



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Musikalisch-motionale Gender-Klassifizierung im
Kabuki-Theater

Verfasserin

Lisa Maria Pernkopf

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Gisa Jähnichen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Geschichte	6
2.1 Entstehung	6
2.1.1 Buddhistische Gebete als Quelle des <i>Kabuki</i>	6
2.1.2 Entwicklung zum Frauen- <i>Kabuki</i>	7
2.2 Theorien zum Ursprung	8
2.3 Gesellschaftliche und politische Hintergründe	9
2.4 Zwei Theaterformen als prägende Kraft	10
2.5 Die Parallelentwicklung als wesentliches Merkmal der japanischen Kultur	12
2.6 Umwandlungen	12
2.6.1 Was ist das Besondere an dieser neuen Kunstform?	12
2.6.2 Religiöse Umwandlungen	13
2.6.3 <i>Okunis</i> erster Auftritt	14
2.6.4 Welchen Ursprung hat das Wort <i>Kabuki</i> ?	14
2.7 Der bittere Beigeschmack des <i>Kabuki</i>	15
2.7.1 Die Folgen des „Prostituierten- <i>Kabuki</i> “	16
2.7.2 <i>Wakashū Kabuki</i>	17
2.7.3 Das Entstehen des „Männer“- oder „ <i>Yarō Kabuki</i> “	17
2.7.4 <i>Onnagata</i>	18
2.8 <i>Kabuki</i> im Wandel der Zeit	19
3. Die Musik des <i>Kabuki</i>	21
3.1 Die Anfänge	21
3.1.1 Frühe Aufführungsformen	22
3.1.2 Der Beginn der Eingliederung zahlreicher Musikgattungen	22
3.1.3 Die Elemente des <i>Noh</i> -Theaters	22
3.2 Das <i>Hayashi</i>	23
3.2.1 Die Instrumente des <i>Hayashi</i>	24
3.2.2 Terminus <i>Hayashi</i>	24
3.3 Unterschiede der Musik durch die Tradition der Bewegung	24
3.4 Die Perkussionsinstrumente	25
3.4.1 <i>Ko-tsuzumi</i>	25
3.4.1.1 Der Klang der <i>Ko-tsuzumi</i>	26
3.4.1.2 Besonderheit der <i>Ko-tsuzumi</i>	26
3.4.2 Die <i>Ō-tsuzumi</i>	26
3.4.3 Die <i>Ō-daiko</i> oder <i>Taiko</i>	27
3.4.4 Die Flöten des <i>Hayashi</i>	28
3.5 Die Instrumentierung des <i>Kabuki</i> des 17. Jahrhunderts	29
3.6 Eine dreisaitige Laute prägt das <i>Kabuki</i>	30
3.6.1 Der Aufbau des <i>Shamisen</i>	31
3.6.2 Die Stimmungen des <i>Shamisen</i> und ihre Ästhetik	32
3.7 Einflüsse einer weiteren Theaterform	33
3.8 Die Funktionen des Ensembles	33

3.8.1 <i>Debayashi</i> und <i>Geza</i>	34
3.9 Einteilung der <i>Kabuki</i> -Musik	34
3.9.1 Zeremonielle Musik	35
3.9.2 <i>Geza</i> -Musik	35
3.9.3 <i>Debayashi</i> -Musik	37
3.10 Vielfalt im Repertoire mithilfe der Laute	38
3.11 Das Tonsystem der <i>Shamisen</i> -Musik	39
3.12 Epische Stile im <i>Kabuki</i>	40
3.12.1 <i>Gidayū</i>	40
3.12.1.1 Was diesen Stil ausmacht	41
3.12.1.2 Weitere Kategorisierung des <i>Gidayū-bushi</i>	42
3.12.2 <i>Tokiwazu</i>	42
3.12.2.1 Eigenschaften des <i>Tokiwazu</i>	43
3.12.2.2 <i>Tokiwazu</i> -Musiker	44
3.12.3 <i>Kiyomoto</i>	44
3.12.3.1 Die Inhalte des <i>Kiyomoto</i>	44
3.12.3.2 Verständnis der <i>Kiyomoto</i> -Musik anhand der japanischen Ästhetik	45
3.13 Der lyrische Stil <i>Nagauta</i>	46
3.13.1 Charakteristika des <i>Nagauta</i>	46
3.13.2 Die dreiteilige <i>Kabuki</i> -Tanzform als Struktur eines <i>Nagauta</i>	47
3.14 Funktionen der Musik im <i>Kabuki</i> -Stück	48
4. Bühnenelemente	50
4.1 Die Theaterhäuser	50
4.2 Die frühen Erscheinungsformen der Bühne	51
4.2.1 Die Elemente der Bühne	53
4.2.1.1 Der <i>Hanamichi</i>	54
4.2.1.2 Der Vorhang „ <i>Maku</i> “	55
4.2.1.3 Die Drehbühne	55
4.2.1.4 Kulissen	56
4.2.1.5 Bühnenassistenten	56
5. Dramatische Form	57
5.1 Die <i>Kabuki</i> -Stücke	57
5.1.1 <i>Jidaimono</i>	58
5.1.2 <i>Sewamono</i>	59
5.1.3 <i>Kizewamono</i>	59
5.1.4 <i>Shosagoto</i>	60
5.2 Schauspiel-Stile	61
5.2.1 <i>Aragoto</i>	61
5.2.2 <i>Wagoto</i>	62
5.2.3 <i>Onnagata gei</i>	63
5.2.4 <i>Dammari</i>	64
5.3 Rollen	64
5.3.1 Hierarchische Einordnung	65
5.3.2 Männliche Rollen	66

5.3.3 Weibliche Rollen.....	66
5.4 Formalisierte Bewegungsabläufe.....	67
5.4.1 <i>Onnagata-Kata</i>	68
5.4.2 Allgemeine Aufgaben der Körperteile.....	69
5.4.3 <i>Mie</i>	69
5.4.4 <i>Roppō</i>	70
5.4.5 <i>Tachimawari</i>	70
5.4.6 <i>Chūnori</i>	70
5.4.7 Weitere Formen.....	71
5.4.7.1 <i>Koroshi</i>	71
5.4.7.2 <i>Michiyuki</i>	71
5.4.7.3 <i>Monogatari</i>	71
5.4.7.4 <i>Seppuku</i>	72
5.4.7.5 <i>Kubijikken</i>	72
5.5 Dialoge.....	72
5.5.1 <i>Tsurane</i>	73
5.5.2 <i>Sawari</i>	73
5.6 Kostüme.....	73
5.6.1 <i>Hikinuki</i>	74
5.6.2 <i>Bukkaeri</i>	74
5.6.3 Perücken.....	75
5.7 <i>Kumadori</i>	75
5.8 Utensilien.....	76
6. Analyse.....	77
6.1 Betrachtung der Musik.....	78
6.1.1 Aufgaben der Instrumente.....	81
6.1.2 Bewegungen und Rhythmus.....	82
6.2 Genderdiskurs.....	82
6.2.1 Stellung der <i>Onnagata</i> innerhalb der Theaterhäuser.....	86
6.2.2 Gestik.....	86
6.2.3 Gleichgeschlechtliche Funktionen der Körperteile.....	88
6.2.4 Mimik.....	89
6.3 Conclusio.....	90
6.4 Quellenkritik.....	91
7. Zusammenfassung.....	93
8. Anhang.....	95
9. Literaturverzeichnis.....	102
10. Lebenslauf.....	109

1. Einleitung

Die klassischen japanischen Theaterformen erlauben dem westlichen Betrachter eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten. Die Komplexität in Geschichte, Darstellung, Musik und auch Sprache, verlangen sorgfältige Vorbereitung und viel Zeit, sich für eine Kunstform eines fremden Kulturkreises zu sensibilisieren.

Diese Arbeit betrachtet eine Kunstform des traditionellen japanischen Theaters, die trotz zahlreicher Verbote und Einschnitte in ihr Bestehen zu großem Ruhm kam: das *Kabuki*. Zu Beginn ein Frauentheater, durchlebt es zahlreiche Umstrukturierungen in musikalischer und vor allem darstellerischer Sicht. Doch auch gesellschaftliche Umstrukturierungen beeinflussen das *Kabuki*. Durch die enge Verknüpfung der „*Kabuki Odori*“ – *Kabuki*-Tänze – mit den Freudenvierteln der Stadt *Edo* (Tokio), scheinen die Grenzen zwischen amateurhaften Aufführungen von Prostituierten und den wahren Künstlerinnen verschwommen.

Ab Mitte des 17. Jahrhunderts gänzlich von „erwachsenen“ Männer aufgeführt, nachdem das *Kabuki* der „Jünglinge“ ebenfalls der Prostitution beschuldigt wurde, entwickelt sich eine einzigartige Kunstform: die der *Onnagata* oder Frauen-Imitatoren. Obwohl die Kunstfertigkeit der männlichen Frauendarsteller der Bühne nicht fremd ist, Shakespeares Werke waren ebenso bekannt für diese Kunst, stellen *Onnagata* durch ihre lange Tradition, Ästhetik sowie Ruhm eine Einzigartigkeit in der Welt der Theater dar.

Hierbei stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten der Darstellung ein männlicher Schauspieler zu weiblicher Mimik und Gestik besitzt. Dies führt direkt zu der Fragestellung, unter welcher diese Arbeit verfasst wurde: „*gibt es einen Unterschied im musikalischen Repertoire bei männlichen und weiblichen Rollen?*“.

Dieser Frage versucht die Arbeit nachzugehen, wobei erst in die vielen komplexen Aspekte des *Kabuki* eingeführt werden muss.

2. Geschichte

Diese unter den „Traditionellen“ angeführte japanische Theaterform entstand in einer Zeit gesellschaftlicher Veränderung wie es kaum aus einer anderen Periode Japans bekannt war. Nach jahrelangen Unruhen – dem „Zeitalter der Kämpfenden Provinzen“ 1467-1568 (vgl. Leiter 2002: 3) - im ganzen Land, begann sich Frieden in der neuen politischen Hauptstadt *Edo* einzustellen.¹ Das Japan des 16., frühen 17. Jahrhunderts schien somit nach zahlreichen Machtwechseln und damit verbundenen Hauptstadt-Verlegungen an den endgültigen Stand der Machtposition dreier Städte angelangt zu sein: „*Darunter verstand man das politische und administrative Zentrum Edo, das finanzielle und wirtschaftliche Zentrum Osaka und das kulturelle Zentrum Kyoto (...).*“ (Linhart 2004: 184)

2.1 Entstehung

Kioto² wurde als das kulturelle Zentrum Japans gesehen und ist vermutlich auch Ausgangspunkt für die Entstehung des *Kabuki*: “*Tradition claims that kabuki began in 1596 on the dry bed of the Kamo River in Kyoto with the performance of a Shinto dancer named Okuni of Izumo.*” (Malm 2000: 239).

Obwohl jene berühmte Tänzerin nur eine Legende zu sein schien, sieht man die Schreintänzerin als Gründerin des *Kabuki* (vgl. Shunji 2001: 13 bzw. Kawatake 2003: 126).

2.1.1 Buddhistische Gebete als Quelle des *Kabuki*

Noch bevor *Okuni* durch ihre *Kabuki*-Tänze großen Ruhm erreichte, bediente sie sich den buddhistischen „*Nenbutsu odori*“ (vgl. Tokita 1999: 48). Diese *Nenbutsu*-Tänze dienten einem speziellen Zweck: zur Anrufung des Buddha *Amitabha* (vgl. Senzoku 1964: 14). Ab Mitte des 16. Jahrhunderst waren diese Tänze eng mit dem

¹ Vor *Edo* - heute Tokio - war u.a. Kioto Hauptstadt Japans.

² ist der deutsche Name für *Kyōtō*.

buddhistischen *Bon*-Fest³ verknüpft, deren besondere Begebenheit die Frauentänze darstellten, die den Namen „*Furyū odori*“ trugen (vgl. Tokita 1999: 48).

“Furyū means to be elegant, refined and beautifully attired.” (Tsubaki 2002: 11)

Folgendes Zitat konkretisiert die frühen Ideen einer „komischen“ Darstellung (*Kabuki*) in Verbindung mit religiösen Tänzen:

“This new type of nembutsu odori came to be known as furyū (‘embellished dance’) nembutsu, or sometimes simply as furyū. A contemporary record describes how the great Oda Nobunaga⁴ himself participated in a bon dance dressed up as a female angel. For a man with the highest rank in the land to prance amidst the common people in the guise of a woman would surely have qualified, in contemporary parlance, to be described as rather kabuki.” (Masakatsu 1995: 20)

Wie die Vorstellungen dieser Tänze aussahen und wie *Furyū* noch zu deuten ist, verdeutlichen jene Zitate:

“These extremely colourful carnival-type dances, performed by groups of boys or girls, used extravagant costumes and props, such as umbrellas laden with flowers, grotesque masks and head dresses.” (Tokita 1999: 48)

“In a specialized sense it also refers to an odori that was performed in a group with beautiful costumes, even in disguise, with a highly decorated large umbrella put up at the center of the encircling dancers.” (Tsubaki 2002: 11f.)

2.1.2 Entwicklung zum Frauen-Kabuki

Wahrscheinlich war, dass *Okuni* bereits ein paar Jahre mit ihrer „Spieltruppe“ durch die Lande zog, wie es 1603 erstmals in einem Tagebuch eines Hofherrn zu lesen ist (vgl. Senzoku 1964: 17). Auch andere Quellen schließen auf denselben Zeitrahmen der Entstehung (vgl. Wade 2005: 114 bzw. Tsubaki 2002: 9). Die ersten Spuren des *Kabuki* lagen demnach im frühen 17. Jahrhundert in Westjapan.

Erstmals vorgetragen durch weibliche Schreinbedienstete und –Tänzerinnen entwickelte sich eine völlig neue Kunstform, die Elemente aus bereits bestehenden Künsten verbindet sowie Neues hinzufügte. Im Unterschied zum bereits bestehenden aristokratischen *Noh*-Theater, dessen Tanz (*Mai*) bereits eine etablierte Bühnenkunst war, waren die „*Odori*“ volksnahe Amateurtänze (vgl. Tokita 1999: 49).

³ Das *O-Bon* ist ein buddhistisches Totengedenken im August (vgl. Leims 1983: 68).

⁴ *Oda Nobunaga* (1534-1582) war der erste der drei Reichseiniger Japans (vgl. Ernst 1974: 3f.).

Was hier nun auffällt, ist die Tatsache, dass *Okuni* Schreintänzerin war. Schreine sind bekanntlich die „Gebetsstätten“ des Shintoismus. Vorgetragen soll sie jedoch buddhistische Formeln haben.⁵

2.2 Theorien zum Ursprung

Tsubaki ist der Ansicht, dass sich *Kabuki* nicht nur aus den bereits erwähnten buddhistischen Gebetstänzen (*Nenbutsu odori*) entwickelt hat. Vielmehr sieht er die Kombination aus kurzen Liedern (*Kouta*) und Tänzen (*Odori*) als beherrschende Elemente zur Entstehung. Dieses ist auf den Ursprung dieser „*Kouta*“ zurückzuführen: bereits im 14. Jahrhundert wurden kurze Lieder als Unterhaltung in Verwendung gebracht, um Darstellungen unterschiedlicher Kunstformen auf Bankett-Bühnen zu begleiten (vgl. Tokita 1999:48). Auch Tsubaki sieht die Verbindung von *Kouta* und Ritualtänzen (vgl. 2002: 12).

Leims meint zum Ursprung des *Kabuki*: „*Im Grunde ist der Kabukitanz nichts anderes als ein Ausdruck der Freude über das Ende des langen Bürgerkriegs, den Tokugawa Ieyasu, der spätere Shogun, im Jahre 1600 für sich entschieden hatte.*“ (Leims 1985: 32)

Kabuki scheint viele Theorien zu seiner Entwicklung aufweisen zu können. Eindeutig ist jedoch seine Tendenz zum „bürgerlichen“ Theater: „*Erstmals in der japanischen Geschichte sind also nicht mehr nur der Hof- oder Schwertadel, sondern das reiche Bürgertum wesentliche Träger der Kultur.*“ (Leims 1985: 32)

Durch diesen Wandel der Gesellschaft⁶ konnten die „einfachen Bürger“ erstmals in der Entwicklung der Kultur mitbestimmen:

⁵ Hier muss erwähnt werden, dass sich in Japan die beiden großen Religionen *Shintō* und Buddhismus den Religionsalltag teilen (vgl. Mezur 2005: 3). Der aus China stammende Konfuzianismus ist die dritte große Religion, jedoch liegen die meisten japanischen religiösen Festivitäten in buddhistischer bzw. shintoistischer Hand. Buddhismus und Shintoismus beeinflussen sich gegenseitig seit Einführung des Buddhismus im 6./ 7. Jahrhundert nach unserer Zeitrechnung. Der Shintoismus wird häufig als „die japanische Religion“ bezeichnet, weil er fast ausschließlich in Japan praktiziert wird. Der Buddhismus mit seinen vielen Ausprägungen wiederum ist mit wichtigen Feierlichkeiten ebenso im japanischen Religionsdasein vertreten wie der Shintoismus (vgl. Antoni 1998: 24ff.).

“The audience of ‘commoners’ included many wealthy but nevertheless low-status merchants. (Social status and economic status had little to do with each other in Tokugawa Japan. At the highest level were the impoverished courtiers, in the middle were many ranks of samurai from rich to poor, and at the bottom were merchants and other laborers.)” (Wade 2005: 114)

Zu Beginn noch rituell und religiös geprägt, wandelte sich jenes der Legende nach folgendermaßen:

„Okuni, die als Gründerin des Kabuki gilt, war mit anderen Shinto-Priesterinnen zu einer Tournee aufgebrochen, um durch Vorführungen religiöser Tänze und Gesänge die Mittel zum Wiederaufbau des Schreins von Izumo zu beschaffen. Sie trennte sich aber nach einiger Zeit von ihrer Gruppe und verband sich mit einem Samurai namens Nagoya Sanza, der ihr bei ihren Tanzaufführungen in Kyoto beratend zur Seite stand. Unter seinem Einfluß gab Okuni allmählich den rituellen Charakter ihrer Tänze auf und übernahm Elemente aus Volksliedern und Volkstänzen“ [sic!] (Lee 1971: 55)

Diese Insitution der „spendenerbittenden“ Aufführungen (*Kanzin*) zum Wohle eines religiösen Bauwerkes oder ähnlichen Hintergründen, wird später noch genauer erläutert.

2.3 Gesellschaftliche und politische Hintergründe

Um die Hintergründe zur Entstehung des *Kabuki* besser verstehen zu können, gehe ich kurz auf die politische Situation ein, die womöglich einen großen Teil dazu beitrug, wieso sich diese Theaterform auf diese Art entwickelt hat:

“The 100 years beginning from the Onin wars of 1467 and ending with Oda Nobunaga’s [der erste der drei Reichseiniger; d. Verf.] succession to power in 1568 were characterized by social and political uncertainties so vast that the period is called ‘the age of the country at war’. Despite this strife, the energy of the people for maintaining the various performing arts remained high. With the temporary peace enjoyed during the reign of Toyotomi Hideyoshi, [der zweite Reichseiniger; d. Verf.] the populace seized the opportunity to formulate their own unique contribution to the performing arts. This art form initiated by the shrine dancer Okuni, was a prelude to the kabuki theatre of later days.” (Tsubaki 2002: 3)

Im 16. Jahrhundert war Japan noch offen für Händler aus Teilen Europas und Südostasien, welches sich jedoch mit der Machtübernahme *Tokugawa Ieyasus*⁷ und seiner „Abschließungspolitik“ ändern sollte (vgl. Linhart 2004: 43f.).

⁶ Nach konfuzianischem Vorbild (vgl. van Ess 2004: 197ff.)

⁷ 1542-1616. Der letzte der „drei Reichseiniger“. Gründer des *Tokugawa-Shogunats* (vgl. Ernst 1974: 2f.).

Diese so genannte *Sakoku*-Politik wurde von dem regierenden *Shogun Tokugawa Ieyasu* ins Leben gerufen mit dem Ziel, innenpolitische Stabilität und Frieden nach 100-jährigen Bürgerkriegen zu schaffen.⁸ Doch auch das Christentum breitete sich immer mehr aus und wichtige politische Führer konvertierten zu jenem. Aus Angst vor einem „Übermaß“ des Christentums und Kolonisation wurde dieses jedoch bald gänzlich verboten (vgl. Inoue 1993: 215ff).

Das *Kabuki* entstand demnach in einer Zeit der gesellschaftlichen „Umstrukturierung“ und beinah vollständigen Abgrenzung Japans vom Rest der Welt:

“(.) all this took place under the restraints imposed by a feudal society and within the confines of an island country that, for the greater part of kabuki’s period of development was almost entirely isolated from the rest of the world.” (Masakatsu 1995: 15)

Borris erwähnt diese Abschottung ebenfalls als wichtige Komponente in Bezug auf die Entwicklung des *Kabuki* und anderen japanischen Kunstformen:

„Vor allem die Tatsache, daß das Land während dieser Zeit gegen fast jeden ausländischen, insbesondere europäischen Einfluß abgeschirmt wurde, ist für das Verständnis der gesellschaftlichen Ordnung zu halten, die den tatsächlichen Verhältnissen in keiner Weise entsprach.“ [sic!] (Borris 1967: 22)

2.4 Zwei Theaterformen als prägende Kräfte

Im Großen und Ganzen könnte das *Noh*-Theater des 14. Jahrhunderts als maßgebendes Vorbild des *Kabuki*-Theaters gesehen werden. Dies bezieht sich sowohl auf die Musik als auch auf die Bühne (vgl. Okuyama/ Reese 1998: 653f.). Vor der Zeit des „bürgerlichen“ *Kabuki* war das „edle Theater der Aristokratie“, das *Noh*-Theater, eine bestimmende Theaterform (vgl. Tsubaki 2002: 3ff).

□The Kabuki, like the Bunraku (Puppentheater, d.Verf.), was from the beginning a popular theatrical, having been created by the people and fort he people at the later feudal age, whereas the Gagaku (Hofmusik, d. Verf.) was

⁸ „Die Tokugawa-Zeit wird gerne auch als Zeit der Abschließung des Landes (*sakoku*) bezeichnet, doch war die Abschließung keineswegs absolut. Trotzdem stellt sie eine wesentliche Änderung der japanischen Politik gegenüber dem Ausland, und vor allem gegenüber den Europäern dar. Schließlich war die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts eine der weltoffensten Epochen der japanischen Geschichte, mit japanischen Handelsschiffen, die nach Südostasien fuhren, und mit Portugiesen, Spaniern, Engländern und Holländern, die in Japan Fuß zu fassen suchten.“ (Linhart 2004: 43f.)

appreciated mainly in court circles and by the aristocracy of olden times and the Noh was sponsored by the feudal Samurai class of the early feudal age.“
(Kishibe 1966: 59)

So war jenes *Noh*-Theater prägend für die Musik sowie die Bühne des *Kabuki*. Jedoch wäre es falsch anzunehmen, dass das *Kabuki* das *Noh*-Theater ersetzte. Es wurden Elemente entnommen und verändert.

Neben dem *Noh*-Theater ist eine weitere klassische Theaterform Japans ausschlaggebend für die Entwicklung des *Kabuki*: das Puppenspiel oder *Bunraku*:

“Bunraku and kabuki both came into existence around the same time; (...) These ideals are difficult to define in words, but perhaps one might say that both Bunraku and kabuki sought to give expression, through all the varied aesthetic forms at their command, to the joys and sorrows of the common people living in a feudal society. In a sense, the beauty of the Bunraku puppet theater is aesthetically more ‘pure’ than that of kabuki. On the other hand, it lacks the vivid sense of humanity and vitality that only flesh-and-blood actors can convey to an audience.” (Masakatsu 1995: 15)

Trotz der Verschiedenartigkeit dieser beiden Kunstformen verbindet diese doch so Einiges: die Stücke, das *Shamisen*⁹ und vor allem die Rezitationskunst. Doch auch das gesellschaftliche Umfeld ist dasselbe: *Bunraku* entsteht ebenfalls im städtischen Milieu der *Edo*-Zeit, jedoch in einer anderen Stadt: *Osaka* (vgl. Harich-Schneider 1984: 1195 bzw. Miyake 1965: 25).

Auch im Puppentheater nimmt das *Shamisen* den wichtigsten Part ein, gemeinsam mit einem Rezitator (vgl. Harich-Schneider 1984: 1195). Das Puppenspiel hat für das *Kabuki* solch große Bedeutung, da die Kunst des Rezitierens (*Jōruri*) später als einer der vier Hauptstile integriert wird (vgl. Ackermann 1999: 1339). Durch häufiges Adaptieren von Theaterstücken des *Bunraku*, konnte mit diesen ihr wichtigster Autor – *Chikamatsu Monzaemon*¹⁰ – „abgeworben“ werden, um im *Kabuki* seinen Stücken zu großem Ruhm zu verhelfen. Der bittere Beigeschmack dieser Tat war die häufige Kritik der Abhängigkeit des *Kabuki* vom Puppenspiel (vgl. Masakatsu 1995: 28).

⁹ Das *Shamisen* ist eine dreisaitige Lautenart, die später noch genau erklärt wird.

¹⁰ *Chikamatsu Monzaemon* (1653-1724): „Er schrieb viele Dramen sowohl für das *Kabuki*-Spiel als auch für das *Jōruri*-Puppenspiel, im *Kabuki* hauptsächlich für den Schauspieler *Sakata Tōjūrō* und im Puppenspiel für den Rezitator *Takemoto Gidayū*.“ (vgl. Senzoku 1964: 40) [Die Begriffe sowie Personen werden in späteren Kapiteln noch erläutert.]

2.5 Die Parallelentwicklung als wesentliches Merkmal der japanischen Kultur

In Japan herrscht das Phänomen der so genannten Parallelentwicklung vor. Anders als beispielsweise in Europa, wo Epochen aufeinander aufbauen und sich neue Elemente aus alten weiterentwickeln konnten, entwickeln sich japanische (Kunst-)Formen oft parallel weiter. Dies soll nicht heißen, dass sich Japans Musik nicht gegenseitig beeinflusst. Die japanischen Kunstformen bauen schlichtweg nicht aufeinander auf wie es bei europäischen Epochen der Fall ist (vgl. Kikkawa 1984: 10).

2.6 Umwandlungen

Zwischen den Tanzstücken fügte *Okuni* erstmals so genannte lustige Zwischenspiele ein, welches ebenfalls einen großen Teil der Popularität ausmachte (vgl. Inoura/Kawatake 1981: 218).

Bevor nun das „Theater des Bürgertums“ im 17. Jahrhundert entstehen konnte, durchlebten die japanischen Theaterformen einen großen Wandel in Hinsicht auf den eigentlichen Zweck einer Aufführung. Dienen Musik- und Tanzaufführungen – so genannte „*Kanzin*“ – ab dem 12. Jahrhundert noch dem Zweck des Spendensammelns für religiöse Bauwerke oder andere Institutionen, stand ab dem 15. Jahrhundert der Künstler im Vordergrund wie das folgende Zitat belegt:

□ *Kanzin means soliciting contributions for pious causes. This was a traditional method of raising funds for public works and edifices such as temples, shrines, and bridges. (...) From the fifteenth century onward the purpose of kanzin changed, so that it was now intended to benefit the players themselves.*“ (Okuyama/ Reese 1998: 653).

2.6.1 Was ist das Besondere an dieser neuen Kunstform?

Weshalb ist gerade diese Verschmelzung von alten und zeitgenössischen Elementen, wie es im frühen Kabuki von *Okuni* der Fall ist, etwas so Besonderes gewesen? Einen wichtigen Punkt stellte zweifelsohne ihre spezielle Art der Kleidung dar.

So soll sich *Okuni* in außergewöhnlichen Männergewändern dargestellt haben, geschmückt mit Schwert und christlichem Kreuz (vgl. Masakatsu 1995: 20).

Wieso erscheint dies nun als besonders:

“Okuni, in male attire, performed the role of a man frequenting the teahouses, which had just come vogue (forerunners of the gay quarters), and dallied with the women there or danced a version of the Buddhist nembutsu chant clad in the manner of the newly arrived Christian fathers, wearing a rosary and cross around her neck. These completely new presentations, her popular songs, and her dances took the spectators by storm.” (Inoura/Kawatake 1981: 218)

Das Kreuz wurde im damaligen Japan schlichtweg als exotisch angesehen. Das Christentum erreicht Japan erstmals durch portugiesische Jesuiten, die 1543 in das Land kamen (vgl. Inoue 1993: 180). Ernst sieht die Ankunft der ersten Europäer im Jahre 1542 (vgl. Ernst 1974: 3) und Malm erwähnt hierbei wiederum das Jahr 1594 (vgl. 2002: 78). Zusammenfassend kann man festhalten, dass das Christentum Japan Ende des 16. Jahrhunderts erreicht hat.

2.6.2 Religiöse Umwandlungen

Die Aufnahme der christlichen Religion fand somit nur ein paar Jahre vor *Okunis* erstem *Kabuki*-Tanz statt. Durch ihr geschicktes Zusammenfügen von abendländischen Symbolen, altjapanischen Kunstformen und erotischen Elementen fand sich im japanischen Volk zur Zeit des *Tokugawa-Shogunats* 1603-1867 (vgl. Linhart 2004: 41) eine große Anzahl von begeisterten Zusehern.

Neben dem Christentum übte der aus China importierte Konfuzianismus einen enormen Einfluss auf das damalige *Shogunat* Japans aus. Um *Tokugawa Ieyasus* Macht zu festigen, wurde die konfuzianistische Lehre im Volk verbreitet um jenes mehr oder weniger sozialmoralisch zu „erziehen“. Gebote dieser Religionsrichtung sind unter anderem: die Sitten und Vorschriften der Gesellschaft strengstens zu befolgen oder Untertanentreue (vgl. Lee 1971: 50). Durch diese „Einschnitte“ in die persönliche Ethik wurde immer stärker der Konflikt zwischen den individuellen Gefühlen und dem Pflichtbewusstsein gegenüber der Gesellschaft heraufbeschworen. Eben jener Zwiespalt sollte später für genügend Theaterstück-Material sorgen (vgl. Ebenda: 51).

2.6.3 Okunis erster Auftritt

Senzoku beschreibt mit dem folgenden Zitat, wie *Okunis* erster Auftritt ausgesehen haben soll:

„Okuni legte prachtvolle und kostbare Männerkostüme an und stellte einen Mann dar, der zum Teehaus geht, um dort mit einer Frau zu scherzen. Okunis Partner, dessen Name mit Nagoya Sanza überliefert ist, spielte dabei die Teehausfrau. Eine Frau trat als Mann auf und ein Mann als Frau, das war ein Kabuki und zugleich ein Schaustück, das nicht mehr bloßer Tanz war, sondern wobei sicher auch das Schauspielerische von Bedeutung war. Kabuki wurde dann die Bezeichnung für die Spiele und Tänze Okunis und ihrer Truppe.“ (Senzoku 1964: 15)

2.6.4 Welchen Ursprung hat das Wort *Kabuki*?

Für die Anfänge des *Kabuki*-Theaters schien es stets dieselben Bedeutungen zu geben: Bowers schließt darauf, dass *Kabuki* sich von „*Kabuku*“ ableitet, was soviel wie „sich neigen“ oder sogar „sich etwas daneben benehmen“ heißen soll (vgl. 1952: 37). Auch Masakatsu sieht die Wortbedeutung folgendermaßen: „sich von der Norm abweichend anziehen oder zu verhalten“ (vgl. 1995: 19).

Senzoku beschreibt den Wortgebrauch folgendermaßen: „*Das Wort Kabuki kommt von einem alten Verbum □kabuku', das erstens □schief werden' oder □sich beugen' und zweitens □scherzen' oder □Ungezogenheiten treiben' bedeuten soll.*“ (1964: 15).

Malm meint, dass *Kabuki* im Sprachgebrauch der *Edo*-Zeit (1600-1868) womöglich so gedeutet wurde: “(...) indeed, the early use of the word kabuki had distinctly lascivious overtones.” (2000: 239)

Später wurde *Kabuki* mit den drei Schriftzeichen für „Lied“, „Tanz“ und „Schauspiel“¹¹ geschrieben und drückte somit die „erforderlichen“ Attribute dieser Theaterform aus (vgl. Malm 2000: 239 bzw. Inoura/ Kawatake 1981: 218 bzw. Kishibe 1966: 60)

¹¹ 歌舞伎 ist die Schreibung, die bis heute bekannt ist (vgl. Nakamura 1988: 21).

2.7 Der bittere Beigeschmack des *Kabuki*

Was nun auffällt, ist die Tatsache, dass *Kabuki* in seinen Anfängen nur von Frauen gespielt wird, ebenso von einer Frau ins Leben gerufen wurde.

Demnach sind weibliche Darsteller auf Bühnen dem japanischen Publikum alles andere als fremd:

“After sarugaku (the old name of nō) had established its popularity, women were introduced into the form onna sarugaku, or women sarugaku, making their participation the main attraction. (...) Okuni’s emergence as a dancer and the founder of onna kabuki was in no way an unnatural event for the period. An atmosphere existed that was conducive to Okuni’s appearance.”(Tsubaki 2002: 11)

Mit *Izumo no Okuni* als Vorbild bilden sich zahlreiche Theatertruppen des *Kabuki*. Da mit der Zeit buddhistische Gesetze Frauen von der Bühne verwiesen, waren jene (vor allem weibliche) Theatergruppen gezwungen durch das Land zu reisen um anderorts ihre Aufführungen zu durchführen zu können (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 217). Eine Erklärung für diese gesetzliche Verbannung der Frauen von der Bühne¹² liefert womöglich folgendes Zitat: *“O-Kuni called herself a ‘miko’ (a maiden in the Service of a shrine) of the Grand Shrine of Izumo. We are told that ‘miko’ of those days were generally also courtesans.”* (Kusano 1962: 119)

Ob Prostitution und *Kabuki* nun seit Beginn Hand in Hand gehen ist wahrscheinlich, jedoch nicht eindeutig festzulegen. Dennoch wird durch die Entwicklung und gleichzeitig steigender Popularität dieser Theaterform eine Richtung eingeschlagen, die stark mit dem Stand der Kurtisanen verbunden wird: Mit der Zeit entsteht die Tradition, *Kabuki* u.a. in Teehäusern aufzuführen. Die Stücke dieses beliebten Genres der Teehäuser wurden „*Shimabara*-Stücke“ nach gleichnamigem Bordellviertel in *Kyōtō* genannt (vgl. Senzoku 1964: 30).

Jene waren bekanntlich nicht nur als seriöse Institutionen zu sehen sondern hatten ebenfalls den Beigeschmack der „Orte des Vergnügens“. In der *Edo*-Zeit bildeten sich ganze Freudenvierteln mit Teehäusern, Theatern, Badehäusern und anderen Institutionen (vgl. Linhart 2004: 186f.)

¹² Wie bereits erwähnt, dienten Tanzaufführungen meist religiösen Einrichtungen.

Borris erklärt sich den Erfolg des *Kabuki* eben durch jene „niedere“ jedoch reiche Schichten in Kombination mit „Außenseitern“ wie Prostituierten, Schaustellern u.a.:

„Das Zusammentreffen zweier wichtiger Voraussetzungen, der Finanzkraft des Kaufmanns und des künstlerischen Potenzials des „Nichtmenschen“ (so die Bezeichnung jener Gruppe), bereitete dem Kabuki den Weg zu einer neuen, für das gesamte Zeitalter repräsentativen dramatischen Großform.“
(1967: 22f.)

So wird diese Theaterform bald – durch die steigende Nachfrage seitens der Bevölkerung – auch „offiziell“ von Prostituierten aufgeführt:

“Its popularity gave rise to many imitations, most of them by groups of performing prostitutes. Before long, similar troupes of women were performing kabuki odori all over the country, and kabuki at this stage in its history is known accordingly as ‘prostitute kabuki’ (yūjo kabuki) or ‘woman kabuki’ (onna kabuki).” (Masakatsu 1995: 21)

2.7.1 Die Folgen des „Prostituierten-Kabuki“

Diese Entwicklung erregte bei der strengen politischen Regierung Aufsehen, da durch das „Freudenmädchen-Kabuki“ (*Yujō Kabuki*)¹³ oder allgemein Frauen-Kabuki (*Onna Kabuki*) die moralischen Werte der Bevölkerung gefährdet zu sein scheinen (vgl. Kishibe 1966: 60). So kommt es im Jahre 1629 seitens des *Tokugawa-Shoguns* zu einem gänzlichen Verbot des Frauen-Kabuki (vgl. Ernst 1974: 10).

Kusano¹⁴ erwähnt zwar das Jahr 1624 für das Bühnenverbot der Frauen, in den meisten Quellen jedoch ist vom Jahr 1629 die Rede (vgl. Shively 2002: 36 bzw. Masakatsu 1995: 21 bzw. Kawatake 2003: 129).

Die Regierung ging mit ihren Restriktionen sogar so weit, dass eigene Viertel für Schauspieler angelegt wurden. Zudem herrschten folgende Gesetze: erstens musste die Theaterwelt vom Rest der Gesellschaft getrennt werden, zweitens mussten Theaterarchitektur und Kostüme so einfach wie die der Stadtbewohner sein, also nicht punkvoll, und als letzter Punkt wurde der Stopp von moralischen und politischen Einflüssen in Stücken gefordert (vgl. Shively 2002: 42 bzw. Herwig 2004: 18).

¹³ Vgl. Leims 1983: 69.

¹⁴ Vgl. 1962: 119.

2.7.2 Wakashū Kabuki

Wer sollte nun aber die verbannten Tänzerinnen und Schauspielerinnen ersetzen? Durch den Einfluss vom bereits erwähnten *Noh*-Theater, welches nur Männern erlaubt war, treten junge Männer an die Stelle der Frauen (vgl. Kishibe 1966: 60). *“As in women’s Kabuki, the emphasis in boys’ Kabuki was on the performers’ good looks (...)”* (Kawatake 2003: 131)

Diese Männertruppen waren ursprünglich zur Aufführung mittelalterlicher Tänze vorgesehen, wechselten jedoch zum *Kabuki* (vgl. Masakatsu 1995: 22). Zwar waren männliche Mimen der *Kabuki*-Bühne nicht fremd, stellen sie jedoch nur Nebenrollen dar, welches sich mit Verbot des Frauen-*Kabuki* umdreht (vgl. Senzoku 1964: 25).

Dieses so genannte „Jünglings-*Kabuki*“ (*Wakashū Kabuki*) wurde jedoch ebenfalls verbannt. Dies geschieht rund um das Jahr 1652 (vgl. Ernst 1974: 11) oder 1651 (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 219).

Wo zu Beginn die weiblichen Darsteller der Prostitution beschuldigt wurden, ist es nicht verwunderlich, dass diese Anschuldigung den jungen männlichen (oftmals homosexuellen) *Kabuki*-Künstlern ebenfalls nicht erspart blieb (vgl. Kusano 1962: 119). Ein Charakteristikum des *Wakashū Kabuki* war der Einbau akrobatischer Elemente, die aus ursprünglich aus China stammenden Künsten wie Schwert- oder Balljonglieren bestanden:

“When these troupes of youths switched to kabuki, these skills were taken over by kabuki in its turn, and provided the basis for the semi acrobatic swordfights and other displays of acrobatic skill still to be seen in kabuki today.” (Masakatsu 1995: 22)

2.7.3 Das Entstehen des „Männer-“ oder „Yarō Kabuki“

Wenn nun Frauen sowie junge Männer der Bühne verwiesen wurden, schien es nur noch eine Möglichkeit zu geben, *Kabuki* weiterführen zu können: den Einsatz von erwachsenen Männern im ursprünglich von Frauen eingeführten Theater:

“With women as well as good-looking boys in their teens removed from the stage, Japan’s popular Kabuki faced a crisis. To survive, it had to make a new start, this time in the realm of theatrical art. And Kabuki, as it is known

today, took the first step in its evolution then, to create a theatrical genre of its own.” (Kusano 1962: 119)

Welche Entwicklung ist damit gemeint?

Als Versuch eines neuen Anfangs wurde ebenso der Name „*Kabuki*“ ersetzt. Durch diesen Schritt gewann das *Kabuki* hohes Ansehen. Dank dieser Gönnerschaft seitens der reichen Kaufleute bildeten sich erste „Stars“ unter den Schauspielern. Auch wurden unter Aufsicht der Regierung eigene Theaterhäuser gebaut (vgl. Kishibe 1996: 60). Um weiterhin sicher zu gehen, dass auf keinen Fall Frauen auf der Bühne agieren, wurde die Pflicht eingeführt, sich als Schauspieler offiziell zu registrieren (vgl. Masakatsu 1995: 23).

Neben der Registrierung der Schauspieler wurde die Tradition der Stirnhaar-Rasur, die ihren Ursprung in den Gepflogenheiten der *Samurai* hatte, eingeführt. Die Stirn wurde rund abrasiert und die langen Haare zu einem besonderen Haarknoten zusammengebunden (vgl. Senzoku 1964: 26). Dieser Brauch war „Jünglingen“ vorbehalten, wodurch eine zusätzliche Absicherung seitens der Regierung stattfand.

2.7.4 Onnagata

Eine weitere wichtige Maßnahme im *Kabuki*, ist die Geburt der so genannten „Frauenimitatoren“. Auch bekannt unter dem Namen „*Onnagata*“ (vgl. Ortolani 1984: 1841 bzw. Kawatake 2003: 125). Als Begründer der Kunst der *Onnagata* wird *Ukon Genzaemon* gesehen (vgl. ebenda: 163).

“Incredibly skilled in impersonating women, they analyzed the characteristics of female motor habits and, abstracting the essential gestures, developed in their acting a peculiar type of eroticism never completely divorced from homosexuality.” (Shively 2002: 53)

Man erkennt, dass Homosexualität stets eine Rolle spielte in der Welt des *Kabuki*, jedoch beim Männer-*Kabuki* mehr oder weniger „übersehen“ wurde. Was ebenso paradox erscheint, ist, dass ebenjenen Frauenrollen für Männer das meiste Ansehen und die größte Aufmerksamkeit entgegengebracht wurden, wo Frauen doch gar nicht auf der Bühnenwelt zugelassen werden. Doch dank dieses Schrittes erreichte das *Kabuki* einen Status in der japanischen Gesellschaft, der jeglichen Einschränkungen erhaben schien.

Demnach ist das *Kabuki*, das wir heute kennen eben jener Entwicklung zu verdanken, wie sie im „Männer-*Kabuki*“ von statten ging:

“The dance elements of kabuki were henceforth gradually taken over by onnagata; the specialization in dancing that is a feature of the onnagata’s art to this day can be traced back to the very beginnings of onnagata as such.”
(Masakatsu 1995: 23)

2.8 *Kabuki* im Wandel der Zeit

Aufgrund zahlreicher Einschnitte im *Kabuki* seitens der Regierung, wandelte sich diese Theaterform wie kaum eine andere Japans. Mit ihren Anfängen zu Beginn des 17. Jahrhunderts als rein von Frauen aufgeführte Kunstform, brachte der Einfluss volkstümlicher Musik aber vor allem das Umfeld der Teehäuser und Freudenviertel 1629 das Verbot des *Onna-Kabuki*. Ursache war die Anschuldigung der Prostitution jener. Abgelöst von jungen Männern, die den akrobatischen Aspekt beisteuerten, wurde das *Shamisen* als Haupt-Instrument eingeführt (vgl. Tokita 1999: 51).

Doch erneut kam die Anschuldigung der Prostitution. Das Verbot folgte im Jahre 1652. Es etablierte sich das *Kabuki* der erwachsenen Männer, das *Yarō Kabuki*. Jene Form brachte das Phänomen der *Onnagata* hervor. Ebenso bedeutend wurde das *Shamisen* als Haupt-Instrument.

Die folgende Epoche, die *Genroku*-Ära (1688-1704), wird als „(..) eine der wichtigsten und glänzendsten Perioden in der Kulturgeschichte Japans, wo die Stadtbürger Alt-Japans ihre höchsten Kulturleistungen zeigten“ beschrieben (vgl. Senzoku 1964: 36f.). Mit ihr entstand eine „typisch“ japanische Kunstform, die wahrscheinlich stark zur Verbreitung des *Kabuki* beitrug: der Holzschnitt, oder „*Ukiyo-e*“ (vgl. Linhart 2004: 186). „Die darstellende Kunst des *Kabuki* und die bildende Kunst des japanischen Holzschnittes stehen in unlösbarem Zusammenhang.“ (Leims 1983: 11)

Zudem brachte der Bühnendichter *Chikamatsu Monzaemon* ausreichend Stücke für *Kabuki* als auch *Bunraku* hervor. Doch auch hier machte das *Shogunat* Einschränkungen, denn aufgrund einer Affäre zwischen einer Kurtisane des *Shogun* mit einem Schauspieler und Todesfällen einiger großer Schauspieler, bot sich die passende

Gelegenheit, das Theater zu kontrollieren (vgl. Masakatsu 1995: 26). Dies hängt mit den Begebenheiten der Inhalte zahlreicher Stücke zusammen, die des Öfteren die höhere Gesellschaftsschicht parodierten. Nichts desto trotz gilt das 18. Jahrhundert als die Blütezeit des *Kabuki* (vgl. Herwig 2004: 22). Nach politischen Unsicherheiten der Regierung, Hungersnöten und Naturkatastrophen, stieg erneut der Hang zur Dekadenz: *Kabuki* wurde „mutiger“ und musste sich nun nicht mehr integrieren, welches nach der *Meiji*-Restauration¹⁵ noch verstärkt wurde (vgl. Masakatsu 1995: 32ff.).

Durch Einfluss des Westens erfuhr das *Kabuki* eine neue Schule, die so genannte „*Shimpa*“, die im Jahre 1888 erstmals in Kraft trat und eine Bewegung in Richtung eines realistischeren Theaters hervorbrachte (vgl. Ernst 1974: 68f.).

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges war Japan von den USA okkupiert¹⁶, wodurch erneute Beschränkungen eingeführt wurden (vgl. Masakatsu 1995: 35).

Das heutige *Kabuki* kann nach zahlreichen Umwandlungsprozessen und Restriktionen in seiner über 300-jährigen Geschichte ungestört existieren.

¹⁵ Durch die *Meiji*-Restauration (1868) öffnete sich Japan dem Westen nach über 200 Jahren Isolation. Der Kaiser übernahm nach dem *Shogunat* (Macht beim Kriegeradel) wieder die politische Funktion (vgl. Pohl 2002: 100; 288).

¹⁶ Die Okkupation der (US)-Alliierten dauerte von 1945 bis 1952 (vgl. Ebenda: 289).

3. Die Musik des *Kabuki*

Wie die Musik für ein westlich geprägtes Ohr klingt, veranschaulicht folgendes Zitat: *“Many foreigners are bewildered at their first experience of the sounds of kabuki.”* (Herwig 2004: 55) Historisch verschiedene Schichtungen in Musik und Darstellung können von Außenstehenden kaum durch einfache Anschauung wahrgenommen werden. Das *Kabuki* ist eine Art „Schmelztiegel“ von älteren, über einen längeren Zeitraum etablierten Elementen und durch Kontakte oder Austausch hinzugekommenen neuen Formen. Dies bezieht sich ebenfalls auf die Musik.

Dies trifft sowohl auf tonale Konstruktionen als auch auf das Instrumentarium, das Tempo und vor allem die Stimmästhetik zu. Kikkawa meint zur Musik, dass sie die einzige Kunst in Japan sei, die sich noch in „alter Tradition“ präsentiert (vgl. Kikkawa 1984: 11).

Wie schwierig es erscheint die Musik des *Kabuki* zu verstehen oder schlichtweg mit anderen Formen zu vergleichen, bestätigt Herwig wie folgt: *“The variety and complexity of kabuki music cannot easily be compared to any other known musical form.”* (2004: 55)

Dennoch entwickelte sich die *Kabuki*-Musik mit dem *Noh*-Theater als Vorbild, genauer gesagt mit dem Ensemble dieser Kunstform. Was bedeutet das nun für die Musik des *Kabuki*?

3.1 Die Anfänge

Da *Kabuki* in seinen Anfängen hauptsächlich ein Tanztheater war und eigens hierfür komponierte Musik nicht existierte, bediente man sich des „*Kouta*“, dem „kurzen Lied“ aus der Zeit der *Muromachi*-Periode¹⁷ (vgl. Tokita 1999: 48).

Um die musikalische Entwicklung zu verstehen, muss auf die Form der Aufführung eingegangen werden, da hierbei die Integrierung der Stile sichtbar wird.

¹⁷ Die *Muromachi*-Periode umfasst in etwa den Zeitraum 1333-1573 (vgl. Pohl 2002: 287).

3.1.1 Frühe Aufführungsformen

Seit *Kabuki* von *Okuni* ins Leben gerufen wurde, ist Tanz ein integraler Bestandteil dieser Kunstform. Jedoch fand hierbei eine Verschmelzung aus den volksmusikalischen *Kouta* und rituellen Gesängen und Tänzen statt, die gleichzeitig mit der frühen *Kabuki*-Tanzform einher gingen (vgl. Tokita 1999: 50). Jene Tanzform wird in drei Teile unterteilt: dem „*Jo-Ha-Kyū*-Konzept“, welches bereits aus dem *Bugaku*¹⁸ bekannt ist. „*Jo*“ ist die Einleitung, in der der Tänzer die Bühne betritt; „*Ha*“ stellt eine Trennung von der Einführung und dem Schlussteils dar und ist gleichzeitig der Beginn des Tanzes; schließlich endet mit einem schnelleren Tanz der „*Kyū*“-Teil (vgl. Malm 1973: 27f.).

Obwohl Tokita die drei Tanzteile als „*Deha*“, „*Nakaha*“ und „*Iriha*“ bezeichnet (vgl. 1999: 50), lässt sich in anderen Quellen die Einteilung „*Deha-Chūha-Iriha*“ finden (vgl. Malm 1980: 523 bzw. Ebenda 1984: 1233).

3.1.2 Der Beginn der Eingliederung zahlreicher Musikgattungen

Durch die frühe *Kabuki*-Tanzform wurde die Basis für die Etablierung der Genres, die bis heute im *Kabuki* vertreten sind, geschaffen. Zu *Okunis* Zeit noch die Tradition der *Kouta* (kurzen Lieder), im „Jünglings-*Kabuki*“ das Erscheinen des *Shamisen* und *Noh*-Ensemble, wurde im „Männer-*Kabuki*“ die Rezitativform stärker eingebunden (vgl. Tokita 1999: 51).

3.1.3 Elemente des *Noh*-Theaters

Als das *Kabuki*-Theater noch ohne „lasziven“ und „bürgerlichen“ Einfluss aufgeführt wird¹⁹, scheint auch die Musik noch einen aristokratischen und sogar religiösen Charakter zu haben. Da das *Noh*-Theater in vielerlei Hinsicht vorbildhaft ist, wird auch sein Ensemble (*Hayasi*) für das *Kabuki* übernommen: „*The nō hayashi was used from the very beginnings of kabuki.*“ (Tokita 1999: 47). Dieses besteht in seiner Stammform

¹⁸ *Bugaku* ist der Begriff für mittelalterliche Hoftänze (vgl. Tsubaki 2002: 10).

¹⁹ Ab dem Jahre 1652 ist das *Kabuki* in der Form zu sehen, wie sie bis in die Gegenwart bekannt ist (vgl. Ackermann 1999: 1338).

aus Flöte, drei unterschiedlich großen Arten von Trommeln, Gesang und vereinzelt dem buddhistischen Handgong (vgl. Malm 1984: 1228).²⁰ Diesen Gong – später nur noch selten zu hören – soll *Okuni* bei ihren ersten „*Kabuki odori*“ (Kabukitänzen) in der Hand gehabt haben (vgl. Senzoku 1964: 15). Neben dem klassischen Ensemble des *Noh* werden Volkslieder in das Theater eingebaut:

“To sum up, the early kabuki music was basically that of the noh drama plus some form of singing, probably regional popular songs.” (Malm 1973: 9)

Obwohl sich das *Noh*-Theater und das frühe Kabuki sich die gleichen Musikinstrumente teilen, liegt das Augenmerk der Darstellung in zwei völlig verschiedenen Richtungen: das *Kabuki* ist in seiner ganzen Erscheinung viel farbenfroher und realistischer als das besinnliche *Noh*, wodurch auch der Musik eine andere Bedeutung zukommt (vgl. Borris 1967: 23). Zudem treten laut Wade zwei weitere Unterschiede im Gebrauch der Musik der beiden Theaterformen auf: *“Most important to note here are two differences from nō in the sphere of music. One is the use of instruments for sound effects and also for intertextual references (...).”* (Wade 2005: 117)

Auch die Orte der Aufführung werden zu Beginn des *Kabuki* vom *Noh* oder sogar *Kagura*²¹ übernommen. Erst etwas später kann das *Kabuki*-Theater eine eigene Bühne vorweisen.²²

3.2 Das Hayashi

Erstmals trat das Ensemble im *Wakashū Kabuki* (1629-1652) auf und bestand aus drei unterschiedlichen Trommeln, einer Flöte und Gesang. Okuyama konkretisiert: *“In kabuki, the nō hayasi format is occasionally used (...) More narrowly, hayasi kata²³ can mean all instrumentalists except players of the syamisen.”* (Okuyama 1980: 684). Jedoch wird *Hayashi* nicht nur für das *Noh* oder *Kabuki* in Verwendung gebracht: *“The*

²⁰ Diese sind zwei Bambus-Flötenarten: die dem *Noh*-Theater entsprungene „*Nohkan*“ und die volkstümliche „*Shinobue*“ (auch „*Takebue*“ oder „*Yokobue*“); drei Trommelarten: die große Schlegeltrommel „*Taiko*“, die kleinere Hüfttrommel „*Ōtsuzumi*“ und die Schultertrommel „*Kotsuzumi*“. Der buddhistische Handgong „*Kane*“ findet im Laufe des *Kabuki* immer weniger Verwendung.

²¹ „*Kagura*, ‘good music’, is the generic term for Shinto music.” (Malm 1959: 42)

²² Zur Entstehung der *Kabuki*-Bühne werde ich in einem späteren Kapitel genauer eingehen.

²³ „The traditional ways of performing are called *kata*, literally form, pattern, or model.” (Brandon 1978: 65)

term hayashi is used in Japanese to indicate all kinds of small music ensembles usually made up of various flutes, drums, and gongs.” (Malm 1963: 74)

3.2.1 Die Instrumente des Hayashi

Um einen besseren Eindruck von der Musik zu bekommen, werde ich zu Beginn jedes Instrument des *Hayashi* kurz erwähnen und Aufbau, Funktion und Klangideal erläutern. Herwig beschreibt den Klang dieses Ensembles mit folgenden Worten: *“Confronted with a cacophony produced by the beating of drums, the plucking of strings and the high-pitched voices of singers, one enters a strange new sound world.* “ (2004: 55)

Da die Trommeln einen großen Teil des Ensembles darstellen, werde ich mit den Arten des *Hayashi* anfangen.

3.2.2 Terminus Hayashi

Wie bereits erwähnt ist das *Hayashi* eine Musikergruppierung des aristokratischen *Noh*-Theaters. Im *Kabuki* erfährt dieser Begriff jedoch folgende Bedeutung: *“Accompaniment of drama at the kuromisu. Debayasi – that is, playing on a platform onstage. ‘Courtesy’ music in kabuki.*“ (Okuyama 1980: 684)

Zu erkennen ist die problematische Einteilung japanischer Termini aufgrund zahlreicher Traditionen, deren Hintergrund und Entstehung teilweise nicht rekonstruiert werden können oder mehrere Theorien beinhalten.

3.3 Unterschiede der Musik durch die Tradition der Bewegung

Zwar waren die Instrumente des *Kabuki* nichts anderes als die Übernahme des *Noh*-Ensembles mit gelegentlichem Hinzufügen weiterer Perkussionsinstrumente, doch unterschied sich die Musik wesentlich: *“Instead of the complexity of noh, the kabuki ensemble produced simple, song-like melodies and rhythms.*” (Nakamura 1990: 26)

Dieses ist neben dem ästhetischen Ausdruck deutlich auf die Ursprünge der in beiden Kunstrichtungen enthaltenen Bewegungsabläufe zurückzuführen. Zwar beinhalten

sowohl das *Noh*-Theater als auch das *Kabuki* alte Traditionen, in einem großen Teil – neben bereits erwähnten Elementen wie Musik oder Bühne – unterscheiden sie sich dennoch: im Ausdrucksgehalt des Tanzes. So ist es im *Noh* Usus stets geschmeidige, fließende Bewegungen, mit den Beinen am Boden gleitend, zu vollführen. Im *Kabuki* jedoch finden sich kräftige und durch Stampfen dominierte Tänze, bei denen die Füße meist vom Boden gehoben werden. Hierbei spielt die Tatsache, dass zu der Zeit, als *Okuni* ihre Tänze erstmals vorführte, Eisensand in Japan begann abgebaut zu werden. In den Fabriken entstand die Tradition der Arbeiterlieder, deren Silben einen bestimmten Rhythmus vorgaben (vgl. Nakamura 1990: 25f).

So entstanden allein durch die Unterschiede in den Bewegungen im Tanz eine Variation der Musik, sowie eine Erweiterung des *Kabuki*-Instrumentariums sowie –Repertoires.

3.4 Die Perkussionsinstrumente

Im *Hayashi*-Ensemble sind drei unterschiedlich große Trommeln zu finden, die ebenso verschiedenartige Klänge und gleichzeitig Funktionen innerhalb der Musik aufweisen können. Diese sind: die *Ko-tsuzumi*, die *Ō-tsuzumi* und die *Taiko* oder *Ō-daiko*²⁴ (vgl. Malm 1959: 122).

Neben der rhythmischen Funktion der Perkussionsinstrumente können jene ebenso zur Untermalung des Bühnengeschehens einen großen Teil beitragen: “*In kabuki, there are instruments for sound effects as well; and music is expected to carry out the plan of a piece as specified by the actors.*” (Okuyama/ Reese 1998: 653).

3.4.1 *Ko-tsuzumi*

Die *Ko-tsuzumi* ist unter den drei Trommeln die kleinste im Ensemble. Sie hat eine Länge zwischen 24,5 und 26 cm. Wie auf dem Bild zu erkennen hat sie einen sanduhrförmigen Korpus mit einer Schlagfläche von etwa 20 cm (vgl. Borris 1967: 36). Die Schnüre dieser kleinen Trommelart haben die Funktion der Spannung beider Trommelfelle um somit die Stimmung zu bestimmen (vgl. Malm 1963: 74).

²⁴ Das „Ō“ wird im japanischen oft vor Nomen gestellt um entweder die Größe oder den Wert auszudrücken.

Während Wade behauptet, dass die kleine Trommel über der linken Schulter getragen wird (vgl. 2005: 109), behaupten Malm und Borris die rechte Schulter als „Abstütze“ zu sehen (vgl. Malm 1963: 76 bzw. Borris 1967: 36). Geschlagen wird die Trommel jedoch, hier sind sich alle drei Autoren einig, mit der rechten Hand. Durch den Zeitraum der zwischen den Publikationen liegt, dürfte es womöglich unterschiedliche Aufführungspraktiken geben.

3.4.1.1 Der Klang der *Ko-tsuzumi*

Wade nennt fünf Grundklänge der kleinen Trommel, die lautmalerisch folgendermaßen genannt werden: „*Pon*“, „*Pu*“, „*Ta*“, „*Chi*“ und „*Tsu*“ (vgl. 2005: 109). Diese fünf Klänge werden folgendermaßen erzeugt:

“Pon is produced by striking the center of the head. Two or four fingers of the right hand are used depending on the school of drumming followed (...) pu is similar to pon but lighter and played with only one finger. Ta has a wonderful crack to it and is produced by hitting at the edge of the head with two fingers while exerting maximum tension on the ropes. Chi is a lighter version of ta played with the ring finger. Tsu is executed by leaving the hand on the front head and allowing the rear one to produce the tone.” (Malm 1963: 123)

3.4.1.2 Besonderheit der *Ko-tsuzumi*

Weiters stellen die Schnüre der Trommel einen besonderen Reiz dar, welcher nur der kleinen Schultertrommel vorbehalten ist:

„Ein besonderer Reiz des *Ko-tsuzumi*-Schlages liegt darin, den Ton durch Spannen oder Entspannen der Verschnürung kurz nach dem Auftreffen des Schlages glissandoartig nach oben oder unten gleiten zu lassen.“ (Borris 1967: 36)

3.4.2 Die *Ō-tsuzumi*

Diese Trommelart ist der kleineren *Ko-tsuzumi* im Aufbau sehr ähnlich, unterscheidet sich jedoch stark in der Technik des Anschlages (vgl. Borris 1967: 36). Gehalten an der linken Hüfte wird die *Ō-tsuzumi* mit drei Finger der rechten Hand geschlagen (vgl. Malm 1959: 124 bzw. Wade 2005: 110f.). Zusätzlich können Metallplektren auf die

Finger gesteckt werden um den Klang zu intensivieren. Die Korpuslänge beträgt in etwa 28 bis 29, 5 cm mit einem Felddurchmesser von 22 oder 23 cm (vgl. Borris 1967: 36).

Welche Aufgabe haben die *Ko-tsuzumi* und *Ō-tsuzumi*?

Gemeinsam mit der größeren *Ō-tsuzumi* nimmt die kleinere Trommel in erster Linie den Platz des Rhythmusinstruments ein. Trotz gelegentlicher temporaler Abweichung beider Perkussionsinstrumente bilden sie jedoch im Großen und Ganzen eine rhythmische Einheit (vgl. Malm 1963: 78).

3.4.3 Die *Ō-daiko* oder *Taiko*

Die größte der drei Trommeln im Ensemble ist die *Taiko* oder *Ō-daiko*. Ihre Form ist zylindrisch mit einem Durchmesser von 25, 5 cm und einer Höhe von 15 cm (vgl. Borris 1967: 36). Ebenfalls geschnürt, wird die *Taiko* mit zwei Holzschlegeln (*Bachi*) von etwa 32 bis 35cm Länge geschlagen (vgl. Malm 1963: 77 bzw. Borris 1967: 36). Der Spieler befindet sich hierbei kniend vor der Trommel (vgl. Wade 2005: 109).

“The instrument that, together with the shamisen, has the most important role in Kabuki music is the ōdaiko, a large two-headed drum played with sticks.” (Kawatake 2003: 103)

Die große Trommel besitzt – ähnlich der westlichen Pauke – oft die Funktion zur Untermalung der Klimax in Stücken (vgl. Wade 2005: 109 bzw. Kawatake 2003: 103). Die Schlegel der *Ō-daiko* werden in besonderer Art eingesetzt, welches den besonderen Klang dieses Instruments ausmacht:

“The basic sounds of the taiko are divided into three groups; small, medium, and large (sho, chu and dai). The tones may be stopped by leaving the stick on the skin. This stopped sound (osaeru) is characteristic of the taiko.” (Malm 1959: 125)

So wird die *Taiko* auch als lautmalerisches Instrument verwendet, beispielsweise mit einem einfachen rhythmischen Grundgerüst zur Intensivierung von Geräuschkulissen (vgl. Malm 1978: 145).

3.4.4 Die Flöten des *Hayashi*

Die zweite wichtige Instrumentengruppe bilden die Querflöten. Im Ensemble treten zwei Arten auf: die *Nohkan* und die *Takebue* (auch *Shinobue* oder *Yokobue*), die jedoch niemals gleichzeitig in Verwendung sind (vgl. Malm 1963: 99). Während die *Nohkan* ihren Ursprung im gleichnamigen *Noh*-Theater hat, weist die aus Bambus hergestellte *Shinobue* volksmusikalische Hintergründe auf (vgl. Motegi 1998: 660, Figure 4). Da im *Kabuki* hauptsächlich die Bambusflöte in Verwendung ist, halte ich es für überflüssig, näher auf die *Nohkan* einzugehen.²⁵ Die *Shinobue* ist eine Querflöte mit sechs bis sieben Grifflöchern (vgl. Malm 1963: 99) und einer Länge von 36, 5 bis 50, 8 cm (vgl. Borris 1967: 32). Gegriffen werden die Löcher mit dem mittleren Gelenk des Fingers. Bei der Bambusquerflöte kann durch Veränderung des Blasansatzes oder halben Grifflochverdeckung eine Verschleifung von zwei Tönen²⁶ vollzogen werden. Weiters nennt Malm einen Tonumfang von etwa zwei Oktaven und einer Terz²⁷ (vgl. 1963: 99).

Was ist die Funktion der *Shinobue*?

Mit den drei Trommeln als rhythmische Unterstützung übernimmt die Bambusflöte die Rolle des Melodieinstruments. Sie kann entweder als untermalendes Werkzeug der Tanzbegleitung dienen oder sich bei hochdramatischen Passagen mit dem *Shamisen* „duellieren“ (vgl. ebenda: 100).

3.5 Die Instrumentierung des *Kabuki* des 17. Jahrhunderts

Somit sind folgende Instrumente zu Beginn des 17. Jahrhunderts neben dem buddhistischen Handgong im *Kabuki* zu finden:

“In the early seventeenth century, the four instruments (si byōshi) used in nō²⁸ drama – nōkan (transverse flute), ko tuzumi (shoulder drum), ō tuzumi (side drum), and taiko (stick drum) – were incorporated, as was the syamisen ‘samisen’ (a three-stringed plucked lute), which had been introduced to

²⁵ Da die *Nohkan* jedoch zur Grundbesetzung des *Hayashi* zählt, habe ich diese in diesem Abschnitt erwähnt.

²⁶ Malm geht nicht näher auf die Töne ein, er beschreibt nicht ob Halb- oder Ganztonschritte gemeint sind oder sogar Mikrotonalität vorherrscht.

²⁷ Ich halte die Verwendung von westlichen Termini für das japanische Tonsystem zwar nicht passend, jedoch gibt sie einem im europäischen Kulturkreis geprägten Leser eine ungefähre Vorstellung.

²⁸ *Nō* ist die japanische Schreibweise für *Noh*.

Interessant ist ebenso die Verwendung der Wölbbrettzither (*Koto*), die allerdings nur im *Wakashū Kabuki* Verwendung findet (vgl. Tokita 1999: 51). Doch weist das *Geza-Ensemble*²⁹ noch weitere Instrumente auf: “(...) *the kokyū (a small three or four stringed, bowed instrument), koto, shakuhachi*³⁰, *various kinds of metal and wooden gongs, tokei (clock) and music box.*“ (Kawatake 2003: 100)

Die Erweiterung der Instrumentierung erlaubt dem *Kabuki* eine Vielzahl von Ausdrucksmöglichkeiten in der Musik: sei es für rezitativische Vorträge in denen der Erzähler mit dem *Shamisen* begleitet wird; sei es zur Untermalung des Bühnengeschehens oder sogar eines Tanzes; die letzte bestehende Möglichkeit sind Geräuscheffekte, die abseits der Bühne aus dem „schwarzen Raum“ (*Kuromisu*) zur musikalischen Untermalung hervorgebracht werden (vgl. Borris 1967: 23).

Das *Kabuki* ist eine Kunstform, in der erstmals eine große Anzahl von Instrumenten und Stilen eingebaut und erweitert werden: “*By the time of Kabuki, the number and types of instruments expanded and diversified once again, this time to reflect the tastes of a commoner audience.*“ (Kawatake 2003: 88)

3.6 Eine dreiseitige Laute prägt das *Kabuki*

Mit Tee- und Badehäusern als Orte der Aufführungen entwickelt sich das *Kabuki* von der „zum Nachdenken anregenden Form“, also ähnlich dem aristokratischen *Noh*, hin zu einem weltlichen Theatertypus. Gemeinsam mit dieser Entwicklung zur „bürgerlichen“ Kunstform erscheint das wichtigste Instrument im *Kabuki*: das *Shamisen* (vgl. Borris 1967: 29). Da diese Lautenart um einiges leichter ist als die schwere *Biwa*, die als Vorgänger des *Shamisen* gesehen werden kann, wird das Instrument zunehmend beliebter: “*In Japan the new lute was first used in folk and party music or by narrators who previously performed the biwa.*“ (Malm 2001: 838)

²⁹ *Geza*-Musik ist im Großen und Ganzen die Hintergrundmusik, die etwas später noch behandelt wird.

³⁰ Das *Shakuhachi* ist eine Kerbflöte, die ursprünglich einem buddhistischen Umfeld entspringt.

“The music for instrumental interludes and to accompany song and storytelling is, first and foremost, that of the shamisen.” (Kawatake 2003: 93)

Zu erkennen ist die seit jeher vorhandene Konstellation von *Shamisen* und Sänger oder Erzähler. Darauf lässt sich schließen, dass das *Shamisen* in seiner „Hauptaufgabe“ die Funktion des Begleitinstruments übernimmt.³¹

“During this period there was a great change in kabuki music for the three-stringed plucked shamisen lute left the neighboring teahouses and puppet theaters and became a permanent part of the kabuki ensemble.” (Malm 1978: 135)

Zweifelsohne kann man die Verbindung von Tee- oder Badehäuser mit dem Geschäft der Prostitution in Verbindung bringen:

“It was with this instrument that the prostitutes who performed the early kabuki chose to accompany their performances, and it has continued as the mainstay of kabuki music to this day.” (Masakatsu 1995: 21)

Durch Einführung dieser dreisaitigen Lautenart erreicht das *Kabuki* zunehmend Ausdruckskraft und Vielseitigkeit in der musikalischen Gestaltbildung. Mit der Zeit ist das *Shamisen* nicht mehr wegzudenken aus dem *Kabuki*-Theater, welches für die japanische Musik im Ganzen gilt:

“Indeed, the shamisen is the first instrument to come to mind in any discussion of the general topic of Japanese music, and no Kabuki performance – of classical or traditional plays at least, if not of new works written during the last hundred years or so – would be complete without the sound of the shamisen.” (Kawatake 2003: 93)

Das *Shamisen* kommt vom chinesischen Kontinent über die südlichste Inselgruppe *Okinawa* (oder *Ryūkyū*, d. Verf.) auf das japanische Festland. Den ungefähren Zeitpunkt der Eingliederung der Laute in das *Kabuki* sieht Malm folgendermaßen:

“The exact date at which the shamisen came inside the kabuki is unknown. Japanese scholars give dates ranging from 1634 to 1702, their choice depending on whatever ancient source they are inclined to believe. Iba says that the shamisen was used before 1688, while Tanabe and Nakagawa would seem to indicate that it was not used until 1702.” (Malm 1973: 10)

³¹ Das *Shamisen* wird auch solistisch gespielt, allerdings liegt die Hauptfunktion in der Begleitung.

Einige Jahre zuvor behauptet Malm noch, das Erscheinen des *Shamisen* im *Kabuki* in im Zeitraum von 1620 bis 1650 zu sehen (vgl. Malm 1959: 214). Tsubaki sieht das *Shamisen* erstmals im Frauen-*Kabuki* (*Onna Kabuki*) im Jahre 1610 in Verwendung, jedoch mehr als Bühnenuitensil und weniger als Instrument (vgl. 2002: 9).

Durch die unterschiedlichen Angaben einiger Autoren, kann nur der grobe Zeitraum des 17. Jahrhundert vermutet werden. *“Since the mid-17th century it has been a popular contributor to the music of many levels of society, from folk and theatrical forms to classical and avant-garde compositions.”* (Malm 2001: 837) Den Namen *Shamisen* kann man auf „*Sanshin*“ zurückführen, welches mit „drei Saiten“ übersetzt wird (vgl. Kawatake 2003: 94).

3.6.1 Der Aufbau des *Shamisen*

Das *Shamisen* besitzt eine Vielzahl an Erscheinungsformen sowie Möglichkeiten der Saitenstimmung. Die Instrumentenlänge kann sich um einen Meter bei allen Arten bewegen, jedoch je nach Stil das Griffbrett sowie den bundlosen Steg verändern (vgl. Malm 2001: 837). Gezupft wird die Laute mit einem großen Plektrum, das ebenso Größenunterschiede aufweist und durch seine Technik des „Anreissens“ der Saiten den charakteristischen Klang des *Shamisen* ausmacht.

Durch das Fehlen der Bünde am Griffbrett der Laute ist es möglich gleitenden Tonbewegungen und verschliffene Töne, also nicht klar definierte Tonhöhen, zu erzeugen. Den charakteristischen Klang erhält das Instrument weiters durch die Bespannung der Saiten. So liegt die tiefste Saite direkt am Griffbrett an, wogegen die höchste und mittlere Saite auf einem Steg am oberen Ende des Griffbretts gespannt sind (vgl. Reese 1983: 45). Der boxähnliche Korpus wird mit Katzen- oder Hundehaut bespannt.³² Die Saiten haben meist Quart-Quint, Quint-Quart oder Quart-Quint, Quart-Quart Abstände (4-5, 5-4 oder 4-5, 4-4) in ihrer Grundstimmung (vgl. Borris 1967: 35). Die drei wichtigsten Grundstimmungen tragen folgende Namen: „*Honchōshi*“, „*Niagari*“ und „*Sansagari*“, denen ebenso eine gewisse Ästhetik zugesprochen wird (vgl. Guignard 1999: 1370).

³² Ursprünglich mit Schlangenhaut bespannt. Diese Bespannung wird heutzutage noch in *Okinawa*, wo das *Shamisen* erstmals Japan erreicht, angewandt (vgl. Malm 1959: 56f.).

3.6.2 Die Stimmungen des *Shamisen* und ihre Ästhetik

Honchōshi wird als Grundstimmung gesehen, welches schon in der Namensgebung zu erkennen ist: *Hon* bedeutet „Haupt-“ und *Chōshi* Tonart und wird in H-E-H (Quart, Quint) Abständen gestimmt (vgl. Taigoro o.J.: 53f. bzw. Malm 1973: 59). Zugesprochen wird dieser Hauptstimmung „Grundsätzliches“, „Ehrliches“, „Echtes“, „Mut“ und sogar „Männlichkeit“ (vgl. Guignard 1999: 1370).

Niagari setzt sich aus den Worten für „zwei“ (*Ni*) und „aufwärts“ (*Agari*) zusammen, was so verstanden werden kann, dass man die zweite Saite der Hauptstimmung (*Honchōshi*) um einen Ganzton höher stimmt: Hierbei wäre für *Niagari* die Stimmung H-FIS-H (Quint, Quart) vorherrschend (vgl. Taigoro o.J.: 53f. bzw. Malm 1973: 59). Die traditionelle Ästhetik sieht in dieser Konstellation die Attribute „Fröhlichkeit“, „Gesundheit“ und „Ländlichkeit“ (vgl. Guignard 1999: 1370).

Die letzte wichtige Stimmung *Sansagari* setzt sich aus zwei Quart-Abständen zusammen: H-E-A. Hierbei wird erneut die *Honchōshi* als Ausgangspunkt genommen. Die dritte Saite (*San*) wird allerdings einen Ganzton (*Sagari* = abwärts) gestimmt (vgl. Taigoro o.J.: 53f. bzw. Malm 1973: 59). Die *Sansagari* wird als die „elegante“ und „traurige“ Stimmung gesehen, die „Schmerz“ aber auch „Weiblichkeit“ ausdrücken soll (vgl. Guignard 1999: 1370).

Malm ist der Ansicht, *Honchōshi* für feierliche Lieder, *Niagari* im Bereich der Freudenviertel-Musik zu sehen und *Sansagari* für melancholische und ernste Musik zu verwenden (vgl. 1973: 61f.).

3.7 Einflüsse einer weiteren Theaterform

Doch auch eine zweite Theaterform, das Puppentheater, bestimmte das Bild des *Kabuki* enorm. Den rezitativen Stil verdankte es hauptsächlich alten Liedern und der Tradition des Erzählens mit *Shamisen*. Den wichtigsten Beitrag lieferte das Puppentheater mit seinem Hauptstil, dem „*Gidayū-bushi*“, der später noch genauer erklärt wird (vgl.

Masakatsu 1995: 28). Neben der Musik waren zudem die Bewegungen der Puppen sowie die Theaterstücke selbst ungemein wichtig für die Entwicklung des *Kabuki*:

“The greatest and most essential influence, however, was the wholesale taking over by kabuki of the type of music known as gidayū bushi, developed by Takemoto Gidayū; and since the motions of the actors were to a large extent controlled by the music, these in their turn were affected by the movements of the dolls for which the music was originally intended. The influence has persisted in kabuki ever since, and a large number of kabuki plays given today are in fact adaptations from the puppet theater.” (ebenda: 28f.)

3.8 Die Funktionen der Ensembles

Ein wichtiges Merkmal im *Noh* ist die Anwesenheit der Musiker direkt auf der Bühne (vgl. Malm 1959: 108f). Dies macht sich das *Kabuki* teilweise zu Eigen: es gibt Musiker, die direkt auf der Bühne mitwirken (*Debayashi*) und jene, die nicht sichtbar in einem Raum links neben der Bühne sind. Diese sind im Allgemeinen bekannt unter dem Namen „*Geza*“ (vgl. Masakatsu 1995: 51). Ernst findet den Begriff „*Degatari*“³³ anstelle von *Debayashi* passender (vgl. Ernst 1974: 113). Da *Debayashi* aber von dem *Noh-Hayasi* in der kompletten Instrumentation übernommen wird, wähle ich ebenfalls der Einfachheit halber den Terminus *Debayashi*.

3.8.1 *Debayashi* und *Geza*

Das *Kabuki* hat zwei „Gruppen“ von Musikern, die entweder direkt auf der Bühne mitwirken oder sich im so genannten „*Kuromisu*“³⁴, was soviel heißt wie „schwarzer Vorhang“, befinden (vgl. Malm 1959: 221). Malm nennt einen weiteren Begriff für *Geza*, der jedoch seltener in der Literatur zu finden ist: „*Kagebayashi*“ oder „Schatten-*Hayashi*“ (vgl. 1978: 140). Durch die Position dieses Raumes, etwas unterhalb der Hauptbühne, kann *Geza* als „niedriger Sitz“ übersetzt werden (vgl. Nakamura 1990: 77). Weiters ist der Begriff der Bühnenmusiker *Degatari*, der mit den zwei chinesischen Schriftzeichen für „herauskommen“ und „vortragen“ geschrieben wird und somit

³³ Die genaue Erläuterung des Begriffes wird etwas später genannt.

³⁴ *Kuromisu* enthält zwei Wörter: *kuroi* (schwarz) und das Verb *miru* (sehen). „Schwarz sehen“ oder „nichts sehen“ kann ebenso als Übersetzung verwendet werden.

verdeutlicht, welches wesentliche Element die *Kabuki*-Musik ausmacht (vgl. Ernst 1974: 113).

3.9 Einteilung der *Kabuki*-Musik

Wie bereits erwähnt, kann im *Kabuki* erstmals eine grobe Einteilung in Musik auf der Bühne – *Debayashi* – und Musik abseits der Bühne – *Geza-Ongaku*³⁵ – vorgenommen werden. Masakatsu nennt noch eine weitere wichtige Funktion der Musik: die zeremonielle Aufgabe (vgl. 1995: 51).

Stücke, in denen zum Großteil Dialoge beherrschend sind, werden von der Musik des *Geza* begleitet, Tanzstücke wiederum von dem *Debayashi*-Ensemble, wobei eine Steigerung der Tänze durch *Geza*-Musik erzielt wird (vgl. Brandon 1978: 106). Motegi ordnet *Kabuki*-Musik in folgende Gruppen: „*Three musical forms are the foundation of kabuki music: (1) gidayū busi (narrative singing); (2) nagauta (lyrical singing); and (3) hayasi (instrumental music).*“ (1998: 657)

Sobald mehrere Gattungen des *Shamisen* auf der Bühne vertreten sind, wird von „*Kakeai*, der gemischten Aufführung, gesprochen (vgl. Malm 1980: 522). „*Die Gruppen spielen nicht gleichzeitig, jeder Musiktyp wird nach den Anweisungen im Szenarium eingesetzt.*“ (ebenda 1984: 1231)

Lee sieht die Aufgabe der Musik folgendermaßen: am Anfang eines Stückes soll für die entsprechende Stimmung gesorgt werden. Danach wird eine Untermalung der Handlung erwünscht, welches schließlich mit einem gebührenden „Ausklingen“ der *Kabuki*-Darstellung finalisiert werden soll (vgl. 1971: 59).

Hierbei zu erkennen ist die Unterschiedlichkeit der Einteilung verschiedener Autoren: legt ein Autor die Kategorisierung nach Aufgabe der Musik fest, empfindet ein anderer die Form der musikalischen Gestaltbildung am aussagekräftigsten.

³⁵ *Ongaku* ist der allgemein gebräuchliche Begriff für Musik.

3.9.1 Zeremonielle Musik

Obwohl die zeremonielle *Kabuki*-Musik nur von den Holzklappern „*Ki*“ oder „*Hyōshigi*“ und der Trommel mit Schlegeln bestimmt wird, erfüllt sie eine wichtige Aufgabe: *“So important to Kabuki is the role of clappers that this theatre could be said, literally, to begin and end with their sounds.”* (Kawatake 2003: 88). Demnach werden zu Beginn und Ende eines Auftritts, zum Zeitpunkt des fallenden bzw. zur Seite gezogenen Vorhangs, bei Schwertkämpfen und beim Ausdruck höchster Emotion (*Mie*) die Holzklappern eingesetzt (vgl. Masakatsu 1995: 51 bzw. Kawatake 2003: 89 bzw. Brandon 1978: 107).

Auch Lee erwähnt die Ankündigung der „*Mie*-Pose“ – die später noch genauer erläutert wird – mithilfe der Schläge der *Ki* (vgl. 1971: 58). Die Quelle der *Hyōshigi* oder *Ki* liegt in buddhistischen Ritualen und ihre rhythmisch anspruchsvollen Motive wurden in Japan seit jeher als „Erreger der Aufmerksamkeit“ eingesetzt (vgl. Ernst 1974: 111).

3.9.2 Geza-Musik

Die Musik, die *Kabuki*-Stücke abseits der Bühne begleitet, ist die bereits erwähnte Musik des *Kuromisu* (schwarzen Raumes). Die konkrete Positionierung dieses Ensembles sowie ein weiteres Synonym werden folgendermaßen erklärt:

„Die Musiker können die Bühne und den aus dem Hintergrund des Zuschauerraums zur Bühne verlaufenden Auftrittssteg hanamichi³⁶ überblicken, sind jedoch durch einen Bambusvorhang (kuromisu) den Blicken des Publikums entzogen, weshalb die Musik manchmal kagebayashi (Schatten-hayashi) genannt wird.“ (Malm 1984: 1231)

Diese Art der Begleitung stellt zum größten Teil die Funktion der Geräuscheffekt-Produktion dar (vgl. Masakatsu 1995: 51 bzw. Brandon 1978: 106). *“Offstage music, like film music, may give sound effects, set the mood, support stage actions or simply unspoken thoughts.”* (Malm 1980: 522).

³⁶ Der *Hanamichi* (Blumenweg) ist ein Bühnenzugang, der quer durch das Publikum führt (vgl. Masakatsu 1995: 54).

Hier spielt nun erstmals ein Perkussionsinstrument eine tragende Rolle: die große Trommel *Ō-daiko* (vgl. Nakamura 1990: 77 bzw. Malm 1980: 523). *“This drum is sounded in a variety of patterns to indicate the beginning or ending of a program or to evoke natural phenomena like wind, rain, and even snow.”* (Nakamura 1990: 77). Dieses trifft jedoch nur bei der Erzeugung von Geräuschen zur atmosphärischen Einbettung zu. Sobald ein Dialog auf der Bühne von statten geht, setzt das *Shamisen* als Haupt-Begleitinstrument ein (vgl. Brandon 1978: 107).

Folgendes Zitat bestätigt Lees Aussage zur einleitenden und Atmosphären-Bildenden Funktion der Musik:

„Die shamisen-begleitenden Lieder der geza-Musik sind reich an Melodien und Texten, die der Straßenmusik der Edo-Zeit entstammen; sie erklingen oft bei noch geschlossenem Vorhang um auf die Atmosphäre und Ort der folgenden Szene einzustimmen.“ (Malm 1984: 1231)

Auch Kawatake erwähnt *Geza-Ongaku* als multifunktionale Musik:

“The role of kuromisu ongaku is to provide what his now called background music: setting the scene and mood as the curtain opens and closes; creating an impression as a character makes an entrance or exit; accompanying speech or gesture; depicting psychological states; accentuating a fight scene or pose; suggesting natural phenomena; or conveying a sense of the season.” (2003: 100)

Geza-Musik wird in drei Kategorien unterteilt: zum ersten besteht die Kombination aus *Shamisen* und Gesang; zum zweiten die alleinige Begleitung durch das *Shamisen* und als dritte Unterteilung schließlich den Einsatz aller Instrumente außer der Laute (vgl. Malm 1978: 141). Kawatake konkretisiert: *“Songs are usually performed as ensemble singing (rengin), though duets (ryōgin) and solos (dokugin or meriyasu) may also be used.”* (2003: 100)

Um die letzte Aussage ein wenig zu vertiefen, formuliert Malm treffend:

“Dialogues and soliloquies may be underpinned by meriyasu (shamisen patterns) which are chosen for their correspondence to the text or the character. Unspoken thoughts can be expressed by meriyasu songs sung offstage while the actor broods, writes a farewell letter, or otherwise moves without speaking.” (1980: 523)

3.9.3 Debayashi-Musik

Die dritte Gruppe der *Kabuki*-Musik ist bereits genannte *Debayashi*, die stets von Musikern vorgetragen wird, die sich auf der Bühne befinden. Folgende Bedeutung wird ihr zugeschrieben: *”Onstage music is generally direct narrative commentary or dance accompaniment.”* (Malm 1980: 523)

Diese Kategorie, kann als Herzstück des Theaters angesehen werden, denn:

„Im wesentlichen ist eine Kabuki-Aufführung eine Tanzaufführung, das heißt, die Kabuki-Szene konzentriert sich auf die höchste künstlerische Ausdrucksform, die ein Schauspieler sich selber in seiner leiblichen Gestalt geben kann. Entsprechend ist die Musik des Kabuki primär als Tanzmusik zu verstehen (...).“ (Ackermann 1999: 1338f.)

Auch Ortolani behauptet folgendes: *“From the very beginnings dance has been an essential factor in the great success of kabuki.”* (1990: 178)

Interessant hierbei ist, dass diese Musik, die hauptsächlich vom *Shamisen* bestimmt wird, trotz der Wichtigkeit des Tanzes drei epische Stile und nur einen lyrischen Stil vorweist. Dies ist womöglich so zu erklären: *“In general, the text is very important in Japanese theater music, and techniques of vocalization and pronunciation are very sophisticated.”* (Okuyama/ Reese 1998: 655)

Diese Aussage ist meiner Ansicht nach stärker auf das *Noh*-Theater zu beziehen, sind im *Kabuki* doch der Tanz und der schauspielerische Ausdruck von höchster Bedeutung:

“The Kabuki began as a dance, and, as we shall see, has never moved far from it. The Kabuki actor, essentially a dancer, is the genesis of the performance. The music and the sound derive, therefore, from his movement, underlining it and sharpening its effect. Kabuki music rises about the body of the actor.” (Ernst 1974: 113)

Direkt auf der Bühne werden drei der vier Hauptstile des *Kabuki* aufgeführt: *„Die Arten der von ihnen gespielten Musik sind nagauta, tokiwazu und kiyomoto, bestehend aus einem gefühlsbetonten Vortrag mit samisen³⁷-Begleitung.“* (Miyake 1965: 36)

Ebenfalls wichtig zu erwähnen ist die Tatsache, dass man anhand der Rezitation erkennen kann, ob der Ursprung eines Tanzes oder Textes vom Puppentheater oder vom

³⁷ *Samisen* ist eine andere Schreibweise für *Shamisen*.

Nō kommt: sobald der Text von einem einzelnen Rezitator gesungen wird, stammt diese Tradition aus dem *Bunraku*; wird dieser Part jedoch vom gesamten Chor übernommen, spricht man vom *Nō*-Einfluss (vgl. Ortolani 1984: 1841).

3.10 Vielfalt im Repertoire mithilfe der Laute

Um im *Kabuki* unterschiedliche Gemütszustände und erforderte Emotionen unterstützen zu können, bedarf es mehrerer Stile. Erscheint im Stück ein innerer Monolog so muss sich ebenso die Musik anpassen können und gegebenenfalls „nur“ den Rezitator mit *Shamisen*-Begleitung vortragen lassen. Bei ausdrucksstarken Tänzen wiederum wirkt diese „einfache“ Begleitung deplatziert wodurch das gesamte Ensemble seinen Einsatz finden wird. Deutlich sichtbar ist nun die Anforderung an die Musik, sich dem Bühnengeschehen und vor allem den Tänzen ohne Probleme anpassen zu können. Hierbei spielt das *Shamisen* eine wichtige Rolle, denn durch die vielen unterschiedlichen Traditionen der *Shamisen*-Spielarten und –Stile wird eine Basis für ebenjene Anforderungen geschaffen.

“The music is essentially narrative or descriptive; in the majority of plays the singing of narrative or descriptive passages to the accompaniment of the shamisen is one of the most important elements of the production.” (Ernst 1974: 113)

Da das *Shamisen* den wichtigsten Part in der Musik des Theaters einnimmt, orientiert sich auch die Charakterisierung der Stile an jenem: zum einen kann *Shamisen*-Musik in epische (*Katarimono*) und zum anderen in lyrische Stile (*Utaimono*) unterteilt werden (vgl. Malm 1984: 1228). Bei der Betrachtung der einzelnen Formen wird auffallen, dass der Übergang zwischen rezitativer und liedhafter *Kabuki*-Musik oft fließend erscheint. In der lyrischen Form „*Nagauta*“ kann sogar beides enthalten sein.

Die vier Hauptstile im *Kabuki* sind demnach „*Nagauta*“, „*Gidayū*“, „*Tokiwazu*“ und „*Kiyomoto*“ (vgl. Brandon 2002: 356). *“In any event, nagauta together with gidayū, tokiwazu and kiyomoto are all inseparable from Kabuki.” (Kawatake 2003: 95)*

Wichtig zu erwähnen an dieser Stelle ist die Tatsache, dass zusammen mit den unterschiedlichen Stilen auch die *Shamisen*-Art gewechselt wird, um den Formen ihre charakteristischen Züge zu verleihen.

3.11. Das Tonsystem der *Shamisen*-Musik

Bevor ich auf die Stile in der *Shamisen*-Musik eingehen werde, erläutere ich zuvor die tonalen Begebenheiten, da diese neben unterschiedlichen Lauten-Arten und – Spielweisen ebenfalls variieren können. Jene Musik bedient sich zweier Skalen: der „*Yō*-Skala“ und der „*In*-Skala“ (vgl. Malm 1973: 60). Sie stellen eine Zusammensetzung aus fünf „fixen“ und zwei variablen Tönen dar. Die japanische tonale Konstruktion bedient sich zum einen einer Ganztonreihe, zum anderen einer sogenannten „hemitonischen“ Reihe, die Halbtonschritte beinhaltet (vgl. Arima o.J.: 2).³⁸ Die drei Hauptstimmungen *Honchōshi*, *Niagari* und *Sansagari* stellen den tonalen Rahmen dar, wobei Modulationen innerhalb eines Stückes stattfinden können (vgl. Malm 1973: 60f.). Arima behauptet zur Modulation, dass es problematisch sei in japanischer Musik davon zu sprechen, da die altjapanische Musik keinen Leitton kenne. Dies führe dazu, dass aus der anhemitonischen Tonleiter³⁹ eine ditonisch-pentatonische Skala entwickelt wird (vgl. o.J.: 1). Das heißt: eine pentatonische Leiter setzt sich aus drei Ganztönen und 2 kleinen Terzen zusammen [z.B. c-d-e-g-a-(c)] (vgl. Michels 2001: 87). Bei der ditonisch-pentatonischen Tonleiter werden aus den beiden kleinen zwei große Terzen. Hierbei hat ein europäisch geprägtes Ohr das Gefühl, es entstehen Unterschiede wie im westlichen Dur-Moll-System. Der Ditonus ist deshalb von solch großer Bedeutung, da er vor allem bei Sprechkünsten, welche im *Kabuki* sehr stark vertreten sind, eingesetzt wird (vgl. Arima o.J.: 3ff.).

³⁸ Die Begriffe der Ganztonreihe und Halbtonreihe sowie der folgende Abschnitt sind mit Vorsicht zu genießen, da sie doch dem westlichen Gerüst von tonalen Systemen entsprechen, meiner Meinung nach aber trotzdem hier zur Unterstützung der Vorstellung passend erscheinen.

³⁹ Die anhemitonische Tonleiter zeichnet sich durch das Fehlen von Halbtonschritten aus (vgl. Arima o.J.: 2).

3.12 Epische Stile im *Kabuki*

Man kann ohne Probleme behaupten, dass die dreisaitige Laute dem *Kabuki* zu seiner Vielfältigkeit im Ausdruck verholfen hat. Gleich zu Beginn möchte ich erwähnen, dass ich mich auf die bis in die Gegenwart angewandten *Shamisen*-Stile und damit verbundenen Termini beschränken werde, da eine Erwähnung jedes einzelnen Stiles, der in Japan mit dem *Shamisen* in Verbindung steht, zu detailliert und ebenso fehl am Platz erschiene. Die drei Formen, die bis in die Gegenwart im *Kabuki* erhalten sind, lauten *Gidayū*, *Tokiwazu* und *Kiyomoto*. Obwohl all diese Stile dem erzählenden Genre angehören, unterscheiden sie sich untereinander doch. So ist *Gidayū* reine Erzählkunst mit Schwerpunkt auf Dialogen, *Tokiwazu* und *Kiyomoto* jedoch sind mit der Schauspielkunst und auch dem Tanz verbunden (vgl. Ackermann 1999: 1341).

Obwohl *Tokiwazu*, *Kiyomoto* und *Nagauta* der *Kabuki*-Tanzform angehören, werden die ersten beiden Stile dem Epischen zugeordnet, wobei *Nagauta* der einzige lyrische Stil ist.

3.12.1 *Gidayū*

Der erste und zugleich wichtigste rezitativische Stil im *Kabuki* findet seinen Ursprung im 17. Jahrhundert durch den Sänger *Takemoto Gidayū* (vgl. Yamada 1998: 675 bzw. Miyake 1965: 26). Dies ist auch der Grund, warum neben dem Begriff *Gidayū* auch oft von „*Gidayū-bushi*“, also der „musikalischen Vortragsweise des (*Takemoto*) *Gidayū* die Rede ist (vgl. Reese 1983: 39). Erstmals erscheint diese Kunstrichtung in den „*Heike monogatari*“, also Erzählungen des 13. Jahrhunderts über Prinzessin *Jōruri* und den Helden *Yoshitsune*. Als Vortragsinstrument löste das *Shamisen* die *Biwa* ab (vgl. Reese 1983: 39). Kikkawa nennt das 16. Jahrhundert und die „*Jōruri-hime monogatari*“ („Die Erzählungen von der Dame *Jōruri*“) als Quelle der *Katarimono* (rezitativen Gesangsstilen mit *Shamisen*), dessen Hauptgattung die *Gidayū-bushi* darstellen (vgl. 1984: 10).

Doch eben jener Termini führt in der Literatur oft zu Verwirrung, wird sowohl *Jōruri* als auch *Gidayū* mit der Rezitationskunst des Puppenspiels in Verbindung gebracht.

Yamada sieht *Jōruri* als den Überbegriff des Rezitationsstils und *Gidayū* somit als eine Variation davon (vgl. 1998: 675) und auch Malm bezeichnet *Jōruri* als einen eher allgemeinen Begriff für viele Arten der Erzählkunst in der Musik (vgl. 1980: 535 bzw. ebenda 2001: 838 bzw. Reese 1983: 39). Festzuhalten ist, dass beide Begriffe mit dem Puppenspiel in Verbindung gebracht werden, ich mich jedoch auf *Gidayū* konzentrieren werde, da es mir sinnvoller erscheint, auf den Begründer dieses Stils Bezug zu nehmen.

Gidayū hat die Aufgabe, die Puppen im Theater „zum Leben zu erwecken“ und ihnen eine Stimme zu verleihen. Dafür übernimmt der Rezitator die gesamten Dialoge. Im *Kabuki* wiederum werden die Dialoge von den Schauspielern selbst gesprochen und der Erzähler übernimmt nur noch erklärende Szenen (vgl. Yamada 1998: 657).

Gestaltet wird diese Erzählform von einem Rezitator und einem *Shamisen*. Diese Konstellation wird auch „*Chobo*“ genannt (vgl. Malm 1984: 1231 bzw. 1973: 17).

3.12.1.1 Was diesen Stil ausmacht

Wie bereits erwähnt, kann die Art des *Shamisen* mit dem Stil variieren. Für diesen wird die etwas größere Laute mit dünnerem Hals jedoch dickeren Saiten eingesetzt, dessen Plektrum ebenfalls durch seine größere Form auffällt (vgl. Malm 2001: 837). *“These characteristics of the huto zao produce a timbre that complements the voice of the narrator. The player can also evoke scenic and emotional effects through the instrument alone.”* (Yamada 1998: 675)

Die enorme Kraft der Stimme erzeugt der Rezitator durch tiefes Atmen in die Bauchgegend (vgl. ebenda: 675). Platziert sind *Shamisen*-Spieler und Sänger: *“(…) on the downstage left apron of the stage or in the alcove above the stage left entrance (the yuka).”* (Malm 1978: 139)

Während der Sänger (*Tayū*)⁴⁰ seinen Text (*Yukahon*), den er vor sich auf einem Ständer (*Kendai*) liegend, rezitiert, spielt der *Shamisen*-Spieler aus dem Gedächtnis (vgl.

⁴⁰ *“According to Okuni-legend, Nagoya Sanzaemon, Okuni’s lover, used the word tayū to designate the chief actor. However, tayū was the fifth grade in social rank, a grade granted temporarily to performers so that they could appear before the Court. The continued use of the term probably derives from this practice.”* (Ernst 1974: 113)

Yamada 1998: 675). Die Ästhetik wirkt für europäisch geprägte Ohren womöglich überraschend:

„Nicht eine ‚schöne Stimme‘ (Bisei) mit klarem, reinem Ton ist zu hören, (...). Die Qualität einer für den Vortrag von Gidayū-bushi als ‚gut‘ angesehenen Stimme ist jedoch gekennzeichnet durch einen gebrochen wirkenden Klang. Wünschenswert ist, daß die Stimme tief, dunkel und kraftvoll klingt, daß sie gleichzeitig obertonreich ist und dadurch rauh und heißer tönt.“ [sic!] (Reese 1983: 43)

3.12.1.2 Weitere Kategorisierung des Gidayū-bushi

Gidayū kann nach Yamada in drei Sektionen unterteilt werden: erstens den dramatischer Dialog ohne Melodie (*Kotoba*), zweitens die melodische Erzählung (*Zi*) und als dritten Punkt nennt er eine Art Zwischenstück (*Iro*) aus den beiden bereits genannten Erzählungen (vgl. 1998: 676). Doch auch Reese macht diese Einteilung mithilfe westlicher Termini: deklamatorischer Vortragsstil, rezitativisch-syllabischer Vortragsstil und gesanglich-melismatischer Vortragsstil (vgl. 1983: 47).

Durch das bundlose Griffbrett des *Shamisen* werden „geschliffene“ und teilweise „ungenau“⁴¹ Töne erzeugt, welches ebenso den charakteristischen Klang ausmacht. Bei der Begleitung eines Rezitators verwendet das *Shamisen* entweder „unauffällige“ und dem Gesang angepasste Phrasen oder eigene Motive. Die Hauptstimmung ist meist F-Bb-F oder Fis-H-Fis, welches auf die zweite Stimmung *Niagari* deutet (vgl. Yamada 1998: 676f).

3.12.2 Tokiwazu

Gegründet wurde dieser Stil 1747 von Tokiwazū Mozitayū, der dieser Erzählform einen groben Einschlag beifügte. Tokiwazu-bushi selbst ist wiederum eine Unterkategorie des „Bungo-bushi“⁴² (vgl. Malm 1984: 1229f). So entwickelte sich aus dem seitens der Regierung verbannten Bungo-bushi der Stil Tokiwazu, aber auch die Form Kiyomoto (vgl. Masakatsu 1995: 30).

⁴¹ Mit „ungenau“ meine ich, dass die Töne oft keiner genauen Tonhöhe – erneut westlicher Vorstellung – zugeordnet werden können.

⁴² In den 1730er Jahren erregte Miyakoji Bungo in Edo mit seinem Bungo-bushi Aufsehen, da sein sinnlicher Singstil und seine Liebes-Selbstmord-Handlungen die konfuzianisch geprägte Gesellschaft und vor allem Regierung erschütterten (vgl. Tokita 1999:44).

3.12.2.1 Eigenschaften des Tokiwazu-bushi

Ebenso prägend war die Einbettung des *Tokiwazu-bushi* in Tanzsektionen durch Einfluss des lyrischen Stils *Nagauta* (vgl. Tokita 1998: 681). Auch Malm spricht von der Kombination dieses Stils mit dem *Hayashi* - dem Ensemble (vgl. 1978: 139). Dies unterscheidet *Tokiwazu-bushi* vom rein rezitativen *Gidayū*.

Ackermann teilt diesem *Katarimono*-Stil, anders als dem *Gidayū*, Weichheit, Gesanglichkeit und sogar ein wenig Sentimentalität zu (vgl. 1999: 1341). Um dies erklären zu können, muss ich ein wenig vorgreifen, und noch nicht erklärte Begriffe mit einbauen:

“Around the 1680s, there began a new practice of including narrative music in kabuki for mimetic dance scenes called syosa goto. This began a process of interaction between narrative music and nagauta, and by the 1770s the interaction had resulted in a new form of kabuki dance, which combined aspects of narrative musical structure and pure dance and song – the earliest features of kabuki dance music. Through contact with kabuki dance, narrative genres developed stronger melodic and rhythmic features. The retained their storytelling function, but there was less emphasis on the narrative.” (Tokita 1998: 679)

Tokiwazu-bushi besticht durch seinen schweren, runden Klang, der dadurch in der Lage ist, den inneren Gefühlszustand des Schauspielers sowie den deutlichen Sachverhalt ausdrücken zu können (vgl. Ackermann 1999: 1341).

3.12.2.2 Tokiwazu-Musiker

Wie bereits erwähnt, wird dieser *Kabuki*-Musikstil sowohl rein rezitativ als auch als Tanzbegleitung eingesetzt. Wie wandelbar diese Kunstform sein kann, beweist folgendes Zitat:

“There are different categories of pieces, depending on context and function (...) In the context of kabuki, light dance pieces are musically and structurally distinct from pieces that are focused more on drama and narrative; the latter are longer, looser in structure, and closer to narrative.” (Tokita 1998: 680)

Das Ensemble setzt sich aus mehreren Sängern und *Shamisen*-Spielern zusammen und befindet sich, anders als *Gidayū*-Musiker, direkt auf der Bühne.

”Tokiwazu and kiyomoto are usually performed by larger number of players who are placed variously on platforms along the sides of the stage right or left according to the dictates of a given stage set.“ (Malm 1978: 139)

Malm nennt die rechte Bühnenseite als die des *Tokiwazu* zugehörigen (vgl. 1984: 1231). Jener Stil benutzt kein schweres *Shamisen* sondern bedient sich dem etwas kleinern „*Chūzao*“ (vgl. Tokita 1998: 680 bzw. Malm 2001: 837). Die Hauptstimmung bei dieser *Shamisen*-Art ist *Honchōshi*, wobei *Niagari* und *Sansagari* für Zitate in Liedern und Tänzen vorbehalten ist (vgl. Tokita 1998: 680).

3.12.3 Kiyomoto

Die letzte dem *Kabuki* epischen Stil zugewiesene Form wurde 1814 von *Kiyomoto Enjudayū* eingeführt (vgl. Tokita 1998: 681 bzw. Malm 1978: 139). Diese Gattung zeichnet sich durch ihren leichten Charakter und einen ironisch-frivolen jedoch auch schlauen Grundton aus (vgl. Tokita 1999: 1).

3.12.3.1 Die Inhalte des Kiyomoto

Im *Kiyomoto*-Stil werden meist hochdramatische Gefühle jedoch auf der anderen Seite auch komische Inhalte ausgedrückt:

“Many kiyomoto pieces relate melodramatic and sentimental love stories, often ending tragically in the double suicide of lovers. Another type of piece offers a scintillating array of portraits of common people, with a strong comic element.” (Tokita 1999: 1)

Um jene Gefühle auf überzeugende Art ausdrücken zu können, wird die Musik, vor allem gesanglich, enorm virtuos ausgeführt (vgl. Ackermann 1999: 1341).

Positioniert sind *Kiyomoto*-Musiker auf der linken Bühnenseite, also genau auf der anderen Seite als die *Tokiwazu*-Künstler (vgl. Malm 1984: 1231).

3.12.3.2 Kiyomoto-Musik

Das *Shamisen* ist erneut das mittelgroße *Chūzao* (vgl. Tokita 1998: 681). In diesem Stil wirkt die Laute sehr verhalten, da diesmal der Sänger für den oft übersteigerten Gefühlszustand des Schauspielers eine technisch anspruchsvolle Stimme einsetzt. Hierbei werden Vibrati und virtuose Tonbewegungen erzeugt, wobei der Sänger die Grenz der männlichen Stimme zu erreichen scheint (vgl. Ackermann 1999: 1341). „*The kiyomoto singing style is lustrous, sensuous and refined with a great breadth of emotional expression.*“ (Tokita: 1999: 1)

3.12.3.3 Verständnis des Kiyomoto-Stils anhand der japanischen Ästhetik

Die Auffassung der Ästhetik Japans unterscheidet sich enorm von der der westlichen (Musik-)Welt. So sind laut Kikkawa sowohl die tiefe Stimme aber auch die Vorliebe für die Kopfstimme vorherrschend (vgl. 1984: 185). Dies kann eindeutig mit der Stimmführung im *Kiyomoto* verbunden werden. Auch bezeichnend ist das verhaltene *Shamisen* um die vokale Form nicht zu unterdrücken, welches ebenso die Neigung zur Vokalmusik bekundet (vgl. ebenda: 188).

3.13 Der lyrische Stil Nagauta

Die Tänze wurden zu Beginn von kurzen Liedern (*Kouta*) auf dem *Shamisen* begleitet, welches sich jedoch änderte, als für längere Tänze auch gleichzeitig die Lieder länger werden mussten (vgl. Kawatake 2003: 95). Wahrscheinlich ist, dass im *Onna Kabuki* der *Gidayū*-Stil zur Tanzbegleitung eingesetzt wurde, welches mit der Zeit aus eben genannten Gründen unpassend erschien (vgl. Malm 1978: 138f.). Durch diese Entwicklung konnte sich das *Nagauta*, das lange Lied, etablieren (vgl. Ebenda 1973: 16).

Im 18. Jahrhundert verbanden *Nagauta*-Spieler ihren weichen Stil mit dem *Jōruri*, wodurch es gelang nicht mehr nur Lieder, sondern bereits ganze Stücke darzubieten (vgl. Ackermann 1999: 1339). Auch Malm erwähnt, dass diese Form sich von kurzen Liedern zu passenden Begleitstücken für den *Kabuki*-Tanz entwickelte (vgl. 1973: 34).

Interessant hierbei ist, dass dieses Genre sowohl auf der Bühne als auch abseits, hinter dem Bambusvorhang (*Kuromisu*), praktiziert wird.

Auf der Bühne befindet sich das *Nagauta*-Ensemble am Ende jener, dem Publikum zugewandt (vgl. Otsuka 1998: 671) meist auf einer roten Estrade platziert (vgl. Malm 1984: 1231). Diese Unterschiede der Platzierung hängen von den beiden Funktionen der *Nagauta*-Musiker ab: auf der Bühne dient das *Nagauta*-Ensemble als Tanzbegleitung und abseits erzeugt es die atmosphärische Untermalung des Bühnengeschehens (vgl. Motegi 1998: 659).

3.13.1 Charakteristika des *Nagauta*

Dem *Nagauta*-Repertoire wird in etwa die Hälfte der gesamten *Kabuki*-Tanzmusik zugeordnet, wobei sich *Tokiwazu* und *Kiyomoto* die andere Hälfte teilen (vgl. Tokita 1999: 47). Otsuka meint zu dem umfassenden Bestand der Stücke: "*The range of pieces in the nagauta repertoire is so great that it is virtually impossible to classify them all systematically.*" (vgl. 1998: 672)

Das *Shamisen* des *Nagauta* besitzt einen etwas flacheren Steg, einen kleineren Korpus sowie ein kleineres Plektrum (vgl. ebenda: 673). Die Spieltechnik weicht ein wenig von der der anderen Gattungen ab: der Anschlagort wird sehr mittig über dem Korpus gesetzt, wodurch ein kräftiger Widerhall erzeugt werden kann und auch der Anschlag selbst ist sehr stark (vgl. Ackermann 1999: 1339). Die Stimmung des *Nagauta*-*Shamisen* ist zum Großteil die der Hauptstimmung (*Honchōshi*), gefolgt von *Niagari* und *Sansagari*, wobei innerhalb eines Stückes, vor allem im Tanz, Modulationen vorkommen können:

"Thus, in the analyses of entire compositions one can expect the change of tuning within each piece to indicate particular modulations. Also, The fact that a majority of pieces do change tunings (usually at the odoriji ⁴³) shows that modulation is linked to form in a manner similar to that found in Western art music." (Malm 1973: 61)

Wie bereits erwähnt, kennt die altjapanische Musik keine Modulationen (vgl. Arima o.J.: 1). Jedoch behauptet Malm, dass sehr wohl Modulationen, sogar innerhalb eines

⁴³ *Odoriji* ist die reine Tanzmusik eines *Nagauta*-Stückes (vgl. Ackermann 1999: 1339).

Stückes, auftreten. Dies beweist, dass im *Kabuki* sowohl alte als auch (damals) neue Stile und Musikgattungen einfließen.

Der Unisono-Gesang kann sowohl von einem als auch mehreren Sängern ausgeführt werden (vgl. Otsuka 1998: 672). Dies entspricht, um erneut auf die Ästhetik zu achten, der Vorliebe für Unisono-Gesang der Japaner, um die unterschiedlichen Klangfarben der Sänger hervorzubringen (vgl. Kikkawa 1984: 189)

Da der Sänger großes Ansehen hat, liegt es ebenso in seiner Hand die Grundtonhöhe zu wählen, welcher sich das *Shamisen* anpasst. Obwohl die Kopfstimme erneut mit Vorliebe Verwendung findet, würde nie ein Falsett im westlichen Sinn eingesetzt werden (vgl. Malm 1973: 49ff.).

3.13.2 Die dreiteilige *Kabuki*-Tanzform als Struktur eines *Nagauta*

Ackermann gliedert ein *Nagauta* in sechs folgende Abschnitte: erstens die Vorbereitung auf die Szene (*Oki*), zweitens den Auftritt des Haupt Schauspielers (*De*), drittens die Erzählung des Sachverhalts (*Katari*), viertens den Ausdruck heftiger persönlicher Gefühle (*Kudoki*), fünftens die Tanzmusik (*Odoriji*) und als letzten sechsten Punkt die Abrundung (*Chirashi*) (vgl. 1999: 1339).

Diese sechs Abschnitte unterliegen der aus dem *Noh*-Theater übernommenen Dreiteilung, die im *Kabuki* mit den Termini „*Deha*“, „*Chuha*“ und „*Iriha*“ versehen worden sind (vgl. Malm 1984: 1232).

Ein interessanter Aspekt der Musik des *Kabuki* ist, dass sie einen stets verhaltenen Charakter aufweist wenn Schauspieler Dialoge oder Monologe führen, wenn die Atmosphäre oder Szene beschrieben wird, jedoch bei Tänzen in den Vordergrund rückt. Das *Nagauta* diente zu Beginn eben jenem Effekt der Tanzbegleitung, wobei sie später zu einem eigenständigen Genre wurde (vgl. Ebenda 1973: 34).

Die bereits erwähnte Dreiteilung der Musik, die dem *Noh*-Theater entnommen wurde, erhielt im *Kabuki* die Namen *Deha*, *Chuha* oder *Nakaha* (vgl. Tokita 1999: 50) und dem Schlussteil *Iriha* und dient als Rahmen für Tempo und Dynamik. Um diese drei Abschnitte mit ihren Inhalten und Funktionen besser illustrieren und danach erklären zu können, bediene ich mich folgender Tabelle:

<i>Deha</i>	<i>Okī</i>	Einleitungs- bzw. Auftrittsmusik
	<i>Michiyuki</i>	Einleitungs- bzw. Auftrittsmusik
<i>Chuha bzw. Nakaha</i>	<i>Kudoki</i>	Tanz
	<i>(Monogatari)</i>	Erzählung
	<i>Odoriji</i>	Tanz
<i>Iriha</i>	<i>Chirashi</i>	gesteigerter Tanz
	<i>Dangire</i>	Finale

Vgl. Malm 1984: 1233 bzw. 1980: 523

Malm erläutert in seinem Buch „*Nagauta*“ eine detaillierte Auflistung dieser dreiteiligen Form: Der erste Abschnitt (*Okī* oder *Okīuta*) hat eine einleitende dramatische Funktion um die perfekte Basis für den Auftritt des Schauspielers bieten zu können. Gefolgt von der zweiten erweiterten Einleitung „*Michiyuki*“, bei der der Schauspieler den „*Hanamichi*“ (Auftrittssteg) betritt und bereits einige Posen präsentiert. Der Tanz „*Kudoki*“ zeichnet sich durch seine sanfte, weiche Art aus, die ohne Trommeln nur vom *Shamisen* begleitet wird. „*Odoriji*“ wird als das Zentrum des Tanzes gesehen, bei dem erstmals die *Taiko* und Querflöten einsetzen. Das eigentliche Finale (*Chirashi*) dieser Form lässt eine deutliche Steigerung in Tanz und Musik, die sich etwas freier bewegen kann, erkennen, welche vom Abschluss „*Dangire*“ und dem Einsatz einer speziellen Tanzpose (*Mie*)⁴⁴ abgerundet wird (vgl. 1973: 34).

Der hierbei nicht erwähnte Abschnitt „*Monogatari*“ findet seltener Verwendung, da es mehr „(..)Illustrationen zu einer Geschichte als die Erzählung selbst.“ (Malm 1984: 1233) ausdrückt.

3.14 Funktionen der Musik im *Kabuki*-Stück

Die Musik variiert je nach Begebenheiten des Stückes und des Schauspielers/ Tänzers, wobei die Tanzform bereits erläutert wurde.

Die drei Grundkategorien der *Kabuki*-Theaterstücke behandeln zum einen Geschichten der aristokratischen Gesellschaft, verarbeitet in historische Ereignisse (*Jidaimono*), das

⁴⁴ *Mie* = Verharren auf einer Tanzpose als Ausdruck höchster Dramatik (vgl. Kawatake 2003: 112f.).

häusliche Leben der „einfachen Leute“ (*Sewamono*)⁴⁵ und als letzten Punkt reine Tanzstücke (*Shosagoto*) (vgl. Ernst 1974: 205f.).

Was jedoch festzuhalten ist, ist die Tatsache, dass Sänger und *Shamisen* bei Tanzstücken die Melodie übernehmen, wobei lyrische Passagen mit der Querflöte verstärkt werden. Die Trommel bedient sich einem Rhythmusschema, dem der Tänzer „bewusst“ entgegenwirkt um nicht genau synchron mit den Perkussionsinstrumenten aufzutreten. Reine Instrumentalbegleitung kann als Zwischenspiel, Hintergrundmusik oder Rezitativform verwendet werden (vgl. Malm 1980: 523f.).

⁴⁵ Ernst nennt als zweite Form der „häuslichen Spiele“ *Kizewamono*, die noch schlichter in ihrer Handlung erscheinen als *Sewamono* (vgl. 1974: 206).

4. Bühnenelemente

Das *Kabuki*-Theater ist versehen mit zahlreichen oftmals sehr bunten und vielfältigen Elementen. Sei es in Bühnendekoration, Kostümierung, Rollen, Perücken oder dem *Kumadori*-Makeup.⁴⁶

Jedes Element der dramatischen Form für sich ist so komplex und unzähligen Interpretationen ausgesetzt, dass es als große Aufgabe erscheint, diese auf wenigen Seiten ohne Einschränkungen vorführen zu können. Demnach werde ich mich auf die wichtigsten – oder zumindest häufigsten, um keine Wertung vorzunehmen – Gesichtspunkte zu beschränken.

Dieses Kapitel betrachtet nach und nach die „Punkte“ Bühne, Kostüme, Utensilien und Bühnenmechanismen.

4.1 Die Theaterhäuser

Zusammen mit der Etablierung des *Kabuki* als Theaterform begannen die Bauten von Theatergebäuden im 18. Jahrhundert (vgl. Senzoku 1964: 104). Doch waren jene Unternehmungen stets – so wie das *Kabuki* im Allgemeinen – starken Überprüfungen unterworfen (vgl. Leims 1983: 16).⁴⁷ So kam es zu einer primitiveren Erscheinung des Theaters: es waren einstöckige „Hütten“ mit einem Dach aus Strohmatte, wobei wegen der großen Feuergefahr ordentliche und feuerfeste Gebäude erneut zugelassen wurden (vgl. Senzoku 1964: 104f.).

Dass diese Tradition der „Freiluft-Aufführungen“ vom *Noh*-Theater stammt, beweist jenes Zitat: “(...) *nō* was played in very varied places – on riverbanks, at temples, at shrines, in the mansions of noblemen and warriors, and so on.” (Okuyama/ Reese 1998: 653)

⁴⁶ *Kumadori* wird mit „Schatten machen“ übersetzt und zeichnet die typisch „*kabuki*-hafte“ Bemalung aus (vgl. Masakatsu 1995: 50).

⁴⁷ Dies lässt sich auf einen Zwischenfall im Jahre 1714 zurückführen: *Enishima*, eine der höchstrangigsten Bediensteten im Hause des siebten *Shogun Ietsugu* (1709-16), hatte eine Liebesaffäre mit dem begehrtesten Schauspieler im *Edo* des frühen 18. Jahrhunderts: *Ikushima Shingorō* (1671-1743). Als diese Romanze aufgedeckt wurde, kam es zur Verbannung beider Liebenden sowie der Schließung eines der Haupttheatergebäude in *Edo*, dem *Yamamura-za* (vgl. Shively 2002: 49f. bzw. Senzoku 1964: 104).

Diese Aufführungspraxis wird sich etwas später in den Gepflogenheiten des *Kabuki* wieder finden. Bowers beschreibt einen interessanten Zusammenhang zwischen dem modernen Wort für Theater im Japanischen, welches folgenden Ursprung zu haben scheint und der Entwicklung zu einem „geschlossenen“ Theaterhaus:

“Performances were all in the open air (...) From O-Kuni’s performances before vast audiences, the word ‘shibai’ (literally, in the grass) arose. In modern Japanese the word ‘shibai’ now means theatre of any type of kind, but of course in origin it primarily signified Kabuki (...) Increasing interest on the part of nobles and warriors, who were not permitted to be in public with commoners, caused the construction of special screened boxes (sajiki) at the sides of O-Kuni’s stage. This architectural addition made the first step towards the construction of a closed theatre-house where audience and actors were both under cover.” (1952: 42)

Masakatsu erwähnt ebenfalls das Wort „*Shibai*“ für Rasen und deutet auf die eigens für die privilegierte Schicht angefertigte Sitze um sich vom „einfachen Volk“ abgrenzen zu können (vgl. 1995: 52). Hieran erkennt man erneut die Wichtigkeit der gesellschaftlichen Stellung und Klassentrennung, die einen bedeutenden Schritt in der Architektur der Theaterhäuser einleitete. „*Das Kabuki ab 1653 ist also die erste kommerzielle Theaterform Japans mit einem eingezäunten Theater, bei dem an einer Kasse von jedermann Eintritt entrichtet werden muß.*“ [sic!] (Leims 1985: 33)

Um einen besseren Einblick in das Erscheinungsbild des *Kabuki*-Alltags zu bekommen, können als eine weitere aufschlussreiche Quelle die Holzblockdrucke der *Edo*-Zeit gesehen werden.⁴⁸

Durch Darstellung zahlreicher Schauspieler und dem Theatergeschehen kann ein wenig in die damalige Atmosphäre eingetaucht werden.

4.2 Die frühen Erscheinungsformen der Bühne

Gleich zu Beginn scheint kommendes Zitat sehr passend, welches in gewisser Weise die Basis für weitere Betrachtungen zur *Kabuki*-Bühne liefert:

„The Kabuki stage is a decorated area, not a disguised one. Stage decoration serves the purpose of indicating place, rather than representing it, and of

⁴⁸ Diese Farbholzschnitte *Ukiyo-e* entstanden in der *Edo*-Zeit und bildeten Freudenmädchen, Schauspieler sowie das Theatergeschehen ab (vgl. Linhart 2004: 186). Auch Inoura und Kawatake sprechen von den Holzblockdrucken als Quelle (vgl. 1981: 191).

providing a background against which, rather than in which, the actor plays.“ (Ernst 1974: 127)

In den Anfängen dieser Theaterform lassen sich keine eigenständigen Bühnenkonstruktionen, wie sie bereits im aristokratischen Theater des 14. Jahrhunderts vorhanden waren, vorfinden. Erneut wurde das *Noh*-Theater im 17. Jahrhundert als Beispiel herangezogen, wobei schon seit Anfang an Veränderungen stattfanden. Die *Noh*-Bühne diente somit „nur“ als Vorlage und wurde nicht ohne weiteres adaptiert (vgl. Leims 1983: 70).

Wie sahen jedoch die *Kabuki*-Bühnen vor Einbindung der *Noh*-Bühne aus:

“The earliest kabuki was performed on a small uncovered stage, the audience enclosed by a bamboo paling or a bunting on four sides after the manner of a sideshow tent without a top. Later just the stage was covered by a roof as in the nō.” (Shively 2002: 48)

Doch war vor dem *Noh*-Theater eine andere traditionelle Theaterform entscheidend für die Einführung der Bühne: die ursprünglich aus China stammende Theaterform *Bugaku*⁴⁹, die als zeremonielle Hofkunst gesehen werden kann, ist Ausgangspunkt der Theaterbühne. Der *Noh*-Bühne wurde ein Dach hinzugefügt um die Ähnlichkeit zu einem *Shintō*-Schrein und damit rituellen Tänzen zu symbolisieren (vgl. Masakatsu 1995: 52).

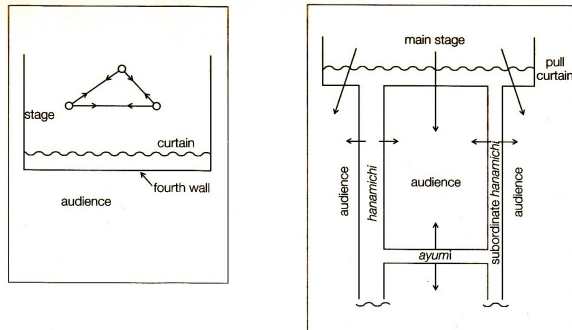
Demnach wies die Erscheinungsform der *Kabuki*-Bühne sowohl Elemente der *Bugaku*-Bühne – eine rechteckige Bühne – als auch der *Noh*-Bühne – der überdachten Bühne – auf.

„Die Bühne ist das Ergebnis einer langen Entwicklung, die mit der Nō-Bühne anfang und sich den zunehmenden Erfordernissen der neuen, mehr und mehr das Spektakelhaftes betonenden Kunst entsprechend, zu der bekanntlich außerordentlich breiten, aber im Vergleich mit der Bühne der europäischen Opernhäuser nicht sehr tiefen Form entwickelte.“ (Ortolani 1984: 1842)

Was womöglich mit der „Tiefe“ der westlichen Theaterhäuser gemeint sein könnte, ist das Spielen mit räumlicher Vorstellung, welche dem *Kabuki* völlig fehlt (vgl. Lee 1971: 67). Welchen Grund das haben könnte, verdeutlicht das folgende Zitat von Kawatake:

⁴⁹ *Bugaku* sind Hoftänze, die im 7. Jahrhundert Japan von China aus erreichen. (vgl. Masakatsu 1995: 52). Bowers erwähnt fälschlicherweise *Bugaku* als eine einheimische Kunstform (vgl. 1952: preface xvii).

“(...) Western drama attempts to give three-dimensional form to a dramatic text whereas the traditional theatrical genres of Japan syntheses of the arts, ones in which stage machinery has an integral part to play.” (2003: 30)



Zum besseren Verständnis zeigt Abbildung 1, was man sich unter der dritten Dimension beim westlichen Theater (links) vorstellen kann und zum Unterschied den vertikalen „Spielraum“ des japanischen Theaters (rechts).

Abb. 1: Kawatake 2003: 57

4.2.1 Die Elemente der Bühne

Welche Charakteristika machen die *Kabuki*-Bühne nun aus? Jene Bühne ist bekannt durch ihre grandiose Bühnentechnik und zahlreiche Elemente wie den „*Hanamichi*“, einem Steg für Auftritte und Abgänge der Schauspieler, die Drehbühne und vielen weiteren einzigartigen Erfindungen. Wie bereits erwähnt, gab es zu Beginn dieser Theaterform keine überdachte und klar strukturierte Bühne.⁵⁰ Was kann man sich nun unter der frühen Bühne vorstellen: “*The original Kabuki stage floor, that of the Nō theatre, was a dancing floor, and this floor, always undecorated, opposed both the body of the actor and the set pieces of nonrepresentational design that were placed on it.*” (Ernst 1974: 127) Zu erkennen ist hierbei noch die schlichte und einfache Beschaffenheit der Bühne, die sich mit der Etablierung des *Kabuki* zu einer aufwendigen Konstruktion entwickeln sollte. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem *Noh* und dem *Kabuki* ist hierbei, dass im *Noh*-Theater vieles nur angedeutet wird, das *Kabuki* jedoch enorme Bühnentechnik einsetzt um die Zuseher zu begeistern (vgl. Leims 1985: 67).

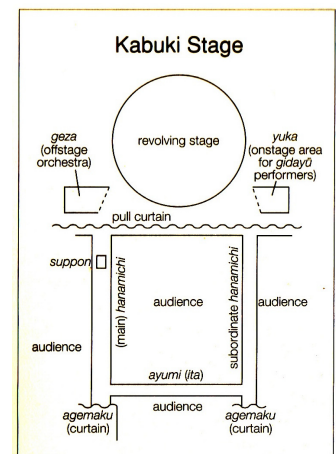


Abb. 2: Kawatake 2003: 57

⁵⁰ Erst in der *Genroku*-Zeit (1688-1704) kamen überdachte Theater zum Vorschein (vgl. Masakatsu 1995: 53)

Abbildung 2 zeigt in vereinfachter Form jene *Kabuki*-Bühne nach vielen Jahren der Umstrukturierung.

Jedes einzelne Element der Bühne trägt zum charakteristischen Bild des japanischen Theaters bei, welches der Grund ist, warum ich systematisch vorgehen und jene Eigentümlichkeiten einzeln schildern werde. Jedoch: „*Leicht wird jedoch vergessen, daß alle diese Mittel nur einer optischen Sensibilisierung des Zuschauers für die hohe Schauspielkunst des Darstellers dienen (...) Er ist es der die Szene dominiert.*“ [sic!] (Leims 1985: 63)

4.2.1.1 Der *Hanamichi*

Der *Hanamichi*, oder „Blumenweg“,⁵¹ soll erstmals um das Jahr 1724, also nach der *Genroku*-Zeit und dem Einführen von überdachten Theaterhäusern, im *Kabuki* erschienen sein (vgl. Ernst 1974:50 bzw. Miyake 1954: 34). Welchen Stellenwert der *Hanamichi* besitzt, wird hiermit verdeutlicht:

„*Among them is one not found in theatres abroad, nor even in other genres of Japanese theatre for that matter, the hanamichi, and hence it can be said to typify the inherent nature and special qualities of Kabuki.*“ (Kawatake 2003: 37)

Der Steg befindet sich auf der linken Seite des Publikums und führt direkt durch jenes, wie es auf Abbildung 8 zu sehen ist. Dies ermöglicht dem Schauspieler die Möglichkeit einer intensiveren Ansprache an die Zuseher und deren stärkere Teilnahme am Bühnengeschehen (vgl. Miyake 1965: 32 bzw. Pronko 2002: 333). „*Ein guter Schauspieler läßt sich damals wie heute eine solche Gelegenheit, mit den Zuschauern in Kontakt zu treten, nicht entgehen.*“ [sic!] (Leims 1983: 71).

Der *Hanamichi* ist in etwa 1,50 Meter breit, 1,20 Meter hoch und nimmt die gesamte Länge des Parterres ein (vgl. Ortolani 1984: 1842). Ernst beschreibt einen wichtigen Unterschied zwischen Auf- und Abgängen der Schauspieler im westlichen und japanischen Theater. So ist es im *Kabuki* üblich, die Auftritte der Darsteller langsam einzuführen und ebenso zu beenden oder zu unterbrechen:

⁵¹ „*The word hanamichi is written in Japanese with two characters meaning flower and way, path or street. One explanation of the origin of the word, apparently unverifiable, is that at one time it was customary for actors' admirers to place flowers on this playing area.*“ (Ernst 1974: 25) Auch Leims spricht von diesem Entgegennehmen der Blumen als Geschenke an die Schauspieler (vgl. 1985: 46).

“The hanamichi is sometimes used for what might be called a ‘continuous’ exit and entrance, in which the character exits from the hanamichi, the set is changed on the stage, and the character re-enters almost immediately on the hanamichi in a mood continuous with that of his exit.” (1974: 101)

Ein wichtiger Punkt auf dem Steg selbst ist der so genannte „*Shichi-no-san*“ oder „Sieben-Drei-Punkt“, auf dem ein „Klapptür-Lift“ (*Suppon*) angebracht ist um den Charakter plötzlich und dramatisch auf dem *Hanamichi* erscheinen lassen zu können (vgl. Kawatake 2003: 37). *“In Kabuki any character that is a divinity of some sort must make its appearance via the suppon.”* (Ebenda: 150)

Parallel zum Hauptsteg und mit jenem verbunden, verläuft ein kleinerer „Hilfssteg“ oder „*Kara-Hanamichi*“, der einen weiteren Anstieg der Dramatik ermöglicht (vgl. Miyake 1965: 32). Am Ende dieser beiden Wege, befinden sich zwei Vorhänge (*Agemaku*), die den Warteraum (*Toya*) bedecken, der durch einen unterirdischen Korridor (*Naraku*, wörtl. „Hölle“) mit dem Umkleideraum der Schauspieler verbunden ist (vgl. Kawatake 2003: 37)

4.2.1.2 Der Vorhang „*Maku*“

Das *Kabuki* verwendet zwei Arten von Vorhängen: die zur Seite gezogenen oder den vertikalen Vorhang nach westlichem Vorbild (vgl. Miyake 1954: 33f.). Der westliche Vorhang ist seit der Modernisierung öfter in Gebrauch, jedoch beschreibt Ernst: *„In addition to ist drop curtains, the Kabuki theatre today still uses the hikimaku when the play being performed is ‘pure’ Kabuki.”* (1974: 26) Leims sieht den Gebrauch von Vorhängen folgendermaßen: *„Mehraktige Stücke erfordern einen Vorhang als dramaturgische wie konkrete Trennung zwischen zwei Stücken.”* (1983: 70f.)

4.2.1.3 Die Drehbühne

Mit der Entwicklung der Drehbühne (*Mawari-butai*) gelang es dem Kabuki-Theater schnelle Szeneriewechsel von großem Ausmaß zu vollführen. Erfunden soll sie 1758 der aus der Osaka-Gegend stammende Autor *Namiki Shōzō* haben (vgl. Kawatake 2003: 61 bzw. Ernst 1974: 29 bzw. Leims 1983: 77). Welche Aufgabe diese spezielle

Bühneneinrichtung hat, legt folgendes Zitat dar: *“The primary incentive for the invention of the revolving stage was to speed up scene changes in order to accommodate an increasing number of multi-scene, multi-act plays.”* (Kawatake 2003: 62) Jene Bedeutung wird der *Mawari-butai* neben den schnellen Übergängen zwischen den Kulissen zugeschrieben: *“In the Kabuki the actual mechanics of change of scene is more impressive than the feeling that the scene change has been effected by mysterious, carefully concealed techniques.”* (Ernst 1974: 154)

4.2.1.4 Kulissen

Wie bereits erwähnt, übernahm die *Kabuki*-Bühne die Grundstruktur und Elemente aus dem *Noh*-Theater. In Bezug auf die Kulisse wurde jedoch ein wichtiger Aspekt des *Noh* beibehalten: die Andeutung unterschiedlicher Gegebenheiten wie beispielsweise Schnee oder Wasser durch Tücher: *“The floor cloths (...) are white, blue and gray; the white is used to indicate snow, the blue to indicate water, and the gray to indicate earth.”* (Ernst 1974: 128) Während in historischen Stücken sehr detaillierte Tempelfassaden oder Aussichten vorherrschen, zeigen die bürgerlichen Stücke einfache Szenerien (oft Hausinneres), wobei bei Tanzstücken (vom *Nō*) die Bühne sogar leer ist und nur Musiker und Tänzer zeigt (vgl. Herwig 2004: 54).

4.2.1.5 Bühnenassistenten

Wie im europäischen Theater gibt es auch in Japan einen Souffleur, oder „*Kurogo*“. Dieser ist komplett in schwarz gekleidet und dem Schauspieler in erster Linie als Text-Unterstützung behilflich, stellt einen Stuhl (*Aibiki*) oder Utensilien für jenen auf der Bühne zur Verfügung (vgl. Miyake 1954: 42 bzw. Herwig 2004: 55). Ein weiterer ebenfalls schwarz gekleideter Bühnenassistent ist der so genannte „*Kōken*“ (vgl. Lee 2002: 361 bzw. Mezur 2005: 178).

„Dieser schwarze Mann „Kurogo“ (schwarze Kleidung) hat nicht nur die Aufgabe zu soufflieren, sondern er reicht auch dem Schauspieler die nötigen Requisiten zu oder nimmt sie ihm wieder ab, wenn dieser sie nicht mehr braucht.“ (Senzoku 1964: 114)

5. Dramatische Form

Dieses Kapitel betrachtet die Kategorisierung der Theaterstücke und Rollen, unterschiedliche Stile im *Kabuki* sowie Kostüme, Perücken, *Kumadori*-Make-up und Utensilien der Schauspieler. Einen weiteren Punkt stellen formalisierte Bewegungsabläufe (*Kata*) der Mimik und Gestik der Darsteller sowie der Aspekt von Gender-Unterschieden dar. Wichtig zu erwähnen ist, dass *Kabuki* ein Theater der Überzeichnung ist: “(...) *Kabuki is a theatre that emphasizes the senses of both sight and sound.*“ (Kawatake 2003: 139)

5.1 Die *Kabuki*-Stücke

Das *Kabuki*-Theater behandelt seine Handlungen grundsätzlich in zwei Kategorien von Stücken: den historischen und den „bürgerlichen“ Stücken (vgl. Malm 1980: 522 bzw. Brandon 1978: 66). Ernst erwähnt eine dritte und sogar vierte Kategorie: die reinen Tanzstücke oder „*Shosagoto*“ und führt ebenso eine wichtige „Unterkategorie“ der bürgerlichen Spiele an: die „*Kizewamono*“ (vgl. 1974: 205f).

Wie schwierig die Einteilung der Stücke sein kann, verdeutlicht folgendes Zitat:

„Die Klassifizierung eines Stückes hat aber oft nur die Bedeutung eines Hinweises auf seine überwiegende Charakteristik, da es wegen der Vielschichtigkeit seiner Elemente und der absichtlichen Verstellung der eigentlich gemeinten Zeit und Rollen möglicherweise mehreren Gruppen angehören kann.“ (Ortolani 1984: 1842)

Mit der absichtlichen Verstellung der Zeit und Rollen meint Ortolani womöglich eine Art Schutz vor Restriktionen seitens der Regierung, falls zu kritische zeitgenössische Angelegenheiten im Stück behandelt werden. Ernst beschreibt zudem:

“The majority of these classifications therefore reveal little about the form of the play. They indicate a concern with the kind of costume and setting, with traditionally defined fields of subject matter, and they show the importance of the actor in the theatre.” (1974: 207)

Masakatsu formuliert treffend die Einteilung der Stücke in jene, die direkt vom Puppentheater übernommen werden, jene, die auf der anderen Seite direkt für das

Kabuki geschrieben wurden und als zuletzt die Tanzstücke, die dem *Noh*-Theater entlehnt wurden (vgl. 1995: 42)

Trotz historischer Heldenepen und zahlreichen Kriegergeschichten in den Stücken sollte doch auch etwas anderes zum Ausdruck kommen:

„Das Kabuki versuchte die Freuden und die Leiden, die Lust und die Verzweiflung der von den Samurai unterdrückten chōnin (Kaufleute und Handwerker in der Großstadt) in der streng kontrollierten Feudalgesellschaft der Tokugawa-Zeit zum Ausdruck zu bringen.“ (Ortolani 1984: 1839)

Ein wichtiger Aspekt ist Ausgangspunkt für die meisten Stücke im *Kabuki*, nämlich die Zerrissenheit zwischen seinen eigenen Gefühlen und Neigungen (*Ninjō*) und dem Pflichtbewusstsein und sozialen Druck innerhalb der Gesellschaft (*Giri*) (vgl. Lee 1971: 51). Meist scheint es jedoch als unlösbare Aufgabe, beides verbinden zu können.

5.1.1 Jidaimono

Die erste Gattung „*Jidaimono*“⁵² behandelt historische Geschichte, wobei oft das Puppenspiel als Quelle dient (vgl. Miyake 1965: 38). Dass erneut *Bunraku* als Einfluss diene, erkennt man an dem Stil des Schauspielers, der teilweise versucht, die komplexen Bewegungen der Puppen nachzuahmen (vgl. Ortolani 1984: 1842). Jene Stücke, die dem Puppenspiel entstammen, sind mehraktige Werke, doch zu den Stücken, die in erster Linie für das *Kabuki* geschrieben wurden ist zu sagen: „*A Jidaimono is usually only part of a play –one act taken from a longer story.*“ (Miyake 1954: 46) Man kann zu den historischen Spielen sagen, dass sie der stark stilisierten Gattung im *Kabuki* angehören, da sie sich meist dem überzeichneten Schauspielstil „*Aragoto*“⁵³ bedienen (vgl. Kawatake 2003: 138 bzw. Ernst 1974: 205).

Häufig zu lesen ist über die berühmten „Achtzehn besten Spiele“, die den historischen Stücken angehören und somit die *Jidaimono* als „echtes *Kabuki*“ auszeichnen (vgl. Masakatsu 1995: 42 bzw. Inoura/ Kawatake 1981: 207). Behandelt werden Geschichten der *Samurai* (Krieger) und Aristokraten (vgl. Ortolani 1984: 1842).

⁵² Ernst führt zudem zwei Unterarten an: „*Ōdaimono*“ (meist ältere Geschichten als *Jidaimono*) und „*Ōiemono*“, die meist den Fall eines Adels-Hauses behandeln (vgl. 1974: 206).

⁵³ „*Aragoto*“ ist ein Schauspiel-Stil, der auch als „rauer“ Stil bezeichnet wird und unrealistische Züge aufweist (vgl. Leims 1983: 75f bzw. Kawatake 2003: 138 bzw. Brandon 1978: 68).

Die musikalische Gestaltbildung wird von Shamisen und Sänger (*Chobo*) übernommen (vgl. Miyake 1954: 49).

5.1.2 Sewamono

Die „bürgerlichen“ Stücke kamen etwas später als die historischen Spiele auf und – wie der Name schon sagt – liessen die Bürger *Edos* innerhalb des Theaters den Alltag vergessen und ihrem Unmut über die Regierung kundtun (vgl. Lee 2002: 370f. bzw. Ernst 1974: 207f). *“In contrast with the historical plays, there are genre plays dealing with love and other affairs of every-day life, and though they seem classic they are very realistic.”* (vgl. Miyake 1954: 49) Ihren Ursprung sollen *Sewamono* bei dem Theaterdichter *Chikamatsu Monzaemon* haben, der sich bewusst von den schweren Heldensagen entfernt und das Leben der japanischen Gesellschaft in seinen Stücken behandelt (vgl. Leims 1986: 65).

Oft wurden *Sewamono* in die historischen Stücke eingebaut (vgl. Ernst 1974: 206) und meist ist eine *Kabuki*-Aufführung eine Zusammensetzung von Einzelszenen der drei Kategorien (vgl. Ortolani 1984: 1842). Auch diese Kategorie der Stücke übernimmt Stoffe des Puppentheaters, die die Dramatik jenes Theaters mit Geschichten des Alltagslebens vereinbaren (vgl. Miyake 1954: 49).

5.1.3 Kizewamono

Inwiefern sich *Kizewamono* von den bereits erwähnten *Sewamono* unterscheiden, weist folgendes Zitat vor:

“The kind of play called kizewamono, the ‘living’ domestic play, was given this name to distinguish it from sewamono, for it too deals with nonaristocratic characters, even more humble than those of sewamono.”
(Ernst 1974: 206)

Eingeführt wurden diese Stücke etwa Ende des 18. Jahrhunderts, die auch „Unterweltstücke“ genannt wurden und Armut, Verbrechen und sogar Geister und ähnliche Wesen auf die *Kabuki*-Bühne brachten (vgl. Ortolani 1984: 1842 bzw. Ernst 1974: 206 bzw. Leims 1983: 77). Andere Datierungen werden auf das frühe 19.

Jahrhundert gelegt und finden ebenfalls im Bunraku ihren Ursprung (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 209). Masakatsu beschreibt die Dialoge der *Kizewamono* als noch stärker zur Realität bezogen als jene der *Sewamono* (vgl. 1995: 42).

5.1.4 Shosagoto

Wie schon zu Beginn der Arbeit erwähnt, war Tanz stets ein wichtiger Aspekt im *Kabuki*, womit die Tanzstücke oder „*Shosagoto*“ deutlich zu der Kategorisierung der Stücke dazugezählt werden sollten. Erneut fällt die Schwierigkeit der Kategorisierung auf: *“There are many dance pieces in Kabuki, and therefore there is no simple means of classifying them.”* (Inoura/ Kawatake 1981: 212)

Um jedoch einen Anhaltspunkt zu Gattungen erhalten zu können, muss auf die Ursprünge der Eingliederung und Adaption eingegangen werden: erneut werden Tanzstücke oder –szenen aus dem *Noh*-Theater entlehnt (vgl. Ortolani 1984: 1842). Zudem dient das *Bunraku* als Vorbild, von denen Tanzszenen aus dramatischen Stücken entnommen wurden (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 212).

Doch auch anhand der Musik ist es nahezu unmöglich, einen klaren Überblick zu schaffen, denn:

“In classifying the plays according to the type of samisen music used, there are nagauta plays (...) and jōruri plays. The latter may be further classified into tokiwazu plays (...), kiyomoto plays (...), and takemoto or gidayū plays (...).” (Inoura/ Kawatake 1981: 214)

Die Bewegungen der Gliedmaßen sollen rhythmisch sein und sich durch einen realistischen und farbenfrohen Ausdruck auszeichnen (vgl. Tsubaki 2002: 10). So versucht der Tänzer stets den Text, der vom Rezitator währenddessen vorgetragen wird, rhythmisch darzustellen, wobei das *Kabuki* zu einer Endpose neigt (vgl. Ortolani 1984: 1841). *“All Kabuki dance gestures are not, however, rigidly cast in a single inflexible design, for within the preestablished are of the defined form considerable variation is permitted.”* (Ernst 1974: 171)

5.2 Schauspiel-Stile

Im Kabuki existieren stilisierte Gesten und Bewegungen, die mehreren Ausdrucksarten und genau vorgeschriebenen Richtlinien und Förmlichkeiten unterliegen. Welche Aufgabe ein Schauspieler zu erfüllen hat, verdeutlicht folgendes Zitat: *“It is traditionally said that to be a good actor requires ‘movement and gestures first, voice second and looks third,’ although the first two are sometimes interchanged.”* (Kawatake 2003: 139)

Im *Kabuki* existieren drei Grundtypen der Darstellungsstile:

“While Kabuki has many types of roles, it is at least important to consider the three basic styles of Kabuki acting, established about the time of the Genroku era (1688-1703), namely aragoto, wagoto, and onnagata gei.”
(Inoura/ Kawatake 1981: 189)

Brandon führt noch 3 weitere Stile an, nämlich *„Dammari“* (pantomimisches Zwischenspiel), *„Maruhon“* („Puppenstil“)⁵⁴ und *Shosagoto* (Tanz), jedoch kann man diese drei Ausdrucksweisen der Nachvollziehbarkeit halber in die „heldenhaft-männliche“ (*Aragoto*), die „emotionale“ (*Wagoto*) und die „weibliche“ (*Onnagata gei*)⁵⁵ Darstellungskunst einbetten (vgl. 1978: 66ff.).

Interessant erscheint hier, dass in einem Stück normalerweise zwei grundverschiedene männliche Charaktere auftreten, die zum einen der brutale Held (*Aragoto*) und zum anderen den sensiblen Geliebten (*Wagoto*) zeigen (vgl. Kominz 2002: 16)

5.2.1 Aragoto

Der „raue“ Stil unter den Gestaltungsformen kennzeichnet sich durch seine übertriebene Charakteristik (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 189). In *Edo* von dem großen Schauspieler *Ichikawa Danjūrō I*⁵⁶ im Jahre ins Leben gerufen, beschäftigt sich *„Aragoto“* mit den Geschichten der Krieger (*Samurai*) und Heldenfiguren (vgl. Kominz 1997: 37ff. bzw

⁵⁴ Während *Dammari*, *Aragoto*, *Wagoto* und *Shosagoto* typische *Kabuki*-Stile sind, kann man beim *Maruhon* vom „Puppenstil“ sprechen (vgl. Brandon 1978: 74). *“(…) that is, plays originally written for and performed by the puppet theatre. Indeed, though kabuki boasts masterworks of its own, it would be far poorer without the contributions of the puppet theatre.”* (Jones Jr. 2002: 284).

⁵⁵ *Gei* wird mit Kunst übersetzt, somit ist *Onnagata gei* die Kunst der Frauendarstellung.

⁵⁶ *Ichikawa Danjūrō I* (1660-1704) war einer der wichtigsten Schauspieler der *Genroku*-Zeit in *Edo* (vgl. Kawatake 2003: 147 bzw. Brandon 1978: 68 bzw. Leims 1983: 76).

Leims 1985: 36). Adaptiert vom Puppentheater „*Kimpira Jōruri*“, nach dem Helden *Kimpira* (vgl. Kominz 2002: 17f.). Das folgende Zitat beschreibt diesen Stil mit folgenden Worten:

„It is a bravura style that projects power and masculine vigor. Every aspect of aragoto is exaggerated-elocution, movement, costuming, makeup-in order to produce a stunning theatrical effect.“ (Brandon 1978: 68)

In *Kamigata* (*Kyōto-Ōsaka-Gegend*)⁵⁷ wird dieser raue Stil weniger willkommen geheißen, denn es herrschen höfische Eleganz und zurückhaltende Noblesse vor und somit wird ein „weicherer“ Stil verlangt (vgl. Leims 1985: 40). Doch in der blühenden, von Kaufleuten und *Samurai* beherrschten Stadt *Edo* erblüht *Aragoto* förmlich:

“In a word, aragoto is sparkling and simple, and ist gallant and heroic movements, which always bring on thounderous applause, may be saif to reflect the spirit of the Edo townsmen.“ (Inoura/ Kawatake 1981: 189)

Die Sprache des *Aragoto* ist impulsiv und mehr durch Laute als durch klar artikulierte Worte gekennzeichnet (vgl. Leims 1983: 75). Der raue Stil ist durch seine übertriebene männliche Darstellung ebenfalls verantwortlich für das Entstehen des *Kumadori* (vgl. Arakawa 1996: 839f.). *„Danjūrō II. etwa betont erstmals die vor Erregung geschwollenen Adern und Muskeln mit roten Linien. Daraus entwickelt sich die elaborierte Schminkkunst, das Kumadori.“* (Leims 1985: 36)

5.2.2 Wagoto

Die „sanfte Natur“ des *Wagoto* spiegelt im Großen und Ganzen die höfische Vornehmheit der ehemaligen Kaiserstadt *Kyōto* wider (vgl. Brandon 1978: 71). Der Stil besticht durch seine besondere Ästhetik und Schönheit (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 191). Als Begründer wird *Sakata Tōjūrō I*⁵⁸ gesehen, der ein Meister der sanften und zärtlichen Darstellung junger schöner Männer war (vgl. Blumner 2001: 60). Die grundsätzlichen Handlungen beschäftigen sich mit der Liebe eines außerordentlich attraktiven jungen Mannes zu einer Kurtisane (vgl. Kadono 2006: 126).⁵⁹

⁵⁷ Vgl. Nakamura 2000: 28.

⁵⁸ *Sakata Tōjūrō I* lebte in den Jahren 1647-1709 in *Ōsaka* (vgl. Leims 1983: 76).

⁵⁹ Jene Stücke tragen den Namen „*Keiseikai Kyōgen*“ (vgl. Kawatake 2003: 151).

Mit der Zeit beeinflussten sich der raue *Edo*-Stil und der *Kamigata*-Stil, welches speziell durch den Schauspieler *Namakura Shinsaburō I* in Verbindung gebracht wurde (vgl. Blumner 2001: 60). „*In many kabuki plays staged since their time, an aragoto/wagoto contrast ist he core of the drama.*“ (Kominz 2002: 16)

Die Dialoge des *Wagoto* sind realistischer und die Stimme des Schauspielers wird als besonders sanft beschrieben (vgl. Brandon 1978: 72).

5.2.3 Onnagata gei

Genau wie der *Wagoto*-Stil entwickelte sich die Kunst der Frauendarstellung in der *Kyōto-Ōsaka*-Gegend (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 192). Entstanden aus der Tradition des *Wakashū Kabuki*, ist *Yoshizawa Ayame* (1673-1719) der erste *Onnagata* seiner Zeit (vgl. Leims 1983: 72). Warum Männer laut Miyake die „besseren Frauen“ auf der Bühne sind, erklärt er folgendermaßen:

“The women of Japan, as a rule, are small in stature and lacking in dominating features. They are not, therefore, fitted for the Kabuki, which requires strong personality in its players.” (1954: 25)

Frauenimitatoren sind der Bühne also nicht fremd, jedoch besteht die Schwierigkeit im *Kabuki*, das Idealbild der Frau körperlich und stimmlich mit den Mitteln eines männlichen Körpers perfekt darzustellen: *“(…) to express female beauty without negating his own male body.”* (vgl. Kawatake 2003: 160)

Auch Mezur ist dieser Ansicht: *“Because they were not women, onnagata had the freedom to create their own kind of female-likeness with their male body.”* (2005: 4)

Mit perfekt abgestimmten Bewegungsabläufen, zu denen ich später noch kommen werde, gelang es, eine einzigartige Kunst zu schaffen, die beinahe eine makellose Imitation einer Frau erschuf. Jedoch:

„Lediglich das Problem des stimmlichen Ausdrucks hat das Kabuki nie lösen können: Am wenigsten weiblich erscheint bei der Kunst des Onnagata der Eindruck des im Kehlkopf angesetzten Falsetto, mit dem die Schauspieler ihren Part rezitieren.“ (Leims 1985: 36)

5.2.4 Dammari

Das pantomimische Spiel *Dammari* sei hier kurz erwähnt als der älteste historische Stil (vgl. Brandon 1978: 66). „*So a dammari play is necessarily very short, lasting only about ten minutes. The actors, colorfully costumed, give their performance in dance fashion.*“ (Miyake 1954: 52)

5.3 Rollen

Bereits angesprochen, durchlief das *Kabuki* zahlreiche Umstrukturierungen und Restriktionen. Besonders kompliziert erschien dies wahrscheinlich bei den Rollen, da erst das Frauen-, dann das Jünglings- und schließlich das Männer-Kabuki etabliert werden musste. Es mangelte womöglich an einer Festlegung der Rollentypen, welches den Grund zu einer sehr späten Herausbildung eben jener führte: „*By the end of the seventeenth century the differentiation of role types in kabuki was completed.*“ (Torigoe 2006: 2)

Rollen im *Kabuki* werden prinzipiell mit „*Yakugara*“ bezeichnet und werden von in drei Typen unterteilt (vgl. Arakawa 1996: 706). Die Tabelle von Masakatsu, die ich bewusst zur Verdeutlichung eingesetzt habe, zeigt eine Vielzahl von Rollen, ist jedoch durch die Komplexität, wie sie im *Kabuki* stets vorherrscht, nicht vollständig:

<i>Tachiyaku</i> (Männerrolle)	<i>Onnagata</i> (Frauenrolle)	<i>Katakiyaku</i> (Bösewicht)
<i>Wakasugata</i> (junge Rolle)	<i>Musume</i> (junges Mädchen)	<i>Jitsuaku</i> (machtgieriger Bösewicht)
<i>Aragototoshi</i> (in Jidaimono)	<i>Tayū</i> (ranghöchste Kurtisane)	<i>Kugeaku</i> (boshafter Nobelman)
<i>Nimaime</i> (romantische Hauptrolle)	<i>Katahazushi</i> (Frau im hochrangigen <i>Samurai</i> -Haushalt)	<i>Tedaigataki</i> („Auftragsbösewicht“)
<i>Wagototoshi</i>		
<i>Pintokono</i> (sanfte Hauptrolle)		
<i>Simbōtachi</i> („stiller Leidender“)		

Vgl. 1995: 38

So fügt Miyake noch die Rolle der edlen Tochter (*Ohimesama*), der Kurtisane (*Oiran*) sowie der *Geisha*⁶⁰ zu (vgl. 1954: 25ff.). Doch auch bei den Bösewichten können sich noch Sonderformen bilden: der sinnliche Bösewicht (*Iroaku*) sowie die „bösen Nebenrollen“ „*Hagataki*“ (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 193f.).

Ernst spricht von einem System, das auf acht Kategorien der Rollen beruht und während der *Edo*-Zeit eingeführt wurde:

“The eight Kabuki categories were the hero (*tachiyaku*), the villain (*katakiyaku*), the elderly woman (*kashagata*), the young woman (*wakaonnagata*), the young man (*wakashūgata*), the old man (*oyajikata*), the comedian (*dōkegata*) and the child (*koyaku*).“ (1974: 200)

Gegen Ende der *Edo*-Periode zerfiel dieses System zunehmend, womit eine Kategorisierung noch schwieriger zu erfassen scheint (vgl. Masakatsu 1995: 38). Nun decken sich die Aufzählungen teilweise, werden doch auch ergänzt. So lassen sich bei jeder Kategorie noch zahlreiche Unterkategorien feststellen, die es sehr schwierig machen, diesem System zu folgen und es eingrenzen zu können. Um jedoch eine vereinfachte Darstellung bieten zu können, fasse ich die Rollen auf zwei Kategorien zusammen: die männlichen und die weiblichen Rollen.

5.3.1 Hierarchische Einordnung

Das *Kabuki* entlehnt erneut ein bewährtes System des *Nō* um die Ebene der Schauspieler klar zu definieren: so gibt es den Hauptcharakter (*Shite*), die untergeordnete Rolle (*Waki*) und den (Weg-)Begleiter (*Tsure*) als dreigeteiltes System (vgl. Ernst 1974: 200). Ein Darsteller männlicher Rollen führt sozusagen die Truppe der *Kabuki*-Schauspieler an (vgl. Leims 1983: 72). Demnach nimmt der *Tachiyaku* den ersten Rang ein, gefolgt von einem „*Nimaime*“ („Zweiten“; schöner Geliebter) und dem „Dritten“ (*Sanmaime*), der meist eine komische Rolle darstellt (vgl. Shunji 2001: 126). Ein Beispiel der unterstützenden Rollen, die meist von jungen oder weniger talentierten Schauspielern übernommen werden, ist das des Helfers eines Helden, der einen Bösewicht bezwingen möchte (vgl. Ernst 1974: 201).

⁶⁰ Das Wort setzt sich aus Kunst (*Gei*) und Person (*Sha*) zusammen und deutet auf eine weibliche „Animationsdame“ hin, jedoch nicht auf eine Kurtisane.

5.3.2 Männliche Rollen

Die Rollen, die den Männern neben den Bösewichten zugeschrieben sind, nehmen meist den dominanten Part im *Kabuki* ein. Was jedoch interessant an den Tachiyaku ist, ist die Tatsache, dass neben den *Aragoto*-bestimmten Helden auch die sanften Liebenden im *Wagoto*-Stil vorhanden sind. Somit kann festgehalten werden, dass *Aragoto* durch übertriebene Darstellung den „Über-Mann“, *Wagoto* doch mehr die edlen mit Kurtisanen kokettierenden Rollen ausmachen. Als perfekter Anführer, der mutig, intelligent und verlässlich ist, wird mit „*Jitsugoto*“ bezeichnet (vgl. Shunji 2001: 126). Ein Beispiel der unterstützenden Begleitrollen, die meist von jungen oder weniger talentierten Schauspielern übernommen werden, ist das des Helfers eines Helden, der einen Bösewicht bezwingen möchte (vgl. Ernst 1974: 201).

5.3.3 Weibliche Rollen

An der Verteilung der Rollen an die weiblichen Parts im Theater erkennt man eindeutig, welche Stellung eine Frau (zu der damaligen Zeit) in Japan einzunehmen habe. Shunji sieht die Wurzeln der *Onnagata*-Rollen bei Kurtisanen (*Keisei*), die pure Weiblichkeit darstellen, jedoch in der Welt der Freudenviertel gefangen sind (vgl. Shunji 2001: 130). Zu erkennen ist die eindeutige Sonderstellung und Vielfalt der männlichen Rollen, während die weiblichen Parts in ein bestimmtes Raster gepresst werden, nämlich die der Kurtisane, Hausfrau oder schlicht Ehefrau.⁶¹

Doch gibt es Rollen, die unter die Kategorie „ältere Frau“ fallen und entweder eine hoch angesehene Frau, eine würdevolle alte Frau oder vereinzelt sogar eine Art Kriegerfrau (*Onnabudō*) zeigen, die dem männlichen Helden auf der Bühne regelrecht die „Show stehlen“ kann (vgl. Ernst 1974: 201).

Zu erkennen ist hierbei sofort, dass eine Frau würdevoll erscheint, sobald sie ein gewisses Alter erreicht und womöglich den Reiz der jugendlichen Schönheit verloren hat oder in die „männliche“ Domäne des Kampfes eindringt, wie es bei der *Onnabudō* der Fall ist.

⁶¹ Eine genauere Betrachtung der Gender-Konstruktionen wird im kommenden Kapitel vorgenommen.

Shunji meint zu bösen Charakteren folgendes: *“There are no enemy roles for onnagata, because the role of the onnagata is to express the beauty of the feminine heart.”* (2001: 130)

Wie bereits erwähnt, erfordert die Rolle der Kurtisane (*Keisei*) auf der anderen Seite den höchsten Grad an Weiblichkeit und stellt somit für den *Onnagata* die schwierigste Rolle dar (vgl. Ernst 1974: 201 bzw. Arakawa 1996: 706 bzw. Leiter 2002: 214).

5.4 Formalisierte Bewegungsabläufe

In Japan haben viele Traditionen und Riten einen speziellen Handlungsablauf. Welchen Zweck erfüllen diese formalisierten Bewegungsabläufe?

“One of the chief considerations in ther acting ist hat the picture formed by the actors should be beautiful, and a great deal of thought is devoted not only to the colors but to the postures of individual actors and the compositions of the whole.” (Masakatsu 1995: 47)

Auch Ortolani fasst die Bedeutung der *Kata* treffend zusammen:

„Die kata stellen eine präzise klar definierte Rhythmisierung der realen Körperbewegungen dar, d.h. eine konkrete, aber stilisierte, vergrößerte gesteigerte Projektion der wesentlichen Elemente jener Bewegungen, etwa wie eine stilisierte Zeichnung derselben.“ (1984: 1841)

Welchen Stellenwert Kunstfertigkeit und Können im *Kabuki* haben, zeigt jenes Zitat: *“The Kabuki is an artistic play. It is a play expected to be rendered with skill.”* (Miyake 1954: 15) So ist das Theater nach strengen Regeln organisiert, die sich neben der Musik insbesondere auf das Verhalten auf sowie auch abseits der Bühne beziehen. Seine Hauptquellen bezieht das *Kabuki* erneut aus dem *Nō*, Volkstänzen sowie dem *Bunraku* (vgl. Ortolani 1984: 1841).

“Japanese theatre, however, has ist kata, traditional forms and performance conventions that have endured for hundreds of years and are still alive even today.” (Kawatake 2003: 168)

Leims beschreibt Kata folgendermaßen: „*Jedes theatralische Element, sei es Geste, Dekoration oder musikalische Untermalung, ist einem nie genau definierten, deshalb jedoch um so wirksameren Formenkanon unterworfen.*“ (1985: 41)

Ein Beispiel ist die Ausrichtung des Schauspielers auf der Bühne: so ist „*Kamite*“ die „noble“ Seite, in der der Darsteller mit der rechten Körperhälfte der Bühne zugewandt ist und „*Shimote*“ die „schlechtere“ Seite, die umgekehrt – links – liegt (vgl. Masakatsu 1995: 42). Schon an der Körperhaltung sowie am Gang soll der Zuseher erkennen, in welchem Gemütszustand sich der Schauspieler gerade befindet (vgl. Leims 1983: 71). Falls ein Charakter besonders hervorgehoben werden soll, geschieht folgendes: „*Usually, all characters sit on the floor but if a character's importance must be emphasized he is placed on a stool making him more prominent.*“ (Herwig 2004: 55).

Bei *Kata* ist es wichtig, sie zu in der Form zu beherrschen, in der sie der Vorgänger mit höchster Kunstfertigkeit perfektioniert hat und sie nicht so einzusetzen, wie sie einem Darsteller gerade in den „Sinn kommen“ (vgl. Kawatake 2003: 170).

So besitzt das *Kabuki* zwar realistische Züge, muss sich jedoch bestimmten Formalisierungen unterziehen und wird dadurch automatisch zu einem stilisierten Theater (vgl. Lee 1971: 53).

5.4.1 Onnagata-Kata

Wie bereits erwähnt, wurden die Frauen durch Verbannung den Bühnen ferngehalten und durch männliche Schauspieler ersetzt. Wie sehen nun die festgelegten Bewegungen der *Onnagata* aus?

„*The kabuki stylization of female-likeness generally emphasizes smallness and a soft, graceful line of the body.*“ (Mezur 2005: 4)

Onnagata nehmen mit ihren zahlreichen idealisierten Formen der Bewegung den höchsten Rang der Stilisierung im *Kabuki* ein (vgl. Masakatsu 1995: 39). Speziell für Frauenimitatoren herrschen zahlreiche Normen auf der Bühne vor. So schreibt Leims, dass ein *Onnagata* stets in leicht gebeugten Knien, die eng zusammengepresst werden, Trippelschritte macht, seine Schultern niemals in gesamter Breite zeigt und den Oberkörper leicht dehnt um ihn optisch zu schmälern (vgl. 1985: 34). Weiters muss sich

ein *Onnagata* immer niedriger als der *Tachiyaku*, die Männerrolle, auf der Bühne zeigen (vgl. Mezur 2005: 4). *”An onnagata, for instance, must not stepp out in front of an actor in a male role, but must seat himself half a pace behind.”* (Masakatsu 1995: 46).

Während das Schwergewicht des Frauen-Darstellers vorne liegt, kann bei männlichen Tänzern jenes hinten gesehen werden (vgl. Ichikawa 1985: 97). Kawatake erwähnt das Beispiel der Haltung des Zeigefingers folgendermaßen: junge Mädchen strecken jenen nach hinten um sich zu präsentieren; Frauen mittleren Alters strecken diesen zur Seite und ältere Frauen biegen ihren Zeigefinger zu einem Haken und berühren damit ihre Nasenspitze (vgl. 2003: 164).

Jene „Tricks“ können angewendet werden, um den maskulinen Körper „weicher“ zu machen:

„Ist der Hals sehr dick, so versucht man, die Schulter sehr tief zu senken. In sitzender Haltung wird zum Abstützen des Körpers eine Hand möglichst weit vom Körper weg gehalten, damit der Hals länger wirkt und gleichzeitig eine schöne Linie vom Hals bis zur Fingerspitze entsteht.“ (Ichikawa 1985: 98)

5.4.2 Allgemeine Aufgaben der Körperteile

Lee legt weitere interessante „Aufgaben“ fest, die sich auf die einzelnen Körperpartien beziehen: so kann mit der Bewegung in den Schultern Hass, Zorn, Eifersucht und Freude ausgedrückt werden; die Arme symbolisieren einen Entschluss, dem meist ein Erlebnis vorausgeht und Hände und Finger zeigen feinere Nuancen wie Schmerz, Trauer und Zuneigung (vgl. 1971: 58).

5.4.3 Mie

Mie ist ein Verharren auf einer bestimmten Pose. Sie verstärkt den dramatischen Effekt in der Darstellung eines Schauspielers. Wie diese Technik aussieht, kann mit diesen Worten beschrieben werden: *“To perform mie, an actor ‘winds up’ with arms and legs, moves his head in a circular motion, then with a snap of the head, freezes into a dynamic pose.”* (Brandon 1978: 84) Verstärkt werden *Mie* durch eine bestimmte

Augenstellung (*Nirami*), wobei der Schauspieler schielt und dabei ein Auge ans Publikum gerichtet ist, wodurch jeder Einzelne im Zuseherraum das Gefühl hat, direkt angesehen zu werden (vgl. Lee 1971: 58). Als Steigerung der Klimax werden die Holzklappen eingesetzt (vgl. Masakatsu 1995: 51 bzw. Kawatake 2003: 89).

Ortolani spricht beim *Kabuki*-Tanz von einer Aneinanderreihung einzelner Tanzposen oder –phasen, die mit dem Höhepunkt *Mie* enden (vgl. 1984: 1841). Angekündigt werden diese Posen stets von Holzklappen (vgl. Lee 1971: 58).

5.4.4 Roppō

Als *Roppō* kann man einen dramatischen Abgang mit überzeichneten und ausladenden Gesten auf dem *Hanamichi* bezeichnen (vgl. Masakatsu 1995: 48 bzw. Arakawa 1996: 706).⁶² Diese Technik kann als typisch männlicher Stil gekennzeichnet werden (vgl. Leiter 2002: 224).

5.4.5 Tachimawari

Tachimawari sind Kampfszenen, die jedoch einer strengen Choreographie unterliegen. „*Various props such as ladders, ropes, and even rooftops are used in the tachimawari.*“ (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 201) Diese akrobatischen (Schwert-) Kämpfe werden zudem von Geza-Musik begleitet und ein klein wenig ins Lächerliche gezogen, wodurch die Dramatik eines Kampfes gemildert wird (vgl. Miyake 1965: 47).

5.4.6 Chūnori

Durch einen Flaschenzug gelingt es dem Schauspieler über den *Hanamichi* zu fliegen (vgl. Herwig 2004: 54), womit folgendes dargestellt werden soll:

„Seit der Einführung der Geisterstücke im 19. Jh. findet gelegentlich auch eine Flugmaschine Anwendung, die den Schauspieler um die Bühne

⁶² „The word is said to have been derived from *roppōgumi* or *roppōshū*, which were organizations of proud-spirited commoners ready to assert themselves against the retainers of the Shōgunate. They wore a distinctive costume, set styles in manners and dress, and even evolved a special manner of speech, known as *roppō kotoba*, distinguished by its harsh and nasal delivery.“ (Ernst 1974: 99).

herumschweben läßt, den Gleitflug (chūnori) eines der Tradition nach ‚beinlosen‘ Geistes nachahmend.“ [sic!] (Ortolani 1984: 1847)

5.4.7 Weitere Formen

Um eine vollständige Auflistung der spezifischen Techniken im *Kabuki* zu zeigen, erwähne ich an dieser Stelle kurz ein paar weitere Stile der Darstellungskunst. Angefangen von Mordszenen, Darstellungen von Reisen zweier Liebender bis hin zu Erzählkunst des Schauspielers oder Selbstmord. An der Vielzahl dieser *Kata* erkennt man die Komplexität des japanischen *Kabuki*-Theaters und gleichzeitig die Schwierigkeit, alle zu verstehen und zu nennen.

5.4.7.1 Koroshi

Diese erste Technik ist eine Mordszene, die meist in bürgerlichen Spielen zu sehen ist (vgl. Inoura/ Kawatake 1981: 203). Vorzustellen ist dies so:

“This act, or koroshi in the language of the Kabuki stage, presents a sight less cruel than in reality, as care is taken to make it unreal and more or less artistic. Accompanied by dancing and music, a koroshi even impresses the audience as a spectacle different that of murder.” (Miyake 1954: 53)

5.4.7.2 Michiyuki

Diese Art der Darstellung zeigt einen Mann und eine Frau und wird mit „Reise“ übersetzt (vgl. Ernst 1974: 224 bzw. Miyake 1954: 54). Meist tanzt der *Onnagata* um den männlichen Part herum und drückt tiefste Emotionen aus (vgl. Leiter 2002: 219). Wie im Kapitel „Musik des *Kabuki*“ erwähnt, zählt *Michiyuki* zu der *Kabuki*-Tanzform und wird mit Einleitungsmusik begleitet.

5.4.7.3 Monogatari

Auch *Monogatari* wird zur Tanzform gezählt, beinhaltet eine Erzählung, kann jedoch weggelassen werden. Begleitet wird diese Form, da sie aus dem Puppentheater stammt,

von *Shamisen* und Rezitator (*Chobo*) und drückt höchste Dramatik aus (vgl. Miyake 1954: 57).

5.4.7.4 Seppuku

Seppuku ist dem westlichen Publikum als „Harakiri“ bekannt, also dem Selbstmord mit dem Schwert. „*In der Feudalzeit galt es als ethisches Ideal des samurai, sein Leben für seinen Herrn hinzugeben. (...) Man darf sogar sagen, daß seppuku eine für das Kabuki typische Darstellung ist.*“ [sic!] (ebenda 1965: 55)

5.4.7.5 Kubijikken

Diese außergewöhnliche Technik dreht sich im Großen und Ganzen um einen kleinen Teil eines Stückes: den der „Kopf-Identifikaton“ (vgl. Ernst 1974: 200). „*The head is brought on to the stage in a wooden vessel, and the inspection is conducted by one who can tell whether the head belonged to the right man.*“ (Miyake 1954: 58)

5.5 Dialoge

Auch die Sprache des Kabuki-Theaters unterscheidet sich zwischen sehr realistischen in *Sewamono* bis hin zu den stark stilisierten Dialogen des *Jidaimono* (vgl. Arakawa 1996: 706). Kawatake beschreibt den Text, oder die Sprache im *Kabuki* im Allgemeinen so: „*In Kabuki the musical sphere is not confined to musicians; the actor's language is itself music.*“ (2003: 95)

Als Quelle des Dialoges im *Kabuki* kann die so genannte *Haiku*-Dichtung aus dem 16. Jahrhundert gesehen werden, die aus fünf, dann sieben und schließlich wieder fünf Silben besteht (vgl. Senzoku 1964: 39). Diese syllabische, in einem Sieben-Fünf-Metrum (*Shichigochō*) ist häufig auf der Bühne anzutreffen und ist bei weitem keine realistische Wiedergabe der Alltagssprache (vgl. Arakawa 1996: 706 bzw. Kawatake 2003: 95).

Ein wichtiger Aspekt des Textes ist, dass dieser eigentlich zweitrangig scheint, da an erster Stelle immer die Schauspielkunst stehen sollte (vgl. Lee 1971: 61). Falls jedoch ein Dialog herausgehoben werden möchte, sehen die Schauspieler stets zum Publikum (vgl. Marakatsu 1995: 48).

5.5.1 Tsurane

Die in *Jidaimono* auftretende Technik ist eine deklamatorische Rede und zeigt eben jenen Rhythmus des syllabischen 7-5-Musters (vgl. Arakawa 1996: 706). Miyake beschreibt diese Technik, die höchste Wirksamkeit auf der Bühne symbolisiert, mit jenen Worten: „*Während ein Dialog in Prosa gesprochen wird, unterbricht plötzlich einer der Hauptdarsteller und beginnt eine erhabene Rede mit gut gewählten, wenn auch etwas gedrechselten Sätzen.*“ (1965: 54)

5.5.2 Sawari

Erneut erwähnt Miyake eine Technik, die ich der Einfachheit halber zu dem Überbegriff Dialoge gezählt habe, um nicht gänzlich den Überblick zu verlieren. Interessant hierbei erscheint die Tatsache, dass weibliche Rollen diesen Monolog übernehmen, der seinen Ursprung im Puppentheater hat und demnach auch von *Jōruri*-Musik begleitet wird (vgl. 1965: 53f.).

5.6 Kostüme

Um den zahlreichen Darstellungen im *Kabuki* gerecht zu werden, sei es in Alltagsgeschichten der einfachen Leute oder in dramatischen Heldenepen und ausdrucksstarken Tänzen. Jede Rolle besitzt ihr eigenes Kostüm, angefangen von farbenprächtigen und aufwendigen Seiden-*Kimonos*⁶³ bis hin zu grellen ausgepolsterten Kostümen der *Samurai* oder einfachen *Kimonos* der Bürger (vgl. Nakamura 1988: 75). *Jidaimono*-Schauspieler präsentieren sich in sehr eleganten und stilisierten Kostümen, wogegen *Sewamono* einfache und realistische Kleidung der Bürger und Tanzstücke die

⁶³ Der Kimono ist die traditionelle japanische Kleidung mit zahlreichen Variationen.

aufwendigsten und farbenprächtigsten Kostüme vorbringen (vgl. Arakawa 1996: 706). Welchen starken Anspruch an den Schauspieler und sein Kostüm gestellt wird, verdeutlicht jenes Zitat:

"The Kabuki costume is a rather complicated affair, sometimes weighing as much as fifty or sixty pounds, consisting of several layers of kimono which must be carefully arranged when the actor sits on the floor, moves to a new position, or performs a mie, for at no moment in the performance is an ungraceful costume line permitted." (Ernst 1974: 107f.)

Da das *Kabuki* des *Tokugawa-Shogunats* ständig unter Beobachtung stand, gab es auch bei der Kostümierung innerhalb des Theater strikte Regeln, wie zum Beispiel dem Verbot edle Stoffe, wie sie im aristokratischen *Nō*-Theater zu sehen waren, für das „einfache“ *Kabuki* zu verwenden: *"But kabuki, as the theatre of the townsmen, was prohibited from using brocade or other expensive costumes."* (Shively 2002: 47)⁶⁴

5.6.1 Hikinuki

Diese Technik habe ich bewusst zu den Kostümen gezählt, da diese einenostümwechsel direct auf der Bühne ist und während eines Tanstückes vollführt wird (vgl. Nakamura 1988: 75). *"One form of this, hikinuki (stripping off), calls for the actor to wear several costumes, one on top of another, and strip them off one by one with the aid of a stage assistant."* (Inoura/ Kawatake 1981: 202).

Unterstützt wird diese anspruchsvolle Technik stets von einem *Kurogo* (einem Bühnenassistenten), der sich unauffällig hinter dem Schauspieler befindet (vgl. Masakatsu 1995: 49).

5.6.2 Bukkaeri

Die zweite Technik des Kostümwechsels ist in Wirklichkeit kein Wechsel sondern ein Abstreifen des oberen Kostümteils:

⁶⁴ Da es den einfachen Bürgern nicht gestattet war, feine Stoffe und Muster zu verwenden, macht auch das *Kabuki* in den bürgerlichen Stücken keinen Gebrauch davon.

“Another method, bukkaeri (falling off), is the use of a completely independent upper half of a costume. By a quick turn of just the upper portion, a new color combination of the lining may be had.” (Inoura/Kawatake 1981: 202).

Diese optische Veränderung bringt gleichzeitig einen Wandel im Charakter mit sich, der dadurch nochmals visualisiert werden soll (vgl. Masakatsu 1995: 49).

5.6.3 Perücken

Sobald ein Kostümwechsel vollzogen wird, muss sich automatisch ebenso die Perücke wandeln (vgl. Masakatsu 1995: 50). *“In relation to costume, for example, there is a code by which every wig is worn, or certain make-up or kimono used, we know what kind of woman is being portrayed.”* (Anzai u.a. 2006: 181)

Der Gebrauch der Perücken kommt von der Tradition der violetten Bänder am rasierten Haaransatz der Männer, die auch zum Teil von *Onnagata*⁶⁵ getragen werden, und weist eine große Auswahl an Stilen und Schmuck vor (Masakatsu 1995: 50). Männliche Rollen haben eine Vielzahl von Arten, wie man eine Perücke darstellen kann, wodurch der geübte Zuseher Alter, historische Periode, Status und Beruf ablesen kann (vgl. Arakawa 1996:706). Bei den weiblichen Rollen wiederum erkennt man durch den Einsatz von Haarschmuck um welchen Charakter es sich handelt (vgl. Masakatsu 1995: 50).

Wichtig zu erwähnen an dieser Stelle ist, sobald ein paar Haare aus der perfekt gesteckten Perücke herausragen, es sich meist um einen übernatürlichen oder geistähnlichen Wandel des Charakters handelt (vgl. ebenda: 50).

5.7 Kumadori

Die Kunst des Schminkens im Kabuki kann mit „dem Schatten folgen“ (vgl. Kawatake 2003: 109) übersetzt werden und verdeutlicht: *“Because the lines of makeup follow the natural musculature of the face kumadori does not mask expression (...), but instead projects it with great clarity and force.”* (Brandon 1978: 69)

⁶⁵ Mezur erwähnt als Beispiel der Stilisierung von *Wakashū-Kabuki*-Traditionen durch *Onnagata* die lange Stirnlocke, die jedoch durch das Band verdeckt wird (vgl. 2005: 3).

Erstmals gesehen bei dem *Aragoto*-Schauspieler *Ichikawa Danjūrō I*, führt jener zwei Arten ein: das rote Make-up (*Beniguma*), das für übermenschliche Kräfte steht und das „blaue Make-up“ (*Aiguma*), welches auf der anderen Seite Eifersucht und Angst symbolisiert (vgl. Arakawa 1996: 839f.). Auch Masakatsu spricht bei roten Farben von Gerechtigkeit und Stärke, bei Blau jedoch von Bösem und Übernatürlichem (vgl. 1995: 50).

Nur bei bestimmten wichtigen Rollen eingesetzt, kann man an folgendem Zitat die feine Ästhetik trotz der überzeichneten Darstellung erkennen:

„Be that as it may, kumadori, which is regarded as a symbol of Kabuki, is a distinctive makeup technique that, while based on reality in its portrayal of human beings, was created from an aesthetic sensibility identical to that found in Japanese painting.“ (Kawatake 2003: 112)

5.8 Utensilien

Jedes Stück besitzt eine Vielzahl von Ausdrucksformen, doch auch im Bereich der Utensilien, die dem Schauspieler zur Verfügung stehen. Besonders hierbei erscheint das Auftreten von eigenen Details der einzelnen Schauspieler-Familien: *“An audience member familiar with kabuki would understand volumes about a particular character just by looking at the details of the props he uses.“* (Nakamura 1988: 78)

Im *Kabuki* werden bestimmte für die Familie charakteristische Ausdrücke von Generation zu Generation weitergegeben. Nun besitzt jede große Schauspieler-Familie ihr eigenes Wappen, welches selbst auf Bühnensutensilien zu sehen sein kann:

„Fast immer sind die Kimonos der Schauspieler mit ihrem persönlichen Wappen geschmückt. Es kann auch auf der Bühnendekoration und auf Lampions, die den Eingang des Theaters beleuchten, oder auf dem Bühnenvorhang auftauchen.“ (Leims 1985: 40)

Bei den *Kabuki*-Utensilien handelt es sich meist um Fächer, Schwerter, Hüte oder Regenschirme (vgl. Herwig 2004: 54).

6. Analyse

Im *Kabuki* dominieren zahlreiche formalisierte Bewegungsabläufe und bis zur Perfektion ins kleinste Detail gebrachte Tanz-Choreographien und Szenenabläufe. Von Schauspielern Generation zu Generation weitergegeben, herrscht nach wie vor ein strenges und sehr traditionelles System zur Erlernung des anspruchsvollen Berufs des *Kabuki*-Künstlers vor.⁶⁶

Da in erster Linie der Schauspieler durch seinen Ausdruck in Gestik und Mimik zu überzeugen hat, beschränke ich mich auf diesen Aspekt. Die Musik unterstützt den Darsteller in seinen Bewegungen und verleiht ihm somit einen stärkeren Ausdruck.

Nun stellt sich die Frage, ob das musikalische Repertoire eine Klassifizierung im Bereich des Genderdiskurses zulässt, d.h. bestimmte Instrumentierung, Melodieführung oder Rhythmus Preis geben, ob es sich zu dem Zeitpunkt um eine weibliche oder eine männliche Rolle handelt.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist die Entwicklung des Theaters zu einer „populären“ Kunstform, die nicht mehr ihren Schwerpunkt in Sprache und Text sondern vielmehr in Tanz, Akrobatik und „Show-Effekten“ setzt.⁶⁷ Seit *Okunis* erstem „*Kabuki Odori*“ ist der tänzerische Part als integraler Bestandteil zu sehen, woraufhin an eben jenem über die Jahrhunderte gefeilt wurde, bis ein Theater mit streng vorgesetzten Normen entstehen konnte.

Doch zu behaupten, *Kabuki* baue sich gänzlich auf der tänzerischen Darstellung auf, wäre ebenso falsch. Die Vielfältigkeit von Stücken, ihre Herkunft mit der dazu passenden Rezitation und Musik, umfassen alle Sparten des Theaters.

Dem Zuseher wird eine Kombination aus lebendiger musikalischen Begleitung, dramatisierter Handlung und einer Vielzahl an darstellerischen Formen geboten. Daher

⁶⁶ Japan ist bekannt für sein „*Iemoto*“-System, bei dem der Kopf einer Schauspieltruppe die „Geheimnisse“ des *Kabuki*-Hauses hütet und verwaltet (vgl. Edelson 2009: 2).

⁶⁷ Vgl. Miyake 1954: 61f.

wird *Kabuki* in westlicher Literatur oft als „Tanztheater“ bezeichnet, welches in meinen Augen etwas zu vereinfacht ist, obgleich es den Schwerpunkt der Darstellung in seiner Bezeichnung wiedergibt.

Getanzt werden sowohl männliche als auch weibliche Rollen. Die Unterschiede scheinen manchmal winzig klein, manchmal sehr groß. Die Schwierigkeit hierbei ist, bei dem umfassenden Angebot an Stilen, Repertoire und Musikformen einen Überblick zu bewahren, die Ursprünge zu beachten und gleichzeitig herauszufiltern, welche Information für die vorherrschende Fragestellung von Bedeutung ist.

6.1 Betrachtung der Musik

Es kann keine deutliche Unterscheidung zwischen den epischen und dem einzigen lyrischen Musik-Stil im *Kabuki* bzw. deren Einsatz getroffen werden, welches den Betrachter vor eine große Herausforderung stellen kann. Deshalb möchte ich den rezitativen *Gidayū*-Stil⁶⁸ völlig außer Acht lassen, da sein Schwerpunkt auf Dialogen liegt und somit für den Tanz weniger geeignet zu sein scheint als die drei anderen Stile *Kiyomoto*, *Tokiwazu* und *Nagauta*.

Während *Noh* und *Bunraku* sich klar definieren und es dem Betrachter vereinfachen, gezielte Beobachtungen zu machen, ist das *Kabuki* ein „Schmelztiegel“ aus zahlreichen Stilen. Es fällt sehr schwer, eine direkte Definition zu treffen, da der Reichtum an eben jenen Formen auch ebenso viele Sichtweisen erlaubt.

Durch die Möglichkeit der Verschmelzung von den epischen Stilen *Kiyomoto* und *Tokiwazu* mit dem *Hayashi*-Ensemble entstehen neue und erweiterte Musik-Formen. Weiters zählen die drei erwähnten Formen zu der so genannten *Kabuki*-Tanzform, welches ein weiteres Indiz für die Wichtigkeit des Tanzes impliziert.

⁶⁸ Zudem wird der dem Puppenstil entnommene Rezitations-Stil von dem traditionellen *Chobo* übernommen, wodurch keine Kombination mit dem *Hayashi* möglich scheint.

Kiyomoto, *Tokiwazu* und *Nagauta* haben ihren Ursprung zwar in Volkserzählungen, dienen jedoch alle der Tanzbegleitung⁶⁹ und treten somit in den Hintergrund. Das hat zur Folge, dass durch die Verschmelzung von Tanzszenen mit rezitativer Musik eine neue „Tanzmusik“ im *Kabuki* entsteht, wobei erzählende Stile stärker melodisch und rhythmisch geführt werden.⁷⁰

Zwar kann man die Wichtigkeit der Dialoge nicht absprechen, jedoch fasziniert das *Kabuki* durch seine feinen und subtilen Bewegungen seit Anbeginn seiner Entstehungsgeschichte.

Die Musik des *Kabuki* ist in meinen Augen mit einem Wort, welches mir immer wieder in den Sinn kam und kommt, gut zu beschreiben: vielfältig. Das Einbauen von ursprünglich volkstümlichen Instrumenten wie dem *Shamisen* in Verbindung mit den für die Theaterformen traditionellen *Taiko* oder *Shinobue* macht diese Kunstform so lebendig und zugleich historisch verwurzelt.

Das *Kabuki* verbindet das *Noh* sowie das *Buraku* musikalisch, denn im erst genannten spielt das Ensemble gänzlich ohne *Shamisen*, wobei das Puppentheater mit *Shamisen* und Sängern arbeitet. Hierbei erkennt man, dass die „Anforderungen“ an die Musik im *Kabuki* so vielfältig sind, dass es zu zahlreichen Verbindungen führt. Doch zu behaupten, dass es zu einer klaren Einteilung der Tanzmusik ohne *Shamisen* und den dramatischen Passagen mit Laute kommt, wäre falsch. Hier kommt die Tradition des langen Liedes (*Nagauta*), das aus den kurzen Liedern (*Kouta*) entstand und zur Tanzbegleitung ins Leben gerufen wurde, ins Spiel.⁷¹

Außer der Verschmelzung dieser zahlreichen Stile scheint es keinen eindeutigen *Kabuki*-Musikstil zu geben. Aus dem religiösen Bereich durch die Buddha-Anbetung in Form von den Tänzen *Nenbutsu Odori*, den Volkserzählungen mit *Shamisen* und der Tanzmusik gibt es eher eine Weiterentwicklung von Musikformen als eine völlige Neuschöpfung.

⁶⁹ Vgl. Tokita 1998: 681 bzw. Punkt 3.12.2.1.

⁷⁰ Vgl. Ebenda: 679

⁷¹ Vgl. Punkt 3.13.2.

Die Musik erfüllt im *Kabuki* die Aufgaben der Untermalung des Bühnengeschehens, sorgt für Geräuscheffekte, unterstützt rezitative Vortragsmöglichkeit oder Tanz.⁷² Dies hat zur Folge, dass die vier Hauptstile *Kiyomoto*, *Tokiwazu*, *Gidayū* und *Nagauta* oft einen fließenden Übergang bilden und innerhalb eines Stückes zueinander finden. Da jedoch die *Kabuki*-Tanzform innerhalb eines *Nagauta* vorzufinden ist, wird das Repertoire zur einen Hälfte diesem und zur zweiten Hälfte zu *Tokiwazu* und *Kiyomoto* zugeteilt.⁷³

Die Musik innerhalb eines Stückes tritt in den Hintergrund bei Mono- oder Dialog und der Beschreibung der Szenerie. Sie wird jedoch vordergründiger beim Tanz.⁷⁴ Durch die Klimax in Form von *Mie*-Posen kommt ein Instrumentenpaar zum Einsatz, welches gleichzeitig auch einem zeremoniellen Brauch dient⁷⁵: die *Ki* oder *Hyōshigi*.⁷⁶

Bei Betrachtung dieses zeremoniellen Zusammenhangs erkennt man die Verbundenheit des „bürgerlichen Theaters“ mit alten (oft religiösen) Bräuchen und Traditionen, denn Japan zeichnet sich ebenso durch seine Rituale aus. So halten diese auch Einzug in diese „populäre“ Kunstform, die eine Verschmelzung aus alten etablierten Formen und zeitgenössischen Formen darstellt.

Weiters ist zu beachten, dass sich das Ensemble zwar sowohl abseits der Bühne, also im *Kuromisu*, als auch direkt auf der Bühne befinden kann. Da die Tanzbegleitung auf der Bühne und somit für den Zuschauer sichtbar ist, werde ich auf die *Geza-Ongaku* nicht weiter eingehen.⁷⁷

Um nochmals auf die Bedeutung der Musik innerhalb des *Kabuki* zurück zu kommen, sei an Ackermanns Zitat erinnert, ihre Rolle als Tanzmusik zu verstehen, da das Theater

⁷² Vgl. Borris 1967: 23 bzw. Punkt 3.5.

⁷³ Vgl. Tokita 1999: 47 bzw. Punkt 3.12.1.

⁷⁴ Vgl. Malm 1973: 34 bzw. Punkt 3.13.2.

⁷⁵ So werden die Holzklappen vor der Vorstellung in der Vorbereitungsphase der Schauspieler (Schminken, Ankleiden etc.) geschlagen, begleitet von der Shinobue (vgl. The Ministry of Foreign Affairs of Japan (o.J.) The Classic Theatre of Japan. Produced by Koga Productions, Inc. in cooperation with Shochiku Co., Ltd., Supervised by Dr. Shigetoshi Kawatake).

⁷⁶ Vgl. Lee 1971: 58 bzw. Punkt 5.4.3.

⁷⁷ Dies trifft nur auf den lyrischen Stil *Nagauta* zu, denn die epischen Formen *Kiyomoto* und *Tokiwazu* sind stets auf der Bühne zu finden (vgl. Punkt 3.13.).

seinen Schwerpunkt im Ausdruck durch Mimik und Gestik sowie Tanz hat.⁷⁸ Hierbei entsteht eindeutig eine Verteilung der Gewichte auf die Kunstfertigkeit des Schauspielers,⁷⁹ wodurch die Musik automatisch als untermalendes und atmosphärisches Mittel in den Hintergrund tritt.

Es scheint, als ginge es im *Kabuki* hauptsächlich darum, die bereits von angesehenen Schauspielerfamilien etablierten und hoch gefeierten *Kata* (formalisierte Bewegungsabläufe) zu erlernen, diese zu perfektionieren – gegebenenfalls eine individuelle Note beizufügen⁸⁰ – und dem Publikum somit eine Aufführung zu bieten, die sie auf eine Art und Weise „erwarten“. In meinen Augen wird so viel Wert auf die Darstellungsweise der *Kata* gelegt, dass die Musik nicht weiter in Betracht gezogen wird, es sei denn, es handelt sich um eine *Gidayū*-Rezitation oder Ähnlichem.

6.1.1 Die Aufgabe der Instrumente

Welche Aufgabe die Instrumente erfüllen, will ich kurz anführen, beginnend bei den Perkussionsinstrumenten. Die beiden Trommeln *Ko-tsuzumi* und *Ōtsuzumi* bilden die Basis für den Rhythmus. Ihre Linien können voneinander abweichen.⁸¹ Die große *Taiko* wiederum erweitert diese Basis, indem sie lautmalerisch⁸² oder als Unterstützung der Klimax Einsatz findet.⁸³

Die Flötengruppe ist als Gruppe der Melodieinstrumente zu sehen, wobei sie entweder mit den Trommeln oder bei höchster Dramatik mit dem *Shamisen* parallel geführt wird.⁸⁴

⁷⁸ „Im wesentlichen ist eine *Kabuki*-Aufführung eine Tanzaufführung, das heißt, die *Kabuki*-Szene konzentriert sich auf die höchste künstlerische Ausdrucksform, die ein Schauspieler sich selber in seiner leiblichen Gestalt geben kann. Entsprechend ist die Musik des *Kabuki* primär als Tanzmusik zu verstehen (...).“ (Ackermann 1999: 1338f.) (Vgl. Punkt 3.9.3).

⁷⁹ Vgl. Miyake 1954: 15 bzw. Punkt 5.4.

⁸⁰ Vgl. Kawatake 2003: 170 bzw. Punkt 5.4.

⁸¹ Vgl. Malm 1963: 78 bzw. Punkt 3.4.2.

⁸² Vgl. Malm 1978: 145 bzw. Punkt 3.4.3.

⁸³ Vgl. Wade 2005: 109 bzw. Kawatake 2003: 103 bzw. Punkt 3.4.3.

⁸⁴ Vgl. Malm 1963: 100 bzw. Punkt 3.4.4.

Die letzte wichtige Stellung nimmt das *Shamisen* ein. Ihm sind zahlreiche Stile innerhalb des *Kabuki* zu verdanken. Die dreisaitige Laute ist als Begleitinstrument in Tanz und Dialog zu sehen.⁸⁵

6.1.2 Bewegungen und Rhythmus

Die Bewegungen müssen rhythmisch gebunden sein, wobei die unteren Gliedmaßen dem Musik-Rhythmus und die Arme und Finger dem Text-Rhythmus zu folgen haben (vgl. Lee 1971: 56).

Immer wieder zu beobachten sind für mich jedoch die gezielt arhythmisch gesetzten Schritte der Tänzer. Es kommen Passagen vor, in denen Schauspieler und Rhythmusinstrumente überein stimmen. Ein paar Takte oder Bewegungsabläufe später kann der Fall eintreten, dass keine gemeinsame rhythmische Linie gefunden wird, wobei sich dieses „Unübereinkommen“ schnell wieder in Rhythmik umkehren kann. Die Bewegung der Arme würde ich wie Lee in Harmonie mit dem Text sehen.

6.2 Genderdiskurs

Warum scheint der Schwerpunkt auf dem Tanz zu liegen? Weil durch die lange Tradition und die stetige Entwicklung des Tanzes in die *Kabuki*-Aufführungen seit *Okuni* dem Theater zu großem Ruhm verholfen wurde.

Anfangs noch ein reines Frauentheater erst in Form von religiösen *Furyū Odori* (eleganten Frauentänzen)⁸⁶ oder *Nenbutsu Odori* (Anbetungstänzen für den Buddha *Amitabha*)⁸⁷, später mit laszivem Unterton, wandelt sich das Theater in seinem Bestehen zu einem von Männern dominierte Genre mit seinen Frauen-Imitatoren, die zu großen Stars wurden.⁸⁸

⁸⁵ Vgl. Kawatake 2003: 93 bzw. Punkt 3.6.

⁸⁶ Vgl. Tokita 1999: 48 bzw. Tsubaki 2002: 11 bzw. Punkt 2.1.1.

⁸⁷ Vgl. Senzoku 1964: 14 bzw. Punkt 2.1.1.

⁸⁸ Die Kunst der Frauen-Darstellung durch Männer ist keine rein japanische Erscheinung, ist doch aus England Ähnliches bekannt: den Frauenrollen in Theaterstücken Shakespeares (vgl. Ozaki 2006: 4f.).

Was mir besonders aufgefallen ist, ist die Tatsache, dass durch das Verbot der Frauen auf der Bühne 1629⁸⁹ ein Einschnitt in der Entwicklung dieser aufblühenden Frauenkunst „*Kabuki Odori*“ erfolgte. Den Schauspielerinnen wurde keine Möglichkeit geboten, ihre so junge Kunst weiter zu entwickeln. Durch das rasche Ablösen im Zuge des *Wakashū Kabuki* wurden zwar die Frauenrollen übernommen, doch sie wirkten wie ein Konstrukt der Männerwelt, die bestimmte, wie sich eine Frau zu präsentieren habe, d.h. welchen Status sie innerhalb der Gesellschaft besäße und welche Aufgaben ihr zugewiesen seien. Dieses Produkt der feudalen Gesellschaft in der *Edo*-Zeit mit ihrer strengen Abschließungs- und Gesellschaftspolitik überließ schon dem männlichen Bürger wenig Individualität.⁹⁰ So scheint es nicht verwunderlich, dass die Stellung der japanischen Frau keine bessere sondern im Gegenteil, eine geringere war.

Welche Entwicklung das *Kabuki* in der Präsentation seiner Frauenrollen genommen hätte, wenn dieser Einschnitt in der politischen und gesellschaftlichen Veränderung nicht stattgefunden hätte, ist schwer zu sagen. Doch spielt dies in Betrachtung der Gender-Darstellung in meinen Augen eine große Rolle, da die Frau im Theater auf eine untergeordnete und „leicht zu handhabende“ Stellung reduziert und sie womöglich dadurch in ihrer Entfaltung blockiert wurde. Ob die Idealisierung der Frau mit dem vorhergegangenen Einschneiden ihrer Verwirklichung und Weiterentwicklung zusammenhängt, sei dahingestellt und jedem Beobachter selbst zu überlassen.

Folgendes Zitat unterstützt diese Behauptung, dass Gender und die Auffassung von Sinnlichkeit ein Konstrukt der Gesellschaft ist: *“Like the body, the categories of gender, sex and eroticism are not seen as innate but as constructs formed to support or subvert the structure of the dominant cultural ideology.”* (Gabrovska 2009: 72)

Auf der anderen Seite wird ihre Weiblichkeit als höchst erstrebenswertes Ziel der Darstellung gesehen und sie wird idealisiert. Wie ein *Onnagata* Femininität aufzufassen und diese zu präsentieren habe, zeigt jenes Zitat auf: *“(…) they were not performing*

⁸⁹ Vgl. Punkt 2.7.1.

⁹⁰ Hierbei kommt der Konflikt zwischen dem Pflichtbewusstsein gegenüber der Gesellschaft und den eigenen Gefühlen zum Vorschein, der die Basis für viele Stücke werden sollte (vgl. Lee 1971: 51 bzw. Punkt 2.6.2.)

real femininity so much as they were presenting the artistic essence of femininity.“
(Edelson 2009: 19)

Dies wiederum zeigt eine zwiespältige Situation der weiblichen Ästhetik und Stellung auf, die auf der einen Seite innerhalb eines überschaubaren, devoten Modells liegt und auf der anderen Seite die Darstellung eines Idealbildes der Frau zeigt. Diese Dualität zollt die Kunstfertigkeit der *Onnagata* Tribut.

Diese Tradition, die bis in die Gegenwart gepflegt wird und nach wie vor eine Männerdomäne ist, zeichnet japanisches Theater aus. Zwar bestehen Frauen-Theatergruppen, die eben jene Rollen übernehmen, den Status des *Onnagata* scheinen sie jedoch nicht erreichen zu können.

Doch warum wirkt die Kunst des männlichen Frauen-Darstellers so besonders und kunstvoll? In meinen Augen besteht der interessante Aspekt eines *Onnagata* darin, wie ein Mann eine Frau zu sehen scheint, diese mit seinem maskulinen Körper darzustellen vermag und seine eigene Männlichkeit dabei nicht zu verlieren meint. Vielleicht erschiene es dem Publikum als weniger kunstvoll und virtuos die weiblichen Rollen von Frauen spielen zu lassen. Doch genau diese Einzigartigkeit des *Kabuki* erlaubt viele Blickwinkel, Sichtweisen und Theorien zur weiblichen Ästhetik, ihrem Wirken und dem Empfinden des japanischen Volkes ihr gegenüber.

Wie kann demnach ein europäischer Betrachter den erwünschten Effekt und die Aussage solch einer faszinierenden Kunstform verstehen, ohne wertend vorzugehen?

So war ich bei ersten Betrachtungen der Literatur über *Kabuki* etwas eingeschränkt im Empfinden über dieses gänzlich von Männern aufgeführte den Ursprung in Frauen-Aufführungen liegende Theater. Meine Gedanken drehten sich um die Meinung, wie ungerecht diese Kunstform Frauen gegenüber erscheint, denen die Bühne völlig versagt sei.⁹¹ Doch durch die Faszination der männlichen Frauendarstellung wird dies

⁹¹ Bis ich das Buch von Loren Edelson “*Danjūrō’s Girls. Women on the Kabuki Stage*” las: “*After a centuries-long ban on female performers, women performed kabuki on the public stages possibly as early as the 1850s, apparently free of hortatory warnings and threats of punishment.*” (2009: Prologue 5)

wahrscheinlich nicht so streng genommen und als traditionelle Kunstform gesehen, die bis in die Gegenwart ausverkaufte Vorstellungen vorweisen kann.⁹²

Wenn man sich jedoch näher mit dem *Kabuki* beschäftigt, erkennt man viele Einzelheiten in der Auffassung, wie sich das „Abbild“ einer Frau auf der Bühne auch den gesellschaftlichen Regeln entsprechend darzustellen habe. So sehe ich das Beispiel, dass ein *Onnagata* stets einen Schritt hinter dem männlichen Schauspieler zu gehen habe und ebenso etwas hinter diesem zu sitzen.⁹³

Jene weiblichen Rollen ermöglichen durch ihre Beschränktheit – es handelt sich stets um Ehefrauen, Kurtisanen und im seltensten Falle um Heldinnen oder weibliche Geister auf der Bühne – wenig Spielraum für Ausdruck. Die Tradition der Darstellung von „*Keiseikai*“⁹⁴, also „kaufen einer Prostituierten“ liefert bereits seit *Okuni*⁹⁵ Möglichkeit zu Diskussionen über den Status der Frau innerhalb sowie außerhalb der Theatergebäude.

Die japanische Frau der *Edo*-Periode verehrte die *Onnagata*-Darsteller und nahm sich an ihnen Beispiel, wie sich eine „ideale“ Frau zu verhalten habe (vgl. Mezur 2005: 1f.). Zu erkennen ist die Konstruktion von Weiblichkeit, die ein Männliches und zugleich Künstliches zu sein scheint und der „realen“ Frau einen enormen sozialen Druck aufzwingt.

Die Stellung der Frau im Japan des 17. Jahrhunderts, die stets als unterstützende Kraft hinter einem Mann zu stehen habe und im Falle einer Ehelosigkeit den Weg eines verbitterten Geistes oder einer tollkühnen Heldin zu bestreiten habe, hebt sich in vielen Quellen sehr stark heraus. „*Onnagata are assigned to such roles as housewife, samurai lady, heroic woman, or wicked woman.*” (Arakawa 1996. 706)

⁹² Dies musste ich bei meinem Besuch in Tokio bei eigenem Leibe erfahren, denn ausverkaufte *Kabuki*-Vorstellungen waren keine Seltenheit.

⁹³ Vgl. Masakatsu 1995: 46 bzw. Punkt 5.4.1.

⁹⁴ Das Wort setzt sich aus dem Wort für Prostituierte (*Keisei*) und kaufen (*Kau*) zusammen.

⁹⁵ Vgl. Gabrovská 2009: 76

6.2.1 Stellung der *Onnagata* innerhalb der Theaterhäuser

Ebenso bezeichnend ist die Tatsache, dass stets ein Schauspieler männlicher Rollen innerhalb des Theaters die Schauspieltruppe anzuführen hat.⁹⁶ Mit der bereits genannten Dreiteilung, die sich in männliche Rollen gliedert, scheint es anfangs trotz des „Star-Status“ der Frauen-Imitatoren keinen Anlass zu geben, jene auch eine leitende Position zu vermitteln.

Doch interessanterweise übernehmen die *Onnagata* etwas später ebenso den höchsten Rang der Schauspieler um sich zusammen mit den *Tachiyaku* die Führung zu teilen.⁹⁷

6.2.2 Gestik

Wie bereits erwähnt, kann das *Kabuki* sehr grob betrachtet als Tanztheater gesehen werden. Diese Aussage wird mit folgendem Zitat gefestigt:

„Die größte Aufgabe des Kabuki-Künstlers besteht also nicht so sehr darin, einen literarischen Text zu interpretieren, sondern vielmehr in der Zusammenstellung einer Reihenfolge von schönen *kata* (...) dem Publikum zu zeigen.“ (Ortolani 1984: 1841)

Zu beobachten waren immer wieder die Unterschiede in männlicher und weiblicher (bzw. *Onnagata gei*) Mimik und Gestik. So sind beispielsweise die Finger der *Tachiyaku* bei höchster Dramatik bzw. *Mie* gespreizt, bei *Onnagata* hingegen erscheint dies unpassend, denn ästhetisches Ideal einer weiblichen Rolle stellen zarte und weiche Körperbewegungen und –linien dar.⁹⁸ Hierbei erkenne ich immer wieder eine geschlossene Fingerstellung. Eine Besonderheit ist die Stellung der Finger bei unterschiedlichem Alter einer stilisierten Frau im Theater dar.⁹⁹

⁹⁶ Wobei dies in westlichen Theaterhäusern ebenso vorzufinden ist.

⁹⁷ Vgl. Masakatsu 1995: 37.

⁹⁸ Vgl. Mezur 2005: 4 bzw. Punkt 5.4.1.

⁹⁹ Vgl. Kawatake 2003: 164 bzw. Punkt 5.4.1.

Welchen Aspekt die Füße darstellen, verdeutlicht Ernst: “(...) *the actor’s footwork is in general important only in that it contributes indirectly to the expressiveness of the upper part of his body.*“ (1974: 176)

Man bekommt das Gefühl die stärkste Stilisierung im Bereich der *Onnagata*¹⁰⁰, also ihre oft sehr femininen Ausdrucksarten in Stimme oder Bewegung seien oftmals aus dem Grund entstanden warum die Kunst der Frauen-Imitatoren so einzigartig ist: man hat den Eindruck, die Zartheit der japanischen Frau an sich nur dann durch einen Mann wiedergeben zu können, sobald eben jene Darstellung überzeichnet ist in Zerbrechlichkeit und Weichheit.

Ein Beispiel für den Höchstgrad an erforderter Weiblichkeit einer *Onnagata*-Rolle ist die höchstrangige Kurtisane „*Agemaki*“ in „*Sukeroku*“.¹⁰¹ Den Ausdruck dieser anspruchsvollen Rolle löst in mir in erster Linie ein leichtes Staunen aus, denn ihre Stimme scheint sogar für eine Frau recht hoch und schrill. In ihren Bewegungen scheint *Agemaki* jedoch sehr edel und fein. Die runden und ruhigen Gesten „dämpfen“ den schrillen Ausdruck ihrer Stimme, womit erneut die Illusion einer Frau auf der Bühne perfekt zu sein scheint.

Unter diesem Aspekt können in meinen Augen die Meinungen auseinander gehen, denn erstens sind Ästhetik und Empfinden von Schönheit subjektiv und zweitens nicht zu verallgemeinern. Hierbei kann somit keine objektive Aussage getroffen werden, bei welchen Aspekten und mit welchen Attributen die perfekte Weiblichkeit und ihre Darstellung zu kategorisieren sind.

Wie bereits erwähnt, hat der Schwerpunkt der weiblichen Rollen beim Tanz vorne zu liegen und im Gegensatz dazu bei den männlichen Darstellern hinten.¹⁰² Beim dramatischen Höhepunkt, der in der *Mie*-Pose endet, wirkt bei *Onnagata* stets sanft und auch ein wenig zurückhaltend. Durch den vorne liegenden Schwerpunkt erscheint die

¹⁰⁰ Vgl. Masakatsu 1995: 39. bzw. Punkt 5.4.1.

¹⁰¹ Vgl. Arakawa 1996: 706.

¹⁰² Vgl. Ichikawa 1985: 97 bzw. Punkt 5.4.1.

Haltung auch ein wenig devot, welches bei den männlichen Rollen durch ihre oftmals pompösen Auftritte (auf dem *Hanamichi*) das komplette Gegenteil ausdrückt.

Die Kopfbewegungen der *Onnagata* wirken insgesamt runder und sanfter, bei den *Tachiyaku* jedoch etwas „eckig“ und abgehackt. Erneut liegt das Empfinden der weiblichen Ästhetik in zart anmutenden Bewegungen.

Warum sich ein *Onnagata* niemals mit seiner ganzen Breite frontal vor das Publikum stellen würde, hängt mit der Konstruktion einer weichen und geschwungenen und ebenso schmalen Linie seines Körpers zusammen.¹⁰³ Durch die Gegebenheit des von Natur aus größeren Männerkörpers liegt die Folge in der starken Stilisierung der Frauenrollen auf der Hand.

Somit sind die feinen Bewegungen, wie auch die geschlossene Fingerhaltung, die kleinen Trippelschritte oder die Kunst der zarten Mimik eine zusätzliche „Absicherung“ der erwünschten dargestellten Weiblichkeit zu sehen.

6.2.3. Gleichgeschlechtliche Funktionen der Körperteile?

Doch gibt es auch allgemeine Funktionen der Körperteile, wie ich sie bereits im Kapitel der dramatischen Darstellung aufgezeigt habe: die Schulter als Mittel zum Ausdruck negativ konnotierter Emotionen und Ähnlichem.¹⁰⁴

Ob sich dahinter jedoch Frauen- oder Männerrollen befinden, ist schwer zu beantworten, jedoch den Quellen nach zu urteilen nicht spezifiziert. Festzuhalten ist lediglich, dass die männlichen Charaktere ihre Art der emotionalen Ausdrucksweise stets ein wenig überzeichneter und auch ein wenig grober auf der Bühne darstellen. Der *Onnagata* versucht eben aus dem Grund der idealen Darstellung der weiblichen Zartheit diese – eigentlich angeborenen – zu unterbinden und somit feminine Bewegungen zu erzielen.

¹⁰³ Vgl. Leims 1985: 35 bzw. Punkt 5.4.1.

¹⁰⁴ Vgl. Lee 1971: 58 bzw. Punkt 5.4.2.

6.2.4 Mimik

Während männlichen Rollen die Möglichkeit des *Aragoto*, des überzeichneten heldenhaften Stiles, sowie des sanften *Wagoto* geboten werden, können die weiblichen Darstellungsarten mit weniger Spielraum arbeiten. Denn die übertriebene Mimik des *Aragoto*, besonders zu sehen in dem Stück „*Shibaraku*“¹⁰⁵, wird nur noch mit den roten oder blauen¹⁰⁶ Linien des *Kumadori*-Makeup verstärkt, die den *Tachiyaku* vorbehalten sind. Zu sehen sind starke Reden des Darstellers mit ausladender Kostümierung und noch größeren Bewegungen.

In einem anderen Stück („*Kagami Jishi*“) findet man jedoch eine Wandelbarkeit in der Mimik des Schauspielers, der zuerst eine tanzende Dame mit Löwenpuppe darstellt – somit handelt es sich um ein *Shosagoto* –, der sich jedoch nach dem Abgang auf dem *Hanamichi* in den Löwen selbst verwandelt.

Immer wieder erkenne ich die Unterschiede der Darstellung in der Gestik, doch auch die Mimik erlaubt viele interessante Aspekte. So habe ich in der *Mie*-Pose häufig die Augenstellung beobachtet. Männliche Rollen besitzen die Technik der „schielenden“ Augenstellung *Nirami*¹⁰⁷, bei der ein Auge geradeaus sieht und das zweite, dem Publikum zugewandte, zur Nasenwurzel starrt. Hierbei „starrt“ der Schauspieler stets zum Zuseherbereich.¹⁰⁸ Dies ist mir jedoch nie bei der Technik der *Onnagata* aufgefallen, welches mich zu dem Schluss kommen lässt, dass dies ein Beispiel der Gender-Klassifizierung sein muss.

Weiters ist der Mund der Darsteller zu beobachten: aufgefallen ist die offene und oftmals auch zu einer Seite nach unten gezogene Mundstellung in der *Mie*-Pose in Verbindung mit stark stilisierter Sprache.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Gesehen in: The Ministry of Foreign Affairs of Japan (19) Kabuki-The Classic Theatre of Japan. Produced by Koga Productions, Inc. in cooperation with Shochiku Co., Ltd., Supervised by Dr. Shigetoshi Kawatake. *Shibaraku* ist eines der „Achtzehn Klassischen Spiele“ (vgl. Miyake 1954: 87).

¹⁰⁶ Bei blauem *Kumadori* handelt es sich um böse Rollen (siehe im Kapitel „Dramatische Gestaltung“).

¹⁰⁷ Vgl. Lee 1971: 58 bzw. Punkt 5.4.3.

¹⁰⁸ Vgl. Masakatsu 1995: 48 bzw. Punkt 5.5.

¹⁰⁹ Gesehen in: http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/4/4_04_05.html [26.4.2011]

6.3. Conclusio

Nach intensiver und langer Beschäftigung mit dem *Kabuki*-Theater, von dem ich vor Beginn der Arbeit nur am Rande gehört hatte, kann ich behaupten, die Ästhetik hinter dieser Kunstform, ihre Geschichte, ihre zahlreichen Einschnitte seitens der Regierung, ihr Auftrittsverbot der Frauen und ihr Schaffen einer Welt, in die sich der Bürger seit Herrschaft des *Tokugawa-Shogunats* „flüchten“ konnte, verstanden zu haben.

Ein großes Hindernis stellte das Verständnis für die Musik und ihrer vielen Stile und Formen dar, denn als in einem westlichen Kulturkreis aufgewachsener Mensch ist die Ästhetik hinter der japanischen Musik eine komplett andere als hinter beispielsweise europäischer. Nach Bewältigung dieser Hürde stellte die Hauptfrage der Arbeit „*gibt das musikalische Repertoire wider ob es sich um eine männliche oder weibliche Rolle handelt*“ eine weitere Schwierigkeit dar, denn erstmals mussten die Ausdrucksformen in Mimik und Gestik betrachtet werden.

So komme ich zu dem Schluss, dass Mimik, Gestik, Kostümierung und Sprache sehr wohl einen Gender-Unterschied zulassen, man denke an den stark überzeichneten Stil *Aragoto* im Kontrast zu den weichen *Onnagata*-Bewegungen. Natürlich stellt *Wagoto* ebenso einen zarten männlichen Stil dar, doch seine Ausdrucksformen werden niemals einer Frauenrolle gleichen.

Bei der Musik kann verdeutlicht werden, dass die drei Stile *Kiyomoto*, *Tokiwazu* und *Nagauta* zwar als Tanzbegleitung dienen, ich jedoch keine deutliche Unterscheidung des Repertoires in „Weibliches“ und „Männliches“ erkennen konnte. Grund hierfür ist in meinen Augen die Fixierung auf die Perfektion und Kunstfertigkeit der Darstellung jedes einzelnen Schauspielers, wobei die Musik als untermalendes Mittel zu dienen habe.

6. 4 Quellenkritik

Durch die Beschaffenheit der Quellen, die auf der einen Seite die Fragestellung der Stellung der Frau innerhalb des Theaters behandelt oder auf der anderen Seite die Musik des *Kabuki* im Allgemeinen betrachtet, erweist sich die Verknüpfung dieser beiden an sich schon sehr umfassenden Aspekte als schwierige und für eine Analyse im Rahmen einer Diplomarbeit beinahe unlösbare Aufgabe.

Um die Komplexität des japanischen Theaters als in einem völlig anderen Kulturkreis aufgewachsenen Menschen zu verstehen, bedarf es einiger Zeit und Sorgfalt, sich in diesen Themenbereich einzulesen und diesen im besten Falle ohne jegliche Vorurteile auch zu verstehen. Viele Autoren beschäftigen sich jahrelang mit dem *Kabuki*-Theater, um hinter die umfangreiche Geschichte, den Einfluss vieler Kunstformen und die Etablierung der Darstellungsmöglichkeiten um zu sehen, dass stets neue Gesichtspunkte ans Tageslicht zu kommen scheinen.

Sobald ich das Gefühl hatte von einem Aspekt wie beispielsweise der Musik im *Kabuki* ein wenig Ahnung zu haben und den Durchblick zu erlangen, wurde ich stets aufs Neue von noch mehr Details und komplexen Theorien überrascht. Ähnliche Empfindung hatte ich bei Betrachtung der Literatur. Wegen der Vielschichtigkeit des japanischen Theaters an sich, das für einen westlichen Forscher in einem fremden Kulturkreis liegt und daher viel Zeit, Wissen und besonders Objektivität erfordert, trifft man als Leser ständig auf neue Theorien.

Es war eine anspruchsvolle Aufgabe für mich, die unzähligen Theorien und Thesen herauszufiltern, diese von vielen Seiten zu beleuchten und den Versuch zu wagen, eine vereinfachte und womöglich objektive Sichtweise zu finden.

Sobald eine Analyse in der vorliegenden Literatur vorgenommen wird, werden soziokulturelle Gesichtspunkte wie Veränderung des Frauen-Status in Japan im Allgemeinen behandelt, auch werden Rollen innerhalb des *Kabuki* beleuchtet. Sich jedoch die Feinheiten der Bewegungen im Tanz und der perfektionierten und

formalisierten Mimik aus den Quellen heraus zu filtern, erfordert zum Einen Geduld und zum Anderen einen großen Teil an Objektivität und Einfühlungsvermögen.

Die Anzahl an literarischen Quellen war sehr groß, was man von Beispielen in Form von Videos oder Tonträgern nicht behaupten kann: hierbei musste „leider“ das Internet¹¹⁰ als Informationsquelle dienen, da das *Kabuki*-Theater in Europa zwar ein Thema ist (man beachte die Vielzahl der Publikationen), doch so spezifisch und nur einem kleinen Kreis von Forschern bekannt ist, dass das Angebot an Videos, die auch oftmals auf japanisch sind, sehr bescheiden ist.

¹¹⁰ Obwohl Zweifel bestanden, fand ich eine informative und seriöse Internetseite vom Japan Arts Council, die eine Vielzahl von Videobeispielen preisgab.

7. Zusammenfassung

Das erste Kapitel liefert einen Überblick über die Entstehungsgeschichte dieser Theaterform mit Anfängen in buddhistischen Tänzen der *Izumo no Okuni*, den Verboten seitens der Regierung wegen Verdacht der Prostitution, bis hin zur Entwicklung des rein von Männern aufgeführten *Kabuki*.

Das zweite Kapitel erklärt die Musik innerhalb des *Kabuki*. Durch Einfluss zahlreicher Formen aus dem Bereich der Volksmusik, der Erzählungen mit Laute, des Puppentheaters und des „aristokratischen“ *Noh*-Theaters, kann das *Kabuki* als „Treffpunkt“ all dieser Kunstformen gesehen werden. Neben einer Einführung in dieses „Verschmelzen“ von Stilen werden die Instrumente und die wichtigsten Musikformen innerhalb des Theaters geschildert.

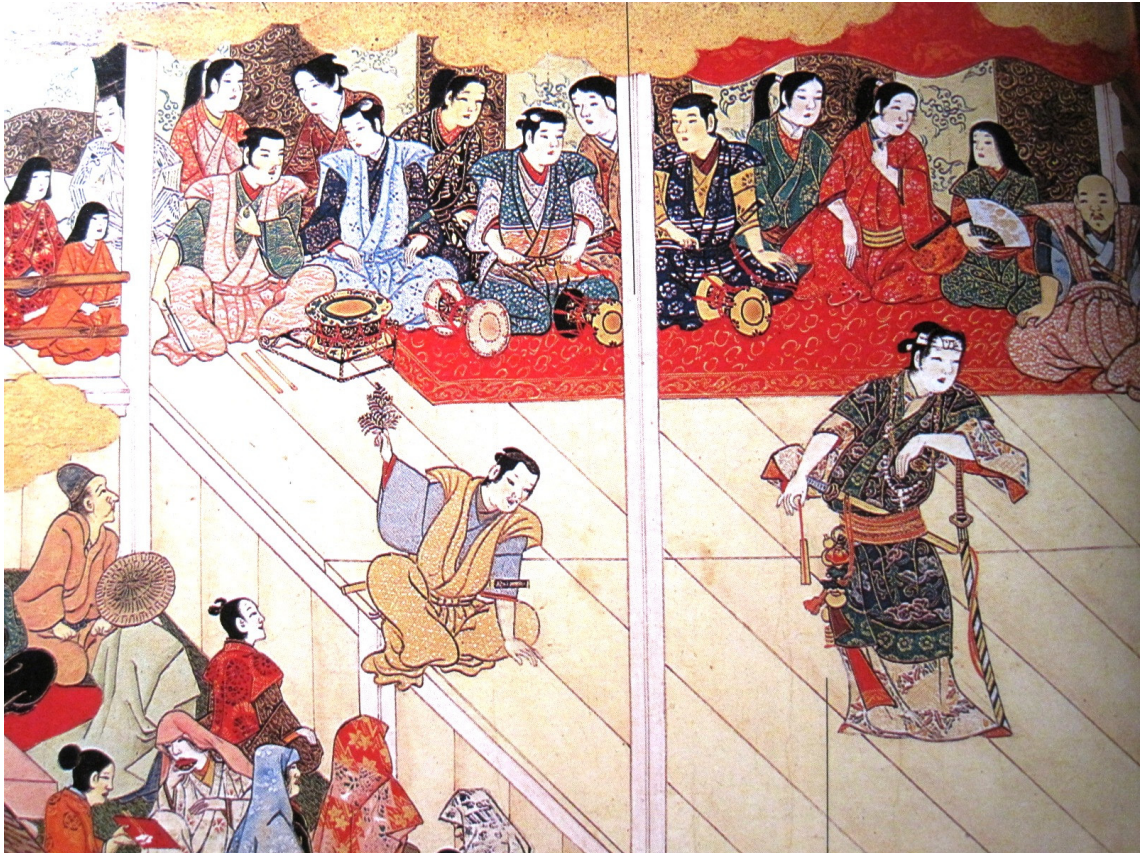
Im dritten Kapitel werden die Elemente der Bühne, angefangen von der Architektur, bis hin zu einzigartigen Mechanismen und „Hilfsmittel“ wie Bühnenassistenten genauer betrachtet.

Die dramatische Gestaltbildung bildet den Rahmen für das vierte Kapitel und stellt mit seinen vielfältigen Formen wie Charakterisierung eines Theaterstücks, Aufgaben der Körperteile oder Formalisierten Bewegungsabläufen, den komplexen Charakter des *Kabuki*-Theaters dar.

All diese Betrachtungen werden im letzten Kapitel, der Analyse, zusammengefasst und durch den Filter der Fragestellung, ob es eine Gender-Klassifizierung innerhalb der Musik des *Kabuki* gibt.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass es in Bezug auf die dramatische Darstellung – Sprache, Gestik, Mimik und formalisierten Bewegungsabläufen – eine Klassifizierung im Gender-Konstrukt der traditionellen japanischen Theaterform *Kabuki* stattfindet. Da die Musik jedoch mehr eine Tanzbegleitung und ein Mittel zur Untermalung der Szenerie darstellt, ist die Unterscheidung zwischen weiblichen und männlichen Rollen nicht gegeben.

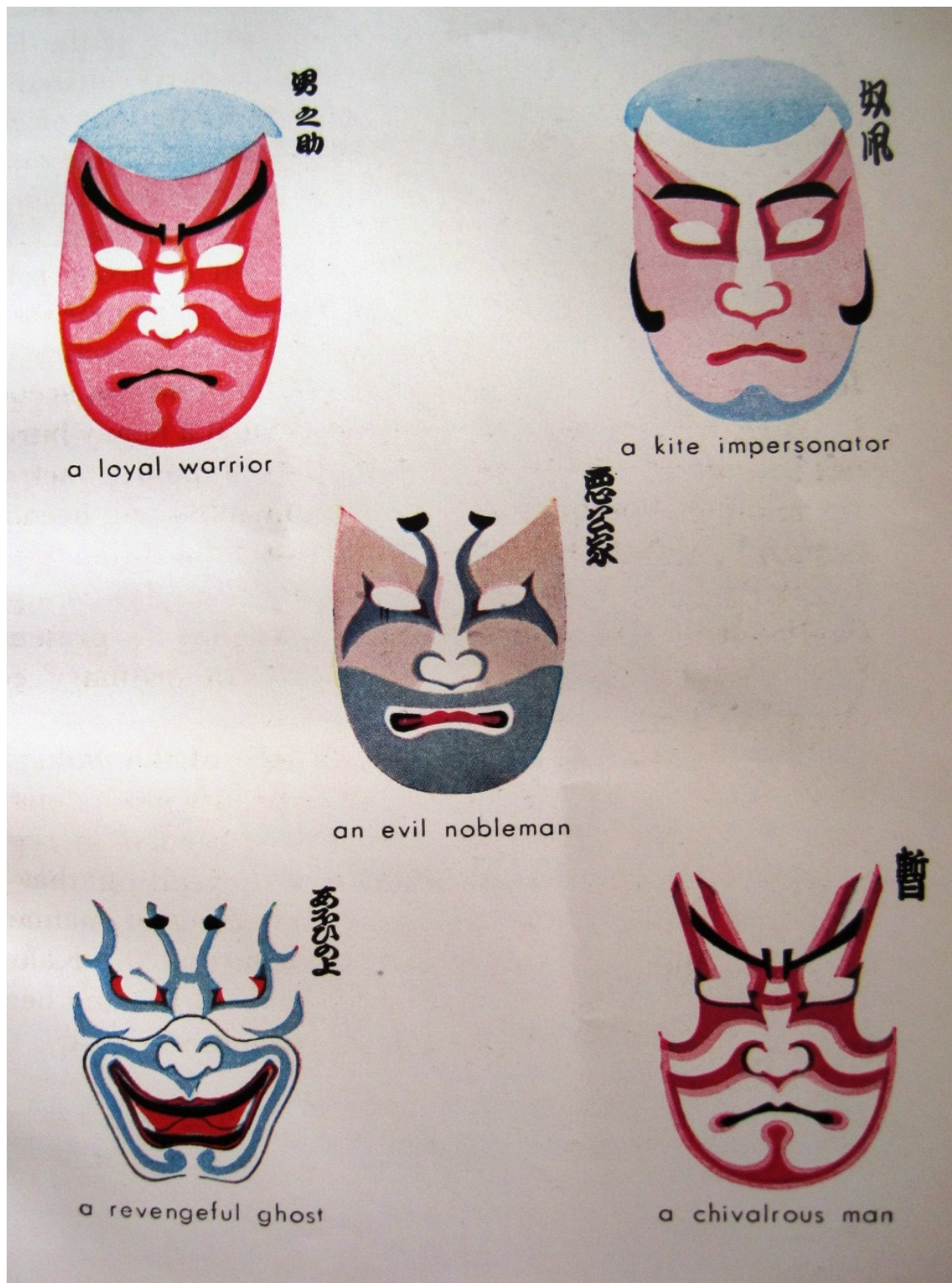
8. Anhang



Okunis Auftritt, geschmückt mit Schwert und Kreuz (© Tokugawa Art Museum Collection In: Kawatake, Toshio 2003).

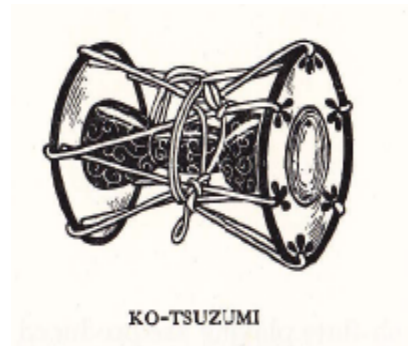


Das *Kabuki-za* in *Tōkyō* (© d. Verf., Februar 2011, Tokio).

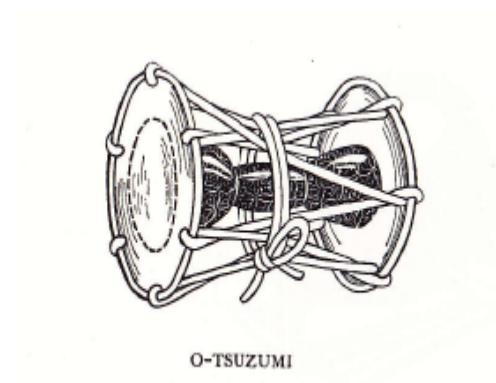


Variationen von *Kumadori* (Miyake, Shūtarō 1954: 31).

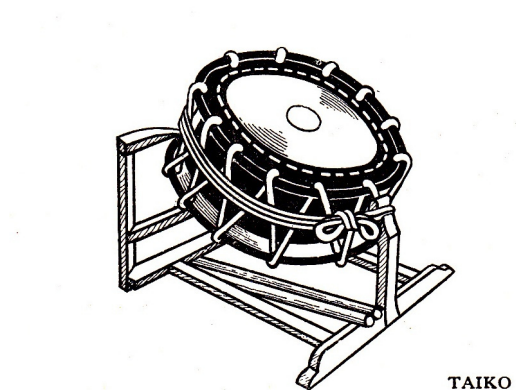
Instrumente des Kabuki:



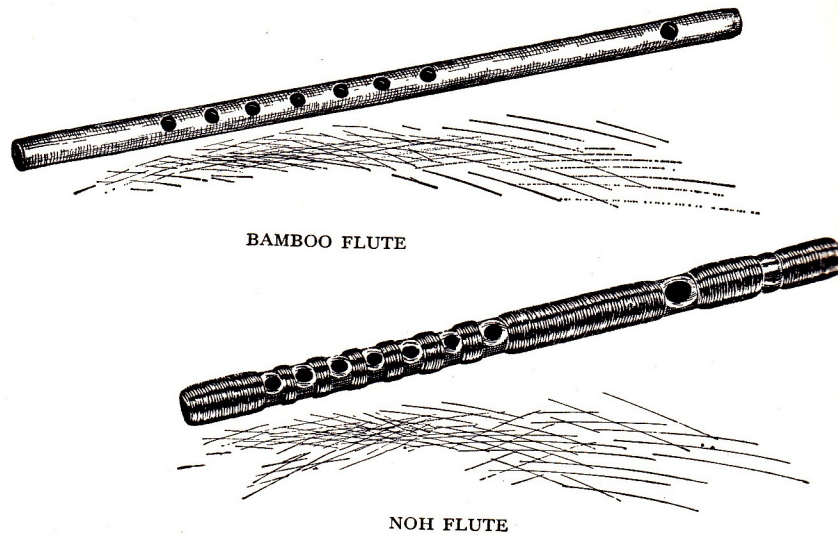
Die kleine Schultertrommel (Malm 1959: 122).



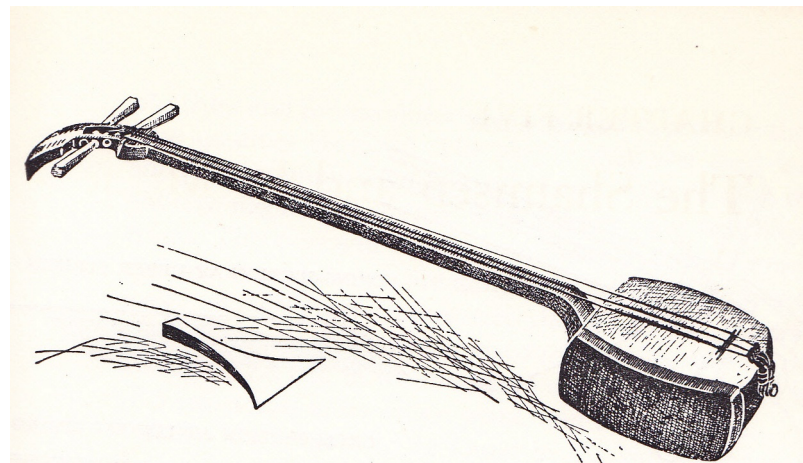
Darstellung der *Otsuzumi* (Malm 1959: 123)



Die große Ō-daiko (Malm 1959: 124)



Shinobue und Nohkan (Malm 1959: 100).



Das Shamisen (Malm 1959: 57).



Frühe Bühnenform. Darstellung des *Aragoto* (British Museum/ Bridgeman. In: Geo Epoche. Das Magazin für Geschichte (2006) Das kaiserliche Japan. Nr. 21. Hamburg. S. 98f.)



Darstellung eines *Onnagata* vor dem Vorhang *Maku* (Yoshida 1971: 46).



Aragoto-Darstellung im Stück „*Shibaraku*“ (Gunji 1978: 59).



Onnagata mit Musikern im Hintergrund (Yoshida 1971: 47).

9. Literaturverzeichnis

- Ackermann, Peter: Kabuki. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) (1999) Die Musik in Geschichte und Gegenwart. allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bände in zwei Teilen: Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden: mit einem Register zum Sachteil. 2. Ausgabe. Kassel: Bärenreiter (u.a.), S. 1338-1343
- Antoni, Klaus (1998) Shintō und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (kokutai). Der religiöse Traditionalismus in Neuzeit und Moderne Japans. Leiden (u.a.): Brill
- Anzai, Tetsuo u.a.: Forum: Gender in Shakespeare and Kabuki. In: Fujita, Minoru/ Shapiro, Michael (Ed.) (2006) Transvestism and The Onnagata Traditions In Shakespeare And Kabuki. Folkestone: Global Oriental, S. 174-204
- Arakawa, Naoki (Hrsg.) (1996) Japan. An illustrated Encyclopedia. First edition, Eighth Print. Tokyo: Kodansha. P.701-707
- Arima, Daigoro (o.J.) Musik der Japaner [Mit Notenbeisp.] o.O., 10S. 4° [Umschlagt.]
- Blumner, Holly A.: Nakamura Shichisaburō I and the Creation of Edo-Style *Wagoto*. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) A Kabuki Reader-History and Performance. Armonk, NY: Sharpe, S. 60-75
- Borris, Siegfried (Hrsg.) (1967) Musikleben in Japan - in Geschichte und Gegenwart ; Berichte, Statistiken, Anschriften / im Auftr. d. Verbandes Dt. Musikerzieher u. konzertierender Künstler e.V. zsgest. u. kommentiert von Siegfried Borris. Kassel (u.a.): Bärenreiter
- Brandon, James R. (Ed.)/ Malm, William P./ Shively, Donald H. (1978): Studies in Kabuki. Its Acting, Music, and Historical Context. Honolulu, Hawaii: The University Press of Hawaii
- Brandon, James R.: Kabuki: Changes and Prospects: An International Symposium. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) A Kabuki Reader-History and Performance. Armonk, NY: Sharpe, S. 343-358
- Edelson, Loren (2009) Danjūrō's Girls: Women on the Kabuki Stage. New York: Palgrave Macmillan
- Ernst, Earle (1974) The Kabuki Theatre. Honolulu, Hawaii: The University Press of Hawaii
- Finscher, Ludwig (Hrsg.) (1999) Die Musik in Geschichte und Gegenwart. allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bände in zwei Teilen: Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden: mit einem Register zum Sachteil. 2. Ausgabe. Kassel: Bärenreiter (u.a.)

- Fujita, Minoru/ Shapiro, Michael (Ed.) (2006) Transvestism and The Onnagata Traditions In Shakespeare And Kabuki. Folkestone: Global Oriental
- Gabrovskaja, Galia Todorova: Gender and Body Construction in Edo Period Kabuki. In: Core Ethics Volume 5 (2009). Graduate School of Core Ethics and Frontier Sciences: Ritsumeikan University, S.71-87
- Guignard, Silvain: Shamisen. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) (1999) Die Musik in Geschichte und Gegenwart. allgemeine Enzyklopädie der Musik: 26 Bände in zwei Teilen: Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden: mit einem Register zum Sachteil. 2. Ausgabe. Kassel: Bärenreiter (u.a.), S. 1367-1374
- Gunji, Masakatsu (Ed.)/ Yoshida, Chiaki/ Keene, Donald (1978) Kabuki. Tokyo (u.a.): Kodansha
- Gunji, Masakatsu (Ed.)/ Yoshida, Chiaki/ Keene, Donald (1995) Kabuki. 5. Auflage. Tokyo (u.a.): Kodansha
- Hammitzsch, Horst (Hrsg.)/Brüll, Lydia/ Goch, Ulrich (1984) Japan-Handbuch. 2. unveränderte Auflage. Stuttgart: Steiner
- Harich-Schneider, Eta: Bunraku-Musik. In: Hammitzsch, Horst (Hrsg.)/Brüll, Lydia/ Goch, Ulrich (1984) Japan-Handbuch. 2. unveränderte Auflage. Stuttgart: Steiner, S. 1195-1199
- Herwig, Arendie/ Herwig Henk (2004) Heroes of the Kabuki Stage. Amsterdam: Hotei Publishing
- Iba, Takashi (2001) Japanische Musik: ein chronologischer Überblick. Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen Bücher
- Ichikawa, Ennosuke III: Darstellung der Frauengestalten. In: Leims, Thomas/ Trökes, Manuel (Hrsg.) (1985) Kabuki: das klassische japanische Volkstheater. Berlin: Quadriga-Verlag Severin, S. 97-100
- Inoue, Kiyoshi (1993) Geschichte Japans. Frankfurt/M. und New York: Campus
- Inoura, Yoshinobu/ Kawatake, Toshio (1981) The traditional Theater of Japan. New York und Tokyo: Weatherhill
- Japanisches Kulturinstitut Köln (Hrsg.) (1983) Klassische Theaterformen Japans. Einführung zu Noh, Bunraku und Kabuki. Köln, Wien: Böhlau
- Jones Jr., Stanleigh H.: Miracle at Yaguchi Ferry: A Japanese Puppet Play and Its Metamorphosis to Kabuki. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) A Kabuki Reader- History and Performance. Armonk, NY: Sharpe, S. 284-328

- Kadono, Izumo: Sukeroku Yukari no Edo Zakura – Its Text and Performance. In: Fujita, Minoru/ Shapiro, Michael (Ed.) (2006) Transvestism and The Onnagata Traditions In Shakespeare And Kabuki. Folkestone: Global Oriental, S. 122-131
- Kawatake, Toshio (1981) Das Barocke im Kabuki-das Kabukihafte im Barocktheater. Aus dem Japanischen übersetzt, kommentiert und mit Anhang versehen von Thomas Leims. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- Kawatake, Toshio (2003) Kabuki-Baroque Fusion of the Arts. Tokyo: International House Of Japan
- Kikkawa, Eishi (1984) Vom Charakter der japanischen Musik. (Deutschübersetzung von P. Rudolf). Kassel: Bärenreiter
- Kishibe, Shigeo (1966) Traditional Music of Japan. Second Edition. Tokyo: The Japan Foundation
- Kominz, Laurence R. (1997) The Stars Who Created Kabuki. Their Lives, Loves and Legacy. Tokyo (u.a.): Kodansha International
- Kominz, Laurence R.: Origins of *Kabuki* Acting in Medieval Japanese Drama. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) A Kabuki Reader-History and Performance. Armonk, NY: Sharpe, S. 16-32
- Kusano, Eisaburo (1962) Stories behind Noh and Kabuki Plays. Second, reviewed and enlarged edition. Tokyo: Tokyo News Service
- Lee, Sang-Kyong (1971) In: Institut für Theaterwissenschaften an der Universität Wien: Maske und Kothrun. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft. 17. Jahrgang. Wien, Graz (u.a.): Böhlau, S. 48-72
- Lee, William: Kabuki as National Culture: A Critical Survey of Japanese Kabuki Scholarship. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) A Kabuki Reader-History and Performance. Armonk, NY: Sharpe, S. 359-389
- Leims, Thomas (Bearb.)/ Chlan, Ilse/ Pavlicek, Leopoldine (Mitarb.) (1983) Kabuki-Holzschnitt-Japonismus. Japonica in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, Graz (u.a.): Böhlau
- Leims, Thomas: Kabuki – Text versus Schauspielkunst. In: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hrsg.) (1983) Klassische Theaterformen Japans. Einführung zu Noh, Bunraku und Kabuki. Köln, Wien: Böhlau, S. 67-81
- Leims, Thomas/ Trökes, Manuel (Hrsg.) (1985) Kabuki: das klassische japanische Volkstheater. Berlin: Quadriga-Verlag Severin

- Leiter, Samuel (Ed.) (2002) *A Kabuki Reader-History and Performance*. Armonk, NY: Sharpe
- Leiter, Samuel L.: From Gay to Gei: The Onnagata and the Creation of Kabuki's Female Characters. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) *A Kabuki Reader-History and Performance*. Armonk, NY: Sharpe, S. 211-229
- Linhart, Sepp/ Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hrsg.) (2004) *Ostasien 1600 bis 1900. Geschichte und Gesellschaft*. Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag
- Malm, William P. (1959) *Japanese Music and Musical Instruments*. Rutland, Vermont, Tokyo: Charles E. Tuttle Company
- Malm, William P. (1963) *Nagauta. The Heart of Kabuki Music*. Rutland, Vermont, Tokyo: Charles E. Tuttle Company
- Malm, William P. (1973) *Nagauta. The Heart of Kabuki Music*. First Greenwood reprint. Westport, Conn.: Greenwood
- Malm, William P.: Music in the Kabuki Theater. In: Brandon, James R. (Ed.)/ Malm, William P./ Shively, Donald H. (1978): *Studies in Kabuki. Its Acting, Music, and Historical Context*. Honolulu, Hawaii: The University Press of Hawaii, S. 131-175
- Malm, William P.: Kabuki. In: Sadie, Stanley (Ed.) (1980) *The new Grove dictionary of music and musicians*. Volume 9: Jacobus to Kerman. London (u.a.): Macmillian (u.a.), S. 522-524
- Malm, William P.: Kabuki-Musik. In: Hammitzsch, Horst (Hrsg.)/Brüll, Lydia/ Goch, Ulrich (1984) *Japan-Handbuch*. 2. unveränderte Auflage. Stuttgart: Steiner, S. 1228-1234
- Malm, William P. (2000) *Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo: Kodansha International
- Malm, William P.: Kabuki. In: Sadie, Stanley (Ed.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In Twenty-nine Volumes. Second Edition. Volume Twelve. Huuchir to Jennefelt. London (u.a.): Macmilian (u.a.)
- Malm, William P.: Shamisen. In: Sadie, Stanley (Ed.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In Twenty-nine Volumes. Second Edition. Volume Twelve. Huuchir to Jennefelt. London (u.a.): Macmilian (u.a.), S. 837-839
- Masakatsu, Gunji (Ed.)/ Yoshida, Chiaki/ Keene, Donald (1995) *Kabuki*. 5. Auflage, Tokyo: Kodansha

- Mezur, Katherine (2005) *Beautiful Boys/ Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. New York: Palgrave Macmillan
- Miller, Terry E./ Nettle, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland
- Michels, Ulrich (Hrsg.) (2001) *dtv-Atlas. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG.
- Miyake, Shūtarō (1954) *Kabuki Drama*. Fourth Print. Tōkyō: Japan Travel Bureau
- Miyake, Shūtarō (1965) *Kabuki – japanisches Theater*. Berlin: Safari Verlag
- Motegi, Kiyoko: *Theatrical Genres: Kabuki*. In: Miller, Terry E./ Nettle, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland, S. 657-661
- Nakamura, Matazo (1990) *Kabuki Backstage, Onstage. An Actor's Life*. Tokyo (u.a.): Kodansha International
- Okuyama, Keiko: *Theatrical Genres: Hayasi*. In: Miller, Terry E./ Nettle, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland, S. 683-685
- Okuyama, Keiko/ Reese, Heinz-Dieter: *Theatrical Genres: Overview*. In: Miller, Terry E./ Nettle, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland, S. 653-655
- Ortolani, Benito: In: Hammitzsch, Horst (Hrsg.)/Brüll, Lydia/ Goch, Ulrich (1984) *Japan-Handbuch. 2. unveränderte Auflage*. Stuttgart: Steiner, S. 1838 - 1849
- Ortolani, Benito (1990) *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Leiden [u.a.]: Brill
- Otsuka, Haiko: *Theatrical Genres: Nagauta*. In: Miller, Terry E./ Nettle, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland, S. 671-674
- Pohl, Manfred (2002) *Japan. 4. Auflage*. München: Verlag C.H. Beck
- Pronko, Leonard C.: *Kabuki and the Elizabethan Theatre*. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) *A Kabuki Reader-History and Performance*. Armonk, NY: Sharpe, S. 329-339
- Reese, Heinz Dieter: *Gidayū-bushi: Musikalische Gestaltbildung im japanischen Puppentheater Bunraku*. In: *Japanisches Kulturinstitut Köln (Hrsg.) (1983) Klassische Theaterformen Japans. Einführung zu Nō, Bunraku und Kabuki*. Köln, Wien: Böhlau, S. 37-66

- Sadie, Stanley (Ed.) (1980) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In Twenty Volumes. Volume 9: Jacobus to Kerman. London (u.a.): Macmillian [u.a.]
- Sadie, Stanley (Ed.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In Twenty-nine Volumes. Second Edition. Volume Twelve. Huuchir to Jennefelt. London (u.a.): Macmilian (u.a.)
- Senzoku, Takayasu (1964) *Kabuki- das Theater des altjapanischen Bürgertums*. Tokyo: Japanisch-Deutsche Gesellschaft e.V.
- Shively, Donald H.: *Bakufu Versus Kabuki*. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) *A Kabuki Reader-History and Performance*. Armonk, NY: Sharpe, S. 33-59
- Shunji, Ohkura (Ed.)/ Keene, Donald/ Iwao, Kamimura (2001) *Kabuki Today. The Art and Tradition*. Tokyo: Kodansha International,
- Tokita, Alison McQueen: *Theatrical Genres: Tokiwazu Bushi, Kiyomoto Busi, and Other Narratives*. In: Miller, Terry E./ Nettl, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland, S. 679-682
- Tokita, Allison (1999) *Kiyomoto-bushi. Narrative Music of the Kabuki Theatre*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter
- Torigoe, Bunzō: *A Note on the Genesis of Onnagata*. In: Fujita, Minoru/ Shapiro, Michael (Ed.) (2006) *Transvestism and The Onnagata Traditions In Shakespeare And Kabuki*. Folkestone: Global Oriental, S.1-3
- Tsubaki, Andrew T.: *The Performing Arts of Sixteenth-Century Japan: A Prelude to Kabuki*. In: Leiter, Samuel (Ed.) (2002) *A Kabuki Reader-History and Performance*. Armonk, NY: Sharpe, S. 3-15
- Van Ess, Hans: *Konfuzianismus: Prägende Kraft in Ostasien?* In: Linhart, Sepp/ Weigelin-Schwiedrzik, Susanne (Hrsg.) (2004) *Ostasien 1600 bis 1900. Geschichte und Gesellschaft*. Wien: Verein für Geschichte und Sozialkunde & Promedia Verlag, S. 197-215
- Yamada, Tiekō: *Theatrical Genres: Gidayū Busi*. In: Miller, Terry E./ Nettl, Bruno (Ed.) (1998) *The Garland Encyclopedia Of World Music. Southeast Asia. Band 4*. New York (u.a.): Garland, S. 675-677
- Yoshida, Chiaki (1971) *Kabuki*. Tokyo: The Japan Times

Medienangaben:

- DVD: The Ministry of Foreign Affairs of Japan (o. J.) Kabuki-The Classic Theatre of Japan. Produced by Koga Productions, Inc. in cooperation with Shochiku Co., Ltd., Supervised by Dr. Shigetoshi Kawatake
- DVD: Nippon-The Land and its People. The Tradition of Performing Arts in Japan. The Heart of Kabuki, Noh an Bunraku (o.J.)

Webpräsenz:

- Videos: <http://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/index.html> [Zugriff 26.4.2011]

10. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Familienstand: Ledig
Nationalität: Österreich
Geburtsdatum: 23. September 1986
Geburtsort: Wien

Ausbildung:

- ◆ 1993-1997: Volksschule Piaristen 1080 Wien
- ◆ 1997-2005: Piaristengymnasium 1080 Wien
- ◆ 2005-2011: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien,
Schwerpunkt Ethnomusikologie, Japanische Musik
- ◆ 2010: Zusammenarbeit mit dem Völkerkundemuseum Wien im Zuge
des Praktikums „Musikethnologische Museumsarbeit:
Ausstellungsobjekt: Die japanische Kerbflöte *Shakuhachi*
- ◆ Seit 2010: Studium der Japanologie an der Universität Wien

Sprachkenntnisse:

Deutsch: Muttersprache
Englisch: fließend in Wort und Schrift
 ◆ 4-wöchiger Sprachaufenthalt in Seattle, WA
Italienisch: gute Sprachkenntnisse
 ◆ Sprachkurse an der Universität Wien sowie Wirtschaftsuniversität
 Wien
Japanisch: erweiterte Grundkenntnisse
 ◆ 3-wöchiger Sprachaufenthalt *Tōkyō, Kyōtō, Ōsaka* und *Fukuoka*
Spanisch: Grundkenntnisse
Französisch: Grundkenntnisse

Praxiserfahrung:

- ◆ 2001 4-wöchiges Praktikum bei REWE – Bipa Wien
- ◆ 2004 4-wöchige Projektmitarbeit bei der Oesterreichischen Nationalbank - Eurobus
- ◆ 2006 6-wöchiges Projektmitarbeit bei der Oesterreichischen Nationalbank - Eurobus
- ◆ 2007 6-wöchige Projektmitarbeit bei der Oesterreichischen Nationalbank - Eurobus
- ◆ 2008 3 Monate Projektmitarbeiterin □ CAREER □ bei GPK – Gruber und Partner Kommunikation
- ◆ 2009 4-wöchige Projektmitarbeit bei der Oesterreichischen Nationalbank - Eurobus
- ◆ 2009: geringfügige Beschäftigung bei KPMG, Wien
- ◆ 2010: Spielerbetreuung AustrianGolfOpen Atzenbrugg – Indeed Kommunikations- & Dienstleistungs GmbH
- ◆ Seit 2011: geringfügige Beschäftigung bei KPMG, Wien

Hobbies:

- ◆ Kultur, Reisen, Musik, Sprachen
- ◆ Golf, Softball, Volleyball, Reiten, Wandern
- ◆ Musikausbildung: Gitarre, Klavier, Flöte, Operngesang
- ◆ Japanische/ französische/ britische Filme
- ◆ Britische Literatur und Theaterstücke
- ◆ Japanische Filme und Theater
- ◆ Ethnomusikologie (Schwerpunkt Japan)