

# Schauspielerkörper, Puppenkörper und die Stimme des Rezitators

## Zur Imagination in Kabuki und Jôruri

Andreas Regelsberger (Trier)

### Einleitung

In der Anwendung der Arbeiten Wolfgang Iser auf den Themenkomplex des Theaters – im folgenden wird es sich im engeren Sinne um das Puppentheater Ningyô-Jôruri und das Kabuki-Theater der Edo-Zeit handeln – sind einige grundlegende Vorbedingungen zu klären, die in diesem Kontext eine andere Gestalt annehmen. In seiner phänomenologischen Ausprägung richtet sich Iser Erkenntnisinteresse zunächst auf den literarischen Text sowie, rezeptions-ästhetisch ausformuliert, auf dessen Wirkung auf der Seite des Lesers in der Aktualisierung bzw. Realisation im Akt des Lesens.<sup>1</sup> Das Fiktive erscheint in diesem Zusammenhang vereinfacht formuliert als Produktions- und das Imaginäre als Rezeptionsbedingung literarischer Texte. Beide Kategorien werden bei Iser anthropologisch situiert und bilden die basalen Voraussetzungen literarischer Textproduktion bzw. -rezeption.

Wie stellt sich die Situation nun dar, wenn man Iser Modell von Fiktivem und Imaginärem auf das Theater anwenden will? Auf der Seite der Textproduktion ergeben sich keine besonderen Schwierigkeiten, da die Kategorien des Fiktiven als der Realität eingeschriebene Möglichkeiten jeder Form von Literatur – und somit auch der dramatischen – gleichermaßen eignen. Bei der Realisation sind jedoch die dem Theater ganz eigenen Bedingungen von Darstellung und Wirkung im Rahmen der Aufführung zu berücksichtigen. Der Akt des Lesens stellt sich hier noch komplexer dar, da mit der reinen Analyse des dramatischen Textes das Phänomen Theater noch nicht ausreichend behandelt wird. Darüber hinaus existiert noch ein spezifisches Plus der dramatischen Situation oder Theatralität: die Inszenierung, die Bewegung physischer Körper im Raum

---

1 Im wirkungsgeschichtlichen Ansatz Wolfgang Iser stellt der Begriff der Realisation eine Abwandlung des von Roman Ingarden gebildeten Begriffs der Konkretisation dar. In der Theorie der Werkerfassung zielt Konkretisation auf die von der Textstruktur und dem Bewußtsein des Lesers abhängige Hervorbringung eines ästhetischen Werkes; das literarische Werk ist als ästhetischer Gegenstand weder mit dem Text noch der Vorstellungskraft des Lesers allein zu realisieren.

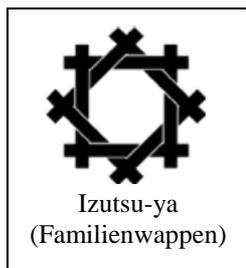
sowie die leibliche Ko-Präsenz von Zuschauer und Schauspieler in ihrer Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit.

Hinzu kommen jedoch noch zwei weitere Attribute: Zum einen findet eine Verschiebung auf der Ebene der Wahrnehmung statt. Werden bei der Lektüre die imaginären Zuwendungen des Lesers noch durch den Akt des Lesens angesprochen, so wird dies im audiovisuell ausgestalteten Theater durch das Zusehen und Zuhören erreicht. Der Rezipient erfährt nicht Buchstaben, sondern gestaltete Raumbilder und Klänge. Diese auf den ersten Blick möglicherweise trivial anmutenden Unterscheidungen und Abgrenzungen bestimmen jedoch die Wirkungsweisen einer theatralen Aufführung so sehr, daß sie hier nicht außer Acht gelassen werden können.

Zum anderen kommt die doppelte Fiktionalität der theatralen Aufführung zur Geltung: erstens die Fiktionalität einer dramatischen Handlung (die dramatische oder Textfiktion), zweitens die Hervorbringung einer Aufführungsrealität durch die Schauspieler oder Performer – wie die Gruppe der drei Träger dieser Aufführungsform, nämlich Sänger-Rezitatoren (jap. *tayû*), Shamisenspieler und Figurenbeweger (jap. *ningyôzukai*) im Folgenden genannt werden. Diese Darstellungsfiktion nimmt im Zeichensystem des Theaters eine gewisse Sonderstellung ein, darauf ist später noch näher einzugehen.

## 1. Die Textfiktion

Iser etabliert mit Selektion und Kombination zwei wesentliche Kriterien zur Strukturierung und Verfaßtheit literarischer Texte. Der Selektion von Elementen aus den vorgefundenen Umgebungen steht die Kombination von Textelementen als innertextuelle Entsprechung der Selektion gegenüber. Durch Kombination ergeben sich neue, innertextuelle Relationierungen und wechselseitige Entgrenzungen der beteiligten Elemente, der Sprachgebrauch wirkt nicht mehr bezeichnend, sondern figurierend.<sup>2</sup>



Izutsu-ya  
(Familienwappen)

Besonders augenfällig erscheint vor diesem Hintergrund der Einsatz rhetorischer Mittel im Jôruri. Zur Verdeutlichung sei an dieser Stelle die einleitende Textpassage in Chikamatsu Monzaemons (1653–1724) *Shinjû kasane izutsu* („Kasane-izutsu, ein Doppelselbstmord“)<sup>3</sup> angeführt:

<sup>2</sup> Vgl. ISER 1993: 33.

<sup>3</sup> Das bürgerliche Trauerspiel *Shinjû kasane izutsu* 心中重井筒, das Chikamatsu für das Puppentheater geschrieben hat und im Jahre 1707 im Takemoto-Theater in Ôsaka uraufgeführt wurde, thematisiert den Doppelselbstmord des Blaufärbers Tokubê und der Prostituierten O-Fusa und basiert auf einem tatsächlichen Doppelselbstmord, der sich 1706 zutrug.

Wie in den meisten Jôruri- und Kabuki-Stücken stellt der Titel selbst ein mehrschichtiges Wortspiel dar, zunächst läßt er sich als „Kasane-izutsu, ein Doppelselbstmord“ übersetzen. Dabei bezieht sich *kasane izutsu* auf das Familienwappen (*mon*), in dem eine doppelte Brunneneinfassung dargestellt ist. Es ist das Familienwappen des Betreibers jenes Bordells,

*Yosa koi to iu ji wo kinsha de nuwase suso ni Seijûrô to neta tokoro suso ni Seijûrô to nezumiïro*

*Miyako no yoshioka kamiko-zome. Yaboterigaki ka. Usukaki ka. Shôgatsu mae no kiwagiwa ni danna-dono wa soto ga uchi.*

夜さ来いと言う字を金紗で縫はせ裾に清十郎と寝たところ裾に清十郎とねずみいろ

京の吉岡紙子染め。やぼてり柿か。うす柿か。正月前のきはぎはに旦那殿はそとがうち。

(*age-uta*): Komme in der Nacht zu mir! Das Wort Liebe steht in gold-durchwirkter Seide in mausgrauer Farbe eingewebt an ihrem Saume nach der Nacht mit Seijûrô.

(*Santa*): Das Yoshioka-Muster auf Kamiko-Papier. Soll es in [der Farbe] Yaboterigaki (dunkles Rotbraun) sein / ist er denn ein Trottel (*yaboten*)? [Oder] soll es in [der Farbe] Usukaki (helles Rotbraun) sein / ist er denn ein Vollidiot (*usunoro*)? In dieser so arbeitsreichen Zeit [der Rechnungsabschlüsse] um Neujahr geruht der Herr Meister also außer Hauses [= in den Teehäusern der Freudenviertel] zu schlafen.<sup>4</sup>

Dabei stellen die unterschiedlichen rhetorischen Ebenen, die sich auch in anderen *sewamono*-Stücken von Chikamatsu wie *Sonezaki shinjû* („Tod in Sonezaki“) oder *Shinjûten no Amijima* („Tod in Amijima“)⁵ finden lassen, einen dichten Bezugsrahmen her, der weit über die bloße Bezeichnung von den Dingen hinaus geht. Iser nennt diese Form der sprachlichen Kontextualisierung *Figuration*, durch die der Text seine Vorstellbarkeit erfahre. Dabei spiele die Doppeldeutigkeit der figurativen Sprache eine besondere Rolle: zum einen Analogon der Vorstellbarkeit zu sein und zum anderen Zeichen der sprachlichen Unübersetzbarkeit dessen, worauf sie abzielt.

Beeindruckend erscheint diese Wortwahl insofern, als mit dem Terminus *Figuration* in der klassischen Rhetorik zunächst auf die Gestaltwerdung des Dichterwortes durch den Körper des Schauspielers abgehoben wurde.<sup>6</sup> So läßt sich zumindest eine Verwandtschaft oder eine Nähe von imaginärer Sprache und Körper erahnen.

---

in dem das Freudenmädchen O-Fusa arbeitet, der zugleich der ältere Bruder von Tokubê ist. Handlungsbezogen mag der Titel auf einen anderen vorangegangenen Doppelselbstmord verweisen, jenen des Freudenmädchens O-Shima aus dem Bordell Izutsu-ya mit Shimpachi, der 1706 stattgefunden hat. So ließe sich der Titel als ein „zweites Izutsu“ (also ein weiterer Doppelselbstmord) verstehen. Eine Übersetzung liefert SCHAUWECKER 1975: 166–200.

4 SNKS 75: 107 (*Chikamatsu Monzaemon-shû*). Die *engo* 縁語, die hier auf der semantischen Ebene in assoziativem Bezug zueinander stehen, sind zusätzlich hervorgehoben. Leitmotivisch klingt hier durch den Bezug zu auf Farben und Muster der Beruf des Färbers an.

5 Die Stücke *Sonezaki shinjû* 曾根崎心中 (1703) und *Shinjûten no Amijima* 心中天網島 (1720) werden ebenfalls am Takemoto-Theater in Ôsaka uraufgeführt und gehören zu den berühmtesten Stücken von Chikamatsu Monzaemon. Übersetzungen und Studien liefern SCHAUWECKER 1984, SHIVELY 1991 [1953] und KEENE 1961.

6 Der auch von anderen, an der Gestaltwerdung von Ideen interessierten Wissenschaften aufgegriffene Begriff wurde 1938 von Erich Auerbach in Anlehnung an den antiken, von

Untersucht man die edozeitlichen Quellen hinsichtlich der Haltung zu diesem Phänomen, stößt man bald auf das *Naniwa miyage* (1738) von Hozumi Ikan.<sup>7</sup> Darin gibt Chikamatsu persönlich auf die für alle Formen des Figurentheaters immer wieder virulente Frage nach der Belebung lebloser Figuren („Animation“) folgende, überraschende Antwort:

Weil das Entscheidende beim *jōruri* der Umstand ist, daß es sich vollständig auf die Puppen stützt, unterscheidet es sich von anderen Erzähltexten darin, daß sein gesamter Text ein lebendiges Geschöpf verkörpert, bei dem die Aktion (*hataraki*) zuvorderst steht.

Somit erfährt Isers Konzept der Figuration eine gewisse Vorwegnahme durch Chikamatsu, der ebenfalls im Text (respektive Sprache) diejenige Kraft findet, Vorstellung erst eigentlich in Gang zu setzen.

Da die Wirklichkeit in ihrer unveränderten Umsetzung auf der Bühne allenfalls langweilt, stellt Chikamatsu zudem die Notwendigkeit eines Bruches mit ihr heraus. Die bloße illusionistische Reproduktion von Wirklichkeit, wie man sie in der europäischen Ästhetik aus der aristotelischen Poetik als „nachahmende Wiedergabe“ im Sinne der *Mimesis* kennt, reizt ihn nicht; bei seiner Repräsentation von Wirklichkeit ist ein Unterschied zum Wirklichen notwendig:

Obschon die Worte des *jōruri* die Wirklichkeit unmittelbar so darstellen, wie sie ist, werden sie doch zur Kunst und so zu etwas, das es in der Wirklichkeit nicht gibt. In letzter Zeit gibt es unter den Dialogen der Frauenrollen viele, die derart sind, daß sie eine wirkliche Frau nie sagen könnte. Gerade darin liegt die Kunst: Da hier die Dinge unverhohlen gesagt werden, die einer wirklichen Frau nicht über die Lippen kämen, treten hier ihre wahren Gefühle in Erscheinung.

An anderer Stelle wird dieser Grundgedanke Chikamatsus noch deutlicher:

Das, was man Kunst nennt, befindet sich an der hauchdünnen Grenze zwischen Wahrheit und Schein. [...] Das, was ich die hauchdünne Grenze nenne, liegt eben darin: Es ist Schein und doch nicht Schein, es ist Wirklichkeit und doch nicht Wirklichkeit; in diesem Zwischenbereich liegt die Unterhaltung.

Diese „hauchdünne Grenze zwischen Wahrheit und Schein“ ist einer der wesentlichen Kernpunkte des gesamten Textes. Dabei geht es um die bewußte, eben nicht vollständige Deckungsgleichheit des künstlerischen Abbildes, hier des Textes, mit seinem natürlichen Vorbild. Genau in diesem Spannungsfeld zwischen realistischer Illusion und verfremdeter Darstellung, im oszillierenden Zwischenbereich von fiktivem Entwurf einerseits und realer Wirklichkeit andererseits entsteht „Unterhaltung“ (*nagusami*) und somit Kunst.<sup>8</sup>

---

Augustinus gebrauchten rhetorisch-theologischen Begriff der *figuratio* (Fleischwerdung des Wortes) geprägt; vgl. AUERBACH 1939 und 1959.

7 Das *Naniwa miyage* 難波土産 („Mitbringsel aus Naniwa“) versammelt verschiedene Auszüge aus *Jōruri*-Stücken. Besonders interessant ist sein Vorwort, wo der Konfuzianer Hozumi Ikan in der Form eines erinnerten Gespräches seinen Freund Chikamatsu Monzaemon über dessen Kunstverständnis zu Worte kommen läßt. Eine Übersetzung und Studie findet sich bei REGELSBERGER 2004.

8 Diese im *Naniwa miyage* formulierte Forderung nach einer Reproduktion von Wirklichkeit auf der Bühne, die sich vor allzu deutlichem Naturalismus zu hüten habe, hat ihrerseits Ein-

## 1.2 Der implizite Erzähler

Der Text geht in der Vorwegnahme seiner Aktualisierung durch den Sänger-Rezitor (*tayû*) noch weiter. So werden die verschiedenen Formen der Redewiedergabe (indirekte Rede und direkte Rede, *ji*- und *kotoba*-Passagen) sprachlich unterschiedlich gestaltet, teilweise bedienen sie sich auch einer unterschiedlichen Grammatik: *ji*-Passagen sind schriftsprachlich und *kotoba*-Passagen umgangssprachlich gestaltet. Zudem werden sie in ihrer musikalischen Umsetzung in drei verschiedenen Vortragsarten dargeboten: melodienreicher Gesang, besonders bei lyrischen Passagen, emotionale Deklamation bei Passagen der identifikatorischen Rollendarstellung und narrative Rezitation bei beschreibenden Erzählpassagen. Der Sänger-Rezitor, der selbst alle Rollen vorträgt, erhält so nicht nur als Narrator eine eigene Rolle, er ist auch gleichsam in den Text als implizierter Erzähler mit eingeschrieben und strukturiert auf diese Weise die gesamte Rezeption, die auf ihn fokussiert ist. Ein Kenner wird sich niemals eine Jôruri- oder Bunraku-Aufführung (wie das Genre seit 1872, nach Gründung des Bunraku-za in Ôsaka, allgemein genannt wird) ansehen, er wird sie sich anhören.

## 2. Die Darstellungsfiktion

Eine der wesentlichen Besonderheiten dramatischer Texte ist ihre Rezeption im Vollzug der Aufführung auf der Bühne. Durch diesen Umstand ist der Zuschauer bzw. Zuhörer nicht nur bei der an sich ephemeren Aktualisierung des Textes anwesend, ohne ihn kann sie gar nicht stattfinden. In diesem Moment des Übersetzungsprozesses finden jedoch eine ganze Reihe spezifischer Prozesse statt. Dadurch, daß die Schauspieler zum bezeichnenden Stellvertreter für etwas anderes situiert sind, werden sie zum fiktionierten Signifikant. Gleichzeitig sind sie Schauspieler und dargestellte Figur. In diesem Moment fallen Signifikant und Signifikat zusammen, oder, um mit Iser zu sprechen: „Aufgehoben ist die Differenz insofern, als der fiktionierte Signifikant [in der *Karte-Territorium*-Relation] Karte und Territorium zugleich ist.“<sup>9</sup>

---

fluß auf andere Theaterschriften ausgeübt. So erscheint 1776 im *Yakusha banashi* („Gespräche über den Schauspieler“) 役者論語 von Andô Hachizaemon Jishô 安藤八左衛門自笑, das in seinem Titel an das Hauptwerk des Konfuzianismus, die „Gespräche“ (chin. *Lun Yu*) des Konfuzius anspielt, in Abschnitt 7 des Kapitels *Kengaishû* 賢外集 („Die Kengai-Sammlung“) folgende Passage: „Welche Rolle ein Kabuki-Schauspieler auch spielt, allein die Bemühung bleibt ihm, das Unverfälschte darzustellen. Jedoch wenn er die Rolle eines Bettlers spielt, so sollte er sich im Allgemeinen vom Schminken des Gesichts bis hin zur Kleidung daran halten, die Wirklichkeit nicht nachzugestalten. Allein in dieser Rolle ist das Grundprinzip falsch. Und der Grund: Der Besuch eines Kabuki-Theaters fordert Unterhaltung, deshalb soll alles eine beachtliche Farbigkeit aufweisen. Die Unverfälschtheit eines Bettlers aber ist in der ganzen Erscheinung nicht erfreulich, wenn er einem unter die Augen kommt, so ist das unangenehm und bietet nicht die geringste Unterhaltung.“ Vgl. DUNN / TORIGOE 1969: 128f. und 223.

9 ISER 1991: 428.

## 2.1 Kabuki: Vom verkauften zum übersteigerten Körper

Seit dem wieder erstarkten Interesse am Körper wird auch die Geschichte des Kabuki-Theaters immer wieder neu auf diesen Aspekt hin untersucht. An dieser Stelle sei nur kurz auf die rezente Forschung verwiesen. Sie zeichnet eine Entwicklung nach, die im Kabuki den Körper mit O-Kuni und dem *onna kabuki* (Frauen-Kabuki) zunächst als feilgebotene Ware versteht (was sich im Knaben-Kabuki, dem *wakashû kabuki*, noch einmal wiederholt), um dann mit dem *yarô kabuki* (Männer-Kabuki) allmählich ein Körperbild zu entwerfen, das mit Ichikawa Danjûrô einen Vertreter findet, bei dem Körper stets der übersteigerte Körper des überirdischen Superhelden ist. Im Laufe dieser Entwicklung findet nur eine vordergründige Verlagerung statt, der Körper bleibt stets im Fokus des Interesses. War er zunächst nur zu Verkaufszwecken angepriesen worden, fand er schon bald im typischen *aragoto*-Stil von Ichikawa zu einer ausgesprochen übersteigerten Darbietungsform. Doch wurzelt diese Übersteigerung ihrerseits wieder in den ausufernd geschilderten Darstellungen des älteren Kimpira-Jôruri, das besonders in Edo beliebt war, ausschließlich von Superhelden handelte und entsprechend ausgestellt in der Spielweise war.

Im Jôruri führen diese Änderungen bald zu einer Revolutionierung der bis dahin üblichen Darstellungsformen. Mit der Premiere von Chikamatsu Monzaemons *Yômei-tennô shokunin-kagami* („Kaiser Yômei und der Handwerker-spiegel“) im Jahre 1705 durch den Intendanten Takeda Izumo am Takemoto-za wurde erstmalig der offene Vortrag *degatari* (Takemoto Gidayû, 1651–1714), und offenes Spiel *dezukai* (Tatsumatsu Hachirôbê, ?–1734) mit Takezawa Gonemon an der Shamisen eingeführt. Bis dahin war es noch üblich, daß die Figurenbeweger und Sänger-Rezitatoren durch einen halbhohe Vorhang den Blicken des Publikums während der Aufführung verborgen blieben.

## 2.2 Jôruri: Stimme

Durch diese gezielte Zerstörung der Illusion wird die Medialität der Aufführung deutlicher herausgestellt; damit gerät vor allem die Stimme des Sänger-Rezitatoren, des eigentlichen Stars der gesamten Vorstellung, mehr und mehr in das Blickfeld des interessierten Publikums. Dies führt zu einer großen Zahl von Auseinandersetzungen in sehr verschiedenen Texten zum Figurentheater Jôruri. So häufen sich in den Jahren nach dieser Premiere die Periochensammlungen (*dammono-shû*), die Takemoto Gidayû herausgibt, und in denen er jeweils kleinere Anweisungen für die erwachsenden Laienrezitatoren und die interessierte Leserschaft bereitstellt (*Takemoto hidden-maru*, „Geheimüberlieferungen von Takemoto“, *Jôruri kogiku maru*, „Kleine Jôruri Fibel“, beide 1705; *Takemoto remmei kyôkun nami ni remmeijô*, „Takemotos Lehren, eine Bündnisschrift“, 1710, *Ômu-ga-soma*, „Der Papageienwald“, 1711, und andere). 1727 taucht dann mit dem *Ima mukashi ayatsuri nendaiki* („Chronik des Puppentheaters aus Vergangenheit und Gegenwart“) von Nishizawa Ippû (1664?–1731) das erste Werk auf, das ausführlich Auskunft über Geschichte, Hergang und Stil des Jôruri gibt. Mit einigem Abstand entwickelt sich dieses Interesse derart, daß bald

jährlich „Who is who“-ähnliche Kompendien und Jahrbücher erscheinen, die die verschiedenen Sänger-Rezitatoren nicht nur auflisten, sondern sie auch bewerten, die sogenannten *ayatsuri hyôbanki*.

Das Genre der *hyôbanki* ist als Schrifttum zu Werbe- und Besprechungszwecken fast während der gesamten Edo-Zeit belegt. In den kleinformatischen Heftchen werden neben einzelnen Persönlichkeiten auch Schaukünste und Literatur sowie Sitten und Gebräuche dargestellt. Ihr historischer Ursprung liegt in den Auflistungen von Prostituierten (*yûjo hyôbanki*), später auch Schauspielern. Derartige Listen tauchen zuerst in den Freudenvierteln auf und sind neben den *saiken*, den periodisch erscheinenden Touristenführern,<sup>10</sup> die wichtigsten Leitfäden, um sich in der Halbwelt zurecht zu finden. In den *yûjo hyôbanki* werden erstmalig auch konkrete Bewertungen vorgenommen. Diese Vorgehensweise wird im Kabuki übernommen; im Jahre 1660, acht Jahre also nach dem Verbot des Knabenkabukis (*wakashû kabuki*) und der Einführung des „Männer-Kabukis“ (*yarô kabuki*), erscheint mit dem *Yarô mushi* das zum gegenwärtigen Forschungsstand als älteste einzuordnende *yarô hyôbanki* („Beurteilung von Schauspielern“; in der Folgezeit wird dieser Ausdruck durch das allgemeinere *yakusha hyôbanki* abgelöst). In diesem illustrierten Band werden 41 Schauspieler aufgelistet und eingehend beschrieben. Mehr als ihre schauspielerischen Fähigkeiten auf der Bühne werden jedoch ihre äußerlichen Vorzüge und ihr Sexappeal gewürdigt. Diese Bücher stammen von gebildeten Fans und sind literarisch durchaus anspruchsvoll; sie beschreiben die einzelnen Schauspieler mit geistreichen Gedichten oder Einzeilern auf Chinesisch und Japanisch. Neben den literarischen Elementen dieser Texte werden die Beurteilungen sehr konkret formuliert und weisen im Laufe der Zeit eine Tendenz zu größerer Differenzierung auf. Tauchen bis zum Jahre Kyôho 4 (1687) nur drei unterschiedliche Ränge auf (*chû* 中 mittelmäßig, *jô* 上 gehoben, *jôjôkichi* 上上吉 doppelt gehoben/außerordentlich), werden diese in der Folge weiter ausdifferenziert.

Im Jôruri treten *hyôbanki* als *ayatsuri hyôbanki* erst ab 1746, also deutlich später als im Kabuki, in Erscheinung und weisen so also schon zu Beginn einen höheren Grad an Ausdifferenzierung auf. Hinsichtlich der sprachlichen Ausgestaltung sind sie den *yakusha hyôbanki* vergleichbar, allerdings fallen verschiedene Konventionen sprachspielerischer Art ins Auge. Anhand von zumeist bildhaften Analogien (*mitate*) werden die charakterlichen Merkmale der angeführten Beschreibungen sprachlich ausgestaltet. So werden im *Ongyoku sarugutsuwa* („Der Musikknebel“, 1746) die besprochenen Rezitatoren, Shamisen- und Puppenspieler in den Gedichten bzw. Einzeilern mit verschiedenen Vogelarten verglichen, jeder der insgesamt 64 Einträge endet mit einem Vogelnamen.<sup>11</sup> Oft kommt es dabei auch zu sprachlichen Verschränkungen im Sinne von Türan-

<sup>10</sup> Vgl. hierzu MAY 1992.

<sup>11</sup> Darin mag möglicherweise eine versteckte Anspielung an den Papagei im Titel der *geiron*-Schriften *Ômu-ga-soma* („Papageienwald“, 1711) und *Inkazono* („Liedergarten des Papageien“, 1712) von Takemoto Gidayû liegen.

gelworten (*kakekotoba*).<sup>12</sup> Im *Sôkyoku Naniwa no ashi* (1747) sind es Rätsel (*nazo*), mit denen die Rezipitoren und einige Stückeschreiber aufgelistet werden,<sup>13</sup> wohingegen der Vergleich im *Naniwa sono sueba* („Naniwa und seine Kinder“) von 1747 mit Fächern (*ôgi*) geführt wird. Im *Take no haru* („Der Bambusfrühling“) (1761) werden nach Städten für Ôsaka Kisten (*hako*) und Kübel (*daru*), für Kyôto regionale Produkte (*meibutsu*) und für Edo Brücken (*hashi*) und Stadtteile (*machi*) im Stile der auflistenden *monozukushi* angeführt und in die Beurteilung von Rezipitoren und Shamisen-Spielern eingearbeitet.<sup>14</sup> Im *Shin hyôban kaeru-uta* („Froschgesänge, eine neue Kommentarsammlung“) (1762) werden unter den 95 aufgelisteten Beurteilungen, die noch eingehender betrachtet werden, die Namen von Speisen und Getränken zur Analogisierung verwendet.<sup>15</sup> Im *Hyôban hanazumo* („Das Galaturnier, eine Kommentarsammlung“) (1763) sind es die Namen von Blumen und Gräsern,<sup>16</sup> im *Hyôban tsunogumu ashi* („Austreibendes Schilf, eine Kommentarsammlung“) (1764) sind es Perlen (*tama* bzw. *gyoku*) bei den Rezipitoren und Bambus (*take*) bei den Shamisenpielern, im *Hyôban tori-awase* („Hahnenkampf, eine Kommentarsammlung“) (1765) sind es Reissorten (*kome*) und im *Hyôban sangokushi* („Chronica trinitatis, eine Kommentarsammlung“) (1766) zumeist Münzen (*tsûhō*), die als dekorative und erläuternde Elemente hinzugezogen werden. Neben der bloßen Aneinanderreihung von Dingen (*monozukushi*) wird die literarische Gestaltung dieser Stil- und Spielmittel so weit getrieben, daß z. B. im *Ayatsuri-awase kendaï* („Das Leseput, ein Wettstreit der Rezipitoren“) (1757) poetische bzw. berühmte Orte (*utamakura* bzw. *meisho*) zu Ende einer jeden Beurteilung angeführt werden.<sup>17</sup>

12 So heißt es etwa im letzten Eintrag des *Ongyoku sarugutsuwa* zu dem besonders lobend herausgestellten Puppenspieler Nishikawa Rokujûrô: *Atomi to narite ichiza no sewa o yaki tori* (hier überlagern sich *sewa o yaki* – sich kümmern [um die Belange des ganzen Theaters] – und *yakitôri* – gebratenes Geflügel am Spieß).

13 So heißt es z. B. zu dem Autor Takeda Izumo:

<i>putsuputsu to</i>	ぷつぷつと	Wolken der Weisheit
<i>chie no fukiizuru kumo</i>	知恵の吹出雲	quellen hervor

Das „Rätsel“ ist an dieser Stelle mehr ein Wortspiel: in den hervorquellenden Wolken (*fukiizuru kumo* 吹出雲) versteckt sich der Name *Izumo* 出雲.

14 Der äußerst positiv bewertete Eintrag zu Takemoto Masatayû lautet dort: *Iji ni kakete wa dare demo kiite mo senryô-bako* („Was seinen Rang anbelangt, so ist er für jeden, der ihm lauscht eine Schatzkiste“).

15 Hier lautet der ebenfalls positiv bewertete Eintrag zu Takemoto Masatayû: *Hiotoshi no yoroi mata isakiyoki ebi no daibiki* („Eine Hiotoshi-Rüstung oder eine Garnelen Dreingabe beim Bankett“).

16 Hier lautet der ebenfalls positiv bewertete Eintrag zu Takemoto Masatayû: *Shinakazu ôkute yoi sakurabana* („Eine reiche Auswahl [an Vortragsstilen] – was für eine schöne Kirschblüte!“).

17 Als Beispiele hierfür seien die besonders lobenden Einträge zu den Rezipitoren Takemoto Yamatonojô und zu Takemoto Masatayû angeführt: *Shindai kara no gyôgi o kuzusazu ongyoku no zuiichi wa Ama no hashidate* („Bei ihm ist die Etikette des Götterzeitalters noch ungebrochen, der erste bei den Musikstücken – [der Strand von] Ama no hashidate“) und

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, daß es vor allem die Sänger-Rezitatoren sind, die umfassend beschrieben werden, und als das wichtigste Kriterium zu ihrer Beurteilung gilt ihre Stimme:

Allem voran hat er eine gute Stimme und er beherrscht die Melodie auf vortreffliche Weise. (Aus: *Naniwa sono sueba* zu Toyotake Isetayû)<sup>18</sup>

Allem voran klingt seine Stimme kräftig (*koegara jôbu*) und er verfügt über ein virtuosos Auftreten (*kôsha naru shidashi*). (Aus: [*Onna daimyô*] *Tôzai hyôrin* („Das Kommentarwäldchen der Welt [der Fürstinnen]“) zu Toyotake Suwatayû)<sup>19</sup>

Wer über eine gute und klare Stimme verfügt, erklimmt das Rednerpult und wird Rezipator, wer sie nicht hat, aber trotzdem über Talent verfügt, bleibt an der Balustrade<sup>20</sup> hängen und wird Puppenspieler. (Aus: *Tôkan zasshi* („Miszellen über das Zurückweisen des Ruhmes“))<sup>21</sup>

Er hat eine gute Stimme, die er gut einzusetzen weiß. (Aus: *Gidayû shushinroku* („Aufzeichnungen zur Hingabe an die Gidayû[-Rezitation]“) zu Hachigidayû)<sup>22</sup>

Allem voran ist da seine Stimme ... (Aus: *Gidayû shushinroku* zu Nakadayû)<sup>23</sup>

Man hört Lobreden auf seine schöne Stimme. (Aus: *Gidayû shushinroku* zu Kagatayû)<sup>24</sup>

Allem voran hat er eine schöne Stimme ... (Aus: *Gidayû shushinroku* zu Wasatayû)<sup>25</sup>

Es ist die sprichwörtliche Rede von „erst die Stimme und dann die Melodien“, aber seine wundervolle Stimme ... (Aus: *Hyôban ôshukubai* („Der Pflaumenbaum als Zuhause der Grasmücke, eine Kommentarsammlung“) zu Toyotake Ujitayû)<sup>26</sup>

Bereits bei Yamatodayû und Toyotake Echizennoshôjô sprach man von „erst die Stimme und dann die Melodien“, doch bei ihm ist die Stimme derart beschaffen, daß er der Meister (*taishô*) ist. (Aus: *Shirôto jôruri hyôbanki* („Eine Kommentarsammlung zum Laien-jôruri“) zu: Issui)<sup>27</sup>

---

*Harima-dono no omokage ni sukoshi mo kawaranu jôruri no hibiki Onoe no kane* („Nicht im geringsten hat sich der Schatten von Herrn Harima hier verändert, sein Jôruri klingt noch nach – Glocke von Onoe“). Zu dem poetischen Ort im zweiten Eintrag kommt noch der auffällig gewählte Begriff *omokage*, der auf der semantischen Ebene *Schatten* bedeutet, aber auch als theoretischer Begriff in der Poetologie (*karon*) etwa im *Mumyôshô* („Traktat ohne Titel“) (1211) von Kamo no Chômei erscheint.

18 TBRJ 12: 250.

19 NWSS 15: 35.

20 Die Balustrade (*tesuri*) bildet im Jôruri jene Abgrenzung zwischen Bühnen- und Zuschauer-raum, hinter der sich die Puppenspieler befinden. Sie dient als Verblendung und verbirgt den Unterkörper der Puppenspieler.

21 NSBS 7: 36.

22 NSBS 7: 70.

23 NSBS 7: 70.

24 NSBS 7: 71.

25 NSBS 7: 72.

26 TBRJ 12: 235.

27 NSBS 7: 497.

Wie aus diesen Beispielen ersichtlich wird, stellt die Stimme das allerwichtigste Bewertungskriterium bei der Beurteilung von Sänger-Rezitatoren dar und kann als universelles Grundelement angesehen werden. Eine schöne, kräftige Stimme galt als unerlässlich. Doch gibt es auch einige differenziertere Beurteilungen, welche die Qualität einer Stimme nicht allein mit dem Kriterium „schön“ beurteilen:

Seine Stimme ist von einer gewissen Erhabenheit (*ôba*), die der Traurigkeit (*urei*) im Text entspricht. (Aus: *Naniwa sono sueba* zu Takemoto Shimatayû)<sup>28</sup>

Er ist mit einer Liebe zum Jôruri geboren worden und dazu ist er noch mit einer kräftigen, frischen Stimme ausgestattet. (Aus: *Chikuhô koji* („Die Geschichte der Theater Takemoto und Toyotake“) zu Takemoto Gidayû)<sup>29</sup>

Seine Stimme ist sanftmütig (*yasashiku*) und ohne Kraft (*kiryoku nashi*). (Aus: *Chikuhô koji* zu Takemoto Yamatonojô)<sup>30</sup>

Wie ein Schwert nimmt er / und durchdringt, als sei sie ein Pfeil / mit seiner Stimme / das Gehör des Publikums. / Was für ein Riesenerfolg! (Aus: *Tôzai hyôrin* zu Toyotake Komatayû)<sup>31</sup>

Er ist mit einer lauten Stimme auf die Welt gekommen, die stets robust (*jôbu*) klingt. (Aus: *Tôzai hyôrin* zu Toyotake Jûshichitayû)<sup>32</sup>

Er hat eine offene Stimme (*onsei uchihiraita*), was für eine Offenbarung (*tenkei tsûhô*)! (Aus: *Hyôban sangokushi* zu Toyotake Tomitayû)<sup>33</sup>

Seine Stimme ist wahrhaft leise, daß sie nicht einmal bis zur Kasse reicht. Doch in seiner Jugend trauert er nicht um seine Stimme sondern hebt sie laut und immer lauter an. (Aus: *Arigatai* zu Toyotake Ujitayû)<sup>34</sup>

Sollte es eine Stimme geben, die ein noch breiteres Spektrum hat, so wäre dies maßlos und schier unerträglich. (Aus: *Arigatai* zu Takemoto Muratayû)<sup>35</sup>

Was auch immer er macht, er hat eine laute Stimme, die alles durchdringt. (Aus: *Yami no tsubute* („Ein Steinwurf in der Dunkelheit“) zu Takemoto Mojitayû)<sup>36</sup>

Er verfügt seit jeher über eine virtuose (*tassha*) Stimme. (Aus: *Shirôto jôruri hyôbanki* zu Kimpei)<sup>37</sup>

Aus diesen Anmerkungen wird deutlich, daß eine starke, kräftig ausgeprägte und weit tragende Stimme mit großer Bandbreite als positiv und demgegenüber

28 TBRJ 12: 251.

29 NSBS 7: 24.

30 NSBS 7: 32.

31 NWSS 15: 40.

32 NWSS 15: 42.

33 NSBS 7: 437.

34 NSBS 7: 440.

35 NSBS 7: 441.

36 NSBS 7: 455.

37 NSBS 7: 508.

eine schwache, kraftlose und leise Stimme als ungenügend empfunden wurde. Diese Einschätzung zieht sich über die Jahre durch die verschiedenen Kritiken. Wie aus dem Aphorismus „erst die Stimme und dann die Melodien“ deutlich wird, wurde die Melodie weniger hochgeschätzt als die stimmliche Ausstattung des Sänger-Rezitators.

Zusammenfassend sei an dieser Stelle die These gewagt, die Stimme des *tayûs* gewissermaßen als jene Kraft zu begreifen, die den leblosen Puppen erst eigentlich ihr Leben einhaucht und damit bei der Konkretisation dramatischer Texte im Moment ihrer Aufführung zu einer eigenständigen körperlosen Körperlichkeit gelangt. Mit diesem Hinweis möchte ich versuchen, den Bogen zurück zu Iser zu schlagen, denn der Stimme kommt in diesem Nexus die Rolle eines „Schwellenphänomens“ zu, das zugleich sinnlich und sinnhaft ist. Dies könnte einen Ansatz dazu bieten, Iser's Konzept der Grenzüberschreitung insofern zu erweitern, als daß die Stimme selbst in beiden Richtungen dieser Grenze situiert ist.

## Literaturverzeichnis

### Siglen

NWSS siehe FUNAKOSHI Seiichirô

NSBS siehe GEINÔSHI KENKYÛKAI

SNKS siehe SHINODA Jun'ichi (Komment.)

TBRJ siehe HIROTANI KOKUSHO KANKÔKAI (Hrsg.)

### Quellen

<i>Arigatai</i>	難有矣	NSBS 7	1777
<i>Ayatsuri-awase kendai</i>	操西東見臺	NSBS 7	1757
<i>Gita momo hiki</i>	儀多百鼻肩	NSBS 7	1777
<i>Hyôban hanazumo</i>	評判花相撲	NSBS 7	1763
<i>Hyôban sangokushi</i>	評判三極志	NSBS 7	1766
<i>Hyôban tori-awase</i>	評判登利合	NSBS 7	1765
<i>Hyôban tsunogumu ashi</i>	評判角芽蘆	NSBS 7	1764
<i>Nami no uneri kanae uwasa</i>	波のうねり鼎噺	NSBS 7	1747
<i>Naniwa sono sueba</i>	浪花其末葉	NWSS 15	1747
<i>Ongyoku kômeishû</i>	音曲高名集	NSBS 7	1806
<i>Ongyoku sarugutsuwa</i>	音曲猿口嚮	NSBS 7	1746
<i>Ongyoku take no hibiki</i>	音曲竹の響	NSBS 7	1797
<i>Onna daimyô tôzai hyôrin</i>	女大名東西評林	NWSS 15	1758
<i>Shinhyôban kaeru no uta</i>	新評判蛙歌	NSBS 7	1762
<i>Shirôto jôruri hyôbanki</i>	素人浄瑠璃評判記	NSBS 7	1786
<i>Sôkyoku Naniwa no ashi</i>	操曲浪花芦	NSBS 7	1747
<i>Take no haru</i>	竹の春	NSBS 7	1761
<i>Takemoto fudanzakura</i>	竹本不断桜	NSBS 7	1759

*Yami no tsubute* 闇の磔 NSBS 7 1781

### Quellensammlungen

FUNAKOSHI Seiichirô: *Naniwa sôshô*. Bd. 15. Ôsaka: Naniwa sôsho hankôkai 1926. (= NWSS; 15)

GEINÔSHI KENKYÛKAI (Hg.): *Nihon shomin bunka shiryô shûsei*. Bd. 7: *Ningyô-jôruri*. Tôkyô: San'ichi shobô 1975. (= NSBS; 7)

HIROTANI KOKUSHO KANKÔKAI (Hrsg.): *Hyôbanki*. Tôkyô: Hirotani kokusho kankôkai 1925. (= Tokugawa bungei ruijû; 12)

SHINODA Jun'ichi (Komm.): *Chikamatsu Monzaemon-shû*. Tôkyô: Shinchôsha 1986. (= Shinchô Nihon koten shûsei; 75)

### Sekundärliteratur

AUERBACH, Erich: „Figura“, in: *Archivum Romanicum*, 22, 1939, S. 437–489. ders.: *Scenes from the Drama of European Literature*. New York: Meridian Books 1959.

DUNN, Charles / TORIGOE, Bunzô: *The Actors Analects (Yakusha rongo)*. New York, London: Columbia University Press 1969.

ISER, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

KEENE, Donald: *Four Major Plays of Chikamatsu*. New York: Columbia University Press 1961.

KOLESCH, Doris / KRÄMER, Sybille: *Stimme: Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

MAY, Ekkehard: „Saiken, die Führer zum Yoshiwara-Viertel in Edo: Geschichte und Gestalt“, in: Klaus MÜLLER / Wolfram NAUMANN (Hrsg.): *Nenrin – Jahresringe: Festgabe für Hans A. Dettmer*. Wiesbaden: Harrassowitz 1992, S. 106–126.

REGELSBERGER, Andreas: „Theater an der hauchdünnen Grenze zwischen Wahrheit und Schein. Betrachtungen zur Ästhetik des Jôruri aus dem Naniwa miyage (1738)“, in: ÁROKAY, Judit / VOLLMER, Klaus (Hrsg.): *Sünden des Worts. Festschrift für Roland Schneider zum 65. Geburtstag*. Hamburg: OAG 2004, S. 79–108. (= MOAG; 141)

SCHAUWECKER, Detlef (Übers.): *Chikamatsu Monzaemon, Tod in Sonezaki*. Tôkyô: OAG 1990. (= OAG aktuell; 46)

ders.: *Monzaemon Chikamatsu, Tod in Amijima. Ein bürgerliches Trauerspiel*. Tôkyô: OAG 1984. (= OAG aktuell)

ders.: *Studien zu Chikamatsu Monzaemon. Zwei bürgerliche Puppenspiele – Sprachlicher Stil und Struktur*. Kyôto: Selbstverlag 1975.

SHIVELY, Donald H.: *The Love Suicide at Amijima. A Study of a Japanese Domestic Tragedy by Chikamatsu Monzaemon*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1991 [1953].