

Am Rande des schönen Scheins

Bewältigungsstrategien sozialer Randgruppen am Beispiel des Theatergenres „Taishû Engeki“

Lisa Börner (Berlin)

The Occidental cannot long withstand the mass psychology of this audience [...]. He feels its subtle unity, its amazing cohesiveness; he is carried away by an unseen stream [...]; or else, detaching himself from the atmosphere in which he has been immersed, wonders at this overflowing expression of Japanese life. [...]

Seekers after mystery will not find it here, for there is nothing that is inscrutable. Merely the people laughing or crying as the play proceeds, spontaneous in their approval of the triumph of right over wrong, absorbed in the clash of evil and good, – the same theatre material that has served to amuse and attract mankind for the last two thousand years.¹

So beschrieb Zoë Kincaid im Jahr 1925 die Atmosphäre des Kabuki. Heute lässt sich diese kaum noch nachvollziehen, schaut man sich die Vorstellungen dieser japanischen Theaterform an, in der ausländische Touristen, Schulklassen oder wohlhabende Einheimische die Plätze besetzen. Obwohl die Veranstalter von Kabuki-Aufführungen sich, z.B. mit dem Einsatz von professionellen „Zurufern“, bemühen, die originale Stimmung zu rekonstruieren, unterscheidet sich der gesittete moderne Kunstgenuss deutlich von der z.B. von Kincaid beschriebenen Lebhaftigkeit und Sinnlichkeit des vormodernen Theaters. Die Atmosphäre, die das Kabuki während seiner Wandlung zum Hochkulturtheater verloren hat, ist jedoch nicht vollständig verschwunden. Sie lässt sich abseits der großen Bühnen in kleinen, versteckt gelegenen Theatern des so genannten *taishû engeki* 大衆演劇 (Massen- bzw. Populärtheater) wiederfinden.

Die Bezeichnung *taishû engeki* wird für zwei unterschiedliche Phänomene verwendet. Im *Nihon daihyakka zensho* 日本大百科全 erläutert Mukai Sôya 向井爽也:

Taishû Engeki [...] Sammelbegriff für die Theaterformen, die sich im Gegensatz zum so genannten Hochkulturtheater [...] verstärkt der Masse zuwenden. Unterhaltung ist, stärker als künstlerische Technik, ein wesentliches Element [dieser Formen]. Sie entwickelten sich zusammen mit der Ausbreitung der modernen Massengesellschaft. [...] Weiterhin verwenden kleine Schauspielgruppen, die bis dahin allgemein als *yoseshibai* oder *tabishibai* bezeichnet wurden, seit den 1970er Jahren [...] gemeinschaft-

1 KINCAID 1925:3.

lich [den Begriff] ‚*taishû engeki*‘ als Selbstbezeichnung. Da sie sich sowohl durch niedrige Eintrittspreise als auch äußerst populäre Inhalte vor allem an die Masse wenden, sollen sie im engeren Sinn als Taishû Engeki bezeichnet werden.²

Der vorliegende Text behandelt das von Mukai als Taishû Engeki „im engeren Sinn“ bezeichnete Phänomen. Dabei soll das Taishû Engeki weniger als Kunstform, sondern vielmehr als gesellschaftlich marginalisierter Raum³ gefasst werden. Die zugrunde liegende These lautet: Die Akteure (im engeren Sinne: Schauspieler und Publikum) entwickeln zum einen subversive Strategien, mit denen sie ihre gesellschaftliche Randposition unterlaufen und gesellschaftliche Tabus kreativ brechen. Zum anderen streben sie durch die Anpassung an gesellschaftliche Normen und die Bewahrung (allgemeiner und eigener) Tabus danach, sich einen Anstrich von bürgerlicher Respektabilität zu verleihen.

1. Das Theatergenre Taishû Engeki

Der Begriff *taishû engeki* 大衆演劇 bezeichnet seit den 80er Jahren ein eigenständiges japanisches Theatergenre. Er besteht aus zwei Bedeutungskomponenten: *Taishû* 大衆 könnte sowohl mit „populär“ oder „folkloristisch“ als auch mit „Masse“ übersetzt werden. *Engeki* 演劇 bedeutet „Bühnenkunst“ bzw. „Performationskunst“. Marilyn Ivy macht auf die Vielschichtigkeit der Bezeichnung, die sich in der Übersetzung deutlich zeigt, aufmerksam. Sie gibt zu bedenken, dass die Begriffe „folkloristisch“ und „Masse“ im Bereich kultureller Produktion zwei konträre Konzepte repräsentieren. Während Formen der „folkloristischen“ Kultur auf einem *bottom up*-Prinzip basieren und hauptsächlich fernab von der industriellen Kulturproduktion stattfinden, unterliegt die standardisierte Unterhaltung für die „Masse“ eben dieser und ist nach dem *top down*-Modell organisiert. Dass beide Prinzipien in einer Unterhaltungsform vereint werden können, zeigt das Taishû Engeki, so Ivy. Es erfüllt zum einen nostalgische Bedürfnisse nach Gemeinschaft und Intimität, zum anderen streben seine Akteure nach der Aufmerksamkeit der breiten (medialen) Öffentlichkeit, der „Masse“.⁴

Da es sich um ein komplexes Phänomen handelt, das mit modernen westlichen Theaterformen wenig gemein hat, soll kurz die Struktur des Taishû Engeki beschrieben werden. Momentan bilden ca. 120 stark hierarchisierte und hauptsächlich familiär strukturierte Theatergruppen mit durchschnittlich 15 Mitgliedern den Kern des Genres. Die Gruppen wechseln monatlich den Auftrittsort,

2 ÔGA Tetsuo (Hrsg.) 1969: *Nihon dai hyakka zensho. Encyclopedia Nipponica 2001*. Bd. 14. *So-Taro*. Tôkyô: Shôgakukan, S. 353.

3 Der Begriff „Raum“ wird an dieser Stelle in seiner Bedeutung als Raum sozialer Interaktion gebraucht, wie er z. B. durch Henri Lefebvre geprägt wurde und nun innerhalb des *spacial turn* der Kulturwissenschaften verwendet wird; s. dazu BACHMANN-MEDICK 2007 sowie DÜNNE/GÜNZEL 2006 u. a.)

4 IVY 1995: 196.

der ihnen während dieser Zeit zugleich als Unterkunft dient.⁵ Es existieren zwei Kategorien von Spielstätten, in denen Taishû Engeki-Gruppen auftreten. Zum einen die so genannten *jôuchi gekijô* 常打ち劇場 (Theater mit regulären Aufführungen), von denen es momentan 32 in ganz Japan gibt. Sie werden im Folgenden als „Theater“ bezeichnet.⁶ Zum anderen gibt es Taishû Engeki-Bühnen in so genannten Gesundheitszentren (*herusu sentô*), die unter dem Begriff „Center“ zusammengefasst werden. Center stellen mit einer ungefähren Anzahl von 80 den Großteil an Spielstätten.

Das Taishû Engeki ist inhaltlich u. a. von traditionellen sowie moderneren japanischen Theaterformen, westlicher realistischer Performationskunst und der Pop-Kultur beeinflusst. Das Programm besteht aus einem Schauspiel sowie einer Tanz- und Schlagershow. Aufgrund ihres Abwechslungsreichtums werden die Taishû Engeki-Vorstellungen von Ron Jenkins als „wildly eclectic form of Japanese burlesque“ bezeichnet.⁷ Die Vorstellungen finden zweimal täglich statt und dauern zwei bis drei Stunden. Der Inhalt wechselt mit jeder Aufführung.⁸ Um die hohe Frequenz, in der sich das Programm ändert, gewährleisten zu können, werden die Aufführungen des nächsten Tages durch rein mündlich vorgelegene Improvisationsproben (*kuchidate keiko* 口立て稽古) innerhalb kürzester Zeit zwischen oder nach den Vorstellungen eingeübt.

Zu den wichtigsten Merkmalen des Taishû Engeki gehört die äußerst enge Bindung⁹ zwischen den Schauspielern und dem Publikum, das zu etwa 80 Prozent aus Frauen über 50 Jahren besteht. Die Zuschauer können mit Zurufen oder der Übergabe von Geschenken (*o-hana*) direkt an der Vorstellung teilnehmen. Darüber hinaus gibt es zahlreiche weitere Gelegenheiten für den Austausch zwischen Schauspielern und Zuschauern. So begeben sich z. B. alle Schauspieler nach der Vorstellung zum Ausgang und stehen dort für Gespräche oder Fotos¹⁰ zur Verfügung. Dieser obligatorische Abschluss wird als *okuri dashi* 送り

5 Die Schauspieler ziehen monatlich mit all ihrem Gepäck (Kostüme, Bühnenausstattung, Haushaltgeräte etc.) zum nächsten Spielort. Oft wird aus Platzmangel auf der Bühne gegessen und auf den Matten im Zuschauerraum geschlafen.

6 Zu den bekanntesten Theatern zählen das Mokubakan 木馬館 und das Shinohara Engeijô 篠原演芸場 in Tôkyô sowie der Naniwa Club 浪花クラブ und das Asahi Gekijô 朝日劇場 in der Shinsekai 新世界 in Ôsaka.

7 JENKINS 1995: 446.

8 Eine Gruppe führt demnach in einem Monat rund 60 Stücke sowie Shows auf. Darüber hinaus muss sie über ein Repertoire von mindestens 150 bis 200 Stücken verfügen, um dem Anspruch der Variabilität zu genügen, da das Programm im Folgemonat oft nicht wiederholt werden kann, wenn die Spielstätten dicht beieinander liegen. Ukai berichtet davon, dass einige Veteranen des Taishû Engeki bis zu 700 Stücke beherrschen (UKAI 1994a: 14).

9 Vgl. UKAI 1994a.

10 Fotos sind ein wichtiges Medium des Austausches innerhalb des Taishû Engeki. Sie dürfen nicht nur während des *okuri dashi*, sondern auch in der Tanzshow gemacht werden. Viele Fotos finden sich dann auf den Internet-Blogs der Gruppen und Zuschauer wieder, werden im Publikum ausgetauscht oder in der nächsten Vorstellung dem abgelichteten Schauspieler als Geschenk überreicht.

出し (Hinausbegleiten) bezeichnet. Den engsten Kontakt pflegen die Schauspieler zu ihren *o-hiiki* お贔負 (Fans/Patronen). Für ihre finanzielle Unterstützung, die sich bis zur Übernahme der Kosten des täglichen Lebens wie der Handy- oder der Autorechnung erstreckt, können die *o-hiiki* bisweilen sogar sexuelle Gegenleistungen des Schauspielers in Anspruch nehmen. Ukai wendet jedoch ein:

But let it be said, to the actor's credit, that many of their patrons are moved to generosity more by love of art than sex appeal.¹¹

Da das Taishû Engeki keinerlei Unterstützung von staatlicher bzw. öffentlicher Seite erfährt, sind die Zuwendungen durch das Publikum für die Gruppen und Theater überlebenswichtig. Beliebtheit, die hauptsächlich auf sinnlicher Anziehungskraft und Attraktivität beruht, ist deswegen das höchste Qualitätsmerkmal der Schauspieler. Die Akteure des Taishû Engeki verstehen sich in diesem Sinne vornehmlich als „Dienstleister“ und passen ihre Darbietungen den Wünschen der Zuschauer an.¹²

2. Ein Phänomen am Rande der Gesellschaft: Die soziale Stellung der Akteure des Taishû Engeki

2.1 Die Geschichte des Taishû Engeki als Geschichte des Ringens um Anerkennung

Die historische Entwicklung des Taishû Engeki sowie seiner Bezeichnung lässt die aktuelle gesellschaftliche Position der Akteure des Theatergenres bereits voraussehen. Die heutigen Gruppen gehen auf die so genannten *dosamawari* ドサ回り (ländliche Nomaden)¹³ zurück. Es handelte sich dabei um Schauspielgruppen, die seit der Kamakura-Zeit (1192–1333) hauptsächlich auf dem Lande umherzogen und in Tempeln, Schreinen und auf öffentlichen Bühnen auftraten. Während sich einige dieser Gruppen ab dem 17. Jh. in den Städten niederließen und begannen, in festen Theatern das Gesicht des heutigen Kabuki zu prägen, führen die übrigen *dosamawari* fort, das Umland der Städte zu bereisen. Mit der Modernisierung Japans wurden die Kabuki-Schauspieler, die bis dahin als so genannte *hinin* 非人 (Nichtmenschen) galten und damit außerhalb der Gesellschaft standen, als vollwertige Bürger anerkannt. Gleiches galt jedoch nicht für die *dosamawari*, die weiterhin ein Dasein als soziale Außenseiter führten.¹⁴ Anfang des 20. Jh. übernahmen sie Elemente ausländischer performativer Genres wie der Revue oder sich neu entwickelnder Genres wie dem *kengeki* 剣劇 (Schwerttheater),¹⁵ die sich der Unterhaltung der urbanen Masse verschrieben

¹¹ UKAI 1998:60.

¹² UKAI 1995:348.

¹³ An dieser Stelle wird auf die von Ukai vorgeschlagene Übersetzung als *rural nomads* Bezug genommen; vgl. UKAI 1998:54.

¹⁴ HASHIMOTO 2008e:6.

¹⁵ Theatergenre, das Anfang des 20. Jh. entstand. Die Schauspiele wendeten sich mit spektakulären Schwertkämpfen an das sich entwickelnde Massenpublikum. In der Meiji-Zeit (1868–

und sich in Tôkyôs neu entstehenden Vergnügungsvierteln wie Asakusa oder Shinjuku niedergelassen hatten. Diese neuen populären Theaterformen wurden bis in die 60er Jahre unter dem Begriff „Taishû Engeki“ zusammengefasst. Sie dürfen jedoch nur als Einflussgeber, nicht als Vorgänger des heutigen Taishû Engeki gewertet werden, betont Ukai Masaki:

Vor dem Krieg, etwa um 1935, wurden Begriffe wie *taishû geki* [Populärtheater bzw. Massentheater, Anm. L.B.] oder *taishû engeki* festgelegt. Diese waren Oberbegriffe für nicht-traditionelle Theaterformen [...], die sich an den herrschenden Geschmack der urbanen Masse anpassten und zu einem geringen Preis leichte Unterhaltung boten. Aber das *yoseshibai*,¹⁶ das als Vorgänger des Taishû Engeki gedacht werden kann, wurde [aus diesem Begriff] ausgeschlossen.¹⁷

Für das Taishû Engeki existierte in dieser Zeit keine einheitliche Bezeichnung. Es wurde u. a. als *nakakabuki* 中歌舞伎 (mittleres bzw. zweitklassiges¹⁸ Kabuki), *tabishibai* 旅芝居 (Wanderschauspiel) oder auch *murashibai* 村芝居 (Dorfschauspiel) bezeichnet.

Die marginale Stellung, die die *dosamawari* im sozialen und kulturellen System Japans in der Vorkriegszeit einnahmen, brachte ihnen nicht nur Nachteile, sondern durchaus auch wertvolle Freiheiten. So wurden sie nicht in die Gleichschaltungs- und Säuberungsbemühungen der Regierung einbezogen.¹⁹ Dieses „Hindurchschlüpfen“ durch das Netz politischer Kontrolle erwies sich auch nach dem Krieg als vorteilhaft. Die Gruppen umgingen z.B. die Zensur, die nach dem Krieg auf allen Schwertstücken lastete, und begeisterten, indem sie sich weiterhin auf ländliche Regionen konzentrierten, mit ihren furiosen Schwertkämpfen ein breites Publikum. Die Phase nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 60er Jahre hinein wird aus diesem Grund als erster Höhepunkt in der Geschichte des Taishû Engeki angesehen.²⁰

2.2 Der „Kampf“ um den Genrenamen

Nicht nur anhand der allgemeinen Entwicklung des Taishû Engeki kann seine schwierige soziale Stellung festgemacht werden. Auch der „Kampf“ um den heutigen Namen „Taishû Engeki“ kennzeichnet dessen gesellschaftliche Position.

1912) wurden erstmals wieder Frauen als Schauspielerinnen zugelassen, die dann mit eigenen Gruppen das so genannte *onna kengeki* 女剣劇 (Frauenschwerttheater) begründeten.

16 *Yose*-Schauspiel. Als *yose* werden Kleinkunsttheater bezeichnet, die heute noch in Unterhaltungsvierteln wie Asakusa (Tôkyô) oder der Shinsekai (Ôsaka) zu finden sind und zahlreichen performativen Genres eine Bühne bieten.

17 UKAI 1996b: 177.

18 Da der Begriff zur durchaus negativ konnotierten Abgrenzung eigenständiger performativer Unterhaltungsformen vom staatlich unterstützten Hochkulturtheater verwendet wurde, erscheint die Übersetzung als „zweitklassig“ legitim.

19 UKAI 1996b: 175.

20 Vgl. UKAI 1996b.

Wie bereits ausgeführt, existierte für die Gruppen des heutigen Taishû Engeki bis zum Anfang der 70er Jahre keine einheitliche Bezeichnung, während Formen des Populärtheaters wie das *kengeki* oder die Revue unter dem Begriff „Taishû Engeki“ in seiner Bedeutung als „Theater für die Massen“ zusammengefasst wurden.²¹ Die Festsetzung eines neuen einheitlichen Namens fand in den 80er Jahren, der Zeit der wachsenden medialen Aufmerksamkeit,²² statt. Die Gruppen begannen sich zunehmend selbst als „Taishû Engeki“ zu bezeichnen und kämpften dann regelrecht um die Durchsetzung des Namens in den Medien und damit in der japanischen Öffentlichkeit. Der neue Name sollte zum einen ein breiteres Publikum, „die Masse“ (*taishû* 大衆), anlocken und zum anderen auf die vorherigen Träger des Namens, die ein wesentlich höheres Ansehen als die herumziehenden *dosamawari* genossen, verweisen. Ukai fasst die wichtigsten Unterschiede zwischen den *dosamawari* und dem damaligen Taishû Engeki zusammen:

[...] Erstens – hinsichtlich des Ortes – [fand es] in *yose*-Theatern, die nicht in der Stadt, sondern auf dem Land lagen, statt oder aber in Theatern in den Vorstädten und nicht in den Vergnügungsvierteln. Zweitens waren die Einnahmen sehr gering. Im Hinblick auf den Inhalt bot es drittens keine ‚ordentlichen‘ Schauspiele. Die Stücke waren übertrieben, die Texte platt und die Schauspieler wenig talentiert. Während das damalige Taishû Engeki als zweitklassig galt, wurde das heutige Taishû Engeki als noch nicht einmal drittklassiges Schauspiel vom damaligen Taishû Engeki unterschieden.²³

Vorige Bezeichnungen wurden von den Akteuren zunehmend als diskriminierend empfunden. Ukai erfuhr das Problem der Benennung während seiner Feldforschung in der Gruppe Ichikawa Hitomaru Gekidan 市川ひと丸劇団 am eigenen Leib. Er berichtet von einer relativ heftigen Auseinandersetzung mit dem *zachô* (Theaterleiter) Ichikawa Hitomaru, dessen Schüler er zu dieser Zeit war. Auslöser war ein Artikel in einer Lokalzeitung, der den Erlebnissen des Studenten in der Schauspielgruppe gewidmet war. Nachdem der Journalist Begriffe wie *dosamawari* verwendet hatte, reagierte der *zachô* äußerst erbost:

Als ich später in das Zimmer des *sensei* kam, sagte dieser sofort ziemlich aufgebracht: „Wanderschauspieler! Sowas Unverschämtes!“ Die Ansprache des *sensei* lautete wie folgt: Wir reisen nicht umher. Innerhalb eines Jahres sind wir ein halbes Jahr in Ôsaka. Und auch wenn wir zu regiona-

21 Ebd.:180.

22 Die 80er Jahre werden als Phase des „Taishû Engeki-Booms“ bezeichnet, da sich das Theatergenre einer gesteigerten medialen Aufmerksamkeit erfreute. Diese Hochphase lässt sich auf zwei Auslöser zurückführen. Zum einen fand am 9. September 1979 die erste *zachô taikai* in Kyûshû statt, über die der Fernsehsender NHK ausführlich berichtete. Zum anderen richteten die Medien ihr Hauptaugenmerk zunehmend auf einen einzigen Schauspieler: Umezawa Tomio 梅沢富美男 (geb. 1950). Umezawa avancierte mit zahlreichen Fernsehauftritten sowie seinem Hit *Yume shibai* 夢芝居 („Traumschauspiel“, 1985) auch außerhalb des Taishû Engeki zum Star und prägte das sich in den 80er Jahren wandelnde Gesicht des Theatergenres entscheidend mit; vgl. UKAI 1996b.

23 UKAI 1996b: 176 (Hervorhebung L.B.).

len Centern reisen, treten wir dort mit einem ordentlichen vertraglichen Abkommen auf. Mit [Begriffen wie] *tabimawari*²⁴ oder *dosamawari* ist das Image von kleinen Gruppen verbunden, die nicht einmal zehn Leute umfassen und die Theater auf dem Land bereisen. Sicherlich gibt es auf dem Land auch solche Gruppen, aber wir sind anders. Die Bezeichnung *dosamawari* setzt einen Schauspieler als zweitklassig herab. Wir aber stehen mit Stolz auf der Bühne. Besonders ich habe auch schon auf großen Bühnen wie der Shinkabukiza gestanden. Wenn derartige Artikel erscheinen, wirkt sich das auf das Honorar aus. [...] Wir sind auf keinen Fall *tabimawari* oder *dosamawari*.²⁵

Bis die Medien von den alten Bezeichnungen Abstand nahmen, dauerte es gut 20 Jahre und bedurfte zahlreicher Auseinandersetzungen zwischen den Taishû Engeki-Akteuren und Vertretern der Medien.²⁶

2.3 Die soziale Stellung der Akteure des Taishû Engeki

Die Welt des Taishû Engeki ist eine relativ abgeschlossene, die bisher kaum Beachtung von der Hochkultur, einem breiten Publikum oder der Wissenschaft erfahren hat. Die historische Entwicklung sowie die Auseinandersetzung um die Bezeichnung verdeutlichen bereits die besondere soziale Stellung der Akteure des Taishû Engeki. Zeichen der gesellschaftlichen Marginalisierung lassen sich in allen Bereichen finden.

Theater

Die meisten Spielstätten liegen in Peripheriegebieten von Städten an Flüssen, Brücken oder in Industriegebieten. Kurimoto Shin'ichirô bezeichnet diese Randzonen als „Städte der Dunkelheit“ (*yami no toshi* 闇の都市), die der Eingang zu einer anderen Welt seien.²⁷ Mit vergleichsweise niedrigen Eintrittspreisen sowie Auftrittzeiten am Mittag und späten Nachmittag richten sich die Vorstellungen an ein nicht bzw. nicht in Vollzeit arbeitendes Publikum, das oft in der direkten Nachbarschaft der Theater wohnt. Betrachtet man das innere und äußere Erscheinungsbild der Theater kann man sie mit wenigen Ausnahmen nur als beengt und schäbig bezeichnen. Marilyn Ivy fasst deswegen zusammen:

This theater still occupies a precarious position in Japan, but that very precariousness has made it an effective sign of marginality.²⁸

Die Schauspielgruppen und ihre Zuschauer

Die größte Gemeinsamkeit zwischen den Schauspielern und den Zuschauern des Taishû Engeki ist die Armut. Geld ist stets der Hintergrund aller Handlungen, wie *zachô* Ichikawa Omocha 市川おもちゃ betont:

24 Wörtlich: Umherwandernde.

25 UKAI 1994: 57f.

26 Vgl. UKAI 1996b.

27 KURIMOTO 1981.

28 IVY 1995: 200.

Ich möchte zwar sagen, dass mir der Kopf vor lauter Einfällen schwirrt, aber was ich auch tue, an erster Stelle steht immer das Geld.²⁹

Da die Gruppen mit ihrem gesamten Hausrat und ihrer Ausstattung monatlich von Spielstätte zu Spielstätte ziehen, besitzen nur die wenigsten Schauspieler ein Eigenheim. Sie wohnen das ganze Jahr in den Theatern. Ein weiteres Merkmal der prekären sozialen Stellung der Akteure ist ihr niedriger Bildungsstand. Eine gute Ausbildung sowie das Ansehen der besuchten Bildungsstätten sichern in Japan, das deswegen als *gakureki shakai* 学歴社会 (Bildungsganggesellschaft) gilt, den individuellen sozioökonomischen Erfolg. Diese Art von Erfolg ist den wenigsten Schauspielern des Taishû Engeki vergönnt.

In a land, where compulsory, standardized education for all children forms the basic for national economic success and prestige, the itinerancy of children is perhaps the most unsettling reminder of the essential difference between taishû engeki actors and mainstream Japanese.³⁰

Auch das relativ schlechte Image der Schauspieler, z.B. als „Gigolos“, sowie die ihnen nachgesagte Verbindung zu kriminellen Kreisen müssen als Zeichen der prekären Stellung gewertet werden.

Zusammengefasst betrachtet, machen die sozialen Lebensumstände im Raum Taishû Engeki ein Minimum an bürgerlicher Respektabilität für die Akteure unmöglich. Ivy schreibt: „[...] [T]he itinerancy and poverty of its practitioners mark it as sharply marginal to mainstream Japan.“³¹

Wie bereits in der Beschreibung des Taishû Engeki erwähnt, machen ältere Frauen, die von den Pflichten des Haushalts freigestellt sind, den Großteil des Publikums aus. Bis auf wenige Patrone gehören sie einer niedrigen Einkommensschicht an. Daneben finden sich Arbeitslose, Behinderte und Menschen mit einem „ungewöhnlichen Lebensstil“, z.B. so genannte *o-kama* (Tunte), unter den Zuschauern. Oft stellt das Theater den wichtigsten Lebensinhalt der Zuschauer dar. Die Gruppen des Taishû Engeki befriedigen besonders für die älteren Zuschauer das Bedürfnis nach einer Ersatzfamilie aus dem gleichen sozialen Milieu. Deswegen erfahren die Kinder der Gruppen gesteigerte Aufmerksamkeit, sodass *zachô* Koikawa Junya 恋川純弥 formuliert: „Das Taishû Engeki ist wie eine Art Familienrestaurant.“³²

Ivy fasst die soziale Stellung der Akteure des Taishû Engeki folgendermaßen zusammen:

Both the audience and, more markedly, the actors are excluded from what one author, referring to the industrial mainstream of enterprises and employees, has called the productive society (*saisan shakai*).³³

29 HASHIMOTO 2008c:27.

30 IVY 1995:202.

31 Ebd.:194.

32 HASHIMOTO 2008d:28.

33 IVY 1996:207.

3. Die ambivalente Auseinandersetzung der Akteure mit ihrer marginalen gesellschaftlichen Stellung

3.1 Versuche, den Außenseiterstatus zu unterlaufen

Eine Strategie, die beschriebene marginale Stellung zu unterlaufen, ist der Versuch der Aufbesserung des Bildes der Akteure in der Öffentlichkeit. So versuchen die Gruppen des Taishû Engeki seit den 80er Jahren sich ihres „scandalous and vaguely criminal“³⁴ Images zu entledigen. Als beispielhaft für diese Bemühungen kann Umezawa Tomio³⁵ genannt werden. In seinen Fernsehauftritten leugnete der Taishû Engeki-Star stets jegliche Beziehungen zur Yakuza. Allerdings wurde im März 1985 öffentlich bekannt, dass seine Geliebte sowie die Frau seines Bruders einen illegalen Prostituiertenring geführt hatten und deswegen in Untersuchungshaft genommen worden waren. Dieser Skandal war ein Grund für den Ausschluss der Gruppe Gekidan Umezawa Takeo aus der Tôkyôter Theatervereinigung sowie für ihr landesweites Auftrittsverbot in den Theatern. Seitdem lässt sich eine stark ambivalente Auseinandersetzung mit der nachgesagten Verbindung zu kriminellen Kreisen durch die Schauspieler beobachten, die später ausführlicher dargestellt werden soll. Obwohl die Schauspieler ihr *bad boy*-Image durchaus pflegen, um interessant und attraktiv zu wirken, geben sie sich den Gästen gegenüber als tadellose Dienstleister. Auf privater Ebene bemühen sich die Schauspieler um ein gutbürgerliches Leben, auch wenn diese Bemühungen oft zum Scheitern verurteilt sind. So versuchen Kinder der Schauspieler die Oberstufe oder sogar die Universität abzuschließen, um einen gesellschaftlich anerkannten Beruf zu erlangen. Viele kehren aber in die Gruppe ihrer Familie zurück, da meistens nur sie die Tradition weiterführen können.

Eine weitere Strategie findet sich in den Verweisen auf die Hochkultur. In ihren Vorstellungen versuchen die Schauspieler als Künstler anerkannt zu werden. Sie nehmen jede Einladung für Gastauftritte bei anderen Genres wie dem Kabuki wahr und bemühen sich um Auftritte auf großen Bühnen. Aus dem Kabuki entlehnte Bezeichnungen wie z.B. *Shitamachi no Tamasaburô* 下町の玉三郎, mit der Umezawa Tomio betitelt wurde und die auf den Kabuki-Star Bandô Tamasaburô 坂東玉三郎 verweist, können als Zeichen für die Sehnsucht der Taishû Engeki-Schauspieler nach Anerkennung durch die Angehörigen der Hochkultur gedeutet werden.³⁶ In den Vorstellungen finden sich zahlreiche Anleihen, sodass Ivy zu folgender Einschätzung gelangt:

Taishû Engeki is thus an arena in which a whole spectrum of semiotic richness is displayed in compensatory fashion, as if to supplement its fundamental socioeconomic marginality.³⁷

34 Ivy 1996:207.

35 Vgl. Fußnote 21.

36 Ivy 1995:194.

37 Ebd.: 213f.

Um nur einige Beispiele zu nennen: In den Schauspielen findet man kunstvoll gestaltete *mie*³⁸ 見得 (Pose) und abenteuerlich choreographierte *tachimawari* 立ち廻り (Gefechtsszenen). Elegante *onnagata*³⁹ 女形 (männliche Frauendarsteller) tanzen während der Show zu bekannten *enka* 演歌 (volkstümlichen Schlägern) und beschwören die Erotik und Pracht des frühen Kabuki herauf. Als Highlight krönt die prunkvolle *last show* mit traditionellen Tänzen wie z.B. *soranbushi* そらん節 (Fischerlieder aus Hokkaidô) oder tragisch-schönen *shosagoto*⁴⁰ 所作事 (gestisches Tanzstück) jede Vorstellung und erfüllt die Zuschauer mit Wehmut nach Luxus und Glamour.

3.2 Versuche, den Außenseiterstatus zu nutzen

Die Zwänge, die aus der prekären sozioökonomischen Stellung des Taishû Engeki erwachsen, sowie die Anforderungen des Publikums verhindern den Ausbruch aus der Marginalisierung auch im kulturellen Bereich. Muramatsu stellt dies in einem Gespräch mit *zachô* Umezawa Takeo 梅沢武生, dessen Vorstellungen für ihre opulente Ausstattung bekannt waren, fest:

[...] Der Service, den Taishû Engeki-Zuschauern derartigen Luxus zu präsentieren, wird von dem traurigen Stolz Umezawa Takeos, den er als Akteur des Taishû Engeki besitzt, begleitet.

„Seit wir kleine Knirpse sind, stecken wir vollkommen im Taishû Engeki fest. Egal wie sehr wir uns auch bemühen, ihn los zu werden, der Geruch des Taishû Engeki haftet an unseren Körpern.“

Als Umezawa Takeo das erzählt, findet sich keine Spur von Traurigkeit auf seiner Miene. Aber er fährt fort:

„Deswegen wäre es zu erbärmlich, auch noch mit schäbigen Kostümen aufzutreten.“

Es scheint, als würden in seinem Kopf nun Bruchstücke von Erinnerungen an die bitteren Momente als Taishû Engeki-Schauspieler auftauchen.⁴¹

Die Randposition in der japanischen Gesellschaft fördert nicht nur den Wunsch auszubrechen, sondern auch den Willen der Akteure, diese Stellung außerhalb der bürgerlichen Welt zu nutzen, um den Vorstellungen ein ganz eigenes Gesicht zu verleihen. In diesem Sinne ist das Taishû Engeki eine Art Parallelwelt, die sich u. a. in der eklektischen Nutzung zahlreicher performativer Elemente zeigt.

38 Im Taishû Engeki wird diese aus dem Kabuki übernommene Darstellung als *kimari* きまり (Entscheidung) bzw. *kippari* キッパリ (klipp und klar) bezeichnet. Alle drei Begriffe beschreiben den gleichen Vorgang: Der Schauspieler unterbricht seine Bewegungen bzw. seine Handlung und verharrt in einer (standardisierten) Pose, um einen besonders wichtigen Moment oder emotionalen Zustand im Stück zu unterstreichen.

39 Weibliche Rollen, die von männlichen Schauspielern dargestellt werden.

40 *Shosagoto* zeichnen sich durch ihren geradezu pantomimischen Charakter aus. Die Gesten des Tänzers korrespondieren mit dem Text des begleitenden Liedes und kommunizieren dabei symbolisch Bedeutung.

41 MURAMATSU 1984: 15f.

Jenkins beschreibt das Taishû Engeki als „orgy of insubordination“, deren Freuden im Bruch der „tyranny of cultural expectations“ wurzeln.⁴² Er fährt fort:

By smashing taboos, the Japanese have been forced to respect for a lifetime, taishu engeki taps into an enormous reservoir of bottled-up frustration. [...] In the irreverent world of taishu engeki the repressed impulses of a nation enslaved by etiquette are unleashed in a liberating torrent of tears and laughter.⁴³

Muramatsu Tomomi erfasst das Taishû Engeki ebenfalls als Welt des „Regelverstoßes“,⁴⁴ in der (im Gegensatz z. B. zum Kabuki) ein weiter Spielraum für den Bruch mit anerkannten künstlerischen und normativen Vorgaben besteht.⁴⁵ Die Regeln des Taishû Engeki selbst sind wie ein „Gummiband“,⁴⁶ die, falls nötig und im Sinne der Vorstellung, ausgedehnt werden dürfen.

Während der Vorstellung verletzen die Akteure des Taishû Engeki Sprach- und Verhaltensstandards in allen Bereichen. Auf sprachlicher Ebene ist der Tonfall im Taishû Engeki äußerst ambivalent. Während die Schauspieler in den Aufführungen mit verschiedensten Dialekten und Jargons spielen, steht die serviceorientierte, stark standardisierte Höflichkeitssprache, die die Schauspieler gegenüber ihren Gästen, z. B. beim *okuri dashi*, nutzen, dazu in deutlichem Kontrast. Auf der Bühne kann die Sprache der Schauspieler bisweilen durchaus derbe Züge annehmen, nicht nur bedingt durch den Inhalt der Stücke, die das Leben gesellschaftlich Ausgestoßener oder von Angehörigen der Unterschicht thematisieren. Selbst während der glamourösen, anmutigen Tanzshow hört man die Schauspieler fluchen, wenn ihnen etwas misslingt – ein Tabubruch, der vom Publikum zumeist mit Gelächter quittiert wird. Eine Tendenz zur Geheimsprache bzw. zum Argot, wie bei einer gesellschaftlich marginalisierten Gruppe vielleicht zu erwarten, ist jedoch nicht zu beobachten. Die Erklärung dafür ist einfach: Zwar sind die Akteure des Taishû Engeki bemüht, sich von anderen performativen Genres abzusetzen; die Abschließung von potentiellen Zuschauern durch eine kodierte Sprache wäre jedoch kontraproduktiv. Auch aufgrund der demografischen Eigenschaften des Publikums haben Verständlichkeit und unmittelbare Zugänglichkeit höchste Priorität.⁴⁷ Zudem ist der Austausch zwischen den Gruppen sowie den Fans des Taishû Engeki keineswegs ausgeprägt, sodass sich ein Konsens auf geheimsprachlicher Ebene nicht einstellen kann. Die Schauspieler bedienen sich aus bereits vorhandenen sprachlichen Quellen

42 JENKINS 1998: 446.

43 Ebd.

44 Unter dem Titel *Hansoku suresure yumeshibai* („Schauspiel der Träume am Rande des Regelverstoßes“) veröffentlichte MURAMATSU 1984 Gespräche mit Umezawa Tomio sowie dessen Bruder Takeo.

45 Vgl. MURAMATSU 1984.

46 Ebd.: 12.

47 BÖRNER (2010): *Selbstbild und Fremdbild der Akteure innerhalb des Taishû Engeki – Eine Rekonstruktion anhand der Special Interest-Zeitschrift Engeki Gurafu* (unveröffentlichte Magisterarbeit).

wie *jidaigeki* oder dem Kabuki, ebenso beliebt sind Anleihen aus dem Fernsehen (Comedy).

Im Hinblick auf den Bruch mit allgemeinen gesellschaftlichen Tabus ist der Brauch der *o-hana* bzw. das offene Überreichen von Geld während der Vorstellungen besonders auffällig. In Japan gilt der Austausch von „nacktem“ Geld (*hadaka no o-kane* 裸のお金) als vulgär. Geld wird deswegen nur in geeigneten Umschlägen überreicht – jedoch nicht im Taishû Engeki. Es bekommt hier einen ästhetischen Wert und wird als Zeichen von Prestige und Schönheit bewusst präsentiert. Ivy beschreibt die Bedeutung dieser Handlung wie folgt:

For an audience and for actors that are not wealthy, the simultaneous display of so much money has a force that goes beyond the energy released by breaking taboos.⁴⁸

Dennoch gibt es auch während des Tabubruches Einschränkungen. Früher wurden *o-hana* noch auf den Boden vor die Füße der Schauspieler geworfen. Heute werden sie immer sorgfältig am Kostüm festgesteckt. Es gilt als peinlich, wenn Scheine beim Tanzen herunterfallen. Interessanterweise ließen sich bei Recherchen im Internet kaum Fotos von geldbehängten Schauspielern finden bzw. werden die *o-hana* z.B. mit Blumen (*hana* 花) grafisch „zensiert“. Dieser Umstand kann als Zeichen eines stillen Abkommens zwischen Schauspielern und Zuschauern, das subversive Geschehen nicht nach außen dringen zu lassen, interpretiert werden.

Der Bruch mit gesellschaftlich anerkannten Normen findet nicht unbewusst oder (zumindest innerhalb des Raumes Taishû Engeki) versteckt statt, sondern wird in vielen Bereichen offen ausgespielt. So ist die Marginalisierung der Akteure ein dominantes Thema der Vorstellungen. Im Schauspiel stehen gesellschaftliche Außenseiter im Mittelpunkt des Geschehens. Die Hauptfiguren sind Angehörige der Yakuza, die auch als *tabigarasu* 旅がらす (Wandervogel) bezeichnet werden, oder umherwandernde *rônin* 浪人 (herrenlose Samurai). Die doppelte Referentialität – aus der Gesellschaft ausgestoßene, umherziehende Helden, dargestellt von Schauspielern mit einem ähnlichen sozialen Hintergrund – wird von den Zuschauern verstanden. Und mehr noch: Gleichzeitig bringen die Zuschauer ihre eigenen Erfahrungen in das Geschehen ein. Yamaji führt deswegen aus:

Die Zuschauer des Taishû Engeki sind größtenteils mittleren bzw. hohen Alters und haben alle Seiten des Lebens und der menschlichen Natur zur Genüge kennengelernt. Sie verbinden die Lebensweise der von der Gesellschaft ausgeschlossenen *yakuzamono* aus den Schauspielen mit ihrem eigenen Leben. Das Publikum kann nachfühlen, wie es ist, nicht dem Lebensweg gefolgt zu sein, den man sich vorgestellt hatte.⁴⁹

Elemente aus der Hochkultur werden nicht nur eingesetzt, um den eigenen Status aufzuwerten, sie werden auch parodiert und an die Gegebenheiten des Taishû Engeki angepasst. Muramatsu sagt dazu:

48 Ivy 1995:235.

49 YAMAJI 2008a:11.

Durch den Verstoß gegen die Regeln der Welt des Kabuki wird die einzigartige, wundersame Blüte des Taishû Engeki zum Erblühen gebracht.⁵⁰

Durch die Erotisierung der Darstellung, die Vermischung mit Elementen aus der Pop-Kultur sowie eigenen Formen kreieren die Akteure des Taishû Engeki aus diesen Anleihen subversive Elemente, die kritisch, ironisch und sinnlich sind sowie feste *gender*-, Klassen- und Genre Grenzen überschreiten.⁵¹ Auch die Zuschauer brechen mit chaotischen Zurufen alle Regeln des Kabuki-Publikums. Jenkins dokumentiert in diesem Sinne folgenden Vorfall bei einem Auftritt Umezawa Tomios:

„I'm working very hard to act in the Kabuki style“ jokes Umezawa „and I'd appreciate it if you'd show your appreciation in a Kabuki-like manner.“⁵²

Auch außerhalb der Bühnenshow nutzen und thematisieren die Schauspieler ihre gesellschaftliche Randposition. So pflegen sie gegenüber ihren meist weiblichen Fans ihr *bad boy*-Image. Ukai stellte jedoch fest, dass dieses Image vor allem aus Zeitgründen kaum der Wirklichkeit hinter den Kulissen entspricht:

Die so genannten drei Laster⁵³ ‚Trinken, Spielen, Kaufen‘⁵⁴ sind in Wirklichkeit vollständig erfunden. Als ich in der Gruppe Ichikawa Hitomaru Gekidan war, gab es kaum jemanden, der dem ‚Trinken‘ verfallen wäre. Auch das ‚Spielen‘ blieb auf Pachinko und Wetten für Hochschulbaseball beschränkt. Was das ‚Kaufen‘ betrifft kam es, abgesehen davon, dass es vielleicht heimlich gemacht wurde, ebenfalls so gut wie nie vor ([...] denkt man genauer darüber nach, sind Schauspieler nicht diejenigen, die ‚kaufen‘, sondern vielmehr diejenigen, die ‚gekauft werden‘).⁵⁵

Es war bereits von der ambivalenten Auseinandersetzung der Schauspieler mit der unterstellten Verbindung zur Yakuza die Rede. Dem Leugnen aller Verbindungen zur kriminellen Unterwelt steht die offene Zurschaustellung dieser gegenüber. Viele Schauspieler haben Tätowierungen, die in Japan auch heute noch als Zeichen eines kriminellen Lebensstils gewertet werden. Während der Schauspiele aber, in deren Mittelpunkt *yakuzamono* ヤクザ者 (Angehöriger der Yakuza) stehen, werden Anzüge, auf denen großflächige Tätowierungen aufgemalt sind, verwendet, um die Zugehörigkeit der Figuren erkennbar zu machen. Dagegen wird der eigene Körperschmuck in Situationen, in denen er sichtbar werden könnte, z. B. im Nackenausschnitt (*eriashi* 襟足) des *onnagata*, sorgfältig mit dicker Schminke abgedeckt. Trotz derartiger Maßnahmen blitzen die Tätowierungen hier und dort gelegentlich hervor. Zu besonderen Gelegenheiten

50 MURAMATSU 1984: 8.

51 JENKINS 1998: 451.

52 Ebd.

53 Der hier verwendete Begriff *sandôraku* 三道楽 leitet sich aus der buddhistischen Ethik ab, in der *sandô* die drei üblen Eigenschaften Gier, Hass und Verblendung, die das Lebensrad *samsara* antreiben, bezeichnet.

54 „Kaufen“ bedeutet in diesem Zusammenhang das „Kaufen“ von Prostituierten.

55 UKAI 1994a: 46.

entblößen die Schauspieler ihre eigenen Tätowierungen und präsentieren sie während und nach der Show als spektakuläre Effekte, die die Begeisterung der Zuschauer schüren. Fraglich bleibt m.E. jedoch, ob diese Zeichen wirklich auf Verbindungen zur Yakuza hinweisen oder ob sie nicht vielmehr Symbole für die Sehnsucht nach dem glorifizierten Leben der Helden aus den Schauspielen sind. Dieses Phänomen der Verehrung anderer gesellschaftlicher Randgruppen lässt sich in abgewandelter Form bei jungen Schauspielern beobachten. Sie lieben die modernen Rebellen und Außenseiter Japans wie *hosts* (männliche Escorts) oder *yankees* (jugendliche Straßenbanden) und eifern ihren glorifizierten und unerreichbaren Vorbildern mit Hilfe des besonderen modischen Stils sowie des sprachlichen Slangs nach.

4. Fazit

Bereits anhand der genannten Beispiele, die nur eine kleine Auswahl an subversiven bzw. konformen Strategien darstellen, wird die ambivalente Auseinandersetzung mit der besonderen sozialen Stellung, der sich die Akteure des Taishû Engeki ausgesetzt sehen, deutlich. Ihre Marginalisierung wird sowohl tabuisiert als auch thematisiert, ja sogar strategisch genutzt. Dieses vielschichtige Bild entsteht aus der ambivalenten Reaktion der Gruppen auf ihre Rahmenbedingungen. Das Verhältnis zwischen den servicezentrierten bzw. sozialen Anforderungen des Taishû Engeki und den künstlerischen Vorstellungen der Schauspieler stellt sich als durchaus spannungreich dar. Einerseits richten sich die Schauspieler als „Dienstleister“ vornehmlich nach den Wünschen der Zuschauer, die sich an den auf der Bühne dargebotenen Tabubrüchen und Regelverstößen erfreuen und sich eine Traumwelt wünschen, die weit vom eigenen oftmals belastenden Alltag entfernt ist. Während die Zuschauer zudem das Gefühl der Intimität schätzen, sehnen sich die Schauspieler nach der Aufmerksamkeit eines größeren Publikums sowie der Hochkultur. Sie streben über die Grenzen ihres Raumes hinaus nach mehr künstlerischer Freiheit und Anerkennung. Hier zeigt sich der Rollenkonflikt der Schauspieler, die an erster Stelle Dienstleister und gleichzeitig Künstler sind.

Abschließend ist zu betonen, dass erst diese vielseitigen und durchaus konträren Ansprüche, die sowohl innerhalb der Gruppen entstehen als auch von außen an die Schauspieler herangetragen werden, die situativen Zwänge sowie die daraus erwachsenden Möglichkeiten, die Faszination und die Einzigartigkeit des Taishû Engeki hervorbringen. Ohne die Folie der prekären sozioökonomischen Position, auf der sich die „Blüte des Taishû Engeki“ entfaltet, lässt sich das Taishû Engeki und dessen einzigartiges Flair nicht reproduzieren:

Um ganz ehrlich zu sein, habe ich in einem Winkel meines Herzens bis heute auf das Taishû Engeki herabgeblickt. Ich dachte abwertend, dass es nichts weiter sei, als ein Theater zweiter Klasse. Aber als ich die heutige Aufführung sah und beobachtete, wie alle mit vereinten Kräften ein Stück hervorbrachten, wurde mir bewusst, dass das Taishû Engeki fantastisch ist und nicht etwas, das man nach dem Maßstab erst- oder zweitklassig mes-

sen kann. Auch wenn die Ausstattung dürftig und die Mitglieder nur wenige sind, werden hier Schauspiele erschaffen, indem das Publikum durch die Leidenschaft und Kraft eingehüllt und mitgerissen wird – das ist eine Faszination, die allein im Taishû Engeki möglich ist. So etwas gibt es in der Welt des Hochkulturtheaters nicht. Aber es hat ganz elementar etwas mit dem Theater als solchem zu tun. Denn ein Schauspiel ist nicht nur ein Werk oder ein Ergebnis, es ist auch ein Prozess.⁵⁶

Literaturverzeichnis

- BACHMANN-MEDICK, Doris 2007: *Cultural Turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- DÜNNE, Jörg/GÜNDEL, Stephan 2006: „Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 289–303.
- HASHIMOTO Masaki 1983: *Tabisugata: Otoko no hanamichi* [Wandergestalten: Der Blumenweg des Mannes]. Tôkyô: Hakusuisha.
- ders. 2008a: „Aratani hiraku shibaidô“ [Der Weg des Schauspiels, der sich erneut auftut], in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 30.
- ders. 2008b: „Gorinya no majikku“ [Die Magie des gorinya], in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 31.
- ders. 2008c: Interview mit Aikawa Junya, in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 28–29.
- ders. 2008d: Interview mit Ichikawa Omocha, in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 26–27.
- ders. 2008e: „Kansai tabikôgyô no 60 yonenshi: Shinayaka ni, takumashiku“ [Die 60jährige Geschichte der Wandervorführungen in Kansai: Elegant und stark], in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 3–8.
- IVY, Marilyn 1995: *Discourse of the Vanishing: Modernity, Phantasm, Japan*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- JENKINS, Ron 1998: „Taishu Engeki: Subverting the Patterns of Japanese Culture“, in: Vicky JANIK (Hrsg.): *Fools, Jesters in Literature, Art and History*. Westport: Greenwood Press, S. 445–452.
- KANNO Masayuki 2008: „Tomo ni naite, waratte: Jidai wo koeta drama no chikara“ [Zusammen weinen und lachen: Die Kraft der Dramen, die die Zeiten überdauerten], in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 15–18.
- KINCAID, Zoë 1925: *Kabuki: The Popular Stage of Japan*. London: Macmillan.
- KURIMOTO Shin'ichirô 1981: *Hikari no toshi, yami no toshi* [Stadt des Lichtes, Stadt der Dunkelheit]. Tôkyô: Seidosha.

⁵⁶ UKAI 1994:38.

- MUKAI Sôya 1965: *Nihon no taishû engeki* [Das japanische Populärtheater]⁵⁷. Tôkyô: Tôhô.
- MURAMATSU Tomomi 1984: *Hansoku suresure yumeshibai* [Schauspiel der Träume am Rande des Regelverstoßes]. Tôkyô: Kôdansha.
- ÔGA Tetsuo (Hrsg.) 1969: *Nihon dai hyakka zensho. Encyclopedia Nipponica 2001*. Bd. 14. *So-Taro*. Tôkyô: Shôgakukan.
- UKAI Masaki 1985: „Taishû gekidan ni okeru ningen kankei: Ichikawa H gekidan no jirei“ [Die zwischenmenschlichen Beziehungen in den Schauspielgruppen des Taishû Engeki: Das Fallbeispiel der Gruppe Ichikawa H Gekidan], in: *Soshioroji* 30, 1 (April), S.95–124.
- ders. 1988a: „Taishû engeki to misemono“ [Taishû Engeki und Schausteller], in: *Gendai fûzoku* 12, S.71–87.
- ders. 1988b: „Taishû engeki wa ika ni enjirareta ka: Taishû engeki ni okeru pafômansu to kata ni tsuite [Wie wird das Taishû Engeki aufgeführt? Über Performanz und Darstellungsformen im Taishû Engeki], in: *Kikan jinruigaku* 19, 3 (September), S.115–207.
- ders. 1994a: *Taishû engeki e no tabi: Nanjô Masaki no ichinen nikagetsu* [Die Reise ins Taishû Engeki: Ein Jahr und zwei Monate als Nanjô Masaki]. Tôkyô: Matsukyôsha.
- ders. 1994b: „Taishû engeki ni okeru ruikeiteki engi: Gakuwari no kudan wo megutte“ [Stereotypisierte Darstellungstechniken im Taishû Engeki: Über die Technik des *gakuwari no kudan*], in: SEKIMOTO Teruo/FUNABIKI Tateo (Hrsg.): *Kokuminbunka ga umareru toki: Ajia/taiheiyo no gendai to sono dentô* [Als die Volkskultur geboren wurde: Die Gegenwart Asien und der Pazifikregion und deren Tradition]. Tôkyô: Riburopôto, S.183–210.
- ders. 1995: „Taishû engeki ni okeru geinô karada no keisei [Die Formung des darstellenden Körpers im Taishû Engeki], in: FUKUSHIMA Masato (Hrsg.): *Karada no kôchikugaku: Shakaiteki gakushû katei toshite noshintai gihô* [Konstruktionslehre des Körpers: Körpertechniken als sozial erlernte Prozesse]. Tôkyô: Hitsuji shobô, S.297–355.
- ders. 1996a: „Hyonna koto kara yakusha taikenteki firudo chôsa“ [Feldforschungsbericht über die unglaublichen Erfahrungen als Schauspieler], in: *Aera mukku* 12 (Februar), S.97–101.
- ders. 1996b: „Taishû engeki no rinkaku“ [Die Konturen des Taishû Engeki], in: YOSHIMI Shinya (Hrsg.): *Toshi no kûkan, toshi no karada* [Raum der Stadt, Körper der Stadt]. Tôkyô: Keisô shobô, S.165–200.

57 Der Begriff *taishû engeki* wird an dieser Stelle nicht als „Taishû Engeki“ wiedergegeben, da es sich bei der Darstellung Mukais nicht um das in der vorliegenden Arbeit unter dieser Bezeichnung untersuchte Theatergenre handelt, sondern um den Oberbegriff, unter dem bis in die 70er Jahre zahlreiche Genres des Populärtheaters zusammengefasst wurden.

- ders. 1998: „Traveling Troupes: Play to the Masses”; in: *Japan Quarterly* (Januar – März), S. 53–60.
- ders. 2008: „,Nezuyosa‘ no riyû: Ima wo ikiru bunka toshite“ [Der Grund für die ‚feste Verwurzelung‘: Als Kultur, die das Jetzt lebt], in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), S. 15–18.
- YAMAJI Shigenori 2008a: „Butai to kyakuseki ga tokeau sekai: Taikentekina annai“ [Eine Welt, in der Bühne und Zuschauerplätze miteinander verschmelzen: Eine Führung basierend auf eigenen Erfahrungen], in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), Ôsaka: Kamigata geinô henshûbun, S. 9–14.
- ders. 2008b: Interview mit Ôhigata Mitsuru, in: *Kamigata geinô* 170, 12 (Dezember), Ôsaka: Kamigata geinô henshûbun, S. 24–25.
- (o. Hrsg.) 1994: *Japan’s Mass Media*. Tôkyô: Foreign Press Center Japan.