

Sprachspiele und Wortfetischismus bei Chikamatsu Monzaemon

Andreas Regelsberger (Trier)

1. Einleitung

Fetische im Theater werden zumeist im materiellen Kult von Gegenständen und deren Niederschlag als Stückmotiv betrachtet, auch der Personenkult um Schauspieler bzw. deren Geheimnisse bietet einiges an Material zu fruchtbarer Auseinandersetzung.

Dass nun auch die Sprache selbst zum Gegenstand fetischistischer Hinwendung werden kann ist freilich nichts Neues, sondern sowohl ein dem Theater als auch der Literatur im weiteren Sinne generell eingeschriebenes Charakteristikum. Die Sprache ist ihrem Wesen nach ein Referenzsystem, welches in seinem Verweischarakter immer schon stellvertretend für die natürlichen Dinge steht. Auch das ist nichts Neues und immer wieder Gegenstand kritischer Untersuchungen, hitziger Debatten und künstlerischer Auseinandersetzungen gewesen.

Allerdings hat es wohl in der japanischen Theatergeschichte vor dem überwiegend für das Puppentheater (*ningyô jôruri* bzw. *bunraku*) schreibenden Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653–1724) wohl niemanden gegeben, der die Sprache seiner Stücke selbst so sehr zur Kunstform erhoben hätte. In ihnen ist immer wieder eine sprachliche Autonomie vorzufinden, ein dicht gewobenes Netz rhetorischer Mittel und wortspielerischer Ausführungen, das die operativen Möglichkeiten der Sprache abschließt bzw. transzendiert. Dieser Sprache ist eine Beschaffenheit zueigen, die starke Tendenzen von Autosymbolismus aufweist und den Leser wie Zuschauer (besonders aber den Übersetzer) vor eine enorme Herausforderung stellt.

Dabei ist besonders bemerkenswert, dass sich bei Chikamatsu gleich zwei einander diametral gegenüberstehende Entwicklungslinien, die Sprache im Theater verfolgen kann, erkennen lassen. Zum einen ist er der erste Theaterautor Japans, der die zeitgenössische Umgangssprache in all ihren Schattierungen von Soziolekten und Sexolekten festhält und somit seine Werke auch für Sprachwissenschaftler einen großen Wert haben. Diese am jeweiligen Jargon der Sprecher orientierten Passagen lassen sich in den Dialog- bzw. Monologteilen (*kotoba* 詞) seiner Stücke ausmachen. In den enorm ausdifferenzierten

sprachlich manifestierten Beziehungen seiner Frauenfiguren lassen sich dreizehn verschiedene Ebenen der Höflichkeitssprache ausmachen.¹

Auf der anderen Seite stehen die episch ausgestalteten Erzähltexte (*ji* 地), in denen der Rezipient (*tayû* 太夫), der mit seiner Stimme ja bekanntlich alle Figuren darstellt und dazu das Geschehen beschreibt und kommentiert, von der Umgangssprache in erheblichem Maße abweicht. Zu dieser Textsorte gehören auch die „lyrischen Wegbeschreibungen“, die *michiyuki*-Passagen der *sewamono* 世話物, also der „bürgerlichen Trauerspiele“ Chikamatsus. Die zumeist im gemeinsamen Freitod endenden Stücke finden innerhalb dieser lyrischen Wegbeschreibungen ihren dramatischen Höhepunkt und dürfen wohl zu den am dichtesten gewebten Texten der japanischen Sprache überhaupt gezählt werden. An Reichtum rhetorischer Mittel und sprachspielerischer Virtuosität sind sie kaum zu übertreffen und weisen Chikamatsu Monzaemon gleichermaßen als sprachspielerisches und musikalisches Genie aus.

Zu den literarischen und rhetorischen Mitteln, derer sich Chikamatsu in diesen Stücken bedient gehören: gebundene Sprache (5/7/5-Rhythmus), komplexe klangliche Gestaltung, Alliteration, Anfangs-, Binnen- und Endreime, die ansonsten eine eher untergeordnete Rolle in der japanischen Sprache spielen, Wiederholungen, parallele Strukturen, *kakekotoba* 掛詞 („Türangelwörter“), *makurakotoba* 枕事 („Kopfkissenwörter“) und *utamakura* 歌枕 („Liedkissen“, bzw. poetische Orte), *engo* 縁語 („Assoziationswörter“), *mono-zukushi* 物尽し („Reihen von Dingen einer Kategorie“), Vergleiche und Metaphern sowie der extensive Gebrauch von Zitaten, Liedern und Sprichwörtern. Besonders interessant im Zusammenhang mit Sprachfetischismus erscheinen hier die *kakekotoba*, *makurakotoba*, *utamakura*, *engo* und *mono-zukushi*.

2. Chikamatsus *sewamono* und ihre rhetorischen Mittel

Unter den ca. 160 Stücken, die Chikamatsu insgesamt in seinem Leben für das Kabuki und das Puppentheater geschrieben hat finden sich etwa zwei Dutzend, die als *sewamono* einzuordnen sind. Eine Sonderrolle unter Chikamatsus *sewamono*-Stücken nimmt das Werk *Shinjûten no Amijima* 心中天網島 (1720) ein, das bis heute in über zehn Sprachen übersetzt und immer wieder als eines seiner besten Werke gepriesen wurde.² Nahezu ebenso beliebt, aber im Gegen-

1 KEENE 1961:29

2 Englisch: u. a. TOMITA 1925 (hierbei handelt es sich aber eher um eine Adaption als eine Übersetzung), MIYAMORI 1926, SHIVELY 1953 und KEENE 1961, Niederländisch: VAN PRAAG 1927, Französisch: JACOB 1929, CECATTY 1982 und SIEFFERT 1992, Italienisch: MUCCIOLI 1962, Russisch: MARKOVA 1963; Deutsch: KOMORI 1970 und SCHAUWECKER 1984 (in Ausschnitten auch bei SCHÖNBEIN 1994), Rumänisch: HODRU 1980, Georgisch: AJIAŠVILI 1980; Spanisch: FERNÁNDEZ 2000 bzw. OGIHARA/CORDOBÉS/RUBIO 2011, Chinesisch: WANG 2006.

satz zu *Shinjûten no Amijima* deutlich weniger Sprachen übersetzt, ist das Stück *Sonezaki shinjû* 曾根崎心中 (1703).³

Keene, Shively, Sieffert, Schauwecker und Schönbein sind sich alle darin einig, dass die Übersetzung dieser hoch verdichteten Form von Literatur insbesondere die erwähnten narrativen Passagen mit ihren zahlreichen Sprachspielen nicht nur eine große Herausforderung darstellt, sondern dem Versuch zumal der literarischen Übersetzung an sich schon der Beigeschmack der Unmöglichkeit anhaftet. Einer der ersten Übersetzer, der Chikamatsus Werk der englischsprachigen Welt näher bringen wollte, war Miyamori Asatarô zusammen mit Robert Nichols. In ihrer 1926 erschienenen „Übersetzung“⁴ machen es sich Nichols und Miyamori leicht und überspringen einfach alle komplexeren Textstellen und damit eben auch alle hier in Frage kommenden narrativen Passagen. Sie liefern eine inhaltlich gekürzte und formal unentschiedene Zusammenfassung. Das ist gewiss eine der radikalsten Formen der Übersetzung aber freilich keine akzeptable.

Um einen Eindruck von Chikamatsus sprachlicher Virtuosität zu geben und zu verdeutlichen, auf wie vielen verschiedenen Ebenen seine Texte wirken, seien an dieser Stelle ein paar Auszüge aus den beiden genannten Stücken angeführt.

此世の名残夜も名残死にに行く身を譬ふれば仇しが原の道の霜
一足づつに消て行く夢の夢こそ哀れなれ

kono yo no nagori yo mo nagori Abschied von dieser Welt und
Abschied von der Nacht

shini ni yuku mi o tatoueba die dem Tod entgegengehen
wem noch gleichen sie?

Adashigahara no michi no shimo gleich dem Reif auf dem Weg
zum Gräberfeld

hitoashi zutsu ni kiete yuku vergehen sie nun Schritt um Schritt

yume no yume koso aware nare wie traurig ist doch dieser Traum
im Traum!

[...]

3 Es existieren Übersetzungen von *Sonezaki shinjû* in Englisch, Französisch, Deutsch, Rumänisch und Arabisch. (s. o.)

4 CHIKAMATSU Monzaemon: *Masterpieces of Chikamatsu, the Japanese Shakespeare*. Translated by Asatarô MIYAMORI and Robert NICHOLS. London: Kegan Paul/Trench/Trubner 1926 (Nachdruck bei Routledge 2011). Darin lassen sich neben *Shinjûten no Amijima* auch Übersetzungen von *Koihakke hashiragoyomi* 恋八卦柱曆, *Kaoyo uta-garuta* 娥哥かるた, *Meido no hikyaku* 冥途の飛脚, *Hakata kojorô namimakura* 博多小女郎波枕 und *Kanhasshû tsunagiuma* 関八州繫馬 finden.

鐘ばかりかは草も木も空も名残と瞰上れば雲心なき水のおと北斗
は冴て影映る

kane bakari ka wa kusa mo ki mo Nicht nur von der Glocke,
von Baum und Strauch,
sora mo nagori to miagureba vom Himmel gar nehmen sie
Abschied und heben den Blick
kumo kokoro naki mizu no oto doch den Wolken, dem Wasser
bedeuten sie nichts.
hokuto wa saete kage utsuru Klar erstrahlt der Große Bär als
Spiegelbild im Wasser.

星の妹脊の天の川梅田の橋を鵲の橋と契りて何時までも我と和女
は夫婦星

hoshi no imose no ama no gawa Wega und Altair steh'n am
Firmament
Umeda no hashi o kasasagi no dass die Umeda-Brücke von Elstern
erbaut
hashi to chigirite itsu made mo so schwören wir einander bis in alle
Ewigkeit
ware to sonata wa meotoboshi Mann und Frau am Himmelszelt.⁵

Das tragische Ende von Tokubê und O-Hatsu steht fast unmittelbar bevor und sie vergewissern sich beide noch ein letztes Mal ihrer unerschütterlichen Liebe. Sie verabschieden sich vom Diesseits und zugleich von der Nacht, denn der Morgen beginnt zu grauen und gemahnt das entschlossene Paar zu einiger Eile. In diesem Zwischenraum zwischen Diesseits und Jenseits sind sie mit nichts und niemand mehr vergleichbar: einzig ihr Entschluss zu sterben und die vage Hoffnung auf eine gemeinsame Hinübergeburt in das buddhistische Jenseits vermag ihnen jetzt noch Hoffnung zu geben. Die Zeit schreitet unerbittlich voran und unterstreicht so den Charakter der Bewegung – ein für die Textsorte *michiyuki* 道行 innerhalb der Puppentheaterstücke unabdingbares Element – auch auf der temporalen Ebene. Die Natur, die sie umgibt, ist gleichgültig und spiegelt in dieser Arbitrarität nichts wieder, was sich in der psychologischen Befindlichkeit der beiden Protagonisten abzeichnet. Das Wasser, das Vergänglichkeit und Tränenmeer zugleich suggeriert, spiegelt die Sterne Altair und Wega wieder, ein ebenfalls unglückliches Paar Liebender, hinter dem sich die chinesische Sage um den Kuhhirten und die Weberin verbirgt, die sich nur einmal im Jahr am siebten Tag des siebten Monats zu Tanabata treffen können.

5 SNKS 75:97.

Allein in dieser vergleichsweise überschaubaren Passage lassen sich folgende Stilmittel ausmachen: Alliterationen wie: *kane bakari ka wa kusa mo ki mo* (Zeile 6) oder: *kumo kokoro naki mizu no oto* (Zeile 8), Binnenreime wie: *kono yo no nagori yo mo nagori* (Zeile 1) oder *yume no yume koso aware nare* (Zeile 5), Verschiebungen wie: *yo no nagori yo mo nagori*, zahlreiche Assonanzen wie: *konō yo nō nagori yo mō nagori* oder *shinī ni yuku mi o tatōreba* (Zeile 2) sowie *Adashigahara no michi no shimo* (Zeile 3), bzw. *hitoashi zutsu ni kiete yuku* (Zeile 4) und *yume no yume koso aware nare* sowie *kane bakari ka wa kusa mo ki mo* und *sora mō nagori to miagureba, kumo kokoro naki mizu no oto*. In dieser Passage befindet sich außerdem eine Andeutung auf ein *utamakura*: *Adashigahara no michi no shimo* („gleich dem Reif auf dem Weg zum Gräberfeld“). Hier klingt der Ort *Adashino* in Kyōto an, der bereits im Altertum als Begräbnisstätte Verwendung fand und dadurch semantisch mit dem Bedeutungsfeld Tod und Bestattung verbunden ist. Darüber hinaus sind zahlreiche *engo*, die als semantische Assoziationsketten fungieren, in den Text eingestreut, so z. B. *nagori* 名残 („Abschied“) – *shimo* 霜 („Rauhreif“) – *kane* 鐘 („Glocke“), *imose* 妹脊 (Ehepaar, hier: das himmlische Ehepaar Altair und Wega) – *chigiru* 契る („schwören“), *kasasagi* 鶺鴒 („Elster“) – *hashi* 橋 („Brücke), *meoto* 夫婦 („Mann und Frau“) – (*tanabata no*) *hoshi* 星 („die Sterne [von *Tanabata*]“).

Insgesamt ergibt sich über die lockere Ebene der figurierenden Assoziationswörter, der *engo*, ein übergeordneter Vorstellungsbereich, in dem sich die Topoi Liebende, Sternzeichen, Abschied, Reif, Glockenschläge zu einer Art autonomer Reizwortgeschichte mit eigener Dynamik verdichten. Wie ein leicht eingewebter Faden durchziehen sie die ansonsten eher dicht gewebte phonetisch stark ausgestaltete Struktur des Stückes und sorgen für zusätzliche Tiefe.

In der *michiyuki*-Passage von *Shinjūten no Amijima* (1720) passieren die tragischen Helden Jihê und Koharu, ein Papierhändler und eine Prostituierte, die ebenfalls keine gemeinsame Zukunft für sich und ihre Liebe in dieser Welt erwarten dürfen, insgesamt zwölf Brücken, bevor sie in Amijima ankommen und dort gemeinsam in den Tod gehen. Hier kommt noch ein weiteres Stilmittel der figurativen Rede zum exzessiven Einsatz: die Aufzählung im Sinne von *mono-zukushi*, die sich, wie bei Einsatz von *mono-zukushi* üblich, aber nicht zwingend, zuvor schon durch den Untertitel der Passage *Nagori no hashizukushi* 名残の橋尽し („Abschied von den Brücken“) ankündigt.

Das aneinanderreihende Aufzählen von Dingen aus einem geschlossenen semantischen Bereich hat in der japanischen Literatur eine lange Tradition, wohl prominentestes Beispiel liefert Sei Shonagon mit dem *Makura no sōshi* 枕草子 („Das Kopfkissenbuch“). Bei Chikamatsu sind *mono-zukushi* in mehr als der Hälfte seiner *sewamono* zu finden. Es werden nicht nur Ortsnamen, wie in dem Beispiel der zwölf Brücken aufgezählt, sondern auch die Namen von Theatern, Personen, Dinge aus der Natur oder auch Begriffe aus dem Arbeitsumfeld der Protagonisten und Zahlen werden dabei gesammelt. Die Namen der Brücken in der *michiyuki*-Passage in *Shinjūten no Amijima* sind, der Reihe nach:

1. Tenjin-bashi 天神橋, 2. Umeda-bashi 梅田橋, 3. Midori-bashi 緑橋, 4. Sakura-bashi 櫻橋, 5. Shijimi-bashi 蜷橋, 6. Ôe-bashi 大江橋, 7. Naniwa-kobashi 浪花小橋, 8. Funairi-bashi 舟入橋, 9. Horikawa no hashi (nur erwähnt) 堀川の橋, 10. Tenman-bashi 天満橋, 11. Kyô-bashi 京橋, 12. Onari-bashi 御成橋. Auch, wenn das Paar auf seinem Weg zum Tode nicht all die Brücken überquert, so passieren sie doch bis auf die Horikawa-Brücke alle, bevor sie in Amijima ankommen.

Unter diesen verschiedenen Brückennamen werden zudem noch Querverweise auf der assoziativen *engo*-Ebene hergestellt, die ihrerseits jeweils eigene Assoziationskaskaden auslösen. Die erste Brücke, die Tenjin-Brücke, verweist auf Sugawara no Michizane 菅原道真 (845–903), der hier vor seinem Exil nach Kyûshû angehalten haben soll. (Die Brücke selbst stammt jedoch erst aus dem 16. Jahrhundert.) Dadurch ergibt sich die Beziehung zu den folgenden Brücken: In den weiteren Brückennamen verbergen sich Pflaume, Kirsche, und Kiefer, die Lieblingsbäume von Sugawara no Michizane. Die Pflaume erinnert in besonderem Maße an Sugawara, dem sie nach einer romantisierten Legende zufolge aus purer Sehnsucht bis nach Dazaifu hinterher geflogen sein soll (*tobi-ume*, der „fliegende Pflaumenbaum“). Im *Shûi wakashû* 拾遺和歌集 heißt es in Gedicht 16, 1006:

東風吹かばにほひをこせよ梅花主なしとて春を忘るな

kochi fukaba

Wenn der Ostwind weht,

nioi okose yo

lass den Duft aufsteigen,

mume no hana

Pflaumenblüte;

aruji nashi tote

auch in der Abwesenheit Deines Herrn

haru o wasuru na

vergiss den Frühling nicht!⁶

Viele dieser Brückennamen werden allerdings im Text gewissermaßen versteckt, sie werden als Sprachspiele eingebaut und blitzen kurz durch die Oberfläche des Textes, stehen aber in einem anderen Bedeutungszusammenhang, aus dem eine weitere figurative Ebene entsteht.

Ein Beispiel für ein *kakekotoba*, ein Scharnier- oder Türangelwort, das sowohl nach oben als auch nach unten (bzw. links und rechts) innerhalb eines Textes verankert ist und so mitten im Wort das Thema wechselt, lässt sich in der folgenden Passage finden:

妙法蓮華京橋を越ゆればいたるかの岸の

Myôhōenge

Lotos-Sûtra,

Kyô-bashi wo

wenn wir die Kyô-Brücke

koyureba itaru

überqueren, kommen wir

kano kishi no ...

an das andere Ufer (= in das Nirvana)⁷

6 SNKBT 7:288, Übersetzung nach LEWIN 1965:251f.

7 SNKS 75:97.

Hier wird deutlich, dass eine „Übersetzung“ solcher Passagen in andere Sprachen nicht nur „besondere Herausforderungen“ an den Übersetzer stellen, sie ist eigentlich von vornherein zum Scheitern verurteilt. Und so fallen die verschiedenen Übersetzungen auch entweder in der Zielsprache eher lesbarer oder eher philologisch genauer – aber nicht besonders gut zu lesen (geschweige denn auf der Bühne auch zu sprechen) aus.

Für die bisweilen auch gebrochene Strenge des 5/7/5-Rhythmus' im Original wird in den englischen Übersetzungen zumeist eine eher prosaische Form gewählt. Bei SHIVELY (1953) fällt der eher philologisch korrekte und bisweilen sprachlich sehr überfrachtete Stil auf, der bemüht ist, in seinem Duktus möglichst nahe an das Original heranzukommen. KEENE (1961) versucht in seinen Übersetzungen von *Sonezaki shinjû* und *Shinjûten no Amijima* mehr die Notwendigkeit bühnensprachlicher Konventionen des Englischen zu berücksichtigen und findet z.T. recht originelle, sprachlich sehr ansprechende Lösungen, die aber weiter vom Original entfernt sind. SCHAUWECKER (1984) ist bemüht, eine eigene Form zwischen eher prosaisch (SHIVELY) einerseits und eher dramatisch (KEENE) andererseits zu finden, um so den Übersetzungstext insgesamt lesbarer zu gestalten.

Doch welchen Zweck und welche Funktion erfüllt diese im Original hoch verdichtete Sprache? Man darf wohl davon ausgehen, dass das edozeitliche Theaterpublikum die verschiedenen Anspielungen und Sprach- und Wortwitze durchaus, wenn vielleicht auch nicht immer *in toto* so doch generell verstanden haben wird und zu goutieren wusste.

3. Belebung durch den Text

Da sich die genannten rhetorischen Mittel in besonderer Dichte innerhalb der *michiyuki*-Passagen finden lassen, die damit nicht nur sprachlich sondern auch inhaltlich kurz vor dem tragischen Ende der Stücke einen Höhepunkt markieren, kann man diese besondere Häufung auch als retardierenden Moment begreifen, der sich in einer sprachlichen Verdichtung manifestiert. Bevor das unaufhaltbare Ende seinen Lauf nimmt wird noch einmal, gleichsam wie in einer Opernarie, die Zeit verlangsamt bis sie fast zum Stillstand kommt, um so den Höhepunkt sowohl hinauszuzögern als auch ihn noch stärker aufzuladen.

Ein weiterer, wesentlicher Effekt gründet auf in diese besondere sprachliche Lebendigkeit des Dramentextes. In dem 1738 erschienenen *Naniwa miyage* 難波土産 („Mitbringsel aus Naniwa“) erinnert sich der Autor, Hozumi Ikan 穂積以貫 (1692–1769), der gut mit Chikamatsu befreundet war, an dessen Aussagen. Dort heißt es:

惣して浄るりは人形にかゝるを第一とすれば外の草紙と違ひて文句みな働を肝要する活物なり

Weil das Entscheidende beim Jôruri der Umstand ist, dass es sich vollständig auf die Puppen stützt, unterscheidet es sich von anderen Erzähl-

texten darin, dass sein gesamter Text ein lebendiges Geschöpf verkörpert, bei dem die Aktion zuvorderst steht.⁸

Man kann diese Passage so interpretieren, dass Chikamatsu an seine eigenen Dramen den Anspruch erhob, die an sich leblose Puppe durch die Lebendigkeit seines Textes zu beleben. Denn bei der Analyse solcher Texte kann man sich nicht nur auf die Textschrift, also die literarische Ebene der Stücke beschränken. Auch die darstellerische, die den Vortrag der Rezipienten betrifft, die als zusätzliche Notationsschrift (*goma-shô* 胡麻章 und *moji-fu* 文字譜) zumeist mit abgedruckt ist wie auch das Spiel der Puppen bilden als Gesamtensemble eine Einheit. (Auch wenn die Darstellungsweise zu Zeiten Chikamatsus von der Aufführungspraxis, wie sie heute im Bunraku üblich ist, enorme Abweichungen aufweist.)

In diesem Sinne lassen die Ausführungen aus dem *Naniwa miyage* das archaische Konzept des *kotodama* 言霊 lose anklingen, ohne jedoch direkt darauf zu rekurrieren. Die auf die Zeit des *Man'yôshû* 万葉集 zurück gehende Vorstellung, dass die Worte nicht nur als Repräsentanten der Wirklichkeit zu verstehen, sondern mit dieser ontologisch identisch seien, lässt sich hier in einem etwas weiteren Sinne verstehen. Geht es im *Man'yôshû* und später noch in der Heian-Zeit üblicherweise um Unterwerfungs-, Aneignungs- und Schutz-Riten, die mit dem Konzept des *kotodama* in Verbindung stehen, so lässt es sich bei Chikamatsu als Mittel zur Belebung von Theaterpuppen durch die Magie der Sprache begreifen. Der sprachlich-performative Akt hinter den Worten bleibt dabei derselbe: Der magische Charakter der Sprache wird angewandt, um auf die Wirklichkeit einzuwirken.

Wenn man also Chikamatsu nicht nur als virtuosens Sprachkünstler sondern auch als Magier der Sprache verstehen will, dann werden die Puppen damit zum Verbindungsglied zu den Geistern und dem Magischen, die durch seine Sprache erst eigentlich im Sinne des Wortes animiert werden.

Mit diesem Zirkelschluss wird deutlich, dass der dem Konzept des Fetischismus immanente Glaube an die Wirkmacht unbelebter Objekte, in unserem Fall durch eine besondere Gestaltungsweise von Sprache, im Falle von Chikamatsu zu einem besonderen Maß an sprachlicher Dichte geführt hat, die nicht nur zur bloßen Unterhaltung sondern darüber hinaus auch zur Belebung seiner Theaterpuppen beitragen sollte.

8 NKBT 50:356, Übersetzung in REGELSBERGER 2011:212.

Literaturverzeichnis

Siglen

NKBT	<i>Nihon koten bungaku taikai</i>
SNKBT	<i>Shin Nihon koten bungaku taikai</i>
SNKS	<i>Shinchô Nihon koten shûsei</i>

Primärquellen und Übersetzungen

- CHIKAMATSU Monzaemon 1926: *Masterpieces of Chikamatsu: the Japanese Shakespeare*. Übers. von Asataro MIYAMORI und Robert NICHOLS. London / New York: Kegan Paul/Trench/Trubner; E. P. Dutton.
- ders. 1927: *Dramatische verhalen. Monzaëmon Tjikâmats; uit het Japansch vertaald door S. van Praag*. Übers. von Siegfried Emanuel VAN PRAAG. Santpoort: C.A. Mees.
- ders. 1929: *Chefs-d'oeuvre de Tchikamatsou, le grand dramaturge japonais*. Hg. von Tôkyô Yamato kai. Übers. von Charles JACOB. Paris: Leroux.
- ders. 1953: *The Love Suicide at Amijima (Shinju Ten no Amijima), A Study of Japanese Domestic Tragedy by Chikamatsu Monzaemon*. Donald H. Shively. Übers. von Donald H. SHIVELY. Cambridge: Mass., Harvard University Press. [Nachdruck 1991 in Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.]
- ders. 1958: *Chikamatsu jôrurishû: jô* 近松浄瑠璃集 上. Komm. von Shigetomo KI 重友毅. Tôkyô: Iwanami (= NKBT; 49).
- ders. 1959: *Chikamatsu jôrurishû: ge* 近松浄瑠璃集 下. Komm. von SHÛZUI Kenji 守隨憲治/ÔKUBO Tadakuni 大久保忠國. Tôkyô: Iwanami (= NKBT; 50).
- ders. 1961: *Major Plays*. Übers. von Donald KEENE. New York: Columbia University Press.
- ders. 1963: *Dramy*. Übers. von I. L. L'VOVA/Vera N. MARKOVA. Biblioteka dramaturga. Moskva: Iskusstvo.
- ders. 1968: *Dramaticheskije poemy*. Übers. von Vera N. MARKOVA. Moskva: Khudoz.
- ders. 1970: *Himmlische Katastrophe in der Netzinsel*. Übers. von KOMORI Kiyoshi. Gifu: Gifu daigaku kyoyobu.
- ders. 1980: *Šegvarebulta tvitmkleloba jjur badeta kunzloē: dramatuli poema*. Übers. von Jemal AJIAŠVILI. Tibilisi: Merani.
- ders. 1980: *Poeme, dramatice; Îndrăgostiții de la Sonezaki, Yosaku din Tamba, Mesagerul iadului, BaŃalia de la Coxinga, Gonza Lăncierul, Îndrăgostiții de la Amijima*. Übers. von Angela HONDRU. București: Univers.
- ders. 1984: *Tod in Amijima: ein bürgerliches Trauerspiel*. Übers. von Detlev SCHAUWECKER. Tôkyô: OAG.

- ders. 1986: *Chikamatsu Monzaemon shû* 近松門左衛門集. Komm. von SHINODA Jun'ichi 信多純一. Tôkyô: Shinchôsha (= SNKS; 75).
- ders. 1990: *Tod in Sonezaki*. Übers. von Detlef SCHAUWECKER. Tôkyô: OAG.
- ders. 1991: *Les tragédies bourgeoises* (Bd. 2). Übers. von René SIEFFERT. Paris: Publications orientalistes de France.
- ders. 2000: *Los amantes suicidas de Amijima*. Übers. von Jaime Antonio FERNÁNDEZ. Madrid: Trotta.
- ders. 2006: *Jingliuli de shijie: Jinsong jingliuli juzuo xuan*. 净琉璃的世界 : 近松净琉璃剧作选. Übers. von Donglan WANG 王冬兰/KANG Yangzhen 康燕玫/HAN Jun 韩军/WANG Tong 王瞳. Beijing: Wenhua yishu chubanshe.
- ders. 2011: *Masterpieces of Chikamatsu: The Japanese Shakespeare*. Übers. von Asataro MIYAMORI. London [u. a.]: Routledge.
- ders. 2011: *Los amantes suicidas de Sonezaki y otras piezas*. Übers. von Yoko OGIHARA, Fernando CORDOBÉS/Carlos RUBIO. Gijón: Satori.
- ders. 2001: *5 Late Plays*. Übers. von C. Andrew GERSTLE. New York [u. a.]: Columbia Univ. Press.
- KEENE, Donald 1951: *The Battles of Coxinga: Chikamatsu's Puppet Play, its Background and Importance*. London: Taylor's foreign press.
- KOMACHIYA Teruhiko 小町谷照彦 (Komm.) 1990: *Shûi wakashû* 拾遺和歌集. Tôkyô: Iwanami (= SNKBT; 7).
- MUCCIOLI, Marcello 1962: *Il teatro giapponese: storia e antologia*. Milano: Feltrinelli.
- NAKAMURA, Ryoji/René de CECCATTY 1982: *Mille ans de littérature japonaise: une anthologie du VIIIe au XVIIIe siècle*. S.1.: Editions de la difference.

Sekundärliteratur

- BÖHME, Hartmut 2006: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- GERSTLE, C. Andrew 1986: *Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu*. Cambridge, Mass: Council on East Asian Studies. Harvard University.
- HEINE, Steven 1994: „Tragedy and Salvation in the Floating World: Chikamatsu's Double Suicide Drama as Millenarian Discourse“, in: *The Journal of Asian Studies* 53 (2): S. 367–393.
- LEWIN, Bruno 1965: *Japanische Chrestomathie*. Wiesbaden: Harrassowitz.

- PLUTSCHOW, Herbert 1998: „Kotodama. Der Wortgeist in der japanischen Literatur“, in: GÖSSMANN, Elisabeth/Günter ZOBEL (Hrsg.): *Das Gold im Wachs. Festschrift für Thomas Immoos zum 70. Geburtstag*. München: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (OAG) Tôkyô, S. 93–105.
- REGELSBERGER, Andreas 2011: *Fragmente einer Poetologie von Puppe und Stimme: Ästhetisches Schrifttum aus dem Umfeld des Puppentheaters im edozeitlichen Japan*. München: iudicium.
- SCHAUWECKER, Detlef 1975: *Studien zu Chikamatsu Monzaemon: zwei bürgerliche Puppenspiele: sprachlicher Stil und Struktur: mit Kommentar*. Kyôto: Selbstverlag.
- SCHÖNBEIN, Martina 1994: *Die Michiyuki-Passagen in den Sewa-Joruri des Dramatikers Chikamatsu Monzaemon (1653–1724): Struktur, literarische Stilmittel und Rezeption*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- SHIVELY, Donald H. 1991: *The Love Suicide at Amijima: A Study of a Japanese Domestic Tragedy by Chikamatsu Monzaemon*. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, Univ. of Michigan
- TOMITA, Kojiro/CHIKAMATSU Monzaemon 1925: *The Final Refuge; A Japanese Play in One Act, Adapted from the Original Text*. Boston: Walter H. Baker Co.