

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort – Bemerkungen zur Diplomarbeit – Dank.....	2
2. Abstract.....	6
3. Zieltext/Übersetzung aus dem Englischen	7
3.1 Mythologisches.....	7
3.2 Frühe Formen des Schauspiels: Gigaku, Bugaku und Gagaku	7
3.3 Das Nô-Theater	9
3.4 Kabuki: das neue Volkstheater.....	10
3.5 Japan in der Tokugawa-Zeit	11
3.6 Das japanische Ständesystem	12
3.7 Kabuki und Prostitution	13
3.8 Bühnenschauspiel und Bühnentanz im Kabuki	14
3.9 Das Phänomen der Onnagata.....	15
3.10 Mie: Höhepunkte eines Kabuki-Schauspiels	16
3.11 Die Musik.....	17
3.12 250 Jahre Kabuki	20
4. Reflexion der Übersetzung	21
4.1 Ausgangstextanalyse.....	21
4.2 Diskussion der Übersetzung im Einzelnen.....	23
5. Literaturverzeichnis	42
6. Anhang/Ausgangstext	43
6.1 Glossar japanischer Kabuki-Ausdrücke, Namen und Begriffe	43
6.2 Ein populäres Kabuki-Schauspiel	47
6.3 Erläuterungen zu den Abbildungen/Ausgangstext	52

1. Vorwort – Bemerkungen zur Diplomarbeit – Dank

Meine erste Begegnung mit Kabuki liegt lange zurück. Vor rund 25 Jahren stiess ich zufällig im Fernsehen auf ein Spektakel, das mich damals – ich war noch mehr Kind als Jugendlicher – auf eine Art sinnlich befremdet und berührt haben musste, dass vage Erinnerungen in mir aufstiegen, als ich mich im Rahmen meines Spezialgebietes wieder damit beschäftigte. Verkleidete Männer in farbig glänzenden Kostümen, die gleich breit wie hoch waren. Gravitätisch bewegten sie sich auf einer Bühne und hatten rötliche Streifen mit Schminke im Gesicht: Kriegsbemalung wie bei den Indianern, so mag es mir vorgekommen sein. Doch die Grundierung ihrer Schminke war weiss, sodass bizarrerweise auch etwas Clowneskes in ihren Zügen zu liegen schien. Sie sprachen nicht – sie stiessen laute, tiefe Grunzlaute aus, und Handlung war für mich kaum erkennbar. (Wahrscheinlich war es ein Kabuki-Stück im Aragoto-Stil, das die Samurai wie in einem Comic „superheldenhaft“ verzerrt darstellt; gleichzeitig war offensichtlich, dass es sich hierbei um Helden aus einem längst vergangenen Zeitalter handelte.) Obwohl das Geschehen durchaus lächerlich war und keinen Sinn für mich erkennen liess, habe ich nicht gleich den Sender gewechselt. Was mochten das für Männer sein, die ein solches Theater aufführten?

Von all den Tanzformen, die ich im Laufe der Lektüre rund um mein Spezialgebiet „Tanz“ angetroffen habe, fasziniert mich Kabuki mit Abstand am meisten. Der wichtigste Grund für diese Affinität liegt aber nicht etwa darin, dass ich mich durch die Exotik dieser Theaterform angezogen fühlte – Wayang Wong oder Kathakali, getanzte Dramen aus Bali resp. Indien, muten genauso fremd an. Der „Exotenbonus“ mag einen Teil meiner Faszination erklären – der Hauptgrund aber, dass besonders Kabuki mich fesselt, liegt wohl mehr in seiner Entstehungsgeschichte und seiner enormen Ausdrucksvielfalt. Gleichsam von den Rändern der japanischen Gesellschaft herkommend und gegen zeitweise massive Restriktionen vonseiten der Herrschenden entwickelte sich Kabuki von einer einfachen Form der Unterhaltung zu einer ausgefeilten, visuell und dramatisch komplexen Theaterform, die sich erst über Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte in Japan etablierte. Die rigide Gesellschaftsordnung mit starrem Ständesystem während der Edo-Zeit (17.-19. Jh.) trug zweifellos das ihrige dazu bei, dass eine Theaterkultur wie im Kabuki Erfolg hatte. Da dies im ersten Moment

paradox erscheinen mag, erläutere ich diesen Sachverhalt hier kurz: Im Alltag war jedem Japaner und jeder Japanerin wie in einem „Ameisenstaat“ ein ganz bestimmter Platz zugewiesen. Pflichten und Verhaltensweisen, die man der Gesellschaft und seiner Familie schuldete, waren strikt und vorgegeben. Individualität hatte nirgends Platz, sogar die Bekleidung folgte bestimmten Vorschriften. Die Angehörigkeit zu einem Stand war ererbt und somit besiegelt. Die Kabuki-Theater an den Stadträndern in den Vergnügungsvierteln, wo die Parias lebten, waren nicht nur der Ort, wo Schauspiel geboten wurde – die Häuser waren nicht zuletzt auch Begegnungsstätten. Hier war der Ort, wo sich Angehörige aller Stände unter demselben Dach trafen, um gemeinsam dem Alltag zu entfliehen, auszuruhen, zu essen, zu trinken, kurz: um zu feiern! Dabei stand die Durchmischung von Menschen verschiedener Stände gänzlich im Widerspruch zur Maxime der Herrschenden. Den Samurai war es sogar offiziell verboten, sich an solchen Spielstätten aufzuhalten, wovon sie sich aber keineswegs beeindrucken liessen. Und obwohl das Regime immer wieder Erlasse und Gesetze in Auftrag gab, welche dafür sorgten, dass die Freiheit der Bühne nicht überbordete, war sich die Regierung wohl bewusst, wie stark die Identifikation grosser Bevölkerungsteile mit dem Bühnenzauber war. Aus politischem Kalkül wurde Kabuki lieber geduldet und dem Volk diese Unterhaltung zugestanden, als dass man ein Verbot in Erwägung gezogen hätte. Oft war Kabuki zwar ein Spiegel für die unüberwindbaren Schwierigkeiten Einzelner in der japanischen Gesellschaft – offene Kritik am System aber bekamen die Zuschauer nicht zu sehen.

Einige erläuternde Zeilen zum Aufbau dieser Diplomarbeit: Der Zieltext, d. h. die Übersetzung ist durchnummeriert. Um den übersetzten Text zu strukturieren und damit die Übersichtlichkeit zu erhöhen, habe ich die meisten der kursiv gesetzten Kapitel¹ selber gesetzt. Der Rahmen dieser Arbeit liess im Vergleich zum umfangreichen Originaltext nur einen relativ bescheidenen Textumfang zu. Ich habe versucht, die Auswahl nach den Kriterien inhaltlicher Relevanz zu treffen, das Basiswissen über Kabuki

¹ Davon ausgenommen sind die Titel in den Unterkapiteln 3.5, 3.8 und 3.11, welche *übersetzte* Titel des AT sind. Die Fussnoten in der Übersetzung, unter Punkt 3, sollen gewisse Sachverhalte zum Thema näher erläutern, da gewisse, für das Verständnis notwendige Informationen an anderen Stellen im Buch erscheinen, die ich nicht übersetzt habe.

vermitteln soll². In der „kritischen Diskussion“ in Kapitel 4 ist jeweils der Ausschnitt der diskutierten Stelle aus dem Original (AT) neben der übersetzten Textstelle (ZT) festgehalten. Ein Augenmerk meiner Reflexion habe ich in der Diskussion auf die Textstellen zu legen versucht, die zu verbessern wären, wo ich mich aber, mindestens in stilistischer Hinsicht, mit einer Kompromisslösung begnügen musste. Im Sinn eines Sprachvergleichs sind solche Textstellen kommentiert, die bestimmte Übersetzungsverfahren wie Modulation, Transposition, Paraphrase etc. erfordern. Dieser zweite Punkt wird naturgemäss der umfangreichste sein, da die Wahl des am besten geeigneten Übersetzungsverfahrens so etwas wie der Kern übersetzerischer Denktätigkeit darstellt. Daneben gibt es schliesslich auch eine Auswahl von Stellen, die für mich übersetzerische „Knacknüsse“ darstellten und die ich erst nach langer Zeit befriedigend übertragen konnte. Die für diese Arbeit neben dem Werk *Heroes of the kabuki stage* verwendete Literatur diente z. T. der Erstellung dieses Vorworts und des Glossars im Anhang (6.1). Das Glossar enthält Wörter aus dem Japanischen wie *Edo*, *Samurai* usw. Es dient u. a. der Klärung japanischer Begriffe, die in der Übersetzung nicht auf Anhieb fassbar sein mögen. Das in den Kapiteln 1/4.1/6.1 und teilweise in Fussnoten notierte Sachwissen fundiert auf der unter 5 aufgeführten Literatur. Die Skripte der SAL-Dozentin Nicole Wulf dienten für die Erstellung der Detailanalyse (4.2). Nur diejenigen der kursiv geschriebenen japanischen Begriffe, die im Lauftext und nicht in Klammern stehen und/oder häufig vorkommen, sind „eingedeutscht“ gross geschrieben. Ebenfalls im Anhang unter 6.2 ist ein übersetztes Beispiel eines Kabuki-Stücks³ aus dem AT; es hat rein illustrierenden Charakter.

Schliesslich möchte ich an dieser Stelle Luc Schedler einen besonderen Dank aussprechen, der mit seinen immens wertvollen Anregungen und Verbesserungsvorschlägen geholfen hat, eine gelungene Übersetzungsarbeit zu leisten. Ebenso bedanke ich mich bei der betreuenden Dozentin, Yvonne Gaug, die mir in ihren Kursen an der S A L und während der Betreuung der

² Auf die Wiedergabe und die Übersetzung von Fussnoten wurde deshalb bewusst verzichtet, da sie (z. T. wissenschaftliche) Details wiedergeben und den Rahmen der Arbeit übersteigen würden. Aus dem gleichen Grund wurden gewisse Abschnitte oder Sätze ausgelassen.

³ A. & H. Herwig: *Heroes of the kabuki stage*, S. 210-214 – Die Fussnoten in der übersetzten Geschichte haben klärende Funktion für die Leserschaft; im AT existieren sie nicht.

Diplomarbeit immer wieder nötige Impulse gegeben hat, Ausgangs- und Zieltext im richtigen Verhältnis zueinander zu sehen. Zuletzt einen Dank an meinen ehemaligen Studienkollegen und S A L-Absolventen Lorenz Oehler, der mir hilfreich bei der Formatierung der Arbeit zur Seite gestanden hat und einen lieben Dank an Stefan Wiener, fürs Gegenlesen.

2. Abstract

Grundlage der Diplomarbeit *Kabuki* respektive der Übersetzung ist das Buch *Heroes of the kabuki stage*, das einen im ersten Viertel anschaulich mit vielen Facetten von Kabuki vertraut macht und auf den anderen rund 250 Seiten Zusammenfassungen von 37 populären Stücken wiedergibt. *Kabuki* verschafft einen Überblick über das Wesen und die Entstehungsgeschichte einer traditionellen Form japanischen Theaters, das, wie im asiatischen Theater üblich, Tanz, Musik und Schauspiel in sich vereint. Ein thematischer Schwerpunkt der übersetzten Textpassagen liegt auf der Musik. Historische und gesellschaftliche Hintergründe spielen eine eminente Rolle für das Verständnis von Kabuki, was sich in der Auswahl der übersetzten Seiten bzw. Kapitel des ZT spiegelt: frühere Formen des Schauspiels wie Bugaku oder Nô, die Bedeutung der konfuzianischen Lehre, die Tokugawa-Zeit mit dem Ständesystem u. a. bilden die Folie, auf der Kabuki zum Leben erwachte. Besondere übersetzerische Herausforderungen stellte der AT bezüglich a) der Idiomatik, der Phraseologismen und b) der Syntax – hier im Speziellen die Satzkonnexion.

3. Zieltext/Übersetzung aus dem Englischen

3.1 Mythologisches

(AT Seite 11)

Kabuki –

aus gesellschaftlicher und historischer Sicht

Frühe Entwicklungen einer Bühnentradition

Als Amaterasu – Sonnengöttin und zentrale Gottheit in der shintoistischen Mythologie – von ihrem Bruder, dem Sturmgott, in ihrer Würde verletzt wurde, zog sie sich gekränkt in die himmlische Höhle zurück und liess die Welt in vollständiger Dunkelheit und Chaos zurück. Alle Versuche, sie aus ihrer Höhle hervor zu locken, schlugen fehl; doch dann vollführte Göttin Uzume, von weiteren Göttern lauthals angefeuert, vor dem Höhleneingang einen Tanz, der von den einen als fröhlich, von den anderen als obszön beschrieben wird. Der Tumult hatte indessen Amaterasus Neugier geweckt, und indem sie ihre Höhle wieder verliess, gab sie der Welt das Licht zurück. Es ist verlockend, diese sagenumwobene Episode als den Beginn der japanischen Bühnentradition zu interpretieren.

3.2 Frühe Formen des Schauspiels: Gigaku, Bugaku und Gagaku

(AT Seite 11 f.)

Gemäss alten Quellen gehen die ersten Theateraufführungen auf buddhistische Mönche zurück, die *Gigaku* (wörtlich: „gelehrte Musik“) im frühen siebten Jahrhundert vermutlich aus Korea oder China importierten. Erhalten gebliebene Schriftstücke lassen darauf schliessen, dass *Gigaku* mit einem feierlichen Umzug verbunden war, der, ausgehend von einem Tempel, auf ein in der Nähe liegendes Gelände führte. Die Tänze und das Mimenspiel wurden dabei von Gesang und Musik untermalt. Dem Anführer dieser Prozession oblag es, die Atmosphäre von möglichem Übel zu reinigen. Dazu trug er eine rote Maske mit breitem Mund, langer Nase und hervorstehenden

Augen, die sein Gesicht und die Kopfoberseite bedeckte. Ihm folgten zwei oder mehr Akteure, die als löwenartiges, rotes Fabeltier (*shishi*) verkleidet waren, von dem man glaubte, es könne Krankheiten heilen und böse Geister bannen. Sodann folgten unmaskierte Kinder, Speerträger und die Musizierenden mit ihren Trommeln, Flöten und Zimbeln. Schliesslich kam es zur Aufführung verschiedener Tänze – darunter ein sogenannter Löwen-Tanz (*shishi-mai*) – und Intermezzi, die, in oft derber Art, auch buddhistische und autochthon religiöse Elemente einschlossen. Seine Blütezeit erlebte Gigaku in der Nara-Zeit (710–94), als es in der Gunst des Herrschaftshofs stand, danach schwand seine Popularität. Das einzig übrig gebliebene Vermächtnis dieser frühen Aufführungen ist eine Sammlung von über 200 geschnitzten Masken, die auf dem Gelände des Todai-ji-Tempels in Nara in der Nationalen Schatzkammer Shôsôin aufbewahrt werden.

In der Heian-Zeit (794–1185) wurde *Gigaku* von dem vornehmeren und eleganteren *Bugaku* (wörtlich: „Tanzmusik“) und von *Gagaku* (wörtlich: „elegante Musik“) abgelöst. *Bugaku* und *Gagaku* wurden kulturell absorbiert und für zeremonielle Zwecke so weit verfeinert, dass sie am kaiserlichen Hof, in buddhistischen Tempeln und Shintô-Schreinen aufgeführt werden konnten. Die Darbietungen fanden im Freien auf einer erhöhten quadratischen Bühne statt, die grossteils mit grün oder hellblau gemustertem Damast bedeckt war. Die Musiker spielten auf verschiedensten Instrumenten und sassen gewöhnlich hinter der Bühne. Sehr auffällig waren zwei grosse, von einem Gestell herabhängende Trommeln, die mit kunstreichen Mustern verziert und von einer Flammen-Silhouette umringt waren. Es war üblich, die Darbietungen mit einem getanzten Reinigungsritual zu beginnen, gefolgt von einer Reihe von Tänzen, die paarweise präsentiert wurden: Einem „Tanz zur Linken“ (*sa-mai*) folgte als Antwort ein „Tanz zur Rechten“ (*u-mai*). Die Tänzer steckten in erlesenen und strahlend farbigen Kostümen. Für gewisse Tänze wurde auch von Masken, die nur das Gesicht verbargen, Gebrauch gemacht. Meistens stellten diese Masken Nicht-Japaner oder halb menschliche, halb tierische Götter dar, die der indischen oder chinesischen Mythologie entlehnt waren. *Bugaku* und *Gagaku* blühten während der Heian- und der Kamakura-Zeit (1185–1333), da der Kaiserhof noch Ansehen genoss und politisch einflussreich war. Ihre Beliebtheit schwand zunehmend, als die Militär-Klasse politisch und kulturell tonangebend wurde. Die Samurai waren allgemein weniger gebildet und ihr Geschmack war im Vergleich mit jenem

der höfischen Aristokratie weniger kultiviert. So kommt es, dass die Samurai *Bugaku* und *Gagaku* als Bühnenkünste weder intellektuell noch ästhetisch goutierten. Allerdings gewannen beide Kunstformen in der Tokugawa-Zeit (1603–1868) erneut an Popularität: in Kyoto gab es Aufführungen für den Hofadel und in Edo⁴ für die herrschenden Samurai der Militärregierung. Heute werden der *Bugaku*-Tanz und die *Gagaku*-Musik als Bestandteil des Nationalschatzes erachtet und gelangen regelmässig zur Aufführung.

3.3 Das Nô-Theater

(AT Seite 12 f.)

Nô-Aufführungen werden von Trommeln und Flöten und vom wortgewandten Gesang eines Chors begleitet. Die Schauspieler tragen prachtvolle Kostüme, ihre Bewegungen sind langsam und gravitatisch und kaum je heben sie die Füsse vom Boden. Sie halten aussergewöhnlich poetische Ansprachen und tragen manchmal Masken, die göttliche oder dämonische Wesen versinnbildlichen. *Nô*-Darbietungen finden auf einer einfachen, erhöhten Holzbühne statt, die ca. 5.5 m² gross ist. Die vier Pfeiler – an jeder Ecke einer – stützen das Giebeldach, das eine Reminiszenz an die bis zur Meiji-Zeit (1868–1912) stattfindenden Aufführungen im Freien ist (Abb. 1). Erweiterungen hinter der Bühne und zur Rechten des Publikums dienen dazu, Musikern und dem Chor Raum bereitzustellen. Über einen gedeckten Gang (*hashigakari*), der vom hinteren Teil der Bühne zu einer kleinen, mit einem Vorhang versehenen „Spiegel-Kammer“ links des Publikums führt, betreten und verlassen die Akteure die Bühne. Bevor der Schauspieler auf die Bühne tritt, stellt er sich in der „Spiegel-Kammer“ vor einen Spiegel, um sich zu sammeln und in die entsprechend erforderliche Gemüts- und Geistesverfassung zu bringen. Die Bühnen-Kulisse ist mit dem Bild einer riesigen Kiefer ausgestattet, die an die *Yôgô*-Kiefer beim Kasuga-Schrein in Nara erinnert. Dort soll die hiesige Gottheit in den Darsteller gefahren sein und ihn so zu seinem Alter Ego gemacht haben.

Nô-Stücke sind vorwiegend tragisch. Die Toten kehren ins Leben zurück und erzählen ihre Momente des Ruhms und des Leids. Die

⁴ Edo, das heutige *Tokyo*, wurde in der Tokugawa-Ära, also während der Herrschaft der Shogune, zur neuen Hauptstadt Japans und blühenden Metropole. Wahrscheinlich war Edo weltweit die erste Millionenmetropole.

Aufführungen sind durch spärliche Ausschmückung gekennzeichnet, dadurch wirkt die Art der Darstellung vielmehr symbolisch als wirklichkeitsgetreu. Im Lauf der Jahre hat sich ein schauspielerischer Ausdruck herausgebildet, der stilisiert wirkt. Die minimale Gestik erzeugt eine aussergewöhnliche, spirituelle Atmosphäre. Vieles wird allein der Vorstellung der Zuschauer überlassen. In der Muromachi-Zeit (1333–1568) erreichte *Nô* unter der inspirierenden Führung Kan'amis (1333–84) und seines Sohnes Zeami (1363–1443) – beide selber einzigartige *Nô*-Tänzer und Bühnendichter – die Struktur, die im Wesentlichen bis heute unverändert geblieben ist. Während der Tokugawa-Zeit wurde über *Nô* verfügt und es zum Eigentum des Shogunats (Militärregierung) erklärt; damit erlangte *Nô* offiziellen Status bei Zeremonien.

Nach unzähligen Konfliktjahren im Inneren folgte in Japan in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts eine Zeit des Friedens, die ausgeprägte Veränderungen auf politischer, gesellschaftlicher und kultureller Ebene mit sich brachte. Die Wirtschaft florierte und erstmals verfügten auch Leute aus niedrigeren Gesellschaftsschichten über finanzielle Mittel für ihre Freizeit. Allerdings war es undenkbar, dass jene ebenfalls an den anspruchsvolleren Formen von Unterhaltung wie etwa *Nô* – bis anhin ausschliessliches Privileg der sozialen Elite – partizipieren konnten. Folglich entstanden neue Formen des Zeitvertriebs.

3.4 Kabuki: das neue Volkstheater

(AT Seite 13)

In Kyoto war ein neuartiger Typus volkstümlichen Theaters namens *Kabuki* im Entstehen, der sich auch in anderen grossen Städten schnell durchsetzte. Das Wort *Kabuki* ist vom Verb *kabuku* abgeleitet, das so viel wie „neigen“ oder „nach vorne beugen“ bedeutet. Es nimmt Bezug auf die unangepasste Wesensart der Landstreicher, die tun und lassen konnten, was sie wollten. Mit der Zeit veränderte sich die Bedeutung des Wortes und *Kabuki* wurde mit drei Schriftzeichen geschrieben: *ka* für „Musik“, *bu* für „Tanz“ und *ki* für „Können“. Während Bühnengestaltung und Musik vom traditionellen *Nô* übernommen wurden, waren die Tänze, welche anfangs einen erotischen Unterton hatten, viel bewegter, und die Gesichter der Interpreten waren nicht maskiert. Über den Zeitraum von mehr als 250

Jahren entwickelte sich Kabuki von einer ordinären Unterhaltung fürs einfache Volk zu einem einzigartigen Theaterspektakel, das Schauspiel, Tanz und Musik vereinigte und das von allen Mitgliedern der japanischen Gesellschaft gleichermaßen geschätzt wurde. Eine ausführliche Schilderung über Ursprung und die Entwicklung des Kabuki folgt in den nächsten Kapiteln.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wandelte sich Kabuki zu einer klassischen Theaterform, die so bis zum heutigen Tag Bestand hat. Um das Geschehen auf der Bühne zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass zeitgenössisches Kabuki in vielerlei Hinsicht die gesellschaftlichen Verhältnisse der Tokugawa-Zeit – der Blütezeit von Kabuki – widerspiegelt.

3.5 Japan in der Tokugawa-Zeit

(AT Seite 13)

Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts fand Japan zu politischer und gesellschaftlicher Stabilität, die über einen langen Zeitraum hinweg fortbestehen sollte und als Tokugawa- respektive Edo-Zeit bekannt ist. Die unzähligen Bürgerkriege des vorangehenden Jahrhunderts hatten das Land zerrissen zurückgelassen. Eine Zentralgewalt existierte nicht, und lokale Machthaber versuchten mit eigenen Heeren unablässig ihre Herrschaftsbereiche auszudehnen. Frieden war somit eine Frage labiler Kräfteverhältnisse. Bis Ende des 17. Jahrhunderts gelang es schliesslich doch drei mächtigen Kriegsherren, Oda Nobunaga (1534–82), Toyotomi Hideyoshi (1536–98) sowie Tokugawa Ieyasu (1542–1616), endlich Frieden und Ordnung im Land herbeizuführen. Nachdem Ieyasu (Abb. 2) die letzten Gegner im Jahr 1600 in der Schlacht von Sekigahara bezwungen hatte, wurde er 1603 vom Kaiser in Kyoto zum Shogun (militärisches Oberhaupt) erkoren und errichtete seine Militärregierung in Edo (heutiges Tokio). In den folgenden 250 Jahren sollte der Tokugawa-Clan das Land befehligen. Um ausländische Interventionen zu verhindern, erliess der dritte Tokugawa-Shogun Iemitsu (1603–51) zwischen 1633 und 1639 Gesetze, welche die vollständige Abkapselung Japans (*sakoku*)⁵ zum Ziel hatten. Fortan war es Japanern verboten ins Ausland zu reisen; das von den Portugiesen

⁵ *sakoku* heisst übersetzt „Landesabschliessung“

eingeführte Christentum wurde praktisch ausgemerzt; und schliesslich beschränkte sich der Kontakt zu anderen Ländern auf strengstens kontrollierten Handel mit den Chinesen, Koreanern und Holländern in Nagasaki⁶.

3.6 Das japanische Ständesystem

(AT Seite 13 f.)

Unter der Regentschaft des Tokugawa-Clans wurde die japanische Gesellschaft nach konfuzianischen Grundsätzen organisiert. Grossen Stellenwert hatten sittliches Verhalten und eine nach hierarchischen Gesichtspunkten gegliederte Gesellschaft – wobei Ergebenheit den Eltern gegenüber und Loyalität besonders viel Bedeutung beigemessen wurde. Der Kaiser, der als Nachkomme der Sonnengöttin Amaterasu galt, stand an der Spitze des politischen Systems und verkörperte die höchste Autorität. Über weite Strecken in Japans Geschichte übten jedoch de facto andere in seinem Namen Macht aus. (...) Dazu kommt, dass der Kaiser unter der Vorherrschaft des Tokugawa-Clans keine politische Macht mehr hatte. Er erklärte ihren Machtanspruch für rechtmässig, und selbst diente er als Repräsentationsfigur bei zeremoniellen Anlässen. Die kaiserlichen Nachkommen und die höfische Aristokratie (*kuge*) waren stolz auf ihre adlige Abstammung, und sie begegneten den militärischen Aufsteigern – obwohl sie von deren Gunst abhängig waren – mit Verachtung.

Neben der Hofaristokratie in Kyoto gab es vier Gesellschaftsklassen, in die man hineingeboren wurde: Die Krieger bzw. Samurai (*bushi*) gehörten der höchsten Klasse an, gefolgt von den Bauern (*hyakushō*). Dann kam die Handwerkerklasse (*shokunin*), und zuunterst waren die Händler und andere Stadtbewohner (*chōnin*). Händler waren nicht gerne gesehen, weil sie nichts produzierten und ihre Lebensgrundlage darauf gründete, billig zu erwerben und teuer weiterzuverkaufen und ausserdem aus Darlehen Profit schlugen. Geistliche und Nonnen gehörten einem gesonderten Stand an. Andere wiederum, wie Schauspieler oder Prostituierte, wurden wegen ihrer „unreinen“ Berufe als Paria angesehen: sie fanden keine Aufnahme im

⁶ Nagasaki liegt am Meer auf der Insel Kyūshū, im Südwesten Japans. Nagasaki war die zweite Stadt nach Hiroshima, die im Zweiten Weltkrieg mit einer Atombombe zerstört wurde.

Kasten-System. Praktisch alle Aspekte des täglichen Lebens waren in der Tokugawa-Ära durch die Stellung bestimmt, die eine Person in der sozialen Rangordnung einnahm. Für jede der vier Gesellschaftsgruppen wurde eine separate Identität gesetzlich festgeschrieben, und bezüglich Landnutzungsrechte, Steuern, Verfahren in Strafprozessen oder politischer Mitverantwortung wurden sie ungleich behandelt. Unentwegt erliessen die Behörden Luxus-Gesetze⁷, die das Verhalten, die Bekleidung und die Wohnverhältnisse der Angehörigen aller vier Stände reglementieren sollten. Nicht nur, dass den Stadtbewohnern vorgeschrieben wurde, welche Kleider sie tragen durften und welche nicht – den Samurai wurde sogar befohlen, wie sie sich, ihrem Rang entsprechend, zu kleiden und zu leben hatten.

3.7 Kabuki und Prostitution

(AT Seite 18)

Während der ganzen Tokugawa-Ära war Kabuki eng mit der Prostitution verbunden. Beide waren in erster Linie nach den Interessen bzw. den Bedürfnissen der Städter (*chōnin*) ausgerichtet. Kabuki-Theater waren umgeben von Teehäusern (*chaya*), wo Besucher sich verköstigen und, sofern sie dies wünschten, verabreden konnten um Schauspieler oder Prostituierte zu treffen. Viele Teehäuser dienten denn auch in Wirklichkeit als Treffpunkt für amouröse Verabredungen. Bordelle und Kurtisanen spielen in zahlreichen Kabuki-Stücken eine wichtige Rolle und unzählige Bühnenfiguren waren berühmten Kurtisanen nachempfunden. Kostüme, Frisuren und manch eine Marotte: Im Nu war die neueste Mode auch in den Vergnügungsvierteln anzutreffen – und umgekehrt.

Das Tokugawa-Regime begegnete der allgemeinen Begeisterung für Kabuki und den im Licht der Öffentlichkeit stehenden Bordellen mit Misstrauen. Regierungsbeamte befassten sich auch mit dem luxuriösen Lebensstil, in dessen Genuss die *Neureichen* der Handel treibenden Klasse kamen. Mit der Einführung von Luxusgesetzen wurde versucht den Status quo zu konservieren. 1668 wurde es Prostituierten sowie Kabuki-Akteuren verboten, besseren Stoff als gewöhnliche Seide zu tragen. Zwar durften

⁷ Besonders der erstarkende Stand der Händler (*Chōnin*) oder auch populäre Kabuki-Schauspieler waren von diesen Gesetzen betroffen, weil sie in der Lage waren, sich Luxus zu leisten.

Bühnenvorhänge aus Seidenkrepp oder Baumwolle sein, doch die Verwendung von Rosa kam dafür nicht in Frage, da der Gebrauch dieser Farbe als Privileg der Führungsschicht erachtet wurde. *Chônin* war es weder gestattet feinen Seidenkrepp noch Stickerei noch getupfte Batikstoffe für Frauenkleidung zu benutzen. Ausserdem waren ausgefallene Web- und Färbetechniken untersagt, und ein Stück Obermaterial für gefütterte Roben durfte für nicht mehr als 200 Silber-*Monme*⁸ verkauft werden.

3.8 Bühnenschauspiel und Bühnentanz im Kabuki

(AT Seite 45 f.)

Vergleicht man Kabuki mit dem stillen Zauber einer Teezeremonie oder der Kunst der Gartengestaltung wird man feststellen, dass Kabuki die spektakulärste dieser japanischen Kulturleistungen ist. Da fegen Superhelden in fantastischen Kostümen und mit grotesken Schwertern⁹ über die Bühne, die Gesichter sind wild geschminkt, und ihre Stimmen erschallen ohrenbetäubend laut. Eine einzige Bewegung mit dem Schwert genügt und schon fliegen Köpfe durch die Luft und alle Gegner erzittern vor Furcht. Daneben gibt es genauso herzergreifende Szenen, etwa wenn ein Liebespaar langsam auf dem *hanamichi*¹⁰ davon schreitet, um gemeinsam den Freitod zu suchen. Oder wenn eine Mutter sich gezwungen sieht, ihr Kind auszusetzen. Momente des Triumphs und Momente tiefsten Unglücks; Konflikte zwischen gesellschaftlichen Verpflichtungen einerseits und persönlichen Gefühlen andererseits; Liebe und Heldentum; Hass, Niedertracht und Rache: dies sind die Ingredienzien, mit denen Kabuki aufwartet, um seinem Publikum ein gleichermassen emotional berührendes wie sinnlich-ästhetisches Theatererlebnis zu präsentieren.

Ob Schauspieler, Kostüme oder Dialoge: im Kabuki-Theater ist alles aussergewöhnlich und überdimensioniert. Anstelle wirklichkeitsnaher Darstellung trifft man auf stilisierte Schönheit mit bildhaften, skulpturalen und musikalischen Elementen. Gleichwohl hängt der Erfolg im Kabuki hauptsächlich von den Leistungen einzelner Schauspieler ab. Nicht etwa

⁸ Geldeinheit im damaligen Japan, s. a. *Monme* im Glossar unter 6.1

⁹ Die Schwerter sind – wie die Kostüme – übergross, eben „larger than life“

¹⁰ *hanamichi* (wörtlich: Blumenweg) ist der Auftritts- und Abgangssteg, der mitten durchs Publikum führt und für besonders intensive Momente im Kabuki-Theater gebraucht wird.

wegen besonderer literarischer Qualitäten des Drehbuchs gehen die Zuschauer und Zuschauerinnen ins Kabuki-Theater – nein, ihre Lieblingsschauspieler wollen sie auf der Bühne sehen.

Tanz spielt eine wesentliche Rolle im Kabuki. In der Anfangszeit legten Okuni¹¹ und ihre Kumpane das Hauptgewicht auf den Tanz und weniger auf das Schauspiel. Im Gegensatz zum würdevollen *Nô*-Tanz (*mai*) mit seinen bedächtig kreisenden Fussbewegungen und auf den Boden gepflanzten Fersen sind die meisten Tänze im Kabuki eher mit lebhaften Volkstänzen (*odori*) vergleichbar, die auch Sprünge und schnelle, dynamische Bewegungen in die Vertikale beinhalten. Ungleich Tänzern und Tänzerinnen der westlichen Hemisphäre, deren Bemühen darin besteht, die Schwerkraft zu überwinden, haben die Kabuki-Tänzer ihren Fokus auf der Erdung und setzen sehr häufig stampfende Füße ein, um das Rhythmische in ihren Bewegungen zu betonen. Um das Stampfen effektvoller zu machen und das Geräusch zu verstärken, werden ausgehöhlte Bohlen für den Bühnenboden verwendet. Dass für Anfänger die Ausbildung in der Körperbeherrschung erste Priorität hat, unterstreicht die Bedeutung des Tanzes im Kabuki.

Kabuki-Tänze (*shosagoto*) werden – je nach ihrer musikalischen Begleitung – in zwei Kategorien unterteilt: *Nagauta shosagoto* wird von lyrischer Musik und stimmungsvollem Gesang begleitet. Ein schönes Beispiel dafür ist das Tanzstück *Die Jungfrau im Tempel Dôjô* (Stück 19), in dem die Musik primär die Schönheit des Tanzes unterstreicht. *Jôruri shosagoto* dagegen wird von Musik und Gesängen begleitet, die erzählerische Funktion haben.

3.9 Das Phänomen der Onnagata

(AT Seite 48)

Der Ausschluss von Frauen und Heranwachsenden von der Kabuki-Bühne war zugleich der Auftakt einer sehr langen und bemerkenswerten Tradition im Kabuki, nämlich dem Umstand, dass alle weiblichen Charaktere von Schauspielern verkörpert werden. Männer, welche weibliche Haupt- oder

¹¹ Okuni gilt als Begründerin des Kabuki; sie spielte weibliche als auch männliche Rollen.

Nebenrollen spielten, wurden¹² als *Onnagata* bezeichnet. Um *Onnagata* zu werden musste man eine lange Ausbildung durchlaufen, und auch ausserhalb der Theaterpforten pflegte ein *Onnagata* den damit verbundenen Habitus weiter. *Onnagata* dürfen nicht auf ihr schönes Aussehen setzen. Indem sie die feminine Gestik und weibliche Bewegungen akzentuieren und stilisiert ausführen, erzeugen sie eine überhöhte Weiblichkeit, welche ihr reales Vorbild sozusagen übertrifft. *Onnagata* sprechen mit *Falsett*-Stimme, und um kleiner zu wirken sind Knie und Rücken immer leicht gebeugt. Die Finger halten sie dicht aneinander und in ihren Bewegungen wirken sie kultiviert und ganz beherrscht. Sie gehen mit zierlichen, kleinen Schritten, die Knie sind zusammengepresst und die Zehen nach innen gerichtet. Sie sitzen nicht, wie im japanischen Volk üblich, auf den Fersen, sondern kauern mit angezogenen Beinen, auch dies, um kleiner zu wirken. Selbst wenn sie stundenlang diese geduckte Stellung auf der Bühne einnehmen, müssen sie nach aussen hin eine mühelose Körperhaltung zur Schau stellen. Die Bezeichnung «Kribbel-Prinzessin» (*shibire-hime*) bringt die mit solchen Stellungen verbundene Mühsal schön zum Ausdruck. Eine der grössten Leistungen erzielt ein *Onnagata*-Darsteller, wenn es ihm mit sechzig noch gelingt, das Publikum restlos für seine Darstellung einer jungen, reizvollen Frau zu überzeugen.

3.10 Mie: Höhepunkte eines Kabuki-Schauspiels

(AT Seite 49)

Als Höhepunkte einer Kabuki-Darbietung gelten jene gefühlsgeladenen Momente, da die männliche Hauptfigur eine theatralische Pose einnimmt, die *Mie* genannt wird. Das Aufeinanderschlagen von hölzernen Klappern (*tsuke*) kündigt an, dass der Schauspieler gleich in einer statuenhaften Pose erstarren und dazu ein oder beiden Augen verdrehen wird (*niramu*). Für einige Augenblicke sind sowohl der Schauspieler als auch das Publikum wie in Trance, entrückt. In dem Moment, da die Spannung am grössten ist,

¹² In diesem und im nächsten Satz wird im AT das Präteritum verwendet, was inhaltlich etwas Verwirrung stiften kann: Auch heute noch werden die Männer, die auf Frauenrollen spezialisiert sind, *Onnagata* genannt und genauso früh beginnt die Ausbildung zum *Onnagata*. Bandō Tamasaburō (s. a. Glossar, 6.1) stand schon mit fünf im Proberaum und mit sieben zum ersten Mal auf der Bühne.

rufen vielleicht Kenner der Szene aus den Zuschauerreihen: «*Matte imashita!*» («Das ist es, worauf ich gewartet habe!»). Es vergehen einige Sekunden, dann löst der Mime die Anspannung und das Spiel nimmt seinen Lauf. Im Bühnenstück *Die Spendenliste* (Stück 23) sind mehrere solcher Momente emotionaler Spannung enthalten und Benkei, die Hauptfigur, setzt in rund einer Stunde nicht weniger als acht *Mie* in Szene. Am Ende des Stücks *Narukami der Priester und der Regendrache* (Stück 12) steigert sich Narukami, als ihm klar wird, dass er von einer jungen Frau getäuscht worden ist, in eine wütende Raserei hinein, und geht in die so genannte Säulen-Umklammerungs-Pose (*hashira maki no mie*): er schlingt einen Arm und ein Bein um eine Säule (Abb. 38 und Abb. 57; s. a. Stück 2, Abb. 4).

Der Höhepunkt und das darauf folgende Abflachen der physischen und psychologischen Spannung – ausgedrückt in der *Mie* – sind entscheidende Augenblicke im Aufbau eines Stücks. Nur ganz selten stellen auch *Onnagata Mie* dar. In der Schlusszene von *Die Jungfrau im Tempel Dôjô* (Stück 19)¹³ steigt Hanako in Gestalt einer eifersüchtigen Schlange auf eine sehr grosse Glocke, wo sie eine langsame Kopfbewegung macht und dann in *Mie* erstarrt. Auf vielen Druckgraphiken mit Abbildungen von Schauspielern in *Mie*-Posen sind die verdrehten Augen liebevoll bis ins kleinste Detail illustriert (Abb. 39).

3.11 Die Musik

(AT Seiten 55 und 57)

Viele Fremde sind zunächst perplex, wenn sie zum ersten Mal die für Kabuki typischen Klänge vernehmen. Man betritt eine fremd anmutende Klangwelt und trifft auf eine Kakophonie, die aus Trommelschlägen, dem Zupfen von Saiten und hohen Singstimmen besteht. Von einigen Gelehrten wird Kabuki als eine Art japanische Oper klassifiziert – nur dass die Schauspieler selber nicht singen. Die Vielfalt und die Komplexität der Musik lässt sich nur schwerlich mit anderen geläufigen Musikgenres vergleichen. Dabei war Musik seit je von zentraler Bedeutung für Kabuki. So ist es kein Zufall, dass das erste Schriftzeichen des Wortes Kabuki – *ka* – für «Lied» steht; das zweite Zeichen – *bu* – steht für «Tanz» und das dritte – *ki* – für «Kunst» resp.

¹³ s. a. die übersetzte deutsche Fassung im Anhang unter 6.2

«Können». Frühe Bildnisse zeigen Tanzende, die von Flötisten und verschiedenen Trommeln begleitet werden, einer Besetzung, die vergleichbar mit dem Orchester-Ensemble (*hayashi*) im Nô-Theater ist. In der Zeit, da Frauen und Knaben von der Kabuki-Bühne ausgeschlossen wurden, kam ein neues Instrument zum Orchester hinzu: die *Shamisen*, ein Zupfinstrument mit drei Saiten, vergleichbar mit einer Laute. Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts wurde die *Shamisen*, oft in Verbindung mit weiteren Instrumenten, zum wichtigsten Begleitinstrument für die Bühnenakteure.

Praktisch ununterbrochen sind während einer Vorstellung Musik und Geräusche zu vernehmen. Sie können von verschiedenen Bereichen der Bühne ertönen, und der Musikstil kann variieren. Die Geräusche, die eingangs und ausgangs einer Darbietung produziert werden – hauptsächlich mit Trommeln und Klappern aus Holz – erfüllen einen zeremoniellen Zweck. Hölzerne Klappern (*hyôshigi* oder *ki*), die rund fünfundzwanzig Zentimeter lang und fünf Zentimeter breit sind, werden aufeinandergeschlagen und erzeugen ein deutliches, trockenes «klack». Beim Aufziehen des Vorhangs¹⁴ schlägt ein Bühnenhelfer die Klappern immer schneller. Wenn der Vorhang ganz geöffnet ist, gibt ein letztes «klack» den Schauspielern schliesslich das Startzeichen. Im Stück *Chûshingura, die Geschichte der treuen Diener* (Stück 16) werden zu Beginn des ersten Aktes die *ki* ganze siebenundvierzigmal geschlagen – für jeden Diener ein Mal – währenddessen öffnet sich der Vorhang langsam. Auch dann, wenn der Vorhang zugezogen wird, ertönen die *ki* wieder. Etwas kürzere Klappern aus Holz (*tsuke*), die auf ein am Boden platziertes Brett geschlagen werden (Abb. 47), dienen der akustischen Akzentuierung einer ganzen Palette von Bühnenhandlungen, etwa Laufen oder Kämpfen und, am allerwichtigsten, der Hervorhebung dramatischer Höhepunkte (*Mie*).

Wiederum andere spezielle Klangeffekte werden von Musikern im Off (*kagebayashi*) produziert, die das Publikum nicht zu Gesicht bekommt, da die Mitglieder jenes Ensembles in einem kleinen Raum (*geza*) mit Fenstergitter¹⁵ untergebracht sind. Für die Musik aus dem Off werden verschiedene Instrumente wie *Shamisen*, Trommeln, Glocken, Gongs und

¹⁴ Im Kabuki wird der Vorhang nicht *aufgezogen* und er fällt auch nicht; Bühnenassistenten ziehen ihn von der Mitte weg zu den Seiten.

¹⁵ Zu diesem Zweck waren Bambusstäbe gebräuchlich.

Flöten eingesetzt, mit denen sich ein ganzes Spektrum von Stimmungen wecken lässt: von leise rieselndem Schnee bis hin zu flüsternden Wellen. Heulende Flöten und Rasselgeräusche, die mit einer Trommel erzeugt werden, begleiten phantasmagorische Gespensterszenen. Zwar evoziert die *Geza*-Musik Stimmungen für bestimmte Szenen, doch bleibt der Akteur in seinem eigenen Bewegungsrhythmus davon unbeeinflusst.

Debayashi wird die Musik genannt, die vor den Augen des Publikums gespielt wird. Die Musizierenden tragen förmliche Kleidung und sitzen auf einem mit rotem Filz ausgelegten Podium, das am hinteren Bühnenrand, entlang einer oder beidseitig der Bühne platziert sein kann (Abb. 48). Die *Debayashi*-Musik – gelegentlich durch *Geza*-Musiker verstärkt – besteht aus mehreren *Shamisen*-Spielern, Chorsängern, Trommel- und Flötenspielern. Die Sänger übernehmen die Aufgabe, Szenen zu beschreiben und den Zuschauern die Handlungen und Gefühle der Mimen verständlich zu machen.

In der Zeit um 1740 wurde eine Stilform von *Debayashi* eingeführt, der sogenannte *Nagauta*-Stil (*Nagauta* bedeutet «lange Lieder»). Er dient der Begleitung von längeren Tanzsequenzen. Unterschiedliche Tonalitäten können darin abwechselnd zum Ausdruck kommen: einmal ist *Nagauta* lebhaft oder fröhlich, dann melodiös oder wehmütig. Normalerweise passt ein Tänzer seine Bewegungen den Liedern respektive der Musik an, doch um Spannung zu erzeugen, bleiben talentierte Akteure absichtlich etwas hinter der Musik zurück. Die rezitierten Worte brauchen nicht zwangsläufig eine Geschichte zu erzählen. Manchmal tragen die Sänger lediglich die Namen bekannter Berge oder Orte vor. Heute ist der lyrische *Nagauta*-Stil am verbreitetsten und wird in einer grossen Zahl von Tanzstücken eingesetzt, so zum Beispiel in *Die Spendenliste* (Stück 23) und in *Die Jungfrau im Tempel Dôjô* (Stück 19).

3.12 250 Jahre Kabuki

(AT Seite 57)

Kabuki hat eine lange und bewegte Geschichte hinter sich. Die aus Holz konstruierten Schauspielhäuser fungierten als gemütliche Stätten, wo Leute aus allen Gesellschaftsgruppen – doch im Speziellen Menschen der unteren Klassen respektive die Städter (*Chônin*) – sich unbefangen der Entspannung hingeben konnten. Sie waren der Ort, wo man dem Alltagsleben den Rücken zukehrte. Grosses Spektakel, Ruhm und Glanz oder Elend und Untergang bekamen die Besucher/innen zu sehen. Krieger und Adlige aus Japans glorreicher Vergangenheit wurden auf den Bühnen zu neuem Leben erweckt; und genauso die aktuellen Nöte der einfachen Leute, die zwischen sozialer Pflichterfüllung und ihren persönlichen Gefühlen gefangen waren. Für viele war Kabuki deshalb nicht nur eine Welt, wo man seinen Träumen nachhängen konnte – für viele hatte Kabuki genauso Vorbildfunktion, weil ihm Modellcharakter für reale Alltagssituationen attestiert wurde. Die Machthaber der Tokugawa-Zeit erachteten Kabuki als notwendiges Übel und unterstellten es, wo dies möglich war, der Zensur. Wie wir wissen, Kabuki existiert auch heute noch. Über den Zeitraum von beinahe 250 Jahren entwickelte es sich von einer simplen Form der Unterhaltung zu höchster Theaterkultur.

4. Reflexion der Übersetzung

4.1 Ausgangstextanalyse

Das Buch ist eine niederländische Publikation aus der traditionsreichen, international ausgerichteten¹⁶ Verlagsanstalt Brill, die ihren Sitz in Leiden (NL) und Boston (US) hat. Brill gibt human- und sozialwissenschaftliche Literatur heraus. *Heroes of the kabuki stage* aus dem Tochterverlag Hotei Publishing – seinerseits auf ostasiatische und insbesondere japanische Themen spezialisiert – richtet sich an Kabuki-Begeisterte und an Sammler und Liebhaber japanischer Holztafeldrucke. Der aufwändige Bildband auf edlem Papier mit rund 300 grösstenteils farbigen Abbildungen findet seine Abnehmer wohl in gutbürgerlichen und akademischen Kreisen mit bibliophiler Neigung. Dass die Autoren einen akademischen Background und möglicherweise auch den Anspruch haben, ihr Werk mit universitären Spezifika auszustatten, kann man aus den enorm umfassenden Indizes¹⁷ und dem ebenso umfangreichen Literaturverzeichnis¹⁸ schliessen. Obwohl sich also Personen aus höheren Bildungsschichten für ein solches Erzeugnis begeistern werden, wirkt der Duktus nie abgehoben akademisch. Auch ohne Matura oder Hochschulabschluss kann dieser Text ohne Weiteres verstanden werden. Zum einen liegt das daran, dass den zwei Autoren, A. & H. Herwig, keineswegs ein Fachpublikum vor Augen schwebte, sondern Aficionados, wie sie selbst. Über den Umweg der Liebhaberei für die japanischen Holztafeldrucke entdeckte das Autorenpaar seine Leidenschaft für das Kabuki-Schauspiel und brachte diesen Einzelband hervor¹⁹.

¹⁶ Der Grossteil der Publikationen von *Brill* – so auch der vorliegende Band – ist in englischer Sprache verfasst.

¹⁷ Man findet je einen Index zu den folgenden Themen: Namen von Drehbuchautoren/Namen von Schauspielern und ihre Bühnen- bzw. Künstlernamen/Titel von Kabuki-Stücken/das umfangreichste Index gibt Auskunft über Rollen im Kabuki, Orte und viele andere Begriffe, die mit Kabuki zusammenhängen.

¹⁸ Schriften von Kabuki-Koryphäen wie S. L. Leiter und J. Brandon dienten für das Verfassen von *Heroes of the kabuki stage*; Leiter übernahm einen Teil der Redigierarbeit.

¹⁹ Die Abbildungen für sich genommen lohnen den Kauf; sie stammen aus privaten Sammlungen, aus Museen und Auktionshäusern. Für dieses Buch muss man allerdings bereit sein, rund sFr. 150.- auszulegen. Brill verkauft auch Bildbände für Schöngeliebte, die bis zu sFr. 500.- kosten.

Da es sich um ein Sachbuch handelt, ist die Hauptfunktion des Textes klar die Darstellungsfunktion²⁰. In den Nacherzählungen der Stücke jedoch durchdringen sich darstellende und expressive Funktion, was sich in der besonders gelungenen Anschaulichkeit der Geschichten zeigt, welche mehr als nur informativ sind. Den Zusammenfassungen ist anzumerken, dass sie dem Anspruch ihrer theatralen Vorbilder standhalten sollen²¹. Diesem Umstand sollte in der Übersetzung Rechnung getragen werden, indem der Sprache bestenfalls eine lyrische Qualität zu verleihen ist. Hypotaxen sind im AT sehr gebräuchlich, und hier wird wohl darauf zu achten sein, dass man beim Übertragen nicht der Gefahr unterliegt, die gleiche Information in nur einen einzigen deutschen Satz (mit vielen Nebensätzen) packen zu wollen. Schon der erste Satz der Übersetzung macht es einem diesbezüglich nicht einfach. Manchmal wird es gescheiter sein, zwei Sätze zu schreiben. In Bezug auf den verwendeten Stil sollte der Übersetzung anzumerken sein, dass ein gewisses Sprachniveau bzw. eine gewisse Stilebene nicht unterschritten wird: wie nicht anders zu erwarten, ist im AT durchwegs geschrieben-sprachliches Vokabular anzutreffen²². Gerade weil der AT stilistisch sehr geschliffen daherkommt, mag man dazu tendieren, in einem etwas gestelzten Deutsch zu schreiben – das englische Original mit seiner angenehmen Redundanz scheint es einem Übersetzer leicht zu machen. Im Weiteren wird man auf Kohäsion- und Kohärenz-Ebene besonders der Verbindung von Sätzen (Satzkonnexion) sowie der im Deutschen sinnvollsten Reihenfolge der Satzglieder Beachtung schenken müssen, denn hier besteht beim Übersetzen ins Deutsche ein nicht geringes Risiko bezüglich Interferenz.

Noch einige letzte Worte zu diesem wunderschönen, mit Abbildungen, sog. *Nishiki-e*²³ bzw. *Ukiyo-e*, so reich illustrierten Bildband. Im ersten Viertel des Bildbandes – aus welchem der überwiegende Teil für die Übersetzung

²⁰ N. Wulf (2001): Skript Translationstheorie

²¹ Als Beispiel sei das Stück 23 angeführt (S. 239ff.), wo die Verwendung der direkten Rede und passende Adjektive deutlich zum Lesegenuss beitragen.

²² Wendungen wie z. B. „at the apex of“ (AT S. 13), „internecine strife“ (ebd.) od. „supremacy“ (AT S. 14) u. v. a. sind entsprechend zu übersetzen. Schwierig wird es dann, wenn Wendungen im AT verwendet werden, für die es kaum deutsche Entsprechungen gibt, z. B. „houses of assignation“ (AT S. 18). Hier wird man herausgefordert, wenn man treffend übersetzen will.

²³ *Nishiki-e* sind *das* Markenzeichen von Kabuki abseits der Bühne.

stammt – erfolgt eine gelungene, anschauliche Einführung zum Thema Kabuki: Kapitel, die Fragen zu Aspekten wie „Historische Zusammenhänge“, „Entstehung“, „Evolution“, „Schauspieler und Publikum“, „Stücke und Bühnenautoren“ u. a. abdecken. Anschliessend vermittelt das Buch auf rund 250 Seiten ausgeschmückte, gut zu lesende Zusammenfassungen von 37 verschiedenartigen Kabuki-Stücken mit vielen illustrativen Nishiki-e. Eine kleine Kostprobe von acht Darstellungen aus sechs Stücken befindet sich im Anhang, unter 6.3.

4.2 Diskussion der Übersetzung im Einzelnen

Im Folgenden wird tabellarisch stets zuerst ein Ausschnitt aus dem AT zitiert; in der zweiten Zeile folgt meine Übersetzung (ZT); die dritte Zeile ist für den Kommentar bestimmt. Die Textstellen sind textchronologisch geordnet. Um die diskutierten Stellen auch im Gesamtzusammenhang sehen zu können, empfiehlt es sich, den AT abschnitts- bzw. kapitelweise daneben zu halten. Die Diskussion der Textstellen hat keinen abschliessenden Charakter; vielmehr soll im Detail demonstriert werden, wie mit den in 4.1 und 2 angesprochenen Themenschwerpunkten umgegangen worden ist. Der Gegenstand der Satzkonnexion wird hier nicht explizit diskutiert; er ist jedoch inhärenter Bestandteil der Kommentare rund um die Syntax.

“When the Sun Goddess, Amaterasu, the principal deity of Shinto mythology, was offended by her brother the Storm God, (...)“ (p. 11)
„Als Amaterasu – Sonnengöttin und zentrale Gottheit in der shintoistischen Mythologie – von ihrem Bruder, dem Surmgott, in ihrer Würde verletzt wurde, (...)“ (Z. 11–13)
Die Gedankenstriche dienen der Strukturierung des (langen) Satzes, Kommas wären hier auch möglich. Um Missverständnisse oder Spekulationen auszuschliessen, wie Amaterasu von ihrem Bruder Susanoo getroffen wurde, habe ich hier die Art der Verletztheit näher beschrieben (Zusatz). Susanoos schlimmstes Vergehen besteht darin, dass er ein geschändetes Pferd in die Webhalle seiner Schwester wirft – ein Tier, das sie heiligt – und dabei auch eine ihrer Dienerinnen ums Leben kommt.

“All efforts to lure her out of her cave failed until the Goddess Uzume, loudly encouraged by other gods, (...)” (p. 11)

„Alle Versuche, sie aus ihrer Höhle hervor zu locken, schlugen fehl; doch dann vollführte Göttin Uzume, von weiteren Göttern lauthals angefeuert, (...)“ (Z. 14–16)

Die Übersetzung von „efforts“ ist leicht moduliert. Der Grund dafür liegt in der Kollokation von „Versuch“ + „fehlschlagen“. Wie im oberen Satz ist die grosse Herausforderung dieses Satzes die Länge, verbunden mit der hohen Informationsdichte. Zwar wäre es durchaus möglich, wie im AT einen einzigen Satz zu formen: „Alle Versuche, sie aus ihrer Höhle zu locken, waren fehlgeschlagen, bis Göttin Uzume, (...)“. In stilistischer Hinsicht mag diese Version mehr Äquivalenz zum AT ausstrahlen. Die Syntax mit unzähligen NS wäre jedoch im ZT zu komplex geworden. Der Strichpunkt nach „schlugen fehl“ dient der Unterteilung des Satzgefüges, die Lesbarkeit im ZT soll dadurch erhöht werden.

“Her curiosity aroused by the uproar outside, Amaterasu stepped out of her cave and gave the sun back to the world.” (p. 11)

„Der Tumult hatte indessen Amaterasus Neugier geweckt, und indem sie ihre Höhle wieder verliess, gab sie der Welt das Licht zurück.“ (Z. 18–19)

In diesem Satz, gibt es drei Dinge, auf die man achten soll: die Konjunktion „indessen“, die hier als (zwingender) Konnektor zum vorangehenden Satz fungiert. Ausserdem könnte man argumentieren, dass „indessen“ als *Zusatz* im ZT erscheint – „outside“ aus dem AT deswegen im ZT weggelassen werden kann (Reduktion). Zweitens die Übersetzung von „sun“; drittens die Verwendung der temporalen/modalen Konjunktion „indem“

Zumindest im ZT ist es idiomatischer, von „Licht“ als von „Sonne“ zu sprechen, wenn Amaterasu als Sonnengöttin zurückkehrt. Gelungen finde ich die Wahl von „indem“, da diese Konjunktion treffend die Handlungsabfolge wiedergibt, auf temporaler, aber auch auf modaler Ebene.

“(...) to consider this legendary performance (...)” (p. 11)

„(...), diese sagenumwobene Episode als (...) zu interpretieren.“ (Z. 20–21)

„performance“ wurde durch „Episode“ ersetzt, weil hier m. E. nicht ganz klar ist, worauf sich die „legendary performance“ im AT bezieht: nur auf die Tanzdarbietung der Göttin Uzume? Oder kann/soll man diese Performance als Ganzes auffassen, also vom anfänglichen Streit der mythologischen

Geschwister bis zur Wiederkehr der Sonnengöttin? Die getroffene Wortwahl widerspiegelt somit auch die angesprochene Interpretation.

“It has been concluded from surviving documents that gigaku began with a procession from a temple to an area in the neighbourhood where singers and musicians accompanied dances and mime.” (p. 11)

„Erhalten gebliebene Schriftstücke lassen darauf schliessen, dass Gigaku mit einem feierlichen Umzug verbunden war, der, ausgehend von einem Tempel, auf ein in der Nähe liegendes Gelände führte. Die Tänze und das Mimenspiel wurden dabei von Gesang und Musik untermalt.“ (Z. 30–33)

Dass Deutsch auch elegant sein kann, zeigt im ersten Satz die Konstruktion lassen + Infinitiv, welche die umständlichere Passivform ersetzt. In diesem Satz wird besonders deutlich, wie sehr sich die englische Sprache dazu eignet, konzis alles in einen Satz zu packen: im AT werden ca. 30 Wörter benötigt – im ZT sind es ca. 40. (Zudem wirkt der deutsche Satz viel verschachtelter.) Das Adverb „dabei“ hat wiederum die Funktion – w. o. bei „indessen“ – die zwei Sätze auf den Ebenen der Kohäsion/Kohärenz miteinander zu verknüpfen.

«Gesang» und «Musik» sind transponierte Wörter. Dies macht (stilistisch) hier mehr Sinn, da alle vier Nomen (Tanz/Schauspiel/Gesang/Musik) für je eine Kunstgattung stehen.

“A leader who purified the air of possible evil led the procession. He wore a red-faced mask with a wide mouth, (...). (p. 11)

„Dem Anführer dieser Prozession oblag es, die Atmosphäre von möglichem Übel zu reinigen. Dazu trug er eine rote Maske mit breitem Mund, (...). (Z. 33–34)

Hier sieht man, dass Übersetzen immer auch Interpretieren heisst. Im ZT liegt die Betonung auf der zu „reinigenden Atmosphäre“, was im AT weniger klar zum Ausdruck kommt. Wie auch immer: für AT wie ZT ist die Thema-Rhema-Gliederung die gleiche. Der Anführer ist Teil²⁴ der Prozession (Thema), im Fokus steht wohl eher seine Funktion (Rhema). Mit dem Verb „obliegen“ und der Konjunktion „dazu“ wird die Betonung der neuen Information noch verstärkt.

²⁴ Streng genommen ist der „Kopf dieses Umzugs“ nicht so deutlich *Thema*; explizit wird er im Text erst im gleichen Satz eingeführt wie das *Rhema*. Doch man weiss und geht davon aus, dass es in Prozessionen vielmals eine Person gibt, die anführt (Weltwissen).

“(...) followed by two or more people, dressed up as an imaginary, red lion-like beast (shishi) (...)” (p. 11)

„Ihm folgten zwei oder mehr Mimen, die als löwenartiges, rotes Fabeltier (shishi) verkleidet waren, (...)“ (Z. 36–38)

Was im AT ohne Weiteres möglich ist, nämlich „people“ zu verwenden, gilt für den ZT nicht: die Verwendung des profanen Substantivs „Leute“ würde hier wohl als Stilbruch aufgefasst und kann „people“ *nicht* substituieren.

Transposition: die Bedeutung von „imaginary“ findet sich im dt. Kompositum „Fabeltier“

“replaced by (...) bugaku (...) and gagaku (...), which were adopted and further refined for ceremonial purposes at the court and at Buddhist temples and Shinto shrines.” (p. 11)

„Bugaku und Gagaku wurden kulturell absorbiert und für zeremonielle Zwecke so weit verfeinert, dass sie am kaiserlichen Hof, in buddhistischen Tempeln und Shinto-Schreinen aufgeführt werden konnten. (Z. 52–55)

Hier ist die Aussage im AT im ersten Moment nur bedingt logisch. Vermutlich fand die Assimilation von Bugaku und Gagaku ja *im* zeremoniellen Einsatz statt. Eine (verworfenen) Version lautet folgendermassen:

„Auch am Kaiserhof, in Buddha-Tempeln und Shinto-Schreinen fanden Bugaku und Gagaku Aufnahme und wurden hierfür entsprechend angepasst und veredelt.“

“Performances usually started with a purification dance followed by a series of dances that were presented in pairs.” (p. 11)

„Es war üblich, die Darbietungen mit einem getanzten Reinigungsritual zu beginnen, gefolgt von einer Reihe von Tänzen, die paarweise präsentiert wurden: (...)“ (Z. 61–63)

Das „getanzte Reinigungsritual“ ist im Dt. idiomatischer als der „Reinigungstanz“. Es liegt im ZT nahe, einen Doppelpunkt zu setzen.

Sicher wäre es denkbar, statt „paarweise“ „zu zweit“ zu sagen. Der AT legt einem aber nahe, die Tänze als Einheit zu begreifen. Von daher finde ich die Wahl berechtigt.

“masks, (...), and mostly represented people from outside Japan or half-human, half-animal gods drawn from Indian or Chinese mythology.” (p. 11)

„Diese (Masken) stellten meistens Nicht-Japaner oder halb menschliche, halb tierische Götter dar, die der indischen oder chinesischen Mythologie entlehnt waren.“ (Z. 66–68)

Für die „Leute von ausserhalb Japans“ bietet sich die prägnante Modulation „Nicht-Japaner“ an, um nicht ausholen zu müssen.

Um idiomatisch richtig zu liegen, kann/soll beim zweiten Verb, to draw, ein anderes Verfahren benutzt werden: hier ist eine Adaptation gefordert.

“However, their popularity waned when the military class became decisive in the political and cultural arena.” (p. 11)

„Ihre Beliebtheit schwand jedoch zunehmend, als die Kriegerklasse politisch und kulturell tonangebend wurde.“ (Z. 70–72)

Es wäre natürlich möglich, die englische Wendung „in the political and cultural arena“ mittels einer Substitution in den ZT zu transferieren:

„auf dem politischen und kulturellen Parkett/Schauplatz bestimmend werden“ – Ich denke, der Übersetzung dieses Textes steht es nicht schlecht an, wenn möglichst klar und schnörkellos übertragen wird. Es gibt bereits genug Stellen, bei denen dies nicht möglich ist.

Kriegerklasse ist in der ZS idiomatischer als „Militärklasse“, besonders vor dem historischen Hintergrund.

“The actors (...) move in a slow and stately way, their feet hardly ever leaving the floor.” (p. 12)

„(...) ihre Bewegungen sind langsam und gravitatisch, und kaum je heben sie die Füße vom Boden.“ (Z. 88–89)

Erneut steht die Idiomatik resp. eine Modulation im Zentrum:

Die Füße bleiben am Boden oder man hebt sie nicht vom Boden; „verlassen“ dagegen ist unidiomatisch.

“Extensions to the stage at the back and to the audience’s right to provide room for musicians and chorus.” (p. 12)

„Erweiterungen hinter der Bühne und zur Rechten des Publikums dienen dazu, Musikern und dem Chor Raum bereitzustellen.“ (Z. 95–96)

Hier hat sich im AT ein Fehler eingeschlichen. Vermutlich müsste es heissen: "(...) are to provide room" – es soll also zusätzlicher Raum geschaffen werden für Musiker und Chor.
Mit „(dazu) dienen“ wird der Aussage im AT am besten Rechnung getragen.

“The performances are marked by sparse scenery, offering symbolic rather than realistic representations.” (p. 12)

„Die Aufführungen sind durch spärliche Ausschmückung gekennzeichnet, dadurch wirkt die Art der Darstellung vielmehr symbolhaft als wirklichkeitsgetreu. (Z. 107–110)

scenery bedeutet in der AS auch Bühnenbild. Da man in Nô-Darbietungen von einem Bühnenbild – wie etwa im Ballett – kaum sprechen kann, habe ich die inhaltliche Betonung mehr auf die Ausschmückung gelegt.

Um HS und NS im ZT sinnvoll zu verbinden, scheint ein Konsekutivsatz besonders dienlich zu sein. Wir müssen hier also ein Stück weit *interpretieren*, denn im AT kann der NS auch als einfacher Relativsatz aufgefasst werden.

“In the Tokugawa period, nô became the official property and ceremonial art of the shogunate (...).” (p.13)

„Während der Tokugawa-Zeit wurde Nô zum Eigentum des Shogunats (Militärregierung) erklärt; damit erlangte Nô offiziellen Status bei Zeremonien.“ (Z. 117–119)

Dieser vermeintlich einfache Satz ist schwierig zu übersetzen, v. a. der zweite Teil! Mir scheint es wichtig, ihn so „auszudeutschen“, dass beim ersten Durchlesen sofort verstanden wird, wie die Shogune zu Nô standen.

Es macht m. E. wenig Sinn, oder es wäre dürftiges Deutsch, wenn man von einer „zeremoniellen Kunst(form)“ spräche. Was hier in der AS als Kompositum so locker daherkommt, muss in der ZS *permutiert* werden. Durch ein parataktisches Gefüge kann der Sachverhalt hinreichend adäquat zum Ausdruck gebracht werden.

“It was unthinkable that they could partake in the more sophisticated forms of entertainment, such as nô, which, so far, had been the exclusive privilege of the social elite.” (p. 13)

„Allerdings war es undenkbar, dass jene²⁵ ebenfalls an den anspruchsvolleren Formen von Unterhaltung wie etwa Nô – bis anhin ausschliessliches Privileg der sozialen Elite – teilnehmen konnten.
(Z.125–127)

Dieser Satz, der ohne Ellipse in der ZS viel länger und damit weniger (schnell) erfassbar hätte ausfallen können, enthält einen Zusatz („ebenfalls“) und eine Reduktion resp. eine Ellipse („bis anhin ...“). Es ist m. E. hier nicht zwingend – wie in anderen Fällen – diesen Zusatz hier einzufügen, doch dient er sicher der Kohärenz.

Die Ellipse – mit einer Nominalphrase statt des (längeren) Relativsatzes – scheint mir für diese Satzkonstruktion hier eine gute Lösung zu sein.

“It refers to the unorthodox character of vagabonds, doing whatever they pleased.” (p. 13)

„Es nimmt Bezug auf die unangepasste Wesensart der Landstreicher, die taten, was immer ihnen beliebte.“ (Z. 137–139)

Am liebsten hätte man hier „frei“ übersetzt und in der ZS von der häufig gehörten und idiomatischen „unangepassten Lebensweise“ der Landstreicher gesprochen. Da sich der AT hier aber klar auf das Wesen der Vagabunden bezieht, habe ich das so in die ZS übernommen.

“At the beginning of the seventeenth century, Japan entered a long period of political and social stability, known as the Tokugawa or Edo period.” (p. 13)

„Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts fand Japan zu politischer und gesellschaftlicher Stabilität, die über einen langen Zeitraum hinweg fortbestehen sollte und unter dem Namen Tokugawa- respektive Edo-Zeit bekannt ist.“ (Z. 160–162)

In diesem Beispiel erkennt man sehr gut strukturelle Unterschiede der zwei Sprachen: mithilfe des (transitiven) Verbs to enter kann in der AS unkompliziert und elegant Anschluss an einen HS (mit einem NS) geschaffen werden – leider ist das in der ZS nicht möglich, weil das gewählte dt. Verb dies nicht zulässt. Tatsächlich bin ich anfangs in diese Falle getappt und

²⁵ Anm.: „jene“ bezieht sich auf die einfachen Leute, die *Chônin*

habe wie folgt übersetzt:

„(...) fand Japan über einen langen Zeitraum zu politischer u. gesellschaftlicher Stabilität, (...)“

Das Verb „finden (zu)“ liesse nur einen *Zeitpunkt* zu, nicht aber einen Zeitraum. Wir müssen uns mit zwei NS behelfen.

“In the preceding century, the country had been torn apart by frequent civil wars.” (p. 13)

„Die unzähligen Bürgerkriege des vorangehenden Jahrhunderts hatten das Land zerrissen zurückgelassen.“ (Z. 162–164)

Auffällig hier die „harten“ Konsonanten t, c und p in der AS; in der ZS sind es besonders die Konsonanten z und (Doppel-)s, die onomatopoetisch die Schrecken des Krieges andeuten sollen. Ich habe mich bewusst für die Aktivform entschieden, um das an anderer Stelle im AT vorkommende „interne strife“²⁶ zu *kompensieren*.

“(…), three powerful warlords, (...) finally succeeded in bringing peace and order to the country.” (p. 13)

„(...) gelang es schliesslich drei mächtigen Kriegsherren, (...), endlich Frieden und Ordnung im Land herbeizuführen.“ (Z.167–170)

Wesentlich die Übertragung des Verbs: Wählt man die Substitution und schreibt in der ZS, dass die Kriegsherren „Frieden und Ordnung brachten“, wäre das (zu) positiv konnotiert. Ich habe mich deshalb für ein wertneutrales Verb entschieden.

“To prevent foreign interference, the third Tokugawa shogun, Iemitsu (1603–51) issued the national seclusion (sakoku) edicts between 1633 and 1639.” (p. 13)

„(...), erliess der dritte Tokugawa-Shogun Iemitsu (1603-51) zwischen 1633 und 1639 Gesetze, welche die vollständige Abkapselung Japans (sakoku) zum Ziel hatten. (Z. 175–177)

Eine Periphrase halte ich hier für das geeignetste Übersetzungsverfahren. In der ZS gibt es ausserdem für das Phänomen sakoku keine bestimmte Wendung, wie es in der AS der Fall ist. Meistens ist von „Abschottung“ od. eben „Abkapselung“ die Rede.

²⁶ Heroes of the kabuki stage, p. 13

“(…) the society was organized according to Confucian principles, stressing the importance of morality – with particular emphasis on filial piety and loyalty – and the hierarchical ordering of society.” (p. 13)

„(…) wurde die japanische Gesellschaft nach konfuzianischen Grundsätzen organisiert. Grossen Stellenwert hatten sittliches Verhalten und eine nach hierarchischen Gesichtspunkten gegliederte Gesellschaft – wobei Ergebenheit den Eltern gegenüber und Loyalität besonders viel Bedeutung beigemessen wurde.“ (Z. 188–192)

Es ist ratsam, das Satzglied zw. den Gedankenstrichen ganz ans Ende zu versetzen. Von einer Permutation im strengen Sinn des Übersetzungsverfahrens ist hier aber nicht die Rede, denn es ginge auch ohne diese syntaktische Veränderung. Der Grund für die Umstellung liegt in der besseren Verständlichkeit, die damit erzielt wird. Dabei spielt es m. E. fürs Verstehen keine Rolle, wenn im ZT die Bezüge strukturell nicht ganz dieselbe bleiben. (Ich habe absichtlich diese Reihenfolge gewählt, weil sie mir eingängiger erscheint.) Als Leser/in schafft man hier leicht die richtigen Bezüge; zudem überschneiden sich diese zwei konfuzianischen Grundsätze auch inhaltlich.

“He legitimised the authority of the Tokugawa and served as a ceremonial figurehead.” (p. 14)

„Er erklärte ihren Machtanspruch für rechtmässig, und selbst diente er als Repräsentationsfigur bei zeremoniellen Anlässen.“ (Z. 197–199)

Selbstverständlich ist «legitimieren» hier auch i. O. Es ging mir beim Übersetzen grundsätzlich darum, in erster Linie deutsche Wörter und nicht Fremdwörter zu verwenden. Auch der AT liest sich diesbezüglich angenehm leicht, fremd- oder fachsprachliche Begriffe werden ganz selten benutzt. Im zweiten Teil des ZT-Satzgefüges, das aus zwei nebengeordneten HS besteht, habe ich mich eines Kniffs bedient, der Inversion. Die Verbindung mit dem Pronomen „selbst“ erzeugt eine Hervorhebung, die m. E. den Sachverhalt der angesprochenen Machtverschiebung sprachlich verdeutlicht. – Hier liegt eine Permutation vor: wir beginnen den zweiten HS mit „selbst“ und müssen deshalb die Positionen von Prädikat und Subjekt vertauschen.

“Others, such as actors and prostitutes, were regarded as pariahs because of their ‘impure’ professions and deliberately excluded from the four-class

system.” (p. 14)

„(...) Schauspieler oder Prostituierte wurden wegen ihrer „unreinen“ Berufe als Paria angesehen: sie fanden keine Aufnahme im Kasten-System.“
(Z. 211–213)

Modulation bzw. Adaptation: Angehörige „unreiner“ Berufe kamen von vornherein nicht in Frage für das jap. Kastensystem; sie waren gewissermassen Kastenlose. Von „Ausschluss“ würde man nicht sprechen.

“Each group was given a separate identity by law and treated differently with respect to land rights, (...). (p.14)

„Für jede der vier Gesellschaftsgruppen wurde eine separate Identität gesetzlich festgeschrieben, und bezüglich Landnutzungsrechte, (...) wurden sie ungleich behandelt. (Z. 215–218)

Ein wirklich passendes Äquivalent für „give (an identity)“ zu finden kann einem hier zunächst Kopfzerbrechen bereiten: Wird eine Identität aufgezwungen? – zugewiesen? – auferlegt? – diktiert? – Im Gegensatz zur AS kollokiert „geben“ und ähnliche Verben in der ZS nicht besonders gut mit „Identität“. Ich bin zu einer Lösung gelangt (einem Phraseologismus), die im dt. Sprachgebrauch verbreitet ist und den Sachverhalt treffend auszudrücken vermag.

Dass man differently hier mit „ungleich“ übersetzt, ist naheliegend. Die Rechte werden alles andere als mit einer idealen Gerechtigkeit zu tun gehabt haben.

“Both catered primarily to the interests of the chônin.” (p. 18)

„Beide waren in erster Linie auf die Interessen und Bedürfnisse der Städter (Chônin) ausgerichtet. (Z. 231–232)

Weil *interests* in der AS mannigfaltig konnotiert ist, ist es hier angebracht, dies in der ZS zum Ausdruck zu bringen. (Interessen in der AS einerseits und interests in der ZS andererseits haben je eine sehr unterschiedliche Bedeutungsvielfalt.) Eine der Bedeutungen von interests – die in diesem Fall am meisten Sinn macht – ist „Bedürfnisse“.

“Many chaya were in fact houses of assignation.” (p. 18)

„Viele Teehäuser dienten denn auch in Wirklichkeit als Treffpunkt für amouröse Verabredungen.“ (Z. 235–236)

In einer verworfenen Übersetzungsvariante habe ich zunächst «houses of assignation» wie folgt paraphrasiert (und explizit ausgedeutet):

„Viele Teehäuser waren (...) Treffpunkte, wenn es ums sexuelle Vergnügen oder um Herzensangelegenheiten ging.“

Diese Formulierung schien mir dann aber doch zu umständlich, auch wegen des NS. Die Variante Treffpunkte bei Liebesangelegenheiten wiederum klingt etwas gestelzt.

Mit der eleganteren Periphrase wird, wie im AT, das Essenzielle – der Zweck dieser Häuser – vermittelt.

“Compared to the serene beauty of tea ceremonies and landscape gardening, kabuki is the most extravagant of Japan’s cultural achievements. (...) With a single movement of a sword, heads fly through the air and all opponents tremble with fear.” (p. 18)

„Vergleicht man Kabuki mit dem stillen Zauber einer Teezeremonie oder der Kunst der Gartengestaltung, wird man feststellen, dass Kabuki die spektakulärste dieser japanischen Kulturleistungen ist. (Z. 261–263)

(...) Eine einzige Bewegung mit dem Schwert genügt und schon fliegen Köpfe durch die Luft und alle Gegner erzittern vor Furcht.“ (Z. 266–268)

Dies vorweg: bis zuletzt war ich mit dieser Übersetzung nie ganz zufrieden. Möchte man die Partizipialkonstruktion aus der AS übernehmen, wird man bemerken, dass dies nicht ohne weiteres möglich ist. Man wäre in der ZS nämlich gezwungen, z. B. das Pronomen *diejenige* einzufügen, damit der Superlativ verwendet werden kann und der angesprochene Vergleich überhaupt Sinn macht. Aus diesem Grund ist es wohl ratsamer, diese strukturell zwar umständlichere Satzkonstruktion anzuwenden, doch semantisch bleibt so gewährleistet, dass die Übertragung stimmt.

Ich denke, das eingefügte Verb in der ZS – „feststellen“ – ist von rein syntaktischer Bedeutung hier; inhaltlich wird damit nur nuanciert.

Beim zweiten Satz drängt sich eine ellipsenartige Konstruktion auf. Wäre der ZT für ein anderes Zielpublikum bestimmt, könnte man die Ellipse sogar ausbauen: „Nur eine einzige Bewegung mit dem Schwert und schon fliegen die Köpfe (...)“

Statt zittern habe ich erzittern geschrieben; ich denke, im Zusammenhang mit Theaterspiel passt dieses altertümelnde Wort.

“(…), love and heroism, hate, villainy and revenge are all ingredients of kabuki designed to offer the audience an emotional and aesthetic experience.” (p. 18)

„(…); Liebe und Heldentum; Hass, Niedertracht und Rache: dies sind die Ingredienzien, mit denen Kabuki aufwartet, um seinem Publikum ein gleichermassen emotional berührendes wie sinnlich-ästhetisches Theatererlebnis zu präsentieren.“ (Z. 273–276)

In der ZS finden wir die tautologische Wendung «emotional berührend»: wie «überlebensgross», unten, oft im Zusammenhang mit Film, Theater, Kritiken etc. benutzt und gehört. Aus Gründen genügender Redundanz in der ZS und der Sprachkonvention der ZS folgend machen die drei Komposita «emotional berührend» und «sinnlich-ästhetisch» und «Theatererlebnis» in ihrer Kombination Sinn.

Freude habe ich an dem in der Schriftsprache noch immer geläufigen, sehr „deutsch anmutenden“ Wort aufwarten, das hier sicherlich eine passende Adaptation für das englische to be designed to offer ist.

“Everything in kabuki: actors, costumes and dialogue, is larger than life.”
(p. 18)

„Ob Schauspieler, Kostüme oder Dialoge: im Kabuki-Theater ist alles aussergewöhnlich und überdimensioniert.“ (Z. 277–278)

Es gäbe eine deutsche Entsprechung für „larger than life“: *überlebensgross*. Auffallend häufig erscheint dieses Wort in unserer modernen Medienwelt; von daher würde es gar nicht schlecht mit Kabuki, respektive dem Rest dieses Satzes harmonieren. Nur: was hat man sich unter „überlebensgrossen Dialogen“ vorzustellen? – Man kommt hier m. E. kaum darum herum, übersetzerische Denkarbeit zu leisten, will man nicht nur einen Teil richtig machen.

Periphrase: Mit den gewählten Adjektiven wird sinngemäss angedeutet, was es mit «larger than life» auf sich hat.

“Dancing is an essential part of kabuki. In the early days, Okuni and her companions were more occupied with dancing than acting. By contrast to the stately nō dances (mai) with slow circling foot movements made without

lifting the heel, most kabuki dances more resemble (...)." (p 46)
„Tanz spielt eine wesentliche Rolle im Kabuki. In der Anfangszeit legten Okuni und ihre Kumpane das Hauptgewicht auf den Tanz und weniger aufs Schauspiel. Im Gegensatz zum würdevollen Nô-Tanz mit seinen bedächtig kreisenden Fussbewegungen und auf den Boden gepflanzten Fersen sind die meisten Tänze im Kabuki eher (...).“ (Z. 286–290)
Wie in der AS ist es in der ZS möglich, „Tanz“ (wie z. B. auch „Musik“) als abstrakten Gattungsbegriff aufzufassen und keinen Artikel zu setzen. Es wird hier ja zunächst konstatiert, dass Kabuki nicht statisch-intellektuell, sondern im Gegenteil (meistens) dynamisch-körperlich ist. Für den zweiten Satz habe ich mit einer Adaptation vorlieb nehmen müssen. Lieber hätte ich, wie in der AS, Verben statt Nomen verwendet: Okuni und ihre Kumpane tanzten mehr als dass sie schauspielern. Für unseren Text schätze ich das Verb „schauspielern“ als etwas zu umgangssprachlich ein. Mit der gewählten Adaptation könnte nun etwas der Eindruck entstehen, Okuni habe sich sehr bewusst Gedanken dazu gemacht, wie sie ihr Kabuki gestalten wolle: „Wie soll Tanz und Schauspiel anteilmässig verteilt werden?“ – Wie dem auch sei, das Wesentliche ändert sich inhaltlich dadurch nicht. Mit der gewählten Modulation «und auf den Boden gepflanzten Fersen» wollte und konnte ich im letzten Satz einen für das Satzgefüge umständlichen NS umgehen.

“Contrasting Western dancers who try to escape gravity, kabuki dancers focus on the earth and use a great deal of stamping (...). The importance of dancing is emphasized by the fact that beginners always learn how to move their body first.” (p. 46)
„Ungleich Tänzern und Tänzerinnen der westlichen Hemisphäre, deren Bemühen darin besteht, die Schwerkraft zu überwinden, richten die Kabuki-Tänzer ihren Fokus auf die Erdung und setzen sehr häufig stampfende Füße ein, (...). Dass für Anfänger die Ausbildung in der Körperbeherrschung erste Priorität hat, unterstreicht die Bedeutung des Tanzes im Kabuki.“ (Z. 292–299)
Transposition: „try to“ wird zu „Bemühen“ Transposition: „a great deal of“ wird zu „sehr häufig“ Adaptation: „earth“ wird zu „Erdung“ Auch in der ZS spricht man, wie in der AS, im Zusammenhang mit dem

Tanz von «der Schwerkraft entfliehen». Ich ziehe «überwinden» allemal vor, weil die Anstrengung und Unmöglichkeit dieses Unterfangens in dem Wort enthalten sind.

Natürlich macht es, zumindest sprachlich, in der ZS nur bedingt Sinn, von „Erde“ zu sprechen, weil das Wort zu sehr mit dem Planeten oder der Scholle in Verbindung gesetzt wird. „Bodenkontakt“ wiederum ist m. E. zu sehr auf den Kontakt der Füße beschränkt. Und „Geerdet-Sein“ ist zu psychologisch. Das gewählte Wort dagegen berücksichtigt die ganze Ausrichtung des Körpers und findet man oft im Vokabular rund um den Tanz.

“Banning females and youths from the stage was the beginning of an extraordinary and long-lasting kabuki tradition, where all female characters were impersonated by male actors. (...) Becoming an onnagata involved a long training period and was also a way of life that continued outside the theatre.” (p. 48)

„Der Ausschluss von Frauen und Heranwachsenden von der Kabuki-Bühne war zugleich der Auftakt einer sehr langen und bemerkenswerten Tradition im Kabuki, nämlich dem Umstand, dass alle weiblichen Charaktere von männlichen Darstellern verkörpert werden. (Z. 312–315) (...) Um Onnagata zu werden, musste man eine lange Ausbildung durchlaufen, und auch ausserhalb der Theaterpforten pflegte ein Onnagata den damit verbundenen Habitus weiter.“ (Z. 316–319)

Ist es fraglich, ob die Kursivschrift nur die Endung eines Wortes betreffen darf, wie in «Schauspieler»? Ist dies grundsätzlich erlaubt? Ich schätze, Entscheidungsgewalt hierüber haben die Verlage oder der Autor/die Autorin. Um hier nichts anbrennen zu lassen, habe ich mich für «männliche Darsteller» entschieden. (Die „männlichen Schauspieler“ sind aus dem Grund ungeeignet, weil das Adjektiv mit „männlich wirkend“ resp. „maskulin“ konnotiert wird.) Eine Alternative zu den «Darstellern» wäre gewesen, einfach «Männer» zu sagen. Im Rahmen einer Diplomarbeit indes mag eine so „freie Übersetzung“ als nicht legitim erscheinen.

Aus stilistischen Gründen habe ich für «involve» (a long training period) das profane dt. Modalverb «müssen» (+ durchlaufen) gewählt. – Verworfenen Alternativen waren:

- a) Der Weg zum Onnagata war mit einer langen Ausbildungszeit verbunden (zu gespreizt/„esoterisch“)
- b) Wer Onnagata werden wollte, musste eine lange Ausbildungsdauer

durchlaufen („wer“ ... „wer“; zudem geringfügige inhaltliche Verlagerung)
Die folgenden drei Adaptationen sind mit verantwortlich für richtiges, idiomatisches Deutsch:

- a) (zugleich) der Auftakt sein für
- b) (nämlich) dem Umstand, dass für das englische „where“
- c) einen Habitus pflegen für (to be) „a way of life“

“The term ‘pins and needles princess’ (shibire-hime) neatly expresses the discomfort involved.” (p. 48)

„Die Bezeichnung „Kribbel-Prinzessin“ (shibire-hime) bringt die mit solchen Stellungen verbundene Mühsal schön zum Ausdruck.“ (Z. 331–333)

“I’ve got pins and needles in my foot“ ist ein Idiom in der AS und bedeutet, dass einem der Fuss eingeschlafen ist. Bei uns kribbelt es oder wir haben „Ameisenlaufen“, was natürlich keine Alternative ist für die Wortverbindung mit der Prinzessin.

«schön zum Ausdruck bringen» ist ein weiterer deutscher Phraseologismus.

“Announced by the beating of wooden clappers (tsuke), the actor freezes in a statuesque pose and crosses one or both eyes (niramu). Both the actor and audience are caught in a mesmerizing trance.” (p. 49)

„Das Aufeinanderschlagen von hölzernen Klappern (tsuke) kündigt an, dass der Schauspieler gleich in einer statuenhaften Pose erstarren und dabei ein oder beide Augen verdrehen wird (niramu). Für einige Augenblicke sind sowohl der Schauspieler als auch das Publikum wie in Trance, entrückt.“
(Z. 343–347)

Auf die Verwendung des Worts verdrehen (der Augen) komme ich an anderer Stelle zu sprechen.

Der Gebrauch des Futurs I, der die Abfolge im Geschehen – 1. „Geräusch“ und 2. „Freeze“ – verdeutlichen soll, bietet sich hier an. (In der AS ist dies wegen der Partizipialkonstruktion nicht nötig.)

Die Anpassung an die Idiomatik der ZS war angezeigt, um «caught in a mesmerizing trance» zu übersetzen.

“The graphic beauty of the mie is emphasized on the many actor prints, which depict the actor with crossed eyes during a mie (ill. 39).” (p. 49)

„Auf vielen Druckgraphiken mit Abbildungen von Schauspielern in Mie-Posen sind die verdrehten Augen liebevoll und bis ins kleinste Detail

illustriert.“ (Z. 365–367)

Einer der schwierigsten Sätze, man stelle sich vor, ein Computerprogramm übersetze diesen Satz... – Mühe bereitet einem insbesondere «the graphic beauty» adäquat zu integrieren. Um ihn erfolgreich zu übersetzen, musste ich mich vom Wortlaut des AS-Satzes und seinen einzelnen Satzgliedern ganz lösen und mir die Porträts der Schauspieler vor Augen führen. Anschliessend habe ich den Satz gewissermassen in die ZS synthetisiert und darauf geachtet, dass inhaltlich nichts verloren geht. Die Komplexität einer Übersetzung zeigt sich hier wie an sonst keiner anderen Stelle im Text. Analysiert man die hier eingesetzten Übersetzungsverfahren, findet man hier neben der Transposition die Permutation, doch keine einzige Substitution. (Die Interpretation mag in unserem Beispiel ebenfalls als eingesetztes Verfahren gelten, je nachdem wie der Begriff übersetzungstechnisch aufgefasst wird.) Die in diesem Fall angewandten Übersetzungsverfahren lassen sich kaum exemplifizieren. Dies, weil sich hier einzelne Satzglieder von AS und ZS nicht einmal ansatzweise, geschweige denn 1:1 zuordnen lassen.

Von zentraler Bedeutung scheint mir hier aber auch die Thema-Rhema-Gliederung zu sein, die den Fokus der Aussage ganz klar auf die genannte Mie-Pose mit dieser eigenartigen Augenstellung legt. Bleiben die «verdrehten Augen». «Verdrehen» kollokiert bei uns ja bekanntlich mit den Augen, doch kollokiert das Verb auch mit dieser Mie-Pose?

“The sound of music” (title)

“The variety and complexity of kabuki music cannot easily be compared to any other known musical form. (...), the shamisen, (...), became the dominant accompaniment to actors on stage.” (p. 55)

“Die Musik” (3.11, Titel)

«Die Vielfalt und die Komplexität der Musik lässt sich nur schwerlich mit anderen geläufigen Musikformen vergleichen. (Z. 378–379) (...) wurde die Shamisen, oft in Verbindung mit weiteren Instrumenten, zum wichtigsten Begleitinstrument für die Bühnenakteure.» (Z. 389–391)

Wie kann man diesen Titel befriedigend übertragen? – Ich habe mich für eine Reduktion entschieden, weil die anderen Lösungen, wo versucht wird, «sound» mit einzubeziehen, nicht akzeptabel sind: «Die musikalischen Klänge im Kabuki» – «Musik und Geräusche des Kabuki» – (...)

„Die Kabuki-Musik“ ist als alternativer Titel denkbar, doch braucht Kabuki

nicht erwähnt zu werden, da dieses Wort fortlaufend im Text erscheint.
Ein weiterer Unterschied zw. AS und ZS besteht in der Wahl des Verbs, das in der AS ein Modalverb ist, in der ZS aber mit der Konstruktion «sich lassen + Infinitiv» idiomatisch korrekt übertragen wird.

Adaptation: «wichtig(sten)» für «dominant»

«Sounds and music are heard almost continuously throughout a performance. They may come from varied parts of the stage and the style of music may be different.» (p. 55)

«Praktisch ununterbrochen sind während einer Vorstellung Musik und Geräusche zu vernehmen. Sie können von verschiedenen Bereichen der Bühne ertönen und der Musikstil kann variieren.» (Z. 393–395)

Permutation: „throughout a performance“ – „ununterbrochen“ (zu vernehmen)

Die scheinbar problemlose Stelle im Satz «from varied parts» stellt sich als alles andere als unkompliziert heraus. Wie wir an anderer Stelle im Text erfahren, sind es Bereiche am Bühnenrand od. hinter der Bühne, die für Chor etc. bereit stehen. Ich habe auch Stelle(n) in Erwägung gezogen, doch verworfen, weil es lediglich den Raum, den ein Einzelner einnimmt, bezeichnet.

“This offstage music uses a variety of instruments, such as shamisen, drums, bells, gongs, and flutes to create a whole range of moods, from gentle falling snow to lapping waves.” (p. 57)

„Für diese Musik aus dem Off werden verschiedene Instrumente wie Shamisen, Trommeln, Glocken, Gongs und Flöten eingesetzt, mit denen sich ein ganzes Spektrum von Stimmungen wecken lässt: von leise rieselndem Schnee bis hin zu flüsternden Wellen.“ (Z. 415–418)

Der Begriff «Off» ist ein assimiliertes Fremdwort und hier adäquat und , um in der ZS nicht noch weiter ausholen zu müssen.

Natürlich kommt einem beim leise rieselnden Schnee sogleich das Kinderlied in den Sinn – trotzdem, die Wendung ist idiomatisch und gut brauchbar.

Leider kann man hier das lautmalerisch fast ebenbürtige «umspülen» nicht gut einsetzen, weil – streng genommen – *etwas* umspült wird. Bei den Wellen habe ich mir erlaubt, etwas weiter zu gehen als das ebenfalls nahe liegende «plätschern(d)» zu nehmen. Bedenkt man den Geräuschpegel, finde ich «plätschern» auch nicht unbedingt passend. Wenn, müsste man es mit

einem abschwächenden Adjektiv versehen.

“Around 1740, a style of debayashi known as ‘long songs’ (nagauta) was introduced to accompany lengthy dances. The music may express alternatively different tonalities, from lively or joyful to melodic or plaintive.” (p. 57)

„In der Zeit um 1740 wurde eine Stilform von Debayashi eingeführt, der sogenannte Nagauta-Stil (nagauta bedeutet «lange Lieder»). Er dient der Begleitung von längeren Tanzsequenzen. Unterschiedliche Tonalitäten können darin abwechselnd zum Ausdruck kommen: einmal ist Nagauta lebhaft oder fröhlich, dann wieder melodiös oder wehmütig.“ (Z. 432–436)

Ich denke, es ist vertretbar, die jap. Vokabel mit der dt. Erklärung in Klammern an den Schluss des Satzes zu setzen. Dieses Vorgehen ist auch von daher konsequent, als an anderen Stellen des AS-Textes gleich verfahren wird.

In der Beschreibung der Tonalitäten habe ich mich auf den geläufigen Phraseologismus gestützt: einmal (so)..., dann (so)

“The wooden playhouses served as cosy and informal places where all members of society, particularly the commoners, could relax and escape from daily life. (...) For many, kabuki was not only a world where you could dream away but also an exemplary world showing how to behave in daily life. (...) Nevertheless, kabuki survived it all.” (p. 57)

„Die aus Holz konstruierten Schauspielhäuser fungierten als gemütliche Stätten, wo Leute aus allen Gesellschaftsgruppen, doch im Speziellen Menschen der unteren Klassen, respektive die Städter (Chōnin), sich unbefangen der Entspannung hingeben konnten. Sie waren der Ort, wo man dem Alltagsleben den Rücken zukehrte. (Z. 450-454) (...) Für viele war Kabuki deshalb nicht nur eine Welt, wo man seinen Träumen nachhängen konnte. Für viele hatte Kabuki zudem Vorbildfunktion, weil ihm Modellcharakter für reale Alltagssituationen attestiert wurde. (...) Wie wir wissen, Kabuki existiert auch heute noch.“ (Z. 459–464)

Eigentlich sind mit den *commoners* im AT vorwiegend die *Chōnin* gemeint, die ja so etwas wie das japanische Bürgertum darstellten. Da vom Bürger(tum) so gut wie nie explizit die Rede war, ziehe ich es vor, den Begriff zu substituieren.

Adaptation: «(dem Alltagsleben) den Rücken zukehren» für «escape from daily

life»

Adaptation: «(seinen) Träumen nachhängen» für «dream away»

Zugegeben, der zweitletzte Satz wirkt etwas «technisch» mit den Vokabeln «Funktion», «attestieren» und «Modellcharakter». Es ging mir hier darum, wie im AT («world») auch im ZT einen *Parallelismus* («für viele») einzubauen, der inhaltlich die Betonung zwar auf die (vielen) Zuschauer/innen legt, wie im AT aber damit auch die grosse Bedeutung des Kabuki für die Menschen im damaligen Japan aufzeigt.

Es wäre mir gegen den Strich gegangen, *nevertheless* brav lehrbuchmässig zu übersetzen. Ausserdem wäre – mindestens in diesem konkreten Fall – gerade der lehrbuchmässigen Übersetzung anzumerken, dass sie eine ist oder sein könnte.

5. Literaturverzeichnis

Herwig, Arendie & Henk (2004): Heroes of the kabuki stage. Amsterdam: Hotei Publishing

Jonas, Gerald (1998): Dancing. The pleasure, power, and art of movement. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Leims, Thomas u. Trökes, Manuel (1985): Kabuki. Das klassische japanische Volkstheater. Berlin: Quadriga-Verlag Severin

Pedolin, Urs (2009): Kabuki. In: Tänze und Tanztraditionen der Welt. Proseminararbeit zum Spezialgebiet Tanz, S A L Zürich. S. 10-14

Wulf, Nicole (2001): Skript Translationstheorie. Herausgeberin: S A L, Zürich

Wulf, Nicole (2007): Skript Übersetzungsvergleich. Herausgeberin: S A L, Zürich

6. Anhang/Ausgangstext

6.1 Glossar japanischer Kabuki-Ausdrücke, Namen und Begriffe

(in alphabetischer Reihenfolge)

Die japanischen Begriffe mit Stern (*) findet man in der Übersetzung, Kapitel 3, und entsprechend im englischen Original. Die Begriffe ohne Stern sind zum überwiegenden Teil aus dem Buch *Kabuki – Das klassische japanische Volkstheater*²⁷ entnommen. Teilweise habe ich bei diesen ergänzende Informationen hinzugefügt.

Aragoto = „rauer Stil“ im Kabuki, im Gegensatz zu *Wagoto* = „sanfter Stil“; Stücke, in denen die Samurai resp. die Kriegerkaste, im Zentrum steht. Kraftvoller, männlicher Spielstil mit raumgreifenden Bewegungen, übergrossen Kostümen und Requisiten (riesige Schwerter) und ausdrucksstarker Schminke; Spielstil, wie er oft in *Edo* praktiziert wurde, da die meisten Samurai und der Tokugawa-Clan dort lebten.

Bushidô = „der Weg des Kriegers“; der Verhaltens- und Ehrenkodex der Samurai – in der Edo-Zeit vielfach romantisiert – die sich auf ihre besonderen Tugenden wie Mut, Höflichkeit, Loyalität etc. beriefen, weil sie als Krieger ihrer eigentlichen Aufgabe beraubt waren.

*Daimyô** Feudal- resp. Lehensherren; zweithöchster Stand, direkt hinter dem Shogun

*Edo** der Name Tokyos in der Tokugawa-Ära; unter den Shogunen der neue Regierungssitz und Hauptstadt. Edo entwickelte sich im 17. und 18 Jh. zur Millionenmetropole und löste Kyoto, der Sitz des Kaisers und der Adligen, als wichtigste japanische Stadt ab.

*Geza (on gaku)** Die Musik, die im Kabuki für die Erzeugung von Stimmungen verantwortlich ist. Musiker sind unsichtbar fürs Publikum

²⁷ Leims, Thomas u. Trökes, Manuel (1985): Kabuki. Das klassische japanische Volkstheater

hinter einem Bambusvorhang versteckt; Gongs, Trommeln, die Shamisen und Becken dienen als Instrumente.

*Hanamichi** = wörtlich „Blumenweg“; Auftrittssteg im Kabuki-Theater, über die Köpfe des Publikums führend; von der Rückwand des Theaters im rechten Winkel bis zur Hauptbühne führend und wichtig für die Dramatik (der Auftritte und Abgänge).

Harakiri od. *Seppuku* (Ritueller) Selbstmord, der in der damaligen japanischen Gesellschaft als ehrenhafter Ausweg angesehen wurde, wenn gewisse Forderungen der Gesellschaft oder, im Fall der Samurai, seines Herrn nicht erbracht werden konnten.

*Kamigata** die Region, in der sich die wichtigen Grossstädte Osaka und Kyoto befinden.

Kata bestimmte, mündlich tradierte Bewegungsabfolge im Kabuki (und in den jap. Kampfkünsten). Katas sind essenzielle Teile für die Struktur eines Kabukistückes, die von den Schauspielern von Grund auf gelernt werden müssen; erst bei vollständiger Beherrschung einer Kata darf sich ein Akteur gewisse kleine Freiheiten im Umgang mit Details erlauben, diesen also eine persönliche Note verleihen. Vergleichbar mit den Positionen und Schrittfolgen im westlichen Ballett.

Kimono typisch japanisches, sowohl von Männern als auch von Frauen getragenes, nicht geknöpftes, sondern mit prächtigen Gürteln gehaltenes Kleidungsstück

Kurogo od. *Kôken* völlig schwarz gekleideter und deshalb der Konvention nach „unsichtbarer“ Bühnenhelfer, reicht Requisiten und richtet das Kostüm der Schauspieler.

*Mie** Pose, bei der kurzzeitig sämtliche Bewegungen im Schauspiel erstarren. Ein typisches Merkmal sind die Grimasse und die verdrehten Augen bei Darstellern in Männerrollen. Dramatischer Höhepunkt – vergleichbar mit der Generalpause in der Barockmusik; Tableau-Wirkung: Viele Mie-Posen findet man auf Holztafelldrucken (s. a. *nishiki-e*).

*Monme/Mon** Geldeinheit in der Tokugawa-Ära; für ungefähr 120 Silber-Monme konnte ein kleines Haus gemietet werden und ein Tee kostete ein Kupfer-Mon; 1 Silber-Monme ist etwa gleich viel wie 100 Kupfer-Mon.

*Musume Dôjôji** Klassisches Kabuki-Tanzstück, s. a. Anhang 6.2, Nacherzählung „Die Jungfrau im Tempel Dôjô“, sowie die Anhänge I und II
Nureba = wörtlich „feuchte Szene“ – Liebesszene im Kabuki (stilisiert, oft ohne jegliche körperliche Berührung); eines der Merkmale eines Kabuki-Stücks im Wagoto-Stil

*Nishiki-e** Holztafelldruck bzw. Farbholldruck; so wie heute im Teenageralter Poster oder Bilder von Stars an der Wand hängen, war es im 18. und im 19. Jahrhundert in Japan Trend, sich Farbholzdrukke mit Abbildungen von Schauspielerpersönlichkeiten, Mie-Posen und dramatischen Kabuki-Szenen ins Haus zu holen. Regelrecht avantgardistisch muten bei vielen nishiki-e die poppigen Farben an. Weltberühmt ist das Bild «Die große Welle vor Kanagawa».

*Nô** Traditionelles, japanisches Theater, meist tragisch und mit spiritueller Atmosphäre; es gibt Geschichten und gewisse Elemente des Nô-Theaters, welche für die Kabuki-Bühne adaptiert wurden. S. a. 3.3 Das Nô-Theater

Okuni Sagenhafte Begründerin des Kabuki, die Elemente des Nô mit Gesang und modernen Tänzen verfremdete und so eine Art Strassentheater fürs Volk schuf. Neun Jahre nach ihrem Tod, im Jahr 1629, wurden Frauen von der Bühne verbannt, da sie „die öffentliche Moral gefährdeten“. Siehe auch u. Onna-Kabuki

*Onnagata** od. *Oyama* ein Mann, der auf Frauenrollen spezialisiert ist, siehe Tamasaburô

Onna-Kabuki = „Frauen-Kabuki“, gleiche Bedeutung wie Yujô-Kabuki; bis 1629 traten Frauen auf der Bühne auf, die im frühen Kabuki Frauen- und Männerrollen übernahmen. Frauen, die im Rampenlicht des öffentlichen Interesses und ausserdem in der Nähe zur Prostitution standen, darüber hinaus mit ihrer Extravaganz der strengen Gesellschaftsordnung trotzten: all das muss den Machthabern ein Dorn im Auge gewesen sein, der nicht geduldet werden konnte.

*Shamisen** wichtiges, banjoartiges, drei-saitiges Zupfinstrument im Kabuki- und Nô-Theater, das in erster Linie der rhythmischen Begleitung dient.

*Shosagoto** ein Kabuki-Stück, dessen Schwergewicht auf dem Tanz liegt
Tamasaburô, Bandô berühmtester zeitgenössischer Onnagata-Darsteller, in Japan ein Superstar

Tachimawari Stilisierte und nach ästhetischen Grundsätzen choreographierte Kampfszene; vor allem in Aragoto-Stücken anzutreffen

Tachiyaku der Darsteller der männlichen Hauptfigur in einem Kabuki-Stück

*Tokugawa** mächtigster Clan Japans in der Edo-Zeit und die militärische Führungselite; Name der Shogune in der gleichnamigen Tokugawa-Ära

Wagoto = „sanfter Stil“ im Kabuki, im Gegensatz zu Aragoto = „rauer Stil“; wurde mehrheitlich in der Kamigata-Region (Osaka/Kyoto) praktiziert, während Aragoto in Edo, dem heutigen Tokyo, beheimatet war.

Wakashû-Kabuki = „Jünglings-Kabuki“; von 1629 bis 1652 übernahmen Halbwüchsige männlichen Geschlechts mit grossem Erfolg die Frauenrollen. Sie wurden, wie die Frauen vor ihnen, 1652 von der Bühne ausgeschlossen, mit der Begründung, auch sie stünden der Prostitution zu nahe.

Yarô-Kabuki = „Männer-Kabuki“, „modernes“ Kabuki in der heutigen Form, wo alle Rollen, Männer- wie Frauenrollen (s. Onnagata) von Männern besetzt sind. Die Menschen in vielen Ländern Ostasiens sind es seit je gewohnt, auf der Bühne Männer in Frauenrollen zu sehen. Ennosuke, ein berühmter Kabuki-Schauspieler, ist folgender Überzeugung: „Was Kabuki zu einer grossen Kunstrichtung macht, ist die Erfindung des Onnagata.“

Yujô-Kabuki = „Prostituierten-Kabuki“, s. Onna-Kabuki

6.2 Ein populäres Kabuki-Schauspiel

(AT Seiten 211, 212 u. 214)

Die Jungfrau im Tempel Dôjô

Die Geschichte von der Jungfrau und der Glocke im Tempel Dôjô erscheint in der Legende von Anchin und Kiyô-hime, Dichtung aus der zweiten Hälfte der Heian-Zeit²⁸. Darin geht es um die Dramatisierung von Eifersucht, die eine Frau zum Äussersten treiben kann. Ursprünglich war die Geschichte Teil eines Nô-Schauspiels und wurde erst später ein Kabuki-Tanzstück. Dabei folgt die Kabuki-Adaption dem durchstrukturierten Inhalt der alten Erzählung mit einer Reihe von Tänzen, die sich durch eine ebenso klare dramaturgische Entwicklung auszeichnen. Das Stück wurde 1723 erstmals produziert und auf einer Kabuki-Bühne veranstaltet. Mehrmalig war es geändert worden, bis sich im Jahr 1753 die über einen langen Zeitraum aufgeführte, erfolggekrönte Fassung mit dem berühmten Onnagata-Darsteller Nakamura Tomijûrô I. vom Nakamura-za²⁹ in Edo als Standard-Variante durchsetzte. Aufführungen, wie man sie heute zu sehen bekommt, bestehen aus neun kurzen Tänzen. Verschiedene Kostüme und eine Vielfalt von Attributen lassen eine Bandbreite unterschiedlicher Stimmungen und Rollen entstehen.

Japanische Titel von «Die Jungfrau im Tempel Dôjô» lauten «Musume Dôjôji», «Kyôganoko musume Dôjôji» und «Dôjôji».

Hauptcharaktere

Kiyô-hime	Kiyotsugus reizende Tochter
Kiyotsugu	Kiyô-himes Vater und Gastwirt in Masago
Anchin	Buddhistischer Geistlicher
Hanako	Weibliche Tempeltänzerin (shirabyôshi) und Kiyô-himes Geist
Ôdate Gorô Terusada	Dämonenbezwinger, auch Ôdate Sadagorô genannt

²⁸ Die Heian-Ära dauerte von 794–1185

²⁹ das offizielle Kabukitheater im früheren Tokyo; «za» steht für «Theater»

Eines Frühlings waren die Mönche des Tempels Dôjô im Verwaltungsbezirk Wakayama eifrig damit beschäftigt, ihre neue Tempelglocke für die in Bälde stattfindende, feierliche Einweihungszeremonie herzurichten. Bevor man sie im Glockenturm unterbrachte, schmückte man sie mit vielerlei Blumen, und um sicherzustellen, dass alles gut gehe, wurden Gebete in grosser Zahl angestimmt. Auf Anordnung des Tempelvorstehers sollten die Mönche höchste Umsicht walten lassen, und während dieser Vorbereitungszeit Frauen keinen Zugang zur Tempelanlage gewähren. Der Vorsteher war über das Schicksal der alten Glocke und die Begegnung des Mönchs Anchin mit der reizenden Kiyô-hime im Bilde.

Vor langer Zeit lebte im nordöstlichen Teil der Insel, unweit der Stadt Shirakawa, der Geistliche Anchin. Alljährlich pilgerte er pflichtbewusst nach Kumano im Verwaltungsbezirk Wakayama, um dort die heiligen Schreine zu besuchen. Meistens quartierte er sich dazu in Masago ein, im Gasthaus von Kiyotsugu. Über die Jahre hatten die zwei Männer Bekanntschaft geschlossen, und auch Kiyotsugus kleine Tochter, Kiyô-hime, hatte den Geistlichen lieb gewonnen und erwartete ihn jedes Jahr freudig. Einmal, als sie noch sehr jung war, hatte der Vater sich einen Witz mit ihr erlaubt und erzählt, der gutaussehende Geistliche werde sie möglicherweise heiraten, wenn sie alt genug sei. Niemand konnte annehmen, dass sich Kiyô-hime diese Worte zu Herzen nehmen würde.

Kiyô-hime war zu einer attraktiven jungen Frau herangewachsen und als eines Frühlings wieder die Zeit für den jährlichen Besuch des Mönchs näher rückte, war ihr Herz schwer vor Erwartung. Von dem Moment, da Anchin vom Tor aus gerufen hatte, liessen ihre Augen nicht mehr von ihm ab. Der Geistliche badete und nahm ein Mahl zu sich, ganz im Klaren darüber, dass ihn ständig jemand beobachtete. Sein Unbehagen nahm stündlich zu, als er niemanden in der Nähe erkennen und sich nicht erklären konnte, was ihn heimsuchte. Am gleichen Abend erhielt Anchin Besuch von Kiyô-hime, was er kaum fassen konnte, da sie für ihn noch immer das kleine Mädchen darstellte. Als sie ihn fragte, wie lange sie denn noch auf ihn warten müsse, war er zunächst sprachlos und stammelte schliesslich, er habe keine Ahnung, wovon sie hier spreche. Als sie ihm darauf sagte, sie wolle nicht mehr länger auf ihre gemeinsame Hochzeit warten, begann ihm die Bedeutung ihrer Worte zu dämmern. Daraufhin war er bemüht, sie zu beschwichtigen, indem er ihr erklärte, dass die Sache mit der Heirat alles andere als einfach sei, er als Geistlicher sein Leben Buddha

widme und er zudem das Zölibatsgelübde abgelegt und geschworen habe, in Not und Entbehrung zu leben. Schliesslich beruhigte sie sich und verliess das Zimmer.

Als die Nacht hereingebrochen war und es den Anschein machte, als seien alle im Gasthaus am Schlafen, schlich Anchin hinaus, überquerte den Fluss Hidaka und begab sich, so schnell wie ihn seine Füsse tragen konnten, zum nächstgelegenen Tempel. Dort, im Tempel Dōjō gewährte ihm der Vorsteher Zuflucht. Währenddessen hatte Kiyō-hime, die noch immer vor Ungeduld brannte, überall nach Anchin Ausschau gehalten. Als ihr klar wurde, dass dieser geflohen war, füllte sich ihre Herz mit brennendem Verlangen. Sie musste ihn finden und ihm das Heiratsversprechen abringen.

Schon war sie fort und machte sich in dunkler Nacht über die steilen Pfade zum Fluss, dessen Wasserpegel jetzt, zur Zeit der Schneeschmelze in den Bergen, hoch war. Verzweifelt suchte sie nach einer Möglichkeit, sicher über den Fluss zu gelangen – doch ohne Erfolg. Sie betete, ging auf und ab und schaute dabei mit ihren vom Weinen geröteten Augen halb wahnsinnig zum anderen Ufer hinüber. Allmählich veränderte sich ihr Erscheinungsbild auf merkwürdige Art und Weise: Ihre helle Haut überzog sich mit grünen Schuppen, ihre zierlichen Hände und Füsse wurden zu Pranken, ihr wuchs ein langer, peitschender Schwanz und aus ihrem Mund kamen rote Flammen. Ihr eigener Hass hatte sie aufgezehrt und in einen Drachen mit langem Schweif verwandelt. Jetzt war es ihr möglich den Fluss zu überqueren und sie glitt über Fels und Geröll das Tal hinab in Richtung Tempel Dōjō.

Obwohl Anchin im Tempel versteckt war, spürte er, dass Gefahr drohte. Er wusste nicht mehr weiter. Der Vorsteher machte den Vorschlag, er solle sich unter der mächtigen, bronzenen Glocke verstecken, und als sich Anchin unter sie kauerte, wurde die Glocke auf ihn herabgelassen. Als Kiyō-hime aber entdeckte, dass Anchin sich einer Glocke hingab, anstatt sie zu heiraten, da wurde sie so rasend eifersüchtig, dass sie diese sieben Mal mit ihrem langen Schwanz umschlang. Aus ihren Augen schossen Blitze und aus ihrem Mund rotglühende Flammen. Langsam schmolz die Glocke unter den Peitschenhieben ihres Schweifes, und Anchin starb den Feuertod. Ein letztes Mal umkreiste Kiyō-hime noch seine Asche, dann kehrte sie zum Fluss Hidaka zurück und ertränkte sich darin.

Diese schreckliche Geschichte war dem Vorsteher bekannt und er war gewillt, dass es dieses Mal mit der neuen Glocke nicht so weit kommen sollte. Die Anweisungen, die er den Mönchen gegeben hatte, waren sehr strikt: ununterbrochene Gebete und keine Frauen auf dem Grundstück. Die Mönche kannten diese Anordnungen. Dann aber blieb die schöne Tempeltänzerin Hanako am Eingangstor stehen. Sie sprach mit den ohnehin schon aufgeregten Mönchen und verzauberte diese so sehr, dass jene schliesslich einwilligten, sie zu Ehren der neuen Glocke tanzen zu lassen.

Alle Mönche schauten zu, als Hanako zu tanzen begann – zunächst mit langsamen und temperamentlosen Bewegungen; dazu machte sie Winkbewegungen mit einem goldenen Fächer. Wie eine Reisende auf langer Wanderschaft sah sie aus. Derweil versäumten die Mönche, als wären sie hypnotisiert, ihre Gebete. Einige unter ihnen fanden es merkwürdig, dass Hanako ständig zur Glocke starrte. Sie durfte sich eine ausgesuchte Kopfbedeckung aus Gold (eboshi) aufsetzen, wie sie am Hof getragen wird. Ihre Art zu tanzen änderte sich unmerklich und die Bewegungen wurden schneller, als sie sich der Glocke näherte. Dann machte sie sich daran, ihre Hände jungmädchenhaft zu beschäftigen, tat, als forme sie aus Kirschblütenblättern einen Ball, den sie hüpfen lasse. Die Mönche waren hingerissen, im Besonderen als Hanako eine Reihe runder Hüte kunstfertig herumwirbelte, wie wenn es sich um Blumen handelte. Oft wechselte sie ihr Kleid, und als sie sich, in ein hell lavendelfarbenes Kostüm gewandet, ein kleines Seidentuch zwischen ihre rote Lippen klemmte – als Anspielung auf Intimität – da entfuhr dem Publikum ein tiefer Seufzer. Als Nächstes erschien sie mit einer kleinen Trommel und einem dazu passenden Kostüm und neigte sich nach hinten, wobei sie ihre Hände wie kleine Fuchspfoten von sich streckte. Anschliessend tanzte sie zu Zimbeln und Schellentrommeln und sang dazu ein überaus trauriges Lied, wobei sie nicht ein einziges Mal ihren Blick von der Glocke abwandte. Ein ganzes Spektrum an Emotionen entfaltete sich tänzerisch vor den verdutzten Mönchen, als letzte die Eifersucht, die gewaltigste aller Emotionen. Nachdem Hanako neun Tänze dargeboten hatte – so viele Male, wie sich ein Drache häutet – schwante einigen Mönchen, dass etwas nicht stimmte. Ihr Tanz wurde immer unbeherrschter, ihr Blick fixierte ohne Unterbruch die Glocke.

Unversehens stürmte Hanako mit einem Schrei nach vorne, und im gleichen Moment krachte die Glocke donnernd auf den Boden. Ein Satz und sie war oben und verwandelte sich in die Person, die sie in Wirklichkeit war: die

verschmähte Kiyō-hime. Die Mönche waren durcheinander und warfen sich zu Boden, wo sie laut zu beten begannen – doch es war zu spät. Ehe der Drache die Glocke zum Himmel schaffen konnte, erschien Ōdate Gorō Terusada, der Dämonenbezwinger. Sein Gesicht war mit grellen Farben geschminkt und er sah ziemlich furchterregend aus. Er schwang einen mächtigen Bambusstock und zwang Kiyō-himes dämonischen Geist, von der Glocke abzulassen. Zur grossen Freude aller konnte so schliesslich die Zerstörung der neuen Glocke doch noch abgewendet werden.

6.3 Erläuterungen zu den Abbildungen/Ausgangstext

- A 1: Nishiki-e des Onnagata Nakamura Utaemon VI. als Hanako in dem Shosagoto-Stück „Die Jungfer im Tempel Dōjō“ (S. 210, s. a. 6.2)
- A 2: Nishiki-e der Hauptfigur Kiyo-hime aus dem dem gleichen Kabuki-Stück wie in A 1; sie ist dabei, sich langsam in einen bösen Drachen zu verwandeln, was im Muster ihres Kimonos zum Ausdruck kommt, der Schlangenschuppen gleicht. (S. 213)
- A 3: Nishiki-e und Schauspielerporträt von Ichikawa Sadanji II. im Aragoto-Stil im Stück „Narukami der Priester und der Regendrache“ – sehr typisch sein Make-up; die markante Haarpracht wird *hyakunichi* genannt, was übersetzt in etwa bedeutet: „Haar, das 100 Tage lang nicht gepflegt wurde“. (S.144)
- A 4: Nishiki-e, das eine Mordszene darstellt; ursprünglich war das Stück „Sommerfest: Ein Spiegel von Osaka“ ein Puppentheater, das aufgrund seines grossen Erfolgs auch für die Kabuki-Bühne adaptiert und dort ebenfalls zum Hit wurde. Die Mordszene muss man sich als stilisierte, tänzerische Kampfszene vorstellen (*tachimawari*). (S. 154)
- A 5: Nishiki-e einer Szene aus dem Stück „Die Yaguchi-Fähre und die magischen Pfeilbogen“; wie „Sommerfest“ in A 4 wurde dieses Bühnenspiel zuerst als Puppentheater aufgeführt. (S.224)
- A 6: Die Geschichte „Eine Geistergeschichte aus Yotsuya an der Tōkaidō-Strasse“ reflektiert die sozialen Unruhen und schreck-

lichen Alltagsbedingungen in der Bunsei-Zeit. Erstmals wurde die Frau nicht mehr als altruistisches Wesen dargestellt, sondern mit Gefühlen der Rache und Wut in Verbindung gesetzt. (S. 296)

- A 7: Bild (auf Papier) des Schauspielers Ichikawa Ebizō IX. als Benten im Kabuki-Stück „Benten, der Dieb“ (S. 312)
- A 8: Blick ins Innere eines Kabuki-Theaters Mitte in Edo (Tokyo) des 18. Jahrhunderts; ein Schauspieler der berühmten Ichikawa-Familie, Danjūrō II, macht unten links in der Rolle des Superhelden Gongorō im Stück „Warte einen Moment!“ seinen Auftritt auf dem *hanamichi* (S. 30)
- A 9: Grundriss eines Tokyoter Kabuki-Theaters, um 1850 (S. 31)