

Yatsubashi und Violetta

Zwei Heldinnen aus Kabuki und Oper des 19. Jahrhunderts*

Claus M. FISCHER**

Im Verlauf des Modernisierungsprozesses während der Meiji-Zeit 明治時代 meinten einige Köpfe, auch das japanische Theater reformieren zu müssen. Hatte ein dem Hofadel entstammender Mann wie Iwakura Tomomi 岩倉具視 auf seiner Inspektionsreise um die Welt die Oper noch mit dem Nō 能 verglichen –man kann davon ausgehen, dass Kabuki 歌舞伎 ihm nur dem Namen nach bekannt war– war es in der Folge die Oper, an der das Kabuki gemessen wurde. Aus dieser Sicht heraus meinte man, das Kabuki, insbesondere wohl seine Stücke mit phantastischem Inhalt, sei dem Westen unterlegen. An der von Politikern zunächst ins Leben gerufenen Bewegung zur Erneuerung des Theaters beteiligten sich im folgenden auch theaterbeflissene Wissenschaftler und Journalisten wie der Anglist und bedeutende Shakespeare-Übersetzer Tsubouchi Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), aber auch Fukuchi Ōchi 福地桜痴 (1841–1906) oder Okamoto Kidō 岡本綺堂 (1872–1939). Selbst Kawatake Mokuami 河竹黙阿彌 (1816–1893), einer der fruchtbarsten und bedeutendsten Dramatiker, die das Kabuki überhaupt besaß, ließ sich in diese Bewegung einspannen. Verschiedenste Versuche einer Reform des Kabuki wurden unternommen. Nicht zu vergessen ist auch die Bedeutung des einflußreichen Spielers Ichikawa Danjūrō IX. 九代目市川團十郎 (1838–1903). Dieser setzte sich besonders für eine der neu entdeckten Historizität entsprechende Darstellungskunst ein. Die von ihm vertretene Kunstauffassung bezeichnete man als „Lebendige Geschichtsstücke“ (Katsurekimono 活歴物). Andererseits wollte man auch zeitgenössisches Flair auf die Bühne bringen. Sensationen wie z.B. die in

*Dieser Aufsatz ist die überarbeitete Form des Vortrags „Kabuki to opera no hiroin no hiun–Kagotsurube to Tsubakihime–「歌舞伎とオペラのヒロインの悲運—籠釣瓶と椿姫—」, gehalten am 11. 3. 2004 in der Toyo Bunko (Die abgebildeten Ebanzuke 絵番付 sind aus dem Bestand der Iwasaki-Sammlung der Toyo Bunko).

**Professor für Japanologie, Universität Göttingen, Deutschland.

Tokyo und Yokohama vorgeführten Heißluftballonflüge und Fallschirmsprünge des Engländers Spencer in dem Stück *Fūsenori uwasa no takadono* 風船乗評判高閣 (Abb. 1) oder die Adaption von Bulwer Lyttons *Money* mit dem Titel *Ningen banji kane no yononaka* 人間万事金世中 („Geld regiert die Welt“) (Abb. 2), das die neue Geschäftstüchtigkeit und Moral karikierte, müssen mit ihren modischen Kostümen und Frisuren westlich-exotisch gewirkt haben. Dergleichen Stücke subsummierte man unter der Bezeichnung „Abgeschnittene-Haar-Stücke“ (Zangirimono 散切物). Die als Sakayaki 月代 bezeichnete, in der Edo-Zeit 江戸時代 vorgeschriebene, rasierte Stirn- und Schädelpartie war nämlich nunmehr abgeschafft. Männer, die etwas auf sich hielten, kleideten sich westlich. Das galt auch für die Tokyoter Kabuki-Schauspieler, wie man auf zeitgenössischen Holzschnitten erkennen kann. Diese beiden neuen, oder besser gesagt, neumodischen Formen des Kabuki-Theaters hatten keinen bleibenden Erfolg. Nur ganz wenige werden gelegentlich noch aufgeführt, wie z.B. *Takatoki* 高時 (Abb. 3), das zu den „Neuen 18 Stücken (新十八番 Shin-Jūhachiban)“ der Ichikawa-Familie gezählt wird und den damals sensationellen Neuerungen Danjūrōs IX. wie z.B. das Sitzen mit dem Profil zum Publikum sein Überleben mitverdankt. Ein anderes Genre, die sog. Matsubamemono 松羽目物 (Abb. 4), hatten mehr Erfolg und erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit. Hierbei handelt es sich um Adaptionen von Nō- und Kyōgen 狂言-Stücken. Die Bezeichnung Matsubamemono („Stücke mit Kieferwand“) leitet sich von der Ausstattung der Nō-Bühne (gemalte Kiefer auf der rückwärtigen Bretterwand) ab. Musik und Tanz sind essentielle Bestandteile des Nō und vereinzelt auch von Kyōgen-Stücken. Eine Transponierung ins Kabuki, häufig als Tanzstücke zu Nagauta 長唄-Begleitung war besonders erfolgversprechend. Nach dem vorangegangenen ersten Versuch (*Kanjinchō* 勧進帳, nach dem Nō-Stück *Ataka* 安宅) von 1840 folgen nun eine Reihe bis heute beliebter Stücke wie *Renjishi* 連獅子 (nach *Shakkyō* 石橋), *Tsuchigumo* 土蜘蛛 (Abb. 5) (Nō gleichen Namens), *Suōotoshi* 素襖落 (nach gleichnamigem Kyōgen), um nur einige Beispiele zu nennen.

Neben dieser Art Tanzdramen, von denen man hoffte, einem Vergleich mit westlichen Theaterformen standhalten zu können, entstanden aber auch Kabuki-Stücke, die sich an traditionelle Themen und Aufführungspraxis anschlossen. Hierzu gehört auch das Stück *Kagotsurube sato no eizame* 籠釣瓶花街酔醒 („Kagotsurube (Schwertname) oder die Ernüchterung im Freudenviertel Yoshiwara 吉原“).

In den Kabuki-Stücken besonders der späten Edo-Zeit finden sich



Abb. 1 Fūsemori uwasa no takadono

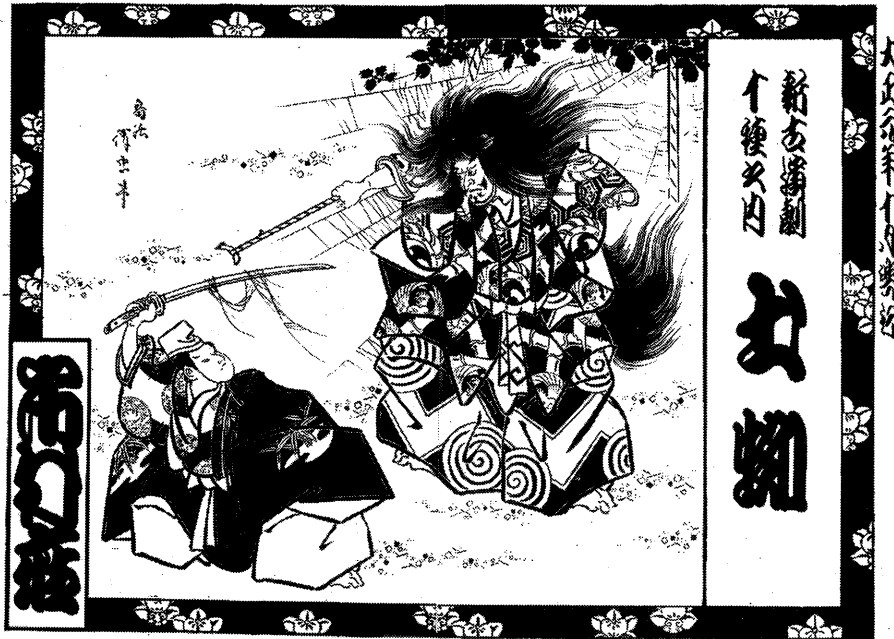
Abb. 2 *Ningen banji kane no yononaka*



Abb. 3 Takatoki (*Hōjō kudai meika no isaoshi*)



Abb. 4 Matsubamemono (*Tsurionna*)

Abb. 5 *Tsuchigumo*

häufig wiederkehrende, den tragischen Konflikt oder Verwirrung auslösende Motive. Häufig ist es der Verlust eines Familienschatzes (Schwert, Rollbild, Räuchergefäß oder dgl.), der einem Vasallen anvertraut war, diesem jedoch gestohlen wurde. Diesem an sich unschuldigen Vasallen droht zur Strafe Seppuku 切腹, falls seine Bemühungen, den Schatz wiederzufinden, fehlschlagen sollten. Ein weiteres beliebtes Motiv ist das Aisozukashi 愛想づかし (das von der Frau ausgehende Beenden einer Beziehung zwischen Kurtisane oder auch einfacherer Prostituierten und ihrem Verehrer). Um dem Verehrer, der aufgrund moralischer Verpflichtung, z.B. seinem Herrn gegenüber, eine größere Summe Geld (aber auch Schwertexpertise oder dgl.) auftreiben muß, zu helfen, täuscht die Geliebte eine Trennung von ihm vor. Eine solche Trennung (Engiri 縁切 oder eben Aisozukashi) stellt in so einem Stück einen der Höhepunkte dar, zumal dies vor den versammelten Gästen eines Banketts geschieht. Der aufgebrachte Verehrer, der die wahre Absicht seiner bislang Geliebten nicht erkennt, sondern sich betrogen fühlt, beschließt sich zu rächen. Somit enden einige Stücke auch mit einem grausigen Blutbad.

Bekannte Beispiele für diese Art von Aisozukashi-Stücken sind *Iseondo koi no netaba* 伊勢音頭恋寝刃 (Abb. 6) (Iseondo im Freudenviertel von Ise oder Liebe und die stumpfe Schwertklinge), *Godairiki koi no fujime* 五大力恋緘 (Godairiki oder das Liebessiegel), *Hachimanmatsuri yomiya no nigiwai* 八幡祭小望月賑 (Abb. 7) (Das Hachimanfest oder das Treiben am Vorabend) oder *Gosho no Gorozō* 御所五郎蔵 (Gosho no Gorozō). Das Aisozukashi in *Kagotsurube* unterscheidet sich jedoch von dem in diesen genannten Stücken. *Godairiki* und *Iseondo* entstanden 1794 bzw. 1796 und wurden zunächst in Osaka aufgeführt. *Hachimanmatsuri* und *Gosho no Gorozō* sind Stücke von Kawatake Mokuami und erlebten ihre Uraufführung wenige Jahre vor der Meiji-Restauration, nämlich 1860 bzw. 1864. Beide wurden im Theater Ichimuraza 市村座 in Edo gespielt. Alle vier Stücke entstanden also in der späten Edo-Zeit oder gar erst gegen deren Ende. Ethische Vorstellungen des Giri 義理 (gesellschaftliches Verpflichtetsein) oder Selbstaufopferung atmen deutlich den Geist der Feudalzeit. Dagegen ist das *Kagotsurube* (Abb. 8) ein Produkt der frühen Meiji-Zeit. 1888 wurde es im Chitoseza 千歳座 (dem heutigen Meijiza 明治座) uraufgeführt. Es handelt sich hierbei um ein Werk von Kawatake Shinshichi Ⅲ. 三代目河竹新七 (1842–1901), eines Schülers von Kawatake Mokuami.

Ort der Handlung ist das Yoshiwara, das auch nach der Meiji-Restauration noch weiter bestand. Als ein von der Shogunatsregierung und später von der jungen Meiji-Regierung anerkanntes Freudenviertel war es diversen Regulierungen und Restriktionen unterworfen. Neben einem System von vermittelnden und bewirtenden Teehäusern sind die Frauen in verschiedene Rangstufen aufgeteilt. In der Regel wurden junge Mädchen für eine festgelegte Zeit an einen Patron (Bordellbesitzer) verkauft. Sie mußten bis zum Ablauf dieser Frist ihr Schicksal ertragen, es sei denn, sie wurden vorzeitig von einem Verehrer freigekauft, oder starben schlimmstenfalls vorher.

Die als Oiran 花魁 bezeichneten hochrangigen Kurtisanen des Yoshiwara zeichneten sich durch Schönheit und Bildung aus. Sie und ihr Gefolge einzuladen war dermaßen kostspielig, dass sich ihre Gesellschaft nur reiche Kaufleute oder Daimyos 大名 leisten konnten. Ihre Namen, die vergleichbar mit den Schauspielernamen des Kabuki einen Rang ausdrückten, wurden an nachfolgende Kurtisanen weitergegeben. Besonders berühmt war der Name Takao 高尾. Häufig waren auch Namen, die sich von den Kapitelüberschriften des *Genjimonogatari* 源氏物語 ableiteten. Der Name der Heldin aus *Kagotsurube*, Yatsushashi 八ッ橋,



Abb. 6 *Iseondo koi no netaba*



Abb. 7 Hachimanmatsuri yomiya no nigiwai

bezieht sich auf Abschnitt 9 des *Isemonogatari* 伊勢物語. Die darin erwähnten Irisblüten und Brückenstege waren darüber hinaus auch ein beliebtes Sujet in der Malerei. Nur allzu bekannt sind die Stellschirme von Ogata Kōrin 尾形光琳. Das Iris-Motiv findet sich auch wieder in der Bühnendekoration zu diesem Stück, aber auch im Obi 帯 und Kimono 着物-Muster der Yatsuhashi.

Da in diesem Aufsatz dieser Oiran Yatsuhashi die Titelheldin der *Traviata* gegenübergestellt werden soll, seien auch einige Bemerkungen über die Violetta vorausgeschickt. Vorlage hierzu war bekanntlich die

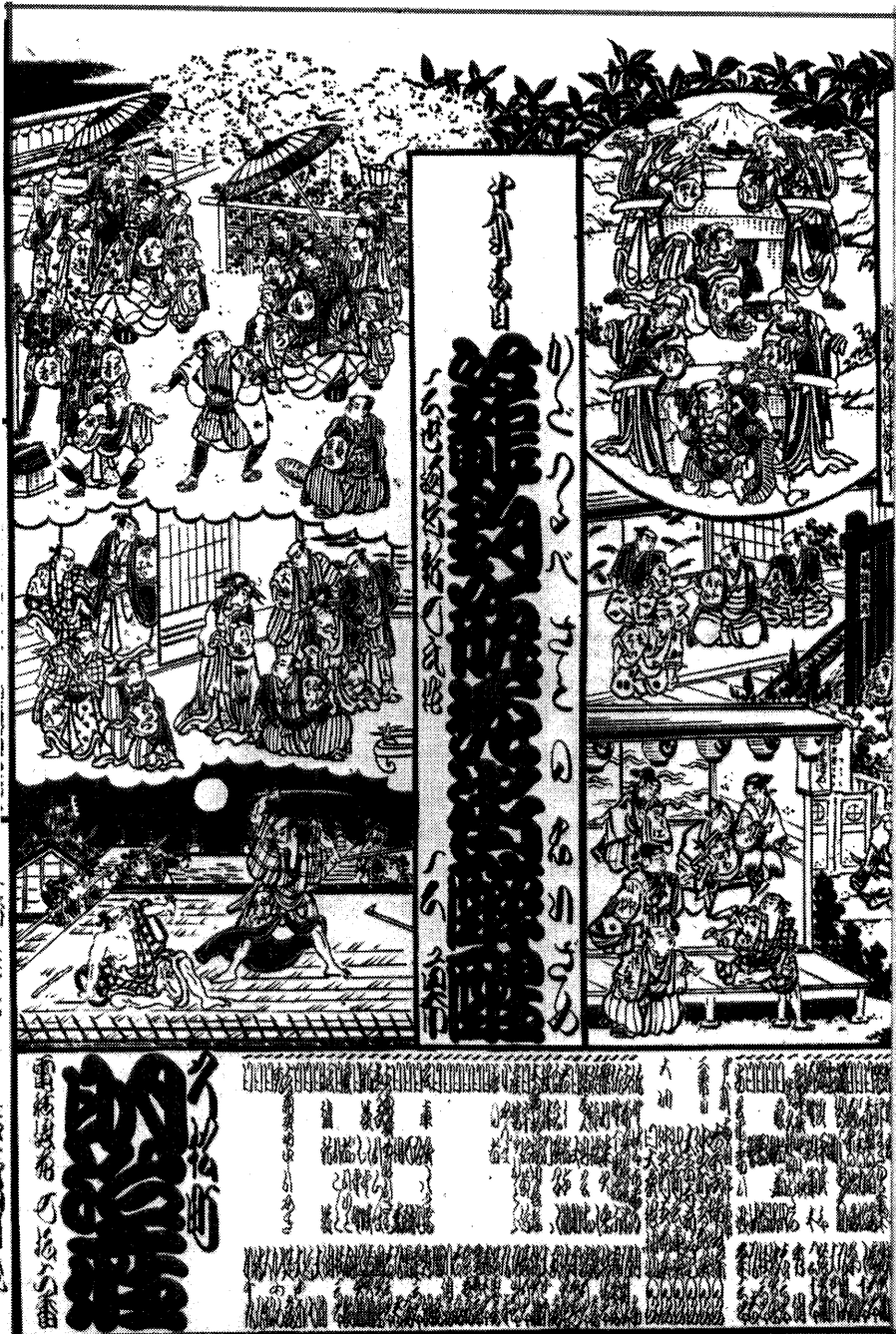


Abb. 8 *Kagotsurube sato no eizame*

Kameliendame Marguerite Gautier aus dem Roman *La Dame aux camélias* von Alexandre Dumas fils. Diese wiederum hatte eine gewisse Marie Duplessis (alias Alphonsine Plessis) zum Vorbild. Aus der Provinz nach Paris gekommen, verdiente sich die sog. Grisette (Wäscherin und Näherin) durch Liebesdienste ein Zubrot. Dank reicher und bedeutungsvoller Verehrer gelangte sie zu einem luxuriösen Leben. Durch Unterricht in Musik (bei Franz Liszt), Zeichnen u.a. vervollkommnete sie ihre Attraktivität, die bislang aus ihrem Aussehen, Charme und Esprit bestanden hatte. (Vgl. *Traviata*, S. 107.) Hier gibt es sicherlich Parallelen zu einer Oiran des Yoshiwara. Der entscheidende Unterschied liegt jedoch darin, dass eine Oiran in dem hermetisch abgeriegelten Bereich des Yoshiwara leben mußte, wogegen sich Frauen, die als Lorettes bezeichnet wurden, weil sie in der Gegend von Notre Dame de la Lorette wohnten und ein der hohen Gesellschaft entsprechendes Leben führen konnten, persönlich große Freiheit besaßen.

Doch nun zu unserem Stück *Kagotsurube*. Die Eingangsszene trägt den Titel „Yoshiwara yozakura misome 吉原夜桜見初“ (Liebe auf den ersten Blick unter den nächtlichen Kirschblüten im Yoshiwara). Auf der Bühne wird die Gepflogenheit, zur Kirschblüte im Yoshiwara eine blühende Kirschbaumallee zu pflanzen, lebendig. Die von Laternen erleuchteten Bäume sollten noch mehr Kunden anlocken. Das an sich schon als „Nachtlose Stadt“ apostrophierte Yoshiwara erlebte während dieser Zeit im Frühjahr ein noch regeres Treiben. Diese Misome-Szene ist neben der aus *Yowa nasake ukina no yokogushi* 与話情浮名横櫛 (Kurztitel: *Kirare Yosa* 切られ与三) bekannt, jedoch viel farbenprächtiger und aufwendiger inszeniert als letztere.

In dieser Eingangsszene begegnet der Zuschauer einem Seidenhändler aus der Provinz Shimotsuke 下野, der anscheinend zum ersten Mal das Yoshiwara besucht. Sein Name ist Jirōzaemon aus Sano 佐野次郎左衛門. Er und sein begleitender Diener Jiroku 治六 fallen in dem modebewußten Yoshiwara sogleich wegen ihres provinzierischen Aussehens und Verhaltens auf. Möglicherweise hat Jirōzaemon zu Hause schon Holzschnitte von Kurtisanen des Yoshiwara gesehen, erfreuten sich doch solche großer Beliebtheit und waren weit verbreitet.

Heute abend erhofft er sich nun seinen Wunsch erfüllen zu können. Da sein Gesicht stark durch Blatternarben verunstaltet ist, dürfte er kaum die Gunst einer Oiran gewinnen. Ein übler Schlepper erkennt in ihm sogleich ein einträgliches Opfer, der Jirōzaemons Unkenntnis ausnützen will und ihm eine Oiran, herrlich wie die Göttin der Musik

und Schönheit, Benzaiten 弁財天, zum Preis einer gewöhnlichen Herbergsübernachtung verspricht. Aus den Fängen dieses Schleppers befreit ihn der Wirt (Patron) eines Vermittlungsteehauses (Hikitejaya 引手茶屋, ungefähr 120 solcher Teehäuser, die Kunden an die Oiran und die anderen Frauen vermittelten, soll es im Yoshiwara gegeben haben), Chōbei aus dem Tachibanaya 立花屋長兵衛. Es gelingt ihm, die beiden Provinzler zu überreden, heute in ihr Übernachtungsquartier zurückzukehren und zu einem späteren Zeitpunkt, dann besser und modischer gekleidet, wiederzukommen, um nicht gleich wieder von einem Schlepper als leichte Beute erkannt zu werden. (Abb. 8 o. l.)

Doch hier ereignet sich nun etwas, das das weitere Schicksal Jirōzaemons bestimmen wird. Unmittelbar vor seinen Augen ziehen zwei Oiran, prächtig aufgeputzt, mit ihrem Gefolge prozessionsartig an ihm vorbei. Schon verwirrt von dem Anblick der Kokonoe aus dem Hause Hyōgoya 兵庫屋九重, ist er ganz hingerissen von der aus der anderen Richtung kommenden Yatsushashi, ebenfalls aus dem Hyōgoya, die als der absolute Star des Yoshiwara gilt. Ähnlich prächtige Oiran-Prozessionen (Oiran-dōchū 花魁道中) finden sich auch in anderen Kabuki-Stücken. Vergleichbar prächtig ist die aus *Sukeroku* 助六, wo die beiden Oiran Shiratama 白玉 und Agemaki 揚巻 zu Beginn des Stückes aufziehen. In diesem wesentlich älteren Stück dienen die beiden Prozessionen vorwiegend als „show“-Elemente. In Yatsushashis Parade dagegen wird die tragische Entwicklung des Stückes angelegt. Darüber hinaus wird die Pracht in *Kagotsurube* noch durch die beleuchteten Kirschbäume in voller Blüte verstärkt. Betont wird dabei auch noch die Diskrepanz zwischen prachtsüchtiger Demimonde und den wie Fremdkörpern wirkenden Männern aus der Provinz. (Abb. 13o.) Die bewundernde Reaktion Jirōzaemons ist sicherlich der Auslöser für das Verhalten der Yatsushashi. Tölpelhaft gafft er sie an und schaut ihr erstarrt nach. Als Yatsushashi, von der Bühne kommend, sich anschickt, auf dem Hanamichi 花道 abzutreten, schaut sie sich mit einem Lächeln nach ihm um, das verschiedene Interpretationen zuläßt. Der Grund ihres Lächelns ist zunächst unklar. Man kann es als ein spöttisches Lächeln über Jirōzaemons blatternarbiges Gesicht oder provinzierisches Aussehen verstehen. Man kann es auch als das Lächeln einer Oiran sehen, die huldvoll und etwas mitleidig darauf reagiert, wie ein Provinzler ihr, dem großen Star des Yoshiwara, fasziniert und wie vom Blitz getroffen, unverwandt nachschaut. Das Lächeln kann aber auch als Ausdruck von Yatsushashis starkem Selbstbewußtsein, die am meisten bewunderte

und begehrte Oiran zu sein, interpretiert werden. Diese Szene ist wortlos, und auch die Regieanweisung gibt keinen Hinweis darauf. Da diese Szene nach der Kata 型 („Form“), d.h. festgelegten und tradierten Form der Darstellung des Nakamura Utaemon VI. 六代目中村歌右衛門 (Abb. 9) gespielt wird, dürfte seine Interpretation Aufschluß geben. In einem Fernsehinterview mit Yamakawa Shizuo 山川静夫 betont er, dass das Lächeln keinesfalls spöttisch über einen Provinzler sein dürfe, sondern in dem Lächeln ein Wohlwollen zu spüren sein müsse für den dort stehenden, zu einem Lächeln verleitenden Mann. Wenn Jirōzaemon selbst dieses Lächeln nicht als wohlwollend aufgefaßt hätte, hätte er zum Schluß dieses Aktes nicht gesagt: „Ach, ich mag nicht mehr in unsere Herberge gehen.“ (*Kagotsurube* S. 19.) Auch hätte er wohl danach nicht so häufig die Yatsunashi besucht.

Wie bereits erwähnt, mußten im Yoshiwara verschiedene Reglements und Gepflogenheiten beachtet werden. Bis es einem Besucher und Bewunderer einer Oiran gelang, in ein als Najimi 馴染 (Vertrauter) bezeichnetes Verhältnis zu gelangen—in der Regel erst beim dritten Zusammentreffen—, mußte er erhebliche Summen für sie, ihr Gefolge und die beteiligten Teehäuser ausgeben. Eine Oiran konnte einen Bewunderer auch von sich aus ablehnen. Wenn Yatsunashi also bei der ersten Begegnung sich von dem blatternarbigen Jirōzaemon abgestoßen gefühlt hätte, müßte ihr Lächeln spöttisch, verächtlich aufgefaßt werden. Jirōzaemon wiederum hätte sie danach kaum wiederholt zu sich rufen lassen. Vielmehr entwickelte sich die Beziehung der Beiden dank der Vermittlung Chōbeis und seiner Ehefrau, den Wirten des Vermittlungsteehauses Tachibanaya, dahin, dass er Yatsunashi freikaufen wollte.

So ein Freikauf bedeutete in der Regel für ein Mädchen das vorzeitige Ende ihres Schicksals als Prostituierte, so dass kaum jemand so etwas abgelehnt hätte. Der Verehrer, der sie zu seiner Konkubine, bisweilen auch zu seiner legitimen Frau machen wollte, mußte dem Besitzer des Teehauses, der sie gekauft hatte, eine beträchtliche Abfindung zahlen, weil sie vorzeitig aus ihrem beim Kauf abgeschlossenen Vertrag ausschied. Auch das Vermittlungsteehaus erhielt eine stattliche Summe als Gratifikation für seine Bemühungen. Alle an diesem Handel Beteiligten profitierten so von diesem Freikauf (Miuke 身請). Zur Verwunderung Aller lehnt Yatsunashi es jedoch ab, sich von Jirōzaemon freikaufen zu lassen (Ende des 2. Aktes in der Aisozukashi-Szene), obwohl sie ihn zu Beginn ihrer Beziehung nicht nur nicht abgelehnt, son-



Abb. 9 Das Lächeln der Yatsuhashi (Utaemon VI.)

dern sogar besonderes Wohlwollen gezeigt hatte. So wird sie uns in einer anderen Szene gezeigt, wie sie von sich aus, ohne gerufen zu werden, ins Tachibanaya eilt, weil Yatsunashi es nicht erwarten kann, ihn so schnell wie möglich zu sehen, da Jirōzaemon später kam als an anderen Tagen. Selbst die Wirtsleute des Tachibanaya waren über ein solch ungewöhnliches Verhalten des Stars des Yoshiwara verwundert. Allem Anschein nach war in Yatsunashi die anfängliche flüchtige Zuneigung zu diesem Mann, der sich in sie verliebt hatte, dann aber aufrichtig und zielstrebig diese Beziehung vorantrieb, immer weiter angewachsen. Andernfalls hätten die Vorbereitungen für diesen Freikauf nicht innerhalb eines halben Jahres so weit gedeihen können.

Die großen Kurtisanen in Japan hatten einen Mann, den sie wirklich liebten und wohl auch aushielten. So hatte Yatsunashi auch einen gut aussehenden, herrenlosen Samurai (Rōnin 浪人) als Geliebten mit Namen Shigeyama Einojō 繁山榮之丞, der von ihrer finanziellen Unterstützung lebte. Er wohnt in einem bescheidenen Haus in der Nähe des Tempels Daionji 大音寺, der sich in der Gegend des Yoshiwara befand. In der Szene „Rōnin-Wohnung nahe dem Daionji“ (Daionji-mae rōtaku no ba 大音寺前浪宅の場, 2. Szene, 2. Akt) erlebt der Zuschauer, wie Einojō aus dem Mund eines befreundeten Gauners von dem geplanten Freikauf der Yatsunashi erfährt. Dies würde für ihn das Ende seines offenbar sorglosen Lebens bedeuten. Er begibt sich sogleich ins Hyōgoya, um Yatsunashi zur Rede zu stellen (1. Teil der 3. Szene, 2. Akt). Einojō vermutet, dass Yatsunashi den geplanten Freikauf vor ihm geheim gehalten hatte, weil sie ihm kein Trennungsgeld zahlen wollte. Ein solches Trennungsgeld, Tegirikin 手切金, war eine Entschädigung beim Abbruch einer Beziehung. Aus seinem Verhalten wird deutlich, dass für ihn der wirtschaftliche Nachteil durch den Freikauf im Vordergrund steht. Ihren Beteuerungen, sich nicht von Jirōzaemon freikaufen lassen zu wollen, schenkt er keinen Glauben, sondern bedrängt sie, die ausgetauschten schriftlichen Treueschwüre zurückzugeben oder aber auf dem Bankett heute abend, auf dem der Freikauf bekannt gegeben werden sollte, sich in einem Aisozukashi von Jirōzaemon loszusagen. Nur dann würden seine Zweifel schwinden. Aber auch im Yoshiwara wäre es ein Verstoß gegen die „gesellschaftlichen Beziehungen“ (Giri) gewesen, einfach so mit einem vertrauten Verehrer (Najimi) zu brechen. Als Yatsunashi sich deshalb sträubt, bedrängt Einojō sie in einem sich emotional steigernden Dialog (eher sind es jedoch elliptische Äußerungen), bis Yatsunashi in ihrer Ausweglosigkeit

weinend in sich zusammenbricht (*Kagotsurube*, S. 51). Hier dreht sich die Bühne, und der Zuschauer sieht nun den großen Raum, in dem das Bankett stattfindet.

Nach der einleitenden Szene des 1. Aktes nun der zweite Höhepunkt, die Aisozukashi-Szene (2. Teil der 3. Szene, 2. Akt). In der Mitte sitzt Jirōzaemon, umgeben von befreundeten Seidenhändlern, die er aus der Provinz eigens mitgebracht hat. Frauen aus dem Gefolge der Yatsuhashi, Spaßmacher, Geisha usw. geben sich alle Mühe, eine lebhaft und fröhliche Atmosphäre zu schaffen. Jirōzaemon wollte seinen Freunden und Berufsgenossen zeigen, wie beliebt er, der Blatternarbige, im Yoshiwara ist. Allein Yatsuhashi verspätet sich: der Zuschauer hat sie ja in einem Nebenraum in der Auseinandersetzung mit Einojō und seinem befreundeten Gauner gesehen und weiß den Grund dafür. Schließlich erscheint Yatsuhashi und entschuldigt ihre Verspätung damit, dass ein anderer Gast sie nicht habe gehen lassen wollen. Unter dem Vorwand, sie fühle sich nicht wohl, bittet sie Jirōzaemon, heute abend zu schweigen. Dieser macht sich aufrichtig Sorgen um ihren Gesundheitszustand und will einen Arzt kommen lassen. Yatsuhashi lehnt das ab. Jedes seiner Worte verschlimmere ihren Zustand; seine Worte allein seien es, was sie nicht ertragen könne. Dem fassungslosen Jirōzaemon eröffnet sie, dass sie ihn wirklich nicht ausstehen könne. Alle im Raum sind erschrocken. Als Yatsuhashi bemerkt, wie Einojōs Freund durch den Schlitz der Schiebetür schaut, wird ihr bewusst, dass sie kontrolliert wird, und ringt sich zu folgenden Worten durch:

“Schon seit langem wollte ich es den Wirtsleuten des Teehauses sagen, aber weil es ein Gast des Tachibanaya, dem ich mich verpflichtet fühle, ist, und nachdem ich es von einem Tag auf den anderen verschoben habe, muss ich unbedingt heute abend meine Antwort in Bezug auf die Gespräche über den unausweichlichen Freikauf geben. Weil ich eigentlich überhaupt nicht mag, freigekauft zu werden, lehne ich ab. Besuchen Sie mich bitte fortan nicht mehr.” (*Kagotsurube*, S. 59).

Nach der Regieanweisung soll sie das mit einem “Ausdruck der Ausweglosigkeit” (*jutsu naki omoiire nite* 術なき思い入れにて) (ebd.) sagen. Das bedeutet, dass diese Worte des Aisozukashi nicht ihrem wirklichen Inneren entsprechen, sondern dass sie offenbar unter dem Druck ihres Geliebten gehandelt hat. Die Wirtin des Tachibanaya, die auch an-

wesend ist, wendet ein, dass doch bereits alle Vorbereitungen für den Freikauf getroffen worden seien und diese heute doch nur noch allen hätte bekanntgemacht werden sollen, und dass Yatsunashi durch ihre unwirschen Worte sie in Schwierigkeiten bringe. Yatsunashi entgegnet ihr: „Es gibt nichts Schlimmeres als einen Gast zu nehmen, den man nicht mag. Versuchen Sie doch, das zu verstehen (sashite kudasanse さっして下さんせ).“ (S. 60.) Solche Worte können aus dem Herzen einer jeden Prostituierten kommen, egal welchen Rang sie besitzt, sei es eine Oiran oder jemand darunter. Die anderen anwesenden Oiran, Yatsunashis Kolleginnen sozusagen, bitten sie mit Rücksicht auf deren eigene Lage hiernach, ihnen offen zu sagen, wenn ihr etwas mißfallen habe, und doch wieder besserer Laune zu werden. Doch voller Stolz weist Yatsunashi sie zurück. Als Star des Yoshiwara werde sie, wenn sie einmal „nein“ gesagt habe, einem Freikauf nicht zustimmen, mögen alle auch noch so eindringlich auf sie einzureden versuchen. Gleich darauf erklärt sie: „Ich füge mich nicht aus Habgier, sondern will zu jemandem, den ich mag.“ (S. 62.)

Auch Jirōzaemon hatte einzulenken versucht und ihr angeboten, gemeinsam in Edo zu wohnen, falls sie nicht mit ihm in die Provinz wolle. Doch Yatsunashi stößt bei allen auf Unverständnis, da sie nach wie vor ein so großartiges Angebot des Freikaufs ablehnt, wo doch ein Freikauf der Traum einer jeden Prostituierten gewesen sein dürfte.

Die Heldin aus *Kagotsurube* erweckt –zumindest nach außen– den Eindruck von einer Frau, die sich nicht von ihrer Umgebung dirigieren oder von finanziellen Vorteilen leiten läßt. Sie scheint einerseits nicht auf ihren Geliebten verzichten zu wollen, andererseits aber auch die Beziehung zu ihrem Verehrer Jirōzaemon fortsetzen zu wollen. Hierin unterscheidet sie sich von einer sich selbst aufopfernden Koharu 小春 aus Chikamatsu Monzaemons 近松門左衛門 *Shinjū Tennoamijima* 心中天網島 (Abb. 11, 12) oder auch von den eingangs genannten Aisozukashi-Stücken *Godairiki koi no fūjime* oder *Iseondo*, die noch stärker konfuzianistisch geprägten Ethikvorstellungen der feudalen Edo-Zeit verpflichtet sind. Yatsunashi ist ein Produkt der Meiji-Zeit und scheint auf einen Menschen hinzudeuten, der sich seines eigenen Ego bewußt wird. Zumindest ist sie eine Oiran, die sich nicht von Giri-Prinzipien leiten läßt, sondern stolz für sich entscheidet; wie frei sie allerdings in ihren Entscheidungen wirklich ist, muß offen bleiben. Manches in ihrem Verhalten scheint ambivalent.

Watanabe Tamotsu 渡辺保 sieht *Kagotsurube* als „eine Art soziales



Abb. 10 Yatsuhashi (l., Utaemon VI.) und Kokonoe (r., Shikan)

Sittendrama". In seinem Kabuki-Handbuch (*Kabuki techō* 歌舞伎手帖) schreibt er:

„Das Yoshiwara ist eine eigenartige soziale Welt mit Frauen, die durch das Geld gefesselt sind, und Leuten, die daraus möglichst viel Gewinn schlagen wollen. Die Mechanismen dieser sozialen Welt rufen das tragische Geschehen hervor.“ (S. 103.)



Abb. 11



Abb. 12

Zwei Szenen aus *Shinjū Tennoamijima*

Wenn man sich diese Mechanismen, insbesondere des Teehaus-Systems, vor Augen hält, wird man die Worte der Yatsuhashi am Schluß der Aisozukashi-Szene besser verstehen. Als Yatsuhashi nämlich aufsteht und den Bankett-Raum verlassen will, nähert sich Kokonoe ihr besorgt, und Yatsuhashi öffnet ihr ihr wahres Herz:

„Yatsuhashi: Ich bin es wirklich leid.

Kokonoe: Ohne Rücksicht auf das Giri (gesellschaftliche

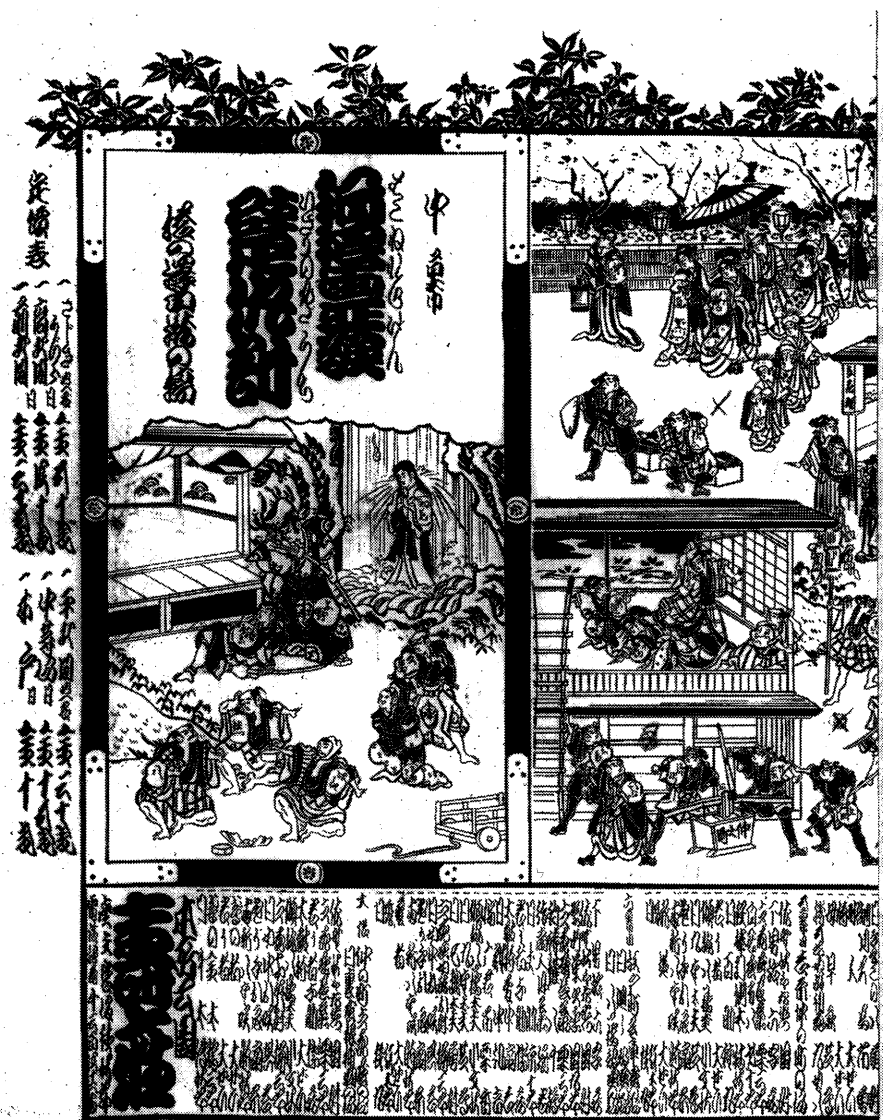
Verpflichtungen) dieser flüchtigen Welt?

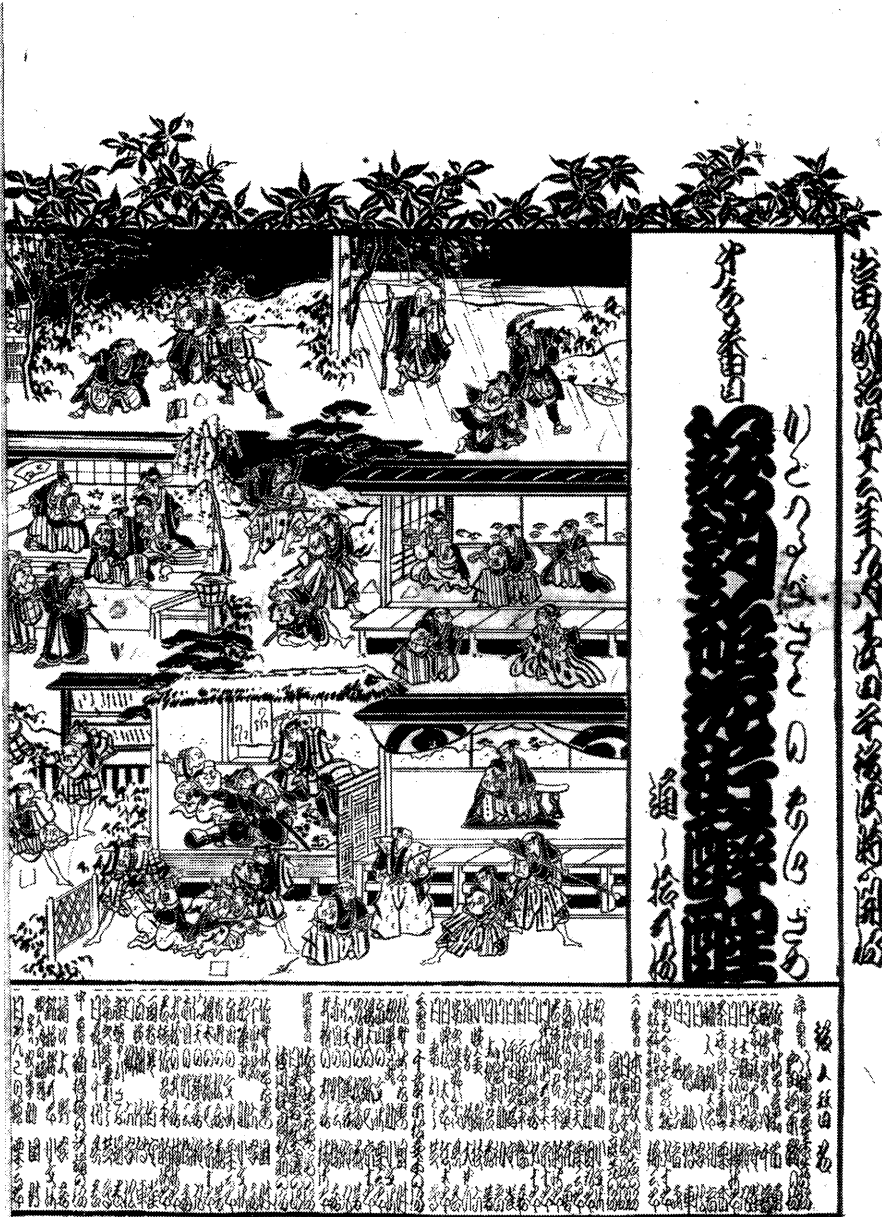
Yatsunashi: Ja. (spricht unbewegt, ändert dann ihren Ton) Kokonoe, verzeih mir. (im Stehen weint sie. Musik setzt ein. Bedrückt tritt sie links ab. Alle mit verständnislosem Ausdruck.)“ (*Kagotsurube*, S. 65.)(Abb. 10)

Yatsunashi ist es leid, sich den Mechanismen der Welt des Yoshiwara immer wieder fügen zu müssen. Daraus kann man folgern, dass sie lieber für sich entscheiden möchte, wie sie sich verhalten kann, und das, obwohl sie in der Stellung einer Oiran Privilegien hat, andererseits offensichtlich aber auch Verpflichtungen.

Was für eine Frau ist nun die Kameliendame Violetta aus der Oper *La Traviata*, die annähernd zur gleichen Zeit entstanden ist? Auch in diesem Werk führt eine unvermeidliche Trennung zum tragischen Ende der Heldin. Um den Schluß vorwegzunehmen: Yatsunashi stirbt durch ein berühmtes Schwert namens Kagotsurube, das Jirōzaemon besitzt. Er hatte begriffen, dass sich Yatsunashi wegen ihres Geliebten von ihm getrennt hat. Enttäuscht kehrt er zunächst in die Provinz zurück, kommt dann aber noch einmal ins Yoshiwara, um sich an Yatsunashi für die erlittene Schmach zu rächen. Dabei tötet er nicht nur Yatsunashi, sondern alle ihm vors Schwert kommenden Leute im Teehaus. Das Kagotsurube im Titel leitet sich von diesem Schwertnamen her. Wie ein Brunnenkübel aus Korbgeflecht (so die Bedeutung von Kagotsurube) kein Wasser halten kann, so kann nicht einmal Wasser dieser Klinge widerstehen. Mit einer solchen Klinge war ein derartiges Blutbad unausweichlich. Violetta stirbt natürlich nicht durch so ein japanisches Schwert. Trotz aller Unterschiedlichkeit zum Kabuki-Stück jedoch kann man bei Verdis Violetta und ihrem Tod Gemeinsamkeiten entdecken. Sie ist an Schwindsucht erkrankt. Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Tuberkelbazillen noch nicht entdeckt. Hüstelnde Personen galten als besonders fragil und sensibel. Als so eine sensible Person wird uns Violetta vorgestellt. Dank der aufrichtigen und wahren Liebe ihres Geliebten Alfredo glaubt sie, noch lange leben zu können. Doch als sie durch die Pläne seines Vaters dieser Liebe beraubt wird, rückt ihr Ende schnell näher. Im weitesten Sinne könnte man also sagen, dass Alfredo und auch sein Vater an ihrem (frühen) Tod schuldig sind.

Jirōzaemon hatte Yatsunashi getötet, um die erlittene Schmach zu rächen. Alfredo hält den Baron Douphol für ihren neuen Geliebten, was seine Rachegelüste diesem gegenüber anspornt. Im Europa des 19. Jh.

Abb. 13 *Kagotsurube sato no eizame*



geschah das in Form eines Duells. In Szene 12, 2. Akt sehen wir Alfredo wie auch Violetta, nun in Begleitung des Barons Douphol, auf einem Ball im Palais der Flora. Beim Kartenspiel hat Alfredo heute abend viel Glück. Provozierend singt er:

„Unglück in der Liebe bedeutet Glück im Spiel! [...] oh, heute abend werde ich gewinnen; und dann kehre ich glücklich zurück, um das gewonnene Gold auf dem Lande zu verprassen!

Flora: Allein?

Alfredo: Nein, nein, mit der, die dort noch eben bei mir war und mich dann verließ...

Violetta: (Mein Gott!...)“ (*Traviata*, S. 69.)

Der Baron fordert Alfredo daraufhin zunächst zu einer Partie heraus. Dieses Spiel und das dabei geführte Gespräch lassen das spätere Duell dieser beiden Rivalen ahnen: „Alfredo: Die Herausforderung nehme ich an ..“ oder „Baron: Auf später die Revanche. Alfredo: Bei dem Spiel, das Ihr mögt.“ (S. 71.) Violetta hatte die Brisanz des Zusammentreffens der beiden Männer richtig erkannt. Ihre Stoßgebete „Himmel!... Erbarmen, großer Gott!“ (S. 69) bezeugen dies. Violetta bangt um das Leben Alfredos. In einem Gespräch unter vier Augen (Szene 13, 2. Akt) warnt sie ihn vor dem Baron, und fleht den nach wie vor wirklich geliebten Alfredo an, den Ball zu verlassen. Wenn es zu einem Duell kommt, werde das für Alfredo den Tod bedeuten, da der Baron der bessere Schütze sei. Alfredo begreift nicht, dass Violettas Sorge Ausdruck ihrer wahren Liebe zu ihm ist. Er verletzt sie mit Worten wie:

„Es geht zwischen uns um Leben und Tod ... Wenn er durch meine Hand fällt, wird ein einziger Schlag Euch mit dem Geliebten den Beschützer nehmen ... Erschreckt Euch ein solches Unglück?

Violetta: Aber wenn er es ist, der tötet? Das ist das einzige Unglück... das ich als verhängnisvoll fürchte!

Alfredo: Mein Tod! ... Was interessiert Euch daran? ...“ (S. 73.)

Auf ihr abermaliges Drängen, von hier fortzugehen, verlangt Alfredo, ihm zu schwören, wohin auch immer mit ihm zu gehen. Sie muß ablehnen.

„Violetta: Dir aus dem Weg zu gehen, schwor ich einen heiligen Eid..

Alfredo: Und wer vermochte das?

Violetta: Der volles Recht darauf hatte.

Alfredo: War es Douphol? ...

Violetta (mit äußerster Anstrengung): Ja.

Alfredo: Also liebst du ihn?

Violetta: Nun gut... ich liebe ihn...“ (S. 75.)

Violetta verschweigt ihm in diesem „Aisozukashi“, dass sie seinem Vater versprochen hatte, sich von ihm zu trennen. Sie opfert sich als Frau der Demimonde für die Familienpolitik von Alfredos Vater, indem sie Douphol „mit äußerster Anstrengung“ als ihren neuen Geliebten bezeichnet. In seiner Mannesehre gekränkt, ruft er die anderen Gäste herbei, um Violetta vor aller Augen als bezahlbare Dirne zu demütigen: „Als Zeugen rufe ich euch auf, dass ich sie hier bezahlt habe. (Er wirft mit wütender Verachtung eine Börse zu Füßen Violettas, die ohnmächtig in Floras und des Doktors Arme sinkt...)“ (S. 77.) Die Tatsache, auf Kosten Violettas gelebt zu haben, also von ihr ausgehalten worden zu sein, empfand Alfredo nun als Schande, von der er sich durch Geld reinwaschen wollte. Die umherstehenden Gäste, die Augenzeugen dieses Vorfalls waren, entrüsteten sich über Alfredo:

„Oh, eine schreckliche Infamie begingst du!... Ein empfindsames Herz hast du so getötet!... Gemeiner Verleumder der Frauen, geh weg von hier, du erweckst in uns Abscheu.“ (S. 77.)

Die Pariser Gesellschaft duldete nicht, dass Alfredo eine Frau dermaßen beleidigte. Selbst Alfredos Vater, der auch anwesend war, war entsetzt über das Benehmen seines Sohnes. Baron Douphol, der sich als Beschützer der Frau betrachtet, mit der er auf diesen Ball kam, deutet Rache an:

„Die schreckliche Beschimpfung dieser Frau beleidigte hier alle, aber diese Schmähung wird nicht ungerächt bleiben... Ich will Euch beweisen, dass ich diesen Hochmut brechen werde.“ (S. 79.)

Die beim Kartenspiel angedeutete Herausforderung zum Duell wird nun konkreter am Schluß des 2. Aktes. Im 3. Akt erfährt dann die ster-

bende Violetta aus einem Brief von Alfredos Vater, dass das Duell stattgefunden hat, der Baron verwundet wurde und Alfredo ins Ausland geflohen war. (Vgl. S. 87.)

Für Viloetta, die einzig Alfredo aufrichtig liebte und sich durch seine Liebe eine Verlängerung ihres Lebens erhofft hatte, bedeutete die Sorge und Ungewißheit über das Duell eine Verschlechterung ihres Krankheitsbildes, ihr tragischer Tod am Ende des 3. Aktes war somit vorprogrammiert.

Der eigentliche Auslöser für diese tragische Entwicklung ist jedoch bei Alfredos Vater, Giorgio Germont, zu suchen. Violetta hatte sich von dem turbulenten und ausschweifenden Leben der Pariser Gesellschaft zurückgezogen, um mit Alfredo auf dem Lande ein friedliches Leben zu zweit zu verbringen. Im 2. Akt erscheint dort Vater Germont während der Abwesenheit seines Sohnes. Er hatte befürchtet, Alfredo würde sein ganzes Vermögen an Violetta verschwenden, muss jedoch erkennen, dass es Violetta ist, die all ihre Habe geopfert hat. Seine ablehnende Haltung ihr gegenüber ändert sich, ja, er empfindet sogar Bewunderung für sie, aber dennoch bedrängt er sie, sich von seinem Sohn zu trennen. Er befürchtet nämlich, dass der junge Mann, der seine Tochter heiraten möchte, einen Rückzieher macht, wenn er von der „Vergangenheit“ der Frau erfährt, mit der sein Sohn Alfredo zusammen lebt. Für das junge und schöne Mädchen ist Violetta bereit, ihr eigenes Glück zu opfern und sich von Alfredo für immer zu trennen. Unter der Bedingung, dass ihm der Vater einmal erzählen werde, dass sie ihn ihr ganzes Leben weiter lieben wird, verspricht sie, Alfredo einen Abschiedsbrief zu schreiben. Hier setzt also das „Aisozukashi“ der Violetta ein, indem sie sich gegen ihren eigenen Willen von dem Geliebten trennt und sich so selbst zum Wohl anderer opfert.

Verdis Oper wurde 1853 in Venedig uraufgeführt, 35 Jahre früher als *Kagotsurube*. Der zeitliche Abstand ist relativ gering. *La Traviata* entstand, nachdem Verdi in Paris die Bühnenversion der *Kameliendame* von Dumas nach seinem gleichnamigen Roman gesehen hatte. *Kagotsurube* soll auf eine Kōdan 講談-Geschichte zurückgehen, die von einem Blutbad im Freudenviertel während der Kyōhō-Ära 享保年間 (1716–1738) berichtet. Über eine konkrete Vorlage für die Figur der Yatsushashi ist mir nichts bekannt. Violetta (im Roman Marguerite) geht nach Dumas' eigener Aussage zu Beginn seines Romans auf jene Marie Duplessis zurück. Das Vorbild für Alfredo (im Roman Armand) war Dumas selbst. In beiden Stücken sind die Heldinnen herausragende Kurtisanen, sei es

im Yoshiwara, sei es auf der Rive droite. Beider tragisches Schicksal wird von dem Dilemma zwischen Geld und Liebe bestimmt. In beiden Stücken ist das Aisozukashi ein wichtiges dramatisches Element. Da beide Stücke jedoch unterschiedlichen Kulturen entspringen und unterschiedlichen Bühnengenres angehören, sind die Darstellungsmittel natürlich auch verschieden. Unterschiede gibt es bei *Kagotsurube* selbst im Vergleich zu vorausgegangenen Aisozukashi-Stücken, was Inhalt und Motivation angeht. Doch die Inszenierung, selbst die musikalische Untermalung mittels des Saiteninstruments Kokyū 胡弓, folgt der edozeitlichen Tradition. Dieses Instrument unterstreicht vortrefflich die beklemmende Stimmung der Aisozukashi-Szenen im Kabuki. In der *Traviata* geschieht das Aisozukashi in zwei Schritten: der Abschiedsbrief, in dem Violetta Alfredo mitteilt, dass sie sich wegen eines neuen Liebhabers von ihm trennen will, und, wohl weil dramaturgisch nicht besonders effektiv, am Abend auf dem Ball in Floras Palais noch einmal in einer Art Notlüge, um Alfredos Vater zu decken. Beiden Stücken ist darüber hinaus der sittenbildliche Charakter gemeinsam. Die Gesellschaft, in der beide Heldinnen leben, wird vom Geld bestimmt. Yatsushashi lebt zwar in einem edozeitlichen Freudenviertel, doch entspricht ihr Verhalten nicht mehr eindeutig feudالzeitlichen, konfuzianistisch geprägten moralischen Konzepten. Violetta dagegen folgt bourgeoisen Moralvorstellungen und opfert ihr persönliches Glück und Leben für ihren Geliebten und seine Familie. Verzicht auf eigenes Glück und Unterwerfung unter die „gesellschaftlichen Pflichten“ (Giri) sind häufiges Thema der Dramen von Bunraku 文楽 und Kabuki. Nach dem Vergleich der beiden Heldinnen kann man, etwas überspitzt, sagen, dass eher Violetta z.B. an die sich selbst aufopfernden Frauen, sowohl die Ehefrau wie auch die Geliebte Koharu, in *Shinjū Tennoamijima* erinnert, während Yatsushashi eher einen neuen, möglicherweise schon westlichen, Frauentyp ahnen läßt.

Literatur

- Kagotsurube sato no eizame 籠釣瓶花街酔醒, hg. v. Kikuchi Akira 菊地明. Kabuki on-stage 7. Tokyo, Hakusuisha 白水社 1986.
 La Traviata, Libretto von Francesco Maria Piave. Übers. u. hg. von Henning Mehnert, Universal-Bibliothek Nr. 9424, Stuttgart, Phil. Reclam jun. 1995.
 Watanabe, Tamotsu 渡辺保: Kabuki techō 歌舞伎手帖, Tokyo, Shinshindō 騷々堂 1982².