

Feature

Bunraku

Heinz Morioka

Unter den traditionellen Bühnenkünsten Japans erfreuen sich vier Genres unverminderter Popularität: Nō, Kyōgen, Bunraku und Kabuki. Besuchern Japans bieten sich im Laufe des Jahres zahlreiche Gelegenheiten zur Begegnung mit diesen Traditionen.

Entwicklung und Themen

Alle Bühnenkünste Japans haben eine lange Entwicklung durchgemacht und gehen auf gemeinsame Quellen zurück, die nach Korea und China weisen. Die heutigen Formen des Nō und Kyōgen haben sich im späten Mittelalter gefestigt und spiegeln dementsprechend vor allem Ideale und Probleme des Hofadels, des Samurai- und Bauernstandes aus der Zeit vor 1500 wider. Das heutige Bunraku und Kabuki ist vom Geiste der mittleren Schichten in den aufstrebenden Städten der frühen Edo-Zeit des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt.

Das Repertoire des Bunraku und Kabuki teilt man in zwei Kategorien, die sich jedoch vielfach überschneiden: *jidaimono*, d.h. Dramen mit idealisierten Episoden aus der Vergangenheit, und *sewamono*, d.h. Dramen mit Problemen aus dem gegenwärtigen Leben des Bürgerstandes in den Städten. In beiden Kategorien spielen die Begriffe *giri*, d.h. soziale Verpflichtungen, und *ninjō*, persönliche Bindungen und Neigungen, eine zentrale Rolle. Die Höhepunkte der *jidaimono* bilden Konflikte der Vasallentreue dem Feudalherren gegenüber, die oft in rituellem Selbstmord (*seppuku*) enden. Die *sewamono* behandeln mit Vorliebe tragische Konflikte, die sich aus Verpflichtungen des sozialen Standes und natürlichen Zuneigungen zu Verwandten und Freunden ergeben.

In der feudalistischen Gesellschaft der Edo-Zeit waren alle Klassen aufgrund konfuzianistischer Ethik in ein System gesellschaftlicher Verpflichtungen, die die Unterdrückung der persönlichen Bindungen und Neigungen forderte, eingezwängt. Dem *giri* kann man sich nicht entziehen, das *ninjō* will man nicht aufgeben – so bleibt oft kein Weg, als aus dem Stande, dem man zugehört, auszuscheiden, oder sich das Leben zu nehmen. Folgt im Falle der tragischen

Liebesbeziehung auch der Partner mit in den Tod, nennt man diesen Doppelselbstmord *shinjū*, d.h. „im Herzen vereint“.

Das Grundmuster einer *giri-ninjō*-Tragödie mit *shinjū*-Ausgang schuf der Dramatiker Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) für die Puppenspiel-Bühne des Erzählers und Rezitators Takemoto Gidayū (1651-1714). Takemoto hatte bereits im Jahre 1684 in Osaka seine eigene Bühne, das Takemoto-za, eröffnet und mehrere Dramen seines Zeitgenossen und engen Freundes Chikamatsu für die Rezitation mit Puppenspiel bearbeitet. Für den Aufbau der Puppenspiel-Dramen übernahmen Chikamatsu und Takemoto die Struktur, die sich auch im Nō und anderen klassischen Vortragskünsten findet: nach einem Einführungsakt (*jo*) folgt eine längere prosaische Entwicklung (*ha*), dann der relativ kurze dramatische Höhepunkt (*kyū*). Die Gründung des Takemoto-za-Theaters und die Puppenspiel-Erzählungen von Chikamatsu wurden zur Basis der heutigen Bunraku-Kunst. Der Vortragsstil der Erzähler und Rezitatoren heißt seither „Gidayū“. Der Ausdruck „Bunraku“ kommt erst 200 Jahre später auf.

Hauptwerke: *Sonezaki shinjū* und *Chūshingura*

Das erfolgreiche *giri-ninjō*-Drama „*Sonezaki shinjū*“, (Der Liebesdoppelselbstmord von Sonezaki), machte Takemoto und Chikamatsu über die Grenzen Osakas hinaus berühmt. Es wurde bald auch ins Kabuki übernommen. 1703, im Jahre der Uraufführung des Spiels, hatte sich in Sonezaki, jetzt im Zentrum von Osaka gelegen, ein Liebesdoppelselbstmord ereignet, an dem die Bevölkerung mitleidvoll Anteil nahm. Chikamatsus Drama entspricht im Wesentlichen dem wirklichen Geschehen. Zu Beginn von *Sonezaki shinjū* ist Tokubei, der Verwalter eines Handelshauses in Osaka, auf dem Weg, seinem Herrn einen größeren Geldbetrag zu überbringen. Da bittet ihn sein Freund Kuheiji, ihm das Geld kurzfristig auszuleihen. Aus *ninjō*-Gefühlen stimmt Tokubei zu. Kurz darauf streitet Kuheiji den Empfang des Geldes ab und beschimpft Tokubei



Plakat zu "Sonezaki shinjū"

aufs schmachlichste als Betrüger. Tokubei kann seine *giri*-Verpflichtung gegenüber seinem Herrn nicht erfüllen. Er beschließt, Selbstmord zu begehen, und nimmt von seiner Geliebten Ohatsu, die als Kurtisane in einem Teehaus Dienst tut, Abschied. Von *ninjō* ergriffen, begleitet Ohatsu ihn nach Sonezaki, wo Tokubei zuerst seine Geliebte, dann sich selbst mit dem Dolch ersticht.

Zu den „drei großen Nummern“ des Bunraku und Kabuki zählt die Geschichte von den 47 treuen Samurai. In einer Fülle von Einzelepisoden kommt hier das japanische Empfinden für *giri* und *ninjō* dramatisch zum Ausdruck. Das Spiel hat den Titel *Chūshingura*, „Die Schatzkammer der treuen Vasallen“. Es wurde von einem Dramatikerteam für das Puppenspiel verfasst und gleich nach der Uraufführung im Jahre 1748 ins Kabuki übernommen. Im Jahre 1703 hatte sich in Edo eine Vendetta ereignet, die die Gemüter der Bevölkerung nachhaltig erregte: Vasallen von Asano Naganori, dem Lehnsherrn von Akō (bei Kōbe), nahmen Rache an Kira Yoshinaka, einem hohen Staatsbeamten in Edo, der 1701 den Selbstmord (*seppuku*) ihres Herrn provoziert hatte. Sie trugen den abgeschlagenen Kopf Kiras zum Tempel Sengaku-ji in Shinagawa. Alle wurden zum rituellen Selbstmord verurteilt; ihre Gräber im Sengaku-ji sind seither Stätten der Verehrung.

Um der Zensur durch die Shogunatsregierung, der die Verherrlichung der Blutrache missfiel, zu umgehen, verlegten die Autoren die Ereignisse ins 14. Jahrhundert. Aus Ōishi, dem Anführer der Akō-Vasallen, wurde „Yuranosuke“, aus Asano „Hangan“ und aus Kira „Moronō“, der Sengaku-ji wurde zu „Kōmyō-ji“. In den elf Akten von *Chūshingura* treten 25 verschiedene Personen auf. Die Szenerie erstreckt sich vom Palastinneren des Feudalfürsten und prachtvollen Kurtisanen-Teehäusern bis in die Hütten des einfachen Volkes. Eine Aufführung des Gesamtdramas nimmt einen ganzen Tag in Anspruch, und der Zuschauer hat für die drei Hauptsektionen jedes Mal den vollen Eintrittspreis zu entrichten.

Die Bühne im Bunraku

Bunraku und Kabuki haben sich im 18. Jahrhundert auf verschiedene Weise gegenseitig beeinflusst. *Giri-ninjō*-Dramen erscheinen in der Regel zuerst im Bunraku, danach im Kabuki. Bunraku hat vom Kabuki Elemente der Theaterraumgestaltung und der Schauspielkunst übernommen. Typisch und exklusiv für die Bunraku-Bühne ist das angebaute erhöhte Podium für den Tayū, d.h. für den Erzähler und Rezitatoren, und für den die Rezitation begleitenden Shamisen-Spieler. Das Podium, genannt *yuka*, befindet sich vom Publikum aus gesehen auf der rechten Seite. Dort sitzen Tayū und Shamisen-Spieler in japanischer Sitzhaltung. Um die Körperresonanz zu erhöhen, strafft der Tayū seinen Oberkörper durch Unterschieben eines kleinen Schemels, der *shirihiki*

(„Gesäßheber“) genannt wird. Das *yuka*-Podium ist drehbar, um Tayū und Shamisen-Spieler im Lauf der Aufführung auswechseln zu können. Zu Lebzeiten von Takemoto Gidayū (1651-1714) befand sich das *yuka*-Podium in der Mitte der Bühne, vor den darstellenden Puppen. Für Takemoto war die Puppenkunst kein Schauspiel, sondern eine Ergänzung und Illustration zur Erzählung. Er nannte seine Kunst *ningyō-jōruri*, „Puppen-Jōruri“, und verstand sich selbst als Träger der traditionellen Erzählkunst.

Als volkstümliche Unterhaltungskunst erlebte die rezitierte Erzählung ihre erste Hochblüte im 13. Jahrhundert, als blinde Barden im Gewand von buddhistischen Wanderpriestern (*biwa hōshi*) zur Biwa-Baßlauten-Begleitung Episoden aus der Heike-Erzählung (*Heike monogatari*), dem Epos vom Untergang des Hauses Taira (1185), vortrugen. Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts erweiterten die Wander-Erzähler ihr Repertoire durch volkstümliche Romanzen und ersetzten die melancholische Biwa-Laute durch das heller klingende Shamisen, das um 1560 von den Ryūkyū-Inseln (Okinawa) nach Japan gelangt war. Das Volk nannte diese neue Art der Erzählung *jōruri*, nach Prinzessin Jōruri, der fiktiven Schönheit einer Liebesromanze der Barden. Um 1600 rief der Kaiser Goyōzei (1571-1617) Jōruri-Sänger an seinen Hof. Einer von ihnen hatte Puppen mitgebracht, die durch ihre Gesten die Gemüter der Zuhörer anregten, was dem Kaiser gefiel. Im Raum Kyoto und Osaka traten in der Folge mehrere Jōruri – Puppenspieler auf. Ein Trupp reiste sogar bis Edo, konnte aber dort nicht Fuß fassen, da man das deftigere Kabuki-Spiel dem rührseligen Puppenspiel vorzog. Osaka blieb Mittelpunkt der Puppen-Jōruri-Erzählung und wurde zur Geburtsstätte des heutigen Bunraku.



Yoshitsune Senbon Zakura

義経千本桜・道行初音の旅

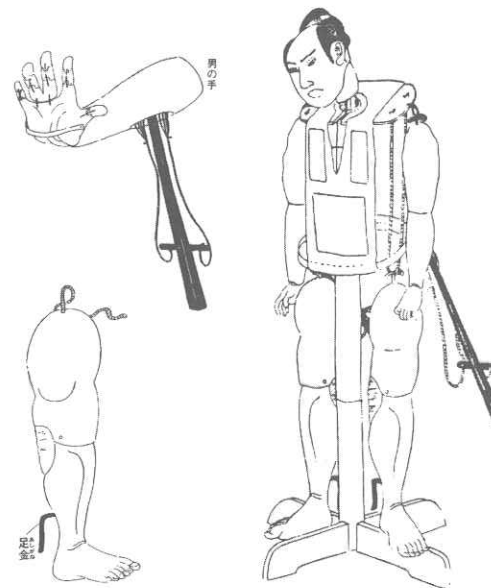
„Yoshitsune Senbon Zakura“: Die Bühne des Bunraku (Bunraku Kyōkai)

Als Takemoto Gidayū durch den Erfolg von *Sonezaki shinjū* (1703) auf der Höhe seines Ruhmes stand, trennte sich sein talentierter Schüler Toyotake Wakatayū (1681-1764) von seinem Meister und gründete sein eigenes Theater, das Toyotake-za. Das Jahr 1703 bringt somit drei Ereignisse, die die Entwicklung der Jōruri-Rezitation beeinflusst haben: der Liebesdoppelselbstmord in Sonezaki, die Vendetta der 47 Samurai in Edo und die Gründung des Toyotake-za in Osaka. Takemoto und Toyotake scharten beide talentierte Schüler um sich; sie rivalisierten miteinander im guten und im schlechten Sinne. Der geographischen Lage des Theaters entsprechend nannte das Volk Takemotos Jōruri „Westschule“, wörtlich „Westwind“ (*nishifū*), Toyotakes Jōruri „Ostschule“, wörtlich „Ostwind“ (*higashifū*). Vom „Westwind“ sagte man, er sei unauffälliger und schlichter; vom „Ostwind“ meinte man, er sei auffälliger und prunkvoller. Leider hatte die Zersplitterung merklichen Publikumsschwund zu Gunsten des Kabuki zur Folge. 1765 schloß das Toyotake-za seine Tore; 1767 war auch das Takemoto-za bankrott.

Die Goldene Zeit des klassischen Puppen-Jōruri ging damit zu Ende. „Westwind“ und „Ostwind“ bliesen eine Weile nur verborgen hinter den großen Kabuki-Bühnen, hatten aber bald wieder freie Bahnen. Von der nahe gelegenen Insel Awajishima kam ein enthusiastischer Puppenspieler nach Osaka und warb um Gidayū-Rezitatoren für die ihm verfeinerte Puppenkunst. Unter seinem Künstlernamen Uemura Bunrakuken (1751-1810) hieß er sowohl „Westwind“ als auch „Ostwind“ bei sich willkommen. Ein Adoptivsohn der dritten Generation namens Bunrakuken (1813-1887, Bunrakukens Enkel oder Urenkel) gründete 1872 in Osaka das Bunraku-za. Dieses blieb für Jahrzehnte das einzige exklusive Puppen-Jōruri-Theater Japans, und „Bunraku“ wurde zum Namen und Kennwort für das klassische Puppen-Theater von Osaka.

Die Puppen

Die Puppen im Bunraku-za sind etwas größer als auf der Bühne der Goldenen Zeit. Der Tayū behält seinen Platz auf dem rechts gelegenen *yuka*-Podium, bleibt aber weiterhin die Hauptperson auf der Bühne. Ein Gidayū-Meister verfügt über einen weiten Stimmumfang, von einer tiefen Brustresonanz bis zum hohen Falsett. Die Stimme des Erzählers berichtet, was vor sich geht; durch ihn sprechen, flüstern, rufen, lachen und weinen die Puppen. Aber es ist immer die Stimme des Tayū, des Gidayū-Meisters, niemals die eines akrobatischen Stimmen-Mimikers. Das Gidayū vereint drei prinzipiell unterschiedliche Vortragsarten zu einer einzigen Erzählkunst: *kotoba*, „Worte“, d.h. die Reden der handelnden Personen; *ji*, „Hintergrund“, die von Shamisen-Rhythmen begleiteten Szenenschilderungen; und *fushi*, „Melodie“, die mit Pathos und durchdringendem Shamisen-Forte vorgetragenen Höhepunkte.



Die Mechanik der Bunraku-Puppen (Programmheft des Kokuritsu Gekijō)

Unter dem Einfluß des Kabuki wurden dem Bunraku eigentlich artfremde Szenen mit verteilten Rollen eingeführt. Zusätzliche Gidayū-Shamisen-Ensembles sitzen auf einer Veranda über dem *yuka*, hinter einem Bambusvorhang, der *misu* genannt wird. Eine solche Veranda gibt es auch auf der linken Bühnenseite für Assistenten, die mit verschiedenen Instrumenten Bühnengeräusche erzeugen. Eine der drei großen Nummern des Bunraku (*Imoseyama onna teikin*) erfordert heutzutage sogar ein zweites provisorisches *yuka*-Podium auf der linken Seite der Bühne, um der Konfrontation zweier Parteien des Plots empathischen Nachdruck zu verleihen.

Im Gegensatz zu dem Eindruck, den man von kurzgefaßten Schilderungen des Bunraku oder von Szenenauszügen im Fernsehen bekommt, spielen die Puppen im Bunraku nicht die erste, sondern nach der Gidayū-Shamisen-Rezitation die zweite Rolle. Die Puppen der größeren Rollen werden von je drei, Puppen von kleineren Rollen von nur einem Operator bedient. Sie sind 100 bis 120 cm groß, in voller Aufmachung übersteigt ihr Gewicht 10 kg. Das innere Körpergerüst besteht aus einem Holzbrett für die Schultern und einem Ring (traditionell aus Bambus) für die Hüften. Am Schulterbrett hängen Arme und Beine. Puppen in langen Kimonos, also die meisten weiblichen Rollen, haben gewöhnlich keine Beine. Die Kopfstücke (*kashira*) werden durch das „Kehlholz“ (*nodoki*) auf

einen mit Schnüren und Hebeln versehenen „Körperspieß“ (*dogushi*) aufgesetzt, mit dessen Hilfe der Operator Kopf-, Augen- und Mundbewegungen manipuliert. Bei drei Operatoren bewegt der Hauptspieler (*omozukai*) Kopf, Rumpf und rechten Arm; der „Linksspieler“ (*hidarizukai*) den linken Arm, den er an einem ca. 30 cm langen Holzstab hält, damit er dem Hauptspieler nicht in die Quere gerät. Der dritte Operator ist der „Beinspieler“ (*ashizukai*). Er hält vorhandene Beine an einem hebelartigen Griff, und täuscht nicht vorhandene Beine durch geschickte Manipulation des Kimono vor. Für das heute gängige Repertoire werden 45 Köpfe benötigt: 8 für ältere Männer, 18 für Männer mittleren Alters, 5 für junge Männer und Knaben, 3 für alte Frauen, 4 für Frauen mittleren Alters und 7 für junge Frauen und Mädchen. Jeder Kopf hat typisch ausgeprägte Gesichtszüge. Wenn die Emotionen einer Rolle plötzlich wechseln, muss hinter der Kulisse blitzschnell ein neuer Kopf auf das Kehlholz gespießt werden.



Ofuku -
komische Alte



Keisei - Kurtisane
der Oberschicht



Fukeoyama -
20 bis 30-jährige Frau



Musume - junges
Mädchen



Kintoki -
Samurai



Komei - Samurai
von 40 Jahren



Wakaotoko - junger,
begehrter Mann



Genta - fescher, ge-
fühlvoller Mann (20)

Puppenköpfe der Bunraku-Puppen (Bunraku Kyōkai)

Das groteske Holz-Bambus-Schnüren-Skelett der Puppen wird durch ein reichhaltige Kimono-Garderobe verdeckt. Die Personen der *sewamono*-Stücke geben ein buntes Bild der in den bürgerlichen Klassen der frühen Edo-Zeit gängigen Moden. *Jidaimono*-Stücke zeigen mit viel Phantasie zurechtgemachte Gala-Moden von Hofdamen und Kriegshelden. Trotz zahlreicher komplizierter

Mechanismen des *dogushi*-Skeletts ist die Bewegungsfreiheit verglichen mit einem lebendigen Kabuki-Spieler begrenzt. Um dieses Manko wettzumachen, hat die Tradition eine Anzahl subtil ausgeklügelter Pattern (*kata*) festgelegt. Diese *kata* stellen die typischsten und ausdrucksstärksten Züge einer Rolle, einer Handlung oder Emotion dar. Der ausgebildete Puppenspieler beherrscht etwa 40 Grund-*kata*, die er den Worten und Gesängen des Taiyū so genau wie möglich anpaßt. Über Grundmuster hinausgehende *kata*-Variationen sind nur großen Meistern gestattet. Geraffte oder gedehnte Ausdrucksstereotype einer Puppe, die einen lebenden Schauspieler lächerlich machen würden, bewegen den Zuschauer zu echtem Mitempfinden, etwa wenn die Puppe im sog. *ikizukai* („Schnaufen“) die Schultern heftig auf und abzieht, um die schmerzgefüllte Seele zu erleichtern.

Im Gegensatz zu anderen Arten des Marionetten-Theaters, bei dem die Puppen aus dem Hintergrund manipuliert werden, erscheinen Bunraku-Spieler zusammen mit ihren Puppen auf der offenen Bühne. Drei Operatoren für eine Puppe sind schon aus dem Jahre 1734 belegt. Ursprünglich verdeckten alle drei ihre Gesichter mit schwarzer Gaze nach Art neuzzeitlicher Terroristen. Im Laufe der Zeit ahmten populäre Hauptspieler Kabuki-Idole nach und erschienen ohne Maske im formellen hellen Kamishimo-Kimono neben ihrer Puppe auf der Bühne. Letztere ist kleiner als die Kabuki-Bühne und hat einen etwas tiefer gelegenen Mittelteil. Dieser wird *funazoko*, „Schiffsboden“, genannt, denn als ganzes ähnelt die Struktur der Bühne einem von der Seite betrachteten einfachen Lastschiff mit breiten Außenbordplanken. Auf den „Planken“ stehen Kulissen wie Landschaften und offene Räume. Auf dem „Schiffsboden“ bewegen sich die Operatoren. Die Hauptspieler hielten ihre Versenkung auf dem Schiffsboden für unangemessen und entwickelten für sich hohe hölzerne Stelzsandalen, „Bühnengetas“. Damit diese auf dem Schiffsboden nicht klappern, umwickeln sie diese mit kleinen Strohmatte. Vom Publikum aus gesehen ist der Hauptspieler so um einen Kopf größer als die schwarzen Hilfsoperatoren. Er hält die Puppe wie ein Kind auf seinen Armen. In dramatischen Szenen bewegen sich zwei oder sogar drei Puppenspieler-Trios auf dem engen „Schiffsboden“. Außer vom *yuka*-Podium ertönen Gidayū-Rezitationen und Shamisen-Klänge aus den *misu*-Nischen oberhalb der Bühne. Um drei Puppen zu beleben, ist die Koordination eine großen Spielerteams erforderlich. Bei einer Meisteraufführung verschwinden diese „Hilfskräfte“ bald aus dem Gesichtsfeld des Zuschauers. Vor seinen Augen bleiben nur die von der Gidayū-Rezitation belebten Puppen.

Seit der Errichtung des Bunraku-za im Jahre 1872 hat sich das klassische Bunraku nicht mehr viel verändert. Das Theater hat mehrmals seinen Besitzer gewechselt und wurde zweimal durch Feuer völlig zerstört (1926 und 1945),

aber gleich wieder aufgebaut. Die Aufführungen westlichen Bunrakus wie „Madame Butterfly“, „Hamlet“ oder „La Traviata“ fanden keinen großen Anklang, während andererseits das klassische japanische Bunraku auf den Auslandstourneen, die seit 1963 veranstaltet werden, begeisterte Freunde findet. 1963 schlossen sich die Bunraku-Spieler zur öffentlich anerkannten Bunraku-Vereinigung (Bunraku Kyōkai) mit Hauptsitz im Bunraku-za zusammen. Um innere Zwistigkeiten zu glätten wurde das Theater aber in „Asahi-za“ umbenannt. Seit 1984 ist das Nationale Bunraku-Theater bei Nipponbashi (Chūō-ku/ Osaka) der Hauptsitz. In Tokyo steht das Kleine Theater des Nationaltheaters in Hayabusa-chō (Chiyoda-ku) mehrmals im Jahr den Bunraku-Truppen aus Osaka zur Verfügung.

1.

P
I
I
e
o
j
W
G
(
S
J
b
E
A
d
u
b
F
h
V
A
v
c
I