

## Performative Aspekte des Rakugo-Theaters

Till Weingärtner (Berlin)

### Abstract

What is most important about a Rakugo performance? Is the performer supposed to follow a set of norms? Or is he free to do as he likes in order to entertain the audience? Using Fischer-Lichte's concept of performance, this paper examines current trends in Rakugo theory and criticism, discussing the approaches of Horii Ken'ichi and Hirose Kazuo, as well as examples of contemporary Rakugo artists such as Shunpūtei Shōta or Kawayanagi Tsukushi, in whose performances the performative aspect of Rakugo comes to the fore.

### 1 Das Verhältnis von Stoff und Aufführung<sup>1</sup>

Im Mittelpunkt der Performativitätstheorie von Erika Fischer-Lichte steht bekanntlich die Definition von Aufführung als einmaliges Ereignis unter den Bedingungen der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, damit also als soziales Ereignis.<sup>2</sup> Sehr anschaulich beschreibt Fischer-Lichte z. B. in der *Ästhetik des Performativen* (FISCHER-LICHTE 2004), wie in der europäischen Theatertradition genau diese Eigenschaft von Aufführungen gerne in den Hintergrund gedrängt wird – wenn etwa der Zuschauerraum abgedunkelt und den Zuschauern absolute Stille vorgeschrieben wird<sup>3</sup> oder wenn mancher Theaterbesucher oder -kritiker jegliche Interaktion mit dem Publikum oder andere Vorgänge und Handlungen, mit denen die „vierte Wand“ durchbrochen wird, ablehnt und geradezu Verrat am Dramentext vermutet. Denn der aufgeführte Text galt lange als konstituierend für den „Kunstcharakter einer Aufführung“.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Die Ausführungen dieses Beitrags beruhen zum Teil auf meiner Auseinandersetzung mit Rakugo in meiner 2012 abgeschlossenen Dissertation (WEINGÄRTNER 2013). Dort beschäftigte ich mich mit aktueller japanischer Fernsehcomedy und versuchte besonders die Person der Komikerinnen und Komiker und deren Verhältnis zu den jeweils verkörperten Rollen zu erfassen. In diesem Rahmen befasste ich mich auch mit aktuellen Tendenzen der Rakugo-Kritik (69–80) und der Aufführungspraxis (314–320). Im vorliegenden Aufsatz werden die Erkenntnisse jener Arbeit unter dem Aspekt der Performativitätstheorie anhand weiterer Beispiele aktueller Rakugo-Aufführungen diskutiert.

<sup>2</sup> FISCHER-LICHTE 2004: 63–126.

<sup>3</sup> FISCHER-LICHTE 2004: 59.

<sup>4</sup> FISCHER-LICHTE 2004: 42f.

Obwohl wir im japanischen Zusammenhang grundsätzlich andere Formen von Aufführungspraxis beobachten können, eröffnen uns die Kerngedanken der Performativitätstheorie doch einen speziellen Blick auf eine Grundproblematik, die Rakugo-Fans, Rakugo-Kritiker<sup>5</sup> und Rakugo-Künstler gleichermaßen beschäftigt und die sich in der Frage, was Rakugo eigentlich leisten soll, auf den Punkt bringen lässt. Daran schließt sich eine ganze Reihe weiterer Fragen an: Soll eine Vorführung in erster Linie die Präsentation eines Werkes sein, ist der Rakugo-Erzähler also nur eine Art Bote, der uns eine starre Einheit präsentiert, bei der jeder individuelle Eingriff, jede Veränderung, eine „Versündigung“ am Text darstellt? Soll der Künstler hinter den Figuren, die er verkörpert, verschwinden? Hat sich der Künstler bestimmten Regeln, die das konkrete Stück und die Gattung Rakugo mit sich bringen, unterzuordnen – Regeln, über deren Einhaltung möglicherweise die älteren Rakugo-Erzähler, die *senpai*, aber auch Rakugo-Experten im Publikum streng wachen? Soll Rakugo also als klassische Aufführkunst, als *koten geinō*, respektiert, damit aber ggf. auch konserviert werden? Oder aber ist Rakugo in erster Linie Unterhaltungskunst oder *Entertainment*, wie unlängst sogar von Rakugo-Kritikern wie Hirose Kazuo 広瀬和生 (geb. 1960) unter Verwendung des englischen Begriffs in Katakana gerne behauptet wird?<sup>6</sup> Darf sich der Künstler die Freiheit nehmen, seinen Stoff den Vorlieben des Publikums anzupassen? In dem Fall bestünde der Reiz einer Aufführung gerade im Spannungsverhältnis zwischen einem Stoff, der dem Publikum oft bekannt ist, und der ganz individuellen Interpretation des Erzählers mit all seinen persönlichen, individuellen Eigenschaften. Gerade beim Rakugo wird immer wieder betont, dass es keineswegs das Vergnügen mindert, ein und dasselbe Stück mehrmals zu sehen. Ja, sogar die Aussicht, das gleiche Stück häufiger aus dem Mund desselben Erzählers zu hören, ist für den Rakugo-Fan offenbar nicht einmal ansatzweise mit Langeweile verbunden.<sup>7</sup> Dies deutet darauf hin, dass die einzelne Rakugo-Vorführung von Liebhabern der Gattung tatsächlich als singuläres Ereignis aufgefasst wird. Die Frage nach dem Verhältnis von Stoff und individueller Aufführung bzw. Vortragendem ist, wie ich im Folgenden darlegen werde, erst in den letzten Jahren verstärkt ins Blickfeld der Rakugo-Kritiker gerückt. Jedoch weist Amin

<sup>5</sup> Der hier verwendete Begriff der Rakugo-Kritik steht für eine Reihe theoretischer, essayistischer und journalistischer Arbeiten aus einem Feld, das in Japan als *rakugo hyōron* bezeichnet wird. Rakugo-Kritik ist weniger das konkrete Rezensieren von Aufführungen denn ein reflektiertes Schreiben über die Wesensmerkmale des Rakugo, seine Geschichte und seine Vertreter, insbesondere in Form positiver Vorstellung der nach Ansicht einer Kritikerin oder eines Kritikers herausragenden Künstler (z.B. HIROSE/KATSUTA 2010). Das Selbstverständnis der in diesem Feld Schreibenden und Publizierenden als Kritikerinnen und Kritiker wird etwa in dem auch hier behandelten Aufsatz Yanos (YANO 2003) deutlich, der die Arbeit der Rakugo-Kritik mit der des Literaturkritikers Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902–1983) in Verbindung bringt (YANO 2003: 155f.). Rakugo-Forschung im akademischen Umfeld bildet dagegen weiterhin die Ausnahme. Als eine erste Arbeit mit explizit wissenschaftlichem Anspruch wäre die Studie des seinerzeit als Linguistik-Professor an der Waseda Universität tätigen Nomura Masaaki 野村雅昭 (geb. 1939) zu nennen (NOMURA 1994).

<sup>6</sup> HIROSE 2010: 20.

<sup>7</sup> HORII 2007: 82.

Sweeney bereits 1979 in einem Aufsatz auf eine Art Richtungsstreit innerhalb der Rakugo-Erzählerszene hin. Dieser Streit wurde seinerzeit allerdings kaum offen ausgetragen oder gar als solcher von der Rakugo-Kritik thematisiert. Sweeney stützt seine Beobachtung vielmehr auf Interviews, die er mit Künstlern und Experten während eines Forschungsaufenthalts in Tōkyō geführt hat:<sup>8</sup> Anhand der Äußerungen unterscheidet er zwischen Rakugo-Traditionalisten und -Erneuerern. Dabei geht es um die grundlegende Frage, ob Rakugo eine klassische, unwandelbare Kunst oder eine publikumsorientierte Unterhaltung ist.<sup>9</sup> Hat ein Rakugo-Erzähler das Recht, so in den verbalsprachlichen Text eines Rakugo-Stücks einzugreifen und Veränderungen vorzunehmen, dass das zeitgenössische Publikum den Text besser verstehen und mehr Freude daran haben kann? Dies würde bedeuten, dass der Erzähler sich den eigenen Auftritt bereits im Voraus als Ereignis inklusive der jeweiligen Reaktionen des Publikums vorstellt und sich in seiner Textgestaltung dann an der erwarteten Reaktion ausrichtet. Das wäre eine Praxis, die sich mit Fischer-Lichtes Konzept der aus der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern resultierenden autopoietischen Feedback-Schleife<sup>10</sup> in Verbindung setzen ließe. Die Position, dass sich der Rakugo-Vortrag auch ans Publikum anzupassen habe, wird in Japan tatsächlich von der Fraktion der sogenannten „Erneuerer“ vertreten. Die Traditionalisten dagegen betrachten den Rakugo-Text als Werk, das nicht einmal in Details wie der Verwendung einzelner Begriffe verändert werden darf.<sup>11</sup> Die Verantwortung, den Text vollständig zu verstehen, läge demnach beim Zuhörer. In der Tat scheint es in diesem Fall für das Rakugo irrelevant zu sein, dass überhaupt ein Publikum existiert. Im Übrigen weist Sweeney selbst in seinem Aufsatz durchaus ein Verständnis von Aufführung auf, das mit dem von Fischer-Lichte vergleichbar ist: Er nahm für seinen Aufsatz die Transkription von zwei unterschiedlichen Aufführungen derselben Rakugo-Geschichte durch denselben Erzähler vor – ein Vorgehen, das seinerzeit in Japan für Verwirrung gesorgt habe.<sup>12</sup> Die Vorstellung von der Einmaligkeit jeder Aufführung, wie sie später von Fischer-Lichte konkretisiert wurde, scheint zu jenem Zeitpunkt selbst Rakugo-Erzählern fernegelegen zu haben.

## 2 Paradigmenwechsel von Kritik und Aufführungspraxis

Wie wenig sich die traditionelle Rakugo-Kritik mit Rakugo als Aufführung befasst, wird in einem Aufsatz des bekannten Rakugo-Experten und Kritikers Yano Seiichi 矢野誠一 (geb. 1935) deutlich, in dem dieser sein eigenes Handwerk infrage stellt.<sup>13</sup> Er geht von der

<sup>8</sup> SWEENEY 1979: 27.

<sup>9</sup> SWEENEY 1979: 49ff.

<sup>10</sup> FISCHER-LICHTE 2004: 63–126.

<sup>11</sup> SWEENEY 1979: 50.

<sup>12</sup> SWEENEY 1979: 54.

<sup>13</sup> YANO 2003; vgl. WEINGÄRTNER 2013: 69–72.

Feststellung aus, dass Rakugo zwar höchst interessant, die Rakugo-Kritik dagegen schrecklich langweilig sei.<sup>14</sup> Seine Erklärung überrascht: Rakugo-Kritik sei vor allem Reflexion über das Wesen des Rakugo. Diese Reflexion erfolge konkret anhand der Beschäftigung mit bestimmten Stücken, die nach ihrer Struktur oder ihrem Inhalt kategorisiert werden. Nach Yanos Einschätzung entstehen kritische Arbeiten im Wesentlichen durch Zusammentragen und Aufarbeiten von Quellen und Informationen. Solche Arbeiten enthielten Kommentare und Diskussionen über die Fähigkeiten von häufig bereits verstorbenen Rakugo-Meistern. So kämen zwar Arbeiten über das Wesen des Rakugo, Texte zu einzelnen Rakugo-Künstlern sowie Erläuterungen und Kommentare zu Rakugo-Stücken zustande und Rakugo werde als Kunst gewürdigt. Es mangle jedoch an der Schilderung eigener Erfahrungen beim Erleben ganz konkreter Rakugo-Vorstellungen und der individuellen Auseinandersetzung damit durch den Kritiker.<sup>15</sup> Eine solche Thematisierung der bei einem Besuch im Yose-Theater auch unmittelbar zugänglichen Erfahrung steht in der Tat nicht auf der Tagesordnung der Kritiker – und zwar nicht zuletzt deshalb, weil dies für ihre Zielgruppe nicht von Belang ist. Werke der Rakugo-Kritik werden von Rakugo-Liebhabern für Rakugo-Liebhaber geschrieben. Das Wissen um die Erfahrung verbinde die Kenner bereits. Das Schreiben über Rakugo bleibe, so Yano, somit eine Aktivität eines begrenzten Zirkels, die über dessen Grenzen hinaus nur wenig Beachtung finde und keine Wirkung entfalten könne.<sup>16</sup>

Seit einigen Jahren zeichnet sich auf dem Gebiet der Rakugo-Kritik allerdings ein Paradigmenwechsel ab: Bei jungen Kritikern wie Horii Ken'ichirō 堀井憲一郎 (geb. 1958) mit seiner Studie *Rakugo-ron* von 2007 oder in den zahlreichen Arbeiten von Hirose Kazuo rückt nun die Rakugo-Aufführung als Ereignis und *Entertainment* in den Mittelpunkt.

Horii wendet sich in seiner Arbeit zunächst gegen die grundsätzlichen Tendenzen der etablierten Rakugo-Kritik und auch in aller Deutlichkeit gegen jene der akademischen Rakugo-Forschung. Regelrecht bissig wirft er beiden beispielsweise vor, die Kategorisierung der Schlusspointen zu einer Art exzessivem Hobby zu machen. Dem Leser empfiehlt er, Reißaus zu nehmen, sollte ein selbsternannter Rakugo-Experte ihn in ein Gespräch über die Analyse von Schlusspointen verwickeln.<sup>17</sup> Für die Frage nach der Performativität noch interessanter ist die Einschätzung Horiis, dass der fiktive Stoff eines Rakugo-Stücks – also in gewisser Weise das, was das Rakugo als Werk kennzeichnet – fast ohne Belang sei. Damit wird auch die Idee zurückgewiesen, der Rakugo-Erzähler habe sich dem Werk unterzuordnen und nur durch eine bestimmte Verkörperung der Figuren eine an die Geschichte gebundene Bedeutung hervorzubringen. Für Horii ist die Handlung lediglich

---

<sup>14</sup> YANO 2003: 153.

<sup>15</sup> YANO 2003: 154f.

<sup>16</sup> YANO 2003: 156.

<sup>17</sup> HORII 2007: 28f.

eine Art „Gefäß“ oder auch etwas, das sich der Erzähler „borge“ (*karimono*), um seine Wortkunst entfalten zu können.<sup>18</sup>

Horiis Beschreibungen erinnern zum Teil verblüffend an Fischer-Lichtes Konzept der Aufführung: Auch für Horii ist die Rakugo-Vorführung ein Ereignis, das die gleichzeitige Anwesenheit von Zuschauern und Erzähler verlangt, was Fischer-Lichtes Konzept der Ko-Präsenz beider Akteure als konstituierende Voraussetzung einer Aufführung<sup>19</sup> entspricht. Rakugo könne nur als Live-Vorführung funktionieren, bei dem der Rakugo-Künstler ein *ki* (気) aussende und die entsprechende Stimmung oder Energie das Publikum unmittelbar erreiche.<sup>20</sup> Erzähltechniken des Rakugo behandelt Horii unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus einer Beziehung zwischen Erzähler und Zuschauer. Der Erzähler müsse das Publikum erreichen, dieses müsse das Gesagte wiederum in eigene Stimmungen umsetzen. In diesem Sinne werde Rakugo zu einer den Erzähler mit seinem Publikum verbindenden Tätigkeit.<sup>21</sup> Den Vortrag des Erzählers vergleicht Horii mit Gesang<sup>22</sup>: In beidem werde die Stimmung durch Stimmführung, Lautstärke und Rhythmus beeinflusst, aber auch durch die Wahl der richtigen Pausen (*ma* 間)<sup>23</sup> oder die Akzentsetzung und Geschwindigkeit.<sup>24</sup> Der Vergleich von Rakugo und Lied geht mit einer klaren Abgrenzung zu der Idee einher, die Handlung einer Rakugo-Geschichte sei wichtiger als der Vortrag. Aus der Anwendung der genannten Techniken ergebe sich auf Seiten des Publikums eine bestimmte Art der Rezeption: Gerade weil das Publikum wie in der Musik die Stimmungen genieße, verliere eine Geschichte durch wiederholtes Vortragen nichts von ihrem Reiz.<sup>25</sup>

Dass die bisherige Rakugo-Kritik einer strengen Prüfung zu unterziehen sei, ist auch der Grundtenor der Arbeiten des Journalisten und Rockmusik-Kritikers Hirose Kazuo. Schon der Titel seines 2011 erschienenen *Rakugo hyōron wa naze yaku ni tatanai no ka*<sup>26</sup> („Warum Rakugo-Kritik zu nichts nutze ist“) macht diese Haltung klar. Über die Rakugo-Theorie hinaus, in deren Beurteilung er prinzipiell mit Horii übereinstimmt, zeichnet er in *Gendai rakugo no kiso chishiki*<sup>27</sup> („Grundwissen des zeitgenössischen Rakugo“) ein Bild des aktuellen Rakugo, das er von der ursprünglichen Aufführungspraxis abgrenzt. Dort habe die Aufgabe des Erzählers vor allem in der Hervorbringung von Bedeutung gelegen, welche an eine bestehende Geschichte geknüpft war. Dies geschah nach Hiroses Einschätzung vor allem dadurch, dass man sich an das Vorbild der etablierten Meister hielt, die dieser

<sup>18</sup> HORII 2007: 32–35.

<sup>19</sup> FISCHER-LICHTE 2004: 63–126.

<sup>20</sup> HORII 2007: 6–12.

<sup>21</sup> HORII 2007: 88ff.

<sup>22</sup> HORII 2007: 86–97.

<sup>23</sup> HORII 2007: 128–139.

<sup>24</sup> HORII 2007: 140–150.

<sup>25</sup> HORII 2007: 82.

<sup>26</sup> HIROSE 2011.

<sup>27</sup> HIROSE 2010.

Aufgabe nach allgemeiner Auffassung am besten gerecht wurden.<sup>28</sup> Die Aufführungsweise der bekannten Stoffe des Rakugo-Repertoires richtete sich bis ins 21. Jahrhundert hinein vor allem nach den Vorträgen der Rakugo-Meister Yanagiya Kosan V. 5代目柳家小さん (1915–2002) und Kokontei Shinchō III. 3代目古今亭志ん朝 (1938–2001). Ihre Aufführungen wurden von den meisten Rakugo-Künstlern in Tōkyō imitiert.

Diese Vorgehensweise fand übrigens durchaus schon in der Vergangenheit Kritiker. So ging der berühmt-berüchtigte Rakugo-Erzähler Tatekawa Danshi 立川談志 (1936–2011) mit seinen Kollegen hart ins Gericht und griff sie konkret dafür an, sich in ihren Darbietungen an Kosan als Vorbild zu halten. Er betonte, dass ein jüngerer Erzähler überhaupt nicht in der Lage sei, einen Stoff auf die gleiche Art und Weise vorzutragen wie Meister Kosan, da dieser dem jüngeren Erzähler doch an Lebenserfahrung um einiges voraus sei.<sup>29</sup> Danshi äußerte in diesem Zusammenhang auch die sehr bekannt gewordene und oft zitierte Befürchtung, dem Rakugo drohe ein ähnliches Schicksal wie dem Nō-Theater: Wenn die Erzähler die Aufführungspraxis nicht veränderten und anpassten, würde Rakugo als Kunstform erstarren und könnte irgendwann einmal nur noch von Experten verstanden und geschätzt werden.<sup>30</sup> Danshis Beharren darauf, dass die Individualität des Erzählers auch für die Aufführungspraxis eine Rolle spielen müsse, fand aber in der Rakugo-Welt nur wenig Gehör. Zwar scharte Danshi einen großen Fan-Kreis um sich und war bis zu seinem Tod 2011 auch im Fernsehen häufig präsent; sein Streit mit anderen wichtigen Rakugo-Künstlern führte jedoch 1983 zu seinem Austritt aus der etablierten Rakugo-Gesellschaft Rakugo Kyōkai und zur Gründung einer eigenen Rakugo-Schule, der Tatekawa-Ryū<sup>31</sup> – eine Vereinigung, die fast wie eine gefährliche Sekte misstrauisch beäugt wurde. Letztlich wurde Tatemkawa Danshi in anerkannten Rakugo-Kreisen, etwa in den traditionellen Yose-Theatern Tōkyōs, zur *persona non grata*.<sup>32</sup>

Das aktuelle Rakugo hat nun laut Hirose einen „Paradigmenwechsel“<sup>33</sup> vollzogen. Seit Beginn des neuen Jahrtausends, ganz konkret nach dem Tod Shinchōs im Jahr 2001 und Kosans im Jahr 2002, stellen die Erzähler verstärkt ihre Individualität in den Vordergrund und präsentieren ihre ganz eigene Version einer Rakugo-Geschichte. Dieses Phänomen beobachtet Hirose interessanterweise nicht nur bei Nachwuchskünstlern, sondern auch bei schon seit Jahrzehnten aktiven Künstlern, die sich bisher eindeutig an den Vorbildern Kosans und Shinchōs orientiert hatten.<sup>34</sup> Hiroses Beschreibung dieses Paradigmenwechsels erinnert wiederum an Fischer-Lichtes „performative Wende“. Eine Folge der Veränderung sei, so Hirose, eine wachsende Popularität des Rakugo, verstärkt seit dem Jahr 2005, in

<sup>28</sup> HIROSE 2011: 67–71.

<sup>29</sup> TATEKAWA 1965: 201; TATEKAWA 2002: 69.

<sup>30</sup> TATEKAWA 1965: 280.

<sup>31</sup> YOSHIKAWA 2009: 98–108.

<sup>32</sup> HIROSE 2011: 120–129.

<sup>33</sup> HIROSE 2010: 19; HIROSE 2011: 67–71.

<sup>34</sup> HIROSE 2010: 13–26; HIROSE 2011: 67–71.

dem u.a. die im Rakugo-Milieu angesiedelte Fernsehserie *Tiger & Dragon* タイガー&ドラゴン ein großes Publikum begeisterte. Dieser „Rakugo-Boom“ sei mit einer Wiederentdeckung des Rakugo als *Entertainment* verbunden<sup>35</sup>, bei dem die Erzähler nunmehr das Publikum zu unterhalten haben, anstatt sich Regeln unterzuordnen, die von Werken oder Vorbildern vorgegeben werden.

### 3 Beispiele

Im zweiten Teil des Aufsatzes möchte ich nun den Blick auf drei Beispiele von Rakugo-ErzählerInnen – eine Frau und zwei Männer – richten und zeigen, wie im Rakugo mit etablierten Aufführungsnormen gebrochen wird und wie die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Aufführungscharakter gelenkt werden kann.

#### 3.1 Yanagiya Gontarō

Im ersten Beispiel rückt das sogenannte *makura* ins Zentrum des Interesses. Das *makura* wird in fast allen gängigen Veröffentlichungen als elementarer Bestandteil einer Aufführung beschrieben.<sup>36</sup> Es ist eine Art Vorgeplänkel, in dem der Erzähler das Publikum direkt anspricht – allein dieser Umstand ist natürlich wichtig, wenn wir über die performativen Aspekte des Rakugo nachdenken. Traditionell jedoch wird das *makura* als Vorbereitung auf die eigentliche Geschichte verstanden, als eine Art Einleitung, die zu dem jeweiligen Stoff gehört. Wie eng bestimmte *makura*-Texte mit bestimmten Stoffen verbunden waren, zeigt sich etwa in der immer wieder zu lesenden Einschätzung, Rakugo-Fans der alten Schule wüssten bereits nach zwei oder drei Sätzen des *makura*, welche Geschichte der Erzähler im Anschluss darbieten werde.<sup>37</sup> Nach meinen Erfahrungen jedoch nutzt der Erzähler das *makura* dazu, seine eigene Person zu einem Bestandteil des Vortrags zu machen. Nicht selten gibt er kleine Episoden aus seinem Leben zum Besten oder berichtet über sein persönliches Verhältnis zum Ort der Aufführung, etwa in Form von Erinnerungen an seinen ersten Auftritt an diesem Yose-Theater. Diese Art des *makura*, in dem also keine fiktiven Charaktere miteinander in Dialog treten, sondern der Erzähler als Künstler Kontakt zum Publikum aufnimmt und seine Arbeit als Rakugo-Erzähler thematisiert, ist mittlerweile weit mehr als nur der Auftakt zur eigentlichen Darbietung: Oft nimmt das *makura* in einer Aufführung mehr Zeit in Anspruch als die eigentliche Geschichte. Immer wieder habe ich sogar erlebt, dass Erzähler komplett auf das Vortragen

---

<sup>35</sup> HIROSE 2011: 71.

<sup>36</sup> Siehe z.B. NOMURA 1994: 63–129.

<sup>37</sup> MORIOKA/SASAKI 1992: 38.



eines Stücks des Repertoires verzichten. Stattdessen verbringen sie die ganze Zeit, die ihnen für den Auftritt zur Verfügung steht, mit Publikumsgeplauder im Stile des *makura*.<sup>38</sup>

Auf welche Art und Weise im *makura* nun der Aspekt der Ko-Präsenz von Akteur und Publikum und die Einmaligkeit einer Aufführung in den Vordergrund treten können, zeigt das Beispiel eines Auftritts des Rakugo-Meisters Yanagiya Gontarō III. 3代目柳家権太楼 (geb. 1947). Das Video, auf das ich mich beziehe, eine Vorführung des bekannten Stücks *Tsuru* つる („Der Kranich“) war vorübergehend legal im offiziellen YouTube-Channel der Rakugo Kyōkai zu sehen, ist mittlerweile jedoch im Rahmen des wechselnden Angebots entfernt worden.<sup>39</sup>

Gontarōs *makura* nun wendet sich dem genauen Datum seines Auftritts zu, offensichtlich erfolgte die Aufnahme kurz vor dem jährlichen Ritual des Valentinstags. Gontarō weist darauf hin, dass er nur „jetzt und heute“ das Thema behandeln könne, denn das nächste Mal, wenn er auf der Bühne stehe, sei der Valentinstag ja schon vorbei. Die Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit der Aufführung wird also deutlich hervorgehoben. Gontarō äußert sich kritisch zu japanischen Valentinsbräuchen, speziell zur Verpflichtung des Mannes, der Frau als Antwort auf ein Valentinsgeschenk ein größeres Geschenk zum *White Day* zu machen. In seinen Ausführungen baut er eine sogenannte *kobanashi* ein, eine Art Witz, die bereits im Rakugo-Stil vorgetragen wird. Für einen kurzen Moment schlüpft der Erzähler also in die Rolle von Charakteren eines fiktionalen Stoffes. Die *kobanashi* berichtet von einem verschämten Ehemann, der im Kaufhaus seiner Frau zum *White Day* die gewünschten Dessous kaufen möchte. Sie endet mit einer Pointe, die mit der Mehrdeutigkeit des Wortes *sageru* spielt und eine Preissenkung mit dem Herunterziehen eines Höschens in Verbindung bringt. Im Anschluss an diese zweideutige Pointe schickt Gontarō ein schelmisches Lächeln ins Publikum. Fast scheint es, als wolle er so das Publikum fragen: „Was sagt ihr dazu? Gut, was?“ Das Publikum ist durchaus angetan und lacht über den anzüglichen Scherz. Doch schon mit seiner nächsten Äußerung, die einem kritischen Blick ins mittlerweile wieder schweigende Publikum folgt, thematisiert Gontarō sein Verhältnis zum Publikum aufs Neue: „*Yaranakereba yokatta*“ („Hätte ich mir das mal lieber verkniffen“). Solche Äußerungen verweisen klar darauf, dass hier eine autopoietische Feedback-Schleife vorhanden ist: Die Aufführung ruft bestimmte Reaktionen beim Publikum hervor, diese Reaktionen werden wiederum vom Akteur wahrgenommen und beeinflussen seinen Vortrag.

<sup>38</sup> Eine ausführliche Diskussion des *makura* unter dem Aspekt der Individualität des Erzählers bietet HIROSE 2010: 80–87.

<sup>39</sup> <http://www.youtube.com/user/rakugodcc> (zuletzt aufgerufen: 20.8.2013). Dem Verf. liegt das Video weiterhin als Datei vor.



### 3.2 Shunpūtei Shōta

Als Zweites sei eine Rakugo-Aufführung des Stücks *Tokisoba* 時そば von Shunpūtei Shōta 春風亭昇太 (geb. 1959) betrachtet<sup>40</sup>, die auf einer Sammel-DVD<sup>41</sup> veröffentlicht ist. Für Shōta ist das *makura* von besonderer Bedeutung, da das Publikum vielleicht gerade deshalb gekommen ist, um etwas Persönliches aus seinem Mund zu hören. Im Gegensatz zu Gontarōs Auftritt stammt die Aufnahme nämlich nicht aus einem Yose-Programm, bei dem eine ganze Reihe von Erzählern nacheinander die Bühne betritt, sondern von einem Solo-Abend, der möglicherweise sogar als einmaliges Ereignis, das man auf keinen Fall verpassen dürfe, beworben wurde. Shōta ist durch seinen wöchentlichen Auftritt in der Fernsehsendung *Shōten* bekannt, eine populäre Wochenendsendung, bei der fünf Rakugo-Erzähler Aufgaben zu lösen haben und bei besonders originellen Lösungen ein zusätzliches Sitzkissen, ein *zabuton*, als Belohnung erhalten. Die Rakugo-Erzähler ziehen sich hier oft gegenseitig wegen ihrer individuellen Eigenschaften und Lebensumstände auf. Shōta kommt dabei vor allem die Rolle des unfreiwilligen Junggesellen zu, der einfach nicht die richtige Frau fürs Leben finden kann - ein Thema, das dann in seinen *makura* aufgegriffen wird. Hier thematisiert Shōta auch seine persönliche Sichtweise auf ganz bestimmte Rakugo-Stoffe, die sich mit dem Verhältnis von Mann und Frau auseinandersetzen. Das Ganze wirkt daher fast wie eine Aufforderung an das Publikum, die folgende Darbietung einer bekannten Rakugo-Nummer als individuelle Bearbeitung Shōtas aufzufassen. Tatsächlich greift Shōta erst seit einigen Jahren auf das bekannte Rakugo-Repertoire zurück, zuvor war er vor allem mit Shinsaku-Stücken in Erscheinung getreten, Stoffen also, die er selbst für seine Auftritte schrieb und schreibt und die meist in der Gegenwart angesiedelt sind. Es bleibt Spekulation, ob das neue Interesse Shōtas an klassischen Stücken mit einem neuen Gefühl von künstlerischer Freiheit nach dem Tod großer Vorbilder verbunden ist.

Noch interessanter ist allerdings die Art und Weise, wie Shōta mit einer ganz grundlegenden Regel des Rakugo bricht. Normalerweise beginnt ein Rakugo-Vortrag mit der Begrüßung des Publikums, gefolgt von einem – wie auch immer akzentuierten – *makura*. Vom *makura* wird zur eigentlichen Rakugo-Geschichte übergegangen, die mit einer Schlusspointe endet.<sup>42</sup> Nach der Schlusspointe verbeugt sich der Künstler in der Regel noch einmal, dankt dem Publikum, um sich dann von der Bühne zurückzuziehen. Auch in Solo-Programmen, bei denen ein Erzähler mehrere Stücke zum Besten gibt, wird diese Konvention normalerweise eingehalten: Nach einem Stück zieht sich der Erzähler zurück, um nach einer kurzen Pause, meist mit einem anderen Yukata bekleidet, erneut die Bühne zu betreten und wieder mit einem neuen *makura* einzusetzen. Ganz anders Shōta: Nach

<sup>40</sup> Vgl. ausführlich WEINGÄRTNER 2013: 314–320.

<sup>41</sup> SHUNPŪTEI 2011: *Jūhachiban Shirīzu – Ugoki*. Sony Music Japan.

<sup>42</sup> Siehe z.B. NOMURA 1994: 51–61.

einer Vorstellung des bekannten Rakugo-Stückes *Tokisoba* bleibt er auf der Bühne sitzen und erzählt dem Publikum, auf welche Weise er sich dem Stück genähert hat, was er daran mag und worin sich seine eigene Vorstellung von den Versionen anderer Erzähler unterscheidet. Ein solches Sprechen über Rakugo auf der Rakugo-Bühne - man könnte analog zum Begriff des Meta-Theaters von *Meta-Rakugo* sprechen - rückt erneut den Aufführungscharakter und die Tätigkeit des Rakugo-Künstlers in den Vordergrund. Dass dieses Meta-Rakugo zudem nicht im *makura* erfolgt, sondern zu einem Zeitpunkt, zu dem Shōta die Bühne doch eigentlich verlassen müsste, stößt den Zuschauer zusätzlich dazu an, über Aufführungskonventionen und damit verbundene Erwartungen nachzudenken. Vor seinem nächsten Stück treibt Shōta das Spiel mit den Konventionen auf die Spitze: Auch er will sein nächstes Stück in einem frischen Yukata vortragen. Anstatt sich aber hinter der Bühne umzuziehen, lässt er sich von einem Bühnenarbeiter einen neuen Yukata zuwerfen. Der Akt des Umziehens, der sonst im Verborgenen stattfindet, erfolgt nun vor den Augen des staunenden Publikums, untermalt mit fröhlicher Jazz-Musik.

### 3.3 Kawayanagi Tsukushi

Das dritte hier vorgestellte Beispiel bezieht sich auf Kawayanagi Tsukushi 川柳つくし (geb. 1968), eine der wenigen weiblichen Vertreter des Rakugo. Für Frauen scheint die Frage, ob man sich im Rakugo Regeln unterordnen muss, ob konkret das Imitieren eines „Über-Meisters“ die perfekte Form der Aufführung darstellt, besonders problematisch. Ältere Erzählerinnen gerieten eben wegen dieser Vorgabe in einen ganz elementaren Konflikt. Das Bemühen, sich in ihren Vorführungen den Vortragsweisen der Meister anzupassen, ging in der Regel mit einem Absenken der Stimmlage einher. Dies bedeutete für die Erzählerinnen nicht nur einen erhöhten Energieaufwand, sondern zusätzlich den Verstoß gegen eine andere ungeschriebene Regel des Rakugo: Das Verstellen der Stimme soll nämlich *gerade nicht* Teil des Verkörperns einer Rolle sein.<sup>43</sup> Tsukushis nachfolgend beschriebener Umgang mit dem Rakugo kann somit als eine Möglichkeit betrachtet werden, mit Regeln umzugehen, die einer Frau den Erfolg im Rakugo erschweren.

Kawayanagi Tsukushi wählt eine Herangehensweise an das Rakugo, die tatsächlich die performative Seite dieser Erzählkunst in den Vordergrund stellt. Tsukushi wird allgemein als Vertreterin des Shinsaku-Rakugo betrachtet; sie ist also eine Erzählerin, die ihre eigenen Geschichten schreibt und vorträgt. Oftmals kann bei einem Shinsaku-Erzähler die neu geschaffene Geschichte selbst wiederum als Werk ins Repertoire eingehen. Dies ist etwa der Fall bei den Rakugo-Stücken von Katsura Sanshi 桂三枝 (geb. 1943, mittlerweile als Katsura Bunshi VI. 6代桂文枝 aktiv), der vor allem in der Kansai-Region ein großer Star ist. Wenn sich jüngere Erzähler seiner Geschichten bedienen, ist dies, wenn wir uns für die

<sup>43</sup> HIROSE/KATSUTA 2010: 128.

performativen Aspekte ihrer Vorführungen interessieren, kaum von einer Vorstellung eines Stücks des klassischen Repertoires zu unterscheiden. Kawayanagi Tsukushi jedoch legt es mit ihren Stücken nicht darauf an, ein eigenes Repertoire mit Geschichten, die die Zeit überdauern, zu schaffen. Ihre Vorträge sind vielmehr *per se* einmalige Vorträge, da sie ihr Material für den jeweiligen Auftritt und meist auch in Interaktion mit dem Publikum zusammenstellt. Sie nimmt über ihre Homepage Aufträge für Rakugo-Geschichten zu gewünschten Themen entgegen, die sie dann etwa auf Betriebsfeiern oder bei anderen Anlässen, bei denen die Veranstalter eine Rakugo-Einlage wünschen, präsentiert. Diese Geschichten „gehören“ nach Einschätzung Tsukushis ihrem Auftraggeber, sie würde sie an anderer Stelle nicht erneut vortragen. Auch die von ihr persönlich gestalteten Rakugo-Abende zeichnen sich durch Einmaligkeit aus. Hier entstehen die Geschichten im Laufe des Abends in direkter Interaktion mit dem Publikum. Beispielsweise lässt sie sich vom Publikum drei Stichworte nennen, die dann wenig später in einer improvisierten Geschichte auftauchen, von Tsukushi *sandai-banashi* („Geschichten mit drei Themen“) genannt.<sup>44</sup> Diese Geschichten beruhen also auf der jeweiligen Interaktion mit dem Publikum an diesem einen speziellen Abend – ihre Auftritte sind explizit einmalige Ereignisse, auf deren Ablauf das Publikum ganz bewusst Einfluss nimmt und die ihren Reiz gerade aus dieser besonderen Konstellation und Dynamik beziehen. Tsukushi begab sich 1997 in die Lehre bei ihrem Meister Kawayanagi Senryū und wurde im Jahr 2000 in den zweiten Rang einer *futatsume* erhoben, man könnte also sagen, einer „Rakugo-Gesellin“. In ihrem Buch *Onna rakugoka no futatsume shūgyō* („Gesellen-Studium einer weiblichen Rakugo-Erzählerin“) setzt sie sich intensiv mit ihrer Rolle als weibliche *futatsume* auseinander. Sie schreibt u.a., dass nach ihrer Ansicht Stücke des klassischen Repertoires für Frauen nicht geeignet seien<sup>45</sup> – eine Grundannahme, die oft mit der Schilderung der Geschichten von einem männlichen Standpunkt und einem angeblichen Zusammenhang der Aufführungspraxis mit der männlichen Physis wie z.B. der oben thematisierten Stimmlage begründet wird. Tsukushi bestätigt also in gewisser Weise die Existenz bestimmter Regeln. Ihr performativer Ansatz wird so, zumindest in ihrer Darstellung, auch zum genderspezifischen Ansatz. Auffällig ist, dass Tsukushi eine ungewöhnlich lange Zeit im Rang der *futatsume* verblieb. In der Regel ist die Beförderung in den Rang eines *shin'uchi*, eines Rakugo-Meisters, nach sechs oder acht Jahren fällig, und zwar durchaus unabhängig von eventuellen Fähigkeiten. Schon mehreren Frauen war dieser Aufstieg zuteil geworden, Tsukushi jedoch schien er ungewöhnlich lange verwehrt. Dass Tsukushis verzögerte Beförderung mit ihrem ungewöhnlichen „performativen“ Ansatz zusammenhängt, der das grundsätzliche Wesen des Rakugo infrage stellt, kann nur vermutet werden. Ihre Ernennung zur *shin'uchi* erfolgte im September 2013.

---

<sup>44</sup> KAWAYANAGI 2010: 33–36.

<sup>45</sup> KAWAYANAGI 2010: 125.

#### 4 Fazit

Ein solches Ereignis ist nicht nur mit Blick auf die Rolle von Frauen in der Rakugo-Welt von Bedeutung, sondern kann auch als Hinweis aufgefasst werden, dass die performativen Aspekte des Rakugo verstärkt in den Vordergrund treten und immer stärker anerkannt werden. Der vorliegende Aufsatz versuchte dies zunächst durch eine kurze Darstellung aktueller Entwicklungen der Rakugo-Kritik zu verdeutlichen: Hier wird nicht nur, wie in der Arbeit Horiis, theoretisch über das Verhältnis der bei einer Aufführung präsenten Akteure, der Aktiven und dem Publikum, reflektiert, sondern auch eine Veränderung in der aktuellen Aufführungspraxis beschrieben, was speziell in den Arbeiten Hirose geleistet wird. Im aktuellen Rakugo tritt demnach die Persönlichkeit der Künstlerinnen und Künstler und der Prozess der Vorstellung als solcher gegenüber den vorgetragenen Stoffen verstärkt in den Vordergrund. Die in diesem Aufsatz geschilderten Beispiele veranschaulichen, wie dies in der Praxis erfolgen kann.

Es wurde deutlich, was eine Rakugo-Vorführung nun sein darf: ein einmaliges Ereignis, das vor allem durch das Verhältnis von Erzählerin oder Erzähler und Publikum gekennzeichnet ist – eine Entwicklung, die etwa von Hirose explizit als „Wiederentdeckung“ noch älterer Aufführungspraxen betrachtet wird.<sup>46</sup> Eine Überprüfung dieser Aussage, etwa im Rahmen einer systematischen historischen Untersuchung der Existenz, der Wirkung und des Wandels expliziter und impliziter Regeln für die Aufführungspraxis des Rakugo oder im theoretischen Diskurs kann an dieser Stelle nicht geleistet werden<sup>47</sup>, soll aber als Forschungsdesiderat hervorgehoben werden. Von einer Berücksichtigung der Performanztheorie, etwa bei der Formulierung konkreter Fragestellungen oder der Präzisierung und theoretischen Einordnung der zu Tage tretenden Erkenntnisse, könnte eine derartige Untersuchung erheblich profitieren.

---

<sup>46</sup> HIROSE 2011: 71.

<sup>47</sup> Zur Illustration, dass eine solche Untersuchung den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, sei kurz der Verweis auf eine Einschätzung Scholz-Cioncas erlaubt: „Allein schon vor der Literatur zur Komik in der Bühnenkunst des Rakugo müßte auch der fleißigste Komikforscher kapitulieren.“ SCHOLZ-CIONCA 2005: 59.

## 5 Material- und Literaturverzeichnis

### Primärmaterial

SHUNPŪTEI, Shōta 春風亭翔太 (2011): *Jūhachiban shirīzu – Ugoki* 十八番シリーズ—動. DVD, Sony Music Japan.

### Sekundärliteratur

- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HIROSE, Kazuo 広瀬和夫 (2010): *Gendai rakugo no kiso chishiki* 現代落語の基礎知識. Tōkyō: Shūeisha.
- HIROSE, Kazuo 広瀬和夫 (2011): *Rakugo hyōron wa naze yaku ni tatanai no ka* 落語評論はなぜ役に立たないのか. Tōkyō: Kobunsha.
- HIROSE, Kazuo 広瀬和夫, KATSUTA, Bun 勝田文 (2010): *Kono rakugoka o yoroshiku* この落語家をよろしく. Tōkyō: Kōdansha.
- HORII, Ken'ichirō 堀井憲一郎 (2007): *Rakugo-ron* 落語論. Tōkyō: Kōdansha.
- KAWAYANAGI, Tsukushi 川柳つくし (2010): *Onna rakugoka no „futatsume“ shūgyō* 女落語家の「二つ目」修業. Tōkyō: Futabasha.
- MORIOKA, Heinz, SASAKI, Miyoko (1992): *Die Erzählkunst des Rakugo*. München: ludicium.
- NOMURA, Masaaki 野村雅昭 (1994): *Rakugo no gengogaku* 落語の言語学. Tōkyō: Heibonsha.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (2005): „Komik und Theater in der japanischen Forschung im Überblick“. In: BAYERSDÖRFER, Hans-Peter, SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. München: ludicium: 115–131.
- SWEENEY, Amin (1979): „Rakugo: Professional Japanese Storytelling“. In: *Asian Folklore Studies* 38: 25–80.
- TATEKAWA, Danshi 立川談志 (1965): *Gendai rakugo-ron* 現代落語論. Tōkyō: San'ichi shobō.
- TATEKAWA, Danshi 立川談志 (2002 [1985]): *Tatekawa-ryū rakugo-ron* 立川流落語論. *Tatekawa Danshi yuigon taizenshū 11* 立川談志遺言大全集 11. Tōkyō: Kōdansha.
- WEINGÄRTNER, Till (2013): *Comedy-Boom in Japan. Performative und mediale Rahmung von Humor in der aktuellen Populärkultur*. München: ludicium.
- YANO, Seiichi 矢野誠一 (2003): „Rakugo hyōron o kaku koto 落語評論を書くこと“. In: NOBUHIRO, Shinji 延広真治, YAMAMOTO, Susumu 山本進, KAWAZOE, Yū 川添裕 (Hg.): *Rakugo no sekai 3* 落語の世界 3. *Rakugo no kūkan* 落語の空間. Tōkyō: Iwanami shoten: 153–169.
- YOSHIKAWA, Ushio 吉川潮 (2009): *Sengo rakugo-shi* 戦後落語史. Tōkyō: Shinchōsha.

### Internetquellen

rakugodcc (YouTube-Channel der Rakugo Kyōkai): <http://www.youtube.com/user/rakugodcc> (zuletzt aufgerufen: 20.8.2013).