

2 Der Befund: Die bösertige, betrügerische, mörderische alte Frau als Standardfigur der Edo-zeitlichen Populärkultur

So wurde Sosōbē Zeuge allerlei merkwürdiger Begebenheiten, [...] und er traute seinen Augen nicht. Als er jedoch weiter in jenem Land umherging, da merkte er, dass man hier die Guten und die Bösen ganz leicht unterscheiden konnte. Die Bösen hatten Schrecken erregende Gesichter, [...] und ihre ausrasierte Haarpartie ging besonders weit nach hinten. [...] Unter den Frauen gab es keine einzige, die böse war. Alle waren sie rechtschaffen und keusch, nur den Männern, in die sie sich verliebt hatten, gaben sie sich rückhaltlos hin. Unter den Frauen über 40 gab es hingegen schon solche, vor denen man sich in Acht nehmen musste oder die ausgesprochen böse waren. Überhaupt schien es in jenem Land so zu sein, dass die Frauen mit fortschreitendem Alter auch immer gemeiner wurden (Kyokutei 1994:22).

Was diese Passage aus *Matsu kabuki sangai kidan*, einem *gōkan* des Kyokutei Bakin von 1804, parodisierend als fiktives Land mit eigenümlichen Sitten und Gebräuchen beschreibt, ist die „Welt“ des zeitgenössischen Kabuki des beginnenden 19. Jahrhunderts. Als diese Zeilen entstehen, befindet sich eine eigenständige, städtische Populärkultur in voller Blüte: das Interesse großer Teile der Bevölkerung zieht nicht nur das Kabuki, sondern auch die massenhaft verbreitete Romanliteratur der *yomihon* und *gōkan* sowie der Farbholzschnitt auf sich, die, sowohl aufgrund ihrer Entwicklung als auch des gemeinsamen Publikums, an das sie sich wenden, in vielfacher Weise miteinander verknüpft sind.

2.1 Allgemeines: Entstehungsbedingungen und Grundzüge der Edo-zeitlichen Populärkultur

Seit der Einigung des Landes unter einem Militärregenten, der straffen feudalistischen Organisation der einzelnen Fürsten als dessen Vasallen und dem Ausbau einer Zentralverwaltung seit der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war Japan in eine Periode verhältnismäßigen inneren Friedens eingetreten. Der einsetzende wirtschaftliche Aufschwung, begleitet von einem starken Wachstum der Bevölkerung, die Verbeamtung großer Teile des niedereren Schwertadels, seine Loslösung vom Grund und Boden und Konzentration rund um Burgen als Verwaltungssitze löst ein rapides Wachstum der Städte aus – Edo, der Regierungssitz, zählte im 18. Jahrhundert bereits über 1 Million Ein-

wohner, die beiden älteren Zentren Kyōto und Ōsaka mehrere Hunderttausend –, in dessen Zug auch das Bürgertum einen besonderen Aufschwung nimmt. In den großen Städten, und besonders in Edo, kommt es so zu einem engen Neben- und Miteinander der rechtens mit dem Schwertadel an der Spitze, gefolgt von den Bauern und Handwerkern und den Kaufleuten an unterster Stelle, streng hierarchisch gegliederten Stände und einer damit einhergehenden gegenseitigen Durchdringung ihrer Denkmuster und Werte. Die Kommerzialisierung des Wirtschaftslebens greift auch auf die ländlichen Gebiete über, und die Bauern gehen dank steigender Erträge neben der Subsistenzproduktion zunehmend zum Anbau von zum Verkauf bestimmten Produkten über.

All dies führt dazu, dass in den meisten Schichten der Bevölkerung zumindest einer rudimentären Ausbildung in Lesen, Schreiben und Rechnen einige Bedeutung zugemessen wird: nicht nur die Sprösslinge des Schwertadels werden in Daimyat-Schulen auf ihre Rolle als vormoderne Bürokraten vorbereitet; es entstehen auch Bildungseinrichtungen für die unteren Stände, private Elementarschulen, die *terakoya* oder *tenaraischo*, „Schreiblernschulen“. Die Schätzung, Mitte des 19. Jahrhunderts hätten 45% aller Knaben und 15% aller Mädchen des Landes irgendeine formelle Ausbildung außer Haus genossen, dürfte sogar noch eher vorsichtig sein und vermittelt vor allem keinen adäquaten Eindruck vom hohen Maß an Lesekundigkeit in den Städten auch unter der weiblichen Bevölkerung (Dore 1965:321). So waren in den großen Städten und zum Teil auch auf dem Lande seit der Mitte des 18. Jahrhunderts große Bevölkerungsgruppen entstanden, die sowohl genügend Bildung hatten, um Interesse an einem wenn auch trivialen Kulturbetrieb zu entwickeln, als auch ausreichende Barmittel, um dessen Produkte zu konsumieren, zumal es diese für die verschiedensten Portemonnaies gab.

Das Kabuki hatte sich seit seinen Anfängen als „side-shows“, mit denen Prostituierte für sich warben, zu einer echten Schauspielkunst gewandelt, seinen Bezug zu den Freudenvierteln aber nicht verloren und war ausgerichtet auf kommerzielle Einträglichkeit von Seiten der sozial am unteren Ende der Hierarchie stehenden Schauspieler, der Theaterbetreiber und -sponsoren, die ihr Geld im Theaterbetrieb arbeiten ließen (Taguchi 1998), und auf Vergnügung von Seiten des Publikums. Nachdem sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts zwei unterschiedliche Darstellungsstile und inhaltliche Vorgaben in Edo und im Kamigata entwickelt hatten – für Edo war der für die Samurai, die einen Großteil seiner Bevölkerung ausmachten, attraktive wilde, kämpferische *aragoto*-Stil

typisch, während in Ōsaka und Kyōto Familienzwistgeschichten (*o-ie sōdō*) dominierten, in denen ein junger heruntergekommener Adelliger Zuflucht bei einer einstigen prostituierten Geliebten fand –, war es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Ōsaka von dem auf die städtische Kaufmannsschicht zugeschnittenen Bunraku-Puppenspiel eines Chikamatsu Monzaemon (1653–1724) überschattet gewesen, der in seinen *jidaimono*-Stücken historische Begebenheiten nach den Moralvorstellungen seiner Zeit abwandelte oder in den *sewamono* direkt bürgerlichen Lebenswelten entnommene Ereignisse dramatisierte. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts war es dem Kabuki gelungen, die Inhalte des Puppenspiels für sich zu adaptieren (Hattori 1991:6–8) und seinerseits das Puppenspiel zurückzudrängen. Die drei großen in Edo zugelassenen Theater boten Rundum-Unterhaltung: sie vermittelten modische Neuigkeiten wie den letzten Schrei bei der Kimono-Mode ebenso wie sie mit den umliegenden Teehäusern nicht nur für geselliges Beisammensein bei Speis und Trank, sondern auch für wohlige Nähe zu den umschwärmten Stars sorgten, auf die sich von dort auch abseits der Bühne ein Blick erhaschen ließ (Bergmann 1998; Ueda 1994). Einer Aufführung beizuwohnen, war zwar kostspielig und zeitaufwendig¹ und daher mit einiger Häufigkeit wohlhabenden Fans vorbehalten, doch „naschten“ auch weniger begüterte Schichten am Theaterleben mit,² indem sie sich diesen Luxus eben seltener und von den billigeren schlechteren Plätzen (*kiritoshi*) aus leisteten, für die man nur etwa 132 *mon* berappen musste,³ oder mittels Holzschnitten auf dem Laufenden hielten.

Die Holzschnittkunst selbst lebte, neben der Darstellung von Geishas und Kurtisanen, vor allem von Schauspielerbildern, die dank der techni-

¹ Besonders allerdings erst, nachdem die drei großen Theater im Zuge der Tenpō-Reformen 1841–1843 aus dem Zentrum von Edo an den Stadtrand „verbannt“ worden waren und ein Theaterbesuch dorthin insgesamt an die zwei Tage beanspruchte.

² Es gab in Edo auch an die 30 kleinere Theater mit beschränkten Aufführungslizenzen, die etwa für die Dauer eines Tempel- oder Schreinfestes dort ihre Bühne aufschlugen und für das Gros der Bevölkerung eher erschwinglich waren (Bergmann 1995:256). Über diese kleineren Theater ist wenig bekannt, doch ist anzunehmen, dass sie ähnliche Themen aufgriffen wie ihre großen Vorbilder.

³ Kawazoe (2000:34) setzt Preise für verschiedene Unterhaltungen in der Edo-Zeit mit denen für billigen Sake in Vergleich, da aufgrund der Wechselkursschwankungen der verschiedenen in der Edo-Zeit kursierenden Zahlungsmittel Versuche, Edo-zeitliche Preise in heutiges Geld umzurechnen, Ergebnisse zeitigen, die im Ausmaß von 1 zu 20 variieren: für dieselben 132 *mon* bekam man in Edo im frühen 19. Jahrhundert etwa 2 Liter des billigsten Sake.

schen Verbesserungen beim Vielfarbendruck, die in dieser Zeit umgesetzt wurden – ob ihrer Farbenpracht wurden die Holzschnitte seit etwa 1770 als Brokatbilder (*nishikie*) bezeichnet –, auch den aufwendigen Kostümen in ihrer Farbenpracht immer gerechter wurden. Mitte des 19. Jahrhunderts kosteten die teuersten Farbholzschnitte, für die man über acht verschiedene Druckstöcke benötigte, im Schnitt 24 *mon*,⁴ einfachere waren wesentlich billiger und galten vielen als Blätter für den schnellen Gebrauch, mit denen man sich über Neuigkeiten informierte oder durch Aufkleben auf Stellschirme oder Schiebetüren sein Zuhause dekorierte.

Insgesamt erfuhr die Produktion gedruckter Unterhaltung im weitesten Sinn eine ungeheure Ausweitung (May 1983; 1995; Kornicki 2001). Nachdem die Buchproduktion seit dem Ende des 16. Jahrhunderts aufgehört hatte, ein Monopol der Klöster zu sein, setzte die technische Verfeinerung des Holzblockdruckes eine Entwicklung in Gang, die dank der Kommerzialisierungsmöglichkeiten, die er bot, zu einer unerhörten Verbreitung des Buches führte. Der aus einer Druckplatte geschnittene Holzblockdruck erlaubte nicht nur, das komplizierte japanische Mischschriftsystem optimal und wirtschaftlich verträglich umzusetzen, sondern hatte auch den Vorteil, dass kleine *kana*-Silbenzeichen (*furigana*) zur Angabe der lautlichen Lesung neben den chinesischen Schriftzeichen ebenso mitgedruckt werden konnten wie etwaige Illustrationen. Der erzielte fließende Übergang zwischen Text und Bild war nicht nur von hohem ästhetischen Reiz, sondern brachte auch Bücher mit wenig Text und vielen Bildern hervor, die der Lesefähigkeit des Publikums nicht allzu viel abverlangten und daher leichter Verbreitung fanden. Umgekehrt gingen vom gedruckten Buch wieder Anregungen für die Holzschnittkunst aus, die von der Durchdringung von Wort und Bild ebenso eifrigen und profitablen Gebrauch machte.

Richteten sich die vom späten 16. bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert im Kamigata produzierten Bücher – *kanazōshi* (großformatige Hefte mit je einigen ganzseitigen Illustrationen, die vorwiegend ältere Legendenliteratur abwandelten), erste Reiseführer und, seit Ende des 17. Jahrhunderts, das zeitgenössische Bürgerleben thematisierende, ebenfalls illustrierte *ukiyozōshi* –, noch vorwiegend an die wohlhabend-

⁴ Wie ein Edikt des Jahres 1842 zeigt, das die Produktion von Drucken mit noch mehr Farben ebenso verbat wie von solchen, die pro *ōban*, dem gewöhnlichen Format für größere Holzschnitte, für mehr als 16 *mon* verkauft werden würden (Ishii und Harafuji 1994:302–303; Linhart, im Druck; s.a. Ono 1979:400).

sten Kaufleute, entstand in der zu diesem Zeitpunkt noch neuen Hauptstadt Edo, ausgehend von reinen Bilderbüchern, ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts das Genre der sogenannten *kusazōshi*, eine erzählende Heftchen-Literatur, die mit ihren durchgehenden Illustrationen, ihrem integralen Text-Bild-Gemisch und ihrer nahezu ausschließlichen Verwendung von Silbenschriftzeichen Produkte hervorbrachte, die les- und leistungsfähig waren für nahezu alle Schichten (und Altersgruppen) der Bevölkerung der neuen Verwaltungshauptstadt, auch für die Masse der relativ weniger Gebildeten, die niederen Samurai, das Heer von Dienstleistenden aus der ländlichen Umgebung und nicht zuletzt deren Kinder. Diese Heftchen erzählten ähnlich wie das zeitgenössische Kabuki von Helden in großen Schlachten und von Rachezügen (*katakiuchi* oder *adauchi*), verarbeiteten Legenden-, Sagen- und Märchenstoffe oder nahmen direkt Stoffe aus beliebten Theaterstücken auf.⁵ Andere Druckwerke waren noch enger mit dem Theater verknüpft: zumeist illustrierte Theater-Programmheftchen (*banzuke* oder *ehon banzuke*), gedruckte Libretti (*nehon*, *e'iri nehon*, *daichō*, *shōhon*, *ōmuseki*) zum Gebrauch des Fan-Publikums bis hin zu den später regelmäßig zu beliebten Theaterstücken erscheinenden *gōkan*, deren mitunter prominente Autoren sich nicht scheuten, ein Stück für ihre Leser „nachzuerzählen“.⁶

Dank dieser herausgeberischen Initiativen und einem rasanten Anstieg der Alphabetisierungsrate waren so bis zur Mitte des 18. Jahrhun-

⁵ Die frühen Produkte dieser Heftchen-Literatur werden gewöhnlich nach der Farbe ihrer Umschläge in Rot-, Schwarz- oder Grünbücher (*akahon*, *kurobon*, *aobon*) (1673–1774) bzw. Gelbumschlaghefte (*kibyōshi*) (1775–1806) unterschieden. Entgegen früheren Kategorisierungen, die beispielsweise *akahon* als reine Kinderbücher definierten, die *kibyōshi* mit ihren oft satirisch-parodistischen Inhalten hingegen als Erwachsenen- oder gar Intellektuellen-Literatur, hat die neuere Forschung aufgezeigt, dass sich wenig Korrespondenzen zwischen diesen rein formal definierten „Genres“ und ihren jeweiligen inhaltlich-stilistischen Charakteristika aufzeigen lassen; auch in *akahon*, *kurobon* und *aobon* finden sich mitunter gelehrte oder zumindest nur mittels einer gewissen Bildung verständliche Anspielungen, und umgekehrt steht auch so manches *kibyōshi* oder spätere *gōkan* der Kinderliteratur näher als gängige Charakterisierungen vermuten ließen; vgl. dazu Köhn (2001). Bemerkenswert ist gerade die kaleidoskopartige Vielfalt der durch das Verfahren des Holzblockdrucks und des damit erzielten fließenden Übergangs von Bild und Text entstehenden Produkte, die Kinder ebenso wie mehr oder in anderen Fällen weniger gebildete Erwachsene gleichermaßen ansprechen konnten.

⁶ Umgekehrt nahm auch das Kabuki Anregungen der Heftchen-Literatur auf, besonders im Subgenre der *kusazōshimono*, Stücke, deren Inhalte direkt auf ein berühmtes Werk der *gōkan*-Literatur zurückgreifen (NSK, s.v. *kusazōshimono*).

derts in Edo große und finanzkräftige Verlagshandelshäuser (*jihon toiya*) entstanden, deren Entscheidungsgewalt über das, was gedruckt wurde, weil es nach ihrer Ansicht Markchancen besaß, die Literatur ihrer Zeit entscheidend prägten,⁷ umso mehr als ab dieser Zeit das Schreiben auch für die Autoren ein Beruf geworden war, dem sie nicht nur aus Berufung, sondern im Sinne einer Erwerbstätigkeit nachgingen.⁸ Bei relativ gleich bleibender Thematik – romantisierende Blutrachegeschichten, Sagen-, Märchen- und eben Kabuki-Stoffe bis hin zu humoristischen Schilderungen des zeitgenössischen Lebens im speziellen Genre der *kokkeibon* oder Ulkbücher mit ihren manchmal raffinierten als Klapp- oder Faltbilder ausgestalteten Illustrationen – gestiegenem Lesehunger trugen die großformatigeren *yomihon*, „Lese-Bücher“, Rechnung, die allerdings ihrem Namen zum Trotz zahlreiche doppelseitige Illustrationen enthielten, ebenso wie seit ca. 1806 die kleinformati-geren, häufig auch auf dünnerem, billigeren Papier gedruckten und insgesamt (relativ) anspruchsloseren „zusammengebundenen Hefte“ (*gōkan*), die jüngsten Vertreter des Genres der *kusazōshi* mit ihrem typischen comics-artigen fließenden Text-Bild-Übergang bei allerdings gegenüber früheren Werken deutlich gesteigertem Textanteil.⁹

Während man für manche *yomihon* pro Buch (*hen*), bestehend aus fünf Heften, 26 bis 27 *monme* bezahlen musste (May 1983:54), kostete

⁷ Oft wählten sie nicht nur unter vorliegenden Manuskripten aus, sondern gaben bei den Autoren Geschichten mit bestimmten Inhalten, die sie als verkaufsträchtig betrachteten, in Auftrag und pochten auf ehest mögliche „Lieferung“, wie die Autoren in ihren Vorworten oft beklagen.

⁸ Ihara Saikaku (1642–1693), Sohn reicher Kaufleute und der *ukiyo-zōshi*-Autor schlechthin, hatte sich dem professionellen Schreiben erst zugewandt, nachdem er sich vom „aktiven“ Berufsleben zurückgezogen und die Führung seines Geschäftes Angestellten anvertraut hatte (Sargent 1969:ix). Santō Kyōden (1761–1816) und Kyokutei Bakin (1767–1848), die beiden großen Autoren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, waren hingegen bereits hauptberuflich Schriftsteller, die vorwiegend von ihrer literarischen Produktion lebten, auch wenn sie die Einnahmen daraus durch diverse Nebenerwerbsquellen aufbesserten: Kyōdens Geschäft für Tabakwaren, Schreibutensilien und verschiedenste Medizinen ist nicht zuletzt wegen der häufigen Werbeeinschaltungen dafür in seinen Werken berühmt.

⁹ Diese waren häufig auf lange Geschichten ausgelegt, die den bis dahin üblichen Rahmen von zwei Heften zu je fünf Doppelbögen sprengten, sodass man dazu überging, mehrere solcher Hefte „zusammenzufügen“, wie ihr Name besagt. Jede Doppelseite besteht aus einer Illustration, in deren Zwischenräume der Text eingebettet ist; außer dem erzählenden Text sind häufig neben den handelnden Figuren zusätzlich Dialoge in direkter Rede wiedergegeben (May 1995).

ein *gōkan* in der Bunka-Zeit (1804–1818) nur 1 bis 1,5 *monme*.¹⁰ Nicht zuletzt dank dieser sinkenden Preise kam es ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem wahren Kommerzialisierungsschub, die Zahl der Neuerscheinungen an Erzählprosa pro Jahr, die einen flachen Anstieg um 1660–1664 und 1700–1710 und dann wieder ab 1740 gezeigt hatte, erreicht um 1780–84 und 1805–1809 Spitzen von über 600 neu verlegten Titeln pro Jahr. Dabei hatten *gōkan* eingeführter Autoren Auflagen von 10.000 Stück; die *yomihon*, in kleineren, selten 1000 Exemplare überschreitenden Auflagen gedruckt, fanden über Leihbuchhändler (*kashihon'ya*) zu ebenso großem Publikum.¹¹

Diese ebenfalls kommerziell agierenden Leihbuchhändler sowie die *seriko* oder *seriko shōnin*, Kolporteure, die die Hefte auf der Straße verkauften, trugen über die Rückmeldung der Reaktionen der Leser an den Autor direkt oder auf dem Umweg über dessen Verleger dazu bei, dass die Produktion nicht am Geschmack des Publikums vorbeiging.¹² Für den Leihbuchhändler war es am leichtesten, die Kunden bei der Stange zu halten, wenn er nach Ablauf einer festen Frist einen Fortsetzungsband mitbrachte, so dass seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts Fortsetzungswerke und Serien in *gōkan*-Form immer beliebter wurden, die eine breit ausladende Erzählung in bekömmliche und erschwingliche Happen portionierte.

Die Kommerzialisierung führte auch zu einer Diversifizierung der Genres nach Publikumssegmenten – die *ninjōbon* etwa, *gōkan* oder *yomihon*, deren Inhalt vorwiegend Liebesromanzen bildeten, wandten sich vorwiegend an junge Bürgersfrauen –, sowie zur Entstehung diverser Mischformen (Herring 1995), wie Holzschnitten, die zu Mini-Büchern ausgebaut werden konnten, oder *sugoroku*, als Holzschnitte ausgeformte Brettspiele, die mitunter ganze Geschichten erzählten.¹³ Die In-

¹⁰ 60 *monme* entsprachen etwa 1 *koku* (180,3 Liter) Reis oder dessen Gegenwert und 27 Liter pro Monat oder entsprechend ca. 9 *monme* galten als Existenzminimum.

¹¹ Bei angenommenen etwa 800 Leihbuchhändlern im ganzen Land – eine Quelle aus dem Jahr 1808 nennt 656 Leihbuchhändler allein in Edo – ist auch ihr Leserkreis in Zehntausenden zu beziffern.

¹² Im Vorwort zum *yomihon Sōchōki* beschreibt Kyōden den Leihbuchhändler als (Heirats-)Vermittler zwischen der Braut/dem Buch und dem Bräutigam/dem Leser: dieser würde sich beim Vermittler beschweren, wenn die „Braut“ nicht seinen Vorstellungen entsprach, oder ein den Erwartungen des Publikums von vorneherein nicht entgegenkommendes Produkt erst gar keine Abnehmer finden.

¹³ Ihr Ursprung liegt in buddhistischen Lehrspielen mit den verschiedenen Welten, in denen sich der Kreislauf der Wiedergeburten vollzieht, doch bildeten sich bald

halte dieser vielfach verschränkten Genres wurden zudem in den seit dem frühen 19. Jahrhundert immer mehr Menschen anziehenden *mise-mono* aufgegriffen, einer Schaustellerei, die bekannte oder sensationelle Figuren und Geschichten in diversesten Materialien nachbildete (Kawazoe 2000).

Bakins eingangs zitierte Aussagen bezüglich der Alte-Frauen-Rollen im Kabuki haben, überzeichnet wie sie sein mögen, für alle Aspekte dieser facettenreichen Populärkultur ihre Gültigkeit, auch wenn sie in Anbetracht der heutigen Aufführungspraxis des Kabuki, das als einziges der beschriebenen Genres halbwegs unverändert überlebt hat, kaum nachvollziehbar scheinen. Ein modernes Lexikon des Kabuki merkt zu den *onnagata*, „Frauenrollen“ bzw. auf solche spezialisierte Schauspieler¹⁴ an, „das Wesen ihrer Kunst [läge] darin, eine stilisierte Schönheit zum Lebensinhalt zu machen und auch ethische Schönheit, im Sinne von Keuschheit und Treue, zu verkörpern.“ So ließen sich die *onnagata* zwar grob in *wakaonnagata*, junge Frauen-Rollen, und *kashagata*, ältere Frauen-Rollen einteilen, doch mimten die ausgesprochenen Frauen-darsteller keine alten Frauen, um eine eventuelle Minderung ihrer erotischen Ausstrahlung zu vermeiden (Hattori 1991:91).

Lässt man die typischen *wakaonnagata*-Rollen Revue passieren, so sind Bakins Aussagen, die sie als grundsätzlich gut und der Liebe ergeben auswiesen, mehr als gerechtfertigt,¹⁵ doch auch bei den charakteris-

rein weltlich ausgerichtete Formen heraus, wie die *meisho sugoroku*, die Reisen durch die Provinzen Japans oder zu diversen Sehenswürdigkeiten spielerisch nachzeichneten, die *yakusha sugoroku* mit berühmten Schauspielerpersönlichkeiten in Paraderollen und andere mehr (Konishi et al. 1974; Takahashi 1980).

¹⁴ Seit dem Verbot weiblicher Darsteller im Kabuki 1629 spielen, ähnlich wie schon im Nō, Männer auch die Frauenrollen.

¹⁵ Agemaki aus *Sukeroku yukari no Edo-zakura*, stellvertretend für das Fach der „jungen Prostituierten“, kann zwar den alten Ikyū, einen ihrer zahlenden Freier, nicht abweisen, steht ihrem Geliebten, dem jungen Helden des Stücks und Ikyūs Gegenspieler, Sukeroku, dennoch mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln bei. Miyokichi, die „Geisha“, aus *Hachiman matsuri yomiya no nigiwai* wird das Opfer eines Freiers, der sie, als sie ihn wegen ihres Geliebten zurückweist, aus Enttäuschung tötet. Yaegakihime aus *Honchō nijūshikō*, die typische „Prinzessin“, zart und schwach wie allgemein Töchter höherer Häuser im Kabuki, trotzts aus Liebe zu ihrem Verlobten ihrem Vater und nimmt das Wagnis auf sich, einen zugefrorenen See zu überqueren, in dem ungewissen Versuch, den Geliebten zu retten und ihm ein begehrtes Erbstück seiner Familie zuzutragen. Ofune, die „einfache Bürgerstochter“ aus *Shinrei yaguchi no watashi*, lässt, von ihrem Vater, einem bösen alten Fährmann, bereits tödlich verletzt, nichts ungetan, um den jungen Adligen, in den sie sich verliebt hat, zu

tischen *kashagata*-Rollen handelt es sich im wesentlichen um positive Figuren. Da sind zum einen die *toshima*, reife Frauen, die weniger der romantischen Liebe als der Treue verpflichtet sind, Adelige oder Bürgersfrauen, die in ihrer Aufopferung für Ehemann und Familie bis zur Selbstverleugnung gehen (Halford und Halford 1956:394–395), oder Unverheiratete, die sich, besonders augenfällig in dem eigenen Rollenfach der *katahazushi*, aus Pflichtbewusstsein der Herrschaft gegenüber opfern. Und sogar die tatsächlichen „alte Frauen-Rollen“, die *babagata*, wie man sie heute auf den Bühnen des Kabuki sieht, sind aufrechte, gleichzeitig oft tragische Figuren, wie die Okaya aus *Kanadehon chūshingura* (Hattori 1991:103)¹⁶ oder die sogenannten *sanbabā*, die – nach heutigem Maßstab – „drei wichtigsten [und schwierigsten] Rollen alter Frauen im Kabuki“ (Hattori 1991:205), Figuren aus Historienstücken, die allesamt – angefangen von Mimyō aus *Moritsuna jin'ya*¹⁷ über Kakuju aus *Sugawara denju tenarai kagami*¹⁸ bis hin zu wechselweise Miyuki aus *Honchō nijūshikō* oder Koshiji aus *Terutora haizen*¹⁹

schützen (Halford und Halford 1956:321–328; 220–222; 73–76; 279–282). Jüngere Frauen, bei denen die Opferrolle umgekehrt wird und die ihrerseits Schaden anrichten, kommen nur in dem eigenen Genre der sogenannten *akubamono* vor, das aber erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Mode kommt (s.S. 335ff.).

¹⁶ Sie steht zunächst dem adeligen Geliebten ihrer Tochter bedingungslos bei, treibt ihn dann, als sie glaubt, er habe ihren Mann getötet, gnadenlos in den Selbstmord und muss schließlich feststellen, dass sie sich geirrt hat und nun völlig allein dasteht.

¹⁷ Die einzige noch heute gespielte Szene aus dem ursprünglich für das Bunraku geschriebenen *Ōmi Genji senjin yakata*: Mimyō soll darin ihren Enkel zum Selbstmord überreden, um seinen Vater, einen General, vor unehrenhaften Handlungen zu bewahren; sie ist von der Notwendigkeit der Tat überzeugt, bringt es aber nicht übers Herz, den Buben zu töten, und behält Recht, da die vorausgehenden Umstände nur eine Inszenierung, eine Finte waren und der kleine Junge sich ohnehin bereitwillig für seinen Vater opfert (Halford und Halford 1956:240–245).

¹⁸ Sie ist ihrem Neffen, dem illustren Sugawara no Michizane, treu ergeben und schlägt bei ihrem ersten Auftritt ihre leibliche Tochter Kariya, Michizanes Adoptivtochter, aus Leibeskräften, weil sie sie für seine Exilierung verantwortlich hält. Obwohl sie zwischenzeitlich den Tod ihrer zweiten Tochter von der Hand deren Ehemanns miterleben hat müssen, der Michizane nach dem Leben trachtet, setzt sie dann, als Michizane Kariya nichts nachträgt, alles daran, den beiden einen würdigen Abschied von einander zu ermöglichen (Halford und Halford 1956:306–321).

¹⁹ Der einzige noch heute gespielte Akt aus dem ursprünglich für das Puppentheater geschriebenen *Shinshū Kawanakajima kassen* (1721): im historischen Kampf der Daimyo Takeda und Uesugi steht der Stratege Yamamoto Kansuke auf Seiten der Takeda; als die gegnerische Partei bei seiner alten Mutter Koshiji vorfühlt, ob er ab-

– Stolz, Entschlossenheit und strengste Pflichterfüllung mit einem Höchstmaß an Mitgefühl, Zuneigung und Ergebenheit ihrem (männlichen) Nachwuchs gegenüber zu verbinden wissen. Mit Ausnahme von Miyuki aus *Honchō nijūshikō*, die über weite Strecken des Stücks ausgesprochen unsympathisch und gemein handelt (s.S. 278), ist Bakins Aussage, Frauen im Kabuki würden mit fortschreitendem Alter zu Bösewichten, an diesen Rollen nicht nachvollziehbar.

Zu finden waren diese eben nicht unter den typischen Frauenrollen, sondern unter den „Bösewichten“, den *katakiyaku*, jenen Figuren, die in den auf existentielle Konflikte ausgerichteten Stücken den Edelmut der Helden durch die Proben, auf die sie sie durch ihre Boshaftigkeit stellten,²⁰ erst ins rechte Licht rückten. Das moderne *Kabuki jiten* führt unter dem Stichwort *katakiyaku* Frauen, ob jung ob alt, nicht an, und nennt nur in seiner allgemeinen Vorstellung der Rollenverteilung *kashagataki*, „böse ältere Frauen“, und *keibogataki*, „böse Stiefmütter“. Verschüttete Spuren jenes Kabuki, wie Bakin es im Sinn hatte, offenbart es nur in der Bemerkung, früher hätte es die Rollenbezeichnung *tategataki kasha* für ältere weibliche Haupt-Bösewichte gegeben, die heute aber außer Gebrauch sei (Hattori 1991:15, 106).

Besser kannte solche Rollen das *Kakusha hyōbanki*, ein Ulkbuch des Shikitei Sanba (1766–1822) von 1810, das die Praxis der Schauspielerkritiken parodisierend auf die Zuschauer umlegt und diese in an die Rollenfächer angelehnte Gruppen einteilt: als metonymische Metapher (*mitate*) für „alte-Frauen-Rollen“ macht es unter den älteren Zuschauerinnen im Kabuki neben dem „aufrechten, ehrbaren Alter“ der alten Mutter, die sich um ihre Kinder sorgt, Verschrobenheit und Gemeinheit der *shūtobaba*, der alten Schwiegermutter, „die gehasst wird besonders

geworben werden kann, gerät sie über die Unehrenhaftigkeit des Ansinnens in derartige Wut, dass sie ohne Ansehen für die Gefahr, in die sie sich begibt, das ihr vom Daimyo selbst servierte Esstischchen umstößt. Ihr späterer Selbstmord versöhnt schließlich sogar die beiden verfeindeten Häuser (Hironaga 1976:331–333; Leiter 1979:361).

²⁰ Diese werden nach ihrer Bedeutung für das Stück in *jitsuaku*, auch *tategataki*, „die wahren Bösen“, und kleinere Schurken, die mit diesen im Bunde stehen, eingeteilt; nach sozialem Status oder Beziehung zu den guten Helden werden sie weiter in *kugeaku* unterteilt, „adelige Böse“ mit häufig umstürzlerischen Plänen, *iroaku*, junge Bösewichte mit erotischer Ausstrahlung, *handōgataki*, kleinere Missetäter mit komischem Einschlag, *ojigataki*, „böse Onkel“, die in Stücken um Erbfolge- und andere Familienzwise die Fäden ziehen, *tedaigataki*, „böse Ladengehilfen“, und *hagataki*, billige kleine Schurken.

von der Schwiegertochter, wie sie miteinander darum rangeln, wem der Vorrang gebührt“,²¹ die Macht der Dame Iwafuji, die „zwar Dienst in hohen Häusern tut, doch mit ihren Falten zu kämpfen hat“ und zu schlechter Letzt die Gier der alten Dienstmagd aus (Shikitei 1927b: 439).

2.2 Die böse Schwiegermutter

Dass die böse alte Schwiegermutter, die ihre Schwiegertochter quält, zu den Standardfiguren der Edo-zeitlichen Populärkultur zählte, ist beinahe ein Gemeinplatz. Schon in den frühen *kanazōshi* war ihre Beziehung, wenn nicht sehr häufig, so doch meist oppositionell beschrieben worden,²² und im jeweils einem bestimmten Typ von Mensch oder sozialem Stand gewidmeten *ukiyo-zōshi*-Subgenre der *katagimono* boten Werke wie *Seken shūtome katagi* („Arten von Schwiegermüttern dieser Welt“) von 1772 (Nagaidō 1908; NKBD 3:605) reichlich Gelegenheit, schwiegermütterliche Schikanen auszumalen.

Wie sie kein gutes Haar an der Schwiegertochter lässt, wurde ständiger Anlass zum Amusement, von kleinen Seitenhieben²³ bis hin zu ausgefeiltem Humor. Im viel gelesenen *Ukiyoburo* („Im öffentlichen Bad“) (1809–1813) gestaltete Sanba weibliche Bosheit vor allem an der Figur der Schwiegermutter aus, die dauernd an der Schwiegertochter herumkrittelt (Shikitei 1971:122–126; Donath-Wiegand 1963:74–75); und im überaus beliebten *Hayagawari mune no karakuri* („Das Perpetuum Mobile des menschlichen Herzens“) (1810) stellte er das Prinzip, dass der

²¹ *Tokaku yome ni wa nikumare kuchi o ,kikuju no kusazuri*, ein Wortspiel, bei dem *kiku* als *kakekotoba* sowohl für *kuchi o kiku* steht, hier „jmd. ein Maul anhängen“, als auch für *Kikuju no kusazuri*, ein Tanzstück, in dem zwei Helden sich gegenseitig am unteren Stoffende ihrer Rüstung ziehen (NKD 5:523).

²² Im *Kyōkabanashi* (1672) stellte Asai Ryōi angesichts einer Schwiegermutter, die sich darüber aufregt, wie schlecht ihre Schwiegertochter näht, fest, ein gespanntes Verhältnis zwischen diesen beiden sei nur natürlich. In einer Erzählung des *Seisuishō* erweckt eine Schwiegertochter Verwunderung, als sie beim Tod der als besonders streng und unbarmherzig geschilderten Schwiegermutter in Tränen ausbricht, bis sie zugibt, es sei die Vorstellung gewesen, die Schwiegermutter könnte womöglich wieder zum Leben erwachen, die sie zum Weinen gebracht hatte (Nakano 1995:290–291, 295).

²³ Wenn Ihara Saikaku schmunzelnd die verschiedenen Schutzgottheiten, die man bei einer Pilgerfahrt nach Ise anrufen konnte, erfinderisch auf diverse innerfamiliäre Probleme umfunktioniert, darf auch eine nicht fehlen, „die hilft, mit der Schwiegermutter auszukommen“ (Ihara 1971e:411).

Mensch je nach Lebenslage und sozialem Stand seine grundlegende Einstellung völlig ändert, anhand von Gegensatzpaaren wie Wunderkind und lebensmüdem Greis dar und zeigte daran, „wie die jungvermählte Braut sich in eine Schwiegermutter verwandelt“, auf, wie die einstige Braut, kaum ist sie selbst Schwiegermutter geworden, die Schwiegertochter genauso schlecht behandelt, wie sie sich einst, unter der Fuchtel der eigenen Schwiegermutter, geschworen hatte, es nie zu tun (Shikitei 1927a).

Sugoroku wie das *Okonomi ni tsuki. Somemoyō shitate sugoroku* (1845) von Toyokuni III (I-83), das verschiedene Stoffmuster durch je eine Person illustriert, für deren Gewand sie typisch sind, zeigt für das *arare komon*, das „kleine Hagelmuster“, eine alte Frau, die auf einen Stock gestützt mühsam einhergeht: „Ach ja“, lässt der kurze Text sie sagen, „bleibe ich zuhause, bekomme ich Lust, meine Schwiegertochter zu sekkieren, gehe ich aber aus, dann tut mir der Rücken weh.“ Und bereits gegen Ende der Edo-Zeit illustrieren Kyōsais „Hundert Bilder zu hundert Sprichwörtern“ (ab 1863) den Ausdruck *oni no rusu ni sentaku*, „Wäschewaschen, wenn der Teufel außer Haus ist“, oder „Ist die Katze aus dem Haus, freuen sich die Mäuse“, anhand einer alten Schwieger-



Abb. 1

mutter, der ganz nach Dämonenart zwei Hörner auf dem Kopf wachsen: sehr zur Freude der Schwiegertochter, die sprichwortgemäß begonnen hat, Wäsche zu waschen und dabei lauthals auflacht, schickt sie sich mit Stock, Rosenkranz und Mütze auf dem Kopf gerade an, für einen

Tempelbesuch das Haus zu verlassen (Abb. 1). Die Illustration aus der selben Serie zur Redewendung *kojūto hitori oni senpiki ni mukau*, „in Gestalt einer kleinen Schwägerin begegnen einem tausend Teufel“, zeigt die Schwiegertochter ebenfalls unter der übel wollenden Fuchtel der „teuflischen“ Schwiegermutter: die kleine Schwägerin kniet vor einem Spiegel und lässt sich von der neu eingewählten Frau ihres älteren Bruders frisieren; hinter den beiden lauert die alte Schwiegermutter mit zur Waffe erhobener Pfeife, bereit beim leisesten Aufschrei der Tochter auf die Schwiegertochter einzuschlagen; zum Zeichen des

rücksichtslos sich gehen lassen dieser beiden liegt eine zerschlagene Tasse am Boden, die die Schwiegertochter, wenn sie mit dem Frisieren fertig ist, zu allem Überdruß wird wegräumen müssen (Abb. 2) (Kitamura 1991:17–18, 128; Kawana-be 1982:5, 91).



Abb. 2

Doch diese „Verteufelung“ der Schwiegermutter, die kein anderes Pläsier mehr hat, als der Schwiegertochter das Leben schwer zu machen, war oft auch weniger humorig, sondern überaus bedrohlich, wie beispielsweise in dem Stück *Shinjū yoi kōshin*, einem *sewamono* von Chikamatsu Monzaemon, das 1722 seine Uraufführung in Ōsaka erlebte und für den Rest der Edo-Zeit auch für das Kabuki seine Gültigkeit behielt. Basierend auf einer wahren Begebenheit (s.S. 430), die einen ungeheuren Reiz auf Publikum wie Theaterleute ausübte, erzählte es davon, wie eine alte Frau Schwiegertochter und Adoptivsohn in den Tod treibt.²⁴ Während einer Abwesenheit des Sohnes jagt sie ihre Schwiegertochter aus dem Haus und scheidet die Ehe zwischen den beiden. Von den Vorkommnissen völlig überrascht, verspricht der junge Mann dem kranken Vater seiner Ehefrau feierlich, sich niemals von ihr zu trennen, doch als er merkt, dass seine Adoptivmutter seine Ehe niemals billigen wird, er aber auf seine Frau nicht verzichten kann und will, enden die beiden gemeinsam ihr Leben (Chikamatsu 1971a).

Diese Bedrohlichkeit der alten Schwiegermutter wurde aber nicht nur wie hier auf einer eher psychologisierenden Ebene ausgestaltet, sondern nahm mitunter auch fernab von Bühnendramatik oder romanhafter Fantastik ganz brutal handgreifliche Formen an, wie beispielsweise in *Den-*

²⁴ 1722 erlebte, noch vor *Shinjū yoi kōshin*, die Produktion eines anderen Puppenstücks zu demselben Thema von Ki no Kaion (1663–1742), *Shinjū futatsu haraobi*, und 1823 entstand dazu ein weiteres, inhaltlich etwas abweichendes Stück, *Yaoya no kondate* (Hironaga 1976:382–384). Alle drei erlebten unzählige Inszenierungen als Kabuki-Stücke, ebenso wie weitere nicht direkt auf ihnen basierende Bearbeitungen des Themas, beispielsweise die von 1798 mit Arashi Sanpachi (–1812) in der Rolle der bösen Schwiegermutter (KN 5:252). Für eine Darstellung der Figur auf einem Schauspielerbild, vgl. ein *Kamigata-e* von Hirosada (1819–1865) (I-11).



Abb. 3

Frau sogar mit dem Messer bedroht (Abb. 3), und nur durch deren Geistesgegenwart davor bewahrt wird, sie tatsächlich zu erstechen.

ka chabanashi (1829), einem von Teisai Hokuba illustrierten *yomihon* des für seine Landwirtschaftsschriften bekannten Ōkura Nagatsune (1768–1860?), in dem dieser während seiner Reisen gesammelte Geschichten und Legenden, verquickt mit ethischem Anspruch, niederschrieb. Dieses Werk enthielt die Geschichte einer alten Frau, die in ihrer Wut auf die ihr eigentlich sehr ergebene Schwiegertochter die junge

2.3 Intrigierende und mordende alte Adelige

Ebenfalls aus eigener Anschauung mag der heutige Kabuki-Kenner auf Anhieb wissen, auf welche Art von Figuren Sanba mit den bösen, aber mächtigen alten Damen Iwafuji anspielte: Yashio Gozen aus *Meiboku sendai hagi* (uraufgeführt 1777) und eben Iwafuji aus *Kagamiyama kokyō no nishikie* (uraufgeführt 1782), beides Stücke, die, ursprünglich für das Puppentheater geschrieben, in beiden Theaterformen zum klassischen Repertoire zählen. *Meiboku sendai hagi* handelt von einem Erbfolgekampf, in dessen Zuge Ōe Onitsura, Oberhaupt einer Seitenlinie der Familie versucht, dem jungen Fürsten Ashikaga Yorikane seine Vorherrschaft streitig zu machen und dessen kleinen Sohn Tsurukiyo aus dem Weg zu räumen. Er bedient sich zu diesem Zweck seiner Nichte Yashio Gozen, die ohne eine Greisin zu sein, bereits gestandenen Alters ist und die er als Oberste Kammerfrau im Haushalt des Knaben einführt. Ihre Versuche, Masaoka, seine ergebene Amme, in Verruf zu bringen, scheitern, ebenso wie der, den kleinen Tsurukiyo zu vergiften, denn Masaokas Sohn stürzt sich als erster auf die vergifteten Kekse, die von der Frau eines korrupten Beamten als angebliches Geschenk des Shogun überbracht werden. Yashio Gozen gibt nun vor, außer sich vor Wut über das flegelhafte Benehmen von Masaokas Sohn zu sein und tötet ihn im Beisein seiner Mutter. Aufgrund ihrer Loyalität gegenüber

dem jungen Fürsten gibt sich diese ungerührt und täuscht damit sogar die Frau des korrupten Beamten, die glaubt, sie hätte die Kinder zuvor vertauscht, und ihr daher eine Liste mit allen an der Verschwörung Beteiligten aushändigt. Erst als auch diese weg ist, beweint Masaoka ihren toten Sohn, tötet schließlich Yashio in Notwehr und in gerechtem Zorn und bleibt dafür ungestraft, da das Komplott, in das diese verwickelt ist, aufgedeckt wird (Halford und Halford 1956:213–216). Neben der vordergründigen Handlung ging es dabei wesentlich darum, die Überheblichkeit und Gemeinheit der älteren, hochrangigen Frau gegenüber der ihr hilflos ausgelieferten Amme auszugestalten, die nur ihre unfehlbare Treue zu ihrem Herrn rettet.

Kagamiyama kokyō no nishikie war noch stärker um einen derart gelagerten Konflikt zentriert, dem zwischen Iwafuji, der Obersten Kammerfrau der Tochter des Schogun, und deren Lieblingszofe, der jüngeren, untergeordneten Onoe. Zwar ist Iwafuji darin auch an einem Komplott gegen den Schogun beteiligt, dennoch ist das Stück über weite Teile vorwiegend auf die Schilderung der Demütigungen gerichtet, die die ältere Iwafuji aus Eifersucht auf die Zuneigung ihrer beider Herrin der jüngeren Onoe zufügt. Diese kulminieren in einer Szene, in der Iwafuji Onoe als Diebin aussehen zu lassen versucht und ihr dabei eine Sandale ins Gesicht wirft, eine symbolische Geste, die wie in anderen Stücken auch den Gipfel der Demütigung darstellt. Onoe kann die Schmach nicht ertragen und begeht Selbstmord. Ohatsu, eine ihr ergebene Dienerin, beschließt sie zu rächen: in ihrem gerechten Zorn demütigt sie Iwafuji so, wie jene es zuvor mit Onoe getan hat, und tötet sie schließlich. Sie ist entschlossen, sich nun selbst das Leben zu nehmen, als Iwafujis Komplott aufgedeckt wird und Ohatsu straffrei bleibt (Halford und Halford 1956:115–122).

Eine womöglich noch gemeinere und stärker auf ihr vorgerücktes Alter ausgerichtete Ausgestaltung erfuhr die Figur der alten Oberkammerfrau in dem *jōruri Itozakura honchō sodachi* von Ki no Jōtarō, uraufgeführt 1777 in Edo, in Gestalt einer weiteren, nun weißhaarigen Iwafuji, die alle ihr Untergeordneten ihre Macht über sie schmerzhaft spüren lässt. Als Tante des bösen Goheita, der seinen Nebenbuhler um die Gunst der schönen Zofe Koito, Kanbara Sagorō, vernichten will und ihm deshalb den ihm anvertrauten Familienschatz der Herrschaft stiehlt, setzt sie Koito arg zu und will sie dazu bringen, das Kind, mit dem sie aufgrund ihrer unerlaubten Beziehung zu Sagorō schwanger ist, abzutreiben, ein Plan, der nur dank der Geistesgegenwart einer anderen, wieder Onoe genannten Zofe vereitelt wird, der es gelingt, Iwafuji dafür

aus dem Haus treiben zu lassen. Mittlerweile bittet Sagorō, der sich, flüchtig, Sashichi nennt und Ofusa, die Tochter eines Kurzwarenhändlers, geheiratet hat, deren Bruder Amigorō um Hilfe bei der Suche nach dem Familienschatz. Dieser tötet Goheita im Kampf und muss nun seinerseits fliehen. Er sucht Zuflucht beim Vater seiner Geliebten Hanasaki, der nach dem Tod seiner ersten Frau ausgerechnet Iwafuji geheiratet hat, die nun Hanasaki foltert, in der Absicht, Amigorō, der ja am Tod ihres Neffen Schuld ist, den Behörden auszuliefern. Sie ist drauf und dran, sie zu erstechen, als Amigorō und Hanasakis Vater gerade noch rechtzeitig dazwischen fahren und die alte Frau richten. Zu guter Letzt erweist sich, dass Goheita der eigentliche Dieb war, und so ist der Weg frei für eine allseitige Rehabilitierung der Guten (Ki no Jōtarō 1929).²⁵

Um dieselbe Zeit wird auf den Kabuki-Bühnen auch eine Szene aus dem *jōruri* *Ashiya Dōman ōuchi kagami* von Takeda Izumo (uraufgeführt 1734 in Ōsaka) gespielt, in der eine bösartige alte Adelige der Motor der Handlung ist. Das Stück handelt vom Streit um die Nachfolge des Heian-zeitlichen Hofwahrsagers Kamo no Yasunori und wandelt das Thema der Wohltaten eines Fuchses²⁶ ab, die dieser seinem menschlichen Lebensretter erweist. Auslöser der Schicksalsschläge, die der zum Nachfolger ausersehene Abe no Yasuna und die ihm Verbundenen zu erdulden haben, bevor die Geschichte ihr glückliches Ende nimmt, ist die böse alte Witwe des Yasunori, die, teils aus Eigennutz, teils um ihrem Bruder, einem Parteigänger des Rivalen des Yasuna, zu helfen, eine Geheimschrift des Yasunori entwendet und es so aussehen lässt, als hätte ihre Adoptivtochter Sakaki sie gestohlen, um sie Yasuna, den sie liebt, zu geben.²⁷ Zutiefst beschämt über die Anschuldigung und aus Sorge um Yasuna entleibt sich Sakaki, und Yasuna verlässt in gei-

²⁵ S.a. die Synopse in NKBD 1:200–201; *shōhon* dazu erschienen in Edo im bekannten Verlag Urokogataya Magobē und bei Shimōsaya Rihē sowie in Ōsaka bei Sasai Jirōemon. Im Kamigata war das Stück gelegentlich auf der Kabuki-Bühne zu sehen, wie ein Holzschnitt des Kunikazu (I-41) aus dem Jahr 1861 belegt.

²⁶ Kuzunoha, der Fuchs von Shinoda, nimmt Frauengestalt an und gebiert Abe no Yasuna einen Sohn, bevor sie, als Füchsin erkannt, Ehemann und Sohn verlassen muss; dank ihrer magischen Kräfte verhilft sie dem kleinen Jungen nach so manch gefährlichen Abenteuern dazu, seinerseits zum Hofwahrsager ernannt zu werden.

²⁷ Die Szene bildete nur den Auftakt für die eigentliche Handlung – wesentliche und häufiger gespielte Szenen waren das *michiyuki* des aus Verzweiflung verrückt gewordenen Yasuna oder die ergreifende Szene, in der Kuzunoha, die Füchsin, von Ehemann und Sohn Abschied nehmen muss –, doch wurde auch sie immer wieder gespielt, mit Sicherheit 1795 in Edo (KN 5:198) und 1804 in Ōsaka (KN 5:354).

stiger Umnachtung den Schauplatz des Geschehens. Die Machenschaften der Witwe werden durchschaut, und ein Vasall des Yasuna tötet sie zur Befriedigung aller Rechtschaffenen auf grausame Weise (Takeda 1897).

Eine Figur einer zumindest scheinbar boshaften alten Adelligen, die auch vor einem gemeinen Giftmord nicht zurückschreckt, um ihre Ambitionen zu erfüllen, enthielt auch das Kabuki-Stück *Igagoe norikake kappa* von Nagawa Kamesuke (?–1790), uraufgeführt An'ei 5.12.2 (1776) in Ōsaka und das Erfolgsstück seines allgemein sehr populären Autors (Hattori 1991:307–308). Auf einer wahren Begebenheit basierend, die eine Reihe von Umsetzungen auf der Bühne erlebte, handelt es von der Blutrache des Watanabe Shizuma am Mörder seines Vaters, dem Aufrührer Sawai Matagorō, und räumt in seinem zweiten Akt, als Matagorō sich mit einer Gruppe von Aufrührern in einem Tempel verschanzt hat, auch dessen Mutter Narumi einigen Platz ein. Es steht schlecht um Matagorō und seine Anhänger, da der Schogun selbst seine Auslieferung verlangt. Man beschließt, Matagorō einstweilen das Weite suchen zu lassen und sich zum Schein zu ergeben. Da Tan'emon, der als Bote des Landesherrn geschickt wird, um Matagorō zu verhaften, der Mann ihrer Tochter Sasao war, von der er sich allerdings wegen ihrer Verwandtschaft mit Matagorō hat scheiden lassen, arrangiert Narumi es so, dass Sasao ihn empfängt, und bringt ihn durch allerlei Tricks dazu, mit ihr nochmals, und sei es nur zum Schein, die Hochzeitsbecher zu tauschen, freilich nur, um ihn zu vergiften. Als bereits alle drei von dem tödlichen Trank zu sich genommen haben und Männer des Matagorō versuchen, Tan'emon zu erschlagen, dieser aber noch immer genug Kraft hat, sich zu wehren, greift Narumi zu einem Gewehr und erschießt ihn. Oder zumindest so scheint es, denn es stellt sich heraus, dass jener Anhänger des Matagorō, der sie zuvor aufgefordert hatte, etwas zu unternehmen, um Zeit zu gewinnen, sich tatsächlich selbst zum Anführer der Aufrührer und zum Schogun hatte aufschwingen wollen und nur so entlarvt werden konnte: das Gift war kein Gift, und Tan'emon erschlägt ihn. Die Figur der Narumi pendelt so zwischen der einer alten Frau, die in ihrer blinden Zuneigung zu ihrem einzigen leiblichen Sohn vergisst, was Ehre ist – Sasao ist in Wahrheit nicht ihre leibliche Tochter, sondern die ihrer einstigen Herrin, ihr hätte ihre ganze Loyalität gelten müssen –, und einer hehren Figur, die ihren Sohn zwar schützen möchte, aber dennoch auf der Seite des Guten steht. Das Stück wird heute aufgrund der Vorherrschaft seines jüngeren Abkömmlings, *Igagoe dōchū sugoroku*, kaum noch gespielt wird, erfreute sich in

der Edo-Zeit aber anhaltender Beliebtheit und erlebte allein bis 1840 nicht weniger als 23 Aufführungen mit der Figur der Narumi.²⁸ Der Bekanntheitsgrad der Figur war entsprechend enorm und erklärt, warum das Publikum offenbar ohne weiteres in der Lage war, auf dem Blatt für die Station Narumi in der gemeinsam von Hiroshige (1797–1858) und Toyokuni III (1786–1864) gestalteten Tōkaidō-Serie von 1855 (I-13) die Figur einer alten Frau als Narumi, die Mutter des Matagorō, aus *Igagoe norikake kappa* zu erkennen bzw. der Zeichner überhaupt auf die Idee gekommen war, diese Figur als Emblem eines Ortes zu wählen, mit dem sie außer der Homonymie des Namens nichts verband. Der Holzschnitt verdeutlicht auch, was die Faszination der Zeitgenossen für diese ambivalente Figur ausmachte: Er zeigt sie als alte Frau mit wal-lend weißen Haaren bedrohlich den jungen Mann überragen und das Gewehr auf ihn richten, während er hilflos auf dem Boden kauert und sich mit hochgehaltenem Ärmel vor ihr zu schützen sucht (Taf. 1-1). Genau dieses Motiv übernahm Kunichika für seine kleinformatige Tōkaidō-Serie von 1871 (I-24) (Taf. 1-2), deren entsprechendes Blatt von seinem offenkundigen Vorbild nur durch stärkere Nahsicht und kom-

²⁸ Asao Tamejūrō I spielte die Rolle der Narumi bei der Uraufführung des Stücks (KN 4:302) und trat bis 1801 noch weitere drei Male in Ōsaka in dieser Rolle auf (KN 5:43, 160, 307). In Kyōto war das Stück mit der Narumi unter dem Titel *Keisei tonozakura* 1777, 1786 und 1796 zu sehen (KN 4:305; KN 5:31, 212), in Ōsaka mit anderen Schauspielern 1798 (KN 5:252) sowie Kyōwa 1.11.5 (1801) und als *kaomise* in Kyōto (KN 5:307). Wie nicht anders zu erwarten, verkörperte in Edo Onoe Matsu-suke I die Figur der Narumi, 1788 und 1802 (KN 5:65, 317). Arashi Ryūzō II spielte sie dort 1791 (KN 5:117) ebenso wie Shirojūrō in einem Verschnitt aus den Stücken *Igagoe norikake kappa* und *Tsuzure no nishiki* unter dem Titel *Katakiuchi shōbu no kumiobi* 1804 (KN 5:353), Matsumoto Kōshirō V 1811 in einer Aufführung, die allerdings wegen geringen Erfolges bald abgesetzt wurde (KN 5:472) – auf diese Auf-führung geht der Holzschnitt des Toyokuni I zurück, der Kōshirō als böse blickende alte Adelige mit zum Kampf ergriffener Hellebarde zeigt (I-77) –, Suketakaya Taka-suke II 1814 (KN 5:548), Nakayama Shinkurō III ab Bunsei 5.11.13 (1822) in Ōsaka (KN 6:91). 1822 fand das Nakamura-za eine Möglichkeit, die Figur der Narumi, von Arashi Kanjūrō I verkörpert, in *Igagoe dōchū sugoroku* einzubauen, in dem sie nor-malerweise nicht vorkommt (KN 6:90). Derselbe Schauspieler nahm sich der Rolle noch einmal 1828 (KN 6:184ff.) an und 1840 gegen Ende seiner Karriere in einer Aufführung unter dem Titel *Igagoe yomikiri kōshaku* (KN 6:415). In der Zwischen-zeit war in Edo Bandō Mitsugorō IV 1834 als Narumi zu sehen gewesen (KN 6:280), und in Ōsaka und Kyōto hatte es Aufführungen 1824, 1825, 1827 und 1834 gegeben (KN 6:114, 130, 159, 283). Ein Ōban-Triptychon des Kunihiro (I-39) verewigte die Szene mit der Narumi der Aufführung von 1824, und zwei Tetrptycha (I-40, I-42) des Kunikazu zeugen von weiteren Ōsaka-Aufführungen 1857 und 1862.

pakterem Zueinander der Figuren abweicht. Als Nahaufnahme des Profils der böswilligen Alten samt Gewehr hatte Toyokuni III bereits 1852 dieselbe Szene im Rahmen einer weiteren kleinformatigen Schauspieler-Tōkaidō-Serie präsentiert (I-94) (Taf. 1-3).

Ein spätes Beispiel für solche mordende alte Adelige stellt die Figur der Yuri no kata²⁹ aus *Soga moyō tateshi no goshozome* des Spätmeisters des Kabuki, Kawatake Mokuami, dar, Bunkyū 4.2 (1864) in Edo uraufgeführt (KN 7:116). Das Stück, im Auftrag des Schauspielers Ichikawa Kodanji IV geschrieben, ist eine Dramatisierung des *yomihon Asamagatake omokage sōshi* von Ryūtei Tanehiko und dreht sich wie dieses um die amourösen Abenteuer eines jungen Adligen und um einen *otokodate*, einen aufrechten, aber aufbrausenden Mann, der seinem früheren Herrn, obwohl aus dessen Dienst entlassen, weiter ergeben ist und als tragischer Held bei dem Versuch, jenem zu helfen, aus Versehen ausgerechnet dessen Geliebte tötet. Zuvor räumt es einigen Platz der alten Witwe Yuri no kata in ihrer Konfrontation mit der armen Hototogisu ein, einem schönen, einfachen Mädchen, das der junge Herr zu seiner Konkubine gemacht hat. Yuri no kata, als Mutter seiner Gemahlin, verunstaltet Hototogisu durch Gift, damit er das Interesse an ihr verliert; als aber der Geist des Arztes, von dem sie das Gift bekommen und den sie, um keine Mitwisser zu haben, kaltblütig ermordet hat, Hototogisu wieder genesen lässt, greift Yuri no kata zu drastischeren Mitteln und tötet Hototogisu auf grausamste Art.

Man kann nur darüber spekulieren, ob die Figur der Yuri no kata, die für den Fortgang der Handlung unwesentlich ist³⁰ und in der Vorlage nicht vorkam, auf ausdrücklichen Wunsch des Ichikawa Kodanji IV, der sie spielte, in das Stück aufgenommen wurde. Sicher ist, dass sie und ihr Mord einen großen Reiz ausübten, lief das Stück doch auch unter der Bezeichnung „Hototogisu-goroshi“, der Mord an Hototogisu (Kawatake 1924; NKBD 4:41), den auch zahlreiche Holzschnitte wie mit einem Zoom dokumentierten. Toyokuni IV (1823–1880) zeigte in einem bereits ein Monat vor Aufnahme des Stücks erschienenen Holzschnitt die alte Yuri no kata, wie sie mit bösem Blick hinter einer Schiebetür Hototogisu ausspioniert (I-115) (Taf. 2-1), Triptychen desselben

²⁹ Auf sie verweist das *Kabuki jiten* unter dem Stichwort *ojigataki*, „böse Onkel“, die versuchen, sich unrechtmäßig den Familienbesitz anzueignen, als Beispiel für deren weibliche Pendants, die *keibogataki*, „bösen Stiefmütter“ (Hattori 1991:81).

³⁰ Der junge Herr wird sich in seine spätere Geliebte aufgrund ihrer Ähnlichkeit zur verstorbenen Hototogisu verlieben, die sich am Ende als deren Schwester erweist.



Abb. 4

Malers und von Kunichika (1835–1900) walzten die nächtliche Mordszene bis zur Entlarvung der Yuri no kata durch einen jungen Vasall aus (I-116, I-17), während eine Reihe von Diptychen und Einblatt-Kompositionen von Kunichika und Toyokuni III das Geschehen auf eine Nahsicht der beiden ungleichen Frauen konzentrierten, mit der jungen, die sich hilflos unter dem Messer der alten duckt, das diese mit grimmigem Gesichtsausdruck über sie erheben hält (I-16, I-18, I-19, I-109) (Abb. 4 und Taf. 2-2).³¹ Als das Stück 1887 mit Onoe Kikugorō V in der Rolle der Yuri no kata wieder aufgenommen wurde (KN 7:

319), wiederholten Triptychen von Chikanobu (1838–1912) (I-7), Kunichika (I-30) (Taf. 2-3) und Kunimasa IV (1848–1920) (I-42) sowohl breit ausladende als auch nahsichtige frühere Kompositionen.

Die Yuri no kata als messerschwingende alte Frau, wie sie auf diesen Holzschnitten des späten 19. Jahrhunderts zu sehen ist, gehört einer Tradition an, die auf den Bühnen des Kabuki heute so gut wie ausgestorben ist,³² in der Edo-Zeit aber bereits eine lange Geschichte hatte. Häufig war die mörderische Alte dort aber nicht wie die späte Yuri no kata als adelige alte Dame, sondern als die von Sanba genannte gierige alte Dienstmagd aufgetreten, als sich nur manchmal im weiteren Verlauf als Adelige mit diversesten, auch politischen Motivationen ent-

³¹ Als eine der „Hundert großen Rollen des Baikō (= Onoe Kikugorō V)“ wies Kunichika die der Hototogisu in dem entsprechenden Blatt dieser Serie aus, die jeweils im unteren größeren Teil Baikō und etwas kleiner oben seinen jeweiligen Partner zeigte, hier Kodanji IV als Yuri no kata mit erhobenem Messer, zu der hinauf Hototogisu angsterfüllt blickt (I-32).

³² Teile des Stücks sind noch heute beliebt, doch der Akt, der den Umtrieben dieser Gestalt gewidmet ist, wird nicht mehr aufgeführt. Bezeichnenderweise unterläuft den sonst so bewanderten Autorinnen (Halford und Halford 1956:300) bei der Kurzbeschreibung dieser Figur ein Fehler: sie machen aus ihr die eifersüchtige Ehefrau des jungen Helden.

puppente bösartige, mörderische Alte aus dem gewöhnlichen Volk, wie sie etwa, verkörpert von Onoe Matsusuke II, der, wie sein Vorgänger im Namen, solche Rollen häufig spielte, Toyokuni III (I-78) (Abb. 5) auf einem frühen Blatt barfuß, in schäbigem Gewand, mit unordentlicher Frisur, mit dem langen weißen, im Nacken nur lose und unordentlich zusammengebundenen Haar, wirren Strähnen, über der Stirn in einem wilden Schopf zu Berge stehenden kürzeren Haaren, und niederträchtigem Gesichtsausdruck ein Messer erheben zeigte.



Abb. 5

2.4 Die mörderische Alte aus dem gewöhnlichen Volk in den *kaomise*-Produktionen seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

In dem Stück *Itsukushima yuki no kaomise (kagami)*, ab Kansei 8.11.1 (1796) in Edo gegeben, eines aus einer ganzen Reihe, die um den historischen und in der Literatur häufig als gemeiner Despot dargestellten Militärdiktator Taira no Kiyomori (1118–1181) kreisten und der Figur seiner alten Amme Hachijō³³ eine gute Portion Mitschuld an seinen

³³ Bereits im Jahr zuvor hatte in *Genpei hashiragoyomi*, ab Kansei 7.11.1. (1795) gegeben, Arashi Ryūzō II großen Erfolg als Hachijō gehabt, die im Verlauf des Stücks Selbstmord begeht, woraufhin sich ihre bösen Absichten auf Kiyomori übertragen (KN 5:200). Das *ehon banzuke* zeigte sie mit einem blutigen Messer in der Hand vor Kiyomori wohl in ihrer letzten Agonie am Boden kauern, während sie zuvor ungerührt mit einem Blumenkörbchen in der Hand einem Samurai mit erhobenem Schwert getrotzt hatte (II-3). Ein Diptychon des Shun'ei (1762–1819) zeigt sie gemeinsam mit Kiyomori, kurz bevor sie das Messer zieht. Die vom Körper weg gestreckten Arme und ihre gespreizten Finger deuten dabei die innere Boshaftigkeit der Figur ebenso an wie ihre buschigen Augenbrauen und die dicken schwarzen Ringe unter den tief liegenden Augen (I-71). Das Stück wurde in Ōsaka 1799 (KN 5:269), 1835 (KN 6:299) und 1844 (KN 4:477) wieder aufgenommen.

Missetaten zumaßen, trat eben diese Hachijō, verkörpert von Onoe Matsusuke I, zunächst als *kimoiribaba* auf, als alte Stellenvermittlerin mit dem bezeichnenden Namen Furubone babā, „Alte-Knochen-Alte“, die sich unter dem Vorwand, ihm eine Bedienstete/Kurtisane vermitteln zu wollen, in die Residenz des Shigemori einschleicht, sich ihm später als Amme des Kiyomori zu erkennen gibt und ihn in arge Verlegenheit bringt, bevor sie selbst getötet wird (KN 5:224–226).

Die Verknüpfung des Motivs der hochrangigen alten Dame, die politische Ziele verfolgt, mit dem einer raffgierigen Alten aus dem gewöhnlichen Volk war zu diesem Zeitpunkt nicht mehr neu: in den sogenannten *kaomise*, „Gesichtzeige“-Produktionen, des ausgehenden 18. Jahrhunderts waren sie allgemein prominent vertreten. Mit diesen präsentierten die Theater zu Beginn der Saison im 11. Monat des Jahres in einer ausgeklügelten Abfolge von Szenen die Mitglieder ihrer Truppe in verschiedenen Paraderollen, die einen Querschnitt durch ihr schauspielerisches Können boten; in ihnen waren beide sonst getrennte Hauptgruppen von Stücken, die historischen Dramen und die von einer zeitgenössischen, bürgerlichen Handlung geprägten *sewamono*, gleichzeitig vertreten: den ersten Teil (*ichibanme*) bildete ein historisches Stück, dessen Handlung in einem zweiten Teil (*nibanme*) in einem zeitgenössischen Setting fortgesetzt wurde. Dieser etwas gezwungenen Dramaturgie entsprechend waren einzelne darstellerische Höhepunkte wichtiger als die Handlung in ihrer Gesamtheit, die sich aus nur lose miteinander verbundenen Szenen zusammensetzte. Da diese *kaomise*-Produktionen nicht dazu bestimmt waren, später wieder aufgenommen zu werden, sind viele der Libretti nicht erhalten, und Inhalt wie Höhepunkte der jeweiligen Aufführungen lassen sich häufig nur mühsam rekonstruieren.³⁴

Dennoch, ein Blick auf das Schaffen der in Bezug auf Schauspielerbilder zu dieser Zeit tonangebenden Holzschnittkünstler-Schule der

³⁴ Auf der Grundlage einerseits der gedruckten Programmheftchen, der Schauspieler-Drucke sowie der Schauspielerkritiken (*yakusha hyōbanki*), die meist zu Neujahr, wenige Wochen nach Aufführung der *kaomise*, verlegt wurden. Die Schauspielerkritiken bewerteten die Darsteller nach einem hierarchischen System und kommentierten die Aufführungen in Form lebendiger und oft witziger Gespräche zwischen einem Fan (*hiiki*) und einem Verreiber (*warukuchi*), orientierten sich dabei aber an den Schauspielern und nicht am Ablauf der Handlung. Ähnlich geht auch das *Kabuki nenpyō* vor, das für das ausgehende 18. Jahrhundert zwar meist recht detaillierte Angaben über die Rollenverteilung enthält, den Inhalt der Stücke aber, wenn überhaupt, nur verkürzt und zerstückelt im Zusammenhang mit den verschiedenen Auftritten der jeweiligen Schauspieler wiedergibt.

Katsukawa verrät, dass mörderische alte Frauen aus dem gewöhnlichen Volk, ohne unbedingt im Zentrum der Handlung zu stehen, als Protagonistinnen beeindruckender Szenen einen festen Platz in ihnen hatten, so in dem Stück *Kawaranu hanasakae hachi no ki*, ab Meiwa 6.11.1 (1769) in Edo aufgeführt. Es borgte, wie im Titel anklingt, einen Teil der Handlung aus dem mittelalterlichen Nō-Stück *Hachi no ki*, das als Protagonisten den Regenten Hōjō Tokiyori (1227–1263) und seinen treuen Vasallen Sano Genzaemon hatte, der seine geliebten Miniaturbäumchen zerhackte, um für seinen Herrn ein wärmendes Feuer zu entfachen. Verknüpft war diese Handlung mit der Legende um Sanshōdayū, einen reichen Mann, der dafür berühmt war, seine Bediensteten zu quälen, und Anjuhime und Zushiō, die Kinder eines zu Unrecht verbannten Adligen, die durch Menschenhändler in seinen Besitz gekommen waren, bis Anjuhime ihr Leben opferte, um ihrem Bruder zur Flucht zu verhelfen. Verkompliziert wurde die Handlung, die sich in nicht unwesentlichen Teilen den bisherigen Rekonstruktionsversuchen entzogen hat, noch durch die Figur einer Konkubine, die in Wahrheit ein Dämon ist. Der erste Teil der Handlung, das *jidaimono*, dürfte einem Komplott gegen den Regenten Hōjō Tokiyori und seinen Erben gewidmet gewesen sein, an dem sich nebst einer Reihe anderer Figuren der Vater des ergebenen Sano Genzaemon beteiligt, der allerdings von unbekannter Hand zu Tode kommt. Der *sewamono*-Teil des Stücks hob mit dem großartigen Auftritt des Bösewichts Sanshōdayū an, mit üppigen weißen Haaren und durch sein kräftiges *kuma* als Bösewicht schlechthin charakterisiert. Ihm zur Seite stellte das Stück eine nicht minder kraftvoll-widerwärtige Figur einer alten Frau, die Karashi babā, die zunächst als seine Ehefrau in Erscheinung tritt. Sie war wohl ganz auf ein weibliches Gegenstück zu Sanshōdayū³⁵ angelegt, ist dessen Name doch mit „der Pfeffer-Reiche“ zu übersetzen, während *karashi*, „bitter, scharf wie Pfeffer“ sowie Ungemach und grausame Umstände andeutet. Neben ihnen wohnt der mittlerweile von seinem Onkel Gentōta um sein Lehen gebrachte Genzaemon in völliger Verarmung. In diese Gegend kommt nun Munetaka Shinnō (1242–1274), eine historische Figur, Sohn von Go-Saga Tennō, der von den Hōjō als Schogun abgesetzt worden war, als Pilger verkleidet. Bei seinem Auftreten

³⁵ Dieser Name rührt in manchen Formen der Legende daher, dass er durch den Verkauf von Pfeffer reich geworden sein soll. Diese Assoziation war dem Zuschauer wohl klar, auch wenn sein Name im *Kabuki nenpyō* so geschrieben ist, dass er „der Reiche mit den drei Residenzen“ bedeuten würde.

erweist sich alsbald, dass Sanshōdayū und seine „Frau“, die Karashi babā, auf verschiedenen Seiten stehen. Denn sie ist mit Munetaka im Bunde und möchte ihm Quartier geben, wird aber von Sanshōdayū dabei ertappt. In der Folge wird sich herausstellen, dass Sanshōdayū niemand anders ist als der Onkel Genzaemons und dass er seinen Bruder, wegen dessen Verrats an Tokiyori und um den Prinzen Tsunehito³⁶ zu schützen, töten hatte müssen. Seinem Neffen gibt er sich schließlich unter Tränen als Mörder seines Vaters zu erkennen. Die Karashi babā steht auf Seiten der Feinde des Prinzen, und auch sie hat ihre Gründe, war sie doch die einstige Kammerzofe des Kronprinzen, Ayako, wie sie Munetaka Shinnō eröffnet. Als Shirotae, die Frau des Genzaemon, Tsunehito in ein sicheres Versteck bringen will, verfolgt die Karashi babā sie und stellt sie. Laut *Kabuki nenpyō* bedrängt die Alte sie arg, um Tsunehitos Aufenthaltsort zu erfahren, doch Shirotae versucht, ihr weiszumachen, sie sei nur Kräuter pflücken gegangen: in ihrer Wut tötet die Alte sie,³⁷ bevor sie selbst ein böses Ende nimmt, der reuige Onkel den treuen Genzaemon wieder in Amt und Würden einsetzt und in einem *shosagoto*-Finale, *Momijigari*, der Dämon befriedet und der Erlösung im buddhistischen Sinn näher gebracht wird (KN 4:116–121).

Ein Holzschnitt des Shunshō (1726–1792) mit Nakamura Utaemon I in der Rolle der Karashi babā, erkennbar an seinem Hauswappen in Form von zwei überkreuzten Liederbüchern, und Yoshizawa Sakinosuke III als Shirotae (I-73) (Abb. 6) weist die Szene, in der die alte Frau die junge Shirotae bedrängt und schließlich tötet, als innerhalb des Puzzles an Szenen wichtigen Höhepunkt aus. Er zeigt die beiden Frauen in einer winterlichen Landschaft vor einer schneebedeckten Kiefer und betont den „männlichen“, aggressiven Charakter der alten Frau – im ersten Teil des Stücks hatte Nakamura Utaemon I charakteristischerweise einen verräterischen Samurai verkörpert – im Gegensatz zur „weiblichen“ Zartheit ihres Opfers: die Karashi babā, die in ihrer Mordlust die Ärmel ihres Oberkimonos abgestreift hat, beugt sich in einer wilden Bewegung über die vor ihr am Boden kniende Shirotae und erhebt mit der

³⁶ Die Rolle dieses Prinzen gehört zu jenen Teilen der Handlung, die im Dunkeln liegen, doch da es sich um den Eigennamen des historischen Kameyama Tennō (1249–1305) handelt, ist anzunehmen, dass dieser aufgrund des erwähnten Komplots in Gefahr und von den Aufrechten zu schützen war.

³⁷ Wie Shirotae Tsunehito mit ihrem Leben schützt, erinnert an das Vorbild der Anjuhime aus der Legende um Sanshōdayū, sodass die Autoren des Stücks damit möglicherweise bewusst den grausamsten Part und gleichzeitig den Höhepunkt dieses Teils des Stücks von der männlichen Figur auf die weibliche übertrugen.

rechten Hand ein Messer, bereit zuzustoßen, während die junge Frau ihr in einer sanften Abwehrbewegung, die mehr eine kaum hoffende Bitte ist, eine Hand entgegenstreckt.



Abb. 6



Abb. 7

Ein Holzschnitt eines Meisters der selben Schule, Shunkō (1743–1812), wandelt das Thema nur geringfügig ab (I-72) (Abb. 7). Auch hier erhebt eine alte Frau mit ähnlichem Gesichtsausdruck und verwandter Haartracht das Messer, bereit zuzustoßen, während sie den linken Arm vom Körper weg streckt und die Finger in angespannter Pose spreizt; auch sie hat die Ärmel ihres Obergewandes abgestreift, ein Bein breit ausladend vor sich gestellt und beugt sich über ein unsichtbares Opfer, das vielleicht auf einem nicht erhaltenen zweiten Blatt dargestellt war. Dennoch sind mit Sicherheit weder dasselbe Stück, noch derselbe Schauspieler dargestellt: das Blatt dürfte erst zu Beginn der Kansei-Zeit (ca. 1789–1792), gut 20 Jahre nach Shunshōs Holzschnitt, entstanden sein, und das Wappen des Schauspielers auf Shunkōs Blatt ist das des Nakamura Nakazō I.

In einer solchen Rolle war dieser in der *kaomise*-Produktion *Jūnihitoe Komachi-zakura* aufgetreten, das im gerade neu eröffneten Kiri-za

in Edo ab Tenmei 4.11.13 (1784) gespielt wurde. Auch der Inhalt dieses Stücks hat sich den bisherigen Rekonstruktionsversuchen zum Teil entzogen,³⁸ doch kreist es um teils historische Figuren, die in ein fiktives Komplott gegen den Tenno verwickelt sind. Ōtomo no Kuronushi, der Heian-zeitliche Dichter, wird wie in so manch anderem Stück zum Erz-bösewicht, der das Komplott schmiedet, und Yoshimine no Munesada, ebenfalls ein Hofdichter des Altertums, zu seinem Widersacher und treuen Vasallen des Tenno. Die berühmte Hofdichterin Ono no Komachi (ca. 825–900) kommt als Geliebte des Munesada, auf die es Kuronushi abgesehen hat, in dem Stück ebenso vor wie ihr legendärer Vater Ono no Yoshizane und andere mit ihr verbundene Legenden.

Der erste im historischen Aufzug spielende Teil des Stücks lebte von prächtigen Kampfszenen, in denen das Komplott seinen Anfang nimmt, durchsetzt von Szenen mit übernatürlichen Geschehnissen und Liebes-szenen, in denen Munesada und Komachi sowie sein jüngerer Bruder Yasusada und die Kurtisane Sumizome zueinander finden. Aufgrund einer Verwechslung wird Sumizome von den Aufrührern getötet, doch weil Yasusada einst dem Geist eines Kirschbaums geholfen hat, nimmt dieser Sumizomes Gestalt an, die dem im Kampf Verletzten eine treue Geliebte bleibt. Der *sewamono*-Teil spielte in einem gewöhnlichen Stadtviertel von Ōsaka, im Etablissement eines Moxa-Arztes sowie einem angrenzenden Haus, in dem Yasusada mit seiner Geliebten Sumizome in Armut lebt. Als sich herumspricht, dass sein älterer Bruder und Komachi gesucht werden, will er sich für ihn opfern und bittet Sumizome, sich gemeinsam mit ihm als Munesada und Komachi gefangen nehmen und töten zu lassen. Währenddessen, und damit hob dieser zweite Teil an, haben aber die Höllen-Alte, die Naraku babā aus dem Moxa-Etablissement, und Yamai Yōsen, ein Arzt, ihren Auftritt. Sie haben von der Belohnung gehört, die für die Ergreifung Munesadas ausgesetzt ist, und überzeugt davon, dass das Pärchen in dem alleinstehenden Haus Munesada und Komachi sind, hecken sie einen Plan aus, um sie auszuliefern. Der Rekonstruktionsversuch von Takano (1926: 100) betont, basierend auf einer nicht näher bekannten Synopse eines zeitgenössischen Theaterliebhabers, wie sich die beiden die Hände reiben bei der Aussicht auf das viele schöne Geld, in dessen Besitz sie

³⁸ Eine Synopse, die den Widersprüchen Rechnung trägt, dafür aber den Handlungsablauf nicht allzu genau wiedergibt, versucht Clark (1994:39–44). Erhalten im heutigen Repertoire hat sich nur der letzte Akt, das große Finale (*ōgiri*) in Form eines Tanzes mit Gesang und Shamisen-Begleitung, als *shosagoto Tsumoru koi yuki no seki no to*, oder kurz *Seki no to*.

bald sein werden, als der Schwiegersohn der Naraku babā, Chōemon, dazu kommt und sie unterbricht. Sumizome, der Geist des Kirschbaums, hat mittlerweile gehört, dass Ōtomo no Kuronushi den Baum umhacken will, weil er glaubt, dies würde seine umstürzlerischen Pläne befördern, und sich eilends aufgemacht, ihn zu schützen. Da kommen schon die Häscher, Yasusada wird im Kampf verwundet und er kann gerade noch einem Falken eine Botschaft für seinen Bruder mit auf den Weg geben, die ihn vor seinen Feinden warnen soll. Die weitere Abfolge der Ereignisse ist schwer nachzuvollziehen,³⁹ fest steht, dass Chōemon, ursprünglich selbst an dem Komplott gegen den Tenno beteiligt, im darauf folgenden Handgemenge tödlich verletzt und zum Guten bekehrt wird, dem sterbenden Yasusada den Kopf abschlägt und diesen, ganz in dessen Sinn, den Häschern als den des Munesada übergibt. Damit ist der Weg frei für die letzte Konfrontation zwischen Munesada, seiner Geliebten Komachi alias Sumizome oder der Geist des Kirschbaums und dem Bösewicht Kuronushi, der von den vereinten magischen Kräften Sumizomes und Munesadas besiegt wird. Ob es die Naraku babā war, die Chōemon den tödlichen Stoß versetzt, oder ein anderer der Anwesenden, bleibt unklar. Auf jeden Fall zeigt das Programmheftchen (Abb. 8), wie sie ihn bei den Haaren gepackt hat, mit erhobe-



Abb. 8

³⁹ Laut KN 4:534–537 und *ehon banzuke* (II-5) halten sich im Haus der Naraku babā weit mehr Figuren auf als in Takanos Rekonstruktionsversuch.

nem Messer bedroht und ihn dabei anherrscht: „Wohin hast du die Prinzessin entkommen lassen, so spuck es schon aus!“⁴⁰

Inwieweit in diesem Stück auch das Motiv eine Rolle spielte, dass die alte Frau in Wirklichkeit aus höheren, gar politischen Beweggründen heraus handelt, oder dass sie durch ihre Taten letztlich als tragische Figur das Gegenteil dessen erreicht, was sie eigentlich will, und Selbstmord begeht, wie dies noch oft zu beobachten sein wird, lässt sich aufgrund der Materiallage nicht schlüssig klären,⁴¹ doch die Gestalter des Programmheftchens betonten die Wut der Alten im Zusammenhang mit dem Verschwinden Sumizomes alias Komachi, durch das ihr die ausgesetzte Belohnung durch die Lappen gehen könnte, und ließen so ihre Geldgier und die unbarmherzige, brutale Handlungsweise, zu der diese sie treibt, zur Pose erstarren.

Diese etwas ausführliche Wiedergabe des Inhalts der beiden Stücke mag einen Eindruck geben von der fantastischen Atmosphäre solcher Aufführungen, die, wie die Bedeutung, die den prächtigen Kostümen zukam, und ein zur Überzeichnung neigender, im wesentlichen unrealistischer Darstellungsstil, der die einzelnen Figuren in selbstgenügsamen Posen erstarren lässt, die jeweils ihren wesentlichen Charakterzug zum Ausdruck bringen, zu den charakteristischen Elementen des Kabuki der Tenmei-Ära gehören (Clark 1994:44). So fantastisch die Handlung auch anmutet, so sehr bedeutet dies aber auch, dass das Bild der gierig-bösen, messerschwingenden alten Frau kein zufälliges ist, sondern als eine ebensolche zur Pose erstarrte Charaktereigenschaft bestimmter alter Frauen in ihrer Wahrnehmung durch ihre Zeitgenossen gedeutet werden sollte. Wieder wurde die Rolle der Alten von einem Darsteller verkörpert, der auch einen männlichen Bösewicht, die negative Hauptfigur des Dramas, Ōtomo no Kuronushi, spielte; wieder trägt sie einen legendenhaften, charakterisierenden Namen, ist doch Naraku babā eine Bezeichnung für die Datusēba,⁴² die Dämonin der Totenwelt.

⁴⁰ Die Bedeutung der Figur unterstreicht die Tatsache, dass das *ehon banzuke*, das sonst eher sparsam mit der Darstellung der einzelnen Szenen umgeht, sie noch ein weiteres Mal beim Ausspionieren ihrer Nachbarn zeigt.

⁴¹ Laut Takano (1926:101) erkannte sie beim Anblick von Yasusadas Botschaft an seinen Bruder, dass Yasusada in Wirklichkeit ihr leiblicher Sohn war: daraufhin tötete sie Chōemon und trank selbst das Gift, das sie für die Ergreifung Yasusadas hatte mischen lassen. So wollte sie vielleicht zu Yasusadas Gunsten handeln, wenn sie dessen vermeintlichen älteren Bruder seinen Feinden auslieferte.

⁴² Zu dieser Figur s.S. 153ff. Enma no Chōemon alias Ono no Takamura hat seinerseits Anklänge an den buddhistischen Herrscher der Unterwelt Enmaō.

So tritt in beiden Stücken das Böse oder Übel, das sich den Helden im *sewamono*-Teil des Stücks aus dem bürgerlichen Milieu in den Weg stellt, wesentlich in Gestalt einer bösen Alten auf.

Verwandte Konstellationen mit einer bösen, habgierigen alten Frau aus dem einfachen Volk, die in einen Streit höherer politischer Räson eingreift, dort zunächst einen grausamen Einfluss ausübt, aber letztlich vernichtet wird, nachdem sich herausgestellt hat, dass auch sie noch einen tieferen Grund für ihr Verhalten hatte, traten um diese Zeit in den *kaomise*-Produktionen häufig auf. Insbesondere die „Welt“ (*sekai*) um den legendären Erbfolgestreit zwischen Koretaka und Korehito und dessen Verknüpfung mit verschiedenen Legenden rund um Ono no Komachi bot den Autoren immer wieder Anlass zur Ausgestaltung solcher Rollen. Während Ono no Komachi und ihr verwandte Gestalten wie Higaki no Go⁴³ in mittelalterlichen Nō-Stücken Stoff für die Ausgestaltung der materiellen wie psychischen Verelendung einer einst gefeierten Hofdame im Alter geliefert hatten (s.S. 169ff.), greifen diese *kaomise*-Produktionen zu einer Aufspaltung der Figur in eine junge und eine alte, wobei der ersten die Rolle der liebevollen Frau und der zweiten die der Bösen zugesprochen wird und beide obendrein gegeneinander gehetzt werden. Der populäre und als repräsentativer Autor der Zeit geltende Sakurada Jisuke I (1734–1806) verwendete ein solche Konstellation, in der Korehito und seine Parteigänger die Guten, Komachi die jugendliche Heldin, Koretaka der – scheiternde – Usurpator sowie Ōtomo no Kuronushi und eine der alten Komachi nachempfundene Figur die „Bösewichte“ sind, gleich in vier *kaomise*-Produktionen, *Sugata no hana yuki no Kuronushi* ab An'ei 5.11.1 (1776), *Komachi-mura shibai no shōgatsu* ab Kansei 1.11.1 (1789), *Meika no toku mimasu tamagaki* ab Kyōwa 1.11.1 (1801) und *Kikuzumō mikurai sadame* ab Bunka 1.11 (1804) (NKBT 54:5).⁴⁴

In *Sugata no hana yuki no Kuronushi* verkörperte Ichikawa Danjūrō V (1741–1806) die Rolle einer alten Higaki, die ihr Unwesen in Gestalt einer Bettelnonne in der Art der Sotoba Komachi, der „Komachi auf der Grabstele“ des gleichnamigen Nō-Stücks, treibt (Abb. 9). Sie ist hinter einem jungen Adeligen her, der seinerseits in die junge Ono no Komachi verliebt ist, schlägt zwei Mädchen, von denen sie seinen Auf-

⁴³ Eine gefeierte Kurtisane, um deren Verarmung im Alter und unruhevolle Sehnsucht nach den vergangenen besseren Tagen sich ebenfalls bald eine Legende gesponnen hatte.

⁴⁴ KN 5:358 nennt für das Stück keine Rolle einer alten Komachi.



Abb. 9

enthaltort erfahren will, und tötet eines von ihnen, bevor sie selbst einem Räuber zum Opfer fällt. Ihr Geist fährt in den Körper des Bösewichts Kuronushi ein, der, wieder als alte Bettlerin verkleidet, dem jungen Adeligen unerhörte Avancen macht, und quält ihre Rivalin (KN 4:295–297).⁴⁵

In *Komachi-mura shibai no shōgatsu* nahm sich Onoe Matsusuke I der in Anlehnung an das Nō-Stück *Sekidera Komachi* Sekidera babā genannten Figur der boshaften Alten an. Als ehemalige Konkubine des in ein Komplott verwickelten Vaters des Ki no

Natora war sie dazu verurteilt worden, fortan als einfache Frau beim Sekidera zu wohnen. Auch sie steht mit Koretaka und dem Aufrührer Kuronushi im Bunde und wird beauftragt, die junge, schöne Komachi dem Koretaka gefügig zu machen. Gleichzeitig setzt sie dem jugendlichen Helden Kanemichi, der auf Seiten Korehitos steht, arg zu, weil sie, ihrem Alter zum Trotz, in ihn verliebt ist und ihn dazu zu erpressen versucht, ihre Liebe zu erwidern. Aufgrund der verworrenen politischen Situation weiß dieser sich kaum gegen sie zu erwehren und hält sie hin, bis sein jüngerer Halbbruder sich für ihn opfert, indem er die Avancen der alten Frau so dezidiert zurückweist und sie damit so sehr provoziert, dass sie sich schließlich gegenseitig umbringen (Sakurada 1921:350–425; KN 5:87–88).

In *Meika no toku mimasu tamagaki* verkörperte Bandō Yasosuke (Morita Kan'ya VIII) (1759–1814) die in Anlehnung an ein Gedicht aus dem Nō-Stück *Ōmu Komachi*, das auf Komachis Verfall im Alter anspielt, Tamadare babā genannte Figur einer schäbigen Alten, die ihre Tochter dem scheinbar sicheren Tod ausliefert, um zu Geld zu kommen.

⁴⁵ Das Stück ist laut KSM nicht erhalten, wohl aber ein *ehon banzuke* (II-13), das sie als Higaki babā beim Chinkōji nebst dem Räuber, der sie töten wird, zeigt (2o) (Abb. 9), dann als Kuronushi, dargestellt von Ichimura Uzaemon IX, dessen Körper sich ihr Geist bemächtigt hat und der als Sotoba Komachi sich an den jungen Fukakusa no shōshō heranmacht (2u3o), und wie ihr Geist, dargestellt von Ichikawa Danjūrō V, die junge Ono no Komachi quält (7u).

Der als Thronfolger ausersehene Korehito ist an der Lepra erkannt, und nur das frische Blut einer Frau, die im Jahr, im Monat und am Tag der Schlange geboren ist, kann ihn heilen. Um ihn gänzlich zu vernichten, stehlen die Parteigänger des Koretaka die Reichsinsignien und geben ihm die Schuld für ihren Verlust. Da im Land Dürre herrscht, soll im Palast um Regen gebetet werden: sollte er einsetzen, soll Korehito den Thron besteigen, regnet es nicht, Koretaka. Die gierige Tamadare babā will nun ihre Tochter Oriki wie ein Schlachttier verkaufen, mit dessen Blut der kranke Korehito geheilt werden kann. Doch dank dem, was der Geist ihres toten Vaters sie gelehrt hat, gelingt es Oriki, Regen zu machen, und aus Bewunderung adoptiert der Korehito-treue Yoshizane sie als Ono no Komachi. Als die Tamadare babā vor Wut darüber, dass man ihr weder das vereinbarte Geld zahlen noch ihr Oriki zurückgeben will, verrät, dass nicht Oriki, sondern vielmehr sie selbst im Jahr der Schlange geboren ist, streckt ein Vasall des Yoshizane sie mit einem Schwerthieb nieder und entlarvt sie so als einstige Frau des Aufrührers Ki no Natora und Diebin der Throninsignien, dank deren Blut Korehito geheilt und zum Tenno erhoben wird (Sakurada 1971; KN 5:311).

Vergleichbare böse alte Frauen kamen auch in Produktionen unter dem Jahr vor. In dem 1777 in Edo aufgeführten Stück *Hōnō Nitta daimyōjin* spielte Nakajima Kanzaemon III eine Yaguchi no karasu babā genannte Figur (KN 4:313–314). Das Stück, dessen Libretto nicht erhalten ist, dürfte, wie sein Titel und die vorkommenden Personen nahe legen, so wie das bekanntere, etwa zur gleichen Zeit entstandene *Shinrei Yaguchi no watashi* (s.S. 334), um Nitta Yoshioki und den an ihm begangenen Verrat gekreist sein, der zu seiner Ermordung beim Flussübergang von Yaguchi führte. Welche Rolle dieser „Krähen-Alten von Yaguchi“ genau zukam, bleibt unklar, doch legt ihr Name – die Krähe stand metaphorisch für lautes Gekreis, Geschwätzigkeit, Vergesslichkeit, Gier und Gefräßigkeit (NKD 5:



Abb. 10

193) – nahe, dass es sich um einen weiblichen Bösewicht handelte.⁴⁶ Ein Holzschnitt des Shunshō (I-74) (Abb. 10) aus einer mehrteiligen Komposition zeigt sie bloßfüßig, mit dem typischen grimmigen Gesichtsausdruck der Bösen, wie sie auf der ihrem Gegenspieler abgewandten Seite versteckt ein Schwert zu ziehen sich anschickt. Auch sie hat die Ärmel ihres Obergewandes heruntergestreift, und zeigt die bekannte unordentliche Frisur, aus der sich einzelne wilde Strähnen lösen.

Eine verwandte Figur fand sich auch in einer Produktion des Moritaza des Jahres 1798, *Ichikawa Danzō machiukebanashi* (KN 5:248–249). Eigens verfasst, um die frisch aus dem Kamigata auf Tournee in Edo eingetroffenen und dort bereits sehnsüchtig erwarteten Schauspieler Ichikawa Danzō, auf den im Titel angespielt wurde, und Bandō Ryūzō dem Publikum in Glanzrollen zu präsentieren, verband das Stück die Handlungen mehrerer bekannter Stücke und machte zu diesem Zweck



Abb. 11

die böse alte Kammerzofe Iwafuji aus *Kagamiyama* (s.S. 43ff.) zur jüngeren Schwester des Bösewichts Moronao aus dem *Chūshingura*; Bandō Ryūzō übernahm darin nicht nur die Rolle des Moronao, sondern auch die einer Kane-kashi karasu babā, „Geldverleih-Krähen-Alte“, die man ihm offenbar auf den Leib geschnitten hatte.

Das Jahr 1791 markierte mit der *kao-mise*-Produktion des Nakamura-za *Nidai Genji oshi no tsuyoyumi* von Sakurada Jisuke I den Beginn einer Mode von Stücken, die die Legende von Ibaraki (s.S. 159ff.) insofern abwandeln, als in ihnen die alte Frau, Mutter oder Tante des Tsuna, nicht nur die Gestalt war, in der der Dämon erschien, um sich vom Helden den Arm zurückzuholen, den dieser ihm zuvor im Kampf abgeschlagen hatte, sondern als altes Weib aus dem einfachen Volk der Handlung ihre niederen, aber mensch-

⁴⁶ Der Ausdruck *karasu babā* selbst ist auch belegt, als Bezeichnung für eine alte Frau, die zu hohen Zinsen kurzfristig Geld verleiht (s.S. 467).

lichen Instinkte beisteuerte, dann aber durchschaut und letztlich getötet wurde (KN 5:121–123). Ein Triptychon des Shun'ei zeigt die Alte, verkörpert von Morita Kan'ya VIII, dem Helden Watanabe no Tsuna gegenüber, jenseits der Steintruhe, in der gewöhnlich der Arm des Dämons aufbewahrt wird, in typischer Frisur und Aufmachung böser alter Weiber aus dem einfachen Volk, mit grimmigem Gesichtsausdruck, tiefliegenden Augen und nach unten gezogenen Mundwinkeln, über die Schulter heruntergestreiftem Ärmel des Obergewandes, zu einem losen Schwanz verknoteten Haaren und kurzem, über der Stirn wie zu Berg stehenden Schopf (I-70) (Abb. 11).

Eine ähnliche Handlung hatte neun Jahre später die *kaomise*-Produktion *Modoribashi Tsuna ga kaomise* im Kwarazaki-za, mit Arashi Sanpachi in der Rolle der Alten (KN 5:292–295), und weitere fünf Jahre später entschied sich das Nakamura-za beim *sekai sadame* abermals dafür, das erfolgreiche Thema für die *kaomise*-Produktion des Jahres, *Seiwa Genji nidai no yumitori*, zu verwenden, in der sich der Schauspieler Ogino Isaburō II der Rolle der Tante des Watanabe no Tsuna annahm (KN 5:374ff.). Hier hatten die Autoren den Einfall, aus ihr gleichzeitig die Amme seines Feindes Yoshikado zu machen, die zunächst jedoch als heruntergekommene Landfrau auftrat, die bereit ist, ihre Tochter mit dem erstbesten zahlenden Freier zu verkuppeln, um ihre Steuerschulden bezahlen zu können. Erst ihr späterer Auftritt in Dämoninnenmaske, während dessen sie erschlagen wird, erweist sich als heroischer und letztlich vergeblicher Versuch, die beiden verfeindeten Männer zu versöhnen, denen sie gleichermaßen ergeben ist (Sakurada, Nagawa und Katsu 1989). Denselben Einfall verwendete Tsuruya Nanboku IV (1755–1829) noch einmal für die *kaomise*-Produktion *Shitennō yagura no ishizue* ab Bunka 7.11 (1810) (KN 5:459), nur trat die Alte hier, dargestellt von Sawamura Shirogorō II, zunächst als betrügerische Wirtin einer billigen Spelunke mit Namen Chikemuri („Blut-Rauch“-) Okuma in Erscheinung (Tsuruya 1932), und weitere fünf Jahre später ließ das Nakamura-za Matsumoto Kōshirō V in der *kaomise*-Produktion *Shitennō O-Edo no kaburaya* eine Ibaraki babā mimen, die als typische boshafte Alte aus dem gemeinen Volk, barfuß und mit wild aufgelösten Haaren, auf einem Diptychon des Toyokuni III mit einem Schwert auf den Helden Watanabe no Tsuna losgeht (I-79) (Taf. 4-1).⁴⁷

⁴⁷ Eine stärkere Rückbesinnung auf die Vorlage erfolgte mit dem erneuten Interesse der Theaterleute an diesem Motiv in der Meiji-Zeit. Kawatake Mokuami schuf ein *shosagoto Ibaraki*, das mit Onoe Kikugorō V in der Rolle der Mutter des Tsuna

Ähnlich entpuppte sich eine boshafte Alte im weiteren Verlauf der Handlung als ehrenhafte Adelige in dem sehr erfolgreichen *Keisei kogane no shachihoko* (1782) und daran angelehnten Stücken, die auf den Bühnen des Kamigata ebenso beliebt waren wie in Edo.⁴⁸ Hier war sie zunächst eine gemeine Menschenräuberin und Anführerin einer Diebesbande, die tief in den Bergen haust. Ihre edle Abstammung erweist sich erst, als ihr Sohn kommt, sich die mütterliche Bestätigung als legitimer Nachfolger seines Vaters zu holen, eines Feldherrn, der bei aufwieglerischen Plänen ums Leben gekommen ist und den er nun rächen will, um seinerseits die Macht im Lande an sich zu reißen. Sie weist ihn zunächst schroff zurück und beschämt ihn zutiefst, doch als sie an seinem davon ungebrochenen Willen zur Macht erkennt, dass er jeder Widrigkeit zu trotzen bereit ist, anerkennt sie ihn und opfert sich. Mit ihrem Selbstmord bestärkt sie ihn einerseits in seinem Entschluss, kann aber gleichzeitig seine Gegner, die ihm schon auf der Spur sind, so verpflichten, dass sie ihn nicht gleich gefangen nehmen, sondern er ehrenhaft im

1883 zur Uraufführung kam und Anlass für eine Reihe von Holzschnitten war, auf denen sie sich, bereits wieder zum Dämon geworden, mit dem abgetrennten Arm in der Hand in die Lüfte erhebt (I-8, I-29, I-140). Noch als alte Frau aus Fleisch und Blut, aber mit umso grimmigerem Gesichtsausdruck sich über die Truhe beugend – suggestiv ist ihr Arm, mit dem sie sich auf den Rand der Truhe stützt, im Ärmel nicht zu sehen – stellte Yoshitoshi den Dämon in seinen „Skizzen“ dar (I-137), ebenso Kunichika Kikugorō V in dieser Rolle auf dem entsprechenden Blatt aus den „Hundert berühmten Rollen des Baikō“ (I-35).

⁴⁸ Im Kamigata spielten diese Rolle Nakayama Shinkurō II bei der Uraufführung (KN 4:490–494) und Onoe Shinshichi I 1785, 1789 (KN 5:6, 80) sowie die der dort Yakumo genannten Alten in dem verwandten Stück *Keisei yanagizakura* bei seiner Uraufführung 1793 in Ōsaka und in Kyōto (KN 5:150ff., 159). In dieser Rolle folgten ihm im Kamigata Arashi Mitsugorō 1797, Raisuke (= Shinkurō III) 1802, Onoe Shinshichi II 1814 und Gennosuke 1841 nach (KN 5:230–231, 313–314, 533; KN 6:427), als Muraji in *Keisei kogane no shachihoko* Ichikawa Danzō IV 1796, Raisuke 1812 und Kataoka Nizaemon VII 1819 (KN 5:488, 213; KN 6:60). Anlässlich dieser Aufführung entstand das aufwendige *e'iri nehon* in 8 Bändchen, das 1820 in Ōsaka verlegt wurde (Akatsuki 1916). Der große Erfolg dieses Stückes im Kamigata bedingte, dass die Szene mit der alten Muraji als Versatzstück in diversen *kaomise*-Produktionen auch in Edo gespielt wurde, so etwa Kansei 8.11.1. (1796) in *Gin sekai matsu ni Yukihira* (KN 5:223–224) mit Sawamura Sōjūrō III in der Rolle der Alten, wobei das *Kabuki nenpyō* den Vorrang von Shinshichi und Danzō bei deren Verkörperung im Kamigata betont, in *Keisei Yoshino no kane* ab Bunka 2.11 (1805) mit dem auf alte-Frauen-Rollen spezialisierten Onoe Matsusuke I (Namiki 1989) und in *Shitennō kabuki no yorizome*, mit Bandō Mitsugorō IV als Ōeyama hitotsuya rōjo Kumae alias die Witwe von Kimitsuna Muraji ab Tenpō 4.11.10 (1833) (KN 6:275).

Kampf den herrschenden Fürsten herausfordern kann (Akatsuki 1916; Namiki, Masuyama und Namiki 1930).

In anderen Produktionen war und blieb das böse alte Weib aus dem einfachen Volk nichts als eine bezahlte Handlangerin im Auftrag der Bösen in einem Streit höherer politischer Räson. An'ei 1.11.1 (1772) spielte Ichikawa Danjūrō IV (1711–1778) in dem Saisoneroöffnungsstück *Ōyoroiebidō shinozuka*, das einigen Helden der kurzlebigen Südlichen Dynastie gewidmet war, eine Oyamada no Aomugi babā, „unreifes Korn“-Alte. Diese lässt sich von dem bösen Muneshige überreden, die Tochter des Hōjō Takatoki in Misskredit zu bringen.⁴⁹ Ihren Sohn, den sie in ihre bösen Pläne einzubeziehen versucht, der sich aber weigert, schlägt sie, bevor sie von einem jungen Adeligen selbst getötet wird: dies geschah in einer schnellen Verwandlungsszene (*hayagawari*), in der der Schauspieler zunächst die alte Frau zu mimen hatte und, nach einem raschen Kostümwechsel, den jungen Adeligen, der, triumphal mit ihrem abgeschlagenen Kopf in der Hand posierend, Muneshiges Pläne aufdeckt und so zunichte macht (KN 4:196–198).

Dieses *hayagawari*, obwohl in dem erhaltenen *ehon banzuke* nicht dargestellt, muss ein Meilenstein in der Karriere des Danjūrō IV gewesen sein, denn die Theaterproduzenten ließen seinen Nachfolger, Danjūrō V, in der *kaomise*-Produktion *Mutsu no hana Izu no hataage* von 1786 ein ähnliches *hayagawari* vollführen, das laut *Kabuki nenpyō* ausdrücklich als Wiederaufnahme desjenigen seines verstorbenen Vorgängers in der Rolle der Aomugi babā gedacht war und den Höhepunkt der Aufführung bildete (KN 5:35–38, bes. 37). In diesem Stück trat die alte Frau als Gegenspielerin der historischen Figur des Minamoto no Yoritomo (1147–1199), des Begründers der Militärregierung des Kamakura-Bakufu, in Erscheinung. Dessen Vater war im Zuge der Heiji-Wirren von Osada Tadamune betrogen und im Bad ermordet worden, was diesem einen Ruf als besonders gemeinem Verräter eintrug und in der Bezeichnung „Osada“ für hinterhältige Feiglinge resultierte (NKD 3:533). Es war die Witwe eben dieses Osada, die in diesem Stück zunächst als wohl ebenso verachtenswerte Shiromasu babā („Roh-Hohlmaß-Alte“) gegen Yoritomo intrigierte, von diesem aber mithilfe des Totenkopfes seines Vaters als Verschwörerin entlarvt und in besagtem *hayagawari*

⁴⁹ Das Stück ist laut KSM nicht erhalten, wohl aber ein *kibyōshi* des Torii Kiyonaga in der Art eines *ehon banzuke* (II-12). Es zeigt den Schauspieler unter seinem damaligen Namen Ebizō [III] als böse dreinblickendes altes Weib im konspirativen Gespräch mit Muneshige von ihrem Sohn belauscht (40).



Abb. 12

getötet wurde, wobei sich jedoch letztlich erwies, dass sie sich ihm absichtlich ausgeliefert hatte. Ein Holzschnitt des Shunshō, der eine schäbige alte Landfrau mit struppigen langen Haaren, grimmigem Ausdruck, ein Stroh-bündel in den Händen vor einer Sänfte stehen zeigt, dürfte den an seinem Hauswappen mit den drei ineinander liegenden Hohlmaßen erkennbaren Danjūrō V in dieser Rolle zeigen (I-75) (Abb. 12).⁵⁰

1792 sollte dieser in *Mukashi mukashi tejiro no saru* von Segawa Jokō I (1739–1794) ein weiteres Mal ein solches *hayagawari* von einem niederträchtigen alten Weib hin zu einem edlen Samurai mimen (KN 5:139). Das Stück verband, soweit dem *ehon banzuke* (II-10) zu entnehmen, die Legende um den jungen Fürstensohn Aigo no waka, dem seine Stiefmutter zu

schaffen macht, weil er ihre Avancen zurückgewiesen hat (NKD 1:20), mit dem Märchen von Momotarō, dem „Pfirsichknaben“, der, von einem alten Ehepaar aus einem Fluss gefischt, sich alsbald als kraftstrotzender Wunderknabe erwies, die Mächte der Unterwelt auf Onigashima, der „Dämoneninsel“, besiegte und ihnen einen Schatz entriss, mit dem er und seine Zieheltern fortan ein glückliches Leben führten. Der Pfirsichknabe, Anōmura no Momotarō, steht dabei auf Seiten Aigo no wakas und muss sich entsprechend einer Reihe von Bösewichten entgegenstellen, unter anderen der bösen Kemushi babā, der „Raupen-Alten“, einer alten Bauersfrau aus demselben Dorf, die mit der bösen

⁵⁰ Ähnliche Figurenkonstellationen wiesen zwei spätere Stücke des Tsuruya Nanboku IV auf, *Muro no mume hangan biiki*, aufgeführt Bunka 14.11.7 (1817) und Bunsei 10.11.1 (1827) (KN 6:35, 169) mit Sawamura Shirogorō II und Kataoka Nizaemon VII in der Rolle der Witwe des Osada, und *Oniwaka kongen butai* Bunsei 8.11.1 (1825) (Tsuruya 1927), in dem Sawamura Shirogorō II, unter seinem nunmehrigen Namen Shiyabaku, wieder mit der Rolle der Witwe Osadas betraut wurde (KN 6:133), was diese auch als eine seiner bekannt guten ausweist.



Abb. 13

Stiefmutter im Bunde steht und Aigo no waka arg bedrängt und beschuldigt (Abb. 13),⁵¹ bevor sie von Momotarō besiegt wird. Die Kemushi babā endet in dem vom *ehon banzuke* als besonders gelungen gelobten *hayagawari* von einem Schwert durchbohrt (Abb. 14).

Diese Aufführung war nicht die einzige, die im Rahmen des Märchenmotivs von Momotarō zu einer Aufspaltung des Ehepaars der Vorlage in einen guten alten Mann und eine böse alte Frau griff. In dem ab Tenmei 4.11.18 (1784) in Kyōto gegebenen *Kuni ni hanasaku ōshimadai*, das die Märchen von Momotarō und Urikohime, der „Melonen-Prinzessin“ – ebenso ein Kind, das zwei alte Leute auf wundersame Weise bekommen –, in historisches Kostüm packt, verkörperte Asao Nakazō die Rolle einer Oiwa



Abb. 14

⁵¹ Auf diese Aufführung gehen möglicherweise die Holzschnitte von Shun'ei (I-69) und Shunshō (I-76) zurück, die Danjūrō als böse dreinblickende Alte vor einer Landschaft mit Fluss zeigen, der ja im Märchen von Momotarō eine gewisse Rolle spielt.

babā, die sich den Helden des Stücks entgegenstellt und versucht, die Prinzessin Umegachime ins Verderben zu stürzen, während ihr Mann, ein alter Bauer, alles daran setzt, diese zu retten. Er hat von Seiōbō, der über das Lebenselixier verfügenden „Königinmutter des Westens“ der chinesischen Legende, einen Pfirsichbaum erhalten, dessen Früchte verjüngen; davon gibt er seiner Frau, die sich, von einem bösen Adligen gedungen, als Witwe ausgibt, zu essen, worauf sie um 30 Jahre jünger wird, und schlägt ihr den Kopf ab, den er als den der so vor ihren Verfolgern sicheren Umegachime ausgibt (KN 4:530).



Abb. 15

Das Märchen von Momotarō, das in seinen gewöhnlichen Fassungen wohl eine alte Dämonin enthielt, die aber nur nebst anderen bösen Geistern die Unterwelt bevölkerte, war den Autoren immer wieder Anlass für Schwarz-Weiß-Geschichten, in denen der Part der Bösen der alten Frau zufiel. So dachte sich Santō Kyōden mit *Momotarō hottanbanashi* („Die Geschichte vom Ursprung des Momotarō“) (1792), illustriert von Katsukawa Shunrō, dem späteren Hokusai (1760–1849), einen „Vorspann“ zu dem Märchen aus. Einst gab es, so erzählt er, ein rechtschaffenes altes Ehepaar, das

vom Verkauf von Vögeln lebte. Sie helfen einem Spatzen und erhalten dafür einen Schatz. Auf diesen hat es auch eine böse alte Nachbarin abgesehen, die dem Spatzen, weil er von ihrem *nori* gefressen hat, die Zunge abschneidet (Abb. 15). Zur Strafe wird sie von Gespenstern zur Dämoneninsel verschleppt, dessen König sie anstiftet, dem freundlichen alten Ehepaar den Schatz zu stehlen. Sie selbst kommt dabei zu Tode, und das freundliche alte Ehepaar, nun wieder arm, erfährt im Traum, wie es einen Pfirsich aus dem Fluss fischen, durch ihn wieder jung werden und Momotarō ihnen geboren würde. Es geschieht, wie vorhergesagt, und Momotarō macht sich nach Onigashima auf, um den Schatz zurückzuholen (Santō 2000; NKBD 6:30).

2.5 Die böse Alte in der Edo-zeitlichen Kinderliteratur

Kyōdens Kunstmärchen wandte sich nicht vorwiegend an Kinder,⁵² doch wäre es, mit seinen deutlichen Anleihen daran, nicht denkbar gewesen ohne ein anderes Märchen, *Shitakiri suzume* („Die Geschichte vom Spatzen mit der abgeschnittenen Zunge“), das Teil jenes weiten Feldes der sich in der Edo-Zeit herausbildenden ausgesprochenen Kinderliteratur ist, die Verlegern und Autoren unter Heranziehung älterer Märchenstoffe die gern ergriffene Gelegenheit bot, die alte Frau zur Antiheldin zu stilisieren, und so allmählich den Grundstock legte für den noch heute gültigen Kanon der „Volksmärchen“ mit seinen überwiegend negativen Bildern alter Frauen.

Shitakiri suzume, grundsätzlich eine Variante des weltweit anzutreffenden Märchenmotivs des Tieres, das die ihm von einem Menschen erwiesene Wohltat vergilt, erzählt in seinen Edo-zeitlichen Varianten von einem alten Mann, der sich rührend um einen kleinen Spatzen annimmt; dieser erregt den Ärger einer alten Frau, die ihm die Zunge abschneidet und ihn vertreibt; der besorgte alte Mann macht sich auf die Suche nach dem Spatzen und erhält in dessen Heimat als Lohn die Wahl zwischen mehreren Körben, von denen er aus Bescheidenheit den kleinsten wählt; dieser enthält einen Schatz, von dem der alte Mann reich wird; die böse alte Frau will es ihm nun gleichtun, gelangt ebenfalls zu den wundersamen Spatzen, wählt ihrerseits aber den größten Korb, aus dem ihr zur Strafe eine Unzahl von Gewürm und anderen gespenstischen Wesen hervorbricht, das über sie herfällt. Uchigasaki (1994) führt nicht weniger als 16 illustrierte Märchen-Rotbücher auf, die seit dem beginnenden 18. Jahrhundert bis zum Ende der Edo-Zeit mit diesem Inhalt erschienen. Trotz gewisser Abweichungen im Detail haben alle den Kontrast zwischen einem guten, alten Mann und einer bösen alten Frau gemein, und eben weil es Verlegern und Autoren offenbar um den geschlechtsspezifischen Kontrast ging, machten sie aus der „bösen“ alten Frau in den von Uchigasaki (1994:62–63) vorgestellten Beispielen nur in vier Fällen die Nachbarin, meist jedoch die Ehefrau des hilfreichen alten Mannes.⁵³

⁵² Als typisches Produkt der Phase nach den Kansei-Reformen, in der die Autoren, wegen des zu stark politischen Inhalts mancher ihrer Bücher mit zeitweiligem Schreibverbot belegt, nach unverfänglicheren Themen suchten, enthielt es für erwachsene Leser attraktive pastichierende Zitate aus der klassischen Literatur sowie Anspielungen auf den zeitgenössischen Kulturbetrieb, s.S. 453, FN 146.

⁵³ So auch in der Version von 1737 in Suzuki und Kimura (1985:24–29).



Abb. 16



Abb. 17

Die illustrierten Rotbücher waren nicht das einzige Medium, über das den Kindern der Edo-Zeit die Figur der gemeinen, gierigen alten Frau vor Augen geführt wurde. In Form der *mamehon*, wörtl. „Bohnen-Bücher“, Büchern in winzigen Formaten, wurde das Märchen wohl noch massenhaft verlegt (Abb. 16, 17), und erst recht zahlreiche Kunden erreichten die Verleger mit Holzschnitten im gewöhnlichen Ōban-Format, die die Geschichte in kleinen Bildern nacherzählten, die die Kinder selbst zu Mini-Büchern oder -Leporellos zusammenkleben konnten.⁵⁴

⁵⁴ Ein spätes Beispiel von vielen ist das Blatt „Allerneuest: Die Fuchshochzeit und Der Spatz mit der abgeschnittenen Zunge“ von 1875, das auf sechs horizontalen Streifen zu je drei Bildfeldern je drei Streifen einem der beiden Märchen widmet (I-4). Jedenfalls war *Shitakiri suzume* wichtiger Bestandteil des gängigen Märchen-Repertoires, wie beispielsweise das „*Sugoroku* der Märchen-Rotbücher“ (1860) von Yoshiiku (1833–1904) (I-124) mit Schlüsselszenen aus den bekanntesten Märchen belegt: vier der 34 Spielfelder sind Szenen aus der Geschichte vom Spatzen gewidmet; sie zeigen den alten Mann auf Knien vor der alten Frau, die er unter Tränen versucht von ihrem Vorhaben abzubringen, während sie sich mit gemeinem Gesichtsausdruck und der Schere in der Hand von ihm abwendet (Taf. 3-1), oder wie aus dem Korb der Alten Gespenster kommen. Auch Bakin kam, als er in *Warabehanashi akahon jishi* (1824) die fünf wichtigsten japanischen Tiermärchen zu einer von Menschen vollzogenen Handlung zusammenfügte, an *Shitakiri suzume* nicht vorbei: beim Versuch, Suzuhime, die Tochter einer wohlhabenden Familie, zu beschwatzen, um sie einem Bösewicht gefügig zu machen, schneidet die böse alte Magata ihr aus Versehen die Zunge ab, wird aber letztlich bekehrt, als sich das Mädchen als ihre lang vermisste Tochter erweist (Kyokutei 1997:503–513). In dieser Version, die ein gutes

Zitate dieses Märchens waren nicht auf die reine Kinderliteratur beschränkt. Die Geschichte erfreute sich auch bei Erwachsenen offenkundiger Beliebtheit dank der Gelegenheit zur Ausgestaltung der körperlichen wie „seelischen“ Hässlichkeit der alten Frau, die sie bot. Yoshimori (1830–1885) setzte das Motiv auf dem Ōban-Triptychon „Das Märchen vom Spatzen mit der abgeschnittenen Zunge“ (I-132) (Taf. 3-3) von 1864 ein, um eine politische Neuigkeit auf witzige und nur leicht verschlüsselte Weise zu kolportieren: die alte Frau ist beim Anblick der Gespenster, die aus der Truhe strömen, erschrocken rücklings zu Boden gefallen und streckt alle Viere von sich, während der gutmütige alte Mann aus seinem Korb eine ganze Armee von Spatzen freisetzt. Für die Zeitgenossen dürfte es relativ leicht verständlich gewesen sein, dass es sich hier um eine karikierende Darstellung des Aufstandes des Jahres 1864 handelte, bei dem Truppen aus Chōshū versuchten, den Kaiserpalast zu stürmen: ihnen entsprachen die Dämonen aus der Kiste der alten Frau, den regierungstreuen Truppen aus Satsuma, Echizen und Kuwana die Spatzenarmee aus dem Korb des braven alten Mannes.⁵⁵

Die Gespenster aus der Truhe sorgten dafür, dass das Bild der raffgierigen Alten aus dem Märchen seinen Platz in den beliebten Serien mit Darstellungen von Gespenstern fand. Yoshitoshi (1839–1892) nahm sich des Themas mehrfach an, zunächst 1865 mit dem Blatt „Die gierige Alte“ aus der Serie „Hundert Gespenstergeschichten aus China und Japan“ (I-134), und an die 30 Jahre später in der Serie „Auswahl von 36 Gespenstern in neuer Form“ auf einem „Der schwere Tragekorb“ betitelten Blatt (I-143) (Taf. 3-2). Beide verstehen sich zwar zum Teil als witzig, etwa durch die komischen Grimassen, die die Gespenster schneiden, die Darstellung der alten Frau in ihrem blanken Entsetzen teilt diesen Humor aber nicht, sondern perpetuiert das Bild der hässlichen, gierigen Alten, die ihre gerechte Strafe ereilt. Eine von Yoshitoshis „Skizzen“ betont umgekehrt die Hinfälligkeit der alten Frau und zeigt sie auf dem mühsamen Heimweg mit dem schweren Korb auf dem Rücken (I-139) (Taf. 3-4).

und ein böses altes Ehepaar kontrastiert, ist die böse Alte die Frau eines ebensolchen Bösewichts, handelt aber in diesem Zusammenhang allein.

⁵⁵ So soll das Gespenst Mitsume nyūdō die Chōshū-Truppen darstellen (es bildet mit seinen drei Augen das Wappen der Mōri, der Daimyo von Chōshū), der weibliche Dämon mit dem Okame-ähnlichen Gesicht Fukuhara Echigo, das pferdeköpfige Gespenst Sakuma Sahē (Nihon kindai shi kenkyūkai 1989:110).

Die Gutmütigkeit eines alten Mannes mit der Gier seiner Frau zu kontrastieren, gelang Verlegern und Autoren auch mit Geschichten, die dies nicht auf Anhieb nahe legten, so etwa in Anlehnung an die seit dem Altertum bekannte Legende von Urashima Tarō.⁵⁶ Das kleinformatige Märchenbuch *Mukashibanashi Urashima jiji* („Die alte Geschichte von Väterchen Urashima“) des renommierten Ryūtei Tanehiko (1783–1842), erschienen vermutlich 1835 (Suzuki und Kimura 1985:500), macht aus Urashima einen Fischer, der im Alter und sehr zum Missfallen seiner Frau nicht mehr gegen das buddhistische Tötungsverbot verstoßen will und vom Sandalenflechten lebt. Um ihren Lebensunterhalt aufzubessern, schickt sie ihn auf den Markt, Kiefern für Neujahr zu verkaufen, er jedoch opfert sie dem Meergott als Dank für die frühere Hilfe beim Fischfang und gelangt wie einst Urashima auf den Meeresboden, wo er sich als Belohnung ein Geschenk aussuchen darf. Er wählt, weil ihm Raffgier fern liegt und er sich schon immer eine Tochter wünscht, eine Puppe, vor die er jede Nacht eine Schüssel mit Reis stellen soll. Seine Frau ist erbost, dass er von all den Schätzen nichts Besseres ausgesucht hat, doch der Reis ist am anderen Tag zu Gold geworden, und der Alte verschenkt den unerwarteten Reichtum an Bedürftige. Seine Frau tut es ihm nun mit riesigen Mengen Reis nach, der am nächsten



Abb. 18

⁵⁶ Urashima war zum Meergott gelangt und mit dessen Tochter verheiratet gewesen, als ihn die Sehnsucht, seinen Eltern von seinem Glück zu berichten, heim trieb und er, als er dort niemanden mehr fand, die Schatulle öffnete, die ihm seine Frau mitgegeben hatte, in der Hoffnung, es würde dann alles wie früher. So wieder in die irdische Zeitmessung zurückversetzt, war er in einer Sekunde gealtert und im Nu tot.

Morgen zu Kot und Urin geworden ist. Als sich die alte Frau daraufhin wutentbrannt an der Puppe rächen will (Abb. 18), wird diese zum Drachen, der ihr Haus zerstört. Doch als der alte Mann eine zurück gebliebene Schatulle öffnet, werden beide wieder jung, und das Wunder vor Augen, verliert die Alte ihre Raffgier, glücklich leben sie fortan als Sakehändler und bekommen einen Sohn (Ryūtei 1995a).

Andere „Schwarz-Weiß-Geschichten“ der Kinderliteratur kontrastierten ein gutes und ein böses altes Ehepaar, so das heute als *Hanasaku jiji* („Der Alte, der Blüten zum Erblühen brachte“) bekannte Märchen, dessen Hauptprotagonisten zwei ungleiche alte Männer sind, dessen Handlung aber in manchen Edo-zeitlichen Versionen erst durch deren jeweilige Frauen in Gang gebracht wurde.⁵⁷

Daneben waren in der Kinderliteratur Stiefkindgeschichten prominent vertreten. *Benizara Kakezara mukashimonogatari* („Das Märchen von Scharlach-Tellerchen und Leer-Tellerchen“) erzählte von einem Adeligen, der zwei Töchter aus zwei Ehen hat, die beide gleich anmutig und liebreizend sind. Als der Vater stirbt und die Familie verarmt, beginnt seine Witwe die Stieftochter Kakezara ebenso wie alle anderen, ihr untergebenen Personen im Haushalt zu drangsalierten (Abb. 19). Wie Aschenputtel muss Kakezara Pfirsiche in einen Sack sammeln, der ein



Abb. 19

⁵⁷ In *Kareki ni hanasakase jiji* begann das Glück des rechtschaffenen alten Ehepaares wie in den modernen Versionen mit einem Hund, der einen Schatz ausgräbt. Diesen Hund hatte aber dort erst die Ehefrau des guten alten Mannes als Welpen aus einem Fluss gerettet, während die gierige Ehefrau des bösen alten Mannes nur Augen für den Eimer voll Reis hatte, der da ebenfalls trieb (Torii 1995:18).

Loch hat, mit einem durchlässigen Flechtkörbchen Wasser schöpfen, und jedes Mal, wenn sie die Aufgabe nicht erfüllen kann, schlägt die Stiefmutter sie. Nun hat aber der Landesfürst von der Schönheit der beiden Töchter erfahren, und will diejenige zur Frau nehmen, die am besten dichtet. Benizara überlässt großherzig den Sieg Kakezara, doch als ihre Mutter darüber noch mehr in Wut mit Kakezara gerät, tötet sie sich. Kakezara wird zum Fürsten gebracht, und die alte Mutter, die sie verfolgt, verwandelt sich in rasender Eifersucht in eine Riesenschlange, die von einem früheren Vasallen getötet wird und gemeinsam mit Benizara letztlich Buddhaschaft erlangt (Yamamoto Shigeharu 1995).

Ins Rotlichtmilieu verlegt, wohin die böse Stiefmutter die Stieftochter als Prostituierte verkauft hat, und mit dem Tanzstück *Akegarasu* kombiniert, das sich um die brutale Bestrafung einer Prostituierten und ihre Errettung durch einen Liebhaber drehte, hatte die klassische Stiefkindgeschichte auch ihren Platz im Kabuki. Eine Reihe von Stücken lief unter dem Kurztitel *Benizara Kakezara*, etwa *Ichiban norime iki no sashimono* (1865) oder *Sumidagawa nokkiri kōdan* (1873); entsprechende Holzschnitte zeigten, wie die junge Frau im Bordell strafweise gequält wird, während die alte Stiefmutter boshaft zusieht (I-21), sich zusätzlich anschickt, ein Messer gegen sie zu ziehen (I-118) (Taf. 5-1) oder sie mit ihrem Pfeifchen demütigend zu quälen (I-26).



Abb. 20

Umgekehrt fanden kupplerische Vetteln ihren Weg in die Kinderliteratur. Das Rotbuch *Shiouri Bunta monogatari* (1749) wandelte die seit dem späten Mittelalter als *Bunshō sōshi* bekannte Geschichte eines frommen Salzbrenners ab, dessen Glaube an die Gottheit von Kashima dadurch belohnt wurde, dass seine Töchter in adelige Häuser einheirateten: Ein Großhändler verliebt sich in die hier einzige Tochter des braven Salzbrenners, Oshio, und setzt ihr und ihrer Familie arg zu, weil sie ihn nicht erhören will, bis sie auf wundersame Weise mit ihrem Geliebten vereint wird, der

sich zu guter Letzt als vornehmer Adelige erweist. Zunächst muss sie aber gegen die böse alte Nejikane babā⁵⁸ bestehen, die, in Diensten des Großhändlers, sich erbötig gemacht hat, Oshio zur Räsön zu bringen. Doch sowohl ihre Versuche, die junge Frau durch die Aussicht auf ein Leben in Wohlstand zu verführen, als auch die grausame Folter, der sie sie unterzieht (Abb. 20), scheitern an Oshios stummer Entschlossenheit (Anonymus 1995).

2.6 Die gierige, intrigante, kupplerische Alte als Opfer des gerechten Zorns der Helden in Theater und Heftchen-Literatur

Solche oft im Rotlichtmilieu angesiedelte alte Kupplerinnen waren naturgemäß in der Unterhaltungskultur für Erwachsene noch weitaus häufiger anzutreffen. Die Thematik der alten Puffmutter, der *yarite*, die eine Prostituierte quält, um ihr „Gehorsam“ beizubringen, war allgemein verbreitet, auf der Bühne oft im Zusammenhang mit dem eben erwähnten *Akegarasu*; Toyokuni III ließ auf mehreren Holzschnitten zu *Akegarasu hana ni nureginu* von 1851 die alte *yarite* boshaft mit einem Stock zum Schlag gegen die gefesselte Urasato ausholen (I-88, I-89) (Taf. 5-2), der bei Kunichika zu *Akegarasu haru no awayuki* von 1894 (KN 7:470) durch einen Besen ersetzt ist (I-36). Zur Ikone einer gegen die junge Frau gerichteten Bosheit des weiblichen Alters verdichtet Yoshitoshi dieselbe Figur in seiner Serie karikaturierter Theaterszenen (I-144) (Taf. 5-3).

Intrigant und raffgierig wie sie waren, war diesen Figuren die Antipathie von Publikum und Lesern sicher, und oft fielen sie dem gerechten Zorn aufrechter Figuren zum Opfer, die sie ob ihrer Niedertracht „richteten“, ohne Ansehen dafür, dass sie damit unter Umständen ihr eigenes Leben verspielten.

Die berühmteste Gestalt dieser Art ist die Bordellchefin Manno aus *Ise ondo koi no netaba*, einem Stück des Chikamatsu Tokusō (1753–1810), uraufgeführt 1796 in Ōsaka, das sich für den Rest der Edo-Zeit auch auf den Kabuki-Bühnen eines steten Erfolgs erfreute. Nach der wahren Begebenheit um einen Arzt, der aus Wut über die Untreue einer Prostituierten sie und einige weitere Personen in einem Teehaus in Furuichi nahe Ise niedermetzte und danach Selbstmord beging, rückt die Theaterfassung ein Schwert, das von einem blutgierigen Geist be-

⁵⁸ Wörtl. „Verdrehter Draht“-Alte. Der Spitzname dürfte einerseits auf ihren „verdrehten“ Charakter anspielen, andererseits auf ihre Liebe zum Geld (*kane*).

sessen ist, ins Zentrum des Geschehens. Dieses suchen sowohl der Held Fukuoka Mitsugi im Auftrag seines Fürsten, dem es ursprünglich gehört, als auch Kajikawa Daigaku, der diesen stürzen will. Mitsugi ist in Okon verliebt, eine Prostituierte, die seine Liebe erwidert. Die geldgierige Manno, die auf Seiten des bösen Kajikawa steht, versucht, Mitsugi loszuwerden, indem sie Okon weismacht, er habe sie betrogen, und ihn vor versammelten Gästen als armen Schlucker und Lügner so beschämt, dass er geschlagen abziehen muss. Nach vielerlei Vertauschungen gelangt das Schwert in Mitsugis Hände, der dies aber nicht merkt. Als Manno es von ihm zurückverlangt und sie in ein Handgemenge geraten, bricht die Scheide und das Schwert verletzt sie. Der blutdürstige Geist des Schwertes ist geweckt, und Mitsugi, der tugendhafte Held, metzelt, ohne es zu wollen, das halbe Freudenhaus nieder und hat damit, obwohl es ihm noch gelingt, das Schwert seinem rechtmäßigen Besitzer zurückzugeben, sein Leben verwirkt (Halford und Halford 1956:107–114).

Anklänge an die Figur der Manno, die das fortgeschrittene Alter der Bordellchefin betonten, fanden sich auch in Romanheftchen. Das *yomihon Awa no Naruto* (1807) von Ryūtei Tanehiko kreiste um die vielfältigen Schicksalsproben, die die Heldin Yumiko zu bestehen hat, bevor sie den Namen ihres ermordeten Vaters reinwaschen kann: unter anderem wird sie von einem Räuber ins Freudenviertel verkauft, wo die böse alte Bordellbesitzerin Shiogi, „Salzbrennholz“, sie quält und misshandelt, bevor ein junger Samurai, der Yumiko liebt, die alte Frau mit einem Schwerthieb tötet (Ryūtei 1926a; s.a. NKBD 1:104).

Verwandte Rollen in zwei nicht erhaltenen Stücken, die aber um eine ähnliche Handlung gekreist sein dürften, kamen zwei jeweils Otsuru babā genannten Vetteln auf der Bühne zu, verewigt in einem Holzschnitt des Kuninao (1793–1854), auf dem die von Matsumoto Kōshirō V verkörperte Figur die zarte Oyumi mit einem Messer bedroht (I-47) (Taf. 4-2), und einem des Kuniyoshi (1797–1861), auf dem die von Kataoka Ichizō I gespielte böse Alte ihren Besitz, ein Mädchen, das sie wohl zur Prostitution zwingen will, mit erhobenem Messer gegen einen jungen Mann mit Schwert verteidigt (I-49) (Taf. 4-3).

Eine kupplerische Alte, die letztlich der Wut eines rechtschaffenen Samurai zum Opfer fällt, enthielt auch Bakins *yomihon Itozakura shunchō kien* (1813). Mit einer ähnlichen Figurenkonstellation wie *Itozakura honchō sodachi* (s.S. 43) verknüpfte es das Schicksal des Sohnes eines Kurzwarenhändlers mit dem eines schuldlos in Schwierigkeiten geratenen jungen Samurai, den zwei Schwestern gleichzeitig lieben (NKBD

1:200). Bevor es zu einem Happy-End kommt, steht die an sich neben-sächliche Figur der bösen alten Urakoma in ursächlichem Zusammenhang mit den Problemen des jungen ehrenhaften Samurai: sie hatte eine der beiden Schwestern in ihrer Kindheit geraubt und später versucht, sie mit dem jungen Landesfürsten zu verkuppeln; der Samurai, besorgt um die Schwierigkeiten, in die dies seinen Herrn bringen könnte, hatte versucht, sie davon abzuhalten, und sie, als alles Zureden und Bitten nichts half, in blinder – und gerechter – Wut getötet, woraufhin er als Herrenloser mit dem Mädchen das Weite hatte suchen müssen (Kyokutei 1989).

Die Illustration dieser Episode von Toyokiyo (Abb. 21), auf der der junge Samurai die alte Urakoma an den Haaren gepackt hat und sie niederreißt, während die junge Frau sich vor seinem erhobenen Schwert mit einer Koto schützt, hat auffallende Ähnlichkeit mit einer Szene aus dem Kabuki-Stück *Kotoba no hana momiji no yozakari* (1849), wie sie das entsprechende *ehon banzuke* (Abb. 22) ebenso darstellt wie ein anlässlich dieser Aufführung entstandenes Triptychon des Toyokuni III (I-84) (Taf. 6-1), das der sonst nahezu identen Komposition eine vierte Person als heimlichen Beobachter hinzufügt, einen in der Art eines Yamabushi gekleideten Mann, der die Gelegenheit nutzt, einen wertvollen, in ein Seidentuch gewickelten Gegenstand in seinen Besitz zu bringen. Bei diesem handelt es sich um die historische Figur des Tennichibō Hōsaku, der, als Findelkind in einem Tempel aufgewachsen, sich als Bastard eines Shogun ausgegeben und dessen Nachfolge anzutreten versucht hatte. Er war der Anti-Held einer Reihe von Kabuki-Stücken, doch *Kotoba no hana momiji no yozakari*, das diesen Tennichibō-Stoff mit einer *Itozakura shunchō kien* verwandten Handlung verband, dürfte das erste gewesen sein, dass eine Verbindung zwischen ihm und einer Osan genannten alten Frau herstellte.⁵⁹ Es machte die raffgierige Alte so nicht nur dafür verantwortlich, das Mädchen mit einem hohen Herrn verkuppeln zu wollen, sondern durch das Unterpand, das sie von diesem erhalten hatte, dem Tennichibō erst Gelegenheit gegeben zu haben,

⁵⁹ Vgl. dazu Tsuji (1984:169). KN 6:523 führt nur den Titel des Stücks an, dessen Text laut KSM nicht erhalten ist. Das *ehon banzuke* (II-8) zeigt neben der, in welcher der ehrenhafte Samurai, verkörpert von Ichimura Uzaemon XII, die alte Frau wie auf dem Holzschnitt bei den Haaren gepackt hat und sich anschickt, sie zu töten, während Akoya sich mit der Koto schützt, noch mehrfach Szenen mit der Osan babā genannten Alten, dargestellt von Seki Sanjūrō III, der mit einiger Häufigkeit vergleichbare böse Alte spielte, und dem Akoya genannten Mädchen, dargestellt von Bandō Shūka I.

in den Besitz eines Gegenstandes zu kommen, mithilfe dessen er sich als Abkömmling eines hohen Herrn ausgeben konnte.

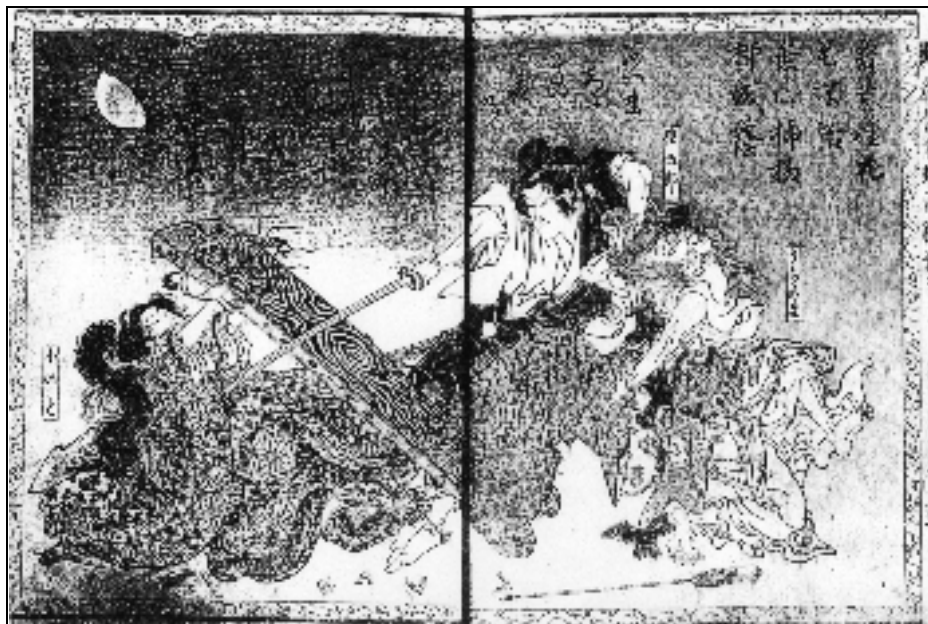


Abb. 21



Abb. 22

In der Nachfolge dieses Stücks verfestigte sich eine Tradition, in der diese Osan eine alte Hebamme ist, deren Tochter ein Verhältnis mit dem Schogun hatte und von diesem schwanger geworden war; bei der Geburt waren Mutter und Kind gestorben, doch die alte Frau hatte nebst einem Schwert als Unterpfand seiner Aufrichtigkeit auch ein Schreiben des Schogun behalten, wonach er das Kind, falls es ein Sohn war, anerkennen würde; all dies erfährt Hōsaku, als er der alten Frau reichlich Sake einflößt; sobald sie betrunken einschläft, tötet er sie, entwendet Schwert und Schreiben und gibt sich als das damals geborene Kind aus. So erzählen es

das *Tennichibō jikki* (Tsuji 1984:5–29),⁶⁰ oder das Stück *Azuma kudari gojūsantsugi* (s.S. 141). Erst vor dem Hintergrund der beschriebenen Entwicklung der Figur der Osan babā, die in diesen beiden Werken zunächst als relativ unschuldiges Opfer erscheint, wird die gute Portion Mitschuld deutlich, die ihr an ihrer Ermordung zugeschrieben wird, und man begreift, warum auch ihre Darstellungen überaus verhängnisvoll sind; Holzschnitte, wie die von Toyokuni III, Kunichika und Yoshiiku (1833–1904) (I-97, I-98, I-22, I-28, I-126) (Taf. 6-2 und 6-3), die ihre Ermordung durch Tennichibō zeigen, machen aus ihr eine gemein aussehende Alte, deren Hässlichkeit und Verabscheuungswürdigkeit sie gekonnt unterstreichen.

Geldgierige Vetteln, die Tochter oder sonst ihrem Schutz Anbefohlene zur Prostitution zwingen, fanden ihren Platz auch in den *ninjōbon*, in denen es wegen ihrer Ausrichtung um Liebesromanzen allgemein weniger blutrünstig zugeht als in den sonstigen Romanheftchen. In dem berühmtesten Vertreter des Genres, Tamenaga Shunsuis (1790–1843) *Shunshoku umegoyomi* (1832–1833) setzt die Giftalte Okuma genannte Kupplerin der armen Ochō zu, die sich ihr als Geisha verkauft hat, um für ihren Angebeteten Tanjirō Geld aufzutreiben. Tanjirō kauft Ochō



Abb. 23

⁶⁰ Teil der *Ōoka seidan*, Ende der Edo-Zeit entstandene „Aufzeichnungen über die Fälle des weisen Richters Ōoka Tadasuke (1677–1751)“, mit dem sie allerdings nicht immer wirklich zu tun haben

frei, doch betrügerisch will Okuma vorgeben, kein Geld bekommen zu haben; gerade noch rechtzeitig für ein Happy-End stirbt sie an einer Kugelfisch-Vergiftung. Dem Geschmack des Publikums für die letztendliche Ausschaltung solcher böser alter Vetteln durch aufrechte Männer bemühte sich ein *kuchie* zu diesem Band gerecht zu werden, das zeigt, wie einer von Ochōs treuen Kunden die geldgierige Alte niederreißt (Abb. 23), eine für den zeitgenössischen Betrachter offenbar genüssliche Szene, die so tatsächlich in der Erzählung selbst nicht vorkommt.

Ähnlich nötigt im übrigen in der Fortsetzung *Shunshoku tatsumi no sono* (1833–1835) ihre gierige alte Mutter die Geisha Adakichi ständig zum Geldverdienen (Abb. 24), bevor die alte Frau von einem Fieberanfall hinweggerafft wird, der als das Feuer der Hölle interpretiert wird, in die Dämonen sie geholt haben (Tamenaga 1971a und b; NKBD 3:309–313).⁶¹



Abb. 24

⁶¹ Ähnlich, wenn auch etwas versöhnlicher, ist die Figur der Witwe Shinonome im berühmten *Nise Murasaki inaka Genji* angelegt, die ihre Tochter mit dem Helden verkuppelt, nur um ihn seinen Feinden auszuliefern, die ihr eine Stange Geld dafür versprochen haben; angesichts des Selbstmords ihrer Tochter, die Mitsuuji aufrichtig liebt, sieht sie jedoch die Sinnlosigkeit ihres Tuns, mit dem sie auch der Tochter helfen wollte, der Armut zu entkommen, ein und begeht ebenfalls Selbstmord (Ryūtei 1995b:114–176). Da die Szene, in der sie den beiden Liebenden, die ihr entkommen sind, nachstellt, als „Rationalisierung“ des eifersüchtigen Geistes der Aoi no ue aus dem Vorbild des *Genji monogatari* gedacht war, legen entsprechende Holzschnitte (I-117) den Akzent auf ihre allgemeine Dämonie – sie tritt in Hannya-Maske auf – und weniger auf ihren Stand als älterliche Witwe.

So wie diese Kupplerinnen den Zorn der Rechtschaffenen provozieren, provozieren andere alte Frauen durch ihre Gemeinheit und Gier auch in anderen Zusammenhängen, so in dem 1852 uraufgeführten *Shinzō tsurifune kidan* von Sakurada Jisuke III (1802–1877), eine Umarbeitung (*kakigae*) des berühmteren *Natsumatsuri Naniwa kagami* (s.S. 333), die einige männliche Figuren dieses Stücks weiblich umdeutet. Heldin ist Danshichi no Okaji, die weibliche Version des Helden Danshichi der Vorlage, eine kampfesstarke Bürgerliche, die nichts unversucht lässt, um dem jungen Herrn Seishichi, dem sie sich verpflichtet fühlt, beizustehen und die Intrigen zunichte zu machen, die seine Gegner gegen ihn spinnen. Ihren schwierigsten Kampf hat sie gegen eine Figur auszutragen, die, der des bösen alten Schwiegervaters Giheiji aus der Vorlage nachgebildet und entsprechend Giheiji babā Okan benannt, niemand anderes als ihre eigene Stiefmutter ist. Diese versucht so wie Giheiji die Geliebte des Seishichi zu entführen, indem sie vorgibt, diese sei eine Prinzessin, die nur vorübergehend zu ihrem momentanen Ziehvater in Pflege gegeben worden sei, sie selbst sei ihre Amme und sei nun gekommen, sie in ihre ehemalige Familie zurückzuholen. Okaji kommt im letzten Moment hinzu, und ihre Mutter muss entlarvt abtreten. Zu dem für beide schicksalhaften Aufeinandertreffen kommt es wenig später, als die alte Okan ein für Seishichi wichtiges Schriftstück entwendet hat. Okaji bemüht sich nach Kräften, ihre Mutter zu überreden, es ihr auszuhändigen, doch diese provoziert die Tochter so lange verbal und mit demütigenden Gesten, bis diese sie tötet, obwohl sie weiß, dass damit ihr Leben verpfuscht ist (Sakurada III 1930). Die entsprechenden Holzschnitte lassen jeder auf seine Art keinen Zweifel daran, wer die eigentliche Täterin und wer das Opfer ist, sei es, indem sie, wie ein Triptychon des Toyokuni III (I-91), die Alte zur demütigenden Geste ausholen lassen, die Tochter mit Sandale oder Stock zu schlagen, sei es, indem, wie auf einem Einzelblatt des Kuniyoshi (I-57)⁶² die alte Frau mit bösem Gesichtsausdruck ihre Tochter überragt und sich, bereit, auf sie einzuschlagen, die Ärmel hochkräpelt, während die Tochter, demütig geduckt, in nur schwer bezähmbaren Zorn die Hand auf den Griff ihres Schwertes legt, oder schließlich, wenn die bereits verletzte, blutüberströmte Alte weiter mit demselben gemeinen Gesichtsausdruck auf ihre Tochter losgeht (I-58, I-92) (Taf. 7-1, 7-2, 7-4).

⁶² Diese Darstellungsweise bläht Kunichika anlässlich der Wiederaufnahme des Stücks 1873 mit Ichikawa Monnosuke V (1821–1878) als Giheiji babā (KN 7:201) nur leicht verändert zu einem Diptychon auf (I-27) (Taf. 7-3).

Vergleichbare Figuren kamen auch gänzlich ohne männliche Vorbilder aus, so die von Ōtani Tomoe-mon IV (1791–1861) verkörperte Okaku babā in *Fukujukai muryō denki* von 1847. Auch dieses Stück handelte von einem aufrechten Bürgerlichen, Mohē, der einen unverschuldet in Schwierigkeiten geratenen jungen Adeli-



Abb. 25

ligen unterstützt. Darin erwächst ihm in Gestalt seiner Stiefmutter eine gemeine Gegnerin, die zwar zunächst dem jungen Adelligen Avancen macht, sich aber dann, von ihm zurückgewiesen, von seinen Gegnern dinge lässt, ihn zu vergiften. Er wird durch eine wundersame Fügung gerettet, doch als Mohē versucht, von seiner Stiefmutter zu erfahren, wer sie für den Mordversuch bezahlt hat, verweigert sie ihm überheblich-provozierend die Auskunft und demütigt ihn so lange, bis auch er sie tötet (II-2, Abb. 25) (Sakurada, Kawatake und Shinoda 1930).

Ähnlich aus nur allzu begreiflicher Wut über ihre Anmaßung tötet in dem späten *Tsukimi no hare meiga no ichijiku* (1862) von Kawatake Mokuami, das, wie so oft, amouröse Verwicklungen und Ränke in Herrschaftshäusern mit den Schicksalen einer Reihe von Bürgerlichen



Abb. 26

verknüpft, ein ehrenhafter Samurai eine gemeine Alte, die Amazake babā, die sich als seine einst von den Eltern verstoßene Schwester ausgegeben hat, ansonsten nebst kleineren und größeren Diebstählen hauptsächlich auf Kosten ihrer zur Prostitution gezwungenen Tochter und deren Freier lebt: als sie seinen Sohn für den Verlust eines wertvollen Schwertes, das in Wahrheit sie selbst gestohlen hat, mit dem Tod bestrafen will, streckt er sie mit einem Schwerthieb nieder

und dank des so wieder gefundenen Schwerts steht dem Happy-End nichts mehr im Weg. Ein aufwendiges *gōkan*, das noch im selben Jahr das Erfolgsstück für ein Lesepublikum nacherzählte, wiederholte in seinen Illustrationen die eindrucksvollen Szenen mit



Abb. 27

der Alten, die auch das *ehon banzuke* (II-14, ESEB 3:183, 184) hervorhob,⁶³ so jene, in der sie zur demütigenden Geste gegen den jungen Mann ausholt, der ihre Tochter liebt (Abb. 26), sowie die, in der sie sich mit dem Messer in der Hand auf ihn stürzen will (Abb. 27), kurz bevor sie selbst ihr Schicksal ereilt (Shōen 1862). Yoshiiku stellte auf einem ein Monat vor Aufnahme des Stücks erschienenen Holzschnitt (I-125) (Taf. 11-3) die Alte als tätowierte Kriminelle ebenfalls in boshafter Gewaltausübung gegen den jungen Liebhaber der Tochter dar.

2.7 Entlarvte Betrügerinnen und Handlangerinnen

Natürlich liehen sich alte Frauen auch als Nebenfiguren zu kleineren Übeltaten, wie die *hinin* Yogore babā, die Bettlerin „Schmutz-Alte“, aus der Produktion *Keisei kogane no hakarime* (1792), die sich von einer Frau anheuern lässt, sich als ihre Mutter auszugeben und vorzutäuschen, schwer verletzt worden zu sein, um Geld zu erpressen (KN 5: 137). Hier deutet sich eine Entwicklung an, im Zuge derer alte Frauen als Handlangerinnen Platz auch in dem späteren Genre der *akubamono* fanden, Stücken mit sexuell attraktiven jugendlichen Missetäterinnen als Hauptfiguren. In Kawatake Mokuamis *Zen'aku ryōmen ko no tega-shiwa*, uraufgeführt 1867 mit Bandō Kamezō (= Hikosaburō IV) als alte Dienstmagd Okuma, hilft diese der bösen Dakki no Ohyaku ihren früheren Geliebten zu ermorden und wird selbst vom Handlanger eines

⁶³ Libretto des Stücks ist keines erhalten. Der Rolle der gemeinen Alten nahm sich Seki Sanjūrō III an (KN 7:102).

Diebes, den sie anzeigen will, getötet (KN 7:142; NKBD 3:631–632; s.S. 339).

Solche negative Nebenrollen wurden häufig als ärmliche alte Frauen ausgestaltet, die sich als gedungene Betrügerinnen oder zum eigenen Nutzen als Mutter einer hochrangigen Kurtisane oder Konkubine eines hohen Herrn ausgaben. So verkörperte Onoe Matsusuke I bereits 1772 in der dem Kampf des Helden Watanabe no Tsuna gegen den aufrührerischen Yoshikado gewidmeten, *Edo katagi hikeya Tsuna-saka* betitelten *kaomise*-Produktion ein altes Weib mit dem generischen und nichts Gutes ahnen lassenden Namen Jakotsu babā, „Schlangenknochen-Alte“, das bis zu einem Bruder des Fürsten vordrang, indem sie sich als Mutter seiner Konkubine ausgab, dort für eine allgemein peinliche Situation für den jungen Adeligen dadurch sorgte, dass die Mutter seiner Konkubine eine so armselige Person war, ihn zudem schmähte und beschimpfte, bevor sie als Betrügerin entlarvt und getötet wurde (KN 4:198–200).

Die Rolle oder eine ähnlich gelagerte muss von sich reden gemacht haben, denn als Matsusuke I, der, zwar aus Ōsaka gebürtig, den wesentlichen Teil seiner Ausbildung in Edo genossen hatte, 1791 auf Tournee nach Ōsaka ging, schien es dem Theater, an dem er auftrat, angebracht, ihn in dem eigens dafür verfassten Stück *Sanchō wagō tsurugi* dem Publikum ebenfalls in einer solchen Rolle zu präsentieren: er verkörperte darin eine alte Bettlerin, die sich als Mutter einer Prinzessin ausgibt und sie – trefflich dafür, dass Matsusuke gerade aus Edo kam und für das Ōsakaer Publikum wohl besonders witzig – in Edo-Dialekt beschimpft und misshandelt, damit sie einem bösen Prinzen zu Willen sei, sich dann als frühere Hofdame ausgibt, dabei aber Lieder zum Besten gibt, wie man sie beim Reis-Stampfen singt, bis sie, von einem jungen Mann entlarvt, hinter die *shōji* flieht, von wo der Schauspieler in einem der beliebten *hayagawari* als der junge Mann wieder hervorkam, der der durchtriebenen Alten bereits den Kopf abgeschlagen hat (KN 5:120).

Eine ähnliche Figur findet sich in dem aus Ōsaka stammenden, später auch in Edo eine Zeit lang recht populären Repertoirestück *Kinmon gosan no kiri*, auch *Sanmon gosan no kiri*. 1778 in Ōsaka uraufgeführt, zählt es zum sogenannten Ishikawa Goemon-Zyklus um die Figur des Aufrührers, der zwar einige historische Realität besitzt, vom Theater aber ins Übermenschlich-Große aufgebläht wurde. Es gilt als das Werk, das die Popularität seines Autors Namiki Gohei I (1747–1808) begründete, und erlebte vom ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl von Aufführungen sowohl im Kamigata als auch in Edo, von denen in mindestens sieben mit Sicherheit auch die Rolle der

alten Frau verkörpert wurde.⁶⁴ Sie tritt in jenem Akt in Erscheinung, in dem Ishikawa Goemon erst zur Überzeugung gelangt, dass er einen Aufstand anzetteln muss, weil das der Wunsch seines Vaters war. Einstweilen nennt er sich Ōinosuke und hat zwei Kurtisanen in sein Haus gebracht, von denen die eine, Kokonoe, den aufrechten jungen Herrn Hisaaki liebt. Mitten in das verliebte Gespräch zwischen diesen beiden platzt eine alte Bettlerin namens Jakotsu babā und gibt sich als Mutter der Kokonoe aus. Kaum hat sie die Anwesenden von der Wahrheit ihrer Behauptung überzeugt, beginnt sie ihre Tochter als Hure zu beschimpfen und unerhörte Geldforderungen zu stellen. Alle sind peinlich berührt, und der ältere Bruder Hisaakis geht daran, seinen jüngeren Bruder wegen des Fehltritts, sich mit der Tochter einer *hinin* eingelassen zu haben, enterben zu lassen. Da tritt Yatahei, ein Diener des Ōinosuke, auf den Plan und entlarvt die alte Frau als Lügnerin, die mit Stockhieben vertrieben wird. In Wahrheit sind aber Yatahei und sein Herr Ōinosuke eben Aufrührer, und der Auftritt der Jakotsu babā, eigentlich die ehrwürdige Mutter eines aufrechten Vasallen, als die sie noch einmal kurz in Erscheinung tritt, war nur eine Finte, um Yatahei zu entlarven (Namiki 1931). Das Schwergewicht der Figur liegt aber auf ihrem Auftritt als alte *hinin*, die durch einen plumpen Betrug versucht, sich zu bereichern, und nach einem für die hochrangigen Beteiligten unangenehmen, für das Publikum komischen Zwischenspiel im ansonsten höchst dramatischen Geschehen wieder auf ihren Rang verwiesen wird.

Solche Figuren ließen sich in mancherlei Handlungsstränge einbauen. Das 1789 in Edo gegebene *Sugata no date keisei katagi* von Segawa Jokō I verlegte die von Arashi Ryūzō II verkörperte Figur, eine alte Bettlerin namens Mokugyo babā, in die „Welt“ von *Meiboku sendai hagi* (KN 5:86–87). Von Ōe no Onitsura gedungen, dringt sie zur hochrangigen Kurtisane Takao vor und gibt sich als deren Mutter aus, um Yorikane, der Takao liebt, unmöglich zu machen; ein aufrechter Tofu-Händler entlarvt jedoch die Alte als Betrügerin, und Onitsura schlägt sie nieder, damit sie ihn nicht verraten kann. Erst als die beiden allein sind, händigt Onitsura der Alten den Lohn für ihren Betrug aus, womit sie für dieses Stück ihre Schuldigkeit getan hat (Segawa und Masuyama 1789).

⁶⁴ Bei der Erstaufführung (KN 4:329, NGZ 3:544–545), 1799 in Ōsaka (KN 5:268), dann erstmals in Edo 1800 (KN 5:279), im Jahr 1810, in dem sich zwei Theater zur selben Zeit dem Stück verschrieben, das Nakamura-za und das Ichimura-za, indem sich Onoe Matsusuke I, nun bereits unter dem Namen Shōroku I, der Rolle annahm (KN 5:451), 1826 (KN 6:137), 1828 (KN 6:180) und 1831 (KN 6:242).

2.8 Die böse Alte als Standardfigur der Heftchen-Literatur seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts

Seit dem Boom der *yomihon* und *gōkan* in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts spielten bösartige alte Frauen auch in diesen Genres und in den Werken ihres ersten repräsentativen Autors, Santō Kyōden, eine wichtige Rolle, zum einen als Abwandlungen alter Legenden. Kyōdens frühes, recht kurzes *Katakiuchi futatsuguruma* (1806) etwa wandelte die bereits von Toriyama Sekien in *Gazu hyakki yagyō* (1776) bildlich dargestellte Sage vom *ubagahi*, vom „Altweiber-Irrlicht“ (Toriyama 1993a:33) (Abb. 28), so ab,



Abb. 28

dass aus der unseligen alten Frau der Sage (s.S. 173) die boshafte Mutter eines niederträchtigen Samurai wurde, dessen Umtrieben die Geschichte hauptsächlich gewidmet war; ihr böses Karma stürzt letztlich sogar die Enkelin ins Verderben: Nach so manchem Mord hat der böse Samurai, ohne es zu wissen,

seine eigene Tochter geraubt und unter der Schaufel eines eingefrorenen Wasserrades eingeklemmt; die böse Mutter ist mittlerweile wegen ihrer wiederholten Diebstähle gefangen genommen und als abschreckendes Beispiel bei lebendigem Leib begraben worden, ihr grollender Geist bringt als Irrlicht das Eis zum Schmelzen, wodurch die Enkelin einen grausamen Tod erleidet, bevor auch der Sohn gerichtet wird und anhand der Metapher des Rades anschaulich wird, wie das böse Karma der alten Mutter weiter das Schicksal dreht (Santō 1989b).

Mehr oder weniger prominent vertreten waren zwei ähnliche Figuren auch in *Uwanariyu adauchibanashi* und in *Yaegasumi kashiku no adauchi*, zwei *gōkan*, die Kyōden 1808



Abb. 29

veröffentlichte. In ersterem machte ein *kuchie* (Abb. 29) den potentiellen Leser auf die für die eigentliche Handlung ziemlich nebensächliche Figur einer armseligen, aber um so habgierigeren alten Frau aufmerksam, deren letzter Todeskampf bereits zu Höllenqualen ausartet, bevor sie sich in ein dem „Altweiber-Irrlicht“ verwandtes Ge-



Abb. 30

spenst verwandelt, das dem heimtückischen Dieb des Geldes nachjagt und ihn zur Strecke bringt (Abb. 30) (Santō 1995b).⁶⁵

Markantere Züge verlieh Kyōden einer ebenso armseligen, als Bettelnonne durch die Lande ziehenden bösen Alten in *Yaegasumi kashiku no adauchi*, die zunächst einem jungen Mädchen, das ihr zufällig in die Hände fällt, arg zusetzt (Abb. 31), bevor sie es gewinnbringend verkau-



Abb. 31



Abb. 32

⁶⁵ Das Werk dürfte sich, aufgrund der großen Bedeutung, die der kindlichen Pietät darin zukommt, an ein Publikum von Heranwachsenden gerichtet haben: eine rechtschaffene Frau, die ihren Ehemann aufgrund der Machenschaften einer eifersüchtigen Konkubine verliert, kann dank ihrer außergewöhnlichen kindlichen Pietät das Schicksal ihrer beiden Kinder zum Besseren wenden, und die zahlreichen Leseransprachen betonen, dass ein rechtschaffener Lebenswandel mit der kindlichen Pietät beginnt.

fen kann, dieses Geldes wegen aber alsbald von einem Räuber kaltblütig ermordet wird und sich daraufhin ebenso in ein Gespenst verwandelt, das von seinem Geld nicht lassen kann (Abb. 32) (Santō 1999).

Breiter holt Kyōden im *yomihon Honchō suibodai zenden* („Gesamte Überlieferung von der betrunkenen Buddhawerdung in unserem Land“) aus dem Jahr 1809 aus. Der Roman hebt unheilträchtig damit an, wie die Geister jener Bösewichte, deren üble Pläne im Vorgängerwerk *Mukashigatari inazumabyōshi* (1806) mit ihrem Tod geendet hatten, schwören, sich an den Männern zu rächen, die an ihrer Niederlage schuld waren, den getreuen Nagoya Sanzaburō und Nezu Kamon. Zum „Werkzeug“ ihrer Rache werden kriegerische Auseinandersetzungen, die den beiden Männern das Leben kosten, sowie eine alte Frau und deren allerdings getrennt von ihr agierender Sohn Daiba Jinsaburō, die so wie der im Gegensatz zu ihnen Segen bringende legendäre Mönch Ikkyū den aus vielen Einzelgeschichten zusammengesetzten Roman wie ein roter Faden durchziehen. Kamons Frau wird von zwei Schergen der Alten getötet, die tief in den Bergen geraubte Mädchen zur Prostitution ausbildet, und seine beiden Töchter entführt. Eine der beiden foltert die Alte zu Tode, die andere endet in einem Bordell, wo sie in Anlehnung an die Legende um die Jigoku Tayū von Ikkyū erleuchtet Buddhaschaft erlangt. Auf die Vermittlung derselben bösen Alten lässt sich eine einstige Zofe des Fürsten ein, um Geld aufzutreiben, und wird im allerletz-



Abb. 33

ten Moment wieder von Ikkyū davor bewahrt, sich an ein Bordell zu verkaufen und das Kind, mit dem sie schwanger ist, abzutreiben. Die Alte, nunmehr eine armselige Dienstmagd (Abb. 34), ereilt ihr Schicksal, als nach vielen Wirrungen der einzige Überlebende der Familie des Nagoya Sanzaburō, Kozansa, zu seinem Milchbruder Mataroku gelangt und sie diesem einen Totenschädel verkauft, der Kozansa von seinen Kopfschmerzen heilen soll; denn obwohl sie gekommen ist, um Kozansa im Auftrag seiner Feinde auszuspionieren, erkennt sie nun, dass der Kopf der ihres mörderischen Sohnes ist und

begeht reuig ob all ihrer Missetaten Selbstmord: in einem großen Finale befriedet Ikkyū ihren Geist, indem er sie den Tanz der Yamaba tanzen lässt, der alten Berghexe aus Legende und Märchen, der die Figur insgesamt nachgebildet ist (s.S. 145ff.) und als die sie auch ein *kuchie* eindrucksvoll vorgestellt hatte (Abb. 33) (Santō 1908a; NKBD 5:489–490).



Abb. 34

Ähnlich lehnt sich *Tsuki no yo hinamonogatari*, ein aufwendiges *yomihon* in zwei Teilen, erschienen 1808 und 1828, an buddhistisches Legendengut an. Es erzählt die Geschichte einer überaus reichen, aber ebenso geizig-barbarischen alten Frau, der Kurotoji oder „schwarzen Matrone“, gegen die deren rechtschaffener Sohn Matoka und Enkel Yumitarō sich kaum zu erwehren wissen. Nach dem Tod ihrer kränkeldnen Schwiegertochter, der sie aus Geiz Medizin verwehrte, setzt sie auch Kosen arg zu, einem jungen Mädchen aus gutem Haus, das von seinen Eltern getrennt worden war und das ihr Sohn aus Mitleid aufgenommen und mit Yumitarō verheiratet hat. Der Sohn, der unbemerkt von seiner Mutter Gutes tut, fällt einem betrügerischen Pärchen zum Opfer, und auch der Enkel erkrankt schwer. Als der Mann, der ihren Sohn getötet hat, sich in ihr Haus schleichen will, um den Enkel zu töten, weil er fürchtet, er könnte ihn durchschaut haben, schneidet die Alte ihm kurz entschlossen die Hand ab und frisst sie auf, weswegen die Leute sie nur mehr Onibaba, „Dämonen-Alte“, nennen. Ihr Schicksal ereilt sie, als sie Kosen foltert und dabei auf Reis tritt, den diese als Opfergabe zu dem Tempel bringen wollte, bei dem sie jahrein jahraus um die Genesung von Yumitarō betet: die alte Frau wird von Schmerzen am ganzen Körper erfasst und stirbt nach wochenlangen Qualen in geistiger Umnachtung von Dämonen in die Hölle geführt. Erst als der Enkel das Rind, als das sie wiedergeboren wurde, zum Zenkōji führt und sie so erlöst – das Werk offenbart sich so als Ausschmückung des Sprichwortes *ushi ni hikarete Zenkōji mairi* (s.S. 172) –, und schließlich Kosen dank ihrer Großherzigkeit auch ihre Familie wieder findet, ist der Weg frei für das Happy-End, in dem Yumitarō zum Samurai erhoben wird und seinen Reichtum für die Wissenschaft und Erziehung der kleinen Leute nutzt (NKBD 4:309–310; Yomo 1903; Tōkaen 1903).



Abb. 35

Andere Figuren boshafter alter Frauen waren von derlei Vorbildern eher entfernt. In dem *yomihon* *On'yō imoseyama* (1807) von Shinrotei beispielsweise trieb eine E(w)i-e(w)i babā, „Rausch“-Alte, ihr Unwesen: diese setzte einer lebenswerten, bei ihr verschuldeten jungen Witwe arg zu (Abb. 36), bevor sich durch göttliche Fügung erwies, dass die Alte, einst eine betrügerische Schamanin, schon deren Mann getötet hatte, um seinen Schädel zur Wahrsagerei zu verwenden (Abb. 35), und sie ihr passendes Ende, erwürgt von der Drehtür zur Sutrenbibliothek eines Tempels, fand (Abb. 37).



Abb. 36

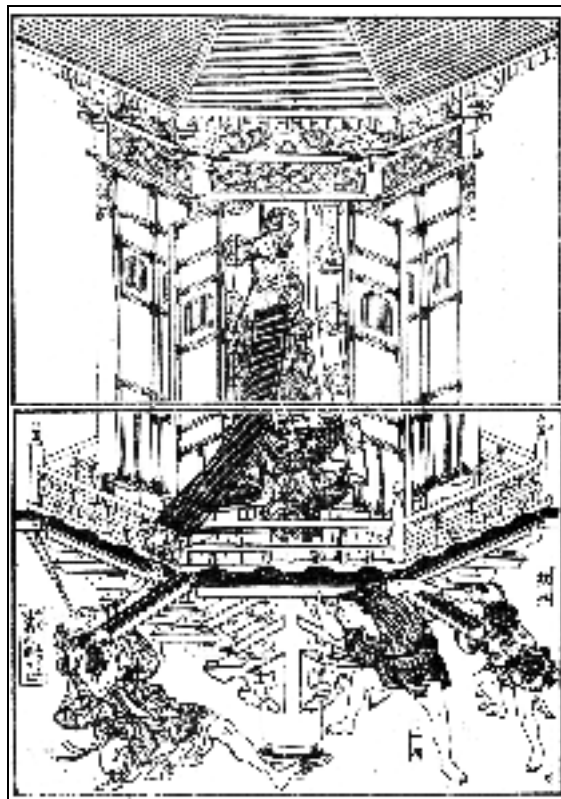


Abb. 37

In dem *gōkan Hiyokumon mekuro no iroage* (1815), das die wundersame Geschichte zweigeschlechtlicher siamesischer Zwillinge erzählt, die getrennt je die Eigenschaften des anderen Geschlechts an den Tag legen und, von dem Samurai und der älteren Kammerzofe, deren Avancen sie zurückgewiesen haben, in Misskredit gebracht, letztlich Selbstmord begehen, fand Bakin Platz für eine gemeine Alte, eine Räuberin, die Shiratsuka babā, die sich von den Bösen dingen lässt, letztlich aber der „mannesstarken“ und doch so schönen Heldin unterliegt.



Abb. 38



Abb. 39

So nebensächlich für die Handlung und letztlich gewissermaßen auch kleinkariert diese Figur auch war – eine Illustration (Abb. 38) zeigt sie schäbig grinssend ihr Pfeifchen rauchend, während ihre Handlangerinnen gerade über die Heldin herfallen – die Verleger befanden sie offenbar für verkaufsfördernd: sie platzierten ihr Bild in Farbe, mit hässlich-ashbrauner Haut, wild aufgelösten Haaren und einem zwischen den Zähnen eingeklemmten Küchenmesser auf dem Umschlag des mittleren der drei Bändchen, in denen das Werk erschien (Taf. 8-2).⁶⁶ Ein

⁶⁶ Im Exemplar der Kokkai toshokan, das ich einsah, sind alle drei Bändchen zusammengeheftet, sodass diese Umschlagbilder fehlen. Eine Abbildung der ursprünglichen Umschläge findet sich in Hayashi (1977:106–107) als Beispiel für den Kunst-

kuchie (Abb. 39) präsentierte sie zudem in bühnenreifer Pose und Bedrohlichkeit, die vielleicht tatsächlich an ein Kabuki-Stück mit einer entsprechenden Figur erinnern sollte, kommt doch eine wie hier dargestellte Szene im Roman selbst nicht vor.

2.9 Die Alte vom alleinstehenden Haus in Adachigahara

In allen Sparten der künstlerischen Produktion setzt sich der Motivkreis um die grausame Alte vom alleinstehenden Haus in Adachigahara, die *Adachigahara no hitotsuya babā*, durch und behält von der Mitte des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und zum Teil darüber hinaus Bedeutung.⁶⁷ Ursprünglich ebenfalls auf einer alten Sage fußend (s.S. 148), die aber eine wesentliche Aus- und Umarbeitung erfährt, erhielt der Stoff in dem *Gidayū jōruri Ōshū Adachigahara* von Chikamatsu Hanji (1725–1783), uraufgeführt 1762, jene Form, in der er Eingang in das klassische Repertoire sowohl des Puppenspiels als auch des Kabuki finden sollte und in der dann auch die Sage weitertradiert wurde.⁶⁸ Das Stück, das als Meisterwerk seines Autors gilt und charakteristisch für seine weit ausladenden historische Dramen ist (NKBD 1:401–402), kreist um die Vernichtung des Clans der Abe aus dem Norden durch den Vasall der Minamoto, Hachimantarō Yoshiie, und heftet an diese historische Grundlage eine Reihe ergreifender Szenen unbeugsamer Loyalität im Widerstreit mit persönlichen Gefühlen. Der erste Akt führt in die historische Situation ein und zeigt, wie Abe no Sadatō die Pläne seines toten Vaters Tokiyori weiterverfolgt, einen Gegenkaiser einzusetzen, wofür er eine der Throninsignien stiehlt und den kleinen Bruder des Tenno und dessen Amme entführen lässt. Yoshiies Schwiegervater, Naokata, wird wegen seiner Nachlässigkeit in dieser Sache zu Hausarrest verurteilt, während Ikomanosuke, ein Vasall des Yoshiie, beauftragt

griff der *tsuzuki hyōshi*, Umschlagbilder von Fortsetzungsbändchen so zu gestalten, dass sie nebeneinander gelegt ein zusammenhängendes Bild ergeben: hier entstand eine Darstellung, die die Heldin (auf dem Umschlag von Heft 1) bei ihrem letzten Zusammentreffen mit der Alten (Heft 2) und einer hinstürzenden Frau (Heft 3) zeigt, die – zu spät – mit der Botschaft einlangt, dass sie rehabilitiert ist.

⁶⁷ Ein *Ōshū Adachigahara* betiteltes Stück wurde in Ōsaka bereits 1732 aufgeführt (KN 2:178). Über seinen Inhalt ist nichts Näheres bekannt: *Kabuki nenpyō* gibt keine weiteren Angaben zur Aufführung, und das Libretto ist laut KSM nicht erhalten.

⁶⁸ Vgl. beispielsweise die Fassung „Adachigahara no onibabā“ in Ishikawa und Takeuchi (1980:146–152), dt. Übs. bei Lewinsky-Sträuli (1989:244–247).

wird, mit seiner Geliebten, der Prostituierten Koiginu, die in Wahrheit die Tochter des Yoritoki ist, in ihre Heimat zu gehen, um den Aufenthaltsort des Prinzen ausfindig zu machen. Im dritten Akt kommt es im Haus des inhaftierten Naokata zu einem tragischen Aufeinandertreffen der vielfach miteinander verbundenen Protagonisten, das mit dem Freitod des Naokata und dessen in wilder Ehe mit Sadatō lebender Tochter endet. Erst in Akt Vier taucht die Gestalt der alten Frau auf, und zwar als Ikomanosuke und die mittlerweile hochschwangere Koiginu in Adachigahara in ihrem alleinstehenden Haus um Unterkunft bitten. Unter einem Vorwand lockt die Alte Ikomanosuke aus dem Haus, allein kehrt sie zurück, tötet Koiginu und entreißt ihr den Embryo. Dem hinstürzenden Ikomanosuke eröffnet sie, sie sei in Wahrheit Iwate, die Witwe des Tokiyori, den Embryo habe sie gebraucht, um die Stummheit zu heilen, an der der kleine Prinz erkrankt ist, und sie habe erkennen müssen, dass Koiginu ihre eigene Tochter war, die in ihrer Kindheit entführt worden war. Als sich erweist, dass sowohl der kleine Prinz als auch seine Amme falsch sind und all ihre Pläne zunichte sind, will sie sich in rasender Wut auf den kleinen Buben stürzen, um sich zu rächen, als ein weiterer Vasall des Yoshiie mit einem ganzen Heer hinzukommt, sie sich angesichts dieser Überzahl entleibt und unter lauten Klagen über ihr Schicksal von der Bühne stürzt (Chikamatsu 1899).

Der *Hitotsuya no dan* („Akt im Alleinstehenden Haus“) mit der mörderischen Alten bildete so nur einen Teil eines komplizierten Stücks; seine Bedeutung für das Puppenspiel belegt, dass in *Ehon jōruri zekku*, das rund 60 berühmte *jōruri* mit je einer ganzseitigen Illustration samt kurzem Textauszug und einem *kanbun*-Gedicht vorstellt, *Ōshū Adachigahara* durch die Szene vertreten ist, in der sich die alte Frau mit dem Messer in der Hand auf die schwangere Koiginu stürzt (Abb. 40) (Gekkōtei 1987: 138). Auf den Bühnen des Kabuki kann unter den insgesamt an die 80 Aufführungen, die das Stück oder Akte daraus während der Edo-Zeit erlebte, zumindest bei fünf mit Sicherheit gesagt werden, dass auch der *Hitotsuya no dan* aufgeführt



Abb. 40

wurde.⁶⁹ Besonderen Erfolg und gute Kritiken bescheinigt *Kabuki nenpyō* Ichikawa Danjūrō VII (1791–1859), ein Urteil, das durch ein Triptychon von Toyokuni III bestätigt wird:⁷⁰ es zeigt ihn in dieser Rolle, in wilder Haltung mit erhobenem Messer auf die in hilfloser Abwehrhaltung am Boden liegende Koiginu einstürmend, während aus einer Feuerstelle unheilvoll Rauch aufsteigt (I-80) (Taf. 8-1).

Die Figur einer grausamen Alten, die wie in *Ōshū Adachigahara* das Schicksal der Abe zum Guten wenden will, fand sich quasi als Versatzstück in einer Reihe daran angelehnter *kaomise*-Produktionen. Bereits drei Jahre nach der Uraufführung der Kabuki-Adaptierung von *Ōshū Adachigahara*, 1766, kam in *Kogane no hana gaijin aramusha* einer Figur namens Kurozuka babā,⁷¹ dargestellt von Ichikawa Danjūrō IV, eine prominente Rolle zu (KN 4:13–16), und in *Kaikei kokyō no nishikigi*, ab Kansei 9.11.1 (1797) gegeben, spielte in einem ähnlichen Setting Sawamura Yodogorō die Rolle der *hinin* Hananeji babā, der alten Paria „Nüsternklemme“,⁷² die einen Höfling tötet, sich für diesen ausgibt und

⁶⁹ 1765 unter dem Titel *Keisei Adachigahara* in Ōsaka (KN 3:564), als *Adachigahara* 1769 in Edo mit Sakata Hangorō II (KN 4:111), 1777 mit Ichikawa Danjūrō V (KN 4:310), 1789 unter dem Titel *Adachigahara* in Kyōto mit Arashi Hinasuke (KN 5:83), 1839 in Edo mit Ichikawa Ebizō V (= Danjūrō VII) (KN 6:400–401). 1884 erlebte eine Aufführung (KN 7:295) ebenso wie 1898 mit dem auf Alten-Rollen spezialisierten Ichikawa Sumizō V (KN 7:560). Ob der vierte Akt des Stücks bei der ersten Adaptierung des *jōruri* für das Kabuki 1763 in Edo gezeigt wurde, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich, obwohl *Kabuki nenpyō* die Figur der Iwate bei der Rollenverteilung nicht nennt (KN 3:511–512). Anlässlich einer der Aufführungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts erschien laut GUD 4:14 ein Holzschnitt des Shunshō im *hosoban*-Format mit einer Darstellung der mordenden Alten.

⁷⁰ Ein Diptychon desselben Künstlers bei einem anderen Verlag präsentiert die Alte, in der Konfrontation mit Ikomanosuke, nunmehr als Adelige, deren vielschichtiges Gewand sich bedrohlich um sie herum bauscht (I-81).

⁷¹ Diese steht nur scheinbar in Diensten der Abe, von denen gedungen sie als Dienstbotin bei den Minamoto spioniert. Einem der Abe führt sie eine Geliebte zu, und die junge Kokonoehime, die Tochter eines der Aufrührer, die sich in Yoshiie verliebt hat und ihm die Liste der Verschwörer zukommen lassen will, erwürgt sie brutal. *Kabuki nenpyō* hebt hervor, wie gelungen besonders jene Szene war, als die alte Frau, scheinbar von dem Geist der Ermordeten besessen, den Hausaltar wieder und wieder betritt und verlässt. Schließlich erweist sich aber, dass sie die junge Frau nur getötet hat, um zu verhindern, dass diese, von den Verschwörern zu rasender Eifersucht auf ihn getrieben, Yoshiie doch noch Schaden zufügen könnte. Zu guter Letzt deckt sie die gesamte Verschwörung auf.

⁷² Ihr Name hat Anklänge an das *hananeji* genannte Gerät, mit dessen Hilfe man bei Pferden durch Zusammendrücken der Nüstern einen Reflex auslöst, mit dem es

so verkleidet in die Residenz des Yoshiie eindringt, dabei aber ertappt und getötet wird (KN 5:236–240; II-6).

Losgelöst von der Welt um die Abe und Hachimantarō Yoshiie fand das Thema der mordenden Alten, die versucht, einer Schwangeren den Embryo zu entreißen, auch Verwendung in anderen Stücken, so der *kaomise*-Produktion *Iwao no hana mine no kusunoki*, ab Kansei 2.11.1 (1790) (KN 5:101–104). Mit der Figur der im *Kabuki nenpyō* wechselweise Oshima und Otora genannten *akuba*, „bösen Alten“, die der eigenen Tochter das Ungeborene aus dem Leib schneiden will, um das Augenleiden ihrer Herrschaft zu heilen, bevor sie letztlich Selbstmord begeht, bot es Nakajima Kanzaemon III Gelegenheit, sich zu Beginn einer Theatersaison in einem solchen Fach zu beweisen, und bescherte ihm laut *Kabuki nenpyō* auch tatsächlich großen Erfolg.⁷³

Grausame Höhepunkte der Handlung bildeten solche Figuren mörderischer alter Frauen, die einer Schwangeren die Leibesfrucht aus dem



Abb. 41

kurzfristig jeglichen Widerstand aufgibt, sowie an das *hananejiri*, ein Stumpfschwert, das das Oberhaupt der Paria kennzeichnete (NKD 16:374).

⁷³ Es bemerkt allerdings, die Darstellung der Zögerlichkeit dieser Alten durch den Schauspieler sei zwar sehr gelungen gewesen, insgesamt hätte das Stück aber einen eher rückschrittlichen Eindruck gemacht: besser wäre es gewesen, diese Figur so auszugestalten wie die bis zum Schluss unnachgiebig-starke Alte aus *Ōshū Adachigahara* (KN 5:104). Es beweist so, wie sehr die wilde Entschlossenheit und Brutalität der Figur aus *Ōshū Adachigahara* mittlerweile zum Standard für die Darstellung verwandter Figuren geworden war.

Bauch schneiden, nicht nur auf der Bühne, sondern auch in zahlreichen Romanheftchen. Einerseits erschienen einfache Nacherzählungen des Stücks als *gōkan*, und das bis in die Meiji-Zeit hinein (Inui 1992:37; Ryūsutei 1880; Abb. 41). Andere, die eigene Geschichten erzählten, spielten dennoch im Titel auf das Stück und damit darauf an, dass die Lektüre Derartiges bieten würde. Das aufwendige *yomihon Ehon Katakiuchi Adachigahara* („Die Blutrache bei Adachigahara, illustriert“) von Buntei Kizan mit Illustrationen von Ishida Ryōka (1807) machte aus ihr eine Straßenräuberin im großen Stil. Angesiedelt in der Welt um Hachimantarō Yoshiie und die Abe lebt die Erzählung von der gelungenen Blutrache, die Tomatarō, der Sohn eines aufrechten Vasallen des Yoshiie, letztlich trotz seiner Jugend und Unerfahrenheit an den Mördern seiner Eltern nimmt. Seine Gegenspieler sind Yamakawa Denzō, ein früherer Vasall der Abe und nun herrenloser Samurai, dem trotz unleugbarer Vorzüge übergroßes Geltungsbedürfnis im Wege steht, beim neuen Herrn auf Dauer Fuß zu fassen, und die böse alte Yakumo, ursprünglich eine einfache Hausiererin, die für diesen Denzō ein Stelldichein mit einer jungen Frau verabredet hat, bei dem diese und scheinbar auch Denzō den Tod finden. Als Yakumo daraufhin beider Sarg plündert (Abb. 42), erwacht Denzō wieder zum Leben, wird allmählich zum Wegelagerer und tötet Tomatarōs Mutter. Yakumo macht sich ihrerseits durch eine List zur Anführerin einer ganzen Räuberbande, die Reisende tötet und plündert, unter anderen den Vater des jungen Helden. Der Leichnam einer Schwangeren, dem der Embryo aus dem Leib geschnitten wurde – die einzige konkrete Anspielung in diesem Roman



Abb. 42

auf den grausigsten Bestandteil des Motivs –, bringt Tomatarō auf die Spur der mittlerweile auch von öffentlicher Seite gesuchten Yakumo. Mit Hilfe eines von Denzō und Yakumo geraubten Mädchens gelingt es ihm, die beiden zu töten und seine Rache zu vollenden (Buntei 1807).

Santō Kyōden wandelte das Thema in *Adachigahara kōri no sugatami* („Großer Spiegel des eisigen Grauens

bei Adachigahara“, 1813) ab, einem von Toyokuni I illustrierten *gōkan*.⁷⁴ Die Geschichte spielt ebenfalls nach dem Fall der Abe und folgt in den Passagen, in denen es um die alte Frau geht, recht eng dem Theaterstück. Sie ist zwar hier nicht die Witwe des Yoritoki, sondern die eines Vasallen, sie selbst stiehlt das Schwert des Tenno und bringt damit Unglück über die Familie des mit dem Schatz Betrauten, und das Kind in ihrer Obhut ist der kleine Sohn des Sadatō; doch wie sie die schwangere Koiginu tötet (Abb. 43), um aus dem Blut ihres Embryos



Abb. 43

eine Medizin herzustellen, wie sie daran, dass dieses Blut den Totenschädel ihres verstorbenen Mannes färbt, erkennt, dass die junge Frau ihre eigene Tochter war, die noch klein in den Kriegswirren von ihr getrennt worden war, und wie sie Selbstmord begeht angesichts einer Überzahl männlicher Gegenspieler und der Erkenntnis, ihren Plan, die Familie der Abe zur ersten Familie des Reiches zu machen, unmöglich in die Tat umsetzen zu können, entspricht im großen und ganzen der Vorlage. Angereichert ist die Geschichte durch eine von einem Neben-

⁷⁴ Laut Vorwort auf Drängen des Verlegers verfasst. Bereits ein *haiku* des Kikaku (1661–1707) soll auf die Geschichte der Alten von Adachigahara Bezug gehabt haben: *suika kuu ato wa Adachigahara nare ya* „Nach dem Verzehr der Wassermelone, [sieht es aus] wie in Adachigahara!“, wohl in makaber-witziger Anspielung darauf, dass die Essensreste und der rote Saft an ein Gemetzel erinnern. So jedenfalls zitiert es Kyōdens Vorwort (Santō 1813:10).

buhler des Ikomanosuke um die Gunst der Koiginu angezettelten Intrige, die Ikomanosuke zum ersten Mal in Kontakt mit der alten Frau und der jüngeren Schwester des Sadatō, Uguisuhime, bringt, die sich als in ärmlichen Verhältnissen lebende Mutter und Tochter ausgeben. Diese macht ihn zeitweilig zum herrenlosen Samurai, der sich auf die Suche nach dem verloren gegangenen Schwert macht, um sich zu rehabilitieren. Dank Uguisuhime, die sich bei ihrem ersten Zusammentreffen in ihn verliebt hat, gelingt es ihm, die alte Frau zu entlarven und Rache an ihr zu nehmen (Santō 1813).

Mit Sicherheit erschienen noch viele andere *yomihon* und *gōkan*, die das Motiv der mordenden Alten von Adachigahara aufgriffen, heute aber nicht erhalten sind.⁷⁵ Als Versatzstücke fanden sich ähnliche Figuren aber auch in Werken, die sich nicht explizit dem Thema widmeten, so in einem frühen *yomihon* von Santō Kyōden mit Illustrationen von Kita Busei, dem *Udonge monogatari* (1804). Dessen Inoshishi babā, „Wildschwein-Alte“, ist die Handlangerin eines üblen Wegelagerers namens Orochi Tarō, dessen Missetaten und der Rache, die die von ihm Geschädigten letztlich an ihm nehmen, der Roman gewidmet ist: als

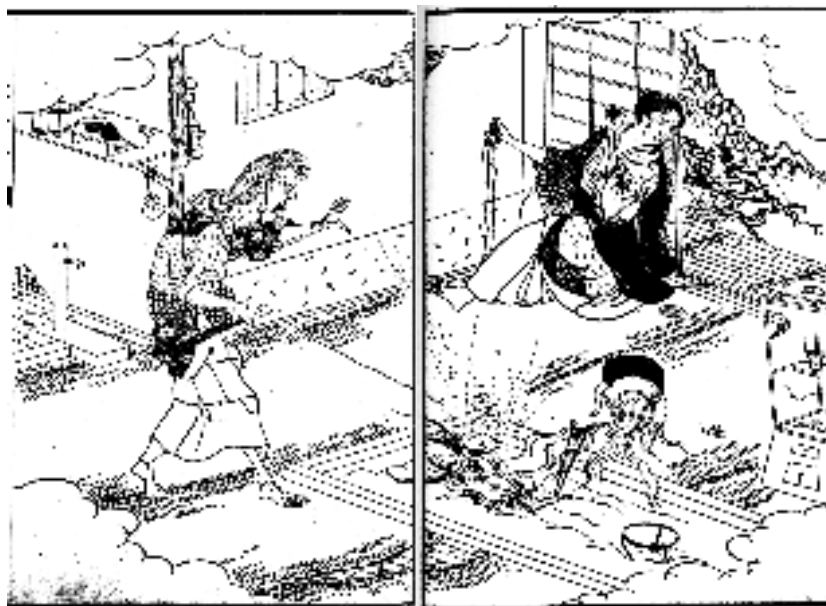


Abb. 44

⁷⁵ Das *yomihon Tamamonomae akukoden* von Donte Robun (1855) enthält eine Werbeeinschaltung für ein beim selben Verlag, Itoya Shōhē, erhältliches *Adachigahara kurozuka monogatari* („Erzählung vom schwarzen Grabhügel in Adachigahara“) (Takagi 1995:225), das mit größter Wahrscheinlichkeit dasselbe Motiv aufgriff, von dem sich aber in KSM keine Spur findet.

betrügerische Wirtin hilft sie der Bande des Orochi Tarō den Herrn von Mino zu berauben, der dabei getötet wird, und als Orochi Tarō an einem Augenleiden erkrankt, sucht sie, nach dem „Rezept“ eines von der Bande entführten Arztes, eine Schwangere, deren Embryo die Medizin abgeben soll. Sie findet sie in Masode (Abb. 44), die in wilder Ehe mit Kensuke lebt, einem früheren Vasallen des Herrn von Mino. Gemeinsam mit dessen Adoptivtochter und mit Kyōjirō, dem Sohn armer Bauern, die ebenfalls dem Orochi Tarō zum Opfer gefallen sind, gelingt es dem verzweiferten Kensuke letztlich, Orochi Tarō und seine Bande zu vernichten, und ihre jeweiligen Familien zu Ansehen und Wohlstand zu führen (Santō 1994).⁷⁶

Ebenso findet sich die Figur einer mordenden Alten in einem breit angelegten *yomihon* des Kyokutei Bakin, *Chinsetsu yumiharizuki*, illustriert von Hokusai, 1807–1811 in Edo verlegt. Der Roman, der das Nachleben des Minamoto no Tametomo als Kulturheros im südlichen Kyūshū und den abgelegeneren Ryūkyū-Inseln erzählt, ist in seinem zweiten Teil um einen durch die Dummheit des alten Königs verursachten Erbfolgestreit zentriert, in dessen Zug ein unloyaler Berater des Königs, Riyū, und eine Konkubine, Chūbugimi, versuchen, die Macht an sich zu reißen. Als ihre Handlangerin versucht die alte Schamanin Kumagimi die Tochter des Königs rituell zu opfern, wird aber von einem getreuen Vasallen, Mō Kokutei, entlarvt und zunächst verbannt. Doch als Riyū und Chūbugimi dem König einen Knaben unterschieben wollen, wird Kumagimi ausgeschiedt, ein passendes Kind zu finden: die schwangere Frau des mittlerweile meuchelmordeten Mō Kokutei, Niigaki, fällt ihr in die Hände, und sie ermordet sie brutal, um ihr den Embryo zu entreißen (Abb. 45), der als des Königs und Chūbugimis Sohn ausgegeben wird und zu dessen Erzieherin sie ernannt wird.



Abb. 45

⁷⁶ Eine ausführliche Analyse dieses Werks, das in vieler Hinsicht für die Romanheftchen charakteristisch ist, findet sich im folgenden, S.194ff.



Abb. 46

Tametomo vernichtet zwar Riyū und Chūbugimi, doch der alten Kumagimi gelingt die Flucht (Abb. 46) und in einem Bergtempel scharf sie Gleichgesinnte um sich, um den Knaben als Nachfolger des Königs zu etablieren. Von den erwachsenen Söhnen der Niigaki gestellt, gesteht sie schließlich, Niigaki sei niemand anders als ihre Tochter gewesen, die sie einst ausgesetzt hatte, und begeht Selbstmord (Kyokutei 1971; NKBD 4:290–291).

Der Roman wurde Meiji 30 (1897) mitsamt der Figur der Kumagimi auf die Kabuki-Bühne gebracht; ein Holzschnitt des Kuni-

chika (I-38) (Abb. 47) unterstreicht die visuelle Nähe, die man bei dieser Aufführung zu den Illustrationen des Romans suchte.

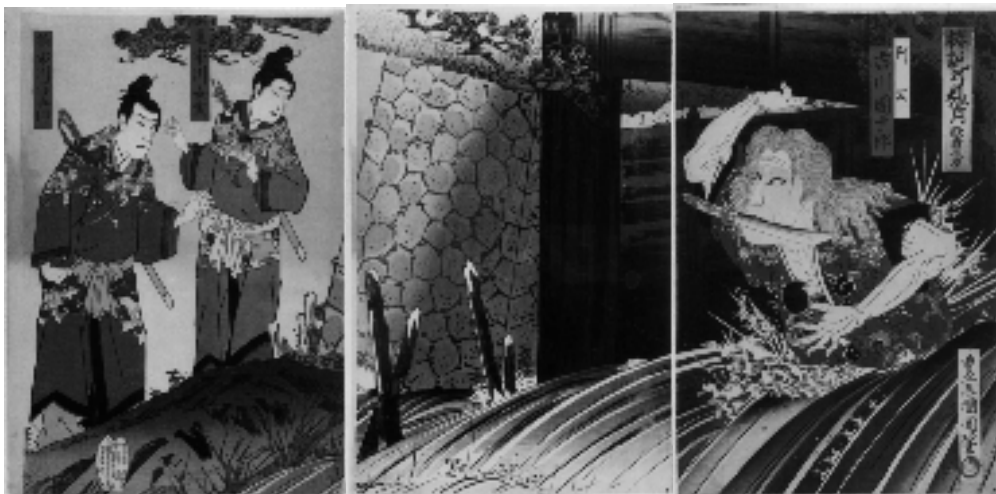


Abb. 47

Die Figur einer bösen Alten, die, allerdings ohne selbst Hand anzulegen, eine junge Schwangere einem gewaltsamen Tod ausliefert, um aus ihrem Embryo eine wundersame Medizin zu machen, enthält auch das *gōkan Mukashigatari Honda no hajimari* („Die alte Überlieferung vom Ursprung der Familie Honda“) (1813) des Shikitei Sanba-Schülers

Kokontei Sanchō mit Illustrationen von Kuninao. Dieses relativ einfache Werk handelt von den Umtrieben eines legendären Bruders der Kōgyoku Tennō, Onitsura Shinnō, der den Thron usurpieren will, und den Schicksalsschlägen, die jene Familien zu gewärtigen haben, die sich im entgegenstellen. Als er das frische Blut eines Ungeborenen benötigt, um eine seltsame Krankheit zu kurieren, hat die böse Alte Daiba no Omatsu in Gestalt der Oyae, der vermeintlichen Schwester der Frau ihres Sohnes Ichibē, alsbald ein umso wohlfeileres Opfer parat, als diese sich auf der Suche nach ihrem verschollenen Mann buchstäblich die Augen ausgeweint hat. In Wahrheit ist Oyae aber Yayoi no mae, die Frau des Helden Honda Yoshimitsu, der das Land auf Befehl seines Vaters Mitsumasa auf der Suche nach einem verschollenen Buddha-Bildnis durchstreift. Die getötete Schwangere erweist sich als Tsukimitsuhime, die zweite Tochter des Mitsumasa, die sich für Yayoi no mae geopfert hat und tatsächlich ein Kind der bösen alten Omatsu war, eines von Drillingen, die sie nach einer einzigen Nacht mit Honda Mitsumasa bekommen und mit Ausnahme von Ichibē ausgesetzt hatte. Ob dieser Erkenntnis entleibt sich die Alte, auch die anderen Bösen werden besiegt, und der Ruhm der Familie Honda ist besiegelt (Kokontei 1813).

Schließlich inkorporierten auch einige der in vielen Fortsetzungsbändchen erscheinenden Erfolgsromane der ausgehenden Edo-Zeit das Motiv, so beispielsweise das *Shiranui monogatari* von Ryūtei Tanehiko mit Illustrationen von Toyokuni IV, das dem Lesepublikum Gusto machte auf eine Episode rund um eine mörderische Alte, die in einer Schwangeren den Embryo aus dem Leib schneidet, die allerdings erst im zweiten Band von Kapitel 37 vorkommen sollte, mit einem aufwendigen *kuchie* bereits im ersten Band (Abb. 48) (Ryūtei 1862).



Abb. 48

Umgekehrt bildete die Legende von der dämonischen Alten von Adachigahara den Aufhänger für Erzählungen, die schlicht die Missetaten einer alten Frau ins Zentrum des Geschehens rückten. Mit dem *gōkan Itoguruma kyūbi no kitsune* („Der neunschwänzige Fuchs am Spul-

rad“) (1808), mit Illustrationen von Toyokuni I, verband Santō Kyōden das Motiv einer mörderischen Alten mit der Legende um den neunschwänzigen Fuchs und den Lebenstöte-Stein (*sesshōseki*)⁷⁷ und machte den potentiellen Leser darauf bereits mit dem Nebentitel des Werkes aufmerksam, *Adachigahara Nasunohara*, der die respektiven Ortsnamen aufführte. Um sich an der Familie Miura zu rächen, von einem Mitglied derselben er einst zur Strecke gebracht wurde, fährt der Geist des Fuchses in eine alte Bettlerin ein. Miura sucht gerade seine leibliche Mutter, eine Konkubine, die sein Vater fortschickte, um an ihr seine Kindespflicht zu erfüllen. Indem sie den Boten tötet, der diese ausfindig machen soll (Abb. 49), gelingt es der Alten, sich für Miuras Mutter auszugeben (Abb. 50) und in seinem Haushalt aufgenommen zu werden. Als Mutter des Herrn benimmt sie sich dort überaus despotisch, lässt Bedienstete foltern (Abb. 51), verschafft sich Zutritt beim kränkelnden Schogun und benutzt die Gelegenheit, alle glauben zu machen, Miura hätte diesem nach dem Leben getrachtet, weswegen er und sein Clan zum Selbstmord gezwungen werden, während die Alte entkommt. Seine Frau Shikitae gozen, der samt Tochter, Enkel und Schwiegersohn zu-



Abb. 49



Abb. 50

⁷⁷ Die in vielen Theaterstücken und Romanheftchen der Zeit abgewandelte Legende erzählte davon, wie der Geist eines Fuchses in diverse Frauen einfährt und in deren Körper allerlei Unheil stiftet, bevor er von einem Priester befriedet und in einen Stein eingeschlossen wird. Von diesem gehen nun giftige Dämpfe und allerlei anderes Unheil aus, bis auch er von einem Priester befriedet wird.



Abb. 51



Abb. 52

nächst die Flucht gelingt, fällt alsbald der alten Frau in die Hände, die sie zu Tode beißt (Abb. 52). Während die Helden des Romans schwere Prüfungen durchlaufen, tut die Alte sich mit einer Bande von Wege-
lagerern zusammen, die junge Mädchen, um sie an Bordelle zu verkaufen, raubt, indem sie arglosen Dorfbewohnern vorgaukelt, ein Gott verlange nach Menschenopfern. Schließlich erweist sie sich als Witwe des Hōjō Mitsutoki, die ihren Mann rächen und sich selbst zur Herrscherin ausrufen lassen hatte wollen. Von dem aufrechten Utōji entlarvt, wird sie von den von ihr Geschädigten gerichtet (Santō 1989a).

2.10 Die Alte vom alleinstehenden Haus in Asajigahara

Eine weitere bedeutende Vorlage für die Ausgestaltung einer Figur einer mordenden alten Frau bot die mit dem Kannon-Heiligtum in Asakusa, dem Kinryūzan Sensōji, verknüpfte Legende um die Asajigahara no hitotsuya babā, die „Alte vom alleinstehenden Haus in Asajigahara“, die nicht zuletzt aufgrund der Popularität dieses Heiligtums in zahlreichen Städte- und Reiseführern der Zeit verbreitet worden war.⁷⁸ Diese

⁷⁸ In *Edo meishoki* (1662) (Asai 1979:20–21), *Edo suzume* (1677) (Chikayuki 1974:231–233), *(Zōho) Edo-banashi* (1694) (Anonymus 1976:252–253), *Edo sunago* (1732) (Kikuoka 1976:68–69) und *Edo meisho zue* (1834–1836) (Saitō 1980: 460); zu diesen Versionen und ihren Vorläufern s.S. 157ff.

Gestalt einer in einem abgelegenen Haus auf der Route von Edo in die nördlichen Provinzen lebenden alten Frau, die dank dieser Lage ihres Hauses und unter Mithilfe ihrer hübschen Tochter Reisende, die noch kein Nachtquartier gefunden oder sich verirrt hatten, zum Übernachten verlockte, sie sich dann auf einen Polster aus Stein zur Ruhe betten ließ, um sie mit Hilfe eines an einem Seil darüber befestigten Steins, dessen Halterung sie mit einem Messer durchtrennte, brutal zu erschlagen und ihrer Kleider und sonstigen Habseligkeiten zu berauben, bis sich eines Tages die Tochter – sei es mit oder ohne die Intervention der Kannon – eines Reisenden erbarmen und sich an seiner Statt töten lassen würde, sodass die Mutter zur Einsicht in das getane Unrecht gelangte und sich selbst richtete, hatte ebenfalls früh Eingang ins Kabuki gefunden.

Laut KSM kam bereits 1751 ein Tanzstück mit Gesangbegleitung im *itchūbushi*-Stil mit dem Titel *Ishi no makura karine no hotaru* („Der Glühwürmchen schwacher Schein beim flüchtigen Schlaf des Reisenden auf dem Steinpolster“) zur Aufführung.⁷⁹ Im Zentrum der Handlung eines Stücks fand sich die Alte vom alleinstehenden Haus in Asajigahara mit Sicherheit im ersten Teil des Stücks *Kinryūzan makura no ishizue* („Der Polster als Grundstein des Heiligtums des Kinryūzan“) von Namiki Gohei I, aufgeführt in Edo 1807 (KN 5:401)⁸⁰, dessen Rollenverteilung eine *Hitotsuya no babā Oōi*, dargestellt von dem in solchen böse-alten-Frauen-Rollen erprobten Onoe Matsusuke I, und ihre Tochter *Oiso* vorsah (SGR 4:10; Inui 1992:739).

Etwa um diese Zeit beginnt auch die Heftchenliteratur sich des Motivs der mörderischen Alten vom alleinstehenden Haus in Asajigahara anzunehmen. Am Übergang von der Reiseliteratur zu illustrierten Heftchen, die Sagen in einfacher Form nacherzählen, steht das 1796 verlegte *kibyōshi Asakusadera no hitotsuyaura* von Kitao Masayoshi (1764–1824). Wie schon die Autorenschaft dieses Künstlers nahe legt, der im wesentlichen als Maler und Holzschnittzeichner tätig war, gibt dieses Werk die Sage nur rudimentär wieder, reichert den Stoff aber mit

⁷⁹ Textbuch ist keines erhalten, nur eine Besetzungsliste im *Gekidaishū*, einer den Kabuki-Autoren Sakurada Jisuke I bis III zugeschriebene, später ergänzte chronologisch geordnete Kompilation von Besetzungslisten (*yakuwari banzuke*) der in Edo im Zeitraum von 1735 bis 1880 aufgeführten Stücke. Die Anspielungen des Titels lassen allerdings keinen Zweifel daran, welcher Stoff dem Stück zu Grunde lag.

⁸⁰ Der genaue Inhalt dieses Stücks bleibt ebenfalls unbekannt, da das einzige laut KSM erhaltene Libretto im Besitz der Bibliothek der Tōkyō daigaku nur das *nibanme* umfasst, das einer anderen Handlung gewidmet war.

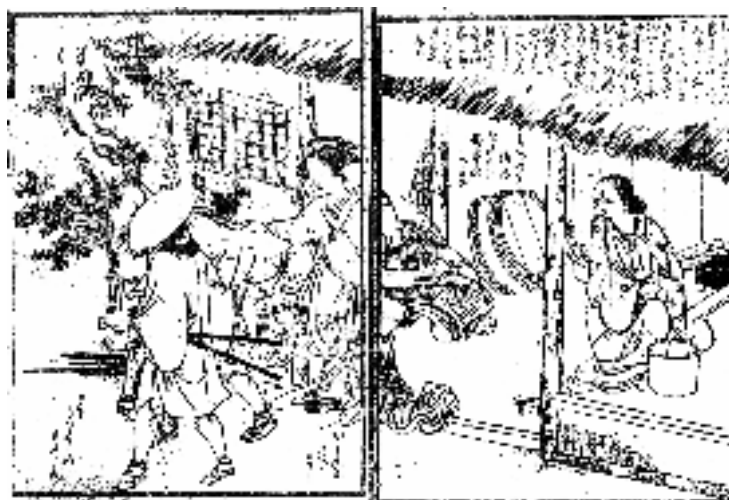


Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

durchweg doppelseitigen Illustrationen an, von der Tochter, die Reisende zu einer Übernachtung verführt, über die Alte, die die Reisenden mit dem Steinpolster tötet, dann entsetzt feststellt, dass sie ihre Tochter getötet hat (Abb. 53, 54, 55), und sich im nahe gelegenen Weiher ertränkt, wo sie zum Drachen wird, den die Kannon schließlich befriedet (Kitao 1796).

Breit ausladende *yomihon* flochten das Motiv in komplizierte Handlungsstränge ein, so Kyōdens *Sōchōki* („Aufzeichnung von den zwei Schmetterlingen“) (1813) mit Illustrationen von Toyokuni I. Ausgangspunkt der Handlung ist die scheinbar ausweglose Belagerung der Helden der kurzlebigen südlichen Dynastie, Sagami Jirō Tokiyuki und seines Vasallen Sadanao, durch die Tsukikagegayatsu und Yamazaki, im Zuge derer Sadanaos Frau einen Sohn gebiert, dessen weiteres Schicksal zunächst im Dunkeln bleibt, und Tokiyuki und Sadanao Selbstmord vortäuschen. Den Familien der Sieger setzen daraufhin zunächst ein unehrenhafter Samurai namens Mihara Ariemon zu und mehrere Figuren ärmlicher alter Frauen, von denen sich erst am Ende herausstellen wird, dass sie ein- und dieselbe Person sind. Ariemon versucht, den jungen Erben der Tsukikagegayatsu in Misskredit zu bringen durch eine Affäre mit einer Prostituierten ebenso wie den Sohn der Yamazaki, dessen erste Begegnung mit der Kurtisane Azuma er mithilfe einer alten Bettlerin einfädelt, die er zu diesem Zweck anheuert und die der Leser andernorts



Abb. 56

wie bereits auf einem der *kuchie* des Romanheftchens (Abb. 56), im konspirativen Gespräch mit einem Samurai „belauscht“, bevor sie mehrere junge Männer niedermetzelt. Während Verwandte und Vasallen in einem Furioso aus Leidenschaften, die bis zum Inzest gehen, nur dank ihrer mustergültigen Opferbereitschaft den jungen Herrn vor größerem Übel bewahren können, täuscht eine alte Schamanin den Tsukikagegayatsu vor, die Krankheit der Tochter des Hauses sei auf den rächenden Totengeist des Tokiyuki zurückzuführen, und bringt sie so dazu, die Fahne der Südlichen Dynastie aus

ihrem sicheren Versteck zu holen. Diese wird prompt entwendet und der jugendliche Held Yuruginosuke gerät auf der Suche nach dem Mörder seines Adoptivvaters, der dabei getötet wurde, zu einem abgelegenen Haus, in dem eine böse Alte gemeinsam mit ihrer Tochter ihr Unwesen treibt. Auch er soll, nach einer improvisierten Hochzeitsfeier in der bekannten Manier mit dem Steinpolster getötet werden (Abb. 57), doch die Tochter verhilft ihm zur Flucht. Kurz darauf kommt es im Haus eines angeblichen Fischers zu einem furiosen Showdown, bei dem sich Yuruginosuke als leiblicher



Abb. 57

Sohn des noch lebenden Sadanao erweist und sich angesichts des Dilemmas, seinen Adoptivvater an seinem leiblichen Vater rächen zu müssen, ebenso entleibt wie Sadanao, der seine Pläne zunichte sieht. Die Alte vom alleinstehenden Haus entpuppt sich ihrerseits als Frau des Sadanao und begeht ebenfalls Selbstmord, während die Tochter, in Wahrheit die einst von einem Adler geraubte, von Sadanao errettete Tochter der Yamazaki, Nonne wird (Santō 1908b; NKBD 4:29–30).⁸¹

Im *gōkan Sono utsushie kabuki no omokage* (1811) mit Illustrationen von Toyokuni I, dessen Titel auf mögliche Vorlagen im Kabuki hinweist, verflocht Shikitei Sanba das Motiv mit der populären Geschichte um den Mönch Hōkaibō und Nowakihime. In diversen Stücken und Ro-

⁸¹ Ähnlich sollte eine kupplerische Alte, die Kaminari babā oder „Donner-Alte“, in dem *gōkan Nuresubame negura no karakasa* desselben Autors aus dem Jahr 1814 im Zuge einer ebenso improvisierten und für den Bräutigam gefährlichen Hochzeitsfeier – allerdings ohne Steinpolster – versuchen, eine Geheimschrift an sich zu bringen, mit der sie, als Nachfahrin der Helden der Südlichen Dynastie trachtet, das Ruder noch einmal herumzureißen. In dem von vielen magischen Elementen durchzogenen Werk hatte sie zuvor als betrügerische Hebamme Aufruhr gestiftet, und in einem furiosen Finale, in dem sie und ihre Mitstreiter, die wieder zum Leben erweckten Kinder des Sagami Jirō Tokiyuki, besiegt werden, erweist sie sich als die Tochter des Sadanao (Santō 1989c).

manen abgewandelt, dreht sich diese um einen Mönch, der aus Liebe zu einer Frau die Gelübde bricht und mit einem jungen Adeligen in Konflikt gerät, der um einen Familienschatz, ein berühmtes Bild, zu kämpfen hat. Im Zuge dieses Konfliktes bringt der Mönch dieses Bild an sich, tötet die adelige Verlobte des jungen Mannes, Nowakihime, und wird schließlich durch das Opfer einer jungen Frau zur Strecke gebracht, häufig eine Prostituierte, die ihrerseits in den jungen Adeligen verliebt ist. In ihrer Gestalt tauchen die Geister der Nowakihime und des Hōkaibō nochmals auf, die in einem großen Finale befriedet werden. Die Verbindung dieser Geschichte, die von sexueller Begierde und Gewalt erzählt, bevor das Gute siegt in Gestalt des etwas schwächlichen, aber letztlich doch standhaften jungen Adeligen und zweier *otokodate* aus dem Bürgertum, die ihm und dem Recht unabdingbar verpflichtet sind, mit der mordenden alten Frau vom alleinstehenden Haus stellte Sanba her, indem er sie zur Mutter der Prostituierten machte, die Hōkaibōs Gegenspieler liebt. Geldgierig wie diese hier Muen babā, „Alte ohne Heimat, ohne Beziehung“, genannte Alte ist, hat sie ihre Tochter ins Freudenviertel verkauft und, für Geld zu jeder Schandtat bereit, ist sie als gedungene Kundschafterin auch mit einem adeligen Gegenspieler des jungen Herrn im Bunde. Als dieser auf der Flucht mit seiner Verlobten bei ihr einkehrt, zögert sie keinen Moment, ihn zu töten, und freut sich schon auf die Belohnung, die sie für die Ergreifung Nowakihimes kassieren wird, als sie merkt, dass sie ihre eigene Tochter getötet hat und Selbstmord begeht (Shikitei 1811).⁸²

⁸² Ob die Verbindung der beiden Motive schon zuvor im Kabuki verwertet worden war, bleibt unklar; Platz für boshafte, betrügerische alte Weiber war vor und nach dem Erscheinen von Sanbas Werk innerhalb der „Welt“ um Hōkaibō und Nowakihime allemal. Bereits in *Shinobugusa tamuke no hosshin* von 1808 stand dem Gelübde brechenden Mönch eine gierige alte Frau zur Seite, die sich an seinen religiösen Aktivitäten beteiligte und gleichzeitig bereit war, ihm Geld im Austausch gegen den Erwerb seiner Nichte vorzustrecken, die sie dann als Prostituierte arbeiten lassen würde (Anonymus 1929). Das verwandte *Sumidagawa shibai no ennichi* enthielt bei seiner Aufführung 1834 eine Tsurigane-kō Okose babā genannte Figur (KN 6:292), deren Name mit Anklängen an den *okoze*, den Skorpionfisch mit seinen giftigen Nadeln am Rücken (NKD 3:539–540), nichts Gutes ahnen lässt. Ob eine solche Rolle in dem Stück allgemein vorkam oder nicht, ist schwer zu sagen, da laut KSM kein Textbuch erhalten ist; die Eintragung im *Kabuki nenpyō* für seine Aufführung 1792 führt keine entsprechende Rollenbezeichnung an. Für die Aufführung 1834 ist laut KSM ein *ehon banzuke* im Besitz von Shibui Kiyoshi erhalten, doch ist diese Sammlung verschollen (Mitteilung Ann Herring). *Kanegafuchi shibai no furukoto* von 1841 räumte wieder einer Oichi babā einen gewissen Raum ein, glaubt man dem er-

Daneben erschienen *gōkan* und *yomihon* mit weniger ausgeklügelten Handlungen, die die böse Alte von Asajigahara als Versatzstück inkorporierten. So nahm sich der vorwiegend als Verleger tätige Tōsaian Nanboku (–1827) in mehreren seiner als nicht von besonderem literarischen Wert eingestuften *gōkan* des Motivs an, in *Ubagaike innen monogatari* („Erzählung von der karmischen Vergeltung am Altweiber-Teich“), für das er sich als Illustrator Toyokuni III holte, und *Ubagaike migiwa no yamabuki* („Kerrien am Ufer des Altweiber-Teichs“) von 1815,



Abb. 58

für das Kuninao die Illustrationen schuf, wie das *kuchie*, das die Alte in typischer Verquickung extrem abgezehrt und gleichzeitig nur so vor Kraft strotzend „ihren“ Stein hochheben zeigt (Abb. 58). Diese recht einfach erzählte Geschichte macht aus der Alten von Asajigahara die Handlangerin des legendären Bösen Kume no Heinai,⁸³ der hier versucht, seinen älteren Bruder ins Verderben zu stürzen, um ihm sowohl das Erbe des Vaters als auch die Verlobte streitig zu machen. Er vergiftet den Bruder, der, nachdem die Alte sich, von Heinai gedungen, als Mutter seiner Verlobten Umezono-hime ausgegeben und die Verlobung gelöst hat, als aussätziger Bettler beim Kannon-Tempel von Asakusa lebt. Umezono-hime, die sich unbeeinträchtigt auf die Suche ihres einstigen Verlobten macht, fällt der Alten in die Hände, die ihr droht, ihr dasselbe Schicksal wie so manchem Reisenden zuvor angedeihen zu lassen, wird aber von einem früheren Vasallen der

haltenen *ehon banzuke*, das diese nebst Hōkaibō und Nowakihime als böse dreinblickende Alte neben einer Glocke stehend zeigt (II-7) (ESEB 1:44); die entsprechende Eintragung in KN 6:437 enthält keine derartige Rollenangabe.

⁸³ Ein Schwertkämpfer der frühen Edo-Zeit, der zahlreiche Morde auf dem Kerbholz hatte, als er bekehrt beim Sensōji Buße tat und, damit die Leute ihn für seine Schandtaten auch über seinen Tod hinaus mit Füßen treten konnten, eine Steinstatue von sich anfertigen ließ, die daselbst weiter verehrt wurde (NKD 6:599).

Kume aus den Fängen der Alten errettet, der diese im Kampf tötet. Damit ist der Weg frei für das Happy-End, in dem Kume no Heinai, durch eine Intervention der Kannon bekehrt, sich entleibt, um mit seinem Blut den Bruder zu heilen (Tōsaian 1815).

Das *gōkan Ishi no makura shunshōshō* („Aufzeichnungen aus den Frühlingsnächten am Steinpolster“) mit dem Nebentitel *Ubagaike no yurai hitotsuya no mukashigatari* („Der Ursprung des Altweiberteichs: Die alte Geschichte vom alleinstehenden Haus“), illustriert von Toyokuni I und 1816 erschienen, ist eine von Santō Kyōdens Versionen des Themas. Sie macht aus der alten Frau die Witwe eines Samurai, der gemeinsam mit seinem aufrührerischen Herrn und dessen gesamter Familie und Gefolgschaft bei einem von Minamoto no Yoriyoshi angeführten Straffeldzug ums Leben gekommen ist. Ihr selbst war zu dieser Zeit befohlen worden, die Adoptivtochter des Herrn, Tekonahime, in Sicherheit zu bringen, tatsächlich ihre aus einer illegitimen Beziehung ihrer Tochter zu einem herrenlosen Samurai und skrupellosen Übeltäter namens Daiba no Saburō hervorgegangene Enkelin, die die Alte der Frau ihres Herrn untergeschoben hatte, ohne selbst von ihrer Abstammung zu wissen. Während Daiba no Saburō als gesuchter Mörder sich den aufrührerischen Abe no Sadatō anschließt und versucht, die Minamoto zu vernichten, indem er dem noch jungen Yoshiie ein ihm vom Tenno anvertrautes Siegel stehlen lässt, kommt ihm die mittlerweile als arme Landfrau mit der Tochter ihres Herrn durch die Lande ziehende



Abb. 59

Alte zuvor und tötet kurzerhand den Handlanger, der das Siegel in seinen Besitz gebracht hatte. Auf dessen Suche gelangt Yoshiie zu einer abgelegenen Herberge bei Asakusa, in der die alte Frau mittlerweile wohnt und in der sie bereits zahllose Reisende mit dem Steinpolster getötet hat, um das Haus ihres einstigen Herrn wieder erstehen zu lassen. Als sie nun auch Yoshiie auf dieselbe Weise töten will, versucht Tekonahime, die sich unsterblich in ihn verliebt hat, zunächst sie davon abzuhalten (Abb. 59) – mit dieser Illustration schafft Toyokuni I im übrigen ein Bildmotiv, das, wie noch zu sehen sein wird, eine lange Nachfolge haben sollte – lässt sich aber angesichts des Dilemmas, dass er schließlich Schuld am Tod ihres Adoptivvaters trägt, an seiner Statt töten (Abb. 60). Da kommt Daiba no Saburō hinzu, klärt die Alte über seine und Tekonahimes Identität auf und nimmt sich, entsetzt darüber, wie die Strafe für seine bösen Taten seine Tochter ereilt hat, das Leben ebenso wie die Alte, die sich im nahe gelegenen Teich ertränkt, wo sie als Drache, Rachegeist und Schutzgottheit zugleich, verweilt (Santō 1816).



Abb. 60

Das *gōkan Kurokumo Tarō amayo monogatari* (1828–1829) von Kenkonbō Ryōsai unter Mitwirkung von Ichikawa Danjūrō VII und mit Illustrationen von Eisen, machte aus der Alten von Asajigahara die Amme des kleinen Antoku Tennō, den sie als ihre Tochter ausgibt, und die Morde, die sie mit dem üblichen Steinpolster begeht, dienen der Wiedererstarkung der Taira und dem Aufbringen von Geld für eine entsprechende Armee. Sie reiht sich damit unter die legendären „18 Überlebenden des Clans der Taira“ ein, die bei der Schlacht von Dannoura von den Minamoto vernichtend geschlagen worden waren, und ist so im Verein mit anderen teils übernatürlich großen Bösewichten – wie der Titelfigur Kurokumo Tarō, dem legendären Sohn des Taira no Chimori, der nach seiner Geburt seine Mutter auffraß und sich unter Donner und Blitz in die Lüfte erhob –, aber auch sympathischeren Figuren – wie einer Kraftfrau und einem Mann, der den Mord an seinem Bruder durch dessen ehebrecherische

Ehefrau und ihren Liebhaber rächt⁸⁴ –, eine unter mehreren Gestalten, die es dem Leser wie ikonenhaft ob ihrer Gräueltaten oder magischen Fähigkeiten kalt über den Rücken laufen lassen, gleichzeitig als Garanten für das Überleben der Taira fungieren, die als Hōjō neu erstehen und im Kamakura-Schogunat eine so wichtige Rolle spielen sollten (Kenkonbō 1903; NKBD 2:313).



Abb. 61



Abb. 62

Auch ohne dass die Titel der Werke ein solches Motiv vorsahen und ohne im Zentrum der Handlung zu stehen, tauchen ärmliche alte Frauen, die in abgelegenen, verfallenden Häusern wohnen und Reisende, die bei ihnen zur Nacht eingekehrt sind, töten oder es zumindest versuchen, in den Romanen immer wieder auf. In Santō Kyōdens *yomihon Utō Yasukata chūgiden* (1806), das hauptsächlich den mit viel Magie betriebenen Versuchen des Sohnes des geschlagenen Taira no Masakado, auf den Thron zu gelangen, und dem Widerstand gewidmet ist, den ein junger Samurai trotz familiärer Schicksalsschläge ihm entgegensetzt, versucht eine alte Frau, die bei einem abgelegenen Tempel haust, Gräber plündert (Abb. 61) und mit einem falschen Priester im Bunde steht, der sich als Menschenhändler betätigt, den jugendlichen

⁸⁴ In Gestalt einer Teeausschankwirtin mit dem Spitznamen „Wolfs-Gier“, Ōkami no Oyoku, die zwischen der Ehebrecherin und ihrem Liebhaber vermittelt, bei der Ermordung des harmlosen Ehemanns mithilft und schließlich auch Opfer der Rache des Bruders wird, baut der Autor eine weitere bösartige Alte in die Handlung ein.

Helden, der bei ihr um ein Nachtlager gebeten hat, im Schlaf zu ermorden, wird allerdings von diesem überwältigt und brutal getötet (Abb. 62) (Santō 1997; NKBD 1:306–307).

Ähnlich wie *Itoguruma kyūbi no kitsune* verschmolz das von den Verlegern offenbar als besonders publikumswirksam eingeschätzte *yomihon Honchō akukoden* („Überlieferung von den Taten des bösen Fuchses in unserem Land“) von Gakutei Kyūzan mit Illustrationen von Kunikage⁸⁵ das Motiv des bösen Fuchsgeistes mit dem der mörderischen Alten vom alleinstehenden Haus, mit dem Unterschied, dass diese hier den zauberischen Fuchs bei sich aufnimmt (Abb. 63). Der erste Teil des Romans handelt von der Wundertätigkeit eines treuen Hundes, den ein seinen Eltern ergebener Sohn auf wundersame Weise von der Kannon erhält. Der zauberische Fuchs der bösen alten Kurozuka hingegen bringt den Landesfürsten dazu, die vier Freier seiner Tochter zu töten, die wie wahnsinnig aufeinander losgehen. Empört, dass sie ihnen allen gleichzeitig Hoffnungen gemacht hat, will er auch seine Tochter, Tamashiba, töten, doch steckt in ihr bereits der Fuchs, der zum „Lebenstöte-Stein“ entkommt und sich dort wieder mit der Alten zusammentut. Der Fürst stirbt in den giftigen Dämpfen des Steins, und die beiden Frauen flüchten nach Asajigahara, wo sie die üblichen Morde mit dem Steinpolster begehen (Abb. 64, 65). Der dortige Distriktvorstand will ihnen Einhalt gebieten, verliebt sich aber in Tamashiba und holt beide Frauen, die eine als seine Konkubine, die andere als seine Oberkammerfrau,

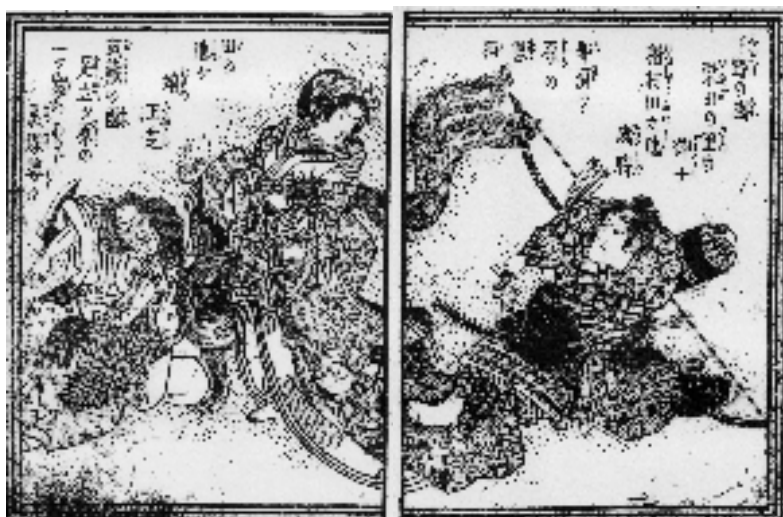


Abb. 63

⁸⁵ Das Werk im für das Kamigata typischen mittleren Format erschien gleichzeitig in Ōsaka, Edo und Nagoya und in einer Reihe von Nachdrucken (NKBD 5:482).



Abb. 64

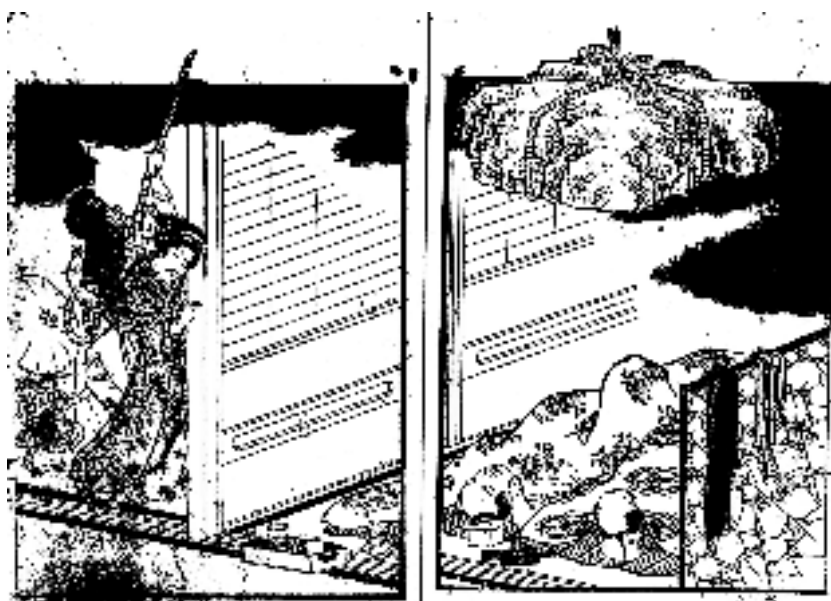


Abb. 65

in sein Haus. Die Alte tötet nicht nur einen treuen Gefolgsmann, der den Fürsten vor ihren Machenschaften warnt, sondern foltert auch dessen Frau zu Tode, die ihn zu rächen versucht, und schneidet der schwangeren Geliebten dessen Bruders Ikomanosuke – mit dem die Anklänge an Adachigahara fortgesetzt werden –, den Embryo aus dem Leib, dessen frische Leber sie dem Herrn als Langlebigkeitsmittel darbringt. Dieser verlangt daraufhin nach mehr, und ein böser, von ihr zurückgewiesener Prokurist liefert ihm die schwangere Tochter eines Ölhändlers aus. Doch als die Alte versucht, auch an deren Embryo zu

kommen, wird eine Schachtel geliefert, aus der der treue Hund hervorkommt, der den Fuchs in Tamashiba zwingt zurückzuweichen, und die Alte wird erschlagen. Der Fürst bereut, und ein großes Finale feiert den Sieg der Tugend über das Böse (Gakutei 1829–1830; NKBD 5:482).

Die wohl erfolgreichste Abwandlung des Themas schuf Bakin mit dem *yomihon Katakuchi shinseki yawa* („Abendliche Erzählung von der Blutrache um den Polsterstein“) (1808), mit Illustrationen von Toyohiro. Dieses Werk macht aus der späteren bösen Alten die Asaji genannte, unglückselige Tochter eines zum Mörder eines Mönchs gewordenen Jägers, die vom giftigen Atem eines wundersamen Rindes geschwängert wird, vom Vater verlassen nur dank der Hilfe der Nachbarn überlebt und nach ausgedehnter Schwangerschaft ein wider Erwarten wunderhübsches Mädchen zur Welt bringt. Für dieses hofft sie auf eine gute Partie, muss sich aber mittlerweile bei den Bauern der Umgebung als Tagelöhnerin verdingen. Dabei gelangt sie in den Besitz eines legendären Steinpolster, von dem es heißt, er spende Wärme im Winter und Kühle im Sommer, lade aber einen Fluch auf seinen Besitzer. Asaji heiratet einen Tunichtgut; gemeinsam erpressen sie junge Männer, die sich auf Asajis Avancen einlassen, bevor sie in Asakusa eine Herberge aufmachen. Bald beginnen sie, die Reisenden zu bestehlen. Durch eine wundersame Wendung wird Asaji jedoch über Nacht zur weißhaarigen Alten, die Tochter wie Ehemann ständig beschimpft und schließlich aus Versehen dem bei einer Auseinandersetzung verletzten Ehemann mit dem Steinpolster den Schädel einschlägt, was sie auf die Idee bringt, Reisende auf dieselbe Art zu töten und auszurauben. Als ein junger Mönch bei ihnen einkehrt, opfert sich die Tochter für ihn. Rasend vor Wut verfolgt die Alte den jungen Mann, der sie aber töten kann, und sie wird in dem nahe gelegenen Teich zur Schlange, die dank eines Kannon-Amuletts befriedet wird. Schließlich taucht noch ihr Vater auf, und der junge Pilger, in Wahrheit der Sohn des einst getöteten Mönchs, vollendet seine Rache (Kyokutei 1981).

Dieses Werk dürfte nach Einschätzung der Verleger einen außerordentlichen Erfolg gehabt oder auf einen solchen zu hoffen Anlass gegeben haben: es erschienen zunächst 1810 eine revidierte Neuauflage im Verlag Bunkidō unter dem Titel *Katakuchi dōshi ishi to ki no makura. Sensōji hitotsuya no hanashi*, „Gemeinsame Blutrache beim Stein- und Holzpolster. Die Erzählung vom alleinstehenden Haus beim Sensōji“, zu der Santō Kyōzan ein neues Vorwort verfasste, und, an die 40 Jahre später, vermutlich zwischen 1843 und 1847, ein vollständiger Neudruck unter dem Titel *Kannon rishōki*, „Aufzeichnungen von der Wunder-

wirksamkeit der Kannon“ im Verlag Kinkōdō, für den Shōtei Kinsui (1795–1862) ein Vorwort und Kuninao die neuen Illustrationen beisteuerte⁸⁶ und von dem eine weitere Neuauflage bei Yamashiroya Sahē erschien; schließlich wurde 1855 unter dem Titel *Shō-Kanzeon reigenki. Kinryūzan Sensōji* (auf dem Titelblatt *Kannon riyaku no ada-uchi*) eine von Shōen Umehiko verfasste Neubearbeitung verlegt, die dem Text Bakins die Entstehungslegende des Tempels hinzufügte (Takagi 1995:167, 196–199, 239, 262).



Abb. 66

Diese häufigen Wiederverwendungen hängen sicherlich auch mit der Popularität des Kannon-Tempels von Asakusa zusammen, dessen *kai-chō* (öffentliche Ausstellungen der Götterbilder und Kunstschatze eines Tempels) in der späteren Edo-Zeit immer Menschenmassen anlockten.⁸⁷ Die jeweiligen Illustrationen auf Buchumschlag oder den Bildseiten am Beginn der Bändchen (*kuchie*) der Neuauflagen machen aber deutlich, dass es wesentlich auch um die Ausgestaltung des Motivs der hässlichen, mörderischen Alten im Gegensatz zu ihrer liebenswerten Tochter

⁸⁶ Das Werk trägt kein Datum, weist aber auf einigen Seiten den Zensorenstempel Wata für Watanabe auf, woraus sich diese ungefähre Datierung ergibt.

⁸⁷ Shōtei Kinsui, von dem das Vorwort für die Neuauflage 1843–1847 stammte, hatte wohl eine enge Beziehung zum Sensōji: er gab 1847 eine Sammlung von Legenden rund um die Wunderwirksamkeit der dortigen Kannon heraus (Takagi 1995: 202); der Myōon-in im Heiligtum selbst warb mit der Ausstellung des Steinpolsters, den die alte Frau verwendet haben sollte, um Besucher (Hur 2000:89–90).

ging. Das *kuchie* des Kuninao (Abb. 66) widmete eine ganze Doppelseite der Darstellung der Szene, wie die alte Frau mit halb entblößtem Oberkörper sich anschickt, den hinter einem aus Stroh geflochtenen Stellschirm kauern den Jüngling zu töten: mit dem Messer zum Durchtrennen des Seils in der Hand blickt sie hinauf zu dem Stein, der über ihm vertäut ist, während die Tochter ihren Arm umschlingt im Versuch, sie zurückzuhalten (Takagi 1995:198). Für *Kannon riyaku no adauchi* schuf Naomasa ein Umschlagbild mit derselben Szene, als Brustbild der beiden ungleichen Frauen ausgestaltet und unter besonderer Betonung der körperlichen Hässlichkeit der Alten mit ihrem ganz eingefallenen Mund, den schlaffen Brüsten und den Falten, die nicht nur Gesicht, sondern auch Bauch, Achseln und Arme überziehen (Takagi 1995:199) (Abb. 67).



Abb. 67

Zwischen diesen beiden Darstellungen hatte sich das Bild der Alten vom alleinstehenden Haus in Asajigahara im visuellen Bereich der Holzschnitte verselbständigt. Für A wie *Asakusa hitotsuya no shūnen* („blinder Hass [der Alten] vom alleinstehenden Haus in Asakusa“) stand die mörderische Alte mit ihrem Messer in der Hand auf den *yōkai karuta*, Memory-artigen, als Mini-Holzschnitte ausgestalteten Kartenspielen, die den Silben des japanischen Alphabets je einen damit beginnenden Namen eines Gespenstes und seine bildhafte Darstellung zuordneten (Tada 1998:43). Wohl nicht ganz unbeeinflusst vom behördlichen Verbot von Theaterbildern seit 1841–1842 machen sich die Holzschnittkünstler seit dieser Zeit daran, die Legende als solche und nicht als Theaterszene darzustellen. Einer der ersten ist dabei überraschenderweise der für seine Landschaftsdarstellungen berühmte Hiroshige, der ein Blatt seiner figürlichen Serie „Alte Stätten der östlichen Hauptstadt“ dem „Ursprung des Steinpolsters vom alleinstehenden Haus in Asajigahara“ widmete (I-12) (Taf. 9-1). Die Darstellung konzentriert sich auf den Unterschied zwischen den beiden Frauen in Bezug auf den –

freilich nicht dargestellten – Reisenden. Während die Alte sich in nachlässigem Gewand und mit gemeinem Gesichtsausdruck begehrlieh hinter einem durchlöcherten *shōji* anschleicht – ihr Messer liegt griffbereit am Boden –, fasst die Junge, einen Schrei des Entsetzens beim Anblick des Steinpolsters und der Vorstellung des schrecklichen Schicksals, das den Reisenden erwartet, mit vorgehaltenem Ärmel unterdrückend, gerade den Entschluss, sich für ihn zu opfern.⁸⁸

In etwa dieselbe Zeit fällt der Einfall, das Motiv mit dem der kindlichen Pietät zu verbinden. Ein *sugoroku* mit den „24 einheimischen Beispielen der kindlichen Pietät“ von Toyokuni III aus den Jahren 1843–1847 (I-82) widmet ein Spielfeld der Darstellung der „von kindlicher Pietät erfüllten Tochter vom alleinstehenden Haus“, die sich, wie der kurze beigefügte Text sagt, dank der Wundertätigkeit der Kannon von ihrer Mutter töten ließ und diese so von dem Bösen erlöste (Abb. 68). Die Idee hatte wohl ihre Berechtigung, opferte die Tochter sich doch unter anderem, um ihre Mutter zur Besinnung zu bringen, doch die Darstellung der Alten mit dem Messer in der Hand und der am Boden liegenden Tochter in ihrem verzweifelden Versuch, die Mutter aufzuhalten, stand eigentlich im Widerspruch zur ursprünglichen Legende, die keine direkte Konfrontation zwischen Mutter und Tochter vorsah,



Abb. 68

nahm die Tochter darin doch heimlich den Platz des jungen Mannes ein. Nebst den Illustrationen zu Kyōdens *Ishi no makura shunshōshō* (Abb. 59) sind es vor allem Werke des Kuniyoshi, in denen und in deren Nachfolge das Motiv den Zeichnern immer mehr zum willkommenen Vorwand gerinnt, eine alte Frau bildlich gegen eine junge zu hetzen: bei ihm erhält die Figur der mörderischen Alten eine bis dahin

unerreichte Präsenz und findet Eingang in Bilder, die sie zum Emblem erheben für den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen einer aus männlicher Sicht attraktiven und gleichzeitig liebevollen weiblichen Jugend und einem abstoßenden und gleichzeitig abweisenden, bössartigen weib-

⁸⁸ Laut GUD 4:14 erschien das Bild auch als *uchiwae* (Fächerbild).

lichen Alter. Dass dies unter dem Deckmantel der Verherrlichung der auch staatlicherseits propagierten Norm der „kindlichen Pietät“ geschieht, mag gleichzeitig vom bekanntermaßen subversiven Zeichner als verkappte Unterwanderung dieses Prinzips beabsichtigt gewesen sein, ist diese Alte in ihrer boshaften Despotie doch alles andere als der kindlichen Pietät würdig.⁸⁹ So nimmt Kuniyoshi um 1842 in seine Serie der „24 einheimischen Beispiele der kindlichen Pietät“ eine Darstellung der mörderischen Alten von Asajigahara auf, die an Brutalität ihresgleichen bis dahin suchte (I-52) (Taf. 9-2): darauf sitzt die Alte mit entblößtem Oberkörper rittlings auf der Jungen, die am Boden liegt, und greift ihr an die Gurgel greift, um sie zu erwürgen; im Vordergrund liegt das Messer, dahinter der mit dem Seil umwickelte Stein; vor dem grauen Hintergrund zeichnet sich eine Erscheinung der Kannon ab, von der Strahlen ausgehen, die die alte Frau treffen, sodass sie einhalten muss und sich nach der Ursache umdreht. Ähnlich rückt sein bereits etwa 1839 entstandenes Triptychon „Die Wunderwirksamkeit der Kanzeon“ die Konfrontation von Mutter und Tochter ins Zentrum des Geschehens (I-51) (Taf. 10-1): kniend versucht die Tochter, die Alte, die schon ihr Messer gezückt hat, aufzuhalten, indem sie sie am Gewand festhält, wodurch deren Oberkörper entblößt und ihre faltige Haut und Hängebrust deutlich sichtbar werden; im rechten Bildteil sitzt der Jüngling im Inneren des Hauses – Löcher in den *shōji* und Efeu-Berankung der Wände deuten an, wie verfallen es ist – hinter dem typischen Stellschirm aus geflochtenem Stroh; hinter seinem Kopf befindet sich ein Heiligenschein, darüber ist der Stein zu erkennen, mit dem er getötet werden soll; durch das Bild ziehen von einer Feuerstelle ausgehend Rauchschwaden. 1852 greift Kuniyoshi das Bildthema in einer Einblatt-Komposition für die Station Ōkute der „69 Stationen der Kiso-Straße“ auf (I-59) (Taf. 9-3):⁹⁰ wieder beruht der Reiz der Darstellung

⁸⁹ Vgl. Hattori (2000). Zu Kuniyoshis Aufmüpfigkeit beispielsweise (Abe 2000–1). In Kyōsais „Erbauliches Loblied auf die kindliche Pietät“ (1870) findet sich eine verwandte Darstellung der Alten von Asajigahara an der Stelle, in der es heißt, normalerweise sei das Vorbild der Eltern das Wichtigste bei der Kindererziehung, selten komme es jedoch vor, dass Kinder, deren Eltern schlecht sind, dennoch gute Menschen werden (Kawanabe 1985:28).

⁹⁰ Die Serie ordnet den Stationen meist auf vager Homonymie beruhend legendäre Szenen zu, so beispielsweise Niekawa, deren Lautung auch „kochender Fluss“ bedeutet, das Gottesurteil, seinen Arm in kochendes Wasser zu halten, dem sich der legendäre Takeshiuchi no sukune unterziehen musste. Die *hitotsuya*-Alte fand zu Ōkute wohl aufgrund der möglichen Assoziation mit *ōku*, „große Pein“ oder „gierig fressen“.

auf der Gegenüberstellung der hübschen, zarten Tochter und ihrem verzweifelten Versuch, die Mutter von ihrem mörderischen Vorhaben abzuhalten, indem sie sich an ihrem Arm festklammert, und der unbändigen Alten, die das Messer erhoben hat, bereit, das Seil zu durchschneiden, das sich emblematisch durch den oberen Bildteil zieht, und den Reisenden zu töten, der hinter dem mittlerweile zum symbolträchtigen integralen Bildbestandteil avancierten Stellschirm aus geflochtenem Stroh zu vermuten ist, während sich auf dem schwarzen Hintergrund die Umrisse einer Kannon abzeichnen.



Abb. 69

Weib“, genannten mordenden Alten kam es in ihrem Haus mit dem unheilvoll an der Decke dräuenden Stein zu einem schicksalhaften Aufeinandertreffen der Hauptprotagonisten der Geschichte um Hōkaibō, während sie selbst nach einem kurzen, aber umso beeindruckenderen *hashiramaki no mie* (während dessen der Schauspieler, der sie mimte, Bandō Hikosaburō IV,⁹¹ bedrohlich hinter einem Pfeiler mit dem zwischen den Zähnen eingeklemmten Messer „posierte“ und das auch das *ehon banzuke* [II-8] zelebrierte, Abb. 69) als letztlich tragische Figur in dem üblichen Weiher endete (Mimasuya 1842:[134]–[145]).

Ähnlich zum Zeichen erstarrt hatte eine Alte vom Hitotsuya in *Kosode Soga azami no ironui* (1859), einem der Meisterwerke des Moku-

Die Alte vom alleinstehenden Haus war mittlerweile zum Wahrzeichen von Asakusa geworden. Als solches fand sie 1842 sinnfällig ihren Platz in dem Stück *Kinryūzan chikai no ishizue* („Grundstein des Gelöbnisses beim Kinryūzan“), mit dem das Nakamuraza Gelder aufzubringen trachtete für die Theaterbauvorhaben im an den Kannon-Tempel angrenzenden Saruwaka-chō, wohin die drei großen Theater auf Geheiß der Obrigkeit bald übersiedeln sollten. In dieser Neuauflage der erprobten Mischung der Welt um den gelübdebrecherischen Hōkaibō und der hier Higuma babā, „Braunbären-

⁹¹ Mit großem Erfolg laut KN 6:465; SGR 4:420–421.

ami, ihren Auftritt in einem *tachimawari*: gemeinsam mit den zwei Hauptprotagonisten, einem gelübdebrecherischen Mönch und einer entlaufenen Prostituierten, die von den widrigen Umständen in eine Verbrecherlaufbahn gezwungen werden, suchte die alte Otani vom Höllental, eine in einem abgelegenen Haus ihr Unwesen treibende Menschenhändlerin, die die *misemono* der Hauptstadt mit Missgebildeten aller Art versorgte und der auch die junge Frau in die Hände gefallen war – eine Einblatt-Komposition zeigt, wie sie sie dazu wie üblich mit einem Messer bedrohte (I-105) –, darin im Finsternen nach einer verlorenen Geldbörse (Mokuami 1971). Der für den Verlauf der Handlung unwesentlichen Szene widmete Toyokuni III ein aufwendiges Triptychon (I-106) (Taf. 11-1), das mit dem Schriftzug *hitotsuya* auf der Matte, die sich der gelübdebrecherische Mönch umgehängt hat, deutlich macht, wofür diese Figur stand.

Auf dem „*Sugoroku* der berühmten Stätten von Edo in Porträts“ (1852) von Toyokuni III, das diversen Örtlichkeiten von Edo je eine Figur aus Kabuki oder Tanz im Brustbild zuordnet,⁹² ist der Asakusa Kannon-Tempel durch die Alte vom *hitotsuya* vertreten, die sich vor dem Hintergrund der Dächer des Heiligtums mit wirren weißen Haaren und grimmigem Gesichtsausdruck das Seil über die Schulter zieht (I-93) (Abb. 70).⁹³



Abb. 70

Furore sollte aber Kuniyoshi einige Jahre später, 1855, machen, als er das *kaichō* des Sensōji nutzte, um das Motiv besonders publikums-

⁹² Das Ziel (*agari*) mit dem Freudenviertel besetzten beispielsweise Sukeroku, Agemaki und Ikyū aus dem Erfolgsstück *Sukeroku*.

⁹³ Als Wahrzeichen von Asakusa und Umgebung lieferte die Geschichte von der Alten von Asajigahara Stoff gleich für drei Blätter der Serie „Sehenswürdigkeiten von Edo“, die den dargestellten Orten jeweils das Zeichen der für sie zuständigen Feuerwehrgruppe, die entsprechende Landschaft und eine Bühnenfigur zuordnete, in diesem Fall Bandō Shūka als Inkarnation der Kannon für den Sensōji, Onoe Kikujirō als pietätvolle Tochter für Asajigahara und Ebizō als die mörderische Alte nebst dem *ema* des Kuniyoshi für Saruwaka-chō (I-111, I-112, I-113) (Taf. 9-4).

wirksam zu vermarkten. Dieses *kaichō* war, wie angesichts der allgemeinen Popularität des Heiligtums nicht anders zu erwarten, ein kulturell-gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges, und Kuniyoshis Rivale Toyokuni III hatte als Werbung dafür ein aufwendiges Triptychon geschaffen: unter dem Titel „Öffentliche Ausstellung der Kunstschatze des Sensōji: Die alte Legende vom Steinpolster und vom Altweiber-Teich“ (I-101) (Taf. 12-1) vereinte es gleich zwei „Wahrzeichen“ von Asakusa: die berühmte Steinstatue des Kume no Heinai prangt über dem Jüngling als jener Stein, den die Alte am Plafond befestigt hatte, um damit die Reisenden zu zermalmen.⁹⁴ Kuniyoshi seinerseits schuf rechtzeitig für das *kaichō* ein vom Besitzer des Bordells Okamoto aus Yoshiwara in Auftrag gegebenes Motivbild (*ema*) (I-61), in dem er das Motiv aufgriff. Vor einem requisiten- und damit wie zeitlosen Hintergrund sitzt hier der Jüngling als Verkörperung der Kannon links im Bild, das Kinn in eine Hand gestützt, als ob er schlummern würde; in der Bildmitte steht die Alte mit halbentblößtem Oberkörper und offenen, aus dem Gesicht gekämmten Haaren, die das faltige Gesicht stark zur Geltung bringen; in der rechten Hand hält sie das Messer, während sie mit der linken die junge Frau, die in beschwörender Haltung vor ihr kniet, brutal am Kinn packt.

Das Bild verfehlte seine Wirkung beim Publikum von Edo nicht. Man war zwar nicht immer einer Meinung über seine Qualität: manche Autoren, wie Iijima Kyoshin (1841–1901) in seiner 1894 erschienenen Biographie der Maler der Utagawa-Schule, konnten sich gar nicht halten ob des „Realismus“ von Körperbau und Blick der Alten und des

⁹⁴ Als dieses Triptychon entstand, waren die drei großen Theater, die einige Monate davor niedergebrannt waren, noch nicht wieder aufgebaut; dennoch präsentiert es sich ganz als Theaterbild, und die Gesichter der Figuren sind Schauspielerporträts des Iwai Kumesaburō III (Inkarnation der Kannon), des Ichikawa Kodanji IV (die Alte), des Bandō Shūka I (die Tochter) und des Kataoka Gadō II (Hikuma no Hamanari), Schauspieler, die zu dieser Zeit zur Truppe des Nakamura-za gehörten; auf dem Stellschirm findet sich ein Aufkleber mit der Aufschrift: 大当り目出度大入也大ノ叶, das typische Lob für ein Theaterstück „sehr gelungen, großer Erfolg“ mit dem Zusatz „Möge es in Erfüllung gehen!“ So könnte das Bild der Hoffnung Ausdruck verliehen haben, das Nakamura-za möge nach seiner Wiedereröffnung wieder viel Erfolg haben (Iwata 1997:18), vielleicht wie schon mit *Kinryūzan chikai no ishi-zue* 1842 mit einem verwandten Thema. Ähnlich nahm Toyokuni III 1860 ein Bild der alleinstehenden Alten in die Serie *Tori-zukushi* („Gesammelte Vögel“) (I-108) (Taf. 11-2) auf, die je eine populäre Dramenfigur mit einem Vogel paart, nur um das *tori* des Titels als *kakekotoba* für den Nebentitel *Goi ni kanai ōiri o tori* verwenden zu können, „auf dass, wie gewünscht, das Publikum zahlreich herbeiströme“.

Grauens, das von ihr ausging, der großen Angst, die das arme Mädchen ausgestanden haben musste, und der Ruhe, die der Jüngling ausstrahlte (Iijima 1993:197); andere fanden das Bild keineswegs gelungen, so Saitō Gesshin (1804–1878), wie er in seinem Tagebuch vermerkte. Doch an dem Bild, das in aller Munde war und von dem er offenbar schon zuvor gehört hatte, war auch er nicht vorbeigekommen und hatte die Gelegenheit eines Besuches beim Sensōji genutzt, sich selbst eine Meinung zu bilden (Suzuki 1992:270). Ein findiger Verleger hatte die Idee, das *ema* handlich als reproduzierbaren Holzschnitt aufzulegen, den jeder mann mit zu sich nach Hause nehmen konnte, *Asajigahara hitotsuya no koku* des Kuniyoshi-Schülers Yoshimori (I-131) (Taf. 10-2).⁹⁵

Angesichts des außergewöhnlichen Bekanntheitsgrades des Votivbilds nimmt es nicht Wunder, dass Kawatake Mokuami für die Kabuki-Adaptierung des Jiraiya-Stoffes, für die er just 1855 unter dem Titel *Jiraiya gonichi monogatari* die Kapitel 11 bis 20 des ungeheuer populären *Jiraiya gōketsu monogatari*⁹⁶ auf die Bühne brachte (KN 7:22), die Szenen mit der bösen Alten des Romans im Sinne des so erprobten Motivs von der Alten von Asajigahara interpretierte. Schon im Roman, in den Kapiteln 5 (1847), 12 und 14 (1850), war sie eine diebische Herbergswirtin, die so manchem Gast nach dem Leben getrachtet hatte (Abb. 71), und auch im Roman hatte die Illustration der Szene, in der sie schließlich auch den Helden selbst töten will, weil sie ihn für den Tod einer ihrer Töchter verantwortlich hält, bevor sie letztlich einsehen muss, dass sie selbst an allem die Schuld trägt, und sich entleibt, etwa mit dem Strohschirm Anklänge an die Alte von Asajigahara (Abb. 72) (Ippitsuan 1908; Ryūkatei 1908). Das zur Aufführung des Mokuami-Stücks entstandene Triptychon des



Abb. 71

⁹⁵ Das Blatt folgt dem Votivbild sehr getreu, verzichtet entsprechend auf einen Hintergrund und präsentiert die Szene im Trompe-l'oeil eines in Gold gefassten Votivbildrahmens.

⁹⁶ Einem der letzten großen Vertreter des Genres der *gōkan*, dessen Publikation in sich von 1839 bis 1868 erstreckte und der um die Abenteuer des edlen, Robin Hood-ähnlichen und mit magischen Fähigkeiten ausgestatteten Räubers Jiraiya kreist.

Toyokuni III (I-102) (Taf. 12-2) hingegen mit der Alten, die Jiraiya mit einem am Plafond vertäuten Stein töten will, während die Tochter zu ihren Füßen versucht, sie davon abzuhalten, inkorporiert inklusive des unabdingbaren Stellschirms aus Stroh und der abbröckelnden Wänden alle bekannten Requisiten des Motivs.⁹⁷



Abb. 72

Von dessen Beliebtheit zeugen nicht zuletzt auch Drucke im Zusammenhang mit dem großen Erdbeben, das noch im selben Jahr Edo erschüttern sollte. Ein Blatt, das in witziger Absicht Dinge, die nun, nach dem Erdbeben, viel gebraucht werden, und jene, die plötzlich niemand mehr interessieren, in der Art der *banzuke* für Sumō-Ringer nach deren Rang einordnete, nennt in der Gruppe der „Verlierer“ des Erdbebens als *sekiwake*, an zweiter Stelle gleich nach dem *ōzeki*, das *ema* des Kuniyoshi, bei dem einen zuvor nur beim Hinschauen heftiges Mitleid [mit der erbarmungswürdigen Tochter] ergriffen hatte (I-2). Ein anonymen Künstler wandelte das Thema für eines der beliebten *namazue*, „Welsbilder“,⁹⁸ ab: hier schickt sich an Stelle der Alten von Asajigahara der

⁹⁷ Das *ehon banzuke* (II-4) zeigt nur, wie Ōtani Tomoemon IV in dieser Rolle sich entleibt (ESEB 2:392).

⁹⁸ Erdbeben, so wollte es der Volksglaube, gingen auf die Bewegungen eines riesigen Welses zurück, der unter einem Stein im nahe Edo gelegenen Kashima-Heiligtum hauste. Viele der in dieser Zeit entstandenen *namazue* stellten den Wels als Wohltäter dar, waren doch Erdbeben, wiewohl zerstörerisch, für die ärmeren Schich-

Gott von Kashima an, das Seil zu durchtrennen, um statt der Inkarnation der Kannon den Wels unter dem Stein gefangen zu halten, der daran hängt, während ein Mädchen versucht, ihn davon abzuhalten (I-1) (Abb. 73).



Abb. 73

Als bald rankten sich allerlei Gerüchte um das Bild und seinen Schöpfer.

So sollen im Freudenviertel von Yoshiwara zu dieser Zeit Laternen mit derselben Darstellung *en vogue* gewesen sein, doch Kuniyoshis Tochter, ihre Schöpferin, verstarb kurze Zeit darauf; Kuniyoshi selbst erlitt wenig später einen ersten Schlaganfall, wie er ihn 1861 das Leben kosten sollte. Dies zusammengenommen mit der Tatsache, dass auch die lebensgroßen Puppen, die später nach dem Bild des Kuniyoshi angefertigt wurden, als bald ein Raub der Flammen wurden, veranlasste die Bewohner von Edo darüber zu spekulieren, ob Kuniyoshi so für sein Bild die Strafe der Kannon ereilte (Iijima 1993:199).

Einstweilen war aber der Boom seiner Darstellungen der Alten von Asajigahara noch lange nicht vorüber. Im selben Monat, in dem das *ema* entstand, veröffentlichte er ein Triptychon mit demselben Thema (I-60), das im wesentlichen den Bildaufbau von *Kanzeon reigen* wiederholte, allerdings, beeinflusst von der westlichen Malweise, mit der er zu dieser Zeit experimentierte, unter Einbeziehung von starken Licht- und Schatteneffekten bei den Gewändern (Suzuki 1992:211), und die Requisiten auf den geflochtenen Stellschirm, die bröckelnden Wände und das Spulrad einschränkte, das, hinter dem Kopf der Inkarnation der Kannon sichtbar, gleichzeitig ihren Heiligenschein abgibt.

Aus derselben Zeit dürfte ein Sterbebild für Schauspieler (*shinie*) stammen, das der Alten von Asajigahara Platz einräumt (I-3) (Taf. 11-4). Dieses Bild, wie die meisten *shinie*, die behördlicherseits verboten waren und daher an der Zensur vorbei produziert und verkauft wurden, unsigniert und ohne Verlagssiegel, ist insofern ein erstaunliches Beispiel, als *shinie* zumeist eher einfachere Ein-Blatt-Kompositio-

ten der Bevölkerung große Gleichmacher, die den Reichen viel von ihrem Reichtum kosteten, manch armen Schlucker aber über Nacht zu Geld kommen ließen.

nen waren (Hattori 1991:212); dieses aber ist ein außerordentlich prächtiges und detailreiches Triptychon, das je ein Blatt einem Schauspieler widmet, Nakamura Utaemon IV (1798–1852), Ichikawa Danjūrō VIII (1823–1854) und Bandō Shūka I (1813–1855). Die Ikonographie ist schwer zu deuten, doch scheint jedes Blatt den jeweiligen Schauspieler in einer Paraderolle zu zeigen, wie er als solcher in die Unterwelt kommt und deren Dämonen besiegt: Ichikawa Danjūrō VIII ist als Jizō zu sehen, wie er den König der Unterwelt, Enmaō, bei den Haaren packt und niederreißt; Nakamura Utaemon IV hat eine alte Frau, die ein Messer in der Hand hält und an dem Strick, den sie über die Schulter geworfen hat, eindeutig als die Alte von Asajigahara zu identifizieren ist, am Arm gepackt und zu Boden gedrückt.⁹⁹

Besonders boomten vergleichbare Darstellungen ein Jahr darauf, 1856, weil sie nun Eingang in die Welt der *iki ningyō*, der „lebenden Puppen“, fanden, lebensgroße Pappmaché-Figuren, mit denen diverse Szenen nachgestellt wurden. So kam der im Jahr davor, gerade als Kuniyoshis *ema* entstand, aus Ōsaka nach Edo gekommene Puppenkünstler Matsumoto Kisaburō (1825–1891) bei seiner nunmehr zweiten Ausstellung in Edo, die, wie seine erste, in Asakusa stattfand, zumal an diesem Ort nicht an einer Darstellung der Alten von Asajigahara vorbei, für die er sich seinerseits an Kuniyoshis *ema* orientierte (Suzuki 1992: 227–228). Die Szene mit der böartigen alten Frau stand so gleichwertig neben berühmten Szenen wie dem Stockkampf aus *Kagamiyama* oder der Blutrache der 47 *rōnin* aus dem *Chūshingura* oder den Helden des *Suikoden*. Wie ein prächtiger Farbführer durch die Puppenausstellung nimmt sich Yoshiikus Triptychon *Iki ningyō* aus, das getreulich neun der dort dargestellten Szenen wiedergibt, darunter im unteren Teil

⁹⁹ Der Einfall mag darauf zurückgehen, dass 1855 beim *kaichō* in Asakusa auch ein vom Puppenkünstler Takeda Nuinosuke (?–1870) geschaffenes Porträt des noch unvergessenen Danjūrō VIII zu sehen war, das ihn auf der Bühne, in der Garderobe und wie er ins Paradies gelangte und dort zum Buddha wurde, zeigte. Aufgrund der noch zahlreichen Fans, die der erst kurz davor in einem rätselhaften Selbstmord in Ōsaka zu Tode gekommene Schauspieler hatte, zog dieses Porträt außerordentlich viele Menschen an (Saitō 1968:144), und es ist daher anzunehmen, dass der Holzschnittkünstler – mit größter Wahrscheinlichkeit Toyokuni III – die Gelegenheit nutzte, um ihn gemeinsam mit dem „Wahrzeichen“ von Asakusa auf einem Bild darzustellen, zumal die Assoziation der Figur der Alten von Asajigahara und der Datsueba in der Unterwelt ja nicht neu war (s. *Nenashigusa*, s.S. 210). Laut Engeki hakubutsukan yakushae kenkyūkai (1998:211) trägt die Alte auf dem *shinie* die Züge des Schauspielers Bandō Zenji III, der möglicherweise einmal neben Utaemon IV in dieser Rolle aufgetreten war.

des rechten Blattes die schlicht als *Hitotsuya* bezeichnete Szene (I-123). Kuniyoshi selbst steuerte ein Diptychon, *Tōsei mitate ningyō no uchi Hitotsuya no zu* (I-63) (Taf. 10-3), und ein Triptychon, *Furyū ningyō* (I-62), bei. Zusätzlich erschienen Ein-Blatt-Kompositionen, die alle mehr oder weniger getreu das *ema* und die diesem folgenden Puppen wiedergaben, von Yoshiiku (I-122) und von Yoshiyuki (I-145), der das Artefakt der drohend von einer Feuerstelle aufsteigenden Rauchscheiden wieder aufleben ließ. Toyokuni III folgte etwas verspätet mit einer Diptychon-Serie zur Puppenausstellung, innerhalb derer er ebenfalls ein Bild der Alten vom *Hitotsuya* widmete (I-103).

Noch im selben Jahr fand eine weitere Puppenausstellung im Eitaiji-Tempel in Fukagawa anlässlich des *kaichō* des Narita-san Fūdō myōō statt, und der für diese Puppen verantwortliche Künstler Ōe Chūbē nutzte die Entfernung zum tatsächlichen Ort der Sage, um die Sensation noch zu steigern; er verknüpfte die Szene im alleinstehenden Haus mit der Legende von Adachigahara und zeigte die Alte, wie sie sich anschickt, der Jungen das Ungeborene aus dem Bauch zu schneiden, was ihm erlaubte, gleich mehrere Fliegen auf einen Schlag zu treffen: nicht nur die grauenhafte Boshaftigkeit der alten Frau wurde so in Szene gesetzt, sondern die junge darüber hinaus nackt dem Publikum vorgeführt, gleichzeitig ein Hauch von religiösem Bezug gewahrt, indem auch die Inkarnation der Kannon ihren Platz in der Szene hatte.¹⁰⁰ Auch anlässlich dieser Puppenausstellung erschien eine Reihe von Holzschnitten: Diptychen des Kuniyoshi (I-65, I-66) kombinierten die mordende Alte, wie sie sich begehrllich über den nackten schwangeren Bauch der gefesselten jungen Frau beugt, mit je einer anderen der Puppenszenen, und häuften gruselige Requisiten rund um sie an, vom geflochtenen Stellschirm über das Messer und den irdenen Topf zum Auffangen des Embryos bis hin zum Stein mit einem herumgewickelten Seil und Totenschädeln und Gerippen, die unter der Veranda des Hauses vorschauen. Dieser „gelungenen“ Symbiose der Boshaftigkeit der Alten von Asajigahara und der von Adachigahara widmet Kuniyoshi schließlich noch

¹⁰⁰ Der anlässlich dieser Ausstellung im Verlag Yamaguchiya Tōbē erschienene Führer wies die entsprechende Szene als „Asajigahara hitotsuya“ aus (Suzuki 1992: 228, Ill. 34–37). Daneben waren die mythische Begegnung von Sarutahiko und Ameno Uzume nachgestellt, die Gottheit von Sumiyoshi in Gestalt eines alten Fischers, Nichiren shōnins wundersame Begnadigung vor seiner Hinrichtung bei Yuigahama, oder wie die Gottheit Fudō myōō den späteren Yūten shōnin (1636–1718), der in seiner Kindheit sehr dumm gewesen sein soll, das scharfe Schwert der Erkenntnis schlucken ließ und so seinen Geist erhellte.

ein eigenes Diptychon (I-64) (Taf. 8-3), während sein Schüler Yoshiharu (1828–1888) noch einen Schritt weiter geht und auf seinem Blatt *Fūryū dainingyō no uchi. Hitotsuya* (I-120) die weitere Entwicklung des grausigen Geschehens zeigt: die alte Frau hat der gefesselten Schwangeren, auf der sie rittlings sitzt, das Ungeborene bereits aus dem Leib geschnitten, hält es, dessen Nabelschnur noch nicht durchtrennt ist, hoch und sieht es mit blutrünstig-grimmigem Gesichtsausdruck an, während die Kannon mit zum Gebet gefalteten Händen daneben steht.

Das Stück *Shuju Satta chikai no kakegaku* von Kawatake Mokuami, uraufgeführt 1859 mit Seki Sanjūrō III in der Rolle der alten Frau (KN 7:69) und 1890 in leicht überarbeiteter Fassung unter dem schlichten Titel *Hitotsuya* („Das Einsame Haus“) mit Onoe Kikugorō V als Ibara genannte Alte wieder aufgenommen (KN 7:360), macht die Bedeutung von Kuniyoshis *ema* deutlich, stellt es doch die Ereignisse dar als Traum, den ein Besucher hatte, als er das Bildnis im Kannon-Tempel in Asakusa sah (Kawatake 1926b:73) und bringt die Handlung in Einklang mit dessen Darstellung der Geschichte: Die Tochter verhilft dem Knaben zur Flucht, und so richtet sich die Wut der Mutter darüber, dass ihr durch ihre Schuld die bereits sicher geglaubte Beute durch die Lappen gegangen ist, gegen sie, sie züchtigt sie und bedroht sie schließlich mit dem Messer. Gerettet wird die Tochter nur durch eine weitere Erscheinung der Kannon, durch die die alte Frau paralysiert wird, bevor sie erkennt, dass sie Böses getan hat und sich in dem Weiher ertränkt. Ein



Abb. 74

wohl anlässlich dieser Aufführung entstandenes Triptychon des Toyokuni III (I-107) (Taf. 12-3) stellt die Szene entsprechend dar, mit der wutentbrannten Alten, die sich mit dem Messer in der Hand auf ihre Tochter stürzt, die in abwehrender Haltung vor ihr kniet, während die Kannon auf einem Wolkent Teppich erscheint.

Allgemein behielt das Motiv starke Präsenz. Kuniyoshis *ema* war als solches berühmt und fand so Platz unter den Votivbildern, die Yoshiharu 1859 auf seinem Holzschnitt mit „gesammelten *ema*“ verewigte (I-121). Ein Blatt des

Yoshikazu aus etwa derselben Zeit, das allerlei anthropomorphe Katzengestalten in diversen Genreszenen zeigt, rückt in die Bildmitte eine als *Asaji no hitotsuya* bezeichnete Szene, die das *ema* paraphrasiert: hier ist es eine Maus, die als Verkörperung der Kannon hinter dem typischen aus Stroh geflochtenem Wandschirm sitzt, während die Alte in Katzengestalt mit einem Messer auf sie losgeht und die Junge ebenfalls als Katze sie kniend zurückzuhalten versucht (I-130) (Abb. 74).

Auch der junge Yoshitoshi nimmt 1872 ein Blatt mit der „Alten vom abgelegenen Haus“ in die Serie *Ikkai zuihitsu* auf (I-135) (Taf. 13-1). Vielleicht noch stärker als Kuniyoshi konzentriert er das Geschehen auf den Kampf zwischen der alten Frau und ihrer Tochter, die sich verzweifelt bemüht, der Mutter das Messer aus der Hand zu drehen, während diese sich in einer wilden Bewegung von dem Wandschirm, auf den sie sich stützt, zu ihr umdreht. Fast überzeichnet nehmen sich ihr knochiger Brustkorb und ihre faltige Haut aus, die das heruntergerutschte Gewand nur noch auf Hüfte und Oberschenkeln bedeckt.

Kyōsai inkorporiert das Motiv auf einem Ōban der Serie „Sehenswürdigkeiten der Modernisierung Tōkyōs“ und widmet das obere „Bild im Bild“ dieses aus insgesamt drei Bildern bestehenden Blattes (*harimazee*) aus dem Jahr 1875 dem „abgelegenen Haus von Asajigahara“ (I-67): die junge Tochter hockt vor dem Jüngling, der seinen Wanderhut hinter sich abgelegt hat und einen Heiligenschein trägt, und wäscht ihm die Füße; aus dem rechten Bildrand ragt die Figur der Alten hervor, die sich an eine Veranda lehnt und die beiden argwöhnisch beobachtet.

1885 schafft Yoshitoshi eine in ihrer Grausamkeit bis dahin nicht erreichte Abwandlung des Themas. In seinem als hochformatiges Ōban-Diptychon ausgestalteten Blatt *Adachigahara hitotsuya no zu* geht er in der Verbindung der Motive von Asajigahara und Adachigahara noch weiter als bisher geschehen (I-136) (Taf. 13-3): Das stereotype Seil dient ihm nicht zum Aufhängen des Steins, sondern die alte Frau hat daran ihr Opfer, eine junge Schwangere, halb nackt mit dem Kopf nach unten über einer Feuerstelle aufgehängt, von der ihr Rauch ins Gesicht steigt, und sitzt unter ihr, ein Messer schleifend und begehrrich-gemein zu ihrem Bauch hochblickend.

Auf dem Blatt „Asajigahara“ der Serie *Azuma nishikie yokurabe* von 1886 (I-6) (Taf. 14-3) experimentiert Chikanobu mit wieder einer anderen Darstellungsweise: Er konzentriert das Geschehen auf die Begegnung zwischen der jungen Tochter und dem schönen Jüngling vor dem Haus und lässt die Gestalt der alten Frau sich nur unheilvoll hinter den Papierschiebetüren als Schattenbild abzeichnen. Wie dabei ihr Spulrad

genau hinter dem Kopf des Jünglings zu sehen ist und so gleichzeitig als Heiligenschein an sein Wesen als Inkarnation der Kannon erinnert, verstand sich vielleicht als originelle Paraphrase von Kuniyoshis Einfall für das Triptychon *Asajigahara hitotsuya no zu* (s.S. 123).



Abb. 75

Ebenso findet sich die Alte von Asajigahara auf einem Holzschnitt aus dem Jahr 1886 von Ono Kikutarō, *Tsuki no kagee* („Mondschattenbilder“), das das Verfahren des Blinddrucks so einsetzt, dass Teile der Bilder nur sichtbar werden, wenn man das Blatt gegen das Licht hält (I-68). Es zeigt auf sechs Feldern Erscheinungen, die normalerweise oder mit bloßem Auge nicht sichtbar sind, und widmet das obere rechte Feld einer Kuniyo-

shis *Hitotsuya no kōjo* ähnlichen Darstellung, mit der alten Frau, die vor dem zerschlissenen Wandschirm rittlings auf ihrer Tochter sitzt und drauf und dran ist, sie mit einem Messer zu erstechen, als die Erscheinung der Kannon ihr Einhalt gebietet (Abb. 75).

Anlässlich der Aufführung von Mokuamis Asajigahara-Stück 1890 schuf Yoshiiku ein Triptychon, das unter dem Titel „Eine der 10 Erfolgsrollen des Baikō: Das einsame Haus“ (I-127) die Bedeutung der Verkörperung dieser Rolle für den Schauspieler ebenso unterstreicht wie es das Erbe der Bilder des Kuniyoshi betont, indem es dem Bildaufbau von dessen *Kanzeon reigen* (s.S. 117) so getreulich folgt, dass man es auf den ersten Blick für einen Nachdruck halten könnte. Kunichika hingegen¹⁰¹ paraphrasiert für ein Triptychon (I-31) (Taf. 14-1) das *ema* des Kuniyoshi und stattet den Holzschnitt, wie zuvor schon Yoshimori, im Trompe-l'oeil mit dem Holzrahmen eines Votivbildes aus, während Kunisada III (= Kunimasa IV, 1848–1920) ein eher konventionell-realistisches Theaterbild beisteuert (I-45). Ebenfalls anlässlich dieser Aufführung entsteht ein Blatt, das allgemein als Meisterwerk seines Schöpfers eingestuft wird, das Triptychon des Yoshitoshi, das die Alte

¹⁰¹ Dieser nahm 1893 ein entsprechendes Blatt auch in die Serie *Baikō hyakushu no uchi* auf, mit, wie in dieser Serie üblich, Baikō in der Rolle der alten Frau als Brustporträt und der angsterfüllten Tochter im oberen Teil (I-34).

im Halbporträt zeigt und den Effekt durch die Sparsamkeit der Requisiten und die Konzentration auf sie, ihr zur bösen Grimasse wie in *mie*-Pose erstarrtes Gesicht und ihren entblößten, faltigen Oberkörper steigert, die sich von dem Hintergrund eines nachtschwarzen Himmels und einiger Pflanzenranken abheben (I-141). Weniger berühmt, doch aufschlussreich bezüglich der Popularität des Themas, ist ein Bastelbogen in zwei Blättern aus demselben Jahr, mithilfe dessen der (jugendliche?) Käufer die berühmte Theaterszene zu Hause ausbasteln und dreidimensional aufstellen konnte (I-46) (Taf. 14-2).

Das Motiv blieb weiterhin Bestandteil des gängigen Repertoires der Szenen, die mit Puppen „lebensecht“ nachgestellt wurden. Eine im *hanayashiki* des 1873 als Vergnügungspark eingerichteten Asakakusa kōen gezeigte Ausstellung von *iki ningyō* des Yasumoto Kamehachi (1825–1900) zeigte berühmte Theaterszenen und Motive aus Sage und Legende mit Puppen, deren Gesichtszüge nach denen berühmter Schauspieler der Zeit modelliert waren, und brachte, wie der dazu erschienene Werbedruck (I-5) zeigt, auch wieder eine Darstellung der Alten von Asajigahara, die man sah, wie sie von vor dem Haus mit dem Messer in der Hand ihre Tochter und den Jüngling beobachtete. Wie die Szene hier aufgefasst war, erinnert an Yoshitoshis Blatt „Der Mond über dem abgelegenen Haus“ aus der Serie „Hundert Ansichten des Mondes“ des Jahres 1890 (I-142) (Taf. 13-2) und rückt beide in zeitliche Nähe zu einander: Darauf ist die Alte zu sehen, wie sie auf der Veranda mit einer Fackel in der Hand um ihr verfallenes Haus schleicht, von dessen Mauern stellenweise der Verputz bröckelt, und um die Ecke lugt, vor der der typische aus Stroh geflochtene Wandschirm steht. Von links oben nach rechts unten ist ein Seil durch das Bild gespannt, das suggestiv dafür, wie oft es in mörderischer Absicht bereits durchschnitten wurde, an einer Stelle verknotet ist. Schließlich lieferte Gekkō (1858–1920) 1896 in seinen „Skizzen“ noch eine Variation des Themas: er zeigte die Alte mit entblößtem Oberkörper ihr Messer auf einem Schleifstein vor dem Haus wetzen und die Kannon ihr vom Fenster aus friedlich zusehen (I-10) (Taf. 14-4). Und noch 1901, als Kurushima Takehiko im Verlag Bunrokudō seine Neufassung von Bakins *Warabehanashi akahon jishi* (1824) herausbringt, lässt der Verleger den Illustrator und Kuniyoshi-Schüler Yoshikage, wie dieser in der Signatur ausdrücklich vermerkt, ein aufwendiges farbiges *kuchie* entwerfen, in dem die darin vorkommende Alte aus *Shitakiri suzume* als Paraphrase auf Kuniyoshis *ema* dargestellt ist (Kyō no Warabē 1901).

2.11 Die alte Frau als dämonische, zauberische Katze

So wie in manchen Werken die alten Frauen unter anderem deswegen Schaden anrichteten, weil sie mit Fuchsgeistern im Bunde standen, war es auch außerordentlich beliebt, böse Katzengeister in Gestalt alter Frauen auftreten zu lassen. Das Motiv einer Alten, die schreckliche Gräueltat begeht, bevor sie zumeist von einem aufrechten Sohn zur Strecke gebracht wird, der erkennt, dass seine arme alte Mutter vor langer Zeit von einem Katzendämon gefressen wurde, war seit dem 17. Jahrhundert in dem aufkommenden Genre von Sammlungen mit Erzählungen magischen oder gespenstischen Inhalts wiederholt abgewandelt worden,¹⁰² und erfreute sich auch auf der Bühne des Kabuki und in den Romanheftchen großer Popularität.

Das *yomihon Katakuchi nekomatayashiki* („Blutrache beim Haus der zauberischen Katzen“), von Shinrotei shujin (–1819) mit Illustrationen von Teisai Hokuba, 1808 in Edo verlegt, stellte die Selbstsucht und Grausamkeit der Katze der Treue des Hundes und der Gier der Ratte gegenüber. Die Frau eines armen Altpapierhändlers aus Ōsaka wird kurz nach der Geburt eines Sohnes von der dreifarbigem Katze, die sie lange Jahre hindurch gehalten hat, getötet. Nur dank der Hilfe seiner treuen Hündin, die den Kleinen säugt, kann der völlig verzweifelte Mann seinen Sohn überhaupt durchbringen. Als schließlich wegen Geldes, das ihm obendrein nicht gehört, ein Mönch in seinem Haus zu Tode kommt, ist er von all dem so mitgenommen, dass er trotz der aufopfernden Pflege durch den Sohn bald stirbt, nicht ohne diesem aufgetragen zu haben, den Mörder der Mutter ausfindig zu machen und das Geld seinem rechtmäßigen Besitzer zurückzugeben. Nach vielen Wirrungen findet der Sohn, der es bis zum Samurai bringt, die zauberische Katze in

¹⁰² Versionen, in denen die Katze noch ein zauberischer Dachs war, enthielten *Sorori monogatari* (ca. 1615–1624) (Anonymus 1927:428–429) und *Shokoku hyaku monogatari* (1677) (Anonymus 1991:85–87). Es folgten, nun immer mit einer Katze, Versionen im *Rōō chawa* (1742) (Shōfūan 1903:271–273), im *Shinpen kikaidan* (Tō Kankei 1752; zitiert nach Fujisawa 1928:34–35), im *Mimibukuro* (kompiliert 1781–1815) (Negishi 1972:116–117, übers. bei Lewinsky-Sträuli 1989:30), im *Toen shōsetsu* (1825) (Kyokutei et al. 1994:274–275, s.a. Suzuki 1960:347–348) und im *Shōzan chomon kishū* (1850) (Miyoshi 1903:636–639). Verwandte Erzählungen, in denen die alte Mutter schlicht verschwindet, enthalten *Edo chirihirōi*, eine *zuihitsu*-Sammlung von 1767 (Shiranshitsu shujin 1927:171), und *Tankai* (1795) (Tsumura 1969:162); *Chūryō manroku*, die Aufzeichnungen des Botanikers Satō Chūryō (1762–1848) von 1826 wiederholen eine ähnliche Begebenheit, bei der die alte Frau von unbekannter Hand zu Tode kommt (Satō 1976:327).

Gestalt einer bösen alten Witwe, die er dank der Fähigkeiten bezwingen kann, die er über die Milch der Hündin erlangt hat, und in einem der Diener der Witwe endlich auch den Eigentümer des Geldes wieder (Shinrotei 1808).



Abb. 76

Im selben Jahr erschien in Edo ein *gōkan*, das einem ähnlichen Thema gewidmet war: *Katakiuchi futamatazuka. Nekomatababa keshōyashiki* („Blutrache am Hügel der Katze mit dem gefurchten Schwanz. Das Gespensterhaus der Katzenalten.“) von Shikitei Sanba und mit Illustrationen von Shuntei.¹⁰³ Auch hier geht das Unheil von einer zauberischen Katze aus (Abb. 76), die die Gestalt der alten Mutter eines Samurai annimmt und so mancherlei Spuk und Schaden anrichtet. Von einem Mönch auf ein Bild gebannt und vorübergehend unschädlich gemacht, wird der Katzensgeist einige Generationen später von einem unbesonnenen jungen Mann, Mankurō, wieder freigesetzt. Diesen bringt das Katzenspesnt dazu, seine ganze Gefolgschaft bis hin zu Schwester und alter Mutter zu töten, und lässt es darüber hinaus so aussehen, als hätte

¹⁰³ Das Werk dürfte sich, zumindest nach Einschätzung der Verleger, eines guten Erfolgs beim Publikum erfreut haben, denn 30 Jahre später entschloss sich ein anderer Verlag es in einer Neufassung aufzulegen, für deren überarbeiteten Text und neue Illustrationen Sadahide verantwortlich zeichnete (Taikaisha 1838).



Abb. 77

Unwesen, bis nach so manch wundersamen Fügungen die beiden Samurai zum ihrem Haus gelangen (Abb. 77). Als sie sich auf die beiden Männer stürzen will, die sich gegenseitig bewusstlos geschlagen haben, muss ihr treuer Sohn einsehen, dass die Mutter in Wahrheit zum Katzenspenst geworden ist, wie die Bauern der Umgebung schon längere Zeit vermuten (Abb. 78), und zwingt dieses, sich zu erkennen zu geben. Es beichtet, wie es sich für die Miss-handlung rächen wollte, die ihm durch die Vorfahren des einen Samurai widerfahren ist, und wird von den drei jungen Männern endlich niedergestreckt (Shikitei 1808).



Abb. 78

Furore machte eine ähnliche Figur einer alten Frau, in deren Gestalt der rächende Geist einer Katze sein Unwesen treibt, auf der Bühne des Kabuki seit dem 1827 in Edo uraufgeführten *Hitoritabi gojūsantsugi* von Tsuruya Nanboku IV (KN 6:160–161). Wie der Name besagt, unter dem das Stück allgemein bekannt ist, *Okazaki no neko*, „die Katze von Okazaki“, spielte im Rahmen der äußerst komplizierten Handlung dieses typischen Sommerstücks (*natsu kyōgen*), bei dem die grauenerregenden Szenen den Zuschauern einen während der sommerlichen Hitze erfrischenden kalten Schauer über den Rücken laufen lassen sollen, ein

er die Schwester seines Nachbarn getötet. Während er, verfolgt von deren Bruder, flieht, nimmt der Katzengeist die Gestalt der alten Amme der toten Frau an, die vor Trauer über ihren Tod erkrankt und zu ihren Söhnen, zwei einfachen Jägern, geschickt wird. Dort treibt sie weiter ungestört ihr

mörderisches Katzenspenst eine wesentliche Rolle. Die Verkörperung dieses Katzenspenstes bildete für den auf gespenstische Rollen spezialisierten Schauspieler Onoe Kikugorō III einen Höhepunkt seiner Karriere ebenso wie das Stück die führende Rolle seines Autors unterstrich. Die Geschichte des Katzenspensts ist in diesem Ausstattungstück in 6 Akten, die eine Vielzahl von Legenden rund um einzelne Stationen des Tōkaidō verarbeiteten, auf 2 Akte verteilt. In Akt 2, an einem Ort namens Yattsubashimura zwischen den Stationen Chiryū und Okazaki, sind Tochter und Stieftochter einer alten Frau, einer Witwe, die sich wiederverheiratet hat, verzweifelt bemüht, Geld aufzutreiben, um die Steuerschuld ihrer inhaftierten Mutter zu tilgen. Ihre Bemühungen schlagen fehl, weil die Schwestern, ohne es zu wissen, von demselben Mann schwanger sind. Die Stieftochter hat ihre unbekannte Nebenbuhlerin verwünscht und ihr Zauber wirkt; das Gesicht der leiblichen Tochter ist entstellt und so ist die letzte Möglichkeit, die Mutter aus dem Gefängnis zu befreien, zunichte: die völlig verunstaltete Tochter lässt sich von einem zwielichtigen Bordellbesitzer entführen, der sie grausam ermorden wird. Doch da wird der Leichnam der toten Mutter gebracht, die mittlerweile im Gefängnis verstorben ist. Sie wird für die Totenwache aufgebahrt, Bambusvorhänge umschließen sie, als sich plötzlich zwischen den Ritzen der verschlissenen Vorhänge eine riesige Katzenfratze abzeichnet. Als bald ersteht das Katzenspenst in der Gestalt der alten Frau in einem prächtigen Gewand aus zahlreichen Stoffschichten (*jūnihitoe*), das man aus Pietät über ihren Leichnam gebreitet hat, und während allein durch seinen Blick Mäuse haufenweise tot von der Veranda des Hauses fallen, beendet ein rascher Szenenwechsel nach Okazaki das gespenstische Geschehen abrupt, ohne dass man wüsste, wohin dies alles führen wird. In Akt 4 kommen die Stieftochter, die ihr Kind mittlerweile zur Welt gebracht hat, deren Geliebter und eine ortskundige Begleiterin an einem verfallenen Tempel vorbei, bei dem eine weißhaarige Alte in einem zerschissenen *jūnihitoe* am Spinnrad sitzt, und bitten sie um Unterkunft. Im Lauf des Gesprächs erkennt die alte Frau ihre Stieftochter wieder und alle sind hocherfreut über das Zusammenreffen. In der Folge wechselt das Verhalten der Alten ständig zwischen dem der besorgten Mutter und liebevollen Großmutter, die begeistert mit ihrem Enkel spielt, und dem einer mörderischen Katze, um die herum Katzen wie Menschen mit Tüchern auf dem Kopf aufrecht tanzen, die begehrt Öl aus der Lampe leckt und die Dienerin zu Tode beißt und frisst. Zwischenzeitlich taucht der Geist der ermordeten Tochter auf und tötet aus Rache die Stiefschwester. Als die alte Frau sich an-

schickt, auch das Baby zu verschlingen, zwingt der junge Mann mit einem magischen Schriftstück die Katze in ihr sich zu erkennen zu geben und zu einem Stein zu erstarren. Das Bühnenbild wechselt zu einer riedbewachsenen Ebene, auf der der Leichenzug der Stieftochter naht. Heftiger Regen bricht aus, es donnert und blitzt, der Katzenstein im Hintergrund öffnet die Augen, speit Feuer, und das Katzensgespenst bricht aus ihm hervor, springt auf den Sarg, und mit der Perücke einer alten Frau, halb Mensch, halb Tier, fliegt es mit dem Leichnam in die Lüfte davon (Tsuruya 1974; NKBD 5:176–177).

Der außerordentliche Erfolg des Stücks bewirkte, dass es bereits 1835 unter dem geänderten Titel *Ume no haru gojūsantsugi*, wieder mit Onoe Kikugorō III als Katzensgespenst, neu aufgenommen wurde (KN 6:298–299), und dieser, als er sich 1847 von seiner aktiven Laufbahn zurückzog und gleichzeitig den 33. Todestag von Onoe Matsusuke I beging, sich ein Stück auf den Leib schreiben ließ, das *Hitoritabi gojūsantsugi* abwandelte und einem in Gestalt einer alten Frau auftretenden Katzensgespenst breiten Raum vorbehielt, das er auch wieder selbst spielte. Das *ehon banzuke* (II-11) (ESEB 1:317, 318) dieses unter dem Titel *Onoe Kikugorō ichidaibanashi* (KN 6:505) aufgeführten Schauspiels geben auf ihren insgesamt sechs Blättern drei damit in Zusammenhang stehende Szenen wieder und belegen das Gewicht, das ihnen für die Gunst des Publikums zugemessen wurde: die Szene, in der der Leichnam der alten Frau von dem Katzensgespenst geraubt wird, hatte man an einen Ort zwischen Ishiyakushi und Shōno verlegt, und konnte so die Hauptszene mit dem Katzensgespenst genau an dem Ort in Erscheinung treten lassen, für den das Vorgängerstück als *Okazaki no neko* bekannt war; zudem wurde nun der Leichnam der alten Frau in einem Holzfass als temporärem Sarg aufgebahrt, der bei ihrer unheimlichen Auferstehung zerbarst und ihren abgezehrten Körper umso besser zum Vorschein brachte; schließlich wurden die Stationen von Akasaka über Nikawa und Shirasuka bis Mitsuke überbrückt, indem das Katzensgespenst dort noch einmal auf beeindruckende Weise durch den Himmel flog.

Beide Einfälle dürften beim Publikum gut angekommen sein: Es erschien, sich über viele Jahre erstreckend, eine Flut von *gōkan* dazu,¹⁰⁴ so beispielsweise noch 1859 unter dem Titel *Koganegiku hana no miyakoji*

¹⁰⁴ So laut KSM 1848 *Koganegiku hana no miyakoji* von Santei Shunba (= Jippen-sha Ikku III), das auch unter dem Titel *Kikugorō gojūsantsui* aufgelegt wurde, und *Gojūsantsugi hana no Azuma-ji* von Namiki Gohei III mit Illustrationen von Toyokuni III und Sadahide (Kasu 1977:Abb. 40–41 und S. 77), das als *Gojūsantsui oi no Azuma-ji* mit Illustrationen von Toyokuni III und Sadafusa 1856 neu aufgelegt wurde.

ein *gōkan* von Jippensha Ikku III, diesmal mit Illustrationen von Kuniyoshi (Jippensha Ikku III 1859),¹⁰⁵ das von Krankheit und Tod der alten Frau, ihrer unheimlichen Wiederauferstehung dank des Katzengeistes, ihrer Wiedervereinigung mit ihrer Familie, ihrem unheimlichen und letztlich für das Kind tödlichen Spiel mit dem Enkel, den um sie herum aufrecht tanzenden Katzen, ihrem Lecken des Lampenöls bis hin zu ihrer magischen Bezwingung, die sich letztlich als doch nicht ganz voll-

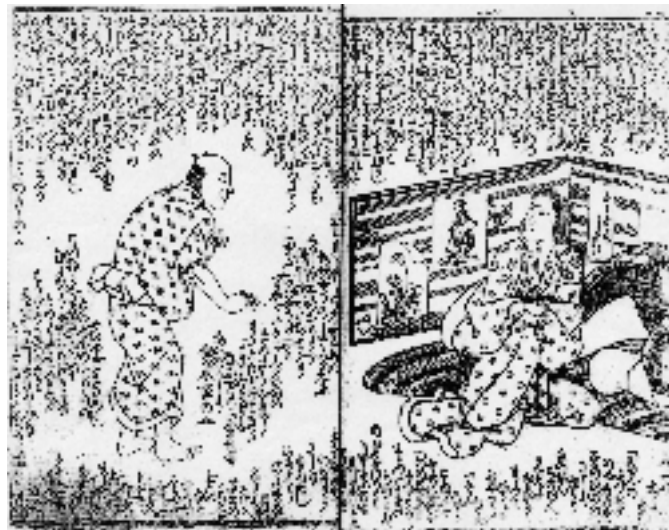


Abb. 79



Abb. 80

¹⁰⁵ Dieses Werk ist in KSM nicht erwähnt. Kasu (1977:30–31, 76) nennt ein Werk derselben Autoren und mit demselben Titel in einer Ausgabe des Jahres 1860 und bringt eine Abbildung, die in dem von mir eingesehenen Werk nicht vorhanden ist. Dieselbe Abbildung der alten Frau, halb Mensch, halb Katze, bringt auch Sasama (1994:126), sodass es wohl noch mindestens eine weitere, ebenfalls in KSM nicht aufscheinende *gōkan*-Bearbeitung des Stücks gab.



Abb. 81



Abb. 82

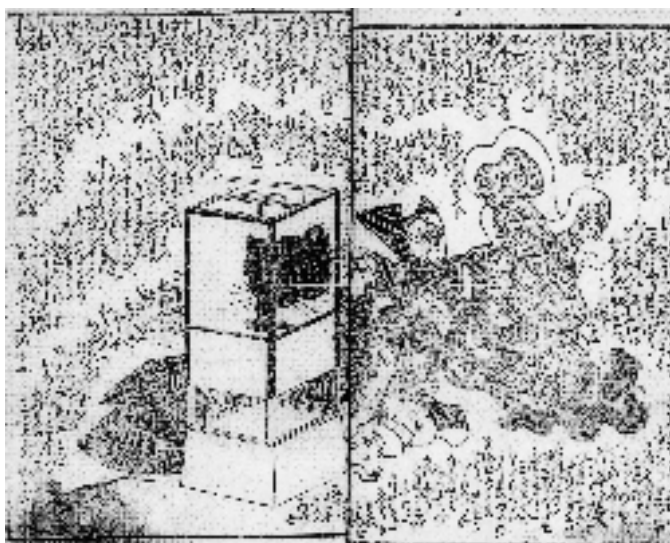


Abb. 83



Abb. 84

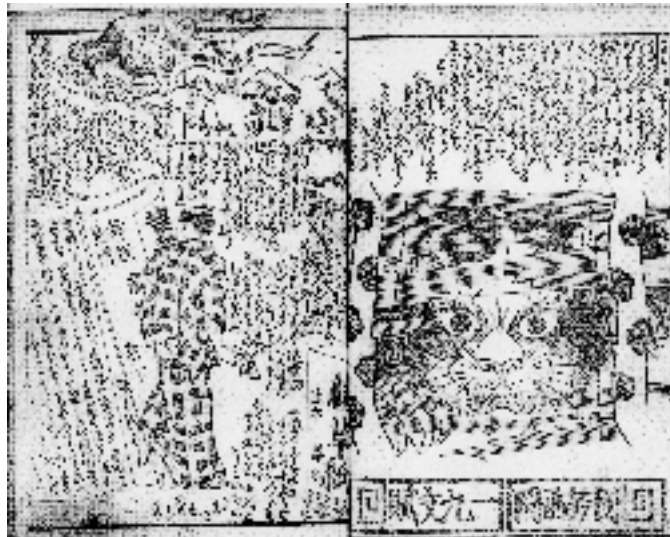


Abb. 85

zogen erweist, alle wichtigen Ingredienzen der entsprechenden Bühnen- und Romanfassungen in sich vereint (Abb. 79–85).

Eine Reihe aufwendiger Schauspielerbilder zu diesen Stücken unterstrich die Verwandtschaft der alten Frau und der böartigen Katze,¹⁰⁶ so

¹⁰⁶ Freilich lebte diese Szene von der Spannung der Figur zwischen der menschlichen Gestalt als alte Frau und dem wahren Wesen als mörderischer Katzengeist; manche Holzschnitte zeigten daher nur den Katzengeist, so etwa das wohl ebenfalls anlässlich der Aufführung 1847 entstandene Triptychon des Kuniyoshi *Mukashibanashi no tawamure. Nekomata toshi o hete koji ni kai o nasu zu*, „Spiel mit dem alten Märchen: Wie die zauberische Katze nach vielen Jahren im alten Tempel ihr Unwesen treibt“, das die anderen handelnden Personen vor dem Hintergrund eines riesigen Katzenkopfes zeigt, der sich auf dem Vorhang hinter ihnen bedrohlich abzeichnet (KNBH 3:171, Abb. 1000; HNBT 11:Abb. 72; Nakau 1987:81, Abb. 48).

Triptychen von Kuniyoshi anlässlich der Aufführung von 1835 und 1847 (I-50, I-56) (Taf. 15-1) und von Toyokuni III für die von 1847 (I-86, I-87) (Taf. 15-2), die jeweils vor dem Hintergrund einer riesigen Katzenfratze, die sich auf einem Stoffbehang abzeichnet, die Konfrontation des entlarvten Katzenspensts mit den zwei jungen Helden zeigen: die Gestalt der alten Frau mit wallenden weißen Haaren kniet im mittleren Teil, die Hände in Katzenpfoten-Haltung, mit kleinen Katzen, die sie aufrecht tanzend umringen; gesteigert wird die Dramatik, wenn einer der beiden jungen Männer ihr einen Wunderspiegel vorhält, um sie zu zwingen, ihre wahre Gestalt zu offenbaren, und sie sich ertappt zu ihm umdreht, bereit, ihn anzuspringen.¹⁰⁷ Auf die alte Frau als Katzenspenst konzentriert gestaltet Kuniyoshi das Thema auf einem Einzelblatt (I-55), und ihm folgt der Ōsaka-Maler Kagematsu (aktiv um 1840) mit dem Blatt „Das Katzenspenst im alten Tempel: Onoe Baikō“ aus der Serie *Tōto miyage gojūsantsugi no uchi*, das wohl um dieselbe Zeit dem Schauspieler aus Edo in einer anerkannten Glanzrolle seine Reverenz erweist (I-14).

Aufgrund ihrer Popularität fand die Figur der bösen Alten, in deren Gestalt eine zauberische Katze ihr Unwesen treibt, auch Eingang in die Holzschnittserien, die sich den Stationen des Tōkaidō widmeten und sie jeweils durch eine eindrucksvolle Figur oder Szene repräsentierten, so in Kuniyoshis Blatt Okabe¹⁰⁸ der Serie *Tōkaidō gojūsantsui* (I-53)

¹⁰⁷ Auf ein Ōban im Querformat reduziert ein Holzschnitt des Kuniyoshi das Geschehen (I-54) (Fujisawa 1928:33; diese Abbildung ist mein einziger Hinweis auf diesen Holzschnitt; er ist dort schwer lesbar und irrtümlich als anlässlich der Wiederaufnahme von *Hitoritabi gojūsantsugi* 1835 entstanden beschrieben: die deutlich erkennbaren zwei Zensorenstempel belegen ein Datum 1847 post quem. Die Triptychen für die Aufführung von 1847, entstanden in der Zeit nach den Tenpō-Reformen (1841–1843), die Schauspieler-Bilder verboten, stellen in ihrer Aufwendigkeit offenkundig Versuche dar, den Willen der Zensur zur Aufrechterhaltung dieses Verbot auszuweichen: deutlich sind auf ihnen die Gesichtszüge des Inabanosuke die des für seine Darstellung hübscher junger Männer zu dieser Zeit populären Ichimura Uzaemon XII, auch wenn die Figuren nur mit ihren Rollennamen und nicht auch mit den sie verkörpernden Schauspielern bezeichnet sind (HNBT 11).

¹⁰⁸ Okabe liegt in der heutigen Präfektur Shizuoka, zwischen Mariko und Fujieda. Das *Tōkaidō meisho zue* (1797) beschrieb den Weg zwischen Okabe und Mariko als schmalen, tief in die Berge führenden Pfad, auf dem Schlingpflanzen so dicht wachsen, dass man sich mit der Sichel den Weg bahnen muss; so gelange man zu einem flacheren Hochplateau, dem Jinjadaira, auf dem die Reste eines alten Schreins liegen; dort befinde sich der sogenannte Katzenstein, ein großer Felsbrocken im Schatten

(Taf. 15-3). Zwischen 1842 und 1847 erschienen, als das Stück wohl vielen erinnerlich war, zeigt das Blatt gleichzeitig, wie stark die Vorstellung vom Katzenspenst in Gestalt einer alten Frau sich im Geist so mancher Zeitgenossen mit dem Bild anderer mörderischer alter Frauen verband: an die Katze erinnert auf diesem Blatt nur der Text und der übergroße Katzenkopf, der sich auf dem Vorhang abzeichnet, der die Szene nach hinten begrenzt, sowie vielleicht die Öllampe. Die alte Frau selbst hat nichts von einer Katze, sondern ist wiedererkennbar mit langen, wirren, weißen Haaren und dem typischen Schopf über der Stirn, entblößtem Oberkörper und deutlich sichtbarer Hängebrust dargestellt, wie sie sich, einen Fuß auf einen Koffer gestützt, in einer wild bedrohlichen Bewegung zu einer jungen Frau hinunterbeugt, die, vor Schreck alle Viere von sich gestreckt, vor ihr auf dem Boden liegt. Spinnrad und Stellschirm hinter der alten Frau sind ebenfalls Zitate aus Darstellungen der mörderischen Alten vom alleinstehenden Haus.

Häufig lässt sich der Zusammenhang mit dem Ort, als dessen Emblem das Katzenspenst in Gestalt einer Alten abgebildet wird, nur über das entsprechende Kabuki-Stück herstellen. So könnte man nicht begreifen, warum Toyokuni III auf seinem Blatt für die Station Shirasuka aus der Serie *Tōkaidō gojūsantsugi no uchi* aus dem Jahr 1852 (I-90) (Taf. 15-4) einen sonst nirgendwo belegten *nekozuka*, „Katzenhügel“, aufleben ließ und alsdort eine alte Frau mit Katzenohren im Brustbild porträtierte, wäre da nicht das Stück von 1847 gewesen, in dem das Katzenspenst eben bei Shirasuka noch einmal eindrucksvoll durch die Lüfte geflogen war.¹⁰⁹ Im selben Jahr brachte Toyokuni III gemeinsam mit seinem Schüler Toyokuni IV ein *sugoroku* mit dem Titel „Allerneuestes *sugoroku* mit Entsprechungen zu den 53 Stationen [des Tōkaidō]“, heraus, auf dem sich wieder bei der Station Shirasuka das Brustbild einer alten Frau mit weißen Haaren, Katzenohren und -pfoten (I-95) fand.¹¹⁰ Ein weiteres Tōkaidō-*sugoroku* aus derselben Zeit, *Mitate Tōkaidō gojūsantsugi* von Yoshikazu (I-128), dürfte, wenn man es ge-

von Kiefern, der wie eine liegende Katze aussieht (Yokoyama 1997:247). Diese Beschreibung griff der Text von Kuniyoshis Holzschnitt auf.

¹⁰⁹ Ebenso im Zusammenhang mit dem Stück von 1847 steht auch noch 1857 ein Blatt aus den Schauspieler-Tōkaidō-Serien des Toyokuni III, das die alte Frau als Katzenspenst beim „Katzenstein“ für Nikawa nebst ihrem Gegenspieler Tamashima Ittō für Shirasuka zeigt (I-104).

¹¹⁰ Ein weiteres *sugoroku*, das die 53 Tōkaidō-Stationen durch je eine Theaterfigur im Brustbild repräsentierte, aus dem Jahr 1856, verlegte das Bild der katzenhaften Alten auf die Station vor Shirasuka, Nikawa (I-48).

nauer „liest“, überhaupt das Stück von 1847 zum Nachspielen gewesen sein. Nach dem Start in Kyōto führte es über die Stationen von Ōtsu bis Shōno nach Ishiyakushi, wo den Spieler die Gestalt einer alten Frau mit wirrem weißen Haar erwartete, vor der vor Schreck zwei Männer rücklings auf den Boden gefallen sind, mit hoher Wahrscheinlichkeit die soeben durch den Katzengeist wiedererweckte alte Otsuta (Abb. 86). Nach einigen weiteren Stationen gelangte man nach Okazaki, wo dieselbe Alte mittlerweile als Katzenspenst von dem jugendlichen Helden einen Spiegel vorgehalten bekommt und sich vom Vorhang dahinter eine riesige Katzenfratze abhebt. So wie das aus dem Körper der Alten gezwungene Katzenspenst im Stück entkommen und bis Mitsuke geflogen war, gab die Spielanleitung bei Okazaki an: „Wer hier eine Eins würfelt, fliegt weiter bis nach Mitsuke“ (Abb. 87). Über all diese Stationen hinweg, die nur durch Landschaft dargestellt sind, fliegt auf dem Blatt auch tatsächlich das Katzenspenst in Gestalt der alten Frau durch die Lüfte (Abb. 88).¹¹¹



Abb. 86



Abb. 87

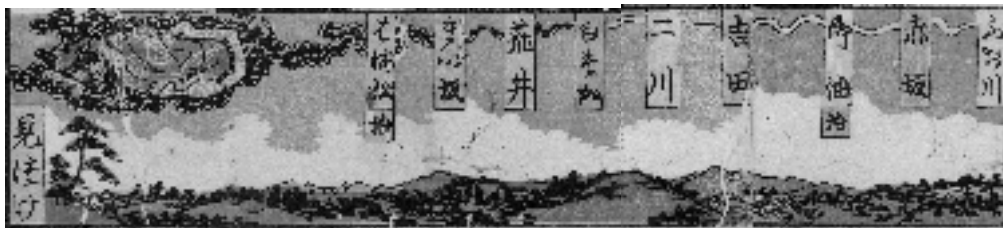


Abb. 88

Auch der junge Kawatake Mokuami nahm sich gemeinsam mit drei weiteren Autoren in *Azuma kudari gojūsantsugi* (1854), einem seiner ersten Erfolgsstücke, und mit dem neuen Star Ichikawa Kodanji IV als Hauptdarsteller des Themas der alten Frau an, die in Wahrheit die Er-

¹¹¹ Für den Hinweis auf dieses Blatt und die Möglichkeit, es auszuwerten, danke ich, wie so oft, Ann Herring.

scheinungsform einer mörderischen Zauberkatze ist. Das Stück war so breit angelegt, dass eine Aufführung sich jeweils über zwei Tage erstreckte, und fand laut *Kabuki nenpyō* auch das von den Veranstaltern erhoffte Echo beim Publikum.¹¹²

Bereits die Eingangsszene brachte die Austreibung einer zauberischen Katze, sodass der geübte Kabuki-Besucher ab diesem Moment gespannt darauf wartete, in welcher Gestalt dieses Katzenspesenst im weiteren Verlauf wieder auftauchen würde. Dies zu erfahren musste er den zweiten Aufführungstag abwarten, doch war es ihm sicherlich möglich, sie in der Gestalt der vornehmen, aber harten alten Frau in prunkvollem Gewand zu vermuten, der bei den Stationen Fujieda und

Okabe eine prominente Rolle zukam, wie auf den *ehon banzuke* (II-1) zu sehen ist, spätestens aber in derselben Figur bei der Station Mariko, in der sie als Katzenspesenst wieder in die Lüfte entkam (Abb. 89).¹¹³



Abb. 89

¹¹² Es wurde mit *ehon banzuke*, von denen gleich zwei unterschiedliche Exemplare erhalten sind (II-1), eifrig beworben, hielt sich 70 Tage lang auf dem Spielplan (KN 7:11) und 1855 erschienen sowohl ein *gōkan*, *Tenchijin shikumi no tanehon* von Kawatake Shinshichi II und Illustrationen von Kuniyoshi, das seine Handlung aufbereitet, als auch ein illustriertes Textbuch (*e'iri nehon*) in zwölf Hefchen mit Illustrationen von Hasegawa Sadanobu (1809–1879), dessen Nebentitel *Tennichibō ichidaiki* darauf hinweist, dass die Popularität des Stücks auch einiges der Tatsache zu verdanken hatte, dass Mokuami das Motiv der 53 Tōkaidō-Stationen mit der populären Geschichte des Tennichibō Hōsaku verknüpft hatte (s.S. 75ff.), wodurch in diesem Stück mit der alten Osan noch eine prominente Rolle einer alten Frau Platz fand.

¹¹³ Das Stück erlebte eine Reihe von Aufführungen bis zur ausgehenden Edo-Zeit und darüber hinaus und aus ihrem Anlass perpetuierten zahlreiche Holzschnitte das Bild der alten Frau als zauberischer Katze. 1865 erlebte eine Wiederaufnahme unter dem Titel *Yoshitakashima chibiki no ami no te* (KN 7:124), 1867 als *Ōe seidan yuki to sumi tsuki* (KN 7:146–147), auf die der Holzschnitt des Kunichika zurückgehen dürfte, der Sawamura Tanosuke III als das Katzenspesenst vor der Öllampe, aus der es gerade geleck hat, zeigt (I-23), 1871 anlässlich des 23. Todestags von Kikugo-



Abb. 90

Welchen Inhalts diese Szenen genau waren, kann nur vermutet werden, da die entsprechenden Passagen sich nicht im Abdruck des Stücks (Kawatake 1926a) finden, vielleicht, weil sie von einem der anderen Autoren stammten. Die *banzuke* jedenfalls zeigen, wie die als Witwe (*kōshitsu*) bezeichnete Figur einen jungen Mann in Begleitung einer jungen Frau, die ein Kind in den Armen hält, mit einem Blütenzweig schlagen will (Abb. 90), und erinnern stark an die Handlung von *Hanano Saga nekomata sōshi* von 1853, in der das Katzenspenst als adelige Witwe auftritt, die die jüngeren Familienmitglieder beschämt. Wohl handelt es sich hier um eine Kontamination der beiden

Stücke, zumal *Hanano Saga nekomata sōshi* kurz nach seiner Aufnahme hatte eingestellt werden müssen; dessen fertige Inszenierung konnte so in einem unverfänglicheren Kontext ans Publikum gebracht, wie zwei Holzschnitte des Toyokuni III belegen, die der Figur der alten Witwe aus *Azuma kudari gojūsantsugi* gewidmet sind: auf einem Triptychon geht die alte Adelige wie auf dem *banzuke* auf eine junge Frau los; auf einem weiteren Ōban schickt sie sich, bereits deutlich als Katze, an, Öl aus einer Lampe zu lecken (I-99, I-100) (Taf. 16-2 und 16-3).

Das eben genannte Stück *Hanano Saga nekomata sōshi* von Segawa Jokō III (1806–1881) hatte 1853 eine weitere, neben der „Okazaki no neko“ ebenfalls wichtige und in einer Reihe von Kabuki-Stücken und Romanheftchen abgewandelte Figur eines Katzenspensts, das die Gestalt einer alten Mutter annimmt, die der sogenannten „Nabeshima no neko“, der Katze von Nabeshima, auf die Bühne gebracht (KN 6:584–585). Hierbei spielt ein Katzenspenst eine Rolle im Familienzweist im

rō III unter dem Titel *Tōkai kidan nekomatayashiki*, als nur die Szene im alten Tempel mit dem neuen Vertreter des Namen Kikugorō, Kikugorō V, aufgeführt wurde (KN 7:173; Yokoyama 1997:362), für die ein aufwendiges Triptychon von Kuni-chika entstand (I-25).

Hause Nabeshima, wie er in einer Reihe von *jitsuroku*¹¹⁴ erzählt wurde. Zwischen dem Familienoberhaupt der Nabeshima und dem jungen Fürsten bricht ein Streit um die Vorherrschaft in der Familie aus, der aufgrund eines Go-Spiels entschieden werden soll. Bei diesem findet ein treuer Vasall einen grausamen Tod. Dessen Katze nimmt daraufhin die Gestalt der Witwe der Nabeshima, Saga no kata, an und rächt ihn, indem sie in der Familie allerlei Unfrieden stiftet – ihren Enkel und dessen Verlobte schickt sie unbarmherzig fort, die Konkubine ihres Sohnes schlägt sie, wirft ihr vor, ihm einen Bastard unterschieben zu wollen, bevor sie das Baby ganz nach Katzenart zu Tode beißt –, bis sie von einem Vasallen gezwungen wird, sich zu erkennen zu geben und den Körper der alten Frau zu verlassen (Segawa 1932).

In Erwartung eines guten Publikumserfolgs waren bereits zwei Triptychen des Toyokuni III erschienen – eines zeigte die alte Witwe mit offenen weißen Haaren und in katzenhafter Haltung, wie sie sich unheilvoll anschickt, ein kleines Kind fort zu tragen (I-95) (Taf. 16-1), und ein weiteres, auf dem sie, bereits als Katzengespenst entlarvt, sich in die Lüfte erhebt (I-96) – als aufgrund von Einsprüchen, die die Familie Nabeshima erhob, das Stück eingestellt werden musste und erst 1864 in einer Neufassung desselben Autors unter dem Titel *Hyakumyōden tazuna somewake* und mit Bandō Hikosaburō V in der Rolle des Katzengespensts neu aufgenommen wurde (KN 7:119–120).¹¹⁵ Ein Holzschnitt des Toyokuni III, „Das Katzengespenst, das so gut ankam“ (I-110) (Taf. 16-4), zeigt den Schauspieler als weißhaarige Alte mit Katzenohren, die sich begehrt zur Öllampe neigt. Nach demselben Schema veröffentlichte Kunichika ein Blatt in der Serie *Tōto sanjūrokuhei no uchi* mit der alten Frau vor einer städtischen Landschaft (I-20), und wieder erschien ein *sugoroku* mit der von Hikosaburō verkörperten Gestalt, „*Sugoroku* der beliebten Kabuki-Stücke in Porträts“, ebenfalls von Kunichika (I-15).

In der Zwischenzeit sorgte die Beliebtheit des Motivs von der alten Mutter, in deren Gestalt eine zauberische Katze ihr Unwesen treibt, für diverse Abwandlungen des Themas. Das *sugoroku* „Hundert Arten von

¹¹⁴ „Aufzeichnungen über wahre Begebenheiten“, die meist in handgeschriebenen Abschriften über Leihbuchhändler unter Umgehung der für gedruckte Werke üblichen Zensur zirkulierten und als Protagonisten diverser Aufsehen erregender Ereignisse, die auch reine Erfindungen sein konnten, sich jedenfalls aber Freiheiten mit dem Hergang der Dinge nahmen, Personen mit historischer Realität auftreten ließen.

¹¹⁵ Das *gōkan Kinrei Saga monogatari* von Kanagaki Robun mit Illustrationen von Yoshitora aus dem Jahr 1866 behandelte das Thema ähnlich (Kasu 1977:28, 76).

Gespenstern aus Gruselgeschichten“ (1858) von Yoshikazu wies dem Katzenspenst in Gestalt einer alten Frau in prächtigem Gewand mit Katzen, die um sie herum tanzen, vor einem Vorhang mit einem riesigen Katzenkopf, den Ehrenplatz im mit *furugosho no bakeneko*, „das Katzenspenst im alten Palast“, bezeichneten Ziel zu (I-129). In dem *gōkan Kinka shichihenge* von Kakutei Shūga mit Illustrationen von Toyokuni IV, ab 1860 in mehreren Kapiteln jährlich erschienen, ging es ebenfalls um ein Katzenspenst in der Art der „Nabeshima no neko“. Eine Illustration daraus zeigt einmal umgekehrt ein riesiges Katzenspenst, dessen wahre Gestalt sich in dem von einem Mann gehaltenen Spiegel als eine alte Frau offenbart (Kasu 1977:29, 76). Kawatake Mokuami steuerte mit *Saga no oku bakeneko kidan*, uraufgeführt 1880, eine Version der Geschichte bei, in der sich der Groll, den eine Familie gegen die Nabeshima hegt, von denen ihr wiederholt Unrecht widerfahren ist, auf eine zauberische Katze überträgt, die das Familienoberhaupt der Nabeshima anfällt, die alte Mutter des treuen Vasallen, der ihn beschützt, auffrisst und in ihrer Gestalt Unfrieden stiftet, bevor sie besiegt wird (Inui 1992:694). Und mit *Gojūsantsugi Ōgi no shukuzuke* bringt er 1887 eine Neufassung der „Okazaki no neko“ heraus, wieder mit Onoe Kikugorō V als Geist einer Katze, die sich an dem Jäger rächt, der sie einst getötet hat, indem sie die Gestalt einer alten Frau annimmt (Yokoyama 1997:363).¹¹⁶ Auch diese Aufführung ebenso wie ihre Wiederaufnahme 1897 brachte Ōban-Triptychen, „Die Szene beim alten Tempel von Hōkōji-mura, wie im Kabuki-za gegeben“, von Kunichika (I-37), und von Kunimasa IV (I-44), das auf den Kunstgriff der Katzenfratze zurückgriff, die sich über die Vorhänge im Hintergrund zieht. Entsprechend der Häufigkeit, mit der Onoe Kikugorō V ein solches Katzenspenst auf der Bühne dargestellt hatte, fand ein diesbezügliches Blatt Eingang in Kunichikas Serie *Baikō hyakushu no uchi* (I-33).

¹¹⁶ Ähnlich wie in *Okazaki no neko* rettet der Jäger zunächst einen jungen Herrn und die Geisha, die gemeinsam mit ihrem Kind in Begleitung einer alten Waschfrau in dem verfallenen Tempel übernachten, in dem das Katzenspenst als alte Witwe Otsuta ihr Unwesen treibt und die Waschfrau tötet. Wieder in Gestalt einer alten Frau schleicht es sich unter dem Vorwand, Milch zu brauchen, bei seiner Ehefrau ein und raubt den Sohn des Dorfvorstandes, den dieser dem Ehepaar anvertraut hat. Als der heimgekehrte Jäger seiner Frau darüber heftige Vorwürfe macht, kommt die Nachricht, seine Tochter sei in einen Abgrund gestürzt. Während er ihr zu Hilfe eilt, tötet sich seine Frau, und der Jäger muss seine Tochter, die mittlerweile auch zum Katzenspenst geworden ist, töten und begeht anschließend Selbstmord.