

---

---

**Jennifer Robertson, *Takarazuka. Sexual politics and popular culture in modern Japan*. Berkley (usw.): University of California Press, 1998, 278 S. (ISBN 0-520-21151-0)**

Seit über zehn Jahren beschäftigt sich die amerikanische Anthropologin Jennifer Robertson mit der Takarazuka-Revue, einem der erfolgreichsten Theaterunternehmen in Japan. In *Takarazuka. Sexual politics and popular culture in modern Japan* hat sie die wichtigsten Ergebnisse ihrer umfangreichen Feldforschungen und Archivstudien, die in Artikeln teilweise schon veröffentlicht wurden, in einem Band zusammengefaßt und die erste Monographie über die nur aus Frauen bestehende Takarazuka-Revue vorgelegt.

Es sei ihr dabei nicht darum gegangen, eine Geschichte des Theaterunternehmens zu schreiben, sondern das Buch ist "an exploration of the overlapping discourses of gender, sexuality, popular culture, and national identity as they erupted into the world framed by Takarazuka" (S. 23). Robertson sieht die Takarazuka-Revue "not as a closed, self-contained, and transcendent entity but 'as the product of specific historical practices on the part of identifiable social groups in given conditions'" (S. 37). Der Großteil des Buches beschäftigt sich folglich nicht mit der Gegenwart, sondern mit der Vergangenheit, insbesondere der Vorkriegs- und Kriegszeit, in der sich die wichtigsten Merkmale ausformten, die auch heute noch das Erscheinungsbild der Truppe bestimmen. Das Buch versucht also keine gesamtheitliche Darstellung der Takarazuka-Revue zu geben, sondern konzentriert sich

auf die Diskurse, die das Bild und die Rezeption von Takarazuka besonders nachhaltig bestimmt haben.

Robertson verwendet dabei einen dem Pasticcio-Stil der Takarazuka-Revue entsprechenden "montage-like approach" (S. 24), mit dem sie der Heterogenität der untersuchten Phänomene und Themen gerecht werden möchte: "I have used various theories at different junctures to help orchestrate the cacophonous welter of data in ways that resonate with the historical and contextual circumstances of the phenomena producing them" (S. 23). Auf einen autobiographischen Bericht und eine Darstellung ihres persönlichen Zu- und Umgangs mit dem Objekt ihrer Forschungen verzichtet sie, weil sie die Untersuchung damit nicht "verwässern" wollte (S. 23). Nicht nur für Anthropologen wäre es allerdings interessant gewesen, mehr darüber zu erfahren, welche Position die Autorin gegenüber den Ausführenden und Produzenten der Takarazuka-Revue auf der einen und den Fans auf der anderen Seite eingenommen hat. Ganz verzichtet Robertson dennoch nicht darauf, persönliche Einblicke zu gewähren. So berichtet sie über ein Zusammenreffen mit Mitgliedern eines anonym bleibenden, sich ebenfalls nur aus Frauen zusammensetzenden Takarazuka-Fanclubs (S. 172-174) sowie über einen Besuch in einem sogenannten "Miss Dandy" Club nach einer Takarazuka-Aufführung (S. 143-144). Die Clubs, in denen als Männer gekleidete Frauen als *hosts* arbeiten, sind für Robertson, ähnlich wie im Fall der Takarazuka-Revue, einerseits ein Ausdruck von sexueller Rigidität, da bestehende Geschlechterrollen nicht in Frage gestellt werden, gleichzeitig aber auch ein Beispiel für sexuelle Plastizität, nämlich als Zentren einer lesbischen Subkultur.

Zwischen diesen beiden Polen der offiziellen Lesart, wie sie das Management der Takarazuka-Revue und insbesondere ihr Gründer Kobayashi Ichizō propagierte, und der alternativen Lesarten – was Fans und Kritiker in der Truppe sahen – pendelt auch das Buch von Robertson. Auf der einen Seite hält die Takarazuka-Revue die dominierende heterosexuelle Geschlechterideologie aufrecht und zementiert sie, auf der anderen Seite aber untergräbt sie diese Ordnung auch und informiert eine homosexuelle Subkultur.

Nach einer Einführung, die neben einem kurzen Abriss über die Geschichte der Takarazuka-Revue und ihre wichtigsten Merkmale einige Grundüberlegungen zum Unterschied von Geschlecht (*sex*), Geschlechterrolle (*gender*) und Sexualität (*sexuality*) beinhaltet, geht Robertson im ersten Kapitel, *Ambivalence and Popular Culture*, auf die Mehrdeutigkeit von Populärkultur ein und konzentriert sich dabei insbe-

sondere auf die zwanziger und dreißiger Jahre, in denen Fragen zu Nation, Staat, Volk, Kultur, Rasse und Geschlechterrollen intensiv und kontrovers debattiert wurden. Oft richtete sich die Kritik damals gegen die Takarazuka-Revue, in deren inhärenten Ambivalenzen viele Kritiker ein Gefahrenpotential erkannten, das die existierende Geschlechterordnung, die Frauen nur die Rolle der guten Ehefrau und weisen Mutter (*ryōsai kenbō*) zuerkannte, in Frage stellte.

Im zweiten Kapitel, *Staging Androgyny*, zeigt Robertson, wie die bestehenden Geschlechterrollen von Takarazuka einerseits bestätigt, gleichzeitig aber auch unterlaufen und in Zweifel gezogen wurden. Im Zentrum der Betrachtung steht der *otokoyaku*, den Robertson mit dem *onnagata* des Kabuki vergleicht, wobei sie als Ausgangspunkt das Modell von Yoshizawa Ayame aus der frühen Edo-Zeit nimmt. Hier stellt sich jedoch die Frage, ob ein Vergleich mit zeitgenössischen Formen nicht sinnvoller gewesen wäre als ein Vergleich mit dem Kabuki des 17. und 18. Jahrhunderts. Zwar geht Robertson auch kurz auf die sehr divergierenden Ansichten zum Kabuki-*onnagata* in den Zwischenkriegsjahren ein, sie zeigt jedoch kein Interesse an einer näheren Analyse. "The Takarazuka Revue was among the modern theaters that marked the return of women to a major public stage after being banned from public (i.e., Kabuki) performances in 1629 by the Confucian-oriented Tokugawa Shogunate" (S. 7). Dennoch verzichtet die Autorin darauf, auf wichtige Entwicklungen – wie etwa die Theaterreformen des frühen 20. Jahrhunderts und den Einsatz von Schauspielerinnen in *shinpa* und *shingeki* – einzugehen. Dabei haben gerade diese die Form der Takarazuka-Truppe, wie Robertson sie vorwiegend betrachtet, nämlich als Revuetheater – das sich so erst um 1930 durchsetzen konnte – mit einer klar distinktiven Rollenverteilungen zwischen Männerrollen (*otokoyaku*) und Frauenrollen (*musumeyaku*), überhaupt erst ermöglicht. Ferner haben diese den öffentlichen Diskurs über die Rolle der Frau und die Kritik daran, der den Referenzrahmen für Robertsons Betrachtung bildet, maßgeblich bestimmt.

Auch ein Vergleich mit dem Kino wäre lohnend gewesen, nicht nur weil das Kino der stärkste Konkurrent des Revuetheaters war, sondern weil im Kino die Geschlechterfrage eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielte wie im Revuetheater. Wie aus einigen von Robertson zitierten Quellen hervorgeht, wurde das Kino, speziell westliche Filme, neben dem Revue-Theater als Hauptübel für die "Vermännlichung" der japanischen Frauen angesehen (S. 63, S. 83, S. 142). Beim japanischen Film war es zunächst

üblich, wie im Kabuki männliche Frauendarsteller (*oyama*) einzusetzen. Schauspielerinnen setzten sich erst in den zwanziger Jahren durch und wurden sowohl zum Objekt großer Bewunderung als auch zum Ziel scharfer Kritik. Auch für Robertsons Untersuchung von Androgynität im Nachkriegs-Japan hätte sich ein Vergleich zwischen Takarazuka und dem Kino angeboten, etwa mit den Filmen von Misora Hibari, die in den 50er Jahren häufig in Männerrollen schlüpfte und *bishônen* darstellte. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht der Film *Hibari no sanyaku - Kyôzetsu Yukinojô henge* (1957), in dem Hibari nicht nur ein Mädchen und den Räuber Yamitarô, sondern auch die Titelfigur, den *onnagata* Yukinojô, spielt!

Gleichzeitig hätte ein Blick aufs Kino einige von Robertsons Behauptungen relativiert, wie etwa, daß in der Taishô- und frühen Shôwa-Zeit “girls and women almost exclusively were singled out as the sources of sexual deviance and social disorder and as the targets of acrimonious debates about the relationship of sex, gender and sexuality” (S. 56) und “social critics regarded young women and teenage girls as the most visible and problematic of theatre audiences” (S. 142), oder “the *shônen*, or male counterpart of the *shôjo*, has not been linked unconditionally to deviance and delinquency” (S.188). Tatsächlich richtete sich vor dem Krieg ein Großteil der Kritik gegen die *shôjo*, gleichzeitig standen aber auch *shônen* im Kreuzfeuer der Kritik, insbesondere in den teils sehr heftig geführten Diskussionen über die negativen Auswirkungen des Kinos. Bücher und Untersuchungen wie Sakaguchi Tetsuos *Furyô shônen no kenkyû* (1918), Nakajima Kuhachirôs *Shônen hanzairon* (1921) oder Nakamura Kokyôs *Shônen furyôka no keiro to keika* (1922) waren vor dem Krieg ebenso verbreitet wie entsprechende negative Darstellungen von *shôjo*, *moga* (modern girls) oder den sogenannten neuen Frauen (*atarashii onna*).

Die Arbeit, die Robertson in die Auswertung zeitgenössischer Quellen und in Archivrecherche gesteckt hat, ist dennoch beeindruckend. Das wird besonders deutlich im dritten Kapitel, *Performing Empire*, das m. E. das Beste des Buches ist und für das sich die Lektüre des Buches auf jeden Fall lohnt. Robertson zeigt darin auf, wie die Takarazuka-Revue während des Krieges zur Erreichung nationaler Ziele eingesetzt wurde und als Propagandainstrument im Dienst des japanischen Kolonialismus stand und wie die Ideologie der Großostasiatischen Wohlstandssphäre in Takarazuka umgesetzt wurde. Es ergeben sich dabei interessante Parallelen zwischen dem “cross-dressing” der Truppe und dem angestrebten “cross-ethnicking”,

das in beiden Fällen ungleich und asymmetrisch funktionierte. Da es auch in Japan bisher nur sehr wenig über die Instrumentalisierung von Takarazuka während des Krieges gibt, schließt Robertson hier eine wichtige Lücke. Während des Krieges mischten sich in Takarazuka nationalistische Ideen mit Erotik und Exotik zu einer “libidinal economy of imperialism” (S. 137).

Um libidinöse Aspekte geht es auch in den beiden letzten Kapiteln, *Fan Pathology* und *Writing Fans*. Es ist zweifellos ein Verdienst von Robertson, sich mit Fans zu beschäftigen — eine von der (japanologischen) Forschung bisher kaum beachtete Gruppe — und diese nicht bloß als (passive) Konsumenten zu betrachten, sondern als aktive Mitgestalter der Takarazuka-Revue. Robertson weist nach, daß die Takarazuka-Revue nicht nur, wie weithin angenommen wird, vor allem auf junge, unverheiratete Mädchen (*shôjo*) anziehend wirkt, sondern ebenso für schon ältere und verheiratete Frauen, für die Takarazuka eine Alternative zu der im Alltag erlebten Ungleichheit der Geschlechter bietet. “At Takarazuka, women can express the emotion they can’t show their coldhearted husbands. Takarazuka never disappoints them” (S. 143).

Trotz einiger sehr anregender und interessanter Einsichten gelingt es Robertson in den beiden Kapiteln aber nicht, restlos zu überzeugen. Es verstärkt sich im Gegenteil der schon in den ersten beiden Kapiteln aufgetauchte Verdacht, daß die Autorin nicht immer mit der nötigen Sorgfalt zwischen den einzelnen Diskursebenen unterscheidet, z.B. Gender mit Sexualität vermischt oder verschiedene Zeitebenen durcheinanderbringt. So stellt sie beispielsweise fest: “the Revue offers Takarazukennes an alternative to, or at least a respite from, the gender role of Good Wife, Wise Mother” und zitiert gleich anschließend die Motive eines *otokoyaku*, der Truppe beizutreten, aus dem Jahr 1986. Die gute Ehefrau und weise Mutter war vor und während des Krieges die bestimmende Ideologie für Frauen, aber sicher nicht mehr 1986.

Besonders deutlich wird diese Diskrepanz im Abschnitt *Miss Dandies* (S. 143-144). Er beginnt mit einer Schilderung des eingangs erwähnten Besuchs im Club Kikôshi, in dem als Männer gekleidete Frauen als *hosts* ein weibliches Publikum unterhalten. Daß sich die Klientel des Clubs zu 40% aus heterosexuellen Männern mittleren Alters zusammensetzt<sup>1</sup>, erwähnt Robertson nicht, auch nicht, welche Implikationen das

<sup>1</sup>Nawa Kaori (1987): „Rezubian Bâ no yoru to yoru“, in: *Bessatsu Takarajima* 64, 106. Robertson wurde durch diesen Artikel auf den Club aufmerksam (vgl. S. 232).

für die Konstruktion der Geschlechter im Kikôshi hat. Sie erzählt vielmehr von einem Besuch in einem ähnlichen Club in Kabukichô, "Tôkyô's infamous gay district" (Robertson verwechselt hier offensichtlich das Kabukichô mit dem Shinjuku Nichôme Viertel), in dem "some of the hosts apparently receive injections of androgens" (S. 144). Dann stellt sie fest, daß "generally speaking, as long as an individual's sexual practices do not interfere with or challenge the legitimacy of the twinned institutions of marriage and household, Japanese society accomodates - and in the case of males, even indulges - a diversity of sexual behaviors" (S. 145). Im weiteren bringt sie die "politicized sexual identity" ins Spiel und wirft einen Blick auf die Meiji-Verfassung, um "two of the most tenacious of the mistaken assumptions" zu demontieren, die dem besseren Verständnis von Sexualität und deren Theorien im Wege stehen. Sie springt dann wieder in die Gegenwart und stellt fest, daß am Arbeitsplatz Sexismus und "Ageismus" verbreitet sind, weshalb viele Frauen aus rein finanziellen Gründen heiraten müssen. Fazit dieser knapp zweiseitigen *tour-de-force*: "It is therefore not difficult to understand, by extension, why many female fans, young and old, married and unmarried alike, are attracted to the Takarazuka *otokoyaku*" (S. 145). Hier wirft Robertson nicht nur Transsexualität, Transgender, *sexual practice*, *sexual identity*, *sexual desire* und *sexuality* sowie die Meiji-Verfassung und die Benachteiligung von Frauen am heutigen Arbeitsplatz in einen Topf, sondern sie stellt auch eine direkte Verbindung mit der Faszination des *otokoyaku* her.

Ähnliche Verwirrung stiftet Robertsons Einbeziehung der sogenannten *New Half* in ihr Konzept von Androgynität. Der Argumentation, die Robertson aufährt, um zu zeigen, daß Takarazuka auch ein lesbisches Publikum anspricht, ist oft nur schwer zu folgen, und man fragt sich, ob Robertson hier den Boden nicht weit überspannt. Es liegt auf der Hand, daß Takarazuka auch eine lesbische Lesart zuläßt. Es mag auch zutreffen, daß einige Takarasiene und viele ihrer Fans lesbisch sind, doch ändert das kaum etwas daran, daß die Takarazuka-Revue vielleicht mit sexuellen, mehr aber wohl mit erotischen Phantasien spielt. Der Libido des Zuschauers bzw. der Zuschauerin wird in der einen oder anderen Form angesprochen, hat mit Sexualität im Sinne einer Praxis im Grunde aber nichts zu tun. In Takarazuka geht es weniger um Sexualität als um Gender-Fragen.

Ich persönlich hätte mir gewünscht, daß Robertson sich weniger auf oft weit hergeholte Vergleiche einläßt, sondern daß sie sich ausführlicher mit den Ver-

änderungen beschäftigt, die sich im Laufe der Zeit ergeben haben. Seit wann, beispielsweise, haben *otokoyaku* "naturally low voices" oder "crush their voices, often by chain-smoking, to attain the requisite huskiness" (S. 13)? Aufnahmen aus den 30er Jahren zeigen, daß *otokoyaku* vor dem Krieg mit ihrer natürlichen Stimme sangen, d.h. einer Frauenstimme, und nicht, wie heute üblich, mit hohler und gequetschter "männlicher" Stimme. Gab es für diese Entwicklung irgendwelche Vorbilder, vielleicht aus dem Westen? Man erinnert sich z.B. an Marlene Dietrich, die am Anfang ihrer Karriere, etwa in Sternbergs *Der Blaue Engel* (1930), noch eine hohe Sopranstimme hatte und sich die tiefe Stimme, die zu ihrem Markenzeichen wurde, erst später zulegte. Oder wie sah das Verhältnis der Takarazuka Revue zur Shôchiku Revue aus, über die Robertson schreibt: "From the start, the Shôchiku Revue was cast as the opposite of Takarazuka" (S. 6)? Worin unterschieden sich die beiden genau? Und hat nicht die Shôchiku Revue, insbesondere deren Top-Star Mizunoe Takiko, das Erscheinungsbild des *otokoyaku* viel stärker geprägt als die Takarazuka Revue? Wer diesen oder anderen Fragen zur Takarazuka Revue, zur japanischen Populärkultur oder zum Thema *gender politics* nachgehen möchte, für den ist das Buch von Robertson sicherlich ein nützlicher und oft anregender Ausgangspunkt.

Trotz oder gerade wegen der vielen Unstimmigkeiten sei Robertsons Buch jedem, der sich für japanische Populärkultur interessiert, dennoch nachdrücklich empfohlen: als Anregung für eine weiterführende und eingehendere Auseinandersetzung mit marginalisierten Phänomenen in der japanischen Populärkultur.

Roland DOMENIG