

tiert ist. Eine Schlüsselszene des zu Beginn meines Vortrags gezeigten Films ist im Archiv des Siljansgården zugleich als Fotografie vorhanden. Darauf ist Fritz Jöde an einer Tafel im Freien zu sehen, wie er mit Hilfe konzentrischer Kreise sein Konzept von gemeinschaftsstiftendem Gesang und dessen Bedeutung aufzeigt. Die Schlüsselworte ›Volk‹ und ›ich‹ sind deutlich zu erkennen und das Wort ›Heimat‹ lässt sich am rechten Bildrand erahnen.

Maria Gräjdian (Köln)

Die ›otokoyaku‹

Der Topstar und die Konstruktion einer japanischen Identität

Das Ziel dieses Beitrags ist zu analysieren, inwiefern die Figur der Topstar-*otokoyaku* in der Takarazuka-Revue zur kulturellen Konstruktion einer japanischen Identität beigetragen hat und noch immer wirkungsvoll ist. Als theoretische Grundlage dieser Untersuchung wird das philosophische Umfeld des ›Sprachspiels‹ verwendet, das besonders von Ludwig Wittgenstein und Jean-François Lyotard geprägt wurde. Zudem möchte ich an dieser Stelle zwei Begriffe einführen, die für meine Analyse von großem Belang sind: Es handelt sich erstens um die *otokoyaku*, die weibliche Darstellerin männlicher Rollen in der Takarazuka-Revue. Zweitens geht es um den Topstar, der die berühmtesten Takarazuka-Revue-Darstellerinnen bezeichnet, nämlich diejenigen Darstellerinnen, die Hauptrollen in den Aufführungen einnehmen.

Wenn man annimmt, dass sich die Takarazuka-Revue als ein musikalisches Sprachspiel konstituiert, das die japanische moderne Welt, deren Regeln und Konventionen idiosynkratisch nachahmt, fungiert die Topstar-*otokoyaku* als Hauptmedium dieser ludischen Mimesis. Methodisch werden die Takarazuka-Revue und die *otokoyaku* nicht nur als popular-musikalische Phänomene betrachtet, sondern auch als dialektische, sozial und kulturell bedingte Erscheinungen sowie ambivalente Inszenierungen der japanischen modernen Welt berücksichtigt.

Zunächst möchte ich den Begriff des ›Sprachspiels‹ kurz erläutern. Daraufhin präsentiere ich die Takarazuka-Revue als kulturelle Institution. Anschließend analysiere ich die Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren der Konstruktion einer japanischen Identität anhand dieser zwei Elemente.¹

1 Dieser Beitrag erstellt nur eine kleine Diagnose kultureller Strukturen in der japanischen Gesellschaft, ausgehend von der Takarazuka-Revue. Für eine tiefer gehende Darstellung und Analyse des Takarazuka-Revue-Phänomens empfehle ich folgende Abhandlungen: Jennifer Ellen Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, Berkeley, Los Angeles und London 1998; Maria Gräjdian-Mengel, *Takarazuka-Revue oder die Überwindung der Tradition* (= Studien zur traditionellen Musik Japans 11), Wilhelmshaven 2005.

*

Unter ›Sprachspiel‹ versteht man Sprech­ tätigkeiten, die nach festgelegten Regeln und Konventionen durchgeführt werden und die die Wirklichkeit regulierenden Regeln und Konventionen abbilden.² Die Regeln des Sprachspiels und die Bedingungen sowie Voraussetzungen dessen Funktionierens entsprechen bestimmten existierenden, kulturell und historisch bedingten Machtverhältnissen, die die Interaktion zwischen sowie das Zusammensein von Subjekt und Objekt, Darsteller und Dargestellten, Spiegel und Vorbild auf mehrdeutige Weise konstruieren, durchkreuzen und naturalisieren.

*

Entlang ihrer neunzigjährigen Geschichte wurde die Takarazuka-Revue, eine japanische Form des musikalischen Unterhaltungstheaters, als eine geschlechtliche Umkehrung des männlichen Kabuki bezeichnet, denn auf ihrer Bühne treten ausschließlich Frauen auf. Sie wurde 1913 von Kobayashi Ichizô (1873–1957), einem der wichtigsten Entrepreneurs Japans in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gegründet als Bestandteil des Eisenbahnkonzerns Hankyû. *Takarazuka* bedeutet wörtlich ›kleiner Schatzhügel‹ und ist ein Badeort im Nordwesten Osakas. Die Takarazuka-Revue heißt heute *Takarazuka Kageki*. *Kageki* bedeutet ›Musiktheater‹ und wird häufig als ›Oper‹ übersetzt, nur im Fall der Takarazuka-Revue hat sich die Übersetzung als ›Revue‹ eingebürgert.³ Als Unterhaltungsmedium für die gesamte Familie besitzt die Takarazuka-Revue bestimmte Charakteristika: eklektische Kompositionen romantischer musikalischer Theaterstücke, mehrdeutige Kombinationen westlicher und japanischer Themen und Stile, starke Betonung des Tanzes, der durch aufwendige Choreographien und prächtiges Auftreten beeindruckender Chorensembles hervorgehoben wird, teure Kostüme und Bühnenausstattungen, sorgfältige Vermeidung jeglicher offenen sexuellen Andeutungen, die durch subtilere und manchmal paradoxe erotische Anspielungen ausgeglichen wird.⁴

Die Geschichte der Takarazuka-Revue wird in zwei Teile unterteilt: bis zum Ende des Pazifischen Kriegs und von 1945 bis heute. In der ersten Phase ihrer Geschichte fungiert die Takarazuka-Revue als ein ›moralisches Vorbild‹ der japanischen Welt. Sie funktioniert in dieser Zeit durch ihre Entstehung und Entwicklung als ein Instrument der expansionistischen Innen- und Außenpolitik Japans. Nach 1945 verzichtet die Takarazuka-Revue auf die Rolle eines moralischen Vorbilds und verwandelt sich in einen symbolischen ›Spiegel der Gesellschaft‹. Dabei inszeniert sie die Rückbesinnung und den neuen Umgang der

2 Vgl. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 225–580, hier: S. 243; vgl. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979, S. 31.

3 Vgl. Jennifer Ellen Robertson, »Doing and Undoing ›Female‹ and ›Male‹ in Japan. The Takarazuka-Revue«, in: *Japanese Social Organisation*, hrsg. von Takie Sugiyama Lebra, Honolulu 1992, S. 165–193, hier: S. 165; vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 7f.; vgl. Hiroshi Watanabe, *Takarazuka Kageki no ben'yô to Nihon kindai* (Die Transfiguration der Takarazuka-Revue und die japanische Neuzeit), Tokyo 1999, S. 20.

4 Vgl. Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Princeton, NJ 1995, S. 273; Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 34; vgl. Andrew Lamb, Deane L. Root und Patrick O'Connor, Art. »Revue«, in: *NGroveD* 2, Bd. 21, 2001, S. 242–244; vgl. Gisela Schubert, Art. »Musical«, in: *MGG* 2, Sachteil Bd. 6, Kassel u.a. 1996, Sp. 688–710.

japanischen Welt mit der internationalen Gemeinschaft. Neben einer veränderten Aufführungspolitik, die sich bis heute vornimmt, keine Japaner oder anderen asiatischen Völker in der Gegenwart darzustellen, wird allmählich eine neue Topstar-Figur besonders auf der Seite der Darstellerinnen männlicher Rollen herausgebildet. Darüber hinaus werden die Aufführungen immer prächtiger.⁵

Die Takarazuka-Revue-Aufführungen sind populärmusikalische Bearbeitungen verschiedener literarischer Themen: von japanischen altertümlichen Märchen bis hin zu Bearbeitungen westlicher Themen wie *Vom Winde verweht* und *West Side Story*. Die meisten Aufführungen sind Musicals mit einer luxuriösen Ausstattung, mit aufwendigen Bühneneinrichtungen, mit schnellen Szenenwechseln und einem typischen Ende, bei dem sich alle Darstellerinnen auf der Bühne versammeln. Trotz einer gewissen inhaltlichen Unterschiedlichkeit weisen die Aufführungen einen gemeinsamen Zug auf: eine romantische Liebesgeschichte mit traurigem Ende. Die Musik ist eine eklektische Kombination verschiedenster Stile. Von Anfang an wehrte sich Kobayashi gegen die Verwendung japanischer traditioneller Instrumente. Infolgedessen werden hauptsächlich westliche, aus der französischen Revue und dem Musical stammende Musik sowie Anklänge an unterschiedliche Volkstänze und -lieder aus verschiedenen Regionen der gesamten Welt verwendet.⁶

Selbst wenn auf der Takarazuka-Revue-Bühne ausschließlich Frauen auftreten, befanden sich die Entscheidungsgewalt, Verwaltung und Dramaturgie des gesamten Takarazuka-Revue-Unternehmens bis vor kurzem ausschließlich in der Hand von Männern. Die Takarazuka-Revue-Schauspielerinnen werden Takarasiennes genannt und teilen sich in zwei Hauptgruppen auf: *otokoyaku* (Darstellerinnen männlicher Rollen) und *musumeyaku* (Darstellerinnen weiblicher Rollen). Die Takarasiennes gehören wiederum zu sechs Ensembles (Blumen-, Mond-, Schnee-, Stern-, Himmel- und Spezialistinnen-Ensemble), die jeweils eine sehr strenge innere Hierarchie aufweisen. Die führenden Paare *otokoyaku-musumeyaku* des jeweiligen Ensembles werden ›goldene Kombination‹ genannt oder Topstars. Zudem müssen alle Takarasiennes, solange sie auf der Takarazuka-Revue-Bühne tätig sind, unverheiratet und daher angeblich heterosexuell unerfahren bleiben. Die Takarasiennes werden während eines zweijährigen Unterrichts in der eigenen Musikakademie,

5 Vgl. Zeke Berlin, *Takarazuka. A History and Descriptive Analysis of the All-Female Japanese Performance Company*, Ann Arbor 1988, S. 105; vgl. Masao Hashimoto, *Subarashii Takarazuka Kageki. Yume to roman no 85 toshi* (Die wunderbare Takarazuka-Revue. 85 Jahre von Träumen und Romantik), Takarazuka 1999, S. 15; vgl. Tomoko Iizuka, »Takarazuka Kageki. Rebyû no ôsama: Shirai Tetsuzô, 1900–1983« (Takarazuka-Revue. Der König der Revue: Shirai Tetsuzô, 1900–1983), in: *Nihonjin no ashiato. Seiki wo okoeta. »kizuna« motomete* (Trittsuren der Japaner. Auf der Suche nach den Verbindungen, die das Jahrhundert überschritten haben), hrsg. von Obara Tsuneo, Tokyo 2002, S. 479–510, hier: S. 489; vgl. Kenko Kawasaki, *Takarazuka. Shôbi shakai no supekutakuru* (Takarazuka. Das Spektakel der Konsumgesellschaft), Tokyo 1999, S. 112; vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 114.

6 Vgl. *Takarazuka Monogatari. Toppsutô to meisaku de miru Takarazuka no miryoku* (Die Erzählung von Takarazuka. Die Faszination von Takarazuka, durch Topstars und literarische Meisterwerke beobachtet), hrsg. von Atsushi Hosokawa, Takarazuka 1998, S. 112–114; vgl. Brian Powell, *Japan's Modern Theater. A Century of Change and Continuity*, London 2002, S. 57; Nami Tamaki, *Takarazuka ni tsuretette* (Takarazuka begleiten), Tokio 1998, S. 75; vgl. Mariko Tanaka, *Takarazuka yo, doko e iku?* (Wohin, Takarazuka?), Tokyo 1998, S. 55.

der *Takarazuka Ongakugakkô*, ausgebildet. Zudem besitzt die Takarazuka-Revue zahlreiche große Fanklubs, die insgesamt die weltweit größte, um eine einzige Institution gruppierte Fangemeinschaft herausbilden und überwiegend aus dreißig- bis fünfzigjährigen verheirateten oder verwitweten Frauen sowie einem fünf- bis zehnprozentigen Anteil an Männern verschiedener Altersgruppen bestehen.⁷

*

Die ›Allgemeingültigkeit‹ kultureller und diskursiver Oppositionspaare wie männlich – weiblich, westlich – japanisch, Innovation – Tradition, Masse – Elite, Individuum – Kollektiv wird durch die ambivalente Gestalt der Topstar-*otokoyaku* dialektisch unterminiert. Selbst wenn Kobayashi kein Feminist war und für ihn feministische Ideen oder Befreiungsbewegungen abwegig waren, war ihm die Macht der weiblichen Instanz in der japanischen Kultur bewusst. In diesem Sinn erscheint die Takarazuka-Revue als ein Paradigma der politischen Inszenierung der japanischen Identität in der Moderne. Die performative Konstruktion Japans als weibliche Instanz durch die Takarazuka-Revue präsentiert sich als eine besondere Form der mehrdeutigen Sexualisierung der Kultur nach der Meiji-Restauration im Jahr 1868.⁸ Japan wird in der einheimischen Shintô-Mythologie als weibliche Gestalt dargestellt: Am Anfang war eine Frau, die Göttin Amaterasu, die Sonne. Es handelt sich dabei um eine Legende, der entsprechend der Tennô, der japanische Kaiser, direkt von der Sonne, nämlich der Göttin Amaterasu, abstammt. Wenn man das zurückverfolgt, ist also eine weibliche Gestalt die Essenz und die Garantie des japanischen Daseins. Nach langer Zeit kultureller Ausblendung wird in der neuen modernen Epoche die Frau nicht mehr als ein sich nach Repräsentation sehndes Wesen wahrgenommen, sondern sie wird als eine aktive Struktur in einem sich erneut ausbauenden System betrachtet.⁹ Durch die diskursive Berücksichtigung weiblicher Instanzen soll in der japanischen Moderne eine neue japanische Identität ausgebaut werden. Das weibliche Sprachspiel ist dennoch in seiner mehrdeutigen und konfusen Gestaltung weiterhin eine Abwesenheit im männlichen Diskurs, denn die Zugehörigkeit weiblicher Sprachspiele innerhalb des phallogozentrischen Systems bedeutet immer noch das Miteinbeziehen vorgegebener männlicher Muster.

Im unmittelbaren Zusammenhang mit der Ausbildung einer neuen japanischen Identität steht Kobayashis Vorstellung, die Takarazuka-Revue sei eine bestimmte Vergegen-

7 Vgl. Berlin, *Takarazuka. A History and Descriptive Analysis*, S. 206; vgl. Hashimoto *Subarashii Takarazuka Kageki*, S. 159f.; Kawasaki *Takarazuka. Shôbi shakai no supekutakuru*, S. 208; vgl. Yoshio Ôzasa, *Nihon gendai engekishi (2 Hen, Meiji jidai – Taishô jidai; Shôwa jidai – Heisei jidai)* (Die Geschichte des japanischen Theaters der Gegenwart, 2 Bde.: Meiji- und Taishô-Zeit; Shôwa- und Heisei-Zeit), Tokyo 1995, S. 261; Robertson, »Doing and Undoing ›Female‹ and ›Male‹ in Japan«, S. 169; vgl. dies., *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 6.

8 Vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 137; vgl. Anne Allison, *Nightwork. Sexuality, Pleasure, and Corporate Masculinity in a Tôkyô Hostess Club*, Chicago und London 1994, S. 196.

9 Vgl. Dolores P. Martinez, »Gender, Shifting Boundaries and Global Cultures«, in: *The Worlds of Japanese Popular Culture. Gender. Shifting Boundaries and Global Cultures*, hrsg. von Dolores P. Martinez, Cambridge 1998, S. 1–18, hier: S. 14; vgl. Lise Skov und Brian Moeran, »Hiding in the Light. From Oshin to Yoshimoto Banana«, in: *Women, Media and Consumption in Japan*, hrsg. von Lise Skov und Brian Moeran, Richmond 1995, S. 1–74, hier: S. 13.

wärtigungsform des *shinnippon* (des neuen Japans), die durch ein gewisses Stratum der geistigen Elite Japans in den späten 1930er Jahren vertreten wurde.¹⁰ Die Identität erweist sich zunächst als eine notwendige Abgrenzung des Innen vom Außen, konkretisiert im ersten Drittel der Meiji-Zeit (1868–1912) durch den Slogan *sonnô jôi* – verehere den Kaiser, vertreibe die westlichen Barbaren. Zudem erscheint die Identität als eine notwendige (Wieder-)Aufnahme des verdrängten bzw. verworfenen Außen, was in den 1880er Jahren in Japan zu einer erneuten Analyse und Betrachtung dieses Außen führt: *bunmei kaika* – übernehme die westliche Zivilisation und Aufklärung. Dass Abgrenzung und (Wieder-)Aufnahme zwei aufeinander folgende Prozesse sind, die weitere Interaktionen und Entwicklungen auslösen, verbildlicht sich im Slogan der 1890er Jahre *wakon yôsei* – japanischer Geist, westliches Wissen.¹¹ Denn Kobayashi propagierte die Takarazuka-Revue als eine doktrinartige Vervollständigung und Konkretisierung dieses Slogans, indem er das Weibliche und die weibliche Körperlichkeit in einer ambivalent symbolischen Beziehung zum Westen stellte. Einerseits steht in Kobayashis Vision das neue Japan für eine Zusammensetzung westlicher Techniken und Kenntnisse sowie japanischer kultureller Elemente. Andererseits bleibt Japan in seiner Vorstellung eine homogene, ursprüngliche Gestalt, der einzige Träger asiatischer Geschichte und Kultur und die einzige Möglichkeit, für Asiaten Asien zu behalten. Dabei kann die Takarazuka-Revue als Massentheater ein gemeinsames Bewusstsein sowie eine gemeinsame Identität vermitteln und schaffen. Denn während die traditionellen Theaterformen Nô oder Kabuki für die meisten modernen Japaner und Japanerinnen verfremdend wirken, erscheint die Takarazuka-Revue als ein Unterhaltungsmedium für die ganze Familie.

Durch die nachträgliche verbalisierende Nachahmung der Wirklichkeit erweist sich Identität als keine in sich geschlossene Einheit, sondern als ein unendlicher, spiralartiger Prozess, innerhalb dessen sich die Grenzen zwischen Kategorien verflüssigen.¹² Zur Gestaltung dieser prozessualen, flüssigen Identität trägt eine Topstar-*otokoyaku* auf entscheidende Weise bei: Ihr weibliches Primärgeschlecht wird durch ihr männliches Sekundärgeschlecht aufgelöst. Ihr männliches Sekundärgeschlecht wird wiederum von ihrer sorgfältig manipulierten Weiblichkeit und unmöglichen Männlichkeit zerstört. Denn hinter dem gepflegt westlichen Aussehen einer Topstar-*otokoyaku* versteckt sich eine japanische Seele, die sich einerseits vom Traum einer einzigartigen, ursprünglichen, homogenen Identität speist und andererseits in der Illusion einer mehrdeutigen, synthetischen Identität ihre Wurzeln findet. Beispielsweise bedeutet die klassische Parade am Ende jeder Aufführung, bei der die Topstar-*otokoyaku* mit prächtigen Federn geschmückt auftritt, die Auslöschung der Ge-

10 Vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 32; vgl. dies., »The Politics and Pursuit of Leisure in Wartime Japan«, in: *The Culture of Japan as Seen Through Its Leisure*, hrsg. von Sepp Linhart und Sabine Frühstück, Albany 1998, S. 285–301, hier: S. 289.

11 Vgl. Gordon Mathews, *Global Culture/Individual Identity. Searching for Home in the Cultural Supermarket*, London und New York 2000, S. 14–33; vgl. Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, übers. von Hella Beister, Frankfurt a.M. 1985, S. 21 und S. 59; vgl. Lyotard, *La Condition postmoderne*, S. 105.

12 Vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 137; vgl. Allison, *Nightwork*, S. 196.

schlechtergrenzen sowie die Erkenntnis der diskursiven Zerstörbarkeit der ›natürlichen‹ Geschlechter. Genauso wie das Geschlecht ist die Identität ein mehrdeutiges Spiel mit flüssigen Grenzen.

*

Hierbei stellen Oskar, Scarlett O'Hara und Aida (Hauptfiguren aus den Revuen *Die Rose von Versailles*, *Vom Winde verweht* bzw. *Ein Lobgesang für die königliche Familie*) drei paradigmatische Typen des neuen japanischen Daseins dar, das durch weibliche Instanzen definiert wird. Es handelt sich dabei um die Ideologie starker weiblicher Instanzen, die von Topstar-*otokoyaku* und nicht wie üblich von *musumeyaku* verlebendigt werden. Es geht also um Situationen, in denen Frauen, die ausgebildet wurden, um Männerrollen zu interpretieren, raffinierterweise dafür eingesetzt werden, um starke weibliche Figuren, wie Oskar, Scarlett O'Hara und Aida darzustellen.

Die Revue *Die Rose von Versailles* (1974) nach einem berühmten Comic von Riyoko Ikeda beschreibt das Leben von Marie Antoinette und ihrer Umgebung kurz vor und während der Französischen Revolution. Im Mittelpunkt steht das Leben von Oskar, einem als Junge im Palast aufgewachsenen Mädchen. Dadurch wird die ideologische und gesellschaftliche Verwirrung der japanischen Welt dargestellt, die durch den kulturellen und wirtschaftlichen Boom ihren Platz in der internationalen Gemeinschaft zu ändern sucht. *Die Rose von Versailles* enthüllt die Takarazuka-Revue als eine androgyne Gestalt, die in ihrer geschlechtlichen Mehrdeutigkeit die neue japanische Identität widerspiegelt. Die Hauptfigur, Oskar, ist fähig, die einfachen, normalen, alltäglichen Grenzen der Identität und des Geschlechts zu überschreiten und zu hinterfragen. Dabei spielt sie mit der Möglichkeit, eine japanische Seele in westlicher Kleidung zu sein.¹³

In der Revue *Vom Winde verweht* (1976) wird das Leben der starken, selbstbewussten Scarlett O'Hara dargestellt. Das Weibliche erweist sich als eine mehrdeutige Entität, die in ihrer eigenen Welt verschlossen ist und stets in das männliche Universum hinausbricht. Das Finale von *Vom Winde verweht* dreht allerdings das klassische Ende von Mitchells Roman auf eine für die Takarazuka-Revue typisch gewordene Weise um: Während die verzweifelte Scarlett in ihrem Wohnzimmer weint, entfernt sich Rhett Butler von seinem bisherigen Leben auf eine kühle Art. Selbst wenn Scarlett die gesamte Handlung dominiert, ist ein Mann derjenige, der die Schlusslinie zieht, der die subversiven, emanzipatorischen Elemente vernichtet und die traditionelle Ordnung wiederherstellt. Dieser Mann wird wiederum von einer Frau verkörpert.¹⁴

In *Ein Lobgesang für die königliche Familie* (2003), nach der Oper *Aida* von Giuseppe Verdi, verrät Aida ihre Liebe für Radames im Namen des Patriotismus: Diesmal löst sich das weibliche Individuum für das Wohl und die Zukunft des Kollektivs auf. Die Topstar-*otokoyaku*

13 Vgl. Kawasaki, *Takarazuka. Shôbi shakai no supekutakuru*, S. 211; vgl. Helen S. Parker, »The Men of Our Dreams. The Role of the Otokoyaku in the Takarazuka-Revue Company's Fantasy Adventure«, in: *Japanese Theater and the International Stage*, hrsg. von Stanca Scholz-Cionca und Samuel L. Leiter, Leiden, Boston und Köln 2001, S. 241–254, hier: S. 253; vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 74–77; vgl. Tamaki, *Takarazuka ni tsuretette*, S. 165.

14 Vgl. Hosokawa, *Takarazuka Monogatari*, S. 37; vgl. Kawasaki, *Takarazuka. Shôbi shakai no supekutakuru*, S. 211; vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 13.

wird sowohl mit dem primären als auch mit dem sekundären Geschlecht zu einem Vorbild des Weiblichen, das sich selbst aufgibt, um ihr Vaterland zu retten: Traditionelle, aus der Welt der Samurai entnommene Werte – Selbstaufgabe und Gehorsamkeit gegenüber der väterlichen Instanz – werden durch subversive Töne untergraben, denn die Frau tritt als Handlungsfigur und Darstellerin an die Stelle des Mannes.¹⁵

*

In diesem spiralartigen Spiel erweist sich die Topstar-*otokoyaku* als einzigartige, Chaos stiftende Entität innerhalb der patriarchalischen Ordnung und der traditionellen Identitätsvorstellung. Zur Herstellung und Herausbildung einer modernen, einmaligen Identität im komplexen Netzwerk allegorischer Strukturen ist aber eine solche Präsenz notwendig. Die durch die Takarazuka-Revue sowie die Topstar-*otokoyaku* permanent angedeutete soziale Unordnung spiegelt die Instabilität und Ambiguität der Idee der modernen japanischen Identität wider. Dennoch gestaltet sich die Takarazuka-Revue bis heute als eine Ideologie des gemeinsamen Verstehens der Wirklichkeit, die mit Tradition, öffentlichen Bekenntnissen und der Industrie der Bequemlichkeit verbunden ist. Neunzig Jahre nach ihrer Entstehung ist die Takarazuka-Revue das geworden, wofür ihr Gründer sie gehalten hatte: Sie ist das Symbol des neuen Japans, eine einzigartige Synthese zwischen japanischem Geist und westlichem Wissen. Zudem wird die Takarazuka-Revue emblematisch durch die ambivalente, faszinierende und geheimnisvolle Gestalt der Topstar-*otokoyaku* verbildlicht. Denn, entsprechend einer englischsprachigen Werbebroschüre der Takarazuka-Revue (1989), »Takarazuka is Japan. It is a race through history, a course in theater and a cultural experience all wrapped up in sparkling sequins and gorgeous costumes. [...] Every visitor is urged to come to Takarazuka because nowhere else is there so much to learn and see and enjoy about Japan. [...] If you haven't savoured Takarazuka, you don't know Japan.«¹⁶

Kadja Grönke (Oldenburg)

Fremdheit als Zeichen von Zugehörigkeit

Musik und kulturelle Identität im Tango Argentino

Im Kontext seiner spezifischen zeitgeschichtlichen, gesellschaftlichen und musikalischen Entstehungssituation lässt sich der argentinische Tango als ein Versuch deuten, das Zusammenleben von Menschen höchst unterschiedlicher Herkunft so zu regeln, dass eine sozial funktionierende Gruppe entsteht, ohne dass der einzelne darüber seine individuellen Wur-

¹⁵ Vgl. Kenko Kawasaki, *Takarazuka to iu yūtopia* (Die Utopie namens Takarazuka), Tokyo 2005, S. 28; vgl. Robertson, *Takarazuka. Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*, S. 89.

¹⁶ *Takarazuka*, Takarazuka 1989, S. 4.