

Mozart als ›männlich verkleidete Schönheit‹ auf der japanischen Theaterbühne

Akiko Yamada

Die Musik Wolfgang Amadeus Mozarts fasziniert die Menschen, auch mehr als 200 Jahre nach seinem Tod. Neben einer anhaltenden Beliebtheit veränderte sich der Blick der Menschen auf den Komponisten im Lauf der Zeit: Ab dem 19. Jahrhundert wurde Mozart idealisiert bzw. heroisiert und heute vor allem auch kommerzialisiert.¹ Dies spiegelt sich auch, wie Daniel Samaga untersucht,² in dem Umstand wider, dass seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zahlreiche Bühnenproduktionen über Mozarts Leben, seine Person oder seine Musik entstanden: Seine Kindheit, in welcher er als ›Wunderkind‹ viele Konzertreisen absolvierte, oder seine rätselhaften letzten Jahre inspirierten Dramatikerinnen und Dramatiker sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart zu Theaterstücken. *Mozart und Salieri* (1830), das Versdrama von Alexander Puschkin, ist dafür ein Beispiel. Der russische Dichter stellte die Genialität Mozarts aus der Perspektive des italienischen Komponisten Antonio Salieri dar und fügte dem Lebenslauf Mozarts Wesentliches hinzu: Salieri vergiftet Mozart aus Neid. Dieses Sujet, welches in der Zeit der Etablierung der nationalen (russischen) Musikkultur entstand, wandelte sich zu einem quasi-biographischen Topos und wurde in den facettenreichen Darstellungen der Figur Mozart immer wieder aktualisiert.

Transferprozess der Mozart-Darstellungen aus Europa nach Japan

Mozart zählt zu den außerordentlich beliebten Komponisten der europäischen Kunstmusik in Japan. Die große Bekanntheit Mozarts in Japan und die ausgeprägte Vorliebe des japanischen Publikums für die Musik Mozarts besteht bereits

1 Vgl. Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, Wien 1985.

2 Vgl. Daniel Samagas Promotionsprojekt »Mozart-Darstellungen auf der Bühne. Authentisierungsstrategien in historiographischen Musiktheaterwerken zum Leben W. A. Mozarts« an der Universität Oldenburg, <https://uol.de/musikgeschichte-auf-der-buehne/teilprojekte/2-mozart-auf-der-buehne> (abgerufen am 27.03.2020).

seit langer Zeit, wofür zum Beispiel das Buch *Haikei Mozart sama* [*Sehr geehrter Herr Mozart!*] Zeugnis ablegt.³ Dabei handelt es sich um eine Sammlung von rund 200 Briefen ›an Mozart‹, geschrieben von Japanerinnen und Japanern im Alter zwischen 9 und 76 Jahren.⁴ Diese Briefe sind quasi ein ›Ständchen‹ an Mozart. Trotz der großen geographischen und zeitlichen Entfernung lieben Japanerinnen und Japaner enthusiastisch seine Musik. Außerdem zeugt ein Großteil der Briefe davon, dass sie über das Leben des Komponisten ziemlich gut Bescheid wissen. In Japan wurden viele der in Europa bekannten Mozart-Biographien,⁵ sowie Briefe des und über den Komponisten schon längst ins Japanische übersetzt, und im Laufe des 20. Jahrhunderts entstanden auch mehrere Mozart-Biographien japanischer Autorinnen und Autoren.⁶ Zu den Medien der Vermittlung der Lebensgeschichte des Komponisten zählen aber nicht nur Biographien in Buchform, sondern es kommen auch Medien der Popkultur wie Film, Manga und Bühnenproduktionen hinzu.

Auf den japanischen Theaterbühnen halten sich seit den 1980er Jahren mehrere Theaterstücke über Mozart, welche in Japan als long-run-productions angesehen werden können. Eine davon ist *Amadeus* (1979) von Peter Shaffer. Das im Londoner National Theatre uraufgeführte Drama wurde im Jahr 1982 nach Japan gebracht: Das Libretto wurde ins Japanische übersetzt,⁷ aber die Inszenierung, das Bühnenbild sowie die Musik wurden von der Produktion der Londoner Uraufführung übernommen. Auf diese Weise kam die japanische Erstaufführung im To-

3 Vgl. Tōkyū Bunkamura (Hg.): *Haikei, Mozart sama* [*Sehr geehrter Herr Mozart!*], Tokyo 1995.

4 Die Briefe wurden im Zuge eines Aufrufs des Tokioter Kulturunternehmens Tōkyū Bunkamura gesammelt. Diese amüsante Initiative ist im Rahmen des *Mostly Mozart Festivals* entstanden, welches von 1991 bis 1999 jeden Sommer in Kooperation mit dem New Yorker Lincoln Center veranstaltet wurde. Die Briefe sind sehr unterschiedlich geartet, weil jede Verfasserin und jeder Verfasser auf eigene Weise an Mozart geschrieben hat.

5 Zum Beispiel wurden Werke folgender AutorInnen ins Japanische übersetzt (Erscheinungsjahr der Übersetzung in Klammern): Eduard Mörike (1926), Arthur Schurig (1933), Teodor de Wyzewa und Georges de Saint-Foix (1942), Alfred Einstein (1961), Carola Groag Belmonte (1974), Wolfgang Hildesheimer (1976 bzw. 1979), Alois Greither (1982), Otto Erich Deutsch (1989), Norbert Elias (1991), Brigitte Hamann (1991), Friedrich Schlichtegroll und Franz Xaver Niemetschek (1992), H. C. Robbins Landon (1992), Maynard Solomon (1999), Volkmar Braunbehrens (2013).

6 Folgende japanische AutorInnen haben Biographien über Mozart verfasst: Hideo Kobayashi, Keisei Sakka, Bin Ebisawa, Hidekazu Yoshida, Hideo Takahashi, Hiroshi Ishii, Hideki Tanabe, Hisao Nishikawa, Yukiko Hagitani u.a.

7 Im Programmheft dieser Produktion wurde der Name von Ken Kurahashi als Übersetzer angegeben, aber das Libretto wurde mit dem Namen von Tōru Emori, dem Schauspieler, der die Rolle von Mozart bei den Aufführungen 1982, 1983, 1985 und 1986 spielte, herausgegeben. Vgl. Peter Shaffer: *Amadeus* (übers. von Tōru Emori), Tokyo 1995.

kioter Sunshine Theater⁸ zustande. Die Erzählung des Bühnenautors geht von der obengenannten Idee und den romantischen Künstlerbildern Puschkins aus. Dieses Drama wurde in der japanischen Gesellschaft zusammen mit Miloš Formans Film *Amadeus* (1984)⁹ – einer der Adaptionen dieses Theaterstückes – sehr erfolgreich aufgenommen. Auf der Theaterbühne war das Werk bis 2017 zu sehen und es wurde mehr als 450-mal in Tokio, Osaka und anderen Städten aufgeführt. Allerdings gibt es ein anderes Bühnenwerk über Mozart, welches trotz kürzerer Laufzeit häufiger gespielt wurde als *Amadeus: Mozart!* (1999), das in Wien uraufgeführte Musical von Michael Kunze (Text) und Sylvester Levay (Musik).¹⁰ Die japanische Erstaufführung fand im Jahr 2002 im Tokioter Nissei Theater¹¹ statt, bis 2018 wurde es in Tokio, Osaka, Nagoya, Hakata und Kanazawa mehr als 500-mal aufgeführt. Bei *Mozart!* wurde der Komponist als »Rock-Star zu Zeiten des Rokoko«¹² dargestellt, außerdem erscheint er auf zwei Ebenen: als »Mensch Wolfgang« und als das Porzellankind »Genie Amadé«.¹³

Die Mozart-Darstellungen in *Amadeus*, *Mozart!* oder auch dem Pariser Musical *Mozart, l'opéra rock* (2009) vermitteln unterschiedliche Künstlerbilder des Komponisten. Jedes Werk lädt das Publikum in seine Mozartwelt ein, dabei haben diese Stücke ein ähnliches Ziel: das Publikum einen Schritt näher an Wolfgang Amadeus Mozart heranzuführen. Durch die Aufführung wird jedem Zuschauer ein Zugang zu Mozarts Biographie angeboten. Diese biographischen Erzählungen haben sich zwar von europäischen Standpunkten aus entwickelt, wo man Mozart als Komponist des eigenen Kulturraums wahrnimmt und betrachtet. Obwohl die Erzählstrategien dieser Werke auf einem europäischen Blickwinkel beruhen, scheint eine reibungslose Übersetzung ins Japanische möglich zu sein, vor allem, wenn der Komponist als ›Genie‹, das besondere Fähigkeiten besitzt, beschrieben wird. Denn mit dem Genie- sowie Wunderkind-Begriff werden mit ›Tensai‹ bzw. ›Shindō‹ vergleichbare Konzepte in der japanischen Sprache verknüpft. Die bereits vorhandenen Vorstellungen, die mit den beiden japanischen Begriffen assoziiert werden, er-

8 Das Sunshine Theater liegt im Tokioter Stadtviertel Ikebukuro und ist eine beliebte Theaterbühne Japans. Es hat 808 Sitzplätze.

9 Der Film wurde in Japan erst im Jahr 1985 veröffentlicht. Mehr über die historische Prägung von Film und literarischer Vorlage, vgl. Cornelia Szabó-Knotik: *Amadeus, Milos Formans Film als musikhistorisches Phänomen*, Graz 1999, S. 45–51.

10 Vgl. dazu auch den Beitrag von Gregor Herzfeld in diesem Band. Kunze und Levay sind bekannte und erfolgreiche deutschsprachige Theaterautoren in Japan. Ihre Werke wurden ab 1996 regelmäßig von Europa nach Japan exportiert und ein Musical (*Lady Bess*) wurde sogar extra für das japanische Publikum produziert.

11 Das Nissei Theater liegt im Tokioter Stadtviertel Hibiya und hat derzeit 1350 Sitzplätze.

12 Beschreibung des Inhalts: Vereinigte Bühnen Wien: *Mozart! Das Musical. Inhalt*, <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/7/MOZART/ec121/Inhalt> (abgerufen am 15.10.2019).

13 Ebd.

leichtern die Interpretation der Erzählung. Demzufolge wurden die europäischen Theaterstücke vom japanischen Publikum positiv aufgenommen.

Neben dem großen Erfolg der aus westlichen Ländern transferierten Musicals schufen japanische Theaterproduzenten gleichzeitig bereits genuin japanische Mozart-Darstellungen. So entstanden zwei japanische Theaterstücke: *Mademoiselle Mozart* (1991) und *21C: Mademoiselle Mozart* (2004). In diesem Aufsatz möchte ich mich mit beiden japanischen Mozart-Darstellungen auseinandersetzen und über das dadurch entstandene Künstlerbild nachdenken.

Entstehungsprozess der zwei japanischen Musicals nach dem Manga *Mademoiselle Mozart*

Das Musical *Mademoiselle Mozart* wurde im Mozartjahr 1991 von der japanischen Theatergruppe Ongakuza-Musical¹⁴ produziert und am 11. Oktober 1991 im Honda Theater¹⁵ uraufgeführt.¹⁶ Der Ausgangspunkt dieses Musicals ist ein gleichnamiges Manga, welches zwischen 1989 und 1990 vom japanischen Manga-Autor Yōji Fukuyama geschrieben wurde.¹⁷ Zum Mozartjahr 1991 entdeckte der japanische Fernsehsender Fuji-Television dieses Manga über Mozart und hatte die Idee, daraus ein Musical zu machen.¹⁸ Fuji-Television erteilte als *executive producer* also den Auftrag zur Produktion eines Musicals: Die Theatergruppe Ongakuza-Musical übernahm die dramaturgische Seite der Produktion und für die Musik wurde der japanische Songwriter und Musikproduzent Tetsuya Komuro beauftragt. So erschien 1991 die erste Fassung von *Mademoiselle Mozart*. Diese Produktion war überaus erfolgreich und absolvierte Gastspiele in 13 verschiedenen Städten Japans. Da die Mitglieder der Theatergruppe allerdings »selbst nicht zufrieden mit der Gesamtproduktion«¹⁹ waren, wurde eine umfassende Revision vorgenommen. Eine entsprechende zweite Fassung erschien im Jahr 1992. Außerdem wurde das Stück auf eine größere

14 Ongakuza-Musical ist eine japanische Theatergruppe, welche im Jahr 1987 von Reiko Aikawa (1934–2016) gegründet wurde.

15 Das Honda Theater liegt im Tokioter Theaterviertel Shimokitazawa und hat derzeit 386 Sitzplätze. Vgl. Honda Theater/SHIMOKITAZAWA: *Shimokitazawa honda gekijō* [Infoblatt über das Theaterhaus], <https://www.honda-theater.com/guide> (abgerufen am 15.10.2019).

16 Vgl. [o. A.]: »Growing up M.M. '92«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1992, S. 33–36, hier S. 35.

17 Vgl. Yōji Fukuyama: *Mademoiselle Mozart*, 3 Bde., Tokyo 1991–1992.

18 Keiichi Tsukada: »Goaisatsu« [Begrüßung], in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1991, S. 58.

19 Kommentar von Seiko Ishikawa im Interview der Autorin mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical: Akiko Yamada: Interview mit Seiko Ishikawa (Chefproduzentin), Tarō Aikawa (Präsident) und Kōichi Asanuma (Produzent), Tokyo 11.04.2017.

Bühne ins Aoyama Theater²⁰ verlegt. Ein Jahr später wurde diese zweite Fassung erneut überarbeitet. Die nun dritte Fassung des Stückes wurde auf der Bühne des Tokyo Metropolitan Theater aufgeführt.²¹ Das Musical wurde dann als fester Bestandteil ihres Repertoires bis zur Einstellung der Aktivitäten der Theatergruppe im Jahr 1996²² wiederholt aufgeführt und wurde außerdem in den Jahren 1994 und 1997 mehrfach ausgezeichnet.²³ Im Jahr 2002, während der Produktionspause, ergab sich ein Rechtsstreit zwischen der Theatergruppe und dem Librettisten Yoshiyazu Yokoyama,²⁴ welcher im Jahr 2005 vor Gericht endete. Gerade zu diesem Zeitpunkt hatte die Theatergruppe geplant, wieder aktiv zu werden. *Mademoiselle Mozart* war für die Ensemblemitglieder ein wichtiges Werk, daher wollten sie zu ihrem Comeback gerne ihr Lieblingsstück *Mademoiselle Mozart* erneut aufführen, was wegen des Prozesses damals jedoch nicht möglich war. Deshalb entschloss sich die Theatergruppe, wiederum ausgehend vom Manga *Mademoiselle Mozart*, ein neues Musical zu schaffen, d.h. auf Grundlage des gleichen Sujets ein weiteres Musical zu produzieren.²⁵ So kam das Musical *21C: Mademoiselle Mozart* zustande, welches am 29. Juli 2005 im Tokioter Parco Theater²⁶ uraufgeführt wurde. Die Materialien sind dieselben wie zuvor bei *Mademoiselle Mozart*, aber das Libretto wurde durch

-
- 20 Das Aoyama Theater war eine Tokioter Theaterbühne, die im ehemaligen nationalen Kinderzentrum »Kodomo no shiro« lag. Das Theater eröffnete im November 1985 und hatte eine Kapazität von 1.200 Sitzplätzen. Mit der Schließung des Kinderzentrums Ende Januar 2015 wurde auch der Spielbetrieb des Theaters eingestellt. Die Verwaltung der Präfektur Tokio plant jedoch, das Theater wiederzueröffnen. Vgl. Aoyama, Aoyama enkei Theatre: *Aoyama, Aoyama enkei gekijō* [Infoblatt über das Aoyama Theater], www.aoyama.org/aoyama/ (abgerufen am 18.02.2021).
- 21 Das Tokyo Metropolitan Theater liegt im Tokioter Stadtviertel Ikebukuro. Theateraufführungen finden im mittleren Saal statt, welcher über 834 Sitzplätze verfügt.
- 22 Zwischen März 1996 und Juli 2005 stellte die Gruppe Ongakuza-Musical ihre Tätigkeit ein.
- 23 Preis für ausgezeichnete Theatergruppe beim 28. Kinokuniya Theaterpreis 1994, Preis für ausgezeichnetes Werk beim vierten Yomiuri Theaterpreis 1997, dazu auch: Auszeichnung für die beste Schauspielerin an die Hauptdarstellerin der Produktion Yūko Doi, Auszeichnung für den besten Mitwirkenden an Tetsuya Komuro. Vgl. [o. A.]: »Ongakuza Musical Repertory – Mademoiselle Mozart«, in: *21C: Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2005, S. 40–41, hier S. 41.
- 24 Yoshiyazu Yokoyama ist ein japanischer Musicalproduzent und war bis 1988 Ensemblemitglied der Theatergruppe Ongakuza. Vgl. die Profilseite auf der Homepage seines Managements: ACT JP Entertainment: Artists. *Yoshiyazu Yokoyama*, <https://www.act-jp.co.jp/artists-yoshiyazu-yokoyama> (abgerufen am 15.10.2019).
- 25 Yamada, Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.
- 26 Hier ist das alte Parco Theater gemeint. Die Bühne existierte bis zum Jahr 2016 im Tokioter Stadtviertel Shibuya und hatte 458 Sitzplätze. Das Gebäude wurde wegen eines Umbaus abgerissen und durch ein neues Theaterhaus ersetzt. Am 24.01.2020 eröffnete das neue Parco Theater.

das »Wormhole-Project«²⁷ der Theatergruppe kreiert und die Musik wurde von Hiroshi Takada, Shigeru Yawata und Yoshimasa Inoue komplett neugeschrieben. Aus diesem Grund existieren nun zwei verschiedene Musicals der Theatergruppe Ongakuza-Musical, welche sich aber beide aus dem Manga Yōji Fukuyamas *Mademoiselle Mozart* entwickelt haben.

Das Konzept ›männlich verkleidete Schönheit‹

Die Grundlage des Mangas *Mademoiselle Mozart* ist Mozarts Lebensgeschichte, aber das Manga ist insofern besonders, als dass Mozart nicht als Mann, sondern als Frau dargestellt wird: Die als Tochter von Leopold Mozart geborene Elisabeth Maria Mozart führt aufgrund des Zwangs ihres Vaters ein Leben als Mann. Nach dem Tod des Vaters versucht sie, zu ihrem Leben als Frau zurückzukehren. Dies gelingt jedoch nicht so, wie sie es sich vorstellt. Gleichzeitig wird ihr bewusst, dass sie lieber ihr musikalisches Talent entfalten will. Schließlich entschließt sie sich, ihr Leben als transvestitischer Komponist weiterzuführen.²⁸

Dies war ein skurriler Einfall des Manga-Autors. Was ihn zu dieser Idee inspirierte, erzählt er in einem ausführlichen Interview, das ich im Jahr 2017 mit ihm geführt habe.²⁹ Auslöser war ein Portrait Mozarts, das er in seiner Schulzeit im Musikzimmer der Schule gesehen hatte. Um welches Portrait es sich dabei handelte, lässt sich anhand der Beschreibung des Autors nicht genau feststellen. Seine Beschreibung von Mozart »im roten Gehrock und Perücke mit Locken«³⁰ lässt jedoch erahnen, dass das Portrait keineswegs ungewöhnlich war. In den Augen Fukuyamas machte die rote Farbe einen weiblichen Eindruck, und die Perücke mit Locken wirkte vom Standpunkt eines Japaners »[m]ädchenhaft«.³¹ Diesen Aspekt verknüpfte Fukuyama mit dem japanischen Konzept ›Dansō no reijin‹ [männlich verkleidete Schönheit]. Weil die vielen Figuren, die auf diesem Konzept beruhen, in der japanischen Manga-Welt äußerst beliebt und erfolgreich sind, ist es kaum verwunderlich, dass er sich damals für den Einsatz dieses Konzepts in seinem Werk entschied.

27 Die Theatergruppe ist dafür bekannt, dass sie ihre Produktionen durch eine Zusammenarbeit innerhalb der Gruppe selbst kreiert. Diese Arbeit wurde inzwischen systematisiert und nennt sich heute »Wormhole-Project«. Vgl. die Homepage der Theatergruppe Ongakuza-Musical: Ongakuza-Musical: *The Company*, www.ongakuza-musical.com/about (abgerufen am 15.10.2019).

28 Vgl. Fukuyama, *Mademoiselle Mozart*.

29 Akiko Yamada: Interview mit Yōji Fukuyama, Tokyo 05.04.2017.

30 Ebd.

31 Ebd.

›Dansō no reijin‹ ist ein biographisches Konzept, welches im westlichen Diskurs durchaus als *Transvestismus* oder *Cross-Dressing* betrachtet werden kann, es bezeichnet eine reale oder fiktionale Person, welche weiblich geboren ist, aber aus irgendeinem Grund als Mann verkleidet lebt und so auch ihr soziales Leben als Mann führt.³² Der Begriff ist in den 1930er Jahren durch Zeitungsberichte bzw. einen biographischen Roman über Yoshiko Kawashima³³ in der japanischen Gesellschaft bekannt geworden. Daraufhin wurde es im Bereich der ›Shōjo-shōsetsu‹ [Literatur für Mädchen] sowie im Bereich des ›Shōjo-Manga‹³⁴ [Manga für Mädchen] weiterentwickelt und etablierte sich schließlich als repräsentatives Konzept der ›Shōjo bunka‹ [Mädchenkultur] in der japanischen Gesellschaft. Es wird hauptsächlich zur Heroisierung einer Frau oder weiblichen Figur verwendet. In diesem Zusammenhang könnte aus westlicher Perspektive zum Beispiel auch Jeanne d'Arc als vergleichbare Figur betrachtet werden. Diese Narrative wurden später unentbehrliche

32 Außerdem findet man folgende Erklärung über ›Dansō no reijin‹ im Artikel des Jitsuyō-Nihongo Jiten [Praxisnahes Japanisch-Wörterbuch]: Ein Begriff, der auf eine hübsche Frau mit dem Aussehen eines Mannes verweist.

33 Yoshiko Kawashima wurde 1917 als Prinzessin Dongzhen der Qing-Dynastie geboren und wuchs nach ihrer Adoption in Japan auf. Im Alter von 17 Jahren beschloss sie nach einem fehlgeschlagenen Selbstmordversuch, ihr weiteres Leben als Mann zu führen. Sie schnitt sich ihre Haare kurz, kleidete sich männlich und verwendete eine entsprechende, männlich konnotierte Sprache. Ihren Entschluss gab sie auch schriftlich in der Zeitung bekannt, wodurch sie die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf sich zog. In den 1930er Jahren trat sie als prominente Person im asiatischen Raum auf: Von September 1932 bis Juni 1933 publizierte der japanische Schriftsteller Shōhō Muramatsu den Roman *Dansō no reijin* [Männlich verkleidete Schönheit] im Frauenmagazin *Fujinkōron*, in dem Yoshiko als Spionin für die japanische Seite beschrieben wird. Der Roman hatte großen Erfolg und wurde umgehend zu einer Theaterproduktion und einem Kinofilm weiterentwickelt. Außerdem veröffentlichte sie als Künstlerin Schallplatten mit ihren Songs. Da sie auch eine gute Tänzerin war, wurde sie in den Medien nicht nur »männlich verkleidete Schönheit«, sondern auch »Mata Hari in Fernosten« genannt. Als sie 1933 zum Oberkommandanten der Reitergruppe der Provinz Reha der Kwangtung-Armee ernannt wurde, wurde sie auch als »Jeanne d'Arc der Mandschurei« bezeichnet. Dabei wurde auch ein Foto von ihr in Militäruniform veröffentlicht. Heute ist Yoshiko Kawashima als geheimnisvolle und tragische Heldin bekannt: Im Jahr 1945 wurde sie vom Geheimdienst der chinesischen Volkspartei verhaftet und wegen Verrats am chinesischen Volk hingerichtet. Es ist durchaus denkbar, dass der Begriff ›Dansō no reijin‹ in Anlehnung an Yoshiko Kawashima entstanden ist. Weiterführende Literatur über Yoshiko Kawashima: Chizuru Saeki: »Yoshiko Kawashima: Politics and Gender in Sino-Japanese Relations«, in: *Asian Journal of Women's Studies* 12 (2006), H. 3, S. 75-98.

34 Das Shōjo-Manga ist grundsätzlich an Leserinnen adressiert, vor allem an Shōjo, also Jungfrauen, welche nicht mehr zu den Kindern, aber auch noch nicht zu den erwachsenen Frauen gehören. In den 1950er-Jahren hat sich das Shōjo-Manga anstelle von ›Shōjo-shōsetsu‹ [der Mädchenliteratur], als neuer Träger der Mädchenkultur in der japanischen Gesellschaft etabliert.

Faktoren für die Konstruktion einer männlich verkleideten Schönheit und sind bei jeder dieser Figuren wiederzufinden.

In den letzten 20 Jahren hat sich das Manga als Forschungsobjekt bzw. die Manga-Forschung als neues Forschungsfeld der Kulturwissenschaften bzw. Gender Studies etabliert und einige Forscherinnen und Forscher beschäftigen sich mit dem Konzept ›männlich verkleidete Schönheit‹. Allerdings betrachten japanische WissenschaftlerInnen Figuren von ›Dansō no reijin‹ nicht bloß als *Transvestismus* oder *Cross-Dressing*, wobei zwischen zwei Geschlechtsidentitäten gewechselt wird, sondern auch als ›Ryōseiguyū‹ [Androgynie], worin die Grenzen zwischen Mann und Frau überschritten werden.

Um diese Perspektive japanischer WissenschaftlerInnen zu begreifen, ist es unerlässlich, sich zuallererst mit ›Seibetsu kakuri bunka‹, d.h. der ›nach dem Geschlecht getrennten‹ bzw. ›vom anderen Geschlecht geschützten‹ Kultur in Japan auseinanderzusetzen. Dieses Phänomen beschreibt Yukari Fujimoto wie folgt: »Diese Kultur ist ein beispielloser Fall auf der Welt. Nur in Japan, wo die heteronormative Kultur bzw. Paarkultur sich nicht so stark wie im Westen angesiedelt hat, ist es möglich, Frauen und Männern separat eine eigene Welt zu bilden.«³⁵ Zur ›Seibetsu kakuri bunka‹ zählen zum Beispiel die Bühnenkünste, nämlich das Kabuki- und Takarazuka-Revue-Theater. Kabuki ist ein traditionell japanisches Theater, wo ausschließlich Männer auf der Bühne stehen, d.h. Schauspieler sondern sich von den Frauen ab. Das Takarazuka-Revue-Theater hat zwar einen Gründungsvater, aber auf der Bühne stehen ausschließlich Schauspielerinnen. In beiden Fällen werden Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne vor dem jeweils anderen Geschlecht ›geschützt‹.

Angesichts dieser japanischen Umstände beleuchtet Yukari Fujimoto das Verhältnis zwischen Shōjo-Manga und Androgynie:

»Es ist besonders erwähnenswert, dass die Geschichte der Shōjo-Manga mit Ryōseiguyū angefangen hat. Damit gemeint ist der ›Ritter der Schleife‹, das Manga von Osamu Tezuka. [...] Shōjo-Manga entwickeln sich dann dadurch, dass sie in der inneren Welt des Mädchens, d.h. prinzipiell in einer gender-less-world, wiederholt mit Seibetsuekkyō [der Überschreitung der Grenze zwischen Mann und Frau] experimentieren.«³⁶

Wenn man sich von einem westlichen Standpunkt aus mit diesem Argument auseinandersetzt, ist schwer zu verstehen, weshalb der Raum des Mädchens, also der

35 Yukari Fujimoto: *Watashi no ibasho wa doko ni aruno? Shōjo-Manga ga utsusu kokoro no katachi* [Wo finde ich meinen Platz? Die Gefühlslage, welche das Shōjo-Manga widerspiegelt], Tokyo 1998, S. 132. Übersetzung: Akiko Yamada.

36 Ebd., S. 130, 133.

von den Männern abgesonderte Raum, als genderlose Welt bezeichnet wird, obwohl Shōjo,³⁷ also das Mädchen, durch die Absonderung ja bereits ›gegendert‹ wurde. Jedoch sollte man dabei berücksichtigen, dass diese Perspektive von einer geschlechtergetrennten Kultur ausgeht. Über die Verhaltensweise in dieser ›gender-less-world‹ schreibt Chizuko Ueno:

»Dort [in der gender-less-world] leben die Menschen und existieren die Beziehungen. Die Sexualität erscheint dort als idealisiertes Phänomen, welches durch die Geschlechtertrennung **nicht** verschmutzt wird. Diese reine Sexualität spielt eine die Menschen verknüpfende Rolle.«³⁸

Das heißt also: Mädchen haben einen fiktiven Raum, der für Mädchen konstruiert und gestaltet wurde – und in diesem Raum können sie sich gänzlich frei fühlen.

Diese Betrachtungsweise japanischer WissenschaftlerInnen fasst Michiko Mae zusammen und erläutert, wie dieses Phänomen zu verstehen ist. Außerdem stellt sie fest, dass ein gewisses Potenzial in diesem Raum vorhanden ist:

»Mit der hohen Qualität der shōjo-Manga in ihren Narrativen und visuellen Darstellungen und durch die Idee der shōjo, die durch ihr ›unmarked gender‹ und ihren unbestimmten sozialen Status ein Widerstandspotential gegen die heteronormative Gesellschaftsordnung entwickeln kann, wurde eine ›Mädchen-Revolution‹ hervorgebracht. Mit Transgender-Figuren und als männlich repräsentierten Figuren wurden (im Sinne von Butlers Performanztheorie) seit den 1970er Jahren im shōjo-Manga subversive Gender-Bilder und -Strategien entwickelt, um die Einschränkungen und Zwänge der patriarchalen Gesellschaft für Frauen umgehen und freie Lebensformen entwerfen zu können.«³⁹

37 Der Begriff ›Shōjo‹ [Mädchen] ist seit den 1890er Jahren gebräuchlich (Yoriko Kume 1997) und beschreibt weibliche Personen, die sich im Alter zwischen Ende der Kindheit bzw. Beginn der Pubertät und Heirat befinden (Masuko Honda 1990). Da Mädchen zunächst nicht dem männlichen Blick ausgesetzt, sondern davor geschützt werden sollten, wurden sie in einem gedanklichen Raum eingesperrt und mit Jungfräulichkeit assoziiert. Seit den späten 1980er Jahren ist allerdings bekannt, dass viele Mädchen sogar Kontakt mit dem Sexgewerbe hatten und sich ohne Schuldgefühle prostituierten. Demnach können Mädchen in der japanischen Gesellschaft durchaus als sexuelle Akteurinnen betrachtet werden. Vgl. Hiromi Nakagawa: *Shōjo Zasshi ni miru ›Shōjozō‹ no hensen: Manga wa ›Shōjo‹ o dono yōni egaitanoka* [Der Wandel von Mädchenbildern in Mädchenzeitschriften: Wie werden Mädchen im Manga dargestellt?], Chiba 2013.

38 Chizuko Ueno: »Gender-less-world no <ai> no jikken – Shōnenai-Manga o megutte« [Experimente der Liebe in der gender-less-world. Manga über Knabenliebe als zentrales Thema], in: Chizuko Ueno (Hg.): *Hatsujōsōchi, Eros no shinario* [Mechanismen zur sexuellen Erregung. Das Szenario des Eros], Tokyo 1998, S. 125-154, hier S. 133. Übersetzung: Akiko Yamada.

39 Michiko Mae: »Die Mädchen-Revolution durch shōjo(Mädchen)-Manga. Dekonstruktion von Gender und Liebe«, in: Michiko Mae, Elisabeth Scherer und Katharina Hülsmann (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*, Wiesbaden 2016, S. 21-50, hier S. 21.

Die hier erwähnten »als männlich repräsentierten Figuren« beziehen sich auf ›Dansō no reijin‹. Zudem ist erkennbar, dass »als männlich repräsentierte Figuren« und »Transgender-Figuren« hier getrennt behandelt werden. In der japanischen Literatur werden sie aber nicht klar unterschieden. Der Grund, warum japanische WissenschaftlerInnen das Konzept nicht genau definieren, ist, dass Figuren von ›Dansō no reijin‹ je nach Werk anders beschrieben werden können. Darüber berichtet etwa Michiko Oshiyama in ihrem Buch.⁴⁰ Darin hat sie Figuren in Mangas, die mit dem Konzept von ›Dansō no reijin‹ beschrieben wurden, chronologisch geordnet und analysiert, und weist darauf hin, dass dabei eine Tendenz festzustellen ist, nämlich, dass das Geschlecht der Manga-ZeichnerInnen großen Einfluss auf die Gestalt der Figur im Manga hat. Oshiyama ist der Meinung, dass die Perspektiven von Manga-Zeichnerinnen und die von Manga-Zeichnern prinzipiell verschieden sind. Sie vergleicht hierzu zwei Figuren von ›Dansō no reijin‹, und zwar Sapphire aus dem Manga *Ritter der Schleife* des Manga-Autors Osamu Tezuka und Lady Oscar aus dem Manga *Rosen von Versailles* von der Manga-Autorin Riyoko Ikeda und weist darauf hin, dass die beiden Figuren von unterschiedlichen Standpunkten aus konstruiert wurden. Auf der Ebene der bildlichen Darstellung beschreibt Tezuka seine Figur Sapphire als Mädchen im Transvestismus. Vergleicht man Sapphire mit anderen weiblichen Figuren, ist laut Analyse von Oshiyama kein grundsätzlicher Unterschied zu merken. Im Vergleich zu männlichen Figuren ist Sapphire aber deutlich anders gezeichnet und ihre Weiblichkeit besonders betont, so zum Beispiel durch die Wimpern an ihren Augen, den Hut mit breiter Krempe, oder ihre in warmen Farben gehaltene männliche Kleidung. Daraus schließt Oshiyama, dass Tezuka Sapphire von seiner männlichen Perspektive aus betrachtet und Sapphire als Frau, also als ein anderes Geschlecht für sich definiert.⁴¹ In den Werken der Manga-Autorin Ikeda ist dagegen eine andere Vorgehensweise erkennbar. Ikeda beschreibt ihre Figur Lady Oscar als androgyn. Oshiyama analysiert wiederum: Wenn man Lady Oscar mit weiteren weiblichen Figuren vergleiche, wirke Lady Oscar deutlich männlicher. Sie hat zum Beispiel ein längeres und eckigeres Gesicht mit einem scharfen Blick, und ihr Körper ist etwas größer. Diese Unterschiede zu den anderen weiblichen Figuren sind bei Tezuka nicht erkennbar. Wenn Lady Oscar farbig dargestellt wird, wird sie außerdem immer mit männlich assoziierten kühlen Farben gezeichnet. Nur wenn sie zusammen mit männlichen Figuren auftritt, wirkt sie im Vergleich etwas weiblicher, so ist ihr Körper z.B. deutlich zarter und schmäler. Es ist also zu erkennen, dass Lady Oscar eine Frau ist, jedoch verliert sie da-

40 Vgl. Michiko Oshiyama: *Shōjo-Manga Gender Hyōshron*; <Dansō no shōjo> no zōkei to Identity [Gender-Repräsentationstheorie im Shōjo-Manga: die Gestaltung des männlich verkleideten Mädchens und seine Identitäten], Tokyo 2013, S. 2.

41 Oshiyama, *Shōjo-Manga Gender Hyōshron*, S. 13–66.

durch keines ihrer männlichen Merkmale.⁴² Von Oshiyamas Analyse ausgehend, lässt sich schließen, dass Lady Oskar als Charakter zwischen beiden Geschlechtern steht und somit als androgyn angesehen werden kann. Oshiyama fokussiert sich in ihrer Analyse hauptsächlich auf die Perspektive der Manga-Zeichnerinnen oder -Zeichner, während Yukari Fujimoto eher an die Zielgruppe des Mangas denkt und auf die generelle Tendenz hinweist, die Weiblich- und Männlichkeit der männlich verkleideten Figur im Männer-Manga als polarisiert zu beschreiben.⁴³ Die unterschiedlichen Sichtweisen auf das Konzept ›Dansō no reijin‹ könnten auch damit zusammenhängen, ob der weibliche Körper beim Zeichnen der Mangabilder bzw. beim Lesen des Mangas als sexuell begehrenswertes Objekt betrachtet wird oder nicht.

Mademoiselle Mozart als männlich verkleidete Schönheit auf der Bühne

Nun kommen wir zu *Mademoiselle Mozart* zurück, und schauen uns an, wie Mozart als ›Dansō no reijin‹ im Manga bzw. auf der Bühne dargestellt wurde. Um zu erfassen, wie der Komponist im Manga bildlich dargestellt wurde, werde ich die Hauptfigur von *Mademoiselle Mozart* – Elisabeth Maria Mozart – analysieren und dabei die Vorgehensweise, die Michiko Oshiyama für ihre Analyse der Figuren der männlich verkleideten Schönheit angewendet hat, übernehmen. *Mademoiselle Mozart* wurde, wie bereits erwähnt, von dem japanischen Manga-Autor Fukuyama gezeichnet. Er hat die Hauptfigur seines Mangas – also die als Mann verkleidete Komponistin – aus seiner männlichen Perspektive betrachtet. Auch die Zielgruppe seines Mangas sind erwachsene Männer und es finden sich im Manga mehrere Szenen, in denen die Hauptfigur nackt dargestellt wird. Dies legt nahe, dass diese Figur als begehrenswertes Objekt für männliche Leser gedacht ist. Darüber hinaus wirkt die Mozart-Figur auf der bildlichen Ebene nicht androgyn, sondern erweckt eher den Eindruck von Transvestismus. Im Vergleich zu anderen weiblichen Figuren weist die Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart keine großen Unterschiede auf. Ihr Gesicht wird zwar mädchenhaft bzw. kindlich gezeichnet, aber nicht wie das eines Mannes. Jedoch wirkt ihr Verhalten im Manga nicht weiblich, sondern es scheint, als sei es absichtlich abweichend vom weiblichen Code dargestellt worden. Dieser Eindruck bleibt auch bestehen, wenn Elisabeth Maria Mozart ein weibliches Kostüm trägt. So streckt sie zum Beispiel ihre Beine hoch auf dem Tisch aus. Solche Darstellungsweisen sind selten in Mangas von weiblichen Autorinnen zu finden.⁴⁴ Wenn Lady Oscar beispielsweise ein weibliches Kostüm trägt, bewegt sie sich auch

42 Ebd., S. 139-235.

43 Fujimoto, *Watashi no ibasho wa doko ni aruno?*, S. 159.

44 Ebd., S. 153-159.

wie eine Frau,⁴⁵ wohingegen dies bei den Werken männlicher Autoren oft nicht der Fall ist. Obwohl Elisabeth Mozart auf der bildlichen Ebene männliches Verhalten zeigt, reagiert sie auf der Ebene der Erzählung interessanterweise anders. Wenn sie weibliche Kleidung trägt, verliert sie z.B. die Motivation zum Komponieren und spielt lieber Klavier.⁴⁶ Oder Salieri überreicht ihr ein Stück, sie spielt es gleich vor und verbessert dabei das Stück.⁴⁷ Diese beiden Reaktionen sind nicht männlich, sondern eher weiblich konnotiert, da sie lieber interpretiert oder bearbeitet als selbst etwas zu schaffen. Zusammengefasst: Der Manga-Autor Fukuyama hat seine Figur Elisabeth Maria Mozart als ein Wesen beschrieben, welches immer zwischen den Polen der beiden Geschlechterrollen pendelt. Konturen sowohl der Weiblichkeit als auch der Männlichkeit werden während der Erzählung relativ klar gezeichnet. Es entsteht daher nicht der Eindruck einer androgynen Figur, sondern vielmehr kann diese männlich verkleidete Schönheit durchaus als eine Frau in Travestie betrachtet werden.⁴⁸

Wie wurde nun die Hauptfigur des Mangas auf die Bühne gebracht? Im Interview erzählt der Manga-Autor Fukuyama, dass er beim Gestalten seiner Hauptfigur die Hosenrollen in Mozarts Opern, zum Beispiel den Cherubino, im Hinterkopf gehabt habe. Außerdem sei er sehr froh gewesen, dass Yūko Doi die Rolle von Elisabeth Maria Mozart gespielt habe, weil Doi genau seiner Vorstellung entsprochen habe.⁴⁹ Mit dieser Besetzung war laut Ishikawa auch die Theatergruppe glücklich⁵⁰ und Doi spielte die Hauptrolle des ersten Musicals *Mademoiselle Mozart* schließlich bis 1996 (Ende der ersten Phase). Schaut man sich kurze Ausschnitte des ersten Musicals *Mademoiselle Mozart*⁵¹ an, ist die Erzählung des Manga-Autors nachvollziehbar: Doi hatte kurze schwarze Haare, war nicht übermäßig groß, möglicherweise etwas kleiner als der Durchschnitt der Mitwirkenden, aber nicht die Kleinste. Sie war schlank, wirkte zart. Es war deutlich erkennbar, dass sie eine Frau ist. Ihre Bewegungen waren jedoch recht groß, hatten Schwung und Energie. Dies machte den lebhaften Eindruck eines kleinen Kindes. An ihrer Stimme kann man erkennen, dass sie eine gutausgebildete Sängerin mit klassischer Opernausbildung ist. Ihre musikalische Darbietung war immer die beste unter den Mitwirkenden, und es war daher überzeugend, dass sie als Mozart auf der Bühne stand. Doi hat viele

45 Vgl. Riyoko Ikeda: *Berusaïyu no bara* [Die Rosen von Versailles], Bd. 4 [Digitale Ausgabe], Tokyo 2013, S. 139-140.

46 Fukuyama, *Mademoiselle Mozart*, Bd. 2, S. 161-180.

47 Ebd., Bd. 3, S. 15f. sowie S. 21-32.

48 Dies macht auch nicht den Eindruck, als würde die Hauptfigur ein Doppelleben führen. Es wird so zum Ausdruck gebracht, dass sie entweder als Mann oder Frau lebt.

49 Yamada, Interview mit Yōji Fukuyama.

50 Yamada, Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

51 Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart* (Version 1990er)«, in: YouTube, h https://www.youtube.com/watch?v=ZgQ8UfqO3kw&list=RDZgQ8UfqO3kw&start_radio=1 (abgerufen am 25.01.2021).

Details des männlich verkleideten Komponisten, den Fukuyama in seinem Manga beschreibt, auf der Bühne zum Ausdruck gebracht. Seiko Niizuma, die Schauspielerin, die die Hauptrolle des zweiten Musicals 21C: *Mademoiselle Mozart* spielte, hatte eine ähnliche Ausstrahlung. Im Vergleich zu Doi wirkte Niizuma vielleicht etwas weiblicher, was aber nicht die bestehende Vorstellung des männlich verkleideten Komponisten, die bei der ersten Produktion aus dem Manga übernommen wurde, zu stören vermochte. Eine weitere *Mademoiselle Mozart*-Darstellerin war Nana Kōno. Als Nachfolgerin von Doi und Niizuma spielte sie in beiden Musicals als Zweite die Hauptrolle.⁵² Bei ihr ist folgendes interessant zu beobachten: Zwischen der ersten und zweiten Produktion gab es in Bezug auf die Charaktere kaum Unterschiede. Dies verdeutlicht, dass die Vorstellung der als männlich verkleideten Komponistin von der ersten zur zweiten Musical-Produktion nicht geändert wurde. Die von Kōno dargestellte Elisabeth Maria Mozart macht dagegen einen frischeren, etwas knabenhafteren Eindruck im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen. Dies hängt wahrscheinlich mit ihrem Alter zusammen, da sie deutlich jünger war. Jede Darstellerin hat ihre individuellen Eigenschaften, jedoch bleiben Künstlerbild bzw. Charaktere der männlich verkleideten Komponistin im Einklang mit Elisabeth Maria Mozart im Manga.

Erzählelemente: Transformation vom Manga zum Musical

Im letzten Kapitel des Mangas veröffentlicht die Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart als Komponist eine neue Oper, die mit *Mademoiselle Mozart* betitelt ist.⁵³ So wie der Komponist in der Erzählung des Mangas selbst erklärt, ist diese fiktionale Oper eine Autobiographie. Darin enthüllt sie ihr große Geheimnis, d.h. sie outet sich in der Öffentlichkeit als Frau und schildert, wie sie bis dahin ihr Leben geführt hat. In der letzten Szene des Mangas sieht man, dass diese Oper auf die Bühne gebracht wird. Mozart steht zusammen mit weiteren Mitwirkenden auf der Bühne vor dem Vorhang und dankt dem jubelnden Publikum mit einer winkenden Handbewegung. In gewisser Weise ist also der Weg auf die Bühne im Manga bereits vorgezeichnet. Wie wird dieses fiktionale Werk nun im Musical behandelt? In der ersten Fassung von *Mademoiselle Mozart* wurde es aufgegriffen, und zwar durch zwei weitere ProtagonistInnen – einen Journalisten und eine Musiklehrerin –, die in einer Rahmenhandlung auftreten. Die beiden Figuren gehören einer anderen

52 Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical 21C: *Mademoiselle Mozart* (Version 2013)«, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=M3vOoNfkWZQ> (abgerufen am 25.01.2021); Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart* (Version 2009)«, in: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=qkaPra2zkM8> (abgerufen am 25.01.2021).

53 Fukuyama, *Mademoiselle Mozart*, Bd. 3, S. 175-180.

Zeitebene an – der Gegenwart. Sie haben die Noten der Oper *Mademoiselle Mozart* vor sich, auf denen der Name Elisabeth Maria Mozart steht. Sie stellen Vermutungen an, wann, wo und warum diese Oper entstanden sein könnte. Auf der Bühne laufen so abwechselnd zwei verschiedene Zeitebenen ab: Gegenwart und Vergangenheit. Die Theatergruppe und auch der Manga-Autor Fukuyama waren damit nicht ganz zufrieden. Im Interview erzählt Fukuyama, dass die Szenen der Gegenwart den Spannungsbogen des Stücks gestört hätten. Diesen Eindruck bestätigte auch die Theatergruppe.⁵⁴ Aber was war die ursprüngliche Intention des Manga-Autors, weshalb hat er über die fiktionale Oper im Manga geschrieben? Möglicherweise war sein Ziel, den Lesern den Eindruck zu vermitteln, seine fiktionale Erzählung entspräche der Wahrheit. Durch die beiden neu eingebauten Protagonisten der Gegenwart bzw. ihre Perspektive wurde die Fiktionalität der Geschichte Mozarts im Musical jedoch eher noch hervorgehoben. Dies wäre für den Manga-Autor sicherlich nicht wünschenswert gewesen. Ab der zweiten Fassung des Musicals verschwinden beide Protagonisten der Gegenwart und das Stück spielt lediglich zu Lebzeiten des Komponisten. Stattdessen wurden die sogenannten ›Feen-Figuren‹⁵⁵ aus diversen Opern Mozarts adaptiert. Sie existieren hauptsächlich in der musikalischen Welt Mozarts, manchmal haben sie die Aufgabe, den Komponisten zu unterstützen. Der im Musical dargestellte Kompositionsprozess wird mithilfe der ›Feen-Figuren‹ auch für ein Publikum, das kaum eine Vorstellung vom Komponieren hat, leicht erfassbar präsentiert. Gleichzeitig ist es eine Inszenierung, die versucht, eine Verbindung zu den originalen Werken Mozarts herzustellen. Dadurch soll dem Publikum auch die künstlerische Größe und Musikalität Mozarts signalisiert und sichtbar gemacht werden.

Bei der zweiten Produktion *21C: Mademoiselle Mozart* wurde die Perspektive der Gegenwart nicht in die Erzählung integriert, sondern isoliert behandelt. Die Theatergruppe fügte dem Plot dabei das Thema »Krieg in der Gegenwart« hinzu. Am Anfang und am Ende des Musicals wurden Kriegsszenen eingebaut. Im Interview berichtete die Theatergruppe, wie sie auf diese Idee gekommen war:⁵⁶ Nach dem

54 Yamada, Interview mit Yōji Fukuyama sowie dies., Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

55 Die folgenden Figuren aus den verschiedenen Opern Mozarts wurden als ›Feen‹ auf der Bühne dargestellt: Figaro, Susanna und Cherubino aus *Le nozze di Figaro*, Don Giovanni, Leporello, Zerlina und der Commendatore aus *Don Giovanni*, Ferrando, Fiordiligi, Guglielmo und Dora-bella aus *Così fan tutte*, die Königin der Nacht, Papagena, eine Dame und Tamino aus der *Zauberflöte*. Auf der Titelseite des Programmhefts aus dem Jahr 2008 wurden 14 ›Feen-Figuren‹ als Verkörperung der Genialität des Komponisten genannt. Dabei wurde die Figur des Commendatore nicht zu den Feen gezählt. Vgl. [o. A.]: »Cast, Staff, Musician, Profile & Graffiti«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2008, S. 5-16.

56 Yamada, Interview mit dem Führungsteam des Ongakuza-Musical.

11. September 2001 war die Gründerin der Theatergruppe Reiko Aikawa zutiefst erschüttert, dass die gewaltsamen Konflikte der Menschen auch im 21. Jahrhundert andauerten. Sowohl im 18. Jahrhundert als auch heute habe es immer Kriege gegeben. Die Theatergruppe fügte dem Stück einen Prolog und einen Epilog hinzu, um einen Bogen zwischen der Gegenwart und dem 18. Jahrhundert zu spannen, auch um zu vermitteln, wie kostbar das Leben jedes Einzelnen ist. Diese beiden Szenen, in denen man ein kleines Mädchen auf dem Schlachtfeld herumwandern sieht, haben jedoch mit der eigentlichen Handlung wenig zu tun. Laut ihrer Erklärung im Programheft dachte die Theatergruppe dabei an das ›Kollektive Unbewusste‹ von Jung, und versuchte, die Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart und unsere Gegenwart miteinander zu verknüpfen.⁵⁷ Im Stück wird Elisabeth Maria Mozart so dargestellt, dass sie eine Ahnung von der hoffnungslosen Zukunft (d.h. unserer Gegenwart) hat und daher eine Musik voller Hoffnungen schreibt. Salieri, der sich in Elisabeth Mozart verliebt hat, will Mozart und seine/ihre Musik schützen. Das Singspiel *Die Zauberflöte*, das sie als Wolfgang Amadeus Mozart veröffentlicht hat, hat es Salieri besonders angetan, denn durch diese Musik hat er Mozarts Ahnungen erkannt und verstanden, wozu er/sie komponiert und welche Bedeutung seine/ihre Musik in der Zukunft haben soll. Salieri bemüht sich – auch nach dem Tod des Komponisten – dessen großes Geheimnis zu wahren. Die Theatergruppe gestaltete die Erzählung von *Mademoiselle Mozart* bzw. ihr Musical als Fortsetzung der *Zauberflöte*. Die Welt von Sarastro interpretierte sie als Abbildung unserer Welt in einem vergangenen Jahrhundert, »die von Ideologien beherrscht wird, in deren Mittelpunkt das Patriarchat stand«.⁵⁸ Die Erzählung von *21C: Mademoiselle Mozart* ist ihrer Meinung nach zukunftsweisend. Die Inszenierung ist deutlich ambitionierter als die erste Produktion und wurde stark weiterentwickelt. Im Manga outet sich Elisabeth Maria Mozart, aber in dieser zweiten Produktion bleibt die Geschlechtsidentität offen. Darüber hinaus ist auch der Charakter von Salieri anders dargestellt. In diesem Musical wird er als Mozarts Verehrer viel vernünftiger beschrieben.

Eine große Änderung bei der Transformation vom Manga zum Musical ist die erklingende Musik. Im Manga wird die Musik lediglich in Bild und Text zum Ausdruck gebracht. Fukuyama hat dabei nicht nur Instrumente oder Theatergebäude, sondern auch Manuskripte oder Theaterzettel detailgenau gezeichnet, wodurch Opernarien und weitere Werke des Komponisten im Manga wiedergegeben werden. Im Manga hat die Musik nur die Funktion, die fiktionale Figur mit den realen

57 [o. A.]: »Mateki dai 3 maku, ›Fuhenteki muishiki‹ de tsunagatta sekai« [Die Zauberflöte, dritter Aufzug. Eine Gesellschaft, die durch ›kollektive Unbewusste‹ verbunden ist], in: *R's Ongakuza Musical Magazine*, 21C: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Bd. 15, Ongakuza 2013, S. 11. Übersetzung: Akiko Yamada.

58 Ebd.

Werken des Komponisten zu verknüpfen, um die Erzählung des Mangas realistischer wirken zu lassen. Im Musical hingegen hat die Musik auch die Aufgabe, Darstellungen auf der Bühne musikalisch zu unterstützen, und dabei Emotionen der ProtagonistInnen zu vermitteln oder bestimmte Stimmungen musikalisch darzustellen. Wie begleitet die Musik also die beiden Musicals? Die Musik des ersten Musicals wurde, wie bereits erwähnt, von Tetsuya Komuro⁵⁹ geschrieben. Die Stilrichtung seines Sounds kann als japanischer Technopop beschrieben werden. Dieser unterscheidet sich von europäischem Technopop und klingt ähnlich wie Synthpop und House. Für das Musical *Mademoiselle Mozart* bereitete Komuro neun verschiedene Stücke vor.⁶⁰ Sein eigener Stil ist im Sound bzw. der Melodieführung bei jedem Stück erkennbar. Jedoch gibt es auch Stücke, in denen er versucht hat, Musik im Stil der Wiener Klassik zu schreiben (z.B. »Feel the Musical Box«) oder Stücke, in denen er mit den Klangfarben des Orchesters gearbeitet hat (sechs von neun Stücken wurden orchestriert, die Orchestrierung wurde jedoch in Auftrag gegeben). Bemerkenswert ist vor allem ein Stück mit dem Titel »Mozart In The House«, in dem er die bekanntesten Motive aus den originalen Werken Mozarts (aus der Kleinen Nachtmusik sowie dem Türkischen Marsch) mittels Sampling zu einem Stück im House-Stil verarbeitet hat. Um sich Mozart anzunähern, ist Komuro so vorgegangen, dass er seinen eigenen Stil mit dem musikalischen Idiom Mozarts vermischt und daraus dann in einer Synthese hybride Stücke geschaffen hat. Die drei Musikproduzenten, die die Musik für das Musical 21C: *Mademoiselle Mozart* geschrieben haben, hatten im Vergleich zu Komuro eine andere Vorgehensweise. Hiroshi Takada, Shigeru Yawata und Yoshimasa Inoue haben viel mehr Originalmusik von Mozart verwendet, ohne diese zu arrangieren. Die Handlung der zweiten Produktion war komplexer als die des ersten Musicals und etwas weiter entfernt vom realen Komponisten, weshalb diese Entscheidung möglicherweise die günstigste Methode war, um den Bezug zum historischen Mozart herzustellen. Das Publikum hatte also während der Aufführung die Möglichkeit, mit den Werken Mozarts in Kontakt zu kommen. Dies trug auch dazu bei, Interesse an Mozart und seiner Musik beim Publikum zu wecken.

Die beiden Musicals haben sich aus dem gleichen Manga heraus entwickelt, aber sie haben jeweils eine ihnen eigene Welt auf der Bühne geschaffen. Abschließend werde ich noch einen kurzen Blick auf Rezensionen werfen, um herauszufinden, wie die beiden Musicals rezipiert wurden. In einer Rezension, die die letzte Fassung von *Mademoiselle Mozart* aus dem Jahr 1996 behandelt, wird festgehalten,

59 Komuro ist ein sehr erfolgreicher Musikproduzent in Japan. Nach der Veröffentlichung des Musicals *Mademoiselle Mozart* erreichte seine Karriere ihren Höhepunkt. Mitte der 1990er Jahre führten die von Tetsuya Komuro produzierten Songs die Spitze der Oricon-Charts Japans an. Dieses Phänomen wurde »Komuro-Boom« genannt und SängerInnen, die von ihm produziert wurden, wurden folglich als »Komuro-Family« bezeichnet.

60 Tetsuya Komuro: *Mademoiselle Mozart*, Epic, 1991.

dass die Idee vom Tausch des Geschlechts sehr positiv aufgenommen wurde. Der Autor der Rezension weist aber darauf hin, dass es für die ZuschauerInnen nicht ganz klar war, was die Theatergruppe mit dieser Produktion erzählen wollte.⁶¹ Ob eine Auseinandersetzung mit dem Feminismus oder eher mit dem Begriff des ›Genies‹ im Zentrum steht oder einfach die Liebe dargestellt werden sollte, kam in den Augen des Kritikers nicht klar genug heraus. Obwohl es vom Konzept her eindeutig ist, dass das Musical feministische Ansichten beinhaltet, wurde das Musical nicht unbedingt als feministisch wahrgenommen. Vielleicht war es das Libretto, das nicht überzeugte. Ein anderer denkbarer Grund hierfür wäre, dass das Konzept der ›männlich verkleideten Schönheit‹ in einem Bühnenwerk beim japanischen Publikum wenig Aufmerksamkeit erregte, da bereits zahlreiche Produktionen über männlich verkleidete Schönheiten erschienen waren und das Thema entsprechend selbstverständlich geworden war.

Trotz der oben beschriebenen erheblichen Änderungen im Libretto wurde auch die neue Produktion 21C: *Mademoiselle Mozart* größtenteils sehr positiv aufgenommen. Ein Kritiker meinte zwar, dass durch die Neuerungen der Bogen überspannt werde,⁶² aber es gab auch eine andere Stimme, die argumentierte, dass die Überzeugungskraft der Aufführung dadurch verstärkt worden sei.⁶³ Auf jeden Fall ist es erstaunlich, dass die Lebenserzählung des Komponisten trotz des Geschlechterwechsels als Libretto eines Theaterstücks ohne Widerstand in der japanischen Gesellschaft aufgenommen wurde.⁶⁴ Dies verwundert allerdings möglicherweise vor allem aus europäischer Sicht, weil in einem europäisch geprägten Denken Genie und Weiblichkeit traditionell nur wenig miteinander in Verbindung gebracht werden.

Fazit

Die beiden japanischen Musicals – sowohl *Mademoiselle Mozart* als auch 21C: *Mademoiselle Mozart* – haben sich von dem Manga *Mademoiselle Mozart* – ihrem Ausgangspunkt – sehr weit entfernt. Im Vergleich zum Manga haben sie eine ähnlich charakterisierte Hauptfigur Elisabeth Maria Mozart, die nach dem japanischen

-
- 61 Kenji Ōba und Kyō Ozawa: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 49 (1996), H. 6, S. 79-80.
 - 62 Hiroshi Sugiyama u.a.: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 66 (2013), H. 9, S. 144-145.
 - 63 Kiyoshi Seki und Yūich Akiba: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 58 (2005), H. 11, S. 86-88.
 - 64 Vgl. Hideki Tanabe: »Opern von Mozart und Stücke über Mozart auf japanischen Bühnen«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 42 (1994), H. 3-4, S. 44-48.

Konzept ›männlich verkleidete Schönheit‹ konzipiert wurde. Jedoch hat die Theatergruppe Ongakuza jeweils weitere Ideen zur ursprünglichen Erzählung des Mangas hinzugefügt und ihre Handlung schließlich in einem anderen Ende münden lassen. Trotzdem scheint das Ziel von beiden Musicals und des Mangas analog zu sein, nämlich: sich dem real existierenden Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart aus Sicht der jeweiligen Gegenwart anzunähern. Jedes Stück versucht, Interesse an dem Komponisten zu wecken und seine Persönlichkeit und seine Werke zu verstehen. Damit RezipientInnen (Publikum oder LeserInnen des Mangas) ihre zeitliche und geographische Distanz zu dem Komponisten verkleinern, wird das Künstlerbild des Komponisten dabei japanisiert. Damit ist nicht nur das Konzept der ›männlich verkleideten Schönheit‹ gemeint. Am Ende des Musicals 21C: *Mademoiselle Mozart* kommt z.B. auch die Idee der Reinkarnation vor. Dieses Konzept mag in den christlich geprägten westlichen Ländern eher fremd sein, aber JapanerInnen ist es vertraut, weil der Shintoismus bzw. die Lebensart der Japaner vom Buddhismus stark beeinflusst wurden. Sei es in Japan oder in Europa: Jedes Bühnenwerk, in dem das Leben Mozarts thematisiert wird, zeigt ein Künstlerbild des Komponisten und dieses Bild spiegelt das Umfeld seiner ProduzentInnen bzw. RezipientInnen wider. Daher gibt es keinen Grund zur Aufregung, wenn Mozart als Frau auf der Bühne dargestellt wird. Das Künstlerbild im Manga *Mademoiselle Mozart* sowie den beiden Musicals ist lediglich ein auf japanische Weise popularisiertes Bild.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- [o. A.]: »Cast, Staff, Musician, Profile & Graffiti«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2008, S. 5-16.
- [o. A.]: »Growing up M.M. '92«, in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1992, S. 33-36.
- [o. A.]: »Mateki« dai 3 maku, »Fuhenteki muishiki« de tsunagatta sekai« [Die Zaubrerflöte, dritter Aufzug. Eine Gesellschaft, die durch ›kollektive Unbewusste‹ verbunden ist], in: *R's Ongakuza Musical Magazine*, 21C: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Bd. 15, Ongakuza 2013, S. 11.
- [o. A.]: »Ongakuza Musical Repertory – Mademoiselle Mozart«, in: 21C: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 2005, S. 40-41.
- ACT JP Entertainment: Artists. Yoshikazu Yokoyama, <https://www.act-jp.co.jp/artist/s-yoshikazu-yokoyama> (abgerufen am 15.10.2019).
- Aoyama, Aoyama enkei Theatre: *Aoyama, Aoyama enkei gekijō* [Infoblatt über das Aoyama Theater], www.aoyama.org/aoyama/ (abgerufen am 18.02.2021).

- Tōkyū Bunkamura (Hg.): *Haikai, Mozart sama [Sehr geehrter Herr Mozart!]*, Tokyo 1995.
- Yōji Fukuyama: *Mademoiselle Mozart*, 3 Bde., Tokyo 1991-1992.
- Honda-Theater/SHIMOKITAZAWA: *Shimokitazawa honda gekijō [Infoblatt über das Theaterhaus]*, <https://www.honda-theater.com/guide> (abgerufen am 15.10.2019).
- Riyoko Ikeda: *Berusaiyu no bara [Die Rosen von Versailles]*, Bd. 4 [Digitale Ausgabe], Tokyo 2013.
- Tetsuya Komuro: *Mademoiselle Mozart*, Epic, 1991.
- Shōhū Muramatsu: *Dansō no reijin [Männlich verkleidete Schönheit]*, Tokyo 1933.
- Kenji Ōba und Kyō Ozawa: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik], in: *Higeki kigeki* 49 (1996), H. 6, S. 79-80.
- Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart (Version 1990er)*«, in: *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ZgQ8UfqO3kw&list=RDZgQ8UfqO3kw&start_radio=1 (abgerufen am 25.1.2021).
- Ongakuza-Musical: *The Company*, www.ongakuza-musical.com/about (abgerufen am 15.10.2019).
- Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical 21C: *Mademoiselle Mozart (Version 2013)*«, in: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=M3vOoNfkWZQ> (abgerufen am 25.1.2021).
- Ongakuza-Musical: »Werbespot Musical *Mademoiselle Mozart (Version 2009)*«, in: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=qkaPra2zkM8> (abgerufen am 25.1.2021).
- Alexander Pushkin: *Mozart und Salieri* (übers. von Kay Borowsky), Stuttgart 1998.
- Kiyoshi Seki und Yūichi Akiba: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik] in: *Higeki kigeki* 58 (2005), H. 11, S. 86-88.
- Peter Shaffer: *Amadeus* (übers. von Tōru Emori), Tokyo 1995.
- Hiroshi Sugiyama u.a.: »Engeki jihyō« [Theater-Kritik] in: *Higeki kigeki* 66 (2013), H. 9, S. 144-145.
- Keiichi Tsukada: »Goaisatsu« [Begrüßung], in: *Mademoiselle Mozart*. Programmheft, Ongakuza 1991, S. 58.
- Vereinigte Bühnen Wien: *Mozart! Das Musical. Inhalt*, <https://www.musicalvienna.at/de/spielplan-und-tickets/spielplan/production/7/MOZART/ec121/Inhalt> (abgerufen am 15.10.2019).
- Akiko Yamada: Interview mit Seiko Ishikawa, Tarō Aikawa und Kōichi Asanuma, Tokyo 11.04.2017.
- Akiko Yamada: Interview mit Yōji Fukuyama, Tokyo 05.04.2017.

Literatur

- Yukari Fujimoto: *Watashi no ibasho wa doko ni aruno? Shōjo-Manga ga utsusu kokoro no katchi* [Wo finde ich meinen Platz? Die Gefühlslage, welche das Shōjo-Manga widerspiegelt] Tokyo 1998.
- Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*, Wien 1985.
- Kordula Knaus und Susanne Kogler (Hg.): *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Köln u.a. 2013.
- Michiko Mae: »Die Mädchen-Revolution durch shōjo(Mädchen)-Manga. Dekonstruktion von Gender und Liebe«, in: Michiko Mae, Elisabeth Scherer und Katharina Hülsmann (Hg.): *Japanische Populärkultur und Gender*, Wiesbaden 2016, S. 21-50.
- Christoph Müller-Oberhäuser: Art. »Männlichkeitsbilder«, in: Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 352-353.
- Hiromi Nakagawa: *Shōjo Zasshi ni miru ›Shōjozō‹ no hensen: Manga wa ›Shōjo‹ o dono yō-ni egaitanoka* [Der Wandel von Mädchenbildern in Mädchenzeitschriften: Wie werden Mädchen im Manga dargestellt?], Chiba 2013.
- Michiko Oshiyama: *Shōjo-Manga Gender hyōshō ron; Dansō no Shōjo no zōkei to identity* [Gender-Repräsentationstheorie im Shōjo-Manga: die Gestaltung des männlich verkleideten Mädchens und seine Identitäten], Tokyo 2013.
- Chizuru Saeki: »Yoshiko Kawashima: Politics and Gender in Sino-Japanese Relations«, in: *Asian Journal of Women's Studies* 12 (2006), H. 3, S. 75-98.
- Cornelia Szabó-Knotik: *Amadeus, Milos Formans Film als musikhistorisches Phänomen*, Graz 1999.
- Hideki Tanabe: »Opern von Mozart und Stücke über Mozart auf japanischen Bühnen«, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum* 42 (1994), H. 3-4, S. 44-48.
- Chizuko Ueno: »Gender-less-world no <ai> no jikken – Shōnenai-Manga o megutte« [Experimente der Liebe in der gender-less-world. Manga über Knabenliebe als zentrales Thema], in: Chizuko Ueno (Hg): *Hatsujōsōchi, Eros no shinario* [Mechanismen zur sexuellen Erregung. Das Szenario des Eros], Tokyo 1998, S. 125-154.
- Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Wien 2014.