

Tachihara Masaaki: Nô-Theater

von Kuraishi Fusako (Hamburg)

Tachihara Masaaki wurde 1926 in Taegu, Korea, das damals unter japanischem Protektorat stand, geboren. Seine beiden Eltern hatten japanisches und koreanisches Blut in ihren Adern. Sein Großvater entstammte einer koreanischen Adelsfamilie. Der Vater war aus dem Wehrdienst ausgeschieden und Zen-Priester geworden; er amtierte, als Masaaki geboren wurde, am Hôteiji-Tempel, in einem Vorort von Antung. Masaaki wurde schon in frühester Jugend in diesem Zen-Tempel in chinesischer Schrift und Literatur unterwiesen, und Spuren dieser Eindrücke finden sich in seinem späteren Werk wieder. Als er sechs Jahre alt war, beging sein Vater Selbstmord. Die Mutter zog mit ihm und seinem jüngeren Bruder nach Antung, wo er 1933 zunächst die japanische Volksschule besuchte. Als Mitschüler ihn wegen seiner halbkoreanischen Abstammung hänselten, wechselte er bald auf eine rein koreanische Schule über. Nach der Wiederverheiratung seiner Mutter kam Masaaki 1935 in die Obhut eines Onkels, der Arzt in Taegu war. 1937 nahm ihn eine Schwester der Mutter in Yokosuka (bei Yokohama) auf, und dort bestand er 1939 zwar die Eintritts-Prüfung zur Mittelschule, wurde aber nicht aufgenommen, weil er einen älteren Mitschüler, der ihn wegen seiner Herkunft verspottete, verprügelt hatte. Er besuchte daraufhin die Städtische Handelsschule und begann, japanischen Schwertkampf (*kendô*) zu erlernen. Als er sich 1944 auf die Aufnahmeprüfung in die Kaiserliche Universität in Keijo (Seoul) vorbereitete, erkrankte er an Rippenfellentzündung, bekam eine Lungeninfiltration und zog sich zur Ausheilung nach Kamakura zurück. In dieser Zeit las er viel, so etwa Mori Ôgai, Kawabata Yasunari, Suzuki Miekichi und Turgenjew; besonders beeindruckte ihn die Gedankenwelt des Literaturkritikers Kobayashi Hideo.

Entschlossen, selbst Schriftsteller zu werden, hörte er 1946 Vorlesungen über die klassische japanische Literatur und beschäftigte sich besonders mit Seami.

Er heiratete 1948 und arbeitete, um seine Familie zu unterhalten, vorübergehend für eine Arzneimittelfirma. Sein erster Roman *Salesman Tsuda Jun'ichi* (1956) enthält Erlebnisse aus dieser Zeit. Die von ihm gegründete, doch nur sehr kurzlebige Privatzeitschrift (*dôjin-zasshi*) *Kindai* („Moderne Zeit“) brachte 1956 in ihrer ersten Nummer seine Erzählung „Jesus und Judas“. Von 1955 bis 1958 arbeitete er als Nachtwächter in Kamakura. In dieser Zeit wurde er von der Novelle „Blumenschatten“ (*Kaei*) von Ôoka Shôhei beeinflusst. Erste literarische Anerkennung findet seine Erzählung „Die Freiheit der Anderen“ (*Janin no jiyû*), der November 1958 in der Zeitschrift *Gunzô* veröffentlicht wird. Grundmotiv ist die sowohl buddhistische als auch christliche Idee, nach der auch der tief in Schuld verstrickte Mensch gerettet wird. Mögen sich die Menschen auch nach

Jesus sehnen, sie werden zu Judas. Außerstande, die Freiheit der anderen zu wahren, heucheln sie, werden treulos. Bei Außenseitern der Gesellschaft erweist sich, wie eng metaphysische Themen mit sexueller Leidenschaft zusammenhängen. Weitere Prosa Tachiharas erscheint 1959 und 1960 in der Zeitschrift *Kindai Bungaku*. 1961 erhält er den zum zweiten Mal verliehenen Preis für Neue Literatur (*Kindai-bungaku-shô*).

1964 erscheint in der Zeitschrift *Shinchô* die Erzählung *Takigi-Nô*. Die Handlung spielt in Kamakura, einer dem Autor sehr vertrauten Umgebung. Zwischen Vetter und Kusine, die zusammen im Hause ihres Großvaters lebten, wächst nicht zuletzt dank ihrer gemeinsamen Vorliebe für das Nô-Spiel eine tiefe Zuneigung. Das Takigi-Nô (s. u.), eine vor allem in Kamakura und Nara gepflegte Form des Nô-Spiels, wird auf einer von Fackeln erleuchteten Bühne im Freien aufgeführt. Den Liebenden erscheinen in diesem Roman die langsam erlöschenden Fackeln am Ende des Spiels als Symbol für das Aussterben ihrer Familie. Ausweglos und vom Tod überschattet, wird ihre Liebe angesichts dieses Untergangs immer stärker und reiner. Hier klingt ein Thema an, das in Tachiharas Werk, das die Familien- und Blutsbande bewußt hervorhebt, große Bedeutung hat: Die Schönheit des Verfalls, wie sie sich in einer Liebe offenbart, an der die Liebenden zugrunde gehen.

In dem 1965 erschienen, stark autobiografischen Roman *Tsurugi-ga-saki*, der bei der Vergabe des Akutagawa-Preises in die engere Wahl gezogen wurde, steht das Rassenproblem, die Suche von Mischlingen nach ihrer Identität, im Mittelpunkt. Das durch den Krieg schmerzhaft zu Tage tretende Schicksal einer Familie, die väterlicherseits koreanisch-japanischer Herkunft ist, wird aus der Rückblende erzählt. Der Vater, im Krieg gegen China Offizier der Japanischen Armee und in Korea stationiert, desertiert, um für die Unabhängigkeit Koreas zu kämpfen. Seine japanische Frau findet mit ihren beiden Söhnen Tarô und Jirô Unterkunft bei ihrem Vater in *Tsurugi-ga-saki*. Als Mischlinge bleiben die Brüder jedoch Außenseiter. Der faschistisch eingestellte Vetter sucht aus Rassenhaß die Liebe Tarôs zu seiner Schwester, der Kusine Tarôs, zu verhindern. Als sich Tarô nach Kriegsende vom Kriegshaß befreit fühlt und sich seiner Kusine wieder zuwendet, wird er von seinem Vetter in einem Wutanfall getötet. Die Kusine begeht daraufhin Selbstmord. Der jüngere Bruder des Vaters, ebenfalls ein Halbkoreaner, kann die Kriegsniederlage Japans nicht verwinden und erschießt sich. Der Vetter, der Tarô tötete, taucht nach Jahren kurz bei seinem Großvater und Jirô auf, stirbt aber nach einigen Monaten an einer Krankheit. Für den im Krieg desertierten Vater, der im befreiten Korea zu angesehener Stellung aufgestiegen ist und nach vielen Jahren seine Verwandten in *Tsurugi-ga-saki* besucht, bleibt der Konflikt zwischen seiner Heimatliebe und der Liebe zu den Blutsverwandten dennoch unlösbar. Tachiharas Auffassung kommt in folgender Stelle des Romans zum Ausdruck: „In meinen Adern fließt das Blut der Unterdrücker und der Unterdrückten, und dieser Konflikt setzt sich endlos fort. Erschöpft verfall ich der Verzweiflung und beginne zu glauben, Blutmischung an sich sei schon eine Schuld. Nur der

Tod, der alle Menschen in gleicher Weise erfaßt, reinigt sie von den Schlacken des Lebens.“

Weitere Erzählungen sind „Lackblumen“ (*Urushi no hana*, 1965), „Weißer Mohn“ (*Shiroi keshi*, 1965), wofür Tachihara den zum 55. Mal verliehenen Naoki-Preis erhält. Ferner sind zu erwähnen: „Friedhof“ (*Adashino*), „Schönes Schloß“ (*Utsukushii shiro*), „Leben der Blumen“ (*Hana no inochi*), „Zimmer der Frauen“ (*Onna no heya*), „Winterreise“ (*Fuyu no tabi*), „Sommerlicht“ (*Natsu no hikari*).

Wie in dem Roman „Haus des Tanzes“ (*Mai no ie*, 1971) ist Tachihara auch und in dem darauf folgenden Werk „Walkhammer“ (*Kinuta*, 1972) bemüht, Leben und Schönheit harmonisch miteinander zu verbinden. In „Haus des Tanzes“ erzählt er die Geschichte einer Familie von Nô-Künstlern. Als der für die Nachfolge ausersehene Schwiegersohn bereits hinreichend mit dem Nô vertraut ist, bemerkt er, daß er innerlich aus der Bahn gerät; er zieht sich aus dem in seiner Familie tradierten Nô-Beruf zurück und flieht nach Tôkyô, wo er mit einer Freundin zusammenlebt. Anders als im „Walkhammer“ wartet die Ehefrau in „Haus des Tanzes“ vergeblich auf die Heimkehr ihres Mannes, der zum Nô nicht zurück findet und schließlich Selbstmord begeht.

Auch in „Walkhammer“ wird das Thema des gleichlautenden Nô-Spiels von Seami (s. u.), nämlich das vergebliche Warten einer treuen Ehefrau, in die Gegenwart projiziert. Der Abt eines Zen-Tempels in Mishima empört sich über seinen Vater, von dem er den Tempel vererbt erhielt: Dieser hatte sein Leben mehr den Frauen und dem Vergnügen als dem Tempeldienst gewidmet. Aber auch der Sohn überläßt, von einer Europareise zurückgekehrt und als Schriftsteller bekannt geworden, die Tempelpflichten seiner Frau Nui und zieht zu einer Geisha ins nahe Tôkyô. Anders als sein Vater fühlt er sich von einem unwiderstehlichen Drang getrieben, alle Fesseln zu zerreißen. Unbeirrt wartet Nui auf seine Rückkehr; sie lehnt alle anderen Herzensbindungen ab, findet Trost in der Natur und im Nô-Spiel. Durch seltene, nur kurze Besuche werden die Beziehungen des Mannes zu seiner Familie aufrechterhalten; er erkennt, daß er nur im Tempelleben innere Ruhe finden kann. Als Schriftsteller muß er aber eben diese Ruhe zerstören, um einen eigenen Weg zu finden. Seiner Einsamkeit bewußt, flieht er eines Tages aus Tôkyô, reist heimlich nach Europa, kehrt jedoch zum Tempel zurück und nimmt seinen Platz in der Tradition des Zen-Buddhismus ein. – Während Tachihara an dem Konzept zu diesem Roman arbeitete, schrieb er das Gedicht „Nô-Theater“.

Nach der Niederlage Japans 1945 erlebte Tachihara den materiellen und geistigen Zusammenbruch sehr bewußt mit und erfuhr gleichzeitig die Verwandlung seines eigenen Leides in Entsagung. Alles, was auf dieser Welt existiert, war in seinen Augen nun eitel, auch das durch das Leben verursachte Leid. „Im Anblick der Zerstörungen nach dem Krieg,“ schrieb er, „erschien mir nur noch die Schönheit verläßlich“. In der Suche nach Schönheit findet er sein eigentliches Thema. Inspiriert von Seami, dem Begründer der Nô-Ästhetik, wollte er in seinem Werk die Schönheit des Mittelalters neu erstehen lassen.

Eine besondere Affinität besitzt Tachihara zum Nô und zur Tee-Kunst, wobei sein Interesse über die Kunst hinaus nicht zuletzt den Menschen gilt, die mitten

im Chaos nach absoluter Schönheit suchen. Vielleicht gibt er in seinen Romanen seiner Hoffnung Ausdruck, man möge, wie einst im Mittelalter, auch in unserer utilitaristischen, verworrenen Zeit nach Schönheit streben.

Innerhalb der modernen japanischen Literatur ist Tachihara schwerlich einer Gruppe oder Richtung zuzuordnen. Er selbst sieht vor allem Gemeinsamkeiten mit Kawabata Yasunari, beklagt aber gleichzeitig bei sich und seinen Altersgenossen Yamakawa Masao (1930–1965), Takubo Hideo (geb. 1928) u. a. eine „schmerzliche Kraftlosigkeit“. Er nennt sich und seine Generation eine „Generation im Schwebezustand“. Diese befindet sich gleichsam eingeklemmt zwischen der älteren Generation der „Dritten Neuen Menschen“, zu denen Yoshiyuki Junnosuke und Yasuoka Shôtârô gehören,¹ und die ihm als Erwachsene erscheinen, die sich nach dem überstandenen Krieg der Beschreibung des Alltags zuwenden, und jener jüngeren Generation glanzvoller Autoren wie etwa Ishihara Shintarô,² die nach dem Krieg in unbeschränkter Freiheit ihre Jugend genießen. Im Gegensatz zu diesen beiden Generationen erhielt kein Autor der „eingeklemmten Generation“ Tachiharas den Akutagawa-Preis und damit die höchste literarische Anerkennung. Sie kapselte sich vielmehr ab und zeigte keinerlei Neigung, sich mit anderen Autoren zusammenzuschließen.

Um Tachihara's Novelle „Walkhammer“ (*Kinuta*) zu verstehen, muß sich der Leser die entsprechende Nô-Szene vergegenwärtigen. Böhner³ gibt den Inhalt dieses zum Spätwerk Seami's gehörenden Nô-Stückes folgendermaßen wieder:

Der Gebietsherr von Ashiya (Schilfhausen), Kyûshû, hat eines Prozesses wegen in die ferne Hauptstadt reisen müssen. Drei Jahre sind vergangen. Von Kyoto hat er die Zofe Yûgiri („Abendnebel“) nach Ashiya zurückgesandt mit der Botschaft, diesen Herbst komme er gewiß zurück. Die liebende Gattin wartet und wartet; sie verzehrt sich in Warten. Da vernimmt sie vom Bauernhause drüben her das in Japan so heimatlich vertraute Kinuta-Klopfen: die Bäuerin klopft ihre Gewänder auf dem Kinuta. Da erinnert sich die Herrin uralter Erzählung: Einst in China war Su-wu im Lande der Hunnen in einer Grube gefangen gesetzt und ohne Speise und Trank gelassen worden; Frau und Tochter in der fernen Heimat aber dachten in ihrem Herzen, wie schlimm ihm wohl die Nachtkälte im Hunnenlande zusetzen würde, und im innern Gedanken, ihm warme Gewänder darzubieten, stiegen sie auf einen hohen Platz und klopften Gewänder auf einem Kinuta. Da vernahm Su-wu im Traume das Heimat-Kinuta-Klopfen und ward im Herzen getröstet.

Ausdruck des immer mehr sich steigernden Liebes- und Sehnsuchtswartens der Gattin des Ashiya-Herrn wird nun das Kinuta-Klopfen. Die Dienerin holt das Kinuta und klopft, die Herrin zu trösten, abzulenken und zu unterhalten. Die Herrin horcht auf das Klopfen; es verlockt sie, und mit der Dienerin zusammen klopft sie und klopft, und harrt und wartet. Und Warten

1 Vgl. *Kagami* 1976/1, S.35 u. 61; über Yoshiyuki Junnosuke ebd. S.69 u. 93, über Yasuoka Shôtârô ebd. S.69 u. 93.

2 Vgl. *Kagami* 1976/1, S.71 u. S.97.

3 Hermann BOHNER: *Nô – Die einzelnen Nô*, hrsg. von der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Hamburg; Wiesbaden 1956; S.328ff.

und Sehnen steigern sich fort und fort: die Stunde ist da, da der Gatte kommen sollte. Da – wie die Dienerin meldet – kommt ein Mann; aber es ist nur ein Bote des Herrn mit der Meldung, daß der Herr in diesem Jahre nicht mehr komme. „Einer andern hat er sein Herz geschenkt; er liebt mich nicht mehr“, ruft die Gattin, „das ertrage ich nicht! Ich erlebe es nicht!“ und sie verfällt in völlige Raserei, wird krank und stirbt.

Danach kehrt der Mann zurück, und, trauernd um die Tote, die ihn nicht wieder hat sehen dürfen, und in Reue und Büßung unternimmt er es, mit zauberstarkem Azusa-Bogen sie zurückzurufen zu versuchen. Da erscheint die Abgeschiedene, klagend und grollend; das Erlittene läßt sie noch immer nicht Ruhe finden; *Urami* (Rachegroll, das die Seele nicht Ruhe finden Lassende) wirkt fort und fort. „Von der Welt des Lebens und Sterbens kann ich nicht los werden“; noch immer dieses Haften der Seele (*shûshin*).

Aber das Kinuta-Klopfen war doch, wie das bei Gebet- und Sûtralesung geschehene Holzfischklopfen oder wie das Anschlagen der Glocke, ein *En* (metaphysische Verbindung) zu Buddha hin; und nun Hokke-Sûtra als *Ekô* (Seelenheil-Gebet) intoniert wird und der Abschnitt „*Yûrei* (Gespenster) erlangen gleichfalls wahrhaft Buddhawerdung“ gelesen wird, da löst sich der Kummer und Groll, und Buddhawerdung wird ihr Teil.

Seami hat hier ein allen Menschen vertrautes Thema gewählt: die Trennung unter Lebenden und die Trennung durch den Tod. Durch die Darstellung auf der Nô-Bühne können die allen Menschen gemeinsamen Gefühle, ob schön oder grausig, nur mit einfachster, verfeinerter Bewegung ausgedrückt werden; sie vermischen sich dank dieser Kunst mit der im Zuschauer hervorgerufenen Erinnerung oder Vorstellungskraft.

Im Mittelpunkt dieses Nô-Spiels steht der von einer Frauengestalt gespielte menschliche Wahn. Der Wahnsinn wird hier nicht dadurch offenbar, daß die Frau auf der Bühne laut schreit oder weinend umhertobt, sondern daß wie auch in Tachiharas Gedicht „Nô-Theater“ eine – natürlich von einem Schauspieler dargestellte – zarte Frauengestalt in farbenprächtigem Gewand, die mit ruhigen Bewegungen tiefe, in den Wahnsinn übergehende Wehmut zum Ausdruck bringt. Über die Darstellung dieser Art Wahnsinns gibt Seami eine genaue Anweisung:⁴

Wo aber der Wahnsinn durch seelischen Schmerz, Sehnsucht etwa nach den fernen Eltern, den verlorenen Kindern, dem treulosen Mann oder der toten Gattin verursacht wurde, ist die Darstellung außerordentlich schwierig. Selbst bei einem sehr geschickten Schauspieler bleiben, wenn diese Unterscheidung nicht sorgsam bedacht wird, die Herzen der Zuschauer ungerührt, weil er immer nur die gleichen Gebärden des Wahnsinns zeigt. Bei der Darstellung eines durch tiefen Schmerz verursachten Wahnsinns ist der Kummer des Herzens als das Wesentliche, die einzelnen Gesten des Wahnsinns sind als die Blüten zu betrachten. Eine so leidenschaftliche Darstellung des Wahnsinns erregt und ergreift die Zuschauer bestimmt. Bringt einer die Zuschauer durch ein solches Spiel zum Weinen, so kann man ihn einen unvergleichlich geschickten Schauspieler nennen. Im allgemeinen müssen bei diesen Wahnsinns-Stücken die Gewänder selbstverständlich auf ähnliche Art getragen werden, aber man kleide sich trotzdem je nach

4 *Die geheime Überlieferung des Nô*. Übersetzt von O. Benl, Frankfurt 1961, S. 41.

der Art des Stückes auch blüten-haft bunt und stecke den Blütenzweig der betreffenden Jahreszeit ins Haar.

Das Spiel des Wahnsinns ist zwar auch eine „Darstellung“, aber es gibt hierbei etwas zu beachten. Obgleich man hier grundsätzlich das Wesen dessen, der den Wahnsinnigen besessen hält, durch tolle Gebärden zum Ausdruck bringt, darf jedoch bei Frauen ein Besessensein durch kämpfende Krieger aus der Unterwelt oder durch Dämonen auf keinen Fall gezeigt werden. Die Darstellung einer blindwütigen Frau macht auf die Zuschauer einen peinlichen, unharmonischen Eindruck, betont man aber das Frauliche dabei, wird die Darstellung der Besessenheit unmöglich.

Für Seami erreicht eine elegante Frauenfigur, die den Wahnsinn im Tanz darstellt, das Äußerste an *yûgen*.⁵ Das Element des Blühenden ist verknüpft mit dem Element der Kühle, ja der Kälte: dem Geräusch des Walkhammers, dem Tod und dem Wahn. In dem Gedicht „Nô-Theater“ wird die Erinnerung eines Mannes an ein vergangenes leidenschaftliches Liebeserlebnis, die in ihm aufsteigt, während er dem Tanz in dem Nô „Walkhammer“ zuschaut, poetisch gestaltet. Der Oberstollen jeder Strophe beschreibt die Nô-Handlung, der Unterstollen die Erinnerungsbilder. Das prachtvolle Aussehen der irren Frau auf der Bühne und das Verhalten der Frau seiner Erinnerung sind in seiner Phantasie ineinander verschlungen. So wird in dem Gedicht nach und nach eine schöne, seltsame Atmosphäre geschaffen. Doch sollte man nicht vergessen, daß dieses Nô-Spiel wie auch das Gedicht hinter prachtvollem Äußeren an den Kern tiefster Verzweiflung rühren und untrennbar verbunden mit Wahnvorstellungen sind. Über sein Nô-Stück „Walkhammer“ hat Seami in seinen zahlreichen kunstkritischen Schriften geäußert, der Tiefsinn dieses Werkes werde von den Menschen einer späteren Zeit wohl nicht mehr erfaßt werden können. Der Klang der Trommeln, der, wie es in der vierten Strophe heißt, den Auftritt der Wahnsinnigen begleitet, mag das Geräusch eines modernen Walkhammers symbolisieren.

Nô-Theater

Eine Irre, die tanzend hereinkam.
 Prachtvoll tanzt sie, allein.
 So leidenschaftlich spielt sie die Verrückte,
 daß mir an diesem Frühlingstag
 so manches wieder in den Sinn kommt:
 Augenblicke heimlicher Liebe.
 Ihr Gesicht.
 Jene schwindligen Augenblicke.
 In der Tageshelle still und wie außer sich.
 Langsam verstummte unser zärtliches Reden.
 Ach, könnte ich doch in jenes Jahr zurück!

5 a.a.O., S.23ff.

Eine Frau, die tanzend hereinkam.
So leidenschaftlich spielt sie die Verrückte:
Ihr Gesicht, nicht nach unten, nicht nach oben gewandt.
In einem Kimono mit langen Ärmeln
versteckt sie anmutvoll die Hände.
Locker gebunden der Obi.
Den Fächer, wie nicht festgehalten, in der Hand.
Fraulich zarte Bewegungen in Hüfte und Knie.
Wie tanzt sie prachtvoll!
Sie gleicht jener Frau,
die Blüten betrachtete,
immer wieder,
prangend und zu Boden sinkend . . .
Und wie ich, ein ander Mal,
ihren geschmeidigen Körper umarmte,
flüsterten wir zärtlich leise dies und das
an einem Sommertag.
Im Schatten der Nachmittagswolken brach das Zirpen der Zikaden plötzlich ab.
Was für ein Glück, dies nahe Verderben!
„Ja, mag mein Leben auch zu Ende gehen!“
Ins Leere hob sie die Arme, sie, dreißig Jahre alt.
Eine Irre, die tanzend hereinkam.
Zum Klang der Pauke und Handtrommel, dem Spiel der Flöten
tanzt sie, hingegeben, wild.
Ihre herrliche Gestalt.
Die wirren, gelösten Haare, wie Blütenpracht,
zerteilen sich im Herbstsonnenglanz
und fliegen in die Weite.
Verschiedene Erinnerungen steigen in mir auf,
im Nô-Theater im März.
Eine tanzende Irre, allein.
So leidenschaftlich spielt sie die Verrückte:
Eine schöne Frau, die ihre Liebe tief im Herzen barg –
An ihrem seidenweichen Leib,
an ihrer strahlenden Brust glaubte ein Mann zu sterben.
So leidenschaftlich spielt sie die Verrückte.
Die Handtrommeln klingen hell, der Flöten Töne schwinden leise dahin.