

Schausteller und Zur-Schau-Gestelle

Zur Renaissance der *misemono*-Tradition in Terayama Shûjis (1935–1983) dramatischem Werk

Stephan Köhn und Martina Schönbein (Frankfurt a. M.)

Terayama Shûji 寺山修司 (1935–1983) ist zwar vor allem als Vertreter des japanischen Avantgarde-Theaters der späten 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts berühmt geworden und konnte auf zahlreichen Theaterfestivals, insbesondere im Ausland (Europa, Naher Osten, USA), große Erfolge feiern, doch stellt das dramatische Werk nur einen Teil eines sehr viel weiter gefächerten Schaffensspektrums dar, das ebenso Lyrik, Prosa (Romane, Essays zu verschiedensten Themenbereichen, u.a. Boxsport oder Pferderennen), Schlager-
texte,¹ Drehbücher für Hörspiele und Filme,² eigene Experimental- und Spielfilme sowie photographische Arbeiten umfasst. Eine entsprechende Würdigung dieser Kreativität und Produktivität erfolgte in Japan erst allmählich und fand 1993, anlässlich seines zehnten Todesjahres,³ in einer Vielzahl von Publikationen erstmals deutlichen Ausdruck. Während andere seinerzeit berühmte Avantgarde-Autoren heute weitgehend in Vergessenheit geraten sind,⁴ bleiben Terayamas Werke auf japanischen Film- oder Theaterfestivals nach wie vor präsent und genießen beinahe Kultstatus.

Das Debüt mit traditioneller Lyrik

1954, im Alter von achtzehn Jahren, erhielt Terayama den Newcomer-Preis der Zeitschrift *Tanka kenkyû* („Tanka-Forschung“) für die Gedichtsammlung *Chehofu-sai* チェホフ祭 („Tschechow-Fest“) und sah sich in der Folge starker Kritik aus den Reihen etablierter Dichterkollegen ausgesetzt: Neben eigenen *haiku*-Kurzgedichten, die er bereits in der Mittelschule in Schülerzeitungen veröffentlicht hatte, habe er auch *haiku* fremder Autoren als *tanka* arrangiert und sich damit nicht nur des Plagiats, sondern auch einer unzulässigen Ver-

1 Genannt sei Karumen Makis Erfolgsschlager *Toki ni wa haha no nai ko no yô ni* („Manchmal wie ein Kind ohne Mutter“) aus dem Jahre 1968.

2 Beispielsweise 1968 für den Film *Hatsukoi Jigokuhen* („Erste Liebe, Abteilung Hölle“) des Regisseurs Hani Susumu.

3 „... in 1993, Japan began to witness the rise of a passionate interest in the scandalous Terayama, especially among young people. [...] The same thing had happened to Artaud, who also was first appreciated ten years after his death.“ Vgl. COURDY, „Antonin Artaud's influence on Terayama Shûji“, S. 268.

4 Etwa Abe Kôbô, 1924–1993.

mischung beider Gedichtformen schuldig gemacht. Diese Einschätzung wurde später revidiert, Terayamas Gedichte nunmehr als Meilenstein in der Entwicklung der modernen *tanka*-Dichtung gesehen und sogar im Schulunterricht gelesen.⁵ Wie später noch auszuführen sein wird, können gerade Collage und Arrangement als grundlegende Arbeitsprinzipien des Autors, welche darauf abzielen, neues Potential zu erschließen, erachtet werden.

Autobiographische Bezüge

Ein immer wiederkehrendes Thema Terayamas sind autobiographische Elemente, die auf die Jahre seiner Kindheit und Jugend in Nordjapan verweisen. Die Präfektur Aomori, in der er aufwuchs und sich bis zu seiner Immatrikulation an der Literaturfakultät der Waseda-Universität (Tôkyô) im Jahre 1954 aufhielt, kann als ländliches, in der modernen Entwicklung „zurückgebliebenes“ Randgebiet charakterisiert werden, wo bis in die heutige Zeit hinein verschiedene Formen des Aberglaubens existieren. So gilt die Umgebung des Osoresan, ein erloschener Vulkan, als Totenland und ist zu bestimmten Zeiten Versammlungsort blinder Schamaninnen (*itako*), die in Trance Totengeister herbeirufen.

Terayama wuchs als Einzelkind auf. Seine frühe Kindheit war von Umzügen geprägt, da der Vater als Polizist häufig versetzt wurde. Nachdem dieser während des Krieges in Indonesien an einer Krankheit verstorben war, begann die Mutter als Dienstmädchen für die amerikanische Besatzungsmacht zu arbeiten und zog 1948 in die US-Basis nach Fukuoka ins ferne Kyûshû um; Terayama, zu diesem Zeitpunkt zwölf Jahre alt, wurde in die Obhut eines Onkels gegeben. Diese familiäre Situation spiegelt sich auch in den Werken wider: die oft anklingende „Unbehaustheit“ des Autors, das Gefühl, allein gelassen und ein Außenseiter⁶ zu sein, oder die häufige Thematisierung von Tabus wie Inzest oder Muttermord, in denen sich die Sehnsucht nach dem abwesenden Vater und zwiespältige Gefühle der Mutter gegenüber manifestieren. In diesem Zusammenhang seien der Prosaband *Tare ka kokyô wo omowazaru* 誰か故郷を想はざる („Wer denkt nicht an die Heimat?“) von 1969, die Gedichtsammlung *Den'en ni shisu* 田園に死す („Sterben auf dem Lande“; 1965) und der darauf basierende gleichnamige Spielfilm aus dem Jahre 1974 genannt.

Forschungsstand und dramatisches Werk

Während sich die japanische Sekundärliteratur mit diversen Aspekten befasst, wobei es sich zumeist um essayistisch dargebotene Schilderungen persönlich

5 Hierzu ausführlich TAKATORI: „Tanka shinjinshô to sono yoha“, in: *Terayama Shûji ron*, S. 57–70.

6 Der exakte Geburtsort Terayamas ist nicht zu rekonstruieren, da keine Geburtsurkunde existiert. Seine Mutter äußerte deshalb oft scherzhaft, dass er in einem Zug zur Welt gekommen sei (vgl. u. a. *Tare ka kokyô wo omowazaru*, Abschnitt *Kiteki*, S. 11ff.).

geprägter Erfahrungen der jeweiligen Autoren mit Terayama handelt,⁷ liegen in westlichen Sprachen überwiegend Übersetzungen zu den Aufführungen mit der 1967 gegründeten Truppe Engeki jikkenshitsu Tenjô sajiki 演劇実験室天井敷 („Theaterlaboratorium – Die Plätze im Olymp“), zu theoretischen Texten und Interviews von M. Hubricht vor (siehe Literaturverzeichnis). Sorgenfrei untersuchte in ihrer 1978 abgeschlossenen Dissertation *Shuji Terayama: Avantgarde Dramatist of Japan* zentrale Theaterstücke des Autors inhaltlich-literarisch sowie aufführungstechnisch hinsichtlich ihrer japanischen bzw. avantgardistischen Prägung.⁸ Speziell zur *misemono*-Thematik bei Terayama liegen bislang keine wissenschaftlichen Veröffentlichungen vor.

Terayamas Theaterschaffen lässt sich unserer Auffassung nach in drei Phasen – mit Tendenzen, die sich teilweise überlappen bzw. in späteren Stücken zusammengeführt werden – unterteilen:⁹

- a) die Frühphase der sogenannten *misemono* 見世物 („Schaustücke“)¹⁰ – Dabei handelt es sich um ein provozierendes surrealistisches Theater mit Visionen und Mythen aus Terayamas Heimat, in dem eine Gegenwelt des Unterbewussten geschaffen und eine Wiederbelebung der Phantasie erreicht werden soll. Als Beispiel sei das im April 1967 uraufgeführte Stück *Aomori-ken no semushi-otoko* („Der Bucklige aus der Präfektur Aomori“), das später noch ausführlich behandelt wird, genannt.
- b) Stücke, die unter dem Oberbegriff *dokyurama* ドキュラマ (Dokumentation + Drama)¹¹ subsumiert werden können – In diesen Produktionen

7 Beispielsweise *Omoide no naka no Terayama Shûji* von HAGIWARA aus dem Jahre 1992 oder der im folgenden Jahr erschienene Band *Terayama Shûji no sekai* mit Beiträgen verschiedener Autoren.

8 Als grundlegendes ästhetisches Prinzip künstlerischen Schaffens in Japan konstatiert sie die Koexistenz von Gegensätzen, die in einem permanenten Spannungsverhältnis stehen. Dieses Prinzip erachtet sie auch als durchgängig präsent in Terayamas Werken: „It is this tension of opposites, this extreme use of paradox, which more than anything else places Shuji Terayama firmly in the mainstream of the Japanese artistic tradition.“ (S. 308).

9 Wir folgen weitgehend TAKATORI (*Terayama Shûji ron*, S. 251ff.), der zwischen *misemono*, *dokyurama* und *shigaigeki* unterscheidet. Terayama selbst äußert sich in einem Interview vom Sommer 1970 wie folgt: „Im ersten Jahr nach der Gründung des Tenjô sajiki redeten wir viel von *misemono*, von Vision. [...] Im zweiten Jahr ging das Tenjô sajiki [...] zur Dokumentation über. [...] Das war *théâtre vérité*, ohne Erfindung, ohne Rollen. [...] Im dritten Jahr [...] ließen wir Erfindung und Wirklichkeit wild miteinander verkehren.“; vgl. „Die Wiederbelebung der theatralischen Imagination“, in: HUBRICHT (Hrsg.): *Theater contra Ideologie*, S. 33. SORGENFREI (1978) spricht hingegen von vier Phasen, wobei sie zur letzten auch Werke wie den Spielfilm *Den'en ni shisu* rechnet, der ihr gewissermaßen als Zusammenschau von Terayamas bisherigem Schaffen erscheint. MIURA (*Kagami no naka no koto-ba*, S. 107) konstatiert ebenfalls vier Phasen, die er nicht ganz einsichtig begründet: die 1. Phase umfasst bei ihm auch die Radiodramen seit 1959, die 2. Phase beginnt mit Gründung der Truppe Tenjô sajiki im Jahre 1967, die 3. Phase setzt er 1970 mit dem Stück *Jinriki hikôki Solomon* beginnend an, die 4. Phase dann ab 1974.

10 Eine genaue Einordnung des Begriffes erfolgt in Abschnitt 1.

11 Zu diesem Terminus vgl. TAKATORI, *Terayama Shûji ron*, S. 254.

versucht Terayama – zunächst noch innerhalb des Theatergebäudes – die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum, Schauspielern und (passivem, anonymem) Publikum, Fiktion und Realität aufzuheben.¹² So wird beispielsweise in *Jidai wa sâkasu no zô ni notte* 時代はサーカスの象にのって („Die Zeit reitet auf dem Rücken eines Zirkuselefanten“; März 1969) der Lärm von Demonstrationen außerhalb des Theatergebäudes einbezogen, Publikum und Schauspieler bekämpfen sich in einem Boxing mit Worten oder spielen gemeinsam American football.

- c) Straßentheater (*shigaigeki* 市外劇) – Diese Ideen werden mit der Konzeption des Straßentheaters weiterentwickelt, wobei die Gleichsetzung von alltäglichem Leben und Bühne aus dem Theatergebäude, das Terayama als einengend und für die Spaltung von Realität und Imagination als ursächlich ansieht, hinausführt – weg vom zahlenden Publikum, hin zur Gruppenimprovisation. Öffentliche Plätze, Stadtviertel und schließlich ganze Städte werden als Spielraum erschlossen, Theater wird als „happening“ mit dem Charakter der Einmaligkeit verstanden, in dem während einer festgelegten Zeitspanne auf bestimmtem Raum gemeinsame Erfahrung möglich wird. Als Beispiel für diese Gruppe von Stücken sei *Jinriki hikôki Solomon* 人力飛行機ソロモン („Das von Menschenkraft angetriebene Flugzeug Solomon“) vom November 1970 angeführt.

Vorgehensweise und Zielsetzung

Nachdem zunächst die historische Entwicklung und Funktion der *misemono* in Japan beleuchtet wird (Abschnitt 1), sollen die *misemono*-Stücke Terayamas im einzelnen vorgestellt und kommentiert werden (Abschnitt 2). Danach ist auf Terayamas diesbezügliche Äußerungen sowie die naheliegende Beeinflussung durch westliche Theaterkonzeptionen, etwa Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ aus den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, einzugehen und die Frage nach einem möglicherweise politisch motivierten Engagement Terayamas anzusprechen (Abschnitt 3). Im Rahmen einer abschließenden Bewertung soll das Vorhandensein der *misemono*-Thematik sowie obligatorischer Szenen oder Stilmittel in späteren Werken überprüft, im Hinblick auf die Ausprägung einer individuellen Theatersprache Terayamas untersucht und eine Positionsbestimmung innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde-Szene Japans versucht werden. Zahlreich verwendete Anspielungen auf Mythen oder abergläubische Vorstellungen und die Übernahme von Stilmitteln der klassischen Literatur (Metrum, Zitation, autobiographische Thematik) oder des traditionellen japanischen Theaters

¹² Das Bestreben, vorhandene Schranken aufzubrechen, gilt insbesondere auch für Terayamas experimentelle Kurzfilme – dort ging es um die räumliche Trennung zwischen Kinobesucher und Leinwand. So ließ er etwa Silhouetten von Personen aus dem Publikum über die Leinwand huschen und das Bild verdecken oder brachte die Zuschauer dazu, Nägel in die Leinwand zu schlagen (*Shimpan*, 1975).

(Bühnenhelfer, Masken, Rezitation etc.) unterstreichen einmal mehr die (oft negierte) Untrennbarkeit von Vormoderne und Moderne.

1. Die *misemono*-Tradition in Japan

Das Zurschaustellen von „Kuriositäten“ blickt in Japan auf eine lange Tradition zurück. Durch die frühe Überlieferung verschiedenster Formen chinesischer Unterhaltungskünste (*sangaku* 散楽) in der Nara-Zeit (710–784) konnten sich Akrobatik (*karuwaza* 軽業), Zauberei (*kijutsu* 奇術), Magie (*genjutsu* 幻術) und Farcen (*monomane* 物まね) zunächst als Zeitvertreib für den Hofadel, später dann ab der Heian-Zeit (794–1185) auch zunehmend für das gemeine Volk großer Beliebtheit erfreuen.¹³ Waren zwar bereits seit den frühesten Anfängen die einzelnen Unterhaltungskünstler in Ensembles organisiert und reisten durch verschiedene Regionen Japans, so führten doch erst die sukzessive Urbanisierung weiter Landstriche und die damit einhergehende Entwicklung eines Bedürfnisses der Bevölkerung nach Abwechslung und Zerstreuung dazu, dass sich die Schaustellerei als eigenständiges Gewerbe etablieren und Unterhaltung als eine Art Dienstleistung professionell vermarktet werden konnte.¹⁴ Mit der Nach-Innen-Verlagerung der Darbietungen in provisorisch errichtete Hütten, dem Erheben eines – wenn auch geringen¹⁵ – Eintrittsgeldes sowie dem Engagieren eines „Moderators“, dessen originelle Kommentare Teil der eigentlichen Darbietung wurden, erhielten die verschiedenen Unterhaltungsformen, die ab der Edo-Zeit (1603–1868) allgemein unter der Bezeichnung *misemono* 見世物 („Zurschaustellung“) zusammengefasst wurden, ihren eigentlichen Charakter, den sie bis zu ihrem Ende in der Meiji-Zeit (1868–1912) beibehalten sollten.

Meist für einen begrenzten Zeitraum von 50–60 Tagen – die Genehmigung der Stadtmagistrate (*machibugyô* 町奉行) war dabei in vielen Fällen erforderlich – wurden diese provisorischen Hütten bevorzugt zu besonderen Feierlichkeiten¹⁶ auf Tempelgeländen oder speziell dafür ausgewiesenen Orten¹⁷ errichtet. Vor allem die enge Verbindung zu den Perioden des *kaichô* 開帳 (die öffentliche Zurschaustellung des normalerweise vor profanen Blicken geschützten Allerheiligsten eines Tempels)¹⁸ bot ein lukratives Geschäft, da die Festtags-

13 Vgl. KOKAWA, *Misemono no rekishi*, S. 13f.

14 Vgl. ebd., S. 17.

15 Nach KAWAZOE (*Edo no misemono*, S. 34) betrug beispielsweise der Eintritt für das Volkstheater (*kabuki*) zwischen vier- bis fünfundzwanzigmal soviel wie eine Karte für eine *misemono*-Darbietung.

16 Vgl. ASAKURA, *Misemono kenkyû shimai-hen*, S. 45.

17 Nach dem verheerenden Meireki-Feuer (*Meireki no taika*) im Jahre 1657 wurden in den einzelnen Stadtvierteln „Brandschneisen“ (*hiyokechi*) errichtet – als vielleicht bekannteste sei hier die Ryôgokubashi erwähnt –, auf denen sich Schausteller unterschiedlichster Art für kurze Zeit ansiedeln konnten; vgl. KOKAWA, *Misemono no rekishi*, S. 18. u. S. 249f.

18 Zu den verschiedenen Formen der *kaichô* (*ikaichô* und *dekaichô*) sowie deren Funktion und Tradition sei verwiesen auf NISHIYAMA Matsunosuke 西山松之助: *Edo chônin no kenkyû* 江戸町人の研究, Bd. 2, Yoshikawa kôbunkan, 1974.

stimmung bei der Bevölkerung meist für einen großen Zulauf zu den *misemono* sorgte.¹⁹

Im Laufe der langen Entwicklungsgeschichte haben sich verschiedene Formen der *misemono* herausgebildet, die sich wie folgt vereinfacht unterscheiden lassen:²⁰

- a) Kunstfertigkeiten: Akrobatik, Kraftdemonstrationen, Tänze etc.
- b) Natürliche Kuriositäten: missgestaltete Menschen, seltene Tiere oder Pflanzen.
- c) Künstliche Kuriositäten: Apparate und Mechanismen (*karakuri*), handwerkliche Artefakte (*saiku*), lebendig aussehende Puppen (*ikiningyô*).²¹

Bei dem Zurschaustellen natürlicher Kuriositäten, das nach KOKAWA (S. 12) ungefähr ein Viertel aller *misemono*-Darbietungen ausgemacht hatte, erregten Mensch wie Tier gleichermaßen das Interesse der Besucher: Ob Zwergwüchsige (*jushu*), Riesinnen (*dainyôbô*), Männer ohne Arme (*tokkuri otoko*) bzw. Beine (*daruma otoko*), Schlangenhäutige (*hebimusume*) oder Ganzkörperbehaarte (*kumamusume*), ob Kamele, Leoparden oder Kasuare – das Betrachten von Absonderlichkeiten²² erfreute sich großer Beliebtheit.

Die stetig zunehmende Popularität der *misemono* führte dabei bereits zu Vorformen des Merchandising: Federn, Haare, Sekrete und Exkremente wurden als Wundermittel verkauft, dem Kuriosen somit eine Art Allheilkraft zugesprochen. Dabei wurden zum Zwecke der Absatzsteigerung häufig bekannte Unterhaltungsautoren wie beispielsweise Kanagaki Robun (1829–1894) mit dem Verfassen der entsprechenden Werbezeilen beauftragt.²³

Mit dem stärker werdenden westlichen Einfluss in der Meiji-Zeit sank in gleichem Maße das Interesse an den Kuriositäten der *misemono*. Kunstfertigkeiten wurden nun in Zirkussen dargeboten, und die ehemaligen Attraktionen wurden, nachdem das Zurschaustellen von menschlichen Missgestaltungen 1873 verboten worden war, von den technischen Neuerungen wie z.B. Rolltreppen oder Aufzügen sowie neuen künstlerischen Errungenschaften aus dem Westen (z.B. Ölgemälde), die nun das Interesse der Bevölkerung auf sich zogen,²⁴ ver-

19 Nach KOKAWA (*Misemono no kenkyû*, S. 258) sind während der Zeit von 1590–1873 in Edo 1028 *kaichô* abgehalten worden, allein 216 davon auf dem Tempelgelände des Sensôji in Asakusa.

20 Diese Unterscheidung folgt dem Standardwerk über *misemono* von ASAKURA Musei (*Misemono kenkyû*, 1928).

21 In der Art eines Wachsfigurenkabinetts wurden berühmte historische oder mythologische Personen, Liebespaare oder Kurtisanen als lebensgroße Puppen nachgebildet, wobei die mit Muschelkalk hergestellte, lebendig aussehende Haut eine der Hauptsensationen darstellte; s. KAWAZOE, *Edo no misemono*, S. 166ff.

22 Anzumerken sei hier, dass sich auch offensichtliche Fälschungen (*ikasama misemono*) von Missgestaltungen oder Fabelwesen aufgrund der erweckten Illusion großer Beliebtheit erfreuten; vgl. KOKAWA, *Misemono no rekishi*, S. 281.

23 Vgl. KAWAZOE, *Edo no misemono*, S. 94ff.

24 Vgl. ebd., S. 218ff.

drängt. Lediglich künstliche Kuriositäten wie mechanische Puppen (*karakuri-ningyô*) oder Schaukästen (*nozoki-karakuri*) vermochten ihre Stellung zu behaupten und sind bis in die heutige Zeit noch als *misemono* auf Volks- oder Schreinfesten anzutreffen.

2. Terayamas *misemono*

In diesem Abschnitt sollen die Theaterstücke Terayamas, welche unserer Auffassung nach thematisch als *misemono* einzuordnen sind, nach folgendem Schema vorgestellt werden: Titel mit Übersetzung und bibliographischen Angaben, Aufbau und Inhaltsangabe des jeweiligen Stückes, Darstellung der *misemono*-Elemente im einzelnen und Kommentierung.

In der Sekundärliteratur und nach Terayamas eigenen Aussagen sind lediglich die ersten drei im Jahre 1967 durch die Truppe Tenjô sajiki aufgeführten Stücke *Aomori-ken no semushi-otoko*, *Ôyama Debuko no hanzai* und *Kegawa no Marî* eindeutig als *misemono* ausgewiesen. Weitgehende Einigkeit besteht auch darüber, dass ab *Sho wo suteyo, machi e deyô* 書を捨てよ町へ出よう („Werft die Bücher weg und geht auf die Straße“; September 1968)²⁵ die Frühphase der *misemono* einen Abschluss fand und durch die *dokyurama*-Stücke abgelöst wurde.²⁶ Das erst 1978 uraufgeführte Stück *Shintokumaru* 身毒丸 mit dem Vortitel *Sekkyôbushi ni yoru misemono-opera* 説教節による見世物オペラ muss jedoch, wie sich von selbst versteht, hinzugezählt werden. Dass zehn Jahre nach Beendigung der *misemono*-Phase die Thematik wiederum so explizit aufgegriffen wurde, kann als Beleg dafür gelten, dass die einzelnen Phasen von Terayamas Theaterschaffen nicht strikt gegeneinander abgegrenzt werden können. SORGENFREI (1978) sieht *Kegawa no Marî*, aufgrund der deutlich ausgeprägten realistischen Bezüge, schon als Übergangsstück zur zweiten Phase, zählt aber *Inugami* (1969) – wegen der Verwendung von Stilmitteln des traditionellen japanischen Theaters und eines Stoffes aus der volkstümlichen Überlieferung – zu Recht zu den *misemono*. Weitere Theaterstücke, die überwiegend zwischen 1967 und 1970 entstanden, unserer Auffassung nach aber nicht als *misemono* definiert werden können, obschon sie durchaus entsprechende Elemente aufweisen, wurden in einer Kurzbeschreibung (vgl. Anhang) berücksichtigt.

25 Der gleichnamige Film entstand Anfang 1971.

26 Vgl. TAKATORI (*Terayama Shûji ron*, S.252ff.); „Die Wiederbelebung der theatralischen Imagination“ (Interview mit Terayama im Sommer 1970), in: HUBRICHT (Hrsg.): *Theater contra Ideologie*, S.33.

2.1 „Ein Einakter im Naniwa-Takt: Der Bucklige aus der Präfektur Aomori“²⁷

Der in sechs Szenen unterteilte Einakter wurde im März 1967 zum Gründungsauftritt von Terayama Shûjis Theaterensemble Tenjô sajiki im Sôgetsu kaikan (Tôkyô) uraufgeführt und war das erste von insgesamt fünf Stücken, die ganz dem konzeptionellen Motto *misemono no fukken* 見世物の復権 („Renaissance der Schaustellerei“) gewidmet waren.²⁸

Schauplatz dieses Stückes ist das Dorf Rokunohe im Distrikt Kamikita-gun (Präfektur Aomori),²⁹ die Handlung spielt – inklusive der Rückwendung auf die Ereignisse 30 Jahre vor der Erzählzeit – während der Shôwa-Periode (1926–1989).

Einleitung und Prolog: Nach der offiziellen Begrüßung des Publikums durch einen Zwerg (*shuju*) berichtet die Erzählerin (*rôkyokushi*) in rezitatorischem Stil (*naniwabushi*) in Kürze von der Ermordung des Buckligen aus Aomori durch seine eigene Mutter.

Szene 1: „Das Verschwinden des Einwohnermeldebeamten“. Zwei auf Krücken laufende, blinde Masseur (*matsubazue no amma* 松葉杖のあんま) berichten von dem großen Ereignis, das dazu geführt hatte, dass sich der zuständige Beamte des Einwohneramtes 1927 mit dem Familienregister aller Einwohner aus dem Staub gemacht hatte: Die Magd Matsu マツ, vom Sohn ihrer Arbeitgeber, dem auf Genforschung spezialisierten Professor Taishô Kubiyoshi 大正首吉, vergewaltigt und geschwängert, wurde zur Vermeidung eines größeren Skandals zunächst in das Familienregister der Taishô aufgenommen, geriet aber nach dem Tod Kubiyoshis zunehmend zur Zielscheibe des Hasses.

Szene 2: „Wiegenlied für ein verlassenes Kind“. Matsu bringt ihr Kind, einen Jungen, zur Welt, doch soll dieses gleich nach der Geburt auf Geheiß der Herrin vom Knecht Onosuke 斧助 verschleppt und getötet werden. Dieser jedoch erbarmt sich des buckligen Kindes und lässt es am Leben. Onosukes abasierte Haare sollen dabei als Beweis seiner vermeintlichen Gräueltat dienen (hier als Anspielung auf „Schneewittchen“). Matsu, nun ihres Mannes und Kindes beraubt, verliert dadurch kurzzeitig den Verstand.

27 „Naniwabushi ni yoru hitomaku: Aomori-ken no semushi-otoko“ 浪花節による一幕青森県のせむし男, in: *Terayama Shûji gigyoku shû*, Bd. 1, S. 79–106.

28 Nach TAKATORI (*Terayama Shûji ron*, S. 251f.) wurden dazu Handzettel folgenden Inhaltes verteilt: „Kommen und staunen Sie! Was sie hier zu sehen bekommen ist die Geschichte eines Buckligen [...] Ein trauriger Einakter über die Abgründe mütterlicher Liebe. Tôchûken Kagetsu als mädchenhafte Naniwa-Rezitatorin, sowie ein Zwerg und ein Buckliger in den Hauptrollen, die Sie in die Abgründe dieser Welt geleiten. Der gemeinsame Auftritt von mehr als fünfzig Ratten, die sich in den blutrünstigen Rängen des Olymp eingnistet haben.“

29 Dasselbe Setting wählte Terayama auch für *Sho wo suteyo, machi e deyô*; vgl. *Terayama Shûji zen shinario* I, S. 191.

Szene 3: „Die Grabesbraut“. Matsu führt, 30 Jahre später, als Alleinerbin den Haushalt der Taishô und versucht aus Rache, deren Familienbesitz systematisch zu ruinieren. Nachdem gerade einer ihrer Verehrer das Haus verlassen hat, wird ihr ein Einbrecher vorgeführt, der in der Küche zu Gange gewesen war: Der Bucklige aus Aomori (Matsuyoshi 松吉).

Szene 4: „Spielkarten der Gene“. Der Bucklige wohnt mittlerweile seit mehr als einem Monat als eine Art Familienmitglied bei Matsu und berichtet der Erzählerin von seiner Einsamkeit und seiner Ausgrenzung.

Szene 5: „Ein Zauberspruch, mit dem man Böses abwendet, wenn man ihn auf weißes Papier schreibt“. Matsu macht sich Matsuyoshi zum sexuellen Gespielen. Im Gespräch zwischen den blinden Masseuren und drei alten Weibern wird von dem Gerücht berichtet, dass zwar Matsuyoshi eigentlich Matsus Sohn sei, diese jedoch unwissentlich Matsuyoshi genau an der Stelle vergewaltigt habe, an der sie selber 30 Jahre zuvor zum Opfer geworden war.

Szene 6: „Mit einem Grab aus Fleisch auf dem Rücken“. Im Gespräch mit der Erzählerin berichtet Matsu, dass sie, nachdem sie vergewaltigt worden war, ihr Kind trotz der befürchteten Missgestaltung eigentlich zur Welt habe bringen und annehmen wollen, beim Anblick ihres Sohnes aber, der heimlich von Onosuke zurückgebracht worden war, ihren Fluch erkannt und das Kind mit einer Sichel tötete. Matsuyoshi ist für sie auch nur ein weiterer Erbschleicher, der nie er selber sein kann. Der Zwerg verabschiedet die Zuschauer und weist auf das neue Stück des Ensembles hin.

Die Begrüßung und Ansage des Zwerges zu Beginn sowie die Verabschiedung mit anschließender Ankündigung einer neuen Inszenierung am Ende des Stückes ziehen von vorneherein eine klare Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. Diese Form der „Distanzierung“ von Subjekt und Objekt sowie der bewusste Einsatz eines gewöhnlicherweise Zur-Schau-Gestellten in der Rolle des Schaustellers verstärken hierbei den Eindruck der Andersartigkeit des beginnenden „Spektakels“.

Die Erzählerin, die mit ihrem rhythmisch-rezitativen Erzählstil bewusst an die Schaustellertradition Ende des 19. Jhs. anknüpft – der *naniwabushi* („Ôsaka-Rhythmus“, nach dem aus Ôsaka stammenden Begründer Tôchûken Kumo'emon 桃中軒雲右衛門) wurde häufig unter *shamisen*-Begleitung zum Vortrag von Kriegsgeschichten, Erzählungen oder Theaterstücken verwendet –, steht dabei ganz in der Tradition des Marktschreiers (*yobikomi*), der neben den eigentlichen Attraktionen maßgeblich am Gelingen der einzelnen Aufführungen beteiligt war und – wie in Abschnitt 1 erläutert – zu den Grundelementen der *misemono* zu zählen ist.

Die Wahl eines Buckligen und eines Zwerges als Protagonisten (die blinden Masseure zählen aufgrund ihrer festen Verankerung im Arbeitsleben eines jeden Freudenviertels nicht zur Gruppe der natürlichen „Missbildungen“), deutet zwar auf den ersten Blick auf die Schaustellertradition in Japan hin, doch erhalten sie

hier eine vergleichsweise neue Funktion. Während in den *misemono* die hemmungslose Darstellung von natürlichen Missbildungen das eigentliche Ziel der Unterhaltung war, und das Konfrontiertwerden mit der physischen „Andersartigkeit“ eine Art Alltagsflucht für die Zuschauer bedeuten konnte, provoziert die vermeintliche Normalität der jeweiligen Protagonisten in *Aomori-ken no semushi-otoko* eine Aufhebung der bestehenden Grenzen zwischen Normalität und Andersartigkeit, zwischen Sehen und Gesehenwerden. Durch die Gleichbehandlung des Zwerges mit den anderen Bediensteten Matsus gewinnt er eine Integrität, die das „Ungewöhnliche“ gewöhnlich erscheinen lässt. Lediglich Matsuyoshi, der vor allem in der Badeszene, umringt von einem schönen Jüngling und einem Mädchen, auch auf Drängen Matsus seine Missbildung nicht zur Schau stellen möchte, erinnert die Zuschauer für einen kurzen Moment an seine Andersartigkeit. Verstärkt durch die Anonymität (Namenlosigkeit) der übrigen Protagonisten gewinnt Matsuyoshi im Vergleich zur rachebesessenen Kindermörderin Matsu einen Grad an Normalität, der die bestehende gesellschaftliche Realität auf den Kopf zu stellen versucht. Dem in seinem Zuschauerraum auf Abstand gehaltenen Betrachter (Prinzip des *misemono-koya*) wird somit eine zweite Realität geboten, in welcher die Frage nach Normalität und Andersartigkeit in ein neues Licht gerückt zu sein scheint.

2.2 „Das Verbrechen von Ôyama Debuko“³⁰

Das Stück „Das Verbrechen von Ôyama Debuko“, das zweite in der *misemono no fukken*-Reihe, wurde am 27. Juni 1967 im Shinjuku Suehirotei (Tôkyô) uraufgeführt.

Der Schauplatz dieses in sieben Szenen und einen Epilog unterteilten Einakters ist nicht näher bestimmt, ebenso lässt sich auch die Erzählzeit – abgesehen von der Rückblende auf den zwanzig Jahre zuvor geschehenen Mord – nicht weiter bestimmen.

Einleitung: Nach der offiziellen Begrüßung des Publikums durch Ôyama Debuko³¹ besingt zunächst ein Chor das tragische Ende, welches sie – nach eigener Aussage zufolge – 20 Jahre zuvor durch Herzversagen aufgrund grenzenloser Völlerei ereilt hat.

Szene 1: „Eines Tages völlig unerwartet in eine Nixe“. Drei beleibte Männer essen an einem Tisch unaufhörlich Brot und berichten über verschiedene Zwischenfälle, die alle zu Lasten Debukos gehen sollen. Debuko wird von den zu ständigem Essen genötigten Männern als geistig zurückgeblieben und willensschwach geschildert. Als Grund für ihren Tod wird dabei die Strafe der Götter

30 *Ôyama Debuko no hanzai* 大山デブコの犯罪 – *Crime of Miss Debuko Ohyama*; in: *Tera-yama Shûji no gikyoku*, Bd. 2, S. 70–100.

31 „In Kürze beginnt die zweite Aufführung von Tenjô sajiki. Das aus einem Akt bestehende Dickleibigkeitsdrama »Das Verbrechen von Ôyama Debuko«. *Ôyama Debuko no hanzai*, S. 72.

für ihre Esssucht angeführt. Als einer der Männer das auf den Boden heruntergefallene Brot aufheben will, zeigt sich, dass er sich zwischenzeitlich in eine Nixe verwandelt hat.

Szene 2: „Das verwunschene Kindermärchen“. Ein Kind unterhält sich mit dem Nixenmann über Andersons Kindermärchen und berichtet über seine traumatischen Erlebnisse beim Versteckspiel (*kakurembô*).

Szene 3: „Der unglaublich sonderbare Marktschreier“. Im Gespräch einiger Frauen kommt heraus, dass sich der Mann absichtlich in eine Nixe verwandelt haben soll, um so dem Rachegeist Debukos zu entkommen. Debuko wird dabei als eine ganz normale, zurückhaltende Frau geschildert, die im Alter von 40 Jahren nicht eines natürlichen, sondern eines gewaltsamen Todes (durch die Hände des späteren Nixenmanns) gestorben war.

Szene 4: „Frühlingsweisen einer Seele“. Mako 魔子, eine der anwesenden Frauen, berichtet vor einem Zirkuszelt, dass sie die Tochter der damals noch schlanken Debuko ist, das Produkt einer Vergewaltigung, bei welcher der Vater unbekannt blieb.

Szene 5: „Arie einer Schülerin“. Ein Fluch wird gesungen, während die drei Männer ihr Brot essen.

Szene 6: „Ohne Unterleib, Jugend ade“. Ein Geisterpolizist befragt den Nixenmann nach den Ereignissen vor 20 Jahren. In einem Kurort soll er sich mit der Prostituierten Debuko abgegeben und dann des Nachts fluchtartig das Hotel verlassen haben, mit einer Leiche im Badezimmer. Der Nixenmann gibt Debukos Belustigung über seine Impotenz als Grund für den Mord an, leugnet gegen Ende jedoch, irgendein Verbrechen begangen zu haben.

Szene 7: „Das Leben ist ein Fest“. Der Nixenmann leugnet nicht nur das Verbrechen als solches, sondern sogar die Existenz von Debuko. Als diese jedoch in siebenfacher Ausführung vor ihm erscheint, sieht er keinen anderen Ausweg, dieser Wahnvorstellung zu entkommen, und erschießt sich.

Epilog: Debuko erklärt das Stück für beendet und leitet zum Epilog über. Die Marktschreier zersägen den Nixenmann in zwei Stücke und alle Beteiligten des Stückes stimmen das abschließende Lied „Das Leben ist ein Fest“ an.

Die Begrüßung zu Beginn bzw. Verabschiedung gegen Ende des Stückes durch die Protagonistin Ôyama Debuko sowie die in den Bühnenanweisungen vorgesehene Zirkusmusik als Untermalung bilden den thematischen Rahmen des inszenierten Spektakels und ziehen auch hier eine klare Grenze zwischen der vermeintlichen Normalität des Zuschauerraums und der Andersartigkeit der Bühnenwelt. Die bewusst skurrile Inszenierung der Schaustellerwelt wird durch das Auftreten markanter Gestalten unterstützt: Ein japanischer Muskelprotz oder

ein Vielfraß bringen sich in einigen Szenen in Stellung und verlassen anschließend wortlos wieder die Bühne.³²

Tragendes *misemono*-Motiv ist – wie der Titel des Stückes bereits anklingen lässt – Ôyama Debuko, deren Andersartigkeit sich durch Fettleibigkeit auszeichnet. Das Bemerkenswerte an dieser Zur-Schau-Gestellten ist hierbei, dass es sich nicht um eine natürliche, angeborene Kuriosität handelt (vgl. Abschnitt 1), wie sie in der Regel als typisches Kriterium für die *misemono* erachtet wird, sondern um eine erst postnatal erworbene. Debukos geistige Zurückgebliebenheit,³³ ihre naiv anmutende Gutmütigkeit und der kindliche Wunsch, es allen und jedem recht zu machen, sind der Grund dafür, dass sie sich auf Drängen ihrer Umwelt hin in einen grenzenlosen Essrausch stürzt und ihr Körper ungeheuerliche Ausmaße annimmt.³⁴ Obwohl die Protagonistin als solche während des eigentlichen Stückes nicht in Erscheinung tritt, wird über die Gespräche der anderen beteiligten Personen ihre Dickleibigkeit als Grund für die soziale Ausgrenzung thematisiert. Das Abweichen von der Norm wird hierbei als willkommener Anlass genommen, sie als Sündenbock für alles Unheil der Gesellschaft abzustempeln.

Als weitere „postnatale“ Kuriosität dieses Stückes ist noch der Nixenmann zu nennen, der durch seine permanenten Ermunterungen maßgeblich zu Debukos Fettleibigkeit beigetragen hatte. Durch die plötzliche Verwandlung in eine Nixe büßt er nicht nur seine geschlechtliche Identität ein,³⁵ sondern verliert damit auch seine menschlichen Qualitäten. Doch entgeht er – im Gegensatz zu Debuko – aufgrund seiner fehlenden „Zugehörigkeit“ zu einer der beiden Lebensbereiche (d.h. weder Mensch noch Fisch) der gesellschaftlichen Diskriminierung bzw. Ächtung, mit der gewöhnliche *misemono* konfrontiert werden.

Die Grenzen zwischen Schaustellern und Zur-Schau-Gestellten scheinen mit dem Auftritt des Zirkusdirektors, der Mako eine kleine Kostprobe auf das kommende Programm seiner Truppe bietet, auf den Kopf gestellt zu werden. Das In-Szene-Setzen einer *misemono*-Truppe innerhalb eines *misemono*-Stückes wirft bei dem Zuschauer unweigerlich die Frage auf, wo nun eigentlich die gewohnte Normalität aufhört und die erwartete Andersartigkeit anfängt. Die „Kuriositäten“ der Rahmenhandlung verlieren vor den „Kuriositäten“ der kurzen Binnenhandlung ihre Besonderheit, sie verwandeln sich vom Objekt der Betrachtung in das Subjekt, vom Begafften zum Begaffer.

32 Vgl. beispielsweise *Ôyama Debuko no hanzai*, S. 72.

33 *Tatta jussai no shôgakusei-nami no chinô wo mochi* („Sie besitzt lediglich den Verstand einer zehnjährigen Grundschülerin“). *Ôyama Debuko no hanzai*, S. 77.

34 Vgl. ebd., S. 85 u. 92.

35 Der Nixenmann wird dabei auf dieselbe Stufe wie ein kleines Kind gestellt, bei dem die geschlechtliche Identität noch nicht weiter ausgeprägt ist; vgl. ebd., S. 80f.

2.3 „Marie im Pelz“³⁶

Die Uraufführung im September 1967 in Shinjuku (Tôkyô) erhielt überwiegend positive Kritiken; mit großem Erfolg wurde das Stück auch bei Gastspielreisen in Deutschland (1969 Frankfurt a.M., 1970 Essen) und 1971 in New York gegeben.

Der Einakter umfasst fünf Szenen und spielt in der damaligen Gegenwart³⁷ in den luxuriös-nostalgisch ausgestatteten Räumlichkeiten – beispielsweise gehört ein Grammophon zum Inventar – eines vierzigjährigen Transvestiten (*hana sakeru 40sai no okama* 花咲ける四十歳の男娼).

Szene 1: Marie マリ – sitzt in der Badewanne und lässt sich von ihrem Diener (*genan*) an Beinen und Achselhöhlen rasieren. Sie unterhalten sich über Kin'ya 欣也, Maries angeblichen Sohn, der in einem Nebenzimmer der Schmetterlingsjagd nachgeht. Diese „Beschäftigungstherapie“ soll den Jungen seine Isolation-/Gefangenschaft vergessen machen. Am Ende der Szene kleidet sich Marie zum Ausgehen an.

Szene 2: Während Maries Abwesenheit unterhält sich der Junge mit ihrer Stimme, die von einem Tonband ertönt. Anschließend versucht ein hübsches Mädchen (*bishôjo*), das im selben Haus wohnt und heimlich eingedrungen ist, Kin'ya zu verführen.

Szene 3: In einem Zwischenspiel (*kansôkyoku*) verwandelt sich der Diener in die „hässliche Marie“ (*shikome no Marî*). Diese Parodie der Eingangsszene gipfelt in einem Tanz mit sieben Akteuren, die als „schöne Marie“ aufgemacht sind.

Szene 4: Marie vergnügt sich mit ihrem Liebhaber, einem tätowierten Matrosen (*na mo nai madorosu*; Kosenamen: Tiger) in der Badewanne, während zwei nackte Homosexuelle Loblieder (musikbegleitete Rezitation in klassischem Metrum) auf sie singen. Im Mittelpunkt von Maries anschließendem Gespräch mit dem Matrosen steht ihre Verkleidung bzw. Rolle als Frau,³⁸ dann vertraut sie ihm ihre (erfundene) Lebensgeschichte an: Sie habe die Vergewaltigung von Kin'yas leiblicher Mutter als Racheakt inszeniert, und als diese bei der Geburt gestorben sei, den Jungen – mit dem Ziel, ihn als Frau zu gestalten – angenommen.

Szene 5: Für Kin'ya, der heimlich zugehört hatte, bricht eine Welt zusammen. Erneut taucht das Mädchen auf, will ihn zur Flucht verleiten und verführen. Außer sich vor Wut erwürgt er sie, verstreut die toten Schmetterlinge aus seinem Sammelalbum im ganzen Zimmer und flieht. Auf Maries strenges Rufen

36 „Kegawa no Marî. La Marie-Vison“ 毛皮のマリー, in: *Terayama Shûji gikyoku shû*, Bd. 1, S. 37–77. Von HUBRICHT liegt eine Übersetzung ins Deutsche vor; s. Literaturverzeichnis.

37 „Taishô 57“ (sic). *Kegawa no Marî*, S. 39.

38 Marie: „Das Menschenleben ist doch sowieso ein Einakter. Und ich will darin eine möglichst gute Rolle spielen.“ (*Jinsei wa, dôse hitomaku no o-shibai nan dakara. Atashi wa, sono naka de dekiru dake ii yaku wo enjitai no*; ebd., S. 46).

hin kommt er jedoch sofort zurück und wird von ihr aufgefordert, wieder Ordnung zu schaffen. Marie schenkt ihm eine Perücke und beginnt damit, ihn zu schminken.

Das Stück, das im Milieu der Transvestiten und Homosexuellen spielt, die gegen Ende der 60er Jahre zweifellos in noch stärkerem Maße als heute als Außenseiter in der Gesellschaft galten,³⁹ beginnt mit Maries, dem Märchen „Schneewittchen und die sieben Zwerge“ entlehnten Worten: „Spieglein, Spieglein! Wer ist wohl die Schönste in dieser Welt?“⁴⁰ Der Zuschauer fühlt sich als Voyeur, der an Maries Verwandlung teilhat (Aufhebung der Illusion durch Kostümierung und Make-up vor dem Publikum, vgl. z.B. Szene 1). Die Grenze zwischen Schaustellern und Zur-Schau-Gestellten verschwimmt ebenso in dem spektakulären Tanz von „echten“ Transvestiten aus den einschlägigen Bars von Tōkyō,⁴¹ die als „Seelen verstorbener Schönheiten“ (*bijo no bōrei*) auftreten.

Einen weiteren zentralen Handlungsstrang stellt die Thematisierung von (vermeintlicher) Mutterliebe dar. So interpretiert C. SORGENFREI (1978: S.181) den Verlauf von Kin'ya's Entwicklung – Unschuld, Erkenntnis, Verstoß aus dem Paradies, Tod und Erlösung – als Parodie christlicher Glaubensinhalte (mit Marie als erschaffendem bzw. strafendem Gott).

Auffällig sind ferner mehrere Elemente, die auf das traditionelle *kabuki*-Theater verweisen:

- a) die Schaffung von Atmosphäre, hier u. a. durch den Schlager *La Habanera* aus dem Jahre 1937 von Zarah Leander, die sich bis heute in Gay-Kreisen großer Beliebtheit erfreut (Szene 1 und 4), Ives Montands titelgebenden Chanson *La Marie-Vison* (Szene 2 und 3) sowie kontrastierend Bachs *Toccata und Fuge* (Szene 3 und 5);
- b) das Spiel mit der Konvention des Frauendarstellers (*onnagata*);
- c) *nanori* 名乗り, die persönliche Vorstellung mit Rang und Abstammung;⁴²
- d) der Einschub eines erheiternd-komischen Zwischenspiels (*aikyōgen*), vgl. Szene 3.

39 Diesbezügliche diskriminierende Äußerungen wie z.B. *okama*, *homo*, *danshoku*, *gei* oder *hentai* finden sich etwa im Gespräch zwischen Marie und dem Matrosen (Szene 4, S.65), wobei sich Marie ihrer Situation bewusst ist, oder werden von dem Mädchen verwendet, um Kin'ya auf ihre Seite zu ziehen (Szene 2, S.48).

40 *Kagami yo, kagami, kagami-san. Kono yo de ichiban no bijin wa dare kashira?* (ebd., S.102); dieses Märchenmotiv zieht sich durch das ganze Stück.

41 Eine Auflistung der Namen und Bars findet sich in: *Terayama gikyoku shū*, Bd. 1, S.269.

42 *Meiyo aru, danshoku on-tōke iemoto sandai Kegawa no Marī-sama (Kegawa no Marī, S.111).*

2.4 „Blaubart“⁴³

Das Stück „Blaubart“, eine Überarbeitung des im Juni 1964 ausgestrahlten Radiostückes *Yamamba* 山姥 („Die Berghexe“), wurde im März 1968 in Tôkyô (keine Angabe des genauen Aufführungsortes!) uraufgeführt und im Mai desselben Jahres noch einmal ins Programm genommen.

Der aus acht Szenen bestehende Einakter enthält keine Angaben zu Ort und Zeit des Handlungsgeschehens.

Szene 1: „Vom Brauch, die Alten auszusetzen“.⁴⁴ Fünf maskierte Mädchen spielen vor einer Schaustellerbude (*misemono-koya*) die Teufelinnen beim Versteckspiel (*akurembô*). Als eines der Mädchen die Maske abnimmt, kommt das Gesicht einer alten Frau zum Vorschein. Das anschließende Lied der Bardin (*biwa no shôjo*) besingt das tragische Schicksal dieser Alten, die von ihrem eigenen Kind ausgesetzt wurde.

Szene 2: „Das Perlhuhn“. Zwei maskierte Männer unterhalten sich beim japanischen Schach (*shôgi*) darüber, dass der geistig zurückgebliebene (*baka no*) Hansuke (白痴半助) vergeblich eine Ehefrau sucht. Als Hansuke vor der Schaustellerbude von dem Besitzer „Blaubart“ (Aohige) überrascht wird, wie er die *misemono* beim Umkleiden begafft, wird ihm erklärt, dass er zunächst seine Mutter (*kebukaki no hahaoya* Hanako 毛深き母親花子) aus dem Weg schaffen muss, um eine Ehefrau bekommen zu können.⁴⁵

Szene 3: „Der unruhige Dämon“. Nach langem Zögern entschließt sich Hansuke, seine Mutter während des Schlafes in einen Sack zu stecken und – allen Protesten zum Trotz – an Blaubart zu verkaufen. Hansukes zukünftige Braut Sayuri 小百合, die bereits von der Dorfgemeinschaft auserkoren worden ist, wehrt sich gegen die Verbindung, da sie keinen Schwachsinnigen als Mann will.

Szene 4: „Die widerspenstige Braut“. Nach der Hochzeit ist Sayuri nach wie vor abweisend Hansuke gegenüber und droht, sich umzubringen, falls er Hand an sie legt.

Szene 5: „Fotografen verdienen ihr Geld mit dem Stehlen von Gesichtern“. Von einem Fotografen erfährt Hansuke, dass alle Alten im Schloss von Blaubart

43 „Aohige“ 青ひげ, in: *Terayama Shûji no gikyoku*, Bd.2, S.10–39.

44 Hier eine Anspielung auf das im Reich der japanischen Volkslegenden anzusiedelnde Motiv, alte Menschen aus Gründen der Nahrungsknappheit (*kuchiberashi* 口減らし) auf einen Berg zu tragen und auszusetzen (*obasute* bzw. *ubasute*); siehe auch FUKAZAWA Shûichirô's Roman *Narayamabushi-kô* aus dem Jahre 1956 (dt. *Schwierigkeiten beim Verständnis der Narayama-Lieder*, 1964), verfilmt 1958 von Kinoshita Keisuke und 1983 von Imamura Shôhei. Vgl. Susanne FORMANEK: *Denn dem Alter kann keiner entfliehen*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1994, S.215ff.

45 Eine Thematik, die auch in dem 1972 uraufgeführten Stück „Häresie“ (*Jashûmon*) aufgegriffen worden ist; vgl. hierzu den Anhang.

eingesperrt seien. Da Hansuke mit seiner Frau nicht zurechtkommt, entschließt er sich, seine Mutter aufzusuchen.

Szene 6: „Fürst Blaubarts Schloss“. Während Blaubart auf einem Sofa ruht, werden die Alten am Menschenfleischwolf von einem Zwerg mit der Peitsche angetrieben. Blaubarts Gäste, die an einem Tisch dinieren, entdecken auf einmal, dass sie Menschenfleisch zum Essen serviert bekommen haben. Der zur Rede gestellte Blaubart erwidert ihnen, dass sein Schloss im Stile des Ubasuteyama (ein Berg zum Aussetzen der Alten) eine moderne Entsorgungsstation für alte Menschen sei. Hansuke, der sich in das Schloss geschlichen hat, wird von seiner Mutter überredet, sie als Gegenleistung für ihre Hilfe wieder mit nach Hause zu nehmen.

Szene 7: „Asura richtet von seinem Versteck aus“. Während Hansuke auf der Arbeit ist, ertappt seine Mutter, die er im Hause versteckt hält, Sayuri bei einem Seitensprung. Als sie Alarm schlägt, kommen alle Dorfbewohner zu Hilfe gelaufen.

Szene 8: „Dreh dich nicht um, der Teufel geht herum“. Auf Drängen der Dorfbewohner willigt Hansukes Mutter ein, wieder in Blaubarts Schloss zurückzukehren. Hansuke, von Frau und Mutter verlassen (das Schloss hat sich zwischenzeitlich in Luft aufgelöst), endet als desillusionierter Junggeselle.

Im Gegensatz zu früheren Stücken aus der *misemono*-Phase wird bei „Blaubart“ völlig auf die typischen Stilelemente wie die feierliche Begrüßung der Zuschauer mit Ankündigung der anschließenden Darbietung sowie das Ertönen von Zirkusmusik verzichtet. Die Bardin (*biwa shôjo*) nimmt – wie auch schon in „Der Bucklige aus der Präfektur Aomori“ – die Rolle der Erzählerin ein, die mit ihren gesungenen Vorausdeutungen bzw. Rückblenden maßgeblich zur Stimmung des Stückes und somit zum Unterhaltungswert für den Zuschauer beiträgt.

Neben dem expliziten Auftreten einer Schaustellerbude und ihren beinahe schon obligatorischen Charakteren wie der Schlangenfrau (*hebi musume*) oder dem Zwerg (*kobito*) innerhalb eines *misemono*-Stücks treten hier vor allem „Schwachsinnigkeit“ und Alter als „Stigmata“ und somit Ursache gesellschaftlicher Ausgrenzung auf. Hansuke, Sohn eines Totengräbers,⁴⁶ wird aufgrund seiner geistigen Zurückgebliebenheit gesellschaftlich gemieden und in einer gewissen Form diskriminiert; seine künftige Braut, die aufgrund dörflicher „Spielregeln“ zu dieser Heirat gezwungen wird, verbalisiert explizit die von dem Rest der Bevölkerung geteilte Abneigung gegenüber Hansuke. Hanako auf der anderen Seite wird aufgrund ihres Alters von der restlichen Bevölkerung ausgegrenzt und steht als Symbol für die Gruppe alter Menschen, die aufgrund fehlender gesellschaftlicher Nützlichkeit zur Zielscheibe der Aversion geworden

46 Vgl. hierzu auch die Gestalt des Totengräbers (Danjûrô) in *Hanafuda denki*; vgl. Anhang.

sind.⁴⁷ Im Gegensatz zu den sichtbaren Deformierungen der Schlangenfrau oder des Zwerges handelt es sich bei den Beiden um latente Merkmale, die im Falle Hansukes angeboren, bei Hanako sogar erst nachträglich aufgetreten sind. Die Menschenfleisch verzehrende kannibalische Gesellschaft in Blaubarts Schloss, die gesellschaftliche Akzeptanz gegenüber den vermeintlichen *misemono* sowie die Diskriminierung von Hansuke und seiner Mutter stellen dabei einmal mehr die Grenzen zwischen „Normalität“ und „Andersartigkeit“ auf den Kopf und verdeutlichen die Absurdität bestehender gesellschaftlicher Normen.

2.5 „Hundegott – Maskenspiel in einem Akt“⁴⁸

Uraufführung Juni 1969 im Theater am Turm in Frankfurt am Main; in Tôkyô im August, in Kamakura im September desselben Jahres wiederaufgeführt.

Schauplatz des Einakters, der vier zentrale Szenen umfasst, ist ein japanisches Dorf gegen Ende der Taishô-Zeit (1912–1925). Im Mittelpunkt stehen Episoden aus Kindheit und Jugend des Protagonisten Tsukio 月雄, der als Erbe des vermögenden Hofes der Familie Inuta 犬田 mit seiner Großmutter (im Stück als „Schwiegermutter“ bezeichnet) zusammenlebt. Die einzelnen Szenen und Abschnitte werden durch eine Erzählerin – *onna shijin* („Dichterin“) bzw. *akumu e no annaijin* („Führerin durch böse Träume“) genannt –, die aus einem dicken Buch vorliest, miteinander verbunden.

Prolog (Szene 1): Das Publikum erfährt durch die Erzählerin, dass Mitsu ミツ, Tsukios Mutter, angeblich von einem Wolf (*yamainu*) geschwängert wurde.

Szene 2: Hier werden die Vorbereitungen zur Geburt Tsukios geschildert. Die beteiligten Personen, welche Masken tragen, tauschen sich über Gerüchte, die Familie sei „vom Hund besessen“, aus und nehmen diverse abergläubische Beschwörungen vor. Anschließend berichtet die Erzählerin, dass sich Tsukios Mutter mittlerweile das Leben genommen und der Vater mit einer Geliebten das Weite gesucht hat.

Szene 3: Die erste Hälfte der Szene ist Tsukios Kindheit gewidmet. Er wird von den anderen Kindern gemieden und fühlt sich als derjenige, der beim Fangenspielen die Rolle des Suchenden (*oni*, „Dämon“) übernimmt. Auch die Autoritäten des Dorfes (Lehrer und Richter) unterhalten sich über das in ihren Augen seltsame, eher einem Hund angemessene bzw. auf eine Besessenheit hindeutende Verhalten des Jungen (z. B. das Vergraben von Dingen). Die zweite Hälfte der Szene beleuchtet das Leben des nun erwachsenen Tsukio. Als ihm ein alter weißer Hund zuläuft, verstärken sich die Gerüchte über die Besessenheit der Familie – es heißt sogar, der Hund ähnele der verstorbenen Mitsu. Die Großmutter

47 Interessant erscheint hierbei die Tatsache, dass analog zur in Abschnitt 1 dargestellten Geschichte der *misemono*, wo „Missgestaltete“ aufgrund ihrer Nutzlosigkeit an die Betreiber von Schaustellerbuden veräußert worden sind, nun alte Menschen feilgeboten werden.

48 „Kamengeki no tame no hitomaku: Inugami“ 仮面劇のための一幕犬神, in: *Terayama Shûji gikyoku shû*, Bd. 1, S. 5–34.

versucht vergeblich, Tsukio von dem Tier abzubringen, wobei sich ihre Eifersucht als eigentliche Triebfeder deutlich zeigt. Beschwerden von Nachbarn, welche die Verwüstung ihrer Felder und gerissene Hühner oder Schafe dem Hund bzw. Tsukio anlasten, häufen sich. In einem langen Monolog berichtet Tsukio von seinen Träumen, in denen er sich in ein Mädchen verliebt und mit der Begründung zurückgewiesen wird, er sei ein Hund.

Szene 4: Hier werden die Vorbereitungen zu Tsukios Hochzeit beschrieben. Die Braut, auch sie ähnelt Mitsu, stammt aus einem anderen Dorf, in dem über den Fluch, der auf der Familie des Bräutigams lastet, nichts bekannt ist. Tsukio vertraut dem Hund seine Gefühle an, die zwischen Angst und Glückserwartung (endlich ein „normales“ Leben führen zu können) schwanken. Das Stück endet mit dem Epilog der Erzählerin: Am Morgen nach der Hochzeit seien Tsukio und ebenso der Hund verschwunden gewesen, die Braut habe mit durchschnittener Kehle im Bett gelegen.

In diesem Stück wird – etwa im Gegensatz zum „Buckligen aus der Präfektur Aomori“ (vgl. 2.1) – ein vordergründig unsichtbarer, auf Aberglauben basierender Makel thematisiert, der ebenso zur Isolierung der Betroffenen bzw. ihrer Familien (Sippenhaft) führt und sich als Psychoterror von außen, an dem auch die vermeintlich Intellektuellen beteiligt sind, und von innen (seelische Zerrissenheit des Protagonisten, der Hund als „alter ego“) darstellt; in diesem Zusammenhang vgl. auch die Diskriminierung von Gerbern oder in jüngerer Zeit der Nachfahren von Atombombenopfern (*hibakusha*). Das offene Ende des Stückes legt als Botschaft nahe, dass dem Schicksal (*inga ôhô*-Prinzip) nicht zu enttrinnen sei.⁴⁹

Der Hund wird im japanischen Volksglauben ambivalent behandelt: Zum einen gilt er als Götterbote und Beschützer der Menschen vor bösen Dämonen (die Farbe Weiß steht für eine übernatürliche Existenz) und *Inugami* werden als lokale Gottheiten verehrt, zum anderen werden Personen (insbesondere Frauen) bzw. Familien gemieden, die „im Besitz der Seele eines Hundes sind“ (*inugamitsuki* 犬神憑き; etwa in Rattengröße, für Außenstehende jedoch unsichtbar) und mittels dieser Unheil über andere bringen können. Die Symptome wurden ferner als (erbliche) Geisteskrankheit gedeutet.⁵⁰ Der Name des Protagonisten, Tsukio, der als Bestandteil das Schriftzeichen „Mond“ enthält, sowie Szenen, die bei Vollmond spielen, sprechen außerdem für eine Anspielung auf die Werwolf-Sage. Ein märchenhaft-magischer Charakter wird ferner durch die Erzählerin suggeriert. Die Verwendung von Masken (Anonymität/Austauschbarkeit) und *kurogo* (hier: Kinder, junge Mädchen), welche als Gerüchteverteiler im Chor auftreten oder gleich *Bunraku*-Puppenspielern den Hund führen, sei abschließend – als offensichtlich nahezu obligatorischer Bestandteil der *misemono* – erwähnt.

49 In *Inugami* (S.25) ist von *nogarerarenai iden*, „den Genen, denen man nicht enttrinnen kann“, die Rede.

50 Vgl. *Minzokugaku jiten*, S. 36 sowie *Nihon denki densetsu daijiten*, S. 103.

3. Die *misemono*-Thematik im Spiegel von Terayamas Theaterkonzeption – Versuch einer Auswertung und Interpretation

Zum besseren Verständnis für die nachfolgende Betrachtung seien hier zunächst noch einmal die verschiedenen Elemente der unter Abschnitt 2 behandelten Werke in Kürze als Themenkomplexe gruppiert zusammengefasst:

- a) Das „Setting“. Während in „Der Bucklige aus der Präfektur Aomori“ und „Das Verbrechen von Ôyama Debuko“ bewusst mit den Stilelementen früherer Schaustellerbudentradition – Marktschreier (*yobikomi*), Zirkusmusik, die explizite Begrüßung des Publikums und anschließende Ankündigung der eigentlichen Attraktion – gearbeitet wird, dem Zuschauer somit direkt die Andersartigkeit des Bühnenspektakels suggeriert wird, werden diese Elemente in „Marie im Pelz“ und „Der Hundegott“ bereits völlig aufgegeben.
- b) Die „Helden“. Bei den Protagonisten sind die verschiedensten Formen der Andersartigkeit konstatierbar: Angefangen mit natürlichen (d.h. angeborenen) Deformationen und Behinderungen wie bei Zwergwüchsigen, Buckligen, Blinden (vgl. 2.1) und geistig Zurückgebliebenen (vgl. 2.2; 2.4) über postnatal erworbene wie bei Dickleibigen, Muskelprotzen oder dem Nixenmann als Metamorphose (vgl. 2.2) bis hin zu gesellschaftlich definierten Deformationen wie Transvestie, Homosexualität (vgl. 2.3) oder mit aus Aberglauben resultierenden Stigmata (vgl. 2.5). Auffällig ist hierbei eine thematische Entwicklungslinie zwischen den einzelnen Stücken, die mit der offensichtlichen Deformation des Buckligen ihren Anfang nimmt und mit der latenten Missbildung des Hundegottes endet.
- c) Die „Vergewaltigung der Mutter“. Ein weiteres tragendes Motiv ist die Vergewaltigung, die – meist in Form einer mystifizierten Legendenbildung – von der Umwelt als eigentlicher Grund für die „Missbildung“ angesehen wird.⁵¹ Dem Prinzip der buddhistischen Vergeltungslehre (*inga ôhô*) folgend, sind die Missbildungen somit lediglich eine natürliche Folge aus den Verfehlungen der Eltern.
- d) „Mord“. Bei der Entladung angestauter Energie und Aggression (in Form eines Mordes) sind die einzelnen „Missgebildeten“ mal Opfer (vgl. 2.1; 2.2), mal Täter (vgl. 2.3; 2.4; 2.5).

In Anbetracht dieser vier in Kürze nachskizzierten Themenkomplexe stellt sich nun die Frage, welche Ideologie und Intention hinter Terayamas *misemono*-Phase zu sehen und wie sie in Hinblick auf seine gesamte Theaterkonzeption zu bewerten ist.

Als eigentlichen Auslöser für seine Wiederbelebung der *misemono*-Tradition nennt Terayama den in Vergessenheit geratenen Dokumentarfilm *Freaks* von

⁵¹ Hierzu zählt z.B. auch die „falsche“ Vergewaltigung von Kin'yas Mutter in „Marie im Pelz“; vgl. Abschnitt 2.3.

Todd Browning aus den Jahren 1925–32, den er – eigenen Angaben zufolge – 1967 auf dem Filmfestival in Venedig gesehen hat.⁵² Nicht das passive Beobachtetwerden der Andersartigkeit, sondern das darin ruhende Potential, die bestehenden Normen und Grenzen der vergleichsweise „normal“ wirkenden Gesellschaft zu durchbrechen, waren dabei die eigentliche Faszination, die Terayama verspürte:⁵³

Zu dem Zeitpunkt, als ich mit [der Arbeit von] Tenjô sajiki begonnen hatte, war ich sehr an körperlichen Missgestaltungen interessiert und überlegte mir, wo eigentlich die Grenzen von ausgewachsenen menschlichen Körpern liegen können.⁵⁴

Terayama definiert dabei – in der Tradition von Asakura Musei (vgl. Abschnitt 1) – den Zirkus/die Schaustellerbude als Bühnenraum, um sowohl natürliche „Missbildungen“ sowie später angeeignete bzw. antrainierte „Besonderheiten“ zur Schau zu stellen.⁵⁵ Bei der Wiederbelebung der japanischen Schaustellertradition in den *misemono-koya* wurde vor allem auch Wert auf die Gesamtstimmung gelegt. Das Spektakel sollte nicht erst im definierten Theaterraum beginnen, sondern bereits davor. Als wichtige Elemente rekurrierte Terayama dabei auf:⁵⁶

- a) die Verwendung von Standwerbetafeln (*tatekamban*), auf denen – wie im *kabuki*-Theater – die Namen der einzelnen Schauspieler angekündigt wurden,
- b) ein großes bemaltes Plakat (*ekamban*) mit einer eindrucksvollen Bühnenszene,
- c) einen Marktschreier, der vor dem Theater das Publikum hereinlocken soll.⁵⁷

Bei den eigentlichen Helden des inszenierten Spektakels handelte es sich in erster Linie um Opfer, um das Produkt bestimmter schicksalsträchtiger Konstellationen. Terayama führt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Philosophie der Bestrafung“ (*batsu no tetsugaku* 罰の哲学) ein;⁵⁸ die *misemono-koya* sind dabei nicht nur möglicher Raum der Selbstdarstellung, sondern vor allem auch der Ort, um ein Exempel zu statuieren (*miseshime no koya*) für die karmischen Folgen der Verfehlung früherer Generationen.⁵⁹ Dabei verfolgt Terayama, auch wenn dies auf den ersten Blick so erscheinen mag, keine religiösen Botschaften, sondern versucht vielmehr, eine Begründung für die häufig besonderen Fähigkeiten der Darsteller, welche die Missbildung in seinen Augen mit sich

⁵² Vgl. TERAYAMA, *Kikei no shimborizumu*, S. 88ff.

⁵³ Vgl. TERAYAMA, *Zôki kôkan josetsu*, S. 180ff.

⁵⁴ TERAYAMA, *Kikei no shimborizumu*, S. 136.

⁵⁵ S. TERAYAMA, *Zôki kôkan josetsu*, S. 180ff.; vgl. hierzu auch „die Helden“ von Abschnitt 3b.

⁵⁶ Vgl. TERAYAMA, *Makeinu no kôei*, S. 180ff.

⁵⁷ Vgl. „das Setting“, Abschnitt 3a.

⁵⁸ Vgl. TERAYAMA, *Kikei no shimborizumu*, S. 14.

⁵⁹ Vgl. hierzu „die Vergewaltigung der Mutter“ in Abschnitt 3c.

bringt, abzuleiten.⁶⁰ Die Thematisierung verschiedener Randgruppen dient somit – in Anbetracht des Potentials der damit verbundenen Kontroverse – als Medium, die bestehenden Grenzen auszutesten und gegebenenfalls aufzubrechen. Nicht das oberflächliche Aufgreifen sozialer Missstände oder Repressionen gegen bestimmte Bevölkerungsgruppen steht dabei primär im Vordergrund,⁶¹ sondern vielmehr der globale Versuch einer kritischen Hinterfragung bestehender Normen, eine mögliche Neudefinierung des Verhältnisses Subjekt–Objekt, wie sie in der späteren Phase des Straßentheaters (*shigaigeki*) in noch viel radikalerem Maße durchgeführt werden sollte.

Anregungen für die Konzeption seiner *misemono*-Phase und des sich daraus entwickelnden Bühnenwerkes erhielt Terayama jedoch nicht nur aus der einheimischen japanischen Tradition bzw. seinem künstlerischen Umfeld in den 60er und 70er Jahren,⁶² sondern zweifelsohne auch durch die Theaterarbeit des französischen Avantgardisten Antonin Artaud (1896–1948). Artauds gesammelte Schriften, die 1938 unter dem Titel *Le théâtre et son double* („Das Theater und sein Double“) erschienen, avancierten seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts zum Kultbuch der Theater-Avantgarde.⁶³ Mit seinen Entwürfen eines magisch-visionären Theaters, welche insbesondere in den Manifesten zum „Theater der Grausamkeit“⁶⁴ dargelegt sind, intendierte er eine Erneuerung des abendländischen Theaters im Sinne einer Rückkehr zu seinem rituellen Ursprung und der Bindung an das Alltagsleben. Mit dem Ziel, die Schranken zwischen Bühne und Zuschauerplätzen, Schauspieler und Publikum, Theater und Leben, Mensch und dessen triebhafter Natur aufzuheben, sollten symbolische Bilder die Diktatur des Wortes brechen und eine autonome Theatersprache entwickelt werden, die Körperlichkeit und Gestik, Beleuchtung, Farbe, Klang und Geräusch betont. Dadurch sollte eine emotionale Wirkung erreicht, das Unbewusste befreit und die tiefste Realität der Existenz offenbart werden.

Im folgenden sollen diese in der gebotenen Kürze skizzierten Merkmale hinsichtlich dreier Aspekte mit Terayamas Konzeptionen verglichen werden:

- a) der sakrale Charakter des Theaters: Terayama konstatiert in seinen theoretischen Äußerungen *Kankyakuron* 観客論 und *Gekijôron* 劇場論 (Abhandlung über die Zuschauer bzw. das Theater) einen ursprünglich okkul-

60 Vgl. TERAYAMA, *Kikei no shimborizumu*, S. 86.

61 Vgl. hierzu beispielsweise TERAYAMA, *Wara no tennô*, S. 179 oder FÛBA NO KAI, *Terayama Shûji no sekai*, S. 259.

62 Zu Terayamas Künstlerkollegen vgl. SENDA, *Gekiteki runessansu*, S. 413–454.

63 Nach COURDY (S. 256) wurde das Werk 1965 ins Japanische übersetzt: „... *The Theatre and its Double* probably became one of the first books questioning the process of theatre that Terayama ever read. In Tenjô Sajiki's early years (1967–1983 sic!), he often quoted Artaud, acknowledging his important role in his own conception of theatre.“

64 Grausamkeit ist bei Artaud im Sinne von Schicksal, der unveränderlichen Notwendigkeit kosmischer Ordnung (ohne Zerstörung keine Schöpfung) zu verstehen; in diesem Zusammenhang vgl. auch das bei Terayama präsente Konzept der buddhistischen Vergeltungslehre (*inga ôhô*).

ten und spirituellen Charakter des Theaters.⁶⁵ Im Aufeinandertreffen (*deai* 出会い) von Zuschauer und Schauspieler lasse sich die Lücke, die zwischen Alltagsrealität und Imagination klaffe, schließen und es fände eine Verschmelzung des Profanen (*zoku* 俗) mit dem Heiligen (*sei* 聖) statt – in letzter Konsequenz ist dies allerdings wohl nur im Straßentheater (*shigaigeki*) zu verwirklichen, da hier nicht auf ein „zahlendes“ Publikum eingegangen werden muss, sondern auf Gruppenimprovisation und Interaktion gesetzt werden kann, die ein gemeinsames, einmaliges Erleben ermöglicht.

- b) Funktionen und Ziele des Theaters: Wie sich besonders deutlich an der weitgehenden Übernahme von Artauds Pest-Metapher⁶⁶ durch Terayama zeigt, soll Theater das Publikum mit den dunklen Seiten der Existenz konfrontieren, beunruhigen und infizieren. Wie Artaud wendet sich Terayama gegen ein moralisch oder didaktisch ausgerichtetes Theater (z. B. Brecht).⁶⁷ Nicht Rationalität, sondern Imagination (körperliches und gefühlsmäßiges Erfassen) könne eine solche Wirkung hervorrufen, zum Unbewussten vordringen, befreien und den emotionalen Boden für Veränderungen vorbereiten (insofern also durchaus als indirektes Mittel, das zu gesellschaftlichen Veränderungen hinführen kann, aufzufassen).
- c) die Mittel zur Umsetzung: Führt man sich vor Augen, dass Artaud sein „Theater der Grausamkeit“ auch nach dem Modell des asiatischen (balinesischen) Theaters entwickelte, stellt sich die Frage, inwieweit Terayama – bewusst oder unbewusst – auf japanische Theatertraditionen zurückgegriffen hat. Viele Forderungen des Avantgarde-Theaters scheinen dort zumindest im Ansatz bereits verwirklicht. Man denke etwa an die Verwendung von Masken, das Auftreten von schwarz gekleideten Bühnenhelfern (*kurogo*) oder den *hanamichi*, einen durch die Zuschauerreihen führenden Steg im *kabuki*-Theater, der als Erweiterung des Bühnenraums genutzt wird und einen direkteren Kontakt mit dem Publikum ermöglicht. Zu nennen ist auch die von Artaud geforderte Abschaffung der Vorherrschaft des Wortes, denn im japanischen Theater kommt Musik und Ge-

65 Theater wird als heiliger Ort (*sei naru kūkan* 聖なる空間) bzw. Magie, der Schauspieler als Magier (*jujutsushi* 呪術師) aufgefasst; vgl. *Terayama Shūji engeki ronshū*, insbesondere S. 37f. bzw. 117ff.

66 ARTAUD: „Das Theater und die Pest“, in: *Das Theater und sein Double*, S. 17–34 sowie TERAYAMA: „Eros/Das Sklavenschiff“, in: HUBRICHT (Hrsg.): *Theater contra Ideologie*, S. 86, 94; vgl. ferner IMAMURA: „Engeki to bōryoku“, in: *Terayama Shūji no sekai*, S. 296ff. COURDY (S. 260), die sich ansonsten überwiegend auf Stücke aus der späten Phase von Terayamas Theaterarbeit bezieht, interpretiert etwa das Auftreten von Ratten in der Schlusszene des Stückes *Aomori-ken no semushi-otoko* (vgl. Abschnitt 2.1) in diesem Sinne: „Terayama had decided to find a potently realistic image for Artaud's famous comparison between the plague and theatre.“

67 „Kankyakuron“, Abschnitt 5 (*Terayama Shūji engeki ronshū*, S. 39f.).

räuschen bekanntlich seit jeher eine wichtige Funktion zur Schaffung von Atmosphäre zu.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass Terayamas *misemono* – als ein provozierendes surrealistisches Theater, das den Zuschauer mit der Gegenwelt des Unbewussten konfrontiert – sowohl auf der Ebene der beabsichtigten Wirkung (vgl. b) als auch hinsichtlich der Umsetzung (kryptische Sprachformeln, gleichberechtigter Einsatz von Musik, Geräuschen etc.) in direkter Nachfolge zu Artauds „Theater der Grausamkeit“ anzusiedeln ist.

Die gesellschaftliche Brisanz der thematisierten „Randgruppen“ innerhalb der *misemono*-Phase drängt natürlich unweigerlich den Verdacht auf, dass Terayama in seinem Bühnenwerk durchaus politische Ziele verfolgte, die Stücke als solche somit als eine Art „stille“ Revolution zu deuten sein müssten. Terayama agierte im Umfeld der internationalen Protestbewegung der 68er, die gesellschaftliche Konventionen vehement in Frage stellte, und vor dem Hintergrund des Prozesses der nationalen Identitätsfindung im Japan der Nachkriegszeit. So interpretiert SORGENFREI (2001: S.277) das Stück *Aomori-ken no semushi-otoko* (1968) als Allegorie auf das Verhältnis zwischen Japan und den USA⁶⁸ sowie als radikale Version des Ödipus-Mythos.⁶⁹ *Jidai wa sâkasu no zô ni notte* (1969) etwa kann als beißende Parodie auf den „american way of life“ angesehen werden (vgl. Anhang).

Terayama sprach sich, wie bereits erwähnt, strikt gegen eine Erziehungs- oder Propagandafunktion des Theaters aus.⁷⁰ Er versteht Theater als „einzige Zone, in der heute Gesetzlosigkeit geduldet wird“, als „Stützpunkt der erotischen Revolution, der am Schnittpunkt zur politischen Revolution liegt“, als „Naturkatastrophe, die durch die Willkür erotischer Ausdruck wird und mit magischen Kräften den Geist eines ganzen Volkes einer geheimnisvollen Veränderung unterwerfen kann“, als einen Ort, wo „Visionen organisiert, die Wirklichkeit verändert und radikal das Wahre, Schöne, Gute überprüft wird“.⁷¹

Als ein Schlüsselbegriff erscheint hier das Eros-Prinzip (Körperlichkeit, Emotion, Spontaneität), das Terayama dem Logos entgegengesetzt. So spielt er in seinem Film *Tomato-ketchup ôtei* トマトケチャップ皇帝 („Kaiser Tomato-ketchup“, 1970)⁷² modellhaft eine Revolution der Kinder gegen die Erwachsenenwelt (Unterdrückung durch Staat und Familiensystem) durch, die von erotischer Befreiung und Gewaltphantasien geprägt ist.

68 „Like the poor servant raped by her rich master, and also like her deformed, despised child, modern Japan was an innocent youth which desired and feared the powerful, rich West.“

69 „By creating a parody of a Western classic, Terayama implies that his target is the West.“ (1992: S.120).

70 „... ich hasse Theater, das sich zum Wachhund einer Ideologie macht und als ‚Waffengefährte der Rechtschaffenheit‘ die Zuschauer erziehen will.“ „Es ist Hochmut zu glauben, das Theater könne etwas lehren.“ Zitiert nach HUBRICHT (Hrsg.), *Theater contra Ideologie*, S. 31, 63; vgl. außerdem „Kankyakuron“, Abschnitt 6 (*Terayama Shûji engeki ronshû*, S. 38ff.).

71 Zitiert nach *Theater contra Ideologie*, S.24f., 31, 86.

72 Hierzu vgl. ebd., S.66–80.

Unter Gewalt versteht Terayama zunächst einmal die Begegnung von Zuschauer und Schauspieler im Theater, den gemeinsamen Besitz von Erfahrung.⁷³ Nach IMAMURA H. (1993: S. 286–290) fungiert Gewalt hier als ein Zitat der alltäglichen Realität. Um ein konkretes Beispiel zu geben: Bei der Aufführung von *Jashûmon* 邪宗門 („Häresie“) kam es 1972 in Dänemark zum Eklat, weil sich einer der Zuschauer, ein Journalist, seiner Freiheit beraubt fühlte, da das Publikum gewaltsam im Theatergebäude festgehalten wurde.⁷⁴ Auch das Verabreichen von Schlaftabletten ohne Wissen der betroffenen Zuschauer im Stück *Ahen sensô* 阿片戦争 („Opium-Krieg“; ebenfalls 1972) ist hier einzu-reihen. Wie Terayamas folgende Aussage nahe legt, zielt er aber weiter: „Der Bereich, den ein Messer beherrscht, ist nur einen Arm lang. Gewalt als Gedanke aber hat die Bedeutung des Aufbruchs gegen die Macht des Staates.“⁷⁵

Über das kritische Erfassen gesellschaftlicher Zustände, mit denen das Publikum auf provokante Weise konfrontiert wird, indem die Barrieren von gesellschaftlicher Erwartung und Akzeptierbarkeit durchbrochen werden, soll eine Veränderung des Bewusstseins initiiert und so das Lügengebäude der Gesellschaft und des Individuums aufgedeckt werden.

4. Schlussbetrachtung

Nachdem die zentrale Stellung der *misemono*-Thematik in Terayamas frühen Theaterstücken, unter Berücksichtigung der diesbezüglichen Tradition, aufgezeigt und eine Verbindung zu Artauds „Theater der Grausamkeit“ – der Bibel der internationalen Theater-Avantgarde – hergestellt wurde, kam eine erste Interpretation hinsichtlich der Funktion der *misemono*-Thematik zu folgendem Ergebnis: Durch das Hinterfragen der Schemata „normal“ und „andersartig“, der Pole Realität und Fiktion und durch den intendierten „Rollentausch“ von Subjekt und Objekt, der sich bereits in dieser frühen Phase vor dem Straßentheater (*shigaigeki*) anbahnt, sollten die Absurdität gesellschaftlicher Normen veranschaulicht, Akzeptanzgrenzen verschoben und festgefahrene Sichtweisen aufgebrochen werden.

Abschließend stellt sich an dieser Stelle nun die Frage, ob sich die *misemono*-Thematik auch im späteren Werk nachweisen lässt, und wenn ja, welcher Stellenwert ihr zukommt bzw. wie sie im Hinblick auf das Gesamtschaffen Terayamas zu bewerten ist. Die Bezeichnung *misemono*-Phase (*misemono no fukken*) bei Terayama Shûjis frühem Bühnenwerk wird, wie Abschnitt 2 gezeigt hat, dabei weitgehend für die Gruppe von Werken herangezogen, die in dem Zeitraum 1967–1970 entstanden sind: „Der Bucklige aus der Präfektur Aomori“ (März, 1967), „Das Verbrechen von Ôyama Debuko“ (Juni, 1967), „Marie im Pelz“ (September, 1967), „Blaubart“ (März, 1968) sowie „Der Hundegott – Maskenspiel in einem Akt“ (Juni, 1969). Die Grobklassifizierung nachfolgender

73 Ebd., S. 63.

74 Vgl. dazu Terayamas Äußerungen in „Kankyakuron“, S. 20ff.

75 *Theater contra Ideologie*, S. 65.

Schaffensphasen in die Periode des „Dokumentarischen Dramas“ (*dokyurama*) und des Straßentheaters (*shigaigeki*) sowie die Vernachlässigung weiterer in dem oben genannten Zeitraum entstandener Werke innerhalb der einschlägigen Sekundärliteratur⁷⁶ erweckt dabei zunächst den Eindruck, als ob die Thematik der *misemono* nur für eine sehr eingeschränkte Gruppe von Werken Gültigkeit besitze und spätestens mit dem Beginn der 70er Jahre völlig neuen Ideen und Konzeptionen gewichen sei. Ein Blick in weitere Werke verdeutlicht jedoch, dass eine derartige Interpretation von Terayama Shûjis Bühnenwerk nicht aufrechtzuerhalten ist.

In dem im Januar 1972 uraufgeführten Stück „Häresie“ (*Jashûmon*)⁷⁷, das von der Opferung der eigenen Mutter als Preis für die Erlangung der innigst Angebeteten handelt, wird beispielsweise nicht eine Schaustellerbude (*misemono-koya*), wie es in einigen früheren Werken der Fall war, sondern ein inszeniertes Marionettentheater als Ort der „Zurschaustellung“ von Andersartigkeit benutzt. Die einzelnen Akteure, die sich aus einem Zwerg (*issun-bôshi*), Homosexuellen bzw. Transvestiten (*okama*), einer Prostituierten sowie einem geistig Zurückgebliebenen zusammensetzen, werden dabei mit Fäden an ihren Extremitäten als lebensgroße Puppen gekennzeichnet und scheinen zunächst den „Spiel-launen“ ihrer Puppenspieler zu unterliegen. Mit dem Aufbegehren des Protagonisten Yamatarô, der sich am Ende des Stückes von seiner Frau betrogen fühlt, werden jedoch die vermeintlichen Grenzen, die noch zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Realität und Anderswelt lagen, aufgehoben. Das Ablegen der Kostümierung sowie das gegenseitige Adressieren der Schauspieler mit ihrem richtigen Namen lässt dabei das Groteske des zuvor Gesehenen noch mehr in den Hintergrund treten und betont die eigentliche Normalität des als „nicht-normal“ erachteten.

Das im Juni 1978 uraufgeführte Stück „Shintokumarû – eine *misemono*-Oper nach der (gleichnamigen) *sekkyô*-Weise“, in dem die tragische Suche des jungen Shintoku nach seiner leiblichen Mutter geschildert wird, thematisiert – um ein weiteres Beispiel aus einer noch späteren Phase zu nennen – eine *misemono*-Truppe innerhalb eines *misemono*-Stücks. Die üblicherweise Zur-Schau-Gestellten wirken angesichts der von den eigentlichen Schauspielern dargebotenen kuriosen Bühnenhandlung, einem Zirkus der Rätsel (*nazo no sâkasu*),⁷⁸ nahezu normal. Beide Welten werden durch das vermeintliche Schlangemädchen, das von der Schaustellertruppe verkauft wird und die Rolle der Stiefmutter des Protagonisten einnimmt, miteinander verbunden. Als eine weitere dritte Ebene kann die als *misemono* inszenierte Hölle, in der sich die von der Gesellschaft Verstoßenen und Ermordeten aufhalten, interpretiert werden. Der

76 Vgl. hierzu die Diskussion auf S. 7f.

77 Eine kurze Zusammenfassung dieses und einiger weiterer Werke, die im weitesten Sinne zur Gruppe der *misemono*-Werke zu zählen sind, befindet sich im Anhang.

78 Vgl. die Ankündigung der Aufführung durch die Truppe (*Terayama Shûji gikyoku shû*, Bd. 3, S. 345).

an Lepra (*raibyô*) erkrankte Protagonist Shintoku steht dabei für eine weitere von der Gesellschaft gemiedene und isolierte Gruppe: die unheilbar Kranken.

Zweifelsohne ist die *misemono*-Thematik in den in Abschnitt 2 behandelten Stücken am stärksten ausgeprägt, doch zeigt der Blick in weitere Werke, dass sich Terayama nicht von diesem Themenkomplex zu lösen vermochte. Das in den späteren Phasen immer neue Formen annehmende Spiel mit Bühne und Zuschauerraum, die Integration der Zuschauer in das jeweilige Bühnengeschehen, die in neuerer Zeit unter dem viel zitierten Begriff der „Interaktion“ in den verschiedensten Bereichen Einzug hält, prägen zwar das spätere Gesamtbild, doch hat Terayama mit der *misemono*-Phase eine Art symbolisches Theatervokabular entwickelt, auf das in weiteren Stücken rekuriert werden konnte.

- a) „Versteckspiel (*kakurembô*) / Fangen (*oni-gokko*)“: Bereits in Terayamas Autobiographie *Tare ga kokyô wo omowazaru* steht die Thematik des Versteckspiels/Fangens im Vordergrund als Verkörperung traumatischer Kindheitserinnerungen (der ewige Fänger, der nie seine Rolle abgeben kann), die in einem Gefühl der Ausgeschlossenheit, des Nicht-dazu-gehörens gipfeln.⁷⁹
- b) „Mutter“: Die Rolle der herrschsüchtigen, in einigen Fällen sogar vernichtenden Mutter, die Grund für die innere Resignation bzw. Verzweiflung des Protagonisten ist.⁸⁰
- c) „Märchen“: Durch das Einflechten bekannter japanischer und europäischer Märchen⁸¹ und die damit einhergehende Gleichsetzung bestimmter Charaktere (z.B. Schneewittchens narzistische Schwiegermutter = Mari) werden neue Assoziationslinien geschaffen.
- d) „Zarah Leander“: Das Abspielen berühmter Schlager (bevorzugt antiknisternde Grammophonaufnahmen) als Stilmittel zur Schaffung eines mondän-luxuriösen Ambientes vergangener Tage.⁸²
- e) „Schmetterlingsjagd“: Das Fangen von Schmetterlingen als Ausdruck der Unschuld und Naivität der meist an der Grenze zum Erwachsensein stehenden Protagonisten.⁸³
- f) „Utensilien“: Das Aufgreifen bestimmter Gegenstände, die entweder mit einer besonderen (irrationalen) Fähigkeit verbunden sind, wie z.B. ein Radiergummi, der Menschen auslöscht, ein Loch, das Zugang in andere

79 Vgl. hierzu *Aomori-ken no semushi-otoko*, S.95; *Inugami*, S.17f.; *Aohige*, S.12. Als Beispiel für spätere Phasen: *Den'en ni shisu*, S.239.

80 Vgl. die „tötende“ Mutter in *Shintokumaru* oder *Aomori-ken no semushi-otoko*; die „bevorzugte“ Mutter in *Aohige* oder *Jashûmon*; die „geschlechtslose“ Mutter in *Kegawa no Marî* oder *Hoshi no ôji-sama*.

81 Z.B. „Shitakirisuzume“ in *Aohige* oder *Jashûmon*, „Rotkäppchen“ in *Kikuko no nanatsu no taizai* oder „Schneewittchen“ in *Kegawa no Marî*.

82 Vgl. *Kegawa no Marî*, S.39 oder *Kikuko no nanatsu no taizai*, S.126.

83 Vgl. *Ôyama Debuko no hanzai*, S.94; *Kegawa no Marî*, S.41.

Welten ermöglicht,⁸⁴ oder die als Metapher für beispielsweise die Individualität der Zeit stehen.⁸⁵

- g) „Protagonisten“: In Form eines „Charaktersistems“, wie man es beispielsweise aus den Mangas von Tezuka Osamu kennt, werden bestimmte Prototypen (Homosexuelle, Zwerge, etc.) immer wieder aufgegriffen, um trotz des unterschiedlichen Plots eine gleichbleibende Atmosphäre der „Anderswelt“ zu schaffen.⁸⁶

Das Theatervokabular Terayamas⁸⁷ dient hierbei vornehmlich dazu, die Transparenz der Stücke zu steigern, die intendierte Aussage klarer zu präsentieren und die einzelnen Werke zu einem einzigen Netzwerk zu verknüpfen.

Einen Ausblick auf weitere Ansätze zur Terayama-Forschung zu geben, fällt nicht schwer. An dieser Stelle sollen drei Themenkomplexe näher skizziert werden:

- a) Es erscheint geboten, Terayamas Stellung innerhalb der zeitgenössischen Avantgarde-Szene näher herauszuarbeiten, wie es z. B. Sorgenfrei im Hinblick auf das Frauenbild verschiedener Autoren (neben Terayama wurden Stücke von Suzuki Tadashi, Kara Jûrô und Ôta Shôgo untersucht) in ihrem Aufsatz „Deadly Love“ (1994) unternommen hat.
- b) Vor dem Hintergrund der Diskussion um den Begriff der „Intertextualität“ würde eine Analyse der Collagetechnik Terayamas, die ebenfalls im Vergleich mit anderen Avantgarde-Vertretern durchgeführt werden sollte,⁸⁸ lohnen. Die detaillierte Untersuchung der von ihm verwendeten japanischen und westlichen Bausteine (Zitation von Musik, Text oder Genre; ebenso die häufigen Selbstplagiate) unter Aufschlüsselung nach verschiedenen Ebenen (Hoch- und Populärkultur, Kunst und Ware, bekannt oder unbekannt) könnte Aufschluss über die intendierten Absichten geben und den Prozess der Werkgenese erhellen.⁸⁹ Hinsichtlich seiner Motivation

84 Vgl. z. B. *Shintokokumarû* und den Kurzfilm *Keshigomu*.

85 Vgl. *Jashûmon*, S. 100 und *Den'en ni shisu*, S. 248.

86 Vgl. z. B. *Ôyama Debuko no Hanzai*, *Aohige*, *Shintokokumarû* oder *Den'en ni shisu*.

87 Hierzu zählen beispielsweise noch „Traditionelle japanische Weisen“ (*biwa*, *sekkyôbushi*), „Schamanismus“, „Genforscher“, „Beschneidung/Kastration“, „Aussetzen der Mutter“, „Sichel“, „Grab“, „Buddhistischer Altar“, um nur einige weitere Beispiele dieses komplexen Netzwerkes zu nennen.

88 Die Collagetechnik wurde bis Ende der 70er Jahre von vielen Ensembles praktiziert, wobei auf der Bühne die Polarität von „Originalität“ versus „Zitat“ aufgehoben werden sollte, und ist deshalb als ein generelles Phänomen der Zeit einzuordnen (vgl. SENDA, *Gekiteki runesansu*, S. 431f.). In Japan ist eine solche Tradition jedoch durchgängig vorhanden und wurde nicht durch den Originalitätsanspruch an ein Werk zeitweise negiert; hierzu vgl. auch M. SCHÖNBEIN: „Zur Wertigkeit des Zitats in der japanischen Literatur“, in: *BJOAF* 22 (1998), S. 23–39.

89 Zur Verdeutlichung sei hier etwa der pseudo-poetische Vortragsstil des Erzählers (*iroha*-Lied, *biwa*-Begleitung, idealisierende Naturbeschreibung) in dem Stück *Shintokokumarû*

äußert Terayama beispielsweise im Nachwort seines Romans *Â, arano* (1965), dass er „mit der abgegriffenen Sprache, die wir im Alltag benutzen, eine metaphysische Welt sichtbar“ machen wolle.⁹⁰

- c) Als letzter Punkt sei die Verarbeitung bzw. „Erfindung“ von Terayamas Biographie angesprochen, die sich anhand der Gedichtsammlung *Den'en ni shisu* (1965) und des gleichnamigen Spielfilms von 1974 herausarbeiten ließe.⁹¹

5. Anhang – Zusammenfassung weiterer Stücke

5.1 „Die seltsame Mär vom Kartenspiel“⁹²

Im November 1967 im Sôgetsu Art Center (Tôkyô) uraufgeführt, aber wegen fehlender Popularität rasch aus dem Programm genommen. Im Oktober 1971 Wiederaufführung in Paris.

Die Geschichte, die in Tôkyô zu Beginn der 20er Jahre spielt, handelt vom toten Leichenbestatter Danjûrô 葬儀屋団十郎, der alles daran setzt, seine noch lebende Tochter Karuta 歌留多, die sich in den berühmten Räuber Hakaba no Kitarô 墓場の鬼太郎 verliebt hat, zu sich ins Totenreich zu holen. Nach der Vereitelung der heimlich geplanten Hochzeit der beiden, wird Karuta durch einen Trick Danjûrôs ins Totenreich gelockt. Kitarô folgt jedoch der entführten Braut und versetzt mit seinen Schandtaten das Totenreich in Schrecken und Chaos. Danjûrô, der Grund allen Übels, wird schließlich von den aufgebracht Totengeistern ermordet und auf ewig in einen Sarg eingesperrt.

Bestimmt wird das *misemono*-Setting durch die absurden Gestalten der Totenwelt,⁹³ die obligatorischen blinden Masseure als Chor, den unter Kinderlähmung leidenden Polizisten, der Kitarô auf die Schliche kommen will, und den Kontrast, welcher durch die in Särgen aufgebahrten Schönlinge erzeugt werden soll.

5.2 „Die sieben Todsünden der Grafentochter Odakamori Kikuko“⁹⁴

Uraufgeführt im März 1968 am Nichibutsu kaikan (Tôkyô), Wiederaufführung im Mai am Kôsei nenkin kaikan jeweils zusammen mit *Aohige*.

(1978), als Gegenpol Rockmusik und Slangausdrücke in *Sho wo suteyo, machi e deyô* (1968) angeführt.

90 Vgl. ... *vor meinen Augen ... eine Wildnis ...*, HUBRICHT (Übers.), S. 240.

91 Terayama: „Ich habe angefangen, in meinen Gedichten zu lügen. Ich habe meinen Vater thematisiert, der nie für mich da war, und von meiner toten Mutter gesprochen, obwohl sie noch am Leben war.“ (SENDA: *Gekiteki runessansu*, S. 9). Hierzu vgl. auch TAKATORI: „Eiga *Den'en ni shisu* de miseta ‚watashi‘ no kaitai“, in: *Terayama Shûji ron*, S. 230–240.

92 *Hanafuda denki* 花札伝綺; in: *Terayama Shûji no gigyoku*, Bd. 4, S. 84–122.

93 Z.B. die Anspielungen an den Frankenstein-Darsteller schlechthin, Boris Karloff, oder den Helden aus dem gleichnamigen *kamishibai*-Stück Mitte der 30er Jahre des 20. Jhs.

94 „Hakushaku reijô Odakamori Kikuko no nanatsu no taizai“ 伯爵令嬢小鷹守掬子の七つの大罪, in: *Terayama Shûji no gigyoku*, Bd. 4, S. 123–152)

Dieses Stück, das weder zeitlich noch örtlich näher bestimmt ist, spielt im heruntergekommenen Schloss des Grafen Odakamori. Nachdem Tsugumi つぐみ, der Babysitter für Kikukos Kind Rotkäppchen, endlich erschienen ist, können sich Kikuko und ihre Freundin ins Nachtleben stürzen. Allein im Haus verkleidet sich Tsugumi als Grafentochter und beginnt sich mit Personen zu unterhalten, die nicht existieren. Als sie während eines Telefonats mit einem vermeintlichen Geliebten (das Telefon war überhaupt nicht angeschlossen) von Kikuko und ihren Freundinnen belauscht und überrascht wird, nimmt das Stück eine plötzliche Wendung. Alles bisher Gewesene stellt sich als inszenierter Zeitvertreib der Gesellschaft heraus, als Spiel im Spiel, und am Ende schreiten alle zum gemeinsamen Abendessen.

Der *misemono*-Charakter der Protagonisten wird durch Gerüchte erzeugt: Tsugumi als vergewaltigtes Opfer in ihrer Dienstmädchenfunktion, Kikukos Freundin Anabera アナベラ als unheilbare Kleptomanin und Kikuko als latente Lesbe runden neben der geistig zurückgebliebenen Tochter Rotkäppchen das groteske Setting ab.

5.3 „Travestietheater – Sexuelles Märchen: Der kleine Prinz (Le Petit Prince)“⁹⁵

Das in vier Szenen unterteilte Stück wurde im November 1968 am Âto shiatâ Shinjuku bunka (Tôkyô) uraufgeführt.

Schauplatz ist ein mit Sternendecke, Teleskop und der Statue vom „kleinen Prinzen“ ausgestattetes Hotel (ehemaliges Bordell), in das ein „Vater“ (*ômai papa* オーマイ・パパ) mit seinem Kind (*tenko* 点子) einzieht. Im Gespräch mit der schrulligen Hotelleitung (*uwabami* ウワバミ, Riesenschlange) gibt sich der „Vater“ als Mutter zu erkennen, die nach dem Ableben ihres Ehemannes die Vaterrolle übernehmen musste. Während sich das Kind, von der Hotelleitung angestiftet, in den kleinen Prinzen verwandelt, wird die wahre Identität des „Vaters“ als mörderische Ehefrau, die sich immer noch mit ihrem Kind auf der Flucht befindet, von einem Handwerker aufgedeckt. Als der Sohn die beiden *in flagranti* ertappt und der Realität ins Auge sehen muss, stürzt das ganze Hotel zusammen. Mit dem anschließenden Diskurs zwischen Schauspielern und vermeintlichen Zuschauern über die Grenzen zwischen Realität und Fiktion endet diese eigenwillige Adaption der Geschichte von Saint-Exupéry.

Tragende Motive sind hierbei die erzwungene Travestie der Mutter, die weder als Lesbe noch als Verrückte verstanden werden will, die geistige Zurückgebliebenheit des Kindes, das zwischen Realitätsflucht (= Weigerung, erwachsen zu werden) und Scheinwelt (= Sternenkind) hin- und hergerissen ist, sowie die Aufhebung der Grenzen zwischen Zuschauerraum und Bühne.

⁹⁵ „Dansôgeki seidôwa: Hoshi no ôji-sama“ 男装劇性童話: 星の王子さま, in: Terayama *Shûji no gikyoku*, Bd. 4, S. 51–84.

5.4 „Unsere Zeit reitet auf dem Rücken eines Zirkuselefanten“⁹⁶

Das in 10 Szenen unterteilte Stück, dessen Bühne als Boxring ausgestaltet ist, wurde im März 1969 im Tenjô sajiki Chika gekijô uraufgeführt.

In Form einer Collage werden in den einzelnen Szenen amerikanische Symbole/Elemente aufgegriffen und in Bezug zu den Amerikanisch-Japanischen Beziehungen gesetzt. Szene 1: Dialog eines multinationalen homosexuellen Liebespaares; Szene 2: Intime Befragung von Jean Harlow (Transvestit); Szene 3: Adoption Tarzans durch ein amerikanisches Ehepaar und sich entwickelnde Liebesbande zwischen Marilyn Monroe und Al Capone; Szene 4: Gedicht auf Superman; Szene 5: Rezitation aus Rotkäppchen; Szene 6: Ausschreitungen im Schatten des Amerikanisch-Japanischen Sicherheitsvertrages, die in der Vergewaltigung einer Lehrerin gipfeln; Szene 7: Thematisierung der Halbamerikaner in Vietnam in Form eines Kinderliedes; Szene 8: Amoklauf eines Studenten von der Tôdai, bei dem die eigenen Eltern erschossen werden; Szene 9: Interaktives Spiel mit den Zuschauern – wer das Ei (American football) fängt, erhält eine Minute Redezeit; Szene 10: Anti-amerikanische Äußerungen eines Sexualverbrechers auf der Flucht.

Neben den „obligatorischen“ Homosexuellen und Transvestiten als *misemono*-Relikte werden in dieser schillernd-kritischen Amerika-Revue vornehmlich der „american way of life“ („Und plötzlich kommt ein Tag, wo jeder für 15 Minuten ein Star sein kann“)⁹⁷ und die angespannten bilateralen Beziehungen Amerika/Japan (II. Weltkrieg und Sicherheitsvertrag) thematisiert.

5.5 „Häresie“⁹⁸

Uraufgeführt im Januar 1972 am Shibuya Kôkaidô (Tôkyô), Wiederaufführung auf späteren Europatourneen.

Im Zentrum dieses Stückes, das als eine Art Marionettentheater, bei dem die Schauspieler die Rolle der Marionetten übernehmen, konzipiert ist, steht die Figur des zurückgebliebenen Yamatarô 山太郎, der sich unsterblich in die Prostituierte Yamabuki 山吹 verliebt hat. Yamabuki, die von ihrer eigenen Mutter an ein Bordell verkauft worden ist, hat sich zum Ziel gesetzt, alle Mütter ihres Dorfes von den blind verliebten Söhnen in der Wildnis aussetzen zu lassen (*obasuteyama*). Nach langem Zaudern setzt auch schließlich Yamatarô seine Mutter Ogin おぎん aus, doch das erhoffte Glück mit Yamabuki bleibt aus. Yamabuki verweigert sich ihm selbst nach der Hochzeit noch und droht mit Selbstmord. Verzweifelt macht sich Yamatarô auf die Suche nach Ogin und begegnet dabei Mimi-nashi Hôichi 耳なし芳一, der sich auf der Suche nach seinem fehlenden Ohr gerade mit zwei Homosexuellen in einer Badewanne

96 „Jidai wa sâkasu no zô ni notte“ 時代はサーカスの象にのって, in: *Eiga hyôron*, S. 86–107.

97 Vgl. „Jidai wa sâkasu no zô ni notte“, S. 86 u. 106.

98 „Jashûmon“ 邪宗門, in: *Terayama Shûji no gikyoku*, Bd. 6, S. 93–126.

amüsiert, sowie der treuen Shiragiku 白菊, die auf der Suche nach ihrem verlorenen Vater von einem zwergwüchsigen Papiertheaterspieler (*kamishibaiya jitsu wa issun-bôshi* 紙芝居屋実は一寸法師) vergewaltigt wird. Als Yamatarô seine Mutter ausfindig macht und mit nach Hause nimmt, ertappt er Yamabuki *in flagranti*. In seiner Rage zerreißt er die Marionettenfäden, mit denen er „gelenkt“ wird und lässt die ganze Bühnenwelt zusammenbrechen. Alle Schauspieler treten im Anschluss mit wahrer Identität und ohne Verkleidung auf die Bühne.

Die *misemono*-Elemente dieses Stückes (z.B. der obligatorische Zwerg, die beinahe schon kanonisierten Homosexuellen und der geistig Zurückgebliebene als Zielscheibe spöttischer Kommentare) werden diesmal nicht in einer Schaustellerbude, sondern in einem inszenierten Marionettentheater zur Schau gestellt, einem Ort, in dem ebenfalls eine Anderswelt skizziert wird, in der die vermeintliche Andersartigkeit zunehmend in den Hintergrund rücken kann.

5.6 „Shintokumaru – eine *misemono*-Oper nach der (gleichnamigen) *sekkyô*-Weise“⁹⁹

Das in 12 Szenen unterteilte Stück, dessen Schauplatz Tôkyô bzw. ein ländlicher Bezirk in der näheren Umgebung in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ist, wurde im Juni 1978 in der Kinokuniya-hôru in Shinjuku uraufgeführt.

Shintoku und dessen Vater suchen sich bei einer Schaustellertruppe, die aus Geldmangel begonnen hat, ihre Attraktionen zu verkaufen, das Schlangemädchen (*hebimusume*) als neue Stiefmutter (*mama-haha*) aus. In der Schule wird Shintoku von seiner Lehrerin, die er als Manifestation seiner neuen Mutter betrachtet,¹⁰⁰ beim Rauchen erwischt; als er jedoch überstürzt nach Hause eilt, sitzt die neue Familie (Vater, Stiefmutter und Stiefbruder Sensaku せんさく) vertraut beim Kartenspiel. Im Gespräch mit seinem Onkel Yanagita (i. e. Yanagita Kunio 柳田国男, 1875–1962) erfährt Shintoku von einem schwarzen Stück Pappe, das an die Wand geklebt oder auf den Boden gelegt, ein „Loch“ öffnet, mit dessen Hilfe er in die „Unterwelt“ hinabsteigen kann. Shintoku irrt auf der Suche nach seiner leiblichen Mutter durch die als *misemono* inszenierte (z.B.

99 „Sekkyôbushi ni yoru misemono-opera Shintokumaru“ 説教 (sic) 節による見世物オペラ 身毒丸, in: Terayama Shûji *gikyoku shû*, Bd.3, S.69–109. *Sekkyôbushi* 説経節 (auch *sekkyô-jôruri* genannt) sind ursprünglich vulgarisierte Predigtlieder, die mit Musikbegleitung, später auch – unter Ausweitung der Stoffe – zum Puppenspiel vorgetragen wurden (Blütezeit Mitte 17. bis Anfang 18. Jh.). Das Stück *Shintokumaru* しんとく丸 ist als 1648 gedruckter Text überliefert, wobei die hier von Terayama verwendete Schreibung (*shintoku*, „vergifteter Körper“) auf den Japanologen und Volkskundler ORIGUCHI Shinobu 折口信夫 (1887–1953) zurückgehen soll (vgl. Terayama Shûji *gikyoku shû*, Bd.3, S.346). Kurze Inhaltsangabe: Shintokumaru, dessen leibliche Mutter stirbt, als er 13 Jahre alt ist, wird von seiner Stiefmutter gehasst und verflucht. Er erblindet und wird ausgesetzt, rächt sich aber, indem er seine Stiefmutter und deren Sohn umbringt.

100 Hier gleichgesetzt mit der Göttin Kishibo 鬼子母 (skr. Hārītī), welche 1000 (oder mehr) Kinder geboren und liebevoll aufgezogen, die Kinder von anderen aber geraubt und gefressen haben soll.

ubasute oder *sutego*, ausgesetzte Alte und Kinder) Hölle. Als er das wahre Gesicht seiner im Feuer umgekommenen leiblichen Mutter zu sehen wünscht, wird ihm das Gesicht seiner Stiefmutter präsentiert. Als er auf seiner weiteren Suche endlich seine Mutter gefunden zu haben scheint, entpuppt sich auch diese als seine Stiefmutter, die mit ihrem Voodoo-Zauber Shintoku an Lepra erkranken und erblinden lässt. Dieser flüchtet sich zu der Schaustellertruppe und steckt aus Rache seinen Stiefbruder, den er in Verkleidung seiner Stiefmutter zu sich gelockt hat, sowie seine Stiefmutter mit Lepra an. Abschließend erscheinen alle Schauspieler in der Verkleidung der Mutter auf der Bühne und machen sich über Shintoku her.

Die Thematisierung einer Schaustellertruppe innerhalb eines *misemono*-Stücks, die Verbindung zwischen „Normalität“ und „Andersartigkeit“ durch die Figur des Schlangemädchens (= Stiefmutter) sowie die Darstellung der als *misemono* inszenierten Hölle mit all den von der Gesellschaft Verstoßenen sind dabei tragende Motive. Die Unabwendbarkeit des Schicksals (*inga ôhô*), das Aufgreifen von schamanischen Praktiken sowie die „Mutter-Thematik“ sind hierbei als beinahe schon obligatorische Versatzstücke von Terayamas *misemono* zu deuten.¹⁰¹

Literaturverzeichnis

(Verlagsort, sofern nicht anders angegeben, ist Tôkyô)

Quellentexte

- TERAYAMA Shûji 寺山修司: „Jidai wa sâkasu no zô ni notte 時代はサーカスの象にのって“; in: *Eiga hyôron* 映画評論, 26.5 (Mai, 1969), S. 86–107.
 ders.: „Manifesto“; in: *The Drama Review*, 19.4 (Dez., 1975), S. 84–87.
 ders.: *Terayama Shûji gigyoku shû* 寺山修司戯曲集, Bde 1–3. Gekishobô 1981–83.
 ders.: *Terayama Shûji no gikyoku* 寺山修司の戯曲, Bd. 2. Shichôsha, 1983.
 ders.: *Terayama Shûji no gikyoku* 寺山修司の戯曲, Bd. 4. Shichôsha, 1984.
 ders.: *Terayama Shûji no gikyoku* 寺山修司の戯曲, Bd. 6. Shichôsha, 1986.
 ders.: „Tare ka kokyô wo omowazaru 誰か故郷を想はざる“; in: *Terayama Shûji*, (Chikuma Nihon bungaku zenshû ちくま日本文学全集). Chikuma shobô 1991, S. 11–75.
 ders.: *Zôki kôkan josetsu* 臓器交換序説 (Pharao genten sôsho ファラオ原点叢書, Bd. 13). Pharao kikaku, 1992.
 ders.: *Terayama Shûji engeki ronshû* 寺山修司演劇論集. Kokubunsha²1992 (1983).

101 Als weitere Versatzstücke seien hier noch Zitate aus Terayamas experimentellen Kurzfilmen *Keshigomu* („Radiergummi“, 1977) und *Shimpan* („Der Prozeß“, 1975) in den Szenen 7 und 8 erwähnt.

- ders.: *Kikei no shimborizumu* 畸形のシンボリズム. Hakusuisha 1993.
- ders.: *Wara no tennô* 藁の天皇. Jôkyô shuppan 1993.
- ders.: *Terayama Shûji zen shinario* 寺山修司全シナリオ, Bde I + II. Firumu âto 1993.
- ders.: *Makeinu no kôei* 負け犬の光栄. Kadokawa shoten 1999.

Übersetzungen

- ARTAUD, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Gerd HENNINGER (Übers.), (Batterien 57). München: Matthes & Seitz, erw. Neuausg. 1996 (1969).
- TERAYAMA, Shûji: *Theater contra Ideologie*. Manfred HUBRICHT (Hrsg. und Übers.). Frankfurt a. M.: S. Fischer 1971.
- ders.: ... *vor meinen Augen ... eine Wildnis ...*, ders. (Übers.). Frankfurt a. M.: S. Fischer 1971.
- ders.: *Marie im Pelz*, ders. (Übers.). Frankfurt a. M.: S. Fischer (1970; unveröffentlichtes Bühnenmanuskript).
- ders.: *Unsere Zeit reitet auf dem Rücken eines Zirkuselefanten*, ders. (Übers.), Frankfurt a. M.: S. Fischer (1970; unveröffentlichtes Bühnenmanuskript).
- ders.: *Die sieben Todsünden der Gräfin Kikuko, Spiel für exclusive Schönheiten*, ders. (Übers.). Frankfurt a. M.: S. Fischer (1977; unveröffentlichtes Bühnenmanuskript).
- ders.: *Das Verbrechen des Professor Garigari*, ders. (Übers.). Frankfurt a. M.: S. Fischer (1977; unveröffentlichtes Bühnenmanuskript).
- ders. und KISHIDA Rio: „Knock. Street Theater“, Robert T. ROLF (Übers.); in: *Alternative Japanese Drama: Ten Plays*, R. T. ROLF/J. K. GILLESPIE (Hrsg.). Honolulu: University of Hawaii Press 1992. S. 242–248.

Sekundärliteratur

- ASAKURA Musei 朝倉無声: *Misemono kenkyû* 見世物研究. Shun'yôdô 1928.
- ders.: *Misemono kenkyû shimai-hen* 見世物研究姉妹篇. Heibonsha 1992.
- BLACKER, Carmen: *The Catalpa Bow. A Study of Shamanistic Practices in Japan* (Japan Library). Richmond: Curzon Press 1999 (¹1975).
- BRAUNECK, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle* (rowohlts enzyklopädie). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁸1998 (1982).
- COURDY, Keiko: „Antonin Artaud's influence on Terayama Shûji“, in: *Japanese Theatre & the International Stage*, S. SCHOLZ-CIONCA/S. L. LEITER (Hrsg.), (= Brill's Japanese Studies Library 12). Leiden/Boston/Köln: Brill 2000, S. 255–268.

- FÛBA NO KAI 風馬の会 (Hrsg.): *Terayama Shûji no sekai* 寺山修司の世界. Jôkyô shuppan 1993.
- FREUNDE DER DEUTSCHEN KINEMATHEK (Hrsg.): *Filme aus Japan. Retrospektive des japanischen Films 12. Sept. –12. Dez. 1993*. Berlin 1993.
- HAGIWARA Sakumi 萩原朔美: *Omoide no naka no Terayama Shûji* 思い出のなかの寺山修司. Chikuma shobô 1992.
- HAYASHI Hirochika 林広親: „<Ôyama Debuko no hanzai> no Debuko <大山デブコの犯罪>のデブコ“; in: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, 29.4 (März, 1984), S.204–205.
- HIDAKA Takao 飛高隆夫: „<Jashûmon> sobyô <邪宗門>粗描“; in: *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, Lfd. Nr.654, 50.13 (Dez. 1985), S.42–47.
- HIGASHI Yutaka 東由多加: „Terayama Shûji ron 寺山修司論“; in: *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, Lfd. Nr.582, 45.8 (Aug. 1980), S.162–164.
- ICHIKAWA Hiroshi 市川浩/KOTAKE Nobutaka 小竹信節/MIURA Masashi 三浦雅士 (Hrsg.): *Terayama Shûji no uchû* 寺山修司の宇宙. Shinshokan 1992.
- IMAMURA Hitoshi 今村仁司: „Engeki to bôryoku. Gendai shisô wo sakidori shita otoko 演劇と暴力 現代思想を先どりした男“; in: FÛBA NO KAI (Hrsg.): *Terayama Shûji no sekai*. Jôkyô shuppan 1993, S.285–308.
- IWASAKI Takeo 岩崎武夫: *Sanshō-dayû kô* さんせう太夫考. *Chûsei no sekkyô-katari* 中世の説経語り (Heibonsha sensho 23). Heibonsha 81985 (1973).
- KAWAZOE Yû 川添裕: *Edo no misemono* 江戸の見世物 (Iwanami shinsho 岩波新書, 681). Iwanami shoten 2000.
- KINOSHITA Naoyuki 木下直之: *Bijutsu to iu misemono* 美術という見世物 (Chikuma gakugei bunko ちくま学芸文庫). Chikuma shobô 1999.
- KOBAYASHI Takao 小林孝夫: „Terayama Shûji 寺山修司“; in: *Kokubungaku kaishaku to kanshō*, Lfd. Nr. 659, 51.5 (Mai, 1986), S.100–101.
- KOKAWA Miki 古河三樹: *Misemono no rekishi* 見世物の歴史. Yûzankaku 1970.
- KURITSUBO Yoshitatsu 栗坪良樹/YAMAGUCHI Masao 山口昌男 (Hrsg.): *Terayama Shûji* 寺山修司 (Shinchō Nihon bungaku arubamu 新潮日本文学アルバム 56). Shinchōsha 1993.
- KUSUHARA-SAITÔ, Tomoko: „The Past in the Future: Explosion of the Japanese Avant-Garde“, in: Arthur BIRNBAUM (Übers.): *Japanese Theatre in the World*. New York: Japan Society 1997, S.77–80.
- MARKUS, Andrew L.: „The carnival of Edo: *Misemono* spectacles from contemporary accounts“; in: *HJAS*, 45.2 (Dez., 1995), S.499–541.
- MIURA Masashi 三浦雅士: *Terayama Shûji: Kagami no naka no kotoba* 寺山修司 鏡のなかの言葉. Shinshokan 1992.

- Nihon denki densetsu daijiten* 日本伝記伝説大辞典. INUI Katsumi u. a. (Hrsg.). Kadokawa shoten⁷ 1991 (1986).
- SENDA Akihiko 扇田昭彦: „Sukyandarizumu no kôyô スキャンダリズムの効用“; in: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, 21.1 (Jan., 1976), S. 94–99.
- dies.: *Gekiteki runessansu – gendai engeki wa kataru* 劇的ルネッサンス – 現代演劇は語る. Liburopôto 1983.
- SORGENFREI, Carol (Fisher): *Shuji Terayama: Avant Garde Dramatist of Japan*. Santa Barbara: University of California Press 1978.
- dies.: „Showdown at Culture Gap: Images of the West in the Plays of Shuji Terayama“, in: *Modern Drama*, 35.1 (März, 1992), S. 117–126.
- dies.: „Broken Bodies: Comic Deformity in the Plays of Samuel Beckett, Kyôgen, and Contemporary Japanese Theatre“, in: C. C. BARFOOT/C. BORDEWIJK (Hrsg.): *Theatre Intercontinental – Forms, Functions, Correspondences*. Amsterdam/Atlanta: Editions Rodopi 1993, S. 83–100.
- dies.: „Deadly Love: Mothers, Whores, and Other Demonic Females in Japanese Theatre“, in: *Contemporary Theatre Review* (Japanese Theatre and the West), 1.2 (1994), S. 77–84.
- dies.: „Freaks, Fags, Foreigners, and Females: Cultural Outlaws in the Plays of Terayama Shûji“, in: *Japanese Theatre & the International Stage*, S. SCHOLZ-CIONCA/S. L. LEITER (Hrsg.), (Brill's Japanese Studies Library 12). Leiden/Boston/Köln: Brill 2000, S. 269–284.
- TAKATORI Ei 高取英: *Terayama Shûji ron – sôzô no majin* 寺山修司論 創造の魔神. Shichôsha 1992.
- VISSER, M. de: „The Dog and the Cat in Japanese Superstition“, in: *TASJ* 37.1, Yokohama 1909.
- YANAGITA Kunio 柳田国男: *Minzokugaku jiten* 民族学辞典. MINZOKUGAKU KENKYÛJO (Hrsg.). Tôkyôdô¹³ 1966.
- YAMANO Kôichi 山野浩一: „Teishi suru jikan 停止する時間“, in: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, 21.1 (Jan., 1976), S. 100–105.

Zeitschriften (Sondernummern)

- „Terayama Shûji no gengo uchû / Yoshimoto Banana 寺山修司の言語宇宙 / 吉本ばなな“, in: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, 39.3 (Febr., 1994).