

Der Adler und die Chrysantheme

Nô-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg

Stanca SCHOLZ-CIONCA und Hôko OSHIKIRI (Trier)¹

Die Nô-Szene um 1904

Wie kein anderes militärisches Ereignis davor gerät der Krieg gegen Rußland (1904–05) zum epochalen Ereignis: Er mobilisiert die ökonomischen und geistigen Kräfte Japans, fördert ein neues nationales Selbstbewußtsein, provoziert drastische Brüche in den Mentalitäten,² und fordert Künstler und Schriftsteller zu lauten Bekenntnissen heraus. Williger als Romanciers und Poeten³ lassen sich die Dramatiker vom Gebot der Stunde animieren. Bereits kurz nach Beginn der Kriegshandlungen im Februar 1904 dröhnen die Bühnen des *shinpa* 新派 und des Kabuki von Kriegesgetöse im Schlepptau der Medienpropaganda. Man spielt in der Folge – mit sehr unterschiedlichem, bisweilen eher mäßigem Erfolg – brandneue Stücke mit einschlägigen Titeln: *Nichiro sensô dai-ippô* 日露戦争第一報 (Der erste Bericht vom Russisch–Japanischen Krieg), *Nichiro sensô dai-issin* 日露戦争第一信 (Die ersten Neuigkeiten vom Russisch–Japanischen Krieg), *Ryojun kanraku* 旅順陥落 (Die Eroberung von Port Arthur), *Nihon no kachidoki* 日本の勝利歌 (Japans Siegeshymnen), *Yobihei yûbûhei* (Unsere Reservetruppen) und andere mehr.⁴

Mit einer solchen Produktion kann die kleine, noch weitgehend isolierte Nô-Szene – seit 1896 unter dem Dachverband Nôgaku-kai 能楽会⁵ zusammen-

1 Diese Untersuchung entstand im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojektes „Zwischen Selbstbildern und Selbstwahrnehmung: Identitätswandel im japanischen Nô-Theater im Zeitalter der Internationalisierung“, durchgeführt von der Japanologie Trier in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Mainz und gefördert von der VolkswagenStiftung.

2 Zu dem vom Krieg beschleunigten mentalitätsgeschichtlichen Wandel in verschiedenen sozialen Kontexten vgl. OKA Yoshitake: „Generational Conflict after the Russo-Japanese War“, in: NAJITA / KOSCHMANN (Hrsg.) (1982), S. 197–225.

3 Reaktionen von Schriftstellern auf die Kriegserfahrung untersucht u.a. Tomoko AOYAMA: „Japanese Literary Responses to the Russo-Japanese War“, in: WELLS / WILSON (Hrsg.) (1999), S. 60–85.

4 Vgl. ÔZASA Yoshio 大笹吉雄: *Nihon gendai engekishi* 日本現代演劇史, Bd. 1. Hakusuisha (1985), S. 485–489; ferner TSCHUDIN (1995), S. 191f..

5 Nôgaku-kai, Nachfolger des 1880 unter der Schirmherrschaft von Iwakura Tomomi 岩倉具視 zur Unterstützung des Nô gegründeten Vereins Nôgakusha 能楽社, zählt bereits zur

gehalten – freilich kaum konkurrieren. Dennoch verzeichnet dessen erstes spezialisiertes Organ, die Monatszeitschrift *Nôgaku* 能楽,⁶ akribisch die fieberhaften Aktivitäten ihrer Mitglieder in Tôkyô und in der Provinz. Die Nô-Schulen übertrumpfen einander mit Sonderaufführungen.⁷ Nô-Abende mit Spendensammlung für die Unterstützung der Truppen (*gunshi gienkin nô* 軍資義捐金能, *gunshi kenkin nô* 軍資献金能); konzertante Aufführungen (*hakama-nô* 袴能) im Yasukuni-Schrein (der Verehrung der Kriegestoten gewidmet); Glückwunschzeremonien (*sensô shukuga utai-kai* 戦争祝賀謡会); Spiele zum Trost für die Kriegsoffer *juppei nôgaku* 恤兵能楽; Siegesfeiern nach den Schlachten (*shukushô nôgumi* 祝捷能組) u.a.⁸ Sogar der Erlös aus dem Verkauf von Illustrationen zu beliebten Nô-Stücken wird bisweilen an die Front geschickt.⁹

Doch all der Eifer kann über die prekäre Lage des Nô, das sich nach dem Zusammenbruch des Shogunats¹⁰ nur allmählich und zaghaft erholt,¹¹ kaum hinwegtäuschen. Die einst privilegierte Kunst kann im Jahr 1904 von einer prominenten Rolle in der modernen Theaterlandschaft nur träumen. Vom ehrgeizigen Ziel seiner Förderer, das Nô als nationale, repräsentative Bühnenform und Pendant der europäischen Oper in der Gunst des Publikums zu etablieren, ist es weit entfernt.

Kein Geringerer als Tsubouchi Shôyô 坪内逍遙, einer der führenden Aufklärer und *spiritus rector* der Modernisierungskampagne in der Literatur und den aufführenden Künsten, macht aus seiner Skepsis gegenüber der Zukunft des Nô keinen Hehl. Im November 1904 erscheint seine programmatische Schrift

Jahrhundertwende über 500 Mitglieder, vornehmlich aus den Kreisen der Hofaristokratie und der ehemaligen Samurai.

- 6 *Nôgaku* (1902–1921), gegründet und herausgegeben von Ikenouchi Nobuyoshi 池内信嘉, gilt als erste spezialisierte Zeitschrift und Wiege der modernen Nô-Forschung. Die erste Nô-Zeitschrift der Meiji-Zeit war *Kannô zuihitsu* 観能随筆, 1879 gegründet (Hrsg. KATÔ Kage-taka 加藤景孝).
- 7 Anders als zehn Jahre zuvor, als während des Sino-Japanischen Krieges gemeinsame Aufführungen der Nô-Schulen stattfanden, treten 1904 die fünf Spielerschulen (Kanze 観世, Konparu 金春, Hôshô 宝生, Kongô 金剛, Kita 喜多) selbständig auf (ein Zeichen der Erstarkung konservativer Strukturen).
- 8 Die Programme sind in die jeweiligen Nummern der Zeitschrift *Nôgaku* aufgenommen; vgl. auch KURATA 倉田 (1996), passim.
- 9 So der Verkauf einer Serie des Malers Tamate Kikushû 玉手菊洲, unter „Aktuelle Nachrichten“ (*zappô* 雑報) in *Nôgaku*, Bd.2, Nr.4, 1904:65f. Zu den Sondervorstellungen und ihren Programmen vgl. auch IKENOUCI (1925/1992), Bd.2, S.360ff.
- 10 Die Auflösung des Shogunats 1868 beraubt das über Jahrhunderte als Zeremonialkunst (*shikigaku* 式楽) zentral unterstützte Nô seiner institutionellen Grundlage und provoziert die schwerste Krise seit dessen erster Blütezeit im 14. Jahrhundert.
- 11 Erst unter dem Patronat der neuen Oligarchen (Iwakura Tomomi spielt eine zentrale Rolle) und des Kaiserhofes (vor allem die Kaiserin-Mutter unterstützt die Nô-Spieler mit wiederholten Zuwendungen) sowie durch den selbstlosen Einsatz einzelner Spieler (wie Umewaka Minoru 梅若実) gelingt allmählich eine Wiederbelebung des Nô; vgl. OMOTE / AMANO (1987), S.158–166: „Meijiki no nôgaku 明治期の能楽“; ausführlicher in IKENOUCI (1925/1992), Bd.2, passim.

Shingakugekiron 新樂劇論 (Thesen zum neuen Musiktheater), in der er der klassischen Gattung jede Fähigkeit zur Reform, und implizit jeden Bezug zum neuen, „modernen“ Japan, abspricht:

Wenn ich werten soll, haben wir denn überhaupt heutzutage ein wahrlich interessantes Musiktheater? Das Nô ist zwar vornehm und elegant, aber eigentlich ein Produkt des Geschmacks vergangener Zeiten. Genauer gesagt ist es ein Kleinod der Kriegerkultur, getränkt vom Geist längst verstrichener Tage (welche drei bis vier Jahrhunderte zurückliegen), mit einem starken Hinayana-buddhistischen Beigeschmack. Eigentlich ist es wie ein kostbares Kleinod aus dem Shôsôin. Auch wenn es prächtig erscheint, ist das Nô nicht imstande aufzuklären, es kann nicht zu Taten ermutigen, die in die Zukunft weisen. In seiner Inszenierung, seinem Ideengut, seiner Rhetorik war es schon immer aristokratisch und allzu verfeinert. Zugegeben, es kann das Herz erfreuen, aber eigentlich richtet es sich nur an die Oberschicht: an Aristokraten und Intellektuelle. Und wenn Ausländer das Nô so oft loben, so doch nur als exotisches Literaturprodukt, antiquarisches Objekt oder vielleicht als Quelle der Belehrung. Man erfreut sich daran wie an einem erlesenen Kleinod.¹²

Angesteckt von der polarisierenden, auf Parallelismen und Gegensätze fixierten Modernisierungsrhetorik der Zeit,¹³ vermag Shôyô in der klassischen Gattung nur noch ein museumsreifes Relikt zu erkennen, dessen Schönheit zwar wehleidig stimmt, doch im Grunde unzeitgemäß und elitär bleibt. Eloquent ist die Serie von Epitheta, die Shôyô für das Nô bereithält: es sei allzu trist (in'utsu 陰鬱), schwermütig (sei-ai 淒哀), zu still und karg (chinsei kotan ni sugi 沈静枯淡に過ぎ), befremdlich und unheimlich (kanso genkai 簡疎幻徑); eine Kunst, der die (vermeintlichen) Attribute der Modernität, wie Tatkraft (kai-katsu 快活), Sanftheit (onjû 溫柔), Kühnheit (gôyû 豪宕) und Heldenhaftigkeit (sôretsu 壮烈), Leidenschaft (jônetsu 情熱), Pracht (karei 華麗) und Anmut (yôen 妖艶), abgehen würden.¹⁴

Trotz seiner andernorts deklarierten Hochschätzung sieht sich Shôyô verpflichtet, die klassische Bühnenkunst in die Sterilität der Erbenpflege zu verbannen: als Relikt vergangener Tage, gegenwartsfremd, verstaubt, weltabgewandt. Mit dieser Position steht der Reformator nicht alleine da, er weiß sich konform mit den Modernisierungsthesen, die unter Schlagwörtern wie *bunmei kaika* 文明開化 (Zivilisation und Aufklärung) die öffentlichen Diskurse beherrschen.¹⁵ Sogar dem Interesse ausländischer Intellektueller für die klassische Gattung steht er skeptisch gegenüber, denn er führt sie auf eine Vorliebe für Exotik oder aber auf antiquarische Neugier zurück. So rät er auch von der Ge-

12 TSUBOUCHI (1904/1977), S. 507f.

13 Auf die kategorischen binären Oppositionen, welche die Debatte der Modernisierung verzerrten, weist z.B. Gluck hin: „Meiji‘ for Our Time“, in: HARDACRE / KERN (Hrsg.) (1997), S. 11–28.

14 TSUBOUCHI (1904/1977), S. 532.

15 Eine erhellende Analyse der rhetorischen Partituren jener Diskurse zu Staat und Nation liefert Charles Shirô INOUE: „Picturing the State: A Semiotic Analysis of the Meiji Slogan“, in: HARDACRE / KERN (1997), S. 270–281.

pflogenheit ab, Nô-Programme bei Banketten für ausländische Gäste darzubieten, und beruft sich dabei auf den angeblich geringen Unterhaltungswert der Gattung.¹⁶

Auf diese Haltung fühlen sich die Verfechter des Nô – Kritiker, Förderer und Künstler – zu reagieren verpflichtet. Es ist kein Zufall, daß ausgerechnet das Kriegsjahr 1904 eine Reihe von Beiträgen hervorbringt, welche darauf zielen, die Stellung des Nô im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext der Moderne neu auszuhandeln. Es ist nicht zuletzt die Kriegsstimmung, die eine erneute Besinnung auf lange verpönte und verdrängte Werte der Samurai-Kultur befördert und so den Nô-Verfechtern Anlaß bietet, aus der Nische der marginalisierten, überholten Kunst ans Licht der Öffentlichkeit zu drängen. In einer Serie von Leitartikeln der Zeitschrift *Nôgaku* meldet sich ihr Herausgeber, Ikenouchi Nobuyoshi,¹⁷ zu Wort, um den Anspruch seiner Kunst auf eine führende Rolle in der modernen Theaterlandschaft anzumelden.

Die Argumente liegen auf der Hand. Der erzieherische Wert der Nô-Dramen erscheint ihm – vor allem aus der Perspektive des militaristisch geprägten Kriegsjahres – ein schlagender Beweis für die Aktualität der Kunst. Der reiche Fundus an belehrenden und (moralisch) bildenden Beispielen im klassischen Repertoire läßt sich auch unter modischen Kriterien und Schlagwörtern rubrizieren:

Nô, welche die Hilfe von Gottheiten für das Land ausdrücken (*Tamura* 田村, *Orochi* 大蛇, *Kokaji* 小鍛冶, *Kuzu* 國栖); solche, die Kriegshelden besingen und somit die Offenbarung des japanischen Geistes befördern (*yamatodamashii no hakki wo tasukeru* 大和魂の發揮を助ける); so- dann Dramen, welche Pflichterfüllung, Loyalität und Menschlichkeit lehren (*Ataka* 安宅, *Manjû* 満仲, *Settai* 攝待, *Hibariyama* 雲雀山, *Shunnei* 春榮).¹⁸

Über die tatsächliche Präferenz solcher Stücke im Jahr 1904 informieren die Aufführungsprogramme: Die meisten meiden sanfte, anmutige Frauenstücke – einst Aushängeschild der Gattung und privilegierter Ort für die Entfaltung der *yûgen* 幽玄-Ästhetik – und bevorzugen stattdessen ermüdende Anhäufungen strenger, in ihrer Rollenkonstellation männlich, vor allem martialisch markierter Dramen.¹⁹

16 TSUBOUCHI (1904/1977), S. 508.

17 Ikenouchi Nobuyoshi 池内信嘉 (1858–1934) entstammt einer Samurai-Familie aus Matsuyama (Shikoku) und ist ein Bruder des Dichters Takayama Kyoshi 高浜虚子. Er profiliert sich als Nô-Gelehrter und -Förderer, Herausgeber der Zeitschrift *Nôgaku*, Verfasser einer bedeutenden Geschichte des Nô von der Edo- bis zur Taishô-Zeit, *Nôgaku seisuiiki* 能楽盛衰記 (1925/92), Autor von Nô-Dramen, produktiver Publizist und Aufführungskritiker, Initiator der Abteilung für Nô-Instrumente an der Musikschule Tôkyô (später Tôkyô Geijutsu Daigaku) und Professor daselbst. In *Nôgaku* publiziert er meist unter dem Pseudonym Josui 如水, die hier kommentierten Leitartikel erscheinen allerdings unsigniert.

18 „Sensô to nôgaku 戦争と能楽“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 3, März 1904, S. 2.

19 Vgl. die Programme der *gunshi kenkin nô*: KURATA (1996), passim.

Doch nicht allein in seinen Dramen manifestiert sich die Aktualität des Nô. Ikenouchi verweist auf funktionale Aspekte wie den Beitrag der Bühnenkunst in der Formulierung und gleichsam in der Produktion von Machtdiskursen, vor allem im Japan der Frühmoderne, da die Verstrickung theatraler und politischer Diskurse extreme Formen erreicht. Die Geschichte des Nô belegt vielfach, daß Theaterspielen mit der Ausübung, Selbstdarstellung und Legitimierung politischer Macht eminent verknüpft war. Auch wenn Ikenouchi aus der Perspektive seiner Zeit die Mechanismen dieser Diskursproduktion noch nicht aufzudecken vermag,²⁰ zeichnet er die wichtigen Entwicklungslinien der theatralisch-politischen Symbiose nach und liefert eine imposante Liste berühmter Krieger und Machthaber – vom Hochmittelalter bis zum zehn Jahre zurückliegenden sino-japanischen Krieg –, welche gleichsam Theaterspiel und martialische Traditionen praktizierten (die Galerie von Nô-Liebhabern und -Amateuren reicht von Takeda Shingen 武田信玄 über Uesugi Kenshin 上杉 謙信, Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉, Tokugawa Ieyasu 徳川家康 bis zu Nagasawa Tai'i 長澤大尉, jenem Offizier, dem im China-Feldzug der tägliche Vortrag von Nô-Arien den Spitznamen *yôkyoku shikan* 謡曲士官, in etwa „Feldwebel Nô-Gesang“, einbrachte).²¹

Auch Nô-Spieler, die auf den Anekdotenfundus ihrer Überlieferungen zurückgreifen können, schalten sich in die Diskussion ein. So weiß zum Beispiel Kanze Kiyokado 観世清康 (1867–1911) von den Verbindungen von Nô-Schulen zu den Schwertkünsten (zur Yagyû 柳生-Schule) zu berichten, und stellt apodiktisch fest: „Das Nô ist die Blüte der Samurai(kultur).“²² Vor allem auf dem Schlachtfeld bewähre sich – so Kiyokado im Kriegsjahr 1904 – die anfeuernde Macht von Nô-Arien, und nicht weniger deren therapeutische Wirkung, wie der Einsatz eines entfernten Kanze-Vorfahren belegt, dessen Vortrag sogar gegen die Zahnschmerzen des Feldherrn Tokugawa Ieyasu vorzüglich gewirkt haben soll.²³

Auf Shôyôs kritische Einwände geht Ikenouchi Nobuyoshi ausführlich in einem Artikel in der Dezemberrummer der Zeitschrift ein. Die Skepsis des Aufklärers gibt ihm einerseits Anlaß zu selbstkritischer Reflexion über den Zustand des zeitgenössischen Nô, aber auch zur Forderung einer behutsamen Modernisierung der Gattung. Anders als Shôyô sieht Ikenouchi die lange Tradition des Nô nicht als Beleg für dessen musealen Charakter, sondern vielmehr als Zeichen einer eminenten Lebenskraft, mit anderen Worten Aktualität. In zeitgemäßer Diktion meint er, die Langlebigkeit des Nô deute darauf hin, daß die Kunst den „Geist des japanischen Volkes“ bewahre (*Nihonjinmin koyû no seijô to aihana-*

20 Diesen Fragen hat sich die Nô-Forschung erst viel später systematisch gewidmet: AMANO (1997); SCHOLZ-CIONCA (2000); BROWN (2001).

21 „Sensô to nôgaku“, S. 2.

22 KANZE Kiyokado: „Senji no nôgaku 戦時の能楽“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 3 (1904), S. 35.

23 Ibid., S. 36.

renu tokoro no shumi wo tamotte iru 日本人民固有の性情と相離れぬ所の趣味を保っている).²⁴

Daraus ergibt sich für den Nô-Gelehrten sogar der Anspruch der Gattung auf eine führende Rolle in der Modernisierungskampagne. In Opposition zu Shôyô, der auf das Erneuerungspotential des Kabuki und der *furigoto* 振事 (besonders der *naniwabushi* 浪花節) setzt und als Exemplum sofort ein eigenes Stück nachliefert,²⁵ befindet Ikenouchi:

Das heutige Kabuki und die *furigoto* sind zu vulgär und unzulänglich für ein Nationaltheater. Daher ist es empfehlenswert, anstatt diese hochzuhängen, das einfache und edle Nô als Grundlage zu nehmen und ihm Reformen angedeihen zu lassen.²⁶

Weit davon entfernt, im Nô allein ein verstaubtes Kleinod zu sehen, es als einen nationalen Schatz zu behandeln (auch wenn er die Stagnation der Kunst während der Tokugawa-Zeit zugeben muß), empfiehlt Ikenouchi eine behutsame und umsichtige Erneuerung, denn:

Schätze des Shôshin kann man sehr wohl in jeder Menge bewahren. Aber wenn man das Nô bewahren will, kann man das nicht auf dieselbe Weise tun, denn dieses ernährt viele Menschen und verpflichtet sie zur Pflege der Kunst. Verehrt man es als (musealen) Schatz, so wird man es gewiß zerstören. Auch wenn wir das Nô im Ganzen nicht für reformierbar halten, so können die Spieler dennoch ihre Kunst dauernd fortentwickeln, um vom Publikum angenommen zu werden. Aber ist es denn nicht möglich, das Nô zu reformieren und es dem Zeitgeist anzupassen, ohne das Wesen dieser Kunst zu verletzen?

Auf jeden Fall muß darüber nachgedacht werden, wie man das Nô bewahren und dennoch die Zustimmung des Publikums erlangen kann.²⁷

Als oberstes Ziel schwebt dem Gelehrten ein Nô vor, das die Modernisierung des Theaters exemplarisch illustriert („weil das Nô rein und edel ist, muß man die japanischen Theaterkünste nach dem Muster des Nô reformieren“) und den Anspruch auf nationale Repräsentativität erheben kann („Jetzt ist für alle die Zeit gekommen, sich mit allergrößter Kraft einzusetzen, um dieses unser Nô für immer und ewig in den Status einer nationalen Kunst zu erheben“).²⁸

In Ikenouchis apodiktischer Rhetorik wird ein Rechtfertigungsdrang spürbar, der Kompensation für den Orientierungsverlust der Krisenzeit fordert. Doch auch er weiß, daß letztendlich nur ein lebendiges Repertoire den Beweis für die Fähigkeit des Nô zur Erneuerung liefern kann: neue Stücke, die sich aktuellen Themen zuwenden. Er weiß auch, daß Nô – ein Theater des Erinnerns – Tagesgeschehen in die Vergangenheit projiziert, daher seine Stoffe bevorzugt aus dem

24 „Tsubouchi hakushi no *Shingakugekiron* wo yomite nôgakushi no môsei wo unagasu. 坪内博士の新楽劇論を読みて能楽師の猛省を促す“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 12, 1904, S. 4.

25 *Shinkyoku Urashima* 新曲浦島, Musikdrama in drei Akten, erschienen im November 1904 im Verlag Waseda.

26 „Tsubouchi hakushi...“, S. 4.

27 Ibid., S. 5.

28 Ibid.

(kollektiven) Gedächtnis schöpft. Den zeitgenössischen Krieg auf die Nô-Bühne zu bringen ist kein leichtes Unterfangen. Dennoch kein beispielloses Experiment unter den Neuschöpfungen der Meiji-Zeit:²⁹ Die Weichen für die Schöpfung ‚moderner Kriegsstücke‘ hatten bereits zwei Nô zum sino-japanischen Krieg gestellt: *Kachi-ikusa* 勝軍祝 (Die gewonnene Schlacht), 1895 verfaßt, sowie *Mikuni no hikari* 御国光 (Strahlend hehres Heimatland), 1896 bei den großen Feierlichkeiten im Yasukuni-Schrein aufgeführt.³⁰ Der Krieg gegen Rußland wird in seinem ersten Jahr zwei weitere Nô-Dramen inspirieren: *Washi* 鷲 (Der Adler) und *Ikusagami* 軍神 (Der Kriegesgott).



Abb. 1: Der „russische Adler“ von japanischen Gegnern angegriffen: Karikatur in *Fûzoku gahô*, Nr. 295, 1904.

Die sanfte Vereinnahmung: Erotisierte Fremde und Xenophobie in *Washi* (Der Adler)

Ersteres ist eine Auftragsarbeit. Im Enthusiasmus der ersten Stunde, im ersten Monat kriegerischer Auseinandersetzung, erhebt sich im Nô-Verein (*nô-gakukai*) der Ruf nach einem neuen Stück über den Krieg. Rückblickend heißt es in der April-Nummer der Zeitschrift *Nôgaku*:

Aus Anlaß der verschiedenen Nô-Aufführungen für die Unterstützung der Truppen wurde der Wunsch nach einem Drama, das die Eroberung Ruß-

²⁹ NISHINO (1984) führt für die Meiji-Zeit bis 1904 bereits 38 neue Dramen an.

³⁰ Für Inhaltsangaben und (widersprüchliche) Aufführungsdaten vgl. NISHINO (1984), S. 138; S. 144f.

lands (*sic*) behandeln sollte, laut. So wandte man sich an die Herren Ôwada und Kanze, die sofort einwilligten, ein solches zu erschaffen.³¹

Die Wahl fällt auf zwei prominente Mitglieder des Vereins, die schon ein Jahr zuvor in Zusammenarbeit ein neues Nô produziert hatten.³² Für den Text zeichnet Ôwada Takeki 大和田建樹 (1857–1910), einer der eifrigsten Literaten im Umkreis des Nô und profunder Kenner der Kunst; für Musik und Bühnenbewegung (*fushizuke* 節附) Kanze Kiyokado³³, ein erfahrener Spieler, der sich mit etlichen Neuinszenierungen hervorgetan hatte.

Ôwada Takeki (1857–1910), ein produktiver Polyhistor, Autor eines umfangreichen und eklektischen Werks,³⁴ das durch solide klassische (d.h. sinojapanische) Bildung und ausgeprägtem pädagogischen Eros besticht,³⁵ stammt – wie Ikenouchi – aus Matsuyama (Shikoku). Von Kindesbeinen mit dem Nô vertraut, gehört er zu den aktiven und kompetenten Förderern des Nô und macht sich mit Aufführungskritiken, fundierten philologischen Arbeiten (ausführlich kommentierten Nô-Anthologien),³⁶ und nicht zuletzt mit eigenen Nô-Libretti einen Namen. Vor allem dank seiner Hermeneutik und rhetorischen Analyse der Dramen wird er heutzutage als bedeutender Vorläufer der modernen Nô-Forschung wiederentdeckt und gewürdigt.³⁷

Anders als in seinen Schulliedern zum Krieg, die mit ihrer einfachen, plakativen Propaganda-Rhetorik eine schnelle Verbreitung erreichen,³⁸ geht Ôwada als Dramatiker behutsamer vor. Sein Nô *Washi* (Der Adler), in großer Eile geschrieben und bereits am 21. März aufgeführt,³⁹ sodann in der Zeitschrift *Nô-*

31 *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 4: 55.

32 *Ikaribiki* 碇引 (Ankerzug), ein zelebratorisches Götterstück über Fudô Myôô 不動明王 (Text von Ôwada Takeki; Musikarrangement von Kanze Kiyokado); vgl. KURATA (1996), Bd. 3, S. 281.

33 Kanze Kiyokado (1867–1911), nach 1880 Leiter (*iemoto*) der Kanze-Schule, als Spieler nicht unumstritten, doch experimentierfreudig.

34 Ôwadass Œuvre umfasst über 10.000 Seiten: *waka* 和歌, populäre Schullieder (Märsche), enzyklopädische Werke, Schriften zu Grammatik, Rhetorik, Geschichte, Literatur; Reisetagebücher, Übersetzungen aus dem Englischen u. a.; vgl. tabellarische Biographie und Schriftenverzeichnis in: NANKAI HÔSÔ SAN PÂKU BIJUTSUKAN (Hrsg.), (1993), S. 8–25.

35 Zur Rolle von Ôwada Takeki als Pädagoge siehe NARITA Ryûichi: „The World of *Shônen Sekai*“, in: HUIYA-KIRSCHNEREIT (2000), S. 153.

36 *Zoho yôkyoku tsûkai* 増補謡曲通解, 8 Bde, Hakubunkan 1892; *Yôkyoku hyôshaku*, 謡曲評釈, 9 Bde, Hakubunkan 1907–8.

37 So z.B. im Rahmen eines Symposiums zum Nô im 20. Jh., organisiert vom Institut für Nô-Forschung an der Hôsei-Universität, Juli 1999. Zur Rolle Ôwadass Takekis im Nô siehe auch NISHINO Haruo, „Nôgaku wo aishita Ôwada Takeki 能楽を愛した大和田建樹“, in NANKAI HÔSÔ SUN-PÂKU BIJUTSUKAN (Hrsg.) (1993), S. 7–29, *passim*.

38 Drei seiner bekanntesten Kriegslieder – *Nihon rikugun* 日本陸軍: *Shutsujin* 出陣 (Aufbruch an die Front); *Seki-kô* 斥候 (Der Späher), *Kôhei* 工兵 (Die Handwerker-Soldaten) sind in KONISHI Shirô (Hrsg.) (1978), S. 126 aufgenommen.

39 Erstaufführung: 21. März 1904, auf der Bühne der Kanze-Hauptfamilie (*sôke* 宗家), Ushigome Shin-Ogawamachi in Tôkyô.

gaku gedruckt,⁴⁰ meidet den direkten Bezug zu den Ereignissen auf dem Schlachtfeld. Als sensibler Kenner des Nô projiziert Ôwada das Kriegsgeschehen auf eine mythische Ebene.

*Washi*⁴¹ ist als Traumspiel konzipiert, seine Rahmenhandlung zeichnet also in bewährter Manier ein Szenario vom Typ eines *incubatio*-Rituals nach: Ein Wanderer (*waki* ワキ, der Deuteragonist) kommt auf Pilgerreise an einem numinosen Ort an und erlebt dort im Schlaf eine Offenbarung. Auslöser der Epiphanie ist die Begegnung mit einer unscheinbaren Person (*shite* シテ, der Protagonist), die ihm zunächst verschlüsselt Auskunft über den Ort erteilt, um sich dann im Traum des Pilgers in der Gestalt eines *genius loci* zu zeigen – als Gottheit, Dämon, Fabelwesen, oder aber gequälte Totenseele eines unversöhnt Verstorbenen, die im Jenseits keine Ruhe findet. Traum und Offenbarung nehmen den zweiten Teil der Traumspiele ein und entfalten meist dramatisch (in Gesang und Tanz) den zentralen Plot (Sage, Legende, Mythos, oder eine bekannte Episode aus der fiktionalen Literatur). Dieser narrative Kern, den der Vollender des Nô, Zeami Motokiyo 世阿弥元清, *honzetsu* 本説 (Ur-Legende) nannte, bestimmt in der Regel Tonalität und Wortwahl, ja die ganze Ausrichtung des (vielschichtigen) Nô-Textes.⁴²

In Traumspielen fällt demnach dem Handlungsort eine zentrale Bedeutung zu. So verortet Ôwada Takeki sein Nô *Washi* in der Nähe der tatsächlichen Kriegshandlungen und wählt für die Rahmenhandlung, ebenfalls zum Kriegsgeschehen passend, die Winterzeit. Sein Deuteragonist (*waki*) – ein Beamter und Bote aus dem chinesischen „Phönix-Palast“ – unternimmt auf Befehl eine beschwerliche Winterreise in das mandjurische Kernland, zum Berg Cháng báishan 長白山 (jap. Chôhakuzan). Sein Reiselied (*michiyuki* 道行) beschwört die unwirtlichen Fluren:

/shidai/:	Vom Nordberg weht kalt der Wind ins Tal herab. Vom Nordberg weht kalt der Wind ins Tal herab. Im Schneegestöber verlieren sich die Pfade.
/michiyuki/:	Verstrichen ist längst der im Rotlaub Brokate einwebende Herbst. der im Rotlaub Brokate einwebende Herbst. Soweit die Blicke reichen erstrecken sich eisig weiße Tücher im Schnee: welk sind die Felder. Vor des Wanderers Schritten breiten sie sich endlos aus. Im Schneesturm versinkt der Saum seines Gewands. Im Schneesturm versinkt der Saum seines Gewands.

40 Libretto in *Nôgaku*, Bd.2. Nr.4, 1904, S.55–58. Die deutsche Übersetzung folgt – wenn nicht anders vermerkt – dieser Edition.

41 Berücksichtigt wurde außer der oben zitierten, weitere Textausgaben: TANAKA (Hrsg.) (1995), S.167–179; IKENOUCI (1925/1992), Bd.2, S.145–149.

42 Zu Strukturen und Strategien der Traumspiele vgl. auch SCHOLZ-CIONCA (1994), passim.

Der Bote begegnet einem alten Einsiedler, der ihn, mühsam durch schneebedeckte Bergpfade stapfend, zu einer einsamen Berghütte führt („mit Reisigdach verbogen unter der Schneelast“). Sie liegt unweit eines Bergsees, der sich als mythischer Ort erweisen wird. Im Verlauf des Gesprächs erzählt der Alte seinem Gast die Legende des Ortes:

- /kuri/:⁴³ Dieser Berg, Chang bai, über zweihundert *li* ist er hoch;
über tausend *li* sein Umfang, unerschöpflich seine Pracht
durch die vier Jahreszeiten.
Oben am Gipfel liegt ein See, achtzig *li* umschließend,
/sashi/: dessen Wasser sind tief, im Südwesten
fließt der Fluß Ya-lu,
CHOR: Im Norden rauschen die Wasser
des Hun-tong, im Osten jene des Ai-hú:
Reich an Früchten sind seine Ufer.
/kuse/: Im Osten des Berges liegt der große See:
Sein Name ist Bulchuri.
Einst wohnten an seinem Ufer drei Himmelsfeen.
Die jüngste von ihnen wollte baden im See.
Da schwebte eine Elster herab, eine rote Baumfrucht im
Schnabel.
Jene ließ sie fallen auf das abgelegte Gewand.
Unversehens drang die Frucht in den Schoß der Fee ein:
Sie gebär einen Jungen.
DER ALTE: Als der Junge heranwuchs, sprach seine Mutter zu ihm:
CHOR: Geboren bist du – nach dem Willen des Himmels,
in dieser Welt, die wirr ist wie Hanffäden,
um Ordnung im Lande zu schaffen
und Friede den Gemütern zu bringen.
Zieh aus und erfülle die Pflicht, die dir aufgebürdet.

Der Alte berichtet von der Friedensmission des jungen Helden, der auf drei gegeneinander kämpfende Heeresführer trifft, diese besänftigt und zu ihrem Anführer wird. Schließlich verkündet er: „Dies ist unser Ahnherr, Aishin Gioro 愛親覺羅 (jap. Aishin Kakura).“

Die Geschichte, die Ôwada Takeki als *honzetsu* für sein Nô gewählt hat, ist keine geringere als die Gründungslegende der mandjurischen Dynastie, welche von der Abstammung, der Geburt und dem Leben des Nationalhelden Aishin

43 In einer vom Parlando zur Arie sich steigernden Abfolge von Abschnitten *kuri-sashi-kuse* im *crescendo/accelerando*.

Gioro kündigt.⁴⁴ Der Nô-Autor respektiert seine Vorlage bis ins Detail, wie ein Vergleich mit einer der Varianten der Sage belegt:⁴⁵

Mount Chang-pai 長白 is 200 *li* in height and 1.000 *li* in circumference, and at its summit there is a lake called Tamun measuring 80 *li* in circumference. There are three rivers falling down from that mountain: Ya-lu Chiang, Hun-t'ung Chiang, and Ai-hu ho. The Ya-lu river starts from the south side of the mountain and falls westward into the sea south of Liao-tung, the Hun-t'ung river starts from the north side of the mountain and flows northward into the northern sea, and the Ai-hu river runs eastward into the eastern sea. (...)

The Manchu state originated from a lake called Bulhûri beside the mountain called Bukûri to the east of Mount Chang-pai. Three heavenly maidens, Enggulen, Janggulen, and Fekulen, came to bathe at Lake Bulhûri at the foot of Mount Bukûri. When the three maidens came out of the water and were about to put on their clothes, the youngest sister found a red fruit left on her clothes by a sacred magpie. She took it in her hand, and thinking that it would be improper to place it on the ground, she put it in her mouth while dressing. The fruit, however, went straight down her throat, and becoming pregnant she could not fly back to heaven. (...)

Fekulen soon afterward gave birth to a boy. (...) When he had grown to a certain extent, his mother said to him, „My dear son, heaven gave birth to you in order to make you rule the countries which are in a chaotic state. Go to those countries and govern them.“⁴⁶

Die Sage vom Friedensstifter und Reichsgründer Aishin Gioro dient im Nô als Folie für das gegenwärtige Geschehen. In der Erzählung des alten Einsiedlers taucht nämlich die Sorge um seine bedrohte Heimat auf: die erneute Unruhe im Reich (lies: der aktuelle Krieg) – so der Diskurs des alten Einsiedlers – beschwöre einen erneuten „Auftrag des Himmels“ (*ama no tsuge* 天の告), der diesmal an die japanische Armee geht: „das von Barbarei strotzende Rußland, das unseren Osten zu verschlucken trachtet, zu schlagen“.⁴⁷ Nach dieser Eröffnung und der Nennung des Feindes – es ist dies der „russische Adler“ – verschwindet der Alte.

Vordergründig scheint das Interesse des Nô-Autors der Gestalt der Himmelsfee zu gelten, welche so deutlich an eine Lieblingsfigur des meijizeitlichen Nô erinnert: an die Märchenfee im Nô *Hagoromo* 羽衣 (Das Federgewand).⁴⁸ Wie Fekulen, die jungfräulich Gebärende, läßt auch jene ihr Gewand am Ufer und

44 Für bibliographische Hinweise zur Sage sind die Verfasserinnen E. von Mende zu Dank verpflichtet.

45 Zu Varianten und Entwicklung der Sage vgl. GORSKI (1858), passim; ferner MATSUMURA (1988), S. 1–13.

46 Vgl. *Man-chou shih-lu*, zitiert in: MATSUMURA (1988), S. 12f.

47 *Waga tōyō wo noman to no yashin michitaru ro no kuni wo utan gun no okoru beki*. わが東洋を呑まんと、野心満ちたる露の国を、討たん軍の起るべき. *Washi*, op.cit., S. 57.

48 *Hagoromo*, ein Nô unbekannten Autors, entstanden wohl in der späten Muromachi-Zeit, erfreut sich seit der Meiji-Zeit (als es noch fälschlicherweise Zeami zugeschrieben wurde) bis heute einer ungebrochenen Popularität (besonders vor ausländischen Gästen bzw. bei Auslandstourneen gespielt).

gerät dadurch in Verstrickungen mit der menschlichen Welt, aus denen sie sich nur durch die Preisgabe eines himmlischen Geheimnisses (durch Vermittlung himmlischer Tänze) befreien kann. Ätiologisch sind die beiden Feen verwandt, entstammen sie doch demselben Kreis von Lokallegenden an der Peripherie des chinesischen Kulturkreises.⁴⁹

Es ist folgerichtig die Himmelsfee, die im Traum des Wanderers (*waki*) im zweiten Teil des Stückes erscheint, um anmutige Tänze aufzuführen. *Tennyô no mai* 天女の舞 gehören zu den beliebtesten Tanzdarbietungen der Nô-Bühne, und so beginnt der zweite Teil nach Art eines heiteren Götterspiels:

CHOR: Wie seltsam: Musik erfüllt die Lüfte –
 wie seltsam, Musik erfüllt die Lüfte.
 Erschienen ist die holde Gestalt einer Jungfrau.
 Gleißendes Licht durchflutet den Raum.

FEE: Höret nun: jene, die einst beim See
 am Chan bai shan wohnte,
 die den Ahn unseres Qing-Hofes, Aishin Gioro, gebar,
 jene, die Fekulen heißt, steht hier vor Euch.

CHOR: Über ihr Haupt flog die Elster herab.
 Über ihr Haupt flog die Elster herab.
 Die Baumfrucht, vom Himmel ihr übergeben,
 in Händen tragend, tanzt sie heitere Tänze
 in duftendem Blütengewand.
 Der Lauten und Flöten klare Töne erklingen.
 Der Lauten und Flöten klare Töne erklingen.
 Das nächtliche Tanzvergnügen kommt voll in Gang.⁵⁰

Bisher folgte das Nô dem Schema eines Götterstücks mit weiblicher Erscheinung. An dieser Stelle aber bricht plötzlich die Gegenwart in das mythische Geschehen ein, und die Handlung kippt in eine wilde Dämonenszene um. Den Zeitsprung überbrückt eine Allegorie: *Washi*, der „russische Adler“, stürzt herein, um die göttliche Frucht aus der Hand der Himmelfee zu rauben. Die abgehackten Dialogpartien suggerieren den ungleichen Kampf im *accelerando* der Musik:

Da wird auf einmal düster der Himmel vom Norden her:
 Mit voller Wucht stürzt herab, mit Wind schlagenden
 Schwingen, der Adler.
 Er läßt Fluß und Berg erbeben, Gräser und Bäume,
 kräftiger als ein Blitzgewitter.

49 Zu Himmelsfeen und wunderlichen Geburten vgl. EBERHARD (1942), Teil 1, S.257f.; Teil 2, S.252–266.

50 *Washi*, S.55–58.



Abb.2: Zeitgenössische Illustration zu einer *Washi*-Aufführung: Yoshitsune mit Sonnendiadem (*rinkan*) greift den Adler (mit *beshimi*-Maske) an. Im Hintergrund die Himmelsfee (mit blütengeschmücktem Diadem, *tenkan*). Aus: *Fûzoku ga-hô*, Nr.300, 1904.

- ADLER: Hör zu, himmlische Jungfrau! Meine Schwingen,
die Meereswogen aufwühlenden, werde ich weit ausbreiten.
Dafür sollst du mit mir die Wunder wirkende,
Unsterblichkeit spendende Baumfrucht teilen.
Ich will die Hälfte!
- FEE: Nein! Niemals werde ich diese
vom Himmel mir gesandte Frucht
einem anderen übergeben. –
In ihren Ärmel hüllt sie die Frucht,
versucht zu fliehen.
- ADLER: Dann hol ich sie mir mit Gewalt!
[*er setzt der Fliehenden nach*]
- FEE: Da kommt er, der wilde Adler!
- ADLER: Hier ist sie, die Jungfrau!
- FEE: Welch' schrecklicher Anblick!⁵¹

Den tragischen Ausgang des Kampfes, der sich hier anbahnt, kann nur noch ein *deus ex machina* verhindern: ein tapferer Krieger, der mit Pfeil und Bogen, zum Schluß mit dem Schwert, den Adler bekämpfen wird. Der Held aber (*shite*)

⁵¹ Ibid.

ist kein anderer als Minamoto no Yoshitsune, der sich – und hier übertrumpft der Autor kühnste Kolonialphantasien – als Wiedergeburt des Ahnherren der Mongolen, Djinghis Khan, vorstellt. Die bewegte Szene, von Chorliedern in hohem Tempo begleitet, gipfelt in einem erregten Kampftanz:

CHOR: Da tauscht er den Bogen gegen das Schwert.
 Da tauscht er den Bogen gegen das Schwert.
 Er zieht es aus der Scheide:
 Perlen blitzen im herbstlichen Reif.
 Er schwingt es in großem Bogen:
 Vor seiner Schwertspitze
 fliegt wieder auf der wilde Adler.
 Der Recke schlägt zu – der Adler fliegt hoch:
 Mal peitscht er den Himmel, mal stürzt er auf den Boden,
 verliert seine Kräfte.
 Im Hafen von Lüshun wird er niedergestreckt:
 Die stolzen Schwingen fallen ab, gebrochen.
 Aus der mandjurischen Ebene verjagt ist er, vertrieben,
 in Stücke zerschmettert.

Für das Finale schwenkt der Chor übergangslos zu einer kurzen Siegeshymne:

Friede hält wieder Einzug im Osten.
 Der Herrscher des Sonnenursprungslandes:
 Seine Würde strahlt über alle vier Meere.
 Siegesrufe ertönen, die Morgenröte erhellt
 den Himmel. Strahlend geht auf die Sonne
 über dem Schnee.⁵²

Der dichten Anhäufung von Motiven in der Handlung und Personenkonstellation steht die schlichte, didaktisch präsentierte Botschaft des Stückes gegenüber. Anstelle der im Nô üblichen, dominanten Metaphern regieren in *Washi* Clichés und quasi-Allegorien. Das Fremde kommt in dualer Spaltung einher: auf der einen Seite der Adler, eine xenophobe Überzeichnung des schlechthin Bösen; auf der anderen die erotisierte Fremde, ein Gebiet des Göttlich-Weiblichen, in der Gestalt der Himmelsfee: begehrt, anziehend, doch gleichsam schwach und hilfsbedürftig.⁵³

Die Wahl des Adler-Emblems für den russischen Feind überrascht nicht, denn das Cliché ist in den Medien geradezu inflationär verbreitet und hält auch ins Nô früh Einzug. Bereits Ende Februar 1904 wird zum Beispiel auf der Insel

52 *Washi*, S.58. Bei TANAKA (1995) Textvariante: „über den Wolken“ (mit Anspielung auf die kaiserliche Umgebung).

53 Diese gesplante Repräsentierung des Fremden wurde auch in anderen Kulturkreisen in Zusammenhang mit kolonialen Diskursen vielfach beschrieben; vgl. z.B. HÖLZ (1998 und 2002).

Sado eine Gruppe frisch rekrutierter Soldaten vor ihrem Abzug an die Front mit der folgenden improvisierten Nô-Arie verabschiedet:

Gründlich gedrillte Soldaten
ihre Gewehre in Reih und Glied
werden zerschmettern im Kampf
des wilden Adlers Schwingen
werden zerschmettern im Kampf
des wilden Adlers Schwingen.⁵⁴

Andererseits läßt sich der Raubvogel unschwer in die tradierte Ikonologie des Nô einfügen. Bereits Zeamis düsteres Drama vom Monstervogel *nue* bietet ein Musterbeispiel für Zweitspiele vom kriegerischen Typ (*shuramono*), dessen Einfluß auf die Rhetorik der Kampfszene in *Washi* unüberhörbar ist.⁵⁵ Doch fehlt dem modernen Stück jener Nuancenreichtum, der Zeamis Monsterwesen zur Metapher einer gequälten Menschenseele verdichtet. Ôwada begnügt sich hingegen mit einem relieflosen, stereotypen Charakter, gut für spektakuläre Effekte. Als Bühnenfigur mag der wilde Adler durchaus dem Geschmack der Zeit entsprochen haben, wenn man die Vorliebe des meijizeitlichen Nô-Publikums für lärmende Kampfstücke wie *Tsuchigumo* 土蜘蛛 bedenkt. Dieses bis heute auffällig oft aufgeführte Stück handelt vom Kampf eines berühmten mittelalterlichen Kriegers (Minamoto no Yoritomo 源頼朝) gegen eine Erdspinne und verrät durchaus allegorische Absichten: Der tapfere Held siegt über einen ungleichen Gegner, dessen tierische, furcht- und ekelerregende Gestalt erkennbar ein Bündel xenophober Konnotationen befördert – und somit vorzüglich in den Kontext kolonial-nationalistischer Diskurse paßt.⁵⁶ Bezeichnenderweise enthält die Beschreibung des Adlers trotz ornithologischer Attribute (riesige Schwingen, scharfer Schabel etc.) überraschend artenfremde Züge, wie einen von weitem spürbaren Atem („wenn man des Adlers Atem spürt, ist das Unglück nicht mehr fern“, klagt der alte Einsiedler).⁵⁷

Noch deutlicher verraten Wahl und Verwendung des mandjurischen Gründungsmythos das ideologische Programm des Autors. Wenn Ôwada sein Publikum auf die identitätsschaffende Legende der Mandjuren einspielt, so geschieht dies, um jene neu zu besetzen. Der japanische Held, der im Drama als Retter und Rächer der Landesmutter Fekulen auftaucht, kommt nicht etwa als fremder Krieger einher, oder als neutraler Arbiter einer lokalen Auseinandersetzung zwischen den Einheimischen und den russischen Eindringlingen. Im Gegenteil: Minamoto no Yoshitsune 源義経 stellt sich im Nô mit den Worten vor:

⁵⁴ KURATA (1996), Bd. 3, S. 282.

⁵⁵ Vgl. SCHOLZ-CIONCA (1990), S. 115.

⁵⁶ Der *Tsuchigumo*-Plot läßt sich (in ethnologischer Lesung) auf Sagen über den Kampf der zentralisierten Macht gegen „Barbarenstämme“ (*kuma* 熊, *kumaso* 熊襲, bzw. *ebisu* 夷) zurückführen.

⁵⁷ *Washi*, S. 57.

Nun also, was mich betrifft: Als ich noch in Japan weilte, nannte man mich Kurô Hangan 九郎判官, als ich in dieses Land übersiedelte, erhielt ich den Namen Djinghis Khan: Minamoto no Yoshitsune bin ich.⁵⁸

Durch die Gleichsetzung des japanischen Heros mit den Nationalhelden der Mandjuren⁵⁹ kann Yoshitsune am Chang bai shan als *genius loci* gelten: Er partizipiert an jenen numinosen Kräften, die den Einheimischen Schutz und Identität gewähren. Um so mehr, als seine Friedensmission die Taten jenes anderen Landesbefrieders, Aishin Gioro, gewissermaßen fortsetzt: Wie jener, der einst die kämpfenden Kriegsherren besänftigte und die Führung im Land übernahm, bringt Yoshitsune den Mandjuren – ebenfalls durch einen Auftrag des Himmels befugt – den ersehnten Frieden.

Mehr noch: Aus dem ambigen Verhältnis zur weiblichen Hauptfigur bezieht der junge Held ein doppeltes Identifikationspotential. Zum einen ist er Retter und Rächer der Landesmutter, zum anderen (durch die Parallele zu Aishin Gioro) gewissermaßen Sohn-Ersatz. Auch diese Rolle fügt sich in die Logik der subtilen Vereinnahmung, die das Stück ideologisch prägt. Erst in der Pose des (pietätvollen) Sohnes kommt ein Kernelement des imperialen Nationalismus im Bild des Helden zur Geltung: Kindsein (im Verhältnis zur Elternrolle des Kaisers, auf dessen mütterliche Komponente die neuere *kokutai*-Forschung vielfach hingewiesen hat) ist ein privilegiertes Paradigma in der Konstruktion moderner Helden in Japan. Mit sicherem Instinkt wird ein Jahr später Ikenouchi Nobuyoshi das Identifikationspotential des kindlichen Helden in nationaler Mission in seinem *Nô Suketoki* 資時 voll ausschöpfen.⁶⁰

Wenn in Yoshitsune der Held als Kind (der Landesmutter Fekulen, doch auch des Kaisers von Japan) konstruiert wird, so steht auch die Himmelsfee quasi-allegorisch für das umkämpfte Land, das allseits begehrte Objekt der militärischen Auseinandersetzungen – eine übliche Reduktion in den Propagandadiskursen der Zeit, auch in belehrenden Trivialdramen belegt. So erzählt der englische Generalstabsoffizier Jan Hamilton, der als Beobachter mit den japanischen Truppen reisen durfte, von einer Theateraufführung, die Armeekulis nach der Schlacht am Yalu vor den Truppen (und dem Prinzen Kuni) aufführen. Zur Belehrung und Erbauung der Soldaten zwischen den Schlachten übersetzt das Stück das Kriegsgeschehen allegorisch in ein bürgerliches Familiendrama folgenden Inhalts: Zwei Bewerber (Rußland und Japan) buhlen um die Hand einer Jungfrau (Korea). Ihre gierige Mutter (China) will die Tochter dem Meistbie-

58 Ibid., S. 58.

59 Die Rückbindung des mandjurischen Gioro-Klans zu mongolischen Vorfahren („Haus Tschingis“ bzw. „Dynastie Gin“) wurde von den Historikern kontrovers diskutiert; vgl. GORSKI (1858), S. 374ff.

60 *Suketoki* handelt von einem zwölfjährigen japanischen Krieger, der sich (mit Erlaubnis seiner Mutter) den mongolischen Eroberern auf dem Schlachtfeld widersetzt. Das Thema des Kindesopfers ist in diesem *Nô* zentral. Für das Libretto vgl. *Fûzokugahô* 風俗画報 Nr. 322 (1905) S. 35–37; TANAKA Makoto (Hrsg.): *Mikan yôkyokushû* 未刊謡曲集 zoku 続 7 (1990), S. 101–111; IKENOUCHI (1925/1992), S. 149–153.

tenden überlassen; der „arme Junker Japan“ versucht, von seinem alten Freund (England) Geld zu borgen, doch jener knöpft seine Taschen fest zu und erinnert statt dessen den Japaner an die kriegerischen Tugenden seines Volkes. Woraufhin Junker Japan mit wiedererlangter Entschlossenheit die Mutter und den Nebenbuhler umbringt und die Jungfrau für sich gewinnt.⁶¹

Auf einem anderen literarischen Niveau vermittelt das *Nô Washi* ein ähnliches ideologisches Programm. Das vereinnahmende Ineinsetzen der Heldenfiguren (Yoshitsune-Djinghis Khan) soll letztendlich Japans territoriale Ansprüche auf die umkämpften Gebiete legitimieren. So transponiert die *Nô*-Handlung auf dramaturgischer Ebene einen kulturellen Usurpationsakt, der die japanische Präsenz und künftige Dominanz in der Region begründen soll. Rhetorisch wird hier eine sanfte Form kultureller Kolonisierung erprobt, wie sie auch andere Zeitgenossen Ôwadas mehr oder weniger explizit propagieren. So zum Beispiel Haga Yaichi 芳賀矢一, der in seinen berühmten *Zehn Vorlesungen zur japanischen Literatur* (*Kokubungakushi jukkô* 国文学史十講) die Assimilation des Fremden in das Eigene (*dôka suru* 同化する) zur typisch japanischen Fähigkeit erklärt; oder Okakura Kakuzô 岡倉覚三, welcher Japan zum geistigen Schatzhaus Asiens proklamiert – Positionen, die einer späteren Vereinnahmung durch den Pan-Asianismus Vorschub leisten sollten.

Mit dem Arbeitstempo der zwei Autoren konnten die Spieler nicht mithalten. Der schwerfällige Text, überfrachtet mit fremden geographischen und historischen Namen, überforderte sie, und so kam bei der Erstaufführung am 21. März auf der Kanze-Bühne in Ushigome, Shin-Ogawamachi 牛込新小川町, nur eine stark verkürzte Version zur Aufführung, und zwar als letztes *Nô* in einem anstrengenden, martialisch (und misogyn) geprägten Tagesprogramm.⁶² Lakonisch verzeichnet die Einleitung zum Libretto in *Nôgaku*:

Die Zeit bis zur Aufführung war sehr kurz, und so wurde Herr Ôwada gebeten, das Stück auf ein ‚halbes *Nô*‘⁶³ zu kürzen. Das tat er, während (Kanze) Kiyokado einige leichte Änderungen (in der Choreographie und Musik, Anm. d. Verf.) vornahm. (...) Das Stück wurde gelobt, denn es paßte vorzüglich zum Anlaß, und Herrn Kiyokados Arrangement⁶⁴ war trefflich. Es endete in dröhnendem Applaus – sehr zufriedenstellend.⁶⁵

In derselben Nummer erscheint eine ausführliche Besprechung der Aufführung, in Duktus und Wortwahl mit der Einleitung übereinstimmend, wie jene unsigniert und wohl aus derselben Feder (des Herausgebers Ikenouchi Nobu-

61 Verkürzt wiedergegeben nach Jan HAMILTON: *Tagebuch eines Generalstabsoffiziers während des russisch-japanischen Krieges*. Berlin 1910, S.96.

62 Am 21. März wurden gespielt: *Zegai* 善界, *Tadanori* 忠度, *Dôjôji* 道成寺, *Kiso* 木曾, *Washi* 鷺; dazwischen drei *Kyôgen*: *Kachiguri* 勝栗, *Kôyakuneri* 膏薬煉, *Chigiriki* 千切木.

63 *Hannô* 半能: die Praxis der auf den zweiten Teil verkürzten Aufführung ist seit Anfang der Edo-Zeit verbreitet.

64 *Katazuke* 型附, Festlegung der musikalischen und Bewegungseinheiten, in weitem Sinne „Regie“.

65 *Nôgaku*, Bd.2, Nr.4, 1904, S.55.

yoshi) stammend. Die Befangenheit des Auftraggebers ist unüberhörbar, sie verrät wenig kritische Distanz:

Es war eine Erleichterung, denn wir waren uns nicht sicher, ob ein neues Stück überhaupt Erfolg haben könnte. Die Himmelsfee spielte Hattori Kita 服部喜多: Er trug einen Kopfschmuck (*kanmuri* 冠) mit Apfelblüten, eine violette Kurzjacke und rote, weite Rockhosen. Die Baumfrucht, die er in der Hand halten sollte, deutete er durch seinen Fächer an. Beim Feentanz (*tennyo no mai*) war seine Gestalt anmutig und edel. Den Adler spielte Hashioka Kyûtarô 橋岡久太郎, mit schwarzer Perücke und *be-shimi*-Maske. Dazu trug er eine blaue kurze *happi* 法被-Jacke und *hangiri* 半切-Hose – alles sehr passend, er sah furchterregend aus.

Shite war Herr Kanze Kiyokado: Auf seiner schwarzen, buschigen Perücke trug er ein Diadem; er hatte eine schwarze Jacke mit goldenen und silbernen Mustern und rote *hangiri*-Hosen mit Wellenmuster. Er sah aus wie (die Gottheit) Taishakuten in *Shari* 舍利; er beherrschte die Bühne mit seinem würdevoll-feierlichen Auftreten, als er mit Bogen und Pfeilen bewaffnet zur schnellen Flötenweise (*hayabue* 早笛) auf die Bühne schritt. Die Kampfszene mit dem Adler gelang kraftvoll, die Szene, in der er den Feind bedrängt, erinnerte an (die Schlussszene in) *Shari*. Zum Schluß, als er vor dem Vorhang stand und den Adler, der sich am hinteren Bühnenpfeiler festklammerte, hinunterzerterte – das war wie in *Momijigari* 紅葉狩. Dem Anlaß entsprechend gab es starken Beifall. Man mußte einfach an den Fall von Lüshun (Port Arthur) denken. Freilich war das alles dem Talent des Oberhauptes der Kanze-Schule zu verdanken.⁶⁶

Das Nô wurde im Kriegsjahr mehrmals und an verschiedenen Orten aufgeführt,⁶⁷ aber die Begeisterung der Kritiker hielt sich in Grenzen, trotz des Bonus politischer Opportunität. Einer der Kommentatoren wagte sogar, nachdem er etliche kompositorische Fehler monierte, den Verriß des Stückes in einer Deutlichkeit, wie sie für Nô-Besprechungen eher ungewöhnlich ist:

Das kommt von der allzu hastigen Niederschrift. Dasselbe gilt für die Musik, die mehr Leichtigkeit verlangt. Nach dem Kriege sollten andere, bessere Nô geschrieben werden.⁶⁸

Im Zeichen der Chrysantheme: Die Deifizierung des Hirose Takeo in *Ikusagami* (Der Kriegsgott)

So laut und kontrovers *Washi* diskutiert wurde, so still blieb es um ein weiteres Nô aus demselben Kriegsjahr, das wahrscheinlich keine Aufführung erlebte und

⁶⁶ Ibid., S. 61.

⁶⁷ Nach der Uraufführung wurde *Washi* gespielt: am 8. Mai im Iseyama 伊勢山 Schrein in Yokohama; am 4. Juni in Kyôto (mit Katayama Kurôsaburô 片山九郎三郎 als Adler, Ôe Matasaburô 大江又三郎 als Yoshitsune); am 16. Juni im Hie 日枝-Schrein in Tôkyô (mit Kanze Kiyokado und Wakayama Momoki 和歌山百樹); am 19. Juni im Nô-Club von Kôbe (mit Ônishi Kansetsu 大西閑雪; als *waki* Nakamura Shin'ichi 中村信一); vgl. KURATA (1996), Bd. 3: 289f.; ferner *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 6, S. 64; Nr. 7, S. 59f.

⁶⁸ Besprechung der Aufführung vom 8. Mai (nicht signiert) in: *Mainichi shinbun* 毎日新聞 vom 23. Mai.

später gänzlich aus dem Gedächtnis der Nô-Welt verschwand: *Ikusagami* (Der Kriegsgott). Erst in den achtziger Jahren identifiziert der eifrige Gelehrte und Herausgeber vergessener Dramen, Tanaka Makoto 田中允, den Autor des Stückes als Hirota Kagetsu 広田花月 (eigentl. Mitsuyoshi 光吉), „Nô-Kritiker und Forscher“⁶⁹, und veröffentlicht den Text.⁷⁰ Ein Jahrzehnt danach entdeckt der Nô-Forscher Nishino Haruo 西野春雄 das Nô-Libretto in einem Gesangheft der Kongô-Schule (im November 1904 gedruckt) und publiziert diese Version mit einem knappen Kommentar in der Zeitschrift *Hôshô* 宝生.⁷¹ Nicht allein die unmittelbare Nähe zum Kriegsgeschehen überrascht ihn – und entlockt ihm den Ausruf: „*kiwamonochû no kiwamono da* 際物中の際物だ“ – sondern erst recht die literarische Qualität, die ihm Anerkennung bringt:

Unter den vielen selbstgefälligen, labernden ‚neuen Nô‘ der Meiji-Zeit ist dies sicherlich ein beachtliches Werk.⁷²

Nishinos weitere Erkundungen über den Autor des Nô ergeben eine magere Ernte: Er zitiert die Titel einiger Publikationen des als Journalist und Nô-Kommentator des *Ôsaka Asahi shinbun* identifizierten Autors, versprengte Äußerungen von Zeitgenossen über ihn (darunter ein lakonischer Tagebuchvermerk von Umewaka Minoru beim Erhalt des Nô-Textes), sowie Hirotas Bemerkungen zum eigenen Drama. Die Zitatenauswahl verrät einen selbstsicheren und empfindlichen Autor mit Neigung zur Irritation sowie eine gewisse Animosität gegenüber den Tôkyôter Nô-Kreisen des Nôgakukai, besonders gegenüber Ôwada Takeki, dessen *Washi* Hirota nicht ganz unberechtigt als „verworren“ abtut.⁷³

Anders als dem Tôkyôter Kollegen gelingt Hirota Kagetsu mit *Ikusagami* – nach eigenen Angaben zwischen dem 8. April und dem 28. Juli verfaßt⁷⁴ und zuerst in der Tageszeitung *Kyôto Hinode shinbun* 京都日出新聞 veröffentlicht⁷⁵ – ein modernes Nô, das den unmittelbaren Schock des Kriegsgeschehens poetisch umsetzt.⁷⁶

69 TANAKA Makoto 田中允: „Kindai zenki no shinsaku-nô 近代前期の新作能“, in: *Nôgaku kenkyû* 能楽研究, Nr. 9, 1984.

70 Ders. (1987), S. 243–252; Einleitung, S. 43f.

71 NISHINO Haruo: „Ikkyoku saiken 佚曲再見, (Verlorene Stücke, wieder entdeckt): 40 bzw. 41. Folge: *Ikusagami*“, in: *Hôshô*, Nr. 2, 1996 (S. 4–7); Text und Kommentar in Nr. 3 (S. 4–8). Der Kolophon des Gesangheftes erwähnt zwar den Namen des Arrangeurs, Kongô Nao-yoshi 金剛直喜 (Künstlername Kinnosuke 謹之輔), nicht jedoch jenen des Textautors.

72 Op. cit., *Hôshô*, Nr. 2, S. 4.

73 Ibid., S. 5–7.

74 „Ich habe das Stück (...) unter großer Anstrengung in vier Monaten geschrieben.“ Vgl. KURATA (1996, S. 388f.).

75 *Kyôto Hinode shinbun* vom 1. August 1904.

76 Neben der oben genannten wurden drei weitere Textausgaben konsultiert: TANAKA (Hrsg.) (1987, S. 243–252); WATARAI Keisuke 渡会恵介: „Nôgaku Kiseki no geidan wo kiku 4, Kongô Kinnosuke 能楽 鬼籍の芸談をきく 4 金剛謹之輔“, in: *Dentô geinô* 伝統芸能 (Juli 1990), S. 3; NISHINO (1996), Nr. 3, S. 4–7.

Thema des Dramas ist ein neuer, kriegsgeborener Mythos – eine jener ‚invented traditions‘, die in der Meiji-Zeit Hochkonjunktur feiern.⁷⁷ Sie bietet für ein *shuramono* (Nô vom Typ der Zweitspiele, die von den Totenseelen unverzöhnt verstorbenen Krieger handeln) einen vorzüglichen narrativen Kern: eine Episode aus der Belagerung von Port Arthur, die nicht nur ‚authentisch‘, sondern gleichsam allgemein bekannt ist, denn sie erreicht durch mediale Propaganda in kürzester Zeit einen festen Platz im kollektiven Gedächtnis der Zeitgenossen. Den Anlaß gibt der Tod des Schiffskommandeurs Hirose Takeo 広瀬武夫 (1868–1904) am 27. März bei der zweiten japanischen Blockade der Hafeneinfahrt von Port Arthur (Lüshun, jap. Ryojun 旅順). Die Nachricht vom Tod Hiroses wird medial verbreitet und löst einen beispiellosen Prozeß nationaler Verehrung aus. Der Gefallene wird per Staatsakt zum „militärischen Göttlichen Kommandanten“ (*gunshin Hirose chûsa* 軍神広瀬中佐) ernannt, dessen Schreine bis zum Zweiten Weltkrieg Ziel von Pilgerfahrten bleiben werden.⁷⁸

Es überrascht dabei nicht, daß ein Gefallener nach seinem Tode Verehrung erfährt – diese Reaktion verweist auf Grundmuster japanischer Religiosität, welche bis in die Moderne produktiv bleiben und besonders in der Meiji-Zeit den Kult der Kriegstoten im eigens errichteten Yasukuni 靖国-Schrein begründen.⁷⁹ Spektakulär an diesem Akt der Deifizierung ist jedoch die Vereinnahmung und Steuerung der Vorgänge durch zentrale Staatsorgane, wie die Kriegsmarine und deren designierten Historiker, Ogasawara Naganari, sowie die gezielte Einbettung des neuen Mythos in die Diskurse der modernen nationalen Ideologie.⁸⁰

Der erste Akt der Vergöttlichung wird als öffentliche ‚performance‘ inszeniert, die sich unter der Regie des Generalstabs der Marine über zweieinhalb Wochen hinzieht: Die sterblichen Überreste des Hirose Takeo erreichen am 2. April Sasebo und werden fortan von Etappe zu Etappe mit immer größerem öffentlichen Pomp begleitet. Am 5. April erreicht der Zug Shinbashi in Tôkyô, am 13. April findet dann der große Trauerzug statt, der mit der Beisetzung Hiro-

⁷⁷ Zu den ‚invented traditions‘ an der Schwelle der Moderne siehe GLUCK (195); ANTONI (1991); etliche Beiträge in HARDACRE/KERN (eds.) (1997).

⁷⁸ Das *Shintô daijiten* (1937) führt unter den Einträgen *gunshin* bzw. *ikusagami* eine heterogene Reihe von Gottheiten: solche, die der Mythologie des *Kojiki* 古事記 entstammen, wie Takeshiuchi no sukune, Takemikazuchi no kami oder Kaiserin Jingû; die hybride Gestalt der ‚großen Gottheit‘ Hachiman; Gottheiten aus dem Pantheon des (Volks)buddhismus, wie Daikokuten, Bishamon u. a.; schließlich die zwei Kriegsgottheiten der Moderne: Hirose Takeo und Nogi Maresuke 乃木希典 (dessen rituelle Selbstentlebung nach dem Tod des Kaisers Meiji Anlaß zur Deifizierung gab).

⁷⁹ Die Wurzeln dieses Phänomens sind im Glauben an „grollende Seelen“ zu suchen, welche der postumen Beschwichtigung durch Verehrung bedürfen. Zur Einbettung dieses Glaubens in die *kokutai*-Ideologie vgl. ANTONI (1987), passim.

⁸⁰ Für die Rekonstruktion der Ereignisse und die Analyse des gesellschaftlichen und ideologischen Umfelds vgl. Naoko SHIMAZU: „The Making of a Heroic War Myth in the Russo-Japanese War“, in: *Waseda Journal of Asian Studies*, Nr. 25, 2004, S. 83–96. Für die gewährte Einsicht in das Manuskript sind die Verfasserinnen der Autorin zu Dank verpflichtet.

ses im Friedhof von Aoyama seinen Höhepunkt erreicht. Beispiellos ist die massive Präsenz der Staatsgremien (bis hin zu Repräsentanten des Kaiserhauses) sowie jene der Medien (einschließlich ausländischer Journalisten).

Der geschichtliche Kern und Auslöser der Mythenbildung, in unzähligen Varianten in der Tagespresse verbreitet, ist schlicht und rührend, enthält aber jenes symbolische Kapital, das einer nationalen Legende des modernen Soldatenhelms Vorschub leistet. Der junge Offizier Hirose, Kommandant des Blockadeschiffes *Fukuimaru*, setzt sein Leben aufs Spiel, als er sich in allerhöchster Gefahr um das Schicksal eines Untergeordneten kümmert. Anstatt sein nach Plan bereits sinkendes Blockadeschiff zu verlassen und zu seinen Soldaten ins Rettungsboot zu steigen, sucht Hirose fieberhaft nach einem Vermissten aus seiner Truppe, dem Unteroffizier Sugino Magoshichi. Dabei trifft ihn eine feindliche Granate und zerreißt ihn in Fetzen. Übrig bleibt allein ein münzengroßes Stück Fleisch, das später, in einem Behälter in Alkohol aufbewahrt, jene Reliquie ergibt, welche im performativen Staatsakt der Deifizierung eine zentrale Rolle spielen wird.⁸¹

Dies ist ohne Zweifel ein ergreifender Soldatentod. Die Episode vereint die paradigmatische Prägnanz des Vorgangs mit einer gewissen Transparenz ihres Helden. Hirose stirbt nicht mit der Anrufung des Kaisers auf den Lippen (etwa mit jenem „*Tennô heika banzai!*“, das später zur Standardformel wird), vielmehr mit dem fürsorglichen Ausruf: „Wo ist Sugino?“. Ebenso wenig gehört er zu den prominenten Entscheidungsträgern, deren Taten den Verlauf der Waffenauseinandersetzung eindeutig beeinflussen: Hiroses Tod bewirkt keine Wende in der Schlacht. Auch vereint er in seiner Person nicht jenen „Gefühlsakkord des Numinosen“, der spontane Verehrung herausfordert.⁸² Bemerkenswert ist das erratische Auftauchen seines Namens in einer frühen, auf deutsch verfaßten Kriegsgeschichte: Allein im Zusammenhang mit der ersten, erfolglosen Schiffsblockade am 24./25. Februar. Ausgerechnet bei der Schilderung der zweiten Blockade im März bleibt er jedoch unerwähnt.⁸³ Erst die postume Aufarbeitung seiner Biographie ergibt im Nachhinein Anhaltspunkte für das idealisierte Bild eines modernen Helden, in dem nicht allein der allseits beliebte, mitfühlend-sensible Kamerad, sondern auch der großzügig-humane, ja kosmopolitisch ein-

81 SHIMAZU (2004), S.86, folgt bei der Wiedergabe der Fakten einem Augenzeugenbericht (Kurita Tomitarô).

82 WENCK (1952, S.317) weist auf die Komponenten hin, die der Deifizierung einer historischen Person Vorschub leisten: „*maiestas, energeticum, fascinans, tremendum und sanctum*“; vgl. auch SCHOLZ-CIONCA (1991), S. 11–18.

83 Vgl. Curt Freiherr VON MALTZAHN (Vizeadmiral a.D.): *Der Seekrieg zwischen Rußland u. Japan 1904 bis 1905*, 3 Bde, Berlin 1912. Bd.1: S.155: „Korvettenkapitän (der Hôkokumaru, N. d. Verf.) Hirose gab den Befehl zur Sprengung. Durch einen Treffer war aber das Sprengkabel zerstört worden und die Explosion blieb aus. Da er annehmen durfte, daß der große Brand doch noch die Explosion und den Untergang von selbst herbeiführen würde, verließ er mit der Besatzung im Boot das Schiff und brachte sich in Sicherheit.“

gestellte Kriegsgegner und schließlich der getreue Untertan, der sein Leben für den Kaiser opfert, Eingang finden.⁸⁴

Der Nô-Autor ergreift sofort das Thema: Eine Woche nach der ersten Reaktion der Marinekommandatur – die Hirose am 30. März eine Rangerhöhung zum Kommandanten (*chûsa* 中佐) und den Orden des Goldenen Falken gewährt – und noch vor der feierlichen Beisetzungszeremonie in Aoyama beginnt Hirota Kagetsu an seinem Drama zu schreiben. Somit trägt die Transposition des frisch gekürten Kriegsgottes in das Medium des Nô antizipatorische Züge: Hirota Kagetsu nimmt teil an der Modellierung des neuen Nationalhelden, den er gleichsam als Bühnenfigur entwirft. Eine ähnliche Verquickung von geschichtlichem Ereignis und fiktional-performativer, zugleich reflektiv-antizipierender Gestaltung auf der Bühne ist davor wohl nur in Hideyoshis bestellten Nô-Dramen zur Zelebrierung seiner eigenen Taten zu finden (wobei freilich die Selbstinszenierung den Verschmelzungseffekt von Geschichte und ihrer symbolischen Produktion noch weiter potenziert haben mag).⁸⁵ Es ist vermutlich kein Zufall, daß *Ikusagami* einige Jahre nach den großen Dreihundertjahrfeiern zu Hideyoshis Tod entsteht.

Das Projekt, das dem Nô-Autor vorschwebt, steht im Einklang mit der offiziellen Hagiographie: Es geht auch ihm darum, den neu erschaffenen Mythos in der modernen *kokutai*-国体-Ideologie zu verankern.⁸⁶ Dies leistet Hirota Kagetsu mit den rhetorischen Mitteln des Nô, durch die symbolische Einbindung der neuen Gottheit in die Ikonologie des Kaiserhauses.

Der Aufbau des Dramas richtet sich streng nach dem Kanon des Nô. Während der zweite Teil des Stückes den Kriegesbericht im Zentrum hat (mit der episch-lyrischen Beschwörung des Soldatentodes in Arien und Chören), schöpft der erste Teil seine Motive aus dem Metaphernfundus des klassischen Nô-Repertoires. Es überrascht zunächst, daß der Autor die bequemste, die naheliegende Lösung meidet: das Cliché der Kirschblüte. In den Medien inflationär verbreitet, kommt sie im Nô *Ikusagami* nicht vor, obwohl die ephemere Kirschblüte – die so passend den offiziellen Trauerzug mit der Reliquie nach Aoyama am 13. April begleitet hatte⁸⁷ – traditionell als Imago des frühen Todes auf dem

84 Shimazu klammert die religiöse Deutung der Deifizierung aus, betont jedoch die Konkurrenz von Faktoren, welche den Mythos als ideologischen Akt befördern: „Most importantly, there were the crucial issues of the timing of his death and the manner in which he died. Then, there was the apparent overlap of the perceived personality of Hirose with the ideal type of the ‘model soldier’, which Ogasawara wanted to project. Lastly, there was the ease with which they could gather personal information on Hirose.“ SHIMAZU (2004), S. 91.

85 Vgl. Stephen BROWN (2001): „Epilogue: The Hegemon as Actor: Staging Hideyoshi in Postmedieval Noh“, (S. 119–130); „Appendix C: Conquest of Akechi, (S. 146–149).

86 Auf die Wandlung des Tennô-Bildes und der Rollen, die ihm die Ideologen des *kokutai* zuschrieben, weist z.B. Carol GLUCK (1985), S. 89f. hin; vgl. auch Klaus ANTONI (1991).

87 „When the procession came to Akasaka Mitsuke, a flurry of cherry blossoms added poignancy to the sad occasion“, zitiert Shimazu einen Augenzeugen, und fügt ein pikantes Detail von der Beisetzungszeremonie hinzu: „It was reported that, regrettably, some senior officers

Schlachtfeld und Sinnbild des Heldentodes schlechthin gilt. Dieser Versuchung widersteht jedoch Hirota Kagetsu zugunsten einer komplexeren Metapher, welche die Botschaft seines Stückes überzeugender vermitteln wird.

Bereits das Eingangsrezitativ (*shidai* 次第), das üblicherweise die Funktion hat, Thema und Atmosphäre des Stückes zu bestimmen, verkündet eine zeitliche Verlegung der Handlung in den Herbst und signalisiert als *basso continuo* das Lob des imperialen Japan:

Der Aufgehenden Sonne Strahlen leuchten hell.
Der Aufgehenden Sonne Strahlen leuchten hell.
Unter dem Tau die Gräser sind schon verwelkt.⁸⁸

Das Stück spielt also, antizipierend, im Herbst nach Hiroses Tod. Der Deuteronist (*waki*) stellt sich als Pilger aus der heimatlichen Gegend des Verstorbenen (in der heutigen Ôita-Provinz, Kyûshû) vor:

WAKI: Ich hier bin ein Wandermönch aus Bungo. Nun, der ehrwürdige Herr Hirose ist unlängst in der Hafenmündung von Ryojun (Port Arthur) eines ruhmreichen Todes gestorben. Es heißt, daß sein Geist (魂) in die Hauptstadt zog. Um seiner zu gedenken, will ich nun in die Hauptstadt reisen.

Im konventionellen ‚Wegeliad‘ (*michiyuki*) des Pilgers verrät nur eine Anspielung auf die Fortbewegung per Radgefährt diskret die Verankerung des Nô in der Moderne:

Auf Ostwegen weist der Himmel mir
den Weg ziehender Wolken,
der Himmel weist mir den Weg
ziehender Wolken,
Wasser fließen immerfort unbehindert dahin,
es drehen sich schnellfüßig der Wagen Räder.

Beim Aoyama-Feld (Aoyama-ga-hara) in Tôkyô angelangt, ereignet sich die schicksalhafte Begegnung. *Shite*, der Protagonist, tritt auf in Gestalt eines anmutigen Jünglings (*dôji* 童子), eine Chrysantheme in der Hand, ein Gedicht des berühmten chinesischen Klassikers Táo Yuanming auf den Lippen:

Kiku wo tôri no moto ni tori Am Zaun östlich der Hütte pflückte ich
die Chrysantheme:
Yûzen toshite nanzan wo miru Gelassen blicke ich auf den Südlichen Berg.⁸⁹

sneaked out from the procession halfway in order to attend the cherry blossom party in the Hama Detached Palace.“ SHIMAZU (2004), S. 89.

88 TANAKA (1987), S. 243. In der ersten Version (*Kyôto Hinode shinbun*): „*tsuyu no shikokusa*“ (die buschigen, tauchweren Gräser).

89 Zitat aus einem Gedicht von Táo Yuanming 陶淵明, das auch im Nô *Sanshô* 三笑 (Die drei Lacher) erscheint; vgl. SANARI (1931/1954), Bd. 2, S. 1286.

Dieser Auftritt des *shite* setzt für den Nô-Kenner eine ganze Kette von Assoziationen in Gang, die zunächst in Richtung eines chinesisch geprägten Stückes (*tômono* 唐物) weisen. Es stellen sich Bilder von göttlichen Jünglingen ein, Tanzstücke wie *Makura jidô* 枕慈童 (Der Jüngling und das Kissen) oder das verwandte *Kiku jidô* 菊慈童 (Der Chrysanthemen-Jüngling). In der anmutigen Gestalt des *dôji* schwingt die Erinnerung an alte, daoistisch gefärbte Legenden mit, welche vom Tau der Chrysanthemen als Elixier der Unsterblichkeit berichten, von chinesischen Kaisern vergangener Dynastien und deren jugendlichen Favoriten, aber auch von weltabgewandten ‚lachenden Weisen‘, wie sie das Nô *Sanshō* 三笑 (Die drei Lacher) auf die Bühne bringt. Eine gewisse homoerotische Färbung schwingt mit in der Geschichte über den Intimus des Kaisers Mu von Zhou, der weit weg vom Hofe ewiges Leben erreichte. In diesen Sagen fungiert die Chrysantheme als Liebesbote, ist gleichsam Heilpflanze und Wunder wirkende Blüte. Der Jüngling, der sich schuldig gemacht hatte, als er versehentlich über den Ärmel seines Kaisers (und Liebhabers) schritt, schreibt des Kaisers Spruch (ein Gebet, das ihm dieser zur Hilfe mit auf den Weg in die Verbannung gegeben hatte) auf die Blätter einer Chrysantheme. Deren Tau verwandelt sich sich fortan zum Lebenswasser, das ein Wunder wirkendes Bächlein speist.⁹⁰

Mehr noch: Táo Yuanmings Verse auf die Chrysantheme, die der Jüngling in *Ikusagami* bei seinem Auftritt rezitiert, stehen im Nô *Sanshō* in einem besonderen Kontext, der sie als Akt der Fronde gegenüber der gesellschaftlichen Ordnung ausweist. Es ist ein gewagtes Programm der Auflehnung, in dem sich daoistische Weltabgeschiedenheit, Eremitentum und Zen-Individualismus kreuzen. Die drei Weisen, welche sich im Drama *Sanshō* zum ‚großen Lachen‘ einstellen – der Zen-Meister Huì Yuan 慧遠, der Dichter Táo Yuanming 陶淵明 und der Daoist Lu Xiujing 陸修靜 – demonstrieren mit ihrer Geselligkeit eine souveräne Indifferenz gegenüber allen weltlichen Institutionen und gesellschaftlich sanktionierten Werten. Táo Yuanming blickt ‚gelassen‘ auf die Chrysanthemen, da er die Befreiung vom gesellschaftlichen Gehorsam gewagt hat – nach 80 Tagen Dienst hat er sein Amt niedergelegt (*in wo toite saru*, „das (Beamten)siegel löste ich und ging weg“), um fortan nur noch dem Wein und der Natur (im Nô-Text: „Kiefern und Chrysanthemen“)⁹¹ zu frönen. Der geruhssame Blick auf die Chrysanthemen spielt auf den weltabgewandten, innerlich freien Individualisten an, wie er in China vielfach formuliert wurde.⁹²

Doch dieser heraufbeschworene Horizont wird im Stück von anderen Motiven zunehmend verdrängt. Denn nichts steht dem Helden dieses Dramas ferner als die hedonistischen Lebensprogramme weinseliger chinesischer Weiser. Zwar kreist das Zwiegespräch zwischen dem Wandermönch und dem Jüngling bis

90 *Kiku jidô*, in: SANARI (1931/1954), Bd.2, S.810ff.

91 SANARI, Bd.2, S.1286.

92 Vgl. Wolfgang BAUER (1971), S.207–215: „Die Welt hinter den Höhlen: Gleichgültigkeit, Rausch und Genialität“.

zum Schluß des Aktes um die enigmatische Chrysanthemenblüte in dessen Hand, deren Verortung in der botanischen, poetologischen und schließlich heraldischen Ordnung die allmähliche Preisgabe der Identität des Helden herbeiführt, doch schwenkt der Blick bald auf ‚japanische‘ Valenzen der Blüte um.

In einem symbolischen, mit Andeutungen spielenden ‚Wettstreit der Kulturen‘, wie er in Nô-Dramen vom Typ *Hakurakuten* 白楽天 (Po Lo Tien) vorkommt, erfährt in *Ikusagami* die Chrysantheme – die chinesische Blüte *per se* – eine Umwertung in japanischen Koordinaten. So trägt der mysteriöse Jüngling, zur Belehrung des Wanderers, zunächst ein Gedicht aus dem *Kokinshû* 古今集, der ersten kaiserlichen *waka*-Anthologie, vor:

<i>kokoroate ni</i>	Soll ich's versuchen,
<i>oraba ya oramu</i>	die Blüte zu pflücken?
<i>hatsushimo no</i>	Ohnehin kann man sie
<i>okimadowaseru</i>	mit dem Rauhreif verwechseln:
<i>shiragiku no hana</i> ⁹³	die weiße Chrysantheme.

Das Pflücken von Blüten wird in japanischen Gedichten konventionell als Überschreitung eines Verbots empfunden: Einerseits ist es ein Raub (den oft der Gartenbesitzer oder Blumenwärter, *hanamori*, bestraft), andererseits eine frevelrische Geste (auf dem Hintergrund buddhistischer Vorstellungen von der ‚führenden‘ Vegetation).⁹⁴ Der heianzeitliche Autor bezieht sich aber kokett auf die vermeintliche Komplizität der Natur mit seinem Vorhaben: Der weiße Schimmer des frostbedeckten Bodens wird das Fehlen der Blüte vor den Blicken (des Gartenbesitzers) verbergen.

Das Gedichtzitat antizipiert im Handlungsablauf die Bitte des Mönches um Erlaubnis, eine Chrysantheme zu pflücken, um sie auf dem Grab des Helden zu opfern. Obwohl der Jüngling, (als *hanamori*, Hüter der Chrysanthemen), erst zurückhaltend reagiert, führt er den Pilger zur Grabstelle und rezitiert dabei ein zweites Herbstgedicht, ebenfalls aus dem *Kokinshû*. Mit diesem gibt er ein weiteres Stück seines Geheimnisses preis, denn das *waka* spielt auf den japanischen Kaiserhof an („jene, die über den Wolken weilen“ ist eine konventionelle Umschreibung für die Höflinge):

93 *Kokin wakashû* 古今和歌集, *maki* 巻 5, Herbst, NKBT, S.156, Gedicht des Ôshikôchi no Mitsune 凡河内躬恒. In der Übersetzung von Peter ACKERMANN / Angelika KRETSCHMER (2000), (Herbst II, Gedicht 277), S.161: „Wenn ich sie nun pflücken will, / soll ich blindlings sie denn pflücken? / der erste Rauhreif/ verwirrt mich doch so ganz und gar – / weiße Chrysanthemenblüten!“

94 Die Debatte um das Pflücken von Blüten ist im Nô vielfach inszeniert; vgl. z.B. William LAFLEUR: „Vegetation from Hell: Blossoms, Sex, Leaves, and Blades“, in: SMETHURST (ed.) (2002), S.149–167.



Abb.3: *Taka-Maske* (Rolle des *nochijite* Yoshitsune): Aus dem Ausstellungskatalog ASAHI SHINBUNSHA (Hrsg.): *Ii-ke nôgaku meibô*. Ôsaka 1984, Nr.26.

<i>hisakata no</i>	Die Chrysanthemen
<i>kumo no ue nite</i>	über den ewig währenden
<i>miru kiku wa</i>	Wolken betrachtend:
<i>amatsu hoshi to zo</i>	fast hält man sie
<i>ayamatarekeru</i> ⁹⁵	für Sterne am Himmelszelt.

Am Grab angelangt, betet der Pilger und opfert dem Geist des Toten die gepflückte Chrysantheme. Durch die wiederholten Anspielungen des Jünglings irritiert, fragt er nach der Bewandnis der Blüten. Die Antwort des Jünglings verläßt an dieser Stelle die Ebene der poetischen Andeutungen, um in einer geradezu nüchtern didaktischen Passage auf die heraldischen Valenzen der Chrysantheme in japanischem Kontext einzugehen:

JÜNGLING: Die Chrysantheme preist man in China als Elixier des langen Lebens. An unserem (japanischen) Hofe hat man sie zum kaiserlichen Zeichen erkoren. Dies erinnert mich an eine alte Begebenheit: Vor langer Zeit hat Kusunoki Masashige 楠木正成 von seinem Kaiser, Go-Daigo Tennô, die Chrysantheme als Hauswappen zugewiesen bekommen. Doch er wagte es nicht, sie in ihrer Vollkommenheit zu benutzen, und ließ nur die Hälfte einer Blüte auf dem Wasser treiben, zum Schutze kommender Zeiten und Geschlechter. Daher hat das kaiserliche Wappen sechzehn Blütenblätter, doch jenes des Kusunoki-Hauses ist das Wappen der auf dem Wasser treibenden ‚halben Chrysantheme‘, allseits berühmt bis in unsere Zeit.⁹⁶

Über die Heraldik führt der Nô-Text jenen Helden ein, der wie kein anderer in der imperialen Mythologie des modernen Japan zum Inbegriff des treuen Untertans wurde: Kusunoki Masashige (?–1336), welcher auf der Seite seines Kaisers Go-Daigo (1288–1339) für die Restauration der kaiserlichen Macht gegen das Kamakura-Shogunat gekämpft hatte. In der Tat beeindruckte dessen chrysanthemengeschmückte Flagge (*kikusui no hata* 菊水の旗) die Feinde des Kaisers vor der entscheidenden Schlacht bei Minatogawa, in der er zusammen mit seinem Bruder und gefolgt von sechzehn treuen Vasallen sein Leben lassen mußte.⁹⁷ Freilich beruht die im Nô angeführte Deutung des Wappens auf einer Volksetymologie, denn das *kikusui*-Emblem geht auf die chinesischen Legenden vom Lebenselixier, dem Chrysanthemenwasser, zurück.

Der Jüngling fährt fort mit seiner Geschichte, die der Chor aufnimmt:

95 *Kokin wakashû*, maki 5, Herbst: Gedicht des Fujiwara no Toshiyuki 藤原敏行, NKBT, S.154. In der Übersetzung ACKERMANN / KRETSCHMER (2000), Gedicht 269 (Herbst II), S.157: „Die Chrysanthemen / hoch am kaiserlichen / Hofe oben – / sie möchte mit den Sternen/ man verwechseln.“

96 TANAKA (Hrsg.) (1987), S.246.

97 „Masashige kyôdai shi no koto 正成兄弟死の事“, in: *Taiheiki* 太平記 (1961), S.158f.

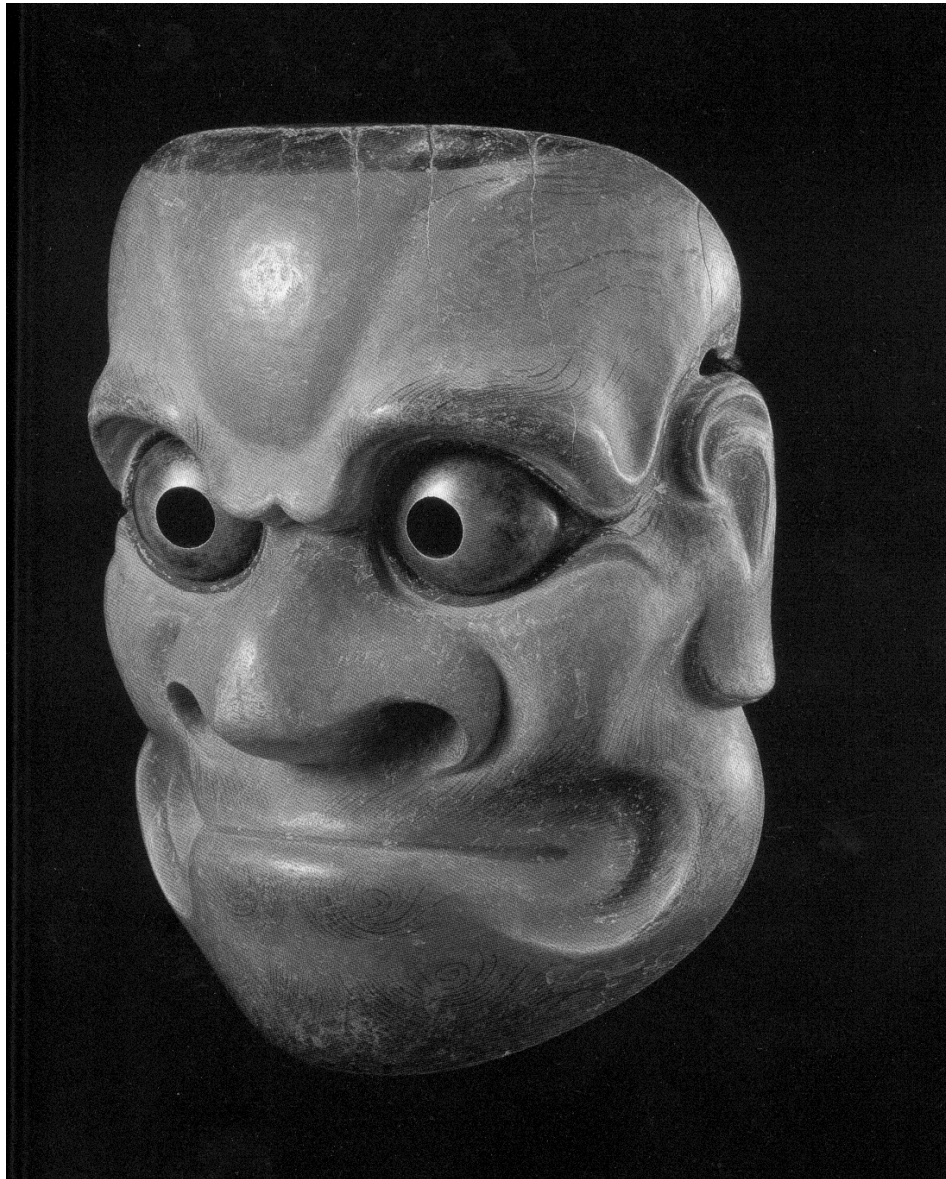


Abb. 4: *Chôrei-beshimi-Maske* (Rolle des Adlers, *tsure: Washi*, 2. Teil). Aus dem Ausstellungskatalog ASAHI SHINBUNSHA (Hrsg.): *Ii-ke nôgata meihô*. Ôsaka 1984, Nr. 64.

JÜNGLING: Und jenes glückverheißende Chrysanthemenwasser
spülten flüchtige Wellen dahin – bei Minatogawa,
wo das Leben des Kriegers sein Ende nahm.
Fürwahr, wie traurig war sein Schicksal!

CHOR /*age-uta*/: Also wird die Tapferkeit jenes Vasallen
also wird die Tapferkeit jenes Vasallen
zehntausend Alter überdauern,

und seine letzten Worte, die vor dem Tod ausgesprochenen:
 – „Auch wenn ich sieben Mal wiedergeboren werden sollte,
 könnte ich die Gunst des Heimatlandes nicht erwidern.“ –
 sie bleiben für uns ewige Belehrung.
 In der Tat, welch ein Spiegel des Kriegers!
 In der Tat, welch ein Muster des Kriegers!

Die Bilder schmelzen ineinander im poetischen Redefluß, von *kakekotoba*, *engo* und *honkadori* befördert (*medetaki kikusui* reverberiert in *adanami*, das zu den Wellen des Minatogawa, der Todesstelle Masashiges, führt; *nami* ist *engo* zu *sui* (*mizu*) bzw. *kawa* usw.). Die „letzten Worte“ – Leitspruch des exemplarischen Untertanen – weisen zwar auf eine berühmte Stelle im *Taiheiki*-Text hin (der Bruder Masashiges spricht sie aus vor dem Doppelselbstmord),⁹⁸ sie sind aber auch im letzten (chinesisch verfaßten) Gedicht des Hirose Takeo enthalten, das in seinen Grabstein auf dem Friedhof von Aoyama eingemeißelt wurde. In Shimazus Prosaübersetzung:

Born seven times to serve the country, death faced with the strongest de-
 termination, wishing for success of the attack, boarding the ship with a
 smile.⁹⁹

Mit diesem poetischen Testament nimmt der junge Offizier den postumen Vergleich mit dem mittelalterlichen Helden gewissermaßen voraus.

Nun ist der Pilger von der Erzählung irritiert und fragt direkt nach der Identität des geheimnisvollen Jünglings. Der Kreis seiner Vermutungen schließt sich mit dessen Eröffnung:

JÜNGLING	Wer ich bin, wer weiß
/age-uta/:	[Weiße] Chrysanthemen, darunter Wasser schöpfend will ich des Kaisers Herrschaft beschützen soll ich des Kaisers Herrschaft beschützen.
CHOR	Um des Kaisers Herrschaft zu schützen,
/age-uta/:	hat er das flüchtige Leben verlassen. doch seinen Namen ließ er zurück. Der Kriegsgott –
JÜNGLING:	der bin ich. ¹⁰⁰

Die Preisgabe seines Namens macht – nach den Regeln des Nô – die Präsenz eines *shite* in veränderter Gestalt auf der Bühne unmöglich. Er verschwindet:

CHOR: Der abendliche Herbstwind, und der Klang

⁹⁸ *Taiheiki*, S.159.

⁹⁹ Vgl. SHIMAZU (2004), S.90, zitiert nach *Hirose Takeo zenshû ge*. Tôkyô: Kôdansha 1983, S.378, Shimazu fügt hinzu, daß Takeo diese Verse in zwei Briefen vom 21. bzw. 22. März an die Familie und an einen Freund geschickt hatte.

¹⁰⁰ TANAKA (1987), S.247.

der Tempelglocke – sie treffen den Körper
des Wanderers auf dem Felde.
Undeutlich der Schatten des Grabes
verschlingt die Gestalt:
Ohne Spur ist sie verschwunden.

In der ersten Hälfte seines Nô hat der Autor dem Bild des anmutigen daoistisch geprägten Jünglings ein zweites untergeschoben: jenes des kaisertreuen Vasallen, dessen tragischer Tod, im mittelalterlichen Epos besungen, ein Spiegelbild des neuen Helden Hirose Takeo abgeben soll. Keinem Geringeren stellt Hirota Kagetsu den frisch erkorenen Kriegesgott zur Seite, dem er aber (zumindest im ersten Teil seines Nô) die anmutigen Züge des *puer aeternus* in der Maske des *dôji*¹⁰¹ verleiht. Diese Vision ist bildhaft in der reichen Symbolik der Chrysantheme verankert, die Hirota rhetorisch virtuos im Textgeflecht seines Dramas einwebt.

Der Nô-Autor begnügt sich also nicht mit der Übernahme der gängigen, in den Medien verbreiteten hagiographischen Elemente, er sucht vielmehr einen effizienten Resonanzboden in bewährten Nô-Motiven und nicht weniger in populären, seinen Zeitgenossen vertrauten Legenden der neuen nationalen Ideologie. Erst dieser komplexe Nexus verankert das pathetische Ende des Kommandanten Hirose in der Rhetorik des Heldentodes als ‚Opfer für den Kaiser‘ – einem Leitmotiv der patriotischen Diskurse.

Viel einfacher bleibt auf rhetorischer Ebene der zweite Teil des Dramas, der in der Manier der Kriegerspiele (*shuramono*) den gewaltsamen Tod des Helden – wie üblich durch die Erinnerung seines wiederkehrenden Geistes gefiltert – heraufbeschwört. Hirotas Aufgabe ist nun, zwischen dem nüchternen Ton des Kriegsberichtes, dem apodiktischen Ton der Kriegspropaganda und der visionär-traumwandlerischen poetischen Sprache des Nô zu vermitteln. Das Resultat ist ein unebener Text, von abrupten Wendungen markiert, mit schroffen Übergängen von prosaischer Erzählprosa zu lyrischen Arien. In den besten Passagen beschwört der Text in lakonischer Bildersprache die Grauen eines modernen Krieges von noch nie gekannten Dimensionen – Kriegsbilder, welche die spätere Ästhetik der ‚Stahlgewitter‘ vorausnehmen.

Im Traum des Pilgers erscheint der Geist des Hirose Takeo – eine gequälte Seele im Bann unauslöschlicher, bedrängender Erinnerungen der Meereschlacht. Seine ersten Arien (*issei, ageuta*) pflegen üppig die Übertreibung:

JÜNGLING: Im Gelben Meer, gepeitscht von rauhen Winden
Erheben sich Wogen drei tausend Fuß hoch.
Die schwarzen Wolken lösen sich nicht auf
Ausgetanzt hat der Goldene Drache.

101 Diese Nô-Maske (vgl. Illustration x) verweist auf die Ikonographie des ‚göttlichen Jünglings‘ in buddhistischen Plastiken; vgl. Christine GUTH-KANDA: „The Divine Boy in Japanese Art“; in: *Monumenta Nipponica*, Bd. 42, Nr. 1, 1987, S. 1–23.

Die feindlichen Truppen stehen einander gegenüber:
 Grell leuchten Blitze hin und her.
 CHOR: Im Umkreis von zehn Meilen bis in den letzten Winkel
 durchleuchtet, glänzen kreideweiß
 Menschengesichter : ein grausamer Anblick!¹⁰²

Konventionell und nüchtern fällt der lange Dialog zwischen Pilger und Geist, in dem der Gott seine reichsbeschützende Rolle postuliert und Kusunoki Masashiges Schwur (‚sieben Leben für den Kaiser würden die Schuld nicht tilgen‘) wiederholt, um mit dem Chor ein Lob auf den Kaiser und seinen gerechten Krieg einzustimmen, das in die feierliche Verkündung gipfelt:

Des Kaisers Schlachten sind ohne Schatten,
 denn über alles scheint sie gleich, die Eine Sonne!
 Über alles scheint sie gleich, die Eine Sonne!

Es fällt auf, daß Hirota Kagetsu, anders als Ôwada, kein xenophobes Feindesbild aufbaut. Nüchtern, kühl-distanziert bleibt die Beschreibung der Seeschlacht, wie andererseits auch das Bild des Helden Hirose jeder Tiefendimension entbehrt. Über lange Strecken hinweg füllt den zweiten Nô-Teil der dokumentarische Bericht, welcher auch den belehrenden Ton von Strategie-Lektionen nicht scheut (so in der detaillierten Unterweisung über den Verlauf der Schiffsblockade). Erst gegen Schluß erreicht der Ton dramatische Erregtheit:

SHITE (*ageuta*): Die Zeit: dritter Monat, nach dem zwanzigsten Tag.
 Kalte Winde bäumen sich auf, wüten unentwegt.
 Mitternachtsstunde: Auch glühendes Eisen würde erfrieren.
 Durch Wolken nah und fern, die Wogen spaltend,
 erscheint es plötzlich: das Blockadeschiff.¹⁰³

Während in den ersten Arien die Lichtkontraste dominieren, im zweiten zitierten Abschnitt die Kälte, spielt der Text in einer weiteren Arie schließlich akustische Register durch:

Da pfeifen Pfeile zu tausenden, die Kugeln
 werden zu prasselndem Regen, zu donnerndem Hagel,
 lassen Meer und Berge erzittern.

Die Klimax – mit der Schilderung des Soldatentodes – fällt hingegen in ihrer elliptischen Diktion eher sachlich und zurückhaltend aus:

SHITE: ‚Der Augenblick ist günstig‘, beschließt Sugino.
 ‚Der Augenblick ist günstig‘, beschließt Sugino

¹⁰² TANAKA (1987), S. 247.f.

¹⁰³ TANAKA (1990), S. 249.

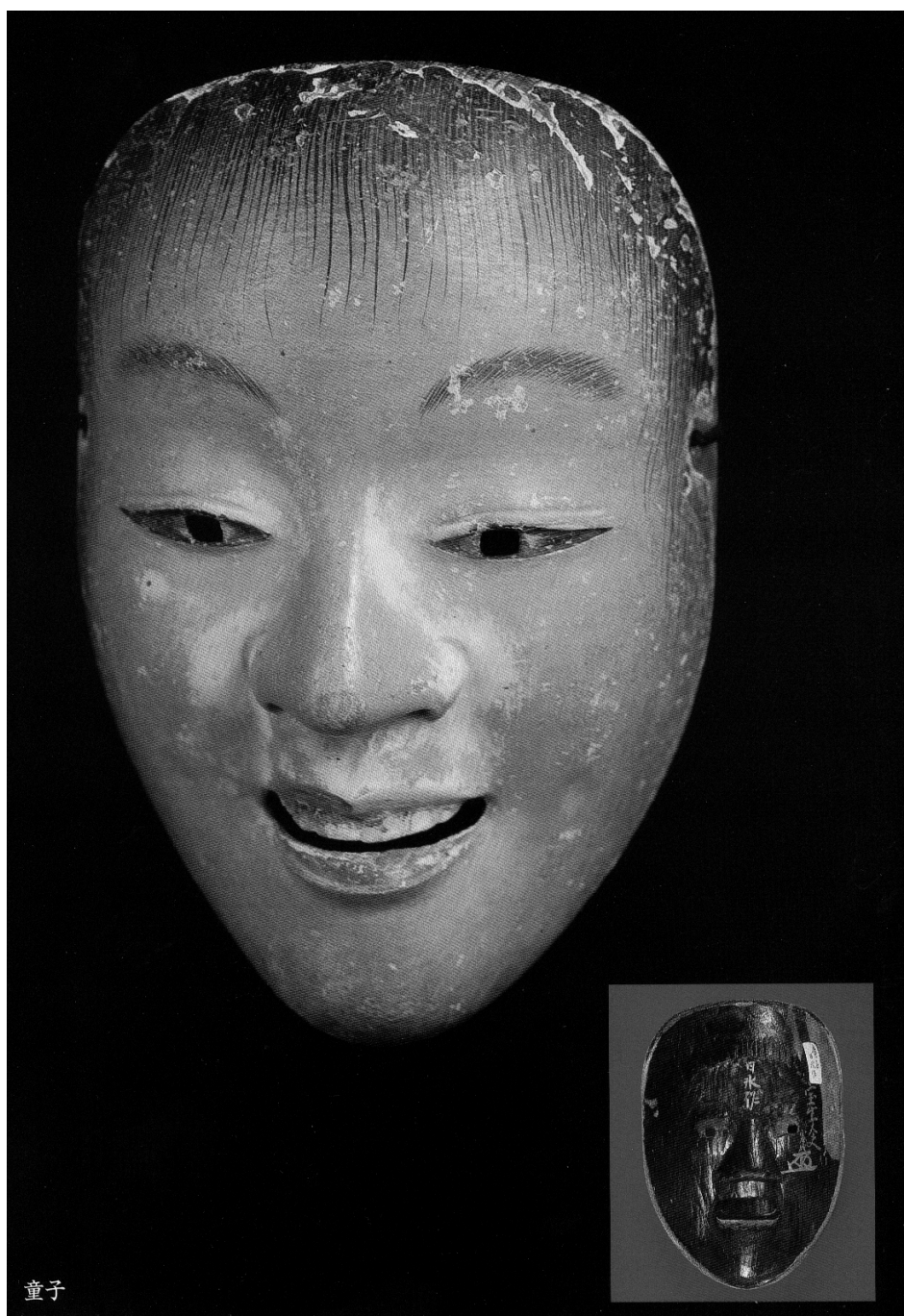


Abb.5: *Dôji*-Maske (wahrscheinlich für den *maejite* in *Ikusagami*: der Jüngling). Aus dem Ausstellungskatalog ASAHI SHINBUNSHA (Hrsg.): *Ii-ke nôgaku meihô*. Ôsaka 1984, Nr.12.

und stürzt hinaus, das Feuer zu eröffnen.
 Da fliegt eine feindliche Kugel.
 Sie trifft das Schiff, er bricht getroffen zusammen.
 „Jetzt können wir getrost unsere Soldaten
 ins Boot steigen lassen.“
 Aber noch nicht: Den einen, Sugino,
 sehe ich nicht unter ihnen – das ist unheimlich.
 Ich durchsuche das Schiff, wieder und wieder.
 Suche nach ihm überall, frage nach ihm.
 Doch nirgends ist er zu finden.
 Ob er getroffen ist? Da hilft kein Bedauern.
 Das Los des Himmels ist unerbittlich.

SHITE (*noriji*): In jenem Augenblick fliegt – woher nur? –
 eine einzige Kugel. Sie trifft.
 Nun gibt es kein Entrinnen mehr.
 Sein Leib, zerborsten in Fetzen,
 sinkt mit den Algen ins Meer, löst sich auf.
 Allein seine Seele kehrte an diesen Ort zurück,
 um zu beschützen des Herrschers hehre Würde.
 Welche Freude ist der Soldatentod!
 Welche Freude ist der Soldatentod!¹⁰⁴

Das Drama endet abrupt mit diesem *finale furioso*, das in eine Losung der Tagespropaganda kulminiert.

Ungewöhnlich an diesem Stück ist die Nähe zum behandelten Ereignis, aus der sich eine merkwürdige Inversion ergibt: Während der *shite* im ersten Teil des Nô üblicherweise als unscheinbarer Zeitgenosse des *waki* auftritt – d.h. im banalen Präsens angesiedelt ist – im zweiten aber aus (meist ferner) Vergangenheit in die Gegenwart einbricht, verletzt *Ikusagami* diese Ordnung. Hier ist der Jüngling mit der Chrysantheme – Held des ersten Teils – offensichtlich eine ferne Gestalt, dem Hort des kollektiven (chinesische Kultur mit einschließenden) Gedächtnisses entsprungen. Im zweiten Teil hingegen verwandelt er sich in eine moderne Gestalt, die aus nächster Nähe spricht: Der Ton der journalistischen Berichterstattung ist hörbar im Duktus des Nô-Textes. Der Kriegsgott gewinnt eigentlich kein Profil.

Mit diesem Wagnis der unbedingten Aktualität betritt der Autor doch Neu-land im Nô – wenn man einmal von den bestellten Stücken, die Toyotomi Hideyoshis Taten besingen, absieht. Zwar finden sich im mittelalterlichen Repertoire vereinzelt Stücke, die prompt auf Tagesgeschehen reagieren,¹⁰⁵ doch bleibt

104 Ibid., S. 251f.

105 Möglicherweise ist dazu auch Zeamis *Nue* zu zählen, das vielleicht als Reaktion auf ein Ereignis im Jahr 1416, festgehalten im Tagebuch eines kaiserlichen Prinzen, entstand; vgl. SCHOLZ-CIONCA (1990), S. 93.

dies die Ausnahme. Auch Nishino zitiert ein frühes Beispiel für diese Praxis, doch übersieht er nicht eine textimmanente Warnung gegen die Verarbeitung zeitgenössischer Begebenheiten auf der Nô-Bühne.¹⁰⁶

Die eigentliche poetische Leistung des Textes liegt auf rhetorischer Ebene: in der Entwicklung eines ersten Teils, der aus dem Nexus seiner Bilder (mit der Chrysantheme als Leitmotiv) argumentative Kraft für ein ideologisches Konstrukt bezieht. Wobei in *Ikusagami*, aber noch deutlicher in *Washi* die Valenzen der Metaphern (*tôitsu imêji*) von platten Allegorien subminiert werden (siehe die flache Allegorie des Adlers). Die delikaten Anspielungstechniken alter Nô-Stücke leiden unter dem Regime der Propagandaslogans, auch wenn sich beide Techniken der Ellipse bedienen.

Auch leisten die modernen Nô-Autoren ihrer Kunst keinen guten Dienst, wenn sie Zweitspiele zum eminenten Ort martialischer Helden erklären. Beruht doch der Charme klassischer *shuramono* gerade auf der Melancholie empfindsamer, dichterisch und musikalisch begabter Krieger, die sich fatalistisch dem Schicksal beugen – jene sind ausnahmslos Verlierer auf dem Schlachtfeld.

Daß darüberhinaus keines der zwei Nô-Stücke kritische Distanz zur offiziell propagierten Linie erkennen läßt, überrascht nicht angesichts der konservativen Nische, in der die Nô-Szene in der Meiji-Zeit ihren Platz sucht. Die kritiklose Übernahme kolonialer Diskurse (im Fall des *Washi*) oder die unbedingte Bereitschaft zur Modellierung eines modernen Nationalhelden (in *Ikusagami*) sind nicht zuletzt Teil der Selbstbehauptungsdiskurse der Gattung Nô in einer schwierigen Zeit.

Literaturverzeichnis

- AMANO Fumio (1997): *Nô ni tsukareta kenryokusha*. Kôdansha.
- ANTONI, Klaus (1987): „Yasukuni und der Schlimme Tod des Kriegers“, in: *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung*, Bd. 10, S. 161–192.
- ANTONI, Klaus (Hrsg.) (1991): *Der Himmlische Herrscher und sein Staat*. München: iudicium.
- BAUER, Wolfgang (1971): *China und die Hoffnung auf Glück*. München: Hanser.
- BROWN, Stephen T. (2001): *Theatricalities of Power. The Cultural Politics of Noh*. Stanford, Ca.: Stanford University Press.
- EBERHARD, Wolfram (1942): *Lokalkulturen im alten China*. Teil 1: Leiden: Brill; Teil 2: Monumenta Serica, Monograph III, Peking.
- GLUCK, Carol (1985): *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press.

106 Das muromachizeitliche Nô *Kobayashi* verarbeitet eine zeitnahe Begebenheit, doch eine Kritik auf diese Praxis ist im Damentext selbst formuliert: So verwehrt sich der Held gegen eine Arie über eine frisch gewonnene Schlacht: *kinô ya kyô no koto nite sôrô wo, kaku utai ni tsukuri-utau koto, amari ni majikakute shikaru bekarazu*; vgl. NISHINO (1996), S. 7f.

- GORSKI, W. (1858): „Ueber die Herkunft des Stammvaters der jetzt in China herrschenden Dynastie Zin und vom Ursprunge des Namens der Mantschu.“ *Arbeiten der Kaiserlich Russischen Gesandtschaft zu Peking über China, sein Volk, seine Religion, seine Institutionen, socialen Verhältnisse etc.* Berlin: F. Heinicke.
- GUTH-KANDA, Christine (1987): „The Divine Boy in Japanese Art“, in: *Monumenta Nipponica*, Bd.42, Nr. 1, S.1–23.
- HAMILTON, Ian (1910): *Tagebuch eines Generalstabsoffiziers während des russisch-japanischen Krieges*. Deutsche Bearbeitung v. P. v. Heydebreck u. G. Schröder, Hauptm. Berlin: Siegmund.
- HARDACRE, Helen / Adam L. KERN (eds.) (1997): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden u.a.: Brill.
- HIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hrsg.) (2000): *Canon and Identity – Japanese Modernization Reconsidered: Trans-Cultural Perspectives*. München: iudicium.
- HÖLZ, Karl-Heinz (1998): *Das Fremde, das Eigene, das Andere. Die Inszenierung kultureller und geschlechtlicher Identität in Lateinamerika*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- HÖLZ, Karl-Heinz (2002): *Zigeuner, Wilde und Exoten. Fremdbilder in der französischen Literatur des 19. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- IKENOUCHI Nobuyoshi (1925/1992): *Nôgaku seisui*. 2 Bde. Neu herausgegeben, mit Erläuterungen und Chronologie von Nishino Haruo. Sôgensha.
- Ikusagami* (1) *Kyôto hinode shinbun* 1. August 1904.
 (2) TANAKA (Hrsg.) (1987), S.243–252
 (3) In: *Dentô geinô* 伝統芸能 (1990), S.3.
 (4) NISHINO (1996), *Hôshô*, vol. 3: S.4–7.
- KONISHI Shirô (1978): *Nichiro sensô zengo* (= Nishikie bakumatsu Meiji no rekishi 12) Kôdansha.
- KURATA Yoshihiro (1996): *Meiji no nôgaku*, Bd.3. Nihon geijutsu bunka shin-kôkai.
- MALTZAHN, Curt Freiherr von (Vizeadmiral a.D.) (1912–1914): *Der Seekrieg zwischen Rußland und Japan 1904 bis 1905*. 3 Bde. Berlin: Mittler.
- MATSUMURA Jun (1971): „The Ancestral Legend of the Manchu Imperial House“, in: CH'EN Chieh-hsien (ed.): *Proceedings of the Fourth East Asian Altaistic Conference*, December 26–31, S.192–195.
- MATSUMURA Jun (1988): „On the Founding Legend of the Ch'ing Dynasty“, in: *Acta Asiatica*, Vol.53, S.1–23.
- NAJITA, Tetsuo / J. Victor KOSCHMANN (1982): *Conflict in Modern Japanese History. The Neglected Tradition*. Princeton: Princeton Univ. Press, S.197–225.

- NANKAI HÔSÔ SAN-PÂKU BIJUTSUKAN (Hrsg.) (1993): *Ehime ga unda koku-bungakusha Ôwada Takeki*.
- NARITA Ryûichi: „The World of *Shônen Sekai*“, in: Irmela HIJAYA-KIRSCHNEREIT (Hrsg.) (2000), S. 145–166.
- NISHINO Haruo (1984): „Kindai zenki no shinsaku yôkyoku. Kindai yôkyoku-shikô“, in: *Nôgaku kenkyû*, Vol. 9, Hosei daigaku nôgaku kenkyûjo, S. 119–164.
- NISHINO Haruo (1996) „Ikkyoku saiken, 40 und 41: *Ikusagami*“, 1 und 2 in: *Hôshô* (Wanya shoten), Nr. 2, S. 4–7; Nr. 3, S. 4–8.
- OMOTE Akira / AMANO Fumio (1987): *Nôgaku no rekishi*. (Iwanami kôza: *Nô – Kyôgen*, 8 Bde; Bd. 1).
- ÔZASA Yoshio (1985): *Nihon gendai engeshiki*. Bd. 1. Hakusuisha.
- SANARI Kentarô (Hrsg.) (1931/1954): *Yôkyoku taikan*. 6 Bde. Meiji shoin.
- SHIMAZU, Naoko (2004): „The Making of a Heroic War Myth in the Russo-Japanese War“, in: *Waseda Journal of Asian Studies*, vol. 25, S. 83–96.
- SMETHURST, Mae (ed.) (2003): *The Noh Ominameshi*. The Flower Viewed from Many Directions. Ithaca, N. Y.: Cornell East Asia Papers.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (1990): „Der leidende Dämon: Zeami's *Nue*“, in: *NOAG*, 147–148, S. 92–117.
- SCHOLZ-CIONCA (1991): *Aspekte des mittelalterlichen Synkretismus im Bild des Tenman Tenjin im Nô*. (MOS 59), Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (1994): „Notes on Memory and Recollection in Zeami's Works“, in: TÔKYÔ NATIONAL RESEARCH INSTITUTE OF CULTURAL PROPERTIES (Hrsg.): *Nô – Its Transmission and Regeneration*. Tôkyô 1994, S. 175–187.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (2000): „Halte den Fächer wie ein Schwert: Zur Entwicklung der Körpersprache im japanischen Nô-Theater“, in: Erika FISCHER-LICHTE / Anne FLEIG (Hrsg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto, S. 131–147.
- TANAKA Makoto (Hrsg.) (1987): *Mikan yôkyokushû, zoku*. Koten bunko, Bd. 1 (1987), Bd. 7 (1990), Bd. 17 (1995).
- TSCHUDIN, Jean-Jacques (1995): *Le Kabuki devant la modernité*. Lausanne: Édition L'Âge d'Homme.
- (TSUBOUCHI) Shôyô (1904/1977): „Shingakugekiron“, in: *Shôyô senshû*, Dai-ichi shobô, Bd. 3 (1977), S. 505–555.
- Washi*: In: (1) *Nôgaku* Bd. 2, Nr. 4, 1904, S. 55–58.
 (2) TANAKA Makoto (Hrsg.) (1995), S. 167–179.
 (3) IKENOUCI Nobuyoshi (1925/1992), Bd. 2, S. 145–149.
- WELLS, David u. Sandra WILSON, Hrsg. (1999): *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05*. New York u. a.: St. Martin's Press.

WENCK, Günther (1952): „Sugawara Michizane. Mythos und historische Gestalt“,
in: *Zeitschrift der Morgenländischen Gesellschaft*, Bd. 102, S. 315–323.