

Drei zeitgenössische Nô-Dramen

Übersetzung und Kommentar von
Stanca Scholz-Cionca und Oda Sachiko (Trier u. Tôkyô)

Oda Sachiko	Moderne Nô-Dramen (<i>shinsaku-nô</i>) und ihre Inszenierung
Tada Tomio	Elegie vom unstillbaren Groll (<i>Bôkonka</i>)
Dômoto Masaki	Das Mädchen und die Atombombe (<i>Sadako – genbaku no ko</i>)
Ishimure Michiko	Meeresleuchten (<i>Shiranui</i>)

Vorwort

Daß das Nô-Theater lebt, bezeugen die täglichen Theaterzettel in Japans Großstädten, die wachsende Zahl der professionell aktiven Schauspieler und nicht zuletzt die Aufführungen und Workshops im Ausland. Daß Nô-Dramen auch heute noch produziert werden, ist aber den Wenigsten bekannt. Zu groß scheint die Übermacht des kanonischen Repertoires, seit Jahrhunderten eingefroren und mit der Gestik und der musikalischen Begleitung monolithisch zusammengewachsen. Die klassischen Dramen sprechen uns aus archaischer Ferne an, im Ritual verankert, von der Kraft feierlicher Worte getragen. Nô-Libretti bieten elaborierte – und gleichsam eklektische – literarische Gebilde, deren Entzifferung mittlerweile nur über den Umweg philologischer Arbeit erfolgt. Techniken alter Rezitationskünste treffen in den Texten auf den verspielten Formalismus mittelalterlicher Kettendichtung, deren Regularien in der Vernetzung der Leit-motive befolgt werden, während die auratische Kraft von Schlüsselbildern die diskursive Ebene überlagert und die dramatische Handlung in eine marginale Position zurückdrängt. Während Anfang des 20. Jahrhunderts die Nô-Texte Muster für ein lyrisches Drama der Moderne boten – für europäische Imagisten war ihre Entdeckung eine Offenbarung – mag heute ihr Pathos befremden und ihre kryptischen intertextuellen Bezüge obsolet wirken.

Dennoch hat das vergangene Jahrhundert über 300 moderne Nô-Dramen hervorgebracht,¹ die sowohl das literarische als auch das szenische Potential der Gattung immer wieder ausloteten und die Barrieren des Standardrepertoires in Frage stellten. Daß sie von der Literaturforschung weitgehend unbeachtet blieben, geht einerseits auf ihre Stellung als ephemere Textvorlagen für die Bühne, andererseits auf ihre verwirrende stilistische Vielfalt zurück.

1 Eine nahezu vollständige Bestandaufnahme bietet NISHINO Haruo: „Shinsaku nô no hyakunen. Shinsaku nô nenpyô 1904–2004“, in: *Nôgaku kenkyû kiyô*, Bd. 29, Tôkyô: Nogami kinen Hôsei nôgaku kenkyûjô 2004.

Die erhöhte Dramenproduktion des letzten Jahrzehnts und ihre Rückwirkung auf die Inszenierungspraxis im zeitgenössischen Nô haben uns zu dieser ersten kleinen Anthologie in deutscher Sprache bewegt. In ihr sind die Beiträge der zwei Herausgeberinnen schwer voneinander zu trennen. Das Projekt entwickelte sich aus einigen längeren Gesprächsrunden vor oder nach dem Besuch von Theateraufführungen in Tôkyô, Februar-März 2005, bei denen neue Stücke gelesen, interpretiert und diskutiert wurden. Dabei war die praktische Erfahrung, die Oda Sachiko 小田幸子, eine profilierte Nô-Forscherin, Theaterkritikerin und Dramaturgin, mit Nô-Inszenierungsprojekten gesammelt hat, ausschlaggebend.²

Ausgewählt haben wir drei Stücke mit besonderem Zeitbezug. Alle drei wenden sich brisanten politischen Themen zu, aus der Überzeugung heraus, daß das Medium Nô auch gegenwärtigen Befindlichkeiten und Traumata gültigen Ausdruck zu verleihen vermag, und zwar gerade dort, wo andere Gattungen an ihre Grenzen stoßen, und wo in öffentlichen Debatten das Schweigen der Betroffenheit einsetzt. Alle drei Stücke legen den Finger auf Wunden des vergangenen Jahrhunderts, deren Verarbeitung und Überwindung im kollektiven Gedächtnis noch lange nicht abgeschlossen ist.

Tada Tomios 多田富雄 *Bôkonka* („Elegie vom unstillbaren Groll“) entstand im Kontext der in Japan lange hinausgezögerten Verarbeitung der kolonialistischen Vergangenheit. Das Drama setzt einen Schlüsselbegriff der japankoreanischen Literatur, *han* („Groll“) im Brennpunkt eines individuellen Frauenschicksals. Als Leitmotiv fungiert hier der unversöhnliche Groll einer koreanischen Witwe, deren Mann im Zweiten Weltkrieg nach Japan verschleppt wurde und dort verstarb – ein anonymes, doch exemplarisches Schicksal. In seinem modernen Psychodrama, das durch Heraufbeschwörung des traumatischen Erlebnisses – in Erzählung und Tanz – kathartische Wirkung erstrebt, vollzieht der japanische Autor eine symbolische Geste der Reue, die auf dem Hintergrund der virulenten Debatten um die koreanischen „Trostfrauen“ (慰安婦 *i'anfu*) – Zwangsprostituierte des Zweiten Weltkrieges – eine besondere Bedeutung erhält.

Das zweite Stück, Dômoto Masakis *Sadako* 堂本正樹 („Das Mädchen und die Atombombe“) klagt das Verbrechen des Atombombenabwurfs auf Hiroshima an. Die Beschworung des Grauens – auf das Schicksal eines der unzähligen Opfer projiziert – wird vom innigen Friedensgebet und -Bekentnis auf den Trümmern des atomaren Desasters abgelöst.

Das dritte Nô, *Shiranui* („Meeresleuchten“) krönt das Lebenswerk von Ishimure Michiko 石牟礼道子, der unermüdlchen Kämpferin für die Opfer einer

2 Den Rahmen für diese Anthologie bot ein dreijähriges interdisziplinäres Forschungsprojekt, das von der VW-Stiftung unterstützt wird und an den Universitäten Trier und Mainz angesiedelt ist: „Zwischen Selbstbild und Fremdwahrnehmung: Identitätswandel im japanischen Nô-Theater im Zeitalter der Internationalisierung“. Dank gebührt ferner der Japan Foundation für einen mehrmonatigen Forschungsaufenthalt der Unterzeichnenden in Tôkyô, der die Entstehung dieses Projektes ermöglicht hat.

der größten Umweltsünden des 20. Jahrhunderts: der Vergiftung des Meeres bei Minamata (im Westen der Insel Kyûshû) durch die Abflüsse eines Chemiekonzerns. Die militante Stimmung in Ishimures vorangegangenen Werken weicht im Nô einem märchenhaften Szenario, das in eine mythische Vision von Apokalypse und Wiedergeburt der Welt mündet. Die Brücke zur utopischen Lösung bietet die Nô-Form: in Gebet, Beschwörung und Besänftigungsritual (*chinkon* 鎮魂).

Daß die drei Nô-Stücke jeweils eine Frau als zentrale Figur setzen, ist kein Zufall. Die geschlechtliche Markierung von Opfern findet bewährte Muster im klassischen Repertoire wie auch, mentalitätsgeschichtlich geprägt, in Clichés der kollektiven Phantasie. Die Gattung Nô hat sich früh zu einem Theater der Affekte entwickelt, das in den Traumspielen (*mugen-nô* 夢幻能) zum Psychodrama tendiert, wobei liminale Zustände und traumatische Erlebnisse in den Frauenrollen ihren bevorzugten Ausdruck finden. Wut und Groll, Rachegeleüste oder Auflehnung, unausweichliche Pein sind deren privilegierte Domäne, wie auch psychische Devianz im Nô – mit wenigen Ausnahmen – geschlechtlich markiert, im Rollentypus der Wahnsinnigen (*monogurui* 物狂) erscheint.

Ob die Heldinnen der zeitgenössischen Dramen dieser klassischen Galerie neue Facetten und Akzente hinzufügen, ob sie darin dauerhaft einen Platz beanspruchen können, bleibt eine Frage an zukünftige Inszenierungen und ihre Publikumsrezeption.

Stanca Scholz-Cionca

Moderne Nô-Dramen (*shinsaku nô*) und ihre Inszenierung

Oda Sachiko (Tôkyô)

Der Begriff

Shinsaku nô 新作能 werden die seit der Meiji-Zeit entstandenen modernen Nô-Libretti genannt, die, versehen mit musikalischer Notation, zur Aufführung bestimmt sind.

Die Produktion von Nô-Dramen wurde nach ihrer Blüte zur Zeit von Kan'ami und Zeami gegen Ende der Muromachi-Zeit, etwa mit den Dramen von Kanze Nagatoshi (1488–1541) weitgehend eingestellt. Zwar gab Toyotomi Hideyoshi (1536–1598) eine Serie von Stücken in Auftrag, welche seine eigenen Taten verherrlichen sollten, doch wurde das Repertoire des zur Zeremonialkunst des Shôgunats auserkorenen Nô Anfang der Edo-Zeit eingefroren und die Aufmerksamkeit der Schauspieler galt fortan nur noch der Verfeinerung der Bühnenkunst. Freilich wurden auch während der gesamten Edo-Zeit zahlreiche neue Stücke geschrieben, aber sie zielten nicht auf eine kreative Erneuerung der Gattung, sondern rekurrten auf Altbewährtes und kamen ohnehin nur selten zur Aufführung. Unter dem fünften Tokugawa-Shogun Tsunayoshi und dem sechsten, Ienobu, wurden zwischen 1680 und 1712 dennoch viele ungewöhnliche Werke inszeniert, in Vergessenheit geratene Dramen aus dem alten Repertoire, die für einige Darbietungen wieder ausgegraben wurden.

Im Zuge der Umwälzungen, die in der Meiji-Zeit die ganze Gesellschaft Japans umfaßten, entstand unter westlichem Einfluß eine neue, moderne Theatergattung, das *shingeki* 新劇. Das Nô-Theater war bestrebt, auf der Basis des klassischen, aus der Edo-Zeit übernommenen Repertoires, ein neues Publikum, aber auch neue Förderer zu gewinnen. Unter diesen Umständen wurde der Wunsch nach neuen Stücken laut. Hier setzt das moderne Nô an, das nach dem Ausdruck eines neuen Zeitgefühls sucht.

Schließt man die Inhalte der Stücke in die Definition mit ein, so versteht man unter *shinsaku* Dramen, die für die speziell geschulten Schauspieler von Nô und Kyôgen konzipiert, zeitgenössische Themen behandeln, wobei sie auf bewährte klassische Modelle aufbauend, neue Formen für Text und Aufführung anstreben.

Institutionelle Entwicklungen im Nô und die Produktion neuer Dramen

Um die Dramenproduktion des letzten Jahrzehnts (seit etwa 1995) kritisch beurteilen zu können, ist eine kurze Würdigung ihrer Vorläufer unumgänglich.

Das Zeitalter der ‚neuen Dramen‘ beginnt in den 1920er Jahren mit dem Dichter Takahama Kyoshi (1874–1959), doch von einer Blütezeit kann man erst in den 1940er Jahren, besonders in der Zusammenarbeit zwischen dem Nô-Schauspieler Kita Minoru (1900–1986) und dem Dichter Toki Zenmaro (1885–1980), sprechen. Stücke wie *Yumedono* („Der Pavillion der Träume“), *Sanetomo* („Sanetomo“), *Shôe no nyonin* („Die Frau im blauen Gewand“) – ihre gemeinsame Produktion umfaßt sechzehn Dramen – bringen neue Heldentypen auf die Bühne und belegen ein starkes Interesse für religiöse Themen und Konflikte, streben jedoch keine Erneuerung der Form an.

Anders verhält es sich in den 1950er Jahren, als Takechi Tetsuji (1912–1988) frischen Wind in die Inszenierung des Nô bringt und durch grenzüberschreitende Experimente und Mischformen mit anderen Theatergattungen starke Akzente setzt. Takechi hat mit seinen Regieexperimenten die Überwindung der Kluft zwischen klassischen und modernen Formen anvisiert. Unter seiner Regie treten Nô-Spieler häufig in modernen Dramen von Kinoshita Junji, Mishima Yukio und anderen Autoren des Shingeki auf. Als Folge dieser erhöhten Mobilität entsteht 1970 der Verein Mei no kai, dessen Programm die Befreiung des Nô aus den starren Fesseln des Traditionalismus und eine enge Zusammenarbeit mit anderen Genres vorsieht.

Der Fokus ändert sich in den 1980er Jahren mit dem verstärkten Interesse für Neuinszenierungen klassischer Stücke (*fukkyoku*), die aus verschiedenen Gründen im Laufe der Geschichte aus dem Repertoire verschwanden oder entfernt worden waren. Seit über zwanzig Jahren arbeiten nun Schauspieler (Nô und Kyôgen) und Forscher zusammen und ‚entstauben‘ alte Stücke in frischen Inszenierungen. Auf dieser Grundlage verstärkte sich der Trend, wieder entdeckte und -belebte Inszenierungstechniken auch in Repertoirestücken anzuwenden, was eine Flexibilisierung der Aufführungsform (z. B. auch durch Spielelemente, die bis dahin als individuelle oder schulinterne Varianten galten) bewirkte. Der Umgang mit alten Techniken bei der Wiederbelebung vergessener Spieltraditionen bedeutete für die Bühnenpraxis jedoch nicht eine Rückwendung zu obsoleteren Formen, vielmehr gingen daraus Impulse für die Erneuerung der Nô-Kunst hervor. Die Wiederaufnahme alter Stücke belebte den kritischen Umgang mit Texten und die Auseinandersetzung mit Problemen der Regie. Dieser Prozeß wird auch heute fortgeführt.

Probleme der Inszenierung neuer Nô-Dramen

Etwa seit Mitte der 1990er Jahre kann man mit vollem Recht von einer neuen Blütezeit der modernen Nô-Dramen sprechen.

Der Begriff ‚neue Stücke‘ bezieht sich gewöhnlich zunächst auf den Dramatiker und seinen Text. Angefangen mit den 1990er Jahren erfahren jedoch auch

Aspekte der Planung und Inszenierung eine deutliche Aufwertung: der Dramaturg, der Intendant, der Produzent werden nun zu Schlüsselfiguren. Auch der beste Text kommt ohne diese nicht zur Aufführung. So wurden beispielsweise die Jugenddramen von Dômoto Masaki bei ihrer Entstehung vor fünfzig Jahren hoch gepriesen, aber inszeniert wurde nur eines davon, und zwar erst fünf Jahrzehnte später, im Jahr 2000: *Kawazu ga numa* („Der Krötensumpf“).

Anders als zur ersten Blütezeit der ‚neuen Dramen‘ geht nun häufiger ein Inszenierungsprojekt der Entstehung des Textes voran. So zum Beispiel bestellte das Nationaltheater bei der Autorin Baba Akiko das Libretto zu *Akiko midaregami* („Akiko, liebestrunken“), das 1995 uraufgeführt wurde. Ähnlich verhielt es sich mit *Yume no ukihashi* („Schwankende Brücke der Träume“) von Setouchi Jakuchô, das 1999 auf die Bühne kam. Bei solchen mitunter prunkvollen Inszenierungen werden gelegentlich auch Künstler von außerhalb hinzugezogen (Regisseure, Kostümdesigner), aber aus eigener Initiative könnten diese, auch wenn sie hervorragende Ideen für ein Projekt haben, bei einer neuen Inszenierung nicht mitwirken. In einer klassischen Gattung wie dem Nô war eine solche Mitarbeit früher unvorstellbar. Ein öffentliches Theater, das neue Projekte verwirklichen und tragen könnte, existiert noch nicht und auf ein eigenes Forum für innovative Inszenierungen wird man in Japan noch warten müssen. Dennoch gibt es Bemühungen in diese Richtung. Zum Beispiel haben das Nô-Theater von Yokohama und das Ryûtopia (in der Provinz Niigata beheimatet) ein bahnbrechendes auf kommunaler Ebene finanziertes Projekt für eine Frauentruppe entworfen, *Nô-ukifune* (Libretto: Baba Akiko; Musik und Choreographie: Umewaka Rokurô), das 2003 zur Aufführung kam und ein überzeugender Erfolg wurde. Aber ein System, das die Wahl der Schauspieler, der Inszenierungsmethoden usw. erlaubt, ist noch lange nicht ausgereift, auch wenn sich einige feste Konstellationen von Regisseur-Produzent-Dramaturg bereits bewährt haben: zum Beispiel die Trias Ogihara Tatsuko, Tsuchiya Ei'ichirô (Produzenten) und Kasai Ken'ichi (Regisseur).

Tatsache ist, daß immer mehr neue Stücke für bereits entworfene Projekte geschrieben werden – eine entschiedene Abwendung von der früheren Praxis und gleichzeitig eine Annäherung an die Methoden des modernen Theaters. Bei solchen Unternehmungen spielen Regisseure, Dramaturgen und Produzenten eine wachsende Rolle. Sie sind es, die die Entstehung neuer Stücke vorantreiben. Ihre Bedeutung ist nicht mehr von der Hand zu weisen. So entstanden außerhalb der kommunalen Strukturen eine Reihe von Vereinen, die sich energisch um neue Stücke und Wiederaufnahmen (*fukkyoku*) bemühen: darunter *Hashi no kai*, aus der später *Nôgaku Kanzeza* hervorging; *Umewaka Rokurô no kai*, *Ôtsuki Bunzô no kai*; *Sarugaku no za* und andere mehr.

Neben den Regisseuren und Produzenten kommt in diesem Kontext den Schauspielern und Instrumentalisten eine wichtige Rolle zu. Einige wenige haben sich bei Neuinszenierungen besonders hervorgetan: Unter den Hauptspielern (*shitekata*) sind dies Umewaka Rokurô, Kanze Hideo, Asami Shinshû, Ôtsuki Bunzô; als Nebenspieler ist Hôshô Kan besonders gefragt; unter den

Musikern Ôkura Genjirô (Schultertrommel), Fujita Rokurôhei und Matsuda Hiroyuki (Flöte), Kamei Tadao (Hüfttrommel); Sukegawa Osamu (Großtrommel) und andere. Sie sorgen nicht nur für die musikalische Begleitung, sondern greifen auch aktiv in die Regie ein. Die meisten von ihnen haben Erfahrung mit der Wiederaufnahme alter Stücke gesammelt und setzen diese bei der Inszenierung neuer Werke ein. Es versteht sich von selbst, daß die Hauptspieler die Gestaltung neuer Dramen mit bestimmen. Musikbegleitung und Choreographie fallen ohnehin in ihren Verantwortungsbereich.

Die Inszenierung neuer Stücke

Moderne Nô orientieren sich an zwei Achsen und bewegen sich zwischen den zwei Polen der Überlieferung und Innovation. Im Idealfall sollen sie traditionell und gleichzeitig innovativ sein, die Überlieferung pflegen und sie wiederum erneuern. Wenn die Innovation überhand nimmt, überschreiten sie die Grenzen der Gattung, wenn die tradierten Formen zu eng eingehalten werden, verliert das Neue seinen Sinn. Jede Aufführung des *shinsaku nô* ist folglich ein Experiment, das die vorgegebenen Muster in Frage stellt und die Grenzen dieser Bühnenkunst ausreizt. Jede provoziert im Zuschauer die Frage nach dem Eigentlichen des Nô.

Manches neue Stück begnügt sich mit der Wahl eines der Gattung angepaßten und gleichzeitig aktuellen Themas, ohne klassische Spielweisen und Muster zu durchbrechen. Das Nô bietet ja, durch seinen festgelegten Aufbau und die bewährten Ausdrucksmuster, einen standardisierten Stil, der flexibel genug ist, um sich neuem Material mühelos anzupassen (so zum Beispiel bei Inszenierungen von „Othello“ oder „Macbeth“ im Nô-Stil). Auf dieser Basis hat der Immunologe Tada Tomio einige erfolgreiche Stücke über aktuelle Themen, wie den Gehirntod, die japanische Okkupationspolitik in Korea, oder etwa die Opfer der Atombombe von Hiroshima verfaßt. Seine Libretti bleiben eng an den klassischen Aufbau des Nô angelehnt. Bei ihrer Inszenierung kann der Schauspieler ohne besondere Mühe Musik und Tänze hinzufügen, denn die Stücke meiden Abweichungen und scheuen kühne Experimente. Auch wenn Kostüme, Tänze und Musik in Details Variationen aufweisen, bleiben sie im Rahmen des klassischen Nô. Für den Zuschauer sind die Abweichungen von den tradierten Normen kaum festzustellen.

Entschiedene Änderungen des klassischen Aufführungsstils und gleichzeitig die Suche nach neuen Publikumsschichten charakterisieren hingegen die Arbeit des Schauspielers Umewaka Rokurô, Leiter des traditionsreichen Hauses Umewaka in der Kanze-Schule. Auf drei Gebieten betritt er Neuland: erstens bei der Übernahme musikalischer Elemente aus anderen Gattungen (den buddhistischen *shômyô*-Vortrag und die *shô*-Flöte aus dem aristokratischen Gagaku in *Kûkai*, einem Stück von Dômoto Masaki; Orgelmusik in *Garasha*, einem Nô von Mizuhara Shion über Gratia Hosokawa etc.). Zweitens verwendet er häufig ungewöhnliche Masken und Kostüme, die von den alten Modellen stark abweichen,

aus der Erkenntnis heraus, daß neue Bühnenfiguren eigens kreierte Masken und auch neue Gewänder verlangen. Für die Stücke *Kūkai* und *Abe no Seimei* hat der Maskenschnitzer Gagyû Uchisato eigene Masken kreiert, während Ueda Itsuko die Kostüme für *Yume no ukihashi*, nach dem Muster fünflageriger Gewänder der Heian-Zeit entwarf. Drittens wählt Rokurô gern ausgefallene Spielorte für die neuen Stücke: er tritt im Suntory Hall, in Kirchen, Tempeln, im Freien vor der Burg von Ôsaka oder etwa auf dem Strand von Minamata auf. Für *Abe no Seimei*, das im Suntory Hall gespielt wurde, ließ er den Zauber-künstler Mister Marik den Spielraum gestalten: dieser baute einen Spiegeltrick ein. Bei einer anderen Aufführung (*Giselle*) beauftragte er den Lichtkünstler Sawada Yûji mit der Bühnenbeleuchtung. So werden zunehmend Künstler aus verschiedenen Sparten in die Inszenierung neuer Nô einbezogen. Solche Aufführungen wagen somit tiefgreifende Einschnitte in die visuelle und akustische Form dieser Gattung und sprechen durch ihre kühnen, unmißverständlichen Experimente neue Publikumsschichten an, auch wenn hier manchmal die Gefahr des Abgleitens in ein seichtes Unterhaltungstheater lauert.

Ein weiteres Problemfeld stellt die literarische Form der Libretti dar. Während im Sprechtheater das Drama und sein Aufbau die wichtigsten Elemente der Aufführung sind, tritt im Nô das gesprochene Wort nur in intimer Verbindung mit Tanz, Musik und Bühnengestik auf. So kann mitunter ein Bruch zwischen Drama und Aufführung entstehen, wobei der Text Zusätze, Kürzungen und Arrangements erfährt: Ganze Szenen werden hinzugefügt, verändert oder entfernt, der Spielleiter (meist ist es der Hauptspieler, *shitekata*) verfährt nach eigenem Ermessen bei der musikalischen und gestischen Gestaltung des Stücks. Vor allem Texte, die von der geläufigen Form abweichen, erfahren tiefgreifende Änderungen. Ein Beispiel ist *Shiranui* („Meeresleuchten“) von Ishimure Michiko. Im *katari*-Teil (Lamento der Meeresjungfrau) unternahm der Nô-Schauspieler Umewaka Rokurô entscheidende Eingriffe in den Text. Freilich verlangen solche Änderungen viel Fingerspitzengefühl von Seiten des Schauspielers.

Doch trotz umfangreicher Bearbeitung bleibt das Libretto von *Shiranui* ein harter Brocken für die Ohren der Zuschauer – ein Problem, das auch bei anderen Stücken auftaucht. Grundsätzlich wird die Verständlichkeit der Texte bereits durch die lyrische Form, die Häufung sinojapanischer Termini, durch Maske, Begleitmusik, durch den mehrstimmigen Vortrag (Chor) und andere Umstände erheblich erschwert. Bei klassischen Stücken erleichtert die Vertrautheit mit dem Text dessen akustische Rezeption, während neue Stücke etwa so unverständlich bleiben, als wären sie in einer fremden Sprache vorgetragen. Übertitel oder die Verteilung von Libretti im Publikum beheben nur teilweise das Problem.

Eine echte Alternative bieten leicht verständliche, in Umgangssprache verfaßte Texte, wie sie Dômoto Masaki schreibt. Sein Nô *Sadako* verwendet kolloquiales Japanisch alternierend mit einfachen lyrischen Partien in freier Versform – in einem Versuch, die Sprache des Nô grundlegend zu erneuern. Mitunter wird auf der Bühne Englisch gesprochen (Rolle des fremden Besuchers), doch in

diesem Fall wiederholt der Chor die betreffenden Passagen in einem leicht verständlichen Japanisch. Trotz moderner Kostüme (und des Schuhwerks auf der Bühne!) gelingt es dem Autor hier die zwei Ebenen – die traditionelle Nô-Welt und den gegenwärtigen Alltag – im Laufe des Stücks miteinander zu versöhnen, zu verschmelzen. Diese Inszenierung machte plausibel, daß nur das Medium Nô die Ungeheuerlichkeit des Atombombenabwurfs in ihrer ganzen Unmittelbarkeit heraufzubeschwören vermag – eine Leistung, die auf Dômotos langjährige Erfahrung mit dieser Bühnenkunst zurückgeht.

Über Sinn und Bedeutung der neuen Nô-Stücke

Da Nô eine ausgereifte klassische Gattung ist, wird sich wohl die Hälfte des Publikums nicht unbedingt nach neuen Stücken sehnen. Zudem verlangt deren Inszenierung einen erheblichen Aufwand, so daß es nur den wenigsten Schauspielern vergönnt ist, neue Rollen auszuarbeiten. Auch über die Schauspieler läßt sich wohl sagen, daß sie eigentlich keine neuen Stücke benötigen. Wozu dann solche verfassen und inszenieren? Wie oben erwähnt, drängt sich bei neuen Dramen die Frage nach dem Wesen des Nô auf. Diese erzwingen die Auseinandersetzung der Theatermacher mit allen Elementen der Aufführung: Thema, Inszenierung, Text, Bühnenform etc. Eine klassische Kunst kann nicht weitergegeben und gepflegt werden, wenn sie sich in einer engen Welt abschottet. Um ihren kreativen Impetus nicht zu verlieren, muß sie sich der Gegenwart stellen, und sich dabei immer wieder ihrer eigenen Wertigkeit vergewissern. Aus diesem Grund ist ein Ort für Experimente innerhalb der Gattung unabdingbar. Freilich kann hieraus auch ein neues, der Zeit angepaßtes Nô entstehen, vielleicht nur unter Preisgabe seiner jetzigen Identität. Darüber hinaus nähert sich das „neue Nô“ an andere moderne TheaterGattungen, die aber ihrerseits auch die Befruchtung durch die klassische Kunst suchen. Es wäre zu wünschen, daß an diesen Schnittstellen ein modernes Nô im vollen Umfang des Wortes entsteht.

Übersetzung: SSC

Tada Tomios Elegie vom unstillbaren Groll (*Bôkonka*)

Einführung von Stanca Scholz-Cionca

Tada Tomio (geb. 1926), Professor emeritus der renommierten Tôkyô Universität (im Fach Immunologie), in literarischen Kreisen auch als Dichter und Essayist bekannt, überraschte die Nô-Welt wiederholt mit gewagten Themen: Er brachte Hirntod und Organverpflanzung, aber auch die Relativitätstheorie (in einem Stück über Einstein) auf die Bühne.

Den Auslöser zu *Bôkonka* („Elegie vom unstillbaren Groll“) gab eine 1991 vom NHK-Fernsehen ausgestrahlte Dokumentarsendung zu den Folgen der japanischen Besatzung in Korea: Der stumme Auftritt einer alten Witwe, deren Mann noch vor dem Zweiten Weltkrieg nach Japan verschleppt worden war und von dort nie wieder zurückkehrte, bestimmte das Kernbild und den Handlungsablauf des Nô. „Diesen Schmerz vermag nur das Nô auszudrücken“, bekannte Tada betroffen und wählte als Leitmotiv den unversöhnlichen Groll, der im koreanischen Begriff *han* (jap. *kon*, bzw. *urami*) verdichtet, auch in der politischen Debatte vielfach auftaucht. Im Titel des Nô überlagern einander zwei Homonyme: *bôkon*, die Totenseelen (亡魂) bzw. der unversöhnliche Groll (望恨). Das Stück spielt in der Tat zur Feier der Totenseelen (*chu'sôk*), dem wichtigsten koreanischen Herbstfest, das nach dem alten Mondkalender auf den ersten Vollmond im achten Monat fällt. Die „Elegie“ führt Totenklage und Groll in ein enges Motivgeflecht zusammen.

Intensive Lektüren – zu Korea und der koreanischen Literatur, zur japanischen Okkupation – sowie eine Koreareise liegen zwischen dem Fernseherlebnis und der Uraufführung des Dramas am 27. September 1993 im Nô-Nationaltheater (Musik, Choreographie und Hauptrolle: Hashioka Kyûma). Eine zweite Inszenierung folgt 1998, diesmal unter der Leitung von Kanze Hideo. Das Stück wurde inzwischen auch in Korea aufgeführt.

Der Autor, ein intimer Kenner des Nô, verankert sein Stück im klassischen Repertoire und baut es in Anlehnung an die berühmten „Altenstücke“ aus,³ wobei er auf den rhetorischen und choreographischen Fundus wohlbekannter Zeami-Dramen zurückgreift (*Izutsu*, *Kinuta*), auch wenn das lyrische Herzstück diesmal ein altes koreanisches Liebeslied ist („Mein Herr ist unterwegs zur Stadt...“, im *kuse* zitiert).

3 Die „Alten-Rollen“ gelten als höchster Prüfstein der Schauspielkunst und werden nur erfahrenen Schauspielern anvertraut.

Dennoch bemüht sich der Autor um die Transposition des Nô in ein koreanisches Ambiente: die Hütte der greisen Heldin ist mit den fünffarbigen Streifen geschmückt, die bei Dorffesten in Korea auftauchen; die Kostüme (der Alten, des Dorfbewohners) enthalten Details der koreanischen Tracht, zum Teil symbolisch verfremdet; eine Anspielung auf koreanisches Schamanentum kommt im Spitznamen der grimmigen Witwe vor, der „Alten mit dem Kuhschwanz“; Zitate aus der koreanischen Folklore (auch ein Sprichwort) sowie einzelne Repliken in der Originalsprache sollen ebenfalls Authentizität signalisieren. Sie bleiben aber nur Details, die von der prägenden Macht der klassischen Muster übertönt werden.

Die Figur der Alten zehrt von Zeamis Motiven und -Rhetorik: Wie in *Kinuta* („Der Walkblock“) wird der Groll in das mechanisch-obsessive Schlagen des Walkblocks projiziert; wie im klassischen Nô wird der lyrische Text im Hauptteil von der Rhetorik der Kleidung beherrscht, wobei assoziative Ketten verwandter Wörter (*engo*) und Angelwörter (*kakekotoba*) vorherrschen.

Zum Prüfstein wurde für den Schauspieler jeweils die Wahl des Tanzes: bei der Uraufführung versuchte Hashioka Kyûma die Wiederbelebung eines alten Nô-Tanzes, *ranbyôshi*, Jahre später entschied sich Kanze Hideo für einen neuartigen „Tanz des Grolls“ (*urami no mai*).

Elegie vom unstillbaren Groll (*Bôkonka*)

Tada Tomio

Personen

SHITE (Hauptspieler): Witwe des Yi Tongin, die „Alte mit dem Kuhschwanz“

WAKI (Seitenspieler): Wanderer aus Kyûshû

AI (Kyôgen-Rolle): Mann aus dem Dorf (Koreaner)

Zeit: Fest der Seelen, zum ersten Vollmond im Herbst

Ort: Tanwöl, ein Dorf in der Provinz Chôlla in Korea.

Eine „Hütte“ mit weißem Seidenumhang bespannt wird auf die Bühne gebracht.⁴ An einer ihrer oberen Ecken steckt ein Büschel Herbstgräser (susuki), darunter hängen fünffarbige Baumwollstreifen, wie sie bei koreanischen Dorffesten verwendet werden. Flöten-Auftakt: nanoribue.

WANDERER:

Ich bin ein Wandermönch aus dem Dorf Yawata auf Kyûshû in Japan.

Also, es begab sich im vergangenen Krieg, daß tausende von Männern aus Korea verschleppt wurden zur Fron in den Kohlengruben von Chikuho. Viele erkrankten und verendeten dort.

Neulich haben wir eine Gebetshalle für jene Toten errichtet und beten aus ganzem Herzen für ihr Seelenheil. Damals fanden wir allerhand Habseligkeiten, die jene hinterlassen hatten, darunter auch den unvollendeten Brief eines gewissen Yi Tongin. Er kam aus dem Dorf Tanwöl in der Provinz Chôlla in Korea, wo er seine junge Frau zurückgelassen hatte. Nur ein Jahr hatten sie zusammen gelebt, als er nach Kyûshû ziehen mußte. Der Brief ist an die Frau gerichtet, die im Dorf allein blieb. Beim Lesen seiner Zeilen, aus denen so viel Liebe und Sehnsucht nach der fernen Gattin klang, füllten sich unsere Augen mit Tränen.

4 Wie in klassischen Stücken (z.B. *Adachigahara*, *Sekidera Komachi* etc.) sitzt der Hauptspieler bereits in der Hütte und zeigt sich dann im Laufe des Dramas, wenn der Umhang entfernt wird.

Nun höre ich, daß die Frau jenes Yi Tongin immer noch im Dorf lebt, inzwischen eine Greisin über siebzig. Sie tut mir so leid. So faßte ich den Entschluß, in jenes Dorf zu pilgern und ihr den Brief ihres Mannes zu überbringen.

(*michiyuki-Wegeliied, age-uta-Arie*)

WANDERER:

Hinaus aufs Meer aus der Bucht von Ariake
im Morgengrauen neigt sich das Segel im Wind.
Das Boot rauscht an Iki vorbei, und an Tsushima
zerpflügt die rauhen Wellen
bringt mich hinüber ans koreanische Ufer.
Dort geht es weiter auf Bergpfaden:
Eine Nacht in Pusan, dann weiter zum Berg Chiri
Und schon bin ich im Dorf Tanwöl am Ziel.⁵

(*Ankunftsformel, tsukizerifu*)

Angekommen in Tanwöl, blicke ich mich um:
Über die abgemähten Felder pfeift der Wind,
gen Norden leuchtet der Berghang in der Abendsonne.
Es ist in der Tat eine einsame Gegend!
Ich muß wohl nach dem Haus der Witwe von Yi Tongin fragen.
Hört, gibt es jemanden im Dorf, der mir weiterhelfen kann?

DER MANN AUS DEM DORF:

Habt Ihr nach einem Ortsansässigen gefragt? Ach, ein Wandermönch!
Was führt Euch denn in dieses abgelegene Bergdorf ?

WANDERER:

Ich bin ein Mönch von der Insel Kyûshû in Japan. Ich hörte, daß in Eurem Dorf die Witwe eines gewissen Yi Tongin wohnt, die suche ich. Könnt Ihr mir sagen, wo ich sie finde?

MANN AUS DEM DORF:

Was sagt Ihr? – Ja, es gab einmal einen Mann namens Yi Tongin in der Gegend, aber es sind Jahrzehnte her, seit er im Krieg in Euer Land nach Kyûshû verschleppt wurde. Danach hat keiner mehr von ihm gehört, so daß er schließlich verschollen gemeldet wurde. Seine Frau lebt schon lange ganz zurückgezogen. Warum wollt Ihr jetzt die alte Geschichte ausgraben? Übrigens, wenn Ihr aus Japan kommt, und gar aus Kyûshû, wird sie Euch sowieso nicht empfangen. Kehrt lieber um.

5 Das „Wegeliied“ verwendet Wortspiele (*kakekotoba*) auf den Toponyma gestützt (z.B. Ariake = Name einer Bucht auf Kyûshû; bzw. „Morgendämmerung“). Tanwöl (jap. Tangetsu) ist ein fiktiver Dorfname.



Bôkonka: Hashi Kiuma in der Rolle der koreanischen Witwe beim Tanz des Grolls (*han no mai*) im Finale. (Die Maske ist eine Neuschöpfung, sein Gewand erinnert an eine koreanische *turumagi*-Jacke mit *okurumu*-Schleife, der Haarschmuck ist an die koreanische Brauttracht angelehnt.)

WANDERER:

Zurecht sprecht Ihr strenge Worte, aber mein Anliegen ist ernst: Als wir neu-lich der im Kriege verschleppten und in den Kohlengruben verendeten Män-ner aus Korea gedachten, ihre Gebeine und die hinterlassenen Habseligkei-ten bargen, fanden wir darunter einen Brief, den Yi Tongin als junger Mann schrieb. Ich hörte, daß seine Witwe noch im Dorf lebt. So brach ich auf, um ihr den Brief zu überbringen. Dafür habe ich einen langen Weg zurückgelegt.

MANN AUS DEM DORF:

Jetzt verstehe ich. Ich sprach so grob, weil ich von Eurem Vorhaben nicht wußte.

(Rezitativ, auf der Brücke, bei der dritten Kiefer stehend)

Nun, so verhält es sich mit der Witwe jenes Mannes namens Yi Tongin: als sie hörte, daß er verschollen ist, verbrachte sie lange Tage und Nächte mit Weinen und Klagen. Mit der Zeit verstarben ihre Angehörigen einer nach dem anderen. Wir redeten ihr gut zu, sich wieder einen Mann zu nehmen so-lange sie noch jung ist. Aber die Frau blieb hartnäckig und wollte von einer zweiten Heirat nichts hören. Sie lebte allein im Haus und betete und gedach-te nur ihres toten Gatten, so verstrichen die Jahre. Schließlich besuchte sie niemand mehr, und irgendwann wollte auch sie keinen Menschen mehr spre-chen.

Und wenn Kinder an ihrem Haus vorbei liefen, wurden sie grob wegge-scheucht. So nannten sie die Greisin irgendwann „die Alte mit dem Kuh-schwanz“.⁶

Nun, auch wenn sie niemanden mehr empfängt, so ist Euer Anliegen doch ernst. Möget Ihr der Alten Trost zusprechen. Ich werde Euch zu ihr führen.

WANDERER:

Ich danke Euch. Ich will die Alte mit dem Kuhschwanz aufsuchen. Führt mich zu ihr.

MANN AUS DEM DORF:

Da drüben ist die Hütte der Alten mit dem Kuhschwanz. Sie ist bestimmt zu Hause. – Mich läßt sie nicht hinein, geht lieber allein.

Ach, der Mond ist aufgegangen. Ich kehre zurück und erzähle dem Dorfäl-testen von unserer Begegnung. Wir werden auf Euch warten.

(Der Mann zieht sich zurück, tritt ab über die Brücke)

STIMME DER ALTEN: *(aus der Hütte):*

Es dämmt, Wasservögel schreien.

Wieder verstreicht ein sinnloser Tag.

⁶ Neben dem offensichtlichen Bezug zu den groben Scheuchgebärden der Greisin spielt der Spitzname – nach Angabe des Autors – auf weibliches Schamanentum an.

Wie lange ist es schon seit dem Krieg!
So fern ist er nun, jenseits der Jahre.
– Ich hänge nicht mehr an diesem Leben
denn es gibt keinen Halt
in der sinnlosen, flüchtigen Welt.

WANDERER:

Hört, wohnt hier die Frau von Yi Tongin? Ich bin ein Mönch, aus Kyûshû
hergekommen. Öffnet mir die Tür.

(die Alte schweigt)

Hört, wohnt hier die Witwe von Yi Tongin? Öffnet bitte die Tür.

(die Alte schweigt)

Seid Ihr da, Frau von Yi Tongin? Aus Eurer Hütte steigt Rauch, ich weiß,
daß Ihr zu Hause seid.

(er klopft an die Tür)

DIE ALTE *(von drinnen)*:

Sagtest du Yi Tongin? Ist das der Name eines Mannes, oder was? Den Na-
men haben meine alten Ohren vergessen. Du hast dich in der Tür geirrt. Kehr
um und geh zurück woher du gekommen bist.

WANDERER:

Wartet einen Augenblick. Unlängst haben wir da drüben in Chikuho auf
Kyûshû der Toten gedacht, der im Kriege Verendeten. Wir haben ihre Gebei-
ne und die hinterlassenen Habseligkeiten aufbewahrt. Da fanden wir einen
Brief, den jener Yi Tongin vor seinem Tod geschrieben hat. Er ist an Euch
gerichtet, ich will ihn Euch zeigen.

Ich habe einen langen Weg zurückgelegt, um ihn Euch zu überbringen.
Macht bitte auf.

DIE ALTE:

Was, ein Brief an mich, von Yi Tongin? Was gibt es für mich noch zu sehen,
in meinem Zustand? – Nein, laßt mich doch lieber einen Blick darauf werfen.

*Der weiße Vorhang wird langsam herabgelassen: die Alte, auf einer schwar-
zen Perückenschachtel sitzend, kommt zum Vorschein.*

WANDERER:

Hier ist der Brief.

DIE ALTE:

Der soll von Yi Tongin sein? Die Schrift ist verblichen, die Wörter kann ich
kaum erkennen. Ich werde ihn im Mondlicht lesen.

*Die Alte tritt heraus aus der Hütte, schreitet zur Bühnenmitte, setzt sich. Flö-
tenmusik. Sie liest eine Weile.*

*Aa, izeya, mannanne.*⁷

Sie hebt beide Hände vor das Gesicht: weint. Bewegte Flötenmusik: ashirai.

WANDERER:

Ich bin betroffen. – Erzählt mir bitte von Yi Tongin. Ich werde Euch Trost zusprechen.

DIE ALTE:

Was weiß ich noch von den Jahren und Monden
da mich kein Mensch besuchte –
Kinder kommen in Scharen, sie verspotten diese Alte.
Ich scheuche sie weg mit groben Worten,
sie nennen mich „Alte mit dem Kuhschwanz.“
Auf meinem Haupt häuft sich der Raureif. –
Wie jung war er damals, mein Gatte!
Heute könnte er mein Sohn, mein Enkel sein.
Was soll ich noch erzählen?

Sie wendet sich zur Seite, holt Reiswein hervor, bietet dem Wanderer eine Schale an.

Hier ist etwas Reiswein. Laßt uns zusammen trinken, das erleichtert.

DIE ALTE:

Heute ist Feiertag: das Fest der Seelen.⁸
Sogar der Mond erbarmt sich unser an diesem Tag.

CHOR:

Von weitem trägt der Herbstwind
Trommelschläge herüber:
Der Wind pfeift dazu, damit sie erzähle
die düstere Geschichte.

(kuri)

Also, lang ist es her, es war Krieg,
man riß ihn weg von ihr, den Gatten –
irgendwo hin nach Kyûshû verschleppten sie ihn.
Von dort kam keine Nachricht mehr,
und schließlich hieß es, er sei verstorben.

DIE ALTE: *(sashi)*

In meinem Herzen wurde es finster,
das Tuch auf dem Webstuhl verlor seine Farben,
wurde zum schwarzen Schleier.

⁷ Koreanisch im Text : „Ach, daß ich dir noch einmal begegne!“

⁸ *Chu'sök* 秋夕, das Fest der Seelen, nach dem Mondkalender am 15. Tag im 8. Monat begangen. Es ist auch heute nach Neujahr das wichtigste Fest im Jahr.

Nacht für Nacht sang ich Klagelieder,
 bis mir die Stimme versagte,
 bis die Felder verwelkten
 und die Pfade im Dunkeln verschwanden.
 Der Schmerz biß ins Fleisch,
 schnitt durch die Brust

CHOR:

stach in die Eingeweide.

(*kuse*)

Ihr Wehklagen stieg zum Himmel hinauf,
 ihre Tränen tränkten die Erde.
 So gedachte sie Nacht für Nacht
 ihres Gatten, der nie wieder kommt:
 „Mein Herr ist unterwegs zur Stadt –
 über dem Berggrat das Siebengestirn⁹
 möge ihm beleuchten
 den Weg durchs finstere Reich,
 damit er leichten Herzens schreite,
 damit kein Schmutz ihm klebe an den Fersen.“¹⁰
 So bebte vor Kummer und Sorge ihr Herz.

DIE ALTE:

Um Trost zu finden

CHOR:

nahm sie den Walkblock¹¹ hervor
 Und klopfte und schlug das Kleid,
 damit ihr Herz Ruhe finde.
 In den langen, schlaflosen Nächten

9 Bei koreanischen Beisetzungszeremonien wird, nach schamanischem Brauchtum, am Boden des Sarges ein „Brett mit dem Siebengestirn“ eingelegt. Das Motiv Siebengestirn kam bei der Inszenierung von Kanze Hideo auch als Muster auf dem Obergewand der Alten vor.

10 Zitat aus einem alten Volkslied im *Chon-upsa* 井色詞 aus Kudara (10. Jh.): „Steig auf, Mond, / und tauche alles bis in die Ferne, in dein Licht / *ao, tarondiri* / Mein Herr ist unterwegs zur Stadt / Ach, möge kein Schmutz ihm an den Fersen kleben / Möge er heiteren Herzens schreiten / *okya, okanjori* / Mir bebt das Herz vor Sorge um seine nächtliche Reise / *okya, okanjori / ao, tarondiri*.“ Cf. AN U-Nao (Hrsg.): *Ariran-tôge no tabibitotachi* (Wanderer über den Ariran-Paß). Tôkyô: Heibonsha 1982.

11 *Kinuta*: ein hölzerner Walkblock, auf dem seidene Gewänder geschlagen wurden, um das Gewebe geschmeidig und glänzend zu machen. Obsessiv wird der Walkblock in Zeamis Nô-Drama mit gleichlautendem Titel von der verlassenen Ehefrau geschlagen: ihr Klopfen mündet in Wahnsinn und Tod. Vorlage ist die alte Legende von Su Wu: In Gefangenschaft geraten, hörte er im Hunnenland nachts die Töne des Walkblocks, die zu Hause seine Ehefrau und sein Sohn – als Zeichen für ihn – schlugen.

drang ihr Klopfen zum Himmel hinauf:
 sie schlug den Walkblock im Zorn.
 Die Liebesschwüre von einst – sie klingen jetzt hohl
 dünn wie das hanfene Kleid am Walkblock.¹²
 Die Erinnerung soll verschwinden!
 Mit jedem Schlag: eins, zwei, drei, vier!
 Der Wind trägt Tropfen herbei
 –Sommertau – Frühlingsschauern – Eisregen –
 Tropfen der Zeit, die zerfließt.
 Hör, schon mischt sich im Klopfen
 des Walkblocks der erste Hahnenschrei!
 Im Morgenlicht wird bleich die Dachtraufe,
 darunter wuchern hohe Gräser.
 „Die Tränen von damals, sie fallen heute.“¹³
Sie hebt die rechte Hand vor das Gesicht, weint.

WANDERER:

Tanz mir zum Abschied einen Tanz, Alte!

DIE ALTE:

Mit diesen schleimverklebten Augen,
 mit diesen schwachen und zittrigen Hüften
 wird das ein wackliger Tanz.
 Es ist vermessen: aber ich muß ihn tanzen.
*Sie wechselt ihr Gewand: monogi.*¹⁴

DIE ALTE:

Unter den Schlägen

CHOR:

des Walkblocks, ach,
 hängen die Ärmel schlaff herab.¹⁵
Die kleine Trommel setzt ein, in erregtem ranbyōshi-Tempo.

DIE ALTE:

Einen neuen Schnitt fürs Kleid hab ich nicht,¹⁶

12 „Ach, das Sommerkleid ist so dünn wie seine Liebesschwüre“ (ZEAMI: *Kinuta*, „Der Walkblock“).

13 Koreanisches Sprichwort, im Text zitiert (Angabe des Autors).

14 *Monogi*: ein Gewandwechsel auf der Bühne signalisiert den Umschwung in der Stimmung: Hier ist er Auftakt zum Tanz des Grolls (*han no mai*). Die Alte zieht ihr koreanisches „Brautkleid“ an; auf dem Haupt trägt sie das passende kleine schwarze Käppchen *chottori*; im Haar einen langen Schmuckkamm.

15 Anspielung auf eine Strophe des Haiku-Dichters Rotsû 路通 (1649–1738), aus dem Schülerkreis von Matsuo Bashô.

das Futter ist zerschissen
und meine Brust

Einsatz der Großtrommel, taiko, dreiteiliger erregter Tanz: ranbyôshi.

quillt über vor Haß:
– den Tanz des Grolls, heisa,
den will ich tanzen!

DIE ALTE: (*waka*-Lied):

Steig auf, leuchtender Mond¹⁷
Über den Berggrat!

CHOR:

Tauche in Licht das weite Land

DIE ALTE:

tauch es in Licht bis in die Ferne

CHOR:

Laß es hell werden
von deinem Licht,
heilig-lauterer Mond!¹⁸
Wie rauschten damals, im Frühling unserer Liebe
die Zweige der Weiden dicht
ineinander verschlungen!
Auf dem Feld ist kein Mensch,
nur diese elende Alte,
mit ihrem welken Gesicht,
mit den zittrigen, schwankenden Beinen
im wackligen Tanz.

DIE ALTE:

Der Sehnsucht Spinnfäden sind
alle zu Ende gesponnen.
Nur mein Haß, der will nicht enden.
Ich kann nicht vergessen. –
Du sollst nicht vergessen!

WANDERER:

Diese Pein möge nie wieder aufkommen!
Nicht vergessen! Ich darf nie vergessen!

16 *Kinuta*: „But if he comes, then for all time, / we shall cut the cloth anew.“ (Übersetzung: Royall TYLER, 164)

17 Anfangsvers des oben zitierten Volksliedes aus Kudara (vgl. Fußnote 7).

18 *Shinnyo no tsuki*, buddhistischer Topos; *shinnyo* bezieht sich auf das Transzendente, das im Mahāyāna-Buddhismus je nach Sekte verschieden konnotiert wird.

CHOR:

Unter dem Raureif erstarrt
im Mondlicht kalt das Feld.
Den Ärmel der Sehnsucht hat sie gewendet.¹⁹
In der Hütte kehrt wieder Stille ein.

19 „Wenden“ verweist in der traditionellen poetischen Rhetorik auf den Übergang vom Traum zum Wachzustand, aber auch, da es die ‚Rückseite‘ (*ura*) des Gewands freigibt, auf den ‚Haß, Groll‘ (*urami*) – das Leitmotiv des Dramas.

Dômoto Masakis *Sadako* – das Mädchen und die Atombombe (*Sadako – genbaku no ko*)

Einführung von Oda Sachiko

Thema und Motive

„Sadako – das Mädchen und die Atombombe“ ist ein modernes Nô-Drama des 1933 geborenen Dramatikers und Theaterkritikers Dômoto Masaki.

Die Idee zu diesem Stück entstand nach einem Dokudrama, „Sadako – das Mädchen aus Hiroshima und das 20. Jahrhundert“, das am 6. August 1999 gesendet wurde und Dômoto tief beeindruckte. Das Fernseh-drama basierte auf dem Leben des Mädchens Sasaki Sadako aus Hiroshima, das beim Abwurf der Atombombe am 6. August 1945 zwei Jahre alt war, später an Leukämie erkrankte und schließlich 1955 mit zwölf Jahren an der Krankheit starb.

In Japan gibt es den Brauch, im Gebet für Heilung von Krankheiten oder für den Frieden, die „tausend Kraniche“ zu beschwören. Sadakos tragisches Ende ist mit diesem Brauch verbunden. Es heißt, daß vor dem Tod des Mädchens ein Schwarm von Kranichen an ihrem Krankenbett erschien. Daraufhin fing sie an, unermüdlich Papierkraniche zu falten, in der Hoffnung, die voranschreitende Krankheit zu besiegen. Nach ihrem Tod sammelten ihre Klassenkameradinnen ihr ganzes Taschengeld für einen Gedenkstein, der an Sadako erinnern sollte. Es wurde daraus eine Aktion, bei der im ganzen Land Geldspenden für ein Monument zum Gedenken an alle Kinder, die Opfer der Atombombe geworden waren, gesammelt wurden. Schließlich stellte man 1958 im Friedenspark von Hiroshima die Statue eines Mädchens auf,



Maske des Mädchens Sadako. (Neuschöpfung des Maskenschnitzers Kagyû Ujisato für Dômoto Masakis *Das Mädchen und die Atom-*

das hoch über den Kopf einen Papierkranich hält. So verbreitete sich die Geschichte des Mädchens Sadako in ganz Japan und über die Landesgrenzen hinaus: durch Aufnahme in Schulbücher, durch Filme und Theaterstücke, verwoben mit der Bewegung für ein Verbot von atomaren Kriegen sowie mit der internationalen Friedensbewegung.

Für Dômoto Masaki bot die Geschichte der Sadako eine ideale Vorlage für ein Nô-Stück: einerseits war sie bekannt genug, um symbolische Komprimierung zu erlauben, andererseits fand der „Tanz der Kraniche“ im Medium des Nô einen kongenialen Ausdruck. Dômoto reiste mehrmals nach Hiroshima und schrieb schließlich im Oktober 1999 sein Nô-Drama, das am 13. September 2001 auf der Umewaka-Bühne in Tôkyô als „Übungsstück“ uraufgeführt wurde (Musik und Choreographie von Umewaka Shinya, einem Nô-Meister der Kanze-Schule, der auch die Hauptrolle übernahm) und zwei weitere Vorstellungen in Hiroshima erlebte: am 11. Oktober 2002 (Matinee und Abendvorstellung).

Besondere Merkmale

Neue Nô-Stücke werden in der Regel in klassischer Schriftsprache verfaßt. *Sadako* hingegen verwendet modernes Japanisch: die lyrischen Partien (Arien und Chorgesänge) sind an den Stil der modernen Lyrik angelehnt, die Dialoge durchgehend in kolloquialen Japanisch. Da der Autor auch die gängige Alternanz von 5–7–5-silbigen Versen bewußt meidet, sperrt sich der Text dem eingespielten Nô-Vortrag und erzwingt eine neue musikalische Form, wobei die Sprache akustisch verständlich bleibt. Hinzu kommt, daß der Aufbau des Stücks (in der Abfolge der Szenen sowie in inszenatorischen Details), alte Rezeptionsmuster durchbricht: So tragen z. B. zwei Personen – der Besucher und der Interpret – moderne westliche Kleidung und treten in Straßenschuhen auf (schockierend auf der Nô-Bühne!), ganze Passagen werden auf englisch²⁰ gesprochen usw.

Dies ist ein kühner Versuch, das Nô aus seinem engen formalen Korsett zu befreien, es thematisch, stilistisch und bühnentechnisch dem zeitgenössischen Theater anzugleichen, dabei aber das Wesen des Nô in der Aufführung wirken zu lassen. Im Traumspiel (*mugen-nô*), der typischen Form der Gattung, tritt bekanntlich eine Person aus vergangener Zeit auf, um die Geschichte ihres Lebens zu erzählen und die Vergangenheit *hic et nunc* wieder aufleben zu lassen. In der Erzählung und durch diese kommt die Seele des Verstorbenen zur Ruhe. Die Erzählung hat aber auch eine kathartische Wirkung auf die Zuschauer. In dieser Aufführungsform verschmelzen Vergangenheit und Gegenwart, die Grenzen zwischen der immanenten und der transzendenten Welt verschwinden. Im Traumspiel fließen Gesang und Tanz zusammen zu einem intensiven emotional-abstrakten Erlebnis, das gesprochene Worte allein nicht erreichen können. Dem Autor des Dramas ging es darum, in diesem gegebenen Rahmen das Erlebnis

20 Trotz des ausdrücklichen Hinweises auf einen „deutschen Juden“, der in „seiner Sprache“ reden soll, spricht der Besucher mit dem japanischen Dolmetscher englisch.

des atomaren Desasters unmittelbar erfahrbar zu machen, und auch darum, die Schmerzen und die Hoffnung des Mädchens, das ein Opfer der Atombombe wurde, im „Kranichgebet“ (*inorizuru*) einzufangen: im Traumbild der fliegenden Kraniche, die vom Friedensgebet heraufbeschwört, sich in den Himmel erheben und am Horizont verschwinden.

Das Libretto von Sadako ist kurz – ein komprimierter, jedoch dichter Text, der thematisch und strukturell auf altbewährte Muster aufbauend ein neuartiges Nô erschafft, in dem Altes und Neues, Krieg und Frieden, Schmerz und Hoffnung in einem innigen Friedensgebet vereint sind.

Übersetzung: SSC

Das Mädchen und die Atombombe (*Sadako – genbaku no ko*)

Dômoto Masaki

Personen

SHITE im I. Teil: eine vom Atombombenabwurf gezeichnete Frau
 SHITE im II. Teil: Geist des Mädchens Sadako
 WAKI: ein Ausländer, Besucher der Gedenkstätte für die
 Atombombenopfer
 AI: der Interpret (Museumsführer)
 CHOR: Schar der Kinder / die Kraniche

*

Die Bühne ist mit Matten belegt. Im Hintergrund ein hohes Requisit, mit Tüchern umhangen: es soll die Gedenkstatue darstellen.

1.

Die Bühne ist verdunkelt. Dann allmählich Abenddämmerung. Der Besucher, ein Ausländer, tritt mit schweren Schritten auf die Bühne. Er blickt lange in den Zuschauerraum, wie in die Ferne. Er spricht in seiner Landessprache, der Interpret auch. Zwei Männer aus dem Chor, rechts auf der Bühne sitzend, übersetzen. Für den Besucher empfiehlt der Autor einen jüdischstämmigen Deutschen.

BESUCHER:

Was ist das da drüben? Da, auf dem hohen Steinsockel – die Statue eines Mädchens, das etwas in den Händen hält. (*zum Museumsführer*) Herr Nomura,²¹ sagen Sie mir bitte, was diese Plastik darstellt.

INTERPRET:

Ach, das... Es ist das „Atombombenkind.“ Errichtet zum Gedenken an Sadako, einem Mädchen, das an den Folgen des Bombenabwurfs starb.

BESUCHER::

Sadako – die Strahlenkranke?

²¹ Der echte Name des Darstellers wird genannt.

CHOR:

(wie ein Echo) Sadako – die an den Strahlen starb.

INTERPRET:

Ja, die Strahlenkranke. Die Strahlen der Atombombe fressen sich tief ein, bis ins Knochenmark und erzeugen Krankheitssymptome. Das Mädchen Sadako war zwei Jahre alt, als sie die Strahlen traf. Ihre Krankheit heißt galoppierender Blutkrebs.

BESUCHER:

Blutkrebs?

CHOR:

Blutkrebs.

INTERPRET:

Sadako wurde zwölf Jahre alt.

(aus der Ferne hört man singende Stimmen)

CHOR:

Wir hören nicht auf zu klagen,
wir hören nicht auf zu beten
bis die Welt endlich Frieden findet...

BESUCHER:

Was sind das für Stimmen?

INTERPRET:

Ein Pilgerzug. Menschen, die Laternen tragen, singen und beten.

2.

Lebhafte Musik. Der Hauptspieler tritt auf, als Frau im mittleren Alter, auf den Gehstock gestützt, die eine Gesichtshälfte bedeckt. In der Linken trägt sie eine Laterne in Kranichform.

FRAU: *(issei)*

Seit jenem Tag – seit jenem Tag

CHOR:

als der Schmerz begann

FRAU:

als die Hoffnung aufkeimte –

CHOR *(age-uta)*:

damit Frieden komme in die Welt,
damit die Welt Frieden finde
wollen wir die gnadenlose Feuersbrunst
zum vertrauten Abendrot verwandeln.
Wir träumen von Frieden

für alle Länder dieser Erde,
für alle Menschen dieser Erde –
Kinder im Arm ihrer Mütter
sollen ihn mit leuchtenden Augen sehen!

3.

BESUCHER:

Was hält die Frau da drüben in der Hand? Dasselbe hält auch die Mädchenstatue: es hat dieselbe Form.

INTERPRET:

Das ist ein Kranich, aus Papier gefaltet. Ein Papierkranich: *a crane*.

FRAU:

Du willst bestimmt die Geschichte von den Kranichen hören, nicht wahr?

INTERPRET: (ab hier spricht er japanisch)

Ach, du sprichst auch Englisch.

CHOR:

Echte Empfindung teilt sich in allen Sprachen mit.

Liebe versteht man überall in der Welt.

(Katari-Erzählung)

FRAU:

Zwei Jahre alt war Sadako als die Atombombe fiel.

Zwölf war sie, als sie der Blutkrebs besiegte.

Gegen die wachsenden Schmerzen

Faltete sie Kraniche aus Papier.

Man hatte ihr gesagt:

Wer tausend Kraniche faltet

kann die Krankheit besiegen.

Das war ihre Hoffnung – dünn wie ein Faden –

FRAU:

Einen Kranich... und noch einen faltete sie

CHOR:

hundert Kraniche... neun hundert

und neunundneunzig...

Aber auch nach tausend und mehr

schwanden ihr die Kräfte

und immer größer wurden die Qualen –

Kraniche mit hängenden Flügeln:

auffliegen können sie nicht.

4.

FRAU:

Da drüben am Himmel
geht jetzt die Sonne unter, feuerrot:
Ist das ein Zeichen von Frieden?
Aus jenem Himmel fiel
damals der schwarze Regen.
Heute ist er wieder klar.

CHOR:

Wir werden in der Abenddämmerung
unsere Fackeln auf dem Fluß schwimmen lassen
auf den Wassern, den immerfort fließenden
auf dem Strom ohne Ende.
Wir erinnern uns so deutlich
an das Blut, an die Qualen der Opfer!
Auf daß ihre Schmerzen gelindert werden
laßt schwimmen die Fackeln im Fluß.²²
Laßt schwimmen die Fackeln
Laßt sie schwimmen im Strom.

5.

(Die Frau legt ihre Laterne auf die Bühne, läßt sie schwimmen)

CHOR:

In diesem Sommer ist das Wasser kühl.
Wie angenehm erfrischt es heute Nacht die Finger.

FRAU:

So angenehm erfrischt es die Finger.
Die Kraniche breiten ihre Flügel aus –

CHOR:

An jenem Morgen war der Feuerball
Eine Million Grad Celsius heiß.

FRAU:

Er brannte alles ab, er ließ alles verkohlen.

CHOR:

alle Dinge – des Lebens Ende und Anfang

22 Nach altem japanischen Brauch werden zum Gedenken an die Toten mit Lichtern versehene Papierboote auf das Wasser gesetzt.

FRAU:

fielen zusammen in der großen, endgültigen Leere

CHOR:

in der Stille

FRAU:

die Schreie und das Heulen.

CHOR:

Geknickt waren die Flügel der Kraniche, verkohlt

FRAU:

dröhnend nahte das Ende der Menschheit.

CHOR:

Der Fluß ertrank in Blut, in Flammen und Schreien
starrten die Wasser vor Leichen.

FRAU:

Heute Nacht ist das sommerliche Wasser erfrischend.
Heute Nacht kühlt es so angenehm die Finger!

CHOR:

Alt ist die Erinnerung, verflossen –
und doch bleibt jener Tag eingebrannt im Gedächtnis:
Es war im zwanzigsten Jahre Shôwa
im achten Monat, am sechsten Tag,
morgens um acht Uhr fünfzehn.
Um acht Uhr fünfzehn.
Der Feuerball, eine Million Grad Celsius heiß
ließ eine Flammensäule hochgehen,
die bis in den Himmel loderte
zum Wirbelsturm wurde, schweifte über die Erde,
ein sengender Windsturm.
Menschenleiber wurden durch die Luft gewirbelt
Brannten ab zu Asche.
Hört wie sie weinen, hört, wie sie heulen!
Sie hat begonnen, die Endzeit,
die Leere, in der alles erlischt.
Das stumme Schreien.
Die Flügel der Kraniche hängen
gebrochen herab – verkohlt-
und dröhnend naht die Endzeit.

6.

Erregte Bühnenmusik. Die Frau enthüllt ihr Gesicht: die eine Hälfte ist von einer großen Brandwunde bedeckt. Sie nimmt den Laternenkranich in die Hand, drückt ihn fest an die Brust; dann zerreißt sie ihn und wirft die Papierfetzen auf den Boden. Mit raschen Schritten verlässt sie die Bühne nach links über die Brücke.

7.

Der Besucher taumelt, setzt sich in der Mitte der Bühne. Der Interpret hilft ihm aufzustehen.

INTERPRET:

Wie geht es Ihnen?

BESUCHER:

Ich glaube, ich habe geträumt. Ich hatte einen Traum, aus dem ich nicht mehr aufwachen konnte.

INTERPRET:

Ja, das gibt es manchmal, Träume, die wir nicht abstreifen können.

8.

BESUCHER:

Diese Papierkraniche – wie faltet man sie?

INTERPRET:

Ich werde es Ihnen zeigen: *(nimmt einen Bogen Origami-Papier hervor)*. Haben Sie so einen Bogen? *(jemand aus dem Publikum reicht ihm einen Bogen)*.

INTERPRET:

Vielen Dank. *(zum Besucher)* Schauen Sie, so wird das gemacht: Hier wird das Papier gefaltet.

BESUCHER: *(bemüht sich, den Anweisungen zu folgen)*

Ist es gut so?

INTERPRET:

Ja, ja, machen Sie nur weiter.

Beide falten. Ad lib. Am Schluß hat das Papier die Umrisszeichnungen der Mdchenstatue angenommen.

9.

CHOR:

Auf dem Ôta- Fluß

auf dem Ôta- Fluß schwimmen die Lichter, unsere Fackeln.
 Wir knien hin und lassen Papierkraniche
 Auf dem Wasser treiben: das ist unser Friedensgebet.
 Im Dunkeln flackern die Lichter
 Wie seltsam klingen die betenden Stimmen!

CHOR: *(deha)*:

Der Morgen bricht an.

(Eine Mädchenstimme ertönt aus der Gedenkstätte)

STIMME:

Der Morgen bricht an, es wird hell –

CHOR:

Die Kraniche erwachen aus ihrem Schlaf. Die Kraniche aus Papier

STIMME:

sind am Friedensgedenktage erwacht.

Der Umhang der Gedenkstätte wird langsam herabgelassen, darin hängen gefaltete Papierkraniche, in der Mitte sitzt ein Mädchen; es trägt auf dem Kopf ein Diadem mit einem weißen Kranich geschmückt.

CHOR:

Breitet aus eure Flügel, ihr Kraniche

MÄDCHEN:

breitet aus eure Flügel

CHOR:

Sie breiten aus ihre Flügel
 siehe, die Kraniche fliegen!

(das Mädchen tritt aus der Gedenkstätte heraus)

10.

(Sadakos Tanz)

11.

(während sie tanzt, treten von links und rechts Jungen und Mädchen auf: ein Schwarm von Kranichen. Mit flatternden Ärmeln schließen sie einen Kreis um das Mädchen)

CHOR:

Das ist unser aller ernstes Gebet
 unsere Hoffnung für die ganze Welt.
 Möge kommen der Tag, da alle lächeln können,
 die Menschen aufeinander zugehen

um gemeinsam den Morgen willkommen zu heißen.

Fliegt auf, ihr Kinder!

Werdet zu Kranichen, alle zusammen!

Fliegt los!

– Hiroshima – die Heimat unserer Hoffnung.

Hiroshima – mitten unter uns!

Tanz der Fee mit den Kindern zusammen. Der Besucher und der Interpret treten in den Tanzreihen ein. Zum Schluß treten das Mädchen und die Schar der Kraniche ab, Besucher und Interpret bleiben auf der Bühne zurück.

Ishimure Michikos Meeresleuchten (*Shiranui*)

Einführung von Stanca Scholz-Cionca

Shiranui heißt eines der Binnenmeere vor der Westküste von Kyûshû, so benannt nach dem Meeresleuchten *shiranui* 不知火, das nachts die Fischerboote begleitet. Die poetische Bezeichnung, wörtl. „unbekannte Lichter“, erscheint bereits im *Nihon shoki* (820) und taucht später in der Lyrik als Korrelat zu Kyûshû auf.

Dieses Meer wurde Schauplatz einer der größten Umweltkatastrophen des vergangenen Jahrhunderts, als in einem der Küstenorte, Minamata, die Abwässer der Chemiefabrik Chisso Tonnen von aktivem Quecksilber ungefiltert in die Bucht entsorgten. Minamata steht inzwischen für eine qualvolle, unheilbare Quecksilbervergiftung die unter den Bewohnern der anliegenden Orte massenhaft Opfer forderte – die Minamata-Krankheit. Der inakzeptable Umgang der politisch Verantwortlichen mit dem Vergehen der Chemiefabrik hat eine der größten Protestbewegungen im Nachkriegs-Japan hervorgebracht. Das Problem ist auch nach den 1996 beschlossenen Entschädigungen für die Opfer und der öffentlichen Entschuldigung durch den damaligen Ministerpräsidenten noch lange nicht abgeschlossen.

Für Ishimure Michiko (geb. 1927), einer Schlüsselfigur der Protestbewegung, ist Shiranui zum einen der verklärte Ort einer paradiesischen Kindheit, zum anderen Schauplatz ihres jahrzehntelangen verbitterten Kampfes um Anerkennung und Entschädigung der Opfer und um Denunzierung der Verantwortlichen. Aus diesem Kampf ging ihr Lebenswerk hervor, das bisher über vierzig Bände in etlichen Genres umfaßt – Essays, historische Romane, Reportagen, autobiographische Schriften, Biographien und Portraits von Opfern, Kinderbücher, Gedichte, politische Manifeste etc.²³ Es ist eine Sisyphus-Arbeit gegen Vergessen und Verdrängen, ein umfassendes Archiv des Geschehenen, ausgerichtet auf die Konfiguration des kulturellen, kollektiven Gedächtnisses; Livia Monnet spricht in diesem Zusammenhang von „Autoethnographie“.

Das Nô *Shiranui* nimmt in diesem Oeuvre eine besondere Stellung ein: ein Spätwerk, verfaßt im Medium einer fremden, von der Autorin noch unerprobten Gattung, setzt es gewissermaßen einen Schlußpunkt in der literarischen Aufarbeitung des Themas – ein literarisches Testament. Das Stück kam auf die Bühne

23 Auch im Ausland bekannt ist ihr preisgekröntes Prosawerk *Kugai jôdo: waga Minamatabyô*. Tôkyô 1972. Deutsch von Ursula GRAEFE: *Paradies im Meer der Qualen: Unsere Minamata-Krankheit*. Frankfurt a.M.: Insel 1995; s.a. Livia MONNET: *Paradies im Meer des Leidens: Die Minamata-Krankheit im Werk der Schriftstellerin Ishimure Michiko*. Wien: Inst. f. Japanologie 1988.

im Juli 2002 in Tôkyô – Musik und Choreographie: Umewaka Rokurô, Regie: Kasai Ken'ichi, Produzent: Tsuchiya Kei'ichirô – und erlebte weitere Aufführungen, in Kumamoto 2003 und am Strand von Minamata (Freiluftaufführung) im August 2004.

Der Text läßt die diskursive Ebene früherer Schriften zurück und kristallisiert das Szenario der Katastrophe zu einer märchenhaften Vision. Hier wird keine Rücksicht auf strukturelle und rhetorische Gepflogenheiten des Nô genommen, die Autorin läßt sich vom Flux der inneren Bilder tragen, der narrative Duktus scheint von einem transzendenten Zustand regiert. Schnittstellen mit Nô-Dramen finden sich dort, wo der lyrische Text zum Gebet, die Handlung zum Beschwörungsritual hin drängt.

Die Umweltkatastrophe ist hier zum Mythos verklärt, in ein kosmisches Drama eingebettet, in dem allegorische Helden die verlorene Ordnung der Welt – den gestörten Kreislauf der Natur, das Gleichgewicht zwischen Wasser und Land – wieder herstellen sollen. In der kosmischen Topographie regiert ein Herrscherpaar: der Drachenkönig vom Purpurnen Berg (der Drache ist ein Erzeuger von Regen) und die Meeresmutter vom Palast am Meeresgrund, während ein mysteriöser Totengräber, alias Bodhisattva der Endzeit, die Fäden des Schicksals in der Hand hält. Das Herrscherpaar opfert seine Kinder – Shiranui, die jungfräuliche Priesterin vom Meeresgrund, und ihren Bruder Tokowaka – für die Erlösung der Menschen. Das Drama umspannt Apokalypse und Wiedergeburt der Welt im Schicksal des opferbereiten geschwisterlichen Liebespaares. Auflehnung und Wut – überraschenderweise gegen einen transzendenten Welt-herrscher gerichtet – klingen nur in der Wahnsinnszene der jungfräulichen Heldin, verklärt in ihrem entrückten Tanz an und werden von versöhnenden Gesten übertönt: das Stück kulminiert in einem Besänftigungsritual, das die Perspektive der Wiedergeburt eröffnet.

An das reale Geschehen in Minamata erinnern in dieser entrückten Welt nur noch die Katzen, die im Schlußlied zum Tanzen angefeuert werden: der Todestanz der vergifteten Katzen gehört zu den grausamsten Bildern der Katastrophe. Auch die Gedenksteine, die den Strand von Minamata säumen – eine Anhäufung von einfachen, bescheidenen Jizô-Bildnissen –, sind im Text aufzuspüren: in der Schlußarie des seltsamen Kobolds, den Ishimure umständlich als chinesischen Ahn der Musik und Geist der Steine und Sträucher umschreibt.

Ishimures Text ist eine Herausforderung: für die Schauspieler und den Regisseur (die es für die Aufführung umschreiben mußten), für die Zuschauer, auf deren Hörvermögen die Autorin keine Rücksicht nimmt, und schließlich für die Übersetzerin, die grammatikalische und graphische Lösungen finden mußte, einerseits für fließende Übergänge zwischen Prosa und Vers, andererseits für die langen, verschlungenen Satzschleifen mit ihren obsessiven Wiederholungen und den kreisenden, oft suspendierten Gedankenläufen.

Meeresleuchten (Shiranui)

Ishimure Michiko

Personen

- SHIRANUI: Shiranui (Jungfrau-Priesterin im Palast am Meeresgrund, Tochter des Drachengottes und der Meeresmutter Unadama)
 WAKI: Der greise Totengräber, eigentlich Bodhisattva der Endzeit
 TSURE: Der Drachengott vom Purpurnen Berg (Vater von Shiranui und Tokowaka)
 WAKIZURE: Tokowaka (Sohn des Drachengottes)
 AI: Ch'i (Ahn der Musik im alten China; Kobold der Bäume und Steine)

Ort: Insel im Shiranui-Meer vor Minamata, West-Kyûshû.

Die „Weihrauchhütte,“ ein mit Seide umspanntes Bambusgestell, wird auf die Bühne gebracht.

CHOR (*shidai*):

Die Taue losgebunden treibt draußen im Meer das Boot, das leere
 die Taue losgebunden treibt draußen im Meer das Boot, das leere
 im uferlosen, leidvollen Meer von Leben und Tod

Flötenauftakt. Tokowaka tritt auf, schreitet über die seitliche Brücke auf die Bühne.

TOKOWAKA:

Ich bin der Sohn des Drachengottes vom See im Schoß des Purpurnen Bergs in Satsuma. Wie mein Vater befahl, durchstriefte ich die Gefilde der Lebenden und erreiche nun diese letzte Insel, das Ufer der Liebespfade,²⁴ um meine Schwester zu treffen. In dieser Hütte will ich auf sie warten, auf Shiranui, die Jungfrau, die tief unten im Meererschloß wohnt.

²⁴ Mit dem fiktiven Toponym *Koijigahama* spielt Ishimurea auf Kokishima an, eine Insel vor der Bucht von Minamata.

CHOR: (*sashi*)

Aus dem See am Purpurnen Berg schlängeln sich Bäche die Hänge
zwischen Higo und Satsuma hinunter zum Meeresgrund, wo die Quelle
aufblitzt

beim alten, wackligen Tor vom Palast der Herrin der Meere Unadama.²⁵
Hier begann einst der Reigen der Jahreszeiten, von hier aus ging er über
auf das Festland

streute bunte Fischschwärme aus Blüten in den Gärten des Meeres
und erschuf liebliche, verwunschene Orte.

Es ist die erste Nacht des achten Mondes: Die Flöten legen los zum Tanz
die Winde schweigen. Am Strand der Liebespfade steigt die Flut.
Myriaden Lichter funkeln im Wasser, säumen die Wellen die
schlagen ans Ufer.

Da tritt Shiranui aus dem Palast des Meeresjuwels im Schaumkleid aus
Nachtlichtern gesponnen: aufrecht steht sie zwischen den Wellenkämmen.
Ist sie wirklich da, oder ein Traumbild?

*Noch während der Chor singt, tritt Tokowaka in die Hütte ein. Shidai-
Instrumentalmusik; der greise Totengräber tritt auf, gebrechlich wie ein
Geist der Herbstgräser.*

TOTENGRÄBER:

Der Traum, den ich träumte, war ein Orakel: er sagt die Endzeit voraus!
Wenn ich ihn auslege, so verkündet er Unglück.
Wenn Shiranui dort draußen im Meer ihre Lichter hoch haltend,
– die Jungfrau, deren Antlitz bis heute noch kein Mensch erblickte –
in Fleisch und Blut an diesem Strand erscheint,
ist das ein Vorzeichen, ein geheimnisvolles.

Shiranuis Stimme, hinter dem Vorhang am Ende der Brücke

SHIRANUI:

Ich komme – wirklich, und nicht im Traum –
vom Grund des Meeres her zum Festland.

TOTENGRÄBER:

Im Nachtauge flirren Schatten und Lichter
da kommst du, die Schleppe der flutnassen Haare nachziehend
umhüllt in Nachtlichtern, Perlentropfen.
Sei mir willkommen, du Schöne.

25 Wörtl. „Juwel / Seele des Meeres“, tote Gemahlin des Drachenkönigs und Mutter von Tokowaka und Shiranui.

SHIRANUI:

Deine Stimme kenne ich gut. In dieser Nacht beendet mein Bruder, Tokowaka, seinen Rundgang durch die Gefilde der Lebenden. Sein Gelübde hat er erfüllt, jetzt, um die Mitte der Nacht, am ersten Tag im achten Monde, da die Flut anschwillt.

Ich zählte an den Fingern die Tage bis heute, da ich zum lieblichen, vertrauten Ufer der Liebespfade komme. Sei du mein führendes Licht, göttlicher Greis, nun, da meine Kräfte schwinden. Als ich ein Kind war, zeigtest du mir Mandarinorangen und Fächermuscheln und gabst sie mir zum Spielen in die Hand.

Ich sehe sie noch jetzt wie im Traum.

TOTENGRÄBER:

Ja, ja. Mandarinorangen habe ich auch heute dem Weihrauch beigemischt, den ich verbrenne. Sie duften lieblich.

SHIRANUI:

Darum kam ich zu dir. Da unten, weit unten am Meeresgrund, empfing ich Zeichen von der vertrauten Insel: so weit kam der Duft und zog mich heran. Die Perlenschnur, den Lebensfaden hast du eingezogen.

TOTENGRÄBER:

Deine vertraute Stimme klingt lieblich, ganz besonders heute. Für dich und deinen Bruder ließ ich Weihrauch steigen, um euch zu locken. Seine Seele, bereits in die Neunte Sphäre gestiegen, will ich nun auf diesen Meeresstrand zurückholen.

CHOR:

Der Totengräber am Ufer der Liebespfade ist in Wahrheit der erhabene, rettende Bodhisattva der Endzeit. So spricht er:

„Lange wachte ich über die Gefilde der Lebenden, nach der Richtung schauend, aus der Tokowaka kommen wird. Seinen Vater, den Drachengott vom Purpurberg, bat ich, ihm den geheimen Auftrag zu bringen. Denn bald ist das Gefilde der Lebenden heillos beschädigt, die Adern des Lebens verstopft. Dann kommt jede Rettung zu spät. Den Menschen ist die Seele abhanden gekommen. Ihre Leiber behielten sie als leere Hülle, aber sie wissen es nicht. Spielend erschaffen ihre Finger giftiges Zeug, das Land und Meer verpestet und den Mutterschoß des Lebens grausam zurichtet. Ein Unheil wie dieses sah man seit Menschengedenken noch nicht. Gibt es noch Rettung?“

Er ruft den Drachengott an:

TOTENGRÄBER:

Ich rief dich an, Drachenkönig aus dem Schoße des Purpurnen Bergs, der du für Regen sorgst, dem befruchtenden, der du das Wasser, Ursprung allen Lebens, aus dem Schoß der Erde in Shiranuis Palast am Meeresgrund entsen-

dest! Dich rief ich, du hehrer Fliegender Drache! Und sagte: Wenn du eine der Gottheiten bist, die das Leben beschützen, so schicke deinen geliebten Sohn aus, um das Gift an Land und tief im Erdschoß wegzuwischen, um die Adern des Lebens frei zu machen. Und entsende auch seine Schwester, Shiranui, die im Meeresschloß wohnt, in dem einst die Vielfalt des Lebens entstand! Als hohe Priesterin tut sie Dienst im Palast, ihre Seele ist blütenrein. – Opfern soll sie im Feuer ihren eigenen Leib, damit die Flammen die Welt der Finsternis erhellen. Damit Land und Meer gedeihen, soll sie Fackeln brennen, und geheime Riten im Palast vollziehen. – Für diesen hohen Dienst war ihr ein langes Leben beschieden. Doch jetzt, da alles Lebende dem Untergang geweiht ist, wird auch sie sterben. Laß deine beiden Kinder Dienst tun, laß sie die Adern des Lebens befreien: ihr Leben sollen sie opfern, das ist ihr Auftrag.

CHOR:

Die Vernunft der Menschen und mit ihr der Lebensstoff sind heillos verkommen. Zu widerlichem Schmutz wurden die Wasseradern der Erde vom Drachenkönig erbeten, vom Himmel geschenkt.

Wenn nun der Himmel aufgeborsten einstürzt, wie soll da der Herrscher, der vom Anfang der Zeit über das All wacht, nicht selbst Schaden nehmen?

– Himmel und Erde sind heillos entstellt.

TOTENGRÄBER:

In dieser ernsten Stunde will ich ihnen beistehen, jenen unbedeutenden, schwachen Geschöpfen, die um Hilfe flehen. Tokowaka, des Drachenkönigs teurem Sohn, dem mutigen, werde ich beistehen, denn Leib und Leben setzte er ein, um die Adern der Erde, die giftgetränkten Gewässer zu reinigen. Und ihr, der Leuchtenden aus dem Palast der Meeresmutter da unten: sie saugte auf das Wasser aus dem Quell, aus ihres Bruders Quell, sie wischte mit dem eigenen Leib den giftigen Schlamm vom Meeresgrund weg. Sie wurde selbst zum Meeresleuchten in der finsternen Nacht und zeigte sich an diesem Strand. Duster verstrichen die Tage und Monde, und die Gewässer, anfangs so rein, verloren nach und nach ihre Klarheit, und die Kraft, das Leben zu nähren.

Wie die Gewässer sind auch Bruder und Schwester vom Gift getränkt. Ihr Ende naht.

Nun kommen sie zusammen: der Bruder vom Land her, die Schwester vom Meeresgrund. An der Schwelle des Todes werden sie sich ein letztes Mal treffen, hier, auf dem Strand der Liebespfade.

CHOR:

In der mondlosen Nacht glitzern in der bleichen anschwellenden Flut,
vom Himmel gestreut Sternsplitter auf den Wellen. Das sind die
toten Seelen dem Leid der Welt entkommen vom Schmerz befreit
die in den Himmel steigen.

Auch Shiranui und ihr Bruder legen das Grillengehäuse des Irdischen ab.
 Da schreiten sie über den steinigen Strand ihre Fußsohlen spüren nur
 noch schwach den Schmerz einen Rest vom Leben das sich
 allmählich entzieht.

SHIRANUI (*tobt*):

Die Erinnerung tut so weh! Wann hat er angefangen, der Reigen der
 Jahreszeiten dort unten am Meeresgrund? Die Frühlingsboten, die
 blütenfarbenen Fischschwärme – leuchtend wie Regenbogen
 sind jetzt verblichen und welk. Im schmutzigen Sand verendet
 haufenweise kleines Getier. Aus den Algengärten wurden verpestete
 Sümpfe. Auch im Palast am Meeresgrund verstummten die Stimmen
 kein Zeichen gibt es mehr von Frühling oder Herbst. Nicht einmal das
 Lodern des Feuers, das mich verbrennt sieht Er, da oben im Himmel
 der über das All waltet: erblindet ist Er vom kriechenden, übel
 riechenden Odem! Ich sehe, wie das Übel sich bis zum Meeresgrund
 hinstreckt. Ich klage an das Grauen, das Leben genannt wird,
 das schaurige, unerträgliche!

Ist denn jener hehre Herrscher über das All vielleicht ein Fürst der
 Finsternis der sich an Opfern ergeilt? Ja, so sehen jetzt meine Augen
 durch die Flammen, die sie verbrennen den Lauf der Welt.
 Ich verkroch mich in Mutters Palast am Meeresgrund, beim Quell
 das gespeist ist von den Wasserläufen, den verpesteten, die vom
 Land her den Schmutz anschwemmen. Von Unzen fließen
 Wasserläufe herab formen Wirbelströme die am Meeresgrund
 brodeln sie schleppen Koblode an die in den Leibern die
 Lebensadern austrocknen. Es gibt keine Wiedergeburt mehr für die
 lebenden Wesen! Sie verenden alle im Fegefeuer unten am Meeresgrund!

TOTENGRÄBER

Shiranui ist verrückt geworden. Verständlich: denn da, am Meeresgrund, wo
 alles blühte, noch schneller und üppiger als auf dem Festland, da, wo der
 Reigen der Jahreszeiten begann, am Ursprung allen Lebens, das wuchernd
 auf das Festland übergang, um Gestalt anzunehmen als Gras und Baum,
 Kleingetier, oder Mensch – oh, geheimnisvolle, tausendfache Vielfalt des
 Lebenden –, da sind jetzt die Lebensadern, die zahllosen, im Mutterschoß
 des Meeres verstopft: Die Stunde des Verfalls ist gekommen! Finstere
 Koblode nahmen Menschengestalt an, fraßen die Seelen der Menschen und
 jene mißachteten ihr Land, fügten ihm Wunden zu und bringen Zerstörung.

SHIRANUI:

Wer hat diese Erde erschaffen? Wenn Er herabschaut aus dem zerborsten-
 nen Himmel, erscheint Ihm heute die Erde noch blau, wie ein Juwel?

TOTENGRÄBER:

Hör mir gut zu: Es war des Himmels Wille, daß ich dich, Shiranui, rief
auf den Strand der Liebespfade, mit den Lichtern, die du hoch hältst.

Du mußt wissen: die Vielfalt des Lebenden ist vorbei. Du hast bis auf den
Grund den Verfall der Welt erfahren, die Finsternis, wo Gut und Böse durch-
einander geraten.

Du wunderbare, duftende, einsame Blüte am Meeresgrund, dein Leben ist
vorbei. –

Mit eurem Vater, dem Drachenkönig, habt ihr bisher gewacht, ihr Geschwis-
ter, über die Adern der Welt, in denen das Leben kreist zwischen Himmel
und Erde. Nun geht ihr gemeinsam zu Grunde.

Tokowaka, den bereits zum Himmel Gestiegenen, lockte ich mit duftendem
Weihrauch heran.

Da kommt er, von der neunten Himmelsstufe herab. Heiß ihn willkommen.

SHIRANUI:

Zehn tausend Jahre sehnte ich mich nach dir! Der Wunsch unserer Eltern ist
erfüllt: Die Wasseradern, die du frei machtest trank ich, den
Schlamm wischte ich weg mit meinem Körper, auf daß die bunten Fisch-
schwärme aus den Meeressärgärten nicht verschwinden. Jedes Jahr komme
ich her bei schwellender Flut im achten Monde als Meeresleuchten und
halte meine Fackeln hoch. Diesmal bin ich da, um meinen Bruder zu tref-
fen bevor mein Leben erlischt.

Der Drachengott schreitet langsam über die Brücke bis zur Bühnenmitte.

DRACHENGOTT:

Aus dem Schatten der Uferklippen komm ich heraus, gelockt von Shiranuis
Stimme, in der ich jene meiner verstorbenen Gattin erkenne.

Die Sehnsucht steigt in mir auf: Wie floß damals der Regen, um den mich
die Menschen anflehten zu ihr, meiner Gattin, hinab in den immer emp-
fänglichen Meeresschoß, in ihr Reich, wo alles gedieh. Jetzt ist es durch
die Vergehen der Menschen vergiftet. Wir Eltern und unsere Kinder soll-
ten uns opfern und das Gift entfernen.

Den geheimen Auftrag dazu erteilte uns Jener, der sich noch nicht zu erken-
nen gegeben hat: der hehre Bodhisattva der Endzeit. Auch meine Gattin,
die im Palast im Wasser wohnte, folgte den bunten Fischschwärmen, und
wischte mit ihrem glänzenden Haar den Meeresboden.

Sie tat ihre Pflicht, sie erfüllte den Auftrag.

SHIRANUI:

Das ist die Stimme meines Vaters, des Herrschers vom Purpurnen Berg. Sie
rührt mich. Ist es der Wunsch der toten Mutter, der mich leitet? –

In meinen Adern wird der Lebenspuls ein brüchiger Faden immer

schwächer. Land und Meer sind getrennt doch ich spüre Vaters Atem
Mutters Haut nah.

Die Flut der Sehnsucht schwillt an.

*Der Drachengott wendet sich zum Totengräber, der in seiner wahren Gestalt
als Bodhisattva erschienen ist.*

DRACHENGOTT:

Auf der Insel der wohlriechenden, Früchte tragenden Haine verbreiten Mandarinenblüten in dieser Nacht ihren lieblichen Duft.

Heil dir, erhabener Greis, der du als Bodhisattva der Endzeit dich zeigst. Du erteiltest uns den geheimen Auftrag, das Gift aus dem Meer zu entfernen, da die Endzeit naht. So ließ ich meine geliebten Kinder diese Arbeit verrichten. Sie schonten sich nicht, sie strengten sich an, das kannst du mit eigenen Augen sehen. Ihr Anblick ist für den leidenden Vater schwer zu ertragen.

In aller Demut bitte ich als Vater: Sollte ihnen jemals ein weiteres Leben vergönnt sein, so verbinde sie mit heiligen Ehebanden.

Tokowaka tritt aus der Hütte heraus.

TOKOWAKA:

In aller Ehrfurcht folge ich dem hohen Befehl. Hier bin ich. Unser Vater hatte uns – mir und der Schwester – damals den geheimen Auftrag des erhabenen Bodhisattva der Endzeit erteilt, unter Einsatz unseres Lebens die hohe Fron zu verrichten. Tag und Nacht taten wir unseren Dienst, ohne Unterlaß. Auch meine Schwester gehorchte dem Erhabenen, sie wischte mit ihrem Körper den giftigen Schlamm überall weg, bis auf den tiefen Meeresgrund. Nun bin ich am Ende meiner Kräfte angelangt, ich, Tokowaka, Sohn des Drachengottes. So bitte ich dich, Erhabener, der du Greis der Totengräber genannt wirst, der du mich mit brennendem Weihrauch herangelockt hast: Gib mir, dem Unwürdigen, dem es vergönnt war, in die Neunte Sphäre zu steigen – wenn ihm ein nächstes Leben vergönnt sein sollte – zur Gattin die Schwester, nach der er sich so lange sehnt.

TOTENGRÄBER

Du kommst zur rechten Zeit. Ich dachte schon, du hättest dich bereits im steigenden Weihrauch aufgelöst, Tokowaka, mit dem wohlklingenden Namen. Ein trefflicher Junge bist du geworden. Um ein Haar hätte sich Shiranui in den nachflimmernden Wellen, den einladenden, aufgelöst in diesem Augenblick.

Die Flut, voll angeschwollen, kippt um zur Ebbe.

Sieh, wie das Leben schwindet: in diesem Augenblick.

CHOR:

Ach, könnte die verschmutzte Welt noch einmal neu entstehen und heimlich wieder Blütenknospen treiben! Mögen Bruder und Schwester, die

nach dem Gift in den Schoß der Erde und am Meeresgrund tauchten, wieder aufleben und ihre reinen Seelen neue Früchte tragen!

DRACHENGOTT:

Weil sie so schwach sind, und der Hilfe bedürfen, werden ihnen die Wassergeister aus dem Bergsee Kraft spenden, auf daß sie hinüber fliegen über den zerborstenen Himmel hinweg und die finsternen Wolken vertreiben.

Nun, Tokowaka, nimm diese Maid, die du im Traum herbeigesehnt, an die Hand, und kehre mit ihr in den Palast am Meeresgrund zurück.

TOKOWAKA:

Fortan wollen wir – mit mir auch die liebliche Schwester, deren Lichter draußen im Meer fast erloschen – der Wiedergeburt des Lebens uns widmen. So lang uns der Himmel Tage und Monde beschert möge er uns beistehen die Lichter wieder leuchten lassen wenn wir uns treffen bei an-schwellender Flut am ersten Tag im achten Monat.

DRACHENGOTT:

Zu eurer Vermählung rufe ich Jenen herbei,
der einst Ahn der Musik war in China:
He, Meister Ch'i, Kobold der Bäume und Steine,
Ahn der Wassergeister, der du dich verwandeln kannst
in eine liebliche Elfe mit grünem Gesicht!
Komm her ins Land der aufgehenden Sonne
zum Strand der Liebespfade, wo Früchte betörend duften.
Du waltest über die heiligen Tänze und Lieder.
Segne das neue Zeitalter, das kommt.
Hier ist der Blütenstrand, den sie einst so liebte,
Shiranui, mein verborgener Schatz.
Ohne deine Erlaubnis, du Elfengeist,
sprießt kein Bäumchen, kein Grashalm.
Ich rufe dich, Ch'i, Ahn der Lieder, komm näher
an den sagenumwobenen Strand!
Nimm diese Steine fest in beide Hände,
schlag sie gegeneinander, wieder, und wieder,
laß sie laut klingen am stillen Ufer!

CH'I:

Da bin ich, ich stehe vor dir.
Deine Stimme hat mich übers Meer vom Osten her gerufen,
sie weckte mich aus einem langen Schlaf:
„Komm, Elfe der Bäume und Gräser, Meeresgeist, komm!“
hörte ich im Traum deine Stimme, sie klingt mir im Ohr.

Ich, den du Ahn der Musik nennst, bin nur ein lahmer einbeiniger
Waldkobold und bringe göttlichen Regen über das dunkelnde Meer.
Wie schwer duften die Steine am Ufer!
Wenn ich sie in die Hand nehme und betaste,
kommt es mir vor, als streichelte ich runde Muscheln.
Diese Steine will ich aufeinander schlagen,
wieder und wieder, und singen dazu.
Ihr Katzen alle, die ihr am Strand verendet,
Ihr hübschen, ihr lieblichen Kätzchen,
kommt heraus, bevor das hundertfache Getier
zum großen Reigen ansetzt,
kommt ihr zu allererst und tanzt
in dem verwünschten Klang der Steine,
die ich in den Händen halte und schlage.
Werdet zu Katzenspinnen und tanzt wie irre!
werdet zu Schmetterlingen, und tanzt und tanzt!
Ach, die Nacht, da Mandarinenblüten duften!
Werdet zu Schmetterlingen und tanzt den fröhlichen Tanz!