

***Yōkai* und das Spiel mit Fiktion in der edozeitlichen Bildheftliteratur**

Nicole Fujimoto (München)

1. Die unterschiedlichen Figuren der Bildheftliteratur

Die edozeitliche *yōkai*-Bildheftliteratur – im Mittelpunkt der folgenden Betrachtung steht das Genre der *kibyōshi*¹ – gehört in den Bereich fiktionaler Literatur. Alle auftretenden Figuren sind zunächst einmal (auch) fiktional. Von ihren Protagonisten, den *yōkai* („Spukgestalten“ oder „Gespenster“),² sollte man erwarten, daß sie sich von den übrigen auftretenden Figuren darin unterscheiden, daß sie etwa bestimmte irrealen Elemente aufweisen. Die oft in hohem Maße anthropomorphisierten *yōkai* bilden allerdings keine eindeutig zu erfassende Kategorie. Vielmehr ist in vielen Fällen die Kenntnis der einzelnen Figuren nötig, um sie zu identifizieren, oft ergibt erst die Handlung, wie eine Figur zu verstehen ist.

Vergleicht man in der Darstellung beispielsweise eine eindeutig als Mönch zu erkennende Gestalt mit der Figur des gehörnten Dämonenmädchens (*oni musume*), unterscheiden sich beide äußerlich dahingehend, daß der Mönch ein menschliches Aussehen hat, die *oni musume* aber nicht. Das macht letztere allerdings nicht zu einer Figur, die in der Realität nicht vorkommen kann, erst recht nicht für einen zeitgenössischen Betrachter, der um die Beliebtheit ent-

1 Die nach ihrer gelbgrünlichen Umschlagfarbe benannten „Gelbhefte“ erschienen ca. ab der An'ei-Zeit (1772–1781) bis zu Beginn der Bunka-Zeit (1804–1818), umfaßten meist zwei oder drei Hefte pro Band und waren in Text und Bild anspruchsvoller als ihre Vorgänger der Bildheftliteratur und mehr als diese auf eine erwachsene Leserschaft zugeschnitten. Witz, Satire, Parodie und Travestie spielen in ihnen eine große Rolle.

2 Die Bezeichnung *yōkai* wurde erst seit der Meiji-Zeit (1868–1912) allmählich üblich, nachdem der Philosoph Inoue Enryō (1858–1919) den Begriff „Yōkaigaku“ für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Spukphänomenen im Sinne der Aufklärung und einer damit verbundenen Ablegung des Spuk- und Aberglaubens prägte. Zusammen mit Ema Tsutomu, Erforscher der Geschichte japanischer Sitten und Gebräuche, und vor allem Yanagita Kunio als Begründer der japanischen Volkskunde, trug er durch die Verwendung dieses „neuen“ Begriffes in Diskussionen und Veröffentlichungen zu seiner Verbreitung bei. Selbst dort, wo in edozeitlichen Heften u. ä. 妖怪 geschrieben steht, fordern oft Lesehilfen auf, das Wort *bakemono* zu lesen und nicht etwa *yōkai*, wie es dem zugeordneten Lautwert der Zeichen nach eigentlich Konvention wäre. Die meist spielerische Kombination von chinesischen Zeichen und unüblicher Leseanweisung in Silbenschrift findet sich in der Bildheftliteratur oft. Weiter unten sehen wir ein Beispiel, in dem die Zeichen 化物, eigentlich für *bakemono*, „*kaidan*“ (etwa: „Gruselgeschichte“) gelesen werden sollen.

sprechender – meist fehlgebildete Menschen diskriminierender – Schausteller-geschäfte weiß.

Beide, Mönch und Dämonenmädchen, sind für einen edozeitlichen Betrachter der Hefte allein durch ihr im Bild dargestelltes Äußeres zu erkennen. Dieses Erkennen ist dem Betrachter deshalb möglich, weil sie in seiner Umgebung in einer ähnlichen Form überall präsent sind. Nicht dieser Mönch, aber ein Mönch, findet sich auch als reales Wesen in der empirischen Wirklichkeit wieder. Kein Leser würde erwarten, in der Wirklichkeit eben dem Mönch zu begegnen, den er in einem Bildheft gesehen hat. Bei der Rezeption eines Bildheftes stellt sich der Leser auch nicht die Frage nach der tatsächlichen Existenz dieser Figur, da dies nicht Thema des Heftes ist. Für ihn ist und bleibt der Mönch fiktional.

Die Gestalt des *yōkai* ist, außerhalb des Bildheftes, durch verschiedene Medien vermittelt im Umfeld des Lesers präsent – und nicht nur in solchen Medien, in denen sie recht eindeutig als fiktiv gekennzeichnet werden. Er kann sie zum Beispiel in Schaustellerbuden sehen, dem überaus populären *misemono*, oder in *kawaraban*, also Nachrichtenblättern über sie lesen, ihnen weiterhin in verschiedenen andere Medien begegnen, neben den Printmedien im Theater, der Werbung oder im Kunsthandwerk im weitesten Sinne. Somit verschwimmt die Grenze zwischen vermeintlich realen und fiktiven Figuren in den Bildheften. Tatsächlich spielt für die *yōkai* das Thema „Grenze“ – als Grenze zwischen zwei Welten, zwischen real und unreal etc. – eine überaus wichtige Rolle. Es macht nicht nur einen wichtigen Teil des vor allem in der japanischen Volkskunde (*minzokugaku*) geführten *yōkai*-Diskurses aus, sondern ist, auch in der *yōkai*-Literatur selbst, ein beliebtes Thema, mit dem sich, wie für die edozeitlichen *yōkai*-Bildhefte zu zeigen ist, hervorragend spielen läßt.

2. Die Figur der *yōkai* als Grenzüberschreitung

Die wichtigste „Als-Ob“-Kennzeichnung im Fall der Bildheftliteratur ist ihre Genrezugehörigkeit. Die edozeitlichen Leser waren sich im Klaren darüber, daß die *kibyōshi* keinen Faktizitätsanspruch hatten, sondern als Unterhaltungsliteratur fungierten. Allerdings sind die meisten Hefte vielfältig und lassen sich nicht so leicht einer der beiden Kategorien „distanzierte“ oder „emotional-teilnehmende Rezeption“ zuordnen. Überdies ermöglichen sie nicht nur das Lesen in den unterschiedlichen Modi, sondern machen aus dem Wechsel zwischen diesen Modi sogar ein Spiel, das gerade durch die besondere Disposition der *yōkai*-Figuren ermöglicht wird.

Als Heftfiguren werden *yōkai* zu einem konkreten Objekt und verlieren damit zumindest einen Teil ihres Schreckens, der sich aus der Furcht vor dem Unbekannten, dem Ungebändigten nährt. Darüber hinaus ist für die edozeitliche Bildliteratur, in der das Visuelle eine so große Rolle spielt, in der Darstellung von *yōkai* und anderen Figuren jenseits des einzelnen Autoren bzw. Zeichners eine bis zur Serialität reichende Wiederholung zu beobachten. Bestimmte Figuren werden zu bestimmten Zeiten – die Hefte und ihre Figuren sind stark der

Mode unterworfen – ähnlich dargestellt und so allmählich unter einem bestimmten Namen, mit einem bestimmten Aussehen sowie bestimmten mit ihnen verknüpften Attributen und Charakterzügen usw. populär. Das Medium Bildheftliteratur formt seine *yōkai* in vielerlei Hinsicht.

Das Genre hat zugleich große Bedeutung für die in der *yōkai*-Forschung oft beschriebene Veränderung der *yōkai* von unheimlichen, diffusen Vorstellungen zu klar umrissenen, weniger unheimlichen Figuren. Hierbei handelt es sich um einen historischen Prozeß, den eine hohe Zahl von *yōkai* über einzelne Werke und Medien hinweg durchlaufen, und der für ein *yōkai* auch kaum mehr rückgängig zu machen ist.

An einigen Eckdaten läßt sich dieser Prozeß umreißen. Eine große Rolle spielt das Auftreten von Enzyklopädien wie das *Wakan sansai zue*.³ Ein Meilenstein ist auch das große Werk Toriyama Sekiens, der im späten 18. Jahrhundert mehrere Hefte veröffentlichte, die man als „*yōkai*-Kataloge“ bezeichnen könnte und in denen eine Vielfalt von *yōkai* Namen, Attribute und eine konkrete zweidimensionale Gestalt erhalten. In der Edo-Zeit waren die Bedingungen für diese Entwicklung überaus günstig. Die populäre Kultur, in der die *yōkai* ihren Platz fanden, blühte wie noch nie, die Entwicklung der Bildheftliteratur, in der die *yōkai* in ihrer neuen Gestalt in Bild und Text erschienen, erreichte ihren Höhepunkt. Zudem entwickelten sich andere Medien, in denen die Gestalt der *yōkai* an Festigkeit gewann, wie bestimmte Formen der Werbung, satirische Verse und Bilder (*rakusho* und *rakugaki*), *yōkai*-Accessoires und -Spielzeug.

Das Beispiel der *yōkai*-Heftfigur Mikoshi nyūdō soll verdeutlichen, wie diese Veränderung aussehen konnte. Seinem Namen nach – *mikosu* bedeutet „über etwas hinaus blicken, vorhersehen, erwarten“, *nyūdō* steht für „Riese“ oder „Mönch“ und bezeichnet allgemein jemanden mit kahlem Kopf – ist der Mikoshi nyūdō entweder ein Wesen, das plötzlich von hinten kommt und einen Menschen über dessen Kopf hinweg ins Gesicht schaut, oder ein Wesen, das man selbst „hinaufblickt“, das also immer größer wird, je weiter man nach oben blickt.

Eine der beiden Vorstellungen haben die meisten – zunächst mündlich überlieferten – Geschichten über diese Figur gemeinsam. In vielen Versionen erscheint Mikoshi nyūdō an abgelegenen Hügelwegen hinter dem Rücken einsamer Wanderer. Solange die Geschichten über einen Mikoshi nyūdō ausschließlich durch mündliche Erzählungen weitergegeben wurden, war dieses *yōkai* je nach Version, vor allem aber je nach der Provinz, in der sie erzählt wurde, unterschiedlich. Auch der Name Mikoshi nyūdō hatte sich noch nicht durchgesetzt, vielmehr gab es in den verschiedenen Gegenden Japans unterschiedliche Namen für ähnliche *yōkai*.⁴

3 Vgl. hierzu die Dissertation von FOSTER 2003.

4 Vgl. KUSANO / TOBE 1994: 162, sowie für zahlreiche Abbildungen KABATTO 2000: 105–176.

Einen Namen hatte die Figur also jeweils, eine konkrete Gestalt jedoch kaum. Sie existierte als Vorstellung, mehr oder weniger grausam, die Raum ließ für Hinzugedachtes und für eigene Ängste, die in den Köpfen vieler Menschen existierten und immer neue Gestalt annehmen konnten. Man konnte sich nur vage und nicht konkret auf sie beziehen, es fehlte ihr eine konkrete, visuelle Objektreferenz.

In die bekannten Enzyklopädien, *yōkai*-Kataloge und *kusazōshi*-Bildhefte ist letztlich nur eine Version dieser Vorstellung aufgenommen worden: nicht das Wesen, das man selbst „hochblickt“, sondern dasjenige, das „von hinten kommt und sich über die Menschen beugt, als ob es ihren Kopf bedecken wolle“, wie das *Wakan sansai zue* schrieb.⁵ Dazu muß es gar nicht besonders groß sein, denn zum unerläßlichen Attribut des Mikoshi nyūdō – unter diesem Namen setzte es sich durch – gehört nun sein langer, ausziehbarer Hals, ein für die durch das Visuelle bestimmten Bildhefte dankbares und immer wieder neu einsetzbares Element. Die Glatze bleibt ebenfalls, somit ist er auf die Gestalt eines alten Mannes festgelegt. Bei Sekien ist der Mikoshi ein Riese mit kahlem Kopf und Krallen, der hinter einem Baum hervorkommt.⁶ Dazu kommt ein Wanderstab, der zu den ursprünglichen Vorstellungen paßt. In dieser Gestalt wird er zu einer zentralen Figur der edozeitlichen *yōkai*-Kultur. In fast allen edozeitlichen Bildheften und Bildrollen mit *yōkai* wird er als Chef aller Gespenster bezeichnet, in vielen Geschichten ist er zudem verbandelt mit dem weiblichen Langhals-*yōkai*, der Rokurokubi.

Wichtig ist schließlich auch die Entwicklung der Vorstellung, daß es dieses *yōkai* nur einmal gibt – zumindest für die *yōkai*-Welt, die jeweils in den Geschichten der Bildhefte entworfen wird. Somit erlangt diese Figur eine gewisse Unabhängigkeit von der ursprünglich mit ihr verbundenen Vorstellung, an einsamen Stellen könne plötzlich ein solches Wesen auftauchen. Nun war der Mikoshi nyūdō eine Gestalt, auf die man sich mit ihrem Namen konkret beziehen konnte.

3. Edozeitliche Wirklichkeit in den *yōkai*-Heften

Bereits angesprochen wurde, daß die Handlung vieler Hefte auch durch reale Elemente bestimmt ist. Die in ihnen entworfene *yōkai*-Welt trägt nicht zwingend weniger Reales in sich als die manchmal im selben Werk dargestellte menschliche Welt. Ganz im Gegenteil: Oftmals ist die Abbildung der edozeitlichen Realität durch die *yōkai*-Welt gerade das, was die Hefte ausmacht. Allerdings geschieht diese Abbildung vielfach mit einer Art negativem Vorzeichen: So werden in der *yōkai*-Welt etwa die ästhetischen Werte der menschlichen Welt auf den Kopf gestellt.

5 INADA / TANAKA 1992: 77.

6 Ebd.

Der Grund dafür, die edozeitliche Welt solcherart abzubilden, ist sicherlich nicht nur in der Attraktivität der Figuren und der Beliebtheit von *mitate*⁷ u. ä. zu sehen. Durch die indirekte Darstellung der menschlichen Welt lassen sich Dinge viel deutlicher und offener – man bedenke auch die strengen Zensurbestimmungen der Edo-Zeit – aufdecken und aufzeigen, zudem in einer spielerischen und oberflächlich sehr harmlos wirkenden Art. Hierin ist grundsätzlich ein Merkmal von Fiktion zu erkennen: Wie Wolfgang Iser formuliert, deuten die fingierte Realität und auch ihre einzelnen Elemente nicht nur auf die Welt, der sie entnommen sind, sondern auch auf Welt an sich, seien eine „Exemplifikation von Welt“. Durch die Akte des Fingierens werden diese Elemente zu einer Welt gestaltet, die in der empirischen Welt kein Identisches hat. Daraus entspringt die Möglichkeit, diese empirische Welt „immer durch eine Optik zu gewärtigen, die dieser nicht eignet, wodurch sie zum Gegenstand der Betrachtung wird.“⁸

Eine solche spiegelhafte Darstellung kann zum einen auf harmlose Art vergnüglich und witzig sein, wenn die *yōkai* das menschliche Alltagsleben und bestimmte seiner Bräuchen imitieren. Ein Beispiel hierfür ist das *Bakemono Hitotosegusa* 妖怪一年草 („Jahresnotizen der Gespenster“) von Jippensha Ikku (1765–1831) und dem Zeichner Kutokusai Shun'ei alias Katsukawa Shun'ei (1762–1819) aus dem Jahr 1808. Ikku liebte diese Form der *yōkai*-Hefte so sehr, daß er irgendwann der aktuellen Heftemode hinterherhinkte, wofür er sich etwa in seinen Vorworten oder am Ende des Heftes entschuldigte. Dennoch blieben seine Hefte beliebt. *Bakemono Hitotosegusa* stellt die *yōkai*-Version der Jahresbräuche (*nenjū gyōji*) vor. Eine Szene ist dem O-Bon-Fest gewidmet: Auch die *yōkai* begehen dieses Fest zu Ehren ihrer Ahnen. In der menschlichen Welt erzähle man sich zwar, die Ahnen (*hotoke-tachi*) kämen zu diesem Anlaß in die Familien bzw. deren Häuser zurück, doch tatsächlich habe das noch nie jemand gesehen. Da in dieser (textinternen) Welt jedoch alle Spukgestalten (*bakemono*) seien, kehrten die Totengeister (*yūrei*) wirklich zurück, und bei denjenigen Familien, die seit vielen Generationen bestünden, werde es recht voll von Ahnen, die alles aufäßen und dann wieder verschwänden.

Ein anderes Beispiel ist eine Szene aus *Kaidan Mikoshi no matsu* 化物見越松⁹ („Gruselgeschichten über die Kiefer des Mikoshi oder sein zu erwartendes Ende“) von Jippensha Ikku (Text und Bilder) aus dem Jahr 1797. Hintergrund der Geschichte ist folgender: Tief in den Bergen des Landes Tamba lebt zurückgezogen das *yōkai* Momongā, das, aus der Mode gekommen, den Leuten keine Angst mehr einflößt. In dieselbe Gegend zieht ein weiblicher Totengeist, der mit Momongā eine Liebesbeziehung beginnt und schließlich ein Kind von ihm erwartet. Doch zu dessen großem Unglück bringt der Totengeist ein schönes,

7 Das in der Edo-Zeit so beliebte Stilmittel des *mitate* findet sich in verschiedenen Text- und Bildmedien wieder und wird in der deutschsprachigen Sekundärliteratur meist mit dem Wort „Travestie“ übersetzt.

8 Vgl. ISER 1993: 43.

9 Vgl. Anmerkung 2.

wohlgestaltetes – mit anderen Worten: wie ein Mensch aussehendes – Kind zur Welt. In der Welt der Gespenster ist dies eine große Schande. Momongâ kommt zu dem Schluß, das Kind sei nicht seines und schickt es aus dem Haus. Der Totengeist steckt nun in einem großen Dilemma. Die gebührende Reaktion auf ein solches Schicksal wäre es, sich das Leben zu nehmen. Dabei ist er ratlos, denn als bereits Verstorbener kann er das nicht mehr tun. So kehrt er stattdessen in die diesseitige Welt, also in die Welt der Lebenden zurück. Hier wird das Moralverständnis und die Praxis des Selbstmordes in der edozeitlichen Realität – vielleicht auch die Vorliebe mancher (Kabuki-)Autoren für Stoffe, die so enden – aufs Korn genommen.

Besonders interessant sind die Beispiele, in denen mit den unklaren und unscharfen Grenzen zwischen *yôkai* und vermeintlich realeren Protagonisten gespielt wird, und in denen dieses Spiel gerade das Vergnügen beim Lesen mancher Hefte bzw. der ganzen *yôkai*-Kultur besonders der späten Edo-Zeit auszumachen scheint. Auf der Figurenebene wurde bereits ein Punkt angesprochen, der die Grenzen zwischen *yôkai* und Menschen verschwimmen ließ: Eine körperliche Mißbildung konnte dazu führen, daß Menschen als *yôkai* in Schaustellerbuden diskriminiert wurden.¹⁰ Dieses Thema kehrt in vielen *yôkai*-Heften wieder. Hier sind es dann mißgebildete *yôkai*, die – ihrer Gestalt nach wohlgeformte Menschen – in den *yôkai*-Schaustellerbuden als „Mensch aus Ôsaka“ o. ä. leiden.

Bestimmte Gruppen von Menschen wie Prostituierte oder alte Frauen¹¹ standen im Verdacht, irgendwann plötzlich ihre menschliche Gestalt abzulegen und ihre wahre *yôkai*-Gestalt zu offenbaren. Auch durch Krankheit oder angeborene Behinderung deformierte oder entstellte Menschen konnten als *yôkai* bezeichnet und ernsthaft gefürchtet werden.¹² Eine Krankheit, so ein Aberglaube, könne zum Beispiel aus einer „normalen“ Frau das Langhalsgespenst Rokurokubi machen – in einem *yôkai*-Bildheft ist es dann umgekehrt eine entstellte Rokurokubi, deren Hals sich durch eine Krankheit verkürzt und die daher in der *yôkai*-Welt kaum noch zu verheiraten ist.

Weniger ernst gemeint war wohl, daß die stolzen Edo-Bürger Provinzler und *yôkai* auf eine Stufe stellten: Einem populären Spruch nach gab es Provinzler und *yôkai* nur jenseits von Hakone. Immerhin wurde das Thema der provinziellen *yôkai*, die es in die Stadt, also nach Edo zieht, und die unbedingt aussehen wollen wie ein *tsû*, d. h. ein Connaisseur aktueller Moden und der Freudenviertel, zu einem überaus beliebten Thema vieler *yôkai*-Bildhefte.

Auch die mitunter unscharfe Grenze zwischen *kami* und *yôkai* – man denke nur an Fuchsgottheiten und Fuchs-*yôkai* – wird spielerisch bis satirisch behan-

10 Siehe dazu ASAKURA 1992 und FURUKAWA 1993.

11 Vgl. hierzu FORMANEK 2005.

12 Eine solche Veränderung – die plötzliche Entblößung der *yôkai*-Natur oder die plötzliche Entstellung eines Menschen – ist auch Thema vieler großer Totengeistgeschichten im Kabuki, sicher unter anderem, weil die Darstellung einer plötzlichen Veränderung im Aussehen durch Maske, Kostüm oder Spezialeffekte gerade in der späten Edo-Zeit sehr beliebt wurde.

delt. Ein Beispiel findet sich in *Bakemono ichidaiki* 化物一代記 („Biographie eines Gespensts“) von Iba Kashō (1725–1782) und dem Zeichner Torii Kiyonaga (1752–1815), das im Jahr 1802 herausgegeben wurde (und aus einem Neudruck zweier Hefte von ca. 1780 bzw. 1781 besteht). Eine Gottheit namens Daigongen gibt eines ihrer Augen ab, damit ein versehentlich als Mensch geborener Sprößling von yōkai-Eltern zum Dreiäugigen und damit zum yōkai werden kann, um seine Sohnespflicht zu erfüllen. Doch wird durch seine Hilfe der Daigongen selbst zum Einäugigen und damit zum yōkai und erhält als solches den Namen „Einaug-Daigongen“.

4. Das Spiel mit der Fiktion

Aufgrund der Ambiguität der Figuren wird eine besondere Art von Fiktionsspiel möglich, das in vielen Heften einen großen Teil des Lesevergnügens ausmacht. Dieses Spiel besteht u. a. in der Möglichkeit, zwischen mehreren Ebenen und den oben angesprochenen möglichen Rezeptionsmodi zu wechseln. Dabei geht es vielfach um das Thema „Glauben oder Nicht-Glauben an die Existenz von yōkai“ oder „Furcht vor yōkai“. Das erste Beispiel ist folgende Szene aus *Bakemono hirune no ibiki* 怪物昼夜魘 („Das Schnarchen der yōkai beim Mittagschlaf“) von Ichiba Tsūshō (1739–1812) (Text) und Torii Kiyonaga (Bilder) aus dem Jahr 1780. Es ist eines der zahlreichen Hefte, welche die große Sehnsucht der yōkai thematisieren, ihren ungeliebten Status als mit großstädtischen Sitten und Moden nicht vertraute Provinzler hinter sich zu lassen.

In dieser Szene haben sich zwei Geishas in ein yōkai-Haus begeben, um dort die Gespenster in Bekleidung und Benehmen zu unterweisen. Wie es sich für einen Besuch in einem yōkai-Haus (*bakemono yashiki*) gehört, haben beide Geishas zunächst auch etwas Angst. Das yōkai-Oberhaupt Mikoshi nyūdō versucht, sie zu beruhigen, und schlägt ihnen vor, sie sollten sich einfach vorstellen, sie befänden sich in einer yōkai-Schießbude. Yōkai-Schießbude (*fukiya* 吹矢) meint hier ein Schaustellergeschäft, bei dem man mit dem Mund Pfeile aus einer Röhre blies und damit auf verschiedene Ziele schoß. Traf man die richtige Stelle, so wurde ein Mechanismus ausgelöst, der dann zum Beispiel yōkai-Puppen erscheinen oder herunterfallen ließ.¹³ Die Darstellung spielt mit dem Wechsel zwischen zwei Ebenen: Das Heft läßt sich zunächst auf der „Als-Ob“-Ebene lesen. Hier gilt: Yōkai existieren und man hat sich vor ihnen zu fürchten. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Leser sich des „Als-Ob“ bewußt ist und die fiktionale Welt auf Nachfrage als fiktiv bewerten würde. Er weiß, daß die Geschichte nur einen Sinn ergibt, wenn er sich auf das „Als-Ob“ einläßt, die Regeln der im Werk entworfenen Welt für gültig akzeptiert. Eines der yōkai rät den menschlichen Figuren, sie sollten sich doch vorstellen, sie seien in einer yōkai-Schießbude. Eine solche Schießbude ist aber als Element der Ebene des fiktionalen Werks, nämlich der yōkai-Welt, gar nicht vorstellbar. Sie gehört zu der anderen Ebene der edozeitlichen Wirklichkeit, in der yōkai real und materiell

13 Siehe MAEDA 2003: 876, Eintrag zu „fukiya“.

nur in Form kultureller Artefakte wie Schießbudenfiguren existieren und in der man sich zum Vergnügen von ihnen erschrecken läßt. Auf dieser Ebene existieren die *yōkai* nicht wirklich, daher könnten sie auch keinem Menschen raten, sich vorzustellen, es gäbe sie nicht. Da die Geishas sich diese falsche Welt mit harmlosen *yōkai*-Schießbuden auch nur vorstellen sollen, wird die reale Welt zur vorgestellten Welt und die fiktionale zur realen. Es entsteht so eine Art widersprüchlicher Un-Sinn und ein Spiel mit den Erwartungen des Lesers, der nun nicht mehr weiß, welche mögliche Einstellung zu den Figuren nun die im Text gültige sein soll.

Im zweiten Beispiel, einer Szene aus *Bakemono no misebiraki* 化物見世開 („Geschäftseröffnung und Prahlerei bei den Gespenstern“) von Jippensha Ikku (Text und Bild) aus dem Jahr 1800, ist das *yōkai*-Oberhaupt Mikoshi nyūdō zu sehen. Wer die im Vordergrund abgebildete Figur noch nicht an der großen Truhe erkennt, in dem Mikoshi nyūdō und ein anderes *yōkai* sitzen, erfährt es aus dem Text: Es ist die gierige Alte aus der Erzählung des Spatzen, dem man die Zunge herauschnitt (*shitakiri suzume*). In dieser Erzählung entscheidet sich die habgierige Alte zwischen zwei Belohnungen für die größere, schwerere Truhe – in einigen Versionen öffnet sie selbige aus Ungeduld auch früher, als sie darf –, und in der Truhe befinden sich statt der erwarteten Belohnung schreckliche Tiere und Monster. Im Bild dargestellt erschreckt sich die Alte gerade vor den Gestalten, die ihr aus der Truhe entgegenkommen. Tatsächlich wollen in diesem *yōkai*-Heft Mikoshi nyūdō und das andere *yōkai* die Alte nicht wirklich bedrohen. Sie betreiben das Angstmachen nur als Gelegenheitsjob, der sich als sehr einträglich erweist. Deshalb versucht Mikoshi nyūdō auch die Alte zu beruhigen: Eigentlich seien sie doch gute Freunde und er hege gegen sie auch keinen Groll. Er sei nur gebeten worden, sie zu erschrecken. Und das andere *yōkai* ruft „Momonjî! Ich beiße!“ und fragt dann unsicher seinen Chef, ob es damit nicht genug sei – man wolle die Alte doch nur in dem Maße erschrecken, wie man Geld erhalten habe.

Die Ausgangsebene ist auch hier die der Textwelt: Die *yōkai* existieren und sind Wesen, die Menschen Angst einflößen. Eine weitere Ebene entsteht bereits dadurch, daß hier ein Element eines anderen fiktionalen Textes eingeführt wird. Es gehört nicht zu den Merkmalen der *yōkai*-Welt, daß sich in dieser Welt die Figuren anderer fiktionaler Texte treffen und dort ein Eigenleben führen können. Im vorliegenden Beispiel ist es aber so, daß sich die Alte und Mikoshi nyūdō einander bereits vom Teetrinken kennen. Er muß sie selbst daran erinnern, daß er eigentlich harmlos ist. Der Ausruf „Momonjî“ aus dem Redetext der anderen Figur ist doppeldeutig: Einmal bezeichnet Momonjî ein *yōkai*, das ebenfalls in den Bildheften sehr populär war und meistens als recht grausames, unmoralisches *yōkai* beschrieben wird, später eine aus der Mode gekommene alte Figur ist. Zum anderen wird der *Momonjî* in der Literatur mit dem *musasabi*, einem Flughörnchen, in Verbindung gebracht. Man fürchtete es, weil es angeblich in der Dunkelheit von oben auf Leute zuflog, um sie zu erschrecken oder anzugreifen. Mit dem *Momonjî* drohte man den Kindern und meinte das

Gebaren, ein Tier in der Art eines Flughörnchens nachzuahmen, um Leute zu erschrecken, so zum Beispiel, in dem man den Kimono über den Kopf zog und die Ellenbogen nach außen streckte, oder mit den Fingern Augen oder Mund weitete und ein schreckliches Gesicht machte.¹⁴

Immer wieder wird der *yōkai*-Glaubens selbst zum Thema, oft in so ironischer Weise, daß daran deutlich zu erkennen ist, wie sich das Bild von *yōkai* in der Edo-Zeit verändert hat. In einem Beispiel aus *Bakemono Hakone no saki* 化物箱根先 („Gespenster jenseits von Hakone“) aus dem Jahr 1778 (Bilder von Torii Kiyonaga, Autor unbekannt) lesen verschiedene *yōkai* selbst die neu erschienenen *yōkai*-Hefte. Es heißt dort, die Leute fürchteten sich vor den *yōkai* nicht mehr, was, da die Vorstellung der bloßen Existenz der *yōkai* allgemein Angst hervorruft, bedeutet: Die Leute glauben nicht mehr an *yōkai*. Die hier abgebildeten *yōkai* sehen sich zu bloß noch fiktiven und imaginären im Sinne von erfundenen Figuren degradiert. Und als fiktive Figuren in diesem Heft versuchen sie sich dagegen zu wehren. Sie versuchen, aus den Heften, die sie lesen, also aus den Geschichten in der Geschichte, Tipps dafür zu bekommen, wie sie ihr *yōkai*-Dasein auf den aktuellen Stand bringen können. (Gleichzeitig drückt diese Szene den Versuch des Autors aus, mit eben solchen Einfällen die Mode der *yōkai*-Hefte aufrechtzuerhalten.) Indem die *yōkai* ihr schreckliches Schicksal in den Heften beklagen – sie werden wieder einmal durch einen Held besiegt –, outen sie sich wiederum als fiktionale Figuren, denn nur solche können in mehreren Heften gleichzeitig auftreten, ohne selbst davon zu wissen, und dann überrascht ihr eigenes Leid beklagen.

Dieser spielerische Umgang mit der Frage, ob *yōkai* tatsächlich existieren, ist typisch für viele *yōkai*-Hefte und typisch für den Charakter der *yōkai* selbst. Wir sehen in den Heften genau, was sie ausmacht: das Schwanken und Schweben zwischen durch Aberglaube und/oder Angst angenommener realer Existenz und ihrem teilweise deutlich herausgestellten fiktiven Charakter. Genau dieses „Dazwischen“ macht sie aus und als Figuren interessant. Neben der weiter oben beschriebenen Möglichkeit, durch *yōkai*-Figuren bzw. die ganze *yōkai*-Welt die zeitgenössische menschliche zu verfremden und so den Lesern umso deutlicher vor Augen zu führen, scheint dies einer der wichtigsten Gründe für die Beliebtheit dieser Figuren zu sein.

Zusammenfassend läßt sich formulieren, daß den Figuren trotz aller Konkretisierung etwas bleibt, was man als ihren „imaginären Anteil“ bezeichnen könnte, ohne den sie wahrscheinlich schnell aus der edozeitlichen Kultur verschwunden wären. In jedem Text bzw. Bild muß der Leser bzw. Betrachter erst herausfinden, auf welcher Ebene er die *yōkai* verstehen soll. Stehen sie für sich selbst als etwas Mögliches oder sogar etwas angenommen Reales? Geht der Text von ihrer empirischen Nicht-Existenz aus und stehen die Figuren für etwas

14 Der Ausdruck wurde darüber hinaus auch als Schimpfwort benutzt. Man benutzte ihn, um ein Ekelgefühl angesichts stark behaarter Wesen auszudrücken und stark behaarte Menschen zu beschimpfen. Darüber hinaus diente er als Bezeichnung für Hirsch- oder Wildschweinfleisch.

ganz anderes? Interessant wird es vor allem dann, wenn der Leser sich nicht einmal innerhalb eines Werkes darauf verlassen kann, daß er die „richtige“ Einstellung zu den Figuren gewählt hat, wie die obigen Beispielen gezeigt haben. Diese Unsicherheit paßt gut zu den *yôkai*, die sich – auch wenn die *yôkai* als Heftfiguren dagegen arbeiten – sich je nach Umfeld ständig verändern: Dasselbe *yôkai* kann in dunkler Nacht auf dem einsamen Heimweg nach einem Gruselgeschichtenabend (*hyaku monogatari kai*) viel lebendiger und realer wirken als bei Tageslicht. Gerade das Spiel mit diesen Unwägbarkeiten macht wohl die *yôkai* der späten Edo-Zeit und das Vergnügen, das man an und mit ihrer Darstellung hatte, im Vergleich zu anderen Figuren aus.

Literaturverzeichnis

- ADISS, Stephen (Hrsg.): *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural*. New York: George Braziller 2005.
- ASAKURA Musei: *Misemono kenkyû: shimai hen*. Tôkyô: Heibonsha 1992.
- BARGEN, Doris G.: *A Woman's Weapon – Spirit Possession in The Tale of Genji*. Honolulu: University of Hawai'i Press 1997.
- BARTELS-WU, Stella: *Mitatemono und kibyoshi*. Wiesbaden: Harrassowitz 1994.
- CALZA, Gian Carlo / CARPENTER, John T.: *Hokusai and his age: Ukiyo-E-Painting, Printmaking and Book Illustration in Late Edo Japan*. Amsterdam: Hotei 2005.
- EMA Tsutomu: *Nihon yôkai hengeshi*. Tôkyô: Chûô Kôronsha 1976.
- FORMANEK, Susanne / LINHART, Sepp: *Buch und Bild: Als gesellschaftliches Kommunikationsmittel in Japan einst und jetzt*. Wien: Literas 1995.
- FORMANEK, Susanne: *Die „böse Alte“ in der japanischen Populärkultur der Edo-Zeit: die Feindvalenz und ihr soziales Umfeld*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 2005. (= Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte Asiens; 47)
- FOSTER, Michael Dylan: *Morphologies of Mystery: Yôkai and discourses of the supernatural in Japan, 1666–1999*. Michigan: Ann Arbor: UMI 2003.
- FUJIMOTO, Nicole: „Mit allen Sinnen lesen: Überlegungen zu synästhetischen Rezeptionsmöglichkeiten Edo-zeitlicher Bildliteratur“, in: MÜLLER, Simone (Hg.): *Synästhesie und Metaphorik – Sinnliche und bildliche Übertragungen in der vormodernen japanischen Literatur*. Hamburg: OAG 2006, S. 81–96. (= MOAG; 144)
- FURUKAWA Miki: *Zusetsu shomin geinô: Edo no misemono*. Tôkyô: Yûzankaku 1993.
- GEBHARDT, Lisette: „Ikai – Der Diskurs zur ‚Anderen Welt‘ als Manifestation der japanischen Selbstfindungs-Debatte“, in: HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (Hrsg.): *Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 147–171.

- GRAF, Oskar / GRAF, Cäcilie: *Japanisches Gespensterbuch*. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsanstalt 1925.
- HAMADA Giichirō: *Kibyōshi, senryū, kyōka*. Tōkyō: Shōgakukan 1993 (1971).
- INADA Atsunobu / TANAKA Naohi (Hrsg.): *Toriyama Sekien: gazu hyakki yagyō*. Tōkyō: Kokusho kankōkai 1992.
- INUI Katsumi u. a. (Hrsg.): *Nihon denki densetsu daijiten*. Tōkyō: Kadokawa shoten 1986.
- ISER, Wolfgang: „Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text?“, in: HENRICH, Dieter / ISER, Wolfgang (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink 1983, S. 121–151. (= Poetik und Hermeneutik; 10)
- ders.: „Die Wirklichkeit der Fiktion: Elemente eines funktionsgeschichtlichen Textmodells der Literatur“, in: WARNING, Rainer (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Fink 1988 (1975), S. 277–324.
- ders.: *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- IWAI Hiromi / KONDŌ Masaki (Hrsg.): *Zusetsu Nihon no yōkai*. Tōkyō: Kawade shobō shinsha 1990.
- IWASAKA, Michio / TOELKEN, Barre: *Ghosts and the Japanese – Cultural Experience in Japanese Death Legends*. Logan: Utah State University Press 1994.
- KABATTO Adamu [= Adam Kabat]: *Edo bakemono sōshi*. Tōkyō: Shōgakukan 1999.
- ders. (Hrsg.): *Ō-Edo bakemono saiken*. Tōkyō: Shōgakukan 2000.
- ders.: *Ō-Edo bakemono zue*. Tōkyō: Shōgakukan 2000.
- ders.: „Monsters as Edo Merchandise“, in: *Japan Quarterly*, Vol. 48-1, S. 66–77 (Tōkyō: Asahi shinbunsha 2000).
- ders. (Hg.): *Edo kokkei bakemonozukushi*. Tōkyō: Kōdansha 2003.
- KERN, Adam L.: *Manga from the Floating World: Comicbook Culture and the Kibyōshi of Edo Japan*. Cambridge: Univ. of Harvard Press 2006.
- KEYES, Roger S.: *Ehon: The Artist and the Book in Japan*, New York: Univ. of Washington Press 2006.
- KLIE, NICOLE: „Gespenstischer Zeitvertreib: ein Spuk-iroha-Kartenspiel aus der Edo-Zeit“, in: ÁROKAY, JUDIT / VOLLMER, KLAUS (Hrsg.): *Sünden des Wortes. Festschrift für Roland Schneider zum 65. Geburtstag*. Hamburg: OAG 2004, S. 299–321. (= MOAG; 141)
- KOIKE Masatane u. a. (Hrsg.): *Edo no gesaku (parodî) ehon*. Tōkyō: Shakai shisōsha 1983.
- KOMATSU Kazuhiko (Hrsg.): *Yōkai*. Tōkyō: Kawade shobō shinsha 2000.

- KONDÔ Eiko (Hrsg.): *Japanische Gespenster, Holzschnitte, Alben und Handzeichnungen des 18. und 19. Jh. aus der Sammlung Felix Tikotin*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst Köln 1980.
- KUSANO Takumi / TOBE Tamio: *Nihon yôkai hakubutsukan*. Tôkyô: Shinkigensha 1994.
- MAEDA Isamu (Hrsg.): *Edo no jiten*. Tôkyô: Kôdansha 2003 (1979).
- MAY, Ekkehard: *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1759–1868)*. Wiesbaden: Harrassowitz 1983.
- ders.: *Warum nicht Tanehiko? Einige Überlegungen zur Kanonbildung und Rezeption von Edo-Literatur*, in: ANTONI / PÖRTNER / SCHNEIDER (Hrsg.), *Referate des VII. deutschen Japanologentages in Hamburg 11.–13. Juni 1987*. Hamburg 1988, S.202–209. (= MOAG; 111)
- MICHENER, James: *The Hokusai Sketch-Books: Selections from the Manga*, Rutland / Tôkyô: Charles E. Tuttle 1958.
- MINAMI Kazuo: *Edo no fûshiga*. Tôkyô: Yoshikawa kôbundô 1997.
- MIYATA Noboru: *Yôkai no minzokugaku*. Tôkyô: Iwanami shoten 1985.
- NISHIYAMA, Matsunosuke: *Edo Culture: Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600–1868*. Honolulu: University of Hawai'i Press 1997.
- SCHAAP, Robert: *Heroes and Ghosts: Japanese prints by Kuniyoshi (1797–1861)*: Leiden: Hotei Publishing 1999.
- SCHAMONI, Wolfgang: *Die Sharebon Santô Kyôden's und ihre literaturgeschichtliche Stellung*. Diss. phil. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität 1970.
- SCHÖNBEIN, Martina: *Das Kibyôshi ‚Happyakuman ryô kogane no kamibana‘ von Santô Kyôden (1791): ein Beitrag zur Edition japanischer Texte der Edo-Zeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 1987. (Bunken; Bd. 1)
- SHIMIZU Isao: *Edo no manga*. Tôkyô: Kôdansha gakujutsu bunko 2003.
- TADA Katsumi: *Edo yôkai-karuta*. Tôkyô: Kokusho kankôkai 1998.
- TANAHASHI Masahiro: *Warai no gesakusha Jippensha Ikku*. Tôkyô: Shintensha 1999.
- WOLDERING, Guido: *Kommunikative und expressive Graphie bei Takizawa Bakin (1767–1848)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1998.
- YANAGITA Kunio: *Yôkai dangi*. Tôkyô: Kôdansha 1977.