

Mishima Yukios Erzählung *Eirei no koe* als modernes Nô-Theater

Rebecca Mak (Berlin)

1. Einleitung

Fällt der Name Mishima Yukio 三島由紀夫 (1925–1970), denken wohl auch Kenner der japanischen Literatur zuallererst an die schillernde Figur ‚Mishima‘. Die Selbstinszenierungen des Künstlers, gekrönt durch seinen spektakulären Selbstmord, führen dazu, dass Mishimas literarisches Werk zumeist als Erklärung seiner Person gelesen wird.¹ Zu dieser schwerlich aufhebbarer Verflechtung von Autor und Werk hat Mishima selbst entscheidend beigetragen, indem er die Themen, zu denen er sich in der Tagespolitik äußerte, auch literarisch verarbeitete. Eben diese Verstrickung von Selbstinszenierung und Literatur ist Ursache dafür, dass Mishimas Texte noch immer als Nachweis für seine Todessehnsucht, seine Kaisertreue oder seine Kriegsverherrlichung herangezogen werden. Der 1966 erschienene Prosatext *Eirei no koe* 英霊の聲 („Die Stimmen der toten Helden“) gehört zu diesen als Paradebeispiel für die politische Gesinnung und den Ultrationalismus Mishimas in den späten 1960er Jahren ausgewiesenen Stücken.² Dass die Erzählung tatsächlich mehr ist als ein nationalistisches Zeugnis, soll indes eine textimmanente Analyse aufzeigen, die sich eingehend mit den narratologischen Strukturen von *Eirei no koe* auseinandersetzt. Eine solche, sich von einer bloßen Konzentration auf den Inhalt abwendende Interpretation enthüllt, dass dem Text eine komplexe mediale Doppelstruktur zugrunde liegt: Der Aufbau der modernen Erzählung ist identisch mit der Form klassischer japanischer Nô-Stücke. Eine Analyse der intertextuellen und transmedialen Bezugnahmen in *Eirei no koe* veranschaulicht eine bislang unerkannt gebliebene Dualstruktur der Erzählung, die eine Vervielfältigung der Bedeutungsebenen mit sich bringt.

1 Bedenkt man, dass der Selbstmord Mishimas am 25. November 1970 als derart einschneidend empfunden wurde, dass man ihn etwa als ‚Tod der literarischen Moderne‘ bezeichnete (vgl. WASHBURN 2007:213), wird der Wunsch nach Erklärungsmustern verständlich.

2 *Eirei no koe* beschäftigt sich wie auch *Yûkoku* („Patriotismus“) und *Tôka no kiku* („Die Chrysantheme am zehnten Tag“) mit dem Aufstand vom 26. Februar 1936, bei dem Teile der Armee für eine Stärkung der Rechte des Kaisers putschten. Aufgrund des gemeinsamen Themas wurden die Werke später in Verbindung mit dem erläuternden Aufsatz *Ni-niroku jiken to watakushi* („Der *Ni-niroku*-Zwischenfall und ich“) als ‚Trilogie‘ veröffentlicht.

2. Inhalt

In *Eirei no koe* kommen im Rahmen einer Séance die Geister von Kriegshelden zu Wort: Zuerst erklingen durch ein Medium die Stimmen der Offiziere des sogenannten *Ni-niroku*-Aufstandes von 1936, die mithilfe eines Putsches versucht hatten, die Rechte des Kaisers zu stärken. Im zweiten Teil erzählen die im Pazifischen Krieg gefallenen Kamikaze-Piloten ihre Geschichte. Die Geister opferten „ihr Leben für den Kaiser und das Vaterland“,³ denn für den göttlichen Tennô zu sterben bedeutete für sie das höchste Glück.⁴ Beide Fraktionen beklagen wiederholt, dass der Tennô Mensch geworden sei,⁵ womit sie auf die als *Ningen sengen* bekannte Ansprache des japanischen Kaisers anspielen. Weil der Kaiser darin am Neujahrstag 1946 seine Göttlichkeit verneinte, fühlen sich die Geister betrogen,⁶ ihr Tod verkomme dadurch zu einem „albernen Opfer“. ⁷ Sie monieren, ihr Sterben sei gleichbedeutend mit dem Ableben des japanischen Geistes,⁸ was wiederum in der „leeren Glückseligkeit“ der Nachkriegszeit resultiere.⁹

3. Erzählstrukturen

Die Erzählung *Eirei no koe* setzt sich aus einer Binnen- und einer Rahmenhandlung zusammen. Die Séance bildet die Rahmenhandlung, die von einem Ich-Erzähler rückblickend geschildert wird. Geleitet wird die Séance von Kimura-sensei, der die Geister durch sein Flötenspiel um ihr Kommen ersucht. Die toten Helden sprechen durch das Medium Kawasaki, einen blinden, blassen und schwächtigen 18-jährigen Shintô-Priester, um den sich die Teilnehmer der Séance gruppieren. Kawasaki ist das Sprachrohr der Geister, die sich regelrecht seiner bemächtigen, denn nicht nur seine Stimme verändert sich, wenn die Gefallenen aus ihm sprechen, sondern auch sein Aussehen.

Die Binnenhandlung setzt sich aus den einzelnen Episoden der Geistererzählungen zusammen. Zuerst kommen die Offiziere des *Ni-niroku jiken* zu Wort, die zu Beginn weitgehend zusammenhangslos von ihrer Liebe zum Kaiser berichten, um dann darüber zu reflektieren, dass der Glaube an die Göttlichkeit des Kaisers eine Illusion gewesen sei. Um den Ausführungen der Offiziere Sinn beimessen zu können, muss eine Verbindung zum außerliterarischen Kontext, dem historischen Ereignis von 1936, hergestellt werden. Weiß der Rezipient nicht um die Rolle des Kaisers bei besagtem Aufstand – der Tennô verweigerte

3 EK:497. Eine Übersetzung des Textes findet sich bei MAK 2010a.

4 Vgl. EK:480, 502.

5 *Nadote sumerogi wa ningen to naritamishi* などですめるぎは人間となりたみし (EK:472, 492, 513).

6 Vgl. EK:475, 498.

7 EK:501.

8 Vgl. EK:506, 510.

9 EK:510.

den Soldaten den Befehl, Selbstmord zu begehen, und schätzte ihren Putschversuch damit gering – bleiben die Klagen der Offiziere unverständlich.

Im zweiten Teil der Binnenerzählung geben die Kamikaze-Piloten ihre Geschichte zum Besten. Emotional aufgewühlt berichten sie von ihrem letzten Flug, davon, wie sie ihr Ziel, den Aufzug der Schiffe, anvisierten, um diese zum Sinken zu bringen. Sie hatten gehofft, der Kaiser möge im Moment ihres Aufpralls sein göttliches Angesicht zeigen, damit sie eins mit ihm hätten werden können. Mithilfe eines Wortspiels unterstreichen die Piloten ihre Enttäuschung: Dass der göttliche Wind, also der *kamikaze*, ausgeblieben sei, spiegele die Abwesenheit des Tennô. Bemerkenswert ist, dass die Piloten sich bewusst sind, dass der Glaube an die Göttlichkeit des Kaisers illusorisch war, weil der Tenno tatsächlich immer Mensch geblieben ist.¹⁰ Da ihre Apotheose jedoch von der Epiphanie des Kaisers abhängt und die Einswerdung zwischen Mensch und Kaiser sich nur hätte vollziehen können, wenn der Tennô bei ihrem Tod und bei dem der Offiziere sein göttliches Antlitz gezeigt und damit seine Divinität demonstriert hätte, fordern sie diese Täuschung um ihrer eigenen Göttlichwerdung willen ein.¹¹

Die Binnenhandlung, in der die Geister ihre Geschichten erzählen, wird immer wieder durch Einschübe der Rahmenhandlung unterbrochen, in denen der Zustand des Mediums und die Stimmung unter den Teilnehmern thematisiert werden. Dies hat einerseits eine spannungsfördernde Wirkung, andererseits wird dem Leser dadurch eine Erholung von den unheimlichen Erzählungen der unwirklich anmutenden toten Helden gegönnt. Das fünfte Kapitel fungiert als eine Art Pause; das Geschehen beschränkt sich darin allein auf die Rahmenhandlung.

Gegen Ende der Erzählung vereinen sich die Stimmen der Offiziere und der Piloten. Weil jedes Mal unmittelbar nach ihrem vorwurfsvollen Ausruf „Warum ist der Kaiser Mensch geworden?“ die Rahmenhandlung wieder einsetzt, bleibt eine Antwort aus. Dies bewirkt, dass die Frage auf die Séance-Teilnehmer, den impliziten Leser, sowie den tatsächlichen Leser gleichermaßen wirkt.¹² Dass die Erzählung mit dem Tod des Mediums endet, lässt den Rezipienten überrascht und mit den aufgeworfenen Fragen alleingelassen zurück. Das Ableben

10 Vgl. EK:500f.

11 EK:506, 510. Der Wunsch der Soldaten, mit dem Kaiser eins zu werden, ist neben der expliziten Äußerung auch auf weiteren Textebenen angelegt: Einerseits greifen die Geister wiederholt das Thema der Überwindung der Distanz zwischen ihnen und dem Herrscher auf (vgl. EK:479f., 500f., 504); darüber hinaus schreiben sie sich dieselben Eigenschaften zu wie dem Tennô (vgl. MAK 2010:197f.). Begreift man, dass den Soldaten ihre Apotheose nicht deshalb verwehrt wird, weil sie ihrer nicht würdig wären, sondern weil die ‚Instanz Gott‘ abhanden gekommen ist, werden die Klagen über den menschlich gewordenen Kaiser verständlich.

12 Die Geister wenden sich verschiedentlich an ihre Zuhörer, die Séance-Teilnehmer, die in diesem Fall den impliziten Leser darstellen. Als Kette gelesen ergibt sich folgende, zum Nachdenken anregende Aufforderung: Sieh!-Denk!-Warum? (vgl. EK:476, 478, 487f., 505ff.).

von Kawasaki, welches im Text angelegt ist und immer wieder vorweggenommen wird,¹³ kann als Tod des Kaisers gelesen werden, der, angesichts der Tatsache, dass mit seiner Neujahrsansprache auch die bis *dato* gültigen Wertvorstellungen arbiträr wurden, symbolisch tatsächlich stirbt.¹⁴ Unter diesem Aspekt betrachtet, erhellt sich auch der Wunsch der Geister nach der Aufrechterhaltung der Illusion des göttlichen Herrschers.

Graphisch umgesetzt stellt sich das Verhältnis von Binnen- und Rahmenhandlung wie folgt dar:

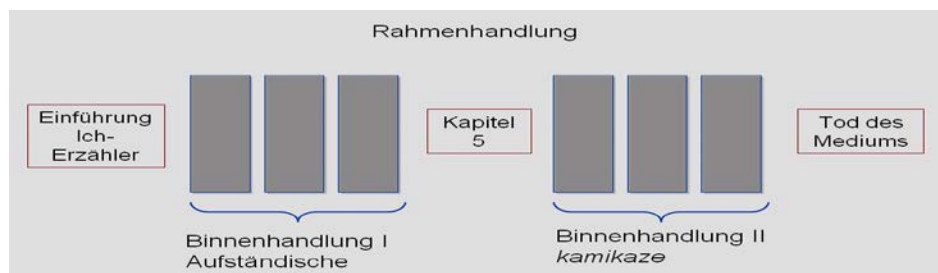


Abbildung 1: Die Erzählstruktur von *Eirei no koe*

Die Analyse der Struktur der Binnenhandlung ergibt, dass die Erzählung der Offiziere strukturell den Kamikaze-Berichten im zweiten Teil gleicht und diese weiter systematisch zerlegt werden kann. Ein wiederkehrendes Moment sind drei in den Text verwobene Verserzählungen, in denen die Geister im Chor sprechen und aus einer auktorialen Erzählperspektive den Zustand Japans in der Nachkriegszeit beklagen. So heißt es etwa in der ersten epischen Phase, welche nach der essayistisch anmutenden Einleitung in der Rahmenhandlung den Auftakt der Binnenerzählung markiert:

Eine wieder verfallene Schönheit dominiert das Land,
 nur niederträchtige Wahrheit wird noch Wahrheit genannt,
 die Zahl der Autos vermehrt sich, und die törichte Geschwindigkeit zerreißt
 die Seele.
 Große Gebäude werden errichtet, aber die Pflicht stürzt ein,
 vor deren Fenstern glänzen Neonlichter der Frustration,
 die allmorgendlich aufgehende Sonne ist vom Smog verfinstert,
 die Gefühle sind stumpf, die Kanten abgenutzt,
 die heldenhaften Seelen sind durch furchtbare Dinge von der Erde vertrieben.¹⁵

13 Obwohl die Verwandlungen der eigentlich weichen Gesichtszüge des Mediums Kawasaki zu einem kantigen, männlichen Ausdruck wiederholt thematisiert werden (vgl. EK:467, 469, 474, 475, 497), nimmt der Leser diese zunächst eher als eine vorübergehende Verzerrung wahr. Erst mit dem Ableben des Mediums wird die Bedeutung der stndigen Metamorphosen klar, die neben der Existenz der Geister auch deren Macht veranschaulicht, welche sich im Diesseits manifestiert.

14 Diese Interpretation wird durch Mishimas Schaffensnotizen zu *Eirei no koe* gestützt, deren beiden letzten Sätze lauten: „Das Medium stirbt. Personifikation des Tenn“ (EKN:489, Z.5–6 unten).

15 EK:470–472, Zitat: 471–472. Mishima hat nur drei seiner Werke selber rezitiert, darunter die erste Verserzählung von *Eirei no koe* (EK:470–472). Die unheimliche und bernatrli-

An dieser Stelle ist die Identität der Geister noch unklar. Kimura, der Leiter der Séance, versucht erfolglos, diese in einer dialogischen Sequenz (D1) aufzuklären. Es folgt die Erzählung der Offiziere in Prosa, die sich sowohl thematisch als auch durch Einschübe der Rahmenhandlung in drei Teile (1, 2, 3) untergliedern lässt, bevor sie in die zweite Verserzählung mündet (vgl. Abb. 2). Das fünfte Kapitel, welches als Pause fungiert, trennt die Erzählung thematisch in zwei Teile, ihm folgt die identisch strukturierte Geschichte der Kamikaze-Piloten.

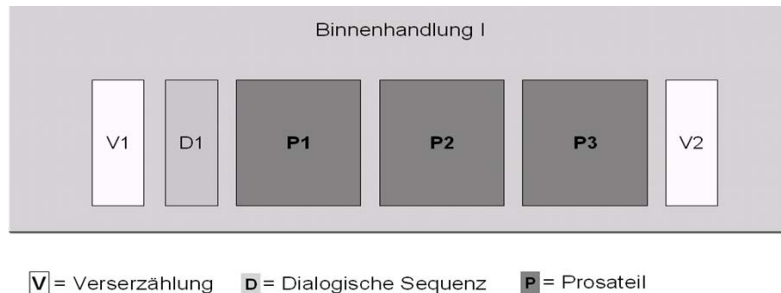


Abbildung 2: Die Struktur der Binnenerzählung

Die Binnen- und die Rahmenhandlung sind durch Kimura miteinander verbunden, der einerseits mit den Teilnehmern der Séance, andererseits mit den Geistern im Jenseits kommuniziert. Darüber hinaus wirkt die Binnenhandlung durch den Sturm in die Rahmenhandlung hinein: Mithilfe des Wetters drücken die toten Helden ihre Wut, Verzweiflung und Enttäuschung aus; je aufgewühlter die Geister sind, desto stärker wüten Wind und Wetter.¹⁶

Obgleich Binnen- und Rahmenhandlung miteinander verwoben sind, lassen sie sich stilistisch unterscheiden, denn sowohl Perspektive als auch Sprache, Stil und Rhythmus der Erzählebenen variieren. Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung wird als passiver Beobachter etabliert, der durch seinen weitgehend neutral beschreibenden Stil und mittels der Demonstration seines Wissens über Geisterbeschwörungen sowie der dazu erforderlichen Utensilien zu einer vertrauenerweckenden Figur wird, die den Leser durch das Geschehen führt. Seine Glaubwürdigkeit spielt für die Vermittlung der übersinnlichen Geschehnisse eine entscheidende Rolle.¹⁷ Während der Erzähler in der Rahmenhandlung das

che Atmosphäre wird in der Aufnahme durch Meeresrauschen und hallende, aus der Ferne kommende Stimmen evoziert, die sich wiederholen, lauter werden und plötzlich verstummen (vgl. EKR: No. 5/2). Diese erste Verserzählung ähnelt bis auf wenige Zeilen der ersten Strophe eines Epos von Mishima, welches im Jahr 2000 gefunden wurde und den Titel *Akushin no uta* („Der Gesang der bösen Untertanen“) trägt. Nakamoto Saori liest diesen aus sieben Strophen bestehenden Text als Entwurf (*sôkô* 草稿) von *Eirei no koe*, was meiner Ansicht nach zweifelhaft ist (vgl. NAKAMOTO 2006: 66; MAK 2010: 112–117). Bemerkenswert sind jedenfalls die inhaltlichen und konzeptionellen Parallelen zwischen dem Epos und den in *Eirei no koe* beklagten Missständen der Nachkriegszeit.

16 Vgl. EK: 466f., 468, 475.

17 Die Begrifflichkeiten der einführenden Beschreibung der Séance wie etwa *kamigakari* oder *saniwa* sind keinesfalls willkürlich gewählt, sondern sie sind dem Wortschatz der Ômoto-

Geschehen verhältnismäßig objektiv beschreibt, lebt die Geschichte der toten Helden in der Binnenhandlung von ihrer Emotionalität und der Verwendung von lyrischer Sprache, mittels derer diese pathetisch und in zunehmendem Tempo die Nachkriegsgesellschaft kritisieren. Rhetorische Figuren, Tropen, Wortspiele und Wiederholungen finden sich vornehmlich in diesem Teil der Erzählung.

Innerhalb der Binnenhandlung kann eine weitere Differenzierung vorgenommen werden: Die Teile in Prosa unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich des Stils und naturgemäß des Rhythmus von den epischen Sequenzen, sondern darüber hinaus auch hinsichtlich der Perspektive. Während bei den Prosa-Erzählsträngen ein subjektiver Blickwinkel vorherrscht, sind die Epen von einer offenbar auktorialen, beurteilenden und von oben auf die Nachkriegszeit herabschauenden Perspektive gezeichnet, die persönliche Stellungnahmen vermissen lassen.

4. *Eirei no koe* als Nô-Theater

Die Analyse der narratologischen Strukturen von *Eirei no koe* ermöglicht eine Herausarbeitung der Parallelen zwischen der modernen Erzählung und dem Nô-Theater. Den Hinweis auf den intermedialen Charakter von *Eirei no koe* gibt Mishima selbst in seinem Aufsatz *Ni-niroku jiken to watakushi* („Der Ni-niroku-Zwischenfall und ich“), in dem sich der Autor vornehmlich mit der Bedeutung befasst, die das historische Ereignis der Februarrevolution für ihn hatte. Beiläufig erklärt Mishima in diesem Text, *Eirei no koe* strukturiert zu haben wie ein Nô-Theater der Kriegsgeister-Kategorie. Mishima integriert ein weitgehend unkommentiertes Schema in seinen Text, welches vereinfacht die grundlegende Struktur von Nô-Stücken aufzeigt. Indem er zusätzlich die Protagonisten von *Eirei no koe* in dieses Schaubild einfügt, teilt er ihnen die Rollen des klassischen Theaters zu.¹⁸

Nô-Stücke bestehen aus zwei identisch aufgebauten Akten. In der Einleitung (*jo no dan* 序の段) betritt zunächst der Nebendarsteller *waki* (ワキ), meist ein menschliches Wesen darstellend, gemeinsam mit einem Begleiter die Bühne. Der *waki* tritt in der Entwicklungs-Phase (*ha no dan* 破の段) in einen Dialog mit dem Hauptdarsteller, *shite* (シテ), welcher sich in *mugen*-Nô als Geist her-

kyô 大本教 entnommen. Deguchi Onisaburô, der Nachfolger von Deguchi Nao, die die Sekte im ausgehenden 19. Jahrhundert gründete, lehrte verschiedene Arten der Kontaktaufnahme mit Geistern und Gottheiten. Eine bemerkenswerte inhaltliche Parallele, die neben dem Versuch einer authentischen Darstellung auch die sorgfältige Konstruktion der Erzählung demonstriert, findet sich in der Tatsache, dass Onisaburô nationale Mythologie des Shintô predigte und den kaiserlichen Weg *kôdô* 皇道 in Verbindung mit einer äußerst selektiven Modernisierung und Verwestlichung pries. Onisaburô hegte die Utopie eines Familienstaates unter kaiserlicher Vorherrschaft, und unter ihm wurde die Ômoto-kyô zu einer einflussreichen Bewegung des radikalen Nationalismus (vgl. WÖHR 1989:72–86; MATSUMOTO 2005: 55–67).

18 Vgl. NNW:118f.

ausstellt. Im *kyû no dan* (急の段), der Klimax, erzählt der mit den prächtigsten Gewändern und Masken ausgestattete Hauptdarsteller unterstützt durch Gesang (*kuse*) und Tanz (*kakeri*) seine Geschichte.¹⁹

Vergleicht man die Struktur des Nô-Theaters mit dem Aufbau von *Eirei no koe*, zeigt sich, dass Mishima die Erzählung den Restriktionen der starren Strukturen des Theaters unterwirft. Dieses intermediale Wechselspiel zwischen modernem Text und klassischem Theater lässt sich am Aufbau, der Struktur und den auftretenden Personen zeigen. Eine schematische Gegenüberstellung der Strukturen der ersten vier Kapitel von *Eirei no koe* und dem Aufbau des ersten Aktes des Theaters könnte die in Abbildung 3 dargestellte, von links nach rechts zu lesende Form annehmen:

<u>Nô-Theater</u>	<u><i>Eirei no koe</i></u>
Einführung des <i>waki</i>	Séance: Kimura und Kawasaki
Entwicklung: <i>shite</i> , Dialog	Dialog: Kimura und Geister V1, D1
Klimax: <i>shite</i> , Tanz und Gesang	Geister erzählen ihre Geschichte P1-3, V2
Pause	Pause: Kapitel 5

Abbildung 3: *Eirei no koe* als Nô-Theater

Neben der Übereinstimmung in der Struktur lassen sich Bezugnahmen auf das Theater auch hinsichtlich der verwendeten Motive, Metaphern und Erzählebenen bis ins kleinste Detail nachweisen. Zahlreiche inhaltliche und sprachliche Besonderheiten des Textes können nachgerade nur dann erkannt werden, wenn *Eirei no koe* durch die Schablone des Nô-Theaters gelesen wird, denn der Text verweist durch direkte Zitate und eindeutig zuzuordnende Motive auf verschiedene klassische Nô-Stücke. In Zeamis Stück *Takasago* beispielsweise beginnt der zweite Teil der *ha*-Sektion, ein Dialog, der in Lyrik übergeht, wie folgt: „Die Wellen der vier Meere sind ruhig / das Land in Frieden, günstige Winde / störe die Zweige in dieser heiligen Gegend nicht [...]“²⁰ Mishima bezieht sich eindeutig auf diese, nicht nur in *Takasago* gesungene Sequenz, wenn er an der

19 Naturgemäß handelt es sich bei dieser Darstellung um eine sehr stark vereinfachte Reproduktion der Strukturen des Nô-Theaters. Umfassendere Auseinandersetzungen dazu finden sich bei HONDA 1998; KEENE 1966; WILSON 2006: 13–57.

20 *Shikai nami shizuka ni te / kuni mo osamaru toki tsu kaze / eda wo narasanu miyo nareya* [...] „四海波静かにて、国も治まる時つ風、枝をならさぬ御代なれや [...]“. ZEAMI / NAKATSUKA (1926: 694).

gleichen Stelle in *Eirei no koe* die Geister sagen lässt: „Die Wellen der vier Meere sind momentan nicht immer glatt / aber in Japan, im Lande Yamato [...]“.²¹ Viele weitere Szenen, Gestaltungsmomente sowie die in *Eirei no koe* verwendete Symbolik erhellen sich, wenn diese in Nô-Tradition gelesen werden.²² An dieser Stelle muss dieses ein Beispiel für zahllose weitere Bezüge der hochgradig intertextuellen Erzählung *Eirei no koe* stehen, um der sich durch die zahlreichen Referenzen auf klassische Bühnenstücke eröffnenden Frage nachzugehen, ob *Eirei no koe* tatsächlich – trotz seiner Form und Länge, in deren Hinsicht es gängigen Nô-Skripten nicht entspricht – inszenierbar wäre.

5. *Eirei no koe* auf der Bühne

Die größte Herausforderung bei der szenischen Umsetzung des äußerst metaphorbeladenen Textes *Eirei no koe* dürfte das spärliche Geschehen sein, denn die Teilnehmer der Séance bewegen sich weder, noch sprechen sie; zu hören sind lediglich die Stimmen der toten Helden. Zudem müsste eine Möglichkeit gefunden werden, die detaillierte Schilderung der Geister nicht-sprachlich darzustellen, ohne ihnen dadurch die Intensität zu nehmen oder die Aussage zu vereinfachen. Gerade in dieser Hinsicht scheint sich eine Nô-Inszenierung anzubieten, in der Geister die Hauptpersonen sind und in ihrer Funktion als *shite*, also als Hauptdarsteller, die prunkvollsten Gewänder und Masken tragen und in der Lage sind, mit wenigen Worten, aber durch festgefügte Regeln und Bewegungsabläufe komplexe Handlungen und Gefühle darzustellen. Im Nô-Theater werden seit jeher symbolbeladene Themen umgesetzt, denen die Ritualisierung und Stilisierung nicht entgegensteht, sondern diese vielmehr vonnöten sind, um die lyrische Intensität auf der Bühne umzusetzen. Wirft man einen Blick auf die gängigen *kata* des Nô, so finden sich darunter auch die in *Eirei no koe* ausgedrückten Emotionen wie Gram, Trauer, Ehrfurcht einer Autorität gegenüber aber auch Naturphänomene wie Wind und Regen.²³

Passagen im Text, die geradezu von ihrer Metaphorik leben, wie etwa der Bericht der Kamikaze-Piloten, dass sich zu ihrer Zeit die Anzeichen einer Niederlage Japans verdichteten und dass „[d]ie Scheibe der riesengroßen Sonne versinkt“, werden erst im Wissen um Nô-Aufführungen szenisch darstellbar: Im *shuramono*-Nô sind die siegreichen Krieger durch eine rote Sonne im Mittelpunkt ihres Fächers gekennzeichnet, die Verlierer hingegen tragen *make-shura*-

21 *Ima / shikai kanarazushimo nami odoyanaranedo / hi no moto no yamato no kuni ha kofuku gekijô no yo wo ba genji* „今、四海必ずしも波穏やかならねど、日の本のやまとの国は“ [...]“ (EK:469, 470; MAK 2010a:227).

22 Die Idee von auf der Meeresoberfläche kämpfenden Kriegsgeistern beispielsweise ist aus dem Stück *Yashima* bekannt (vgl. SHIMAZAKI 1993:6). Zu den wiederholt evozierten Bildern in Nô-Stücken gehören ferner Schnee und Mond, und auch das für *Eirei no koe* so wichtige Meeresrauschen etwa spielt im Stück *Kagekiyo* eine entscheidende Rolle (vgl. KEENE 1966: 53f.).

23 Vgl. KEENE 1966:219–222.

Fächer, auf denen eine große, in den Wellen des Meeres versinkende Sonne abgebildet ist.²⁴

Eine Darbietung von *Eirei no koe* ließe sich zudem durch den Einsatz von Masken bereichern. Aus anderen Nô-Stücken ist die *ayakashi*-Maske²⁵ bekannt, die einen Geist kennzeichnet, der – wie Mishimas tote Helden – auf dem Meer erscheint. Diesbezüglich ist weiterhin interessant, dass es Larven für junge, blinde Männer gibt. Die im Stück *Semimaru* verwendete Maske wird ungewöhnlicherweise vom *shite-tsure* getragen, was an den *waki-tsure* in *Eirei no koe*, das blinde Medium Kawasaki erinnert.²⁶ Des Weiteren sind der im Text beschriebene Klang der Flötenmusik, mit der Kimura die Geister ruft, sowie das rhythmische Klatschen des Mediums wichtige Bestandteile einer Nô-Aufführung. Auch lässt sich an einigen Textstellen belegen, dass die dargestellte Szenerie in *Eirei no koe* den Anordnungen einer Nô-Bühne entspricht. So ist etwa die Säule, gegen die sich Kimura-Sensei im fünften Kapitel in seinem Schwindel, welcher als Wartelied, *machi-utai*, erkannt werden muss, lehnt, eine der vier Säulen der Nô-Bühne. An der vorderen linken Säule, dem *machi-bashi*, wartet der Nebendarsteller im Nô auf den *shite*, genau wie Kimura auf das Erscheinen des zweiten Hauptdarstellers wartet.²⁷ Derartig auffällige Parallelen zwischen der Erzählung und dem Theater bezeugen erneut die sorgfältige Konstruktion von *Eirei no koe*.²⁸

6. Schlussbetrachtung

Die Ausführungen zum klassischen japanischen Theater haben gezeigt, dass *Eirei no koe* als Nô-Stück gelten kann. Es erfüllt sowohl formal als auch inhaltlich die Maßgaben des Theaters und ließe sich problemlos inszenieren, weil die einzelnen Elemente der Erzählung einerseits standardisierten Ausdrucksformen des Nô entsprechen und der Prosatext zudem in seiner Konzeption auf eine szenische Umsetzung angelegt ist.

24 Vgl. SHIMAZAKI (1993:7); KEENE (1966:218, Abb. 27).

25 Neben der Bezeichnung für eine Nô-Maske ist *ayakashi* あやかし auch der Name eines Seeungeheuers. Der Begriff wird darüber hinaus verwendet, wenn auf etwas Mysteriöses angespielt werden soll (vgl. BERNEGGER 1993: Abb.84–91). Die Gesichtszüge der Maske sind eher menschlich als übernatürlich, ihre metallischen Augäpfel verweisen jedoch darauf, dass es sich um einen Geist handelt. Gezeichnet von Hass, findet sie etwa im Tomamoris *Funa benkei*, einem Stück der Dämonen-Kategorie, Verwendung (vgl. KEENE 1966:174, Abb.184).

26 Die *tsure* sind die jeweiligen Begleitfiguren des Haupt- bzw. Nebendarstellers.

27 Vgl. SCHOLZ-CIONCA (2003:19); EK:494.

28 Mishima selbst hat erfolgreich – und nicht nur im Fall von *Eirei no koe* – versucht, die Konstruktion seiner Werke zu verneinen, wohl auch, um sich selbst als Genie zu präsentieren. So berichtet Mishimas Mutter, ihr Sohn habe ihr erzählt, dass er selbst Stimmen gehört und sich von ihnen besessen gefühlt habe, woraufhin er *Eirei no koe* in einer Nacht niedergeschrieben habe (vgl. NAKAMOTO 2006:65).

Die intermediale Dimension des Textes zu erkennen, ist neben der sich offerierenden Verschränkung der Verständnisebenen insofern entscheidend, als die Struktur auf die inhaltliche Ebene des Textes zurückwirkt. Den Klagen der toten Geister über die dekadente Nachkriegszeit auf inhaltlicher Ebene wird formal als Paradebeispiel der japanischen Ästhetik die ‚Tradition‘ des klassischen Theaters entgegengesetzt. Obwohl Mishima kurz nach Erscheinen des Werkes in einem Nachwort explizit die intermediale Struktur seines Textes thematisierte, gab es bislang keine Untersuchung, die diese Rezeptionsmöglichkeit berücksichtigt hätte. Dieser Tatsache wohnt eine gewisse Tragik inne, denn eben die Kulturlosigkeit, die die toten Helden in *Eirei no koe* anprangern, scheint sich in der Diskussion um den Text zu bestätigen: Während Mishima mit seiner Erzählung die Aktualität der ‚traditionellen‘ japanischen Kunst vor Augen führt, werden diese vom Publikum nicht nur anfangs nicht erkannt, sondern selbst nach ihrer expliziten Thematisierung durch den Autor ignoriert.

Abkürzungsverzeichnis

Die Werke Mishima Yukios sind der Gesamtausgabe *Ketteiban Mishima Yukio Zenshû* (2002–2006) entnommen und werden wie folgt abgekürzt:

EK	<i>Eirei no koe</i>
EKN	‚ <i>Eirei no koe</i> ‘ <i>sôzaku nôto</i>
EKR	<i>Eirei no koe – rôdoku</i>
NNW	<i>Ni-niroku jiken to watakushi</i>

Die vollständigen Angaben sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

Literaturverzeichnis

- BERNEGGER, Birgit (1993): *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. Zürich: Museum Rietberg Zürich.
- HONDA Yasuji (1998): *Nihon no dentô geinô* [Traditionelle japanische Bühnenkunst]. Tôkyô: Kinseisha.
- KEENE, Donald (1966): *Nô. The Classical Theatre of Japan*. Tôkyô: Kodansha International.
- MAK, Rebecca (2010): ‚*Eirei no koe* als Nô-Theater – Die intermediale Dualstruktur der Prosaerzählung ‚Die Stimmen der toten Helden‘‘, in: HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela/Gerhard BIERWIRTH (Hrsg.): *Yukio Mishima. Poesie, Performanz und Politik*. München: iudicium, S. 76–148.
- MAK, Rebecca (2010a): ‚Die Stimmen der toten Helden. Übersetzung‘; in: HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela/Gerhard BIERWIRTH (Hrsg.). *Yukio Mishima. Poesie, Performanz und Politik*. München: iudicium, S. 223–267.
- MATSUMOTO Ken'ichi (2005): *Mishima Yukio no Ni-niroku jiken* [Mishima Yukio und der *Ni-niroku*-Zwischenfall]. Tôkyô: Bungei shunjû.

- MISHIMA Yukio (2002 [1966]): „Eirei no koe“ [Die Stimmen der toten Helden], in: *Ketteiban Mishima Yukio Zenshû*. Bd. 20. Tôkyô: Shinchôsha, S. 461–515.
- MISHIMA Yukio (2002 [?]): „Akushin no uta“ [Der Gesang der bösen Untertanen], in: *Ketteiban Mishima Yukio Zenshû*. Bd. 20. Tôkyô: Shinchôsha, S. 714–720.
- MISHIMA Yukio (2003 [1966]): „Ni-niroku jiken to watakushi“ [Der *Ni-niroku*-Zwischenfall und ich], in: *Ketteiban Mishima Yukio Zenshû*. Bd. 34. Tôkyô: Shinchôsha, S. 107–119.
- MISHIMA Yukio (2004 [1970]): „Eirei no koe – rôdoku“ [Die Stimmen der toten Helden – Rezitation], in: *Ketteiban Mishima Yukio Zenshû*. Bd. 41, No. 5/2 [Tonträger]. Tôkyô: Shinchôsha.
- MISHIMA Yukio (2005[?]): „Eirei no koe‘ sôzaku nôto“ [Schaffensnotizen zu ‚Eirei no koe‘], in: *Ketteiban Mishima Yukio Zenshû hokan* [Ergänzungsband]. Tôkyô: Shinchôsha, S. 487–489.
- NAKAMOTO Saori (2006): „Mishima Yukio ‚Eirei no koe‘ ron – ‚Akushin no uta‘ kara miru katari no ‚ikô‘ to ‚jûsôka““ [Über Mishima Yukios *Eirei no koe*. ‚Verlagerung‘ und ‚Mehrschichtigkeit‘ der Erzählung von *Akushin no uta* aus betrachtet], in: *Kindai bungaku shiron* 44, S. 65–73.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (2003): „Das Nô – Eine Einleitung“, in: DEMBSKI, Ulrike/Alexandra STEINER (Hrsg.): *Nô Theater. Kostüme und Masken*. Wien: Christian Brandstätter, S. 18–33.
- SHIMAZAKI, Chifumi (1993): *Warrior Ghost Plays from the Japanese Noh Theater*. Parallel Translations with Running Commentary. Ithaca, New York: Cornell University.
- WASHBURN, Dennis (2007): *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity*. New York: Columbia University Press.
- WILSON, William Scott (2006): *The Flowering Spirit. Classic Teachings on the Art of Nô*. Tôkyô: Kodansha International.
- WÖHR, Ulrike (1989): *Frauen und neue Religionen. Die Religionsgründerinnen Nakayama Miki und Deguchi Nao* (= Beiträge zur Japanologie; 27). Wien: Institut für Japanologie der Universität Wien.
- ZEAMI Motokiyo/AKATSUKA Eijirô (1926): „Zeami Motokiyo. Takasago [Takasago]“, in: *Yôkyoku* (= Nihon bungaku taikai; 20). Tôkyô: Kokumin tosho, S. 692–696.