

Title	Das Wilde (in) der japanischen Kultur. : zu einer fremden Figur in Adachigahara
Sub Title	日本文化における野生：『安達原』にまつわる異他的な人物について
Author	平田, 栄一郎(Hirata, Eiichiro)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2023
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.125, (2023. 12) ,p.171 (14)- 184 (1)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	香田芳樹教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01250001-0171

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Das Wilde (in) der japanischen Kultur. Zu einer fremden Figur in *Adachigahara*

Eiichiro Hirata

1. Das Wilde¹ als andere Seite der traditionellen japanischen Ästhetik

Mono no aware, das Angerührtsein vom Schönen im Wissen um seine Vergänglichkeit, gilt als eines der repräsentativen Elemente traditioneller japanischer Ästhetik. Das ästhetische Bewusstsein der Vergänglichkeit von *mono* (Dingen oder Menschen) wurde vor allem vom Kurzgedicht *tanka* und den Erzählungen der Dichterinnen in der Heian-Zeit (794-1192) stark geprägt.² Das reflexive Bewusstsein, das die Vergänglichkeit nicht nur im Sein der Anderen, sondern auch in sich selbst zu sehen bereit ist, wurde in später entwickelten ästhetischen Begriffen wie *wabi/sabi* (Wehmut/Patina) und *yûgen* (verhaltene Eleganz) in der Kultur des Zenbuddhismus und im Nôtheater weiter gepflegt.³

Was diese traditionelle Ästhetik jedoch im Hintergrund der offiziellen historischen Entwicklung begleitet, ist das Wilde, der scheinbar gegensätzliche Zustand. Der Zusammenhang zwischen beiden Seiten lässt sich sprachlich, kulturell und politisch nachweisen. Das Wort *aware*, das erwähnte Angerührtsein, stand in der Heian-Ära in einem indirekten Zusammenhang mit dem Wort *appare*, einem Prädikat des Lobes unter den kriegerischen Samurai für tapfere Taten im Kampf. Während die Samurai, die als Leibwächter der Adligen gesellschaftlich anerkannt waren und politische Konflikte mit Waffen lösten, konnten die Adligen selbst sich in der Altstadt Kyôtos auf ihr ästhetisiertes Leben und ihre Dichtung konzentrieren, ohne sich die Hände an ihren politischen Gegner schmutzig machen zu müssen. Ohne die *appare*-Taten der wilden Samurai hätte sich die Dichtung des *mono no aware* nicht so hoch entwickeln können. Der ästhetisierte Lebensstil der

Adligen und ihrer näheren Gefolgschaft basierte indirekt auch auf dem düsteren Zustand der Untertanen auf dem Land, die ihr Alltagsleben auf den Frondienst zu beschränken hatten. Wenn sich Abtrünnige in der Provinz von den politischen Einflüssen in Kyôto unabhängig machen wollten, entsandten die Adligen ihre Samurai, um den Aufstand niederzuschlagen. In den meisten Gedichten und Erzählungen der Zeit finden sich fast keine Schilderung von militärischen Konflikten und den damit verbundenen wilden Taten, aber hinter oder vielmehr vor ihren literarischen Tätigkeiten für die vergängliche Schönheit lag die ganz andere Vergänglichkeit fremder Menschen auf dem Land, die von der Machtpolitik ausgeblendet wurden oder ihr zum Opfer fielen.

Im Jahr 797 ernennt das Kyôto-Regime den adligen Krieger Sakanoue no Tamuramaro zum ersten Mal in der japanischen Geschichte zum *sei taishôgun*, außerhalb Japans besser als Shogun bekannt, und schickt ihn und seine Truppen nach Ezo (heute Ôshu/Tôhoku in Nordjapan), um das von dem Provinzfürsten Aterui regierte Reich zu erobern. In Kyôto betrachtet man damals die Menschen in Ôshu als „wild im Herzen und tierisch am Körper“, weil sie sich vermeintlich barbarisch und hinterhältig verhielten und nicht vertrauenswürdig seien.⁴ In der Tat hinterhältig waren indessen die Adligen des Regimes selbst, als sie Aterui und seiner Mutter einen Friedensschluss vorschlugen, die beiden nach Kyôto einluden, und später dort hinrichteten. Wer hier die Fremden für wild und hinterhältig hielt, war es tatsächlich selbst. Die Machthaber in Kyôto verkörperten „das Fremde im Eigenen“⁵, ohne es dabei in Frage zu stellen, als sie die Menschen in der Fremde, die geographisch zu ihrem eigenen Land gehörte, ausschließlich als fremd betrachteten und behandelten. Zur Unterdrückung autonomer Regierungen in Ost- und Nordjapan durch militärische Operationen der Machthaber in Kyôto und Kamakura kam es in der Heian- und Kamakura-Ära (794-1333) mehrmals. Wenn man diese aggressive Seite der Machthaber bedenkt, tritt auch die dunkle Seite der Ästhetik des *mono no aware* in den Blick. Weil die adlige Dichtung davon fast nichts erzählt und statt dessen sogar aktiv dazu beiträgt, über die hinterhältige und wilde Seite der vornehmen Kultur und Ästhetik in Kyôto hinwegzutäuschen, ist sie *paradoxiertweise*⁶ ohne ihren Zusammenhang mit jener Seite nicht denkbar. Durch die Verheimlichung ihres scheinbaren Gegensatzes weist die Ästhetik des *mono no aware* gerade auf ihn hin. Sie und das Wilde sind zwei Seiten derselben Medaille.

Dieser Zusammenhang wurde auch in der traditionellen japanischen Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit kaum thematisiert. Es wurden jedoch in den radikalen Stücken des Nô-, Bunraku- und Kabukitheaters Versuche unternommen, sich mit dem Wilden im ästhetischen Bewusstsein auseinanderzusetzen und es auf eine spezifische Weise darzustellen. Im Nô ereignet sich häufig die Verwandlung einer oft zärtlichen, gebildeten Frau in eine unheimliche Figur. So wird beispielsweise eine junge Frau in *Dôjôji* (*Dojo-Tempel*, entstanden ca.1563) zu einem weiblichen Drachen, eine Prinzessin in *Seminaru* (entstanden im frühen fünfzehnten Jahrhundert) wird zu einer verwahrlosten Obdachlosen mit struppigen Haaren und eine alte Frau in *Adachigahara*⁷ (*Adachi-Flachland*, entstanden ca.1465) zu einer Dämonin, die Menschen frisst. Im Kabuki-Stück *Sesshû gappo ga tsuji* (*Sesshû und seine Tochter Tsuji*), UA:1773) kommt eine Frau auf die absonderliche Idee, sich von ihrem Vater töten zu lassen und ihre Eingeweide einem jungen Mann opfern zu lassen. Im Bunraku-Stück *Tamano no mae asahi no sode* (*Tamamonomae in ihrem Kleid beim Sonnenaufgang*, UA: 1751) frisst ein Fuchs die Prinzessin Tamamonomae und verwandelt sich in sie. Auch im Bunraku-Stück *Ôshu Adachigahara* (*Adachi-Flachland in Ôshu*, UA: 1762) tötet eine alte Frau - ohne es zu wissen- ihre eigene Tochter, die ein Kind erwartet, und opfert ihren Fötus einem kranken Jungen, der so geheilt werden soll. Diese (scheinbar) brutalen Figuren sind oft Frauen, die jedoch nicht nur ihre wilde Seite zeigen, sondern oft den Eindruck erwecken, dass ihre Wildheit auch eine ästhetische Schönheit und ein Gefühl der Trauer in sich trägt. Diese Stücke, die Schönheit und Wildes zugleich zeigen, machen uns darauf aufmerksam, dass das ästhetische Bewusstsein der traditionellen japanischen Kunst oft im Zusammenhang mit der Wildheit ent- und bestand.

Die Stücke und ihre Themen haben seit den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts das Interesse avantgardistischer Theatermacher geweckt. Die meisten der genannten Stücke, die heute als Klassiker im traditionellen Theater aufgeführt werden, wurden von Avantgardisten bearbeitet und erneut auf die Bühne gebracht. Shûji Terayama und die Theatergruppe Yamanote Jijôsha bearbeiteten jeweils das Stück *Sesshû gappo ga tsuji*, das auch unter dem Einfluss des Nô-Stückes *Yoroboshi* (*Der blinde Jüngling*) entstand, und rückten dabei gerade die groteske Wildheit in den Vordergrund, die im Original nur in bestimmten Szenen gezeigt wurde⁸. Die Betonung des Wilden macht

sogar den Eindruck, dass dieses die Schönheit trägt und nicht umgekehrt. Die historische Entwicklung jener radikalen Stücke vom Nô über das Kabuki und Bunraku bis zum Gegenwartstheater, die sich mit dem Wilden (in) der traditionellen Ästhetik auseinandersetzen, steht zwar nicht im Mittelpunkt des Interesses der repräsentativen japanischen Literatur- und Theatergeschichte. Dieses Wilde kann jedoch ein produktiver Ansatz sein, um die spezifisch japanischen ästhetischen Begriffe und Formen grundlegend in Frage zu stellen, ihre andere, verborgene historische Entwicklung auszuloten und eben in dieser die Bedeutung des Wilden herauszuarbeiten.

2. Die Begierde nach dem Wilden im Nô

Die historische Überlieferung des Wilden in der traditionellen japanischen Ästhetik geht wohl am deutlichsten aus dem Motiv der alten Frau in *Adachigahara* hervor. Die Figur, die in allen der wichtigen TheaterGattungen, im Nô, Bunraku, Kabuki und Gegenwartstheater über einen Zeitraum vom 15. Jahrhundert bis heute weiter bearbeitet wurde, zeigt eine andere Dimension der tradierten (Theater-)Ästhetik. In allen Stücken sind der Figur zwei Merkmale gemeinsam: Zum einen ist sie nicht von Anfang an und nicht von sich aus wild. Sie wird es, wenn die Anderen (oft andere Figuren oder das Publikum) diesen Zustand sehen wollen. Dies bedeutet: das Wilde ist eigentlich nicht an der alten Frau, sondern an der Begierde und sogar an der Sehnsucht der Anderen nach ihr. Die Anderen wollen das Wilde nur an den für sie selbst Fremden sehen, hier an der alten Frau, die vermeintlich ganz anders ist als sie. Zum anderen steht das Wilde – wie zu Anfang erwähnt – im Zusammenhang mit einer geopolitischen Konstellation in der japanischen Geschichte. Denn die alte Frau lebt, fängt und frisst fremde Menschen in der Ôshu/Tôhoku-Gegend, deren Herrscher von den Machthabern in Kyôto und in Kamakura vom Mittelalter bis zur Frühmoderne oft als Abtrünnige betrachtet und niedergeschlagen wurden. Von den Machthabern im Zentrum aus gesehen müssen die Menschen in Tôhoku gleichermaßen wild sein, damit sich die politische Motivation gewinnen lässt, um ihnen kriegerisch und brutal gegenüberzutreten zu können. In allen Versionen von *Adachigahara* muss die alte Frau bereuen, einen Mord begangen zu haben, und flieht aus Scham vor den Mönchen oder nimmt sich angesichts der Samurai-Krieger das Leben. Die Mönche und

die Samurai, die Gegner der alten Frau, stammen aus Kyôto oder dessen Umgebung. Die Zuschauer können in dem Tod oder dem mysteriösen Verschwinden der Frau an sich wohl noch keine Gerechtigkeit der Machthaber sehen, die aus eigener Kraft die böse Seele der Frau bändigten. Dazu muss das Publikum die geopolitischen Umstände hinzuziehen, die in der Aufführung zwar nicht gezeigt werden, die sich jedoch im historischen Kontext gut assoziieren lassen. Sie geben auch weiteren Aufschluss über den Zusammenhang mit der Frage nach dem Wilden.

Das Nô-Stück *Adachigahara*, dessen Autor nicht bekannt ist, wurde nach historischen Quellen spätestens 1465 in einem adligen Haus in Kyôto aufgeführt.⁹ Es basiert einerseits auf der Legende, dass eine Dämonin sich im Adachi-Flachland in Ôshu (heute Tôhoku) verbarg und reisende Mönche angriff und fraß. Die Legende wurde andererseits so bearbeitet, dass die Wildheit der Frau die Begierde der anderen Figuren (der Mönche) und der Zuschauer*innen nach dem Wilden widerspiegelt. Die Widerspiegelung ergibt sich in einem Aufführungsprozess, in dem auch die Zuschauer*innen als Voyeure in etwas involviert werden, was sie nicht sehen dürfen, jedoch sehen wollen.

Das Stück beginnt mit der für das Nô typischen Ankunftsszene, in der zwei Mönche und ihr Gefolgsmann aus Nachi/Kumano auf ihrer Ausbildungsreise im Adachi-Flachland nach einer Unterkunft suchen. Im weiten Feld, wo in der dunklen Nacht kein Dorf zu sehen ist, finden sie ein schäbiges Häuschen und fragen dort eine alte Frau, die einzige Bewohnerin, ob, sie bei ihr übernachten dürften. Sie weist ihre Bitte ab, weil ihr Häuschen für eine sichere Unterkunft nicht stark genug sei. Da die drei Männer jedoch aufdringlich flehen, kommt sie ihrem Wunsch nach und lässt sie ins Haus. Danach bemerkt sie, dass das Haus vor allem um Mitternacht für die Männer sehr kalt sein werde, und geht hinaus, um Feuerholz auf einem Hügel zu holen. Davor teilt sie den Männern mit, dass diese nicht in ihr eigenes Zimmer spähen dürften. Während sie unterwegs ist, machen die Mönche ein Schläfchen. Der Gefolgsmann, der nicht schlafen kann, geht in das Zimmer der Frau, findet dort einen Haufen blutiger und verwester Leichen und alarmiert die Mönche. Nun wissen die Männer, dass es sich bei der Frau um die legendäre Dämonin des Adachi-Flachlands handelt, von der sie aus einem Gedicht erfahren haben. Dann taucht vor ihnen die böse Frau in der Maske der Dämonin auf, wirft ihnen vor, ihr Versprechen gebrochen zu haben, greift sie an und versucht, sie zu fressen. Als die

Mönche ihren Angriff mit einem buddhistischen Spruch kontern, wird die Frau in ihrer Kraft beeinträchtigt und verschwindet in den tobenden Wind um das Häuschen.

Mit dem Verschwinden werden die meisten Zuschauer*innen sich wohl die Frage stellen, ob es sich bei der alten Frau tatsächlich um die Mörderin und die Dämonin handelt. In der ersten Hälfte der Aufführung, die im Häuschen spielt, arbeitet sie während des Gesprächs mit den Männern am Spinnrad. Die Art und Weise, wie sie mit dem Rad arbeitet, ist sehr zärtlich und elegant. Im Gespräch kann sie sogar literarische Passage über die Spinnarbeit in Kyôto, dem Ort der Macht, zitieren, was wohl nur für eine gebildete Frau möglich gewesen wäre. Die Diskrepanz zwischen ihrer Feinheit in der ersten Hälfte des Stückes und ihrer Dämonie am Ende der Aufführung ist so groß, dass man die alte Frau nicht ohne Weiteres nur mit der einen Seite, der Wildheit an fremdem Ort, identifizieren kann. Die Doppelung entsteht eher aus dem willkürlichen Wunsch der Männer, die an der fremden Frau einerseits Feinheit und andererseits Wildheit sehen wollen. Diese Willkür ist die Wildheit der Männer selbst, die in ihrem Akt des Sehens und der Imagination ein fremdes Objekt zur Verfügung haben wollen. Die Willkür, mit der sie das Versprechen ihr gegenüber so einfach brechen, führt dazu, dass die alte Frau am Ende Wildheit zeigt, doch nur, weil die Männer aus dem Zentrum im Grunde selbst wild sein wollen, diesen Wunsch jedoch verdrängen und ihn stattdessen an einer Fremden an einem fremden Ort bestätigen wollen.

Die Zuschauer*innen sind in Bezug auf die Verdrängung ihrer eigenen Wildheit den Mönchen ähnlich. Auch wenn sie, anders als diese, zur Sympathie mit der alten Frau neigen, wollen auch sie an einer fremdartigen Figur ein tierhaft-böses Gesicht und einen aggressiven, bedrohlichen Gestus sehen. Diese Figur ist auch ihr Wunschbild der Wildheit, die ihnen der Potenz nach innewohnt. Seit Jahrhunderten schon gibt es zwei unterschiedliche Masken, die der Darsteller einer Dämonin trägt: die eine ist *shikami*, die Maske des Dämons, die andere ist *hannya*, die Maske der bösen Frau. Diese unterschiedlichen Darstellungsweisen haben sich historisch entsprechend dem Wunsch der Zuschauer*innen zum etablierten Darstellungsmodus entwickelt. *Adachigahara* ist im Nô ein radikal reflexives Stück, in dem sich „meine“ oder „unsere“ Wildheit an einer Fremden widerspiegelt, wobei die Zuschauer*innen sie im Akt des Sehens selbst „performieren“.

3. Gemachte und stille Wildheit im Bunraku

Das Bunraku-Stück *Ôshu-Adachigahara*, das von Hanji Chikamatsu und drei anderen Ko-Autoren verfasst und 1762 in Ôsaka uraufgeführt wurde, machte aus dem im Nô-Stück angedeuteten Konflikt zwischen den Regierenden in Kyôto und den Widerständigen in Ôshu/Tôhoku das epische Theater eines geopolitischen Kampfs.¹⁰ Das Stück, an dessen Ende – ungewöhnlich für Bunraku und Kabuki – der grausame Mord der alten Frau Iwate, die sich auf die alte Frau im Nô-Stück bezieht, ebenso grausam zur Schau gestellt wird, prangert mit dieser radikalen Darstellung, nicht ihr Verbrechen, sondern die kaltblütige Seite der hinterhältigen Regierenden in Kyôto an.

Die Geschichte basiert auf einem Krieg, der von 1151 bis 1162 zwischen den Adligen/Samurai in Kyôto und den Landesherren in Ôshu, vor allem den zwei kriegerischen Brüdern Sadatô und Munetô Abe, ausgetragen wurde, die die Kontrolle aus Kyôto nicht akzeptieren wollten. Während sich in der ersten Hälfte das Familiendrama hinter dem Konflikt in Kyôto abspielt, wird in der zweiten Hälfte eine Art Fortsetzung der Nô-Fassung ausgetragen. Dort versucht die Mutter von Sadatô und Munetô, Iwate, die an die alte Frau im Nô-Stück erinnert, ein unabhängiges Land zu gründen. Dazu braucht sie einen Adligen, der dort als Kaiser (vielmehr als Marionette) regieren soll. Iwate hat deshalb von ihrem Gefolge in Kyôto einen kleinen Jungen aus der kaiserlichen Familie entführen lassen und wohnt mit ihm auf dem Adachi-Flachland in der Erwartung, dass ihre Söhne den Krieg gegen die Adligen in Kyôto gewinnen und in ihrer Heimat ein eigenes Land gründen werden. Inzwischen erkrankt der Junge und verliert seine Stimme. Um ihn zu heilen, kommt sie, vermutlich mit Bezug auf einen uralten Brauch, auf die eigentümliche Idee, das Blut eines Fötus zu beschaffen und es dem Jungen zu Trinken zu geben. Iwate findet eine hochschwangere Frau, die mit ihrem Mann auf dem Flachland reist, und lockt sie allein in ihr Haus. Dort ergreift sie sie, trennt mit dem Messer ihren Schoß auf und entnimmt den Fötus.

Als sie das tote Ungeborene zum jungen Kaiserspross bringt, eröffnet ihr das Gefolge, alles sei nur Theater und ein Komplott gegen sie gewesen. Die Adligen und die Samurai in Kyôto hätten es sorgfältig so geplant und inszeniert, dass Iwate jene grausame Tat gegen sich selbst beging. Der junge Kaiser war ein Kind ihres Feindes, die junge Frau,

die sie tötete, war ihre eigene Tochter. Sie hat wie eine Puppe (im Bunraku) gemäß einer Inszenierung hinter den Kulissen fremde Bewegungen ausgeführt, so dass ihr Plan schließlich an ihrer eigenen Tat scheitern sollte. Nun ist Iwate verzweifelt und wirft sich in eine Schlucht. Am Ende der Aufführung entdeckt ihr Sohn Sadatô, der inzwischen aus Kyôto in sein Land zurückgekehrt ist, ihre Leiche und trauert laut weinend um sie.

Anders als das Nô-Stück, das die Wildheit der Dämonin nur in der Maske darstellt, zeigt das Bunraku die grausame und wilde Tat der alten Frau. Es verdeutlicht zugleich aber, worauf diese wilde Tat beruht. Die Tat geht nicht allein auf sie zurück, sondern vor allem auf die Inszenierung der Adligen, die ihren Feinden den Untergang bringen, ohne selbst Hand an sie zu legen. Je wilder sich Iwate bei der Ermordung ihrer eigenen Tochter in ihrer Miene und ihrem Gestus gibt, desto kaltblütiger verhalten sich die Machthaber in Kyôto. Es handelt sich bei der Wildheit dieser Kultivierten um eine stille Inszenierung, die eine fremde Frau, die weit entfernt von ihnen lebt, so steuert, wie sie es von ihr erwarten.

Diese stille Wildheit ist genau das Thema der ersten Hälfte der Aufführung, in der in Kyôto ebenfalls die Tochter einer adligen Familie mit ihrem kleinen Kind der strengen Ordnung der Kampfmoral zum Opfer fällt. Die erste Hälfte spielt im und vor dem Haus eines alten Kämmerers (Kenjô Taira) und seiner Frau (Hamayû). Diese beiden besucht ihre Tochter Sodehagi mit ihrem Kind und bittet sie vor der Haustür, ins Haus treten zu dürfen. Die Eltern würden sie gerne einlassen, was ihnen jedoch der Krieg zwischen Kyôto und Ôshu und die folgenden Umstände unmöglich machen: Sodehagi hatte vor einigen Jahren Sadatô Abe kennengelernt und später geheiratet. Die Ehe mit dem Mann aus Ôshu, die ihren Eltern missfiel, führte Sodehagi zum Bruch mit ihnen und zu einem isolierten Leben nur mit Sadatô und später mit ihrer kleinen Tochter. Da jetzt ein Krieg ausgebrochen ist, hat Sadatô Sodehagi und die Tochter verlassen, um in den Kampf zu ziehen. Sodehagi, die ohne finanzielle Absicherung ihre Tochter nicht mehr ernähren kann, hat keine andere Wahl, als ihre Eltern um Hilfe zu bitten. Die Eltern können jedoch ihre Tochter und ihr Enkelkind nicht einlassen, da sie die beiden im Kriegszustand als Feinde zu betrachten haben. Sodehagi fleht draußen in klirrender Kälte und Schnee immer wieder um Hilfe. Die Eltern, vor allem der Vater, lehnen sie jedoch mit Rücksicht auf die Kampfmoral ab, was Sodehagi schließlich in den Selbstmord treibt. Der Vater muss sich später wegen seines Fehlers, der im Krieg der Partei in Kyôto einen erheblichen Nachteil

bringt, ebenfalls das Leben nehmen.

In der ersten Hälfte des Stückes sieht man keine grausamen Kriegs- oder Mordsszenen, sondern ausschließlich einen Familienkonflikt, der sich draußen vor der Tür in einer stillen, eiskalten Umgebung ohne jede dramatische Übertreibung abspielt. Diese eiskalte Umgebung entspricht der rigorosen Befolgung der Ordnung vor allem des Vaters, der kein Wort mit seiner Tochter spricht. Diese stille, fast automatenhafte Folgsamkeit, die keine Ausnahme, keine Abweichung zulässt, führt zum Tod seiner Tochter, aber auch zu seinem eigenen. In diesem Automatismus lässt sich die stille Wildheit der Ordnung erblicken. Bei der stillen Wildheit handelt es sich um den unsichtbaren und unaufhaltbaren Trieb, der den Menschen im Umfeld der Macht innewohnt und sie zur (Selbst-) Zerstörung führt.

Die Eltern Sodehagis in der ersten Hälfte des Stückes sind einerseits genauso wild wie Iwate in der zweiten Hälfte, nämlich mit Blick auf ihre automatische und schließlich grausame Einhaltung der Staatsordnung, die ihre eigene Tochter und ihr Enkelkind in den Tod führt, auch wenn sie dies nicht wollen. Das Stück zeigt andererseits eine Differenzierung der Wildheit zwischen den beiden Teilen. Während die Wildheit der Menschen in Kyôto als ihre allzu strenge und darum grausame Einhaltung der Staatsordnung gezeigt und angeprangert wird, wird die von Iwate zwar deutlich als grausame Gewalttat sichtbar gemacht, bei der es sich jedoch – wie erwähnt – um eine von den Machthabern in Kyôto inszenierte und erzwungene Tat handelt. Das Stück stellt die wilde Tat Iwates deutlich zur Schau, doch nicht um ihre Grausamkeit, sondern die andere, die stille Wildheit der Machthaber in Kyôto anzuklagen. Jene lassen ihre Wildheit in keiner Weise deutlich zum Vorschein kommen und bringen sie dennoch gegen ihre Familie in Stellung und machen sich schließlich selbst zum Opfer. Das Bunraku-Stück kontrastiert die unterschiedliche Art der Wildheit und verlangt von den Zuschauer*innen wenigstens andeutungsweise ihre Aufmerksamkeit auf die andere Wildheit zu richten, die weit entfernt von der offenkundigen verborgen bleibt.

4. Das Wilde als das Andere im Kabuki- und Gegenwartstheater

Die Nô- und Bunrakufassungen von *Adachigahara* weisen darauf hin, dass die Wild-

heit der alten Frau im Grunde nicht an ihr, sondern an etwas Anderem liegt. Sie stellen den Zuschauer*innen die Frage: Ist was wir wild finden tatsächlich so wie wir denken? Ist das Wilde gerade etwas Anderes als das, was wir wild finden? Die Kabukifassung *Kurozuka* (*Der Schwarze Tumulus*, UA: 1939) und die Theaterproduktion der Truppe Ku Nauka *Ôshu-Adachigahara* (UA: 2007) scheinen diese Fragen mit Ja zu beantworten und das vermeintliche Wilde von der Befangenheit in unseren Vorstellungen zu befreien.

Das Stück *Kurozuka*, das der Kabuki-Schauspieler Ennosuke Ichikawa II. für ein Tanztheater bearbeitete, hat die gleiche Handlung wie das Nô-Stück, in dem die drei Reisenden die alte Frau in ihrem schäbigen Haus um eine Übernachtung bitten und diese versucht sie zu ermorden, was an der magischen Kraft der buddhistischen Worte scheitert.¹¹ Mitten in der Aufführung gibt es eine lange Solotanzszene, in der die alte Frau sich zur Mitternacht auf die Suche nach Feuerholz auf der Wiese begibt. Dort findet sie plötzlich eine große Freude darin, in der Dunkelheit mit den Bäumen und den Blumen allein zu sein und beginnt zu tanzen. Sie vergisst ihre „Arbeit“, die Suche nach dem Feuerholz und ihren Mordplan, und tanzt mit der Umgebung um sich, mit dem „kôya“, dem „wilden Feld“. Ihr einsamer, aber freudevoller Tanz auf der wilden Ebene macht den Zuschauer*innen klar, dass sie nicht selbst wild ist, sondern mit der Wildnis um sich herum spielt. Der Tanz deutet auch an, dass die vermeintliche Wildheit nicht dort liegt, wo man glaubt, und dass sie auf ein Spiel mit dem Anderen wartet.

Die alte Frau in *Ôshu-Adachigahara* bei Ku Nauka, deren Handlung auf dem zweiten Teil der Bunrakufassung basiert, scheint in der Geschichte des Stückes wohl die wildeste. Die Schauspielerin Mikari, die die Rolle spielt, trägt ähnlich wie eine Mohikanerin Pelze von verschiedenen Tieren und ist schwarz und weiß geschminkt wie ein „barbarisches“ Lebewesen zwischen Mensch und Vogel. Sie spricht den Text der Iwate im Tôhoku-Dialekt, so dass Zuschauer*innen einige Teile des Gesprochenen unverständlich bleiben. Sie schlägt auf die junge Frau mit einem Messer aus Knochen ein, fast wie ein Tiermensch, reißt ihren Bauch auf und zieht den Fötus hervor. Da ihre Worte kaum verständlich sind, ist auch ihr Tatmotiv unklar, solange man über die Handlung nicht vorab informiert ist. Der grausame Mord ohne Tatmotiv scheint ihre Wildheit nur zu verstärken.

Aber die folgende Szene deutet an, dass es sich bei der Wildheit nicht um ihre eigene handelt, sondern darum, dass sie nicht dort ist, wo man glaubt. In diesem Stück – wie



Eine Szene aus der Aufführung von *Ôshu-Adahigahara* der Theatertruppe Ku Nauka; Mikari (oben in der Rolle von Iwate, unten Ayako Terauchi in der Rolle von Iwates Tochter Koiginu)

© Takuma Uchida

beim Nô der Fall war – hat die Wildheit auch mit den Zuschauer*innen zu tun. Die betreffende Szene beginnt zunächst mit der Handlung des Bunraku: Nachdem Iwate weiß, dass die getötete Frau ihre eigene Tochter ist und dass es sich um ein Komplott der Kyôtoer handelt, spiegelt sie zuerst wie im Bunraku ihren Schock, ihre Reue und ihre Verzweiflung in ihrer Miene. Dann aber tanzt sie – anders als in den bisherigen Aufführungen – mit einem minimalen Gestus, singt leise, ohne ihre Stimme zu erheben und geht sehr langsam auf der Bühne herum. Danach bleibt sie stehen und scheint die Zuschauer*innen anzusprechen. Ihre Mundbewegungen ohne Worte und ihr Gestus fordern offenbar dazu auf, auf die Bühne zu treten und mitzutanzten. Sie scheint zu sagen, dass die Zuschauer*innen eigentlich dort sein und mitmachen sollen. Nachdem sie feststellt, dass keiner aus dem Zuschauerraum zu ihr stößt, fängt sie wieder allein zu tanzen an und springt plötzlich von der Bühne, so als ob sie sich in die Schlucht wüfere.

Diese Szene deutet dem Publikum Folgendes an: Iwate glaubt, sie und die Zuschauer*innen könnten eigentlich die Welt auf der Bühne, die wilde und grausame

Mordszene, teilen. Sie wähnt das Wilde anderswo, nicht nur bei ihr selbst, sondern auch bei den Zuschauer*innen. Dass die Zuschauer*innen ihrer Aufforderung auf einen gemeinsamen Tanz nicht entgegenkommen und weiter im Zuschauerraum bleiben, heißt für Iwate, dass diese sich von der wilden Szene distanzieren und sie nicht mit ihr teilen wollen. Iwate nimmt diese Haltung der Zuschauer*innen als Verweigerung und springt von der Bühne, um wieder allein und anders zu sein. Damit bleibt Iwate die Wilde, die eigentlich anderswo, vielleicht bei den Zuschauer*innen sein sollte.

Vier Jahre nach der Aufführung der Truppe Ku Nauka im März 2011 erschütterte eines der größten Erdbeben in der Geschichte die Tōhoku-Region. Die Folge waren Tsunamis, die vielen Bewohnern an der Küste das Leben entrissen und das Atomkraftwerk in Fukushima außer Kontrolle setzten, was zum Gau führte. Das Atomkraftwerk liegt nur 30 Kilometer vom Adachi-Flachland, das im japanischen Theater als *Adachigahara* historisch immer und immer wieder auf die Bühne kam. Das Theater zeigte dabei immer wieder, dass die Wildheit als eine gemachte und inszenierte nicht dort liegt, wo man glaubt. Für die Figur der Iwate könnte in diesem Kontext das Atomkraftwerk eintreten, das mit der von den Machthabern gemachten Wildheit vergleichbar ist. Es war eine Wildheit, die man hätte fürchten sollen, die man jedoch in der Energiepolitik verharmloste. Das Werk war das Produkt der staatlichen Inszenierung durch eine Regierung, die in den 1960er Jahren die todbringende Atomenergie, deren Wirkung sich 1945 in Hiroshima und Nagasaki gewaltig erwiesen hatte, für ihre Energiepolitik im Sinn einer friedlichen Nutzung neu interpretierte. Das Stück *Adachigahara* scheint heute mehr Bedeutung zu haben, nämlich als ein Gegengewicht zum repräsentativen Image der japanischen Hochtechnologie, die genauso wie die repräsentative Ästhetik des *mono no aware* ihre wilde Seite zu ignorieren sucht. Darum wissen offenbar die Theatermacher und -Freunde. Nach der Katastrophe in Fukushima wurde das Stück in allen Gattungen des japanischen Theaters häufiger denn je aufgeführt und von den Theatertruppen des Gegenwartstheaters neu bearbeitet.¹² Das weist auch darauf hin, dass das Wilde in der Kultur oft nur ein vermeintliches ist und dass das echte Wilde anderswo liegt, wo es in der Wirklichkeit auch explodieren könnte. Das Wilde im Theater deutet doch auf ein *Anderswo*, eine *andere* Explosion wie gesellschaftliche Umbrüche an, die uns eine radikal offene Perspektive öffnen. Es stellt sich jedenfalls erst spät heraus, ob es sich dabei tatsächlich um etwas Produktives oder

Negatives handelt. Das Wilde im Theater ist das offene Anderswo, das unser Denken erschüttert und ihm damit einen neuen Spielraum sowohl für etwas Negatives als auch Positives eröffnet. Sich auf diesen Spielraum einzulassen, ist ein wildes und reizvolles Unternehmen, für das sich Theaterschaffende und Zuschauer*innen einsetzen können.

Anmerkungen

- 1 Das Wilde, das der Aufsatz anhand der Beispiele der Theaterstücke diskutiert, schließt sich dem Begriff „wilde Region“ an, den Bernhard Waldenfels mit Bezug auf Marcel Mauss, Claude Lévi-Strauss und Maurice Merleau-Ponty entwickelt. Die wilde Region ist die radikale andere, die innerhalb der eigenen Kultur auftritt, die man jedoch als vermeintlich fremde (Kultur) betrachtet. Waldenfels, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 S.120.
- 2 Watsuji Testurô: *Untersuchung der japanischen Geistesgeschichte* (japanischer Titel: Nihon seishinshi kenkyû) Tokyo: Iwanami-Verlag 1926/1990, S. 228f.
- 3 Katô Shûichi: *Geschichte der japanischen Literatur. Die Entwicklung der poetischen, epischen, dramatischen und essayistisch-philosophischen Literatur Japans von den Anfängen bis zur Gegenwart*, aus dem Japanischen übersetzt von Arnold-Kanamori, Horst u. a., Bern, München, Wien: Scherz 1990, S.15.
- 4 Saeki Shinichi: *Geistesgeschichte des Schlachtfeldes. Illusion von Bushido*. (japanischer Titel: Senjô no seihinshi) Tokyo: NHK-Verlag 2004, S. 51f.
- 5 Den Begriff, den Bernhard Waldenfels in seinen Schriften im Kontext der Globalisierung zur Diskussion stellte, bearbeitete Günther Heeg für die Diskussionen über produktive Austausche der Theaterkulturen, die ohne gegenseitige Gedanken „das Fremde im Eigenen“ und „das Eigene im Fremden“ nicht zur Geltung kommen. Heeg, Günther: *Das transkulturelle Theater*, Berlin: Theater der Zeit 2017, S.43-49.
- 6 Auf den paradoxen Zusammenhang der Kultur mit dem Barbarismus, von dem sie sich distanzieren will, der ihr jedoch innewohnt, weist Adorno hin: Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: Tiedemann, Rolf (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd.6, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 358.
- 7 Das Stück *Adachigahara* wird auch *Kurozuka (Der Schwarze Tumulus)*, der auf die Grabstätte der alten Frau hinweist, genannt.
- 8 Shûji Terayama brachte 1978 unter der Mitarbeit von Rio Kishida die Bearbeitung der klassischen Stücke wie *Yoroboshi* und *Sesshû gappô ga tsuji* unter dem Titel *Shintokumaru*

- auf die Bühne. Die Theatertruppe Yamanote Jijōsha hat das Stück *Sesshū gappō ga tsuji* (2007) in der aktuellen Gesellschaftsszene inszeniert.
- 9 Die englische Übersetzung des Nō-Stückes ist: *Adachigahara/Kurozuka* in: The Noh. Com: http://www.the-noh.com/jp/plays/utai/fp_035.swf (letzter Zugriff am 01. 08. 2023).
- 10 Es gibt keine englische Zusammenfassung der ganzen Bunraku-Fassung. Hier sei die englische Zusammenfassung des Kabukistücks genannt, die auf der folgenden Webseite (geleitet vom Kabukiexperten Shōriya Aragorō) zu lesen ist: <https://www.kabuki21.com/oah.php>. (letzter Zugriff am 01. 08. 2023) Die Zusammenfassung der hier vorgestellten Kabuki-Fassung, die im Kabuki-Theater als ganze Aufführung heute nicht mehr aufgeführt wird, ist inhaltlich gleich wie beim Bunraku.
- 11 Vor dem Stück *Kurozuka* entstand im Kabukitheater eine andere Fassung in der Edozeit, die heute nicht mehr als Ganzes aufgeführt wird. Dazu auch Anmerkung 7.
- 12 Hier seien nur zwei der vielen Beispiele genannt: Die Truppe Kinoshita-Kabuki kreierte 2015 in Tokyo eine moderne Fassung von *Adachigahara*. Das lange vergessene alte Nō-Stück *Natori no rôjo* (*Alte Frau in Natori*), das eng mit dem Ort der Tsunami-Katastrophe des Tōhoku-Erdbebens verbunden ist, wurde 2016 erneut im National Noh Theatre Tokyo bearbeitet und aufgeführt.