

Sprache im Vollzug: Zur Performativität von buddhistischer Predigt und Predigtballade im vormodernen Japan

Heidi Buck-Albulet (Tübingen)

Abstract

While Japan has often been regarded as a culture of silence, in fact there has always been a rich tradition of eloquent speech, storytelling and preaching. In this paper I will explore the “performative” nature of sermon ballads (*sekkyōbushi*) and Buddhist sermons (*sekkyō*), focusing on some key aspects of Erika Fischer-Lichte’s concept of “performativity” and “theatricality” as well as on related concepts by Sekiyama Kazuo.

I will describe how medieval Buddhist sermons underwent a kind of “performative turn” and developed a “theatrical style”. As a performance of texts, sermons share certain features with sermon ballads, such as vocal delivery or entertaining aspects. Sermon ballads are a sub-genre of *katarimono* (“storytelling”), and it is interesting to note that the verb *kataru* means recitation as well as narration. While a performance studies approach to literature prefers the act of narrating and reciting to the literary artefact, the performative acts by their very nature are ephemeral, therefore the researcher must deal with the paradox that the artefacts are all we have.

In performance theory, the power to change reality is regarded as a key feature of performative acts. A speech act, as Fischer-Lichte put it, can change the world “like magic”. However, as I will argue, at least from the perspective of premodern concepts, the performative power of speech acts, such as *kataru*, does not just work “like magic” but also “by magic”.

Einleitung

Zu den japanischen Künsten, die sich gegenwärtig über das Revival im eigenen Land hinaus einen Platz auf dem Weltmarkt der Kulturen erobern, gehören neuerdings auch vor Publikum aufgeführte monologische Sprachkünste.¹ Das ist ein erstaunliches Phänomen, galt doch Japan bislang nicht gerade als eine Kultur, in der die öffentliche, monologische Rede eine besondere Kultivierung erfahren hätte, sondern im Gegenteil geradezu als eine

¹ Gemeint ist das von Till Weingärtner in diesem Heft auf den Seiten 131 ff. besprochene Rakugo.

„Kultur des Schweigens“ oder eine „Kultur der Stille“.² Doch bereits ein flüchtiger Blick auf die Geschichte straft dieses Stereotyp Lügen. Wie weit wir auch immer zurückgehen, immer treffen wir auf Performer des Wortes, die es verstanden, sich sprachgewaltig und kunstvoll vor Publikum zu artikulieren. Sie waren witzig und schlagfertig, sie waren lustig oder dramatisch, sie unterstützten ihre Worte mit Gestik und Mimik und sie verwendeten Requisiten.

Eine Gattung der von solchen Performern ausgeübten Künste ist das *sekkyōbushi* 説経節 („Predigtballade“). Wenn in diesem Beitrag einige Überlegungen zum *sekkyōbushi* als performative Kunst angestellt werden, so heißt das, nicht die literarischen Produkte stehen im Fokus, sondern das *sekkyōbushi* als Aufführungskunst. Als Forschungsgegenstand liegen *sekkyōbushi* quer zu den wissenschaftlichen Disziplinen und berühren literatur- wie religionswissenschaftliche, historische wie theaterwissenschaftliche, rhetorische wie musikwissenschaftliche Fragestellungen. Den Fokus auf Performativität, d.h. auf das Merkmal der Aus- und Aufführung der Texte zu legen, ist ein integrativer Ansatz, der diese verschiedenen Sichten in besonderer Weise zu bündeln vermag.

Ich werde im Folgenden einige ausgewählte Aspekte von Performativität im Hinblick auf *sekkyōbushi* aufgreifen, dabei aber auch methodologische Probleme zur Sprache bringen, die sich hierbei ergeben. Bei alledem ist es mir wichtig, nicht nur einen europäischen Forschungsansatz auf ein japanisches Forschungsobjekt anzuwenden, sondern auch japanische Konzepte auf mögliche Analogien, Schnittstellen oder Unterschiede hin zu befragen.

Performativität bei Fischer-Lichte

Meinen Überlegungen sei ein kurzer Abriss zur Performativität bei Erika Fischer-Lichte vorangestellt, da meine weiteren Ausführungen sich ihrer Begrifflichkeit bedienen. Fischer-Lichtes Konzept der Performativität basiert wesentlich auf dem Begriff der Aufführung. „Aufführung“ wiederum konstituiert sich aus folgenden Merkmalen: Erstens die „leibliche Ko-Präsenz“. Eine Aufführung setzt die körperliche Anwesenheit von Akteur und Publikum im Raum voraus. Das Merkmal der Ko-Präsenz von Akteur und Publikum unterscheidet im Verständnis von Fischer-Lichte die Aufführung von der Performativität, die auch ohne diese Ko-Präsenz gegeben ist.³ Aus dem Merkmal der körperlichen Anwesenheit ergibt sich zweitens das Merkmal „Räumlichkeit“ und zwar nicht nur der „architektonisch-

² Der Klassiker im deutschsprachigen Raum war Karlfried Graf Dürckheims 1950 erschienenes Buch „Japan und die Kultur der Stille“. Für die Forschungsliteratur sind J.L. Morrisons „The Absence of a Rhetorical Tradition in Japanese Culture“ (1972) und C.B. Beckers „Reasons for the Lack of Argumentation and Debate in the Far East“ einschlägig. Vgl. dazu BUCK-ALBULET 2005b: 285.

³ FISCHER-LICHTE 2012: 71. Vgl. ebd.: 53: „Aufführungen sind immer performativ, während nicht alles, was wir als performativ begreifen, in einer Aufführung in Erscheinung treten muss.“

geometrische“ Raum, sondern auch das „Agieren der Beteiligten“ im Raum.⁴ Dieses Agieren bzw. Bewegen im Raum verweist wiederum auf das dritte Merkmal, auf die „Körperlichkeit“, und dort, wo damit die Bewegung des Körpers im Raum gemeint ist, auf das vierte Merkmal, die „Flüchtigkeit“ dieser Bewegung. „Was immer der Akteur tut, überdauert nicht den kurzen Moment seines Vollzugs.“⁵ Dasselbe Moment der Flüchtigkeit gilt auch für das fünfte Merkmal, die „Lautlichkeit“, nämlich den Einsatz von Sprache, Stimme und Musik, den Gebrauch von Instrumenten⁶ und das eng damit zusammenhängende sechste Merkmal, der Strukturierung durch den „Rhythmus“.⁷ Das siebte Merkmal der „Ereignishaftigkeit“⁸ charakterisiert die Aufführung als künstlerisches Ereignis im Gegensatz zum künstlerischen Produkt. Das Ereignis als solches ist nicht wiederholbar, anders als dessen Inszenierung.⁹

Vom Begriff der „Wahrnehmung“¹⁰ des Aufgeführten aus lässt sich nun eine Unterscheidung zwischen Performativität („wie etwas aufgeführt wird“) und Theatralität („dass etwas aufgeführt wird“) treffen.¹¹ Im Unterschied zur Performativität versteht Fischer-Lichte Theatralität zusammenfassend als „zur Schau stellen“, als eine Inszenierung explizit „im Hinblick auf eine spezifische Wahrnehmung“. „Theatralisch“ ist demnach eine Gestaltung dessen, was explizit gesehen, gehört, also wahrgenommen werden soll, es ist die „Inszeniertheit und [das] demonstrative Zurschaustell[en] von Handlungen und Verhalten“, während Performativität zum einen auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen verweist, zum anderen auf ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft, das heißt, auf die Macht, durch die Ausführung des performativen Aktes eine neue Wirklichkeit hervorzubringen.

In diesem Beitrag betone ich zwei Aspekte: zum einen Performativität als Aus- und Aufführung, als „praktisches Vollziehen“¹², also als mündlichen Vortrag von Texten unter Einsatz von Stimme und Körper des Vortragenden; zum anderen Performativität im Hinblick auf die realitätskonstituierende Wirkung: Das Erzählen als Sprechhandlung geschieht mit der Intention, Wirklichkeit zu verändern, oder – in der Sprache der Performanzforschung – im Vertrauen auf die „transformatorische Kraft“¹³ dieser Sprechhandlung.

Performativität als Vollzug

Sekkyōbushi ist eine Erzählkunst. Sie wurde im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit ausgeübt durch das Rezitieren einer längeren Erzählung in einer monologischen Aufführung.

⁴ Zur Räumlichkeit siehe FISCHER-LICHTE 2012: 58–60.

⁵ FISCHER-LICHTE 2012: 60; 70.

⁶ FISCHER-LICHTE 2012: 63–64.

⁷ FISCHER-LICHTE 2012: 64–65.

⁸ Nur am Rande erwähnt, weil für meine Argumentation nicht vordringlich, sei die „Unvorhersehbarkeit des Ablaufes“ eines Ereignisses, d.h. das Potential, dass eine Aufführung oder ein performativer Akt auch misslingen kann (FISCHER-LICHTE 2012: 70, 75–85).

⁹ FISCHER-LICHTE 2012: 50, 67–68.

¹⁰ FISCHER-LICHTE 2012: 65–67.

¹¹ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 28; 65.

¹² WULF/GÖHLICH/ZIRFASS 2001: 30.

¹³ FISCHER-LICHTE 2012: 27–29.

Eine Art Musterplot der kanonischen Erzählungen¹⁴ besteht darin, dass eine Familie durch widrige Umstände auseinandergerissen wird, die Protagonisten daraufhin auf eine Odyssee geraten, während der sie erkranken, gequält, gedemütigt oder gefoltert werden, bevor sie an einen Wendepunkt gelangen, von dem aus ihr Schicksal sich zum Besseren wendet. Exemplarisch sei in aller Kürze der Anfang des Plots der Predigtballade *Sanshō dayū* 山椒太夫 skizziert.

Herr Iwaki, Gouverneur der nordöstlichen Provinz Ōshū, fiel beim Kaiser in Ungnade und wurde nach Kyūshū verbannt. Seine Familie, bestehend aus der Tochter Anju, dem Sohn Tsushiō, der Mutter und einer Dienerin, macht sich auf den Weg zur Hauptstadt, um dort die Rehabilitation des Vaters zu erwirken. Auf dieser Reise wird die Gruppe von einem Menschenhändler aufgegriffen, der die Kinder von Mutter und Dienerin trennt und als Sklaven an den grausamen Gutsherren Sanshō dayū verkauft.

Anju will nun ihren Bruder überreden, alleine zu fliehen, und wird dabei von Saburō, einem der Söhne des Sanshō dayū, belauscht. Saburō bestraft die Kinder, indem er beide brandmarkt. Ein weiteres Mal überredet Anju ihren Bruder zur Flucht. In den Bergen, wo sie sich verabschieden, übergibt sie ihm eine Statuette des Jizō Bosatsu (des Bodhisattva Jizō mit dem Eisenbrandmal), die sie um den Hals getragen hatte. Bei der Übergabe stellen sie fest, dass die Wundbrandmale von der Brandmarkung aus ihren Gesichtern verschwunden, stattdessen aber auf der Statuette des Jizō Bosatsu zu sehen sind. Nach Tsushiōs Flucht kehrt Anju alleine in das Anwesen des Sanshō dayū zurück, wo sie schließlich zu Tode gefoltert wird. Tsushiō flieht in einen Provinztempel und kann mit Hilfe eines Priesters und des in der Statuette verkörperten Jizō Bosatsu entkommen. An diesem Punkt der Odyssee beginnt jedoch sein eigentlicher Leidensweg, der Abstieg in die Welt der Bettler, Leprösen und Behinderten, bis das Blatt sich am Tempel Shitennōji in Ōsaka endlich wendet...

Aus dem Dunkel der Geschichte treten die *sekkyōbushi*, wie wir sie heute kennen, im frühen 17. Jahrhundert, als erstmals Drucke der populärsten Stücke herausgegeben wurden.¹⁵ Die Geschichte ihrer Rezipienten und der Rezipienten verwandter Gattungen reicht aber sehr viel weiter zurück und verliert sich in dem weiten Horizont der von wandernden Spielleuten, Sängern, Gelehrten, Divinatoren, Priestern und Laien, Mönchen und Nonnen bevölkerten Geschichte vokaler Aufführungen in Japan.

Die Entwicklung der Rezipientenkünste zu verstehen heißt, sich ein Stück weit auf diesen weiteren Horizont einzulassen. Insbesondere für die *sekkyōbushi* ist die buddhistische Predigt ein relevantes Bezugsfeld. Das ergibt sich bereits aus dem Begriff *sekkyōbushi*, der aus den Komponenten *sekkyō* („Sutrenpredigt“) und *fushi* („Melodie“ bzw. „Rhythmus“) besteht. Das deutet auf ein Zweifaches hin: auf die *sekkyōbushi* als musikalisierte Form des

¹⁴ Fünf der zum „Kernkanon“ der *sekkyōbushi* gehörenden Erzählungen sind in Übersetzung in KIMBROUGH 2013 zugänglich. Die japanischen Texte finden sich in MURAKI 1977 und SHINODA/SAKAGUCHI 1999.

¹⁵ Die Existenz dieser Drucke verdankt sich der Tatsache, dass die *sekkyōbushi* zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht mehr nur durch einen als Orator vor Publikum, sondern im Zuge der Institutionalisierung der Theater als rezitative Begleitung auch zum Puppentheater aufgeführt wurden.

Vortrags und auf die *sekkyōbushi* als Kunst, die in der religiösen Rede wurzelt. Als weiteres, noch deutlicheres Indiz für das Letztere kann gelten, dass die ursprüngliche Bezeichnung dieser Kunst schlicht *sekkyō*, also „Predigt“ war, der Terminus *sekkyōbushi* hingegen erst im frühen 19. Jahrhundert geprägt wurde.¹⁶ Es besteht somit zwischen der Erzählkunst *sekkyō* und der buddhistischen Predigt ein Nexus, den zu ergründen sich lohnt.

Beginnen wir mit einer simplen Gemeinsamkeit zwischen Predigt und Predigtballade, die den gewählten Fokus „Performativität“ betrifft: Die Predigt kann in einer Minimaldefinition als eine Sonderform der Rede bezeichnet werden, eine Rede wiederum als „das Aufführen von rhetorisch geplanten Texten[...] einschließlich der so genannten Körpersprache (Actio)“¹⁷. Sowohl die Predigt als auch die Predigtballade sind also Texte, deren Zweck die Aufführung bzw. der vokale Vollzug ist oder die sich (z.B. im Falle einer Stegreif-Rede) in diesem vokalen Vollzug erst konsituieren.

Mit der Aufführung einer Rede oder einer Predigt ist auch eine Wirkungsintention, ein Telos verbunden. Dies gilt für die christliche wie für die buddhistische Predigt. Zu den rhetorischen Strategien, mit denen in der buddhistischen Predigtpraxis die gewünschte Wirkung erzielt werden sollte, zählen performative Elemente wie Gestik, Mimik, Stimme oder Rhythmus, aber auch – und dies gilt ebenfalls für die christliche¹⁸ wie für die buddhistische Predigt – Methoden der Veranschaulichung und Unterhaltung, also der inhaltlich-anschaulichen Ausgestaltung von Lehrinhalten mittels Erzählungen. In der europäischen Rhetorik und Homiletik nennt man diese Erzählungen *exempla*,¹⁹ in der japanischen buddhistischen Homiletik sind Bezeichnungen wie *hiyu* 比喩 (Vergleich) oder *innen* 因縁 (Kausalität) einschlägig.

Solche performativ-unterhaltsamen Elemente einer Rede neigen zur Verselbständigung. In Japan führte dies zur Ausbildung von semireligiösen Vortragskünsten wie den *sekkyōbushi*, in denen der unterhaltsame bzw. erzählende Redeteil nunmehr der einzige Gegenstand der Rede war. Bereits gegen Ende der Heian-Zeit (794–1185) bezeichnete *sekkyō* neben der

¹⁶ In einem Aufsatz „Aufzeichnung über Wurzel und Herkunft der *fushi* von Edo“ *Edo fushi kongen yūrai ki* 江戸節根元由来記, den NKD auf 1804 datiert, heißt es: „In welcher Ära *sekkyōbushi* angefangen haben, ist nicht bekannt, um die Mitte der Jahre der Ära Enkyō (1744–1748), bei religiösen Festen in Edo und auf dem Lande gibt es gelegentlich Aufführungen.“ (説経節初り年号不知、延享年中の頃、江戸又は田舎祭礼等に折節興行有. NKD, Lemma *sekkyōbushi*).

¹⁷ So bezeichnet die Tübinger Rhetorik ein zentrales Beobachtungsfeld ihrer Disziplin. Siehe dazu <http://www.rhetorik.uni-tuebingen.de/was-ist-rhetorik/> (zuletzt aufgerufen 09.02.2014). Actio ist in der Rhetorik ein analoger Begriff zu dem der Performanz. Vgl. auch KNAPE 2005: 35.

¹⁸ Vgl. zur Erzählung in der christlichen Predigt MOSER-RATH 1964.

¹⁹ Deutsch „Beispiel“, „Exempel“. Exemplum ist die lateinische Entsprechung zum griechischen *parádeigma*. KLEIN 1996: 60 definiert aus rhetorischer Sicht wie folgt: „Mit E[xemplum] wird ein bestimmter Fall a' (insbesondere ein Geschehnis, eine Tat, ein Werk oder eine Person) bezeichnet, insofern dieser Fall erstens eine Konkretisierung eines allgemein(er)en Sachverhalts, einer Gattung oder eines Typus A darstellt und/oder zweitens zum jeweiligen Gegenstand a in einem Analogie-, Vorbild- oder Kontrast-Verhältnis (letzteres als ‚Gegenbeispiel‘) steht.“ Exempla erfüllen Klein zufolge argumentative, erläuternde, ästhetische und lebenspraktische Funktionen.

religiösen Rede eine populäre Form der Unterhaltung.²⁰ Für die eigentliche Predigt wurden andere Bezeichnungen wie *shōdō* 唱導 (rezitieren und führen) gebräuchlich.

Methodologische Probleme

Wenn wir heute von Erzählung reden, so assoziieren wir damit unweigerlich die literarische Erzählung: den Roman, die Novelle oder die Kurzgeschichte. Das Wort „Erzählung“ kommt jedoch vom Verb „erzählen“, und erzählt wird allenthalben um uns herum, nicht nur im Roman.²¹

Mit diesen Worten beginnt die Einführung in die Erzähltheorie der Anglistin Monika Fludernik. Entgegen dieser Erkenntnis, dass die Erzählung als Artefakt auf einen performativen Akt zurückzuführen ist, spielt dieser Aspekt jedoch – zumindest in diesem Buch – eine untergeordnete Rolle.²² Narratologie, insbesondere sofern sie an zeitgenössischer Literatur ausgerichtet ist, befasst sich vorwiegend mit der Struktur, dem *discours* des Textes²³ und überlässt das Feld der extradiegetischen Performativität anderen Disziplinen wie Volkskunde oder Mediävistik.

Was heißt es nun, sich aus Sicht der Performanztheorie für Predigtballaden zu interessieren? Zum einen rücken, wie erwähnt, Aspekte des Erzählens als sprachliche Handlung in den Vordergrund: die kommunikative Situation des Erzählens, die Beziehung zwischen Sprecher und Zuhörer, die Stimme, die Gestik, das Verhältnis zwischen Text und Vortrag und vieles mehr. Zum anderen erhebt sich das Problem der Alterität vormoderner und zugleich fremdkultureller Erzählkonventionen und Aufführungsbedingungen. Ein an moderner westlicher Literatur entwickeltes begriffliches Instrumentarium erweist sich für die Beschreibung mittelalterlicher japanischer Erzählkünste recht schnell als unzureichend, und methodologischer Beistand ist von dort wenig zu erwarten. Wesensverwandter fühlt sich der an Predigtballaden Interessierte den Vertretern der Oralitätsforschung, die schon in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts die wissenschaftliche Privilegierung des schriftlichen Textes über den mündlichen beklagten²⁴, und denen der Mediävistik, deren Forschungsprobleme den eigenen sehr vertraut sind.

Ein – vielleicht das zentrale – Forschungsproblem betrifft die Ereignishaftigkeit bzw. die Flüchtigkeit performativer Akte. Der performative Akt selbst ist nicht mehr beobachtbar: „Die tatsächlichen Kommunikationsakte sind vergangen, sie sind nicht mehr zugänglich. Eine

²⁰ ISHII 1984: 27.

²¹ FLUDERNIK 2008: 10.

²² Vgl. aber FLUDERNIK 2008: 9 und ebd.: 59–61, wo sie die mündliche Erzählung thematisiert; außerdem FLUDERNIK 1996, wo sie zwischen „natural narrative“ und „oral narrative“ unterscheidet.

²³ So wird beispielsweise der Begriff „Erzähler“ in der Narratologie meist metaphorisch-strukturalistisch gebraucht, d.h. der „Erzähler“ ist nicht mehr als eine abstrakte Instanz im Text. Als Menschmedium kommt er so gut wie nicht vor.

²⁴ ZEMBYLAS 2006: 84.

Literatursoziologie im herkömmlichen Sinne kann es für das Mittelalter nicht geben.“ Der Forscher ist also auf „Beobachtungen von Formen kultureller Selbstbeobachtung, auf Beobachtungen zweiter Ordnung“ angewiesen.²⁵ Informationsquellen, die in diesem Sinne über performative Akte Auskunft geben können, sind solche wie die Folgenden:

1. Die Artefakte selbst. In den schriftlichen Manifestationen von Vortragskünsten wie den *sekkyōbushi* lassen sich oftmals in Struktur und Gestaltung des Textes noch Spuren der Mündlichkeit entdecken. Dazu gehören die explizit den Erzählakt einleitenden Erzählanfänge, die auf einen Erzähler als Menschmedium hindeuten, zum anderen Exklamationen, die als emotionaler Appell an die Zuhörer gedeutet werden können. Für die Predigtgeschichte kann in Einzelfällen auf eine weitere Sorte von Artefakten zurückgegriffen werden, nämlich die von dritten Personen verfassten „Aufzeichnungen von Gehörtem“, jap. *kikigaki* 聞き書き²⁶ oder „Aufzeichnungen nach dem Gedächtnis“, jap. *oboegaki* 覚書²⁷.

2. Die mittelalterliche Literatur, insbesondere die *setsuwa*-Erzählungen enthalten einen großen Fundus an Darstellungen narrativer und rhetorischer Praxis, sogenannte Metadiegesen²⁸, die – bei allen methodologischen Vorbehalten – doch Rückschlüsse über die Situativik, Pragmatik und Performanz öffentlicher Rede wie der Predigtpraxis erlauben.²⁹

3. Paratextualität: Die frühesten Drucke der *sekkyōbushi* vom Beginn des 17. Jahrhunderts enthalten Randglossen, die anzeigten, welcher Vortragsstil bzw. welche Stimmlage vom Rezitator für den jeweiligen Textpassus zu wählen war oder welchen Passagen in der Rezitation besondere Dramatik oder Traurigkeit verliehen werden sollte. Auch wenn häufig unklar bleibt, welche Rezitationsweisen genau damit gemeint sind, geben diese Randglossen doch Aufschluss über das Verhältnis von stimmlicher Gestaltung und narrativer Struktur des Textes.³⁰

4. Weitere Quellen, aus denen etwas zur Praxis der *sekkyōbushi*-Rezitationen zu erfahren ist, sind Augenzeugenberichte im weitesten Sinne, entweder Beschreibungen von Aufführungen oder in Form bildlicher Darstellungen. Eine besonders wertvolle Quelle zur Aufführungspraxis der *sekkyōbushi* hinterließ uns der Gelehrte Dazai Shundai (1680–1747),³¹ der – freilich mit dem Gestus des moralisierenden Konfuzianers – das altehrwürdige, aber zu seiner Zeit bereits im Abstieg befindliche *sekkyōbushi* gegen die seiner Meinung nach dekadent-wollüstige Musik des hoch in der Publikumsgunst stehenden Jōruri verteidigte.³²

²⁵ LIEB/MÜLLER 2002: 10.

²⁶ Ein Beispiel ist das um 1120 herausgegebene *Hokke hyakuza kikigaki shō* 法華百座聞書抄, die teilweise Aufzeichnung von Erzählungen, die bei einer „Lesung des Lotus-Sutra in 100 Sitzungen“ vorgetragen wurden.

²⁷ Ein Beispiel ist Motoori Norinagas Aufzeichnung der „Erzählung von den 47 Rōnin“, die er 1744 im Rahmen einer Tempelpredigt gehört hatte. Vgl. MARCON/SMITH 2003.

²⁸ LIEB/MÜLLER 2002: 7.

²⁹ Auch theoretische Schriften und andere Quellenwerke („heilige Texte“) können im Hinblick auf die Aufführungspraxis aufschlussreich sein.

³⁰ BUCK-ALBULET 2009/10: 14.

³¹ Zitiert bei IWASAKI 1973: 17–19.

³² Ein kurzer Textauszug in englischer Übersetzung sowie ein kurzer Kommentar finden sich in ISHII 1989: 283–286.

Er leitet nicht nur die *sekkyōbushi* ganz klar von der buddhistischen Predigt her, ihm verdanken wir auch Hinweise zur rhythmischen Begleitung mit Musikinstrumenten, zu einer Pathos erweckenden Vortragsweise und zum Inhalt des Vorgetragenen.

5. Inwiefern es sinnvoll oder möglich ist, von heutigen Aufführungen Rückschlüsse auf Praktiken vergangener Epochen zu gewinnen, kann hier nicht eingehend diskutiert werden. Selbstverständlich aber tut der an Performativität vergangener Epochen Interessierte nicht nur gut daran, sondern kann nicht umhin, sich Eindrücke heutiger Aufführungen zu verschaffen, um zumindest einen Eindruck von der „Macht der Stimme“³³ zu gewinnen, die noch heute japanische Rezitationskünste auszeichnet. Wer sich beispielsweise einer Jōruri-Darbietung aussetzt, erlebt die Performance einer Erzählung und die „Wucht des Oratorischen“,³⁴ die ihn dabei zu ergreifen vermag.

Mit diesem letzten Punkt sind wir wieder bei Fluderniks Erkenntnis, die ich zu Beginn dieses Abschnittes zitiert habe, nämlich dass „Erzählung“ von „erzählen“ kommt. In einem nächsten Schritt möchte ich mich nun japanischen Konzepten des Erzählens zuwenden und dabei ausführen, inwieweit die Idee eines performativen Charakters ihnen bereits inhärent ist.

Katarimono als performative Kunst

Die japanische Literaturwissenschaft subsumiert *sekkyōbushi* unter die Gattung *katarimono* 語り物. Wörtlich übersetzt bedeutet *katarimono* „Erzählstück“ oder „Aufführstück“, und in diesen Übersetzungen deutet sich bereits an, was das Konzept *katarimono* für die Performativitätsforschung so interessant macht.

Betrachten wir zunächst das Verb *kataru*. Das *Große Wörterbuch der japanischen Landessprache, Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典 (künftig: NKD), gibt für das Lemma die folgenden Lesarten an:

1. Etwas strukturiert vortragen. Mit Worten dem Hörer etwas mitteilen. Sprechen.
2. Dem Text eine Melodie/Rhythmus unterlegen und vortragen. Etwas in Rezitationsweise vortragen.
3. Eine Erzählung (*monogatari*) als Kunst aufführen.
4. Regelmäßig sich miteinander unterhalten und dadurch miteinander vertraut werden.
5. Metaphorisch dafür, dass ein nonverbales Zeichen auch etwas erzählen i.S.v. „offenbaren“ kann.
6. Freunde (bzw. Mitglieder derselben Gruppe) werden.³⁵

³³ REESE 2009.

³⁴ BRAUN 2009. Verfügbar über: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/oratorische-wucht-1.3440753 (zuletzt aufgerufen 10.03.2014).

³⁵ (1) 物事を順序だてて話して聞かせる。物事をことばで述べて相手に伝える。話す。(2) 文章に節(ふし)をつけて読む。朗読する様に述べる。(3) 芸能としての語物を演ずる(4)いつも語り合っているように親しくする。親しくまじわる。かたらう。(5) ある状態や性質などが、ある意味をおのずから表わし示す(6)仲間になる。

Aus diesen Lesarten wird deutlich, dass der Sprechakt *kataru* nicht in erster Linie darin besteht, ein Erlebnis oder Vorkommnis zu schildern, wie man es von dem Konzept „erzählen“ erwartet.³⁶ Vielmehr tritt der Aspekt der Aufführung besonders in der zweiten und dritten Lesart deutlich hervor, nämlich der Bezug auf die Art und Weise des vokalen Vortrags. Auch dort, wo es explizit um das Erzählen einer Geschichte geht, in Lesart (3), wird *kataru* als *monogatari o enzuru*, eine „Erzählung aufführen“ gedeutet. Aufschlussreich sind auch die Lesarten (4) und (6). Sie belegen aus dem Sprachgebrauch eine Art volksweisheitliche Erkenntnis, nämlich über das Erzählen als Gemeinschaft stiftenden und Gemeinschaft festigenden Akt.

Die Kombination dieser Lesarten unterscheidet *kataru* grundlegend von dem deutschen Lexem „erzählen“, und bemerkenswert ist insbesondere die Kombination der Lesarten des Mitteilens und des Vortragens. Auch für das Lexem „erzählen“ lässt sich eine doppelte Bedeutung aus den einschlägigen Nachschlagewerken ermitteln. In der ersten Lesart bedeutet „erzählen“ zunächst einmal „berichten, schildern, in Worten wiedergeben“ und kommt etymologisch gesehen von „der Zahl nach darlegen“, „aufzählen“.³⁷ Die andere Lesart „schriftlich oder mündlich ein Erlebnis oder Vorkommnis anschaulich zur Darstellung bringen“³⁸ bezieht sich auf die Entfaltung eines narrativ gestalteten Diskurses.³⁹ Während die erste Lesart von „erzählen“ grob der Lesart Nr. 1 von *kataru* entspricht, findet sich für die zweite, sozusagen narratologische Lesart von „erzählen“ keine Entsprechung.

Umso interessanter ist vor diesem Hintergrund der Eintrag zum Lemma *katarimono*:⁴⁰ NKD erläutert dazu:

Eine Kunst, bei der eine Geschichte, die einen Plot hat, unter Hinzufügung eines musikalischen Elementes vorgetragen wird. *Heikyoku, kōwaka, sekkyōbushi, saimon,*

³⁶ Als erste Lesart angegeben in WIKTIONARY: „erzählen.“ <http://de.wiktionary.org/wiki/erzählen>(zuletzt aufgerufen 07.02.2014).

³⁷ WAHRIG 1997: 444. Interessanterweise ergibt die etymologische Rückführung von „erzählen“ auf die Bedeutung des Aufzählens eine Übereinstimmung mit oben angeführter Lesart 1 von *kataru*. Erzählen muss laut WEBER 1998: 11–23 nicht unbedingt das Erzählen einer Geschichte sein, sondern kann wie in Webers Minimaldefinition als „serielle Rede von zeitlich bestimmten Sachverhalten“ beschrieben werden.

³⁸ WIKTIONARY: „erzählen.“ <http://de.wiktionary.org/wiki/erzählen>. (zuletzt aufgerufen 07.02.2014) . Mit viel Phantasie könnte darin eine Parallele zum Japanischen „als Kunst aufführen“ gesehen werden. Ich danke dem anonymen Korrekturleser für diesen Hinweis und an dieser Stelle zugleich allen KorrekturleserInnen für ihre Einwendungen und Korrekturvorschläge.

³⁹ FLUDERNIK 2008: 18.

⁴⁰ Neben *katarimono* existiert im Japanischen noch das umgekehrte Binom *monogatari*. Es wird in der Regel mit „Erzählung“ oder „Geschichte“ übersetzt und wäre als Bezeichnung für das literarische Artefakt auf den ersten Blick eigentlich nicht Gegenstand unserer Überlegungen. Von acht Lesarten, die NKD unter diesem Lemma verzeichnet, sind indessen die ersten vier als verbalisierte Formen aufgenommen: *monogatari suru*, also „erzählen“. Nur drei Lesarten beziehen sich auf Formen literarischer Artefakte. NKD, Lemma *monogatari*.

jōruri, satsuma biwa, chikuzen biwa, naniwabushi usw. Auch die Texte nennt man so.
 ↔ *utaimono*.⁴¹

Katarimono sind also Aufführungen von Erzähltexten, die sich in einem Grenzbereich zwischen deklamatorischem, rezitativem und musikalischem Vortrag abspielen. Was ich mit „unter Hinzufügung eines musikalischen Elementes“ übersetzt habe, heißt im Japanischen *fushi o tsukeru* 節をつける, also „*fushi* hinzufügen“, wobei *fushi* (ursprünglich der Abschnitt zwischen zwei Bambusknoten) als musikalisch-strukturierendes Element sich auf die Melodie oder aber auf den Rhythmus beziehen kann. Dass *katarimono* kein genuin musikalischer Vortrag ist, zeigt sich daran, dass ihnen als Antonym der Begriff „Gesangsstück“ *utaimono* gegenübergestellt wird.

Theatralität

Die oben beschriebene Verselbständigung der unterhaltenden Elemente der Predigt hat der buddhistische Klerus nicht nur nicht verhindern wollen,⁴² sondern er hat diesen Prozess sogar aktiv mitgestaltet. Eine bedeutende Rolle spielten die Mönche der Tendai-shū, und sie verknüpften dabei die eigene hochentwickelte Predigtkultur mit Anregungen von Vagantenkünstlern und lokalen Erzähltraditionen. Aus der Tendai-shū ging im 12. Jahrhundert die Agui-Schule hervor, das erste japanische Institut zur Ausbildung von Predigern, die mit ihren Nachfolgern auf die Entwicklung der japanischen Erzähl- und Redekünste (in der japanischen Forschung als *wagei* 話芸 oder *yūbenjutsu* 雄弁術 bezeichnet) einen immensen Einfluss ausübte.⁴³ Etwas später kam als konkurrierendes Institut die Miidera-Schule hinzu, die der „Tempeltor-Fraktion“ (Jimon-ha) der Tendai-shū entstammte und deren Prediger als eine Art Vorläufer der *sekkyōbushi*-Rezitatoren gelten können.⁴⁴ Die Ausbildung der „performativen Predigt“ in der Tendai-shū, ihre Gestaltung als Kunst bzw. Unterhaltung (*geinōfū* 芸能風) vor allem später durch die amidistischen Buddhisten schreibt der Predigtforscher Sekiyama Kazuo der Ausdehnung des Wirkungskreises der Mönche unter der Bevölkerung im anbrechenden Mittelalter zu.⁴⁵

Sekiyama beschreibt die Entwicklung der mittelalterlichen performativen Predigt unter den Stichworten Artifizierung (*geinōka* 芸能化) und Popularisierung und führt sie unter anderem darauf zurück, dass die Prediger den Bedürfnissen der Bevölkerung nach

⁴¹ 筋のある物語を節をつけて語る芸能。平曲、幸若、説経節、祭文（さいもん）、浄瑠璃、薩摩琵琶、筑前琵琶、浪花節など。その詞章をもいう。↔謡物（うたいもの）。

⁴² In unserer Zeit sind wir gewohnt, religiöse Rede und Unterhaltung als Gegensätze zu sehen. Diese Sichtweise kann auf die Vormoderne allerdings nicht übertragen werden. Dass es dennoch auch in der Vergangenheit von Seiten des Klerus auch Vorbehalte gab, deutet sich in dem unten zitierten Kommentar des Kokan Shiren (1278–1346) an.

⁴³ So die Einschätzung von SEKIYAMA 2004: 50.

⁴⁴ SEKIYAMA 2004: 169.

⁴⁵ SEKIYAMA 2004: 54.

Unterhaltung (*minshū no gokurakuteki yōkyū* 民衆の娯樂的要求) entsprochen haben.⁴⁶ Um Sekiyamas Begriff der performativen Predigt (*enzetsutai sekkyō* 演説体説経)⁴⁷ zu verstehen, ist es wichtig zu wissen, dass er den „performativen Stil“ von einem anderen Begriff, dem so genannten Verkündungsstil (*hyōbyakutai* 表白体) abgrenzt. Der Verkündungsstil, auf den ich hier nicht näher eingehen kann, besteht laut Sekiyama im Vortrag eines Textes hervorragender Qualität „vorbereitet auf der Basis einer festgelegten Form, der jedoch eine streng festgelegte Rhetorik erfordert und in einem fließend-eleganten Stil gehalten ist.“⁴⁸ Es ist dieser *hyōbyaku*-Stil, mit dem der Gründer der Agui-Schule, Chōken 澄憲 (1126–1203), noch in der höfischen Gesellschaft reüssierte, der aber schon zu Beginn des Mittelalters rasant an Popularität verlor.

Die zunehmende Artifizierung der Predigt, die sich zu Beginn des Mittelalters vollzog, und zwar bereits mit Chōkens Sohn Seikaku 聖覚 (1167–1235), beschreibt Sekiyama weiter als Entwicklung eines darstellenden (*engiteki* 演技的) Vortragsstils, gekennzeichnet durch vokale Qualitäten, durch das Sprechen mit verfeinerter (*senrensareta* 洗練された) Stimme (*bisei* 美声), unter Hinzufügung von Melodie und Rhythmus sowie durch den zunehmenden Einsatz von Elementen einer Schauspielkunst, wie Gestik, Mimik und auch der eigenen Leidenschaft, durch das Sprechen mit Pathos (*jōnen* 情念).⁴⁹

Es drängt sich förmlich auf, diese Entwicklung hin zu einem schauspielerischen Ausdruck (*engiteki na hyōshutsu* 演技的な表出) im Sinne von Fischer-Lichte als Theatralisierung der Predigt zu beschreiben. Nichts anderes tut im Grunde genommen Sekiyama, wenn er von einer dramatischen (*gekitekina* 劇的な) bzw. pathetischen Predigt (*jōnen no sekkyō* 情念の説経)⁵⁰ oder von schauspielerischer Darstellung (*haiyūteki engi* 俳優的演技)⁵¹ spricht. Das Lexem *engi* ist übrigens laut NKD erst im 19. Jahrhundert erstmals belegt, ebenso wie viele Komposita mit *en* Neologismen sind.⁵² Das Lexem *en* 演 einer näherer Betrachtung zu unterziehen, wäre dennoch gerade vor dem Hintergrund von Fischer-Lichtes die Kategorie „Wahrnehmung“ mit einbeziehenden Theatralitätskonzeptes sehr reizvoll. Für das Verb *enzuru* 演ずる (klassischjapanisch *enzu*), das laut NKD im 17. Jahrhundert erstmals belegt ist, werden drei Lesarten angegeben und zwar 1. (mündlich) erklären, 2. (eine Kunst) aufführen und 3. Aufmerksamkeit auf sich ziehen.⁵³ Wenn wir nun Theatralisierung im Unterschied zur Performativität tatsächlich wie Fischer-Lichte als „zur Schau stellen“ verstehen, so lässt sich

⁴⁶ Sekiyama spricht hier von einem plötzlichen Eindringen der Predigt in die Bevölkerung und bringt dies hauptsächlich mit dem Auftreten von Hönen und der Gründung der Reinen-Land-Schule in Verbindung und nicht zuletzt auch mit der Tatsache, dass Seikaku Schüler von Hönen wurde.

⁴⁷ Das Lexem *enzetsu* ist seit der Heian-Zeit im Sinne des mündlichen Vortrages einer Erörterung oder einer Lehre belegt. Im buddhistischen Kontext wird es *onzechi* gelesen und bezieht sich auf das Lehrvortrag eines Mönches. Vgl. NKD, Lemmata *enzetsu* und *onzechi*.

⁴⁸ SEKIYAMA 1992: 50.

⁴⁹ SEKIYAMA 2004: 37.

⁵⁰ SEKIYAMA 2004: 37.

⁵¹ SEKIYAMA 1992: 51.

⁵² Andererseits datieren andere Komposita wie *kōen* 講演, wofür NKD als erste Lesung das „Erläutern der Sutren“, also die buddhistische Predigt (*sekkyō*) angibt, aus dem 10. Jahrhundert. NKD, Lemma *kōen*.

⁵³ NKD, Lemma *enzuru*.

daraus der Vorwurf der Oberflächlichkeit, der Privilegierung der Form über den Inhalt ableiten. Genau ein solcher Vorwurf wurde durchaus erhoben und zwar von einem prominenten buddhistischen Gelehrten des 14. Jahrhunderts, dem Zen-Mönch Kokan Shiren 虎関師錬 (1278–1346), der damit belegt, dass nicht alle Kleriker die Entwicklung hin zur theatralischen Predigt guthießen.

Sie veranstalten merkwürdige Aufführungen, schütteln Kopf und Körper und lassen ihre Stimme verführerisch klingen. [...] Die Prediger appellieren so sehr an die Gefühle, dass sie oft schneller als das Publikum über ihre eigenen Geschichten weinen. Was für eine Schande, dass die Überlieferung der reinen Wahrheit auf diese Weise zu einer Kunst betrügerischer Schauspieler (*sagi haiyū no waza* 詐偽俳優之伎) degradiert wird.⁵⁴

Die Begrifflichkeit der Performativitätsforschung, insbesondere das Konzept der Theatralität, erweist sich insgesamt als ausgesprochen inspirierend für die Beschreibung der Predigtgeschichte im Übergang von der höfischen Epoche der Heian-Zeit ins Mittelalter. Doch wie nützlich ist der Begriff der Performativität selbst, und ließe sich die von Sekiyama beschriebene Entwicklung der Predigt nicht auch, wie sich ebenfalls aufdrängt, als „performative turn“ beschreiben? Die Schwierigkeit dabei ist: Beide von Sekiyama beschriebenen Predigttypen sind letztlich aufgeführte Texte. Der oben beschriebene „Verkündungsstil“ war ein poetisch verdichteter Text, konzipiert für ein hochgebildetes Publikum, welches die literarische Rhetorik dieser Texte verstehen konnte. Die Wirkung und die Faszination, die der „verkündende“ *hyōbyaku*-Stil auf sein Publikum hatte, war daher kaum weniger stark als später der „theatralische“, mit parasprachlichen Elementen durchsetzte *enzetsu*-Stil. Zudem waren die situativen Kontexte, in die im „Verkündungsstil“ gehaltene Predigten eingebunden waren, kaum weniger performativ und theatralisch.⁵⁵

Es liegt meines Erachtens daher nahe, die beiden Predigtstile als unterschiedliche Formen von Performativität zu beschreiben. Während der Vollzug einer Predigt im „verkündenden“ *hyōbyaku*-Stil eine Form literarisch-rhetorischer, eben textueller Performativität darstellt, charakterisiert den darstellenden *enzetsu*-Stil eine zunehmende Dominanz paratextueller visueller, akustischer und körperlicher Performativität im Vollzug der Aufführung durch den Rezitator.

⁵⁴ Das Zitat entstammt der „Schrift über die Buddha-[Lehre] aus der Ära Genkō (1321–1323)“ *Genkō shakusho* 元亨釈書 und ist im Original zugänglich in DEVER 2005: *Centering upon Fushidansekkyō*, <http://www.hdever.com/fushidansekkyochu.html> (zuletzt aufgerufen 08.02.2014).

⁵⁵ Dass bereits Chōken seinen Predigten theatralische Einlagen hinzufügte, darauf weist z.B. Makino Atsushi anhand einer Textstelle aus dem *Genpei jōsuiki* (Bericht über Aufstieg und Fall der Taira und der Minamoto) hin. Vgl. MAKINO 2010: 230/ 236

Performativität des Erzählens

Nachdem wir in den vorangegangenen Abschnitten die Aspekte des Aus- und Aufführens sowie der Theatralität betrachtet haben, beschließe ich diesen Beitrag mit einigen Gedanken zur Performativität als realitätskonstituierender Kraft.

Die „Entdeckung“ der transformativen Kraft des Performativen⁵⁶ durch John Austin war mitnichten eine Neu-, allenfalls eine Wiederentdeckung eigentlich altbekannten Wissens. Fischer-Lichte nennt einige historische Beispiele dieses Wissens, beginnend mit dem Hinweis auf den Katharsis-Effekt in der aristotelischen Dramentheorie⁵⁷ und endend mit einem kurzen Passus zur Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts.⁵⁸

Eine solche Geschichte des Wissens um die transformative Kraft des Performativen ließe sich auch für Japan und vermutlich auch andere Kulturen schreiben. Beispiele dafür sind nicht nur die oben zitierten Lemmata aus NKD. In Japan ist die Idee von der Wirkmächtigkeit poetischer Sprache, Himmel und Erde zu bewegen, nicht nur in der Poetik von Anbeginn an präsent⁵⁹, sondern bereits und besonders die sprach- und lautmagischen Vorstellungen einer „Wortseele“ (*kotodama*⁶⁰) im japanischen Altertum verweisen auf die Erkenntnis einer realitätsverändernden Kraft, die dem Wort durch den Vollzug des Sprechaktes zukommt. Desgleichen öffnet ein Fokus auf die „Leistung“⁶¹ oder die Funktionen des Erzählens – und damit meine ich auch dessen performativen Vollzug – zugleich den Blick auf die transformatorische Kraft des Sprechaktes Erzählen.

Wir haben oben bereits in einem kleinen lexikologischen Exkurs die Lesarten von *kataru* und *katarimono* ermittelt. Entsprechend definiert auch das „Große Wörterbuch der japanischen Literatur“ *Nihon koten bungaku daijiten* (NKBD) *katarimono* als eine der Gattungen „oraler Künste, die aus dem Vortrag einer längeren Geschichte [...] unter Hinzufügen von *fushi*“ bestehen. Die Ursprünge des Erzählens als Kulturtechnik⁶² werden gemeinhin im Sakralen gesehen⁶³ und auch NKBD geht in seinem geschichtlichen Abriss davon aus, dass die Ursprünge der *katarimono* im Sprechen über Gottheiten und Geister liegen. Der Erzähler fungiert dabei als Mittler, der sowohl die Intentionen der Gottheiten als auch *vice versa* berichtet. Erzählungen, besonders Ursprungserzählungen lokaler Gottheiten hatten für eine Kultgemeinschaft eine gemeinschaftsstiftende und -erhaltende⁶⁴ und

⁵⁶ FISCHER-LICHTE 2012: 113.

⁵⁷ Dem ließe sich noch das rhetorische Wissen um die transformatorische Kraft der Persuasion hinzufügen. Vgl. dazu KNAPE 2000.

⁵⁸ FISCHER-LICHTE 2012: 121–123.

⁵⁹ BUCK-ALBULET 2005a: 225.

⁶⁰ Eine knappe Diskussion zu *kotodama* findet sich in meinem Artikel zur japanischen Rhetorik in BUCK-ALBULET 2005b: 281.

⁶¹ THULEEN 1996. Verfügbar bei Nancy Thuleen, www.nthuleen.com/papers/636Erzaehlen.html.

⁶² MUND 2008: „Mensch muss erzählen.“ [Beitrag auf *Forum für Literatur und Germanistik*, datiert 05.12.2008]: <http://www.synekdoche.de/thema1408.htm> (zuletzt aufgerufen 08.02.2014).

⁶³ Ich folge hier teilweise den Ausführungen zum Eintrag *katarimono* in NKBD.

⁶⁴ Darauf deuten auch einige der oben aus dem Wörterbuch NKD zitierten Lesarten von *kataru* hin.

letztlich auch Macht legitimierende Funktion. Man darf auch diesem Erzählen unterstellen, situativ gebundene Kommunikationsform⁶⁵ gewesen zu sein, die auf Interaktion mit dem Publikum und somit auf Kopräsenz von Orator und Zuhörer basierte.

Nach der Ankunft des Buddhismus in Japan, spätestens ab dem sechsten Jahrhundert, nahmen Erzählungen eine wichtige Funktion nicht nur in den Tempel- und Wanderpredigten ein, sondern auch, und dies ist für die Entwicklung der *katarimono* relevant, in den synkretistischen Prozessen. Die Mönche der Tendai-shū und auch der Agui-Schule waren an diesen Prozessen maßgeblich beteiligt.

Erzählungen der Prediger über die Manifestationen von Buddhas und Boddhisattvas als *kami* oder in Menschengestalt intendierten die Wirkung, den Glauben an neue Gottheiten in der Bevölkerung zu implementieren. Die Erzählungen waren narrative Ausgestaltung und Veranschaulichung von Denkmodellen wie *honji suijaku* 本地垂迹 (Urgrund und niedergelassene Spur) oder *gongen* 権現 (temporäre/vorläufige Manifestationen [buddhistischer Gottheiten als japanische *kami*]).

Auch die *sekkyōbushi* sind in diesem Kontext zu sehen. Erzähltypologisch gehören sie zu den *honjidan* 本地譚 oder *honjimonono* 本地物, einer Textgattung, in der die Geschichte einer Figur erzählt wird, welche als die ursprüngliche Inkarnation (*honji*, Urgrund) einer Gottheit gilt.⁶⁶ In *Sanshō dayū* ist Herr Iwaki der „Urgrund“ des sogenannten „Jizō mit dem Eisenbrandmal“ *kanayaki jizō* 金焼地藏, eine spezifische Darstellung des Boddhisattva Jizō (skr. Kṣitigarbha). Der Zusatz *kanayaki* bezieht sich darauf, dass die Statuette, wie oben erwähnt, in der Erzählung die Wundmale der Kinder übernimmt.

Häufig wird bereits in den Erzählanfängen (*kataridashi* 語り出し) darauf verwiesen, von welchem „Urgrund“ die jeweilige Geschichte berichtet. Ein für die frühen *sekkyōbushi* typischer Erzählanfang bildete eine metanarrative, ankündigende Einleitungsfloskel mit performativen Verben und erfüllte im performativen Vollzug dieser Erzählungen eine doppelte Funktion. Die Einleitung zu *Sanshō dayū* lautet:

Dies ist die Geschichte, die ich euch jetzt erzähle. Das Land, da sie sich zutrug, das war die Provinz Tango. Ich erzähle euch das Wichtigste und tue kund den erlauchten Urgrund des Jizō mit dem Eisenbrandmal. Auch dieser nämlich war einstmals ein Mensch.⁶⁷

Narratologisch betrachtet ist die Funktion der Einleitung, eine erste Rollenzuweisung des Figurenpersonals vorzunehmen (insbesondere die Feststellung, von welchem „Urgrund“ man erzählte), performativ aber war eine der möglichen Funktionen, die Zuhörer herbeizurufen und sich ihrer Aufmerksamkeit zu versichern. Darüber hinaus könnte der Erzählanfang bei

⁶⁵ LIEB/MÜLLER 2002: 1–2.

⁶⁶ In der Textfassung in MUROKI 1977, auf die ich meine Ausführungen stütze, fehlen allerdings die ersten Seiten, sie wurden aus einer anderen Textfassung aus dem Jahr 1657 ergänzt.

⁶⁷ MUROKI 1977: 81. Zitat aus dem Manuskript der Übersetzung, die ich in Zusammenarbeit mit Roger Braun, Henning Schlinkmann, Tim Schierbaum und Yoshika Okamatsu erarbeitet habe.

den Aufführungen, die vor Tempeln oder Schreinen und im Rahmen von Festen stattfanden, auch die Funktion einer Invokation, einer „Anrufung“ der Gottheiten gehabt haben.⁶⁸

Das Thema der sakralen Performanz, das sich hier andeutet, ist aus der japanologischen Erzählforschung wohlbekannt: Die Rezitationen der „Erzählung des Hauses der Taira“ (*Heike monogatari*), die den großen Bürgerkrieg zwischen den Familien Taira und Minamoto zum Inhalt hatten und ab dem 13. Jahrhundert zur Biwa vorgetragen wurden, ebenso wie die Berichte der „Erzählmönche“ (*katarisō*) über die Kämpfe in der Zeit der Nord- und Süddynastie (*Nanboku jidai* 1336–1392), erfüllten unter anderem die Funktion, die Seelen der in den Schlachten gewaltsam Verstorbenen zu besänftigen, und gingen daher mit der Rezitation von Segens- und Glückwünschen einher. Dies verweist auf einen Komplex sakraler und magischer Funktionen des Sprechens, Rezitierens und Erzählens, eine dem Akt des Erzählens unterstellte realitätskonstituierende⁶⁹ Kraft, auf die Macht und die Fähigkeit der Erzähler, Gottheiten und Geister herabzurufen (jap. *kamioroshi*) oder beschwichtigend auf sie einzuwirken (jap. *chinkon*), auf die magische Wirkung des Erzählens und seine heilende Kraft, also gewissermaßen auf eine schamanische Funktion des Erzählens.⁷⁰ Auch die *sekkyōbushi* sind nicht ohne Bezug zu diesem Aspekt des schamanischen Erzählens. So wurde die Predigtballade *Oguri no hangan* (Der Hangan⁷¹ Oguri) von wandernden „Schamaninnen“ (*miko*) zur Besänftigung der Seelen der Mitte des 15. Jahrhunderts nach einem Aufstand ausgelöschten Familie Oguri in Hitachi (Ibaraki) rezitiert.⁷²

Was ich hier als transformative Kraft des Performativen⁷³ thematisiere, beschränkt sich somit nicht wie bei Fischer-Lichte auf Sprechakte, die „wie durch ‚Magie‘“ die Welt verändern, sondern bezieht diejenigen mit ein, die „durch Magie die Welt verändern“, also die Akte „magischer Performativität“⁷⁴. Welche Macht vom Einsatz magischer Worte auszugehen vermag, wird in der Erzählung *Sanshō dayū* an zentraler Stelle eindrucksvoll vorgeführt. Als Tsushiō auf der Flucht in einem Tempel Zuflucht nimmt, zwingen seine Verfolger den dortigen Priester, einen Eid zu schwören, dass er den Jungen nicht versteckt hält. Der Priester vermag jedoch die Ausführung des Eides so zu manipulieren, dass die schädlichen Wirkungen der Selbstverwünschungen, die Bestandteil der Eidesformel sind, von sich selbst abgelenkt werden.

Wenn ich also eingangs eine bis in die Gegenwart in Japan ungebrochene Tradition der eloquenten Rede mit den Topoi des schweigenden Japan oder des schweigenden Buddhismus kontrastiert habe, so sei dieser letzte Hinweis auf die magische Performativität

⁶⁸ LISCUTIN 1996: 93–95.

⁶⁹ NEUMANN/NÜNNING 2012: 154.

⁷⁰ BÄCKER 2004: 1209–1210.

⁷¹ *Hangan* ist ein Beamten- bzw. Amtrrang.

⁷² Vgl. MATISOFF 2001.

⁷³ FISCHER-LICHTE 2012: 113–129.

⁷⁴ BÖHME 2006: 218: „Magische Performativität heißt, dass im Vollzug von Riten die Kräfte erzeugt werden, derer man sich bedient; dass die Kräfte vergegenwärtigt werden, so absent oder uralte die sein mögen; dass eine Identifikation mit dem magischen Vollzug geschieht, so ‚anders‘ dasjenige sein mag, das mimetisch vollzogen wird.“

des Erzählens im *katarimono* ein weiterer Beleg dafür, welche große Macht dem gesprochenen Wort in Japan zugesprochen wurde und dass über das literarische Artefakt der „Erzählung“ hinaus die Thematik der Wirkmächtigkeit, der transformatorischen Kraft, der Stimm- und Sprachgewalt und der Wortmächtigkeit des Erzählens im *katarimono* einer näheren Betrachtung würdig ist.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

NKBD	<i>Nihon koten bungaku daijiten</i> . 日本古典文学大辞典. 6 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten, 1985.
NKD	<i>Nihon kokugo daijiten</i> . 日本国語大辞典. Online-Ausgabe in Japan Knowledge. (= NKD. 13 Bde. Tōkyō: Shōgakukan, 2000–2002.)
SNKBT	<i>Shin nihon koten bungaku taikai</i> 新日本古典文学大系. 100 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten, 1989–2005.

Primärquellen

MUROKI, Yatarō 室木弥太郎 (Hg.) (1977): *Sekkyōshū* 説経集. *Shinchō nihon koten shūsei 8* 新潮日本古典集成 8. Tōkyō: Shinchōsha.

SHINODA, Jun'ichi 信多純一, SAKAGUCHI Hiroyuki 阪口弘之 (Hg.) (1999): *Kojōruri. Sekkyōshū* 古浄瑠璃・説経集. SNKBT 90. Tōkyō: Iwanami shoten.

Sekundärliteratur

BÄCKER, Jörg (2004): „Schamanismus“. In: BREDNICH, Rolf Wilhelm (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Begr. von Kurt Ranke. Bd. 11. Prüfung – Schimärenmärchen. Berlin: De Gruyter: 1200–1230.

BÖHME, Hartmut (2006): „Religion und Kulturtheorie“. In: WEYEL, Birgit (Hg.): *Religion in der modernen Lebenswelt: Erscheinungsformen und Reflexionsperspektiven*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht: 208–230.

BØRDAHL, Vibeke. *The oral tradition of Yangzhou storytelling*. Richmond: Curzon, 1996.

BUCK-ALBULET, Heidi (2005a): *Emotion und Ästhetik. Das Ashiwake obune – eine Waka-Poetik des jungen Motoori Norinaga im Kontext dichtungstheoretischer Diskurse des frühneuzeitlichen Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz.

BUCK-ALBULET, Heidi (2005b): „Rhetorik, außereuropäische; B. IV. Japan.“ In: UEDING, Gert (Hg.): *Rhetorik. Begriff-Geschichte-Internationalität*. Tübingen: Niemeyer: 278–283.

BUCK-ALBULET, Heidi (2009/10): „Predigtballade-Novelle-Film: Die Geschichte Sanshō dayū aus Sicht der transmedialen Erzähltheorie.“ In: NOAG 2009/10: 23–39.

- FISCHER-LICHTE, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript-Verlag.
- FLUDERNIK, Monika (1996): *Towards a 'natural' narratology*. London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika (2008). *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 2. durchges. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- ISHII, Nobuko (1989): „Sekkyō-bushi.“ In: *Monumenta Nipponica* (44, 3): 283–307.
- IWASAKI, Takeo 岩崎武雄 (1973): *Sanshō dayū kō. Chūsei no sekkyō katari*. さんせう太夫考. 中世の説経語り. Tōkyō: Heibonsha.
- IWASAKI, Takeo 岩崎武雄 (1978). *Zoku sanshō dayū kō. Chūsei no sekkyō katari*. 続さんせう太夫考. 中世の説経語り. Tōkyō: Heibonsha.
- KIMBROUGH, R. Keller (2013): *Wondrous brutal fictions*. New York: Columbia University Press.
- KLEIN, Josef (1996): „Exemplum.“ In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 3*. Tübingen: Niemeyer: 60–70.
- KNAPE, Joachim (2005). „The medium is the massage?: Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik.“ In: *Medienrhetorik*. Hrsg. Joachim Knappe. Tübingen: Attempto: 17–39.
- LIEB, Ludger, Stephan MÜLLER (2002): *Situationen des Erzählens: Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter*. Berlin/New York: de Gruyter.
- LISCUTIN, Nicola (1996): *The social grammar of otherness. Sekkyobushi texts, performers, and sociohistorical context*. Dissertation. University of Cambridge.
- MAKINO, Atsushi 牧野淳司 (2010). „Heike monotagari to Shōdō 平家物語と唱導 / The Tale of the Heike (Heike monogatari) and Buddhist Preaching (Shōdō).“ In: *Religious Texts and Performance in East Asia*. University of Illinois: 226–238.
- MATISOFF, Susan (2001): „Reflections of Terute: Searching for a hidden shaman-entertainer.“ In: *Women & Performance: a journal of feminist theory* (12.1): 113–134.
- MARCON, Federico, Henry D. SMITH II (2003): „A Chushingura Palimpsest: Young Motoori Norinaga Hears the Story of the Ako Ronin from a Buddhist Priest.“ In: *Monumenta Nipponica* (58.4): 439–465.
- MOSER-RATH, Elfriede (Hg.) (1964): *Predigtmärlein der Barockzeit: Exempel, Sage, Schwank und Fabel in geistlichen Quellen des oberdeutschen Raumes*. Berlin: De Gruyter.
- NEUMANN, Birgit, Ansgar NÜNNING (2012): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin: De Gruyter.
- ONG, Waltern (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- REESE, Heinz-Dieter (2009): „Jō o kataru – Menschliche Gefühle darstellen.“ In: Japanisches Kulturinstitut Köln (The Japan Foundation) (Hg.): *Die Macht der Stimme*.
- SEKIYAMA, Kazuo 関山和夫 (1992): *Sekkyō no rekishi 説教の歴史*. Tōkyō: Hakusui U Books.
- SEKIYAMA, Kazuo 関山和夫 (2004 [2001]): *Shomin geinō to bukkō 庶民芸能と仏教*. Tōkyō: Daizō shuppan.
- WAHRIG *Deutsches Wörterbuch* (1997). WAHRIG-BURFEIND, Renate (Hg.). Gütersloh: Bertelsmann.
- WEBER, Dietrich (1998): *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- WULF, Christoph, Michael GÖHLICH, Jörg ZIRFAS (Hg.) (2001): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Weinheim/München: Juventa.

ZEMBLYAS, Tasos (2006): *Kulturbetriebsforschung. Grundlagen einer Inter-Disziplin*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Internetquellen

- BRAUN, Michael (2009): „Oratorische Wucht. Die Dichterin und Performance-Künstlerin Nora Gomringer tritt in Zürich auf“. In: *Online-Ausgabe der Neuen Zürcher Zeitung* 29.08.2009. Verfügbar über: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/zuercher_kultur/oratorische-wucht-1.3440753 (zuletzt aufgerufen 10.03.2014)
- DEVER, Hitomi (2005): *Centering upon Fushidansekkyō*. <http://www.hdever.com/fushidansekkyochu.html> (zuletzt aufgerufen 08.02.2014).
- MULLER, Charles. *Digital Dictionary of Buddhism*. <http://www.buddhism-dict.net/ddb/>. (Letztes Update 2/ 2014).
- MUND, Pega (2008): „Mensch muss erzählen.“ [Beitrag auf *Forum für Literatur und Germanistik*, datiert 05.12.2008]: <http://www.synekdoche.de/thema1408.htm> (zuletzt aufgerufen 08.02.2014).
- SEMINAR FÜR ALLGEMEINE RHETORIK, Tübingen: „Was ist Rhetorik?“ <http://www.rhetorik.uni-tuebingen.de/was-ist-rhetorik> (zuletzt aufgerufen 09.02.2014).
- THULEEN, Nancy (1996): „Funktionen des Erzählens.“ Verfügbar bei Nancy THULEEN, www.nthuleen.com/papers/636Erzaehlen.html.
- WIKTIONARY: „erzählen.“ <http://de.wiktionary.org/wiki/erzaehlen>. (zuletzt aufgerufen 07.02.2014)