



BUNRON

Zeitschrift für
literaturwissenschaftliche
Japanforschung

Inhaltsverzeichnis

Heft 1 (2014)

Judit Árokay und Rebecca Mak (Heidelberg)	
Vorwort	1 - 5
Jens Heise (Leipzig)	
Performanz – Allgemeine Anmerkungen und ein Blick auf Watsuji Tetsurōs Beschreibung des Menschen	6 - 11
Wibke Schrape (Berlin)	
Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes.....	12 - 50
Judit Árokay (Heidelberg)	
Wie wirkt dichterische Sprache? Überlegungen zur Performativität in der klassischen japanischen Dichtung	51 - 78
Rebecca Mak (Heidelberg)	
Mishima Yukios <i>Yūkoku</i> (<i>Patriotismus</i>) – Performativität im Text und Textualität im Film.....	79 - 112
Heidi Buck-Albulet (Tübingen)	
Sprache im Vollzug: Zur Performativität von buddhistischer Predigt und Predigtballade im vormodernen Japan.....	113 - 130
Till Weingärtner (Berlin)	
Performative Aspekte des Rakugo-Theaters.....	131 - 143

Die Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft: Themen und Ansätze Vorwort

Judit Árokay und Rebecca Mak (Heidelberg)

Die erste Nummer von *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung* ist als Themenheft gestaltet und enthält Beiträge zum Thema „Die Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft“. Im Februar 2013 fand in Heidelberg eine Tagung statt, die sich zum Ziel gesetzt hatte, vorhandene performanztheoretische Ansätze in der Japanologie bzw. in Bezug auf die japanische Kultur vorzustellen und die Potentiale dieses Ansatzes auszuloten. Einige Vorträge der Tagung liegen nun in überarbeiteter und erweiterter Form vor und sollen hier präsentiert werden.

Performanz hat sich in den letzten Jahren in den Kulturwissenschaften – im deutschen Sprachraum insbesondere im Anschluss an Erika Fischer-Lichtes Arbeiten zum Theater – zu einem Leitbegriff entwickelt, der auch übertragen auf andere Bereiche der Kultur das Prozessuale und die Materialität statt der Zeichenhaftigkeit von Kultur in den Fokus stellt. Dieser Ansatz, der die Entstehung von Bedeutung am Beispiel der Performativität von theatralischer Aufführung besonders eingängig zu erhellen vermag und die Aufmerksamkeit auf bisher wenig beachtete Prozesse der Sinnerzeugung lenkt, stützt sich auf linguistische (Austin), ethnologische (Turner) und philosophische (Plessner) Erkenntnisse des 20. Jahrhunderts. Austin führte in *How to do Things with Words* den Begriff Performanz ein, um Äußerungen zu charakterisieren, die selbst Teil der Handlung sind, auf die sie sich sprachlich beziehen: *conventional procedures*, die wir vollziehen, indem wir uns äußern, so zum Beispiel die Formel des Standesbeamten „Hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau“. Die performative Äußerung soll etwas bewirken, sie ist wirklichkeitskonstituierend, und als Selbstbeschreibung dessen, was getan wird, ist sie selbstreferentiell. Performative Äußerungen sind weder wahr noch falsch, sie können nur gelingen oder misslingen. Ob sie gelingen, hängt aber nicht von formalen Kriterien ab, sondern von sozialen, historischen und konventionellen Kontexten.

Für die Kulturwissenschaften sind gerade diese Performativa von Interesse, weil sie auf einen Modus von Sinnstiftung verweisen, der vor den Zeichen und der Repräsentation liegt. Der *performative turn* ist gegen die einseitige Bestimmung von Kultur als Zeichen

oder als Text gerichtet. Kultur wird thematisch als Prozess zur Herstellung von Bedeutung gefasst, die sich über ein Handlungs- und Inszenierungsvokabular erschließen lässt. Die performative Wende zielt darauf, die Grenze von Symbolischem und Nicht-Symbolischem neu zu bestimmen, wobei die andere Seite des Zeichens in den Blick kommt: der Körper, die Stimme, die Dinge. Am Leitfaden performativer Selbstbezüglichkeit richtet sich das Interesse auf Phänomene, in denen kategoriale Trennungen wie Sprache und Welt, Ding und Zeichen (noch) nicht wirksam sind. So hat Fischer-Lichte den Wechsel zum performativen Theater als anderes Rollenverständnis beschrieben: Der Schauspieler spielt die Rolle nicht, indem er seinen Körper neutralisiert, sondern er setzt seinen Körper als Äußerung ein, die einen bedeutungsoffenen Raum erschließt, so dass für den Körper gilt, was für performative Äußerungen insgesamt zutrifft: selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein.

Ziel der Tagung war es, den *performative turn* für die Interpretation der japanischen Kultur nutzbar zu machen, denn bisher sind Fragen der Performativität der japanischen Kultur in der Japanologie kaum diskutiert worden. Über diese methodische Ausrichtung hinaus war die Tagung an der These orientiert, dass die Kultur Japans deutlich performative Züge aufweist. Erika Fischer-Lichte hat für das Selbstverständnis der europäischen Kultur um die Jahrhundertwende des 19./20. Jahrhunderts eine performative Wende festgestellt. „Als Dreh- und Angelpunkt dieser Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seine Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk [...]. Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.“¹ Die Beschreibung dieser performativen Wende enthält eine Reihe von Merkmalen, die für die japanische Kultur als charakteristisch gelten können: dass kulturelle Bedeutung sich weniger in den Werken manifestiert, sondern in der Inszenierung von Ereignissen.

Vier große Bereiche sind im vorliegenden Band vertreten, an denen Performanz als Leitbegriff erprobt wurde: Philosophie, bildende Kunst, Literatur und Vortragskünste.

Im Beitrag von Jens Heise mit dem Titel „Performanz – Allgemeine Anmerkungen und ein Blick auf Watsuji Tetsurōs Beschreibung des Menschen“ wird aus der Perspektive der philosophischen Anthropologie den Parallelen in der Bestimmung des Menschen durch Helmuth Plessner und Watsuji Tetsurō nachgegangen. Erika Fischer-Lichte hat sich für die Begründung einer performativen Ästhetik auch auf Plessners Anthropologie bezogen. Dort wird der Mensch durch eine fundamentale Differenz beschrieben: Er hat einen Körper, zu dem er sich wie zu anderen Objekten verhalten kann; zugleich ist er dieser Leib als Subjekt. Diese Spannung lässt sich nicht aufheben, Existenz ist nur als verkörperte möglich. Der Schauspieler symbolisiert bei Plessner die Kondition des Menschen. Im Zwang, sich zu verkörpern, eine Rolle zu übernehmen, liegt die performative Kraft menschlicher Existenz. Plessner verabschiedet die Vorstellung eines autonomen Subjekts. Hier liegen Konvergenzen

¹ Erika FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004): 29.

zur anthropologischen Selbstbeschreibung in der japanischen Kultur, zum Beispiel zur Philosophie Watsuji Tetsurōs. In seiner Ethik zeigt Watsuji, dass die Interpretation des Menschen als Zwischensein (*aida*) sich nicht auf die Idee eines souveränen Subjekts als Ursprung und Zentrum seiner Handlungen beziehen kann. Zwischensein entfaltet sich im Raum, es hat eine Außenseite und Oberfläche als „subjektive Räumlichkeit“, wie es bei Watsuji heißt. Hier zeigt sich wie bei Plessner die grundsätzlich performative Dimension menschlicher Existenz. Konvergenzen in der Orientierung an Performativität und Differenzen in ihrer anthropologischen Begründung sind Thema des Beitrags.

Der Blickwechsel weg vom Text und der Zeichenhaftigkeit hin zum Ereignishaften, dem Aufführungshaften der Sinnproduktion kann für viele Bereiche der japanischen Kulturgeschichte neue Erkenntnisse liefern. So auch für die bildenden Künste, wie Wibke Schrape in ihrem Beitrag „Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes“ ausführt. Ähnlich wie mit literarischen Texten verhält es sich mit der Malerei, die sich traditionell weitgehend über das fertige Produkt definiert und den Entstehungsprozess von Werken höchstens als Teil der technischen und sozialhistorischen Kunstgeschichte reflektiert. Wibke Schrape skizziert in ihrem Beitrag die Möglichkeiten, Kultur als Performance zu bestimmen, und positioniert performanztheoretische Ansätze im Kontext aktueller methodischer Ansätze innerhalb der Kunstgeschichte. An drei ausgewählten Beispielen von der Edo-Zeit bis heute erprobt sie anschließend die Möglichkeiten performanztheoretischer Analysen für die japanischen bildenden Künste.

Auf die Analyse von literarischen Texten und von Dichtung sind die nächsten beiden Beiträge gerichtet. Judit Árokay geht unter dem Titel „Wie wirkt dichterische Sprache? Überlegungen zur Performativität in der klassischen japanischen Dichtung“ der Frage nach, welche Merkmale der japanischen Dichtung und dichterischen Praxis sich für eine performanztheoretische Analyse besonders eignen und welche neuen Erkenntnisse die Verlagerung des Blickes vom Produkt zur Produktion und Wirkung von Dichtung bringen kann. Solange Dichtung aus der Perspektive des Ergebnisses, des aufgezeichneten Gedichtes, beschrieben wird, konzentriert sich die Interpretation auf die oft vielschichtige Wortbedeutung, auf intertextuelle Verfahrensweisen, und sucht nach Erklärungen für die traditionelle Kürze (31 Silben im Kurzgedicht *waka*, 17 Silben im *haiku*) des japanischen Gedichtes. Bezieht man aber die für die japanische vormoderne Dichtung essentielle Praxis, Gedichte in Gesellschaft und in Serie zu produzieren und laut vorzutragen, in die Betrachtungen mit ein, dann erschließen sich neue Dimensionen für die Interpretation. Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch die Selbstreflexionen japanischer Dichter und Poetologen, die sich der performativen Eigenschaft der Dichtung sehr wohl bewusst waren und diese entsprechend reflektiert und kommentiert haben.

Rebecca Mak richtet in ihrem Beitrag „Mishima Yukios *Yūkoku* (*Patriotismus*) – Performativität des Textes und Textualität im Film“ den Blick auf eine vielbeachtete Kurzgeschichte, die durch die Verfilmung 1966 vom literarischen Text in ein neues Medium

wechselte, und stellt die Frage nach den performativen Merkmalen der Erzählung und der Textualität des Films. Sie erkundet ausgehend von der literaturtheoretischen Diskussion über Performanz und Performativität an diesem japanischen Beispiel, wie sich Textualität und Performativität aufeinander beziehen lassen, und vergleicht dabei die narratologischen Möglichkeiten der unterschiedlichen Genres. In die Überlegung einbezogen ist unsere Rezeptionsperspektive: Der Freitod Mishimas vier Jahre nach Aufführung des Films stellte die Kurzgeschichte und den Film auch performanztheoretisch in ein neues Licht, denn seitdem erscheinen Text, Film und Leben des Autors untrennbar zu einer Inszenierung verschmolzen.

Den Kernbereich der Performanztheorie nach Fischer-Lichte behandeln Heidi Buck-Albulet und Till Weingärtner in ihren Beiträgen zu traditionellen und gegenwärtigen Vortragskünsten in Japan. Heidi Buck-Albulet stellt in „Sprache im Vollzug: zur Performativität von ‚Predigt‘ und ‚Predigtballade‘ im vormodernen Japan“ die Gattung der Predigtballade vor. Der ursprünglich mündliche, von Gestik, Mimik und Musik begleitete Vortrag ist uns in der schriftlich fixierten Form als literarisches Werk überliefert, so dass die performativen Charakteristika kaum zu rekonstruieren sind. Zudem liegt diese Gattung quer zu den etablierten Disziplinen wie Literatur-, Theater-, Musik- oder Religionswissenschaft und erfordert einen Zugriff, der nicht das Artefakt, sondern Predigtballade als Aufführungskunst in den Blick nimmt. Relevant wird dabei der Zusammenhang mit der buddhistischen Predigt, die einen zunehmend theatralischen Charakter annahm und den Aspekt des Vortrags und der Unterhaltung in den Vordergrund rückte. Die narratologischen Besonderheiten dieser Balladen können daher nur mit Rückgriff auf den Entstehungs- und Vortragszusammenhang geklärt werden.

Im Beitrag „Performative Aspekte des Rakugo-Theaters“ zeigt Till Weingärtner die aktuellen Veränderungen in der Rakugo-Vortragskunst der Gegenwart auf, die auf eine Abwendung vom klassischen Textvortrag hin zur publikums- und kontextsensiblen Performance deuten. Ähnlich wie die Predigtballade ist Rakugo ursprünglich ein Unterhaltungsgenre, dessen Besonderheiten durch die Aufführung bedingt und damit in der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Situation verankert sind. Die Rakugo-Stoffe wurden allerdings schriftlich fixiert, und durch die Wirkung traditionalistischer Rakugo-Erzähler etablierte sich ein Kanon relevanter Texte, die kaum mehr abgeändert wurden. Das Interesse des Publikums richtete sich dabei auf die feinen Unterschiede im Vortrag, die sich allerdings nur mehr einem begrenzten Publikum von Kennern oder Fans erschlossen. Zu einer Wiederbelebung des Unterhaltungscharakters kommt es nun in den letzten Jahren, teils nach Ableben der großen Rakugo-Meister, wenn sich die individuelle Aufführung nicht mehr den Zwängen des Stoffes, sondern den Interessen des Publikums unterordnet. An drei zeitgenössischen Beispielen zeigt Till Weingärtner, mit welchen Mitteln der Blick der Zuschauer heutzutage auf den Aufführungscharakter gelenkt wird.

In all diesen Bereichen zeigt sich, dass die Perspektive auf Performanz in der Japanologie eine doppelte Funktion erfüllt. Einerseits erschließt sie neue Forschungsobjekte für die Japanforschung: Bisher kaum wahrgenommene vormoderne Kunst-Performances, bisher nur als Texte und in ihrer Zeichenhaftigkeit untersuchte Literaturgattungen wie Dichtung, Theater, Predigten und Erzählungen werden in ihrer Aufführungspraxis sicht- und beschreibbar. Andererseits lenkt sie unseren Blick auf die Metaebene, auf der wir uns fragen müssen, was uns alles verborgen bleibt, wenn wir Kultur als Zeichensystem unter Ausschluss der – zugegebenermaßen schwer zugänglichen und rekonstruierbaren – pragmatischen und materiellen Aspekte untersuchen. Die Performanztheorie hilft uns in diesem Sinne, kulturelle Manifestationen zu erkennen und zu erklären, die sich auf anderen Grundlagen entwickelt haben als das in Europa seit der Antike vorherrschende Repräsentationsmodell. Ziel dieses Themenheftes ist es daher, die Potentiale der Performanztheorie in verschiedenen disziplinären Bereichen innerhalb der Japanologie aufzuzeigen und einem interessierten Kreis von Japanologen, Kultur- und Literaturwissenschaftlern zur Diskussion zu stellen.

Als erste Ausgabe von *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung* steht dieses Themenheft programmatisch für die Ausrichtung der Zeitschrift: Im Fokus soll die Beschäftigung mit Literatur im weiten Sinne stehen, und es soll großes Gewicht auf theoretisch und methodisch ausgerichtete Beiträge gelegt werden. Die Grenzen von „Literatur“ – ein moderner Begriff, der auf die Vormoderne angewandt zwangsläufig zu einer verzerrten Perspektive auf das Schrifttum führt – wollen wir für die Moderne wie für die Vormoderne möglichst offen verstanden wissen, und gleichzeitig sind wir bestrebt, den Blick in einem interdisziplinären Sinn auch auf angrenzende Felder der kulturellen Produktion zu richten. Auch wenn die Konzeption zum vorliegenden Themenheft der disziplinären Ausrichtung der Herausgeberinnen entsprechend von literaturwissenschaftlichen Fragestellungen ausging, erschien uns bei der Beschäftigung mit dem Konzept der Performanz die Einbeziehung anderer Bereiche wie Philosophie, Kunstgeschichte und Theaterforschung unumgänglich. Denn nicht nur stellt die Performanztheorie die traditionellen disziplinären Abgrenzungen in Frage, sondern sie versucht, Facetten der Bedeutungserzeugung und allgemein der kulturellen Produktion in den Vordergrund zu rücken, die unterschiedlichen Diskursarten und Kunstgattungen gemeinsam sind.

Performanz – Allgemeine Anmerkungen und ein Blick auf Watsuji Tetsurōs Beschreibung des Menschen

Jens Heise (Leipzig)

Abstract

According to Austin, performatives are characterized by two features: First, performative sentences are not used to describe and cannot be true or false, they have no truth value. Second, uttering a performative sentence in appropriate circumstances is not simply saying something, but rather performing a certain kind of action. From the perspective of the philosophy of culture, performatives refer to the context, to external features of subjectivity and to visible traits like social space or body. In modern Japanese philosophy, Watsuji Tetsurō's *Ethics* presents an anthropological model that can be interpreted using the vocabulary of performativity. The central idea here is that man is located and tied up in space and that he can find himself only through embodiment in institutional settings and role patterns.

Einleitung

Austin führt in *How to Do Things with Words* den Begriff Performanz ein, um Äußerungen (*performative utterances*) zu charakterisieren, die selbst Teil der Handlung sind, auf die sie sich sprachlich beziehen: *conventional procedures*, die wir vollziehen, indem wir uns äußern, zum Beispiel die Formel des Standesbeamten „Hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau“.¹ Es ist offensichtlich, dass dies kein konstativer Satz ist, mit dem eine Tatsache festgestellt wird und der deswegen wahr oder falsch sein kann. Die performative Äußerung soll etwas bewirken, sie ist wirklichkeitskonstituierend; und als Beschreibung dessen, was getan wird, ist sie selbstreferentiell. Performative Äußerungen sind weder wahr noch falsch, sie können nur gelingen oder misslingen. Es ist offensichtlich, dass Austin die gerade erst entdeckten performativen Äußerungen vor erhebliche Probleme stellen. Ob sie gelingen, hängt nicht von linguistischen Bedingungen ab, sondern von sozialen, historischen, konventionellen Kontexten. Performative Kraft kommt einer Äußerung nur zu, sofern sie Element einer nichtsprachlichen Praktik ist. Austin hat gesehen, dass sich performative Sätze

¹ AUSTIN 1962.

nur schwer in eine Sprachphilosophie integrieren lassen, weil sie über keine logisch-semantische Struktur verfügen, und er hat die ursprüngliche Einteilung in konstative und performative Sätze aufgegeben zugunsten der Dreiteilung in lokutionär, illokutionär, perlokutionär als Grundlage der Sprechakttheorie, was aber für die weiteren Überlegungen hier keine Rolle spielt.. Erhalten bleibt die pragmatische Wende der Sprachphilosophie, die sich wiederfindet in der Einsicht, dass sprachliche Äußerungen immer zwei Seiten haben, eine propositionale und eine performative.

Für die Kulturphilosophie interessant sind aber gerade die von Austin als selbständiger Sprachtyp aufgegebenen performativen Äußerungen wie die erwähnte Formel des Standesbeamten. Sie stellen Fragen nach dem Ursprung kultureller Bedeutung, die vorrangig nicht am Werk oder am Text orientiert sind, sondern an Prozessen, an Vollzügen, an Ereignissen.

Mit performativ bezeichnen wir im Anschluss an Austin sprachliche oder (allgemein) symbolische Handlungen, die das, was sie bezeichnen, zugleich vollziehen. Daraus ergibt sich eine Reihe von Charakterisierungen:

1. In ihrer Selbstbezüglichkeit überlagern oder überschreiten performative Äußerungen die semiotische Differenz von Zeichen und Nicht-Zeichen – dass die Zeichen nämlich nicht selbst das sind, was sie bezeichnen. Die Konstitutionsleistung performativer Handlungen besteht darin, dass sie diese Differenz aufheben, so dass Zeichen und Realität momentan zusammenfallen – das „Ja“ in der Ehezeremonie ist sprachliche Äußerung und begründet zugleich eine Lebensform.

2. Wir haben es hier nicht mit persönlicher Rede zu tun; es kommt weniger auf den Sinn der Worte oder die Intentionen der Beteiligten an, sondern entscheidend auf die Einhaltung und Wiederholung der Form. Die konstitutive Leistung performativer Äußerungen liegt eben darin, dass die symbolischen Handlungen nicht auf der semiotischen Differenz von Wort und Sache basieren und nicht als Instrument kommunikativer Verständigung fungieren. Das macht den rituellen Charakter performativer Äußerungen aus.

3. In dieser spezifischen Konstitutionsleistung ist das Performative für die Kulturphilosophie relevant, weil es auf einen Modus von Sinnstiftung verweist, der vor den Zeichen und der Repräsentation liegt. Der „performative turn“ ist gegen die Auffassung von Kultur als Zeichen oder als Text gerichtet. Kultur wird thematisiert als Prozess zur Herstellung von Bedeutung, die sich über ein Handlungs- und Inszenierungsvokabular erschließen lässt. Die performative Wende zielt darauf, die Grenze von Symbolischem und Nicht-Symbolischem zu bestimmen. Deswegen kommt die andere Seite des Zeichens in den Blick: der Körper, die Stimme, die Dinge. Am Leitfaden performativer Selbstbezüglichkeit richtet sich das Interesse auf Phänomene, in denen kategoriale Trennungen wie Sprache und Welt, Ding und Zeichen (noch) nicht wirksam sind.

4. Performative Sprechakte beruhen nicht auf der Repräsentation und Instrumentalität von Sprache. Was sie auszeichnet ist ihr Aufführungscharakter: Sprache muss verkörpert

werden. Verkörperung kennzeichnet die Stelle der Entstehung von Sinn aus nicht sinnhaften Phänomenen; sie tritt an die Stelle der Repräsentation. Austin hatte das implizite theatralische Moment schon festgestellt, und es liegt auf der Hand, dass die Theaterwissenschaften für den Performanzbegriff in den Kulturwissenschaften einen entscheidenden Beitrag leisten. Erika Fischer-Lichte schließt für ihr Projekt einer Ästhetik des Performativen an Austin an und übernimmt die Kennzeichnung performativer Äußerung als selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend.² Sie verbindet Performativität und Inszenierung zu einem kulturerzeugenden Prinzip; Theater ist dann die performative Kunst per se, an der sich ein umfassender Begriff von Performanz entfalten lässt.³ So hat Fischer-Lichte den Wechsel zum performativen Theater als anderes Rollenverständnis beschrieben: Der Schauspieler spielt die Rolle nicht, indem er seinen Körper neutralisiert, sondern er setzt seinen Körper als Äußerung ein, die einen bedeutungsoffenen Raum erschließt, so dass für den Körper gilt, was für performative Äußerungen insgesamt zutrifft: selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein. Theater dient aber auch als Modell, das es erlauben soll, die zeitgenössische Kultur als „Kultur der Inszenierungen“ oder als „Inszenierung von Kultur“ zu beschreiben.

Auf eine kurze Formel gebracht ließe sich – im Anschluss an Sybille Krämer – eine kulturphilosophische Orientierung an Performanz ungefähr so charakterisieren: Das Interesse richtet sich weniger auf Werke, Strukturen, Zeichen, sondern auf Ereignisse – auf in Szene gesetzte Ereignisse, die an einen bestimmten sozialen oder kulturellen Kontext gebunden sind und die durch Zuschauer oder Teilnehmer wahrgenommen werden können. Daher die Aufmerksamkeit für das Sichtbare, das Materielle, für den Körper, den Raum, für die Oberfläche und das Äußerliche.⁴

Performative Aspekte in Watsujis Beschreibung des Menschen

In seiner *Ethik (Rinrigaku)*⁵ geht es Watsuji um eine Beschreibung des Menschen im Kontext der Kultur Japans. Im japanischen Ausdruck für Mensch (*ningen*, geschrieben mit den Zeichen für „Person“ und „zwischen“) bemerkt Watsuji eine grundsätzliche anthropologische Orientierung: dass der Mensch nämlich über die Räumlichkeit seiner Existenz verstanden werden muss. Subjektive Räumlichkeit (*shukanteki kūkansei*) ist deswegen das zentrale Stichwort seiner *Ethik*. Watsujis Auslegung des Menschen als Zwischensein richtet sich gegen die Idee eines souveränen Subjekts als Ursprung und Zentrum seiner Handlungen. Dafür

² Vgl. FISCHER-LICHTE 2004.

³ In der aktuellen Diskussion steht „Performanz“ für die theoretische, „Performativität“ für die praktische oder phänomenologische Perspektive.

⁴ Vgl. KRÄMER 2002.

⁵ *Watsuji Tetsurō zenshū* 1961-1963. Englische Übersetzung: *Watsuji Tetsurō's Rinrigaku*. Die Seitenzahlen beziehen sich auf Band 10 der japanischen Ausgabe, darauf folgt die Seite in der englischen Übersetzung.

steht exemplarisch Descartes' Auslegung des Cogito: „Ich denke, also bin ich. [...] Daraus erkannte ich, dass ich eine Substanz bin, deren ganzes Wesen darin besteht, zu denken und die zum Sein keines Ortes bedarf, noch von einem materiellen Dinge abhängt.“⁶ Das Subjekt ist hier als Selbstbezug gedacht. Es bezieht sich auf sich selbst und versteht sich als Ausdruck seiner substantiellen Vermögen wie Vernunft, Wille, Freiheit. Fichte hat dieses Modell selbstreflexiver Subjektivität später noch radikaler gefasst: „Das Ich setzt sich selbst, und es ist, vermöge dieser Setzung.“⁷

Thema der *Ethik* dagegen ist ein Subjekt, das nicht auf substantielle Bestimmungen zurückgreifen kann, sondern sich über Räumlichkeit bestimmen muss: verkörperte Subjektivität, die eine Oberfläche braucht. Was Subjektivität hier vor allem auszeichnet, ist ihre Sichtbarkeit. Deswegen liegt der Fokus auf dem Körper, dem sozialen Raum, auf der Rhetorik der Sichtbarkeit. Subjektivität konstituiert sich nicht über die Innerlichkeit ihrer Bestimmungen, sondern über die Äußerlichkeit ihrer Handlungen. Darin liegt die eigentlich performative Orientierung von Watsujis *Ethik*. Das sollen einige Stellen belegen.

1. Subjektivität als Verkörperung

Das Subjekt ist ausgedehnt, es ist positioniert als Körper im Raum. Der Körper, der so in den Blick kommt, zeigt sich als verkörperte Subjektivität oder als subjektive Räumlichkeit (*shukanteki kūkansei*), wie es bei Watsuji heißt. „[D]ie Position des Cogito, die den Körper nur als Materie nimmt, sollte einer strengen Kritik unterzogen werden. Der Körper ist nicht einfach ein Gegenstand wie jeder andere, sondern er ist grundsätzlich subjektiv. [...] Weil eine bestimmte Bewegung des physikalischen Körpers nicht einfach eine Bewegung von Materie ist, kann sich eine Beziehung herstellen wie etwa die Zustimmung zu einer anderen Person.“ (160f/152) Der Körper muss sich präsentieren, er muss als etwas wahrnehmbar, ansprechbar sein. Die Verschränkung von Subjekt und Körper ist das Fundament der *Ethik*, verkörperte Subjektivität ihr Thema. „Es gibt keinen Abstand zwischen Subjekt und menschlichem Körper.“ (68/65)

Subjekt zu sein, heißt dann: sich wahrnehmbar zu machen und sich im Blick von Anderen im sozialen Raum zu positionieren.

2. Subjektivität als Zweiteilung

Subjektivität muss sich eine Form geben, die sozial wahrnehmbar ist. Entscheidend ist nicht der Bezug des Individuums auf sich selbst, sondern die Stellung, die es im Raum einnimmt. Das Individuum muss sich als etwas präsentieren, es braucht eine soziale Oberfläche, um seine Subjektivität zu entfalten. Der Blick auf den individuellen Körper offenbart, dass der Körper seine Natürlichkeit überschritten hat und präsent ist nicht in einem physischen,

⁶ DESCARTES 1980: 53f.

⁷ FICHTE 1971: 96.

sondern in einem subjektiven und das heißt für Watsuji, in einem sozialen Raum. Subjektivität entsteht aus der doppelten Bestimmung des Menschen, individuell und sozial zu sein. „*Ningen* meint das Öffentlich-Allgemeine und zugleich die Individuen. Deswegen bezieht sich der Ausdruck weder ausschließlich auf den einzelnen Menschen noch ausschließlich auf Gesellschaft. Was wir hier sehen, ist die dialektische Einheit dieser doppelten Auszeichnung, die dem Menschen eigen ist.“ (17/15)

Wir haben es hier nicht mit unterschiedlichen Auffassungen vom Menschen zu tun, vielmehr verweist das zweite Zeichen darauf, dass menschliche Existenz doppelt bestimmt ist. Diese Polarität lässt sich nicht aufheben: Der Mensch ist „dazwischen“. Als Individuum wird er erst im Horizont des Sozialen erkennbar, aber er geht in seiner sozialen Bestimmung nicht auf. Über keine der beiden Seiten kann er zu sich kommen. In dieser Zweiteilung liegt der eigentlich performative Zug menschlicher Existenz: Wir können uns nicht unmittelbar auf uns selbst beziehen, sondern immer nur über die Umwege der Subjektivität. Diese Umwege sind die Rollen, die wir im sozialen Raum einnehmen.

3. Subjektivität als Gegenseitigkeit

Es folgt aus der Doppelstruktur menschlicher Existenz, dass sich Subjektivität nicht durch sich selbst, sondern nur im Verhältnis zu anderen Subjekten konstituieren kann und deswegen durch Gegenseitigkeit (*sōi kankei*) bestimmt ist. Die Beispiele dafür liegen für Watsuji offen zu Tage, und in diese Perspektive ist auch der Autor der *Ethik* eingebunden. „Wie wir schreiben, ist bestimmt durch die, die es lesen.“ (54/51) Im Verhältnis von Autor und Leser wird etwas Grundsätzliches sichtbar: „Das ist Zwischensein als Gegebenheit, die sich vor unseren Augen abspielt. Ein Autor wird zum Autor durch seine Leser, und umgekehrt wird der Leser durch den Autor zum Leser [...] Ohne Wechselverhältnis als wesentliche Grundlage wäre die Beziehung von Autor und Leser nicht denkbar.“ (55/52) Watsuji entnimmt dieser Rückfrage des schreibenden Philosophen, dass es sinnlos wäre, elementare Fragen menschlicher Existenz am Ich-Bewusstsein festzumachen, selbst wenn das Ich schon als Weltbezug gedacht ist, wie das die Rede von der Intentionalität vorgibt. In der Intentionalität des Ich bleibt verdeckt, dass der Bezug auf den anderen zugleich Orientierung am anderen ist. Fundamentaler als Intentionalität ist deswegen das Zwischen von Ich und Anderem. „Das wesentliche Merkmal des Zwischen liegt darin, dass die Intentionalität des Ich von Anfang an durch ein Gegenüber begrenzt wird, das seinerseits durch das Ich bestimmt ist.“ (54/51) Auch Intentionalität rechnet Watsuji noch zu den Formen monologischer Evidenz, durch die er das Zwischensein in der abendländischen Tradition verdeckt sieht.

So wird Zwischensein in der Alltäglichkeit gesellschaftlicher Verhältnisse als Gegenseitigkeit greifbar. Sie gilt nicht nur für das Verhältnis zwischen den Personen; auch das Ich der ersten Person Singular bestimmt sich im Verhältnis von Selbst und Anderem. Watsuji kommt es auf den Nachweis an, dass Selbst und Anderer nicht zwei sind, nicht als autarke Subjekte auftreten, die sich dann zum Beispiel wie Autor und Leser zueinander

verhalten. Es ist offensichtlich, dass es hier nicht um eine Soziologie der Rollen geht, sondern um die Einsicht, dass Subjektivität vollzogen werden muss unter den Bedingungen des Zwischenseins, die wir uns als Performativität verständlich machen können: Der Mensch muss handeln, weil er nicht auf substantielle Bestimmungen zurückgreifen kann. Subjektsein heißt hier, dass sich die Individuen eine Form geben müssen, in der sie sich aber nicht selbst ausdrücken, sondern auf ihre Stellung in einem sozialen Raum verweisen. Das meint Watsujis Grundsatz, dass der Mensch doppelt bestimmt ist, individuell und sozial. Zwischen diesen beiden Polen verlaufen die performativen Akte, durch die sich das Subjekt konstituiert.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

WATSUJI, Tetsurō 和辻哲郎 (1961-1963): *Watsuji Tetsurō zenshū* 和辻哲郎全集, Bd. 10-11. Tōkyō: Iwanami.

WATSUJI, Tetsurō (1996): *Watsuji Tetsurō's Rinrigaku: Ethics in Japan*. Translated by Yamamoto Seisaku and Robert E. Carter. Albany: State University of New York Press.

Sekundärliteratur

AUSTIN, John L. (1962). *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Cambridge, Mass.: Harvard U.P.

DESCARTES, René (1980). *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Hamburg: Meiner.

FICHTE, Johann Gottlieb (1971). „Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre“. In: *Fichtes Werke*, Bd. 1. Berlin: DeGruyter.

FISCHER-LICHTE, Erika (2004). *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

KRÄMER, Sybille (2002). „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz – Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes

Wibke Schrape (Berlin)

Abstract

This essay addresses different perspectives of performativity on Japanese visual cultures. In juxtaposing theoretical reflections on the performativity of images in Western art history with performative phenomena in Japanese visual cultures, it aims at encouraging a promising interdisciplinary dialogue. The first chapter summarizes theoretical approaches to the notion of cultural performance and performance studies relevant to the art-historical debate on performativity.

The second chapter outlines ongoing theoretical reflections in the German speaking scientific community of art history. The debate centers on performativity but also intersects with ideas concerning the general nature of images as deictic communication systems (iconic difference) and their capability to convince the viewer through visual affection (iconic evidence). It furthermore touches the question of who is acting in performative processes within as well as with images – the images themselves (image act) or the viewers (gaze act).

The third chapter introduces three exemplary approaches to Japanese images and visual cultures from performance-theoretical perspectives, namely to painting on the spot (*sekiga*), to the cultural normalization of the brushstroke as an expression of the painter's personality, and to Morimura Yasumasa's photographic *Art History Series* as a contemporary example. The outlook focuses on the historic and ongoing art-historical approaches to act with images, discussing art history itself as being actively involved in performative processes.

1 Einführende Überlegungen

1.1 Performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes – eine Frage des Standpunktes

Die Frage nach performanztheoretischen Perspektiven auf und in japanische(r) visuelle(r) Kunst, wie sie die Tagung *Die Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft*¹ aufwarf, verlangt aus meiner Perspektive als in Berlin ausgebildeter Kunsthistorikerin mit Schwerpunkt Japan nach einer facettenreichen Herangehensweise. Neben

¹ Die Grundzüge dieses Aufsatzes basieren auf meinem Vortrag „*Shukuzu* als performativer Bildakt: Eine Untersuchung der Blockbücher von Ikeda Koson (1801–1866)“ anlässlich der erwähnten Tagung am 22.02.2013 an der Universität Heidelberg.

interdisziplinären Ansätzen zu Performativität sind theoretische Überlegungen aus der Europäischen Kunstgeschichte und Bildwissenschaft genauso in den Blick zu nehmen wie kunstgeschichtliche Untersuchungen zu japanischen Bildwerken. Dabei steht einer breiten und vielschichtigen Debatte zur Performativität von Bildern in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte und den Nachbardisziplinen ein mindestens ebenso faszinierendes Spektrum an performativen Phänomenen in der japanischen visuellen Kunst gegenüber, ohne dass daraus bislang eine fruchtbare Auseinandersetzung resultierte. Dementsprechend möchte ich mit diesem Aufsatz einen Überblick über wesentliche Strömungen in der europäisch-amerikanischen und der Ostasiatischen Kunstgeschichte geben, um damit zu einer stärkeren wechselseitigen Auseinandersetzung mit Bild-Performanz sowohl in der entsprechenden Theoriebildung als auch in Anwendung auf japanische Kulturen des Bildes anzuregen.

1.2 Bildlichkeit und Kulturen des Bildes

Performativität, Performanz und Performance, die als verwandte Begriffe sich überschneidende Bedeutungsspektren mit sich führen,² werden in Hinblick auf Bildwerke und Kulturen des Bildes in ganz unterschiedlichen Bereichen und unter verschiedensten Prämissen eingesetzt, von denen die nachfolgenden Positionierungen beispielhaft, aber keineswegs erschöpfend das kunstgeschichtliche Theoriefeld in Hinblick auf performanztheoretische Perspektiven abstecken.

Insgesamt lässt sich in der bisherigen Forschung kein einheitlicher Zugriff auf eine spezifische Performanztheorie in der Kunstgeschichte und Bildwissenschaft feststellen. Die verschiedenen Ansätze kreisen aber im Wesentlichen um zwei Fragen, die sich nicht klar voneinander trennen lassen und sich gleichermaßen aus facheigenen wie fachfremden Theoriedebatten speisen. Zum einen ist dies die Frage nach der Performativität von Bildern, die fachintern auf Reflexionen von Bildlichkeit bzw. Ikonizität – teilweise auch in Gegenüberstellung zu Textlichkeit und Literarizität – zurückgreift und damit auch Impulse von John L. Austins Konzept performativer Äußerungen (AUSTIN 1962) und den daraus entwickelten Sprechakttheorien aufnimmt. Der Bezug zu diesem Theoriestrang findet aber eher auf einer metaphorischen und assoziativen Ebene statt, wofür der Begriff des Bildaktes und die darum von Horst Bredekamp konstruierte Bild-Theorie (BREDEKAMP 2010) symptomatisch sind.³

² Zur Genese der einzelnen Begriffe sowie ihren Bedeutungsüberschneidungen und -unterscheidungen vgl. u.a. FISCHER-LICHTE 2012: 53. Ich verwende hier die Begriffe Performativität und Performanz synonym für performative, d.h. wirklichkeitskonstituierende und selbstreflexive Phänomene. Demgegenüber bezeichnet Performance konkret ein aufführungshaftes Geschehen mit zeitlicher und räumlicher Begrenzung, wie es sowohl in der Kunst als auch im Theater und im Ritual in Erscheinung tritt.

³ Eine direkte inhaltliche Übertragung von Austins Sprechakttheorie auf die Domäne der Kunst suggeriert Dorothea von Hantelmanns Dissertationstitel *How To Do Things With Art* (HANTELMANN 2007). In ihrer Auseinandersetzung mit den künstlerischen Positionen von James Coleman, Daniel Burens und Jeff Koons

Der zweite Fokus ist im Bereich der affektiven und kognitiven Wirkung von Bildern zu verorten. Dieses Forschungsfeld wurde innerhalb der Kunstgeschichte vor allem aus produktions- und rezeptionsästhetischen Ansätzen heraus entwickelt und beschäftigt sich mit der Frage, wie Bilder auf ihre Betrachter einwirken bzw. wie sie Wirk- und Handlungskraft (*agency*) entwickeln und ausüben. Kunstbetrachtung kann hier in Rückgriff auf theatrale Performativitätskonzepte (FISCHER-LICHTE 2004) und darin eingeflochtene Körper-Diskurse (BUTLER 1993) als ein zeitlich und räumlich determinierter körperlicher Wahrnehmungsakt, teilweise konkret als Blickakt (KRÄMER 2011) verstanden werden, in dem die performative Kraft des Bildes aktiviert wird. Die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Wahrnehmung im Zusammenhang mit Bildwerken in den letzten Jahrzehnten entwickelte sich dabei nicht zuletzt in Reaktion auf den künstlerischen Diskurs selbst, der im 20. Jahrhundert durch die Entwicklung neuer Kunstformate wie Performances, Happenings und Installationen das Bild-Betrachter-Verhältnis neu verhandelte.

Beide Fragen – die nach Performativität im Bild sowie die nach der performativen Kraft von Bildern bzw. dem performativen Umgang mit ihnen – können im Grunde nicht voneinander getrennt, sondern nur ineinander verschränkt erforscht werden, weshalb hier auch nicht explizit die Performativität japanischer Bilder, sondern die Performativität japanischer Kulturen des Bildes zur Diskussion gestellt wird. Der Begriff „Kulturen des Bildes“ ist einer gleichnamigen Aufsatzsammlung (MERSMANN/SCHULZ 2006) entlehnt: Er wird hier verwendet, da die damit eingeforderte Perspektivierung, Fragen der Bildlichkeit nicht losgelöst von der kulturellen Einbindung von Bildern sowie deren spezifischer Rezeptionssituation zu reflektieren, auch für die Performativität von Bildern entscheidend ist:

Eine so verstandene Kultur der Bilder, die stets im Plural von verschiedenen Kulturen gedacht wird, ist offenkundig eng mit Medien verknüpft, die sie überhaupt erst materialisieren, im metonymischen Sinn verkörpern und für alle sichtbar machen; sodann eng auf die wahrnehmenden und handelnden Körper innerhalb einer bestimmten kulturellen Situation bezogen, ohne welche sie ebenfalls nicht existieren können. [...] Bilder entstehen in einem spezifischen Umfeld und entfalten von dort aus ihre Wirkung, Funktion und Bedeutung. Sie sind in komplex interagierende Kulturen eingebunden, in Mischkulturen also, von denen sie einerseits affiziert werden und parasitär zehren, gegen die sie sich andererseits auch wieder abgrenzen, teils zur Wehr setzen.⁴

aus performanztheoretischer Perspektive schließt sie an Austins, vor allem aber an Judith Butlers Performativitätskonzept an.

⁴ MERSMAN/SCHULZ 2006: 13.

Die Verschiebung des Gegenstandsbereiches vom Bild und seiner Bildlichkeit zu Kulturen des Bildes negiert zudem eine global verstandene Bildkultur,⁵ auf die in westlichen Wissenschaftsdiskursen entwickelte Theorien wie die Performanztheorie gleichschaltend anwendbar zu sein scheinen. Stattdessen bemühe ich mich hier um eine fruchtbare wechselseitige Perspektivierung von Performativität und japanischen Kulturen des Bildes.

1.3 Kultur als Performance und Performative Studien

Obwohl die Kunstgeschichte eine nicht zu verachtende Geschichte der Auseinandersetzung mit der Wirklichkeitskonstitution und Selbstreferenzialität von Bildern sowie dem Bild-Betrachter-Verhältnis aufweisen kann, war das Fach lange Zeit nicht an der Entwicklung performanztheoretischer Ansätze beteiligt. Die Grundlagen des heutigen Verständnisses von Performativität wurden in den miteinander verflochtenen Bereichen der Sprechakttheorie (John Austin, John Searle, Jacques Derrida, u.a.), der Ritualforschung und Kulturanthropologie (Victor Turner, Milton Singer, u.a.), der Kulturwissenschaft (Judith Butler, Jon McKenzie, u.a.) und der Theaterwissenschaft (Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, u.a.) gelegt.⁶ Dementsprechend generiert das Feld der Performativitätsforschung keine homogene Performativitätstheorie, sondern eine Vielzahl sich überlappender, einander beeinflussender, teilweise aber auch widersprechender Denkansätze. Ungeachtet dessen lässt sich festhalten, dass performative Akte körperlich zu verstehende Handlungen sind, die im Zuge ihrer Durchführung neue, unvorhergesehene Wirklichkeit generieren und ihr eigenes Tun dabei reflektieren, wobei das Gelingen oder Mislingen dieser selbstreflexiven Wirklichkeitskonstitution von äußeren Bedingungen abhängt.⁷ Entscheidend ist dabei die Fokusverschiebung weg von Handlungen als Ausdruck einer vorher festgeschriebenen Aussage hin zu der Vorstellung, dass die Durchführung der Handlung überhaupt erst eine solche Aussage hervorbringt:

Der Begriff [des Performativen] bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die

⁵ Vgl. MERSMAN/SCHULZ 2006: 13.

⁶ Erika Fischer-Lichte legt mit *Performativität. Eine Einführung* eine übersichtliche, die verschiedenen Stränge der Performativitätstheorie zusammenführende Einführung von den Anfängen der Performativitätsforschung bis zur Ausweitung dieses Forschungsfeldes zu Performativen Studien inklusive performativer Perspektiven auf Text und Bild vor (FISCHER-LICHTE 2012). Die Aufsatzsammlung *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (WIRTH 2002) bündelt Schlüsseltexte zum Thema. Neuere Ansätze zu Performativität als geisteswissenschaftlichem Ansatz mit literaturwissenschaftlichem Schwerpunkt versammelt die Publikation *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis* (HEMPFER/VOLBERS 2011).

⁷ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 41.

Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.⁸

Anmerken ließe sich hier, dass Handlungen grundsätzlich immer performative bzw. phänomenologische *und* repräsentative bzw. zeichenhafte Elemente innewohnen, da performative Handlungen immer eingebettet in einen zeitlich-räumlichen Kontext vollzogen werden, mit dessen repräsentativen Normierungen sie in Wechselwirkung stehen. Performanztheorie mit der Betonung körperlicher, Wirklichkeit konstituierender Prozesse gegenüber zeichenhafter Repräsentation ist dabei in ihrer Radikalität als Gegenbewegung zur linguistischen Wende, dem damit einhergehenden Verständnis von Kultur als Text und der daraus resultierenden Ausweitung von Zeichentheorien auf sämtliche Bereiche der Geisteswissenschaft zu verstehen.⁹ Dementsprechend basiert die performative Wende zum Ende des 20. Jahrhunderts auch auf dem sich durchsetzenden Verständnis von Kultur als Performance¹⁰. Damit wurde Performativität zwangsläufig aus ihren Kerngebieten (Sprechakttheorie, Ritualforschung, Theaterwissenschaft) extrahiert und in den transdisziplinär angelegten Performativen Studien¹¹ zu einer wissenschaftlichen Perspektivierung für die Geistes- und Sozialwissenschaften ausgebaut. In den Fokus geriet dabei all das, was sich durch Texte, Codes und Diskurse nicht oder nur bedingt erklären lässt, allen voran der Körper und seine affektiven Reaktionen und Aktionen, denen letztlich

⁸ FISCHER-LICHTE 2012: 44.

⁹ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 69.

¹⁰ Das Konzept der *cultural performance*, d.h. von Kultur als Performance, wurde ab 1955 maßgeblich von Milton Singer am Beispiel seiner anthropologischen Untersuchungen indischer Kulturen geprägt (SINGER 1991: 4–6). Er betont dabei, dass sich das Selbstverständnis einer Kultur nicht allein auf Texte und Monumente stützt, sondern grundlegend durch Aufführungen bzw. Performances von gesellschaftlicher Bedeutung wie z.B. Tempelfesten, Konzerten, Hochzeiten, etc. geprägt wird und damit eine theatrale Dimension besitzt. Damit wird die Dynamik von Kultur konstatiert. In der Weiterentwicklung von theatral zu performativ verstandener Kultur wird zudem die Selbstbezüglichkeit und wirklichkeitskonstituierende Kraft kultureller Prozesse betont (FISCHER-LICHTE 2012: 29–32). Diese Entwicklung wurde wesentlich durch Judith Butlers Forschungen zu Geschlecht und Gender vorangetrieben, in denen sie die Ausprägung und Postulierung von Geschlechteridentität als kontinuierlichen Prozess wiederholter, gesellschaftlich normierter performativer Akte beschreibt (u.a. BUTLER 1990; BUTLER 1993).

¹¹ Die folgenden an der Freien Universität Berlin angebotenen Großprojekte waren federführend für die Entwicklung und Etablierung der Performativen Studien in der deutschen Wissenschaftslandschaft: das DFG-Schwerpunktprogramm „Theatralität. Theater als Modell in den Kulturwissenschaften“ (1996–2002), der SFB 447 „Kulturen des Performativen“ der DFG (1999–2010) und das Internationale Forschungszentrum „Interweaving Performance Cultures“ des BMBF (seit 2008). Da all diese Projekte auf nationaler und internationaler Ebene als Kooperationen mit Wissenschaftlern anderer Universitäten konzipiert sind, wird das scheinbare regionale Monopol der FU Berlin auf Performativität zu einer Art Gatekeeper-Funktion relativiert. Erwähnenswert ist in dieser Hinsicht zum Beispiel auch der von der Universität Hamburg entwickelte Master-Studiengang Performance Studies mit einer Kombination aus wissenschaftlicher und künstlerischer Ausbildung. Hervorzuheben ist ferner, dass die Entwicklung der Performativen Studien stark verflochten ist mit der Herausbildung ihres amerikanischen Äquivalents, den von Richard Schechner an der New York University begründeten Performance Studies (SCHECHNER 2002).

Wahrnehmungsprozesse zu Grunde liegen.¹² Ich denke, dass die Performanztheorie hier auf ein der Geisteswissenschaft inhärentes Kernproblem aufmerksam macht,¹³ denn performative Akte agieren über Affekte und lösen unvorhersehbare körperliche Reaktionen aus. Diese Emergenzeffekte in autopoietischen Feedbackschleifen¹⁴ zwischen performativ Handelnden lassen sich selbst mit den umfangreichsten Exkursen in die Phänomenologie und Sprachphilosophie schwerlich erklären und bedürfen letztlich eines noch zu entwickelnden Forschungsinstrumentariums jenseits von Quellenstudium, Text- und Bildanalyse. Ob interdisziplinäre Forschungsverbünde mit Einbeziehung von Natur- und Neurowissenschaften hier Abhilfe schaffen können, muss sich erst noch erweisen.¹⁵

2 Bild-Performanz in Kulturen des Bildes

2.1 Verflechtungen zwischen der performativen und der ikonischen Wende

Im kunstgeschichtlichen Diskurs verdichten sich seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert Überlegungen zu Wahrnehmung, Affektausübung und Wissensgenerierung in Hinblick auf den Kerngegenstand des Faches – das Bild. Die dabei auftretenden massiven Überschneidungen zu performanztheoretischen Überlegungen überraschen nicht, fand doch die Ausprägung der Performativen Studien aus der Theaterwissenschaft etwa zeitgleich mit der Ausbildung der Bildwissenschaft und Bildanthropologie aus der Kunstgeschichte statt. Auch die ikonische Wende¹⁶ richtete sich gegen ein Verständnis von Welt als Text und rückte angesichts der Bilderflut in den neuen Medien ganz ähnliche Probleme wie die

¹² Fischer-Lichte arbeitet Wahrnehmung als einen wesentlichen Bestandteil performativer Prozesse heraus, wobei Wahrnehmung selbst ebenfalls als performativer Prozess zu verstehen ist. Auch aus dieser Argumentation ergibt sich eine Ausweitung des Performativitätskonzeptes auf sämtliche kulturellen und sozialen Erscheinungen, wobei „der enge Zusammenhang zwischen Wahrnehmung, Handeln und Bedeutungskonstitution“ in den Fokus der Performativen Studien rückt (FISCHER-LICHTE 2012: 101–112, Zitat ebd.: 133).

¹³ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 70–71.

¹⁴ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 55–56.

¹⁵ Die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Geistes-, Sozial-, Natur- und Neurowissenschaften erfährt in den letzten Jahren eine starke Förderung, um Wahrnehmungsprozesse sowie Prozesse der Affekt- und Wissensgenerierung zu erforschen bzw. ein geeignetes Forschungsinstrumentarium zur Auseinandersetzung mit diesen Phänomenen zu entwickeln. Beispielhaft hierfür sind das von 2007 bis 2012 geförderte interdisziplinäre Forschungszentrum „Languages of Emotion“ an der Freien Universität Berlin, das 2012 eingerichtete Exzellenzcluster „Bild Wissen Gestaltung. Ein interdisziplinäres Labor“ an der Humboldt Universität zu Berlin sowie das sich derzeit im Aufbau befindende „Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik“ in Frankfurt am Main.

¹⁶ Ähnlich wie die Performativen Studien sind auch die Bildwissenschaften mit einer amerikanischen Schwesterdisziplin, den Visual Culture (Studies), eng verschlungen. So spiegelt sich die von Gottfried Boehm aufgeworfene Frage nach dem Bild angesichts des von ihm propagierten *iconic turn* in J.W.T. Mitchells Auseinandersetzungen mit dem Bild (MITCHELL 1994) und dem von ihm ausgerufenen *pictorial turn*.

Performativen Studien in den Fokus, die in der Frage „Was ist ein Bild?“ (BOEHM 1994) ihren fachinternen Ausgangspunkt fanden.¹⁷

Wenn es tatsächlich jene „Wende zum Bild“ gibt, die der Begriff *iconic turn* umschreibt, dann kommen nicht nur Tages- und Oberflächenphänomene ins Spiel, sondern tragende Voraussetzungen unserer Kultur. In diesem Sinne diskutieren wir die These: Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd fügen wir hinzu: diese Logik ist nicht-prädikativ, das heisst nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.¹⁸

Vom Diktat des textlichen Zeichens befreit, gingen Kunsthistoriker in den letzten Jahren verstärkt der Frage nach, was denn nun Bilder seien, inwiefern sie anders funktionieren als Texte, wie sie ihre Wirk- und Beweiskraft entfalten und wie sie als Akteure in kulturellen Prozessen agieren. Deutlich wird diese Schwerpunktsetzung, die zweifellos auch einem disziplinären Selbstbehauptungsdiskurs zu schulden ist, mit einem Blick auf einige Projekte der Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum, deren Veröffentlichungen auch den wissenschaftlichen Diskurs zum Thema dominieren. Zu nennen wäre hier vor allem der 2005 an der Universität Basel eingerichtete „eikones“ NFS Bildkritik, aber auch das 2000–2009 von der DFG geförderte Graduiertenkolleg „Bild. Körper. Medium. Eine anthropologische Perspektive“ an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, das die Ausdifferenzierung der Bildanthropologie unter der Leitung von Hans Belting weiter vorantrieb. Allein in Berlin und Potsdam konzentrieren sich derzeit drei DFG-Projekte, die um Fragen zum Bild kreisen: die 2009 eingerichtete Kolleg-Forschergruppe „Bildakt und Verkörperung“ an der Humboldt Universität zu Berlin, die 2012 eröffnete Kolleg-Forschergruppe „BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik“ an der Freien Universität Berlin und das ebenfalls 2012 etablierte Graduiertenkolleg „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ an der Universität Potsdam.

Als wichtige Schlüsselbegriffe der verschiedenen Bildtheorien, die teilweise an unterschiedliche Projekte gebunden sind, haben sich die Konzeptualisierungen „Bildakt“ (Horst Bredekamp, Humboldt-Universität Berlin), „Bild-Performanz“ (Ludger Schwarte, Kunstakademie Düsseldorf), „ikonische Differenz“ und „ikonische Evidenz“ (Gottfried Boehm, Universität Basel) sowie „bildliche Evidenz“ (Klaus Krüger/Peter Geimer, Freie Universität Berlin) herausgebildet. Diese verschiedenen Forschungsansätze und Konzepte teilen gemeinsame Fragen rund um das Bild, weshalb sie zwangsläufig Überschneidungen aufweisen, dabei aber auch deutlich unterschiedliche Schwerpunkte setzen.

¹⁷ Vgl. auch WULF 2005: 35.

¹⁸ BOEHM 2007: 34.

2.2 Zum Problem der Ko-Präsenz

Wie eingangs erwähnt, haben die verschiedenen performanztheoretischen Ansätze zum Bild und seiner Bildlichkeit die miteinander verschränkten Fragen nach Wirkung im Bild durch Bildlichkeit sowie die Wirkkraft des Bildes im Zusammenspiel mit seinen Rezipienten als Ausgangspunkt. Die für theatrale Performativität notwendige, räumlich und zeitlich determinierte Ko-Präsenz zwischen Handelnden und Wahrnehmenden ist für Bild und Betrachter dabei nicht gegeben oder muss zumindest anders gefasst werden. Einen möglichen Ansatz hierfür stellt die aus dem SFB „Kulturen des Performativen“ entwickelte Unterscheidung zwischen struktureller und funktionaler Performativität in Hinblick auf literarische Texte dar.¹⁹ Bernd Häsner, Henning Hufnagel, Irmgard Maassen und Anita Traninger unterscheiden in ihrem Aufsatz „Text und Performativität“ (HÄSNER *et al.* 2011) grundlegend zwischen struktureller Performativität im Text und funktionaler Performativität in den Beziehungen des Textes zu seiner Leserschaft, womit sie sich einer rezeptionsästhetischen Sichtweise annähern. Unter dem Begriff strukturelle Performativität erfassen die AutorInnen Strukturen auf der Textebene, die zum Ziel haben, die nicht vorhandene Präsenz und Körperlichkeit des Textes über textimmanente Effekte zu rekompensieren, indem sie Gleichzeitigkeit und Ereignishaftigkeit simulieren.²⁰ Die funktionale Performativität bezeichnet dagegen Emergenzeffekte, mit denen der Text auf seine Leser wirkt. Zudem differenzieren Häsner *et al.* die funktionale Performativität zwischen Text und Leser sowie die strukturelle Performativität auf der Textebene (*discours*) von möglichen performativen Entwicklungen innerhalb der Handlung (*histoire*). Gleichwohl weisen sie darauf hin, dass diese verschiedenen Arten von Performativität an und im Text nicht unabhängig voneinander existieren, sondern sich vielmehr interdependent zueinander verhalten.²¹

Diese Interdependenz zwischen inhaltlicher, struktureller und funktionaler Performativität umschreibt unter Umgehung des Prinzips der Ko-Präsenz das Wirkungsverhältnis zwischen Text und Leser mit gewissen Parallelen zu Erika Fischer-Lichtes Konzept der autopoietischen Feedbackschleife, wie sie es in ihrer *Ästhetik des Performativen* (FISCHER-LICHTE 2004) für Aufführungen entwickelt. Sie wendet die autopoietische Feedbackschleife als ein selbstbezügliches, sich selbst hervorbringendes System in der Folge auch auf andere Bereiche an, ohne aber das Bedingungsmerkmal der Ko-Präsenz fallen zu lassen:

¹⁹ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 138–145.

²⁰ Die für Texte herausgearbeiteten Elemente auf der Ebene der strukturellen Performativität, die letztlich aber auch die funktionale Performativität bedingen, sind u.a. Selbstreferenzialität, Indexikalisierungsstrategien, fingierte Oralität, Visualisierungsstrategien, narrative Metalepsen, *showing* statt *telling*, etc. (HÄSNER *et al.* 2011: 83).

²¹ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 82–86.

Die Aufführung als ein ko-präsentischer Prozess erzeugt sich sozusagen selbst bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife. Daher ist ihr Ablauf vor oder bei ihrem Beginn oder zu irgendeinem Zeitpunkt ihrer Dauer auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar. Ihr eignet vielmehr ein hohes Maß an Kontingenz. Dies gilt nicht nur für Fußballspiele oder Gerichtsverhandlungen, sondern auch für künstlerische Aufführungen des Theaters oder der Performance-Kunst.²²

Sowohl die autopoietische Feedbackschleife als auch die Interdependenz von inhaltlicher, struktureller und funktionaler Performativität fokussieren damit auf unterschiedliche Weise das Verhältnis zwischen Intention und Emergenz, das in zeitlich und räumlich determinierten Wahrnehmungsprozessen zwischen Werk bzw. Aufführung und Rezipient seine transformative Wirkung entfaltet.

2.3 Ikonische Differenz als Schlüssel zur Bild-Performanz

Diese Denkmodelle zum Zusammenspiel von Intention und Emergenz in zeitlich und räumlich determinierten Wahrnehmungsprozessen erscheinen mir auch für die Untersuchung von Bildern aufschlussreich, da sie unmittelbar auf die Frage anwendbar sind, wie Bilder in der Dreiecksbeziehung mit Produktion und Rezeption Wirk- und Handlungskraft erzeugen. Die für die Textanalyse aufgemachte Unterscheidung zwischen „Was zeigt der Text?“ (*showing*) und „Was sagt der Text?“ (*telling*) funktioniert bei Bildwerken allerdings nur bedingt,²³ da Bilder in der Regel immer zeigen und nur in den seltensten Fällen tatsächlich sprechen (KRÜGER 2003). Die Frage nach dem Spannungsverhältnis von Repräsentation und Präsentation kehrt sich hier um: Bilder sind immer an erster Stelle Präsentation, in die durchaus repräsentative Elemente eingewoben sind. Vereinfacht gesagt wären damit alle Bilder performativ. Sie bringen nach eigenen Gesetzen eine mehr oder weniger abgeschlossene Welt, wenn auch nur eine Bilderwelt, hervor – sind also wirklichkeitskonstituierend – und verweisen gleichzeitig durch ihre Materialität auf ihren Schaffensakt, wodurch ihnen selbstreflexive Züge eingeschrieben sind. Ähnlich wie im Falle der Literatur findet dieser performative Akt aber nicht in einem Moment der Ko-Präsenz statt, sondern in dem interdependenten Zusammenwirken von inhaltlicher, struktureller und funktionaler Performativität, das erst im Zuge des Rezeptionsprozesses aktiviert wird.

Die so begründbare generelle Performativität von Bildern ist letztlich nicht von Nutzen, lediglich die Unterscheidung zwischen performativen und nicht-performativen Kunstwerken wird damit hinfällig:

²² FISCHER-LICHTE 2012: 55.

²³ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 73–74.

Denn jede sprachliche Äußerung enthält sowohl konstative (bezeichnende) wie auch performative (hervorbringende) Aspekte. So gesehen ist die Rede von einem „performativen Sprechen“ tautologisch. Und gleiches [...] gilt für Kunstwerke. Von einem performativen Kunstwerk zu sprechen macht deshalb wenig Sinn, weil es eben kein nicht-performatives Kunstwerk geben kann.²⁴

Entscheidender als die Feststellung oder Diskussion einer generellen Performativität von Bildern ist dementsprechend die von Dorothea von Hantelmann in ihrer Dissertation (HANTELMANN 2007) eingeforderte wissenschaftliche Perspektivierung, die nach Bildspezifischen Strategien der Bedeutungsproduktion in Kulturen des Bildes fragt:

Es geht darum, einer spezifischen Dimension künstlerischer Bedeutungsproduktion Gewicht zu verleihen, das Hervorbringende, Realitätserzeugende und –gestaltende eines Kunstwerks (und zwar prinzipiell jedes Kunstwerks) als bedeutsam zu erkennen und zu diskursivieren. Ins Blickfeld gerät dabei der kontingente und schwer zu erfassende Bereich der Wirkungen und Effekte, die Kunst situativ, d.h. bezogen auf einen räumlichen und diskursiven Kontext, sowie relational, d.h. in Bezug auf ihre Betrachter hervorbringt.²⁵

Aus kunstgeschichtlicher Perspektive ist, wie bereits erwähnt, Bildlichkeit der Ausgangspunkt für diese Frage nach bildspezifischen Strategien der Bedeutungsproduktion. Gottfried Boehm bezeichnet die für Bilder charakteristische nicht-sprachliche Generierung von Sinn als ikonische Differenz, womit er darauf verweist, dass Bilder immer nur eine mögliche faktische Sichtweise des Bildgegenstandes von unendlich vielen möglichen imaginären Sichtweisen des dreidimensionalen Bildgegenstandes wiedergeben. Die darin klaffende Differenz, die durch die Materialität des Bildes, seinen medialen Status gleichzeitig überbrückt und betont wird, eröffnet einen Spielraum, in dem visuelle Bedeutung überhaupt erst erfahrbar wird.²⁶ Boehm weist in dieser Hinsicht auch auf die dem Bild innewohnende doppelte Zeigeleistung hin:²⁷

Die Logik der Bilder umfasst eine qualitative Transformation, die sich auf unterschiedlichen Ebenen beschreiben lässt. In ihr wandelt sich das Faktische ins Imaginäre, entsteht jener Überschuss an Sinn, der blosses Material (Farbe, Mörtel, Leinwand, Glas usw.) als eine bedeutungsvolle Ansicht erscheinen lässt. Diese Inversion ist das eigentliche Zentrum des Bildes und seiner Theorie. Unbestimmtheit

²⁴ HANTELMANN 2007: 11.

²⁵ HANTELMANN 2007: 12.

²⁶ Vgl. hierzu auch KRÜGER 2007: 419: „In der Zusammenschau der hier betrachteten Gemälde läßt sich sagen, daß die Frage nach den bildlichen Evidenzeffekten und weiter reichend auch nach dem bildlichen Diskurs des Imaginären, die Frage also nach der Wirkungsweise und Struktur der formgebenden Veranschaulichung, mittels derer die Einbildungskraft sich in Bildern, die *imaginatio* sich in *images* konkretisiert und darin bindende Gestalt annimmt, unablösbar mit der Frage nach dem komplexen medialen Status der Bilder verknüpft ist.“

²⁷ Vgl. u.a. BOEHM 2007: 19, 210–211 und BOEHM *et al.* 2008: 12.

ist dafür unverzichtbar, denn sie schafft erst jene Spielräume und Potentialitäten, die das Faktische in die Lage versetzen, *sich* zu zeigen und *etwas* zu zeigen.²⁸

Deutlich wird hier noch einmal, inwiefern Bilder als per se performative Zeichensysteme verstanden werden können: Indem sie etwas zeigen und dabei sich zeigen, sind sie gleichzeitig wirklichkeitskonstituierend und selbstreflexiv. Das dabei von Boehm beschriebene Moment der Ambivalenz wurde im Übrigen von Erika Fischer-Lichte als Charakteristikum performativer Akte herausgearbeitet, das die Entstehung unvorhergesehener Bedeutungen, so genannte Emergenzeffekte, erst ermöglicht.²⁹

Ausgehend von der doppelten Zeigeleistung des Bildes, durch welche Aussage und Aussagendes im Bild zusammenfallen, bezeichnet Ludger Schwarte in seinen einführenden Überlegungen zur Bild-Performanz (SCHWARTE 2011) Bilder insofern als performativ, als sie in und durch sich ein Abbild einer eigenen Welt erschaffen, wodurch sie Identität stiften und am Prozess der Kultur-Generierung teilhaben. Diese Art Bedeutungsproduktion von Bildern, um die es ja auch Hantelmann geht, gelingt ihnen nur dann, wenn man ihnen Glauben schenkt, d.h. wenn es den Bildern gelingt, ihre Betrachter Kraft der in ihnen ausgeprägten Evidenzen und Affekte zu überzeugen. Hierbei betont Ludger Schwarte wiederum das Zusammenwirken von Bildproduktion und Bild im Wahrnehmungsakt des Rezipienten, wobei er die Handlung der Bildschaffung als im Bild eingeschriebene, wahrzunehmende Geste hervorhebt.³⁰

2.4 Ikonische und bildliche Evidenz

Das Forschungsfeld von ikonischer (BOEHM *et al.* 2008) und bildlicher Evidenz (KRÜGER 2009, GEIMER/KRÜGER 2013) setzt an dieser für die Bild-Performanz notwendigen Überzeugung des Betrachters an.³¹ Ausgangspunkt ist hier die Beweis- und Wirkkraft des Bildes, das durch sinnliche Mittel, konkret durch Bild-spezifische (nicht sprachliche) Verfahren überzeugt, weshalb wiederum die Frage der Bildlichkeit gegenüber anderen Kommunikationsformen in

²⁸ BOEHM 2007: 211.

²⁹ Vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 87–99, 147–149.

³⁰ Vgl. SCHWARTE 2011: 13–15.

³¹ Es spricht für die traditionell wie aktuell starke Ausdifferenzierung der deutschsprachigen kunstgeschichtlichen Theoriebildung, dass sich um die Evidenz von Bildern diese beiden Konzeptualisierungen ikonische Evidenz und bildliche Evidenz entwickelt haben. Beide Forschungsansätze weisen zahlreiche Übereinstimmungen auf, verweisen aber – vorgetragen von individuellen Forschern an unterschiedlichen kunstgeschichtlichen Institutionen – durchaus auf verschiedene kunstgeschichtliche Traditionen und bringen entsprechend divergente Schwerpunktsetzungen mit sich. So trägt beispielsweise die ikonische Evidenz gewissermaßen qua nomen noch das Erbe der Ikonik Max Imdahls mit sich (etwa in der Betonung der Einzelleistung von Bildern und der daraus abgeleiteten Notwendigkeit von Einzelanalysen; BOEHM 2008: 30–32), während dieser Traditionsstrang im Entwurf der bildlichen Evidenz nicht mitschwingt, sondern stattdessen explizit das Bild im Spannungsgefüge von Autonomie und Heteronomie, als historisch verankertes und ästhetisch wirksames Dispositiv (GEIMER/KRÜGER 2013: 7–8) betont wird.

den Fokus gerückt wird, womit zwangsläufig das Ringen um eine tragfähige Theorie des Bildes einhergeht.

Wissenschaftsgeschichtlich fußen Überlegungen zur Evidenz des Bildes in dem lateinischen Begriff *evidentia* (griechisch *enárgeia*) der antiken Rhetorik, der – vermittelt über Rekurse in die Phänomenologie – in den letzten Jahren mit der wissenschaftlichen Hinwendung zu Wahrnehmungsprozessen neue Aktualität erfährt.³²

Die Ableitung des Evidenzbegriffs von *e-videri* – „herausschneiden, hervorscheinen“ – aber macht das Unausweichliche einer solchen Erscheinung deutlich: ihre Wirkkraft leuchtet sozusagen aus dem Gesehenen selbst hervor und trifft den Betrachter mit der Gewalt einer von außen an ihn herangetragenen Tatsache. Damit ist der subjektive Anteil der Wahrnehmung zunächst einmal außer acht gehalten, denn Evidenz „macht deutlich“ und „stellt klar“, enthüllt Verborgenes und autorisiert es. Die Strahlkraft des Bildes aber kann nur im dialektischen Wechselspiel mit dem „Hineinsehen“ und „Durchschauen“ – d.h. mit dem aktiven Anteil – des Betrachters fruchtbar gemacht werden.³³

Analog zu performanztheoretischen Sichtweisen auf das Bild, wird mit dem Ansatz der bildlichen Evidenz also der Umstand betont, dass das Bild nicht lediglich repräsentatives Abbild ist, sondern Bedeutung inklusive repräsentativer Verweise auf verschiedene Referenzrahmen (z.B. andere Bilder, Zeitgeschehen, etc.) erst im Zuge seiner Bildfindung und deren Wahrnehmung generiert. Das Bild erscheint dabei als medial gefasste Präsenz,³⁴ die den Betrachter nicht mittels sprachlicher Argumente, sondern in Wahrnehmungsprozessen durch das Zusammenspiel von vermittelten Evidenzen und Affekten überzeugt. Der Verlauf dieser Wahrnehmungsprozesse ist durch die spezifischen visuellen Vorgaben des Bildes angelegt, aber – in dem Sinne wie reale Betrachter sich vom impliziten Betrachter unterscheiden – nicht vollständig planbar und offen für emergente Entwicklungen.³⁵ Die visuellen Vorgaben des Bildes und die von ihnen ausgelösten Evidenzeffekte³⁶ unterliegen letztlich zeitlich und räumlich determinierten kulturellen Normierungen, auf welche die Bilder als „ästhetisch wirksame Dispositive“³⁷ ihrerseits einzuwirken vermögen. Evidenz wird

³² Eine Einführung zum Evidenz-Begriff mit zahlreichen weiterführenden Literaturverweisen gibt die Einleitung „Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit“ von Gabriele Wimböck, Karin Leonhard und Markus Friedrich (WIMBÖCK *et al.* 2007) zu der gleichnamigen Aufsatzsammlung. Während hier der Fokus auf die naturwissenschaftlich geprägte Entwicklungsgeschichte des Sehens gelegt ist, geht Gottfried Boehm in seiner Herleitung des Begriffes „ikonische Evidenz“ (BOEHM 2008) stärker auf Denkansätze aus der Phänomenologie von Edmund Husserl ein.

³³ WIMBÖCK *et al.* 2007: 12.

³⁴ Vgl. KRÜGER 2007: 392.

³⁵ Vgl. STOELLGER 2008: 183–185.

³⁶ Krüger betont, dass bildliche Evidenz lediglich als Evidenzeffekte erfahrbar ist, wodurch zwangsläufig eine rezeptionsästhetische Perspektive mitgedacht wird, in der sich das Konzept aber nicht erschöpft (KRÜGER 2007: 393, 419–420).

³⁷ KRÜGER 2009: 909.

dabei als eine ästhetische Grundkategorie von Bildern erkannt,³⁸ die in ihrer kunstgeschichtlichen Konzeptualisierung als ein Brennpunkt für performative Wechselwirkungen zwischen Bildern und ihren Produktions- und Rezeptionskontexten zu verstehen ist, in dem die Wirk- und Handlungsmacht von Bildern kulminiert.

2.5 Bildakt und Blickakt

Analog zu Konzepten um die Evidenz des Bildes, welche die zweifellos im Rezeptionsakt stattfindende Bedeutungsgenese von Bildern letztlich in die (produzierten) Bilder zurückführt,³⁹ ohne diese zu autonomen, quasi-magischen oder beseelten Objekten zu überhöhen, kreist die Debatte um Bildakt (BREDEKAMP 2010) versus Blickakt (KRÄMER 2011) um die Frage, wer oder was eigentlich handelt, wenn Bilder in performative Handlungen eingebunden sind.

So geht Horst Bredekamp in seinen Darlegungen zum Bildakt, die eine umfassende Bild-Theorie aufbauen, davon aus, dass Bilder kulturelle Zusammenhänge stiften bzw. als Setzungen sozialer und kultureller Identitäten agieren, also in performative Prozesse der Kulturstiftung eingebunden sind.⁴⁰ Hierfür nutzen Bilder die ihnen eigenen ikonischen Eigenschaften, um den Betrachter anzurühren und über diese sinnliche Erfahrung Empfinden, Denken und Handeln anzuregen. Dieses affektive Anrühren des Betrachters, in dessen Zusammenhang Bredekamp auch auf die *enárgeia* verweist,⁴¹ wird mit einem Rekurs auf Platon, Heidegger und Lacan als eine Handlung des Bildes bzw. dementsprechend als Bildakt aufgefasst,⁴² ohne dabei freilich den Betrachter ganz aus den Augen zu verlieren:

Unter umgekehrten Vorzeichen geht der „Bildakt“ damit auf die Ursprungsbestimmung des „Sprechakts“ zurück. Der von Schleiermacher bis Austin verfolgte Sinn des „Sprechakts“ zielte auf Äußerungsakte, die den Effekt der Wörter und Gesten im Außenraum der Sprache zum Wesen ihrer selbst machten. Der hier verwendete Begriff des „Bildakts“ nimmt diese Spannungsbestimmung auf, um den

³⁸ Vgl. BOEHM 2008: 16–17 und GEIMER/KRÜGER 2013: 2.

³⁹ Deutlich wird dies aus einem anderen Blickwinkel auch in der Dissertation der Künstlerin und Philosophin Judith Siegmund, die über ihre Konzeptualisierung von Evidenz in der Kunst versucht, die Seite der künstlerischen Produktion in der Bedeutungsgenese durch/in Kunst stärker zu beleuchten und im kunstgeschichtlichen Diskurs zu stärken (SIEGMUND 2007).

⁴⁰ Auch wenn es Bredekamp dabei *expressis verbis* nicht um eine Positionierung im Wettstreit zwischen Bild und Sprache geht (BREDEKAMP 2010: 55), nehmen seine Ausführungen zur Bildschöpfung als evolutionären Schritt zur Menschwerdung doch genauso deutlich und bisweilen pathetisch ausformuliert sowie angereichert mit einem Bezug auf Boehms ikonische Differenz eine solche Setzung vor: „Die Rahmung einer Sonderform bezeugt mit der Erkenntnis ästhetischer Unterschiede auch den Willen, diese gestaltend zu verstärken. Hier ist jene Unterscheidung angelegt, die als ‚ikonische Differenz‘ zur Grundbestimmung des Bildes gehört. Derartige Fähigkeiten sind zu Markzeichen der Evolution geworden: Mensch ist, wer Naturgebilde in Bilder umzuformen und diese als eigene Sphäre zu bestimmen vermag.“ BREDEKAMP 2010: 27–28.

⁴¹ Vgl. BREDEKAMP 2010: 22.

⁴² Vgl. BREDEKAMP 2010: 36–48.

Impetus in die Außenwelt der Artefakte zu verlagern. In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.⁴³

Zwar verweist Bredekamp diesbezüglich selbst auf den Missstand, dass frühere Bildakt-Theorien durch eine Gleichsetzung von Bildern nicht mit Sprechen, sondern mit Wörtern zu einer irregeleiteten Bildauffassung gelangt seien,⁴⁴ und argumentiert in seinen Darlegungen dahingehend, dass sowohl Bilder als auch Sprechen Äußerungsakte seien, aber tatsächlich setzt genau an dieser Analogie zwischen Sprech- und Bildakt die performanztheoretische Kritik an. Denn in dem Sinne, wie ein Sprechakt nicht ohne Sprecher und Hörer stattfinden kann, ist auch das Bild zur Entfaltung seiner Wirkung auf den Betrachter angewiesen, weshalb korrekterweise von einem Blickakt zu sprechen sei.⁴⁵ Anknüpfend an Überlegungen von Hans Belting (BELTING 2005), der sich wiederum auf Jean-Paul Sartre beruft, konzeptualisiert Sybille Krämer dementsprechend den Blick als Interaktion zwischen Bild und Betrachter, d.h. als eine vom Betrachter angesichts der Präsenz des Bildes vorgenommene Handlung, die letztlich die performative Kraft von Bildern aktiviert:⁴⁶

Unser Verhältnis von Bildern partizipiert an dem Umstand, dass wir soziale Wesen sind, und zwar genau deshalb, weil die Form dieser unserer Sozialität verwurzelt ist im Wechselverhältnis von Blicken/Angeblicktwerden. Eine Beziehung, angesiedelt in der Domäne des Zwischenmenschlichen, wird somit auf das Verhältnis von Bild und Betrachter übertragen, die dabei nicht länger Werk bzw. Objekt und Betrachter bzw. Subjekt bleiben, sondern in ein „Interaktionsverhältnis“ treten.⁴⁷

In dieser Interaktion zwischen Bild und Betrachter, die Krämer unter dem Begriff Blickakt fasst, entfaltet sich für sie die Performativität von Bildern in einem Prozess der Widerfahrnis oder ästhetischen Ansteckung zwischen dem medial gefassten Bild und dem Körper des Betrachters.⁴⁸ Anders als das Sehen, das vom Subjekt ausgehend das Angesehene erfasst und objektiviert, trifft der Blick immer auf einen Gegenblick, der eine solche Vereinnahmung und Objektivierung vereitelt und statt dessen eine ambivalente Beziehung aufbaut, in der Subjekt-Objekt-Beziehungen zumindest teilweise zugunsten der Interaktion aufgehoben werden.⁴⁹ Diese Blickbeziehung ließe sich ohne weiteres als eine autopoietische

⁴³ BREDEKAMP 2010: 51–52.

⁴⁴ Vgl. BREDEKAMP 2010: 48–52.

⁴⁵ Vgl. KRÄMER 2011: 68–71 und FISCHER-LICHTE 2012: 149.

⁴⁶ Vgl. KRÄMER 2011: 68–71.

⁴⁷ KRÄMER 2011: 70–71.

⁴⁸ Vgl. KRÄMER 2011: 65, 76–80. Krämer verweist in dieser Hinsicht u.a. auf wegweisende Überlegungen der Kunsthistoriker David Freedberg (*The Power of Images*) und Georges Didi-Hubermann (*Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*). Ähnlich äußert sich auch Bernhard Waldenfels, wenn er den Prozess des Auffallens bzw. ins Auge Stechens von Bildern als ein Widerfahrnis und eine Affektion mit durchaus aggressivem Potential beschreibt (WALDENFELS 2008: 49–50).

⁴⁹ Vgl. auch FISCHER-LICHTE 2012: 149 und BELTING 2005: 50–51.

Feedbackschleife verstehen, wie auch Fischer-Lichtes Beschreibung des Blickaktes verdeutlicht:

Mit dem Begriff des Blickaktes wird also ein Ereignis gefasst, das eintritt, wenn ein Subjekt durch seine Imagination ein von ihm angeblicktes Bild verlebendigt und damit ein quasi-intersubjektive sozusagen ko-präsentische Beziehung zwischen sich und dem Bild herstellt. Der Blickakt bringt auf diese Weise eben das hervor, worauf der Blickende reagiert.⁵⁰

Die Umschreibung der Bildwirkung als Blickakt verdeutlicht über Umwege in die Performanztheorie, dass die Bedeutung eines Bildes zeitlich und räumlich bedingt ist. Ihre Grundlagen sind zwar im Bild angelegt, aber die Bedeutung, die durch Bilder und mit Bildern gewonnen wird, unterliegt kulturell normierten und performativ vollzogenen Rezeptionsprozessen. Die Tatsache, dass trotz dieser Erkenntnis die Bildtheorie vergleichsweise wenig auf performanztheoretische Überlegungen eingeht, sieht Sybille Krämer zu Recht in dem Umstand, dass die Kunstgeschichte bereits aus anthropologisch-kulturalistischen und wahrnehmungstheoretisch-phänomenologischen Ansätzen heraus in der Lage war „die Engführung einer zeichentheoretischen Betrachtung von Bildverhältnissen zu benennen und auch zu überwinden“⁵¹.

2.6 Bild-Performanz in Kulturen des Bildes

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass Performanz in der aktuellen Bildtheorie durchaus eine Rolle spielt, aber nicht unbedingt als solche thematisiert wird. Allen Ansätzen gemeinsam ist das Zugeständnis, dass Bilder Wirkkraft (*agency*) ausüben, indem sie innerhalb des von ihnen vorbestimmten Rahmens in Hinblick auf den Betrachter Wirkmacht bzw. Affekte und Überzeugungskraft bzw. Evidenz aktivieren.⁵² Hierbei nutzen Bilder die ihnen eigenen, visuellen Strategien, die Parallelen, aber auch Differenzen zu anderen Kommunikationssystemen des Kulturellen wie z.B. Text, Gestik, Musik, etc. aufweisen. So funktionieren Bilder als in Szene gesetzte Weltbilder, deren Autonomie durch Referenzen auf andere Bilder und außerbildliche Kontexte relativiert wird.

⁵⁰ FISCHER-LICHTE 2012: 151.

⁵¹ KRÄMER 2011: 82.

⁵² In Hinblick auf das Agieren von Bildern, ihrer Wirk- und Handlungsmacht, die in performativen Prozessen zum Tragen kommt, gibt es zahlreiche Überschneidungen zwischen performanztheoretischen Ansätzen und der vor allem von Bruno Latour geprägten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT). Erika Fischer-Lichte thematisiert diese Überschneidungen in ihrem Kapitel „Die Macht der Dinge“, in dem es um die Rolle von Dingen in performativen Prozessen geht (FISCHER-LICHTE 2012: 166–67). Anfang der 1980er Jahre durch Latour, Michel Callon, John Law und Madeleine Akrich entwickelt, arbeitet die ANT an ähnlichen Problemen wie die Performanztheorie, wie z.B. die Überwindung der Objekt-Subjekt-Trennung, die Sybille Krämer in performativen Prozessen ebenfalls aufgehoben sieht (KRÄMER 2011: 69–71).

Die performative Kraft von Bildern beruht auf diesem Spannungsgefüge von Autonomie und Heteronomie. Darauf aufbauend betont eine performanztheoretische Perspektive die prozesshafte Wechselwirkung zwischen Bildern und kulturellen Normierungen sowie sich daraus ergebende zeitlich und räumlich determinierte und entsprechend wandelbare Bedeutungszuschreibungen. Die affektive wie evidente Wirkung von Bildern kann dementsprechend nur in Relation zu den Kulturen des Bildes, in die sie eingebettet sind und auf die sie selbst rückwirken, untersucht werden. Hierbei ist es notwendig, neben kulturellen Normierungen auch die spezifische Rezeptionssituation in den Blick zu nehmen, da ein Wandel dieser (z.B. vom buddhistischen Tempel ins Museum) das Bild in neue, bei seiner Entstehung nicht absehbare Kulturen des Bildes hineinwerfen kann. Die performanztheoretische Perspektive öffnet das Bild dadurch auch für neue, bei seiner Produktion nicht intendierte, sondern erst im Laufe seiner Biographie entstehende Bedeutungen und Wirkungen. In dem Sinne, wie der jeweilige Blickakt ein Bedeutung und Affekt generierendes Ereignis ist, ist auch die so genannte, die kunstgeschichtlich häufig beschworene ursprüngliche Rezeptionssituation als ein zeitlich und räumlich zu fixierendes Ereignis anzuerkennen: zweifellos als ein in der Biographie des Bildes gewichtiges Ereignis – aber eben nur eines in einer unendlichen möglichen Kette von Ereignissen der Bedeutungszuschreibung und Wirkung auf potentielle Rezipienten.

Die einzelnen Konzepte um strukturelle/funktionale Performanz, Bild-Performanz, ikonische bzw. bildliche Evidenz, Bildakt und Blickakt fokussieren jeweils aus unterschiedlichen Blickwinkeln die Frage, wie im Bild bzw. in der Dreiecksbeziehung zwischen Bildproduktion, Bild und Bildrezeption Wirkung generiert wird, inwiefern diese Wirkung im Bild selbst angelegt und reflektiert ist, oder doch in erheblichen Maße dem Wahrnehmungsprozess des Betrachters unterliegt. Die einzelnen Positionen lassen sich, trotz vieler Gemeinsamkeiten, nur schwerlich vergleichen oder gar in eine übergeordnete Performanz-Theorie des Bildes integrieren. Stattdessen ist es gerade die Vielstimmigkeit der jeweiligen Positionen, die hier nur angedeutet werden konnte, die symptomatisch ist für die Komplexität und den Facettenreichtum des Problems der Dynamik von bildlicher Wirk- und Handlungsmacht in Interaktion mit kulturellen Normierungen. Offensichtlich hat hier in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte ein Paradigmenwechsel hin zur Emotions- und Affektforschung stattgefunden, welcher der Erkenntnis geschuldet ist, dass kulturelle Normierungen sich nicht allein durch Diskurse erklären lassen, sondern vielmehr das Zusammenspiel zwischen Diskurs und Affekt untersucht werden muss.

Hierzu gehört ebenfalls ein wachsendes Verständnis dafür, dass auch Wissen – als Bestandteil von Kultur – dynamischen Prozessen unterworfen ist, die sich ebenfalls nicht ausschließlich durch wissenschaftsgeschichtliche Diskursanalysen erklären lassen. Nicht nur die Bildwirkung, sondern auch die Wissensgenese ist als performativer – d.h. neue Wirklichkeiten schaffender und selbstreflexiver – Prozess zu verstehen, „bei dem Emergenz

als wichtiges Organisationsprinzip anzuerkennen ist“⁵³. Gerade da die Instanzen des kunstgeschichtlichen Diskurses, allen voran das Museum und der zunehmend stärker in den Blick genommene Markt, Bilder in neue Handlungszusammenhänge integrieren, Kulturen des Bildes als solche erst erfassbar machen und somit auf verschiedenen Ebenen in den Prozess der Bedeutungszuschreibung und Wirkungsgenese eingreifen, ist es unerlässlich, auch die kunstgeschichtliche Wissensproduktion als performativen Prozess zu begreifen und in seiner Wechselwirkung zur Wirk- und Handlungsmacht seines Gegenstandsbereichs zu untersuchen.

3 Ansätze performanztheoretischer Untersuchungen auf japanische Kulturen des Bildes

3.1 *Sekiga* als künstlerische Praxis mit Aufführungscharakter

Einen wegweisenden Ansatz für die notwendige Einbeziehung von Performance in die Bildanalyse entwickelt Alexander Hofmann in seiner Untersuchung von *sekiga* (席画)⁵⁴ als Performance-Malerei oder vor Ort ausgeführter Malerei (*paintings on the spot*). Seine Dissertation (HOFMANN 2011) zielt dabei auf die Analyse von *sekiga* als künstlerische Praxis ab, die im Japan des 16. bis 19. Jahrhunderts weit verbreitet war und teilweise noch heute Anwendung findet. Dieser Ausrichtung einer ersten umfassenden Aufarbeitung einer spezifischen Kultur des Bildes und ihrer Entwicklung in Wechselwirkung mit sozialgeschichtlichen und politischen Kontexten entsprechend, wählte der Kunsthistoriker allerdings keinen performanztheoretischen, sondern einen sozialgeschichtlichen Ansatz.⁵⁵

Gleichwohl arbeitet er für *sekiga* viele der von Erika Fischer-Lichte identifizierten Charakteristika einer Aufführung⁵⁶ heraus, ohne diese explizit als solche zu benennen. So beschreibt er die Ausführung von Malerei vor Publikum als ein einmaliges, zeitlich und räumlich determiniertes Ereignis, an dem Maler, mit ihrer Bereitschaft etwas vorzuführen, und Zuschauer, mit ihrer Bereitschaft etwas zu beobachten, gleichermaßen beteiligt sind (Ko-Präsenz) und im Sinne einer autopoietischen Feedbackschleife miteinander interagieren. Er betont ferner, dass die Aufführung selbst nicht nur ein öffentlich vollzogener Schaffensakt zur Bildgenese, sondern ein interaktives soziales Ereignis ist, das mannigfaltige Funktionen der Aushandlung sozialer Beziehungen erfüllt. Diese waren zum Beispiel die Bestätigung der Beziehung zwischen dem Shōgun und seinen angestellten Malern in einem öffentlichen, jährlich wiederholten Ritual, die Ausprägung des sozialen und machtpolitischen Gefüges zwischen dem Hof des Shōgun und seinen Gästen, die Stiftung von Gruppenidentität

⁵³ FISCHER-LICHTE 2012: 184.

⁵⁴ Zur Begriffsgenese und Verwendung auch in Abgleich mit verwandten Begriffen vgl. HOFMANN 2011: 11. Zur Entwicklung von *sekiga* als künstlerische Praxis inklusive chinesischer Grundlagen vgl. ebd.: 13–18.

⁵⁵ Vgl. HOFMANN 2011: 9–10.

⁵⁶ Zu den einzelnen Aspekten einer Aufführung vgl. u.a. FISCHER-LICHTE 2012: 53–68.

zwischen beteiligten Malern oder auch der Erwerb von gesellschaftlicher Aufmerksamkeit und damit verbundenem finanziellen Gewinn.⁵⁷ Diese Funktionen sind insofern dem Bereich der kulturellen Performativität zuzuordnen, als sie alle als Aushandlungsprozesse von gesellschaftlichen Beziehungen zu verstehen sind: Durch das gemeinsame aufführungshafte Erlebnis reflektieren sich die einzelnen Teilnehmer in dem neu konstituierten oder einmal mehr bestätigten sozialen Gefüge.⁵⁸

Dementsprechend ist Alexander Hofmanns zentrales Anliegen, dass Bilder, die explizit vor Publikum gemalt wurden, in ihrer Bedeutung nicht auf das Resultat dieses aufführungshaften Malaktes – das eigentliche Bild – zu reduzieren sind. Damit zeigt der Autor implizit eine paradigmatische Verschiebung im Umgang mit Bildern von der Edo-Zeit und ihrer Bildkultur der Performance-Malerei hin zur kunstgeschichtlichen Kultur des Bildes und ihrer westlich geprägten Fixierung auf das Bild als scheinbar autonomes Objekt auf.

In diesem Sinne möchte ich die Untersuchung Alexander Hofmanns zum Anlass nehmen, darauf hinzuweisen, dass in der vorab skizzierten Debatte um Bildakt oder Blickakt die Dimension des Malaktes nahezu vollständig fehlt und dementsprechend zu ergänzen ist. Performative Handlungen finden nicht nur im Prozess der Bildbetrachtung, sondern zuallererst in der Bilderschaffung statt, wobei das Bild als visuell fixierte Schnittstelle dieser aufeinander bezogenen Prozesse zu verstehen ist. Um performative Handlungen in und mit Bildern in spezifischen Kulturen des Bildes zu analysieren, sollte deshalb auch die Bildproduktion stärker in den Fokus gerückt werden. Charakteristisch für die künstlerische Praxis von *sekiga* und der damit einhergehenden Bildkultur ist dabei, dass der Malakt häufig sogar von größerer Bedeutung war als sein künstlerisches Resultat, das vor allem als Zeugenschaft oder Dokumentation der stattgefundenen Mal-Performance diente.⁵⁹

Dieser performativen Ebene der Bildproduktion nachzugehen, ist allerdings selbst unter Ausräumung kunstgeschichtlicher Engführungen auf den Gegenstand des Bildes nicht einfach, da diese in Malvorführungen entstandenen Arbeiten häufig nicht als solche erkannt werden (können). Mit wenigen Ausnahmen wurde die Ausführung in einer Mal-Performance nicht auf dem Werk selbst, sondern lediglich auf den ihm zugehörigen Aufbewahrungskästen und darin enthaltenen Dokumenten festgehalten.⁶⁰ Deutlich wird hier, inwiefern die Beziehung zwischen Malakt und Blickakt bzw. Bildproduktion und Bildrezeption in einer Kultur des Bildes aufeinander abgestimmt ist und gerade dadurch performatives Handeln in und mit Bildern erst ermöglicht. So gehört in traditionellen

⁵⁷ Zum Ritual des alljährlichen Neujahrsmalens (*hajime; kakizome*) vgl. HOFMANN 2011: 29–31, zu *sekiga* im shogunalen Umfeld ebd.: 22–71, zu *sekiga* als Mittel zur Identitätsstiftung vor allem in Literatenzirkeln ebd.: 73–103 und zur Kommerzialisierung von *sekiga* ebd.: 105–138.

⁵⁸ Vgl. HOFMANN 2011: 9–12.

⁵⁹ Vgl. HOFMANN 2011: 12.

⁶⁰ Vgl. HOFMANN 2011: 11. Als weitere Indizien für die Ausführung eines Bildes in einer Mal-Performance führt Hofmann ebd. die folgenden Punkte an: Spuren eines ungewöhnlichen Maluntergrundes auf dem Papier (z.B. Tatami-Abdruck), Zusammenarbeit mehrerer Maler auf einem Blatt und auffällige Ausführungstechniken z.B. mit Fingern.

japanischen Kulturen des Bildes das Studium der Aufbewahrungskästen samt ihrer Dokumente zweifellos zur Rezeption von Bildern dazu, wodurch zusätzliche Informationen zur Produktionssituation, aber auch zur Provenienz des Bildes, die seine Bedeutung ebenfalls anreichern können, automatisch in den Blickakt einfließen. Dies ist in der Rezeptionssituation, wie sie Museen heute vorgeben, in der Regel nicht möglich. Stattdessen bringt das Museum eine eigene Kultur des Bildes mit sich, welche das Werk in einen neuen Handlungszusammenhang überträgt, welcher der ursprünglichen Kultur des Bildes diametral entgegenstehen kann.

Eine Stärke der Arbeit von Alexander Hofmann ist, dass er *sekiga* als künstlerische Praxis sowohl in ihrer Verflechtung mit anderen Kulturen des Bildes (Malwerkstätten des Shōgun, Literatenmalerei, Exzentrik-Diskurs) sowie in Wechselwirkung mit politischem und sozialem Handeln nachzeichnet und historisiert. Indem er sowohl auf Seite der Malenden (Maler der Kano-Schule mit unterschiedlichem Status, Literatenmaler, Stadtmaler, etc.) als auch auf Seite der Betrachtenden (Aristokratie, Schwertadel, Literatenzirkel, städtisches Publikum, etc.) verschiedene Interessengruppen und deren Zusammenspiel im Umgang mit *sekiga* ausdifferenziert, verdeutlicht er die Notwendigkeit, für einzelne Bilder die Bildkultur, in die sie eingebettet sind, jeweils mit ihren künstlerischen, politischen und gesellschaftlichen Normierungen entsprechend ihrer spezifischen Entstehungssituation zu reflektieren. Dabei stellt sein detaillierter historischer Abriss die Grundlage zur Verfügung, um eine solche Reflexion der performativen Dimension einzelner *sekiga* überhaupt in Angriff nehmen zu können.

3.2 Der Pinselstrich als Ausdruck der Malerpersönlichkeit – Zur kulturellen Normierung von Maltechniken

Die Interpretation des Pinselstriches als Ausdruck der Malerpersönlichkeit ist ein in der Ostasiatischen Kunstgeschichte tief verwurzelter Zugriff auf Werke der Literatenmalerei (*bunjinga* 文人画) und „Zen-Malerei“⁶¹ (*zenga* 禅画).⁶² Die Ursprünge dieses Konzepts lassen sich bis auf Maler und Gelehrte der chinesischen Song-Dynastie (960–1279) zurückverfolgen.

⁶¹ Der Begriff *zenga* wird im engeren Sinne auf Bilder von Mönchsmalern aus der Edo-Zeit, im weiteren Sinne aber auch auf unter Einfluss von Zen-buddhistischen Klöstern angefertigte Malerei allgemein angewendet. Zur Problematik von „Zen-Kunst“, der modernen Genese dieser kunstgeschichtlichen Kategorie unter Einbeziehung der Popularisierung von Zen und „Zen-Kunst“ in Europa und Amerika im 20. Jahrhundert vgl. LEVINE 2007. Zum Verhältnis von Zen- bzw. Chan-Malerei zu buddhistischer Kunst sowie der Neubewertung alter Werke unter dem modernen Verständnis von Zen-Malerei vgl. LACHMAN 2005.

⁶² Dass die kulturelle Normierung vom Pinselstrich als Ausdruck der Malerpersönlichkeit auf Literatenmalerei und „Zen-Malerei“ angewendet wird, liegt zum einen in der Entwicklung des Konzepts aus der Literatenmalerei der Song-Dynastie und zum anderen an der vielschichtigen Verflechtung zwischen Literatenmalerei und monochromer Tuschemalerei von Chan- bzw. Zen-Mönchen. Für einen konzentrierten Abriss zur Entwicklung der Tuschemalerei im Kontext der Zen-Klöster, die hier auch explizit als „Zen-inflicted mode of scholar painting“ bezeichnet wird, vgl. LIPPIT 2011a sowie speziell zur transkulturellen Verflechtungsgeschichte zwischen Tuschemalerei von Literaten und Mönchsmalern LIPPIT 2011b: 120–121.

Die vermutlich früheste Darlegung vom Duktus als Visualisierung der Malerpersönlichkeit, in der auch auf die Einheit von Schreibkunst und Malerei (*shoga ichi*, ch.: *shu hua yi* 書画一) verwiesen wird, ist in der Abhandlung *Erfahrungen mit der Malerei* (*Tuhua Jianwenzhi* 圖畫見聞誌) des Kritikers und Hofbeamten Guo Ruoxu 郭若虚 (aktiv 2. Hälfte 11. Jh.) enthalten. Die in diesem Zusammenhang zentrale Passage übersetzt Martin J. Powers wie folgt:

It is always the case that a painting must entirely convey the artist's character (*qiyun*) if it is to be hailed as a treasure in its age. [...] This is contingent upon natural genius and proceeds from the depths of the artist's soul. It may be compared to the commonly practiced art of judging signatures. We call these "heart-prints," for it is first of all in the springs of the heart that one imaginatively creates forms and lines. When such lines are in harmony with the heart, they are called its "prints." For example, with painting and calligraphy, it begins with thoughts and emotions which then are impressed upon paper and silk. How should such works not be considered prints? If signatures reveal a man's dignity and condition, how should painting and calligraphy not likewise reveal the quality of his personality? In this respect painting is just like calligraphy.⁶³

Varianten der hier dargelegten Auffassung, dass die mit Pinsel und Tusche gezogenen Spuren als Abdruck des Herzens oder Visualisierung der Malerpersönlichkeit zu verstehen seien, finden sich bei vielen namhaften Malern und Kritikern der chinesischen Malereigeschichte von Mi Fu (1051–1107) über Wu Li (1632–1718) und Zou Yigui (1686–1766) bis hin zu Zhen Ji (1813–1874). In seinem Aufsatz *The Cultural Politics of the Brushstroke* geht Martin J. Powers (POWERS 2013) auf verschiedene Ausprägungen des Konzeptes ein und erläutert sie im Zusammenhang des innerchinesischen Kulturkampfes zwischen Vertretern der Akademie- und der Literatenmalerei:

Since the court valued naturalism and finish, the literati had little choice but to move in the direction of coarser brushwork that, as a by-product, left clear traces of the artist's choices. Flattening space suddenly and radically likewise was an unmistakable sign of the artist's personal intervention, in flagrant contradiction of the scale of value chosen by a cultural rival. In essence, the literati rejected courtly values by reserving a shared scale of value. For the literati, naturalism sat at the negative end, while coarseness and facture marked the positive side of the scale.⁶⁴

Der Autor resümiert ferner, wie unter der Begegnung mit der europäischen Malerei und Druckgraphik als einer zusätzlichen konkurrierenden Ästhetik naturnaher Motivwiedergabe, der Diskurs um den Duktus in der Literatenmalerei ab dem 17. Jahrhundert nationalistische

⁶³ Guo Ruoxu: *Tuhua Jianwenzhi* 圖畫見聞誌 in der Übersetzung von Martin J. Powers (POWERS 2013: 320). Für die entsprechende chinesische Passage vgl. POWERS 2013: 326. Für eine Gesamtübersetzung ins Englische mit zahlreichen Anmerkungen sowie einen Faksimile-Abdruck einer chinesischen Ausgabe des Textes aus dem 17. Jahrhundert vgl. SOPER 1951.

⁶⁴ POWERS 2013: 315.

Züge annahm.⁶⁵ Während die Pinselspur als Ausdruck der Malerpersönlichkeit im chinesischen Diskurs des 20. Jahrhunderts u.a. von Feng Zikai (1898–1975) als nationale Selbstlegitimierung gegenüber dem Westen verwendet wurde, entdeckten westliche Kunsthistoriker selbst das Konzept und setzten es als Erklärungsmodell für moderne Malerei ein. So schrieb der britische Maler und Kunstkritiker Roger Fry⁶⁶ in seinem *Essay of Aesthetics* 1909: „The drawn line is the record of a gesture, and that gesture is modified by the artist’s feeling which is thus communicated to us directly.“⁶⁷ Hierin erkennt Powers zu Recht eine Zusammenführung vorangegangener Überlegungen zum Duktus in der chinesischen Literatenmalerei mit der Konzeptualisierung der Linie in der modernen, post-impressionistischen Malerei. Er betrachtet die hier deutlich werdenden Übereinstimmungen aber nicht unter dem Blickwinkel einer Einflussgeschichte, sondern erkennt in ihnen vielmehr ein in verschiedenen Kulturen zeitlich versetzt zum Tragen kommendes strukturelles Prinzip.⁶⁸ Hier schließt sich seine These an, den Duktus als Ausdruck der Malerpersönlichkeit – verkürzt auf den Begriff „ausdruckvolle Markierung“ (*expressive mark*) – als ein Grundprinzip menschlicher Visualisierungen zu begreifen, das der Verbildlichung und dem Ornament ebenbürtig sei:

The expressive mark (as opposed to brushy virtuosity) likewise differs fundamentally from pictures in that its content is the artist’s interior state, for example, his “pent-up feelings.” Whether the artist chooses to privilege the brushstroke, splashed ink, dripped oil paint, dents in a compressible substrate, or a pencil line, the artist is both the subject and the *primary* referent of the expressive mark.⁶⁹

Während Powers die expressive Markierung auf diese Weise als universales Ausdrucksmittel zur Visualisierung der Künstlerpersönlichkeit begreift, sieht er lediglich in einzelnen Techniken wie dem „Überflogenen Weiß“ (*hihaku*, ch.: *feibai* 飛白)⁷⁰ kulturspezifische

⁶⁵ Vgl. POWERS 2013: 317.

⁶⁶ Roger Fry (1866–1934) war selbst Maler, gehörte dem intellektuellen Bloomsbury Zirkel an, förderte als Kunstkritiker und Kurator am Metropolitan Museum of Art post-impressionistische Kunst und beschäftigte sich zudem mit traditioneller chinesischer Kunst.

⁶⁷ FRY 2003: 80. In diesem Aufsatz beschwört Fry geradezu den Paradigmenwechsel von der Kunst als Naturwiedergabe hin zur Kunst als Visualisierung des Imaginären. Hier lassen sich deutliche Grundlagen für die aktuelle Auseinandersetzung mit Bildern als Medium des Imaginären (u.a. KRÜGER 2007) sowie Bilder als Kommunikationsmedium von Emotionen über Affekte erkennen. Ganz im Sinne der Performativität betont Fry dabei die Körperlichkeit des Kommunikationsaktes sowie die Interdependenz zwischen Darstellung und Betrachtung mit Hilfe einer Bühnenmetapher (FRY 2003: 78). Ähnliche Überlegungen finden sich auch in seinem Aufsatz „Line as a Means of Expression in Modern Art“ (FRY 1996), in dem er zwischen der kalligraphischen und der strukturellen Linie unterscheidet und offensichtlich wird, dass er der chinesischen Malerei weit zugewandter war als der japanischen.

⁶⁸ Vgl. POWERS 2013: 320.

⁶⁹ POWERS 2013: 324.

⁷⁰ Der Effekt des Überflogenen Weiß entsteht, indem ein (in der Regel trockener, faseriger) Pinsel so zügig über das Papier gezogen wird, dass innerhalb der Pinselspur Flächen entstehen, die nicht mit Tusche durchzogen sind, so dass die entstehende Struktur die Dynamik der Pinselführung zum Ausdruck bringt. Die

Ausprägungen dieses Prinzips. Obgleich der Autor in seinem Aufsatz beispielhaft die diskursive Verflechtung regional gebundener Kunstgeschichtsschreibungen im Sinne einer konkurrierenden Kulturpolitik aufschlüsselt, erkennt er in dem andauernden Paradigma des Duktus als Ausdruck der Malerpersönlichkeit keine kulturelle Normierung, die in regional und zeitlich determinierten Kulturen des Bildes Anwendung und Ausformulierung findet, sondern ein universal menschliches Ausdrucksmittel.

Dabei erwähnt der Autor selbst, dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die expressive Markierung weniger für song-zeitliche Literatenmalerei, als vielmehr in Hinblick auf die damals in Mode kommende „Zen-Malerei“ diskutiert wurde.⁷¹ Ähnlich weist auch Charles Lachman in seiner Dekonstruktion der Zen- bzw. Chan-Malerei als kunstgeschichtliches Konstrukt des 20. Jahrhunderts (LACHMAN 2005) auf eben jene Parallelen in der ästhetischen Anschauung zwischen moderner westlicher Malerei und speziellen Erscheinungen der ostasiatischen Tuschemalerei hin und thematisiert die zwischenmenschlichen Kontaktzonen für derartige transkulturell wandernde Konzepte:

Moreover, we should not lose sight (nor underestimate the importance) of the fact that Arthur Waley, the primary creator of “Chan painting” in the West, was a very close friend of the important formalist critics Clive Bell and Roger Fry (who himself wrote on Chinese art), and that Waley’s famous pronouncements about *Six Persimons*, and the progeny they spawned, echo the modernist aesthetic sentiments associated with Fry and the Bloomsbury set, who promoted the idea that art appreciation involves an emotional response to formal qualities (“significant form”) independent of subject matter [...].⁷²

Powers Argumentation lässt sich als aktuelles Kontinuum der Vorstellung verstehen, dass die Pinselspur „auf die unverfälschte Individualität und den wahren Charakter des Schreibers“⁷³ bzw. Malers verweise. Dieser autorbezogene Zugang dominiert auch heute noch die Interpretation von Tuschespielen (*bokugi*, ch.: *moxi* 墨戲), die im Umfeld der Literatenmalerei entstanden, in den letzten Jahrzehnten aber vor allem im Zusammenhang mit „Zen-Malerei“ interpretiert wurden. Die folgende Definition von *bokugi* basiert im Grunde auf dem von Powers beschworenen Prinzip der ausdrucksvollen Markierung und beinhaltet dabei wiederum alle Anknüpfungspunkte zwischen dieser Form der monochromen Tuschemalerei und der modernen Malerei und Druckgraphik als Ausdruck eines individuell schaffenden Künstlers:

Technik wird sowohl in der Kalligraphie wie in der Tuschemalerei eingesetzt (vgl. BRINKER/KANAZAWA 1993: 108).

⁷¹ Vgl. POWERS 2013: 323.

⁷² LACHMAN 2005: 46.

⁷³ BRINKER/KANAZAWA 1993: 90. Vgl. dort auch eine ähnliche Zusammenstellung von Zitaten von Mi Youren (1072–1151), Guo Ruoxu und anderen zur Bezeugung dieser Tradition in der chinesischen Kunstauffassung.

The literati conception of painting as a form of self-expression, meant to convey ideas beyond words or merely descriptive images. As such, *bokugi*, like calligraphy, reflects the personal qualities of the artist. The emphasis on abstraction, expressive quality of line, and individuality is related to the *ippin* 逸品 (Ch: *yipin*) or untrammled style of painting.⁷⁴

Derartige in der Ostasiatischen Kunstgeschichte tradierte Lesarten, die in der Pinselspur den Zugang zur Persönlichkeit des Malers suchen und damit der modernen Auffassung eines sich ins Werk veräußernden Künstler(genie)s entsprechen, brechen sich aufs Schärfste mit poststrukturalistischen Ansätzen, die in Anlehnung an Roland Barthes *Tod des Autors* (BARTHES 1977) eine Interpretation der Malerpersönlichkeit anhand seiner Werke ablehnen.⁷⁵

Hier scheint mir mit dem Verständnis von Malen als performativer Akt, der sich als Spur einer Geste in das Bild einprägt, eine vermittelnde Position eröffnet worden zu sein, die wiederum den Malakt bzw. das Zusammenspiel von Malakt und Blickakt stärker in den Fokus rückt. In diesem Zusammenhang verwundert es nicht, dass u.a. Gottfried Boehm in offensichtlicher Analogie zu Roger Frys Interpretation der Pinselspur als Geste des Malers die körperliche Geste als Ursprung des Bildes hervorhebt:

Jeder Pinselzug oder Federstrich ist auch ein „*touche*“, das heißt eine Berührung, die sich als Spur verewigt und sich ans Auge adressiert. Der Blick interagiert mit der zeichnenden Hand, in Hinblick auf ... eine darzustellende Ansicht. [...] Mit der Handhabung des Materiellen prägt sich der Darstellung die Geste ein. Sie verschafft dem Körper Gegenwart im Werk.⁷⁶

Das Malen als ein körperlicher Akt kann demzufolge insofern als performativ charakterisiert werden, als er etwas Neues und Selbstbezogenes – das Bild – hervorbringt. Die körperliche Handlung des malenden Subjektes schreibt sich als Geste oder Spur einer Geste in die Materialität des Bildes ein, wo sie wiederum vom Betrachter in einem Blickakt, der diese Geste imaginär nachvollzieht, aufgenommen wird. Die Perspektive des Performativen böte hier die Möglichkeit, die Setzung des Bildes durch den Maler nicht als Veräußerung seines Innersten, sondern als einen performativen Akt zur Kommunikation durch Bilder zu

⁷⁴ Eintrag „*bokugi*“ in JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System): <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (zuletzt aufgerufen 04.11.2013).

⁷⁵ Dem ist hinzuzufügen, dass das postmoderne Subjektverständnis in Anlehnung an Jacques Lacans 1936 erstmals präsentierten und 1949 veröffentlichten Überlegungen zum Spiegelstadium (LACAN 1973) die Vorstellung eines zu erkennenden „wahren Charakters“ gleich welchen Individuums ausschließt. Letztlich ist die Erkenntnis, dass subjektive Identität nicht fixierbar, sondern nur im Blick des Gegenübers temporär erfahrbar ist, Voraussetzung für Judith Butlers Auseinandersetzung mit der sozialen Verfasstheit von Geschlechteridentität durch performative Prozesse (u.a. BUTLER 1993).

⁷⁶ BOEHM 2008: 29–30.

analysieren,⁷⁷ womit zwangsläufig eine Untersuchung der Konventionen und kulturellen Normen, die das Gelingen oder Misslingen dieses Kommunikationsvorgangs bedingen, mit reflektiert werden muss.

Wie mit und in einem einzelnen Werk (inklusive Aufschriften) in Produktions- und Rezeptionsprozessen, die sich in Interaktion mit verschiedenen Kulturen des Bildes entfalten, Bedeutung generiert wird, verdeutlicht beispielhaft Yukio Lippits umfassende Analyse von Sesshū Tōyōs 雪舟等楊 (1420–1506?) *Landschaft (Haboku sansui-zu 破墨山水図)*⁷⁸ von 1495 (LIPPIT 2012a). Der Kunsthistoriker wendet sich in seinem Aufsatz sowohl gegen eine Auslegung des Bildes als Inbegriff von „Zen-Kunst“ im modernen Sinne, als auch gegen eine einengende Interpretation durch selbst in aktuellen Auseinandersetzungen dominierende autorbezogene Herangehensweisen.⁷⁹ Stattdessen setzt er sich zum Ziel – entsprechend der anfangs aufgezeigten Verzahnung von Bildlichkeit und Kulturen des Bildes – Sesshūs Landschaft als Untersuchungsgegenstand zu verstehen, anhand dessen sich „conditions under which an ink painting in medieval Japan could express subjectivity“⁸⁰ aufzeigen lassen. Die Frage, wie in und mit Hilfe der Hängerolle Bedeutung generiert und Subjektivität inszeniert wurde, führt er auf die Interaktion des Bildes mit verschiedenen, sich gegenseitig durchdringenden und bedingenden Kulturen des Bildes zurück, die er zeitlich und räumlich bzw. epochal („the pictorial culture of Muromachi period“/ „the pictorial culture of medieval Japan“), machtpolitisch und religionspezifisch („the pictorial culture of the Gozan, or Five Mountains“, „Zen pictorial culture“) sowie machtpolitisch und kunstgeschichtlich („the intersection of Ashikaga modal painting and Zen pictorial culture“) fasst.⁸¹ Darüber hinaus geht er anhand des Bildes immer wieder auf Rückgriffe und Auseinandersetzungen der einzelnen erwähnten Bildkulturen mit chinesischen Kulturen des Bildes sowohl im Rahmen von Chan-Buddhismus als auch von Literatenmalerei ein.

In diesem Zusammenhang setzt sich Lippit intensiv mit dem Malmodus von Sesshūs Landschaft in der Technik der gespritzten Tusche (*hatsuboku* 澆墨) auseinander, der in der

⁷⁷ Für eine Einführung zur Geschichte der Kommunikationsfunktion von Literatenmalerei in der Dreiecksbeziehung zwischen Maler – Bild – Betrachter aus dem Blickwinkel der Text-Bild-Beziehung vgl. HARTMAN 2001 und hier insbesondere den Abschnitt zu Su Shi 蘇軾 (1037–1101) (HARTMAN 2001: 479–481).

⁷⁸ Sesshū Tōyō (1420–1506?), *Landschaft (Haboku sansui-zu 破墨山水図)*, 1495, Hängerolle, Tusche auf Papier, 147,9 x 32,7 cm, Tokyo National Museum, Nationalschatz, publiziert in: <http://www.emuseum.jp/detail/101224?x=&y=&s=&d lang=ja&s lang=en&word=&class=1&title=&c e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=17&num=8&mode=detail¢ury=> (zuletzt aufgerufen 08.01.2014). Da Sesshū die angewendete Technik als gebrochene Tusche (*haboku* 破墨) beschreibt, wird die Hängerolle als *Haboku sansui-zu* bezeichnet, obwohl die angewendete Technik die der gespritzten Tusche (*hatsuboku* 澆墨) ist. Beide sich ähnelnde Tuschetechniken werden im Chinesischen *pomo* gelesen, weshalb es immer wieder zu Verwechslungen kommt.

⁷⁹ Die von Lippit zusammengefasste Rezeptionsgeschichte zeigt, wie die Landschaft durch kunstgeschichtliche Interpretationen jeweils aktuellen Kulturen des Bildes zugeordnet wird und damit eine spezifische Bedeutungsgenerierung – sowohl hinsichtlich des Bildes als auch hinsichtlich des Malers – vorgenommen wird (LIPPIT 2012a: 50–53).

⁸⁰ LIPPIT 2012a: 53.

⁸¹ Vgl. LIPPIT 2012a: 53–54, Zitate ebd.

Rezeption dazu geführt hat, die spontane, frei und natürlich fließende Ausführung des Bildes zu betonen und auf den Charakter des Malers zurückzuführen. Stattdessen erkennt der Autor in dieser Malweise, die immer in der Doppelsemantik der gesetzten Tusche und der motivischen Formgebung operiert, die gezielte Produktion dieses visuellen Eindrucks von Spontanität und zeigt auf, dass das Bild zwar zügig, aber grundsätzlich bedacht zügig ausgeführt wurde. Sesshū nutzt hier meisterhaft den Malmodus der gespritzten Tusche entsprechend seiner historischen Normierung in chinesischen Kulturen des Bildes sowie speziell seiner Ausprägung im Umbruch von der Bildkultur der modalen Malerei im Umkreis des Ashikaga Shogunats⁸² zu einer von Mönchsmalern getragenen Bildkultur im Umkreis der führenden Zen-Klöster der Fünf Berge (Gozan 五山), um den Eindruck von Subjektivität als Effekt des Bildes zu erzielen:

Sesshū's painting was able to fully exploit the Yujian mode as a special representational ground for the projection of a certain kind of painterly subjectivity. As the poetic inscriptions demonstrate, splashed ink became a persuasive pictorial medium through which monk-painters could be reidentified as cultivated scholars.⁸³

Durch eine eingehende Analyse der sechs Aufschriften von führenden Äbten von Zen-Klöstern unter Einbeziehung des historischen Kontextes, arbeitet Lippit heraus, wie diese Projektion eines Malersubjektes durch die Landschaft in gespritzter Tusche und die umfassende Aufschrift Sesshūs von den ersten Rezipienten aufgenommen und weitergetragen wurde. Lippit macht deutlich, dass Sesshū die weitere Biographie seines Werkes zwar durch die eigene Aufschrift lenken, sie aber nicht kontrollieren konnte. In den Aufschriften fallen Produktion und Rezeption ineinander; von Sesshū angelegte Lesarten wie die Funktion des Bildes als Transmissions-Objekt von ihm als Meister zu seinem Schüler Sōen werden verstärkt und um eigene Interessen der Äbte ergänzt. Deutlich wird hier, wie das Bild im Zusammenspiel von Produktion und Rezeption als Kommunikations- und Legitimationsmedium in kulturelle Aushandlungsprozesse eingebunden ist und dabei performativ auf diese zurückwirkt:

In this regard, *Splashed Ink Landscape* helps to map a new topography of pictorial cultures onto the Japanese archipelago. By serving as a space for their intersection, Sesshū's painting acquired a Rashōmon-like capacity to accommodate multiple narratives. For Sesshū, it embodied a moment in which a wrinkle in Gozan pictorial practice enabled him to position himself as the patriarch of a painting genealogy. For

⁸² Mitte des 15. Jahrhunderts hatten sich im Umkreis des Ashikaga-Shogunats sechs kanonische Malmodi etabliert, die der Malweise der chinesischen Maler Xia Gui, Muqi, Liang Kai, Yujian, Ma Yuan und Sun Junze nachempfunden waren. Der Malmodus von Xia Gui galt als formellste Malweise, während die Malweise von Yujian, der in gespritzter Tusche arbeitete, am informellsten und damit am offensten für poetische Stimmungen galt. Um sich im Japan des 15. Jahrhunderts die Malmodi aus erster Hand aneignen zu können, war der Zugang zu der Bildersammlung des Ashikaga-Shoguns unerlässlich (LIPPIT 2012a: 58).

⁸³ LIPPIT 2012a: 72.

Sōen, it endorsed his mastery of Ashikaga pictorial norms and carried the imprimatur of the leading abbots of Kyoto. For these same abbots, all of whom were in the twilight of their careers, the painting offered another opportunity to express group identity as part of a distinguished literary salon and to reaffirm their testimonial authority in an increasingly distressed Five Mountain milieu.⁸⁴

Der Autor bedient sich dabei nicht explizit eines performanztheoretischen Zugriffs. Die performativen Aspekte dieser Bedeutungs-aushandlung in und mit Bildern zeigen sich aber in dem Verständnis des Bildes als Aktant in verschiedenen, sich durchdringenden Bildkulturen und der Verwendung eines Vokabulars, das deutlich die performative Handlung gegenüber der repräsentativen Auslegung betont: Phrasen wie „meaning-making in Japanese ink-painting“, „staging the pictorial representation“ oder „presenting the conferral of a painting as an act of genealogization“ deuten auf wirklichkeitskonstituierende und selbstreflexive Handlungen in und mit Bildern hin.⁸⁵

3.3 Morimura Yasumasas *Art History Series* – Interaktion von künstlerischer Produktion, Kunst und Kunstgeschichte als performativer Prozess

Performanztheoretische Untersuchungen wenden sich in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte besonders häufig der zeitgenössischen Kunst, vor allem Installationen und Performances sowie Fotografien zu, da diese in verstärktem Maße performative Prozesse als Grundlage ihrer künstlerischen Praxis erkennen lassen. Als Beispiel hierfür möchte ich im Folgenden Fotografien Morimura Yasumasas 森村泰昌 (geb. 1951) vorstellen, wobei ich mich auf einige Aspekte seiner *Art History Series*⁸⁶ konzentriere.

Morimura Yasumasas *Art History Series* (*Bijutsushi shirīzu* 美術史シリーズ, 1985–2001) besteht aus über 300 Fotografien,⁸⁷ die fotografische Re-Inszenierungen kanonischer Meisterwerke vor allem der westlichen, aber auch der japanischen Malerei und Druckgraphik nachstellen. Allen Arbeiten gemeinsam ist, dass Morimura das adaptierte Meisterwerk in einem mit Requisiten ausgestaffierten Setting, in dem er selbst als Protagonist

⁸⁴ LIPPIT 2012a: 71–72.

⁸⁵ Zitate: LIPPIT 2012a: 53–54, 61.

⁸⁶ Bei Lena Fritsch wird die *Art History Series* als *Daughter of Art History Series* bezeichnet (FRITSCH 2011: 68). Der Titel hier folgt der Bezeichnung auf Morimuras offizieller Webseite. Einen Überblick über die Serie liefert HAYASHI *et al.* 1998. Die Serie ist außerdem Gegenstand der Promotion von Anna Gallagher Warbelow (WARBELOW 2013), die aber wenig Bezüge zum japanischen Umfeld der Arbeit herstellt. Wegweisend für die kunstgeschichtliche Rezeption von Morimuras Arbeiten war ein kurzer Artikel Norman Brysons (BRYSON 1996). Die ebenfalls sehr bekannte *Actress Series* (1994–1996) wurde umfassend in einer Einzelausstellung des Yokohama Museum of Art (YOKOHAMA MUSEUM OF ART 1996) präsentiert und in einer Monographie von Lena Fritsch (FRITSCH 2008) wissenschaftlich aufgearbeitet. Weitere Serien sind *Psychoborg* (1994–1996) und *Requiem for the XX Century* (2001–2010) (WARBELOW 2013: 3).

⁸⁷ Vgl. WARBELOW 2013: 3.

der Gemälde posiert, re-inszeniert⁸⁸ und fotografisch festhält.⁸⁹ Die Fotografien sind damit immer in einer doppelten Semantik als Selbstporträt des Künstlers⁹⁰ und als Re-Inszenierung eines Meisterwerks konzeptualisiert. Gerade diese Doppelsemantik, in der Abbilder verschiedener gemalter wie gespielter Identitäten ineinanderfallen, ohne sich komplett aufzulösen, war ausschlaggebend für den internationalen Erfolg des Künstlers um 1990 und die damit einsetzende Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten aus postmoderner, feministischer und marxistischer Perspektive.⁹¹ Da Morimura durch seine Verkörperung kanonisierter gemalter Protagonisten deren geschlechtliche, ethnische und soziale Identität als Inszenierung vorführt und unterläuft, erscheint an erster Stelle ein Zugriff durch Judith Butlers Gender-Theorie, der zufolge geschlechtliche Identität in einem kontinuierlichen Prozess wiederholter, gesellschaftlich normierter performativer Akte ausgehandelt wird, sinnvoll.⁹²

Der besondere Reiz dieser Serie liegt darin, dass Morimuras Auseinandersetzung mit Identität nicht nur im Rahmen einzelner Kunstwerke, sondern auf dem Schlachtfeld des Kunstdiskurses selbst ausgetragen wird.⁹³ Dies zeigt sich am deutlichsten an Morimuras Fotografie *Portrait (Futago)*⁹⁴ (*Shōzō (Futago)* 肖像 (双子))⁹⁵ auf der Basis von Eduard Manets Ölgemälde *Olympia*⁹⁶ von 1863. Manets Darstellung eines ausgestreckten

⁸⁸ Zum Genre der Re-inszenierten Fotografie vgl. CRASEMAN/WEIR 2011. Darüber hinaus ließe sich Morimura auch dem Bereich der Appropriation Art zurechnen, wobei diese Zuordnung teilweise aufgrund des japanischen Hintergrunds Morimuras und daraus abgeleiteter Konzeptualisierungen kontrovers diskutiert wird (STOOS/RUELF 2011: 71, 78; FRITSCH 2008: 20–22).

⁸⁹ Während Morimuras Fotografien anfangs in mühevoller, häufig monatelanger Vorbereitung entstanden, setzte der Künstler zunehmend digitale Fotografie und Nachbearbeitung ein und übergab die Anfertigung der Settings an Assistenten. Einen Überblick über diesen Wandel des Arbeitsprozesses findet sich in HAYASHI *et al.* 1998: 65–67. Für Abbildungen zu den bühnenartigen Arrangements einzelner Fotografien, die ebenfalls einen guten Einblick in die Produktion vermitteln, vgl. HENMI 2007.

⁹⁰ Zur Frage, ob es sich bei Morimuras Fotografien um Selbstporträts handelt vgl. FRITSCH 2008: 79–81 und FRITSCH 2011: 67–68.

⁹¹ Vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 59, 74–75.

⁹² Einen solchen Zugang zu Morimuras Werk wählen explizit WARBELOW 2013, KOLESCH/LEHMANN 2002 und MACKIE 2005.

⁹³ Die Zielrichtung nicht auf die zitierten Meisterwerke, sondern auf die Kunstgeschichte als die Kultur des Bildes, die den Kanon gewissermaßen verwaltet, wird bereits in dem Titel *Daughter of Art History* deutlich, unter dem Morimura seine Adaptionen westlicher Meisterwerke 1990 in London und Tōkyō ausstellte (vgl. FRITSCH 2008: 12).

⁹⁴ Die hier angegebenen englischsprachigen Titel sind als Originaltitel zu verstehen, wie sie von Morimura in Ausstellungen und Katalogen angegeben sind. Häufig weichen englische und japanische Paralleltitel inhaltlich voneinander ab. Da es sich hierbei um bewusste inhaltliche Setzungen des Künstlers handelt, wird auf eine wörtliche Übersetzung der japanischen Titel verzichtet.

⁹⁵ Morimura Yasumasa: *Portrait (Futago)*, 1988, Chromogendruck mit Acrylfarbe und Firnis, 210,19 cm x 299,72 cm, San Francisco Museum of Modern Art, publiziert in: SFMOMA (The San Francisco Museum of Modern Art): <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/22622> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013). Zu den verschiedenen Versionen der Arbeit vgl. FRITSCH 2011: 69.

⁹⁶ Eduard Manet (1832–1883): *Olympia*. 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay, publiziert in: Musée d'Orsay: [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7087](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7087) (zuletzt aufgerufen 14.10.2013).

Frauenaktes mit einer schwarzen Dienerin⁹⁷, die ihr ein üppiges Blumenbouquet präsentiert, weist in sich zahllose interpiktoriale Bezüge zu Aktdarstellungen Titians, Goyas, Ingres', etc. auf und sorgte mit seiner Umsetzung der Venus als Prostituierte im Pariser Salon von 1865 für einen Skandal. Im Zuge der *New Art History* wurde das Schlüsselwerk der europäischen modernen Malerei in den 1980er Jahren einer intensiven Neubewertung unterzogen, wobei in erster Linie feministische und marxistische Lesarten eine Rolle spielten und das Bild als visualisierte Kritik an sich gegenseitig stützender Geschlechter- und Klassendiskriminierung verstanden wurde.⁹⁸ Bereits Norman Bryson und daran angelehnt auch Anna Gallagher Warbelow verstehen Morimuras Umsetzung von *Olympia* nicht nur als eine Auseinandersetzung mit dem Werk Manets, sondern auch und vordergründig mit dem aktuellen kunstgeschichtlichen Diskurs.⁹⁹ Demzufolge weist Morimura in seiner fotografischen Re-Inszenierung des Bildes durch seine doppelte Rolle als Olympia und als schwarze Dienerin auf die bis dahin in der Manet-Rezeption vernachlässigte ethnische Dimension des Bildes hin:

Morimura's image made the dimension of race inescapable by inserting a non-European body into *both of Olympia's* figures, black and white. The gesture outlined another power ratio at work in Manet's *Olympia*, one that had been rather mysteriously elided: male over female, bourgeois over working class, yes – but also white vision and white art over nonwhite vision and art. That neither the "class" nor the "gender" interpretation by the new art historians had recognized this triple structure indicated something rather disturbing: that even the most socially progressive, enlightened Western viewers still could not see race clearly.¹⁰⁰

Morimura ergänzt sein doppeltes *cross dressing* als asiatischer Mann zu einer weißen und einer schwarzen Frau, auf das auch der mehrdeutige Titel „Zwilling“ (*futago* 双子) hindeutet,¹⁰¹ durch entscheidende Änderungen im Detail. An Stelle der blumenverzierten Stola lagert er auf einem prächtigen weiß-goldenen Hochzeitskimono. Die schwarze Katze, die durch ihr Emporstrecken und den direkten Blick eine Verbindung zum voyeuristischen Betrachter von Manets *Olympia* herstellt, wird mit der Figur einer winkenden

⁹⁷ Norman Bryson weist zu Recht auf unsere kulturelle Sozialisierung hin, wenn er hinterfragt, warum wir eigentlich davon ausgehen, dass es sich bei der Dargestellten um eine Dienerin und nicht um eine Freundin oder gar Geliebte handelt (BRYSON 1996: 163).

⁹⁸ Zur Neubewertung von *Olympia* in den 1980er und 1990er Jahren vgl. WARBELOW 2013: 24–37. Einen Überblick über künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Bild liefert Astrid Köhler in ihrem Aufsatz „Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie“ (KÖHLER 2011).

⁹⁹ Vgl. BRYSON 1996: 163–164 und WARBELOW 2013: 22, 36–46.

¹⁰⁰ BRYSON 1996: 163.

¹⁰¹ Der doppeldeutige Titel ließe sich sowohl dahingehend verstehen, dass Olympia und die schwarze Frau im Grunde Zwillinge in ihrer Rollenzuschreibung auf das weibliche Geschlecht sind, als auch dahingehend, dass Morimura in den Rollen nicht verschwindet, so dass in den Darstellungen immer beide Rollen Morimura/Olympia und Morimura/schwarze Dienerin als Zwillinge ineinander verschränkt sichtbar sind. Vgl. WARBELOW 2013: 22.

Willkommenskatz (maneki neko 招き猫) ersetzt, wie sie in Japan Kunden in Geschäftshäuser jeglicher Art einlädt. Die blassrosa Blüte in Olympias Haar, die mal als Lilie, mal als Orchidee interpretiert wird, weicht einer leuchtend roten Hibiskusblüte aus Plastik und die cremefarbenen Pantoletten sind durch pinke ersetzt. Morimura überblendet auf diese Weise das Bild der Pariser Prostituierten mit der Klischeevorstellung einer Geisha als käufliches Objekt kolonialherrschaftlicher Begierde. Indem er selber aber als asiatischer Mann sowohl das westliche – Olympias dunkles, glattes Haar ist einer platinblonden Lockenperücke gewichen – als auch das asiatische Sexsymbol mimt, spielt er zusätzlich mit anderen westlichen Klischeevorstellungen, die letztlich auf geschlechtlich und ethnisch definierten Machtzuschreibungen beruhen, nämlich der Vorstellung von Asien als weibliches (schwächeres) Äquivalent zum männlich konnotierten Westen und dem asiatischen Mann als verweiblichten, schwachen Mann:¹⁰²

Morimura gets his male, Asian body to rhyme exactly with Olympia's white, female body. He fits the role so well not only because he is a great drag artist but because the Western cultural imaginary aligns "Asia" and "female" into cognate positions of powerlessness.¹⁰³

Zweifellos können Morimuras Re-Inszenierungen in Hauptrollen des europäisch-amerikanischen und japanischen Kunstkanons als eine künstlerische Überzeichnung verstanden werden, die performative Aushandlungsprozesse subjektiver wie gesellschaftlicher Identität und deren Hybridität vorführt.¹⁰⁴

Als direkte Reaktion Morimuras auf die Rezeption seiner eigenen Arbeiten ist seine Fotografie *To My Little Sister: For Cindy Sherman (Watakushi no imōto no tame ni: Shindi*

¹⁰² Vgl. WARBELOW 2013: 22–23, 37–41, FRITSCH 2011: 69–73, 152–172 und BRYSON 1996: 163–164. Hier arbeitet Bryson Morimuras kritisches Spiel mit westlichen Klischeevorstellungen ethnisch bestimmter Männlichkeit differenzierter anhand seiner Adaptionen *Portrait (Shōnen 1–3)* von Manets *Flötenspieler* (1866, Musée d'Orsay) heraus.

¹⁰³ BRYSON 1996: 164.

¹⁰⁴ Warbelow (WARBELOW 2013) erkennt in diesen Überzeichnungen, die häufig sowohl *cross dressing* als auch trashige Requisiten umfassen, Morimuras bewussten Umgang mit der Ästhetik des *camp*, durch die er den Kunstdiskurs und seine überholten geschlechtlichen wie ethnischen Vorstellungen unterläuft (*queered*). Obwohl er Morimuras Einsatz von *camp* mit Hilfe von detaillierten Werkanalysen der *Art History Series* überzeugend herausarbeitet, geht er nicht auf konzeptuelle Überschneidungen mit japanischen Konzepten wie *mitate* 見立 und *asobi* 遊び ein. Fritsch erwähnt *mitate* zumindest in Zusammenhang mit Morimuras *Actress Series* (FRITSCH 2008: 21–22) und interpretiert auch das hier besprochene Bild *Futago* als *mitate-e* und Appropriation Art (FRITSCH 2011: 73–75). Beide sind sich einig, dass Morimuras künstlerische Praxis in Verbindung zu den Frauendarstellern (*onnagata* 女形) des Kabuki zu bringen ist (WARBELOW 2013: 63; FRITSCH 2008: 82–86). Analogien zu *onnagata*-Darstellungen sind in der Maskenhaftigkeit und Inszenierung der weiblichen Rolle durch Kostüm, Make-up und Gestik zu finden, unterschiedlich ist aber der Umgang mit dem Körper als Träger von Sexualität, der bei Morimura offen zur Schau gestellt, im Kabuki jedoch zugunsten symbolischer Abstraktion von Sexualität verhüllt wird. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch die Kontextualisierung Morimuras in die Kultur seiner Heimatstadt Ōsaka als Zentrum des Kabuki, Rakugo, Manzai und Takarazuka (FRITSCH 2008: 18–23).

Shāman ni sasageru 私の妹のために: シンディ・シャーマンに捧げる, 1998)¹⁰⁵ zu betrachten, die mit kleinen Abweichungen Cindy Shermans *Untitled, #96*¹⁰⁶ (1981) aus ihrer Serie *Centerfold* nachstellt.¹⁰⁷ Ein Vergleich mit den weit berühmteren Arbeiten Cindy Shermans gehört zumindest in Form einer kurzen Erwähnung in kunstgeschichtlichen Texten zu Morimura zum Pflichtprogramm – dem ich hiermit Folge leiste: Auch wenn wohl niemand auf die Idee käme, Sherman als die amerikanische Morimura zu bezeichnen, scheint einer Charakterisierung von Morimura als den japanischen Sherman nichts entgegenzustehen.¹⁰⁸ Morimura ist sich dieser asymmetrischen kunstgeschichtlichen Einordnung durchaus bewusst und setzt sich in seiner Fotografie humorvoll mit ihr auseinander: Der spielerische Titel *To My Little Sister: For Cindy Sherman* lässt sich sowohl als Hommage an Sherman als auch als eine Umkehr der kunstgeschichtlichen Kategorisierung Shermans über Morimura sowie schließlich als Vereinnahmung dieser im Sinne einer gemeinsamen Identität als „daughters of art history“ gegenüber dem männlich dominierten kunstgeschichtlichen Diskurs verstehen. Die Bezeichnung Shermans als kleine Schwester (*imōto* 妹) entspricht dabei dem tatsächlichen Altersunterschied zwischen den beiden KünstlerInnen, impliziert aber auch eine Lesung von Sherman als Morimuras *kōhai* 後輩, seine jüngere, ihm hierarchisch untergeordnete und gewissermaßen zu schützende Kollegin.

Morimuras kritische Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte fand bislang in der Präsentation der *Art History Series* in der Ausstellung *Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History (Morimura Yasumasa „Kūsō bijutsukan“ kaiga ni natta watakushi* 森村泰昌「空装美術館」絵画になった私) 1998 im Museum of Contemporary Art Tokyo (HAYASHI *et al.* 1998) ihren Höhepunkt. Der englische Titel weicht dabei erheblich vom japanischen Titel ab, der sich etwa mit „Morimura Yasumasa: ‚das verkleidete Museum‘: Zum Bild gewordenen Ich“ übersetzen ließe. Als erstes springt hier die Verschiebung von Bild zu Kunstgeschichte ins Auge. Tatsächlich präsentiert sich Morimura ja in Bildern und nicht in der Kunstgeschichte. Gleichwohl wurde die Serie bei allen nicht-japanischen Titeln nicht mit Bild, sondern mit Art History übersetzt und inzwischen ist dieser Titel ins Japanische

¹⁰⁵ Morimura Yasumasa: *To My Little Sister: For Cindy Sherman*, 1998, Farbfotografie, 66 x 120 cm, Sammlung des Künstlers, publiziert in: STOOSS/RUELFs 2011: 71.

¹⁰⁶ Cindy Sherman: *Untitled #96*, Chromogendruck, 61 x 121,9 cm, publiziert in STOOSS/RUELFs 2011: 83. Morimura steht mit seiner künstlerischen Reflexion von Shermans Fotografien keineswegs allein da. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Aneta Grzeszykowskas umfassende Auseinandersetzung mit Shermans *Untitled Film Stills* (SYKORA 2011).

¹⁰⁷ Diese Abweichungen sind vor allem eine leicht abweichende Haarfarbe in der Perücke, der Austausch der amerikanischen Single-Anzeige mit einer japanischen Reklame für „Love Generation“ sowie die Abwandlung der weißen Tennisschuhe in weiße Sneakers der Marke Keds, die sich in Japan großer Beliebtheit erfreut. Auch hier scheinen die Änderungen im Detail nebensächlich. Sie verschieben aber die semantische Aussage des Bildes erheblich. Für eine eingehende Analyse von Morimuras Arbeit in Zusammenhang mit dem „Sherman Effekt“ vgl. WARBELOW 192–224.

¹⁰⁸ Vgl. WARBELOW 2013: 192–193, 221. Ähnliche Zuschreibungen, welche postkoloniale Machtverhältnisse im kunstgeschichtlichen Diskurs im Sinne von kanonischem Zentrum und arbiträrer Peripherie weiterschreiben, finden sich vielfach, etwa in der Bezeichnung von Yokoo Tadanori als den japanischen Andy Warhol.

rückübersetzt.¹⁰⁹ Zudem beinhaltet das in Anführungsstrichen gesetzte „Kūsō bijutsukan“ ein Wortspiel mit der gleichlautenden japanischen Übersetzung *Kūsō bijutsukan* (空想美術館) von André Malraux' (1901–1976) Schrift *Das imaginäre Museum* (MALRAUX 1947), indem das Zeichen für Idee (想) mit dem für Kleidung bzw. Aufmachung (装) ersetzt wurde.¹¹⁰ Malraux prägt in seiner Abhandlung den Begriff des imaginären Museums, das keinen Ort, sondern eine individuell zusammenstellbare Sammlung von Reproduktionen von Kunstwerken beschreibt. Mit dem imaginären Museum geht in gewisser Weise auch eine Aneignung von Welt(kunst) einher, wobei die regionalen wie zeitlichen Kontexte der reproduzierten Werke ausgelöscht werden. Durch den Verlust an Medialität, Größendimension und Funktion schafft „die Reproduktion eine Kunst der Fiktion“¹¹¹; das reproduzierte Kunstwerk „ist damit nur noch Zeugnis künstlerischen Vermögens, nur mehr reines Kunstwerk; man kann sogar ohne Übertreibung sagen; ein künstlerischer Moment.“¹¹²

Durch den Bezug zu Malraux' Überlegungen offenbart sich die Ausstellung in Tōkyō als eine Aufführung¹¹³ von Morimuras imaginärem Museum, das zugleich ein Museum der Verkleidung ist. Morimura unterzieht damit die institutionalisierte Bildkultur des Museums in ihrem eigenen Rahmen einer performativ erfahrbaren Kritik:

This is a fake art history in a fake museum. The art museum has become a sham. What is more, this imitation museum is located in the exhibition space of a real art museum. So we have two museums, one inside the other. Perhaps this is the intention of Morimura's "Museum of Daydream and Disguise." By placing his Art

¹⁰⁹ Bezeichnend ist diesbezüglich, dass Morimura die Arbeiten auf seiner Homepage differenziert in den Rubriken 西洋美術史になった私 und 日本美術史になった私 präsentiert. Darüber hinaus verdeutlichen die japanischen Titel durch die Verwendung der Floskel *ni natta watakushi* stärker den transformativen Aspekt, der für performative Prozesse charakteristisch ist und von Morimura nochmals unterstrichen wird, wenn er sagt, dass er die Kunstwerke nicht sieht, liest oder macht, sondern zu ihnen wird (<http://www.morimura-ya.com/gallery/> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013)). Morimura hat sich außerdem in zahlreichen Aufsätzen zu seiner Kunst und Kunstgeschichte allgemein geäußert. Einen ersten Überblick gibt hier FRITSCH 2008: 17–18.

¹¹⁰ Vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 61–62. Ähnlich bezieht sich Morimura im Ausstellungstitel *The Sickness unto Beauty* der Präsentation seiner *Actress Series* im Yokohama Museum of Art 1996 auf Sören Kirkegaards (1813–1855) Schrift *The Sickness unto Death* (vgl. FRITSCH 2008: 30–34).

¹¹¹ MALRAUX 1947: 19. Am deutlichsten zeigt sich dieses fiktive Moment in der Größenordnung. Morimuras Fotografien sind durchweg größer als die herangezogenen Originalwerke und beziehen sich tatsächlich eher auf das von ihm anhand einer Reproduktion imaginierte Original als auf die realen Werke, die der Künstler nur in den seltensten Fällen „im Original“ gesehen hatte (vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 62–63).

¹¹² MALRAUX 1947: 43.

¹¹³ Bereits Malraux bringt Museum und Abbildungsband in ein ähnliches Verhältnis wie Theatervorstellung und Lektüre bzw. Konzertaufführung und Schallplattengenuss (vgl. MALRAUX 1947: 44). Fischer-Lichte führt diese performative Dimension des Museums als „liminaler Raum *par excellence*“ weiter aus. Die zu durchschreitende Ausstellung macht kunstgeschichtliche Narration, Ordnung und Geschichte räumlich und körperlich erfahrbar, wobei die Ausstellung immer zwischen der Auratisierung der Objekte und ihrer Historisierung bzw. Kategorisierung oszilliert (FISCHER-LICHTE 2012: 155–157, Zitat: ebd.: 155).

History series within the framework of a fictional museum, Morimura seems to be offering a critique of the cultural device of the art museum itself.¹¹⁴

Inwiefern ein Besuch dieser Ausstellung tatsächlich im Sinne einer Aufführung mit autopoietischer Feedbackschleife angelegt war, zeigt die Installation des Fotoautomaten *Print-Club Machine, Morimura Version (Morimura Mashin モリムラ・マシーン, 1998)* als Teil der Ausstellung. Morimura veränderte diesen, in der japanischen Freizeitkultur äußerst beliebten Automaten, indem er die üblichen Hintergrundbilder mit von ihm veränderten Meisterwerk-Reproduktionen austauschte, so dass die Besucher sich in den ausgedruckten Fotostickern selbst in Morimura als bzw. in einen Protagonisten des Kunstkanons verwandeln konnten.¹¹⁵

In this way, in a sense, anyone can become Morimura and participate in the project of deconstructing art history. This is a revolutionary reinterpretation of a device that is usually seen as a typical product of consumer society. It can also be taken as a critique of the static nature of art appreciation in the museum.¹¹⁶

Die vielfältigen Ebenen, auf denen Morimura mit seinem künstlerischen Schaffen die Interaktion von künstlerischer Produktion, Kunst und Kunstgeschichte sowie Kunstmarkt¹¹⁷ performativ nutzt, um sich im Kunstdiskurs zu positionieren und dessen Normierungen von innen heraus zu reflektieren, konnten hier nur knapp umrissen werden. Wie wichtig eine solche künstlerische Kritik an der Kunstgeschichte als global agierender Kultur des Bildes ist, zeigt u.a. die Rezeption Morimuras in der europäisch-amerikanischen Kunstgeschichte, in der seine *Art History Series* häufig auf Re-Inszenierungen des westlichen Kunstkanons reduziert wird: seine Umsetzungen von Werken Sharakus, Jakuchūs, etc. werden regelrecht totgeschwiegen oder bestenfalls in einem Verweis abgehandelt.¹¹⁸ Dabei liegt die Stärke dieser auf mehreren Ebenen performativ agierenden künstlerischen Praxis Morimuras darin, dass sie Positionierungen sehr viel nuancierter und vielschichtiger aushandeln kann, als dies einer verbal argumentierenden Kritik, die letztlich mit Begriffen arbeitet, denen bei aller Reflexion tradierte Kategorisierungen anhaften, gelingen kann.

¹¹⁴ HAYASHI *et al.* 1998: 56.

¹¹⁵ Vgl. HAYASHI *et al.* 1998: 68. Zudem wird der zweibändige Ausstellungskatalog inklusive eines beigelegten Taschenspiegels in einer schimmernden, transluzenten Kosmetiktasche verkauft.

¹¹⁶ HAYASHI *et al.* 1998: 57.

¹¹⁷ Bryson argumentiert in seinem Aufsatz überzeugend, dass Morimuras Fotografien sich als Kulturkritik am global agierenden Finanzmarkt interpretieren lassen. Eine Analyse von Morimuras künstlerischer Produktion in Interaktion mit dem Kunstmarkt kann hier nicht geleistet werden, wäre aber in Hinblick auf die Differenzen in den japanischen und englischen Titeln sowie seine Anpassung an lokale Märkte aufschlussreich. So entstand die Sharaku-Serie als Auftragsarbeit der Japan Foundation und Morimura reagiert auf Einzelausstellungen mit entsprechenden Mini-Serien wie z.B. seinen Umsetzungen von Werken der Präraffaeliten für eine britische Ausstellung (vgl. BRYSON 1996: 166–167 und HAYASHI *et al.* 1998: 66).

¹¹⁸ Vgl. u.a. STOOSS/RUELFIS 2011: 78 und WARBELOW 2013: 3.

4 Ausblick – Performanztheoretische Perspektiven auf kunstgeschichtliche Kulturen des Bildes

Die Beispiele haben deutlich gemacht, dass performanztheoretische Perspektiven auf japanische Kulturen des Bildes durchaus zu fruchtbaren Ergebnissen führen können. In allen drei Fällen spielte zudem der „Produktionsakt“ eine wichtige Rolle, ohne damit allerdings zu einer modernen Auffassung des übermenschlichen, schaffenden Künstlers, der den Kunstdiskurs dominiert, zurückzukehren. Vielmehr wurde im Sinne der Verschränkung von Bildlichkeit und Kulturen des Bildes die Interdependenz von Produktionsakt und Blickakt mit dem Bild als Schnittfläche dieser performativen Aushandlungsprozesse herausgearbeitet. Tatsächlich ließe sich daraus die These ableiten, dass in ostasiatischen Kulturen des Bildes die Interdependenz zwischen Mal- bzw. Schreibakt und Blickakt traditionell eine wesentliche Rolle spielt.

Dahingehend argumentiert beispielsweise Birgit Hopfener in ihrer Dissertation über chinesische Bewegtbild-Installationen (HOPFENER 2013). Sie arbeitet auf der Basis des daoistischen Konzepts des *qi* (jap. *ki* 氣) eine chinesische „Genealogie des Performativen“ heraus, deren ästhetische Wurzeln sie auf die Sechs Regeln (*liu fa* 六法) von Xie He 谢赫 (aktiv im 5. Jh.) in seiner Schrift *Klassifizierung der Maler des Altertums (Guhua Pinlun* 古画品录) zurückführt.¹¹⁹ Obwohl Hopfener durchaus Parallelen zur zeitgenössischen Ästhetik des Performativen erkennt,¹²⁰ geht sie grundsätzlich von einem auf Repräsentation ausgelegten westlichen Kunstverständnis aus, das dem „in China traditionell performativen Kunstverständnis“¹²¹ diametral entgegenstehe und wählt nicht Performanztheorie, sondern Homi K. Bhabhas Konzept des dritten Raumes (BHABHA 2004; RUTHERFORD 1990) als Grundlage für ihre Arbeit. Dementsprechend konzeptualisiert sie zeitgenössische chinesische Installationskunst als ein „Dazwischen“ von westlichen und chinesischen Kunstdiskursen, in dem neue Positionen ausgehandelt werden können. Auch wenn durch die mit Bhabhas Konzept weitergetragene Gegenüberstellung Ost versus West bisweilen essentialistische Verallgemeinerungen durchscheinen, ist Hopfeners Ansatz insofern richtungsweisend, als sie erstmals eine Konzeptualisierung traditioneller chinesischer Kunstvorstellungen im Sinne einer Genealogie des Performativen vornimmt und damit den Weg für einen Vergleich verschiedener Bildkulturen und ihrem Umgang mit Performativität öffnet.¹²²

Gleichzeitig wirft die von ihr beschriebene chinesische Genealogie des Performativen die Frage auf, warum man sich in der Ostasiatischen Kunstgeschichte überhaupt mit der in Europa und Nordamerika entwickelten Performanztheorie auseinandersetzen sollte, wenn es doch in den facheigenen Kulturen des Bildes historische Konzepte gibt. Diese scheinen Kunsthistoriker ja auch ohne performanztheoretische Perspektiven zu entsprechenden

¹¹⁹ Vgl. HOPFENER 2013: 253–298, hier speziell 263–266. Vgl. auch HOPFENER 2011.

¹²⁰ Vgl. HOPFENER 2013: 28–29, 36–37, 256.

¹²¹ HOPFENER 2013: 250.

¹²² Vgl. HOPFENER 2013: 13, 29–31.

Forschungsergebnissen zu führen, wie die hier herangezogenen Arbeiten Alexander Hofmanns und Yukio Lippits deutlich machen. Gleichwohl erscheint es mir kein Zufall, dass diese Texte gerade in den letzten Jahren in dieser Form entstanden sind. Wenn Jonathan Hay eine kanonische song-zeitliche Hängerolle als „mediating work of art“ (HAY 2007) bezeichnet, die als „event“ mit „agency“ „just as active as its viewer“ zu verstehen und dieses Ereignis stärker hinsichtlich seiner „mediations and reflexivity“¹²³ anstelle seiner repräsentativen Funktionen zu untersuchen sei, argumentiert er im Grunde aus der performativen Wende heraus, ohne sich konkret auf diese zu beziehen.¹²⁴

Ähnliches gilt auch für Yukio Lippits wegweisende Analyse der Kano-Schule im Edo-zeitlichen Japan (LIPPIT 2012b), die den Blick sowohl auf Normierungen Edo-zeitlicher Kulturen des Bildes als auch auf kunstgeschichtliche Normierungen im 20. Jahrhundert lenkt. Personen- und Objekt-bezogene Analysen werden hier der Untersuchung von Aushandlungsprozessen von Schulgenealogien in und mit Bildern innerhalb komplexer Kulturen des Bildes untergeordnet.¹²⁵ Dass dadurch zwangsläufig performative Prozesse herausgearbeitet werden, verdeutlicht beispielhaft seine Analyse der Legitimierung der Unkoku-Schule (Unkoku-ha 雲谷派) mit Hilfe von Sesshūs *Langer Landschaftsrolle*¹²⁶, die dem Schulgründer Unkoku Tōgan 雲谷等顔 (1547–1618) von seinen Förderern, der Mōri-Familie, geschenkt wurde. Die Querrolle fungierte dabei als eine Art Vermächtnisbild, das jeweils an den Nachfolger der Künstler-Genealogie weitergegeben und von diesem kopiert wurde. Damit ging auch eine Indoktrinierung von Sesshūs Malweise in der *Langen Landschaftsrolle* einher, die fortan zum Markenzeichen der Schule wurde. Obwohl Mōri Yoshimoto (1677–1731) die Querrolle Tōgans Nachfolgern wieder entzog, war das Vermächtnisbild mittlerweile durch kontinuierlich wiederholte Reproduktionen so stark mit der Unkoku-Schule verhaftet, dass der Entzug des Originals ohne Folgen für die darauf aufgebaute Genealogie blieb. In der kontinuierlichen Reproduktion eines Malstils zur Legitimierung der Schulidentität zeigt sich hier eine klare Übereinstimmung mit den von Butler herausgearbeiteten performativen Prozessen, die durch beständige Wiederholung Identität postulieren. Lippit macht dabei deutlich, dass die Legitimierung der Schule vor allen Dingen auf kontinuierlich wiederholten Handlungen beruhte, die neben dem Malen in einem spezifischen Malmodus auch der Bestätigung externer Instanzen der Bildkultur bedurfte.¹²⁷

¹²³ Alle Zitate HAY 2007: 435.

¹²⁴ Als Referenzen für seine Herangehensweise gibt er Niklas Luhmann und Gilles Deleuze an (vgl. HAY 2007: 435, 457).

¹²⁵ Vgl. LIPPIT 2012b: 8–9. Ähnlich wendet sich auch Quitman E. Phillips von autor- und objektbezogenen Studien ab, um in *The Practices of Painting in Japan, 1475–1500* (PHILLIPS 2000) „art making as social practice“ zu untersuchen. Methodisch bezieht er sich dabei auf den Kunsthistoriker Michael Baxandall und den Soziologen Pierre Bourdieu (PHILLIPS 2000: 4–11, Zitat ebd.: 10).

¹²⁶ Sesshū Tōyō (1420–1506?), *Lange Landschaftsrolle (Sansui chōkan 山水長卷)*, 1486, Querrolle, Tusche und Farbe auf Papier, 39,7 x 1592 cm, Mōri Museum, Yamaguchi Prefektur, Nationalschatz, publiziert in: LIPPIT 2012b: 41. Für eine digitale Komplettansicht vgl. Muian no shosō: <http://www.muian.com/muian10/10sansuichoukan.htm> (zuletzt aufgerufen 21.11.2013).

¹²⁷ Vgl. LIPPIT 2012b: 41–42, 54, 60–64.

The rhetoric of a special transmission of Sesshū's mastery allowed the Unkoku to claim an artistic legitimacy that neither sanguineous nor technical continuity would be sufficient to guarantee. The implementation and maintenance of this rhetoric was hard work, involving rituals, priestly inscriptions, lengthy signatures, the authorship of genealogies, and most importantly, the careful preservation and study of the *Long Landscape Scroll*. As Unkoku landscape painting demonstrates, ultimately transmission in the sphere of painting was highly performative and in constant need of authentication.¹²⁸

Eine ähnliche in performativen Prozessen hergestellte Interaktion von Bildproduktion und Bildrezeption, die Künstlern erst eine (auch finanziell) erfolgreiche Etablierung in Kulturen des Bildes ermöglicht, wurde anhand des zeitgenössischen Beispiels von Morimura Yasumasas *Art History Series* herausgearbeitet.

Alle hier angeführten Beispiele verdeutlichen, wie stark die Kunstgeschichte, die in ihrer Wissensgenese selbst performativen Prozessen unterworfen ist, in die Bedeutungsgenerierung und Kanonisierung von Bildern eingreift. In dieser Hinsicht sehe ich in bewusst performanztheoretischen Perspektivierungen eine vielversprechende Herangehensweise, um den eigenen wissenschaftlichen Umgang mit Bildern und daraus resultierende Bedeutungs- und Wissensgenerierungen stärker zu reflektieren. Eine selbstkritische Auseinandersetzung der Ostasiatischen Kunstgeschichte mit facheigenen Kulturen des Bildes ist dabei Voraussetzung für einen beidseitig gewinnbringenden Dialog mit Nachbardisziplinen und den darin zum Tragen kommenden Kulturen des Bildes.

5 Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

- AUSTIN, John L. (1962): *How to Do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Herausgegeben von James Opie Urmson und Marina Sbisà. Oxford: Clarendon Press.
- BARTHES, Roland (1977): „The Death of the Author“. In: Ders.; *Image – Music – Text*. New York: 142–148.
- BELTING, Hans (2005): „Zur Ikonologie des Blicks“. In: WULF, Christoph, Jörg ZIRFAS (Hg.): *Ikonologie des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag: 50–58.
- BHABHA, Homi K. (2004): *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BOEHM, Gottfried (Hg.) (1994): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag.
- BOEHM, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.
- BOEHM, Gottfried, Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.) (2008): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag.

¹²⁸ LIPPIT 2012b: 64.

- BOEHM, Gottfried (2008): „Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz“. In: Ders., Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 15–43.
- BREDEKAMP, Horst (2010): *Theorie des Bildaktes. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin: Suhrkamp.
- BRINKER, Helmut, Hiroshi KANAZAWA (1993). *Zen-Meister der Meditation in Bildern und Schriften*. Zürich: Museum Rietberg.
- BRYSON, Norman (1996): „Morimura: 3 Readings“. In: YOKOHAMA MUSEUM OF ART (Hg.): 森村泰昌・美に至る病・女優になった私 (*Morimura Yasumasa. The Sickness unto Beauty - Self-portrait as Actress*). Yokohama: Yokohama Museum of Art: 163–167.
- BUTLER, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Subversion of "Sex"*. New York: Routledge.
- BUTLER, Judith (1990): „Performative Acts and Gender Constitution – An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“. In: CASE, Sue Ellen (Hg.): *Performing Feminism*. Baltimore, London: John Hopkins University Press: 270–282.
- CRASEMANN, Leena, Matthias WEIß (2011): „Re-Inszenierte Fotografie? Eine Einführung“. In: Dies., Klaus KRÜGER (Hg.): *Re-Inszenierte Fotografie*. München: Wilhelm Fink Verlag: 9–27.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- FRITSCH, Lena (2008): *Yasumasa Morimuras Self-portrait as Actress. Überlegungen zur Identität*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- FRITSCH, Lena (2011): *The Body as a Screen: Japanese Art Photography of the 1990s*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- FRY, Roger (1996): „Line as a Means of Expression in Modern Art“. In: REED, Christopher (Hg.): *A Roger Fry Reader*. Chicago, London: The University of Chicago Press: 326–338.
- FRY, Roger (2003): „An Essay in Aesthetics“. In: HARRISON, Charles, Paul WOOD (Hg.): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing: 75–82.
- GEIMER, Peter, Klaus KRÜGER (2013): „Forschungsprogramm“. Verfügbar über: bildevidenz.de/wp-content/uploads/2013/03/BildEvidenz-Forschungsprogramm.pdf (Zugriff: 15.10.2013).
- HANTELMANN, Dorothea von (2007): *How To Do Things With Art: Zur Bedeutsamkeit der Performativität von Kunst*. Zürich, Berlin: Diaphanes.
- HARTMAN, Charles (2001): „Poetry and Painting“. In: MAIR, Victor H. (Hg.): *The Columbia History of Chinese Literature*. New York: Columbia University Press: 466–490.
- HÄSNER, Bernd, Henning HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN, Anita TRANINGER (2011): „Text und Performativität“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis: Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld, Transcript: 69–96.
- HAY, Jonathan (2007): „The Mediating Work of Art“. In: *The Art Bulletin* (89, 3/September 2007): 435–459.
- HAYASHI, Yōko 林洋子, ISHIDA, Tetsurō 石田哲朗, OBIGANE, Akirō 帯金空章郎, YAMAMOTO, Kirie 山本桐栄 (Hg.) (1998): Morimura Yasumasa „Kūsō bijutsukan“ kaiga ni natta watakushi 森

- 村泰昌「空装美術館」絵画になった私 (*Morimura Yasumasa: Self-Portrait as Art History*). 2 Bd.. Tōkyō: Asahi Shinbun.
- HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.) (2011): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript Verlag.
- HENMI, Yōko 逸見陽子 (Hg.) (2007): *Morimura Yasumasa: Bi no kyōshitsu, seichō seyo* 森村泰昌・美の教室、静聴せよ. Tōkyō: Rironsha 理論社.
- HOFMANN, Alexander (2011): *Performing Painting in Tokugawa Japan. Artistic Practice and Socio-Economic Functions of sekiga (Paintings on the Spot)*. Berlin: Dietrich Reimer.
- HOPFENER, Birgit (2011): „A Transcultural Perspective on Performativity in Chinese Moving-image Installations“. In: BELTING, Hans, Jacob BIRKEN, Andrea BUDDENSIEG, Peter WEIBEL (Hg.): *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*. Karlsruhe: ZKM, Ostfildern: Hantje Catz Verlag: 194–206.
- HOPFENER, Birgit (2013): *Installationskunst in China. Transkulturelle Reflexionsräume einer Genealogie des Performativen*. (Image, Bd. 45). Bielefeld: transcript Verlag.
- KÖHLER, Astrid (2011): „Im Netz Olympias. Fotografische Re-Inszenierungen liegender Akte als reflexive Strategie“. In: KRÜGER, Klaus, Leena CRASEMANN, Matthias WEIß (Hg.): *Re-Inszenierter Fotografie*. München, Wilhelm Fink Verlag: 45–67.
- KOLESCH, Doris, Annette Jael LEHMANN (2002): „Zwischen Szene und Schauraum: Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstruktion“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 347–365.
- KRÄMER, Sybille (2011): „Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexionen über ‚Blickakte‘“. In: SCHWARTE, Ludger (Hg.): *Bild-Performanz*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 62–89.
- KRÜGER, Klaus (2003): „Das Sprechen und das Schweigen der Bilder. Visualität und rhetorischer Diskurs“. In: Ders., Valeska VON ROSEN, Rudolf PREIMESBERGER (Hg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag: 17–52.
- KRÜGER, Klaus (2007): „Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit“. In: WIMBÖCK, Gabriele, Karin LEONHARD, Markus FRIEDRICH (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. (Pluralisierung & Autorität. Bd. 9). Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf: 391–425.
- KRÜGER, Klaus (2009): „Figuren der Evidenz. Bild, Medium und allegorische Kodierung im Trecento“. In: STROHSCHNEIDER, Peter (Hg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit. DFG-Symposium 2006*. Berlin, New York: Walter de Gruyter: 904–929.
- LACHMAN, Charles (2005): „Art“. In: LOPEZ JR, Donald S.. (Hg.): *Critical Terms for the Study of Buddhism*. Chicago, London: The University of Chicago Press: 37–55.
- LACAN, Jacques (1973): „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“. In: HAAS, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Freiburg: Walzer Verlag Olten: 61–70.
- LEVINE, Gregory (2007): „Two (or More) Truths. Reconsidering Zen Art in the West“. In: RICHARD, Naomi Noble, Melanie B.D. KLEIN (Hg.): *Awakenings. Zen Figure Painting in Medieval Japan*. New York: Japan Society: 53–61.

- LIPPIT, Yukio (2011a): „The Monk-Painter in Medieval Japan“. In: CROISSANT, Doris (Hg.) (2011): *Splendid Impressions. Japanese Secular Painting 1400–1900 in the Museum of East Asian Art, Cologne*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, Leiden: Hotei Publishing: 32–39.
- LIPPIT, Yukio (2011b): „Zen Buddhist and Literati Figure Painting“. In: CROISSANT, Doris (Hg.) (2011): *Splendid Impressions. Japanese Secular Painting 1400–1900 in the Museum of East Asian Art, Cologne*. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, Leiden: Hotei Publishing: 119–121.
- LIPPIT, Yukio (2012a): „Of Modes and Manners in Japanese Ink Painting: Sesshū’s Splashed Ink Landscape of 1495“. In: *The Art Bulletin* (94, 1/März 2012): 50–77.
- LIPPIT, Yukio (2012b): *Painting of the Realm. The Kano House of Painters in 17th-Century Japan*. Seattle/London: University of Washington Press.
- MACKIE, Vera C. (2005): „Understanding through the Body: The Masquerades of Mishima Yukio and Morimura Yasumasa“. In: DASGUPTA, Romit, Mark McLELLAND (Hg.): *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan*. New York: Routledge: 126–144.
- MALRAUX, André (1947): *Das imaginäre Museum*. (Psychologie der Kunst, Bd. 1). Baden-Baden: Woldemar Klein Verlag.
- MERSMANN, Birgit, Martin SCHULZ (Hg.) (2006): *Kulturen des Bildes*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- PHILLIPS, Quitman E. (2000): *The Practices of Painting in Japan, 1475–1500*. Stanford: Stanford University Press.
- POWERS, Martin J. (2013). „The Cultural Politics of the Brushstroke.“ In: *The Art Bulletin* . (95, 2/Juni 2013): 312–327.
- RUTHERFORD, Jonathan (1990): „The Third Space. Interview with Homi Bhabha““. In: Ders.: *Identity. Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart: 207–221.
- SCHECHNER, Richard (2002): *Performance Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge.
- SCHWARTE, Ludger (2011): „Einleitung: Die Kraft des Visuellen“. In: Ders. (Hg.): *Bild-Performanz*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 11–31.
- SIEGMUND, Judith (2007): *Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation*. (Edition Moderne Postmoderne). Bielefeld: transcript Verlag.
- SINGER, Milton (1991): *Semiotics of Cities, Selves, and Cultures. Explorations in Semiotic Anthropology*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- SOPER, Alexander Coburn (1951): *Kuo Jo-Hsü’s Experiences in Painting (T’u-hua chien-wên chih)*. Washington, D.C.: American Council of Learned Societies.
- STOELLGER, Philipp (2008): „Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie“. In: BOEHM, Gottfried, Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 183–222.
- STOOS, Toni, Esther RUELFS, (Hg.) (2011): *Rollenbilder – Rollenspiele*. München: Hirmer Verlag.
- SYKORA, Katharina (2011): „Verrutschte Säume. Aneta Grzeszykowska re-inszeniert die Untitled Film Stills“. In: KRÜGER, Klaus, Leena CRASEMANN, Matthias WEIß (Hg.): *Re-Inszenierter Fotografie*. München: Wilhelm Fink Verlag: 29–44.

- WALDENFELS, Bernhard (2008): „Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder“. In: BOEHM, Gottfried, Birgit MERSMANN, Christian SPIES (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (Eikones). München: Wilhelm Fink Verlag: 47–63.
- WARBELOW, Anna Gallagher (2013): *Camping the Canon: Yasumasa Morimura's Queer Performative Critique of Art History*. Washington University in St. Louis. ProQuest: UMI Dissertations Publishing, Inc.
- WIMBÖCK, Gabriele, Karin LEONHARD, Markus FRIEDRICH (2007): „*Evidentia*: Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit“. In: Dies. (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*. (Pluralisierung & Autorität. Bd. 9). Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf: 9–38.
- WIRTH, Uwe (Hg.) (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- WULF, Christoph (2005): „Zur Performativität von Bild und Imagination“. In: Ders., Jörg ZIRFAS (Hg.): *Ikonomie des Performativen*. München: Wilhelm Fink Verlag: 35–49.
- YOKOHAMA MUSEUM OF ART 横浜美術館 (Hg.) (1996): *Morimura Yasumasa: Bi ni itaru yamai: Joyū ni natta watakushi*. 森村泰昌・美に至る病・女優になった私. Yokohama: Yokohama Museum of Art.

Internetquellen

- JAANUS (Japanese Architecture and Art Net Users System): <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/> (zuletzt aufgerufen 04.11.2013).
- MANET, Eduard (1863): „Olympia“. Musée d'Orsay: [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=7087](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=7087) (zuletzt aufgerufen 14.10.2013).
- MORIMURA GEIJUTSU KENKYŪSHO „Sakuhin shōkai“: <http://www.morimura-ya.com/gallery/> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013).
- MORIMURA, Yasumasa (1988): „Portrait (Futago)“. SFMOMA (The San Francisco Museum of Modern Art): <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/22622> (zuletzt aufgerufen 14.11.2013).
- SESSHŪ, Tōyō (1486): „Lange Landschaftsrolle (*Sansui chōkan* 山水長巻)“. Muian no shosō: <http://www.muian.com/muian10/10sansuichoukan.htm> (zuletzt aufgerufen 21.11.2013).
- SESSHŪ, Tōyō (1495): „Landschaft (*Haboku sansui-zu* 破墨山水図)“. e-Museum (National Treasures & Important Cultural Properties of National Museums, Japan): http://www.emuseum.jp/detail/101224?x=&y=&s=&d_lang=ja&s_lang=en&word=&class=1&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=17&num=8&mode=detail¢ury= (zuletzt aufgerufen 08.01.2014).

Wie wirkt dichterische Sprache? Überlegungen zur Performativität in der klassischen japanischen Dichtung

Judit Árokay (Heidelberg)

Abstract

Shifting the perspective in the analysis of classical Japanese poetry from textuality to performative strategies opens up new possibilities of interpretation. Despite some extremely restrictive features predominant in Japanese poetry such as the shortness of the *tanka* or *haikai*, strict rules for the usage of poetic vocabulary or of allusions and citations, these lyric forms endured almost unchanged for many centuries: Poetry was one of the main cultural assets in a strictly hierarchical society, and it was shared by practically all strata of literates. Focusing on the circumstances of production and reception of poetry enables us to reconstruct other features than the textual meaning of the poems. The first part of this essay explores the possibilities of applying the terminology of performance studies to poems and poetic practice, the second part focuses on poetic treatises and analytical terms from the late Tokugawa period. It will be argued that both poetic as well as analytical practice do not primarily follow hermeneutic principles, but privilege the moment of creation/reception of poems and the capacity to capture the mood of the moment.

Einleitung

Performanz ist ein Begriff, der sich zur Untersuchung bestimmter Aspekte der klassischen japanischen Kultur und insbesondere auch für die Dichtung hervorragend eignet und dessen Anwendung neue Antworten auf alte Fragen verspricht. Bisher hat der Begriff „Performanz“ für die Deutung der klassischen japanischen Literatur keine Beachtung gefunden, dabei erscheint doch eine Verlagerung des Blicks von der Textualität der Dichtung zu den Facetten ihrer Hervorbringung, Rezeption und Materialität und die Ergänzung des rein hermeneutischen und semiotischen Modells durch ein performatives als ein lohnender Versuch. Im Folgenden soll es nun darum gehen, wie die japanische Dichtung, die für ihre äußerst kurzen Formen, strengen Regelsysteme und engen Konventionen bekannt ist, ihre Wirkung in der dichterischen Praxis entfaltet und wie ihre Wirkkraft in Poetiken reflektiert wird. Die Vermutung liegt nahe, dass sich

manche Merkmale der japanischen Literatur und die Art und Weise, wie über Dichtung nachgedacht wird, mit einem anderen Blick auf Sprache und auf das sprachliche Zeichen erklären lassen: Die Idee von der binären Struktur des sprachlichen Zeichens, die bereits in der griechischen Philosophie angelegt ist und das Denken in der westlichen Welt begleitet hat (von der Bibelexegese über die Cartesianische Sprachbetrachtung bis zur modernen Zeichentheorie seit Saussure), ist in dieser Form in Japan nicht anzutreffen. Nicht das als Ausdruck einer „Idee“ oder als Einheit von *signifiant* und *signifié* verstandene Zeichen steht im Vordergrund der Überlegungen, sondern das Zeichen, das in seinem jeweiligen Kontext bedeutsam und wirksam wird. Wie Fabio Rambelli in einer Reihe von Aufsätzen und kürzlich in einem Buch mit dem Titel *A Buddhist Theory of Semiotics* für den esoterischen Buddhismus konkret in Bezug auf die Shingon-Schule, aber durchaus mit einem allgemeineren Anspruch, herausgearbeitet hat, bildete der Buddhismus gerade aufgrund seiner Sprachskepsis – d.h. der Skepsis, mittels der alltäglichen Sprache die Wahrheit zu erfassen und Erlösung zu erlangen – sprachliche Strategien aus, die weniger semiotisch-hermeneutisch als performativ zu bezeichnen sind: Verfremdungseffekte wie paradoxer Sprachgebrauch, eine Sprache, die sich der semantischen Deutung verweigert, formelhafte Wiederholung von Glaubenssätzen, der Glaube an Mantra, d.h. eine absolute, bedingungslose Sprache, an die Nicht-Arbitrarität und Motiviertheit von Sprache und Zeichen sowie die verbreitete Nutzung von Ritualen, die mehrere Zeichensysteme einbeziehen. Zudem kommt der nicht-hermeneutischen Nutzung von Texten eine große Bedeutung zu. So werden buddhistische Texte trotz ihrer hochkomplexen hermeneutischen Dimension auf unterschiedliche Weisen benutzt, die diese überschreiten: Sie sind Gegenstand der Verehrung, sie werden kopiert, intoniert, gesungen, in Stein gemeißelt oder dem Wind ausgesetzt.¹

Auch wenn sich angesichts der großen Vielfalt buddhistischer Vorstellungen eine Verallgemeinerung sogar für den Buddhismus verbietet, lässt sich festhalten, dass in poetischen und sprachtheoretischen Diskursen manche dieser Strategien angesprochen werden und wiederzuerkennen sind. So tritt in mittelalterlichen Poetiken, die von buddhistisch geprägten Autoren, teilweise von buddhistischen Mönchen verfasst wurden, die Frage in den Vordergrund, ob sich die in der Dichtung gepflegte Ästhetik der Sprache und die dichterische Tätigkeit überhaupt mit buddhistischen Vorstellungen vertragen und ob und wie sie heilsrelevant werden können. Bereits für den Gründer der Shingon-Schule Kūkai (774–835) galt dichterische Sprache als das Medium, das Vollkommenheit offenbaren könne, denn Gedichte seien motivierte, bedingungslose Sprache wie *dharani*. In der Nachfolge des Tang-Dichters Bo Juyi (772–846), der zwei seiner Gedichtsammlungen Tempeln schenkte, um seine buddhistische Überzeugung zu betonen, entwickelte sich ein fast religiöser Kult um das japanische Gedicht, das als geeignet galt, das „Rad des

¹ Vgl. RAMBELLI 2013: XII–XIV.

Gesetzes“ zu drehen und positiv zum Karma beizutragen.² Die tantrische Kraft des ästhetischen Ausdrucks entsprach der magischen Überzeugung, dass den Wörtern eine Seele (*kotodama*) innewohne und dass sie direkt an der außersprachlichen Wirklichkeit zu rühren vermochten.³

Dies hat erhebliche Konsequenzen für philosophische, religiöse, sprachtheoretische Diskurse oder die Hermeneutik. Die folgenden Ausführungen sollen aber auf die Frage beschränkt bleiben, welche Auswirkungen diese Sprachbetrachtung haben kann für die japanische Dichtung sowie für die Art und Weise, wie über Dichtung in Japan nachgedacht und gesprochen wurde. Wie bei der Kritik am Zeichenmodell im westlichen Kontext oder auch im Rahmen der Sprechakttheorie oder der performativen Wende im modernen westlichen Theater deutlich wird, rücken bei dieser Betrachtung die kontextuellen, materiellen und performativen Aspekte des Sprachgebrauchs in den Vordergrund. Und so möchte ich die These aufstellen, dass die Besonderheiten der japanischen Poesie und Poetik, auf die im Folgenden einzugehen ist, mit der aus westlich-moderner Perspektive gesehen spezifischen Sprachauffassung zu tun hat, die hier vorläufig nur negativ, d.h. als eine nicht an dem binären Zeichenmodell orientierte, bestimmt werden soll.

Die sehr grundlegenden Fragen, die sich stellen, wenn man – anders als die auf Einzelepochen oder Einzelpersonen und -werke fokussierte japanische Literaturwissenschaft – die Kontinuitäten in der Dichtung von der Klassik bis zur späten Edo-Zeit verfolgt und nach Erklärungen sucht, sind die folgenden:

- Warum beharrte die japanische Dichtung über viele Jahrhunderte auf einem äußerst beschränkten Vokabular und einer extrem eingeschränkten Bildlichkeit?⁴ Wie konnte sie trotzdem überleben und durchaus schöpferisches Potenzial entfalten?
- Wie kommt es, dass sich so enge formale Grenzen ausgebildet haben (31 Silben, 17 Silben) bzw. dass nur Formen, die diese engen Grenzen wahren, überlebten und andere schnell verdrängt wurden – das Langgedicht war in der Nara-Zeit immerhin noch verbreitet? Warum ist die japanische Dichtung so wenig diskursiv und argumentativ?

² PLUTSCHOW 1978: 20.

³ ÁROKAY 2001: 22f. Auch wenn der Ausdruck *kotodama* erst in der Edo-Zeit im Umfeld der *kokugaku* als analytischer Begriff in Mode kommt, wie auch Rambelli feststellt (RAMBELLI 2013: 178), lässt sich der Glaube an die die außersprachliche Wirklichkeit affizierende Kraft der Wörter an den Wort- und Namenstabus, die seit dem Altertum kontinuierlich belegbar sind, festmachen.

⁴ Während das mit etwa 4500 Gedichten durchaus umfangreiche *Man'yōshū* noch 6343 verschiedene Vokabeln enthielt, kommt das *Kokin wakashū* bei 1100 Gedichten mit 2072 aus, das *Shinkokin wakashū* bei 1981 Gedichten mit 2708. Der Anteil der Nomen liegt dabei bei 45–47 Prozent. Dies ist der thematischen Einschränkung ab dem *Kokinshū* zuzuschreiben und der Etablierung des festen poetischen Vokabulars. Vgl. SAEKI 1958: 17ff.

- Aus den ersten beiden Faktoren, dem eingeschränkten Vokabular und der äußerst knappen Form, ergibt sich die Notwendigkeit, durch Anspielungen, Zitate, Verweise auf andere Gedichte und Wiederholung von Motiven den Bedeutungsumfang des Gedichts zu erweitern. Die starke Intertextualität der japanischen Dichtung lässt sich literatursoziologisch auch als ein Merkmal elitärer literarischer Kulturen erklären, „wo mit der Einlösung von werkspezifischen Differenzen gerechnet wird und wo das neue Werk einen ganzen Kanon literarischer Bezüge notwendigerweise ins Spiel bringt“.⁵ Aber ist das ausreichend als Erklärung für die Zitierlust, für diesen Drang nach Epigonalem? Wie wirken eigentlich Gedichte oder Motive, die in immer neue Kontexte versetzt werden?
- Trotz ihres Beharrungsvermögens erwies sich die *waka*- wie auch die *renga*- oder *haikai*-Dichtung, die sich im Grunde auch an der klassischen Diktion orientieren, als ungemein produktiv. Sogar die ab dem späten Mittelalter in vielen (modernen) Literaturgeschichten für unproduktiv oder tot erklärte *waka*-Dichtung wurde in der Edo-Zeit mit einer ungeheuren Energie weitergeführt. Es entstanden hunderttausende von Gedichten, Dichterkreise formierten sich, auf dem Land und in der Stadt entdeckten und eroberten neue soziale Schichten diese klassische Form der Dichtung für sich. Außerdem blühte die *waka*-Poetik und entfaltete Diskurse, die zur Quelle für die japanische Linguistik und Sprachtheorie wurden.

Untersucht man die Flut von Gedichten auf sprachlicher und auf inhaltlicher Ebene, ist diese Begeisterung kaum nachzuvollziehen, durch die minimalen Differenzen zwischen den einzelnen Gedichten lässt sich die produktive Kraft kaum erklären. Aber auch Analysen, die nur den Faktor des Sozialen betonen, greifen zu kurz: Hierbei denke ich an die durchaus berechnete Argumentation, dass epigonales Dichten in einer Ständegesellschaft bedeutete, die eigene Bildung zur Schau zu tragen und sich im Idealfall den Zugang zu aristokratischen, sogar zu höfischen Dichterkreisen zu sichern.

Ich möchte nun versuchen, im Rahmen der Performanztheorie eine andere Erklärung zu entwickeln: Die Lösung der Frage könnte darin liegen, dass die Bedeutung dieser Dichtung nicht in ihrem Wortsinn liegt, sondern in der Praxis der Hervorbringung und der Aufführung. Dies ist ein Aspekt, der relativ wenig untersucht ist, was ebenfalls verschiedene Gründe hat:

- Gedichte werden heutzutage – vielleicht vornehmlich auf westlichen Einfluss hin – als Einzelgedichte von 31 oder 17 Silben behandelt und als eigenständige kleine Kunstwerke betrachtet.
- Hinzu kommt, dass sowohl in japanischen Editionen, noch mehr aber in Übersetzungen die Serialität der Entstehung nicht oder nur unzureichend

⁵ STIERLE 1983: 11.

- berücksichtigt wird, d.h. die Tatsache, dass Gedichte so gut wie immer in Zyklen, bei Dichtertreffen in Serien und in Gemeinschaft entstanden sind. Es gibt natürlich eine Reihe von Arbeiten zur Ketten- und *haikai*-Dichtung, auch zu Gedichtwettstreiten und zu geselligen Formen des Dichtens⁶, hier geht es aber darum, diese nicht als besondere Formen der Dichtung zu betrachten, sondern die Performativität als generelles Merkmal der japanischen Dichtung zu erkennen.
- Bei der heutzutage meist stillen Lektüre von Gedichten sind wir geneigt, vor allem auf den Wortsinn zu achten und danach zu urteilen. Weder die klangliche, rhythmische Ebene noch die visuelle einer vormals kalligraphischen Schrift werden dabei reflektiert.

Hier scheint die Perspektive der Performanztheorie Ansätze zu bieten, um über die hermeneutische oder strukturalistische Herangehensweise hinaus die performative Dimension und damit die Funktions- und Wirkungsweise der klassischen japanischen Dichtung in den Vordergrund zu stellen. Dazu soll hier nach einer Einführung, welcher Ansatz aus der weitverzweigten Performanztheorie für die Anwendung auf Dichtung und Gedichttheorie sinnvoll erscheint, zunächst die dichterische Praxis betrachtet werden: die rhetorischen und stilistischen Mittel, die verwendet werden, und der klassische oder ideale Entstehungs- und Präsentationszusammenhang von Gedichten. Hierbei zeigt sich, dass einige Züge der japanischen Dichtung, die häufig unter dem Aspekt der Intertextualität betrachtet werden, sich gerade für eine performative Analyse hervorragend eignen. Im Anschluss daran sollen zwei Beispiele aus der theoretischen Diskussion von Dichtung aus der späten Edo-Zeit über die Wirkkraft der dichterischen Sprache vorgestellt werden, die darauf hindeuten, dass es pragmatische und performative Aspekte waren, die bei der Analyse und Bewertung von Dichtung im Vordergrund standen. Interessant ist dabei der scheinbare Widerspruch, dass gerade in einer Zeit, in der nach Meinung moderner Literaturgeschichten die *waka*-Dichtung unproduktiv wurde, d.h. in der Edo-Zeit, besonders viele theoretische Entwürfe entstanden, was Dichtung leisten und auf welche Weise sie ihre Ziele erreichen könnte.⁷

⁶ NAUMANN 1979; ITO 1982; ITO 1991.

⁷ BENL 1951; BROWER/MINER 1961. Auf diesen Widerspruch reagieren u.a. die Arbeiten von Roger Thomas, der sich bereits in mehreren Schriften der *waka*-Dichtung im Übergang von der Edo- zur Meiji-Zeit gewidmet hat, zuletzt in seinem Buch *The Way of Shikishima: Waka Theory and Practice in Early Modern Japan* (THOMAS 2008). Die Missachtung dieser Epoche der *waka*-Dichtung ist allerdings nur für übergreifende Literaturgeschichten und insbesondere für westliche typisch, die in der Dichtung der Zeit kein schöpferisches Potenzial zu entdecken meinen. Die Forschung in Japan zur *waka*-Dichtung der Edo-Zeit ist hingegen innerhalb der *kokubungaku* intensiv, wenn auch stark auf soziale Aspekte – Verbreitung der dichterischen Praxis unter der Stadt- und Landbevölkerung, Netzwerke von Dichtern, Gegensatz zwischen der aristokratischen (*tōshō*) und der bürgerlichen (*jige*) Dichtung – sowie auf einzelne Dichter und

1 Zum Begriff der Performativität

Zunächst soll hier ein Überblick zeigen, in welchem Sinn die performative Wende für die Untersuchung von japanischer Dichtung sinnvoll sein und wie Performativität in der Dichtung definiert werden kann. In der Lyrik ist Sprache, allgemein gesprochen, nicht ohne ihre Materialität zu denken, denn die klanglichen Faktoren, der Rhythmus, die Melodie, die Verwobenheit von Laut und Bedeutung sind Merkmale, die Lyrik insbesondere auszeichnen. Die dichterische Tätigkeit ist daher immer schon eine, die Sprache in ihrer Gesamtheit zu mobilisieren bestrebt ist und daher die Reduktion auf das binäre Zeichenmodell überschreitet.⁸ Wie man sie aber analytisch einzufangen sucht, ist durchaus von der in einer Kultur vorherrschenden Sprachtheorie und dem Zeichenmodell beeinflusst, und eine gegenseitige Bedingtheit der Sprachmodelle und der dichterischen Praxis ist kaum zu leugnen. Im Folgenden sollen daher zwei Zugänge vorgestellt werden: der Ansatz, den Sybille Krämer aus der Perspektive der Sprachphilosophie entwickelt, und als literaturwissenschaftliches Modell das von Häsner *et al.*, das die Performativität von literarischen Texten analytisch zugänglich macht.⁹

Unter den Stichworten Präsenz, Materialität der Zeichen oder Performanz wird in der Literaturwissenschaft, der Philosophie und der Sprachtheorie seit einigen Jahrzehnten versucht, Bereiche der sprachlichen Kommunikation stärker ins Blickfeld zu rücken, die durch die Reduktion von Sprache auf das binäre Zeichenmodell zu paralinguistischen Faktoren erklärt und aus dem Kernbereich der Sprachbetrachtung gedrängt wurden. Im Kontext der Dichtung sind das insbesondere klangliche Merkmale wie Rhythmus, Tonhöhe, Betonung, aber auch das Notationssystem, die Schrift oder die Materialien, auf die Texte aufgezeichnet wurden. Der Begriff des Zeichens bzw. des Symbols, der auf der Trennung der sinnlich wahrnehmbaren Zeichen von der dahinter verborgenen Bedeutungsdimension basiert, hat die für magische und rituelle Praktiken konstitutive Ineinssetzung von Zeichen und Bezeichnetem, wie wir sie in der von Rambelli beschriebenen buddhistischen Sprachvorstellung gesehen haben, abgelöst und hat ein Zwei-Welten-Modell hervorgebracht, in dem ein Zeichen immer stellvertretend für etwas steht oder auf etwas verweist: das Wort für die Sache, das Symbol für das Symbolisierte. Die Gegenwärtigkeit, die Präsenz, die in der magischen Ineinssetzung von Bezeichnendem und Bezeichneten verborgen ist, wurde abgelöst durch Repräsentation, in der die Oberfläche immer auf eine darunterliegende, tiefere Struktur verweist. Die Hermeneutik, die den Sinn hinter den

stilistische Fragen fokussiert. Interessante Erkenntnisse bringen aktuell u.a. ŌTANI 1996, ŌTANI 2007 und MORITA 2013.

⁸ Hempfer entwickelt eine performative Lyriktheorie auf der Grundlage der prototypischen lyrischen Äußerungsstruktur, die durch die von ihm so genannte „Performativitätsfiktion“ bestimmt ist (HEMPFER 2014).

⁹ KRÄMER 2002; HÄSNER *et al.* 2011.

Buchstaben zu erfassen sucht, die Transformationsgrammatik, die ein Regelsystem aufstellt, oder die kognitive Linguistik, die auf ein Wissenssystem hinter den Äußerungen zurückgreifen will, sind Beispiel für dominierende Strömungen in den modernen Textwissenschaften.

Eine Überwindung dieses Modells sieht Sybille Krämer im Rückgriff auf Performanz oder Performativität, in der Hoffnung, Sprache als verkörperte Sprache einzufangen, ohne ein magisches Identifikationsmodell wiederzubeleben. Solch ein Identifikationsmodell würde implizieren, Wörtern wohne eine magische, die dingliche Welt unmittelbar beeinflussende Kraft inne, wie wir es heute noch in religiösen Praktiken oder im Bereich auf Aberglauben beruhender Tabus kennen – im japanischen Kontext entspräche dem die Idee des *kotodama*, der Wortseele, die den Wörtern innewohne. Bei der performativen Wende kann es nicht um die Wiederbelebung eines solchen Modells gehen, meint Krämer, aber Sprache müsse befreit werden aus den gängigen Sprachmodellen, in denen die Kompetenz oder die Struktur im Fokus liegt und das Sprechen oder die Performanz nur als Abweichung und Deformation erscheinen kann.¹⁰ Die universalgrammatische oder universalpragmatische Kompetenz, die in den gängigen strukturalistischen und handlungstheoretischen Sprachmodellen wie bei Chomsky, bei Austin und Searle oder bei Habermas vorausgesetzt werde, habe zu einer Idealisierung und Virtualisierung der Sprache geführt: Sprache wird in diesem Modell zu einer Maschine, deren universale Tiefenstruktur eine Oberfläche erzeugt, die erst im Rückgriff auf die ideale Struktur verständlich wird. Krämer meint dazu kritisch: „Selbst die Sprechakttheorie und die universalpragmatische Kommunikationstheorie idealisieren das Kommunikationsgeschehen auf eine Weise, die mit der Kontingenz, der Undurchsichtigkeit und Unbeherrschbarkeit, der Materialität und der Zeitlichkeit endlicher menschlicher Kommunikationsereignisse wenig gemein hat.“¹¹ Die Frage, die sich eine auf Performanz gerichtete Sprachtheorie stellen muss, ist nach Krämer, wie Performanz nicht als Einschränkung, sondern als produktive Kraft in den Blick kommen kann.¹²

In den letzten Jahrzehnten hat es verschiedene Ansätze gegeben, die instrumentelle Sicht von Sprache als Zeichensystem zu hinterfragen, so im Poststrukturalismus, in der Oralitäts- und Medialitätsforschung und in den Diskursen über Performativität in den Kulturwissenschaften. Der Poststrukturalismus begreift Sprache als Ort der strukturellen Differenz und sieht darin keine Negativität, sondern die entscheidende schöpferische Kraft, die sich der bewusstseinsgesteuerten Subjektivität entzieht. Die Medialitätsforschung hat darauf hingewiesen, dass sich universale Kategorien wie Sprache, Text, Geist je nach den kulturgeschichtlich variierenden Medien anders artikulieren, was den Blick ebenfalls auf die nicht-repräsentationalen, vorprädikativen Bedingungen von Sprache lenkt. Solange

¹⁰ Vgl. KRÄMER 2002: 325.

¹¹ KRÄMER 2002: 328.

¹² Vgl. KRÄMER 2002: 329.

man Sprache nur als Kommunikationsinstrument auffasst, erscheinen Medien als bloße Realisierungsaspekte. Medien sind jedoch konstitutiv für Sprachlichkeit, denn sie eröffnen immer verschiedenartige Sprachpraktiken: Medien sind an der Sinnentstehung beteiligt, allerdings oft auf eine Weise, die vom Sprechenden nicht intendiert und nicht völlig kontrollierbar ist. Aus der Perspektive der Performanz ist es also nicht nur entscheidend, was aufgeführt wird, sondern auch wie: Die Rekonstruktion der Medialität ist in diesem Sinne also auch aus literaturhistorischer Sicht zentral.

Der Blick aus der Perspektive der Performativität in den Kulturwissenschaften zeigt wiederum, dass Sprache nicht nur eine Art Handlung ist, wie in der Sprechakttheorie nach Searle, nach dem jedwedes Sprechen zugleich bezeichnet und vollzieht¹³, sondern eine Aufführung, die immer eine Wiederaufführung ist. Performative Akte (Sprache, Text) bringen nicht nur etwas hervor, sondern sie wiederholen. Der Sprecher greift auf etwas zurück, was er nicht selbst hervorgebracht hat. Die Zitathaftigkeit, die Iterabilität des Sprechens schließt aber auch das Anderswerden mit ein. So entsteht ein kompliziertes Verhältnis von Tradition und Innovation, Bestätigung und Subversion, das dem Kreativitätsaspekt, der in der sprachwissenschaftlichen, aber auch in der literaturhistorischen Betrachtung vorherrscht, gegenübergestellt werden kann.¹⁴ Krämer meint, der Begriff der Performativität könne zu einer neuen Akzentsetzung in den Geistes- und Kulturwissenschaften führen, indem er der Virtualisierung von Sprache im Zeichenmodell und der darauf aufbauenden Sprachbetrachtung das Leitbild der verkörperten Sprache entgegensetzt.

Während für die Analyse von Sprachauffassung und -bewusstsein, für eine Sprachtheorie also, wie sie in buddhistischen Schriften oder in Poetikschriften anzutreffen ist, dieser sprachtheoretische Ansatz fruchtbar erscheint, empfiehlt sich für literarische Texte eine Betrachtung, die ausgehend von der theaterwissenschaftlichen Performativität von Erika Fischer-Lichte das performative Potenzial von Texten untersucht. Unter diesen Voraussetzungen kommen Texte jenseits ihrer semiotisch-konstativen Funktion in ihrer Performativität in den Blick, wobei es keinesfalls darum geht, die Textualität auszublenden, sondern Textualität und Performativität in ihrem oszillierenden Spannungsverhältnis zu

¹³ Zum Begriff Illokution bei Austin und Searle siehe KRÄMER 2002: 335f.

¹⁴ Der Begriff der Performativität trägt dazu bei, Faktoren, die nicht nur für die Sprachtheorie, sondern auch für die Literaturwissenschaft von Bedeutung sind, zu rehabilitieren und in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken: 1. die Oberfläche unseres Sprachverhaltens, 2. die Iterabilität, den Wiederholungscharakter und die Zitathaftigkeit des Sprechens, 3. den Aufführungscharakter und 4. die Zentralität des Konsensus nicht durch Übereinstimmung im Gehalt, sondern durch Vollzug einer Form. Letzteres bedeutet, dass Gemeinsamkeit nicht allein durch geteilte Überzeugungen gestiftet wird, sondern auf eine Homogenität, die durch die Hervorbringungspraxis hervorgebracht wird, angewiesen ist. Dies wäre in Ritualen der Fall, bei denen nicht die Wortbedeutung, sondern der (auch) sprachliche Vollzug einer Handlung und die Einhaltung einer vorgegebenen Form ausschlaggebend sind. Vgl. KRÄMER 2002: 336.

betrachten.¹⁵ Im Vergleich zum Theater fehlt literarischen Texten jedoch die spezifische zeitliche Dimension des Sprechakts, die Ko-Präsenz und Unmittelbarkeit der Beziehung zwischen Sprecher und Empfänger sowie die Simultaneität des Produktions- und Rezeptionsakts. Dennoch ergeben sich zwei Möglichkeiten, denn Texte können betrachtet werden, wie sie „in außertextuelle Funktions- und Wirkungszusammenhänge eintreten, diese modifizieren bzw. überhaupt erst generieren“, oder es lässt sich untersuchen, „ob Texte selbst spezifische Strukturen aufweisen können, die sie als ‚performativ‘ qualifizieren.“¹⁶ Auf dieser Grundlage unterscheiden Häsner *et al.* die funktionale Performativität, die sich aus dem Bezug eines Textes zu seiner Aufführung oder Wirkung ergibt, und die strukturelle, d.h. Merkmale, die dem Text inhärent sind. Letztere sind Strukturen, die Texte herausbilden, um die Nicht-Gleichzeitigkeit und fehlende Ko-Präsenz auszugleichen: Indem sie Mündlichkeit fingieren, den Leser als anwesend apostrophieren, simulieren sie die nicht gegebene Präsenz. Konkret handelt es sich dabei um Indexikalisierungsstrategien durch sprachliche Indices wie Zeit- oder Ortsadverbia, Tempusmorpheme sowie narratologische Strategien wie Metalepsen oder autoreflexive Verfahren im Text. Die strukturelle Performativität des Textes lenkt den Blick auf den *discours* (den Akt des Erzählens bzw. das Verhältnis zwischen Text und Leser), während eine im Text dargestellte Performativität auf der Ebene der *histoire* wirksam wird: die Textualisierung von symbolischen Praktiken (Karneval, Herrschaftsspektakel; im japanischen Kontext Gedichtaustausch, Gedichtwettstreite u.Ä.). Die funktionale Performativität hingegen bezieht sich auf die Schnittstelle zum Rezipienten und versucht, den Rezeptionsakt inklusive der Emergenzeffekte und Überschüsse einzufangen. Statt der intellektuellen Dekodierung stehen hier die sinnlichen und ästhetischen Effekte im Vordergrund, die durch die Materialität der Zeichenproduktion entstehen. Die Materialität verweist wiederum auf die transmedialen Übergänge, in die die Texte eingebunden sind und die als Ergebnis außerliterarischer Verhandlungsprozesse sichtbar werden.¹⁷

2 Dichterische Praxis: Iterabilität, Aufführungscharakter, Medialität

Ich möchte nun drei Punkte herausgreifen, die für die Betrachtung von japanischer Dichtung von Relevanz sind, nämlich die Iterabilität, den Aufführungscharakter und die Medialität, und diese Merkmale zur strukturellen und funktionalen Performativität in Beziehung setzen. Wie bereits eingangs erwähnt, bietet es sich an, den stark epigonalen Charakter der japanischen Dichtung als Intertextualität zu erklären, und ich denke, dass dies ein sinnvoller Ansatz ist, allein um die komplexe Verwobenheit von Texten zu

¹⁵ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 70.

¹⁶ HÄSNER *et al.* 2011: 71.

¹⁷ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 83ff.

analysieren.¹⁸ Teilweise geht der Wiederholungscharakter aber so weit, dass eine Unterscheidung zwischen Prätext und Posttext unmöglich wird und wir es mit einem Netz von Textbezügen zu tun haben, aus der eine „Bildsprache erwächst, die nicht mehr einzelnen Texten zuweisbar ist, sondern an der alle teilhaben.“¹⁹ Unter dem Aspekt der Performativität kann man statt nach den Überschneidungen von Texten aber fragen, was eigentlich passiert, wenn Texte oder Motive wiederaufgenommen werden, welchen Einfluss die soziale, symbolische und pragmatische Einbettung für die Sinnkonstitution hat.

Die Iterabilität in der Dichtung lässt sich am besten mit den Begriffen *utakotoba*, also dem festgelegten poetischen Vokabular, und *honkadori*, dem poetischen Zitat, in Beziehung setzen. Die Praxis, nur auf ein ausgewähltes Set von Vokabeln zurückzugreifen und ausführlich zu zitieren, d.h. möglichst Anspielungen auf frühere Gedichte zu verwenden, wird in Japan unter den Stichworten poetisches Vokabular (*kago*) und Anspielung (*honkadori*, *honsetsudori*) als stilistische Frage behandelt, in westlichen Arbeiten wie bei Rein Raud als *code poétique* oder wie bei Kamens, Shirane oder im Arbeitskreis für vormoderne Literatur Japans als Intertextualität.²⁰ Durch die Wiederaufnahme von Zeilen oder Motiven wird den Gedichten eine inhaltliche Tiefe verliehen, heißt es, die sie durch ihre Beschränkung auf die 31 oder später im *haikai* auf 17 Silben kaum hätten. Ohne ausführlich auf dieses Thema einzugehen, möchte ich nur erinnern an diese Praktiken, die die japanische Dichtung bestimmen und auch in Poetiken schon frühzeitig diskutiert werden: Vieles kann unausgesprochen oder angedeutet bleiben, denn es ergibt sich aus dem Prätext.

Gerade im Hinblick auf die Idealvorstellung von einem Gedicht, so weit wie möglich die Stimmung, die im Augenblick seiner Entstehung bestimmend war, einzufangen – wie es als sehr allgemeines, aber nichtsdestoweniger gültiges Ideal formuliert werden kann²¹ –, ist die Vorstellung, dies mit einem äußerst eingeschränkten Vokabular tun zu müssen, irritierend. Die Lösung, die sich hier anbietet, ist die Kontextualisierung der Gedichte, sei es durch Vorworte, eine kurze Einleitung zur Entstehungssituation oder durch Aneinanderreihung in Zyklen. So wird Gedichten in Anthologien oder in *uta monogatari* diskursiv zu einer nachvollziehbaren Entstehungssituation verholfen, die sie als angemessen erscheinen lässt. Dies hat auf der einen Seite den Effekt, dass Gedichte auf der Ebene der *histoire* als Dialoge oder Monologe, in jedem Fall aber als mündliche Äußerungen inszeniert werden, auf der anderen Seite wird diese Mündlichkeit durch strukturelle Merkmale unterstrichen. Die Verfahren, die hier zum Einsatz kommen, kann man in einem performanztheoretischen Vokabular als Indexikalisierung bezeichnen:

¹⁸ Diesem Ansatz waren zwei Tagungsbände des Arbeitskreises für vormoderne japanische Literatur gewidmet: ÁROKAY 2001 und 2002.

¹⁹ STIERLE 1983: 11.

²⁰ RAUD 1994; KAMENS 1997; SHIRANE 1990.

²¹ Vgl. RAUD 1994: 4.

Markierung des Aussagesubjekts, präsentische Deixis, fingierte oder tatsächliche Oralität, dialogische Struktur, Plurimedialität und Fokussierung auf den verkörperten Äußerungsakt sind Beispiele, die Häsner *et al.* als Merkmale definieren, die geeignet sind, statt der Referenzfunktion (was dargestellt wird) die Simulationsfunktion (was der Sprechakt vorstellt) in den Vordergrund treten zu lassen.²²

Strukturelle Performativität auf der Ebene des poetischen Vokabulars

Auf der Ebene des poetischen Vokabulars wird Indexikalisierung erreicht, wenn berühmte Zitate auf ihre Prätexte verweisen, auf die Anthologie oder Erzählung, der sie entstammen. Die in der japanischen Dichtung obligatorischen Jahreszeitenwörter (*kigo*) verweisen als Indices auf die Entstehungszeit oder die Situation der Hervorbringung bzw. des Vortrags während einer Gedichtveranstaltung und entfalten neben der Referenz einen Bezug zum Sprechakt – sei dieser nun tatsächlich oder fingiert. Aber auch die metonymischen Prinzipien poetischer Tropen funktionieren nur durch die Aktivierung von Bedeutungsfeldern, die durch die Kontexte gegeben sind: Der Ärmel (*sode*) wird so in bestimmten Aussagesituationen zum „trännennassen Ärmel“ und damit zu einem Metonym für Trauer, Trennungsschmerz, Sehnsucht. Türangelwörter (*kakekotoba*) wie *matsu* (Kiefer; warten), *iro* (Farbe; Liebe; Sexualität), *haru* (Frühling; sprießen, knospen; sich wölben) bergen eine Doppel- oder Mehrdeutigkeit, die Gedichte in ihrem Doppelsinn lesbar macht. Welche Bedeutungsvariante jedoch relevant ist, entscheidet sich allein durch den Kontext.

Genauso erschließen sich die Bedeutungsmöglichkeiten eines Gedichtes nur im Kontext: So ist der Band (*maki*) in Anthologien ausschlaggebend in Bezug darauf, ob Gedichte als Jahreszeiten-, Liebes- oder Klagegedichte intendiert sind. Selbstverständlich ist eine abweichende Interpretation möglich, so dass Jahreszeitengedichte oft auch als Liebesgedichte gelesen werden können, aber zunächst ist die Aufmerksamkeit des Lesers durch die Zuweisung zu bestimmten Gedichtgruppen gelenkt. Auch innerhalb der Sequenzen von z.B. Frühlingsgedichten ist die Abfolge bedeutungsrelevant und kann als Hinweis auf alternative Lesungen gedeutet werden: Das Wort *hana* (Blüte) bedeutet am Anfang der Frühlingssequenz Pflaume (*ume*), während im späteren nur Kirschblüte gemeint sein kann.²³ So erhalten die referentiell unterbestimmten Vokabeln in den jeweiligen Kontexten – physisch innerhalb einer Anthologie, semantisch im Bedeutungskontext – ihre eindeutige Bestimmung.

Es ist zudem nicht möglich, die Mehrdeutigkeit, die durch den Einsatz dieser unbestimmten Vokabeln entsteht, in nur einer einzigen kohärenten Interpretation aufzunehmen, sondern es entstehen quasi mehrere Gedichte: Die aktuell sinnvolle

²² Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 76.

²³ Vgl. RAUD 1994: 135ff.

Deutung hängt einzig vom Kontext, von der performativen Rahmung des Gedichtes ab.²⁴ Neben der Einordnung und Reihenfolge innerhalb von Anthologien sind das Einleitungen (*jo no kotoba*) oder die narrative Einbettung innerhalb einer Erzählung (*uta monogatari*). Gedichte werden in Beziehung gesetzt, wobei der Rahmen als eine Leseanweisung dient, die als „Fiktionsvertrag“ den logischen Status des Eingerahmten determiniert.²⁵

Neben den Zitaten und dem poetischen Vokabular lassen sich aber auch allgemeine sprachliche Elemente in der Dichtung ausmachen, die eine andere Art von Performativität erzeugen: Sie suggerieren die Simultaneität der Sprechsituation und der besprochenen Situation, was als prototypisches Merkmal lyrischen Sprechens gilt.²⁶ Die häufige Verwendung von betonenden, hervorhebenden Interjektionen wie *nan*, *zo*, *koso*, der Fragepartikeln *ya* und *ka* sowie des Hilfsverbs *-keri* sind Beispiele dafür. Besonders interessant aus der Perspektive der Performativität ist dabei *-keri*: Es hat verschiedene Bedeutungen, die sich aus der ursprünglichen Verschmelzung von *ku* (kommen) und *ari* (Hilfsverb der Existenzaussage) zu *-keri* ergeben, wobei der Bezug zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Aussage im Vordergrund steht:

1. Ein Tatbestand der Vergangenheit, einer, der aus der Vergangenheit bis jetzt andauert, oder ein Tatbestand, dessen Existenz, Bedeutung oder Grund gerade erkannt wird.
2. Abgeleitet von 1.: häufig verwendet, um Ergriffenheit, Überraschung beim gegenwärtigen Erkennen des obigen auszudrücken.
3. Bericht über Ereignisse, die nicht aus eigener Erfahrung stammen, sondern übermittelt sind. Während das Hilfsverb *-ki* vergangene Ereignisse als vergangene erzählt, steht *-keri* für einen Bericht über Vergangenes aus der gegenwärtigen Perspektive, im Sinne von: „Wenn ich es mir jetzt überlege, dann war es so und so.“ In diesem Sinne wird *-keri* in der Erzählliteratur häufig verwendet, aber auch in der Dichtung, wenn plötzlich erkannt wird, dass etwas immer schon da war oder seit längerem fort dauert.²⁷

Der Gebrauch von *-keri*, aber auch der elativen Postpositionen hat eine deiktische, metaleptische Funktion und suggeriert die Gegenwärtigkeit des Sprechakts. Dass diese

²⁴ Okada weist im Zusammenhang mit der ersten Episode des *Ise monogatari* darauf hin, dass das japanische Gedicht mehrere Lesungen ermöglicht: „The text allows for either possibility; one alternative cannot dominate the other, nor is it possible to experience both simultaneously.“ OKADA 1991: 135.

²⁵ WIRTH 2002: 409.

²⁶ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 82.

²⁷ Zusammengefasst anhand *Jidaibetsu kokugo daijiten*, Bd. 1 (Nara-Zeit), vgl. JŌDAIGO JITEN HENSHŪ IINKAI 1967: 283. Ab Ende der Heian-Zeit setzt eine Vereinfachung im Gebrauch ein, der Ursprung von *-keri* gerät in Vergessenheit: Von da an wird *-keri* teils ganz schlicht als Hilfsverb der Vergangenheit eingesetzt, ab der Kamakura-Zeit in der Dichtung als Ausruf der Ergriffenheit ohne Bezug zur Vergangenheit.

Elemente auch in der Erzählliteratur der Zeit häufig eingesetzt werden, demonstriert die ursprüngliche Bedeutung von „Erzählung“, wie sie Heidi Buck-Albulet in ihrem Beitrag über *sekkyōbushi* ausführt und wie es im Zusammenhang mit dem *Ise monogatari* noch zu zeigen sein wird.

Strukturelle Performativität auf der Ebene von Texten

Beispiele für strukturelle Performativität lassen sich auch auf der Ebene von Texten ausmachen, wenn Gedichte in unterschiedlichen Anthologien in neuen Anordnungen, mit modifizierten Einleitungen oder in Erzählungen eingebettet immer wieder vorkommen. Dieser Strategie der japanischen Dichtung wurde unter dem Aspekt der Einflussforschung von der japanischen Literaturwissenschaft große Aufmerksamkeit geschenkt. Konishi Jin'ichi weist auf die Möglichkeit hin, die Kompilatoren von Anthologien als „secondary composers“ zu verstehen, denn das neue Arrangement fügt Gedichten neue Bedeutungen hinzu. Die zeitgenössischen Kompilatoren seien sich der Mehrdeutigkeit der Gedichte durchaus bewusst gewesen, denn sie haben durch Beibehaltung von früheren oder Hinzufügen von neuen Einleitungen (*jo no kotoba*) versucht, ursprüngliche Leseweisen einzelner Gedichte zu fixieren. Parallel dazu gab es in Anthologien eine große Zahl von Gedichten ohne Titel (*dai shirazu*), die also ohne Hinweise auf den Entstehungskontext, dafür aber in ihrer Abfolge innerhalb der Anthologie als Sequenzen – als Episoden im Fortschreiten der Jahreszeiten oder einer Liebesromanze – zu lesen waren.²⁸

Die oben erwähnten Indexikalisierungsstrategien wie die Ausgestaltung des Aussagesubjekts, die präsentische Deixis, fingierte Oralität, dialogische Struktur und Fokussierung auf den Äußerungsakt lassen sich auf der Ebene der *histoire* an der Gegenüberstellung von *Kokin wakashū* (fertiggestellt ca. 913) und *Ise monogatari* (etwa zw. 930 und 950)²⁹ trefflich demonstrieren. Die literarhistorischen Umstände der Entstehung können in etwa wie folgt zusammengefasst werden: Wir wissen nicht mit Gewissheit, wann

²⁸ KONISHI 1986: 231. Nach Konishi hätten die Kompilatoren des *Kokin wakashū* die Möglichkeit entdeckt, auch Gedichte, die durchaus mit Vorbemerkungen versehen waren, ohne diese, d.h. unabhängig von ihren Entstehungskontexten in der sequentiellen Anordnung zu lesen. Dies habe maßgeblich zur Entwicklung des Kettengedichts beigetragen.

²⁹ Zur Datierung des *Ise monogatari* gibt es unterschiedliche Thesen: Während zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Vermutung geäußert wurde, diese Gedichterzählung könnte bereits in der oder sogar vor der Engi-Ära (901–923) entstanden sein, wird eine so frühe Entstehung heute verworfen. Gewiss ist, dass es mehrere Bearbeitungsphasen gegeben hat, die dem Werk jeweils weitere Gedichte und Szenen hinzugefügt haben. In der uns bekannten Form könnte das Werk in der Tenryaku-Ära (947–957) vorgelegen haben. Zur Klärung der Frage, was zuerst da war, welches Werk aus welchem übernimmt, trägt die Untersuchung der Haussammlung (*kashū* 家集) von Ariwara no Narihira, das *Narihira-shū* 業平集, leider auch nicht bei, denn die bis heute erhaltenen Versionen stützen sich auf das *Kokinshū*, *Gosenshū* und das *Ise monogatari*. Vgl. ARIYOSHI 1991: 503.

das *Kokin wakashū* fertiggestellt war, und genauso wenig ist geklärt, wann das *Ise monogatari* als Erzählung abgeschlossen, d.h. als ein Werk mit etwa 110 bis 125 Kapiteln, wie es uns heute in verschiedenen Versionen überliefert ist, vorlag. Sie greifen aber auf den gleichen Vorrat an Gedichten aus privaten Gedichtsammlungen, Gedichtwettbewerben (*utaawase*) und Stellschirmgedichten (*byōbuuta*) zurück wie auch das *Kokin rokujō* oder das *Gosen wakashū*.³⁰ Insgesamt 62 der 209 *waka* des *Ise monogatari* kommen auch im *Kokinshū* vor, davon haben 25 im *Kokinshū* und im *Ise monogatari* inhaltlich ähnliche Einleitungen und sind bereits im *Kokinshū* Ariwara no Narihira (825–880) zugeordnet oder sind Antwortgedichte auf Narihiras Gedichte. Fehlende oder kurze Vorworte im *Kokinshū* werden im *Ise monogatari* zu längeren erzählenden Passagen ausgebaut, was als Hinweis gedeutet wird, dass das *Ise* aus dem *Kokinshū* übernimmt und nicht umgekehrt. Beim *Gosenshū*, bei dem nur elf der Gedichte identisch sind, lässt sich das Verhältnis nicht eindeutig klären. Das *Kokin rokujō* wiederum enthält 68 Gedichte, die auch im *Ise monogatari* vorkommen, davon sind 45 Gedichte bereits in den genannten Anthologien sowie im *Man'yōshū* enthalten. Von den restlichen 23 sind nur vier Narihira zugeschrieben, sonst sind die Verfasser unbekannt.³¹

Gesichert scheint, dass das *Ise monogatari* in einem längeren Prozess entstanden sein muss, während dessen unterschiedliche Autoren Ergänzungen vorgenommen und Gedichte aus anderen Quellen hinzugefügt haben. Die Gedichte sind allerdings in neue Kontexte gestellt: Sie werden mit zusätzlichen oder völlig veränderten Einleitungen (*kotobagaki*) versehen, woraus sich die uns bekannten Episoden um die Liebesabenteuer eines oder mehrerer Kavaliere ergeben.³² Damit wird den Gedichten in einem fiktiven Setting eine neue Bedeutung verliehen: Sie werden im Kontext intoniert, vorgetragen und erhalten dadurch ihren Sinn. Gedichte, die ursprünglich unverbunden, deren Entstehungskontexte unbekannt oder zumindest unbenannt waren („Verfasser unbekannt“, *yomibito shirazu*; „Titel unbekannt“, *dai shirazu*), bekommen durch die erzählenden Passagen einen narrativen Rahmen. Dabei werden sie in diesem neuen

³⁰ Beim *Kokin wakashū* handelt es sich um die erste kaiserliche Anthologie, beim *Gosen wakashū* um die zweite (951 als kaiserliche Anthologie in Auftrag gegeben), wobei das Jahr der Vollendung bei beiden unbekannt ist. Das *Kokin waka rokujō* (entstanden zw. 976–987, sechs Bände, 4505 Gedichte) ist eine private Gedichtsammlung (*shisenshū* 私撰集), deren Kompilatoren zwar nicht bekannt sind, aber unter den Dichtern Ki no Tsurayuki, Tsurayuki no musume (Ki no naishi), Tomohira shinnō, Kaneakira shinnō, Minamoto no Shitagō vermutet werden. Da die bis heute erhaltenen Versionen dieser Anthologien alle auf Abschriften aus späteren Jahrhunderten zurückgehen, lässt sich der Prätext für das *Ise monogatari* nicht mit Gewissheit feststellen, zumal das *Gosen wakashū* und *Kokin waka rokujō* ebenfalls große Überschneidungen mit beiden Werken zeigen.

³¹ ŌTSU/TSUKISHIMA 1957: 82ff.

³² Auf die intertextuellen Strategien des *Ise monogatari* geht Daniela Lieb in einem Aufsatz mit dem Titel „Das tiefe Meer von Ise“ ein. Sie stellt einige Beispiele für die geänderten Einleitungen zu den Gedichten und die narrative Einbettung vor (LIEB 2002).

Kontext explizit als in einem Gedichtaustausch vorgetragene oder als Briefaustausch in Szene gesetzt. Ich möchte dies im Folgenden an Beispielen erläutern.³³

Das Gedicht in Episode 2 des *Ise monogatari* entspricht Nr. 616 des *Kokinshū*, wo die kurze Einleitung folgenden Wortlaut hat: „Als es vom ersten Tag des dritten Monats an in Strömen regnete, verfasste er, nachdem er eine Person heimlich getroffen hatte, das folgende Gedicht und schickte es ihr.“³⁴ Im *Ise monogatari* heißt es als Einleitung zum selben Gedicht:

Einmal in jenen Tagen, als man die alte Hauptstadt Nara verlassen, aber noch nicht für jeden ein Haus errichtet hatte, besuchte ein Kavalier eine Dame, die draußen im Westen wohnte. Sie ließ sich mit keiner sonst vergleichen; und wie schön auch von Angesicht, am unübertrefflichsten war ihr Herz. Doch sie schien nicht allein. Als daher der Kavalier, ein aufrechter Mann, nach mit ihr verbrachter Nacht zurückkehrte, dachte er befangen: „Wie mag es zwischen ihr und jenem anderen stehen?“ Es war das zu Anfang des Dritten Monats, und bei strömendem Regen schrieb er der Dame:

Weder schlief ich / noch wachte ich diese Nacht; / doch nun am Morgen
denk' ich betrübt: es gehört / zum Frühling der lange Regen.³⁵

Bei Episode 5 haben wir beim entsprechenden *Kokinshū*-Gedicht (NKBT Nr. 632) eine für Gedichtanthologien ungewöhnlich lange Einleitung, die im *Ise monogatari* fast wörtlich mit nur wenigen Abweichungen auftaucht.³⁶ Es kommt aber zusätzlich ein Kommentar nach dem Gedicht hinzu: „Darüber war die Dame so in ihrem Herzen betrübt, daß die Herrin des Hauses ein Einsehen hatte. Indessen verbreitete sich das Gerücht von den heimlichen Besuchen in den Gemächern der Nijō, und schließlich nahmen, wie es heißt, ihre Brüder die spätere Kaisergemahlin unter strenge Aufsicht.“³⁷ Diese Passage rundet die Episode inhaltlich ab, gleichzeitig baut sie eine narrative Verbindung zur sechsten Episode auf, in der die Nijō-Prinzessin, die spätere Gemahlin des Kaisers, vom Kavalier entführt und von ihren Brüdern wieder befreit wird.³⁸

³³ Die Beispiele stammen aus dem Text in NKBT Bd. 9, der auf dem Manuskript der Tenpukubon-Version im früheren Besitz der Sanjōshi-Familie beruht. Diese Version geht auf die Abschrift aus dem Jahre Tenpuku 2 (1234) durch Fujiwara no Teika zurück.

³⁴ KOKIN WAKASHŪ 1958: 224.

³⁵ Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt, ISE MONOGATARI 1981: 10.

³⁶ KOKIN WAKASHŪ 1958: 227; ISE MONOGATARI 1957: 113f.

³⁷ ISE MONOGATARI 1981: 10.

³⁸ Wie einige Episoden des *Ise monogatari* schließt auch diese als direktes Zitat mit den Partikeln *to zo* ab, bewahrt also auch sprachlich die Besonderheit des mündlichen Vortrags.

Weithin bekannt ist auch Episode 25, die zwei unkommentierte, aber aufeinander folgende *Kokinshū*-Gedichte von Narihira und Ono no Komachi (Nr. 622 und 623) kombiniert und damit eine Liebesbeziehung zwischen den zwei Dichtergenien stiftet.

Einmal war da ein Kavalier, der schickte einer Dame, die weder ja noch nein gesagt, ihn jedenfalls zu einem Besuch nicht eingeladen hatte, das folgende Gedicht:

Morgens vom Gang / durchs herbstliche Sasa-Gras / sind meine Ärmel
nicht so naß wie von den Nächten, / die ich ohne Euch schlafe.

Die Dame, um als in der Liebe erfahren zu erscheinen, antwortete ihm:

Es wächst kein Tang / in dieser armseligen Bucht, / und also wird sich,
läßt er von seiner Hoffnung nicht, / der Fischer vergeblich quälen.³⁹

Der Rahmen verschafft den Gedichten eine passende Situation und macht sie inhaltlich und stilistisch plausibel. In den meisten Fällen wird die ursprüngliche mündliche Gesprächssituation als Gedichtaustausch, als Konversation, Sprachspiel in Gesellschaft vorgetragen, evtl. als Monolog oder durch verbalisiertes Seufzen inszeniert. Auf der inhaltlichen Ebene wird den Gedichten durch die teils sehr sparsame, kurze Rahmenhandlung ihr performativer Charakter wiedergegeben. Auf der sprachlichen Ebene fällt der fast ausschließliche und im Vergleich zu erzählenden Texten exzessive Gebrauch des Hilfsverbs *-keri* auf⁴⁰, während einzelne Episoden sogar auf die Zitatspartikel *to ya, to zo* enden und von daher nicht nur den Gedichten, sondern den Erzählrahmen selbst in direkter Mündlichkeit wiedergeben. H. Richard Okada formulierte in seiner narratologisch orientierten Studie über die sprachlichen, poetischen und erzählerischen Strategien des *Ise monogatari* folgendermaßen:

The poetic instance forms a textual moment that is neither representation nor narration but rather, in a peculiar way, the "thing itself", I do not mean "proposition", extratextual "referent", or reified "meaning", but an utterance textualized or rewritten, made, in a sense, concrete. The poem is marked by the signs of its own creation, and the expectations aroused by the man's encounter with the aforementioned woman are thwarted. The poetic utterance appeals to the

³⁹ ISE MONOGATARI 1981: 34 f.

⁴⁰ Während im *Taketori monogatari*, das man als etwa zeitgleich entstandene Erzählung sinnvoll als Vergleich heranziehen kann, *-keri* die „Grenzen“, d.h. Anfang und Ende einzelner Absätze oder Abschnitte markiert, ist im *Ise*-Text *-keri* allgegenwärtig. Kaum ein Satz, der nicht das Hilfsverb der Vergangenheit enthalten würde, das aber weniger die Vergangenheit als die oben erwähnte deiktische Erzählperspektive beinhaltet.

reader-listener to focus on the verbal act as it integrates the strands of the foretext (the poem may have come first).⁴¹

Obwohl in ein semiotisch poststrukturalistisches Vokabular gekleidet, klingt bei Okada der performative Charakter der Ise-Erzähltechnik an, der durch die doch relativ knappe narrative Einbettung, die intertextuelle Deixis sowie sprachliche Mittel der Indexikalisierung erreicht wird.

Zitate aus klassischen Gedichten und Erzählungen finden sich oft in zeitlich und stilistisch größerer Distanz wieder, so dass statt der Bezeichnung Zitat der Ausdruck hypertextuelle Beziehung nach Gérard Genette angemessen erscheint. Die Aktualisierung einer Gedichtzeile oder eines Ausdrucks erzeugt eine erhöhende, idealisierende oder umgekehrt eine ironische, komische, relativierende Wirkung.⁴² Es handelt sich um die durchaus affirmative Aktualisierung von poetischen Zeilen im Nō-Theater, wenn relativ „unschuldige“ Zeilen aus Gedichtanthologien oder aus dem *Ise monogatari* in einem buddhistisch erhöhten Kontext einen Tiefgang bekommen, den sie ursprünglich nicht hatten. So verweist dann im Kontext des Amida-Glaubens, der den Hintergrund für die Entstehung und Rezeption des Nō-Theaters im Mittelalter bildete, das Wort *chikai* nicht mehr auf ein Versprechen oder einen Liebesschwur, sondern auf das 47. Gelöbnis des Amida nyorai, der Faden (*ito*) wird mit dem Band, an dem Amida die Seelen ins Paradies leitet, assoziiert, und die Berge im Westen (*nishi no yama*), sind nicht einfach Berge, die westlich der Hauptstadt gelegen sind, sondern das Westliche Paradies. Im Nō-Theater haben wir es mit einer performativen Kunst zu tun, in der die aus Gedichten, Erzählungen und Sutren entliehenen Zeilen auf der Bühne vorgetragen eine neue Qualität gewinnen. Das soziale und ästhetische Umfeld des Nō-Theaters sorgen für eine völlig neue Rezeptionssituation im Rahmen einer theatralischen Inszenierung, bei der die Stimmen, der Rhythmus, die Bewegungen auf der Bühne die performative Dimension der Gedichte und Sutren zur Entfaltung bringen. Die Untersuchung der Frage, wie die funktionale Performativität sich auf der strukturellen Ebene der Sprache des Nō-Theaters auswirkt, wäre eines genaueren Blickes wert.

Um also auf die Ausgangsfrage zurückzukommen, „Wie wirkt die japanische Dichtung?“, Durch die Wiederaufnahme von Motiven und Zeilen wird offensichtlich mehr erreicht als eine Anspielung, es werden neue Bedeutungsebenen freigesetzt. Ob hier der Begriff Intertextualität hinreichend ist oder ob es lohnt, die Aktualisierung als Wiederaufführung zu deuten, bei dem der Akt des Sagens im Vordergrund steht und nicht der Bedeutungsinhalt, ist eine Frage, die in unserem Zusammenhang relevant wird.

⁴¹ OKADA 1991: 136. Die Bemerkung in den Klammern spielt auf die ungeklärten Entstehungsumstände der Gedichte und Prosateile an.

⁴² GENETTE 1993: 10.

Beispiele für funktionale Performativität

Für den Aufführungscharakter japanischer Dichtung lassen sich mehrere Beispiele anbringen, die in den Literaturgeschichten eher wenig beachtet sind. Ohne auf die kaum dokumentierten Ursprünge der Dichtung aus den Liederhecken (*utagaki/kagai*) einzugehen,⁴³ kann man zumindest für die Zeit der klassischen, d.h. der heian-zeitlichen Dichtung festhalten, dass die meisten Gedichte nachweislich aus Dichtertreffen und Gedichtwettstreiten hervorgehen.⁴⁴ Diese dichterischen Zusammenkünfte sind aufwendig organisiert, wie wir aus den frühen Berichten, den sogenannten *utaawase nikki* wissen, und beziehen nicht nur die Dichtung, sondern auch visuelle Medien wie Stellschirmbilder (*byōbuuta* 屏風歌) oder Miniaturlandschaften (*suhama* 州浜) mit ein, über die gedichtet wird. Es handelt sich um festliche, spielerische Veranstaltungen, die im Laufe der Jahrhunderte zunehmend professionellen Charakter annehmen. Feste Rollen sind zugewiesen: Dichter, deren Gedichte den Sieg erringen, stehen teilweise von vornherein fest⁴⁵, der Schiedsrichter übernimmt die Rolle des Moderators und wägt die Gedichte gegeneinander ab, die Veranstaltungen werden durch musikalische Darbietung und ein rituelles Beschenken der Teilnehmer abgeschlossen. Aufschlussreich sowohl für das Ritual selbst wie für die frühe Poetik und Gedichtkritik sind die Gedichtwettstreit-Berichte *utaawase nikki*, die seit etwa 900 belegt sind. Sie enthalten eine genaue Schilderung der Aufführungssituation, wie z.B. im *Teiji-in utaawase* 亭子院歌合 im Jahre 913, und gehen detailliert darauf ein, welche Teilnehmer in welchem Team saßen, wie sie gekleidet waren, welche Miniaturlandschaften präsentiert und welche Geschenke am Ende der Veranstaltung verteilt wurden.⁴⁶ Neben der Qualität der Gedichte wird dem Vortrag Aufmerksamkeit geschenkt. Hier zählt sowohl die persönliche Eignung der Vortragenden, aber auch der Status: Wie es den *utaawase nikki* zu entnehmen ist, sind die Teilnehmer der Gedichtwettstreite oftmals nicht identisch mit den Dichtern, deren Status die Teilnahme an einer höfischen Veranstaltung nicht erlaubt, sondern sie haben die Gedichte vorab bei diesen bestellt und wählen während der Veranstaltung die passendsten Verse zum Vortragen aus. Die *utaawase*-Urteile (*hanshi* 判詞) sind zumeist auf die Entstehungssituation bezogen: ob das Gedicht im gegebenen Rahmen des *utaawase*

⁴³ Aus ethnologischer und religionsgeschichtlicher Perspektive siehe KAROW 1942.

⁴⁴ Das bedeutet nicht, dass sie extemporiert würden: Teilweise werden Titel, zu denen Gedichte verfasst werden sollen, Tage vorher zur Vorbereitung vorgegeben (sog. *kendai* 兼題), teils werden sie direkt in der Sitzung genannt (sog. *tōza* 当座), eine gewisse Vorbereitung ist aber in Kenntnis der konventionellen Gedichttitel auch in diesem Falle möglich (ARIYOSHI 1991: 46).

⁴⁵ Die linke Mannschaft ist bevorzugt, da der Kaiser traditionell auf dieser Seite Platz nahm, daher gewinnt in der ersten Runde meistens, aber nicht immer, das erste Gedicht von links.

⁴⁶ KONISHI 1986: 199ff.; UTAAWASESHŪ 1965: 53f.

angemessen erscheint, ob Worttabus gebrochen werden⁴⁷, d.h. ob die Jahreszeit, die durch die Veranstaltung oder durch den Titel des Gedichtes vorgegeben ist, getroffen wird, ob Wortwiederholungen u. Ä. vorkommen. Neben den stilistischen Feinheiten und der poetischen Empfindsamkeit wird dabei auch die Präsentation selbst beurteilt.⁴⁸

Für das ausgehende 9. Jahrhundert, d.h. also für die Zeit der ersten *utaawase* und der Vorbereitungen für die Kompilation einer ersten kaiserlichen Anthologie, die schließlich 905 in Auftrag gegeben werden sollte, ist bezeichnend, dass das Dichten in Gesellschaft zu vorgegebenen Bildern (Stellschirm-Gedichte *byōbuuta*) stark verbreitet war und dass etwa 70 Prozent der Gedichte in persönlichen Sammlungen dieser Zeit, so z.B. bei Ōshikōchi no Mitsune oder Ki no Tsurayuki, aus solchen Veranstaltungen hervorgingen. 905 wurde aus Anlass des 40. Geburtstages von Fujiwara no Sadakuni ein Dichtertreffen veranstaltet, bei dem berühmte Dichter des *Kokinshū* einen vierteiligen Stellschirm mit Jahreszeitenbildern „besangen“/passende Gedichte verfassten. Auch wenn Dichter sich für solche Treffen und auch *utaawase* vorbereitet haben, kam es in erster Linie darauf an, bei der Veranstaltung die Gedichte vorzutragen, sie zu vergleichen und einander zu kritisieren. Die klanglichen Aspekte können dabei genauso wenig vernachlässigt werden wie der multimediale Charakter solcher Veranstaltungen.

Ich denke, in solchen Dichtertreffen sind die Voraussetzungen erfüllt, die Fischer-Lichte als konstitutiv für die „Aufführung“ hervorhebt: die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die sich daraus ergebende Simultaneitätsrelation, d.h. diejenige zwischen Produktion und Rezeption des Artefakts. Die Zuschauer, Zuhörer – für das Theater, das Fischer-Lichte im Blick hat, die Dichterkollegen und Teilnehmer am Dichtertreffen in meinem Kontext – rezipieren den Text simultan zu dessen Produktion und können als Mithandelnde einbezogen werden.⁴⁹ Angeklungen ist bereits die Bedeutung verschiedener Medien für die Dichtung, dieser Aspekt ist kaum vom Aufführungscharakter zu trennen, wenn man bedenkt, wie oft vor Bildern, über Bilder, vor Miniaturlandschaften oder mit Gartenszenen vor Augen Gedichte entstanden oder wie sehr Malerei und Kalligraphie miteinander verwoben sind. In diesem Kontext wäre wichtig zu untersuchen, welche performativen Situationen das genau sind, um mehr über die dichterische Praxis jenseits der Textproduktion zu erfahren. Denn es ist ein bisher wenig untersuchter Aspekt, wie die

⁴⁷ Es gibt eine Reihe von Worttabus in der Dichtung, die sich insbesondere auf Veranstaltungen in Anwesenheit des Kaisers und seiner Angehörigen beziehen: Es ist Vorsicht geboten mit dem Wort Rauch, denn es kann die Assoziation der Einäscherung und damit des Todes wecken und so den Tod heraufbeschwören. Der sich hinter den Wolken verbergende Mond kann in der falschen Konstellation – Anwesenheit des Kaisers und ein unheilvolles Datum – ebenfalls als Tabubruch gelten (vgl. *Toshiyori zuinō* (NKG I: 213)). Diese Vokabeln sind nicht an sich tabu, aber in der Präsenz des Kaisers wird ihrer magischen Kraft gedacht, so dass sie gemieden werden müssen (ÁROKAY 2001: 213ff).

⁴⁸ ITO 1991: 28.

⁴⁹ HEMPFER 2011: 24.

performative Hervorbringung von Gedichten diese strukturell prägt, d.h. wie funktionale und strukturelle Performativität sich gegenseitig bedingen.

3 Performativität in den analytischen Kategorien der Poetik: *mono no aware* / *shirabe*

Nach diesem Einblick, welche Potenziale in einer an der Performanztheorie orientierten Herangehensweise an poetische Texte stecken können, soll im folgenden Abschnitt die Frage im Mittelpunkt stehen, wie in einem kulturellen Kontext, der definitiv nicht vom eingangs eingeführten „Zwei-Welten-Modell“ geprägt war, Dichtung analysiert, kritisiert und bewertet und worin ihre schöpferische Kraft gesehen wurde. Ich beziehe mich dabei auf Poetiken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in denen es Hinweise darauf gibt, dass die dichterische Sprache nicht allein in ihrem semantischen Sinne zum Thema wird, sondern die pragmatischen und performativen Aspekte reflektiert werden. Dass in einer Kultur und zu einer Zeit, in der das binäre Zeichenmodell keine Relevanz hat, über Sprache anders nachgedacht wird, ist kaum verwunderlich. Ohne die Einschränkungen, die uns das binäre Zeichenmodell auferlegt, können gerade die performativen Faktoren in den Fokus geraten, und dafür gibt es einige Hinweise in der edo-zeitlichen Poetik: Aus dem Kontinuum der dichterischen Sprache ist es nicht die semantische Wortbedeutung, die Symbolik, der hermeneutische Kern, was wichtig erscheint, sondern die Situation der Hervorbringung. An zwei Beispielen, an dem von Motoori Norinaga ausgearbeiteten ästhetischen Begriff *mono no aware* und an Kagawa Kagekis *shirabe*, möchte ich im Folgenden exemplarisch zeigen, wie die Suche nach dem eingangs erwähnten Ideal der situationellen Angemessenheit die Aufmerksamkeit der Poetologen auf paradigmatische Faktoren lenkt.

Im 18. Jahrhundert wurde die Leistung von Sprache, hier insbesondere die der poetischen Sprache, in unterschiedlichen Kontexten thematisiert, denn allzu groß war inzwischen die Distanz geworden zwischen der zeitgenössischen gesprochenen Sprache und dem, was nach klassischem Maßstab als adäquat für insbesondere das *waka*-Gedicht galt. Die Dichter mussten mühsam den richtigen Ausdruck erlernen, denn sie hatten weder für das Vokabular noch für die Grammatik ein Gefühl. Zu den Schwierigkeiten, die auch Dichter des 12.–13. Jahrhunderts bewältigen mussten, kam die der sprachhistorischen Entfernung von der klassischen Sprache hinzu – denn wie sollte eine nur noch schriftlich existierende, hoch kodierte und konventionelle Sprache imstande sein, die Stimmung, die im Augenblick der Entstehung eines Gedichtes bestimmend war, authentisch einzufangen? Je größer die Zweifel, desto verzweifelter die Suche nach Unmittelbarkeit der poetischen Äußerungen: Begriffe wie *makoto*, *magokoro*, *mono no aware* und *shirabe* sind bestimmend in dieser Zeit. Auf der Suche nach der ursprünglichen oder idealen Einheit von Sprache und Emotion rekurren die Poetologen je nach Ausrichtung auf verschiedene Werke: auf die *Man'yōshū*-Dichtung (Kamo no Mabuchi) oder das *Kokinshū* (Edo-Schule),

das *Shinkokinshū* und das *Genji monogatari* (Motoori Norinaga); und in dieser Zeit taucht wohl zum ersten Mal die Idee auf, die zeitgenössische Sprache einzusetzen.⁵⁰ Bei dieser Suche nach Authentizität wird die Schrift in historischer und systematischer Hinsicht thematisiert als eine Instanz, die sich zwischen sprachlichen Ausdruck und Empfindung drängt. Aber auch der lautliche Charakter und die Musikalität der Dichtung werden wiederentdeckt, und auch darin wird ein Mittel gesehen, die ursprüngliche Einheit von Wort und Gefühl wiederzubeleben. Kamo no Mabuchi versucht nicht nur, das *Man'yōshū* in seinem Wortsinn wieder einzuholen, sondern es auch klanglich zu rekonstruieren.⁵¹

Dies bedeutete, die poetische Rede (*utterance*) nicht als Produkt, sondern als Produktion, als Prozess begreifen zu wollen und das Paradigma der Repräsentation in das der Ko-Präsenz zu verwandeln. Dementsprechend gerieten die performativen Aspekte der Dichtung in den Vordergrund. Die Kritik an der erstarrten Sprache der traditionellen Dichtung, die die Fähigkeit verloren hatte, Gefühle auszudrücken, war eine Kritik am Repräsentationssystem, das sich wie ein Fremdkörper zwischen Emotion und sprachlichen Ausdruck drängte. Die ideale poetische Sprache wurde als ein Akt verstanden, der als konkrete Rede in der performativen Situation verkörpert ist. Die repräsentative Sprache und insbesondere die Schrift hingegen zerstörten die Unmittelbarkeit.⁵²

Motoori Norinagas *mono no aware* versucht, das Verstehen von Texten als Einfühlung zu deuten und auf die Ebene der performativen Situation oder der Praxis zu verlegen. Sakai Naoki schreibt:

[T]he 'meaningfulness of mono' (*mono no aware*), which Motoori thought of as the essence of literature, should signify the ultimate state of textual comprehension in which a text is completely reduced to the level of performative situation and practice. What I see in his explanation of the meaningfulness of mono is that when

⁵⁰ Siehe ÁROKAY 2010.

⁵¹ Die Begriffe Performanz und performativ in poststrukturalistischen Beschreibungen der Epoche tauchen bei Karatani Kōjin oder bei Sakai Naoki auf, und es ist von einer phonozentrischen Wende die Rede. Karatani Kōjin prägte die Diskussion von der phonozentrischen Wende in der japanischen Kulturgeschichte, die er mit der Entdeckung der Innerlichkeit verband und in der frühen Moderne um 1900 lokalisierte. Die Bemühungen in der Edo-Zeit, die ursprüngliche, vor der chinesischen Schrift liegende Sprache zu rekonstruieren, deutet er als erste Versuche, die figurale Bedeutung von *kanji*, die in der japanischen Sprache immer vielfältig ist, der phonetischen Repräsentation und damit einer eindeutigen Bedeutung unterzuordnen. Um den Zugang zur Wirklichkeit zu finden, müsse nach der Vorstellung der *kokugaku* die Bedeutsamkeit der figurativen Zeichen (*kanji*), die vor den Dingen liegt, unterdrückt werden, und statt dessen müsse eine transparente Sprache rekonstruiert werden. Dies bezeichnet Karatani als einen Aspekt der Entdeckung von Innerlichkeit – neben anderen stilistischen Entwicklungen in der Literatur und im Theater (vgl. KARATANI 1993: 59f). Naoki Sakai spricht in seinem Buch *Voices of the Past* ebenfalls in diesem Sinne von phonozentrischer Wende (vgl. SAKAI 1992: 111).

⁵² SAKAI 1992: 240–242.

one grasps the world in its instantaneous immediacy, the being of the world thus grasped is absolute in itself and requires no further justification.⁵³

Was bedeutet das aber für die dichterische Sprache? Nach Norinaga unterscheidet sich Dichtung von der Sprache in diskursiven Texten (aber auch von literarischer Prosa mit Ausnahme des *Genji monogatari*, das er als an sich poetisch versteht), die die repräsentative Art der Aussage, analytisch und daher losgelöst von der Situation der Äußerung ist, durch ihre Teilnahme an der performativen Situation. Zur Erläuterung sei eine Stelle aus dem *Isonokami no sasamegoto* zitiert:

Wenn man sich fragt, woran es liegt, dass die Menschen so heftig und tief mitempfinden (*omou*), so liegt das daran, dass sie das *mono no aware* kennen. Weil [die Menschen] den vielfältigsten Beschäftigungen nachgehen, rührt sich etwas in ihren Herzen, so oft sie mit den Dingen in Berührung kommen, und es beruhigt sich auch nicht. [...] Dass sie innerlich bewegt sind, weil sie das *mono no aware* kennen, liegt daran, dass sie, wenn sie etwas Erfreulichem begegnen und dabei Freude empfinden, das Wesen dieses Erfreulichen erkennen (*wakimau*) können. Wenn sie etwas Traurigem begegnen und das als traurig empfinden, dann liegt das daran, dass sie es als etwas Trauriges erkennen. Das *mono no aware* zu verstehen bedeutet also, das Wesen (*koto no kokoro*) der Freude oder der Trauer, hervorgerufen durch Dinge, beurteilen zu können. [...] Wenn man nichts empfindet, entsteht auch kein Gedicht. [...]

Dichten ist eine Handlung in einem Moment, in dem man das Gerührtsein von den Dingen nicht mehr ertragen kann. [...] Wenn man nicht berührt wird (*aware to omowaneba*), dann entsteht auch kein Gedicht. [...] Ein Gedicht ist also etwas, das in dem Augenblick, in dem man das Gerührtsein nicht mehr ertragen kann, von selbst, ohne auch nur einen Augenblick zu überlegen, hervortritt.⁵⁴

In der dichterischen Praxis, die ein Überfließen des vom *mono no aware* erfassten Herzen bedeutet,⁵⁵ gelingt die intuitive Erfassung der Phänomene und es kommt zur Identifizierung. Eine Sprache, die dem Rezipienten genau das zu vermitteln vermag, ist das Ideal. Bei Norinaga ist das die Diktion des *Shinkokinshū*, die man meistern kann, indem man sich durch intensivste dichterische Tätigkeit der klassischen Sprache aussetzt und sich durch die Imitation klassischer Gedichte (*koka mohō*) eine Vertrautheit mit der Sprache aneignet, die den Dichter quasi dazu zwingt, sich in dem Stil zu äußern.⁵⁶

⁵³ Vgl. SAKAI 1992: 274f.

⁵⁴ MOTOORI 1969: 108f.

⁵⁵ An diesem Punkt fühlt man sich an die romantische Formulierung Wordsworths erinnert, Dichtung sei „the spontaneous overflow of powerful feelings“.

⁵⁶ BUCK-ALBULET 2005: 49–50; zu *koka mohō*: ebd.: 58.

Bei Kagawa Kageki (1768–1843)⁵⁷ steht *shirabe* im Mittelpunkt der Poetik, der Rhythmus des Gedichtes, der die Gefühle authentisch transportiert. „*Uta wa shirabe nomi.*“ (Beim *waka* kommt es auf nichts anderes an als auf den Rhythmus.) formuliert er.⁵⁸ Problematisch ist für uns, aber eigentlich bereits für seine Schüler, dass Kageki nicht eindeutig zwischen den Bedeutungen von *shirabe* unterscheidet. Bei Mabuchi bezog sich *shirabe* auf ein Merkmal der Sprache, etwas wie Ton, Rhythmus, Melodie, das sich mit der Veränderung der Sprache auch verändert. Er zog daraus die Konsequenz, zum unverfälschten, ursprünglichen *shirabe* des *Man'yōshū* zurückkehren zu müssen, um den Gefühlen ehrlichen Ausdruck geben zu können.

Nach Kageki hat alles sein entsprechendes *shirabe*: das Gedicht, das Lied, die Rezitation des Puppentheaters (*jōruri*). Wenn Dinge ihren passenden Ausdruck finden, erhabene, elegante Dinge einen eleganten Ton, niedrige einen entsprechenden, dann ist das *shirabe*:

Dass bei den alten Gedichten sowohl der Rhythmus (*shirabe*) als auch der Gefühlsgehalt beisammen waren, hat keinen anderen Grund, als dass sie einer schlichten Aufrichtigkeit entsprungen waren. Gedichte, die der Aufrichtigkeit erwachsen, haben einen Rhythmus der Natur/des Universums (*ametsuchi*), und sie können genauso wie der Wind im Himmel, wenn er an etwas stößt, dessen Laut hervorlockt, den Ton des Dinges, an das sie treffen, nicht verfehlen.⁵⁹ [...] Dabei nimmt die Empfindung eine Form an, wie sie von den Dingen berührt wird, und es entsteht von selbst ein Rhythmus (*shirabe*), dessen Wohlgeformtheit einzigartig ist, als ob er durch Technik oder Schmuck vervollkommnet wäre. Allein der Grund dafür

⁵⁷ Kagawa Kageki war einer der großen Gestalten der spätedo-zeitlichen Lyrik, der sich in scharfe Opposition zur damals vorherrschenden, an den Idealen von Kamo no Mabuchi orientierten Edo-ha (Edo-Schule) begeben hat. Er entwickelte eine sehr fortschrittliche Poetiktheorie, die auf die Erneuerung der poetischen Sprache bis hin zur Aufgabe des klassischen Idioms gerichtet war, aber in der Praxis kaum mehr als die erneute Zuwendung zum *Kokin wakashū* bewirkte. Kagekis Schule, die sog. Keien-ha, erlangte nach seinem Ableben 1843 gegen Ende des 19. Jahrhunderts großen Einfluss auf die höfische *waka*-Dichtung. Diese exponierte Stellung der Keien-Poetik machte sie zur Zielscheibe für die meiji-zeitlichen poetischen Erneuerer, insbesondere für Masaoka Shiki. Ausführlich zu diesem Thema in ÁROKAY 2010.

⁵⁸ KAGAWA 1898: 39 und passim.

⁵⁹ Das romantische Bild der Stimmung würde dieser Idee entsprechen, wie Heinz Schlaffer in Bezug auf die europäische Lyrik ausführt: „Aus der Musiktheorie übernahmen im 18. Jahrhundert Psychologie und Ästhetik den Ausdruck ‚Stimmung‘; er vergleicht die empfindende Seele mit einem Saiteninstrument, auf dem Einwirkungen der Außenwelt momenthaft Töne hervorrufen, je nachdem die Seele gestimmt ist. Die Lyrik versucht, diesem Modell folgend, in der Sprache des Gedichts stimmungshafte Töne vernehmbar zu machen wie ein Musikinstrument.“ SCHLAFFER 2012: 80. Während die aus diesem Gedanken abgeleiteten poetischen Strategien sehr verschieden sind zwischen der romantischen deutschen Dichtung beispielsweise und der japanischen, weckt das Wort *shirabe* durch seinen großen Bedeutungsumfang die gleichen Assoziationen: Rhythmus, Klang, Musik der Sprache und Gleichklang von Stimmung und Gedicht. Näheres dazu in ÁROKAY 2010: Kap. 3.2, 3.3.

ist, dass es in der Welt nichts Schöneres und Gefälligeres gibt als [den Ausdruck] der Aufrichtigkeit. Daher lässt sich sagen, dass die Gedichte des Altertums von selbst diesen Rhythmus hatten. Es ist ein großer Irrtum zu glauben, er wäre mit Absicht erzeugt worden.⁶⁰

Die zweite wichtige Bestimmung für *shirabe* ist die Aufrichtigkeit (*makoto*): *Shirabe wa makoto nomi!* (Beim Rhythmus kommt es auf nichts anderes an als auf Aufrichtigkeit.)⁶¹ *Shirabe* hat nicht mehr oder weniger Aufrichtigkeit, sondern es beinhaltet definitionsgemäß Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und garantiert daher Authentizität, Poetizität, Glaubwürdigkeit und Echtheit.

Das Gedicht der Vergangenheit (*inishie*) hatte, außer dass es *shirabe* und Gefühl beinhaltete, keine weitere Bedeutung. Das kam daher, dass das Gedicht dem wahren Gefühl (*magokoro*) der Menschen entsprang. Die dem wahren Gefühl entspringenden Gedichte haben von sich aus eine natürliche (*tenchi*) Authentizität, und wie der Wind im Himmel auf Dinge trifft und ihnen verschiedene Töne entlockt, so kann es gar nicht sein, dass nicht jedes Ding sein *shirabe* erreicht.⁶²

Kageki sieht *shirabe* gleichzeitig im Gegensatz zur Argumentation (*kotowari*), und mit der Performanztheorie könnte man übersetzen: im Gegensatz zur konstativen Sprachverwendung:

Das Gedicht ist nichts Erklärendes/Räsonierendes, es ist etwas Rhythmisches. (*Uta wa kotowaru mono ni arazu, shiraburu mono nari.*) [...] Das Gedicht ist nichts anderes als *shirabe*, die Argumentation (*kotowari*) ist sekundär. [...] Gedichte ohne Argumentation (*kotowari*) sollen verfasst werden. Gedichte ohne Rhythmus (*shirabe*) sollen nicht verfasst werden. [...] Gedichte, die der Vernunft entspringen, sind seicht in der Empfindung, solche, die dem *shirabe* entspringen, sind tief. [...] Wenn das Gedicht nur *shirabe* enthält, dann ist es auch ohne eine gute Logik ein Gedicht. [...] Der Drehpunkt dieser Kunst ist, sich der Bedeutung zu entledigen (*suteru*) und dem Rhythmus Ausdruck zu geben (*shiraburu koto*).⁶³

Die Nominalisierung des Verbs *shirabu*, das sonst ausschließlich in der nominalen zweiten Grundform *shirabe* als terminus technicus benutzt wird, lässt die Ähnlichkeit zu Norinagas *mono no aware*-Konzept stärker hervortreten. Die Produktion des Gedichtes wird auf die performative Situation bezogen. Meine Übersetzung „dem Rhythmus Ausdruck zu geben“ deckt nur einen Teil der hier intendierten Bedeutungen ab, denn das Rhythmische ist hier genauso mitgemeint, wie die Forderung nach Aufrichtigkeit und die Ablehnung des

⁶⁰ KAGAWA 1958: 216.

⁶¹ KAGAWA 1898: 25.

⁶² KAGAWA 1898: 29.

⁶³ KAGAWA 1898: 29.

argumentativen Dichtens. Im Verb *shirabu* schwingen zudem andere konkrete Bedeutungen mit wie „sich einstimmen“ oder „Musik/ein Instrument spielen“. An dieser Formulierung wird aber deutlich, dass *shirabe* für Kageki ein Merkmal dichterischer Sprache ist, das sich in der Ausführung realisiert, d.h. dass es etwas Performatives ist.

4 Fazit

Die Dichtung ist nicht der Bereich, den man als erstes mit der Performanztheorie assoziieren würde, aber ich denke, die Beispiele haben deutlich gemacht, warum die Verschiebung des Blickwinkels von einer zeichentheoretisch informierten (hermeneutischen) Herangehensweise auf die „verkörperte Sprache“, auf den Vollzug und die Hervorbringung wichtige Aspekte zum Vorschein bringt und damit einige Merkmale der japanischen Dichtung, die in der Praxis verwurzelt sind, erklären hilft. Mit Hempfer und Schlaffer ließe sich argumentieren, dass die Lyrik innerhalb der Literatur eine besondere Nähe zur Aufführung, zur Lautlichkeit, zur Materialität aufweist – ein Gedanke, der auch die Besonderheiten der japanischen Dichtung zu kontextualisieren und zu relativieren hilft. In den obigen Ausführungen wurden zwei distinkte Perspektiven auf Dichtung erprobt: die Betrachtung der performativen Merkmale der Texte und die der poetischen Praxis. Bei der ersteren wird auf der sprachlichen Ebene deutlich, dass zahlreiche Hilfsverben und Partikel zum Einsatz kommen, die die Präsenz des lyrischen Ich unterstreichen, und dass auf der Ebene des poetischen Vokabulars mit der Polyvalenz homophoner Wörter und mit der Bedeutung poetischer Phrasen gespielt wird, die, in neue Kontexte versetzt, immer weitere Bedeutungen generieren. Die Kompilatoren von Anthologien entfalten beim Arrangieren des Materials gerade in Bezug auf die Inszenierung von direktem poetischen Austausch zwischen imaginären Gesprächspartnern ihre Kreativität. Die Betrachtung der poetischen Praxis macht wiederum deutlich, welchen großen Stellenwert gemeinschaftliches Dichten in der Geschichte der japanischen Poesie hatte und welche Bedeutung dabei dem Vortrag und der situationellen Angemessenheit – sowohl der sprachlichen wie der performativen – zukam. Dass Poetologen das Ideal der Dichtung und die Wirkkraft des poetischen Ausdrucks daher nicht in erster Linie in der semiotischen, sondern in der performativen Dimension von Sprache erkannten und das ästhetische Vokabular daher von performativen Aspekten durchdrungen ist, erscheint vor diesem Hintergrund plausibel.

Eine Reihe von neu zu untersuchenden Materialien ergeben sich aus diesem Perspektivenwechsel, viele Punkte wären in Zukunft noch einzeln auszuarbeiten und insbesondere an einzelnen Texten zu demonstrieren. Diese Verschiebung des Blickwinkels hilft aber, sowohl in Bezug auf die dichterische Praxis als auch auf die Analyse der Gedichte in den Poetiken zu verstehen, wie traditionelle dichterische Sprache Wirkung erzeugt und worin ihre besondere Wirkkraft gesehen wurde.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

HJAS	<i>Harvard Journal of Asiatic Studies</i>
MN	<i>Monumenta Nipponica</i> . Tōkyō: Sophia University, 1938 –
NKBT	<i>Nihon koten bungaku taikei</i> 日本古典文学大系. 107 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten, 1957–68.

Quellentexte

- Das ISE MONOGATARI. *Kavaliersgeschichten aus dem alten Japan* (1981): übers. und erläutert von Siegfried Schaarschmidt. Frankfurt/Main: Insel.
- Ise monogatari* 伊勢物語 (1957). In: ŌTSU, Yūichi 大津有一, TSUKISHIMA, Hiroshi 築島裕 (Hg.): *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari* 竹取物語、伊勢物語、大和物語 (NKBT Bd. 9). Tōkyō: Iwanami shoten.
- KAGAWA, Kageki 香川景樹 (1898): *Zuisho shisetsu* 随処師説. In: SASAKI, Nobutsuna (Hg.): *Kagawa Kageki ō zenshū* 香川景樹翁全集, Bd. 2 (*Shoku Nihon kagaku zensho*, Bd. 5). Tōkyō: Hakubunkan: 9–158.
- KAGAWA, Kageki 香川景樹 (1958): *Niimanabi iken* 新学異見. In: *Nihon kagaku taikei* Bd. 8. Tōkyō: Kazama shobō: 215–224.
- Kokin wakashū* 古今和歌集 (1958). SAEKI, Umetomo 佐伯梅友 (Hg.) (NKBT Bd. 8). Tōkyō: Iwanami shoten.
- MOTOORI, Norinaga 本居宣長 (1969): *Isonokami no sasamegato* 石上私淑言. In: ŌNO, Susumu 大野晋, KUBOTA, Jun 久保田淳 (Hg.): *Motoori Norinaga zenshū* 本居宣長全集, Bd. 2. Tōkyō: Chikuma shobō: 85–201.
- Utaawaseshū* 歌合集 (1965). HAGITANI, Boku 萩谷朴, TANIYAMA, Shigeru 谷山茂 (Hg.) (NKBT Bd. 74). Tōkyō: Iwanami shoten.

Sekundärliteratur

- ARIYOSHI, Tamotsu 有吉保 (1991): *Waka bungaku jiten* 和歌文学辞典. Tōkyō: Ōfūsha.
- ÁROKAY, Judit (2010): *Die Erneuerung der poetischen Sprache: Poetologische und sprachtheoretische Diskurse der späten Edo-Zeit*. München: Iudicium.
- ÁROKAY, Judit (Hg.) (2001): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans*. (MOAG 137). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- ÁROKAY, Judit (Hg.) (2002): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans II*. (MOAG 139). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- BENL, Oscar (1951): *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Hamburg: Cram, de Gruyter.
- BROWER, Robert H., Earl MINER (1961): *Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press.

- BUCK-ALBULET, Heidi (2005): *Emotion und Ästhetik. Das „Ashiwake obune“ – eine Waka-Poetik des jungen Motoori Norinaga im Kontext dichtungstheoretischer Diskurse des frühneuzeitlichen Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- HÄSNER, Bernd, Henning S. HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN, Anita TRANINGER (2011): „Text und Performativität“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript: 69–96.
- HEMPFER, Klaus W. (2011): „Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript: 13–42.
- HEMPFER, Klaus W. (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner.
- ITO, Setsuko (1982): „The Muse in Competition. Uta-awase Through the Ages“. In: MN 37.2: 201–222.
- ITO, Setsuko (1991): *An Anthology of Traditional Japanese Poetry Competitions. Uta-awase (913–1815)*. Bochum: Brockmeyer.
- JŌDAIGO JITEN HENSHŪ IINKAI 上代語辞典編集委員会 (Hg.) (1967): *Jidaibetsu kokugo daijiten: Jōdaihen* 時代別国語大辞典 上代編. Tōkyō: Sanseidō.
- KAMENS, Edward (1997): *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven, London: Yale University Press.
- KARATANI, Kōjin (1993): *Origins of Modern Japanese Literature* (translation edited by Brett de Bary). Durham, London: Duke University Press.
- KAROW, Otto (1942): „Utagaki-Kagahi. Ein Beitrag zur Volkskunde und Religionsgeschichte Altjapans“. In: MN5.2: 287–331.
- KONISHI, Jin'ichi (1986): *A History of Japanese Literature. Volume Two: The Early Middle Ages*. (Transl. by Aileen Gatten, ed. by Earl Miner). Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- KRÄMER, Sybille (2002): „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp: 323–346.
- LIEB, Daniela (2002): „Das tiefe Meer von Ise“. In: ÁROKAY, Judit (Hg.): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans II*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens: 73–95.
- MORITA, Teiko 盛田帝子 (2013): *Kinsei gabundan no kenkyū* 近世雅文壇の研究. Tōkyō: Kyūko shoin.
- NAUMANN, Wolfram (1979): „Dichtung oder Gesellschaftsspiel? Zur Ambivalenz verschiedener Formen japanischer sozialagonaler und gemeinschaftlicher Dichtung“. In: *Bonner Zeitschrift für Japanologie* 1 (= Festgabe Zachert zum 70. Geburtstag): 101–124.
- OKADA, H. Richard (1991): *Figures of Resistance. Language, Poetry, and Narrating in the Tale of Genji and Other Mid-Heian Texts*. Durham and London: Duke University Press.

- ŌTANI, Shunta 大谷俊太 (1996): „Tōshō no waka to karon 堂上の和歌と歌論“. In: KUBOTA Jun *et al.* (Hg.): *Iwanami kōza Nihon bungakushi* 岩波講座日本文学史, Bd. 8: 17–18 seiki no *bungaku* 17・18 世紀の文学. Tōkyō: Iwanami shoten: 205–228.
- ŌTANI, Shunta 大谷俊太 (2007): *Wakashi no kinsei. Dōri to yojō* 和歌史と近世・道理と余情. Tōkyō: Perikan-sha.
- ŌTSU, Yūichi 大津有一, TSUKISHIMA, Hiroshi 築島裕 (1957): „Kaisetsu 解説“. In: *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari* 竹取物語、伊勢物語、大和物語 (NKBT Bd. 9). Tōkyō: Iwanami shoten: 81–104.
- PLUTSCHOW, Herbert Eugen (1978): „Is Poetry a Sin? *Honjisuijaku* and Buddhism versus Poetry“. In: *Oriens Extremus* 25/2: 206–218.
- RAMBELLI, Fabio (2013): *A Buddhist Theory of Semiotics*. London, New Delhi *et al.*: Bloomsbury.
- RAUD, Rein (1994): *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature. A Code and Discursivity Analysis*. Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut.
- SAEKI, Umetomo 佐伯梅友 (1958): „Kaisetsu 解説“. In: *Kokin wakashū* 古今和歌集 (NKBT Bd. 8). Tōkyō: Iwanami shoten: 3–86.
- SAKAI, Naoki (1992): *Voices of the Past. The Status of Language in Eighteenth-Century Japanese Discourse*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- SCHLAFFER, Heinz (2008): „Sprechakte der Lyrik“. In: *Poetica* Nr. 40: 21–42.
- SCHLAFFER, Heinz (2012): *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Carl Hanser Verlag.
- SHIRANE, Haruo (1990): „Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei’s Poetics“. In: *HJAS* 50.1: 71–86.
- STIERLE, Karlheinz (1983): „Werk und Intertextualität“. In: SCHMIDT, Wolf, Wolf-Dieter STEMPEL (Hg.): *Dialog der Texte*. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien: 7–26.
- THOMAS, Roger K. (2008): *The Way of Shikishima: Waka Theory and Practice in Early Modern Japan*. University Press of America.
- WIRTH, Uwe (2002): „Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp: 403–433.

Mishima Yukios *Yūkoku* (*Patriotismus*) – Performativität im Text und Textualität im Film

Rebecca Mak (Heidelberg)

Abstract

Because Mishima Yukio anticipates his own suicide in this short story from 1960, *Yūkoku* has always had a special position within his oeuvre. By comparing the prose text with the movie *Yūkoku* released in 1966, which Mishima himself directed, staged and played the main character in, I will show how the narrative differs within the two types of media and how each piece functions. I argue that the text's performativity and the film's textuality are the reason why it was possible for Mishima to address such an anachronistic topic in the 1960s without provoking negative responses. Furthermore, I will show that Mishima's own suicide is part of the text's performativity and has influenced the reception of the text to an extent that makes it impossible for readers to differentiate between text, film and author.

Einleitung

Der Schriftsteller Mishima Yukio 三島由紀夫 hat sich vor allem durch seinen öffentlich inszenierten Freitod im Jahr 1970 in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben. Dass er diesen bereits eine Dekade zuvor in der Kurzgeschichte *Yūkoku* 憂国 vorwegnahm, hat *Patriotismus* – so deren deutscher Titel¹ – zu besonderer Popularität innerhalb der Mishima-Forschung verholfen. Die Verfilmung des Prosastücks im Jahr 1965 unter der Leitung von Mishima und mit ihm selbst in der männlichen Hauptrolle hat die Wahrnehmung einer Übereinstimmung des Stoffes mit seiner Vita weiter verstärkt. Mishima selbst hat die Verschmelzung von Fiktion und Realität, welche die Sekundärliteratur bis heute dominiert, beständig forciert: So erklärte er im Falle von *Yūkoku*, dass in dieser Erzählung alle ihm wichtigen Themen enthalten seien.² Der Erfolg dieser wirkmächtig inszenierten Überblendung von Leben und Werk zeigt sich etwa daran,

¹ Der als *Patriotism* ins Englische beziehungsweise als *Patriotismus* ins Deutsche übertragene Text wäre wörtlich als „Sorge um das Land“ zu übersetzen.

² Matsumoto Tōru, zitiert nach HELD 2010: 18.

dass Mishimas Witwe die Verbreitung und Reproduktion des Films nach seinem Freitod im November 1970 gerichtlich untersagte und alle Kopien zerstören ließ.³

Mishima glorifiziert in *Yūkoku* patriotische Werte, die er in den 1960er Jahren nie müde wurde, für die Nachkriegszeit einzufordern und die den Leser bis heute befremden. Erstaunlich ist, dass Mishima unbehelligt von öffentlicher Kritik in einer Kurzgeschichte sowie einem propagandistischen Film erfolgreich politisch äußerst problematische Werte wie die Selbstaufopferung für Kaiser und Vaterland im Kulturbetrieb platzieren kann. Im Folgenden wird erörtert, wie Mishima diese in ihrer nationalistischen Ausprägung und faschistischen Ästhetik in den 1960er Jahren unzeitgemäßen Werte inszeniert, so dass deren Darstellung nicht auf Ablehnung stößt, sondern im Gegenteil zu einem breiten Publikumserfolg wird.⁴ Dazu werden mithilfe einer Gegenüberstellung von Text und Film die unterschiedlichen Erzählstrategien der beiden Medien untersucht. Um die Performativität des Textes mit der Textualität des Filmes kontrastieren zu können, wird in einem theoretischen Teil zunächst grundlegend erörtert, wie die Performativität literarischer Texte gefasst werden kann.

Der Stoff *Yūkoku*

Yūkoku handelt von dem vordergründig aus politischen Motiven begangenen Selbstmord eines frisch vermählten Paares. Das Geschehen entfaltet sich vor dem historischen Hintergrund des Aufstandes vom 26. Februar 1936, dem sogenannten *Niniroku-jiken* 二二六事件, bei dem Teile der kaiserlichen Truppen putschten, um die Rechte des Tenno zu stärken. Die Kameraden des Protagonisten Takeyama Shinji 武山信二 hatten sich den Aufständischen angeschlossen, den Leutnant jedoch mit Rücksicht auf seine frisch vollzogene Ehe nicht in ihr Vorhaben eingeweiht. Als abzusehen ist, dass der Tenno den Putsch nicht billigt und Takeyama als Angehöriger der kaiserlichen Truppen gegen seine Freunde vorgehen müssen, erscheint ihm Selbstmord als einziger Ausweg aus dem moralischen Zwiespalt. Seine Frau Reiko 麗子, die sich der vermeintlichen Pflichten einer Soldatengattin wohl bewusst ist, zögert keinen Augenblick in ihrem Entschluss, ihrem Angetrauten in den Tod zu folgen.

Ungeachtet des historischen Settings ist die politische Dimension des Freitodes vorgeschoben. Faktisch dominiert – sowohl gemessen am Textumfang als auch hinsichtlich der ästhetischen Überhöhung des Selbstmordes und des vorgängigen letzten Geschlechtsaktes – die detailreiche Darstellung der Einheit von Erotik und Tod. Dass die Liebe der Eheleute als ideal im Sinne der zeitgenössischen Moralvorstellungen und des

³ Der Koproduzent des Films, Fujii Hiroaki 藤井浩明, konnte die Witwe glücklicherweise von der Notwendigkeit überzeugen, das Negativ zu behalten, so dass der Film nach ihrem Tod wiederhergestellt und der *Mishima Yukio Gesamtausgabe* beigefügt werden konnte.

⁴ Sicherlich ist die Akzeptanz und Begeisterung für das Thema nicht allein auf die narrative Vermittlung Mishimas zurückzuführen, sondern gleichfalls auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten der 1960er Jahre.

kaiserlichen Erziehungsediktes *kyōiku chokugo* 教育勅語 aus dem Jahr 1890 geschildert und der rituelle Selbstmord im Sinne des Narrativs der *bushidō*-Kriegerethik vollzogen wird, dient dabei nicht der Politisierung des Geschehens, sondern legitimiert vornehmlich den ästhetisierten Vollzug des *seppuku* 切腹.⁵ Der Schauplatz ist das Haus des Ehepaares; die äußeren Umstände werden nur selten und gebrochen anhand von Radiomeldungen oder durch Geräusche, die von draußen ins Innere des Hauses dringen, ins Bewusstsein gerufen.

Theoretischer Abriss: Zur Performativität literarischer Texte

Die Termini Performativität, Performanz oder *performance* sind spätestens seit dem *performative turn* in den 1970er Jahren nicht mehr aus dem kulturwissenschaftlichen Feld wegzudenken.⁶ Während Performativität im Kontext des Theaters durch Erika Fischer-Lichte eine Neubewertung erfahren hat und im Anschluss daran „die irreduzible Prozesshaftigkeit kultureller Phänomene in den Fokus [rückte]“⁷, basiert die Bezeichnung performativ für einzelne Elemente literarischer Texte ebenso wie für komplette Werke noch immer auf völlig uneinheitlichen Prämissen und theoretischen Zugriffen.⁸ Obgleich John L. Austin, der „Vater“ der Sprechakttheorie, selbst den Bereich des Fiktionalen aus seinen Überlegungen ausgeschlossen hatte, werden Texte unter Rückgriff auf seine Ausführungen zur Performativität gemeinhin dann als performativ verstanden, wenn diese „tun“, wovon sie sprechen, und ihre Medialität und Inszeniertheit thematisieren.⁹ Die Behauptung, literarische Erzeugnisse seien aufgrund ihrer wirklichkeitskonstituierenden

⁵ „Die politische Dimension interessiert den Text nicht. Fast scheint es so, als benützte [sic!] Mishima das geschichtliche Ereignis, um nicht selbst eine komplexe (Takeyamas Dilemma generierende) Handlung entwickeln zu müssen, die viel literarischen Pragmatismus ohne Eros, Blut und Schönheit erfordern und somit die kompakte, rein ästhetischen Kategorien verschriebene Textwelt der Erzählung ausufern lassen würde.“ (HELD 2010: 28).

⁶ Einen Überblick über die verschiedenen Ansätze und Überlegungen an die Idee des Performativen gibt WIRTH 2002.

⁷ HEMPFER 2011: 7.

⁸ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 78, 81. „Konzeptualisierungen des ‚performativen Textes‘ knüpfen nicht an die Merkmalskomplexe an, die eine performative Äußerung im Sinne Austins definieren sollen, sondern an isolierte Elemente oder einzelne Implikationen dieser Merkmalskomplexe, die dann an und in Texten oder als Leistung von Texten wiedererkannt und als ‚performativ‘ bestimmt werden.“ (HÄSNER *et al.* 2011: 76–77).

⁹ Im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie heißt es: „Im Rückblick auf diesen *tour d’horizon* lassen sich tentativ folgende Neuorientierungen in der [sic!] Lit.- und Kulturwissenschaften unter der Perspektive von P[erformanz] benennen: (a) plurimediale Aufführung statt Text; (b) Inszeniertheit und Theatralisierung (gerade auch außerhalb des Theaters); (c) Affinität mit Ritualen, Zeremonien und anderen Handlungsschemata; (d) *showing* oder *showing off*, im Gegensatz zum *telling*; (e) Ausspielen und Überspielen der Relation zwischen Aufführenden und Publikum; (f) die Aktualisierung eines Systems in konkreten Handlungszusammenhängen statt dieses selbst; (g) der Körper eher als die Sprache, und die körperliche Seite der Sprache eher als die Sprache als abstraktes Referenzsystem; (h) Hervorkehren der Materialität des Mediums, u.a. auch durch eine nichtintegrative Multimedialität; (i) Handlungsvollzug, nicht Referenz oder Darstellung: der Akt des Sprechens oder Schreibens, nicht der Text; (j) der offene Prozess, nicht das fixe Produkt; (k) Verhandlungen, nicht Setzungen; (l) Legitimation durch Erfolg, nicht vorgegebene transzendente Legitimation.“ (NÜNNING 2008: 564).

Kraft *per se* performativ, überstrapaziert den Begriff¹⁰, denn selbstredend kann Literatur fiktionale Welten jeder erdenklichen Art erschaffen und ist somit auch in der Lage, performative Phänomene zu generieren.¹¹ Obgleich bisweilen gerade die Dehnbarkeit der undifferenzierten, auf Performativität abzielenden Termini als förderlich für die Verbreitung des Konzepts beschrieben wurde,¹² bedürfen philologische Untersuchungen einer eindeutigen theoretischen Grundlage.

Einen analysetauglichen Performativitäts-Begriff für fiktionale Texte entwickeln Häsner, Hufnagel, Maassen und Traninger mit ihrer Unterscheidung zwischen „struktureller und funktionaler Performativität“.¹³ Durch diese interdependenten Kategorien wird Performativität als textinhärentes Merkmal ebenso zum Untersuchungsgegenstand wie deren Wirkungs- und Funktionsweisen.

Der Begriff „strukturelle Performativität“ bezeichnet Strategien, die kompensieren, dass geschriebene Texte weder Simultaneitäts- noch Koinzidenzrelationen aufweisen, welche sowohl für die Theorie Austins als auch für theatrale Performanz konstitutiv sind.¹⁴

Hierzu zählen etwa Indexikalisierungsstrategien [...], das Fingieren von Mündlichkeit, Verfahren der Blicklenkung und Visualisierung, showing statt telling [...], das Vor-Augen-Stellen von Geschehenszusammenhängen sowie Apostrophierungen des Lesers als anwesenden Kommunikationspartner und generell Modellierung des Rezipienten.¹⁵

Diese durch eine Untersuchung des *discours* zu analysierenden Erzählstrategien sind vornehmlich dem dramatischen Modus des Erzählens zuzurechnen und beeinflussen Mittelbarkeit und Perspektive, wodurch der Eindruck von Präsenz erzeugt wird. Neben klassischen Formen der Selbstreflexivität wie etwa Metalepsen, erachten Häsner *et al.* auch die „Metaphorik des Textes als einer ‚Bühne‘, auf der sein Diskurs inszeniert wird“¹⁶ als Form performativer Autoreflexivität. Dadurch fällt jegliche Bewusstwerdung der Textualität verbunden mit ihrem gezielten Einsatz – sei es in Form von Konstituierung oder Dekonstruktion – unter diesen Terminus.

Während strukturelle Performativität Textverfahren in den Blick nimmt, befasst sich funktionale Performativität mit der rezeptionsseitigen Wirkung des Textes, „einschließlich

¹⁰ HÄSNER *et al.* 2011: 77.

¹¹ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 84.

¹² Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 82 und HEMPFER 2011: 8.

¹³ Die Autoren des zugrunde gelegten Textes waren zum Zeitpunkt seines Erscheinens alle Mitarbeiter im Sonderforschungsbereich 447 „Kulturen des Performativen“ an der Freien Universität Berlin.

¹⁴ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 83.

¹⁵ HÄSNER *et al.* 2011: 83.

¹⁶ HÄSNER *et al.* 2011: 84.

der nicht-intendierten Emergenzeffekte und semantischen Überschüsse, die bei der Textrezeption auftreten können“.¹⁷

Darüber hinausgehend und in Abgrenzung von diskurstheoretisch fundierten Ansätzen aber privilegiert das Konzept der funktionalen Performativität insbesondere die ästhetische Dimension, also die sinnlich erfahrbare Form des Textes – seine ‚Textur‘ –, indem es Texte in den Horizont der verkörperten, medialen und materiellen Praktiken der Kultur einstellt.¹⁸

Die funktionale Performativität mit ihrem Interesse an der Transformation und Zirkulation von Geschriebenem wirft die Frage nach der „kulturelle[n] Wirkmächtigkeit“¹⁹ von Texten beziehungsweise deren Funktion für die Generierung von Kultur auf. Transformative Prozesse, die Texte „in die unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Funktionszusammenhänge“ betten, sind hierbei ebenso von Bedeutung wie die Materialität des Textes an sich.²⁰

Die Abhängigkeit von funktionaler und struktureller Performativität lässt sich nun, so regen Häsner *et al.* an, am besten anhand einer Untersuchung der Indexikalierungsstrategien zeigen.²¹ Indexikalisch sind, im Falle von Texten, Verweise auf den Äußerungskontext, die, wenn die Referenz vom Leser erkannt wird, bedeutungskonstitutiv sind.²²

Während der Begriff der Indexikalität auf ‚Spuren‘ des Subjekts und des Kontextes zielt, die Äußerungen auch dann an sich tragen, wenn sie bemüht sind, diese Spuren systematisch zu tilgen, meint ‚Indexikalierung‘ eine diskursive Strategie, die das Subjekt und den Kontext von Aussagen gerade ostentativ herausstellt.²³

Indexikalierungsstrategien überführen die Welt in den Text und verwischen die Grenzen zwischen textinternen und -externen Faktoren. Der Text bietet den Spielraum, Extratextuelles neu zu modellieren und in eine bestimmte Richtung zu lenken.²⁴

¹⁷ HÄSNER *et al.* 2011: 85.

¹⁸ HÄSNER *et al.* 2011: 85.

¹⁹ HÄSNER *et al.* 2011: 84.

²⁰ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 85, Zitat ebd.

²¹ Generell gewährleistet Indexikalität, nach einer Formulierung Helmut Papes, „die ‚Anwesenheit der Welt in der Sprache‘“ (zitiert nach HÄSNER *et al.* 2011: 88). Allerdings muss der Begriff der Indexikalität zunächst – wie die Idee der Performativität selbst – erweitert und auf Texte übertragbar gemacht werden.

²² Häsner *et al.* verstehen Äußerungskontext dabei als „die personalen, zeitlichen und räumlichen Koordinaten der Textgenerierung – also deren unmittelbare lebensweltliche Voraussetzung; es geht, anders gesagt, um den empirischen Autor in der Situation und im Moment oder während der Zeitspanne der Textproduktion und um deren empirische – mediale, soziale, ökonomische, psychologische, mentale etc. – Konditionen, und zwar *insoweit diese im Text selber indiziert werden.*“ (HÄSNER *et al.* 2011: 88, Hervorhebung R.M.).

²³ HÄSNER *et al.* 2011: 88–89.

²⁴ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 89.

Indexikalität ist der Referenzrahmen, durch den die Welt in den Text hineingeholt wird. Der Rezipient kann im Anschluss an die Verortung der Geschehnisse Abweichungen und Übereinstimmungen zwischen textinterner und textexterner „Realität“ bestimmen und dadurch eine alternative „Wirklichkeit“ erschaffen. Die von Häsner *et al.* entworfene Performativität kann somit als ein Möbiusband gedacht werden, auf dessen einer Seite die funktionale, auf der anderen die strukturelle Performativität liegt und in dessen imaginärem Überschneidungspunkt Indexikalisierungsstrategien zutage treten.²⁵

Im Folgenden werden Elemente struktureller Performativität auf der Ebene des *discours* herausgearbeitet, bevor im Zuge einer Untersuchung der funktionalen Performativität auch die inhaltliche Ebene betrachtet wird.

Die Performativität der Erzählung *Yūkoku*

Die in der Gesamtausgabe 26-seitige Erzählung *Yūkoku* ist in fünf Kapitel untergliedert. Der erste, keine halbe Seite lange Abschnitt paraphrasiert das Geschehen und bricht damit jeglichen Spannungsbogen. Kapitel zwei beschreibt die vorbildliche Ehe des Paares, die an den zeitgenössischen moralischen Grundsätzen ausgerichtet ist und für welche die alltägliche Kaiserverehrung einen wichtigen Bestandteil darstellt.²⁶ Im folgenden Abschnitt beschließt das Paar, gemeinsam in den Tod zu gehen. Nachdem beide nacheinander ein Bad genommen und sich gründlich gereinigt haben, lieben sie sich, wobei der Gedanke an den baldigen Tod ihre Leidenschaft im Besonderen entfacht und das gemeinsam empfundene Glück vervollkommnet. Die beiden letzten Kapitel sind der Beschreibung der Selbstmorde vorbehalten, wobei der *seppuku* Shinjis, das rituelle Bauchaufschlitzen und der finale Stoß in den Hals, sich blutig und quälend detailreich zeitdehnend über ein Viertel des gesamten Textes zieht. Im Fokus des nur zweiseitigen letzten Kapitels steht, wie Reiko letzte Vorkehrungen trifft und sich zurechtmacht. Ihr Ableben wird nicht beschrieben, der Text endet mit den Worten: „Mit letzter Kraft stieß sie noch einmal zu, und die Spitze des Dolches drang ihr tief in den Hals.“²⁷

Aus dem Erzählmuster heraus fällt das erste, sieben Zeilen lange Kapitel des Textes, eine Prolepse aus vier Sätzen, die das Geschehen vorwegnimmt. Im Stil eines Zeitungsberichtes²⁸ werden dem Leser in formalem Ton, verstärkt durch die Verwendung

²⁵ Für die Idee zu diesem Bild und die beständige Diskussion und Hilfe – auch zu diesem Thema – danke ich Wibke Schrape.

²⁶ Vgl. MISHIMA 2002a: 15. Anders als in der englischen Fassung wurden in einer der deutschen Übersetzungen (MISHIMA 1987: 9) aus unersichtlichen Gründen die ersten beiden Kapitel zusammengefasst. Dieser Eingriff ist fragwürdig, weil die Kapitel sich im Stil und der Erzählperspektive grundlegend unterscheiden und verschiedene Funktionen erfüllen. Die zitierten Textstellen sind, sofern nicht anders gekennzeichnet, der Übersetzung von Ulla Hengst und Wulf Teichmann entnommen.

²⁷ MISHIMA 1987: 50; MISHIMA 2002a: 39.

²⁸ Vgl. DANNO 2012: 127. Der Text könnte ebenso ein Nachruf aus einem militärischen Mitteilungsblatt sein. So läuft etwa der Vermerk, der Leutnant sei „tief erschüttert“ (*ōnō wo kasane* 懊悩を重ね, MISHIMA 1987: 5; MISHIMA 2002a: 13), der Annahme entgegen, dass es sich um eine Nachrichtenmeldung handle.

der Schriftsprache *bungo* 文語, die Fakten des Geschehens, also Namen, Alter und Wohnort der Protagonisten sowie die Bataillonszugehörigkeit des Leutnants und der Inhalt der Abschiedsbriefe übermittelt.²⁹ Gebrochen wird die sachliche Berichtserstattung durch den vorletzten Satz, der sich wie eine Legitimationserklärung des Geschehens liest: „Die letzten Stunden dieses heldenhaften, in Liebe miteinander verbundenen Paares waren dazu angetan, sogar die Götter zum Weinen zu bringen.“³⁰ Für die Sachlage irrelevant, dient dieser Einschub, der das Geschehen unter den Schutz der Götter stellt, der Rechtfertigung der Tat.³¹ Deutlich wird an dieser Stelle, dass die politische Dimension – ungeachtet der Heraufbeschwörung der zeitgenössischen Moralvorstellungen durch das kaiserliche Erziehungsedikt, der *bushidō*-Kriegerethik und des historischen Settings – der ästhetisierten Darstellung nachgeordnet ist. Dennoch sind es eben diese vordergründigen politisch wie moralisch in einer anderen Zeit beheimateten – deswegen natürlich nicht weniger zu problematisierenden – Werte, die Mishima glaubhaft vermitteln muss, um seiner faschistischen Ästhetik Ausdruck zu verleihen.³²

Augenfällig ist, dass der heterodiegetische Erzähler mit variabler internen Fokalisierung stark zurückgenommen ist. Die Erzeugung der Illusion einer Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem – ein typisches Element struktureller Performativität – führt dazu, dass die Anwesenheit einer Erzählstimme ab dem zweiten Kapitel weitgehend in Vergessenheit gerät. Dazu tragen auch die ständigen Perspektivwechsel zwischen Reikos Sicht und der des Leutnants bei, welche den Blick des Lesers abhängig von der Szene anleiten und Kopräsenz suggerieren. Der dramatische Modus des Erzählens bestärkt den Eindruck, das Geschehen würde durch eine Kamera verfolgt, dem *showing* wird Vorrang vor dem *telling* eingeräumt.³³ Filmisch ist etwa die Darstellung der Heimkehr des Leutnants; jede Bewegung der Hauptfiguren im Eingang des Hauses wird in dieser Szene bildlich nachvollziehbar.

„Willkommen zu Hause“, sagte sie und verneigte sich tief. Ihr Mann erwiderte nichts. Er hatte das Schwert bereits abgeschnallt, und als er sich nun anschickte, den Mantel auszuziehen, trat Reiko hinter ihn, um ihm behilflich zu sein. Der

²⁹ Im Gegensatz zu den restlichen Kapiteln, in denen ein heterodiegetischer Erzähler mit variabler interner Fokalisierung zu Wort kommt, spricht hier ein heterodiegetischer Erzähler mit Nullfokalisierung.

³⁰ MISHIMA 1987: 5; MISHIMA 2002a: 13.

³¹ Göttliche Metaphorik wird im Text immer wieder auch auf das Paar selbst angewendet, etwa wenn der Leutnant als Sonne bezeichnet wird, um die Reiko seit der Hochzeit kreist (vgl. MISHIMA 1987: 9, 12; MISHIMA 2002a: 15, 17). Auch wenn eine Analogie zwischen dem Bild des Paares und dem der kaiserlichen Majestäten hergestellt wird (vgl. MISHIMA 1987: 9; MISHIMA 2002a: 14), suggeriert der Text die Göttlichkeit der Tat.

³² Im Anschluss an Alan Tansman übertrage ich hier Saul Friedländer auf Japan. „In Saul Friedländer’s words about European fascism, the culture this aesthetics helped to create promised, through the lure of a ,ritualized, stylized, aestheticized, apotheosized’ death an escape from the sordidness of the contemporary world into the purity of myth.“ (vgl. TANSMAN 2009: 2).

³³ Den Unterschied zwischen *showing* und *telling* wird in der Narratologie bereits in den 1960er Jahren gemacht (vgl. BOOTH 1991: 3–20).

Mantel, der kalt und feucht war und nicht den Geruch nach Pferdemit ausströmte, den er an sonnigen Tagen hatte, lastete schwer auf ihren Armen. Sie hängte ihn auf einen Bügel, nahm Schwert und Ledergürtel an sich und wartete, während ihr Mann die Stiefel auszog. Dann folgte sie ihm in den größeren der beiden Räume im Erdgeschoß, das sogenannte Wohnzimmer.³⁴

Der Leser folgt Reiko in ihrer Beobachtung buchstäblich und erlebt die Szene sowie die sensuellen Reize der Situation – obgleich diese von einem heterodiegetischen Erzähler geschildert wird – aus ihrer Sicht.³⁵

Strukturelle Performativität äußert sich auch darin, dass Geschehenszusammenhänge nicht narrativ, etwa anhand einer Schilderung des Gemütszustandes der Personen *beschrieben*, sondern mithilfe eines Rückgriffs auf den Umgang mit Gegenständen *gezeigt* werden. So wird sich Reiko bei der Betrachtung ihrer Porzellanfigurensammlung bewusst, dass die Zeiten derartig harmlosen Vergnügens, die ihr voreheliches Dasein kennzeichneten, vorüber sind.³⁶ Gleichsam manifestiert sich Reikos Entschluss, Shinji in den Tod zu folgen, durch das Verpacken ihrer Kimonos, die nach ihrem Ableben als Andenken an Freundinnen versandt werden sollen. Sie sorgt dafür, dass ihr Ehemann – der ihre „heldenhafte Entschlossenheit“ zu schätzen weiß – diese Vorbereitung zu Gesicht bekommt und demonstriert ihm so ihre Entscheidung.³⁷ Bezeichnend ist auch die Einführung der Protagonisten anhand einer Beschreibung ihres Hochzeitsfotos – dieses zeigt den Leutnant, „sehr stattlich, in Offiziersuniform“, der „schützend neben seiner jungen Frau [steht], die rechte Hand auf dem Schwertgriff, die linke mit der Mütze an der Seite“³⁸. Der Erzähler schildert die „Entzückung“ aller, die mit dem Paar oder der Photographie in Berührung gekommen waren, macht den Leser damit selbst zum Betrachter des Bildes und der auf dem Foto abgelichtete Idealzustand wird scheinbar zur Realität.

Während sich die Szenen, die sich im Haus zwischen den beiden Protagonisten abspielen, „gezeigt“ werden, ist die Beschreibung der äußeren Umstände, etwa der Hergang der Heiratsvermittlung, die das Paar zusammenbrachte oder die durch das Radio berichteten Ereignisse des Militäraufstandes dem narrativen Modus, dem *telling*, zuzurechnen. Die nicht-szenisch inszenierten Gefühlsäußerungen der Protagonisten

³⁴ MISHIMA 1987: 14; MISHIMA 2002a: 18.

³⁵ Bestimmt durch die *histoire* sind die Perspektivwechsel während des Liebesspiels noch deutlicher, die Protagonisten betrachten sich dabei gegenseitig ein letztes Mal und dem Leser werden die Eigenheiten und die Beschaffenheit beider Körper ausführlich vor Augen geführt (vgl. MISHIMA 1987: 26–30; MISHIMA 2002a: 25–28).

³⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 11f.; MISHIMA 2002a: 16f.

³⁷ Vgl. MISHIMA 1987: 11, 19; MISHIMA 2002a: 16, 21; Zitat: 19 bzw. 21.

³⁸ MISHIMA 1987: 6; MISHIMA 2002a: 13f. Die Beschreibung gibt sich einen allgemeingültigen Anschein und wirkt vom Erzähler entkoppelt; dies ist im Japanischen durch die Bezugnahme auf sonst für die Geschichte irrelevante Außenstehende (*hito*) noch deutlicher als in der deutschen Übersetzung „alle“ (vgl. MISHIMA 1987: 6).

bleiben im Vergleich zum dominierenden *showing* blass, sie scheinen unecht oder schwülstig.³⁹ Dass einige der im sexuellen Kontext angeführten Vergleiche deplatziert und bisweilen sogar ironisch wirken, ist ebenfalls auf das Auseinanderdriften von *showing* und *telling* zurückzuführen.⁴⁰ Mishima forciert in vielen der erotisch aufgeladenen Bilder die Gleichsetzung von Sex und Vaterlandsliebe beziehungsweise Tradition, was zu befremdlichen Metaphern führt⁴¹, welche die „feierliche und affirmative“⁴² Gesamterzählhaltung des Textes jedoch nicht brechen. Auf der performativen Ebene des *showing* hingegen funktioniert die Parallelisierung von Erotik, Pflicht und Tod reibungslos, etwa wenn genau *die* Körperstellen beim Liebesspiel in den Fokus geraten, welche in Kürze von Dolch bzw. Schwert durchbohrt werden.⁴³ Diese Ineinssetzung wird auf metaphorischer Ebene, die Häsner *et.al.* als eine Form performativer Autoreflexivität verstehen⁴⁴, im Rot-Weiß-Kontrast fortgesetzt, welcher auch im Film eine wichtige Rolle spielt. Das Weiß deutet dabei auf die jugendliche Körperlichkeit und insbesondere auf die Schönheit von Reikos Körper hin, wie der Vergleich ihres weißen Bauches mit „schäumender Milch“ exemplifiziert, welcher die Assoziation mit Sperma geradezu

³⁹ Dies zeigt sich etwa in plakativen, gleichzeitig platten Aussagen wie dieser: „Nach dieser Antwort empfanden sie beide ein überströmendes Glücksgefühl.“ (MISHIMA 1987: 17); „二人の心には、俄かに解き放たれたような油然たる喜びが湧いた。“ (MISHIMA 2002a: 20).

⁴⁰ Dazu gehört etwa die beständige Anführung der stetigen Leidenschaft des jungen Paares außerhalb der Schilderung des tatsächlichen Liebesaktes wie in den folgenden beiden Beispielen: „Die beiden Eheleute waren jung und kraftvoll und die Leidenschaft spielte eine große Rolle in ihrer Beziehung. Nicht nur in den Nächten. Es war mehr als einmal vorgekommen, daß der Leutnant von einer Felddienstübung zurückkehrte und sogleich, ohne die schmutzbespritzte Uniform abzulegen, seine Frau auf die Matte zog. Reikos Verlangen war nicht weniger glühend. Schon von der Hochzeitsnacht an wußte sie, was Glück ist, und der Leutnant, dem das nicht entging, war doppelt glücklich.“ (MISHIMA 1987: 8; MISHIMA 2002a: 15). „Wenn ein Zyklus endete, entstand fast sogleich eine neue Welle der Leidenschaft, und gemeinsam – ohne eine Spur von Ermüdung – erstiegen sie in einer einzigen, atemlosen Bewegung den Gipfel.“ (MISHIMA 1987: 30; MISHIMA 2002a: 28).

⁴¹ Diese Parallelisierung wird im Text ganz explizit thematisiert: „Weit davon entfernt, die Begierden seines Fleisches und seine aufrichtige Vaterlandsliebe als unvereinbar zu empfinden, vermochte der Leutnant sogar, dies beides als Teile eines Ganzen zu betrachten.“ (MISHIMA 1987: 21; MISHIMA 2002a: 22). Eine ähnliche Funktion hat auch die Aussage, dass Reiko für den Leutnant all das verkörpert, für das er zu sterben bereit ist: „die kaiserliche Familie, die Nation, die Fahne der Armee“ (MISHIMA 1987: 38; MISHIMA 2002a: 32). Der Vergleich, Reikos Brustwarzen glichen „den Knospen des wilden Kirschbaums“ (MISHIMA 1987: 27; MISHIMA 2002a: 26) liest sich wie eine erzwungenen Verflechtung von scheinbar althergebrachter Symbolik und Sex. In diesen Zusammenhang ist auch die Formulierung einzuordnen, dass der Leutnant beim Sex „keuchte wie der Standartenträger des Regiments auf einem Übungsmarsch“ (vgl. MISHIMA 1987: 30; MISHIMA 2002a: 28; ähnliche Beispiele finden sich in MISHIMA 1987: 8, 12, 13, 19, 21, 24, 25). Andere Bilder hingegen sind ungewöhnlich, ohne dass sich ein Bezug zur Tradition ausgemachen ließe: „Dann legte er [der Leutnant] die Lippen mit sanftem Druck auf Reikos Mund und ließ sie rhythmisch, mit der leicht rollenden Bewegung eines kleinen Bootes hin- und hergleiten.“ (MISHIMA 1987: 27; MISHIMA 2002a: 26).

⁴² HIJYA-KIRSCHNEREIT 2000: 247.

⁴³ Vgl. MISHIMA 1987: 27–30; MISHIMA 2002a: 26–28. „Wieder und wieder preßte er seine Lippen auf den weißen Hals, dorthin, wo Reikos Hand bald den tödlichen Stoß führen würde –, und die Haut rötete sich leicht unter seinen Küssen.“ (MISHIMA 1987: 27; MISHIMA 2002a: 26).

⁴⁴ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 84.

aufdrängt.⁴⁵ Gleichzeitig symbolisiert die Farbe Weiß die Reinheit und Lauterkeit der Figuren, deutlich durch die Präsenz des Hochzeitskimonos, in den sich Reiko für den gemeinsamen Tod kleidet, aber auch in der Betonung des Weiß von Reikos Fingern, just in dem Moment, als sie den Pinsel ergreift, um ihren Abschiedsbrief zu verfassen⁴⁶, oder noch eindeutiger, wenn sich Reiko vor ihrem Freitod eine weiße Decke umbindet, um zu verhindern, dass ihre Röcke verrutschen.⁴⁷ Auch ist es die „weiße Gestalt“ seiner Frau, die Shinjis Gedanken an den Tod beflügelt und ihn in seiner Annahme bestärkt, dass sein Selbstmord einem Tod auf dem Schlachtfeld in nichts nachstehe.⁴⁸

Den Kontrast dazu bildet das Rot, welches den bevorstehenden Tod ebenso andeutet wie die Leidenschaft des Paares. So ist die Schärpe von Reikos Yukata, die der Leutnant vor dem Sex löst, rot, und die beiden lieben sich vor dem rötlich schimmernden Gasofen.⁴⁹ Als verführerisch werden die roten Lippen Reikos, „der einzige Farbfleck in all dem Weiß“⁵⁰, beschrieben und der Leutnant drückt, in Vorfreude auf den Akt des Erdolchens, seine Hand beim Vorspiel gegen die betreffende Stelle an Reikos weißem Hals, die sich daraufhin rötet.⁵¹ Die textbestimmende Gleichsetzung von Sex und Tod kulminiert im Ineinanderfließen von Weiß und Rot, etwa in den Szenen, in welchen das Blut des dahinscheidenden Leutnants auf Reikos Hochzeitskimono spritzt und schließlich darauf ein Muster zeichnet.⁵²

Über die explizite inhaltliche Nennung hinaus⁵³ erfolgt die Ineinsetzung von Erotik und Sterben metaphorisch, wenn der körperliche Zustand beim Liebesakt dem während des *seppuku* ähnelt: So wie das Paar beim Sex schwitzt, läuft dem Leutnant im Todeskampf der Schweiß vom Gesicht und Reiko weint beim letzten Geschlechtsakt ebenso lautlos wie beim Anblick des Todeskampfes ihres Mannes.⁵⁴ Derartige Handlungen, „die gleichsam zwischen Text und Körper, verbaler und non-verbaler Kommunikation, Sprache und Ritual oszillieren“ und Wirkungen darstellbar machen, gehören Häsner *et al.* zufolge der funktionalen Performativität an.⁵⁵

Ein weiteres wichtiges Moment funktionaler Performativität in *Yūkoku* ist die Inszenierung des Schweigens. Die wortlose Übereinkunft der Eheleute zieht sich durch den

⁴⁵ Vgl. MISHIMA 1987: 28; MISHIMA 2002a: 27.

⁴⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 35; MISHIMA 2002a: 31.

⁴⁷ Vgl. MISHIMA 1987: 49; MISHIMA 2002a: 39.

⁴⁸ Vgl. MISHIMA 1987: 37; MISHIMA 2002a: 32. Ähnliche Funktionen von Farbkontrasten weist Hijiya-Kirschnerreit in Mishimas Werk *Kyōko no ie* nach (vgl. HIJIYA-KIRSCHNERREIT 1976: 57–60, 203).

⁴⁹ Vgl. MISHIMA 1987: 25; MISHIMA 2002a: 25.

⁵⁰ Vgl. MISHIMA 1987: 36; MISHIMA 2002a: 31.

⁵¹ Vgl. MISHIMA 1987: 27, 29f.; MISHIMA 2002a: 27, 28.

⁵² Vgl. MISHIMA 1987: 44, 47; MISHIMA 2002a: 36, 38.

⁵³ Vgl. MISHIMA 1987: 37f.; MISHIMA 2002a: 32; vgl. Fußnote 41.

⁵⁴ Vgl. MISHIMA 1987: 30, 31, 42; MISHIMA 2002a: 28; 35. An dieser Stelle lässt sich eine weitere Parallelisierung zum ersten Kapitel ausmachen, in welchem die Götter über das Schicksal des Paares weinen.

⁵⁵ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 87, Zitat ebd.

ganzen Text, häufig bleibt eine Antwort auf Fragen oder Reaktion auf Aussagen aus; anstelle derer wird viel eher agiert.⁵⁶ Durch diese performative Strategie *sui generis* werden schweigend Realitäten geschaffen.⁵⁷ In der Hochzeitsnacht, die einem Initiationsritus gleichkommt, macht der Leutnant Reiko mit den damals gültigen Pflichten einer Soldatenfrau vertraut. Nach Maßgabe des Kriegerethos ist sie sich über ihre Aufgaben jedoch längst im Klaren und bringt dies mit einer schweigenden Geste zum Ausdruck: Sie legt ihren Dolch – das wertvollste Stück ihrer Aussteuer – neben das Offiziersschwert ihres Angetrauten.⁵⁸ Der Entschluss, gemeinsam in den Tod zu gehen, ist eine Erneuerung des Versprechens der Hochzeitsnacht: Das gleichermaßen sexuelle wie moralische Bündnis wird – erneut schweigend – bestärkt, selbst im Angesicht des Todes überwiegt das Glück die Angst.⁵⁹

An vielen weiteren Beispielen ließe sich zeigen, wie Mishima durch erzählerische Mittel wie die Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erzähltem, Verfahren der Blicklenkung oder Vermittlung sensueller Erfahrungen die Performativität des Textes generiert.⁶⁰ Im Folgenden soll jedoch untersucht werden, wie es sich demgegenüber mit den erzählerischen Mitteln im Film verhält, denn Indexikalisierungen beinhalten Prozesse des Aufführens und Ausstellens des Textes, welcher im Falle von *Yūkoku* aufgrund der transmedialen Überführung des Stoffes in einen Film ganz wörtlich zu verstehen ist.

Die Verfilmung von *Yūkoku*

Im Jahr 1965 verfilmte Mishima – als Produzent, Drehbuchautor, Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion – seine Erzählung *Yūkoku*.⁶¹ Da er zudem die Schriftrollen

⁵⁶ Vgl. etwa MISHIMA 1987: 14, 32; MISHIMA 2002a: 18, 29.

⁵⁷ „Aber in dem Schweigen zwischen den beiden lag eine Klarheit, wie sie Bäche zur Zeit der Schneeschmelze haben.“ (Übersetzung R.M.; MISHIMA 2002a: 19).

⁵⁸ Vgl. MISHIMA 1987: 8; MISHIMA 2002a: 14f.

⁵⁹ „Die beiden waren so glücklich, daß sie einander lächelnd anblickten. Reiko hatte das Gefühl, ihre Hochzeitsnacht von neuem zu erleben. Sie dachte weder an Schmerz noch an Tod. Vor ihr schien sich eine grenzenlose Weite zu öffnen.“ (MISHIMA 1987: 18; MISHIMA 2002a: 20).

⁶⁰ Klassische Muster struktureller Performativität wie Metalepsen oder metafiktionale Elemente sind in *Yūkoku* nicht enthalten. Auch das Gefühl von Mündlichkeit wird in *Yūkoku* überhaupt nicht vermittelt, zu feierlich und gehoben ist die Atmosphäre. Die äußerst formale Prolepse im Stil einer journalistischen Meldung, die den Tathergang vorwegnimmt und sich stilistisch grundlegend vom Haupttext unterscheidet, thematisiert allerdings indirekt die Fiktionalität des Haupttextes, da die beiden Protagonisten und einzigen Zeugen des Geschehens bereits tot sind.

⁶¹ Unter Geheimhaltung wurde *Yūkoku* innerhalb von nur zwei Tagen im April 1965 in den Ōkura-Filmstudios in Tōkyō gedreht. Angeblich sollte somit einerseits eine Einmischung des Studios – die meisten Mitarbeiter des Films waren zu dieser Zeit beim Konkurrenten Daiei Film beschäftigt – verhindert werden, andererseits sollte die Aufmerksamkeit der Journalisten nicht auf das Projekt gezogen werden (vgl. Interview mit dem Koproduzenten, welches Teil der DVD der *Criterion Collection* ist: FUJII 2005). Aufgrund des strengen Zeitplans hatte Mishima im Vorfeld genau berechnet, welche Einstellung maximal wie viel Zeit in Anspruch nehmen durfte. Da es zudem jeweils nur ein Kostüm gab, war der Anzahl der Wiederholungen der blutigen Szenen eine natürliche Grenze gesetzt (Vgl. FUJII 2005. Zum Aufbau des Films vergleiche das sehr detaillierte „Drehbuch“ und die Notizen MISHIMA 2006: 17–31).

mit den Texten verfasst hatte, welche dem Zuschauer den Hintergrund der Handlung vermitteln, kann er zweifelsohne als *auteur*, als federführende Figur des Films identifiziert werden.⁶² Der nur knapp 28 Minuten lange Schwarzweißfilm ist musikalisch unterlegt mit einer Schallplattenaufnahme des „Liebestodes“, dem Orchestervorspiel zum ersten Aufzug von Richard Wagners *Tristan und Isolde*, wodurch bereits mithilfe des Motives auf die Vollendung einer unmöglichen Liebe im Tod verwiesen wird.⁶³

Erstmals privat gezeigt wurde *Yūkoku* im September 1965 in der Pariser *Cinémathèque française* in Anwesenheit Mishimas, anschließend auf dem damals für Kurzfilme bedeutenden Filmfestival im französischen Tours im Januar 1966. In Japan vertrieb die *Art Theatre Guild* (ATG, *Nihon āto shiatā girudo*) den Film, der ein kommerzieller Erfolg wurde. Dass ein kaum eine halbe Stunde langer Schwarz-Weiß-Stummfilm, dessen privat finanzierte Produktion lediglich 1,2 Mio. Yen kostete, zu einem Kassenschlager wurde, ist sicherlich nicht zuletzt auf die Popularität und die mediale Präsenz Mishimas zurückzuführen. Einen Popularitätsschub und eine Aufwertung erfuhr der Film des Weiteren über vierzig Jahre nach seiner Entstehung durch die Aufnahme in die *Criterion Collection* im Jahr 2008.

Der Erzähler des Textes wird im Stummfilm durch *makimono* 巻物, Querrollen, ersetzt, welche von der Kamera abgefilmt werden. Genau wie die literarische Vorlage besteht der Film aus fünf – im Vergleich zum Text allerdings unterschiedlich gewichteten – Kapiteln.⁶⁴ Zu Beginn jedes Abschnitts werden die *makimono* eingeblendet, die in den ersten drei Kapiteln zudem Hintergrundinformationen vermitteln.⁶⁵ Offenkundig entschied sich Mishima bewusst gegen die vom Medium Film gegebene Möglichkeit einer detailgenauen Umsetzung des Textes und transponierte das Geschehen, auf Requisiten weitgehend

⁶² Die *Auteur*-Theorie geht davon aus, dass der Regisseur beziehungsweise die federführende Person eines Films mit dem Autor zu vergleichen ist (vgl. NELMES 2001 [1996]: 195–203).

⁶³ In der literarischen Vorlage aus dem 13. Jahrhundert ist die Liebe des Paares zum Scheitern verurteilt, weil sie ehebrecherisch ist. Die Platte, die in *Yūkoku* abgespielt wird, stammt, so findet sich ohne nachprüfbare Belege in verschiedenen Aufzeichnungen, aus dem Jahr 1936, wodurch erneut ein thematischer Bezug zum *Niniroku-jiken*, dem Putschversuch der kaiserlichen Truppen am 26. Februar 1936, hergestellt wird. Unwahrscheinlich ist, dass Mishima hier auf Wagners politische Rolle im Dritten Reich anspielen will.

⁶⁴ Die Kapitel im Film sind im Gegensatz zum Text betitelt: 1. Reiko (dt. Rāko), *Reiko* 麗子; 2. The Lieutenant's Return, *Takeyama-chūi no kitaku* 武山中尉の歸宅; 3. The Final Love, (dt. Ewige Liebe), *Saigo no kōjō* 最後の交情; 4. The Lieutenant Commits Harakiri, *Takeyama-chūi no seppuku* 武山中尉の切腹; 5. Reiko's Suicide, *Reiko no jigai* 麗子の自害, wobei Kapitel 1–3 anders aufgeteilt sind als im Text. Der Prolog ist im Film nicht nummeriert und den fünf Kapiteln vorgelagert. Das zweite Kapitel des Textes, das anhand einer Reflexion einer Photographie die moralische Grundhaltung des Paares und dessen ideales Eheleben beschreibt, findet keinen Eingang in den Film. Dafür ist das dritte Kapitel in die Aufzüge „Reiko“ und „The Lieutenant's Return“ gesplittet. Aufgrund der im Text nicht vorhandenen Separierung von Reikos Tod besteht auch der Film letztlich aus fünf Kapiteln. Überschriften sind diese interessanterweise mit dem eigentlich in Bezug auf literarische Erzeugnisse verwendeten Terminus „Kapitel“, *shō* 章, welcher ebenfalls in die fremdsprachigen Versionen übertragen wurde.

⁶⁵ Die letzten beiden Kapitel kündigen nur die Selbstmorde der Protagonisten an. Mishima verfasste sämtliche Texte, auch die westlichsprachigen, selbst.

verzichtend, auf eine vollkommen kahle, helle Bühne.⁶⁶ Dies spiegelt die Stimmung im Text insofern, als einzelne Hintergrundgeräusche – etwa von der Straße oder aus dem Radio – zwar in das Heim des Paares eindringen, diese das selbst gewählte Vakuum aber nur für einen Moment durchbrechen und lediglich eine kurze Reflexion der Protagonisten hervorrufen. Denn der tatsächliche Fokus des Geschehens liegt auf dem ästhetisierten und ritualisierten Selbstmord des Paares, die Außenwelt dringt in den Text ebenso wenig ein wie auf die Bühne.⁶⁷ Die in Weiß gehaltene Rückwand der Bühne ziert allerdings nicht wie üblich eine Kiefer, sondern eine überdimensionale Schriftrolle mit den Kanji *shisei* 至誠, „Aufrichtigkeit“.⁶⁸ Ebenso wie die Kiefer im Nō eine göttliche Epiphanie symbolisiert⁶⁹, stellt die übergroße Hängerolle die geschilderten Ereignisse sowie die Gefühle der Protagonisten gleichermaßen unter ein göttliches „Zeichen der Aufrichtigkeit“⁷⁰. Während die Hängerolle (*kakemono* 掛け物) im Text erst unmittelbar vor dem Selbstmord Erwähnung findet und naturgemäß keine derartige Präsenz hat⁷¹, generiert die von der Kamera fast durchgehend eingefangene Bildrolle das Motto des Stücks.

Durch die Leere der Bühne wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers unmittelbar auf das Geschehen gerichtet. So artifiziell das Setting wirkt, so sehr erfüllt es den Zweck einer Fokussierung auf die durchweg feierlichen Handlungen des Paares. Dass nicht allein dessen *seppuku* hochgradig ritualisiert ist, sondern auch das vorgängige Liebespiel sowie die Kaiserverehrung, wird im Film deutlicher als im Text. Durch die Kamera-Einstellungen und die Schnitte wird dem Zuschauer das Gefühl vermittelt, einer Nō-Aufführung beizuwohnen: Immer wieder wird aus unveränderter Perspektive weitgehend Unbewegtes bis zu zehn Sekunden lang gezeigt, was den Film in die Länge zieht.⁷² Eingängig sind auch die sich

⁶⁶ Dass das Geschehen im Film auf einer Nō-Bühne gezeigt wird, hält Mishima auf den nicht-japanischsprachigen Schriftrollen jeweils am Ende des einleitenden Textes explizit fest (vgl. MISHIMA 2006: 38–43).

⁶⁷ Der Leutnant bezeichnet das Haus des Paares als „einsame Insel inmitten eines Ozeans“ und überlegt, ob sein Opfer von seinem Vaterland zur Kenntnis genommen würde, findet allerdings keine Antwort und erachtet die Frage als unwichtig, weil letztlich die geistige Haltung ausschlaggebend sei (vgl. MISHIMA 1987: 24; MISHIMA 2002a: 24).

⁶⁸ Diese Übersetzung wählt Mishima selbst, im Film ist *shisei* 至誠 als „wholehearted sincerity“ untertitelt. Angesichts der Verbindung zum Militär und des Anliegens der Putschisten, dem Kaiser umfassende Rechte zuzusprechen, ließen sich die Zeichen jedoch durchaus auch als „äußerste Treue“ übersetzen. Die Rolle ist – ins Verhältnis zur Körpergröße der Personen auf der Bühne gesetzt – über 2,50 m hoch und ca. 1,50 m breit. Die Filmcrew berichtet von den auf die weiße Rückwand zurückzuführenden Schwierigkeiten, die Szenen richtig auszuleuchten (vgl. FUJII 2005).

⁶⁹ Vgl. SCHOLZ-CIONCA 2003: 18.

⁷⁰ Vgl. WEBER 2012. Till Weber hat im Rahmen eines meiner Seminare eine Hausarbeit mit dem Titel *Im Zeichen der Aufrichtigkeit* geschrieben. Ihm danke ich auch für die Zurverfügungstellung der Criterion DVD.

⁷¹ Vgl. MISHIMA 1987: 36; MISHIMA 2002a: 31. Im Text wird betont, dass der Heiratsvermittler des Paares die Schriftrolle anfertigen ließ, wodurch die Liebe des Paares – und damit indirekt auch ihr körperliches Verlangen – unter die Aufrichtigkeitsbekundung fällt.

⁷² So etwa die Szene nach dem Liebespiel: Reiko sitzt im Hochzeitskimono vor der Schriftrolle, der Leutnant steht, nur mit einem *fundoshi* 褌 bekleidet und mit dem Schwert in der Hand, rechts von ihr (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 13:53–14:00). Auch Reikos Liebkosung der Porzellantiere, mithilfe derer im Film ihr

wiederholenden Einstellungen, etwa die beiden jeweils beinahe 20-sekündigen Überblendungen des Hausschreins (*kamidana* 神棚), durch welcher die Liebe des Paares als „rein“ im Sinne der gültigen Moralvorstellungen dargestellt wird.⁷³ Durch die Inszenierung des Geschehens auf der Nō-Bühne bettet Mishima seine Erzählung unweigerlich in die japanische Kulturgeschichte ein und obgleich *shinjū* keinesfalls eine Nō-Thematik darstellt, werden die zahlreichen Umsetzungen des Motivs des gemeinsamen Liebesselbstmordes (*shinjū* 心中) aufgerufen.⁷⁴

Zu einer „Japanisierung“ des Geschehens trägt nicht nur die Verlagerung der Ereignisse auf die Bühne bei, sondern auch die Schlusszene des Films. Die letzte Einstellung zeigt das nun wieder angezogene Paar, das friedlich aneinander angeschmiegt und – abgesehen vom Schwert, welches noch immer den Hals des Leutnants durchbohrt – völlig von den Spuren der Selbsttötung gereinigt inmitten eines japanischen Steingartens liegt. Nach einer halbnahen Einstellung auf das Paar fokussiert die Kamera die Schriftzeichen der Bildrolle, fährt dann nach unten, wo sich statt der Tatami der Bühne nun der ordentlich gerechte Zen-Garten befindet, zeigt die Liebenden und schwenkt dann in die Vogelperspektive.⁷⁵ Die aufgesetzt wirkende Symbolik kann als Erleuchtung des Paares gedeutet werden⁷⁶, ruft allerdings auch die Behauptung in Erinnerung, dass Mishima durch den Film seinen Bekanntheitsgrad im Westen steigern wollte.⁷⁷ Neben der Japanisierung spricht auch die Anfertigung deutscher, englischer und französischer Schriftrollen zur Einführung in die Kapitel für diesen Sachverhalt. Die fremdsprachigen Untertitel – „The Rite of Love and Death“, „Les Rites de l’Amour et de la Mort“ und „Ritus der Liebe und des Todes“⁷⁸ – vermitteln die Ritualhaftigkeit des Geschehens deutlicher als der japanische Titel, dafür wird die politische Dimension des Begriffs *Yūkoku* nicht transportiert.

Verglichen mit dem Text ist die politische Komponente aufgrund der noch weiter zurückgenommenen Kontextualisierung – die Berichterstattung aus dem Radio fehlt ebenso wie die Erinnerung an die Kameraden – noch geringer als im Text. Allerdings rückt die Präsenz der Uniform des Leutnants den politischen Hintergrund des Geschehens ins

Abschied von einer unbeschwerten Zeit vermittelt wird, wirkt durch die Schwere, die mit der Langsamkeit des Filmes einhergeht, bedeutsamer als im Text (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 2:04–2:24; 4:00–4:12).

⁷³ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 03:24–03:45; 14:31–14:45.

⁷⁴ Obschon *shinjū*, anders als in *Yūkoku*, gemeinhin auf soziale Umstände zurückzuführen ist, welche die Verwirklichung der Liebe unmöglich machen, spielt Mishima offenkundig auf das Motiv an. Eine der bekanntesten Umsetzungen der *shinjū*-Thematik ist Chikamatsu Monzaemons *bunraku*-Stück *Sonezaki shinjū* (*Liebestod bei Sonezaki*).

⁷⁵ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 26:36–27:12; Abb. 1.

⁷⁶ Im Text unterhalten sich Reiko und Shinji über ein Wiedersehen mit den aufständischen Kameraden „in der anderen Welt“, *meido* 冥途, eigentlich der Totenwelt (vgl. MISHIMA 1987: 33; MISHIMA 2002a: 30).

⁷⁷ Rayns etwa argumentierte, dass Mishima sich mit *Yūkoku* im Westen einen Namen machen wollte (vgl. RAYNS 2008). Angesichts der Entscheidung für einen mit Wagner untermalten Stummfilm, der keine Sprachbarriere zu überwinden hat und der gleichzeitigen Anfertigung westlichsprachiger „Versionen“ des Films, ist diese Annahme durchaus plausibel.

⁷⁸ Vgl. MISHIMA 2006: 28–43; Abb. 2.

Bewusstsein. Da andererseits die Außenwelt jedoch auf der Bühne selbst überhaupt keine Rolle spielt, gerät der Grund für den *seppuku* aus dem Blick; genau wie im Text steht die ästhetische Überhöhung der Tat im Mittelpunkt.

Das szenische Erzählen des Textes und die zahlreichen Perspektivwechsel werden weitgehend unverändert in den Film übernommen. Reiko, deren Gesicht zu Beginn vollständig und häufig in Großaufnahme zu sehen ist, dient nicht zuletzt aufgrund ihrer nachvollziehbaren Gefühlsregungen als Identifikationsfigur für den Betrachter. Die Zurschaustellung ihrer Mimik steht im Gegensatz zu Shinjis ausdruckslosem und von der tief ins Gesicht gezogenen Militärmütze verdeckten Antlitz. Abgesehen von Reikos Mimik werden das Innenleben sowie die Moral und Wertvorstellungen der Figuren mithilfe symbolgeladener Überblendungen und Rückblenden sichtbar gemacht. Insbesondere im ersten Kapitel vermitteln diese Techniken den Alltag und die Liebe des Paares. Eine Porträtaufnahme Reikos mit geschlossenen Augen, wird mit einer Rückenansicht des Leutnants überblendet, der mit den Händen zärtlich ihr Gesicht umschließt und so seine Liebe demonstriert. Einprägsam ist auch die Einblendung des *kamidana* in Höhe von Reikos Stirn, der zeigt, wie sehr der Kaiser das Denken des Paares bestimmt. Die Darstellung der moralischen Grundsätze im Film – welche im Text narrativ durch den Erzähler vermittelt werden⁷⁹ – bedarf im Stummfilm Symbole oder eben der Vermittlung anhand von Montagetechniken.⁸⁰

Bereits nach acht Minuten, etwas mehr als einem Drittel, steuert der Film auf die Darstellung der unauflösbaren Verflechtung von Tod und Sex hin. Zu Beginn des dritten Kapitels ist in der Mitte der Nō-Bühne, unterhalb der Schriftrolle, ein Podest drapiert, auf welchem das nackte Paar liegt.⁸¹ Zwar wirkt diese Anordnung auf einer Nō-Bühne äußerst befremdlich, da die Haltung des Paares jedoch so artifiziell und die totale Einstellung mit Podest nur noch ein einziges Mal, ganz am Ende des Kapitels kurz zu sehen ist, abstrahiert der Zuschauer die folgende Liebeszene vom Podest der nach drei Seiten offenen Nō-Bühne. Links neben dem Paar befindet sich, als Analogie zu ihm, ein Schwertständer (*katanakake* 刀懸け) mit Reikos kleinerem Dolch und Shinjis Schwert. An dieser Stelle zeigt die Kamera zum ersten Mal die Augen des Leutnants. Der Detailaufnahme folgt ein Schwenk auf die identische Gesichtspartie Reikos. Eine Wiederholung dieser Sequenz – wobei die Einstellungen immer gleich lang sind – vermittelt das schweigende Einverständnis des Paares, welches sich auf Augenhöhe befindet.⁸² Der vielsagende Blick Reikos gleitet dann

⁷⁹ So etwa wenn der Erzähler sagt: „Das alles hatte eine ethische Grundlage und entsprach dem Gebot des ‚Erziehungserlasses‘, daß Eheleute miteinander harmonisieren sollten.“ (MISHIMA 1987: 9; MISHIMA 2002a: 15). Im Text ist interessanterweise vor dem Hausaltar ein Bild des Kaiserpaares aufgestellt, wodurch eine Analogie zu Reiko und Shinji hergestellt wird (vgl. MISHIMA 1987: 9; MISHIMA 2002a: 15f.).

⁸⁰ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 03:16–03:20; Abb. 3.

⁸¹ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 8:23; Abb. 4.

⁸² Obgleich Frosch- und Vogelperspektive verwendet werden, ist deutlich, dass dies nicht mit einer Überlegenheit des Standpunktes zu tun hat, sondern lediglich die differierende Position der Körper im Raum anzeigt (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 8:49–9:17).

zu den Schwertern, wodurch der folgende Liebesakt unter die Vorzeichen des nahen Todes gestellt wird. Während des ritualhaften Aktes, der verhältnismäßig genau aus der Textvorlage übernommen ist, zeichnet die Kamera nach, wie das Paar von jedem Körperteil Abschied nimmt.⁸³ Bezeichnend ist der besondere Fokus auf den beiden Hälsen und den Bäuchen, also den Körperteilen, welche in Kürze von Schwert und Dolch durchbohrt werden. Eine Einstellung zeigt die pulsierende Halsschlagader Reikos, über die sich ein verhängnisvoller Schatten legt, wenn sich der Leutnant küssend über seine liegende Gattin beugt. Kurz darauf wird in einer eindrucklichen *mis-en-scène* der sich vom Atem hebende und senkende Bauch Reikos fokussiert, im Hintergrund gerät unscharf die Schriftrolle in den Blick, bevor die Hand des Leutnants über ihren Bauch streichelt.⁸⁴ Der nahende Tod ist in dieser Szene ebenso präsent wie wenn Shinji seiner Frau beim Sex den Puls ertastet, der bald verlöschen wird. Im Folgenden zeigt die Kamera eine Nahaufnahme von Reikos Hand, die, unnatürlich beleuchtet, so gekrümmt ist, als hätte sie einen runden Gegenstand – etwa einen Dolch – in der Hand. Die zarten Finger stehen dabei im Kontrast zum erwarteten kraftvollen Todesstoß. Dass die Liebe bei aller Leidenschaft von tiefen Gefühlen getragen wird, verdeutlicht die Szene, in welcher der Leutnant das Gesicht seiner Gemahlin beim Sex mit den Händen umfasst und ihr dabei wie einer Toten die Augen schließt: Damit zeichnet er das gleiche Bild wie mithilfe der Eingangsüberblendung, die suggeriert, dass der Leutnant auch aus der Ferne liebevoll an seine Gattin denkt.⁸⁵

Eine kurze Rückblende, in welcher Reiko den salutierenden Leutnant in Uniform vor sich sieht, sorgt dafür, dass die Verflechtung von Sex, Pflicht und Vaterlandsliebe nicht aus dem Blick gerät.⁸⁶ Dass die Ineinsetzung von Erotik und Tod keine persönliche Vorliebe der Protagonisten spiegelt, zeigt sich in der Entpersonalisierung des Leutnants, dessen Augen unter seiner Militärmütze verborgen bleiben, wenn er als Soldat agiert. Durch die gleichzeitige Zurschaustellung der Zugehörigkeit zum Heer wird die Tat aus dem privaten und geschützten Umfeld, in welchem sie angesiedelt ist, gelöst und macht sie zu einer soldatischen Handlung, der eine Vorbildfunktion zukommt. Generalisiert wird dadurch die Unausweichlichkeit bzw. der Vorbildcharakter der Tat, die scheinbar weder Reue noch Alternativen zulässt – nicht nur für Takeyama sondern für jeden Soldaten.

Charakteristisch für die Liebesszene ist das Spiel mit unterschiedlichen Tiefenschärfen, Licht und Schatten sowie die Inszenierung von Kontrasten.⁸⁷ Zu Beginn wird Reikos hinter

⁸³ Die komplette Szene findet sich in MISHIMA 1987: 25–30; MISHIMA 2002a: 24–28; MISHIMA/FUJII 2006: 9:15–13:49.

⁸⁴ Vgl. MISHIMA 2006 [1965]: 12:01; Abb. 5.

⁸⁵ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 2:26–2:41; 10:04–10:19; Abb. 6–7.

⁸⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 21; MISHIMA 2002a: 22; MISHIMA/FUJII 2006: 10:47–10:57.

⁸⁷ Obschon auch im Text angelegt, ist der Fokus auf die behaarten Körperpartien beim Liebesspiel im Film bemerkenswert; lange Detailaufnahmen stellen Haare über weite Strecken ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Eine Szene zeigt Reikos Schulter sowie, da ihr Arm ausgestreckt ist, ihre unbehaarte Achsel, über die eine Haarsträhne hängt. Dies wirkt zunächst wie ein Regiefehler, denn obwohl Reikos Haar zu einer Hochsteckfrisur zusammengebunden ist, zeigen die übrigen Einstellungen immer nur ihr

dem Rücken des Leutnants verborgener Körper beleuchtet und scheint dadurch hell, fast weiß, der männliche Körper hingegen bleibt zunächst im dunklen Vordergrund. Mit dem zum Text äquivalenten Perspektivwechsel – in der Kurzgeschichte möchte Reiko, ihre Scham vergessend, ihren nackten Mann vor dem gemeinsamen Tod noch einmal genau betrachten⁸⁸ – gerät der nun seinerseits beleuchtete Leutnant in den Blick. Durch das Wechselspiel der Schatten sowie die Tatsache, dass ein Teil des liebkosenden Ehepartners, sein Mund oder seine Hände, durchgehend den Körper des anderen berührt, wird die Einheit des Paares demonstriert. Die Szenen setzen die Körper dabei nie der Kamera aus, sondern wirken artifiziell angeordnet.⁸⁹

Die Aufrichtigkeit des Leutnants als Soldat wird über sein Auftreten und die Uniform ausgedrückt, seine Aufrichtigkeit als liebender Ehemann anhand der gesichtslosen, durch Überblendungen suggerierten Zärtlichkeit seiner Berührungen, etwa seiner Hände, die Reikos Gesicht streicheln. Leidenschaft hingegen wird im Film über die Nahaufnahme der Augen Shinjis vermittelt. Dieser Fokus der Gesichtspartie vor dem Liebesspiel ist jedoch aus einem zweiten Grund bedeutsam: Das Paar versichert sich zu diesem Zeitpunkt schweigend des gemeinsamen Todes⁹⁰, der nicht vom Liebesspiel zu trennen ist. Die Verbindung wird ein letztes Mal aufgegriffen, wenn die Kamera, unmittelbar bevor der Leutnant sich das Schwert in den Bauch rammt, aus der Froschperspektive die Augen Takeyamas unter der Schildmütze fokussiert, wodurch auf den soeben beendeten Liebesakt angespielt wird.⁹¹

Das zentrale Merkmal des Filmes ist die Inszenierung von Schreiben und Schriftlichkeit. Diese fällt zunächst durch die vermittelnden Querrollen auf, welche nicht mit der Textvorlage identisch sind, sondern den Protagonisten ihre Ehrlichkeit und ihre Liebe beglaubigt, die im Text durch die Erzählerinstanz vermittelt wird.⁹² Ebenso wie das

zerzaustes Kopfhaar. Dies ist einerseits unnatürlich unbewegt und wirkt durch die Beleuchtung zusätzlich künstlich. Die Detailaufnahme von Reikos Haupthaar im Gegenlicht ähnelt der Sequenz unmittelbar nachdem sich Reiko den Dolch in den Hals gerammt hat, welche an Sperma erinnernde Flecken auf schwarzem Grund zeigt (MISHIMA 2006 [1965]: 10:22; 26:24-26:26, Abb. 8-9). Auch die Achselpartien beider, die Brustbehaarung des Leutnants sowie sein leicht behaarter unterer Bauch werden mehrfach in die Betrachtung genommen. Die Einstellung führt, ebenso wie die Fokussierung der Bäuche und Hälse, den Unterschied zwischen dem weiblichen und dem männlichen Körper eindeutig vor Augen (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 11:17–11:23).

⁸⁸ Vgl. MISHIMA 1987: 28; MISHIMA 2002a: 27.

⁸⁹ Im Unterschied zur Betrachtung des weiblichen Körpers ist der Körper des Leutnants der Kamera nicht so deutlich ausgesetzt.

⁹⁰ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 8:44–9:07.

⁹¹ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 14:59–15:06.

⁹² Die ersten vier Kapitel sind mit einleitenden Texten auf einer Schriftrolle versehen. Der erste erläutert nicht nur die Umstände des Februaraufstandes, sondern endet – im Gegensatz zur Prolepse – mit einem spannungsfördernden Satz, welcher das baldige Scheitern von Shinjis Kameraden andeutet. Im Vorspann zum Kapitel „Reiko“ wird dargelegt, dass sie die Todesbereitschaft auf dem Gesicht ihres Mannes schon bei seinem Weggang wahrgenommen hatte und bereits zu diesem Zeitpunkt entschlossen war, ihm in den Tod zu folgen. Die einleitende Schriftrolle zum zweiten Kapitel beschreibt die Heimkehr des Leutnants sowie seine Zwangslage, auf kaiserlichen Befehl seine Freunde töten zu müssen. Nicht deskriptiv wie die

kakemono das Geschehen auf der Bühne unter ein „Zeichen der Aufrichtigkeit“ stellt, attestiert der Text dem Paar Reinheit, Loyalität, Furchtlosigkeit, Entschlusskraft, den Glauben an die Einhaltung des Samurai-Ehrenkodex und Liebe über den Tod hinaus.

Textualität hat in *Yūkoku* allerdings nicht allein wegen der Schriftrollen, welche die *histoire* und die Aufrichtigkeit der Protagonisten transportieren, eine besondere Bedeutung, sondern der Prozess des Schreibens mit Tusche nimmt einen wichtigen Teil des Films ein. So wird Reiko, unmittelbar nach der Eingangssequenz, in welcher das *makimono* abgefilmt wird, zunächst in der totalen Einstellung vor der Schriftrolle kniend gezeigt, wie sie ein flaches, mit weißem Papier eingeschlagenes Paket mit Tusche beschriftet. In einer zweiten Einstellung wird außer ihrem Namen das Wort *katami* 形見 sichtbar: Das Päckchen enthält ein zu hinterlassendes Erinnerungsstück.⁹³ Die Einstellung, in der der Tuschstein zu sehen ist, nimmt durch dessen eher ungewöhnliche runde Doppelform bereits den Fleck vorweg, den das Blut des Leutnants auf den Tatami hinterlassen wird.⁹⁴ Als der Leutnant in der zweiten Szene nach Hause kommt und Reiko ihm den Mantel abgenommen hat, sitzen sich die beiden zunächst rechts und links der Bildrolle schweigend gegenüber, die Kamera zeigt sowohl die Totale als auch in der halbnahen Einstellung beide Protagonisten im Wechsel, bevor sie in die Vogelperspektive ausschwenkt. Schließlich steht Reiko auf, holt das vorbereitete Abschiedspaket und legt es vor dem Leutnant hin. In diesem Moment erwacht der Soldat aus seiner Erstarrung, nimmt ergriffen Reikos Hand und zieht sie zu sich heran. Die Halbtotale zeigt in einer fast zwanzig Sekunden langen Sequenz, wie der Leutnant energisch auf Reiko einredet, bevor beide nacheinander ihren Selbstmord durch Handbewegungen simulieren und somit ihre gegenseitige Verpflichtung bekunden.⁹⁵ Auch hier ist es die Schrift, welche die Absichtserklärung Reikos untermauert, den Leutnant – das einzige Mal im Film – zum Sprechen bringt und das Geschehen in eine gewisse Richtung lenkt. Das Kapitel endet mit einem Lächeln Reikos und einer Kusszene, die zum Liebesakt im nächsten Kapitel überleitet und den gemeinsamen Tod aus dem politischen Bereich in die Sphäre des Privaten rückt.

übrigen Texte wird dann in Dialogform – das Gespräch ist gekürzt und leicht verändert aus der Textvorlage übernommen – festgehalten, wie Reiko ihre Entscheidung, sich ebenfalls das Leben zu nehmen, kundtut. Die Texte der nicht-japanischsprachigen Versionen unterscheiden sich in diesem Fall erheblich vom japanischen Original. Im Englischen sind zunächst die Begriffe „Samurai“ und „Harakiri“ – hier soll, selbstorientalisierend, auf den Ehrenkodex und das rituelle Bauchaufschlitzen hingewiesen werden – durch die Verwendung von Großbuchstaben schriftbildlich hervorgehoben. In der französischen und der deutschen Version sind Teile des Dialoges ebenso durch Majuskeln hervorgehoben wie der Begriff „Hara-Kiri“, so dass die Termini nicht so sehr ins Auge fallen wie im Englischen. Für die westlichsprachigen Texte hat Mishima zudem eine etwas andere Gewichtung gewählt als im Japanischen, hier wird jedes Mal die Textstelle wiedergegeben, in welcher Shinji betont, nicht im Namen des Kaisers gegen seine Kameraden vorgehen zu können.

⁹³ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 01:41–2:05. Der Leser des Textes weiß, dass darin Reikos Kimonos zum Versand an Freundinnen verpackt sind (vgl. MISHIMA 1987: 11; MISHIMA 2002: 16).

⁹⁴ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 04:06–4:09; 19:00–19:04.

⁹⁵ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 05:34–7:59; zur Dialogszene vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 6:50–7:12; Abb. 10.

In Hinblick auf die Funktion der Schrift ist auch die Szene in der Mitte des Films bemerkenswert, in welcher das Paar seine Abschiedsbriefe verfasst. Aus der Vogelperspektive sind zunächst zwei gegenüberliegende Bögen Papier sowie links die Hand Reikos und rechts die des Leutnants zu sehen. Der Schatten und die Kameraeinstellung verdecken die Schrift Reikos weitgehend, des Leutnants Botschaft ist hingegen klar zu erkennen: Vor seinen Dienstgrad und seinen Namen setzt er die Worte *kōgun banzai* 皇軍萬歲, „Es lebe die kaiserliche Armee“. Die Kamera zoomt auf Shinjis Abschiedsbrief, bevor sie leicht schwenkt und von Reikos wesentlich längerem Brief die ersten vier Zeichen, *gunjin no tsuma* 軍人の妻, „Frau eines Soldaten“ preisgibt und ins Gedächtnis ruft, dass Reiko sich ihrer Position und Pflichten bewusst ist.⁹⁶

Allerdings spielt die Inszenesetzung von Schrift und Schreiben nicht nur dann eine Rolle, wenn diese von der Kamera gezeigt werden, sondern auch implizit dominiert Textualität den Film. So schreibt sich etwa das Paar beim Sex auf den Körper des anderen ein, wie das regelrechte Abschreiten der Leiber durch Küsse und Streicheln andeutet. Gleiches suggeriert der Kontrast, der durch Schatten oder die Detailaufnahme der Haare hervorgerufen wird. Dank der artifiziellen Beleuchtung lässt der Schwarz-Weiß-Gegensatz der Körper sowie die Fokussierung von Reikos Haaren vor dem hellen Hintergrund an Tuschespuren denken.⁹⁷ Noch deutlicher wirkt diese Assoziation in der letzten Phase des Films: Das Blut des Leutnants erinnert, egal, ob es in Rinnsalen über seine Hose läuft oder auf den Tatami eine Blutlache bildet, fraglos an Tusche. Besonders eindrücklich wird dies, wenn die Kamera in einer Detailaufnahme die von ihrem weißen Hochzeitskimono umhüllten Knie Reikos zeigt, auf welche schwarzes Blut spritzt. Der Kimono saugt sich im Bereich der Unterschenkel so mit dem über die Tatami verteilten Blut des Leutnants voll, dass Reiko selbst einen Abdruck hinterlässt, nachdem sie sich vor dem Spiegel im Nebenzimmer niederlässt und zurechtmacht.⁹⁸ Die nächste Szene zeigt – im Vergleich zur letzten totalen Aufnahme an einer unmöglichen Stelle⁹⁹ – eine große Blutlache, durch die Reiko mit ihren weißen *tabi* 足袋 hindurchläuft. Ihr langer, über den Boden schleifender Hochzeitskimono, *shiomuku* 白無垢, verteilt nun das im Film schwarze Blut über den Boden, wodurch Spuren entstehen, die aussehen, als seien sie mit einem Pinsel gezogen.¹⁰⁰ Diese vielfältigen Blutspuren, die teils als Geste, teils als Spur einer Geste filmisch eingefangen werden, erinnern an die Ästhetik des *bokugi* 墨戯, des Tusch-Spiels, in dem

⁹⁶ Vgl. MISHIMA 1987: 35; MISHIMA 2002a: 31; MISHIMA/FUJII 2006: 14:11–14:32; Abb. 11. In der literarischen Vorlage wird in der Prolepse der vollständige Inhalt von Reikos Brief wiedergegeben: „Der Tag, der für die Frau eines Soldaten kommen mußte, ist gekommen.“ (MISHIMA 1987: 5; MISHIMA 2002a: 13).

⁹⁷ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 10:23; Abb. 8.

⁹⁸ Deutlich zeichnet sich der Fleck auf Reikos Kimono ab, wobei einerseits die Doppelrundung hervorsticht. Der Kontrast, der ja eigentlich ein Rot-Weiß-Gegensatz ist, ruft auch die Assoziation mit der japanischen Flagge hervor (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 25:12; Abb.12–15).

⁹⁹ Hier liegt ein Regiefehler vor, denn Reiko läuft von links kommend durch die Lache und macht noch etliche Schritte, bevor sie beim Leutnant ankommt. Bei der vorigen Aufnahme der Bühne befindet sich der Blutfleck jedoch keinesfalls so weit von der Leiche entfernt (vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 21:04; 23:43).

¹⁰⁰ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 23:44; Abb. 16.

sowohl Zen-Mönche als auch Literati mit Pinsel und Tusche ihre Persönlichkeit aufs Papier zu bannen trachteten.¹⁰¹ Der in diesem Abschnitt dominante Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, der eigentlich ein Rot-Weiß-Kontrast ist, wird fortgeführt, wenn sich Reiko vor dem Spiegel die Lippen schminkt und dabei auf ihrer Hand Blutspritzer sichtbar werden. Das Bild verweist dabei zum einen auf das bevorstehende Ende Reikos, deutet aber auch die Einheit mit dem toten Gatten an, der ihr eingeschrieben ist und dessen Duktus sie folgt.¹⁰² Diese durchaus auch sexuelle Verbundenheit drückt sich einerseits aus, wenn Reiko ihrem toten Ehemann mit dem weißen Ärmel ihres Kimonos liebevoll den Mund abwischt und ihn nochmals küsst, wird andererseits aber noch deutlicher, wenn sie die Klinge ihres Dolches an den Mund führt und ableckt.¹⁰³ Die phallische Geste wird durch einen schnellen Schnitt und eine Detailaufnahme des vom Schwert durchbohrten Halses des Leutnants komplettiert, bevor einem verklärten Lächeln Reikos die tödliche Handbewegung mit dem Dolch zum Hals folgt. Reikos Ableben wird nicht gezeigt, sondern als Verkehrung des schwarzen Blutes auf dem weißen Hochzeitskimono werden nun auf einem schwarzen Hintergrund Spritzer eingeblendet, die an Sperma erinnern.¹⁰⁴

Indexikalisierungen im Falle von *Yūkoku*

Häsner *et al.* regen an, die Interdependenz von struktureller und funktionaler Performativität anhand der Indexikalisierungen aufzeigen.¹⁰⁵ Die ostentative Herausstellung des Referenzrahmens stellt im Falle von *Yūkoku* die Einbettung in den Kontext, den Aufstand vom Februar 1936 dar. Obgleich die politische Dimension für die Entfaltung des Geschehens unwichtig ist und unkommentiert bleibt, stellt der historische Hintergrund die Voraussetzung für die Glorifizierung der Verschmelzung von Sex und Tod dar. Spielraum für eine Modellierung der Realität hat *der* Rezipient, der den historischen Sachverhalt kennt und Seijis *seppuku* als indexikalisch für einen alternativen Ausgang der historischen Gesamtsituation liest. Denn als sich die historische Niederlage der Aufständischen abzeichnete, verweigerte der Kaiser den Rebellen den Befehl, Selbstmord zu begehen und nahm ihnen somit die Möglichkeit, einen „ehrvollen“ Tod zu sterben. Der Vergleich zwischen textinternen und textexternen Geschehnissen verschleift die Grenzen zwischen Welt und Text und deutet – versteckt, denn der Leser muss den

¹⁰¹ *Bokugi* 墨戲, „Tusch-Spiel“, bezeichnet die Vorstellung von Tuschemalerei als Möglichkeit des Selbstaussdrucks des Künstlers, mithilfe dessen Bedeutung jenseits von Worten oder beschreibenden Bildern gefasst werden kann. Die damit einhergehende Betonung der Abstraktion, dem Ausdruck und der Expressivität der Linien und der Individualität entstand in chinesischen Malerzirkeln des 11. Jahrhunderts. In Japan erfährt die Idee in der Muromachi- und Edo-Zeit unter den Literatenmalern *bunjinga* 文人画 neuen Aufwind (vgl. NISHIGAMI 2011).

¹⁰² Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 22:33; Abb. 17–18.

¹⁰³ Vgl. MISHIMA/FUJII 2006: 25:40–25:55; Abb. 19.

¹⁰⁴ Die Verkehrung der Symbolik verweist an dieser Stelle auf die Befriedigung des Leutnants und seines Wunsches, Reiko möge zunächst seinem Tod beiwohnen, bevor sie sich selbst umbringt. Vgl. Abb. 18.

¹⁰⁵ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 89.

moralischen Zwiespalt des Protagonisten auf die Rebellen als historische Figuren transferieren – die Möglichkeit eines anderen Ausganges des Geschehens an.

Der Text idealisiert Werte wie die loyale Aufopferung für den göttlichen Kaiser, die im Jahr 1960 längst überholt waren. Dass Mishima mit der Figur Takeyamas sein persönliches Idealbild eines Soldaten kreiert, ist auch in Anbetracht seiner nicht-fiktionalen Schriften und seiner Handlungen der 1960er Jahre schwer zu verneinen. Der reale Selbstmord des Autors Mishima Yukio im Jahr 1970 und die Tatsache, dass er sein Ableben in *Yūkoku* vorwegnimmt – und dieses zusätzlich als Hauptfigur des Films inszeniert –, hat die Rezeption des Textes immens beeinflusst. Betrachtet man, wie Häsner *et al.* anregen, „nicht-intendierte Emergenzeffekte und semantische Überschüsse, die bei der Textrezeption auftreten können“¹⁰⁶, lässt sich die Erzählung spätestens nach 1970 nicht mehr losgelöst vom Leben ihres Autors lesen. Denn es gab wohl kaum einen Text Mishimas, bei dem es ähnlich verlockend war, von der Fiktion auf die Realität zu schließen, wie bei *Yūkoku*. Vom Wunsch, die Gründe für Mishimas Freitod zu verstehen motiviert, florierten psychoanalytische Analysen, die sicherlich auch durch Mishimas Aussagen über die Bedeutung des Werkes für ihn selbst angestachelt waren.¹⁰⁷

Schluss

Der Vergleich von Text und Film macht deutlich, dass die Darstellung eines im Namen des Kaisers begangenen rituellen Doppelselbstmordes nach einem ritualisierten Liebesspiel, welches das höchste Maß an Leidenschaft erst durch den Gedanken an den baldigen Tod erreicht, adäquater Vermittlungsstrategien bedarf. Im Text machen performative Strategien den Leser zum Beobachter des filmisch Dargestellten. Was im Text szenisch ist, ist im Film hingegen textuell: Dem Rezipienten muss die Aufrichtigkeit der Handlung der Protagonisten schriftlich versichert werden; erst die textuelle Kommentierung sowie die feierliche Gesamtatmosphäre und die Hintergrundmusik lösen die einzelnen Bilder in ihren langen Einstellungen aus dem Bereich des Komischen.

Die ästhetisierte Betrachtung des historischen Themas – welche den politischen Aspekt in den Hintergrund drängt – generiert hier wie dort ein unzeitgemäßes Japanbild. Den gleichermaßen bedenklichen wie absurden Aufruf zur Rückkehr oder Wiederbelebung kriegszeitlicher Praktiken – der für die Befriedigung seiner faschistischer Ästhetik essentiell ist – unterlegt Mishima mit exotisierten Bildern wie dem der „reinen“ Toten im Zen-Garten. Damit dürfte er nicht allein den Erwartungen der zeitgenössischen westlichen Rezipienten entsprochen haben, sondern auch in Japan lässt sich in diesem Zeitraum nach einer intensiven Rezeption vornehmlich „westlicher“ Kunst eine erneute Hinwendung zu einer scheinbar indigenen japanischen Ästhetik und angeblich japanischen Traditionen

¹⁰⁶ HÄSNER *et al.* 2011: 84–85.

¹⁰⁷ Mishima sagt etwa, dass er von all seinen Werken für *Yūkoku* die größte Zuneigung empfinde (*ichiban aijaku o kanjite ita sakuhin*); vgl. MISHIMA 2002b : 627.

beobachten. Mishima als einer der Vertreter dieser „Rückkehr nach Japan“ (*Nihon kaiki* 日本回帰) führt in *Yūkoku* persönliche Vorlieben mit einem exotisierten Japanbild und einem fragwürdigen Traditionalismus zusammen und mithilfe der erläuterten Erzählstrategien gelingt es ihm, im Jahr 1960, in der Hochphase der Studentenproteste und politischer Unruhen, unbehelligt von öffentlicher Kritik das kriegszeitlich-nationalistische Wertesystem zu glorifizieren.

Für die erfolgreiche und in diesem Erfolg umso zweifelhaftere Proklamierung derartiger Werte bedurfte es jedoch gleichermaßen der Person Mishima. Indem dieser sich durch seinen Selbstmord nachträglich in die Lesung des Textes einschreibt, werden Text und Film zur Vorwegnahme einer Realität, die nur noch als Simulakrum der eigentlichen Fiktion existiert. Die realen Ereignisse wirken auf den Stoff zurück und demonstrieren, wie Bedeutung oder zumindest Bedeutungserfahrung nachträglich verändert werden. Offensichtlich inszenierte Parallelen in *histoire* und *discours* aller drei Handlungsentwürfe – des Textes, des Filmes und des tatsächlichen Selbstmordes – suggerieren einen Zusammenhang, dem sich der Leser kaum entziehen kann. Deutlich wird hier das Beziehungsgeflecht zwischen Text, Realität und Lebenswelt der Rezipienten, die nur im Zusammenspiel so etwas wie eine Bedeutung, einen übergeordneten Sinngehalt generieren, der natürlich flüchtig bzw. nur in seiner individuellen zeitlichen und räumlichen Verfasstheit gültig ist.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- MISHIMA, Yukio (1987) [1960]: *Patriotismus*. Deutsch von Ulla Hengst und Wulf Teichmann. Berlin: Alexander.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (2002a) [1960]: „*Yūkoku (Patriotismus) 憂国*“. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. Band 20. Tōkyō: Shinchōsha: 12–39.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (2002b) [1966]: „*„Yūkoku‘ seisaku, dōraku de wa nai [Die Produktion von ‚Yūkoku‘ war kein Vergnügen] 「憂国」製作、道楽ではない*“. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. Band 33. Tōkyō: Shinchōsha: 627–629.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫, FUJII, Hiroaki 藤井浩明 (2006) [1965]: *Yūkoku 憂国*. DVD. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. *Bekkan* 別巻. Tōkyō: Shinchōsha.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀夫 (2006): „Booklet“. In: *Ketteiban Mishima Yukio zenshū* 決定版三島由紀夫全集. *Bekkan* 別巻. Tōkyō: Shinchōsha.
- MISHIMA, Yukio 三島由紀, DŌMOTO, Masaki 堂本正樹 (2008): *Patriotism*. DVD. In: *The Criterion Collection*, 433. New York: Criterion.

Sekundärliteratur

- BOOTH, Wayne C. (1991) [1961]: „Telling and Showing“. In: Ders.: *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. London: Penguin Books: 3–20.
- DANNO, Mitsuharu 團野光晴 (2012): „Mishima Yukio kara Ōe Kenzaburō e: sengoteki riarizumu o megutte [Von Mishima Yukio zu Ōe Kenzaburō: Zum Realismus der Nachkriegszeit] 三島由紀夫から大江健三郎へ: 戦後のリアリズムをめぐって“. In: *Kanazawa daigaku kokugo kokubun 37* 金沢大学国語国文 37: 125–136.
- HÄSNER, Bernd, Henning HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN und Anita TRANINGER (2011): „Text und Performativität“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript: 69–96.
- HELD, Christoph (2010): „Yūkoku – Heldentod im Schlafzimmer“. In: HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela, Gerhard BIERWIRTH (Hg.): *Yukio Mishima. Poesie, Performanz und Politik*. München: Iudicium: 18–31.
- HEMPFER, Klaus W. (2011): „Vorwort“. In: Ders.: *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript: 7–41.
- HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (1976): *Mishima Yukios Roman „Kyōko no ie“. Versuch einer intratextuellen Analyse*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- HUIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2000): *Japanische Gegenwartsliteratur. Ein Handbuch*. München: edition text+kritik.
- NELMES, Jill (Hg.) (2001) [1996]: *An Introduction to Film Studies. Second Edition*. London: Routledge.
- NISHIGAMI, Masaru 西上勝 (2011): „Bokugi ni tsuite [Über ‚bokugi‘] 墨戯について“. In: *Yamagata Daigaku kiyō* 山形大學紀要・人文科学. 17/2: 84–120.
- NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2008): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- RAYNS, Tony 2008. *Patriotism. The World Made Flesh*. Beilage zur DVD der Criterion Ausgabe. <<http://www.criterion.com/current/posts/517-patriotism-the-word-made-flesh>> (zuletzt aufgerufen 01.04.2014).
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (2003): „Nō – Eine Einleitung“. In: DEMBSKI, Ulrike, Alexandra STEINER (Hg.). *Nō-Theater. Kostüme und Masken*. Wien: Christian Brandstätter: 18–33.
- TANSMAN, Alan (2009): „Introduction: The Culture of Japanese Fascism“. In: Ders.: *The Culture of Japanese Fascism*. Durham: Duke University Press: 1–28.
- WEBER, Till (2012): *Im Zeichen der Aufrichtigkeit*. Unveröffentlichte Oberseminararbeit.
- WIRTH, Uwe (2002): „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“. In: Ders. (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp: 9–60.

Audiovisuelle Medien

- FUJII, Hiroaki 藤井浩明 (2008 [2005]): „Two Days with Yukio Mishima“. In: *Patriotism. The Criterion Collection 433*. New York: Criterion.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: MISHIMA 2006 [1965]: 26:54.

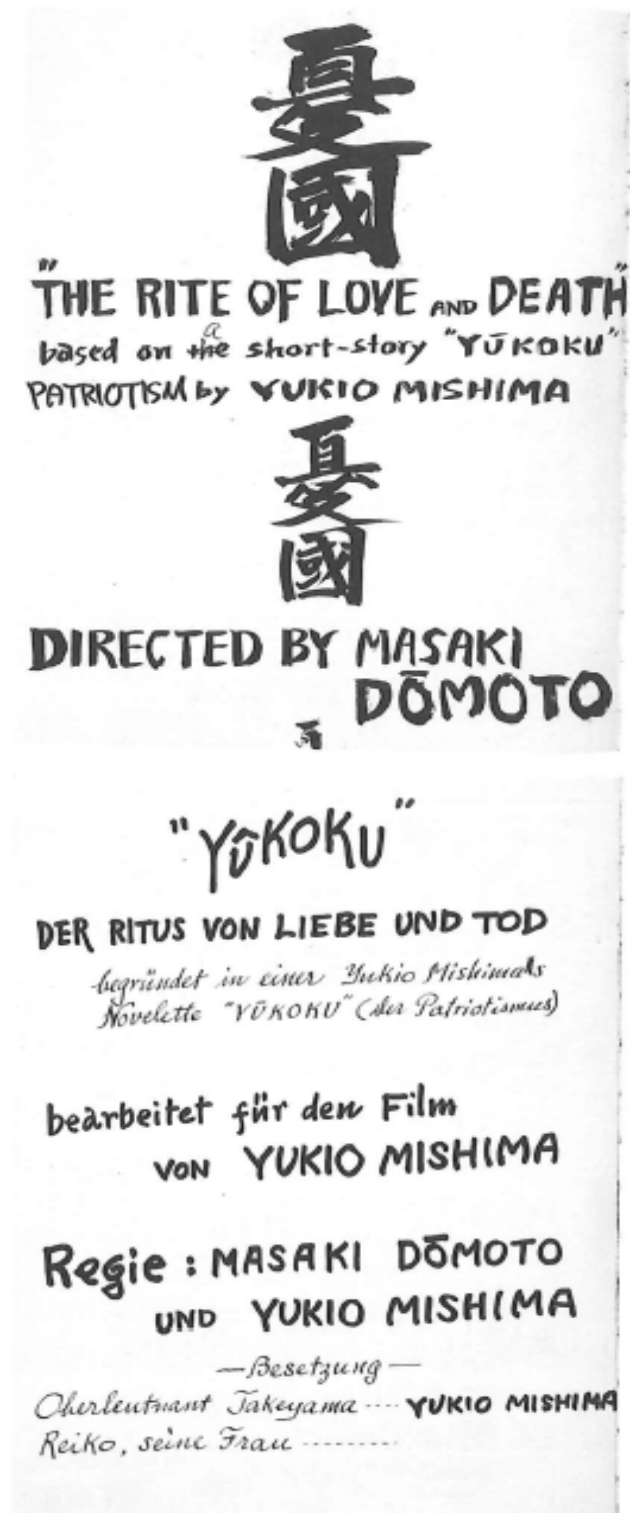


Abb. 2: MISHIMA 2006: 25.

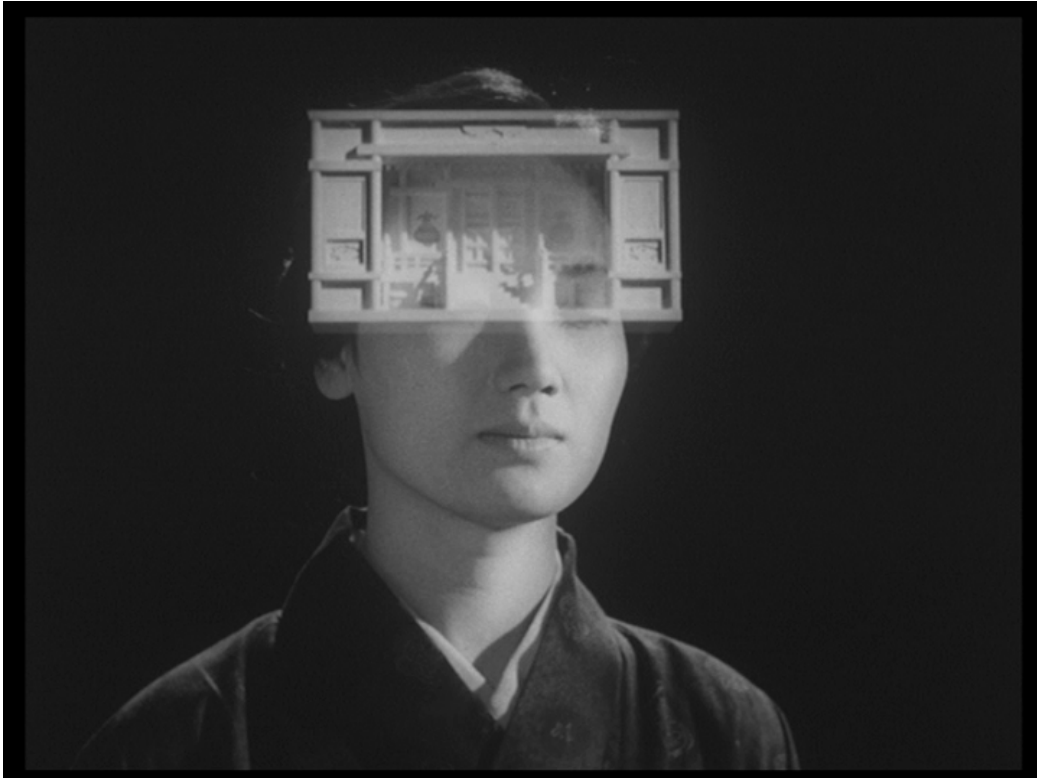


Abb. 3: MISHIMA 2006 [1965]: 03:18.



Abb. 4: MISHIMA 2006 [1965]: 08:23.



Abb. 5: MISHIMA 2006 [1965]: 12:01.



Abb. 6: MISHIMA 2006 [1965]: 11:02.



Abb. 7: MISHIMA 2006 [1965]: 02:33.

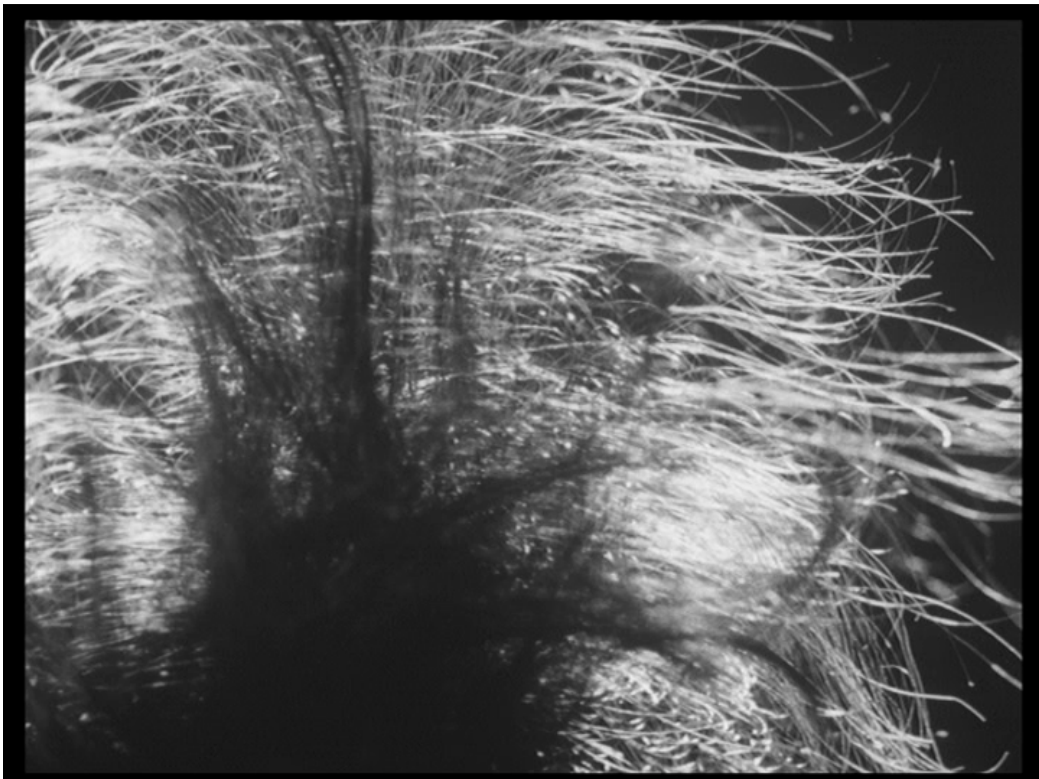


Abb. 8: MISHIMA 2006 [1965]: 10:23.



Abb. 9: MISHIMA 2006 [1965]: 26:24.



Abb. 10: MISHIMA 2006 [1965]: 07:14.

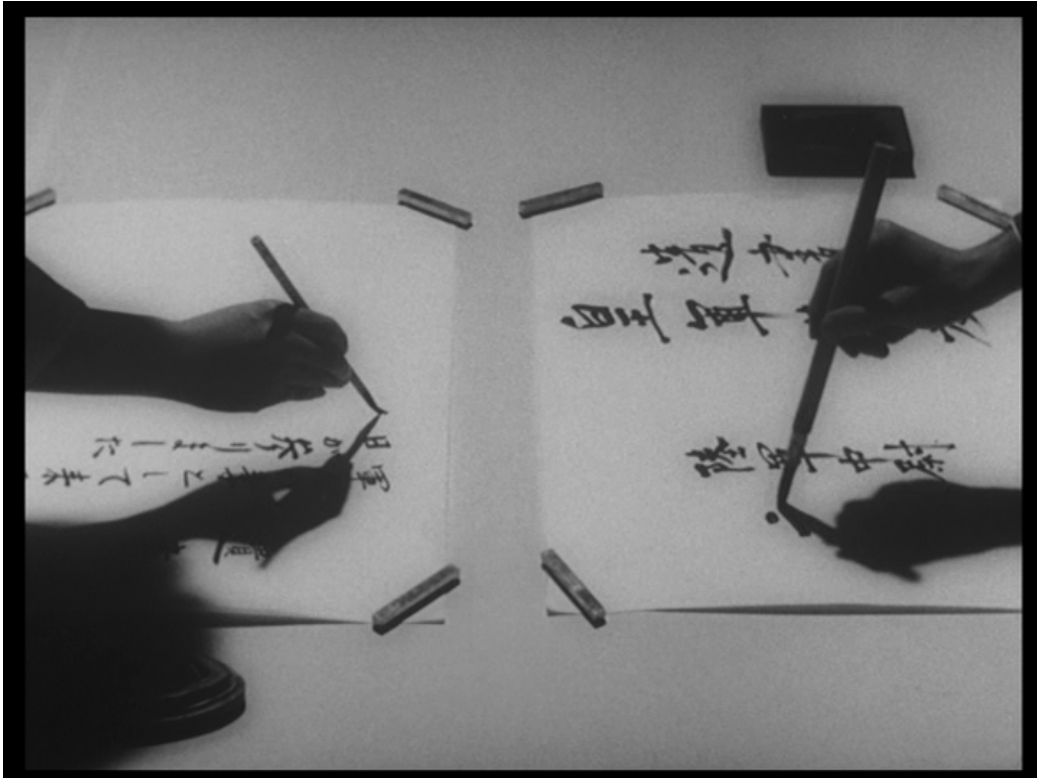


Abb. 11: MISHIMA 2006 [1965]: 14:13.



Abb. 12: MISHIMA 2006 [1965]: 18:14.

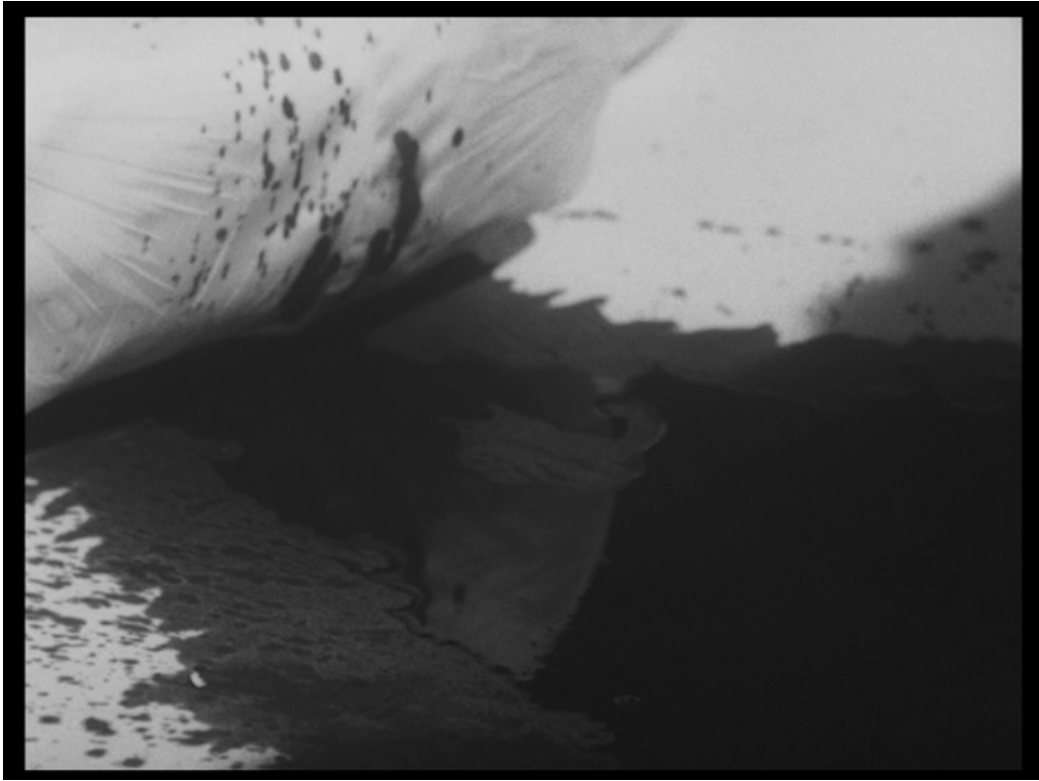


Abb. 13: MISHIMA 2006 [1965]: 19:03.



Abb. 14: MISHIMA 2006 [1965]: 23:30.

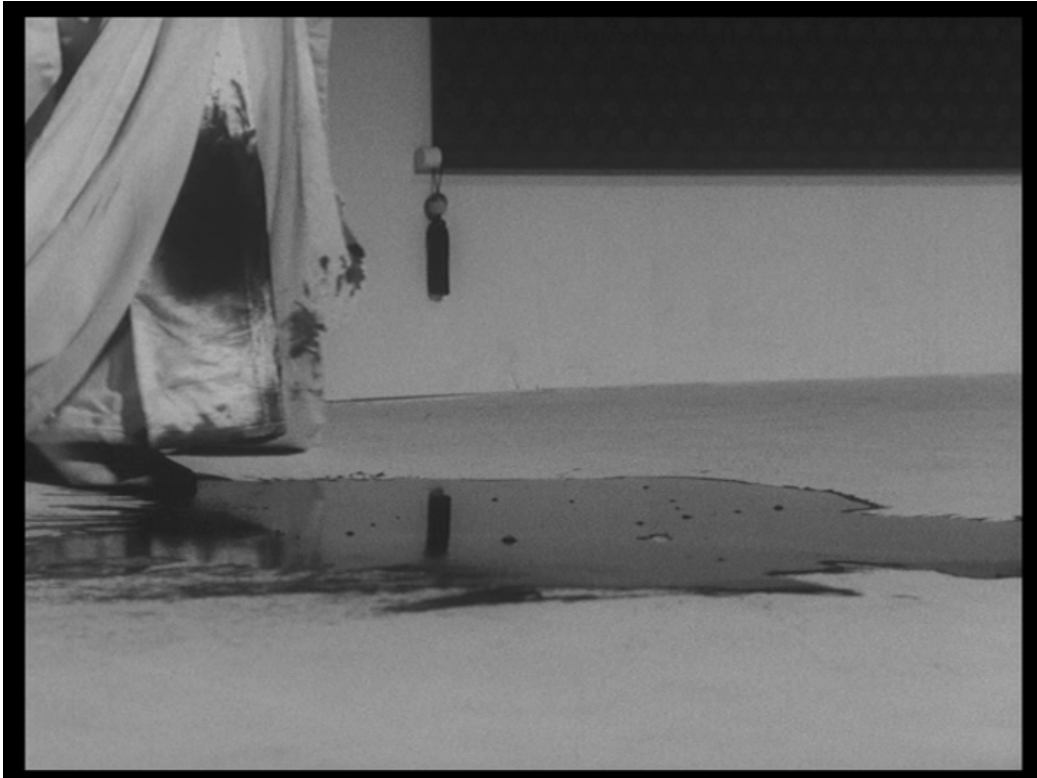


Abb. 15: MISHIMA 2006 [1965]: 23:43.



Abb. 16: MISHIMA 2006 [1965]: 23:44.



Abb. 17: MISHIMA 2006 [1965]: 22:35

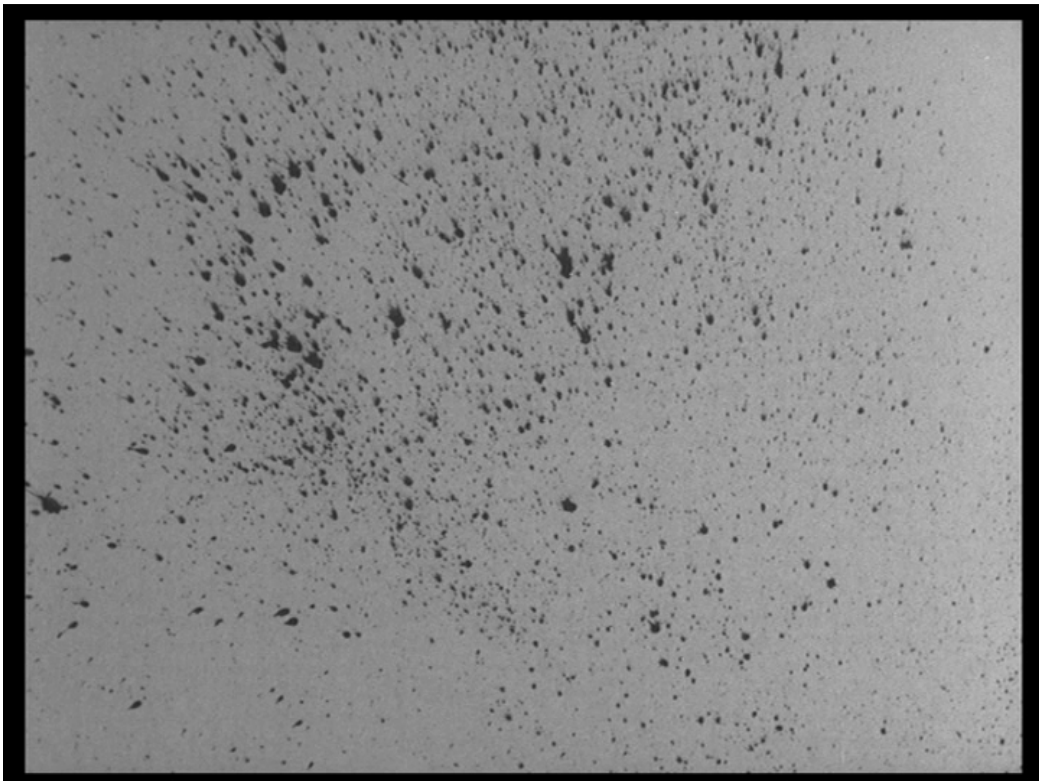


Abb. 18: MISHIMA 2006 [1965]: 19:46.



Abb. 19: MISHIMA 2006 [1965]: 25:54.

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 Vortrags. 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 Rezipienten.

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)

Performative Aspekte des Rakugo-Theaters

Till Weingärtner (Berlin)

Abstract

What is most important about a Rakugo performance? Is the performer supposed to follow a set of norms? Or is he free to do as he likes in order to entertain the audience? Using Fischer-Lichte's concept of performance, this paper examines current trends in Rakugo theory and criticism, discussing the approaches of Horii Ken'ichi and Hirose Kazuo, as well as examples of contemporary Rakugo artists such as Shunpūtei Shōta or Kawayanagi Tsukushi, in whose performances the performative aspect of Rakugo comes to the fore.

1 Das Verhältnis von Stoff und Aufführung¹

Im Mittelpunkt der Performativitätstheorie von Erika Fischer-Lichte steht bekanntlich die Definition von Aufführung als einmaliges Ereignis unter den Bedingungen der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, damit also als soziales Ereignis.² Sehr anschaulich beschreibt Fischer-Lichte z. B. in der *Ästhetik des Performativen* (FISCHER-LICHTE 2004), wie in der europäischen Theatertradition genau diese Eigenschaft von Aufführungen gerne in den Hintergrund gedrängt wird – wenn etwa der Zuschauerraum abgedunkelt und den Zuschauern absolute Stille vorgeschrieben wird³ oder wenn mancher Theaterbesucher oder -kritiker jegliche Interaktion mit dem Publikum oder andere Vorgänge und Handlungen, mit denen die „vierte Wand“ durchbrochen wird, ablehnt und geradezu Verrat am Dramentext vermutet. Denn der aufgeführte Text galt lange als konstituierend für den „Kunstcharakter einer Aufführung“.⁴

¹ Die Ausführungen dieses Beitrags beruhen zum Teil auf meiner Auseinandersetzung mit Rakugo in meiner 2012 abgeschlossenen Dissertation (WEINGÄRTNER 2013). Dort beschäftigte ich mich mit aktueller japanischer Fernsehcomedy und versuchte besonders die Person der Komikerinnen und Komiker und deren Verhältnis zu den jeweils verkörperten Rollen zu erfassen. In diesem Rahmen befasste ich mich auch mit aktuellen Tendenzen der Rakugo-Kritik (69–80) und der Aufführungspraxis (314–320). Im vorliegenden Aufsatz werden die Erkenntnisse jener Arbeit unter dem Aspekt der Performativitätstheorie anhand weiterer Beispiele aktueller Rakugo-Aufführungen diskutiert.

² FISCHER-LICHTE 2004: 63–126.

³ FISCHER-LICHTE 2004: 59.

⁴ FISCHER-LICHTE 2004: 42f.

Obwohl wir im japanischen Zusammenhang grundsätzlich andere Formen von Aufführungspraxis beobachten können, eröffnen uns die Kerngedanken der Performativitätstheorie doch einen speziellen Blick auf eine Grundproblematik, die Rakugo-Fans, Rakugo-Kritiker⁵ und Rakugo-Künstler gleichermaßen beschäftigt und die sich in der Frage, was Rakugo eigentlich leisten soll, auf den Punkt bringen lässt. Daran schließt sich eine ganze Reihe weiterer Fragen an: Soll eine Vorführung in erster Linie die Präsentation eines Werkes sein, ist der Rakugo-Erzähler also nur eine Art Bote, der uns eine starre Einheit präsentiert, bei der jeder individuelle Eingriff, jede Veränderung, eine „Versündigung“ am Text darstellt? Soll der Künstler hinter den Figuren, die er verkörpert, verschwinden? Hat sich der Künstler bestimmten Regeln, die das konkrete Stück und die Gattung Rakugo mit sich bringen, unterzuordnen – Regeln, über deren Einhaltung möglicherweise die älteren Rakugo-Erzähler, die *senpai*, aber auch Rakugo-Experten im Publikum streng wachen? Soll Rakugo also als klassische Aufführkunst, als *koten geinō*, respektiert, damit aber ggf. auch konserviert werden? Oder aber ist Rakugo in erster Linie Unterhaltungskunst oder *Entertainment*, wie unlängst sogar von Rakugo-Kritikern wie Hirose Kazuo 広瀬和生 (geb. 1960) unter Verwendung des englischen Begriffs in Katakana gerne behauptet wird?⁶ Darf sich der Künstler die Freiheit nehmen, seinen Stoff den Vorlieben des Publikums anzupassen? In dem Fall bestünde der Reiz einer Aufführung gerade im Spannungsverhältnis zwischen einem Stoff, der dem Publikum oft bekannt ist, und der ganz individuellen Interpretation des Erzählers mit all seinen persönlichen, individuellen Eigenschaften. Gerade beim Rakugo wird immer wieder betont, dass es keineswegs das Vergnügen mindert, ein und dasselbe Stück mehrmals zu sehen. Ja, sogar die Aussicht, das gleiche Stück häufiger aus dem Mund desselben Erzählers zu hören, ist für den Rakugo-Fan offenbar nicht einmal ansatzweise mit Langeweile verbunden.⁷ Dies deutet darauf hin, dass die einzelne Rakugo-Vorführung von Liebhabern der Gattung tatsächlich als singuläres Ereignis aufgefasst wird. Die Frage nach dem Verhältnis von Stoff und individueller Aufführung bzw. Vortragendem ist, wie ich im Folgenden darlegen werde, erst in den letzten Jahren verstärkt ins Blickfeld der Rakugo-Kritiker gerückt. Jedoch weist Amin

⁵ Der hier verwendete Begriff der Rakugo-Kritik steht für eine Reihe theoretischer, essayistischer und journalistischer Arbeiten aus einem Feld, das in Japan als *rakugo hyōron* bezeichnet wird. Rakugo-Kritik ist weniger das konkrete Rezensieren von Aufführungen denn ein reflektiertes Schreiben über die Wesensmerkmale des Rakugo, seine Geschichte und seine Vertreter, insbesondere in Form positiver Vorstellung der nach Ansicht einer Kritikerin oder eines Kritikers herausragenden Künstler (z.B. HIROSE/KATSUTA 2010). Das Selbstverständnis der in diesem Feld Schreibenden und Publizierenden als Kritikerinnen und Kritiker wird etwa in dem auch hier behandelten Aufsatz Yanos (YANO 2003) deutlich, der die Arbeit der Rakugo-Kritik mit der des Literaturkritikers Kobayashi Hideo 小林秀雄 (1902–1983) in Verbindung bringt (YANO 2003: 155f.). Rakugo-Forschung im akademischen Umfeld bildet dagegen weiterhin die Ausnahme. Als eine erste Arbeit mit explizit wissenschaftlichem Anspruch wäre die Studie des seinerzeit als Linguistik-Professor an der Waseda Universität tätigen Nomura Masaaki 野村雅昭 (geb. 1939) zu nennen (NOMURA 1994).

⁶ HIROSE 2010: 20.

⁷ HORII 2007: 82.

Sweeney bereits 1979 in einem Aufsatz auf eine Art Richtungsstreit innerhalb der Rakugo-Erzählerszene hin. Dieser Streit wurde seinerzeit allerdings kaum offen ausgetragen oder gar als solcher von der Rakugo-Kritik thematisiert. Sweeney stützt seine Beobachtung vielmehr auf Interviews, die er mit Künstlern und Experten während eines Forschungsaufenthalts in Tōkyō geführt hat:⁸ Anhand der Äußerungen unterscheidet er zwischen Rakugo-Traditionalisten und -Erneuerern. Dabei geht es um die grundlegende Frage, ob Rakugo eine klassische, unwandelbare Kunst oder eine publikumsorientierte Unterhaltung ist.⁹ Hat ein Rakugo-Erzähler das Recht, so in den verbalsprachlichen Text eines Rakugo-Stücks einzugreifen und Veränderungen vorzunehmen, dass das zeitgenössische Publikum den Text besser verstehen und mehr Freude daran haben kann? Dies würde bedeuten, dass der Erzähler sich den eigenen Auftritt bereits im Voraus als Ereignis inklusive der jeweiligen Reaktionen des Publikums vorstellt und sich in seiner Textgestaltung dann an der erwarteten Reaktion ausrichtet. Das wäre eine Praxis, die sich mit Fischer-Lichtes Konzept der aus der Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern resultierenden autopoietischen Feedback-Schleife¹⁰ in Verbindung setzen ließe. Die Position, dass sich der Rakugo-Vortrag auch ans Publikum anzupassen habe, wird in Japan tatsächlich von der Fraktion der sogenannten „Erneuerer“ vertreten. Die Traditionalisten dagegen betrachten den Rakugo-Text als Werk, das nicht einmal in Details wie der Verwendung einzelner Begriffe verändert werden darf.¹¹ Die Verantwortung, den Text vollständig zu verstehen, läge demnach beim Zuhörer. In der Tat scheint es in diesem Fall für das Rakugo irrelevant zu sein, dass überhaupt ein Publikum existiert. Im Übrigen weist Sweeney selbst in seinem Aufsatz durchaus ein Verständnis von Aufführung auf, das mit dem von Fischer-Lichte vergleichbar ist: Er nahm für seinen Aufsatz die Transkription von zwei unterschiedlichen Aufführungen derselben Rakugo-Geschichte durch denselben Erzähler vor – ein Vorgehen, das seinerzeit in Japan für Verwirrung gesorgt habe.¹² Die Vorstellung von der Einmaligkeit jeder Aufführung, wie sie später von Fischer-Lichte konkretisiert wurde, scheint zu jenem Zeitpunkt selbst Rakugo-Erzählern fernegelegen zu haben.

2 Paradigmenwechsel von Kritik und Aufführungspraxis

Wie wenig sich die traditionelle Rakugo-Kritik mit Rakugo als Aufführung befasst, wird in einem Aufsatz des bekannten Rakugo-Experten und Kritikers Yano Seiichi 矢野誠一 (geb. 1935) deutlich, in dem dieser sein eigenes Handwerk infrage stellt.¹³ Er geht von der

⁸ SWEENEY 1979: 27.

⁹ SWEENEY 1979: 49ff.

¹⁰ FISCHER-LICHTE 2004: 63–126.

¹¹ SWEENEY 1979: 50.

¹² SWEENEY 1979: 54.

¹³ YANO 2003; vgl. WEINGÄRTNER 2013: 69–72.

Feststellung aus, dass Rakugo zwar höchst interessant, die Rakugo-Kritik dagegen schrecklich langweilig sei.¹⁴ Seine Erklärung überrascht: Rakugo-Kritik sei vor allem Reflexion über das Wesen des Rakugo. Diese Reflexion erfolge konkret anhand der Beschäftigung mit bestimmten Stücken, die nach ihrer Struktur oder ihrem Inhalt kategorisiert werden. Nach Yanos Einschätzung entstehen kritische Arbeiten im Wesentlichen durch Zusammentragen und Aufarbeiten von Quellen und Informationen. Solche Arbeiten enthielten Kommentare und Diskussionen über die Fähigkeiten von häufig bereits verstorbenen Rakugo-Meistern. So kämen zwar Arbeiten über das Wesen des Rakugo, Texte zu einzelnen Rakugo-Künstlern sowie Erläuterungen und Kommentare zu Rakugo-Stücken zustande und Rakugo werde als Kunst gewürdigt. Es mangle jedoch an der Schilderung eigener Erfahrungen beim Erleben ganz konkreter Rakugo-Vorstellungen und der individuellen Auseinandersetzung damit durch den Kritiker.¹⁵ Eine solche Thematisierung der bei einem Besuch im Yose-Theater auch unmittelbar zugänglichen Erfahrung steht in der Tat nicht auf der Tagesordnung der Kritiker – und zwar nicht zuletzt deshalb, weil dies für ihre Zielgruppe nicht von Belang ist. Werke der Rakugo-Kritik werden von Rakugo-Liebhabern für Rakugo-Liebhaber geschrieben. Das Wissen um die Erfahrung verbinde die Kenner bereits. Das Schreiben über Rakugo bleibe, so Yano, somit eine Aktivität eines begrenzten Zirkels, die über dessen Grenzen hinaus nur wenig Beachtung finde und keine Wirkung entfalten könne.¹⁶

Seit einigen Jahren zeichnet sich auf dem Gebiet der Rakugo-Kritik allerdings ein Paradigmenwechsel ab: Bei jungen Kritikern wie Horii Ken'ichirō 堀井憲一郎 (geb. 1958) mit seiner Studie *Rakugo-ron* von 2007 oder in den zahlreichen Arbeiten von Hirose Kazuo rückt nun die Rakugo-Aufführung als Ereignis und *Entertainment* in den Mittelpunkt.

Horii wendet sich in seiner Arbeit zunächst gegen die grundsätzlichen Tendenzen der etablierten Rakugo-Kritik und auch in aller Deutlichkeit gegen jene der akademischen Rakugo-Forschung. Regelrecht bissig wirft er beiden beispielsweise vor, die Kategorisierung der Schlusspointen zu einer Art exzessivem Hobby zu machen. Dem Leser empfiehlt er, Reißaus zu nehmen, sollte ein selbsternannter Rakugo-Experte ihn in ein Gespräch über die Analyse von Schlusspointen verwickeln.¹⁷ Für die Frage nach der Performativität noch interessanter ist die Einschätzung Horiis, dass der fiktive Stoff eines Rakugo-Stücks – also in gewisser Weise das, was das Rakugo als Werk kennzeichnet – fast ohne Belang sei. Damit wird auch die Idee zurückgewiesen, der Rakugo-Erzähler habe sich dem Werk unterzuordnen und nur durch eine bestimmte Verkörperung der Figuren eine an die Geschichte gebundene Bedeutung hervorzubringen. Für Horii ist die Handlung lediglich

¹⁴ YANO 2003: 153.

¹⁵ YANO 2003: 154f.

¹⁶ YANO 2003: 156.

¹⁷ HORII 2007: 28f.

eine Art „Gefäß“ oder auch etwas, das sich der Erzähler „borge“ (*karimono*), um seine Wortkunst entfalten zu können.¹⁸

Horiis Beschreibungen erinnern zum Teil verblüffend an Fischer-Lichtes Konzept der Aufführung: Auch für Horii ist die Rakugo-Vorführung ein Ereignis, das die gleichzeitige Anwesenheit von Zuschauern und Erzähler verlangt, was Fischer-Lichtes Konzept der Ko-Präsenz beider Akteure als konstituierende Voraussetzung einer Aufführung¹⁹ entspricht. Rakugo könne nur als Live-Vorführung funktionieren, bei dem der Rakugo-Künstler ein *ki* (気) aussende und die entsprechende Stimmung oder Energie das Publikum unmittelbar erreiche.²⁰ Erzähltechniken des Rakugo behandelt Horii unter dem Gesichtspunkt des Aufbaus einer Beziehung zwischen Erzähler und Zuschauer. Der Erzähler müsse das Publikum erreichen, dieses müsse das Gesagte wiederum in eigene Stimmungen umsetzen. In diesem Sinne werde Rakugo zu einer den Erzähler mit seinem Publikum verbindenden Tätigkeit.²¹ Den Vortrag des Erzählers vergleicht Horii mit Gesang²²: In beidem werde die Stimmung durch Stimmführung, Lautstärke und Rhythmus beeinflusst, aber auch durch die Wahl der richtigen Pausen (*ma* 間)²³ oder die Akzentsetzung und Geschwindigkeit.²⁴ Der Vergleich von Rakugo und Lied geht mit einer klaren Abgrenzung zu der Idee einher, die Handlung einer Rakugo-Geschichte sei wichtiger als der Vortrag. Aus der Anwendung der genannten Techniken ergebe sich auf Seiten des Publikums eine bestimmte Art der Rezeption: Gerade weil das Publikum wie in der Musik die Stimmungen genieße, verliere eine Geschichte durch wiederholtes Vortragen nichts von ihrem Reiz.²⁵

Dass die bisherige Rakugo-Kritik einer strengen Prüfung zu unterziehen sei, ist auch der Grundtenor der Arbeiten des Journalisten und Rockmusik-Kritikers Hirose Kazuo. Schon der Titel seines 2011 erschienenen *Rakugo hyōron wa naze yaku ni tatanai no ka*²⁶ („Warum Rakugo-Kritik zu nichts nutze ist“) macht diese Haltung klar. Über die Rakugo-Theorie hinaus, in deren Beurteilung er prinzipiell mit Horii übereinstimmt, zeichnet er in *Gendai rakugo no kiso chishiki*²⁷ („Grundwissen des zeitgenössischen Rakugo“) ein Bild des aktuellen Rakugo, das er von der ursprünglichen Aufführungspraxis abgrenzt. Dort habe die Aufgabe des Erzählers vor allem in der Hervorbringung von Bedeutung gelegen, welche an eine bestehende Geschichte geknüpft war. Dies geschah nach Hiroses Einschätzung vor allem dadurch, dass man sich an das Vorbild der etablierten Meister hielt, die dieser

¹⁸ HORII 2007: 32–35.

¹⁹ FISCHER-LICHTE 2004: 63–126.

²⁰ HORII 2007: 6–12.

²¹ HORII 2007: 88ff.

²² HORII 2007: 86–97.

²³ HORII 2007: 128–139.

²⁴ HORII 2007: 140–150.

²⁵ HORII 2007: 82.

²⁶ HIROSE 2011.

²⁷ HIROSE 2010.

Aufgabe nach allgemeiner Auffassung am besten gerecht wurden.²⁸ Die Aufführungsweise der bekannten Stoffe des Rakugo-Repertoires richtete sich bis ins 21. Jahrhundert hinein vor allem nach den Vorträgen der Rakugo-Meister Yanagiya Kosan V. 5代目柳家小さん (1915–2002) und Kokontei Shinchō III. 3代目古今亭志ん朝 (1938–2001). Ihre Aufführungen wurden von den meisten Rakugo-Künstlern in Tōkyō imitiert.

Diese Vorgehensweise fand übrigens durchaus schon in der Vergangenheit Kritiker. So ging der berühmt-berüchtigte Rakugo-Erzähler Tatekawa Danshi 立川談志 (1936–2011) mit seinen Kollegen hart ins Gericht und griff sie konkret dafür an, sich in ihren Darbietungen an Kosan als Vorbild zu halten. Er betonte, dass ein jüngerer Erzähler überhaupt nicht in der Lage sei, einen Stoff auf die gleiche Art und Weise vorzutragen wie Meister Kosan, da dieser dem jüngeren Erzähler doch an Lebenserfahrung um einiges voraus sei.²⁹ Danshi äußerte in diesem Zusammenhang auch die sehr bekannt gewordene und oft zitierte Befürchtung, dem Rakugo drohe ein ähnliches Schicksal wie dem Nō-Theater: Wenn die Erzähler die Aufführungspraxis nicht veränderten und anpassten, würde Rakugo als Kunstform erstarren und könnte irgendwann einmal nur noch von Experten verstanden und geschätzt werden.³⁰ Danshis Beharren darauf, dass die Individualität des Erzählers auch für die Aufführungspraxis eine Rolle spielen müsse, fand aber in der Rakugo-Welt nur wenig Gehör. Zwar scharte Danshi einen großen Fan-Kreis um sich und war bis zu seinem Tod 2011 auch im Fernsehen häufig präsent; sein Streit mit anderen wichtigen Rakugo-Künstlern führte jedoch 1983 zu seinem Austritt aus der etablierten Rakugo-Gesellschaft Rakugo Kyōkai und zur Gründung einer eigenen Rakugo-Schule, der Tatekawa-Ryū³¹ – eine Vereinigung, die fast wie eine gefährliche Sekte misstrauisch beäugt wurde. Letztlich wurde Tatekawa Danshi in anerkannten Rakugo-Kreisen, etwa in den traditionellen Yose-Theatern Tōkyōs, zur *persona non grata*.³²

Das aktuelle Rakugo hat nun laut Hirose einen „Paradigmenwechsel“³³ vollzogen. Seit Beginn des neuen Jahrtausends, ganz konkret nach dem Tod Shinchōs im Jahr 2001 und Kosans im Jahr 2002, stellen die Erzähler verstärkt ihre Individualität in den Vordergrund und präsentieren ihre ganz eigene Version einer Rakugo-Geschichte. Dieses Phänomen beobachtet Hirose interessanterweise nicht nur bei Nachwuchskünstlern, sondern auch bei schon seit Jahrzehnten aktiven Künstlern, die sich bisher eindeutig an den Vorbildern Kosans und Shinchōs orientiert hatten.³⁴ Hiroses Beschreibung dieses Paradigmenwechsels erinnert wiederum an Fischer-Lichtes „performative Wende“. Eine Folge der Veränderung sei, so Hirose, eine wachsende Popularität des Rakugo, verstärkt seit dem Jahr 2005, in

²⁸ HIROSE 2011: 67–71.

²⁹ TATEKAWA 1965: 201; TATEKAWA 2002: 69.

³⁰ TATEKAWA 1965: 280.

³¹ YOSHIKAWA 2009: 98–108.

³² HIROSE 2011: 120–129.

³³ HIROSE 2010: 19; HIROSE 2011: 67–71.

³⁴ HIROSE 2010: 13–26; HIROSE 2011: 67–71.

dem u.a. die im Rakugo-Milieu angesiedelte Fernsehserie *Tiger & Dragon* タイガー&ドラゴン ein großes Publikum begeisterte. Dieser „Rakugo-Boom“ sei mit einer Wiederentdeckung des Rakugo als *Entertainment* verbunden³⁵, bei dem die Erzähler nunmehr das Publikum zu unterhalten haben, anstatt sich Regeln unterzuordnen, die von Werken oder Vorbildern vorgegeben werden.

3 Beispiele

Im zweiten Teil des Aufsatzes möchte ich nun den Blick auf drei Beispiele von Rakugo-ErzählerInnen – eine Frau und zwei Männer – richten und zeigen, wie im Rakugo mit etablierten Aufführungsnormen gebrochen wird und wie die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Aufführungscharakter gelenkt werden kann.

3.1 Yanagiya Gontarō

Im ersten Beispiel rückt das sogenannte *makura* ins Zentrum des Interesses. Das *makura* wird in fast allen gängigen Veröffentlichungen als elementarer Bestandteil einer Aufführung beschrieben.³⁶ Es ist eine Art Vorgeplänkel, in dem der Erzähler das Publikum direkt anspricht – allein dieser Umstand ist natürlich wichtig, wenn wir über die performativen Aspekte des Rakugo nachdenken. Traditionell jedoch wird das *makura* als Vorbereitung auf die eigentliche Geschichte verstanden, als eine Art Einleitung, die zu dem jeweiligen Stoff gehört. Wie eng bestimmte *makura*-Texte mit bestimmten Stoffen verbunden waren, zeigt sich etwa in der immer wieder zu lesenden Einschätzung, Rakugo-Fans der alten Schule wüssten bereits nach zwei oder drei Sätzen des *makura*, welche Geschichte der Erzähler im Anschluss darbieten werde.³⁷ Nach meinen Erfahrungen jedoch nutzt der Erzähler das *makura* dazu, seine eigene Person zu einem Bestandteil des Vortrags zu machen. Nicht selten gibt er kleine Episoden aus seinem Leben zum Besten oder berichtet über sein persönliches Verhältnis zum Ort der Aufführung, etwa in Form von Erinnerungen an seinen ersten Auftritt an diesem Yose-Theater. Diese Art des *makura*, in dem also keine fiktiven Charaktere miteinander in Dialog treten, sondern der Erzähler als Künstler Kontakt zum Publikum aufnimmt und seine Arbeit als Rakugo-Erzähler thematisiert, ist mittlerweile weit mehr als nur der Auftakt zur eigentlichen Darbietung: Oft nimmt das *makura* in einer Aufführung mehr Zeit in Anspruch als die eigentliche Geschichte. Immer wieder habe ich sogar erlebt, dass Erzähler komplett auf das Vortragen

³⁵ HIROSE 2011: 71.

³⁶ Siehe z.B. NOMURA 1994: 63–129.

³⁷ MORIOKA/SASAKI 1992: 38.

eines Stücks des Repertoires verzichten. Stattdessen verbringen sie die ganze Zeit, die ihnen für den Auftritt zur Verfügung steht, mit Publikumsgeplauder im Stile des *makura*.³⁸

Auf welche Art und Weise im *makura* nun der Aspekt der Ko-Präsenz von Akteur und Publikum und die Einmaligkeit einer Aufführung in den Vordergrund treten können, zeigt das Beispiel eines Auftritts des Rakugo-Meisters Yanagiya Gontarō III. 3代目柳家権太楼 (geb. 1947). Das Video, auf das ich mich beziehe, eine Vorführung des bekannten Stücks *Tsuru* つる („Der Kranich“) war vorübergehend legal im offiziellen YouTube-Channel der Rakugo Kyōkai zu sehen, ist mittlerweile jedoch im Rahmen des wechselnden Angebots entfernt worden.³⁹

Gontarōs *makura* nun wendet sich dem genauen Datum seines Auftritts zu, offensichtlich erfolgte die Aufnahme kurz vor dem jährlichen Ritual des Valentinstags. Gontarō weist darauf hin, dass er nur „jetzt und heute“ das Thema behandeln könne, denn das nächste Mal, wenn er auf der Bühne stehe, sei der Valentinstag ja schon vorbei. Die Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit der Aufführung wird also deutlich hervorgehoben. Gontarō äußert sich kritisch zu japanischen Valentinsbräuchen, speziell zur Verpflichtung des Mannes, der Frau als Antwort auf ein Valentinsgeschenk ein größeres Geschenk zum *White Day* zu machen. In seinen Ausführungen baut er eine sogenannte *kobanashi* ein, eine Art Witz, die bereits im Rakugo-Stil vorgetragen wird. Für einen kurzen Moment schlüpft der Erzähler also in die Rolle von Charakteren eines fiktionalen Stoffes. Die *kobanashi* berichtet von einem verschämten Ehemann, der im Kaufhaus seiner Frau zum *White Day* die gewünschten Dessous kaufen möchte. Sie endet mit einer Pointe, die mit der Mehrdeutigkeit des Wortes *sageru* spielt und eine Preissenkung mit dem Herunterziehen eines Höschens in Verbindung bringt. Im Anschluss an diese zweideutige Pointe schickt Gontarō ein schelmisches Lächeln ins Publikum. Fast scheint es, als wolle er so das Publikum fragen: „Was sagt ihr dazu? Gut, was?“ Das Publikum ist durchaus angetan und lacht über den anzüglichen Scherz. Doch schon mit seiner nächsten Äußerung, die einem kritischen Blick ins mittlerweile wieder schweigende Publikum folgt, thematisiert Gontarō sein Verhältnis zum Publikum aufs Neue: „*Yaranakereba yokatta*“ („Hätte ich mir das mal lieber verkniffen“). Solche Äußerungen verweisen klar darauf, dass hier eine autopoietische Feedback-Schleife vorhanden ist: Die Aufführung ruft bestimmte Reaktionen beim Publikum hervor, diese Reaktionen werden wiederum vom Akteur wahrgenommen und beeinflussen seinen Vortrag.

³⁸ Eine ausführliche Diskussion des *makura* unter dem Aspekt der Individualität des Erzählers bietet HIROSE 2010: 80–87.

³⁹ <http://www.youtube.com/user/rakugodcc> (zuletzt aufgerufen: 20.8.2013). Dem Verf. liegt das Video weiterhin als Datei vor.

3.2 Shunpūtei Shōta

Als Zweites sei eine Rakugo-Aufführung des Stücks *Tokisoba* 時そば von Shunpūtei Shōta 春風亭昇太 (geb. 1959) betrachtet⁴⁰, die auf einer Sammel-DVD⁴¹ veröffentlicht ist. Für Shōta ist das *makura* von besonderer Bedeutung, da das Publikum vielleicht gerade deshalb gekommen ist, um etwas Persönliches aus seinem Mund zu hören. Im Gegensatz zu Gontarōs Auftritt stammt die Aufnahme nämlich nicht aus einem Yose-Programm, bei dem eine ganze Reihe von Erzählern nacheinander die Bühne betritt, sondern von einem Solo-Abend, der möglicherweise sogar als einmaliges Ereignis, das man auf keinen Fall verpassen dürfe, beworben wurde. Shōta ist durch seinen wöchentlichen Auftritt in der Fernsehsendung *Shōten* bekannt, eine populäre Wochenendsendung, bei der fünf Rakugo-Erzähler Aufgaben zu lösen haben und bei besonders originellen Lösungen ein zusätzliches Sitzkissen, ein *zabuton*, als Belohnung erhalten. Die Rakugo-Erzähler ziehen sich hier oft gegenseitig wegen ihrer individuellen Eigenschaften und Lebensumstände auf. Shōta kommt dabei vor allem die Rolle des unfreiwilligen Junggesellen zu, der einfach nicht die richtige Frau fürs Leben finden kann - ein Thema, das dann in seinen *makura* aufgegriffen wird. Hier thematisiert Shōta auch seine persönliche Sichtweise auf ganz bestimmte Rakugo-Stoffe, die sich mit dem Verhältnis von Mann und Frau auseinandersetzen. Das Ganze wirkt daher fast wie eine Aufforderung an das Publikum, die folgende Darbietung einer bekannten Rakugo-Nummer als individuelle Bearbeitung Shōtas aufzufassen. Tatsächlich greift Shōta erst seit einigen Jahren auf das bekannte Rakugo-Repertoire zurück, zuvor war er vor allem mit Shinsaku-Stücken in Erscheinung getreten, Stoffen also, die er selbst für seine Auftritte schrieb und schreibt und die meist in der Gegenwart angesiedelt sind. Es bleibt Spekulation, ob das neue Interesse Shōtas an klassischen Stücken mit einem neuen Gefühl von künstlerischer Freiheit nach dem Tod großer Vorbilder verbunden ist.

Noch interessanter ist allerdings die Art und Weise, wie Shōta mit einer ganz grundlegenden Regel des Rakugo bricht. Normalerweise beginnt ein Rakugo-Vortrag mit der Begrüßung des Publikums, gefolgt von einem – wie auch immer akzentuierten – *makura*. Vom *makura* wird zur eigentlichen Rakugo-Geschichte übergegangen, die mit einer Schlusspointe endet.⁴² Nach der Schlusspointe verbeugt sich der Künstler in der Regel noch einmal, dankt dem Publikum, um sich dann von der Bühne zurückzuziehen. Auch in Solo-Programmen, bei denen ein Erzähler mehrere Stücke zum Besten gibt, wird diese Konvention normalerweise eingehalten: Nach einem Stück zieht sich der Erzähler zurück, um nach einer kurzen Pause, meist mit einem anderen Yukata bekleidet, erneut die Bühne zu betreten und wieder mit einem neuen *makura* einzusetzen. Ganz anders Shōta: Nach

⁴⁰ Vgl. ausführlich WEINGÄRTNER 2013: 314–320.

⁴¹ SHUNPŪTEI 2011: *Jūhachiban Shirīzu – Ugoki*. Sony Music Japan.

⁴² Siehe z.B. NOMURA 1994: 51–61.

einer Vorstellung des bekannten Rakugo-Stückes *Tokisoba* bleibt er auf der Bühne sitzen und erzählt dem Publikum, auf welche Weise er sich dem Stück genähert hat, was er daran mag und worin sich seine eigene Vorstellung von den Versionen anderer Erzähler unterscheidet. Ein solches Sprechen über Rakugo auf der Rakugo-Bühne - man könnte analog zum Begriff des Meta-Theaters von *Meta-Rakugo* sprechen - rückt erneut den Aufführungscharakter und die Tätigkeit des Rakugo-Künstlers in den Vordergrund. Dass dieses Meta-Rakugo zudem nicht im *makura* erfolgt, sondern zu einem Zeitpunkt, zu dem Shōta die Bühne doch eigentlich verlassen müsste, stößt den Zuschauer zusätzlich dazu an, über Aufführungskonventionen und damit verbundene Erwartungen nachzudenken. Vor seinem nächsten Stück treibt Shōta das Spiel mit den Konventionen auf die Spitze: Auch er will sein nächstes Stück in einem frischen Yukata vortragen. Anstatt sich aber hinter der Bühne umzuziehen, lässt er sich von einem Bühnenarbeiter einen neuen Yukata zuwerfen. Der Akt des Umziehens, der sonst im Verborgenen stattfindet, erfolgt nun vor den Augen des staunenden Publikums, untermalt mit fröhlicher Jazz-Musik.

3.3 Kawayanagi Tsukushi

Das dritte hier vorgestellte Beispiel bezieht sich auf Kawayanagi Tsukushi 川柳つくし (geb. 1968), eine der wenigen weiblichen Vertreter des Rakugo. Für Frauen scheint die Frage, ob man sich im Rakugo Regeln unterordnen muss, ob konkret das Imitieren eines „Über-Meisters“ die perfekte Form der Aufführung darstellt, besonders problematisch. Ältere Erzählerinnen gerieten eben wegen dieser Vorgabe in einen ganz elementaren Konflikt. Das Bemühen, sich in ihren Vorführungen den Vortragsweisen der Meister anzupassen, ging in der Regel mit einem Absenken der Stimmlage einher. Dies bedeutete für die Erzählerinnen nicht nur einen erhöhten Energieaufwand, sondern zusätzlich den Verstoß gegen eine andere ungeschriebene Regel des Rakugo: Das Verstellen der Stimme soll nämlich *gerade nicht* Teil des Verkörperns einer Rolle sein.⁴³ Tsukushis nachfolgend beschriebener Umgang mit dem Rakugo kann somit als eine Möglichkeit betrachtet werden, mit Regeln umzugehen, die einer Frau den Erfolg im Rakugo erschweren.

Kawayanagi Tsukushi wählt eine Herangehensweise an das Rakugo, die tatsächlich die performative Seite dieser Erzählkunst in den Vordergrund stellt. Tsukushi wird allgemein als Vertreterin des Shinsaku-Rakugo betrachtet; sie ist also eine Erzählerin, die ihre eigenen Geschichten schreibt und vorträgt. Oftmals kann bei einem Shinsaku-Erzähler die neu geschaffene Geschichte selbst wiederum als Werk ins Repertoire eingehen. Dies ist etwa der Fall bei den Rakugo-Stücken von Katsura Sanshi 桂三枝 (geb. 1943, mittlerweile als Katsura Bunshi VI. 6代桂文枝 aktiv), der vor allem in der Kansai-Region ein großer Star ist. Wenn sich jüngere Erzähler seiner Geschichten bedienen, ist dies, wenn wir uns für die

⁴³ HIROSE/KATSUTA 2010: 128.

performativen Aspekte ihrer Vorführungen interessieren, kaum von einer Vorstellung eines Stücks des klassischen Repertoires zu unterscheiden. Kawayanagi Tsukushi jedoch legt es mit ihren Stücken nicht darauf an, ein eigenes Repertoire mit Geschichten, die die Zeit überdauern, zu schaffen. Ihre Vorträge sind vielmehr *per se* einmalige Vorträge, da sie ihr Material für den jeweiligen Auftritt und meist auch in Interaktion mit dem Publikum zusammenstellt. Sie nimmt über ihre Homepage Aufträge für Rakugo-Geschichten zu gewünschten Themen entgegen, die sie dann etwa auf Betriebsfeiern oder bei anderen Anlässen, bei denen die Veranstalter eine Rakugo-Einlage wünschen, präsentiert. Diese Geschichten „gehören“ nach Einschätzung Tsukushis ihrem Auftraggeber, sie würde sie an anderer Stelle nicht erneut vortragen. Auch die von ihr persönlich gestalteten Rakugo-Abende zeichnen sich durch Einmaligkeit aus. Hier entstehen die Geschichten im Laufe des Abends in direkter Interaktion mit dem Publikum. Beispielsweise lässt sie sich vom Publikum drei Stichworte nennen, die dann wenig später in einer improvisierten Geschichte auftauchen, von Tsukushi *sandai-banashi* („Geschichten mit drei Themen“) genannt.⁴⁴ Diese Geschichten beruhen also auf der jeweiligen Interaktion mit dem Publikum an diesem einen speziellen Abend – ihre Auftritte sind explizit einmalige Ereignisse, auf deren Ablauf das Publikum ganz bewusst Einfluss nimmt und die ihren Reiz gerade aus dieser besonderen Konstellation und Dynamik beziehen. Tsukushi begab sich 1997 in die Lehre bei ihrem Meister Kawayanagi Senryū und wurde im Jahr 2000 in den zweiten Rang einer *futatsume* erhoben, man könnte also sagen, einer „Rakugo-Gesellin“. In ihrem Buch *Onna rakugoka no futatsume shūgyō* („Gesellen-Studium einer weiblichen Rakugo-Erzählerin“) setzt sie sich intensiv mit ihrer Rolle als weibliche *futatsume* auseinander. Sie schreibt u.a., dass nach ihrer Ansicht Stücke des klassischen Repertoires für Frauen nicht geeignet seien⁴⁵ – eine Grundannahme, die oft mit der Schilderung der Geschichten von einem männlichen Standpunkt und einem angeblichen Zusammenhang der Aufführungspraxis mit der männlichen Physis wie z.B. der oben thematisierten Stimmlage begründet wird. Tsukushi bestätigt also in gewisser Weise die Existenz bestimmter Regeln. Ihr performativer Ansatz wird so, zumindest in ihrer Darstellung, auch zum genderspezifischen Ansatz. Auffällig ist, dass Tsukushi eine ungewöhnlich lange Zeit im Rang der *futatsume* verblieb. In der Regel ist die Beförderung in den Rang eines *shin'uchi*, eines Rakugo-Meisters, nach sechs oder acht Jahren fällig, und zwar durchaus unabhängig von eventuellen Fähigkeiten. Schon mehreren Frauen war dieser Aufstieg zuteil geworden, Tsukushi jedoch schien er ungewöhnlich lange verwehrt. Dass Tsukushis verzögerte Beförderung mit ihrem ungewöhnlichen „performativen“ Ansatz zusammenhängt, der das grundsätzliche Wesen des Rakugo infrage stellt, kann nur vermutet werden. Ihre Ernennung zur *shin'uchi* erfolgte im September 2013.

⁴⁴ KAWAYANAGI 2010: 33–36.

⁴⁵ KAWAYANAGI 2010: 125.

4 Fazit

Ein solches Ereignis ist nicht nur mit Blick auf die Rolle von Frauen in der Rakugo-Welt von Bedeutung, sondern kann auch als Hinweis aufgefasst werden, dass die performativen Aspekte des Rakugo verstärkt in den Vordergrund treten und immer stärker anerkannt werden. Der vorliegende Aufsatz versuchte dies zunächst durch eine kurze Darstellung aktueller Entwicklungen der Rakugo-Kritik zu verdeutlichen: Hier wird nicht nur, wie in der Arbeit Horiis, theoretisch über das Verhältnis der bei einer Aufführung präsenten Akteure, der Aktiven und dem Publikum, reflektiert, sondern auch eine Veränderung in der aktuellen Aufführungspraxis beschrieben, was speziell in den Arbeiten Hirose geleistet wird. Im aktuellen Rakugo tritt demnach die Persönlichkeit der Künstlerinnen und Künstler und der Prozess der Vorstellung als solcher gegenüber den vorgetragenen Stoffen verstärkt in den Vordergrund. Die in diesem Aufsatz geschilderten Beispiele veranschaulichen, wie dies in der Praxis erfolgen kann.

Es wurde deutlich, was eine Rakugo-Vorführung nun sein darf: ein einmaliges Ereignis, das vor allem durch das Verhältnis von Erzählerin oder Erzähler und Publikum gekennzeichnet ist – eine Entwicklung, die etwa von Hirose explizit als „Wiederentdeckung“ noch älterer Aufführungspraxen betrachtet wird.⁴⁶ Eine Überprüfung dieser Aussage, etwa im Rahmen einer systematischen historischen Untersuchung der Existenz, der Wirkung und des Wandels expliziter und impliziter Regeln für die Aufführungspraxis des Rakugo oder im theoretischen Diskurs kann an dieser Stelle nicht geleistet werden⁴⁷, soll aber als Forschungsdesiderat hervorgehoben werden. Von einer Berücksichtigung der Performanztheorie, etwa bei der Formulierung konkreter Fragestellungen oder der Präzisierung und theoretischen Einordnung der zu Tage tretenden Erkenntnisse, könnte eine derartige Untersuchung erheblich profitieren.

⁴⁶ HIROSE 2011: 71.

⁴⁷ Zur Illustration, dass eine solche Untersuchung den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, sei kurz der Verweis auf eine Einschätzung Scholz-Cioncas erlaubt: „Allein schon vor der Literatur zur Komik in der Bühnenkunst des Rakugo müßte auch der fleißigste Komikforscher kapitulieren.“ SCHOLZ-CIONCA 2005: 59.

5 Material- und Literaturverzeichnis

Primärmaterial

SHUNPŪTEI, Shōta 春風亭翔太 (2011): *Jūhachiban shirīzu – Ugoki* 十八番シリーズ—動. DVD, Sony Music Japan.

Sekundärliteratur

- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HIROSE, Kazuo 広瀬和夫 (2010): *Gendai rakugo no kiso chishiki* 現代落語の基礎知識. Tōkyō: Shūeisha.
- HIROSE, Kazuo 広瀬和夫 (2011): *Rakugo hyōron wa naze yaku ni tatanai no ka* 落語評論はなぜ役に立たないのか. Tōkyō: Kobunsha.
- HIROSE, Kazuo 広瀬和夫, KATSUTA, Bun 勝田文 (2010): *Kono rakugoka o yoroshiku* この落語家をよろしく. Tōkyō: Kōdansha.
- HORII, Ken'ichirō 堀井憲一郎 (2007): *Rakugo-ron* 落語論. Tōkyō: Kōdansha.
- KAWAYANAGI, Tsukushi 川柳つくし (2010): *Onna rakugoka no „futatsume“ shūgyō* 女落語家の「二つ目」修業. Tōkyō: Futabasha.
- MORIOKA, Heinz, SASAKI, Miyoko (1992): *Die Erzählkunst des Rakugo*. München: ludicium.
- NOMURA, Masaaki 野村雅昭 (1994): *Rakugo no gengogaku* 落語の言語学. Tōkyō: Heibonsha.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (2005): „Komik und Theater in der japanischen Forschung im Überblick“. In: BAYERSDÖRFER, Hans-Peter, SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Hg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich*. München: ludicium: 115–131.
- SWEENEY, Amin (1979): „Rakugo: Professional Japanese Storytelling“. In: *Asian Folklore Studies* 38: 25–80.
- TATEKAWA, Danshi 立川談志 (1965): *Gendai rakugo-ron* 現代落語論. Tōkyō: San'ichi shobō.
- TATEKAWA, Danshi 立川談志 (2002 [1985]): *Tatekawa-ryū rakugo-ron* 立川流落語論. *Tatekawa Danshi yuigon taizenshū 11* 立川談志遺言大全集 11. Tōkyō: Kōdansha.
- WEINGÄRTNER, Till (2013): *Comedy-Boom in Japan. Performative und mediale Rahmung von Humor in der aktuellen Populärkultur*. München: ludicium.
- YANO, Seiichi 矢野誠一 (2003): „Rakugo hyōron o kaku koto 落語評論を書くこと“. In: NOBUHIRO, Shinji 延広真治, YAMAMOTO, Susumu 山本進, KAWAZOE, Yū 川添裕 (Hg.): *Rakugo no sekai 3* 落語の世界 3. *Rakugo no kūkan* 落語の空間. Tōkyō: Iwanami shoten: 153–169.
- YOSHIKAWA, Ushio 吉川潮 (2009): *Sengo rakugo-shi* 戦後落語史. Tōkyō: Shinchōsha.

Internetquellen

rakugodcc (YouTube-Channel der Rakugo Kyōkai): <http://www.youtube.com/user/rakugodcc> (zuletzt aufgerufen: 20.8.2013).