

¹² So erklärt die Weissagung beispielsweise: „Die Person Soundso hat dies oder jenes getan, und sie hat damit meinen (den der Lai) Willen und Befehl nicht beachtet; deshalb werde ich ihn/sie bestrafen. Aber wenn er/sie die (genannte) Besänftigung leistet, dann werde ich vergeben und ihn/sie bewahren.“ Auch kann die Weissagung folgendes erklären: „Dieser oder jener Feind versucht die Person oder Familie Soundso/das ganze Land zu vernichten; aber ich, die Lai, werde dich bewahren und beschützen.“

¹³ Auch wenn die Anrufung der Göttin durch die Maibi einer mehr oder weniger festgelegten Formulierung folgt, die in mündlicher Überlieferung von Generation zu Generation weitergegeben wird, besteht Raum für kleine Veränderungen durch die Hinzufügung von Sätzen. Es wurde beispielsweise in einem kürzlich gefeierten *Haraoba* eine sehr interessante Erweiterung festgestellt, als die Göttin mit dem Titel „Mutter Leimaren, die Du den Meitei das Leben gabst“ („Ima Leimaren, Meitei pokpi“) angesprochen wurde. Mit dieser Hinzufügung wurde der wiedererwachten ethnischen Identität gegenüber dem Einfluß des großen Indien Ausdruck verliehen.

¹⁴ Während des letzten Weltkriegs wurde Imphal, die Hauptstadt Manipurs, in ein Schlachtfeld verwandelt, auf dem sich Japaner und Briten und andere alliierte Streitkräfte in einem Kampf Mann gegen Mann gegenüberstanden. Hier wurde der japanische Vormarsch schließlich gestoppt.

¹⁵ Eine Beschreibung der Ereignisse, die zur britischen Machtübernahme in Manipur führten, sowie der Rolle Maxwells findet sich bei J. Parratt/S.N. Parratt, *Queen Empress vs. Tikendrajit: the Anglo-Manipuri Conflict of 1891*, Neu Delhi 1992.

¹⁶ Vgl. Anmerkung 11.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Krämer

Über die künstlerische Darstellung heiliger Texte

Yuko Yuasa

1. Einleitung

Ich werde mich in meinem Beitrag mit der Aufführungspraxis von heiligen Texten befassen. Mein Spezialgebiet ist dabei die Inszenierung von biblischen Dramen in der Tradition des Noh-Theaters. Vorausschicken möchte ich, daß ich ein Verständnis der heiligen Schriften „als eines fertigen Buches mit festgelegtem und abgeschlossenem Kanon“, das zu didaktischen Zwecken benutzt wird, zurückweise. Ich folge in meinem Verständnis der Schrift der Definition von Miriam Levering, die sie als „eine Sondergruppe von wahren und kraftvollen

Worten“ beschreibt, „die so gestaltet sind, wie sie von einzelnen Menschen und Gruppen empfangen wurden“. Solcherart befreit von einem überkommenen Verständnis, möchte ich die heiligen Schriften Japans, so wie sie in Aufführung und Textgestaltung durch das Noh-Theater ausgedrückt werden, untersuchen. Besonders möchte ich dabei den Aspekt der Befreiung und der Transformation berücksichtigen. Meine Absicht ist es, meine Ergebnisse mit den Leserinnen und Lesern zu teilen.

Anlässlich von Vorträgen werde ich oft gefragt: „Warum machen Sie sich all die Mühe, um biblisches Noh-Theater zu verfassen, zu inszenieren und aufzuführen – für Menschen in und außerhalb Japans?“ Ich hoffe, daß ich diese Frage im Verlauf des Beitrags beantworten kann. Ich beziehe mich im folgenden auf die feministische Methodenlehre von Letty Russell, in der die vier Bereiche Erfahrung (und deren Niederschlag in Texten), Analyse, Tradition (die Bibel) und Transformation (ausgedrückt im biblischen Noh-Theater) sich spiralförmig aufeinander rückbeziehen, und die insgesamt der Zielsetzung einer vollen Menschwerdung der Frauen in Zusammenarbeit mit den Männern dient. Auf Quellenverweise wurde zugunsten einer leichten Lesbarkeit weitgehend verzichtet.

2. *Ameno Uzume*: Die heiligen Texte der japanischen Tradition

Japan besitzt zwei schriftlich festgehaltene Berichte über die Gründungstage der Nation, *Kojiki* (Bericht über die alten Dinge, 720 n. Chr.) und *Nihonshoki* (Die Chronik Japans, 720 n. Chr.). In beiden Texten finden sich jeweils zwei Erzählungen über die kraftvolle Führerin Ameno Uzume. Sie ist die erste Sängerin- und Tänzerin, und die meisten japanischen Bühnenkünste führen sich auf sie zurück. Der Inhalt der ersten Erzählung ist so wiederzugeben:

Die oberste Sonnengöttin, *Amaterasu*, hatte sich in eine Höhle zurückgezogen, nachdem sie von verschiedenen barbarischen Handlungen ihres Bruders *Susano-wo* geängstigt worden war. Und so herrschten Dunkelheit, Tod und Zerstörung. Die zahllosen Götter und Göttinnen des Himmels versammelten sich, um zu beraten, wie sie *Amaterasu* wieder aus der Höhle locken könnten. Sie beschloßen, dazu ein Fest mit vielen heiligen Zeichen und Opfern zu veranstalten, mit liturgischem Gesang und mit einem rituellen Tanz, den *Ameno Uzume* vorführen sollte. Der Mythos beschreibt diese Szene so:

„*Ameno Uzume*, ihre Ärmel hochgebunden mit Schnüren aus himmlischen *Hikage*-Reben und ihr Haupt umkränzt mit einem Haarband aus *Masaki*-Wein, hielt in ihren Händen Bündel von Bambusblättern. Sie stellte einen umgedrehten höl-

Die Autorin

Yuko Yuasa studierte an der Graduate School of Theology, Doshisha und San Francisco. Sie arbeitet als Autorin und Wissenschaftlerin am Yugen Institute of Noh Studies in Kyoto. Sie verfaßte Noh-Theaterstücke, die bisher in Japan und England aufgeführt wurden, und leitet interkulturelle Gemeinschaften mit feministischer Programmatik. Anschrift: 61 Nakagawara, Shimogama, Sakyo, Kyoto, Japan 606.

zernen Eimer vor die Tür der himmlischen Felsenhöhle und trat darauf, so daß es einen lauten Ton gab. Dann wurde sie vom Göttlichen ergriffen und ließ ihr Gewand zu Boden fallen, um ihren Körper zu entblößen.“

Diese Vorstellung entlockte den anwesenden Göttern und Göttinnen ein lautes und frohes Gelächter. *Amaterasu*, die dies Lachen vernahm, öffnete die Tür ihrer Felsenhöhle, blickte sich um und fragte: „Warum tanzt ihr so fröhlich?“ „Weil, oh allerhöchste *Amaterasu*“, antwortete *Ameno Uzume*, „wir ein anderes höchstes heiliges Wesen neben dir gefunden haben.“ Davon war die Sonnengöttin so überrascht, daß es zwei starken Göttern gelang, sie im gleichen Augenblick an den Händen zu greifen und aus der Höhle zu zerren. Und so waren Licht, Leben und Ordnung wiederhergestellt.

Die zweite Erzählung über *Ameno Uzume* findet sich im Zusammenhang mit einer Expedition von *Ninigi*, dem Enkel von *Amaterasu*. Die Götter und Göttinnen des Himmels hatten sich dazu entschlossen, eine Kolonie in einem entfernten Land zu errichten. Sie hatten schon viele Boten in dieses ausersehene Land geschickt, um dessen Unterwerfung zu fordern, aber jedesmal waren die Boten getötet worden oder verletzt zurückgekehrt. Da schließlich entschlossen sie sich, einen Enkel der obersten Göttin auszusenden. Dieser besondere Bote wurde begleitet von einer großen Schar mächtiger Begleiter. Auch *Ameno Uzume*, bekannt für ihren Witz und ihren Charme, befand sich in der Gruppe:

„An der Kreuzung zwischen Himmel und Erde stießen sie auf einen Riesen. Sein Mund leuchtete feuerrot, und seine Augen waren so hell wie der *Yata*-Spiegel. Keiner traute sich, den Riesen auch nur anzusehen, und schon gar nicht, das Wort an ihn zu richten. Da rief man nach *Ameno Uzume* und bat sie, mit dem Riesen zu verhandeln. ‚Du kannst mit solchen Leuten gut umgehen. Geh’ und frage ihn, was er will.‘

Und wiederum öffnete *Ameno Uzume* ihr Gewand, trat nach vorne und lächelte den Riesen an.

‚Warum tust du mir das?‘, fragte der Riese.

Und *Ameno Uzume* stellte ihm diese Gegenfrage: ‚Wer bist du, daß du es wagst, dich *Amaterasus* Enkel und seinem Gefolge entgegenzustellen, wenn ich fragen darf?‘

‚Als ich erfuhr‘, entgegnete der Riese, ‚daß der Enkel der Sonnengöttin sich hierhin begeben will, bin ich gekommen, um ihn freundlich zu empfangen. Mein Name ist *Sarutahiko*.‘“

Und sie bat ihn, die Gruppe zu führen. Nachdem *Ameno Uzume* so für eine sichere Reise der Abordnung gesorgt hatte, taucht sie in den beiden Erzählwerken nicht mehr auf (wenn man S. Tsurumi folgen will, verläßt sie die Göttergesellschaft Hand in Hand mit dem Riesen *Sarutahiko*).

3. Eine Analyse der Texte

Wer ist *Ameno Uzume*? Es gibt zwei bedeutsame Rollen, die *Ameno Uzume*, diese legendäre urzeitliche Göttin des Gesangs und des Tanzes, spielt, so wie es uns die

beiden ältesten literarischen Werke Japans, *Kojiki* und *Nihonshoki*, berichten. In der ersten Erzählung schließt sich *Amaterasu*, die verärgerte oberste Führerin, in ihrer himmlischen Felsenhöhle ein und wirft die Welt in Dunkelheit und Unordnung. *Ameno Uzume* gelingt es, sie aus der Höhle zu locken, und sie bringt der Welt Licht und Ordnung zurück. Die zweite Erzählung schildert die Konfrontation zwischen himmlischen Reisenden und einem bedrohlichen Riesen. Als ihr Trupp zögert, grüßt die völlig unbeeindruckte *Ameno Uzume* ganz alleine diesen irdischen Riesen und eröffnete einen Weg für Verhandlungen. Beide Male bestand ihr Handeln darin, ihr Gewand zu öffnen und sich auszusetzen, um Lachen zu erzeugen und die Aggressionen ihres Gegenübers zu entwaffnen.

In der Charakterisierung *Ameno Uzumes* werden entscheidende Prinzipien eines feministischen Leitungsstils und seiner Umsetzung, gerade angesichts von Krisen, deutlich. Sie hat Lachen in sich und besitzt die Kraft, andere zum Lachen zu bringen. In einer Lage der Konfrontation mit der gefestigten Autorität eines Widersachers setzt sie verborgene Kräfte frei. Dabei liegt ihre Stärke gerade in dem verletzlichen und gewaltlosen Charakter ihres Handelns. Sie widersteht dem Ansturm mit einer ordentlichen Portion Humor. Wenn ihre Gemeinschaft von Dunkelheit und Angst umnachtet ist, machen ihre dynamische Persönlichkeit und ihre lebendige Art anderen Mut. Ihr Optimismus verwandelt Verzweiflung in Hoffnung.

Die Methode, mit der *Ameno Uzume* dies leistet, ist die der künstlerischen Aktion. Sie gebraucht die Bewegungen ihres Körpers und die Macht des Eros. Ihre Gruppe vertraut ihr wegen ihrer Dynamik, und umgekehrt ist das Vertrauen der Menschen die Quelle ihrer Energie. Sie steht für die einfachen Leute ihrer Stammesgesellschaft als ein Beispiel, wie man durch Menschlichkeit und mutiges Handeln ihre Nächsten inspirieren kann, statt zu versuchen, aus einer Position der politischen Macht selbst Autorität auszuüben.

Das japanische Noh-Theater leitet sich von *Ameno Uzume* und ihrer künstlerischen Aktion vor der steinernen Himmelshöhle her. Dieser mythische Ursprung bestärkt noch heute die Schauspieler und Schauspielerinnen des Noh-Theaters. Sie vertrauen auf diese Ur-Energie, darauf, daß rituelle Kunst das Böse bannen kann. In dem Noh-Stück „Miwa“ beispielsweise tanzt *Ameno Uzume*, um die Menschen von der Verzweiflung zu befreien, um Licht, Leben und Harmonie zur Herrschaft zu bringen.

4. Mirjam – ein biblisches Gegenstück

In Anwendung der feministischen Methode einer hermeneutischen Spirale werde ich in diesem Abschnitt das Motiv der *Ameno Uzume* auf die Bibel beziehen. Ich wähle dazu Mirjam, die Prophetin, die Schwester Aarons, als biblisches Gegenüber, denn sie verkörpert eine vergleichbare Leitungsposition. Im Alten Testament wird Mirjam in fünf Perikopen erwähnt (Ex 2,1 und 15, 20; Num 12,1; 12,9 und 20,1).

In der hebräischen Mythologie wird Mirjam symbolisch mit dem Element des

Wassers verknüpft. In der Kindheitsgeschichte des Mose sorgt eine ungenannte Schwester dafür, daß er in seinem Körbchen auf dem Nil genau auf die Tochter des Pharaos zutreibt. Sie beobachtet aus der Ferne, wie der Korb gerettet wird. Sie tritt vor die Prinzessin und bietet ihr an, eine hebräische Amme für das Kind zu finden, und erreicht, daß Moses Mutter diese Stelle erhält. Wegen der Umsicht und Klugheit dieser Tat wird diese ungenannte Schwester traditionell mit der Prophetin Mirjam gleichgesetzt.

Nach der siegreichen Überquerung des Roten Meeres wird Mirjam dann namentlich vorgestellt, sie wird als Prophetin bezeichnet. Sie ist die erste Frau, die so genannt wird. Ihre Prophetien und Visionen werden nur kurz erwähnt; das liegt vielleicht an redaktionellen Vorbehalten oder an der Art, wie ihre Visionen sich ausdrücken: als künstlerische Aufführung eines heiligen Textes durch Gesang und Tanz. Solche Vollzüge sind inhaltlich nur schwer berichtbar. Es könnte sein, daß Ex 15,1-21 insgesamt eine authentische Wiedergabe von Worten Mirjams darstellt, wie von einigen Exegeten behauptet wird. Es handelt sich bei diesem Text um das „Meerlied“, als Verfasser wird Mose genannt. Im Text selbst wird lediglich ein bescheidener Refrain Mirjam zugeschrieben (Ex 15,21).

Auch wenn von Mirjam nur wenige Worte überliefert sind: Sie tragen dazu bei, uns einen Begriff von feministischem Leitungsstil zu geben. Nach ihrer Kritik an Mose, der eine Kuschitin geheiratet hatte, fragt sie: „Hat denn Jahwe nur mit Mose geredet? Hat er nicht auch mit uns geredet?“ (Num 12,2) Dies war in einer Zeit gesagt, in der Führerschaft eine schwierige Aufgabe war, bedroht von Umständen und Machtergreifung – nicht umsonst lautet der hebräische Name des Buches Numeri *bamidbar*, was soviel heißt wie: „In der Wildnis“, denn die Handlung spielt in einer Topographie von Chaos, Dunkelheit und Unordnung. Dabei bestreitet Mirjam niemals die Autorität des Mose. Das wird hier deutlich im Wörtchen „auch“. Was sie möchte, ist eine geteilte, vielfältige Führerschaft.

Mirjam führte das Volk – wie *Ameno Uzume* – durch Singen und Tanzen. Und ihre Führung war so gelungen wie die ihres japanischen Gegenstücks. Mirjam ergriff eine Pauke, „und alle Frauen zogen mit Pauken und im Reigen hinter ihr drein. Mirjam sang ihnen vor: ‚Singet Jahwe, denn er ist hochehoben, Roß und Reiter warf er ins Meer‘“ (Ex 15,20f). Mirjam führte diesen Tanz der Frauen mitten im Exodus an, um das Ende der Sklaverei in Ägypten zu feiern. Doug Adam hat in seinem Kommentar zu einem späten Beshallah-Midrasch bemerkt, daß „der Tanz verbunden ist mit dem Vergessen und der Befreiung von einer bedrückenden Vergangenheit“¹.

Der Tanz lenkt unsere Aufmerksamkeit auf unseren Leib. Wenn wir auf die Grenzen und Stärken unseres Körpers achten, bedenken wir, in welcher Art Gott uns menschliche Wesen geschaffen hat. Wenn wir die materiellen Bedürfnisse des Lebens bedenken, werden wir uns der Gnade Gottes bewußt, der uns sein eigenes göttliches Leben geben will. Uns wird deutlicher, was Inkarnation bedeutet. Und dies wiederum läßt uns die Sakramente besser verstehen, besonders die Eucharistie, das Essen und Trinken von Gottes Fleisch und Blut [sic!] in einer Gemeinschaft der Anbetung.

Die Energie, die sich bei solchen körperlichen Abläufen wie Atmen, Singen, dem Abschütteln von Spannungen und Tanzen ergibt, bewirkt eine Transformation der Perspektive. Menschen, die im Tanz eine solche Befreiung von ihrer Vergangenheit erleben - mit so kraftvollen Vorbildern wie Mirjam und *Ameno Uzume* -, erkennen, daß ihr Leben nicht von ihrem alten Ego beherrscht wird. Diese Erfahrung des Neugeborenwerdens gibt uns Hoffnung und bereitet in uns den Glauben an die Auferstehung. In der freudigen Erfahrung des Tanzes, dieser Bewegung im Einklang mit der kosmischen Energie, ersehnen wir den Heiligen Geist.

5. Die Transformation in biblisches Noh-Theater:

Hannya Mirjam

Das vierte Element der feministischen Hermeneutik ist die Transformation, der wir uns nun, nach der Analyse der mythischen Texte über *Ameno Uzume* und der theologische Besinnung auf Mirjam, zuwenden wollen. In unserem Fall besteht die Übertragung darin, ein Noh-Theaterstück zu schaffen, das die biblische Person Mirjam zur Heldin hat. Im Kontext des Noh symbolisiert die Bühne den Kosmos. Die für das Publikum sichtbare Bühne ist die irdische Welt. Der hinter dem Vorhang gelegene Spiegel-Raum symbolisiert die andere Welt. Durch einen engen Korridor werden beide Welten miteinander verbunden: Die im Bühnenhintergrund aufgemalte Kiefer stellt die heilige Leiter dar, auf der die himmlischen Wesen herabsteigen.

Das Stück: *Hannya Mirjam*

Ein Traum-Noh mit zwei Masken, und zwar der *Hannya*-Maske (die Maske einer Dämonin) und der *Zo*-Maske (die Maske einer Göttin).

Die literarischen Quellen: 1. Biblisch: Ex 2,1-10; 15,1-21, Num 12,1-16, Ps 30, 12. 2. Noh-Texte: *Ama, Aridoshi, Miwa*.

Das Thema:

Die Protagonistin des Stückes ist Mirjam. Sie ist die Schwester Moses und eine der wenigen anerkannten Prophetinnen der Bibel. Während Mose ein hochrangiges Mitglied der Gemeinschaft ist, hat Mirjam keine offizielle Stellung oder Position. Mose wirkt zuweilen abgehoben und unnahbar, während Mirjam immer unter dem Volk lebte. Sie hatte eine wichtige Funktion bei der Befreiung des Volkes aus der Sklaverei und führte es durch die Wildnis ins Gelobte Land.

Als Strafe für ihre Kritik an Mose wird sie zeitweilig vom Aussatz befallen und für sieben Tage aus dem Lager verstoßen. Trotz ihrer Verstoßung hält das Volk weiter zu ihr. Die ganze Gemeinschaft unterbricht ihre Wanderung und weigert sich weiterzugehen, bis Mirjam wieder zu ihnen zurückkommt.

Die *Hannya*-Maske drückt den Schmerz Mirjams aus. Der Mund zeigt ihren Ärger, während die Augen der Maske voll Tränen des Leides sind. In ihrem Leiden liegt der Protest gegen ein Unrecht des Himmels und eine Bitte um Mitgefühl.

Der Höhepunkt des Stückes wird erreicht, wenn Mirjam durch Gottes Gnade

erlöst wird. Ihr Leid verwandelt sich in Freude. Schließlich wird Gottes Ruhm und Triumph verkündet, Mirjam feiert ihn in Gesang und Tanz. Ihre *Hannya*-Maske verwandelt sich in eine *Zo*-Maske. Ihr Loblied wird begleitet von den Stimmen des Volkes, repräsentiert durch den Chor und das Publikum.

Einige erklärende Hinweise:

Neben der biblischen Erzählung von der Prophetin Mirjam greift dieses Noh-Stück auf Motive des Noh aus dem 14. Jahrhundert zurück, besonders auf *Ama* (der Taucher) und *Miwa* (der Berg Miwa). Die Protagonistin von *Ama* überwindet wie Mirjam alle Widrigkeiten. Beide Frauen zeigen großen Mut und Standhaftigkeit, sie fordern die herrschenden Mächte durch Selbstaufopferung heraus. Und beide Heldinnen sind siegreich und werden befreit, um am Ende das Lob Gottes in Gesang und Tanz zu feiern.

Die Symbolebene des Stücks:

Mirjam erscheint stets im Zusammenhang mit dem Motiv des Wassers. Dessen wesentlicher symbolischer Inhalt ist das Leben. Mirjams Aufgabe bestand darin, das Leben des Volkes in der Wüste zu hüten. Sie war ein Medium zwischen Gott und den Menschen. Ihre Aufgabe erfüllte sie in Gesang und Tanz.

Um Himmel und Erde zu bewegen, braucht man keine Kraft, so möchte ich Kino Tsurayuki zitieren. Man braucht Liebe in ihrer poetischen Ausdrucksform, um Tränen selbst auf dem Antlitz der Dämonen zu erzeugen und die Herzen der Menschen zu vereinen.

In beiden kulturellen Sphären werden die Anstrengungen des einzelnen, das Bedürfnis nach Freiheit und die verantwortliche Suche nach religiösen Ausdrucksformen geachtet. Beiden gilt das Herz als die Quelle der persönlichen Wahrheit, die sich in Poesie und Tanz ausdrückt.

6. Meine Aufführungspraxis biblischer Noh-Theaterstücke

Rückblick

Seit 1995 habe ich fünf Inszenierungen biblischer Noh-Stücke zu verschiedenen Themen unternommen. Die jüngste Aufführung fand am 12. September 1997 in der Methodistengemeinde in Birmingham (England) statt. Die Veranstaltung hatte Rev. Dr. Lee Hong-Jung für das „Center for North East Asian Mission Studies“ der „School of Mission and World Christianity“ am Selly Oak College organisiert. Etwa sechzig Menschen, Gemeindemitglieder und Studierende der Theologie aus Asien, Europa und den USA, hatten sich zu Beginn des Wintersemesters versammelt. Die Aufführung fand in einem Kirchengebäude mitten in einem Wohngebiet Birminghams statt, einer Stadt, die sehr viel auf dem Gebiet des kulturellen Dialogs unternimmt.

Die Theaterproduktion hatte den Titel „Hannya Mirjam“. Der Hauptdarsteller war Nobushige Kawamura, ein Noh-Schauspieler von großer Berühmtheit. Er stammt aus einer bekannten Noh-Familie und ist einundvierzig Jahre alt und damit auf

dem Höhepunkt seiner schauspielerischen Karriere, die bereits im Alter von drei Jahren begann. So ist er bestens vertraut mit der shintoistischen Tradition, der Religion der japanischen Ureinwohner mit ihren acht Millionen Gottheiten, und mit dem Buddhismus, dessen Ethos die meisten der klassischen Noh-Stücke seines Repertoires bestimmt. Mit der Offenheit des professionellen Schauspielers hat dieser Künstler in der ihm eigenen facettenreichen religiösen Spiritualität die Rolle der biblischen Figur der Mirjam akzeptiert.²

Vor der Aufführung habe ich dem Publikum eine kurze Einführung zu diesem biblischen Noh-Stück gegeben. Ich betonte, wie nötig es in der gegenwärtigen Zeit ist, unsere Nächsten als liebende Menschen zu akzeptieren, trotz der bestehenden religiösen Unterschiede. Die Loyalität zum eigenen Glauben ist durchaus vereinbar mit der Fähigkeit, andere religiöse Traditionen zu respektieren. Der Wunsch nach religiöser Herrschaft einer Religion über andere war ein Fehler der Vergangenheit, als die Sprache des Krieges die Sprache der Liebe überlagerte, sogar in der Welt des Glaubens.

Nach der Aufführung stellte das Publikum eine ganze Reihe von Fragen, darunter auch die, die ich bereits am Beginn meines Beitrags wiedergegeben habe. Danach haben wir gemeinsam einige der Körperbewegungen eingeübt, was den Menschen sehr gefiel. Das Publikum stand geschlossen auf und beteiligte sich daran. Alle Formalität war durchbrochen, und statt dessen stellte sich ein Gefühl von Gemeinschaft ein. Das Erheben eines Arms und das Weisen in die Ferne, so als ob man auf Jesus zeigte, oder das weite Ausstrecken beider Hände, so als ob man alles mit den Umstehenden teilen wollte, machte die Anwesenden anhand einiger Grundlagen des Noh vertraut mit den darunterliegenden theologischen Bedeutungen.

Zukunftsprojekte

Im November 1997 wird *Hannya Mirjam* in einem größeren Rahmen aufgeführt, und zwar auf einer traditionellen Noh-Bühne in Kyoto, mit einer kompletten Orchesterbegleitung auf traditionellen Musikinstrumenten. Zwei weitere internationale Aufführungen des Stücks sind geplant: in Bali für Juli 1998 anlässlich eines asiatischen Arbeitstreffens zur Liturgie, und für Dezember 1998 in Harare, anlässlich des 50. Geburtstags des Weltrates der Kirchen.

Die *Hannya*-Maske

In beiden Aufführungen wird die *Hannya*-Maske benutzt werden. Ich habe deshalb einige Ausführungen zu *Hannya* verfaßt, die unter dem Titel „Through Anger God Speaks“ erschienen sind. Im folgenden werde ich eine kurze Zusammenfassung des Textes geben.

Das Wort *Hannya* stammt aus dem Sanskrit und bedeutet „Wahre Weisheit“. *Hannya* bezieht sich dabei sowohl auf eine große Sammlung von Sutras als auch auf eine bestimmte kurze Sutra, die aus 262 Ideogrammen besteht. Die Sutra *Hannya* (Die Herz-Sutra) ist ein Gebet um Rettung. Es stammt vom Buddha und

wurde später von seinen Jüngern aufgeschrieben. Es handelt sich um eine sehr bekannte Sutra, die auf der ganzen Welt rezitiert wird.

Im Noh bewirkt das Ertönen der Sutra *Hannya* die Rettung des Schauspielers, der die *Hannya*-Maske trägt.

Die Maske *Hannya* wird im Noh traditionell mit einem „weiblichen Dämon der Eifersucht und der Wut“ identifiziert. Folgt man der Erklärung der Josei Shingaku (einer japanischen Feministischen Theologie), dann erfolgte diese Identifizierung aufgrund einer hierarchisierenden, androzentrischen Projektion und Entsubjektivierung. Besser ist die dämonische Qualität als eine Ausdrucksform von flammendem Zorn und abgrundtiefem Schmerz zu verstehen, verursacht von Ungerechtigkeit. Der Zorn der Dämonin ist ein Schrei nach Ganzheit. Ihre Raserei ist ein Protest gegen Entsubjektivierungen. Ihre grimassenhafte Maske ist ein Gebet um Heilung. In der Katharsis der Agonie des *Hannya* finden die Menschen Heilung. Im *Hannya* findet eine Transformation statt, der Umschlag vom Negativen zum Positiven. *Hannya* kann eine Form der Liebe Gottes sein.

7. Schlußbemerkungen

Ich habe diesen Beitrag mit einer Frage begonnen: „Warum machen Sie sich all die Mühe, um biblisches Noh-Theater zu verfassen, zu inszenieren und aufzuführen – für Menschen in und außerhalb Japans?“ Beantworten möchte ich sie mit den Worten Mirjams: „Hat denn Jahwe nur mit Mose geredet? Hat er nicht auch mit uns geredet?“ (Num 12,2)

Mirjam tritt, ohne dabei die Autorität des Mose zu leugnen, für eine vielstimmige Führerschaft ein. Ihre Forderung beweist den Glauben der Mirjam daran, daß jeder Mensch eine Schöpfung Gottes ist und daß alle Menschen auf den Anruf Gottes antworten können. Meine Antwort speist sich aus demselben Glauben. Gottes Wort wird nicht nur von hochrangigen Führern gesagt und in einem geschriebenen und festgelegten Kanon in hebräischer, griechischer, deutscher oder angelsächsischer Sprache bewahrt. Gott spricht zu uns auch in einer nonverbalen Weise, wie in Tanz und Schauspiel.

Der spontane künstlerische Akt von Mirjam und *Ameno Uzume* ist eine wichtige Weise göttlicher Kommunikation. Gewöhnlich wird sie geringgeachtet, denn die Mächtigen fürchten Spontaneität. Inspirierte künstlerische Ausdrucksformen lassen sich schlecht kontrollieren, und alles, was die Macht der Autoritäten auch nur zu unterlaufen droht, wird unterdrückt. Die Geschichte zeigt das zur Genüge.

Die künstlerische Darstellung hat eine den Sakramenten vergleichbare Kraft. D. Adam hat beschrieben, wie sie unsere Wahrnehmung der materiellen Welt steigern. Tanzen und Essen als Anbetung vergenwärtigen uns unsere physische Natur und damit unsere Solidarität mit und unsere Sorge um die Welt. Die künstlerische Darstellung kann uns dafür sensibel machen, daß Gott in uns wirkt, und kann helfen, daß wir in unseren eigenen Bewegungen die Dynamik Gottes erkennen. Darin liegt die direkte und fruchtbringende Wirkung der

Aufführung heiliger Texte. Wir erkennen besser, was es heißt, daß Gott uns geschaffen hat. Wir verstehen viel intensiver, was es heißt, daß Christus Fleisch geworden ist. Im Tanz werden wir uns unserer körperlichen Begrenzungen und Fähigkeiten bewußt, wir begreifen, wie kostbar die Sakramente sind, besonders die Eucharistie. Gott gestattet uns, göttliches Fleisch zu essen und göttliches Blut zu trinken [sic!], so daß wir Gottes Wort wirklich verkörpern können.

Jedes Kind, jede Frau und jeder Mann verkörpert einen heiligen Text. Er ist heilig, denn er ist ganz speziell für diese eine Person ausgesucht worden. Durch das ganze Leben hindurch stellt sich dieser Text, dessen Mitverfasser Gott ist, in jedem Mann und jeder Frau dar. Jesus ist gleichsam der Choreograph, der Trainer, der Regisseur, der die Talente, Grenzen und Möglichkeiten eines jeden und einer jeden kennt. Jeder Schauspieler und jede Schauspielerin, die die Grundfähigkeiten von Bewegung und Sprache erst einmal erlernt haben, wissen, daß eine Rolle dann perfekt ausgefüllt wird, wenn nicht mehr jeder einzelne Schritt und jeder einzelne Ton bewußt kontrolliert werden müssen. Jede und jeder können dann ganz natürlich singen und tanzen, wenn es im Einklang mit den kosmischen Energien geschieht. Der Heilige Geist wirkt in uns, wenn wir unseren persönlichen heiligen Text entdecken.

Die künstlerische Darstellung heiliger Texte ist ein wichtiges Element der feministischen Bewegung. Einige meiner Anknüpfungspunkte bei feministischen Autorinnen möchte ich deshalb abschließend nennen: Für Kwok Pui-lan ist sie ein Prozeß der Entdeckung der Bibel in einer unbiblischen Welt. Wie in Maseo Takenakas biographischer Theologie lokalisiert sie das göttliche Wirken im Alltagsleben der Menschen. Das biblische Noh-Theater ist die Übertragung der narrativen Theologie (C.S. Song) auf eine Schauspielbühne. Von Phyllis Tribble übernahm ich die Reflexionen über die Agonie der Frau in meiner Deutung der *Hannya*-Maske. Die Untersuchungen von Karen Lebacqz haben Ort und Bedeutung dieser Agonie eingehend geklärt. Meine biblische Lektüre wurde inspiriert von der hermeneutischen Methode Katherine D. Sakenfelds. Yasuo Furya verdanke ich ein erweitertes Verständnis einer Theologie der Weltreligionen. Die Perspektiven einer *Josei Shingaku* wurden von Hisako Kinukawa entwickelt. In Chung Hyun-Kyungs Ausspruch „Wir sind der Text“ liegt für uns alle eine Inspiration. Der Vermittlung von Kim Yong-bock verdanke ich die Kenntnis zahlreicher asiatischer Theologinnen - unter anderen Elizabeth Tapia -, deren Gedanken in meine Noh-Texte eingeflossen sind. Die von Edna Orteza beschriebenen Prozesse brachten mich zu einem Verständnis der Noh-Texte als pädagogischer Vermittlungsmethode im konziliaren Prozeß für *Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung*. Bei Victoria Rue fand ich ermutigende Gedanken zur Verbindung von Theater und Alltagsleben. Die Darstellung von heiligen Texten ist eine Frucht der Überlegungen zur Weisheit des Körpers (Cynthia Winton-Henry). Bestärkt werde ich in dieser Ansicht durch die kommunikative Darstellungsleistung von Hideo Kanze und Nobushigo Kawamura. Lee Hong-Jung sorgte für die Vermittlung des Noh-Theaters bei Mitgliedern der Kirchengemeinde und den Theologiestudierenden. Die Realität von Frauen, die

sich wirklich aufeinander einlassen, so wie ich sie besonders bei den Frauen von Kamogawa-kai und Tasha (zwei Gruppen mit dem Ziel des interkulturellen Austauschs und des Respekts vor Unterscheidendem, die ich in Kyoto gegründet habe) erlebe, ist weiterhin der für mich fruchtbarste Text. Hideo Yuki trägt zur Kontextualisierung dieser Texte in die Kulturen und Religionen Japans bei. All die Verknüpfungen dieses Netzwerks haben ihren Ausgang genommen von meiner Begegnung mit einem Buch, das mir den Begriff einer „Hermeneutik des Verdachts“ (Elisabeth Schüssler Fiorenza) eröffnet hat. In meinen vorliegenden Beitrag sind persönliche und gemeinschaftliche Bezüge und Erfahrungen eingeflossen. Ich möchte den oben erwähnten Menschen danken, daß sie mir auf der Suche nach feministischen Wegen geholfen haben.

¹ Zitiert nach Diane Apostolos-Cappadona: *Dance as Religious Studies*.

² Anmerkung des Übersetzers: Da im klassischen Noh-Theater keine Frauen auftreten, werden traditionell alle Frauenrollen von Männern übernommen.

Literatur in Auswahl:

D. Adams/D. Apostolos-Cappadona (Hg.), *Dance as Religious Studies*, New York 1990.

Hyun Kyun Chung, *Struggle to Be the Sun Again. Introducing Asian Women's Theology*, Maryknoll 1990.

Kim Yong-bock, *Messiah and Minjung. Christ's Solidarity with the People for New Life*, Hong Kong 1992.

Kinuwaka Hisako, *Women and Jesus in Mark. A Japanese Feminist Perspective*, Maryknoll 1994.

Kwok Pui-lan, *Discovering the Bible in the Non-Biblical World*, Maryknoll 1995.

E. Schüssler Fiorenza, *But She Said. Feminist Practices of Biblical Interpretation*, Boston 1992.

E. Schüller Fiorenza, *Zu ihrem Gedächtnis... Eine feministisch-theologische Rekonstruktion der christlichen Ursprünge*, Gütersloh 1993.

C.S. Song, *Tell Us Our Names. Story Theology from an Asian Perspective*, Maryknoll 1984.

Ph. Tribble, *Texts of Terror. Literary-feminist Readings of Biblical Narratives*, Philadelphia 1984.

Aus dem Englischen übersetzt von Michael Krämer