



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Maske.

Von der kulturellen und sozialen Bedeutung der Maske
im traditionellen japanischen Nō-Theater und mögliche
Parallelen zum europäischen Theater (am Beispiel der
Commedia dell'arte-Maske).“

verfasst von / submitted by

Ing. Cornelia Lang, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 581

Theater-, Film- und Mediengeschichte UG2002

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Monika Meister

„Die Präsenz der Maske bedarf der Absenz ihres wechselnden Trägers.“¹

¹ Belting, Hans: *Faces: eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck. 2013. S.45.

Danksagung ...

... an meine Eltern, Michaela und Christian

Ihr habt mich all die Jahre meiner schulischen und universitären Ausbildung hindurch unterstützt und jede meiner Entscheidungen befürwortet. Danke für euren Beistand, euren Glauben und euer Vertrauen in mich, denn ohne euch wäre ich nicht da, wo ich heute bin.

... an meine Masterarbeitsbetreuerin, ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Monika Meister

Ich werde den Tag niemals vergessen, als ich im Bachelorstudium zum ersten Mal in einen Ihrer Kurse kam – Sie waren eine große Inspiration. Danke, dass Sie ein so wundervolles Vorbild für mich sind und meinen Weg in diesem letzten Abschnitt so hingebungsvoll unterstützt und begleitet haben.

... an die Liebe meines Lebens, Severin

Egal wie schwierig es manchmal im letzten Jahr war, wie nah an der Grenze meiner Belastbarkeit ich gestanden habe: du warst, und bist, immer an meiner Seite, bist mein Fels, meine Schulter an der ich mich anlehnen kann, weißt immer Rat und bleibst dabei stets positiv. Danke für all das Verständnis und die Liebe, die du mir Tag für Tag entgegenbringst. Du bist die Motivation für alles was ich tu.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Zu den, von mir genutzten, Bildquellen möchte ich noch folgenden Satz einfügen: „Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“²

Wien, am 04.06.2018

² o.V.: Formale Gestaltung. URL: <https://spl-tfm.univie.ac.at/studium/masterarbeit/>. [Zugriff: 04.05.2018].

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	15
2. Die Maske	17
2.1 Wortdefinition	17
2.1.1 Conclusio „Die Maske“	19
2.2 Maskenarten	20
2.2.1 Conclusio Maskenarten	21
2.3 Maske: Wortursprung und Bedeutungen	22
2.3.1 Maschera = Maske	22
2.3.2 „prósopon“	23
2.3.2.1 Conclusio „prósopon“	24
2.3.3 „persona“	24
2.3.3.1 Conclusio „persona“	26
2.4 Die Antike: Entwicklungsgeschichte der Theatermaske	27
2.5 Definition: Maske im Kontext der Arbeit	31
3. Das traditionelle japanische Nô-Theater	34
3.1 Entwicklungsgeschichte des Nô-Theaters	35
3.2 Zusammenhang zwischen Ritual, Religion, Kunst und Kultur	37
3.3 Das fünfteilige Nô-Spiel	38
3.3.1 yûgen, monomane und hana	39
3.3.2 Aufbau und Inhalt	40
3.4 Nô-Masken – Herstellung, Bedeutungen und Anwendungen	41
3.4.1 Gliederung der Masken in die unterschiedlichen Typen	42
3.4.1.1 Nô-Masken mit menschlichem Ausdruck	43
3.4.1.2 Alte Männer	44
3.4.1.3 Nô-Masken mit andersartigem Ausdruck	45
4. Commedia dell’arte	47
4.1 Entwicklungsgeschichte der Commedia dell’arte	47
4.1.1 Thesen zur Entstehung der Commedia	47
4.1.2 Begriffsgeschichte der „Commedia dell’arte“	48
4.1.3 Ursprünge der italienischen Commedia dell’arte	49
4.1.3.1 Die antike griechische Theaterkunst	49
4.1.3.2 Der Ursprung im Spektakel	50
4.1.3.3 Die Maske im Karneval	52
4.2 Commedia dell’arte-Masken – Bedeutungen und Anwendungen	53
4.2.1 Erweiterung des Maskenbegriffs für die Commedia-Masken	54
4.2.2 Die Figuren der Commedia	56
4.3 Die Commedia als Improvisationstheater	58

5. Mögliche Parallelen zwischen der japanischen Nô-Maske und der europäischen Commedia dell'arte-Maske	60
5.1 Auswahl der Figuren- bzw. Maskentypen des Nô-Theaters und der Commedia dell'arte	60
5.2 Analyse ausgewählter Masken im Hinblick auf unterschiedliche Schwerpunkte	61
5.2.1 Commedia dell'arte-Masken	61
5.2.1.1 Dottore	61
5.2.1.1.1 Dottore: Charakter	62
5.2.1.1.2 Dottore: Material, Herstellung und Aussehen	62
5.2.1.1.3 Dottore: Rolle	63
5.2.1.2 Pantalone	64
5.2.1.2.1 Pantalone: Charakter	64
5.2.1.2.2 Pantalone: Material, Herstellung und Aussehen	65
5.2.1.2.3 Pantalone: Rolle	66
5.2.1.3 Arlecchino	66
5.2.1.3.1 Arlecchino: Charakter	67
5.2.1.3.2 Arlecchino: Material, Herstellung und Aussehen	68
5.2.1.3.3 Arlecchino: Rolle	69
5.2.1.4 Brighella	69
5.2.1.4.1 Brighella: Charakter	70
5.2.1.4.2 Brighella: Material, Herstellung und Aussehen	70
5.2.1.4.3 Brighella: Rolle	71
5.2.1.5 Capitano	71
5.2.1.5.1 Capitano: Charakter	72
5.2.1.5.2 Capitano: Material, Herstellung und Aussehen	73
5.2.1.5.3 Capitano: Rolle	74
5.2.1.6 Pulcinella	74
5.2.1.6.1 Pulcinella: Charakter	74
5.2.1.6.2 Pulcinella: Material, Herstellung und Aussehen	75
5.2.1.6.3 Pulcinella: Rolle	76
5.2.2 Nô-Masken	77
5.2.2.1 Zô Onna (Maske einer jungen Frau)	78
5.2.2.1.1 Zô Onna: Material, Herstellung und Aussehen	78
5.2.2.1.2 Zô Onna: Rolle	79
5.2.2.2 Chûjô (Maske eines jungen Mannes)	79
5.2.2.2.1 Chûjô: Material, Herstellung und Aussehen	80
5.2.2.2.2 Chûjô: Rolle	80
5.2.2.3 Ayakashi (Geister-Maske)	81
5.2.2.3.1 Ayakashi: Material, Herstellung und Aussehen	81
5.2.2.3.2 Ayakashi: Rolle	82
5.2.2.4 Kojô (Maske eines alten Mannes)	82
5.2.2.4.1 Kojô: Material, Herstellung und Aussehen	83
5.2.2.4.2 Kojô: Rolle	83
5.2.2.5 Yamauba (Maske einer alten Frau von den Bergen)	84
5.2.2.5.1 Yamauba: Material, Herstellung und Aussehen	84
5.2.2.5.2 Yamauba: Rolle	85
5.2.2.6 Ô Akujô (Dämonen-Maske)	85
5.2.2.6.1 Ô Akujô: Material, Herstellung und Aussehen	86

5.2.2.6.2 Ô Akujô: Rolle	86
5.3 Welche Parallelen und Kontraste existieren zwischen den beiden Kulturen?	87
5.3.1 Vom Wandertheater zur höfischen Unterhaltung	87
5.3.2 Zusammenhänge zwischen Maske und Inszenierung	88
5.3.2.1 Improvisation vs. festgelegtes Spiel	88
5.3.2.2 Religion vs. politischer Zeitgeist	89
5.3.2.3 Frauenrollen	90
5.3.3 Der Schauspieler und seine Maske	91
5.3.3.1 Der shite und seine Maske	91
5.3.3.2 Der Commedia-Schauspieler und seine Maske	92
5.3.3.3 Anzahl der Masken	93
5.3.3.4 Das Ritual des Anlegens der Maske	93
5.3.3.5 Die Maske als zweites Gesicht	94
5.3.4 Die Masken der Commedia dell'arte und des Nô im Hinblick auf den Prosopon-Begriff	95
5.3.5 Besondere optische Merkmale und Eigenheiten der Masken	97
5.3.5.1 Merkmale der Nô-Masken	97
5.3.5.2 Merkmale der Commedia dell'arte-Masken	98
5.3.5.3 Parallelen und Unterschiede in der Optik der Masken	99
5.3.5.3.1 Form und Größe	99
5.3.5.3.2 Material	99
5.3.5.3.3 Besonderheiten	99
5.4 Der Einfluss der Nô-Maske auf das europäische Theater des 20. Jh. am Beispiel Bertolt Brecht	100
6. Conclusio	103
7. Quellenverzeichnis	109
7.1 Bibliographien	109
7.2 Online-Quellen	111
7.3 Abbildungsverzeichnis	112
8. Anhang	113
8.1 Zusammenfassung	113
8.2 Abstract	115

1. Einleitung

Der Maske wird im Theater, von Anbeginn seiner Entstehung an, ein besonderer Stellenwert eingeräumt. War sie doch beispielsweise im antiken griechischen Theater, neben der Sprache selbst, wohl das wichtigste Ausdrucksmittel der Schauspieler auf der Bühne. Doch die Geschichte der Maske reicht noch viel weiter in die Vergangenheit zurück und ihr Einsatz fand auch nach der griechischen Antike gewiss kein Ende – dennoch veränderte sich selbstverständlich ihre kulturelle Bedeutung, der Grad der Wichtigkeit ihres Einsatzes und das Aussehen über die Jahrtausende bis heute drastisch. Im europäischen Theater setzte sich die Verwendung der Maske, mit einigen Unterbrechungen, als Teil des Kostüms bis in die Renaissance fort. So waren vor allem die Theatergruppen der „Commedia dell’arte“ im 16. und 17. Jh. für ihr Maskenspiel bekannt. Aber auch die fernöstlichen Kulturen entdeckten dieses Requisit für sich – speziell im traditionellen japanischen Nô-Theater ist ein markanter Einsatz von Masken zu erkennen. Mit ihrer Hilfe wird der wesentliche Charakter des Stücks, in Kombination mit Bewegung, Text, Musik und Tanz, präsentiert. Im Zuge dieser Arbeit soll daher folgende wissenschaftliche Fragestellung intensive Betrachtung und Bearbeitung finden:

Die Maske.

Von der kulturellen und sozialen Bedeutung der Maske im traditionellen japanischen Nô-Theater und mögliche Parallelen zum europäischen Theater (am Beispiel der „Commedia dell’arte“-Maske).

Für den Terminus „Maske“ existiert eine große Bandbreite an unterschiedlichen Konnotationen, deren Ursprung bis in die Antike zurückreicht. In einem ersten Arbeitsschritt muss daher zunächst geklärt werden, was mit dem Maskenbegriff im Zusammenhang der Arbeit überhaupt gemeint ist. Hier sind vor allem die unterschiedlichen Maskenarten, ihre Entwicklung und ihr Einsatz von großer Bedeutung. Es soll ein kurzer geschichtlicher Überblick der verschiedenen Sinngehalte der Maske und deren kulturelle Bedeutungen und Verwendungen gegeben werden, um anschließend einen Maskenbegriff für diese Arbeit definieren zu können. Dieser geschichtliche Exkurs soll dann sowohl eine Überleitung zum traditionellen japanischen Nô-Theater, welches im 15. Jh. geschaffen wurde, als auch zum europäischen Maskentheater der Commedia dell’arte des 16. Jh. bilden.

Um die Theatermaske in der Folge für das Nô-Theater und die Commedia dell’arte untersuchen zu können, sind hier ebenfalls die geschichtlichen Wurzeln und unterschiedlichen Maskentypen in einem ersten Schritt zu erläutern. Diese beiden unterschiedlichen Spielarten erfordern, vor allem ihrer Komplexität wegen, genauere Betrachtung und Darlegung. Nur so kann hier das Konzept der Maske überhaupt verstanden und in weiterer Folge analysiert und eventuelle Parallelen und Differenzen ausgemacht werden.

Nachdem die Theaterformen und Masken geschichtlich und soziokulturell erläutert wurden, soll im anschließenden Teil der Arbeit eine Art Vergleich der beiden Kulturkreise im Hinblick auf Einsatz, Aussehen und Bedeutung der Masken angestellt werden. Hierfür ist es notwendig, zu Beginn dieses Abschnitts, eine Auswahl an Masken zu treffen und diese detaillierter zu betrachten. Auf Grundlage der Analyse dieser Masken und der, in den vorherigen Kapiteln gewonnenen, Erkenntnisse, werden dann Themen festgelegt, nach denen die beiden Theater einander gegenübergestellt werden sollen. Für mich ist vor allem interessant und vorrangig zu erfahren, ob es kulturelle und soziale Parallelen bzw. Differenzen zwischen der europäischen Commedia dell'arte und dem traditionellen Nô-Theater gibt und ob eventuell sogar Zusammenhänge zwischen ihnen existieren. Aber auch die unterschiedlichen Herangehensweisen in Herstellung, Einsatz und Bedeutung der Masken im europäischen und japanischen Theater werden spannend zu analysieren sein. Ausreichend Bildmaterial, sofern vorhanden und im Rahmen der Arbeit möglich, wird an dieser Stelle ebenfalls zum Einsatz kommen.

Am Ende der Arbeit soll eine klare Aussage darüber getroffen werden, ob und welche Parallelen im Einsatz von Masken zwischen der europäischen Commedia dell'arte und dem traditionellen japanischen Nô-Theater möglich sind und welche Kontraste diese beiden Theater aufweisen. Ob es darüber hinaus Zusammenhänge zum antiken griechischen Theater gibt oder diese Maskentheater Einfluss auf künftige, jüngere Theaterformen nahmen, soll ebenfalls einen zu bearbeitenden Punkt darstellen. Zum Schluss soll daher ein kleiner Ausblick darüber gegeben werden, wie Masken im 20. Jh. Verwendung fanden und wie im Theater auch kritisch mit ihnen umgegangen wird, wie beispielsweise in den Lehrstücken Bertolt Brechts. Zusätzlich soll der, zu Beginn der Arbeit, definierte Maskenbegriff auf seine Erfüllbarkeit hinsichtlich der Commedia und des Nô betrachtet und die möglichen Parallelen und Kontraste kurz zusammengefasst werden.

2. Die Maske

Die Maske scheint auf den ersten Blick ein recht gängiger Begriff zu sein. Umgangssprachlich wie fachspezifisch findet er regelmäßigen Gebrauch. So ist es nicht weiter verwunderlich, dass mit dem Terminus „Maske“ eine Vielzahl an Konnotationen und Zusammenhängen verbunden ist. Blickt man auf den Begriff aus der Sicht des Theaters, so scheint er kaum klar definierbar und noch schwerer eingrenzbar zu werden. Doch wieso ist das so? Die Theaterformen, welche im Kontext dieser Arbeit behandelt werden sollen, wurden in diversen Literaturen bereits zur Genüge bearbeitet. Sobald es aber ums Thema „Maske“ geht, verringert sich die Menge des Forschungsmaterials signifikant. Obwohl es also zu, beispielsweise, dem Nô-Theater oder der Commedia dell'arte reihenweise Literatur gibt, wird diese immer oberflächlicher je spezifischer es um die Maske geht. Dies liegt wohl daran, dass es „die“ Maske eigentlich gar nicht gibt und der Begriff an sich ein schwer zu definierender ist. Zusätzlich birgt das Wort ein Paradox in sich, worauf später noch eingegangen wird. In einem ersten Schritt soll der Versuch einer möglichst klaren Maskendefinition vorgenommen werden. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels werden dann die unterschiedlichen Maskenarten sowie der „Ursprung“ der Theatermaske Betrachtung finden. Um am Ende dieses Abschnitts eine eindeutige Definition dafür bilden zu können, was mit Maske im Kontext der Arbeit gemeint ist, wird es notwendig sein, zuvor den Wortursprung und dessen unterschiedliche Bedeutungen zu klären.

2.1 Wortdefinition

„Das Gesicht des Toten ist starr, ohne Mimik; dies ist die erste und tief verwurzelte M.n-Erfahrung der Menschheit. Vor mehr als 20 000 Jahren erkannten die Jäger die täuschende Wirkung der Maskerade mit Tierfellen und Schädelknochen, die Tarn-M. [...] Die Schädelknochen dienten in vielen Kulturen als Grundlage für M.n.“¹

Dieses Zitat aus dem „Theaterlexikon“ von Brauneck impliziert bereits eine wichtige Aussage: Maske und Gesicht scheinen eine gleichwertige Einheit zu bilden. Anstelle des Gesichts tritt die Maske, welche seinen Platz in jeder erdenklichen Funktion einnimmt. Doch ist sie nicht so lebhaft und lebendig, sondern starr und eben ohne Mimik, wie das Gesicht eines Toten.

Zieht man eine Masken-Definition von Christopher B. Balme aus dem „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ zu Rate, so scheint bereits der erste Satz eine eindeutige Begriffsbestimmung zu liefern: „Vom Darsteller getragene Verkleidung des Gesichts oder Körpers.“² Genau wie die Bestimmung des Begriffs im oberen Absatz, impliziert auch diese Aussage eine klare Botschaft. Diese Maskendefinition verweist eindeutig auf die Verwendung der Maske im Kontext des darstellenden Spiels. Zusätzlich deutet sie darauf hin, dass die Maske nicht

¹ Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5.vollst.überarb. Neuausg. Reinbek: Rowohlt. 2007. S.621.

² Balme, Christopher: Maske. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Harald Fricke Klaus Frubmüller, (u.a.). 3.neubearb.Aufl. Berlin: De Gruyter. 1997. E-Book-Version. URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/product/175648>. [Download am 22.10.2017]. S.546.

mit dem Gesicht (oder dem Körper) gleichzusetzen ist, da es sich nur um eine Verkleidung ebendessen handle. Hier zeigt sich bereits, wie problematisch der Versuch ist, eine eindeutige Wortdefinition zu treffen. Braunecks Aussage setzt die beiden Begriffe, Maske und Gesicht, gleich, während Balmes Aussage auf deren Unterschied hindeutet. Um hier eine weitere mögliche Begriffsdeutung anzuführen, sei an dieser Stelle aus „Theaterhistoriografie: eine Einführung“ Jan Lazardzig zitiert:

„Der Begriff Maske (lateinisch *persona/larva*; italienisch *maschera*) eröffnet zwei grundverschiedene Bedeutungsebenen. Im konkreten Sinne bezeichnet ‚Maske‘ eine künstliche Abdeckung des Gesichts, des Kopfes oder des ganzen Körpers aus Leder, Holz, Schminke, Plastik, Metall oder einem anderen Material. Besonders vertraut ist die Gesichtsmaske, eine ovale Hülle oder Schale mit Öffnungen für die Augen und eventuell den Mund, die mittels unterschiedlicher Techniken am Kopf befestigt wird (Schnür-, Vorhalte-, Helm-, Stülp-, Aufsatz- oder Schultermaske). Im übertragenen Sinne kann ‚Maske‘ aber auch für eine vergleichsweise stabile Form der (Selbst)Inszenierung einer Person stehen. So wird unter ‚Maskerade‘ eine inszenatorische Tätigkeit verstanden, mit der ein Akteur versucht, sein Erscheinen vor anderen intentional zu formen.“³

Die Quelle dieses Zitats muss im Zusammenhang seiner Deutung selbstverständlich mitgedacht werden. Jedoch scheint sich mehr und mehr eine dominant theatrale Definition des Maskenbegriffs herauszubilden. In jedem Fall beschreibt die Maske ein Aufeinandertreffen von Körper und Kunstobjekt, von Leib und Requisit oder eben Gesicht und Maske. Sie vereint und scheidet im gleichen Maße und stellt in dieser Weise ein Paradox dar. Auf diesen Punkt soll in Kapitel 2.5 näher eingegangen werden. Für den Moment ist dazu noch Folgendes zu zitieren:

„Das Zusammentreffen von Leib und Objekt bringt eine Reihe von Gegensätzen ins Spiel: Natur und Kunst, Akteur und Figur, Wirklichkeit und Imagination, Leben und Tod, Profanität und Heiligkeit. Ledermasken werden auch als eine Art ‚zweite Haut‘ interpretiert: Das tierische Leder legt sich über die menschliche Haut, so dass die komplexe Relation von Mensch und Tier angesprochen ist.“⁴

Auch Balme versucht die Komplexität dieses Terminus ein wenig zu mildern und beschränkt ihn auf drei Maskenarten:

„(1) die in vielen vorschriftlichen Kulturen noch verbreiteten Kultmasken mit rituell-religiöser Funktion; (2) säkulare zeremonielle Masken ohne rituelle Funktionen z. B. im Karneval; (3) Theatermasken, die vermutlich in einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit den beiden ersten Kategorien stehen.“⁵

Diese Formen werden in Kapitel 2.2 genauer behandelt. Zusätzlich schlägt Balme zur genaueren Definition drei Maskenfunktionen vor.

„(a) mimetisch: Masken bedeuten etwas (z. B. ein Tier, einen Geist, eine Rolle usw.); (b) emotiv: Masken rufen Emotionen hervor, bzw. der Maskenträger versucht solche auszudrücken; (c) signifikativ: die Maske indiziert entweder eine soziale Kategorie (z. B. die Zugehörigkeit zu einer Geheimgesellschaft oder zu einem Geschlecht), oder aber sie signalisiert einen spezifischen kulturellen Kontext (bzw. eine Theatergattung), in dem die Maske regelmäßig verwendet wird.“⁶

³ Lazardzig, Jan (u.a.): *Theaterhistoriografie: eine Einführung*. Tübingen (u.a.): Francke. 2012. S.146.

⁴ Ebd. S.147.

⁵ Balme, Christopher: *Maske*. 1997. S.546.

⁶ Ebd. S.546.

Maske ist also nicht gleich Maske. Ihr liegen eine Vielzahl an unterschiedlichen Verwendungsarten und Zuschreibungen kultureller wie religiöser oder gesellschaftlicher Art zu Grunde. Vielleicht ist eine klare Definition auch deswegen so schwer möglich, da die Maske als Quelle relativ ungeeignet ist. Ist sie im objekthaften Sinn gemeint, also als Gesichtslarve, Voll- oder Halbmaske, die über das eigene Gesicht gestülpt wird, so impliziert dies meist auch eine geringe Haltbarkeit. Egal ob aus Holz, Leder, Ton oder gar Schminke, es handelt sich im seltensten Fall um ein immerwährendes Artefakt. So bleiben der Forschung oft nur Bildmaterial oder literarische Beschreibungen als einzige Quelle, um die Maske überhaupt erforschen zu können. Ein weiterer wichtiger Punkt im Umgang mit der Maske als Quelle ist jener der Objekthaftigkeit. Sie werden uns meist ohne den zugehörigen Träger oder Akteur präsentiert.

„Wir sehen die ‚leere Hülle‘, aber nicht den Akteur, der die Maske mit Leben erfüllt hatte. Eine Kontextualisierung der Maske, wie sie für eine gehaltvolle Quelleninterpretation erforderlich wäre, müsste Haltung, Gestik und Körperbewegungen des Schauspielers mit in Betracht ziehen können. Die Maske, so ein gängiger Topos von Maskentheorien, ‚befreit den Körper als Ausdrucksinstrument‘ – sie braucht den Körper aber umgekehrt auch, um überhaupt etwas ausdrücken zu können.“⁷

2.1.1 Conclusio „Die Maske“

Aus den bisher gewonnen Erkenntnissen lässt sich für die Maske nun folgende Wortdefinition, oder besser Wort-Beschreibung, festlegen: Die Maske ist ein mannigfaltiger Begriff, der als eine Art Dachbegriff unterschiedliche Bedeutungen unter sich vereint. Im Allgemeinen ist mit der konkreten Maske eine künstlich hergestellte Abdeckung des Gesichts gemeint, die je nach Anwendungsgebiet mehr oder weniger davon preisgibt. Sie sitzt wie eine zweite Haut über dem Antlitz des Trägers und nimmt für die Zeitspanne des Tragens dessen Platz ein. Sie bedeutet etwas, ruft Reaktion und Emotion hervor und signalisiert einen bestimmten kulturellen Kontext.

„In unserem Sprachgebrauch ist Maske eindeutig etwas, das VOR, ÜBER, UM einen Menschen gehalten, gestülpt, gebaut wird, das also ein ANDERES, ein INNERES verkleidet, versteckt, verformt. Das Wort markiert also eine klare Unterschiedlichkeit von ‚außen‘ und ‚innen‘.“⁸

⁷ Lazardzig, Jan (u.a.): *Theaterhistoriografie*. 2012. S.148.

⁸ Nickel, Hans-Wolfgang: Spielpädagogik der Maske. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.12.

2.2 Maskenarten

Wie bereits zuvor erwähnt wurde, gibt es eine Vielzahl an unterschiedlichen Masken, Maskenarten und Einsatzgebieten. Es soll nun ein kleiner Überblick über diese Vielfalt gegeben werden, um den Maskenbegriff für die vorliegende Arbeit noch besser eingrenzen zu können.

Generell kann für diese Art der Gesichtsabdeckung, welche je nach Verwendung entweder nur die Augen oder Augen und Mundpartie frei lässt, formal folgende Unterscheidung getroffen werden:

„Ganzkörpermasken (Maskenkostüme) und – in Bezug auf die Art des Tragens – Gesichts-, Vorhalte-, Helm-, Stülp-, Aufsatz- und Schultermasken sowie Schminkmasken.“⁹

Die Gesichts- oder Halbmaske findet vor allem in der Commedia dell'arte ihr berühmtestes Einsatzgebiet. Diese bedeckt nur etwa die Hälfte des Schauspielergesichts, da der eigene Gesichtsausdruck und vor allem die Mundpartie noch wirken sollen. Ganzkopf- oder Stülpmasken, welche als volle Kopfform erarbeitet werden, wurden vor allem im antiken griechischen Theater verwendet. Weniger populär hingegen waren sogenannte Aufsatzmasken, welche auf dem Kopf des Trägers befestigt wurden, um ihm eine übermenschliche Bedeutung zu verleihen.¹⁰ Je nach Einsatzgebiet der Maske, also beispielsweise Jagd, Kult oder Theater, kann diese noch zusätzlich weitaus spezifischer in z.B. Karnevals-, Komödien-, Toten- oder Tarnmasken differenziert werden. Ein interessanter Aspekt der Maske ist auch, dass so gut wie jeder zum Maskenträger werden kann. Dies liegt wohl daran, dass der Begriff nicht so einfach einzugrenzen ist.¹¹

Ebenfalls angedeutet wurde bereits, dass sich ein Maskenkult bis in die Steinzeit zurückverfolgen lässt und in vielen frühgeschichtlichen Kulturen als Toten-, Tarn-, Tanz- und Ritualmasken Verwendung fand. Vor allem bei steinzeitlichen und primitiven Völkern galt die Maske vor allem als Versinnbildlichung der Geister und Ahnen und diente zu deren Verkörperung. Dabei wurde ein ganz bestimmter Ausdruck festgelegt, welcher dem Geist oder Toten eine neue Form von Leben gab.¹²

„Die Ahnen wurden dabei nicht im Maskenritual aufgeführt, sondern im Abbild repräsentiert. Die Toten waren ohnehin auf Masken angewiesen, nachdem sie ihr Gesicht verloren hatten.“¹³

Eine genauere Betrachtung dieser Toten- und Ahnenmasken ist im Umfang dieser Arbeit leider nicht möglich. Sie seien dennoch erwähnt, da sie im Kontext mit dem Nô-Theater stehen, wenn auch nur peripher.

Was zu den Ritualmasken allerdings gesagt werden muss, ist, dass sie, genau wie die Theatermaske und auch Gesellschaftsmaske¹⁴, ein Kommunikationsmittel darstellen. Allen dreien ist gemein, dass sie einer starken Formalisierung, Stilisierung und Symmetrisierung unterliegen, um allgemein

⁹ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München: Fink. 2004. S.18.

¹⁰ Vgl. Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 2007. S.624.

¹¹ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.18.

¹² Vgl. Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.44-45.

¹³ Ebd. S.46.

¹⁴ „das heißt Masken oder Maskierungen, die in sozialen Zusammenhängen außerhalb des Theaters oder Kults Verwendung finden.“ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.19.

verständlich und gültig zu sein. Inwiefern sich also die rituelle von der theatralen Maske dann unterscheidet, wird im weiteren Verlauf der Arbeit, bzw. in Kapitel 2.3, geklärt.¹⁵

2.2.1 Conclusio Maskenarten

„Die Maske umfasst also unter Benutzung der äußeren Rollenmerkmale und ggf. der Rollenutensilien die Miene, Sprechweise, Gestik und Haltung und äußert sich in Auftreten und Verhalten. Es kann sich dabei um eine bewusst angelegte Maske handeln, aber auch um eine unbewusst angelegte, möglicherweise durch Sozialisation auferlegte.“¹⁶

Abschließend sei hier zusammenfassend Folgendes erwähnt: Es existiert eine Vielzahl an Maskenarten, was wiederum die Definition des Maskenbegriffs stark beeinflusst. Daher ist es am einfachsten, diese auf formale Art und Weise, also hinsichtlich ihres Aussehens, Aufbaus und Gebrauchs, voneinander zu unterscheiden. Aufgrund der festgestellten Diversität dieser Art der Gesichtsabdeckung, soll sich der Inhalt der vorliegenden Arbeit in weiterer Folge daher vor allem auf die Theatermaske und deren Unterscheidung zur rituellen Maske beschränken.

¹⁵ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.18-19.

¹⁶ Eisermann, Gottfried: *Rolle und Maske*. Tübingen: Mohr. 1991. S.172.

2.3 Maske: Wortursprung und Bedeutungen

Da nun ein erster Ein- und Überblick auf die zu bearbeitende Materie gegeben wurde, lohnt sich ein Blick auf den Wortursprung und die Bedeutungen des Terminus „Maske“. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass es, genau wie bei der Wortdefinition selbst, keinen eindeutig auszumachenden Ursprung des Wortes gibt. Vielmehr gibt es mindestens drei Ansätze, die erläutert werden müssen. In Abschnitt 2.1 wurden bereits drei unterschiedliche Bezeichnungen für Maske genannt, nämlich „persona“ oder „larva“ und „maschera“. Was in dieser Aufzählung fehlt, ist das griechische Wort für Maske: „prósopon“. Da „persona/larva“ und „prósopon“ weitaus bedeutsamer für die Maskendefinition dieser Arbeit sind, soll erst kurz auf die Etymologie des italienischen Wortes „maschera“ eingegangen werden, um im Anschluss ausführlicher die beiden anderen Begriffe zu erläutern.

2.3.1 Maschera = Maske

Es wird angenommen, dass das deutsche Wort „Maske“ einen weit zurückliegenden Ursprung hat, der sich erst im Laufe seiner Verbreitung innerhalb Europas formte. Die ursprünglich arabische Herkunft des italienischen Wortes „maschera“ kann allerdings nicht hundertprozentig nachgewiesen werden. Jedoch ist diese Annahme naheliegend, gibt es doch im Arabischen ein durchaus verwandtes Wort, nämlich „mashara“, was soviel wie „Maskerade“ oder „sich lächerlich machen“ meint. Zusätzlich muss bei der Etymologie von „maschera“ bzw. des deutschen Wortes „Maske“ erwähnt werden, dass diese keinen griechischen oder lateinischen Ursprung haben. Wie sich später noch zeigen wird, wurden „persona“ und „prósopon“ zwar im theatralen oder Maskenkontext durchaus gebraucht, jedoch war deren anfängliche Bedeutung eine andere. Erst durch die Verbreitung des italienischen Wortes im französischen Raum, wo es im 16. Jh. zu „masque“ wurde, konnte es im 17. Jh. erstmals als „Maske“ im deutschen Sprachgebrauch verwendet werden. Auch im Englischen taucht „mask“ erst relativ spät auf, um 1527.¹⁷

Das Wort „Maske“, welches im deutschen Sprachraum geläufig wurde, stammt also nicht aus dem Griechischen oder Lateinischen. Das heißt jedoch nicht, dass es in diesen beiden Kulturen keine Bezeichnung für diese Form der Gesichtsabdeckung gab – ganz im Gegenteil. Sowohl im Griechischen, als auch im Lateinischen sind mindestens zwei Ausdrücke bekannt, die für Maske standen. Aber wieso sollen diese nun genauere Betrachtung finden, wenn sie auf den ersten Blick nichts mit dem deutschen Wort zu tun haben? Nun, die Theatertradition, wie sie sich in den letzten Jahrhunderten in Europa entwickelt hatte, stammt ursprünglich von der antiken griechischen bzw. römischen Theatertradition ab. Nicht nur auf literarischer Ebene übten diese Theater großen Einfluss auf alles aus, was danach kam. Auch in ästhetischer und darstellender Hinsicht war das antike Spiel wegweisend. Auch wenn unser deutscher Begriff „Maske“ nicht aus diesem

¹⁷ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.52.

Kulturkreis stammt, wurden trotzdem viele andere Elemente dieser Theatertraditionen in die Neuzeit übernommen. Um diese besser verstehen zu können, ist es daher notwendig, deren Maskenbegriffe auf Bedeutungen und Ursprung hin zu analysieren, um in weiterer Folge eine umfassendere Maskendefinition für diese Arbeit schaffen zu können.

2.3.2 „prósopon“

Die alten Griechen unterschieden mit dem „prósopon“ (in weiterer Folge Prosopon geschrieben) gleich zwei Dinge, die in ihrer Auffassung jedoch gar nicht so verschieden waren. Ursprünglich wurde mit diesem Begriff lediglich das Gesicht bezeichnet. Aufgrund seiner Etymologie wurde er jedoch alsbald auch für die Bezeichnung der realen Maske verwendet. Die Griechen setzten Gesicht und Maske sozusagen gleich, da sie beides als „Gesichtetes“ betrachteten, als Antlitz, als „das, was gegenüber den Augen (eines anderen) ist“¹⁸. Mit der Einführung dieser Doppeldeutigkeit des Wortes fiel auch die Unterscheidung zwischen Maskierung und Demaskierung weg. Ein Prosopon hat also immer ein anderes Prosopon zum Gegenüber, egal ob dieses zusätzlich eine Maske trägt oder nicht.¹⁹

„Wir sagen: ‚Die Maske ist ein Gegenstand, der auf das Gesicht gesetzt wird und es verdeckt‘. Prosopon besagt hingegen: ‚Die Maske ist ein Gesicht‘ oder, in einem Wort: ‚Maskengesicht‘; als ‚Gesicht‘ kann Prosopon das Innere zeigen, als ‚Maske‘ kann Prosopon das Äußere verhüllen – beides zugleich. [...] Prosopon löst den Dualismus von (natürlichem) Sein und (künstlichem) Schein und setzt stattdessen die Erscheinung. Prosopon definiert die Erscheinung als das ‚Sein‘ des Wahrnehmungsgegenstandes. [...] Diese Sätze erscheinen uns widersinnig, sie widersprechen der gängigen Vorstellung von Maske und Gesicht als Gegensatzpaar.“²⁰

Dieses Zitat beschreibt wohl ganz gut die größte Diskrepanz im Bedeutungsgehalt der beiden Wörter und wie diese verstanden werden. Während im Deutschen „Maske“ definitiv für etwas steht, das das natürliche Gesicht verbirgt und ein künstliches an dessen Stelle setzt, bedeutet es im Griechischen beides zugleich und verändert somit auch das Verhältnis zwischen Angesehenem und Ansehendem. Für den Angesehenen wird für die Dauer des Tragens einer Maske sein natürliches Gesicht zum Maskengesicht, während für den Ansehenden die Maske zum Gesicht wird. „Die ‚Entweder-oder-Operation‘ von Maske und Gesicht wird durch die ‚Sowohl-als-auch-Operation‘ von Prosopon ersetzt.“²¹

„Es lenkt den Blick auf das Authentische, gerade indem es das Artifizielle in den Vordergrund stellt und dagegen ausspielt. Es verweist auf das Natürlich (Organische), gerade indem es das Unnatürliche (Anorganische) zeigt.“²²

Der Ansehende ist sich der Differenz zwischen natürlichem Gesicht und künstlicher Maske zwar bewusst, doch akzeptiert er für die Dauer des Spiels, dass die Maske zum Gesicht des Darstellers wird. Er nimmt die Erscheinung als Realität an. Die Maske und sein Träger werden zu einer Einheit. Der Träger schaut durch die Maske auf den Zuschauer, während der Zuschauer nur die

¹⁸ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.99.

¹⁹ Ebd. S.99-100.

²⁰ Ebd. S.100-101.

²¹ Ebd. S.102.

²² Ebd. S.71.

Maske jedoch nicht den Träger sieht. So markiert die Maske also genau diese Differenz zwischen Natürlichem und Artifiziellem sehr deutlich.²³

„Die Maske stellt einen Unterschied zum natürlichen Gesicht her. Hingegen ist die Stimme identisch mit der Stimme des Gesichts. Der Zuschauer sieht die Maske, doch er hört die Stimme des Schauspielers. [...] Die Maske markiert umso deutlicher den Unterschied zwischen Gesicht und Maske, zwischen Natürlichem und Künstlichem, zwischen Innerem und Äußerem, zwischen Schauspieler und Figur, indem sie für die Stimme durchlässig bleibt. [...] Indem die Mimik des Schauspielers ausgeschaltet wird, bietet sich die Maske als Hohlform für die Emotionen des Zuschauers an. Der Akteur ist der Träger der Maske; diese löst bei ihm Bewegungen aus, setzt ihn in Gang, und dadurch entsteht das Rollenspiel.“²⁴

Und genau dieser dargestellte Unterschied zwischen Maske und Gesicht ist durch die Dichotomie von Prosopon, zumindest in der griechischen Antike, kein Problem. Wie die Verwendung der Maske im antiken Maskentheater nun ausgesehen haben kann, wird in Kapitel 2.4 behandelt werden.

2.3.2.1 Conclusio „prósopon“

Zusammenfassend sei hier zum Prosopon also Folgendes vermerkt: In Bezug auf das Theater kann anstatt des Gesichts die Maske treten. Umgekehrt kann aber auch das Gesicht eine Maske sein, wodurch, per Definition von Prosopon, in beiden Fällen ein Prosopon über ein anderes, bzw. auf ein anderes gesetzt wird. Dies hat dann zur Folge, dass „Zeichen und Zeichenträger [...] einerseits innig verbunden (Prosopon) [sind] und andererseits klar voneinander unterschieden (Maske und Gesicht) [werden]“²⁵.

2.3.3 „persona“

Im Gegensatz zum Griechischen, wo mit einem Wort zwei Konzepte beschrieben wurden, wurde im Lateinischen die Maske mittels mehrerer Begriffe bezeichnet. Der gängigste der Begriffe war das bereits erwähnte „persona“ (in der Folge Persona geschrieben). Zusätzlich war auch das Wort „larva“²⁶ als übliche Maskenbezeichnung anfangs durchaus üblich. Allerdings konnte sich dieses langfristig nicht durchsetzen und wurde in der Folge anderweitig besetzt. Bei der Herkunft des Wortes Persona ist nicht eindeutig geklärt, welcher Etymologie es tatsächlich unterliegt. Ursprünglich wurde angenommen, dass die Mundöffnung der Maske mit einem trichterförmigen Schallloch vergrößert war, um die Lautstärke der gesprochenen Worte zu erhöhen. Demnach stünde Persona für eben jenes trichterförmige Schallloch. Eine zweite These besagt, dass Persona vom etruskischen Erdgott „Persu“ abzuleiten sei, zu dessen Ehren maskierte Opfertänze veranstaltet wurden. Allerdings findet sich Persona auch in erweiterter Form abseits des Maskenbegriffs als metonymischer Begriff für die Rolle, die ein Schauspieler während des Spiels

²³ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.141.

²⁴ Ebd. S.141-142.

²⁵ Ebd. S.103-104.

²⁶ „Abgeleitet vom Namen des Hausgottes *lar*, bedeutet es ursprünglich nur ‚Geist‘.“ Ebd. S.27.

einnimmt. Die Rolle stülpt sich somit als eine Art Ganzkörpermaske über den Darsteller und ersetzt die Person durch die Persona.²⁷

„Beim Begriff *persona* können demnach zwei Anwendungsbereiche klar unterschieden werden: entweder innerhalb des Theaters oder außerhalb. Die Grundbedeutungen ‚Maske‘ und ‚Rolle‘ werden ergänzt durch die Bedeutungen ‚soziale Rolle‘, ‚grammatische Person‘ und ‚juristische Person‘. Diese Bedeutungen sind allerdings noch weit entfernt von unserem heutigen Verständnis der Person. Auch ist mit Bezug auf *prósopon* festzuhalten, dass *persona* nie als Bezeichnung für das Gesicht verwendet wurde [...]. Wichtig ist vor allem, dass der römische Persona-Begriff Aussehen (Maske) und Handeln (Rolle) miteinander verbindet.“²⁸

Im Unterschied zum Griechischen bleibt also die natürliche bzw. reale Person von der künstlichen Schauspielerperson unterschieden. Durch die Masken-Persona wird der Schauspieler auch zur Person-Persona und somit das Äußere auch zum Inneren. Die Erscheinung wird gleichgesetzt mit dem Wesen, ähnlich wie schon bei *Prosopon*. Jedoch beschreibt *Persona* die Maske wesentlich deutlicher als das, was das Gesicht nicht ist, nämlich starr und unveränderlich. Ab dem 2. Jh. findet dann eine Umdeutung in der Bewertung der Maske statt, die im Christentum die Maske dann nach und nach negativ besetzt. Dies hat vor allem mit der bereits erwähnten Verwendung des Wortes *Persona* als Rolle zu tun. Die Maske als verhüllender Gegenstand steht für die Lüge, während das Gesicht der Wahrheit entspricht.²⁹ Sprichwörter wie „die Maske fallen lassen“ oder „eine Rolle spielen“ können in diesem Kontext genannt werden. Im Gegensatz zum *Prosopon* hat die *Persona*-Maske den Dualismus der Maskierung und Demaskierung nach wie vor eingeschrieben.³⁰ Von kirchlicher Seite her wurde die Maske traditionell eher verachtet. Auf diese Verachtung wird im Zuge der *Commedia dell'arte*-Masken noch kurz eingegangen, da eine der Masken in direktem Zusammenhang mit der Kirche steht. Was die Maske bzw. *Persona*-Maske im Allgemeinen betrifft, so ergab sich ab dem 12. Jh. eine gewisse Problematik für die Kirche, da die Gottesdienste zunehmend theatraлиisiert wurden und auch Masken zur Anwendung kamen. Vor allem zu den hohen kirchlichen Feiertagen wie Ostern oder Weihnachten wurde es üblich, theatraлиisierte Gottesdienste zu veranstalten. Vor allem in Form von Teufelsfiguren wurde die Theatermaske nun auch im Gotteshaus eingesetzt.³¹

„Der Teufel aber war aus christlicher Sicht die Verkörperung des Maskenprinzips schlechthin, er war die ‚Maske ohne Gesicht‘ [...]. So legitimierten nun die Bühnenteufel den Maskengebrauch auch aus christlicher Sicht.“³²

Doch welches Wort sollte für diese Art der Maske verwendet werden? *Persona* war in dieser Hinsicht nicht akzeptabel, da man Gefahr laufen würde „das Teuflische als das Göttliche zu benennen“.³³ Das Göttliche deswegen, da lateinische Kirchenväter einst Maske mit dem Gottessohn und Rolle mit der göttlichen Natur gleichsetzten.³⁴ „Christus war gerade keine reguläre

²⁷ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.181.

²⁸ Ebd. S.182.

²⁹ Vgl. Ebd. S.190.

³⁰ Vgl. Ebd. S.36-37.

³¹ Vgl. Ebd. S.207.

³² Ebd. S.207.

³³ Vgl. Ebd. S.207-208.

³⁴ Vgl. Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.67.

Person, sondern eine Rolle für zwei Naturen (die göttliche und die menschliche).³⁵ Larva war ebenfalls bekannt, doch konnte sich durch seine Dichotomie ebenfalls nicht durchsetzen. So kam es gerade recht, dass das italienische Wort „maschera“ Einzug in den europäischen Sprachraum fand.³⁶ Das heute gängige Wort „Maske“ bedeutete im deutschen Sprachgebrauch bis ins 17. Jh. lediglich eine Abdeckung des Gesichts in Form einer Voll- oder Halbmaske. Diese war nicht, wie weithin angenommen wird, in erster Linie für das Theater konzipiert, sondern diente als Schutz gegen Kälte, Regen, Wind und andere widrige Bedingungen. Bevor sie dann im 18. Jh. schlussendlich im Theater erneut fester Bestandteil des Kostüms wurde, waren Masken während des Karnevals sehr beliebt. Die Maske war zu diesem Zeitpunkt dann auch vollständig mit dem Begriff der „Verstellung“ gleichgestellt. Allerdings grenzt vor allem das Theater nicht genau ein, was unter „Maske“ im engeren Sinn zu verstehen ist. Sie wird immer vor allem in Kombination mit der Rolle gesehen, kann Schminke ebenso wie Halbmaske meinen und ist somit dem Person-Begriff auch heute noch sehr nahe.³⁷

„In diesem Zusammenhang muss daran erinnert werden, dass wir sogar in unserem Wort ‚Person‘ das alte Gleichnis des menschlichen Zusammenlebens mit dem Theater noch bewahren. Denn das etruskische, später ins Lateinische übernommene, Wort *persona* bedeutet ursprünglich Maske, Larve, dann die Schauspielermaske, die für das antike Theater unerlässlich war. Das Verb *personare* meint das durch die Maske ‚Hindurchtönen‘ des Ich, das hinter der Maske verborgen bleibt. Daraus wird schließlich die Rolle im Schauspiel, später erst dann unsere Person und endlich Persönlichkeit.“³⁸

2.3.3.1 Conclusio „persona“

Persona ist in Hinblick auf die Definition sozusagen das Gegenteil zu Prosopon. Meint Prosopon zwei Dinge zugleich, werden bei Persona mit einem Wort unterschiedliche Dinge beschrieben. Persona kann einerseits also die Maske selbst, aber auch eine schauspielerische oder soziale Rolle sowie Person per se meinen. Der Persona-Begriff ist daher für den weiteren Verlauf der Arbeit in seiner Verwendung und Wichtigkeit dem Prosopon-Begriff hintanzustellen.

³⁵ Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.67.

³⁶ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.207-208.

³⁷ Vgl. Balme, Christopher: *Maske*. 1997. S.546-547.

³⁸ Eisermann, Gottfried: *Rolle und Maske*. 1991. S.34.

2.4 Die Antike: Entwicklungsgeschichte der Theater-Maske

„Das Tragen von Masken gehört zu den frühesten Manifestationen performativen Verhaltens.“³⁹ So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die Wurzeln der europäischen Theatermaske an eine solche frühe Manifestation performativen Verhaltens geknüpft sind: an das antike griechische Theater. In der Antike hatte das Tragen von Masken allerdings nicht nur ästhetische, sondern auch praktische Gründe. Im griechischen antiken Theater wurden Masken in allen drei Gattungen des Spiels, also Tragödie, Komödie und Satyrspiel, ab dem 5. Jh. v. Chr., getragen. Im römischen antiken Theater hingegen werden solcherlei Theatermasken erst seit dem 1. Jh. v. Chr. nachgewiesen. Im Mittelalter wurden sie dann nur im Zuge religiöser Kirchenspiele von Teufelsfiguren getragen, wie bereits geschildert wurde.⁴⁰

„Die Frühgeschichte des griech. Theaters liegt im Dunkeln [...]. Als gesichert gelten kann die Geburt des abendländ. Dramas aus primitiven Maskentänzen [...], die sich im Kontext des Dionysoskults über einfache chorische Vorstufen zu den drei dramatischen Genera Tragödie, Komödie, Satyrspiel entwickelt haben.“⁴¹

Doch wie kam es an diesem Punkt überhaupt zu einer Notwendigkeit der Entwicklung einer Theatermaske im antiken griechischen Theater? Der Ursprung griechischer Theateraufführungen liegt, wie gerade erwähnt, im Dionysoskult und war somit ein Festspieltheater. Der Dionysoskult an sich kannte keine Priester oder Vermittler des Glaubens. Die Zugehörigkeit wurde durch die Erfüllung schauspielerischer Funktionen und Teilnahme an den ausschweifenden Festen erwiesen. Um sich mit dem göttlichen Wesen zu identifizieren, verkleideten sich die Menschen, trugen Kostüme und maskierten sich. In dieser Zeit hatte die Maske noch Kultstatus und war vornehmlich der Bezeugung einer Religion dienlich. Der Schauspieler bzw. der Gläubige gab, während des Spiels, durch das Tragen der eben genannten Attribute, also seine eigene Identität zu Gunsten der Rolle auf. Den Akt der Verkörperlichung einer Gottheit durch das Aufsetzen einer Maske wurde zwar schon in früheren Völkern praktiziert. Das antike griechische Theater macht ihn jedoch erst lebendig und bedeutsam für die Nachwelt.⁴²

In welchem Zusammenhang stehen nun Masken und Dionysos selbst? Was rechtfertigt das Tragen von Masken als Glaubensbeweis der antiken Griechen? Als polymorphe Gestalt war es Dionysos – dem Glauben der alten Griechen nach – möglich, seine Gestalt beliebig zu wandeln. So stellt die menschliche Gestalt nur eine unter vielen möglichen dar, mit denen Dionysos in Erscheinung treten konnte. Das „Symbol dieses polymorphen Prinzips ‚Dionysos‘ [...] [war also] die Maske. In der Dionysos-Ikonographie erscheint er meist in Gestalt einer bärtigen Menschenmaske. Der Gott ist immer ein Maskierter.“⁴³ Anlässlich der Dionysien, den zu Ehren Dionysos veranstalteten Festspielen, strömten 14.000 bis 17.000 Zuschauer in das antike Theater, wodurch das griechische

³⁹ Balme, Christopher: Maske. 1997. S.547.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S.547.

⁴¹ Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 2007. S.77.

⁴² Vgl. Krien, Gisela: *Der Ausdruck der antiken Theatermasken*. Diss. Wien: Univ.Wien. 1955. S.3-6.

⁴³ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.106.

Theater immer auch ein Massentheater war. Als „Theater der Konventionen“ geltend, folgten Ablauf der Spiele sowie die gewählten Textformen, Schauspielerzahlen und Handlungselemente einer festen Bauform. Eine erste Blütezeit erreichte das antike griechische Theater dann im 5. Jh. v. Chr.⁴⁴ Die festgelegten Konventionen waren auch deswegen notwendig, da es nur eine begrenzte Anzahl an zur Verfügung stehenden Schauspielern gab. Daher mussten diese gleich mehrere Rollen in einem Stück verkörpern können. Erschwerend kam hinzu, dass bedingt durch den Aufbau der Stücke und Einsatz der Rollen, in der Handlung oftmals eine Rolle auf mehrere Schauspieler aufgeteilt werden musste. Die Dramatik wurde zusätzlich von der Tatsache eingeschränkt, dass nie mehr als drei sprechende Schauspieler auf der Bühne agieren durften. Die hierarchische Gliederung der Schauspieler in Protagonist, Nebendarsteller und Chor, sowie der Umstand, dass alle Darsteller Männer sein mussten, erschwerte dieses Vorhaben. Es war also notwendig, zu einem praktischen Hilfsmittel zu greifen, und da die Theaterfeste ohnehin im Zeichen des Maskengottes stattfanden, fand man in der Maske die gesuchte Lösung – die Theatermaske war geboren.⁴⁵

„Masken wurden in allen drei dramatischen Gattungen getragen. Der Gebrauch von Masken reicht tief in primitives Brauchtum und religiöse Vorstellungen zurück, bietet aber auch wichtige praktische Vorteile. Die Maske ermöglicht es dem Schauspieler, in kürzester Zeit von einer Rolle in die andere zu schlüpfen; sie erleichtert die Darstellung von Frauenrollen durch Männer und sie erlaubt die zeichenartige Visualisierung des Wesentlichen in einem Riesentheater, in dem individuelle Physiognomie und Mimik bedeutungslos waren.“⁴⁶

Doch wie sahen diese ersten Theatermasken nun aus? Thespis, der als einer der Theaterpioniere des antiken Griechenlands gilt, soll zu Anfang mit einer simplen Schminkmaske aus Bleiweiß und/oder Weinhefe gespielt haben. Diese „Maske“ entwickelte er dann weiter bis hin zu einer einfachen physischen Maske aus Leinen oder Holz. Da diese ersten Masken wahrscheinlich nur aus, mit Gips bestrichenen, Leinenstreifen bestanden, sind diese leider nicht erhalten. Die Leinenmasken bedeckten in Form einer Vollmaske den gesamten Kopf und waren mit einer Perücke aus Wolle, welche je nach Alter der darzustellenden Rolle anders gefärbt war, bedeckt. Dieser Grundtypus der Theatermaske entwickelte sich in der klassischen Zeit des antiken Theaters weiter, und es ist wahrscheinlich, dass Masken für jede Inszenierung neu angefertigt wurden. Da auch aus dieser Phase der Theatergeschichte kaum Masken erhalten sind, kann man von Vasenbildern nur darauf schließen, dass sich deren Stil von zeitgleichen Plastiken nicht sonderlich unterschied.⁴⁷

„Es ist wahrscheinlich, dass bald eine gewisse Typisierung (Alter, Stand, Charakter) entstanden ist, die in hellenistischer Zeit ihren Höhepunkt und Abschluss erreichte. In dem theatergeschichtlich bedeutungsvollen Lexikon des Pollux (2. Jh. n. Chr.) ist ein auf hellenistische Zeit zurückgehender Maskenkatalog erhalten, der 28 tragische, 44 komische und vier Satyrspiel-Masken verzeichnet.“⁴⁸

Vor allem die Tragödie wurde mit einer Maske gespielt, die nicht sehr viel größer war als das menschliche Gesicht und erst im Laufe ihrer Entwicklung zunehmend theatralisiert wurde. Ursprünglich galt diese Maske als sehr natürlich, allerdings verlor sie diese Eigenschaft mehr und

⁴⁴ Vgl. Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 2007. S.76-77.

⁴⁵ Vgl. Ebd. S.82.

⁴⁶ Ebd. S.84-85.

⁴⁷ Vgl. Ebd. S.85.

⁴⁸ Ebd. S.85.

mehr, da die Mundöffnung deutlich vergrößert wurde und auch die Augen, durch eine größere Öffnung, einen pathetischen Ausdruck erhielten. Für zusätzliche Expressivität sorgte ein hoher, bogenförmiger Haaransatz. Dieser Maskentyp ist wohl der bis heute bekannteste und kann junge wie alte Männer, Frauen und Sklaven darstellen. Bei der Komödie hingegen schien es bereits von Anfang an mehr Vielfalt in der Maskengestaltung bzw. -typisierung zu geben.⁴⁹

„Zu der für das 5. Jh. bezeugten grotesken ‚Normalmaske‘ mit breitem Mund kommen phantastische Tiermasken (v.a. für die Chöre), parodierte Tragödienmasken und (vielleicht) Porträtmasken verspotteter Zeitgenossen.“⁵⁰

Die Komödienmaske war also noch übertriebener als die der Tragödie. Die stilisierten Typen waren dem Publikum weithin bekannt, was deren Komik zusätzlich steigerte. Aber auch die Satyrmaske mutet aus heutiger Sicht eher komisch an. Stumpfe Nase, hervortretende Augen aus einer unnatürlich hohen Stirn (beinahe Glatze) sowie überspitze Ohren umwuchert von üppigem Haar waren die Kennzeichen dieser Maskenart.⁵¹ In Bezug auf die Entstehung der künstlich geformten Theatermaske muss an dieser Stelle noch Aischylos genannt werden. Für ihn stand beim Einsatz der Maske im Theater nicht der kultische Gedanke im Vordergrund, sondern der dramatische Effekt eines hypertheatralen Gesichtsausdrucks.⁵²

„Das institutionalisierte griechische Theater ist *per definitionem* ein Maskentheater gewesen. Es unterschied sich dadurch vom körperbetonten, nicht textgebundenen Mimos, der ohne Maske gespielt wurde und nicht in einen religiösen Festrahmen eingebunden war. [...] Man schreibt die Einführung der Schminkmaske und auch schon einfache Formen konkreter Masken Thespis zu. [...] Horaz nennt als Erfinder der eigentlichen Theatermaske hingegen Aischylos.“⁵³

Im Gegensatz zu den neuzeitlichen Theaterformen trugen im antiken griechischen Theater alle Rollen Masken. Vor allem der Chor wurde durch das Tragen meist identischer Gesichtsabdeckungen als eine Kollektivfigur gesehen. Generell kann gesagt werden, dass durch die griechische Theaterpraxis die Maske einen Wandel in ihrer kulturellen Bedeutung erfuhr. An dieser Stelle fand der weiter oben beschriebene Wandel in der Bedeutung der Maske von einer rituellen zu einer theatralen statt. Anfänglich war es eine rituelle, der Gottheit verhaftete, Maske, die vor allem ihrer Huldigung und Ehrerbietung galt. Durch die bereits genannten Umstände im Dionysos Theater – Schauspielermangel, von Männern gespielte Frauenrollen, große Entfernungen, usw. – wandelte sich die kulturelle Bedeutung der Maske also allmählich von einer kultischen zu einer kulturellen.⁵⁴

„Die Maske, die Beziehung (zum Dionysischen) herstellt, wird ersetzt durch die Maske, die bloß auf Distanz wirkt und damit nur noch im Verhältnis zwischen Akteur und Zuschauer einen theaterpraktischen und ästhetischen Wert hat. [...] Der Akt der Maskierung ist zwar noch Dionysos gewidmet, aber die Maske des Gottes ist bereits symbolisch geworden. Der Zuschauer sieht die Maske aber er weiß, dass es eine Theatermaske ist.“⁵⁵

⁴⁹ Vgl. Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 2007. S.85.

⁵⁰ Ebd. S.85.

⁵¹ Vgl. Ebd. S.85, 622.

⁵² Vgl. Ebd. S.626.

⁵³ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.127-128.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S.128-131.

⁵⁵ Ebd. S.131.

Vor allem anhand der Tragödienmaske lässt sich diese Bedeutungswandlung gut beobachten. Wie bereits erwähnt, sind diese Masken jedoch zum größten Teil heute nicht mehr erhalten und alle Annahmen, die darüber getroffen werden, begründen sich in antiken Vasenbildern. Wie später auch im Nô-Theater waren die meist farbenprächtigen Kostüme in Kombination mit der Maske für die Rolleninterpretation wichtig. Doch nicht nur die unterschiedlichen Farbkontraste der Kostüme halfen bei der Unterscheidung der Figuren. Die Masken selbst waren in verschiedene Gruppen eingeteilt: Jungen, Männer, Frauen und Sklaven. Diese Gruppierungen unterschieden sich im Wesentlichen vor allem durch ihre unterschiedlichen Gesichts- und Haarfarben. Frauenmasken waren Masken heller Hautfarbe, Männermasken hatten hingegen dunkle Gesichter. Die Haarfarbe half bei der Unterscheidung des Alters – von blond über schwarz bis grauweißes Haar der Greise. Auch Beschaffenheit der Haare, Bart, Nase, Gesichtszüge und Brauen waren Hinweise auf Alter und Stand einer Figur. Im Laufe der Zeit wurden die anfänglich noch sehr einfachen Masken immer charakteristischer und ausgefeilter. Zwar wurde immer nur ein bestimmter Typus dargestellt, doch die Expressivität der Masken wuchs. Die Maske wird so also zusätzlich durch ihren emotionalen Ausdruck charakterisiert, der sich über die Dauer auf der Bühne nicht verändern kann. Diese Eindeutigkeit des Ausdrucks war durchaus erwünscht, da so jegliche Ambivalenz ausgeschlossen werden konnte. Im Gegensatz zu der späteren Verwendung der Commedia dell'arte-Maske herrschte zwischen der Maske und dem Gesicht des Schauspielers keinerlei Verbindung. Die Maske war, was sie war: Ein stilistisches Arbeitswerkzeug des Schauspielers zur Verkörperung seiner Rolle. Die griechische Theatermaske ist also die Manifestation des Wortes Prosopon: Für den Schauspieler stellt sie einen Gebrauchsgegenstand dar, während sie für den Theaterzuseher das Gesicht ist, welches mit Emotion und Expression besetzt ist.⁵⁶ An dieser Stelle sei die These erwähnt, dass die Griechen die Theatermaske einführten, um Kunst vom Leben klar abzutrennen. Durch die Beherrschung eines einzigen Ausdrucks wurde der Maske außerdem mehr Autorität als dem realen Gesicht zugeschrieben, da der Maskenausdruck starr und unbeweglich war. Im Unterschied zur späteren vor allem kirchlichen Annahme, dass eine Maske verhülle, scheint das griechische Prinzip genau das Gegenteil zu meinen: In ihrer Funktion als Darsteller macht sie eben genau das, sie stellt etwas dar, sie zeigt etwas und verhüllt dabei keines der Dinge, das sie zeigen soll.⁵⁷

„Der Gebrauch der Maske dient also in allen diesen Fällen dazu, die vorgestellte Erscheinung der Gottheit sichtbar werden zu lassen. Infolgedessen ist es nicht verwunderlich, dass Masken zu den ältesten und zweifellos verbreitetsten Erscheinungsformen heiliger Kunst gehören, nicht gebunden zunächst an den ‚Götzendienst‘, sondern an den Polytheismus. [...] Auch in den Masken des griechischen Theaters, das seinen Ursprung aus dem Kult herleitet, sind diese Bezüge greifbar. Die Antike ließ ihre Götter in der Maske von Menschen auf die Erde herniedersteigen.“⁵⁸

Was bedeutet diese Verhaftung im Glauben bzw. im Kult nun für die Weiterentwicklung der Maske bzw. deren spätere Verwendung? Bevor diese Frage in den nächsten Kapiteln näher

⁵⁶ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.133-142.

⁵⁷ Vgl. Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.65-66.

⁵⁸ Eisermann, Gottfried: *Rolle und Maske*. 1991. S.2.

erforscht werden soll, wird im nächsten Schritt erst noch zu klären sein, was im Kontext dieser Arbeit nun mit „Maske“ überhaupt gemeint ist.

2.5 Definition: Maske im Kontext der Arbeit

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, ist es in der Tat nicht so einfach, einen einheitlichen und allgemein gültigen Maskenbegriff zu definieren. Dieser Anspruch soll auch in der folgenden Definition nicht erfüllt werden. Vielmehr ist es, bedingt durch die Vielfalt des Maskenbegriffs, notwendig, eine für diese Arbeit gültige Aussage zu erarbeiten. In der Folge sollen also vier Aussagen darüber getroffen werden, was Maske im Kontext der vorliegenden Arbeit meint. Im Vorfeld dieser Definition soll erst noch Diderots Maskenverständnis nach Weihe angeführt werden. Richard Weihe beschreibt in „Die Paradoxie der Maske“, Diderot würde das Maskenspiel als eine Verdoppelung des Akteurs empfinden. Indem der Akteur oder Schauspieler maskiert dem Publikum gegenübertritt, stellt er die Bühnenfigur vor seine eigene Person und spaltet sich davon ab. Diderot nennt diesen Vorgang „Spaltung des Ich“, dessen Ausdruck die Maske ist.⁵⁹

„Der Ausdruck der Figur wird vom Ausdruck des Schauspielers getrennt. Der Maskenausdruck ist die Behauptung; der Inhalt ist vermittelbar, der Interpret austauschbar. Die Maske ist die *Form* der Mitteilung. Sie ist das Symbol dafür, dass ein Gesichtsausdruck zeichenhaft hergestellt werden kann und sich nicht mit der Gefühlslage des Maskenträgers zu decken braucht. Die Maske ist bloß aus der Perspektive des Trägers eine Maske; aus Perspektive der Theaterfigur ist sie jedoch ein Gesicht. Bei der konkreten Maske ist das Gesicht des Schauspielers vom Gesicht der Figur materiell getrennt.“⁶⁰

Aus diesem äußerst psychologischen Ansatz ergibt sich die erste Aussage, die im Zuge der Maskendefinition für diese Arbeit getroffen werden kann: Die Maske wird für die Dauer der Vorführung zum Gesicht des Schauspielers. Das Schauspielergesicht wird eins mit dem Maskengesicht; die Maske ist als zweites Gesicht des Schauspielers kein Stellvertreter des eigenen, sondern setzt sich als ein neues, anderes über das eigene. Die Maske tritt als Prosopon für die Dauer des Spiels an die Stelle des natürlichen Schauspielergesichts. Der Zuschauer nimmt dieses in der Folge also als Gesicht der Figur wahr.

Die zweite Aussage der Maskendefinition bezieht sich auf die Emotion, die durch die Maske präsentiert wird. Sie zeigt nämlich nicht das schauspielerimmanente Gefühl, sondern präsentiert lediglich die der Figur adäquaten Emotionen. Die Emotionen des Schauspielers sind völlig unabhängig von jenen, die die Maske präsentiert. Im Gegensatz zur beweglichen Mimik einer realen Person, und der damit verbundenen Vielfalt und Variabilität in den emotionalen Ausdrücken, zeigt die Maske in ihrer Konkretheit immer nur einen Ausdruck (wie sich später im Nô-Theater noch zeigen wird, ist dies aber nicht immer der Fall). Sie zeigt das emotionale Innere der Figur durch einen spezifischen, stilisierten Ausdruck ohne dabei auf das Innere des

⁵⁹ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.171.

⁶⁰ Ebd. S.172.

Maskenträgers zu referenzieren. Die konkave, dem Träger zugewandte, Innenseite der Maske, bleibt dem Zuseher indes völlig verborgen. So kann man sagen: die Maske zeigt in ihrer äußeren Form unverstellt das Innere der Figur, während sie damit den Ausdruck der Figur von jenem des Maskenträgers durch sich selbst trennt.

Dies führt dann zum nächsten, dritten Punkt: die Maske als Paradox oder viel mehr das Prosopon als Paradox. Wie bereits beschrieben wurde, liegt in der Geschichte des Maskenbegriffs auch immer eine gewisse Konkurrenz zwischen natürlichem Gesicht und Maskengesicht, da Maskenspiel immer auch Theater ist. „[D]ie Maske ist geradezu der Gegenbegriff zu Gesicht. Wir verbinden das Gesicht mit dem Individuum, die Maske vor allem mit dem Typus.“⁶¹ So ergibt sich mit dem Wort Prosopon ein Paradox, das nur schwer greifbar scheint. Es wurde ja bereits beschrieben, dass mit dem Prosopon die Dichotomie von Maskierung und Desmaskierung der Masken wegfällt, da das natürliche Sein und der künstliche Schein im Prosopon durch die Erscheinung ersetzt werden. Die konkrete Maske schafft es also, in ihrer paradoxen Funktion das Künstliche als natürlich erscheinen zu lassen. Das Theater bildet für genau diese Paradoxie den passenden Nährboden.

„Die Maske ist eine Zwei-Seiten-Form, die eine konkave Innenseite von einer konvexen Außenseite scheidet. Die Maske ist folglich eine Form der Unterscheidung. Als ein Dazwischen ist die Maske selbst das Unterscheidende. Sie trennt die beiden Seiten (Außenseite und Innenseite), aber sie verbindet sie auch (Maske). Als Trennendes lässt sich die Maske als Operation des Entweder-oder verstehen, als Verbindendes als Operation eines Sowohl-als-auch. Die Form der Maske bietet die Möglichkeit, am selben Ort diese beiden Prinzipien gleichzeitig zu beobachten, das Trennende und das Verbindende. So gesehen ist die Maske eine Form, die Unterscheidendes (Innenseite und Außenseite) vereinigt (durch das Dazwischen). [...] Die Maske (als Form) ist die Paradoxie (das Modell für eine Paradoxie) einer Einheit des Unterschiedenen.“⁶²

Dies führt zum vierten und letzten Punkt der Maskendefinition für diese Arbeit: Die Maske wird als konkretes Objekt verstanden, welches durch den Akt des Aufsetzens das Natürliche vom Künstlichen unterscheidet und zeitgleich aus Sicht des Publikums das Künstliche an Stelle des Natürlichen setzt. Die Maske soll also als eine konkrete Form der Unterscheidung definiert werden, die als Dazwischen zwischen Innenseite, die dem Schauspieler zugeschrieben ist und der Außenseite, die der Figur zugeschrieben ist, unterscheidet. Gleichzeitig verbindet sie aber diese beiden Seiten und präsentiert diese Verbindung in der Gesamtheit der Rolle. Auch in dieser Art stellt die Maske eine Paradoxie dar, denn sie verbindet im gleichen Maße wie sie unterscheidet. Indem sie dies tut, zeigt sich etwas Neues, zuvor Ungekanntes, was dem Spiel, der Rolle eine neue Dimension verleiht.

„Maske ist also eine Spielregel, EINE unter anderen; in jedem Spiel ist das Ich ein anderes; eine Fülle von ‚Identitäten‘ lauert gleichsam auf eine Gelegenheit, endlich zum Zuge zu kommen. Insofern ist MASKIEREN ein Demaskieren, ein Entdecken. Verborgenes wird durch die neue Spielregel ins Spiel gebracht [...].“⁶³

⁶¹ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.52.

⁶² Ebd. S.35.

⁶³ Nickel, Hans-Wolfgang: *Spielpädagogik der Maske*. 2004. S.21.

Zusammenfassend meint Maske im Kontext der Arbeit also vier Sachverhalte, die sich gegenseitig bedingen:

1. Die konkrete Maske ersetzt für die Dauer des Spiels oder des Tragens der Maske das natürliche Gesicht des Schauspielers – es stülpt sich als Prosopon über das natürliche Prosopon.
2. Die Emotion, die mittels der Maske an den Zuschauer vermittelt wird, ist nicht ident mit den Emotionen des Schauspielers.
3. Die Maske ist ein Paradox, da sie mit Hilfe des künstlichen Prosopons das natürliche ersetzt und das Künstliche als das Natürliche darstellt.
4. Die Maske ist ein konkretes Objekt, das als ein Dazwischen die Innenseite von der Außenseite gleichermaßen trennt wie verbindet.

Was das nun für die Masken im Nô-Theater und in der Commedia dell'arte bedeutet, wird in weiterer Folge zu klären sein.

3. Das traditionelle japanische Nô-Theater

Das Nô-Theater, Japans bekannteste Theatertradition, entstand wie es heute noch bekannt ist, in der zweiten Hälfte des 14. Jh., in einer Zeit, die politisch sehr instabil war. Erst durch die Spaltung Japans in zwei Kaiserreiche war die Vermischung höfischer und volkstümlicher Bräuche möglich und legte so den Grundstein für das Nô. Schauspielertruppen zogen von Hof zu Hof, von Fest zu Fest und boten ihre virtuoson Künste dar.⁶⁴ „In einer dieser Schauspielertruppen entstand durch Vermischung und Überlagerung religiöser und volkstümlicher Genres mit höfischen, poetischen Traditionen die Kunst des Nô, damals *sarugaku* genannt.“⁶⁵ Doch die eigentlichen Wurzeln des Nô liegen tief in der asiatischen Theatertradition begründet. Vor allem von China ausgehend wurden viele theatrale Elemente und Traditionen in andere asiatische Länder verbreitet. So auch das chinesische „san-yüeh“, was im Japanischen „sangaku“ bzw. „sarugaku“ bedeutet und eben die Vorform des heute bekannten Nô-Theaters bildet. Diese Schaukunst war ein Sammelbegriff für eine Vielzahl, vor allem maskierter, (teils pantomimischer) Darbietungen und Tänze. Diese Spielformen enthielten bereits dramatische und komische Elemente und waren bei Volk und Adel gleichermaßen beliebt. In der Muromachi-Epoche (1333- 1573) erlangte das, sich aus dem „sarugaku“ weiterentwickelte, sarugaku-Nô immer mehr Beliebtheit und wurde zum festen Bestandteil höfischer Feste. Vor allem der volksnahe Teil des sarugaku hatte sich mit Teilen des dengaku im 14. Jh. zu einer, Tanz und Gesang sehr stark einbeziehenden, Form herausgebildet: dem Kunst-sarugaku oder „sarugaku (no) nô“.⁶⁶ Wie sich diese Theaterform nun genau entwickelte, welche Faktoren hierin eine Rolle spielten, welche kulturellen und rituellen Regeln dieser Kunstform zu Grunde liegen und welche Ausformungen sie schließlich hatte, wird in den folgenden Unterkapiteln erläutert werden. Ein Verweis soll an dieser Stelle noch zu einer der verwendeten Quellen gemacht werden: Benito Ortolani verfasste einen Abschnitt des Buches „Einführung in das ostasiatische Theater“⁶⁷, welches von Heinz Kindermann herausgegeben wurde. Auf Grund der nationalsozialistischen Vergangenheit Kindermanns ist die Quelle daher besonders kritisch zu betrachten. In Anbetracht der Ermangelung an brauchbarer Literatur bezüglich japanischer Theatermasken wird dieses Buch dennoch in dieser Arbeit Verwendung finden. Unabhängig von Kindermanns Nahverhältnis zum Nationalsozialismus, ist Ortolanis Ausführungen keine entsprechende Grundhaltung zu entnehmen. Daher soll sein Abschnitt als objektive, wissenschaftliche Basis für diese Arbeit herangezogen werden und dient nicht der Übernahme von persönlichem, womöglich nationalsozialistischem, Gedankengut.

⁶⁴ Vgl. Brandt, Klaus (Hrsg.); Bethe, Monica: *Nô – Gewänder und Masken des japanischen Theaters*. Stuttgart: Linden-Museum. 1993. S.13.

⁶⁵ Ebd. S.13.

⁶⁶ Vgl. Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon*. 2007. S.489-490.

⁶⁷ Ortolani, Benito: IV. Teil. Das japanische Theater. In: *Einführung in das ostasiatische Theater*. Hrsg. von Heinz Kindermann. 2. grundl.veränd.Aufl. Wien (u.a.): Böhlau. 1985. S.317-427.

3.1 Entwicklungsgeschichte des Nô-Theaters

„Das Schriftzeichen Nô, das der Theaterform den Namen gab, bedeutet ‚Können‘.“⁶⁸ Die Entwicklung des japanischen Theaters setzte, wie bereits erwähnt, in anderen Teilen Asiens an, bevor es seinen Weg nach Japan fand. In der Ausformung, in der das Nô-Theater aus heutiger Sicht bekannt ist, bildete es sich zwischen dem 13. Jh. bis Mitte des 15. Jhs. heraus. Will man die Komplexität dieser Theaterform verstehen, muss man in der Geschichte einige Jahrhunderte zuvor ansetzen, da das Nô nicht nur in chinesischen Traditionen fußt, sondern auch seine ganz eigenen rituellen Vorgeschichten mitbringt.

„Die ältesten Formen des sakralen Tanzes sind in Japan wie übrigens in den meisten Theatertraditionen die ersten dramatischen Ansatzpunkte. Hier erscheinen Maske und Verkleidung, die urtheatralischen Elemente der Verwandlung, durch die Mythos in Pantomime, Rhythmus und manchmal auch schon gesungener Poesie dargestellt wird.“⁶⁹

Den Masken wurden überdies in den rituellen Tänzen verschiedene magische und teilweise sogar heilende Eigenschaften zugeschrieben, was die Maske bereits sehr früh zu einem bedeutsamen Element der japanischen Kultur machte. Ähnlich wie bereits bei den Griechen wurden die Masken mit Gottheiten gleichgesetzt und deren Aufsetzen als göttliche und heilige Handlung angesehen.⁷⁰

Die oftmals verwirrend wirkende Ursprungsgeschichte des Nô lässt sich, dem neuesten Stand der Forschung nach, vor allem an zwei Quellen festmachen. Die erste ist das bereits erwähnte *sangaku* (später *sarugaku* und meint so viel wie „verschiedenartige Musik“), welches aus China in der Nara-Zeit (646-794) nach Japan gelangte. Diese Kunstform bestand aus verschiedenartigen akrobatischen Attraktionen, Jongleuren und Zauberei. Die zweite Quelle stellt das japanische komische Pantomimenspiel dar, welches als „*wazaogie*“ bezeichnet wurde. Mit dieser Pantomimenkunst verschob sich das *sangaku* zwischen 794 und 1185 immer mehr vom zirkusartigen zum, als realistisch empfundenen, Schauspiel „*monomane*“. *Monomane* bedeutet „Imitation, Mimik“ und bildet fortan die Basis des japanischen Theaters.⁷¹

„Das zeremonielle *sarugaku* war der Chinesischen und bugakuartigen Inhalten gebunden. Dagegen war das volkstümliche *sangaku* viel freier in der Entwicklung sowohl der ursprünglichen Chinesischen Elemente wie auch der typisch Japanischen ‚realistischen‘ Schauspielkunst. Mit dem Untergang der politischen Hegemonie des Hofadels am Anfang der Kamakura-Zeit (um 1185) hörte das zeremonielle *sarugaku* allmählich auf.“⁷²

So war Raum für das volkstümliche *sangaku*, dessen Feierlichkeiten vor allem durch ausgestoßene *sangaku*-Berufsschauspieler verbreitet wurden. Die Pflege der *gagaku*-Musik und der *bugaku*-Tänze trat immer weiter in den Hintergrund, da sich der zeremonielle Rahmen weg vom Hofadel hin zu den Provinzen verschob. Durch ihre neu gewonnene Beliebtheit im Volk konnten die *sangaku*-Schauspieler ihr Können weiter verfeinern und so erreichte die sogenannte *monomane*-Kunst besondere Virtuosität. Die glaubwürdige Darstellung von bekannten Göttern und Geistern

⁶⁸ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.258.

⁶⁹ Ortolani, Benito: IV. Teil. Das japanische Theater. 1985. S.317.

⁷⁰ Vgl. Ebd. S.319.

⁷¹ Vgl. Ebd. S.330-331.

⁷² Ebd. S.331.

war dabei ein wesentlicher Aspekt. Zu diesem Zweck führten die Schauspieler Masken ein, wodurch das sangaku allmählich im 13. und 14. Jh. zu einem Maskendrama wurde. Mit den neuen Entwicklungen veränderte sich auch die Bezeichnung dieser Schauspielkunst von sangaku zu sarugaku, was durch seine Beziehung zum Schriftzeichen des Affen der Kunst einen würdigen Klang verlieh. Die religiösen sangaku-Schauspieler wandelten ihre Kunst also im Bestreben nach gesellschaftlicher Anerkennung immer weiter hin zum heute bekannten Nô. An dieser Entwicklung waren vor allem der sarugaku-Berufsschauspieler Kanami und sein Sohn Zeami maßgeblich beteiligt, denn sie brachten das Nô-Theater erst in seine heute noch weltberühmte Form.⁷³

„Für Jahrhunderte herrschte in der Nô-Welt eine strenge Tradition des Geheimnisses [...]. Die wichtigsten Schätze, sowohl der Nô-Texte wie auch der Schauspielkunsttheorie und der Musik, blieben verborgen innerhalb der Nô-Familien. [...] Man schrieb die Nô-Texte meistens Zen-Mönchen zu. Heute wissen wir, dass die Erscheinung zweier großer Gestalten, Kanami und besonders Zeami, jener Entwicklung der Dengaku- und Sarugaku-Aufführungen einen neuen, genialen Kurs gegeben und dadurch praktisch eine neue Theatergattung geschaffen hat.“⁷⁴

Das sarugaku war die Kunst der niederen Schichten, des Volkes, in den Provinzen. Doch durch die Verbindung mit Elementen aus dem dengaku-no-nô, wie später noch beschrieben werden wird, erwuchs es allmählich zur großen Kunst des traditionellen Nô. Diese Basis, die durch Kanami geschaffen wurde, entwickelte sein Sohn Zeami weiter, bis hin zur Vollendung der Nô-Kunst in literarischer, musikalischer, schauspielerischer und tänzerischer Hinsicht. Er definierte Figuren und Regeln für die Spielkunst. Allerdings gibt es keine allgemein gültige Definition von dem, was das Nô ausmacht, so wie es beispielsweise bei Aristoteles' Definition der Tragödie der Fall ist. Zeami ging es mehr um die Praxis und die Ausführung des Spiels und weniger um die theoretischen Anhaltspunkte.⁷⁵

⁷³ Vgl. Ortolani, Benito: IV. Teil. Das japanische Theater. 1985. S.331-332.

⁷⁴ Ebd. S.340-341.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S.341-342.

3.2 Zusammenhang zwischen Ritual, Religion, Kunst und Kultur

Das ursprüngliche Nô war von einer starken Repräsentation bekannter Götter und Geister geprägt. Aber nicht nur diese wirkten einflussreich auf die Entwicklung des Nô. Auch die sich damals entwickelnde Samurai-Kunst war ein wichtiger Einflussfaktor. Samurai waren im niederen Adel angesiedelt und vergleichbar mit dem europäischen Rittertum. Sie sorgten in den Provinzen für Ruhe und Ordnung. Die Werte dieser Samurai-Kultur flossen später in die Nô-Stücke ein und stellten diese in eine direkte Verbindung zum Zen-Buddhismus, der die Kultur des mittelalterlichen Japans stark geprägt hatte.⁷⁶

„Die Nô-Stücke spiegeln im allgemeinen in ihren Inhalten nur selten die theoretische Lehre des Zen. Bekanntlich beschäftigen sie sich öfters mit shintoistischen oder aus Traditionen verschiedener buddhistischer Schulen kommenden Vorwürfen. Die Nô-Kunst ist aber wie die Dichtung oder die Tuschnalerei jener Zeit vom Lebensgefühl und von den ästhetischen Prinzipien des Zen erfüllt. [...] Diese Grundbegriffe der Zen-Ästhetik [...] dienen als unentbehrliche Vorbereitung für das Verständnis der Schönheit der Nô-Kunst.“⁷⁷

Um die Entwicklung des Nô-Theaters als Konglomerat verschiedener Traditionen besser begreifen zu können, muss der Vollständigkeit halber an dieser Stelle kurz auf das *dengaku-no-nô* eingegangen werden. Ursprünglich verstand man unter „*dengaku*“ eine Musiktradition, die mit Felddtänzen einherging. Die Götter wurden in dieser Reisfeldmusik um reiche Ernte angefleht. Ein Bestandteil dieses Kults waren auch Fastnachtszüge, Kostüme und Masken. Während der Feierlichkeiten wurden *dengaku*-Tänze gemeinsam mit den professionellen *sarugaku*-Spielen aufgeführt, wodurch sich aus dem *dengaku* nach und nach eine eigene Unterhaltungsform, das *dengaku-no-nô*, entwickelte. Dieses hatte sich einige Elemente der *sarugaku*-Kunst entliehen und in eine eigenständige Kunstform gewandelt. Vor allem mächtige Tempel engagierten diese *dengaku*-Truppen, wodurch der religiöse Aspekt der Aufführungen zusätzlich verstärkt wurde. Um Missfallen des teils adligen Publikums auszuschließen, wurden alle anstößigen Elemente nach und nach durch buddhistische und shintoistische ersetzt.⁷⁸

„Eine ähnliche Entwicklung zeigt das *sarugaku*, das in derselben Zeit zum *sarugaku-no-nô* (Kunst-Sarugaku) wird. Im 14. Jh. ist der Unterschied zwischen den Gattungen schwer zu finden. [...] Der große Sarugaku-Schauspieler Kanami, der mit seinem Sohn Zeami als Gründer der neuen Nô-Kunst gilt, verehrte als eigenen Meister in der Schauspielkunst den berühmten *Dengaku*-Schauspieler Itchû.“⁷⁹

Diese Verbindung Kanamis von volkstümlicher und geistlicher, adliger Kunst, also von *sarugaku* und *dengaku*, machte die Kunst auch bei höheren Publikumsschichten beliebt. Doch wie verhielt sich im *sarugaku* der Bezug zu Religion und Kult? Generell trennt die japanische Volkstradition nicht zwischen Mensch und Gottheit. Gottheiten heißen in Japan „*kami*“ und entsprechen eher nicht fassbaren Kräften als konkreten Personen. Diese Kräfte können entweder Nutzen oder Schaden bringen, wodurch auch ganz normale Menschen *kami* sein können. Es sind jedoch vor allem jene Menschen, die sich durch besondere Fähigkeiten auszeichnen oder in ihrem Leben

⁷⁶ Vgl. Ortolani, Benito: IV. Teil. Das japanische Theater. 1985. S.335-336.

⁷⁷Ebd. S.337,338.

⁷⁸ Vgl. Ebd. S.332-333.

⁷⁹ Ebd. S.333.

etwas Außergewöhnliches erlebt haben. Auch der shite (Hauptdarsteller) im japanischen Nô-Theater ist so ein kami, da er durch das Tragen der Maske eine gewisse Besessenheit von einer anderen Kraft zeigt. Die Menschen selbst sind den mächtigen kami-Trägern ausgeliefert und versuchen diese durch Opfergaben wohlwollend zu stimmen. Ähnlich wie bei den Dionysienfesten in der Antike werden zu Ehren der kami Feierlichkeiten veranstaltet, bei denen diesen Opfergaben dargebracht und Musik und Tanz, teils maskiert, dargeboten werden. Bei diesen Festen traten auch die sarugaku- und dengaku-Spieler auf.⁸⁰

„Eine Maske erklärt sich nicht allein durch ihre Form, sondern durch den Kult, indem sie ihre Bedeutung vor einem eingeweihten Publikum gewinnt. Erst der Kult verleiht der Maske das Leben, das der geschnitzten Oberfläche fehlt, und stattet sie mit Stimme, Blick und Bewegung aus.“⁸¹

3.3 Das fünfteilige Nô-Spiel

Der durch Zeami im 14. Jh. geschaffene Kern des Nô-Repertoires wird auch heute noch gespielt. Das sogenannte „Nôgaku“ besteht grundsätzlich aus drei Traditionen: Okina, Kyôgen und Nô. Diese drei Traditionen sind Teil eines vollständigen Nô-Programmes, welches aus dem fünfteiligen Nô-Spiel und den vier, dazwischen eingeschobenen, Kyôgen besteht und von Okina eingeleitet wird. Da eine genauere Beschreibung von Okina und Kyôgen den Rahmen dieser Arbeit jedoch übersteigen würde, soll im weiteren Verlauf nur kurz auf den Aufbau des Nô eingegangen werden. Zum Kyôgen sei zum besseren Verständnis Folgendes angemerkt: Es handelt sich dabei um humoristische Darbietungen, die immer zwischen zwei Nô-Spielen eingeschoben werden.⁸²

„Kleine Lustspiele, in denen in stilisierter Aufführungstechnik stark typisierte Charaktere mit ausgeprägter Mimik und großer Gebärde witzige Dialoge führen und von denen einige maskiert auftreten. [...] Es wird angenommen, dass die Nô-Maskenschnitzer auch Masken für die heiteren Zwischenspiele geschaffen haben.“⁸³

Im Gegensatz zu den heiteren Kyôgen, war das traditionelle Nô-Spiel einer angestrengten Rezeption verpflichtet. Übersetzt man den Begriff „Nô“ ins Deutsche, so bedeutet er soviel wie „Fähigkeit“ oder „Können“. Gespielt wird im Nô hauptsächlich von Männern, wobei es auch eine Phase gab, in der Frauen das Spielen erlaubt war. Getragen wird die Handlung von dem Hauptdarsteller „shite“ und dem Nebenspieler „waki“. Der Haupthandlung liegt die Verbindung von zwei Seins-Ebenen, der alltäglichen Wirklichkeit und der Traum-Ebene, zu Grunde. Dies hat zur Folge, dass Handlung und Tanz im Nô höchst stilisiert und reduziert zur Aufführung gelangen und die Bewegungen und Gesten auf ihr Wesentliches reduziert werden. Dieser abstrakte und unrealistische Stil wird durch den Einsatz von kunstvoll gestalteten Masken zusätzlich verstärkt.⁸⁴

⁸⁰ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.35-36.

⁸¹ Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.50-51.

⁸² Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.20-21.

⁸³ Ebd. S.21.

⁸⁴ Vgl. Ebd. S.21.

3.3.1 yûgen, monomane und hana

Alle Elemente des Nô-Spiels sind sozusagen drei ästhetischen Prinzipien verhaftet: yûgen, monomane und hana. Vor allem yûgen ist ein Begriff der japanischen Kunsttheorie, der schon lange vor Zeami existierte und dem er seine Nô-Kunst in erster Linie verschrieb. Das Wort „yûgen“ an sich stammte ursprünglich aus dem Chinesischen und bestand aus zwei Schriftzeichen: „yû“ was so viel bedeutet wie das, was man kaum sinnlich wahrnehmen kann. Und „gen“, was die unbeschreibliche Tiefe meint, die sich jeglicher konkreten Definition entzieht oder jegliches Denken übersteigt. Dieser poetische Begriff oder vielmehr diese Kunstansicht war es, die Zeami zur Grundfeste seines Nô erklärte. Die Nô-Ästhetik sollte alles sein, was der yûgen-Begriff implizierte: „eine elegant-prächtige, eine erhabene und eine einsam-stille Schönheit“^{85 86}.

„In allen Künsten und Dingen versteht man unter *yûgen* die höchste Vollkommenheit. Insbesondere in unserm Nô hat der Stil des *yûgen* allerhöchsten Rang.“ [...] Doch nicht nur Erscheinung und Stimme des tanzenden und singenden Nô-Spielers sollen durch *yûgen* bestimmt sein, sondern auch der Aufbau, der jedem einzelnen Nô-Spiel zugrunde liegt. Der Mittelteil hat dabei der eigentliche Bereich des *yûgen*. [...] Danach stellen die in der Mitte des Programms befindlichen Frauen-Spiele, die *kazura-mono*, die reinste Verkörperung des *yûgen*-Begriffs dar. Das *yûgen* beherrscht auf diese Weise das Innen und Außen des Nô.“⁸⁷

Das zweite ästhetische Prinzip des Nô ist monomane, was so viel wie „Mimik“ oder „Darstellung“ meint. Die „Darstellung“ gilt im Nô als eigenständiges Element, welches neben Gesang und Tanz auf der Bühne zu sehen ist. Es ist also nicht nur ein ästhetisches Prinzip, sondern eine Spielweise. Die Kunst der monomane liegt in erster Linie in einer Art „vollständigen Nachahmung“ dessen, was der Schauspieler verkörpert oder eben darstellen soll. Wichtig dabei ist, dass die Wirklichkeit nicht eins zu eins nachgestellt, sondern lediglich das innere Wesen des Darzustellenden verkörpert wird. Mit äußerlichen Hilfsmitteln wie Maske und Kostüm schafft der Schauspieler eine derartige Annäherung an das Darzustellende, dass mit Hilfe des entsprechenden Einfühlungsvermögens eine innere Wandlung passiert. Diese innere Wandlung äußert sich dann in Form der monomane. Im Verhältnis zu yûgen erachtet Zeami das Prinzip der monomane allerdings als weniger bedeutungsvoll für das Spiel.

Das dritte und letzte Kriterium Zeamis für sein Nô-Spiel ist hana, was mit „Blüte“ zu übersetzen und der am schwersten zu definierende Begriff ist.⁸⁸

„Zeami unterscheidet zwei Arten der Blüte: die ‚zweiteilige Blüte‘ und die ‚wahre Blüte‘. Die erste besteht in der Anmut der Jugend, deren Gestalt und Stimme von zarter Schönheit sind. Die ‚wahre Blüte‘ muss dagegen erst erworben werden. Sie besteht in einer vollkommenen Beherrschung des technischen Könnens.“⁸⁹

Diese drei ästhetischen Prinzipien sollen sich in allen fünf Teilen des Nô-Spiels wiederfinden.

⁸⁵ Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. Stuttgart: Steiner. 1990. S.12.

⁸⁶ Vgl. Ebd. S.11-12.

⁸⁷ Ebd. S.14-15.

⁸⁸ Vgl. Ebd. S.36.

⁸⁹ Ebd. S.36.

3.3.2 Aufbau und Inhalt

Im Grunde sind die Nô-Stücke ident aufgebaut und folgen einer ähnlichen Struktur. Diese fünf Teile oder Gruppen stellen eine Art Grundthema dar, welches in jedem Stück dann unterschiedlich abgehandelt wird. Die Stücke der ersten Gruppe behandeln die Erscheinung einer oder mehrerer Gottheiten und werden deswegen „Götterstücke“ genannt. Die Stücke dieser Gruppe bilden immer die Eröffnung des Nô-Spiels nach dem Okina. Im zweiten Teil werden dann Heldengeschichten erzählt, weswegen die Stücke dieser Gruppe „Kriegsstücke“ heißen. Oftmals bezieht sich deren Inhalt auf die Samurai-Kunst. Der dritte oder Mittelteil wird als „Perücken- oder Frauenspiel“ bezeichnet und ist, wie bereits beschrieben, die Verkörperung des yûgen. Perückenspiel wird dieser Teil auch deswegen genannt, da der männliche Schauspieler zusätzlich zu einer Maske auch eine Perücke trägt, um eine Frau verkörpern zu können. Die Stücke über irrsinnige Frauen bilden im Nô dann den dramatischen Höhepunkt und somit die vierte Gruppe. Abgeschlossen wird dann das gesamte Stück vom fünften und letzten Teil, dem „Schlussstück“.⁹⁰

„Aus den erzählten Inhalten kann man leichter einen Einblick in den dramaturgischen Aufbau eines Modell-Nô [...] gewinnen, nach dem Schema der fünf Abschnitte (*godan*). Der erste Abschnitt enthält den Auftritt des Nebenspielers (*waki*) mit oder ohne Begleitung (*waki-tsûre*): Eingangsmusik (*shidai*), Selbsteinführung (*nanori*), Erklärung des Wanderzieles [...]. Damit ist das *jo* (Beginn) des Stückes beendet. Der zweite Abschnitt besteht aus dem Auftritt des *shite* (Hauptdarsteller): wie das gesungene *shidai* gewöhnlich den *waki* einführt, so fängt der *shite* mit einem *issei* an. [...] wodurch u.a. das Thema des Dramas poetisch umschrieben wird. Der dritte Abschnitt enthält den folgenden Dialog zwischen *shite* und *waki* wodurch die Situation weiter geklärt wird [...] bis im vierten Abschnitt die Enthüllung des wahren Seins des Hauptdarstellers und die Verwandlung des Hauptdarstellers in seine echte Gestalt vorbereitet wird [...]. Diese drei zentralen Abschnitte gehören alle zum *ha*, der Entwicklung. [...] In den Nô-Stücken, die als Ich-Drama bezeichnet werden dürfen, besteht die dramatische Spannung aus einem Konflikt zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen dem Menschen und seinem Schicksal.“⁹¹

Welche Rolle dabei die Masken, deren Bedeutungen und Einsatz spielen, wird im nächsten Kapitel genauere Betrachtung finden. Zur Struktur der komplexen Nô-Stücke sei der Vollständigkeit halber noch erwähnt: Die Grundelemente von Darstellung und Bewegung werden „kata“ genannt. Diese stilisierten Ausdrucks- und Bewegungsfiguren folgen einem strengen Muster und Ablauf und sind stets die komprimiertest mögliche Form einer Geste oder einer Emotion. Das Nô vereint über 200 kata, dessen szenischer Höhepunkt der Tanz ist. Diese Tänze beziehen sich jedoch meist nicht auf den Inhalt, sondern dienen rein der ästhetischen Präsentation. Jede Nô-Schule hat dabei über die Jahrhunderte einen eigenen Stil in der Darstellung der kata entwickelt.⁹²

⁹⁰ Vgl. Ortolani, Benito: IV. Teil. Das japanische Theater. 1985. S.346-351.

⁹¹ Ebd. S.352-353.

⁹² Vgl. Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.51-52.

3.4 Nô-Masken – Herstellung, Bedeutungen und Anwendungen

„Während die meisten alten Theatermasken eher in den Bereich handwerklicher Volkskunst gehören, zählen die Nô-Masken zu den hervorragenden Schöpfungen japanischer Plastik. [...] Da Gewand und Maske im Nô-Theater in so vortrefflicher Weise ausgebildet sind, ist zu vermuten, dass sie in der Struktur dieser Theaterform eine besondere Rolle spielen. Es ist ein Formprinzip des Nô, mit geringstem Aufwand tiefste Wirkung zu erzielen.“⁹³

Im Nô gibt es mehr als 400 verschiedene Masken, die sich in mehrere (Unter-)Gruppen unterteilen lassen. Grundlegend lassen sich, analog zu den fünf Teilen des Nô-Spiels, fünf Grundtypen differenzieren: Gottheiten, Geister, Ritter/Krieger, Frauen/andere Menschen und Dämonen. Zusätzlich wurde mit der Zeit eine sechste Gruppe, die der „alten Männer“, ergänzt. Jeder Maske wird außerdem eine spezifische Gewandung zugeschrieben, die sich in Farbe und Muster von den anderen deutlich unterscheidet.⁹⁴ Der Ursprung der japanischen Theatermaske liegt in der Maskentradition des *gigaku*, ein asiatischer Maskentanz welcher im 7. Jh. vom asiatischen Festland auf die Insel gelangte.⁹⁵ Da die Nô-Masken seit jeher als besondere Kulturschätze galten und wie Heiligtümer behandelt wurden, wurde es im Laufe der Entwicklungsgeschichte gang und gäbe, sogenannte Prototypen zu erstellen. Es wurde für jede Rolle in jeder Nô-Schule ein Prototyp fixiert, um davon dann Abbilder zu schaffen. Diese Mustermasken nennt man „honmen“ – diese sind in den meisten Fällen nicht mehr erhalten. Die Nô-Masken, die in den Theateraufführungen zum Einsatz kommen, sind dann hoch präzise gearbeitete Holzskulpturen, die durch ihre dynamische Schnitzart, je nach Lichtverhältnis, sogar den Gesichtsausdruck ändern können. Zusätzlich dazu sind sie meist asymmetrisch geschnitzt und gleichen damit dem menschlichen Gesicht. Hier sind noch die Einflüsse sichtbar, die das japanische Theater vom asiatischen Festland übernommen hatte. Die Asymmetrie der Maske entspricht der chinesischen Vorstellung von yin und yang, wobei die linke Gesichtshälfte die „schattige“ und die rechte die „helle“ ist. Gemeinsam bilden sie eine harmonische Einheit, welche Zeami als essenziell in seinem Nô-Theater betrachtete.⁹⁶

Ein weiteres besonderes Merkmal der Nô-Maske ist ihre Innen- bzw. Rückseite. Diese muss nicht nur einer gewissen künstlerischen Qualität genügen, sondern auch, durch die Meißelspuren, direkten Rückschluss auf die Kunstfertigkeit des Maskenschnitzers geben. Auch in Sachen Komfort spielt die Beschaffenheit der Rückseite eine bedeutsame Rolle, soll doch die Maske schließlich bequem, wie eine zweite Haut, über dem eigenen Gesicht liegen. Zusätzlich gibt die Art der Meißelspuren einen Hinweis darauf, welcher Natur die Maske ist. Die Innenseiten dämonischer Masken weisen meist grobe und wilde Spuren auf, während die einer jungen Frau fein und glatt gearbeitet ist. Üblich war es auch, dass sich der Maskenschnitzer auf der Rückseite mittels Siegel

⁹³ Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.11.

⁹⁴ Vgl. Ebd. S.52-53.

⁹⁵ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.19.

⁹⁶ Vgl. Ebd. S.28-30.

oder Schriftzeichen verewigte und auch andere Informationen wie Maskenträger oder Restaurationsdaten dort vermerkt wurden.⁹⁷

Generell ist zur Herstellung der Masken zu sagen, dass diese, wie die Masken selbst, hoch komplexen Regeln unterlag. Die geheimen schriftlichen Anweisungen zum Schnitzen einer solchen Maske existieren bereits seit 1573 und dienten den Edo-zeitlichen Maskenschnitzern als Grundlage für die bis heute bekannten Nô-Masken. Der Tradition nach wird das Abbild der Maske wie eine Skulptur nicht aus dem Holz geschnitzt, sondern geschlagen. Man glaubte, dass die Basis der Maske bereits in dem auserwählten Stück Holz vorhanden war und nur noch „herausgeklopft“ werden müsse. Außerdem betrachtete man Bäume im alten Japan als Sitz göttlicher Kräfte, wodurch die Maske etwas davon beinhaltet. Zur Herstellung der Masken wird seit der Edo-Zeit nur bestens gelagertes Zypressenholz verwendet, welches möglichst wenige Astlöcher aufweisen sollte. Durch den Verlauf der Maserung kann man noch heute Rückschlüsse darauf ziehen, wie alt eine Maske ist. In drei Stufen wird dann die eigentliche Maske aus dem Stück Holz herausgeschlagen, wobei im letzten Schritt vor allem die feinen Gesichtszüge geschnitzt werden, die für die Veränderungen des Ausdrucks verantwortlich sind. Ähnlich wie der Schauspieler später im Stück, dreht der Schnitzmeister die Maske im künstlichen Licht, um die Veränderungen zu überprüfen. Ist die Maske fertig geschnitzt, wird ihre Rückseite mit Lack versiegelt. Auf der Außenseite wird eine Schicht tierische Gelatine aufgetragen, die durch beigemischte pulverisierte Muscheln der Maske einen weißen Grundanstrich gibt. Erst danach folgt die farbige Bemalung.⁹⁸

3.4.1 Gliederung der Masken in die unterschiedlichen Typen

Die traditionelle Nô-Maske ist eine leichte Gesichtslarve aus Zypressenholz, die zwischen 19 und 21cm hoch und 12 bis 15cm breit ist. Die Masken bedecken das gesamte Gesicht des Schauspielers, wobei Frauenmasken etwas kleiner ausfallen, sodass ein Teil des männlichen Schauspielers sichtbar bleibt. Die farbig gefassten Gesichtsmasken werden mit einer farbigen Kordel am Hinterkopf befestigt, deren unterschiedliche Farben seit der Edo-Zeit je nach Nô-Schule festgelegt waren. Um das Spiel des Nô-Darstellers nicht zu hindern, ist der Maskenmund meist geöffnet und die Augen haben kleine Sehlöcher, um dem Schauspieler Orientierung auf der Bühne zu ermöglichen. Wie bereits zuvor erwähnt, unterscheidet man je nach Teil des Nô-Spiels verschiedene Maskengruppen. Grob können die Gesichtsabdeckungen in folgende Gruppen unterteilt werden: Masken von Frauen, anderen Menschen, Geistern, Gottheiten, alten Männern, Kriegern und Dämonen. Eine andere Unterteilung gliedert die Nô-Masken in die Gruppen „Masken mit menschlichem Gesichtsausdruck“ und „Masken mit andersartigem Gesichtsausdruck“. Generell ist durch die große Anzahl an unterschiedlichen Masken, die sich oft nur durch Nuancen voneinander unterscheiden, eine einheitliche Klassifizierung schwierig festzulegen. Oftmals tragen

⁹⁷ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.30-31.

⁹⁸ Vgl. Ebd. S.31-32.

nämlich Masken gleicher Gesichtszüge trotzdem unterschiedliche Namen. Zusätzlich hatte jede Nô-Schule ihre eigene Maskentradition, was eine Abgrenzung der einzelnen Typen ebenfalls erschwert.⁹⁹

3.4.1.1 Nô-Masken mit menschlichem Ausdruck

Die Klassifizierung der Maske nach menschlichem Ausdruck unterteilt sich ihrerseits erneut in folgende Unterkategorien: Masken mit regulärem und Masken mit merkwürdigem Gesichtsausdruck. Wie die Bezeichnung „menschlich“ bereits vermuten lässt, finden sich in dieser Maskengruppe nur Masken junger und alter Frauen und Männer. Allerdings gibt es auch hier eine Ausnahme, was die Komplexität der Nô-Masken noch zusätzlich unterstreicht.

Die Masken mit regulärem Gesichtsausdruck sind vor allem jene, die junge Männer und Frauen im Schönheitsideal der höfischen Gesellschaft der Heian-Zeit repräsentieren.¹⁰⁰

„In den typisierten Gesichtern dieser Masken sind die schmalen Augen mit runden, ovalen oder rechteckigen Sehlöchern halb geschlossen. Der Mund ist leicht geöffnet und hat unterschiedlich geformte Lippen und Mundwinkel. In diesem sind meist eine oder zwei Reihen geschwärzter Zähne sichtbar – im alten Japan galten weiße Zähne als unansehnlich.“¹⁰¹

Die Masken dieser Maskengruppe haben zusätzlich die besondere Eigenschaft, durch die einzigartige Schnitzkunst innerhalb von Freude und Trauer ihren Gesichtsausdruck verändern zu können. Durch die flach geschnitzte, plastisch nur wenig betonte Oberfläche zeigen sich diese Gesichtslarven aus der Frontalansicht sehr elegant, schön und kühl. Diese scheinbare Ausdruckslosigkeit und Gefühllosigkeit eröffnet dem Darsteller die Möglichkeit, während des Spiels verschiedene Ausdrücke mit ein und derselben Maske darzustellen. Hier spielen nicht nur die Lichtverhältnisse eine wichtige Rolle, sondern auch wie der Schauspieler seinen Kopf dreht und sich bewegt. Hebt er seinen Kopf an, sodass das Publikum die Maske von unten sieht, sorgen Licht und Schnitztechnik dafür, dass die Maske lächelt. Umgekehrt sorgt ein Senken des Kopfes für einen traurigen Gesichtsausdruck. Die oben beschriebene Asymmetrie der Masken sorgt außerdem für die geheimnisvolle Schönheit, vor allem bei den Masken junger Frauen und Männer.¹⁰²

Zusätzlich standen die Masken junger Frauen oft in Zusammenhang mit kami, da sie zeitgleich mit Kultbildern von weiblichen kami in Gestalt von Hofdamen der Heian-Zeit entstanden waren. Masken und Kultbilder gleichen sich in der Art der Darstellung junger Frauen und verbinden somit Kult und Kultur zu einer perfekten Einheit.¹⁰³ „In der Gestaltung einiger Maskentypen junger Frauen im Nô klingt nicht nur formal sondern auch inhaltlich etwas von der kultischen Funktion der Ritualmasken mit.“¹⁰⁴ An dieser Stelle sei noch der Maskentypus der „alten Frau“ erwähnt.

⁹⁹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.24-25.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd. S.24.

¹⁰¹ Ebd. S.24.

¹⁰² Vgl. Ebd. S.29-30.

¹⁰³ Vgl. Ebd. S.44.

¹⁰⁴ Ebd. S.45.

Diese Figur hat die ausschließliche Funktion einer Begleiterin (tsure) des shite und gilt als Weiterentwicklung der Maske der jungen Frau. Das nach wie vor faltenlose Gesicht spiegelt die einstige Eleganz und Schönheit dieser Figur wider.¹⁰⁵

Die Masken junger Männer unterscheiden sich nur mäßig von den Masken junger Frauen. Genau wie die Frauenmasken Hofdamen repräsentieren, stellen die Männermasken Höflinge der Heian-Zeit dar und haben eine kami-Verbindung. Genau wie die Frauenmasken sind auch die Männermasken weiß gepudert, haben eine flache Oberfläche, mandelförmige Augen und einen roten Mund. Zusätzlich deutet dieser Typus allerdings eine Kopfbedeckung an, welche die Figuren nach Rängen unterscheidet. Feine Tuschelinien deuten das Kopfhaar an, welches seitlich an der Stirn liegt, sowie einen dünnen Ober- und Unterlippenbart. Eine weitere Differenz zu den Frauenmasken bilden die zusammengezogenen Brauen und die so entstehende steile Stirnfalte, die auch typisch für die Masken alter Männer sind.¹⁰⁶

Man kann also sagen, dass im Großen und Ganzen die Gruppe der menschlichen Masken mit regulärem Gesichtsausdruck vor allem von Masken schöner, junger Männer und Frauen dominiert wird. Die unmenschliche Ausnahme der Gruppe von Masken mit menschlichem Ausdruck bilden die Masken mit merkwürdigem Gesichtsausdruck. Diese stellen meist Gesichter von Geistern dar, die entweder schon verstorbene oder noch lebende Menschen zeigen. Physiognomisch betrachtet sind sie, genau wie die Masken mit regulärem Gesichtsausdruck, eindeutig japanisch. Jedoch sind ihre Gesichtszüge wesentlich expressiver; Augen und Mund sind weit aufgerissen, Sehlöcher und Zähne mit Gold umrandet. Außerdem kann der Maskenmund hier auch tierartig, mit zwei bis vier vergoldeten Reißzähnen, ausgeführt sein.¹⁰⁷ Generell ist zu diesem Maskentyp des Geistes zu sagen, dass er als letzter Typus entstanden ist und entweder positiv oder negativ besetzt sein kann. Genau wie die Maske der alten Frau ist die Geister-Maske eine Art Weiterentwicklung des Maskentyps „junger Mann“. Ist die Maske positiv besetzt, spricht man von „kami Geistern“, ist sie negativ besetzt von „Rachegeistern“. Gesellschaftliche Umbrüche wie beispielsweise am Ende der Muromachi-Zeit spiegeln diese Schwankung zwischen Gut- oder Böseartigkeit einer Geister-Maske wider. Oftmals kamen nun böartige Krieger-Geister zum Einsatz, um die Bedeutung der Krieger für die damalige Epoche hervorzuheben. So wird analog zum Übergang zwischen kami und Mensch auch der Übergang zwischen Geist und Dämon fließend gehalten.¹⁰⁸

3.4.1.2 Alte Männer

Der Maskentyp des alten Mannes ist eine sehr spezielle Maskenform dieser Gruppe, da sie vor allem in den Traumspielen zum Einsatz kommt. Ihre Rolle ist die einer Figur mit doppelter

¹⁰⁵ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.45.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S.45-46.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd. S.24.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd. S.47-48.

Identität, da sie erst im Traumspiel ihre wahre Identität und ihre Weisheit preisgibt. Die physiognomischen Merkmale dieser Maske sind typisch japanisch und zeigen das Gesicht eines alten Mannes mit breiter, hoher Stirn. Seine Wangen und Augen sind eingefallen, seine Zähne geschwärzt, er hat Falten auf der Stirn und einen leicht geöffneten Mund. Ein weiteres Merkmal sind die eingesetzten Mähnenhaare von Pferden, die als helles Haupthaar oder Bart fungierten. Die Brauen sowie der Oberlippenbart wurden mit feinen Tuschestrichen aufgemalt und die steile Falte, die durch das Zusammenziehen der Brauen entstand, war ein weiteres Zeichen hohen Alters.¹⁰⁹

„Im Traumspiel (mugen nô) hat die Maske eines ‚Alten Mannes‘ (jômen) eine doppelte Identität. Sie ist primär die Maske einer Gottheit, die sich im zweiten Teil eines Stückes offenbart, dann aber auch diejenige von Geistern, Dämonen oder andere Menschen. Während die Okina-Maske ‚Alter Mann‘ als die Gottheit selbst (shintai) gilt, so ist der Typus jômen eine ‚Gottheit in verwandelter Gestalt‘ (keshin), d.h. sie ist lediglich Träger der Ausstrahlung der Gottheit.“¹¹⁰

Wie von allen Masken des Nô gibt es auch bei diesem Typus unterschiedliche Bedeutungen und Varianten. Im Grunde geht die japanische Theaterkultur von dem Glauben aus, dass die Maske „Alter Mann“ eben eine verwandelte Gottheit kami ist, die sich maskiert unter Volk mischt und mittels Demaskierung im Traum die eigentliche Identität offenlegt.¹¹¹

3.4.1.3 Nô-Masken mit andersartigem Ausdruck

Diese Gruppe wird vor allem von den Dämonen-Masken dominiert. Die Ausführung dieser Masken ist etwas größer und breiter und weisen extreme Gesichtszüge auf. Ihre Hautfarbe ist im Gegensatz zur anderen Maskengruppe eher dunkel und kräftig. Die kugelförmigen Augen stehen weit hervor, sind vergoldet und haben runde Schlöcher. Ist der Mund der Maske weit aufgerissen geformt, kann er, wie die Geister-Maske, tierische Züge aufweisen. Typisch ist bei den Dämonen-Masken allerdings auch ein fest zusammengepresster Mund.¹¹² Generell sind diese Masken auffallend überzogen in ihren Gesichtszügen, wodurch sie auch nur einen bestimmten Ausdruck darstellen können. Hier haben Licht und Bewegung des Schauspielers weit weniger Einfluss auf die Maske, als bei jenen der oben genannten Kategorien.¹¹³ Ergänzend zu den ausdrucksstarken Maskengesichtern tragen die Dämonenfiguren oft lange, rote Perücken und prächtige Kostüme, ganz im Sinn des yûgen.¹¹⁴

Zu den Dämonen-Masken sei noch angemerkt, dass sie zu den ältesten im Kanon der Nô-Masken gehören. Sie entsprechen dem oben erwähnten Modell kami, allerdings meist mit heftiger und negativer Auswirkung. Sie kommen vor allem im fünften Teil des Nô-Programmes zum Einsatz, mit dem das Nô-Spiel endet. Ob kami bzw. der Maskencharakter des Dämons positiv oder negativ besetzt ist, hängt vom Stück selbst ab. Je nachdem ist auch der Mund der Maske entweder geöffnet

¹⁰⁹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.42-43.

¹¹⁰ Ebd. S.43.

¹¹¹ Vgl. Ebd. S.44.

¹¹² Vgl. Ebd. S.24-25.

¹¹³ Vgl. Ebd. S.30.

¹¹⁴ Vgl. Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.16.

oder geschlossen. Gemeinsam ergeben sie das buddhistische Wort „om“, was soviel wie Ursprung und Ende aller geistigen und materiellen Elemente in der Welt meint.¹¹⁵

¹¹⁵ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.40-41.

4. Commedia dell'arte

Das vorherige Kapitel hat sich primär mit Masken des asiatischen bzw. japanischen Raums beschäftigt, was der antiken griechischen Theatermaske kulturell entfernt scheint. Naheliegender hingegen mutet die europäische Theatermaske der Commedia dell'arte an, welche im 16. Jh. die Rückkehr der Maske ins volkstümliche, antipsychologische Theater bewirkte. Im Zuge der Auseinandersetzung mit Theatermasken und deren Bedeutung für die Gesellschaft der damaligen Zeit, soll daher die Commedia-Maske als Pendant zur japanischen Nô-Maske herangezogen werden. Zeitlich sind sie etwa gleich einzuordnen, wenn auch die japanische ein wenig älter ist. Allerdings geht der europäischen Version eine ebenso lange Tradition voraus. Die japanische Masken- und Theatertradition wurde bereits ausreichend beleuchtet. Nun soll hier die Commedia dell'arte näher erläutert werden, bevor im 5. Kapitel mögliche Parallelen und Differenzen zwischen den beiden Maskentraditionen und Theaterformen gezogen werden.

4.1 Entwicklungsgeschichte der Commedia dell'arte

4.1.1 Thesen zur Entstehung der Commedia

Die Commedia dell'arte hatte ihre Blütezeit zwischen 1550 und 1750, weswegen sie oftmals auch als das „Volkstheater der Renaissance“ bezeichnet wird. Verwunderlicherweise existieren aus dieser Periode nur wenige Dokumente und keine durchgängige Aufzeichnung von der Antike bis in die Renaissance. Diese Tatsache macht es schwer die damaligen Umstände restlos nachvollziehen zu können, die schlussendlich zur Herausbildung der Commedia führten. Grundsätzlich basiert ihre Geschichtsschreibung auf zwei Entstehungssträngen: Einerseits sieht man die Commedia dell'arte als Phänomen ihrer Zeit, als soziales Bedürfnis und Ergebnis der damaligen gesellschaftlichen wie kulturellen Situation. Und andererseits existiert die These, die Commedia sei als historischer Nachfahr verschiedener antiker und mittelalterlicher Kunstformen gewachsen. So lassen sich bei Masken, Typen, Inhalten und Improvisation unter anderem Parallelen zur dorischen Farce, römischen Atellane, mittelalterlichen Jongleurskunst und zum Mysterienspiel feststellen. Die unterschiedlichen Auffassungen zur Entstehung der Commedia dell'arte hier genauer auszuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weswegen nur die gängigsten und belegbaren Fakten an dieser Stelle präsentiert werden sollen. Gesichert ist, dass sie Mitte des 16. Jh. im Norden Italiens als eine antipsychologische Theaterform entstand. Von dort aus eroberte sie nach und nach durch Wandertruppen andere Teile Europas und erfreute sich vor allem in Frankreich äußerster Beliebtheit.¹¹⁶ Auch die königlichen Höfe und Adligen fanden mit der Zeit Gefallen an dieser unterhaltsamen Theaterform. Hier lassen sich Parallelen zum japanischen Nô erkennen, da auch dieses, wie weiter oben bereits geschildert wurde, sich erst unterm Volk verbreitete, bevor es seinen Weg an den kaiserlichen Hof fand. Bei Volksfesten und auf Märkten fanden die Darsteller der Wandertruppen auch in Europa genügend Publikum für ihre närrischen Darbietungen.

¹¹⁶ Vgl. Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 3.unveränd.Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990. S.3-4.

Die EINE Form der Commedia dell'arte scheint es allerdings nie gegeben zu haben. Vielmehr dürfte eine Vielzahl an unterschiedlichsten Ausprägungen dieser Kunstgattung existiert haben. Auch der Gebrauch des Begriffs „Commedia dell'arte“ ist umstritten, da dieser erst lange nach ihrer Entstehung gebräuchlich wurde.¹¹⁷

4.1.2 Begriffsgeschichte der „Commedia dell'arte“

Das Wort „Commedia“ meinte ursprünglich ganz allgemein alles, was ein gutes Ende hat. „Arte“ stand in dem Zusammenhang allerdings nicht für die Kunst, wie man vom heutigen Wortgebrauch ausgehend schließen würde. Viel mehr verwies „arte“ auf den Umstand, dass eine Geschichte dargeboten wurde, die ein gutes Ende hatte und von Berufsschauspielern in kunstvoller Art und Weise präsentiert wurde. Somit war die Commedia dell'arte in erster Linie ein Handwerk, welches professionell erlernt und ausgeführt werden musste.¹¹⁸

„Die Bezeichnung ‚Commedia dell'arte‘ hat sich erst spät durchgesetzt und ist vor dem 18. Jahrhundert kaum zu finden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sprach man von ‚Commedia all'improvviso‘, ‚Commedia di Zanni‘, ‚Commedia a sogette‘ oder ‚Commedia mashere‘.“¹¹⁹

Die Bezeichnung der Commedia als eine „Commedia dell'arte“ war also nicht von Beginn ihrer Entstehung an gebräuchlich. Wie das obige Zitat beschreibt, existierte eine Vielzahl an Benennungen für diese Art des Spiels. Das Wort „Zanni“ in „Commedia di Zanni“ meint hier, dass die Schauspieler als Dienende/Dienstleistende ihr Geld verdienten und bezog sich nicht ausschließlich auf die Dienerfiguren der Stücke. „Sogette“ beschreibt in der Bezeichnung „Commedia a sogette“ die Improvisationskunst dieser Theaterform, genauso wie „Commedia all'improvviso“. Oftmals wurde die Commedia dell'arte auch „Commedia all'Italiana“ genannt, was vor allem in Frankreich ein gebräuchlicher Begriff war und auf die Herkunft der Spielform hindeutet. Der Terminus „Commedia dell'arte“ meint dann, neben der beschriebenen Ausführung durch Berufsschauspieler, vor allem das Spiel mit der Maske. Diese implizite Bedeutung bezieht sich in erster Linie auf die vier Grundtypen (zwei Herren- und zwei Diener-Masken). Auf die Arten und Formen der Masken wird in einem späteren Kapitel näher eingegangen.¹²⁰

Grundsätzlich wird der Begriff „Commedia dell'arte“ immer wieder kritisch hinterfragt. Hulfeld beschreibt, dass dieser Terminus erst 1750 durch Carlo Goldonis Komödie „Il teatro comico“ in der Pluralform „commedie dell'arte“ Verwendung fand. Dieser Begriff wurde im Zusammenhang mit dem Stück außerdem eher zur Negativierung der Theaterform eingesetzt, da laut Hulfeld die Commedia aus willkürlich zusammengesetzten Szenen bestehe, die keinerlei Regeln unterlägen.¹²¹

¹¹⁷ Vgl. Hulfeld, Stefan: COMMEDIA ALL'IMPROVVISIO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA. Spieltexte aus dem Umfeld der Commedia all'improvviso. In: *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*. Hrsg. von Daniel Winkler (u.a.). Berlin: Theater der Zeit. 2015. S.151.

¹¹⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte. Die komische Tragödie. Band 1*. Frankfurt a.M.: Nold. 1997. S.14.

¹¹⁹ Ebd. S.14.

¹²⁰ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte: Struktur – Geschichte – Rezeption*. Stuttgart: Reclam. 2013. S.14-15.

¹²¹ Vgl. Hulfeld, Stefan: COMMEDIA ALL'IMPROVVISIO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA. 2015. S.151.

„Im Rahmen seiner Bemühungen um die Komödienreform betonte er [Goldoni – Anm. vom Verf.] mit dem Begriff *Commedia dell'arte* also polemisch die ‚plumpe‘ handwerkliche Grundlage eines zu überwindenden Theaters, das in eine kunstvolle Komödie zu überführen sei!“¹²²

Nach Hulfeld sei an Stelle von *Commedia dell'arte* der Terminus „*Commedia all'improvviso*“ zu verwenden, da dieser mehr auf den signifikanten Faktor der Improvisation hindeute. In jedem Fall aber ist die *Commedia* eine Theaterform, die die kollektive Teilnahme der Akteurinnen und Autoren als Autoren des Stücks voraussetzt.¹²³ Im weiteren Verlauf der Arbeit wird dennoch der Begriff „*Commedia dell'arte*“ Anwendung finden, da dieser der gebräuchlichere ist.

4.1.3 Ursprünge der italienischen *Commedia dell'arte*

4.1.3.1 Die antike griechische Theaterkunst

Wie Vieles in der Theatergeschichte ist auch der genaue Ursprung der *Commedia dell'arte* nur schwer zu bestimmen. Es existieren die unterschiedlichsten Anhaltspunkte, die Aufschluss darüber liefern, wo seine Ursprünge liegen könnten. Bezieht man sich auf die Masken, ihre Typen und Entstehung, so lässt sich der Ursprung bis in die Antike zurückverfolgen. Ramm-Bonwitt nennt in „*Commedia dell'arte. Die komische Tragödie*“¹²⁴ in diesem Zusammenhang die römische Atellane, eine antike Possengattung. Diese wurde als Nachspiel der Tragödie vor allem im 3. Jh. v. Chr. aufgeführt und einige Figuren dieser Spielart finden sich tausende Jahre später in der italienischen *Commedia dell'arte* wieder.¹²⁵

„Zumindest im Geiste verwandt sind der intrigante Schwätzer, Fresser und Säufer ‚Bucchus‘ der Atellane mit dem ‚Brighella‘ der *Commedia dell'arte*, der ‚Adalio‘ mit dem ‚Arlecchino‘, der alte komische Geizkragen ‚Pappus‘ mit dem ‚Pantalone‘, der gerissene, bucklige Beutelschneider ‚Dossenus‘ mit dem ‚Dottore‘. Der römische Lustspiieldichter Maccius Plautus [...] war vermutlich Schauspieler der Atellane. Sein Name ‚Maccius‘ weist auf Maccus hin, die komische Hauptfigur [...] aus der sich Pulcinella, die Dienerfigur der *Commedia dell'arte* entwickelt haben soll.“¹²⁶

Unbestreitbar lassen sich hier einige Parallelen zum antiken Theater feststellen. Auch was die Textform anbelangt, klingt die Antike noch deutlich durch. Es entstanden im 16. Jh. hunderte Komödien, die in Form, Aufbau und Stil der antiken Komödie sehr ähnlich waren. So wurde die *Commedia dell'arte* zu Beginn ihrer Entstehungsphase auch „*Commedia erudita*“ (Gelehrtenkomödie) oder „*Commedia sostenuta*“ genannt. Das Besondere an diesen frühen *Commedia*-Texten war jedoch, dass sie in ihrer Struktur der antiken Komödienkunst zwar verhaftet waren, die Inhalte allerdings der aktuellen Zeit und ihrer Ereignisse entsprachen und nicht selten kritische Anspielungen enthielten.¹²⁷

¹²² Hulfeld, Stefan: *COMMEDIA ALL'IMPROVVISIO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA*. 2015. S.151.

¹²³ Vgl. Ebd. S.152.

¹²⁴ Mögliche Erklärung des Titels und Begriffs „*Komische Tragödie*“: „Die *Commedia all'improvviso* kann nicht als Gattung gelten. Denn obwohl die meisten Spieltexte tatsächlich als Gattungsbezeichnung mit dem Begriff *Commedia* aufwarten, so enthalten doch die meisten Spieltext-Sammlungen auch Pastoralen, Tragicomödien oder gar Tragödien.“ Ebd. S.166.

¹²⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.14-15.

¹²⁶ Ebd. S.15.

¹²⁷ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.16.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Commedia dell'arte zu ihrem möglichen Vorgänger, dem antiken Theater, ist der Umgang mit Masken. Einerseits bot die Unveränderlichkeit der Masken die Möglichkeit, bestimmte Rollentypen zu kreieren, die gezielt beim Publikum wirken konnten. Und andererseits waren sie, genau wie in der antiken Komödie, hilfreiche Wiedererkennungsmerkmale für bestimmte Figuren, Ereignisse oder Handlungselemente. Die Elemente, die vor allem in der „Commedia erudita“ ausgebildet und in der heute bekannten Form der Commedia dell'arte aufgegriffen wurden, gründen in Komik und Typenbildung ebenfalls in der antiken Komödie. Aber auch Elemente aus diesem gelehrten Renaissancetheater flossen schließlich in die Commedia mit ein. So beschränkte sich die Handlung auf eine relativ kurze Zeitspanne und einen Schauplatz.¹²⁸ Generell konnten die Stücke der Commedia in Teilen oder ganzheitlich komödiantische, tragisch-komödiantische, quasi-musikalische und/oder pastorale Unterhaltungselemente enthalten.¹²⁹

„So gehören folgende Elemente zur Commedia dell'arte und formen ihre Physiognomie mit [...]: die Themen der Brautwerbung und des Ehebruchs mit der Rivalität von alten und jungen Männern; das Thema der Bedrohung aus einer anderen Sphäre; die Komik, die häufig durch Frakturierung der Realität und Isolierung einzelner Charakterzüge erreicht wird; das Spektakuläre; die Typen des schwierigen Vaters, des Pedanten, des prahlerischen Soldaten, des tölpelhaften Dieners; die relative Beschränkung von Ort und Zeit.“¹³⁰

Die antike komische Komödienmaske wird also, zu Recht, quasi als direkter Vorgänger der Commedia-Maske gesehen. Beide gelten als ein Kunstprodukt, dessen einziger Sinn die Verkörperung einer anderen Identität ist und keinerlei rituelle Funktion mehr erfüllt. Ramm-Bonwitt beschreibt die Theatermaske als eine Art „Selbstbewusstwerdung“, die den Menschen und das Menschsein individualisiert und von den ursprünglichen Naturkräften befreit, indem er etwas Künstliches schafft.¹³¹

„In der Entwicklung der griechischen Maske zur römischen und zu der des Karnevals bis hin zur Maske der Commedia veränderte sie sich ebenso, wie sich die Gedanken der Menschen veränderten, ihre Beziehung zur Natur, zu Gott, zu sich selbst und zur Gesellschaft. [...] Die Maske ist Bildnis von Fehlern und Mängeln eines Charakters und sogar einer Epoche. Die Maske wird menschlicher, sie verlässt die kalte Umarmung der klassischen Statue, nähert sich einem Humanitätsideal und befreit sich von dem Zwang, leidend sein zu müssen [...].“¹³²

4.1.3.2 Der Ursprung im Spektakel

Als weitere Quelle gelten wandernde Gaukler und Narren, sowie Artisten und Jongleure. Die sogenannten „ioculatores“ waren Spielleute, die durch die Ausübung ihrer Künste in den Bereichen Musik, Schauspiel, Poesie und Scharlatanerie in improvisatorischer Art und Weise auftraten und diese Technik für die ersten Berufsschauspieler bekannt machten. Die Gruppe der „ciarlatoni“ hatte bereits um 1500 erste Verträge zur gemeinsamen Zusammenarbeit auf Jahrmärkten

¹²⁸ Vgl. Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 1990. S.22-23.

¹²⁹ Vgl. Richards, Kenneth: 4. The Commedia dell'Arte Acting Companies. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.48.

¹³⁰ Vgl. Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 1990. S.23.

¹³¹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.135.

¹³² Ebd. S.135-136.

abgeschlossen.¹³³ Sie begründen vor allem die Herkunft des „Spektakulären“ in der Commedia und zeigen zusätzlich Parallelen zur japanischen Theatertradition auf. Vor allem was Akrobatik und Improvisation anbelangen, wurden viele Elemente in diese, sich im 16. Jh. herausbildende, Kunstform übernommen. Ihre Herkunft, die Marktplätze und Jahrmärkte, ist tief in die Commedia dell'arte eingeschrieben und ihre Volksnähe war selbst dann noch spürbar, als sie nach und nach „hoffähig“ gemacht wurde. Sie galt als „Wunschprojektion der Volksfantasie“ und wirkte als solche durchaus auch gesellschaftskritisch.¹³⁴

Wann genau die ersten Wandertruppen dieser Theaterform entstanden, lässt sich aus heutiger Sicht nicht mehr genau rekonstruieren. Allerdings existiert ein Kontrakt, der die Entstehung der ersten professionellen Schauspielergruppe dokumentiert und auf das Jahr 1545 datiert wurde. Davor scheint es auch schon wandernde Schauspieler gegeben zu haben, allerdings ist dies nicht exakt belegt. Diese erste festgelegte Truppe bestand aus acht Personen, welche sich in Padua zusammenschlossen. Die Mitglieder der Truppe waren von niedrigem sozialen Rang, ähnlich wie im japanischen Nô, und daher vor allem beim einfachen Volk sehr beliebt. Ab der zweiten Hälfte des 16. Jh. änderte sich dieser Umstand bereits allmählich, da Gruppen wie „Gelosi“ oder „Fedeli“ durch die Einführung von Frauenrollen und Erweiterung des Publikums generell immer bekannter wurden. Dies verlangte dann gleichzeitig auch eine Aufwertung der präsentierten Inhalte, sowie einen gewissen Sprachpurismus, wodurch sich die ursprünglich volkstümliche Commedia dell'arte vor allem mit literarischen Elementen höherer Kulturen aufwertete.¹³⁵

Ein erstes schriftliches Dokument zur Commedia lieferte 1568 Massimo Troiano. Er verfasste einen Bericht zur Aufführung, welche anlässlich einer Hochzeitsfeier stattfand. Gespielt wurde eine italienische Volkskomödie in drei Akten, die als „Commedia all'improviso all'Italiana“ in Form einer teilweise improvisierten Stegreifaufführung präsentiert wurde. Dieses erste Dokument gibt nachweislich Aufschluss über Art und Weise der Darstellung und, dass in jedem Fall Masken zum Einsatz kamen und wichtiger Bestandteil der Darbietung waren. Die bekannteste Figur „Arlecchino“ kam jedoch in diesem Stück nicht vor, da sich die Truppe des Arlecchino-„Erschaffers“ Alberto Naseli erst zu einem späteren Zeitpunkt zusammenschloss.¹³⁶ Doch noch bevor sich diese Aufführung ereignete, war mit der Gruppe der „ciarlatani“ bereits die Figurenkonstellation des Magnifico und der Zanni auf einer Bühne zu sehen gewesen. Man kann also feststellen, dass sich aus der oben genannten „ioculatores“-Truppe „ciarlatani“ das italienische Improvisationstheater und damit die Commedia dell'arte entwickelt hatte oder diese Entwicklung zumindest maßgeblich von dieser beeinflusst wurde.¹³⁷

¹³³ Vgl. Hulfeld, Stefan: *COMMEDIA ALL'IMPROVISO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA*. 2015. S.153.

¹³⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.15.

¹³⁵ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.12-13.

¹³⁶ Vgl. Ebd. S.10-12.

¹³⁷ Vgl. Hulfeld, Stefan: *COMMEDIA ALL'IMPROVISO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA*. 2015. S.153-154.

Die Truppe des Arlecchino-Erfinders Alberto Naseli wurde erst in der zweiten Hälfte des 16. Jh. bekannt, als die Medici durch die Heirat von Cathérine mit Henri II. Kontakte zum französischen Hof pflegten. Anlässlich des neuen Bündnisses wurden italienische Künstler jeglicher Kunstgattungen nach Frankreich eingeladen – so auch 1571 die Commedia dell’arte-Truppe Naselis (Zan Ganassa genannt). Dies war der Anfang des Aufstiegs der Commedia dell’arte von der Volkskunst zur höfischen Unterhaltung.¹³⁸

4.1.3.3 Die Maske im Karneval

Als ein letzter möglicher Ursprung, oder besser gesagt, als letzte Quelle der Commedia dell’arte, ist der venezianische Karneval zu nennen. Es wurden bereits die Diskrepanz der Maske im christlichen Europa und vor allem im Maskentheater der Commedia dell’arte kurz erläutert. Die Maske war schon bei den frühen Naturvölkern ein rituelles Instrument und diente zur Identifizierung mit einem anderen Wesen. Mit der Verbreitung des Christentums veränderte sich diese Einstellung zur Maske nach und nach. Die Aufteilung der Welt in Gut und Böse und des Menschen in Körper und Geist beeinflusste auch die Rezeption und Verwendung der Maske. Wie bereits beschrieben wurde stand das Verdecken des Gesichts für das Böse, die Unwahrheit, den Teufel. Lediglich im Karneval war das Verbergen der eigenen Identität mittels einer Maske noch gestattet. Maske bedeutete vor allem „Narrenfreiheit“, da man unter ihrem Deckmantel und durch die teilweise Aufgabe der eigenen Identität freier agieren, sprechen und spotten konnte. Man war in der Lage verpönte Verhaltensweisen auszuleben, ohne eine Bestrafung fürchten zu müssen. Forscher hatten immer wieder den Ursprung der Commedia dell’arte im venezianischen Karneval gesucht. Allerdings war man schlussendlich zu dem Ergebnis gekommen, dass dieser lediglich Einfluss in Sachen Kostüm, Maske, Skurrilität, Mimik und Satire auf die Commedia dell’arte ausgeübt hatte. Man darf also nicht den Fehler begehen, die Commedia als ein reines Produkt des Karnevals zu betrachten. Er hatte nur, wie viele gesellschaftliche Ereignisse jener Zeit, seine Spuren in der neu entstehenden Kunstform hinterlassen. Der größte Unterschied zwischen der venezianischen Karnevalsmaske und jener der Commedia dell’arte war die Tatsache, dass sich im Karneval jeder maskieren konnte, während die Commedia das Tragen der Maske nur professionellen Schauspielern zugestand.¹³⁹ Zusätzlich flossen die moralischen Werte und Ideen der Renaissance stark in die Entstehung der Figuren- und Maskentypen mit ein. So war man in der Renaissance weitgehend gegen eine Herrschaft der Kirche und den Feudalismus und begrüßte alles Fortschrittliche, den Humanismus und weltliche Ideale.¹⁴⁰

¹³⁸ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell’arte*. 2013. S.43.

¹³⁹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell’arte*. 1997. S.134-135.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd. S.18.

„In der Commedia dell'arte, die den Körper als Quelle der Freude und des Lachens betrachtete, haben sich die weltliche, natur- und körperbetonte Geisteshaltung der Renaissance und die für sie typischen Merkmale wie Lebensfreude, Realismus und Volkstümlichkeit niedergeschlagen.“¹⁴¹

Man kann also sagen, dass die Commedia dell'arte ein Produkt verschiedener Strömungen und Umstände ist. In sie fließen nicht nur der Zeitgeist der Renaissance mit ein, sondern auch wesentlich ältere Traditionen längst vergangener Tage, wie das antike Maskentheater oder die Gaukeleien des mittelalterlichen Mysterienspiels. Außerdem lässt sich ein gewisser Einfluss venezianischen Maskenbrauchtums nicht verleugnen.

4.2 Commedia dell'arte-Masken – Bedeutungen und Anwendungen

Die Figurentypen der Commedia dell'arte sind komplexer als es auf den ersten Blick scheinen mag. Maske, Figurentyp und Charakter sind miteinander untrennbar verbunden. Die Maske bestimmt den Figurentyp und der Figurentyp ist die Maske.

„Die Typisierung der menschlichen Gesichtszüge ist in der Commedia dell'arte so weit entwickelt worden, dass die aus Leder geformte Maske zu einer zweiten Haut des Schauspielers geworden ist.“¹⁴²

Grundsätzlich wurden in der Commedia dell'arte dunkle, lederne Halbmasken verwendet, dessen Anwendungsgrundlage durch den Schriftsteller und Schauspieler Angelo Beolco geschaffen wurde. Die verschiedenen Figurentypen treten in seinen Komödien mit unterschiedlichen Dialekten auf, wodurch feste Verbindungen zwischen Typen, Masken und Herkunft entstanden waren.¹⁴³

„Mit der Maske wird Tierhaut über die menschliche Haut gelegt. So erscheint die Maske als Möglichkeit und Erlaubnis, die gleichsam darunter liegende Animalität, Unzivilisiertheit, Albernheit und Dummheit auszudrücken und frei auszuleben. Indem das Darunterliegende befreit wird, thematisiert die Maske ihr Gegenteil, eine Demaskierung [...]. Die Maske ist zugleich rein materiell und metaphorisch begriffen. Dadurch werden Äußeres und Inneres auf paradoxe Weise verknüpft; die Maske verweist auf das unverstellte Innere, die Tierhaut auf das eigentliche Wesen.“¹⁴⁴

Die ledernen Halbmasken der Commedia weisen ganz allgemein einen großen Unterschied zur antiken Theatermaske auf, da diese, wie in Kapitel 2 bereits ausgeführt wurde, meist Ganzkopf- bzw. Stülpmasken waren. Bei der Renaissancemaske wird das Gesicht des Spielers nur bis zur oder inklusive Nase verdeckt; Mund und Wangenpartie blieben meist frei, sodass der Darsteller beim Sprechen nicht behindert wurde. Somit ist die Maske auch in einer anderen Art und Weise zu sehen, als beispielsweise im Nô. Der Akteur muss erstens nicht durch die Maske sprechen und er ist zweitens, zu jedem Zeitpunkt auf der Bühne auch als eigenständiger Mensch außerhalb der Rolle für das Publikum existent. Diese Existenzbeanspruchung steht allerdings auch im Widerspruch zur allgemein in der Commedia herrschenden Tradition, dass die Schauspieler populärer Figuren oftmals deren Namen für ihr reales Leben übernahmen und nur noch als ihre Figur bekannt waren.

¹⁴¹ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.18.

¹⁴² Ebd. S.136.

¹⁴³ Vgl. Ebd. S.18.

¹⁴⁴ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.225-226.

„Die Halbmaske unterteilt das Gesicht des Schauspielers in eine natürliche und eine künstliche Hälfte. Kennzeichnend für die Maskenfiguren der Commedia ist gerade diese Ambivalenz: Sie sind, obschon sie menschliche Karikaturen darstellen, zumindest optisch nur halbe Menschen. Ihre andere Hälfte gehört einem anderen Bereich an, einer reinen Kunstwelt. Diese Verbindung von Gesicht und Maske, von Schauspieler und Kunstfigur kommt darin zum Ausdruck, dass zu gewissen Zeiten der Name des Schauspielers für die Rolle stehen konnte und umgekehrt: Sacchi war Arlecchino, und Arlecchino war Sacchi.“¹⁴⁵

Ein weiteres Merkmal der Commedia-Maske ist die Differenzierung mittels zu hoher oder zu niedriger Stirn, sowie runden oder schlitzzartigen Augenlöchern. Im Gegensatz zur antiken Theatermaske war der Commedia-Maske jedoch kein spezifischer Gesichts- oder Gefühlsausdruck eingeschrieben, was auf Grund der Auslassung von Teilen der schauspielereigenen Mimik nicht notwendig war. Dennoch verlangt die Maske ein Spiel mit dem gesamten Körper, wodurch dieser vollkommen als Ausdrucksmittel durch den Schauspieler selbst genutzt werden muss.¹⁴⁶

4.2.1 Erweiterung des Maskenbegriffs für die Commedia-Masken

Aus den bisher gewonnenen Erkenntnissen über die Maske der Commedia dell'arte ergibt sich, dass diese keine vollständige Ersetzung des Schauspielergesichts darstellt, so wie der Maskenbegriff zu Beginn der Arbeit definiert wurde. Die sichtbare Mimik gehört, genauso wie der Rest des Körpers, im Zeitraum, in dem der Darsteller die Figur verkörpert, zur Rolle. Somit sind auch sie feste Bestandteile der Maske. Der Maskenbegriff ist im Zusammenhang mit der Commedia also ein wenig erweitert zu betrachten, da darunter nicht nur die ledernen Halbmasken fallen, sondern die Figur als solches, die sich wie eine Maske über den realen Schauspieler stülpt. Somit werden auch andere Attribute der Maskenfigur, wie Kleidung, Bewegung und sprachliche Ausdrucksweise zum Überbegriff „Maske“ gezählt. Die Maske war in der Commedia nicht mehr länger nur eine Gesichtslarve – die Maske war die Figur und die Figur war die Maske, eben eine Maskenfigur.

„Der Begriff Maske steht somit für jene Aspekte einer Figur, die von gleich welchem Schauspieler in gleich welcher Aufführung unverändert und immer erhalten werden. Anders gesagt, die Maske ist das Unvergängliche, das Unverwechselbare einer Figur.“¹⁴⁷

Dadurch werden, gemäß dem definierten Maskenbegriff, Emotionen durch die Maskierung beim Zuschauer hervorgerufen und durch sie transportiert. Die Künstlichkeit der Maske wird außerdem durch die Tatsache, dass eben Teile des Gesichts frei bleiben, noch deutlicher zum Ausdruck gebracht und die Maske mehr denn je als ein Paradox präsentiert. Als konkretes Objekt trennt die Maske die künstliche Welt des Schauspiels von der realen Welt, in der gespielt wird und verbindet beide zugleich zu einer komischen Einheit. Die lederne Halbmaske als zweite Haut über der eigenen ermöglicht eine völlige Identifizierung mit der Figur und erleichtert dem Schauspieler, ein und dieselbe Figur immer und immer wieder zu verkörpern, da es den Anschein hat, als würde er sich selbst spielen.

¹⁴⁵ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.219-220.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd. S.218-219.

¹⁴⁷ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.24-25.

„Für den Darsteller der Commedia dell'arte wurde die Maske zur lebenslangen Verkleidung, die häufig sogar zum Vergessen der ursprünglichen Identität der Akteure führen konnte. Perfektes Maskenspiel bedeutete für den Schauspieler der Commedia, sich völlig dem Charakter der Maske anzupassen. Jede Geste musste, damit sie nicht lächerlich wirkte, auf die Maske eingestimmt sein.“¹⁴⁸

Teil der Maskerade waren somit auch die Sprache und Gestik der jeweiligen Figur. Zu jeder Maske gehörte ein ganz bestimmter Dialekt, welcher wiederum auf sozialen Stand und Herkunft der Figur hindeutete. Zusätzlich steigerten die unterschiedlichen Sprechweisen die Komik und Volkstümlichkeit der Stücke. So sprach beispielsweise Pantalone im feinsten venezianischen Italienisch, während Arlecchino und Brighella den bergamaskischen Dialekt pflegten und die Spieler der Pulcinella mussten das Neapolitanische meisterhaft beherrschen.¹⁴⁹

Diese wiederkehrenden Figurentypen der Commedia repräsentierten alle eine ganz bestimmte gesellschaftliche Stellung. Der Zusammenschluss der Schauspieler in kleine Gruppen wurde bereits weiter oben beschrieben.

„By the 1560s the average size of such companies seems to have increased to about ten. This complement was made up of what became the fairly standard pattern of role specializations within a troupe: at least two *vecchi*, in improvised plays often taking the roles of Il Magnifico (Pantalone) and the *Dottore*, two or more *servi* or *zanni*, two or more pairs of *innamorati*, a more free ranging male role, in improvised pieces the Capitano, a *servetta*, and possibly one or two support players, taking parts for children, constables and huntsmen, parts which may in all probability have been filled from among the actors' families. Doubling of small parts was also possible.“¹⁵⁰

Diese Gruppen bestanden zumeist aus acht bis zehn Darstellern, von denen vier bis fünf Maskenträger waren. Diese Typen oder Rollen waren innerhalb der Schauspielgruppen fest vergeben. Somit spielte ein und derselbe im Idealfall sein Leben lang dieselbe Rolle. Zusätzlich hatte diese feste Rollen- und Figurenverteilung der Commedia den Vorteil, dass lange Expositionen überflüssig waren, da ohnehin immer dieselben Figuren zu sehen waren. Somit war die Commedia zwar ein Improvisationstheater, allerdings nur bis zu einem gewissen Grad, da weite Teile davon bereits konventionalisiert und fixiert waren.¹⁵¹ Durch die teilweise Abdeckung des Gesichts wird der Schauspieler außerdem dahingehend gefordert, dass er eine figurespezifische und stark akzentuierte Bewegungsweise einstudiert, die ein körperbetontes Spiel zur Folge hat. Die Maske in der Commedia dell'arte ist immer nur eine Art Stellvertreter für die Person, die sie repräsentieren soll, ganz gleich, wer dahintersteckt. Dieses klar definierte Verhaltensmuster des Maskentyps zur Virtuosität zu bringen, ist die lebenslange Hauptaufgabe eines Commedia-Schauspielers. Es bietet dem Schausteller die Möglichkeit, seine Figur immer weiter zu perfektionieren, eine eigene Virtuosität zu entwickeln, was gerade im Stegreiftheater von besonders hoher Wichtigkeit war. Die Maske gibt in ihrer Funktion als Typ- und Figurengeber gewisse Spielregeln vor, denen sich der

¹⁴⁸ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.137.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd. S.25.

¹⁵⁰ Richards, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*. Oxford: Basil Blackwell. 1990. S.109.

¹⁵¹ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.218.

Darsteller unterzuordnen und seine eigene Person hintanzustellen hat. Die Maske ist die Figur, die Maske ist der Typ und die Maske ist, im übertragenen Sinne, der Commedia-Schauspieler selbst.¹⁵²

4.2.2 Die Figuren der Commedia

Aus heutiger Sicht ist diese Theaterform wohl mit einer „Soap Opera“ vergleichbar, da der Kern des Spiels eine Intrige um ein junges Liebespaar ist, dessen Liebe von mehreren Figuren verhindert werden soll. Den Mittelpunkt des Stückes bilden vier Maskenfiguren (und das Liebespaar, welches stets unmaskiert auftritt), die immer wiederkehren. Die dadurch vorprogrammierte Erwartungshaltung beim Publikum führt zur wahren Komik der Figuren und des Spiels. Die Maskierten können grundsätzlich in zwei Figurenpaare unterteilt werden: die jungen Diener und die alten Herren. Im Italienischen werden diese Gruppen „zanni“ und „vecchi“ genannt. Zu den Vecchi oder alten Herren zählen der Kaufmann „Pantalone“ und der „Dottore“, ein Akademiker, dessen Beruf von Stück zu Stück variiert. Die Zanni oder Dienerfiguren verdanken ihre Bezeichnung der Kurzform des Namen „Giovanni“. „Gianni“ wird im Venezianischen „zanni“ ausgesprochen und umfasst das Figurenpaar des clownesken Arlecchino und des streitsüchtigen Brighella.¹⁵³ Als charakterbildend wird auch die griechische Bezeichnung „sannos“ gesehen, das so viel wie Tölpel oder „Grimassenschneider“ meint. Die Zanni sind meist ärmliche Bauern niedriger sozialer Schichten aus der Region Bergamo, die dennoch eine gewisse Bauernschläue an den Tag legen. Aus wirtschaftlichen Gründen verschlug es viele dieser Bauern im 16. Jh. nach Venedig, um dort als Diener eine neue Existenz zu gründen.¹⁵⁴ „Diese zugereisten Bauerntölpel boten den Städtern stets Gelegenheit zu Spott und Ironie.“¹⁵⁵ Die beiden unterscheiden sich vor allem in den Grundzügen ihres Charakters: Während Brighella sehr aktiv, böseartig und raffiniert, ja beinahe hinterlistig ist, ist Arlecchino der einfältige, primitive, verträumte und naive Diener.¹⁵⁶ Die Besonderheit der beiden Dienerfiguren liegt trotz aller Primitivität in ihrem Stolz, der sie sich niemandem unterwerfen lässt.

„Die gegensätzlichen Grundcharaktere der beiden stehen von Anfang an fest: der eine Zanni ist aktiv, seine Komik entsteht aus der Absicht aus überlegtem Wollen und Tun. Der zweite Zanni ist immer passiv; das Erleiden der Welt und der Gesellschaft schafft jene Differenz zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, die wir als komisch empfinden. Beide Zanni sind, ihrer sozial tiefstehenden Herkunft entsprechend, außerordentlich grob, grotesk-unanständig, wie ja jede ursprüngliche Komik mit dem Grotesk-Obszönen immer wesenshaft zusammenhängt.“¹⁵⁷

Figurentypen wie die beiden Verliebten (innamorati) oder Columbina traten stets ohne Masken auf. Gerade die Liebe sollte durch die Maskenlosigkeit hüllenlos und offen präsentiert werden. Gegenüber den maskenlosen Figuren treten die Maskierten dann als „Störfaktoren“ auf, da sie die

¹⁵² Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.222-223.

¹⁵³ Vgl. Ebd. S.220-221.

¹⁵⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.78.

¹⁵⁵ Ebd. S.78.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd. S.78.

¹⁵⁷ Ebd. S.78.

unschuldige und wahre Liebe verhindern wollen.¹⁵⁸ Auch wenn der Fokus meist auf den maskierten Figuren lag, ist die Rolle der Unmaskierten und vor allem der Liebenden für das Spiel und das Fortschreiten der Geschichte nicht zu unterschätzen. Denn oftmals sind es eben diese unmaskierten Commedia-Figuren, die die Maskierten erst in verzwickte Lagen bringen oder Intrigen stürzten.¹⁵⁹

Versucht man eine hierarchische Gliederung der Typen der Commedia dell'arte, so sehe diese wie folgt aus: In der Hierarchie ganz oben steht der Kaufmann Pantalone als Vertreter von Macht und Geld (manchmal auch „magnifico“, der Erlauchte, genannt). Ihm folgt fast ebenbürtig der Dottore, welcher aus Bologna stammt und als Akademiker vor allem Repräsentant von Wissen und Intelligenz ist. Den beiden geringfügig unterstellt ist der Capitano. Er steht für die militärische Macht in der Gesellschaft, welche vor allem im Italien zur Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges und durch die teilweise Besetzung durch spanische Truppen ein großes Thema war. An nächster Stelle sind die Verliebten zu sehen. Sie sind zwar wichtig für die Handlung an sich, da sich um ihre Liebesgeschichte die gesamte Komödie dreht. Allerdings treten sie als Personen nur selten im Stück auf und haben deswegen eine eher passive Rolle. Der ständige Kampf zwischen Alt und Jung, zwischen Herren und Dienern, zwischen jenen, die Intrigen stiften, um das Glück der Verliebten zu verhindern und jenen, die diese Intrigen verhindern wollen, bestimmt den Ablauf des gesamten Stückes. Die Zanni bilden dann, trotz ihrer Wichtigkeit für das Voranschreiten des Spiels, die unterste soziale Stufe der Hierarchie. Zu den Zanni zählen, neben Arlecchino und Brighella, auch Columbina sowie eine Reihe weiterer Dienerfiguren, die sich im Laufe der Zeit aus diesen Grundtypen entwickelt hatten. Jeder dieser Typen steht also für eine bestimmte soziale Stellung oder eine bekannte Persönlichkeit, welche durch Maske, Mimik, Gestik, Dialekt und Handlungsweise repräsentiert wird.¹⁶⁰

„This carefully organized balance of performer skills and specializations was both a strength and a weakness. Successful performance, more particularly in improvised plays, was heavily dependent not just on a troupe being at full complement, but on the harmonious intermeshing of the expertise and the personalities of individual players.“¹⁶¹

All diese Figuren mussten für das Publikum in einem ständigen Gleichgewicht gehalten werden, um eine Einheit der Schauspieltruppe zu gewährleisten und keine Figur wichtiger als die anderen erscheinen zu lassen. Dennoch kam es vor, dass manche Masken besser oder genauer definiert waren als andere. Nimmt man Pantalone und Dottore als Beispiel, so zeigt sich, dass der Kaufmann weitaus präziser festgelegt war als der Akademiker. Sogar die Farben seiner Gewandung waren fixiert. Im Gegensatz dazu war die Rolle des Capitano oftmals nur wenig definiert, selbst sein Name variierte oft. Außerdem kam es vor, dass der Capitano überhaupt keine Maske trug.¹⁶²

¹⁵⁸ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.224.

¹⁵⁹ Vgl. Richards, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell'Arte*. 1990. S.120.

¹⁶⁰ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.43-45.

¹⁶¹ Ebd. S.110.

¹⁶² Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.21,26.

„Das Modell der symbolischen Beziehungen (Pantalone als Vertreter der Macht des Geldes, der Dottore als der des Wissens und der Kultur, usw.) macht deutlich, dass die Commedia dell'arte nie bloßes Unterhaltungstheater und nie bloß ästhetisches Spiel oder virtuose Clownerie war, sondern eine Art kritisches Spiegelbild der Gesellschaft. Ein Spiegelbild allerdings, das nicht bloß abbildete, sondern generalisierte, das eine eigene Ästhetik hatte und eigenen Gesetzen gehorchte; das zwar nahe an der Realität war, aber auch doch nicht deren platte Nachahmung.“¹⁶³

Was an dieser Stelle zusätzlich erwähnt werden muss, ist die Tatsache, dass es in der Commedia dell'arte erstmals üblich wurde, dass auch Schauspielerinnen auf den Bühnen standen. Dies veränderte die Art und Weise des Spiels sowie die Rezeptionsweise durch das Publikum äußerst nachhaltig. Die ursprüngliche antike Funktion der Maske, nämlich Frauenrollen zu ermöglichen, obwohl nur Männer auf der Bühne standen, wurde somit ausgehebelt.¹⁶⁴

„Die für das Maskentheater typische Situation (das biologische Geschlecht als Teil des Rollenspiels) fiel somit weg; denn im antiken Theater [sic!] wurde das weibliche Geschlecht von Männern sozusagen als das künstlerische und kulturelle Andere des Mannes dargestellt.“¹⁶⁵

4.3 Die Commedia als Improvisationstheater

Generell ist zu sagen, dass die Commedia dell'arte als Stegreifspiel in weiten Teilen bereits festgelegt war. Die Spielabläufe und Szenarien wurden im Vorhinein besprochen, der Sprechtext jedoch improvisiert, was es schlussendlich zu einem Improvisationstheater machte. In dieser speziellen Spielform hatte die Figur des Arlecchino eine besonders wichtige Rolle. Er musste spontan genug in der Ausführung seiner Figur sein, um unvorhergesehene Redepausen bzw. Stockungen im Stück mit clownesken Späßen und akrobatischen Einlagen überbrücken zu können.¹⁶⁶ „Sentimentale Lieder, Couplets und zuweilen auch Tänze bildeten ein dramaturgisches Mittel, um den Ablauf der Aufführung unter Kontrolle zu halten.“¹⁶⁷ Diese Eigenschaft des Arlecchino war aber nur eine von vielen, die ein Schauspieler der Commedia dell'arte mitbringen musste.

„Die Schauspieler der Commedia dell'arte mussten sehr vielseitig sein. Außer Temperament, einer meisterlichen Diktion und Deklamation, Bildung, Geschmack, gutem Gedächtnis, Witz, organisatorischer Gewandtheit, reicher Phantasie, Vorstellungskraft und der Fähigkeit, Rhetorik, Stimme, Atmung und Körper zu beherrschen, musste der Schauspieler das Geschick besitzen, den Dialog im richtigen Moment so weiterzuführen, dass durch ihn die eigentliche Handlung des Stückes vorangetrieben wurde. Häufig konnten die Commedia-Schauspieler auch ein oder mehrere Instrumente spielen.“¹⁶⁸

Eben diese Spontanität, diese Lebendigkeit und italienische temperamentvolle Gebärdensprache machte die Commedia wohl so reizvoll für ihr Publikum. Sie wirkte weitaus natürlicher als andere Theaterformen ihrer Zeit, da keine auswendig gelernten Texte deklamiert und rezitiert wurden. Zusätzlich bot die Improvisation der Texte die Möglichkeit, Kritik an bestehenden politischen und kirchlichen Umständen zu üben. So konnten vor allem die Teile Italiens, die durch die Spanier

¹⁶³ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.44.

¹⁶⁴ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.217-218.

¹⁶⁵ Ebd. S.218.

¹⁶⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.19.

¹⁶⁷ Ebd. S.19.

¹⁶⁸ Ebd. S.24.

besetzt waren, die strengen Zensurregelungen umgehen, da nichts Festgeschriebenes vorhanden war, das zensiert werden konnte. Die Politisierung der Kunst durch die Komödie in Kombination mit der Art des Spiels sprach daher in ihrer Art eine breite Bevölkerungsschicht an.¹⁶⁹

Auch wenn den Schauspielern durch diese Improvisation große Freiheit in weiten Teilen der Ausführung ihrer Kunst geboten wurde, waren nach Stefan Hulfeld nicht nur die Szenarien und Spielabläufe im Vorhinein festgelegt. Auch Auf- und Abtritte wurden fixiert und so auch Figurenbeziehungen, Gesprächsthemen und emotionale Haltungen skizziert. Es existieren sogar Notizen über Anordnungen, die aufgehängt in den Kulissen, den auf- und abtretenden Schauspielern als ungefähre Leitfaden für ihr Spiel dienten. Da einige Darsteller möglicherweise noch wenig Erfahrung im gemeinsamen Spiel hatten oder eine Vielzahl an unterschiedlichen Kunstmitteln beherrschen mussten, nutzten sie diese Art der Strukturierung als eine „interne“ Organisationshilfe.¹⁷⁰

„Denn in den Maskenfiguren bündeln sich alle wesentlichen Aspekte der Commedia dell'arte. Schafft man die Masken ab, schafft man auch die Commedia dell'arte ab.“¹⁷¹

Im Laufe des 18. Jh. wurden die festgelegten Typen und Masken der Commedia dell'arte dann immer unwichtiger und weitgehend vernachlässigt. Da die Theaterform sich ohne eine erwähnenswerte Veränderung Jahrzehnte lang gehalten hatte, war man nun im Begriff, ihre Grundlagen maßgeblich zu erneuern. Reformierungen wurden an unterschiedlichen Stellen durchgeführt, ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Funktion der Commedia-Figuren oder deren Charaktere zu nehmen. Die allseits bekannten Figuren wurden nach und nach zu neuen Fantasiefiguren umgestaltet. Auch der Text wird nun öfters bereits im Vorhinein niedergeschrieben, wodurch sich die Commedia dell'arte immer weiter von ihrer einstigen Form als Improvisations- und Stegreiftheater entfernt.¹⁷²

„The commedia dell'arte was not a single entity characterized by a single performance style. Rather, it consisted of companies of professional actors and actresses, some of whom were often masked, but in some pieces might be unmasked who performed plays of all kinds, occasionally scripted, but invariably improvised, according to the scope of their talents and the possibilities of the markets.“¹⁷³

¹⁶⁹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.24,26.

¹⁷⁰ Vgl. Hulfeld, Stefan: *COMMEDIA ALL'IMPROVISO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA*. 2015. S.156-157.

¹⁷¹ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.244.

¹⁷² Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.59,64.

¹⁷³ Richards, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell'Arte*. 1990. S.121.

5. Mögliche Parallelen zwischen der japanischen Nô-Maske und der europäischen Commedia dell'arte-Maske

Die beiden vorherigen Kapitel haben sich mit der Entwicklung, Gestaltung, Verwendung und Bedeutung der Theatermaske im Nô-Theater einerseits und jener der Commedia dell'arte andererseits auseinandergesetzt. Nun sollen die gewonnenen Erkenntnisse dazu genutzt werden, mögliche Parallelen und Kontraste, Differenzen und Eigenheiten zwischen und bei diesen beiden Masken- und Theaterformen zu erarbeiten und definieren. Als Grundlage dienen hierfür die oben abgehandelten Kapitel, sowie zusätzliche einschlägige Forschungsliteratur und vor allem Abbildungen von Masken. In einem ersten Schritt sollen die Masken, die zur Bearbeitung ausgewählt wurden, kurz hinsichtlich verschiedener Punkte analytisch betrachtet werden. In einem zweiten Schritt sollen diese Informationen gemeinsam mit den beschriebenen wissenschaftlichen Fakten und dem, für diese Arbeit definierten Maskenbegriff, eine Art Gegenüberstellung der beiden Maskenkulturen mit Fokus auf Prosopon, Schauspieler und Inszenierung ermöglichen. Mögliche Parallelen, aber auch Differenzen, zwischen den beiden Kulturen sollen so aufgezeigt, definiert und erläutert werden. Am Ende dieses Kapitels bzw. im Conclusio der Arbeit soll eine klare Aussage darüber getroffen werden können, ob einerseits Parallelen bestehen und worin diese fußen könnten und andererseits, welche Differenzen es zwischen diesen Maskenkulturen gibt.

5.1 Auswahl der Figuren- bzw. Maskentypen des Nô-Theaters und der Commedia dell'arte

Um die beiden Theater hinsichtlich ihrer Masken in vergleichender Form bearbeiten zu können, wird es notwendig sein, sich auf einige Masken- bzw. Figurentypen zu beschränken. Diese sollen hier nun kurz aufgeführt, beschrieben und die Auswahl begründet werden. Da das japanische Theater auf eine viel größere Anzahl an Masken zurückgreifen kann als die italienische Commedia dell'arte, sollen daher die Masken der Commedia als erste Einschränkung dienen. In der Commedia gibt es grundsätzlich vier Masken: **Dottore**, **Pantalone**, **Arlecchino** und **Brighella**. Zusätzlich kamen im Laufe der Entwicklung noch die Maskenfiguren **Pulcinella** und **Capitano** hinzu, wobei Letzterer nicht immer eine Maske trägt. Im Nô-Theater gestaltet sich die Auswahl etwas komplexer, da der Einsatz der Masken von Stück zu Stück variiert. Dennoch wird im Rahmen dieser Arbeit eine Beschränkung auf folgende Maskentypen notwendig sein: Masken der Gruppe mit regulärem, menschlichem Gesichtsausdruck (Maske eines **jungen Mannes** „**Chûjô**“ und einer **jungen Frau** „**Zô Onna**“) und merkwürdigem, menschlichem Gesichtsausdruck (**Geister-Maske** „**Ayakashi**“). Außerdem je eine Maske eines **alten Mannes** („**Kojô**“) und einer **alten Frau** („**Yamauba**“). Und eine Maske der Gruppe mit andersartigem Gesichtsausdruck (**Dämonen-Maske** „**Ô Akujô**“).

Da nun eine Auswahl der Masken getroffen wurde, die in diesem Kapitel besondere Betrachtung finden, sollen nun die Schwerpunkte definiert werden, nach denen diese analysiert werden. Für

diese Arbeit, und in Hinblick auf das angestrebte Ergebnis, ergeben sich sinnvollerweise folgende Schwerpunkte:

- **Charakter der Maske:** Dieser Punkt ist nur bei den Commedia dell'arte-Masken von Bedeutung, da hier der Maskenbegriff ein erweiterter ist und auch den Charakter der Figur beinhaltet.
- **Material, Herstellung und Aussehen der Maske:** Woraus besteht sie, wie wurde sie gefertigt? Es folgt eine detaillierte Beschreibung der Maske und der damit zusammenhängenden Attribute wie Sprache, Bewegung, Kleidung, etc.
- **Rolle der Maske:** Welche Rolle spielt diese Maske im Stück, welche Funktion hat sie für die Geschichte oder die zu vermittelnde Aussage des Textes und wie ist die Maske hinsichtlich ihrer sozialen und kulturellen Bedeutung vor allem in Bezug auf die damalige Gesellschaft und das Publikum zu werten?

5.2 Analyse ausgewählter Masken im Hinblick auf unterschiedliche Schwerpunkte

5.2.1 Commedia dell'arte-Masken

Die für dieses Kapitel verwendeten Abbildungen der Commedia dell'arte-Masken stammen allesamt von Maurice Sand. Sand hatte diese 1860 in dem zweibändigen Werk „Masques et Buffons“ in Paris veröffentlicht. Die Abbildungen hatte er zum großen Teil zwar selbst entworfen, sie fußen dennoch auf wissenschaftlichen historischen Überlieferungen. Dennoch muss immer mitgedacht werden, dass Maurice Sands Zeichnungen als eine Rekonstruktion der Commedia dell'arte des 16./17. Jh. aus der Sicht des 19. Jh. zu sehen ist und zu dessen Wiederbelebung diene.¹⁷⁴ Um die nachfolgend beschriebenen Figuren jedoch auch optisch darstellen zu können, eignen sich Sands Abbildungen optimal.

5.2.1.1 Dottore

„Il Dottore“ verkörpert in der Commedia dell'arte die Figur des allwissenden und gelehrten Doktors. Er stammt ursprünglich aus Bologna und stellt, neben Pantalone, die zweite Vecchi-Figur. Als Vorläufer des Dottore lässt sich vor allem sein dümmlisches Pendant aus der Commedia erudita ausmachen. Der Dottore der Commedia dell'arte tritt meist als Rechtsgelehrter oder Arzt auf und da er aus Bologna, der Stadt der Gelehrten, stammt, ist er dementsprechend gebildet.¹⁷⁵ Der Komödiant Bernardino Lombardi, Mitglied der Gelosi-Truppe, hatte die Grundzüge dieser Figur für die Commedia dell'arte geschaffen und durch seine Interpretation maßgeblich geprägt. So entstand eine enge Verknüpfung Lombardis mit der Figur des Dottore, wodurch dieser in vielen Stücken sogar „Lombardi“ genannt wurde.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. Zu dieser Ausgabe.

¹⁷⁵ Vgl. Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 1990. S.35.

¹⁷⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.59-60.

5.2.1.1.1 Dottore: Charakter

Das Studium und die Lehre stehen im Mittelpunkt dieses Charakters und machen seine Weisheit und Allwissenheit aus. Der Dottore tritt dabei, je nach Stück, in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen auf. Meist jedoch ist der Dottore ein Mann, welcher der Theologie, Astronomie, Astrologie und Philosophie mächtig ist, oder es glaubt zu sein. Zusätzlich kann er auch als Arzt oder Anwalt auftreten, sowie als Berater und Ratgeber adeliger Personen. Trotz oder gerade wegen seiner Allwissenheit ist er in sozialer Hinsicht eher inkompetent. In seiner Position als „vielstudierter Mann“ vermittelt er vor allem mittelalterliche Ansichten und „verstaubtes“ Wissen und scheint von der „modernen“ Welt des 16. Jh. weit entfernt. In seiner Rolle als Anwalt bringt er seinen Mandanten eher Schaden, als dass er ihnen hilft. Verkörpert der Dottore einen Arzt, so würden seine Patienten sterben, wenn sie seinem Rat und seiner medizinischen Expertise vertrauen würden. Der Dottore ist rechthaberisch, penetrant und macht sich unter den anderen Figuren der Commedia meist keine Freunde. Seine Litaneien sind nicht enden wollend und er fällt jedem sofort ins Wort, der es wagt seine Monologe zu unterbrechen. Trotz seines fortgeschrittenen Alters ist der Dottore jedoch kein Kind von Traurigkeit und dem weiblichen Geschlecht stets freudig zugewandt.¹⁷⁷ Der Dottore wirft willkürlich mit lateinischen und bolognesischen Wörtern um sich und ist in seinen Aussprüchen oftmals äußerst wirr.¹⁷⁸

5.2.1.1.2 Dottore: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.1: Il Dottore Balardo (1653)

¹⁷⁷ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.57.

¹⁷⁸ Vgl. Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 1990. S.35-36.

In seiner Rolle als bolognesischer Gelehrter trägt der Dottore die standesgemäße Kleidung oder Zunfttracht. Diese ist völlig schwarz und besteht aus Mantel, Wams, Strümpfen und Kniehose sowie einem schwarzen Hut oder Käppchen. Die Schuhe sind ebenfalls schwarz und meist mit teuren Schnallen verziert, genau wie sein Gürtel. Lediglich eine weiße Halskrause, gelegentlich weiße Hemdsärmel und ein weißes, im Gürtel steckendes, Tuch durchbrechen die dunkle Erscheinung der Maskerade. Die Gesichtsabdeckung ist ebenfalls schwarz und verdeckt das Gesicht des Schauspielers entweder nur auf der Stirn oder nur im Bereich der Nase.¹⁷⁹

„Es ist anzunehmen, dass die Betonung von Stirn und Nase, also die Stilisierung des Denkers, des Kopfmenschen, den Autoritäts- und Prestigeanspruch dieses Typus ins Lächerliche ziehen sollte.“¹⁸⁰

Zusätzlich dazu sind die Wangen des Dottore meist auffällig errötet bzw. rötlich geschminkt. Dies soll darauf hindeuten, dass er gutem Wein nicht abgeneigt ist.¹⁸¹ In körperlicher Hinsicht ist er außerdem eine äußerst stattliche, belebte Erscheinung und man sieht ihm seinen wohlhabenden Lebensstil deutlich an. Nicht zuletzt der Geldbeutel und der Dolch, welche in vielen Fällen ebenfalls Teile der Maskerade sind, verweisen auf den Reichtum und Geiz des Dottore. Die Halbmaske, die, wie bereits beschrieben, meist aus Stirn- oder Nasenpartie besteht, ist fleischig modelliert. Auch eine große Warze sowie ein schwarzer, voller Schnurrbart zieren oftmals das Gesicht des Dottore.¹⁸²

Die Sprache der Figur ist deutlich vom Bolognesischen geprägt, aber auch Bruchstücke des Lateinischen finden sich immer wieder in seinen Aussprüchen. Der Gang des belebten, älteren Herren wirkt steif und gestelzt und sein Kopf scheint stets das vorderste Körperteil zu sein. Zusätzlich sieht er, bedingt durch stundenlanges Studieren, nicht mehr allzu gut und kneift daher ständig die Augen zusammen. Sein stets erhobener Zeigefinger unterstreicht seine rechthaberische Art und verweist gleichzeitig auf das Paradox, dass er dennoch meistens falsch liegt.¹⁸³

5.2.1.1.3 Dottore: Rolle

Der Dottore ist oftmals als Berater in vielerlei Hinsicht tätig. Allerdings ist er seinen „Kunden“ meist nicht von großem Nutzen und bereitet mehr Schaden denn Gutes. Der Dottore ist ein Schwätzer wie er im Buche steht und nur wenigen seiner Sprüche folgen auch Taten. In dieser Hinsicht ergänzt er sich wundervoll mit dem zweiten Vecchi, Pantalone. Sie liegen ständig im Streit miteinander und ähneln in ihren Zankereien eher einem alten Ehepaar. Ihre Wut und Rachelust gegen die Zanni vereint sie dennoch immer wieder. Und während die beiden Figuren ihre Auseinandersetzungen austragen, lieben sich ihre Kinder heimlich hinter ihrem Rücken.¹⁸⁴ Der Dottore ist daher „[...] weniger ein lokaler Typ als eine allgemeine Karikatur des Gelehrten.“¹⁸⁵

¹⁷⁹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.59.

¹⁸⁰ Ebd. S.59.

¹⁸¹ Vgl. Ebd. S.59.

¹⁸² Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.112.

¹⁸³ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.59.

¹⁸⁴ Vgl. Ebd. S.57,59.

¹⁸⁵ Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 1990. S.36.

5.2.1.2 Pantalone

„Der Name dieser venezianischen Maske ist eine komische Verzerrung der ruhmreichen Benennung ‚Pianta Leone‘ (jener, der den Löwen, die Flagge Venedigs, aufpflanzt), mit der die kämpferischen Kaufleute Venedigs für ihre Eroberung weiter Teile des Mittelmeeres geehrt wurden. [...] Der Name dieser venezianischen Maske stammt, wie man sagt, von dem heiligen ‚Pantalione‘ oder von dem griechischen ‚Pantos-Elmon‘ oder [...] ganz einfach von den langen Hosen, die diese Bühnenfigur zuweilen trug.“¹⁸⁶

Pantalone wurde ursprünglich auch „Il Magnifico“ genannt und war als Nachkomme heldenhafter Vorfahren ein mehr oder weniger wohlhabender Kaufmann aus Venedig. Neben den drei oben genannten Namensgebern der Figur hat der Pantalone außerdem einige Vorfahren in der antiken Komödie: Euclio, Nicobulus oder Pappus, um nur einige zu nennen.¹⁸⁷ Der erste maßgebliche Interpret der Rolle war Giulio Pasquati, welcher der Figur seine ersten Commedia-Umriss verlieh. Er war, genau wie Lombardi, Schauspieler bei den Gelosi.¹⁸⁸

5.2.1.2.1 Pantalone: Charakter

Ähnlich wie Dottore ist auch Pantalone ein älterer Herr, der meint, die ganze Welt in all ihren Facetten zu kennen. Er ist reich, oder war es zumindest einmal. Sein Charakter ist von Geiz, Starrsinnigkeit und Misstrauen geprägt. Pantalone ist, anders als der Dottore, sehr gebrechlich und stets kränklich. Er stöhnt und krümmt sich unter Schmerzen, die von Magengeschwüren und Rheuma herrühren. Dennoch ist er ebenfalls den Frauen sehr zugetan und trotz seines hohen Alters prägt ihn ein starkes sexuelles Verlangen. Auch die Gier nach Geld ist der Figur körperlich beinahe eingeschrieben. Er selbst hält sich selbstverständlich für unwiderstehlich und läuft auf Grund seiner Leichtgläubigkeit jedem Rockzipfel hinterher, wodurch er auch des Öfteren enttäuscht wird.¹⁸⁹

„Pantalone kann sowohl als Junggeselle, Witwer oder auch als verheirateter Mann auftreten. Ist er mit einer jüngeren Frau verheiratet, so werden ihm von jüngeren Liebhabern meist Hörner aufgesetzt. Als Vater einer heiratsfähigen Tochter ist er ein Ausbund an Misstrauen und strenger Aufsicht. Besitzt er einen Sohn, so tritt er häufig als dessen Rivale auf, indem er dasselbe Mädchen liebt.“¹⁹⁰

Zusammenfassend kann man sagen, dass Pantalone ein alter, unzufriedener, nörgelnder Geizkragen ist, der naiv durchs Leben geht, permanent enttäuscht wird und mit diesen Eigenschaften das Publikum erheiternd unterhält.¹⁹¹

¹⁸⁶ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.47.

¹⁸⁷ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.109.

¹⁸⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.50.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd. S.48-49.

¹⁹⁰ Ebd. S.49.

¹⁹¹ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.109.

5.2.1.2.2 Pantalone: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.2: Pantalone (1550)

Um seine Gebrechlichkeit nicht allzu deutlich zu zeigen, versteckt er diese stets unter einem weiten, schwarzen Mantel. Er trägt ansonsten die typische Kleidung eines venezianischen Kaufmannes: ein rotes Wams, rote enge Hosen und ein rotes Käppchen oder Mütze. Die gelben Pantoffeln unterstreichen die Dürre seiner Beine und unterstützen seinen schlurfenden Gang.¹⁹² An seinem Gürtel, wenn er denn einen trägt, sind, genau wie beim Dottore, Taschentuch, Dolch und Geldbeutel befestigt. Die braune Halbmaske des Pantalone betont seine krumme, lange Nase und sein knochiges Gesicht. Sein Kinn wird von einem weißen oder grauen Spitzbart geziert, der im Takt seiner Nörgeleien stetig mitzittert.¹⁹³ Des Öfteren wird er auch durch einen langen, abstehenden Schnurrbart gekennzeichnet. Ein weiteres Requisit der Figur ist manchmal ein protziges Goldmedaillon, welches an seinem Hals hängt. Durch die Pantoffeln in seiner Beweglichkeit ohnehin eingeschränkt, verweisen die kleinen Schritte der Figur auf sein fortgeschrittenes Alter. Seine krankheitsbedingten Schmerzen sind in jeder seiner Bewegungen sichtbar und kennzeichnen das Leiden der Maske. Auch er hat, genau wie der Dottore, eine figurentypische Handbewegung: Permanent reibt er seine Hände aneinander, was seine Habgier und naive Einstellung unterstreicht, er könne doch noch das Herz einer Dame gewinnen oder großen Reichtum erlangen. Generell sind seine Hände, im Gegensatz zum Rest seines Körpers,

¹⁹² Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.49.

¹⁹³ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.110.

permanent in hektischer Bewegung. Sein Akzent und Dialekt entsprechen dem Venezianischen der damaligen Zeit. Seine Stimmlage ist hoch, beinahe panisch und dennoch eher leise und piepsig.¹⁹⁴

5.2.1.2.3 Pantalone: Rolle

Ursprünglich galt die Rolle als Repräsentant des Niedergangs des reichen Venedigs und verkörperte vor allem als Altensatire die typischen Merkmale eines damaligen Verkäufers. Er war ein Geizhals sondergleichen und wurde zum Symbol des italienischen Armenelends.¹⁹⁵

„Es kann nicht wundernehmen, dass die soziale Satire sich gegen Ende des 16. Jh. gerade des venezianischen Kaufmannes bemächtigte. Im 12., 13., 14., ja sogar noch im 15. Jahrhundert wäre es niemandem in den Sinn gekommen, aus dem venezianischen Kaufmann einen komischen Typ zu machen [...] Er war voll Leben und Kampfesgeist. [...] Mit der Eroberung des byzantinischen Reiches durch die Türken in der Mitte des 15. Jahrhunderts setzte allmählich der Verfall dieses Imperiums ein. Mit dem Fall Konstantinopels riss der Handel mit der Levante ab und allmählich setzte der Verfall ein. [...] Der venezianische Kaufmann war alt geworden. In diesem Augenblick packte ihn die Satire mit ihren scharfen Krallen.“¹⁹⁶

Gemeinsam mit der Figur des Dottore bildet er das Zweiergespann der Alten und in dieser Rolle verbünden sie sich auch ab und an. Sie klagen einander ihr Leid, wenn sie sich nicht gerade zanken, und schmieden gemeinsame Rachepläne. Gleichzeitig verhöhnen und verspotten sie einander und ihre sozialen Ränge und ziehen sich gegenseitig in den Schmutz. Doch am Ende vereinigen sie sich immer wieder zu einer gemeinsamen Front gegen die Zanni.¹⁹⁷

5.2.1.3 Arlecchino

Arlecchino ist wohl die vielseitigste und wandelbarste Figur der *Commedia dell'arte*. Wie bereits zuvor beschrieben wurde, hatte der Schauspieler Alberto Naseli diesen Maskentypus maßgeblich geprägt. Dennoch entstammt die Figur ursprünglich einem anderen Teil Europas. Als mythologischer Held war der „Herlenkoenig“ vor allem in der skandinavischen Mythologie bekannt. Aber auch Dante brachte einen „Alichino“ in seinem „Inferno“ unter, worin dieser als Teufel mit einer Heugabel arme Seelen quälte.¹⁹⁸ Diese diabolischen Züge machte sich vor allem die Kirche im Mittelalter zu Nutze, um maskierte Gestalten in den Kirchenspielen auftreten lassen zu können. Den diabolischen Charakter verlor die Figur allerdings im Laufe der Zeit und er wurde, nicht zuletzt durch Naseli, eine der beliebtesten Masken der *Commedia*. Aus dem boshaften Teufel wird der bergamesische Diener Arlecchino, der nach Venedig kam um reichen Herren zu dienen.¹⁹⁹ Arlecchino ist, neben Brighella, der zweite Zanni in der *Commedia dell'arte*. Sein Name wird scherzhaft auch im 16. Jh. noch oft mit dem Wort „Hellechino“ gleichgesetzt, das so viel wie „kleiner Teufel“ meint.²⁰⁰

¹⁹⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.49-50.

¹⁹⁵ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.109.

¹⁹⁶ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.47-48.

¹⁹⁷ Vgl. Ebd. S.59.

¹⁹⁸ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.105.

¹⁹⁹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.87.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S.78.

Generell hat die Figur im Laufe der Jahrhunderte eine große Wandlung durchgemacht. So feierte sie auch noch im 18. Jh. große Erfolge als Maskenfigur. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass ein witziger, naiver Rollentyp, der sich meisterlich auf Tanz und Akrobatik sowie gespielte und gesprochene

Lazzi^{201 202 203} versteht, beim Publikum über Jahrzehnte äußerst beliebt blieb.²⁰⁴ Als erster bekannter Schauspieler nach Naselli trat Tristano Martinelli im 17. Jh. unter dem Namen des Arlecchino auf. Die Interpretation von Domenico Biancoletti hingegen gilt als die berühmteste der gesamten Commedia dell'arte, da er durch seine Anpassung der Figur an die aristokratischen Franzosen den ursprünglichen Tollpatsch mehr und mehr zu einer dekadenten, aber dennoch liebenswerten Dienerfigur werden ließ. Die Maske verlor über die Jahrhunderte immer mehr von ihren einstigen Zügen und somit wandelte sich auch die Commedia dell'arte, wie in 4.3 bereits angeschnitten wurde.²⁰⁵

5.2.1.3.1 Arlecchino: Charakter

Arlecchinos Grundcharakter ist der eines einfältigen, naiven, eher passiven, langsamen und faulen Dieners, der jedoch stets charmant und witzig bleibt. Er ist wohl die volkstümlichste Figur der Commedia und versteht sich blendend darauf, durch Liebenswürdigkeit aus diversen Fettnäpfchen wieder hervorzutreten. Seine Volksnähe ist wohl auch der ausschlaggebende Grund dafür, dass Arlecchino die eigentlich zentrale Figur in den Stücken darstellte und ihm jede Sympathie gesichert war. Sein Handeln ist in erster Linie impulsiv und emotional und nur selten sinnvoll oder rational logisch erklärbar, wobei er niemals seine Fröhlichkeit und Positivität verliert. Trotz seines eigenen Stolzes ist er als Diener seinem Herrn treu ergeben und erfreut sich an den schönen Dingen des Lebens, wie gutem Wein oder schönen Frauen. Als Arlecchino seine Verbreitung durch ganz Europa antrat, veränderte sich auch sein Charakter. In Frankreich wurde aus ihm ein ironischer und melancholischer Harlekin, der vor allem durch seine Leichtigkeit im Spiel beeindruckte. In Deutschland und Österreich lässt sich der ursprüngliche Commedia-Arlecchino in der Figur des „Hanswurst“ wiederfinden.²⁰⁶

²⁰¹ „Lazzo, (Italian: 'joke') plural Lazzi, improvised comic dialogue or action in the commedia dell'arte.“ o.V.: *Lazzo, Theatre*. URL: <https://www.britannica.com/art/lazzo>. [Zugriff: 22.4.2018].

²⁰² Allerdings kann „der Schlüsselbegriff *lazzo* (Singular) bzw. *lazzi* nicht übersetzt werden [...] mangels einer Entsprechung im deutschen Wortschatz. Es handelt sich um einen Fachbegriff der Commedia all'improvviso, der gerade deutlich macht, dass der Akteur und die Akteurin mit den genuinen Mitteln ihrer Improvisationskunst hier eine Eifersuchtsszene zu entwickeln haben. Es ist ein Begriff, der auf die grundlegende Differenz zwischen dem comœdiantischen Spielstil und anderen Schauspielstilen verweist, [...]“ Hulfeld, Stefan: *COMMEDIA ALL'IMPROVVISIO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA*. 2015. S.159-160.

²⁰³ Folgende Quelle liefert nähere Informationen zum Thema Lazzi: Gordon, Mel: 17 Lazzi. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.167-176.

²⁰⁴ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.106.

²⁰⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.90.

²⁰⁶ Vgl. Ebd. S.88.

5.2.1.3.2 Arlecchino: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.3: Harlequino (1570)



Abb.4: Arlechino (1671)



Abb.5: Arlequin (1858)

Das markante Kostüm des Arlecchino hat eine beinahe so lange Vorgeschichte, wie der Figurentyp selbst. Grundsätzlich bestand es in den Anfängen der *Commedia dell'arte* aus teils zerrissenen bunten Flickern (siehe Abb. 3). Diese Art der Kleidung war im 16. Jh. typisch für Akrobatenkostüme. Durch die zahlreichen Löcher konnte man sogar die Haut der Darsteller sehen und es zeugte von ihrer brotlosen Arbeit. Im 17. Jh. wandelte sich die Erscheinung jedoch; Arlechin's Kostüm wurde ästhetisiert und die Flickern wichen rautenförmigen Stoffteilen. Auch die Kopfbedeckung veränderte sich im Laufe der Jahre von einem Barett zu einem breiten Filzhut, oftmals mit Kaninchenschwanz als Zierelement.²⁰⁷

„Er trug ein Bauernhemd und lange Beinkleider, beides aus grobem weißem Stoff, aber mit zahlreichen bunten Stoffstückchen besetzt, die Flicklappen darstellen und die außerordentliche Armut des Zanni symbolisieren sollten. Als Kopfbedeckung trug er eine mit einem Hasenschwanz geschmückte Mütze als Hinweis dafür, dass sein Besitzer ein ebenso großer Hasenfuß war wie das Tier, dessen Schwanz an seiner Kopfbedeckung befestigt war.“²⁰⁸

Die Gesichtsabdeckung bzw. Halbmaske des Arlecchino ist oftmals mit buschigen Augenbrauen und zahlreichen Beulen versehen, was sie zugleich teuflisch wie animalisch anmuten lässt. Außerdem hat die Maske eine eher flache oder platte Nase, tiefe Kerben an den Wangen und lediglich zwei Löcher an Stelle der Augen. Auch ein dichter Schnurrbart ist Teil dieser Maskierung. Neben seiner nasal Sprechweise sind vor allem Körperhaltung, Gewandtheit und Beweglichkeit die deutlichsten Markenzeichen dieses Zannis.²⁰⁹ Trotz seiner gebückten Haltung stolziert Arlecchino stets auf seinen Zehenspitzen, wobei er die Hände in der Hüfte, an seinem Gürtel, abstützte. Dieser Gürtel ist ein weiteres, besonderes Requisit dieser Maske, da er auf seine

²⁰⁷ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.106.

²⁰⁸ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.88-89.

²⁰⁹ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.106-107.

bäuerliche Herkunft verweist. An diesem Gürtel war oftmals ein sogenannter „Batocchio“ befestigt. Ein „Batocchio“, italienisch für „Klöppel mit Gürtel“, war ursprünglich ein Stock zum Viehtreiben und typisch für die Gegend um Bergamo. Er wird aber auch als phallisches Symbol gelesen, da Arlecchino, wie bereits erwähnt, dem weiblichen Geschlecht stets zugetan war.²¹⁰

“A mask made of dark leather with a red knob on its forehead symbolizing a horn reminds us of Arlecchino’s province of fallen angel turned demonic. Yet the mask retains a certain childishness to it along with something a little wild. In the middle of the face two spirals open to form wide eyes, always staring in wonder at everything around them. The two cheeks make a frame of hungry sacks as if eternally empty and ready in any moment to eat, like a rodent, all the food in the world! Every proceeding actor has always adapted the mask to fit their personal qualities, trying to find a point of contact with some animal or another; so that the tradition carries with it masks that remind us of a monkey, a cat, a dog, a pig or a mouse. Although the leather mask in itself is fixed, on the actor’s face it becomes multiform and violently communicative.”²¹¹

5.2.1.3.3 Arlecchino: Rolle

“Arlecchino is the very symbol of carnival; he is the symbol of Commedia dell’Arte, the essence, the soul and the heart. Arlecchino is revolution.”²¹²

Auch wenn Arlecchino durch seine Naivität und Passivität in weiten Teilen des Stückes als der langsamere und faulere der beiden Zanni galt, ist er dennoch in ständiger Bewegung und körperlicher Spannung begriffen. Stockt das Spiel, ist es die Kunst des Arlecchino mit Lazzi und akrobatischen Einlagen diesen Bruch zu überbrücken, bis die anderen Spieler in die Improvisation wieder eingestiegen sind. Zusätzlich wird sein bergamesischer Dialekt dem Publikum immer im Extrem präsentiert: Entweder spricht der Arlecchino während des gesamten Spiels lediglich mit seinem Körper und durch seine Bewegungen, oder aber er redet unentwegt und ohne Pause.²¹³

5.2.1.4 Brighella

„Der andere Zanni [neben Arlecchino – Anm. vom Verfasser] muss listig, schlagfertig, witzig und feinsinnig sein, so dass er zwar alle Welt betrüge und hinters Licht führe, seine Witze und Scherze aber pikant und nicht fade seien.“²¹⁴

Brighella war der erste Zanni der Commedia dell’arte. Sein Name rührt vom italienischen Wort „brigare“ her, das „feilschen“ oder „intrigieren“ meint.²¹⁵ Er stammt, genau wie sein Zanni-Pendant Arlecchino, aus Bergamo, allerdings aus dem oberen Teil der Stadt. Dort waren die Menschen, wie man sagte, intelligenter und gebildeter, sozial also höher gestellt. Daher rühren auch Brighellas adeliger Titel und seine vornehme Weise zu sprechen.²¹⁶ Niccolò Barbieri-Beltrame galt als einer

²¹⁰ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell’arte*. 1997. S.89.

²¹¹ Bottini, Michele: 5 You Must Have Heard of Harlequin.... In: *The Routledge Companion to Commedia dell’Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.59.

²¹² Ebd. Kindle-Version. S.55.

²¹³ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell’arte*. 1997. S.89-90.

²¹⁴ Mehnert, Henning: *Commedia dell’arte*. 2013. S.108.

²¹⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell’arte*. 1997. S.78.

²¹⁶ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell’arte*. 2013. S.107-108.

der bedeutsamsten Brighella-Darsteller. Er gehörte sowohl der Commedia-Truppe „Gelosi“ als auch „Confidenti“ an.²¹⁷

5.2.1.4.1 Brighella: Charakter

„Er ist lebendig, geschickt, redegewandt, schlagfertig, einfallsreich, ungezwungen, charmant zu Frauen, unverschämt zu Alten, mutig gegenüber Feiglingen, bissig und schnell aber hinterlistig und bössartig.“²¹⁸

Die wesentlichen Charakterzüge des Brighella sind jene eines klugen und draufgängerischen Mannes aus den Bergen Bergamos. Im Gegensatz zu Arlecchino denkt er nicht im Entferntesten daran, sich als Diener seinem Herrn zu unterwerfen. Sein Lohn ist ihm wichtiger als jeglicher moralische Anstand, und er nutzt andere schamlos für seine Zwecke aus.²¹⁹

5.2.1.4.2 Brighella: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.6: Brighella (1570)

Als erste Dienerfigur trägt Brighella ein schlichtes weißes Kostüm, welches grüne Querstreifen auf den Ärmeln, sowie auf der Brust, an der Seite der Hosenbeine und am Mantel hat. Diese Streifen zeugen von seinem Leben als Diener, das Grün steht für seine Verbitterung und passt zudem auch zur Farbe der Gesichtsmaske.²²⁰ Die Maske ist olivgrün gehalten, weist schräge Augenschlitze, dicke, beinahe sinnliche Lippen und eine krumme Nase auf. Auch der dünne Kinnbart und der

²¹⁷ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.81.

²¹⁸ Ebd. S.80.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S.79-80.

²²⁰ Vgl. Ebd. S.80.

aufgezwirbelte Schnauzer deuten auf Brighellas Spitzfindigkeit hin.²²¹ In anderen Varianten wirkt die Maske eher ungepflegt und ein zerrupfter Bart umrandet seine Kinnpartie. Manchmal ist die Maske auch eine Mischung aus beiden Typenvarianten. Die Nase erinnert in vielen Fällen an den Schnabel eines Geiers, was ein weiteres Indiz für seinen Charakter ist. Wie die meisten anderen Maskenfiguren trägt auch Brighella an seinem Gürtel einen Geldbeutel und einen Dolch und seine Füße werden von gelben Lederschuh geziert. Im Gegensatz zu Arlecchino, dessen Körper in permanenter Anspannung begriffen ist, wechselt sich diese Körperspannung bei Brighella mit entspannten Momenten ab. Es scheint fast so als würde er verweilen, seine Kräfte bündeln und auf den richtigen Augenblick warten, um zuzuschlagen und seine Wünsche und Gefühle auszudrücken. Die nach vorne gebeugte Körperhaltung heuchelt seinem Gegenüber dabei Unterwürfigkeit vor. Auch seine Art zu sprechen, die äußerst adelig anmutet, klingt melodisch und wohlwollend für das Ohr seines Gegenübers.²²²

5.2.1.4.3 Brighella: Rolle

Arlecchino steht besonders wegen seiner sympathischen Ausstrahlung, seiner Akrobatik und seiner Witze im Zentrum des Spiels. Aber auch Brighella hat eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für das Stück, da er oftmals im Mittelpunkt der Intrige steht. Dies hat er nicht zuletzt seiner hinterlistigen Art zu verdanken, wodurch er Verwirrung stiftet und Streitereien anzettelt. Er führt seine Herren, Pantalone und Dottore, nach Strich und Faden an der Nase herum und fürchtet keine Konsequenzen – nicht einmal den Tod. Er muss stets eine List oder Idee parat haben, um sich geschickt aus verfahrenen Situationen wieder davonzustehlen. So ist also nachvollziehbar, wieso Brighella, der „Träger der Intrige“, der gewieftere der beiden Zanni-Masken ist.²²³ „Brighella war die Lieblingsfigur der kleinen Leute, die sich für seine Witze und Intrigen begeisterten und ihm auch verziehen, wenn er vom rechten Weg abglitt.“²²⁴

5.2.1.5 Capitano

Capitano ist wohl die sozialkritischste und politischste unter den Commedia-Masken. Im Jahre 1559 gab Frankreich jegliche Ansprüche auf die Herrschaft in Italien auf, wodurch die Spanier ihre Okkupationszeit begannen. Die spanischen Offiziere waren im ganzen Land gefürchtet, denn es war lebensgefährlich sich ihnen zu widersetzen oder sich über sie lustig zu machen. Allerdings ließen sich das die temperamentvollen Italiener nicht gefallen und suchten nach einem Ausdruck ihres Zorns über die feindliche Übernahme. Der spanische Offizier hatte ein ganz bestimmtes Bild in den Köpfen der Italiener heraufbeschworen. So lag es nahe, all diese verhassten Charakterzüge in einer Figur der Commedia dell'arte zu vereinen.²²⁵

²²¹ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.108.

²²² Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.80-81.

²²³ Vgl. Ebd. S.80.

²²⁴ Ebd. S.80.

²²⁵ Vgl. Ebd. S.68.

„Um zu verhindern, dass die Maske des Capitano genau wie die des Soldaten der Zensur zum Opfer fiel, musste man ein satirisches Ausdrucksmittel wählen, dessen Absicht und politische Tendenz nicht gleich jedermann ins Auge fiel und dessen spanienfeindlicher Stachel dem Argwohn der Okkupanten verborgen blieb.“²²⁶

Zwar existierte die Maske des Capitano schon vor dem Einmarsch der Spanier, allerdings war sie weit weniger bedeutsam für die Commedia und das Publikum. Der Grund dafür, dass der Capitano nicht erst mit diesen politischen Ereignissen auf die Bildfläche der Commedia trat, war, dass auch er einige antike Vorfahren aufzuweisen hat. Ein solches Maskenbeispiel ist etwa der „Miles gloriosus“ bei Plautus, welcher in seiner Position und Funktion als Soldat als klassischer Frauenheld galt.²²⁷ Aus der berühmten Commedia-Truppe „Gelosì“ stammte auch einer der bekanntesten Verkörperer des Capitano, Francesco Andreini. Mit dem Ende der Unterdrückung durch die Spanier verschwand dann auch diese Maskenfigur nach und nach von den Bühnen.²²⁸

5.2.1.5.1 Capitano: Charakter

Die Vorbilder aus der Antike führten in Kombination mit den genannten Umständen im Italien des 16. Jh. dazu, dass der Capitano einen furchtlosen und kriegesischen Draufgänger symbolisierte, der mit vulgären Aussprüchen und Metaphern sowie sinnlosen Redewendungen nicht sparte. Diese Art von Figur war zur damaligen Zeit gerade stark gefragt, da so alle negativen Eigenschaften der Spanier problemlos zur Schau gestellt werden konnten.²²⁹ Er ließ auch keine Gelegenheit aus, um sich mit seiner Tapferkeit und seinen Heldentaten zu rühmen. Kam es jedoch darauf an, stellte sich jedes Mal heraus, dass hinter dem großen Gerede des Capitano ein kleiner Feigling steckte.²³⁰

„Er liebt es, sich in großsprecherischen Tiraden vorzustellen und prahlt damit, Herkules, Alexander, Hannibal und andere renommierte Helden besiegt zu haben. [...] In Wirklichkeit ist er jedoch ein armer Schlucker, dem es oft am Lebensnotwendigsten fehlt. Er ist ein Feigling, der allen Herausforderungen aus dem Wege geht und kneift, wenn er zum Duell herausgefordert wird. Dieser Aufschneider, Lügner, Angsthase und arme Hungerleider lässt sich lieber selbst verprügeln als dass er sein überdimensionales Schwert einsetzt, das ihn erzittern lässt.“²³¹

²²⁶ Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.68.

²²⁷ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.113.

²²⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.69-70.

²²⁹ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.113.

²³⁰ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.68.

²³¹ Ebd. S.69.

5.2.1.5.2 Capitano: Material, Herstellung und Aussehen



Abb. 7: Capitano (1577)

Im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Masken, trägt der Capitano nicht immer eine Maske. Wegen der Wichtigkeit dieser Figur für die Commedia soll diese Maskenfigur hier dennoch kurz beschrieben werden. In den Fällen, in denen der Capitano eine Maske trägt, ist diese, genau wie das restliche Kostüm, übertrieben und überzeichnet. Die übergroße Nase ist das Hauptmerkmal der sonst eher schlichten Maske, was wohl auf seinen Hochmut und seine Überheblichkeit hindeuten soll. Sein Gewand ist ein Offiziersanzug der überlegenen spanischen Militärmacht. Seine Stiefel sind, genau wie sein Schwert, überdimensioniert und wirken daher ziemlich lächerlich.²³² An seinem Gürtel hängen zusätzlich noch einige Dolche und auf seinem Kopf sitzt ein riesiger Hut mit auffälliger Federzier.²³³

Sein gestelzter, stolzierender Gang unterstreicht, gemeinsam mit dem Kopfschmuck, die Eitelkeit des Capitano. Er geht stets aufrecht und streckt die Brust dabei weit hervor. Jedoch verliert er diese Haltung bei der kleinsten Unruhe und verfällt in große Ängstlichkeit. Auch seine Stimme verändert sich signifikant, wenn er Angst bekommt, von einer lauten, tiefen Stimmlage zu einem hohen Piepsen. Als deutliche Referenz auf die Spanier, spricht er außerdem mit kastillianischem Akzent.²³⁴

²³² Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.69.

²³³ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.113.

²³⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.69.

5.2.1.5.3 Capitano: Rolle

„All masks seem to hide and protect, on the one hand and, paradoxically, also reveal the wearer's essence. In the case of the Captain, however, this double nature of the mask is uniquely in evidence. In reality, there is no masked servant or masked old man in the streets beyond the walls of the theatre; yet the soldier's armor, and even facial armor such as the visor, protects him from harm and both proclaims and hides the wearer's identity. Of all the Commedia's characters, the Captain, as a professional soldier, most requires a mask; and having donned that piece of selfprotection, he discovers that his heart is just as badly in need of a visor as his body. The Captain's mask is more than a mere mask: it is the emblem of a soul-in-armor.“²³⁵

Der Capitano hat in erste Linie die Aufgabe, den Unmut der italienischen Bevölkerung gegen jede Art von Fremdherrschaft auszudrücken. Im konkreten Fall stellt die Maske hier eine Reaktion auf die Besetzung Italiens durch die Spanier dar. Dieser Umstand wird durch die Parodie des spanischen Offiziers Capitano ausgedrückt. Der Capitano ist also eine Figur voller Widersprüche und sorgt dadurch beim Publikum für Gelächter. Aber neben dem ganzen Gelächter rührt er auch zu Tränen, denn er lässt die Sehnsucht nach einer kleinen Ausflucht aus dem realen Alltag dem Publikum des 16. Jh. bewusstwerden.²³⁶

5.2.1.6 Pulcinella

Pulcinella entstand etwa 1620 in der Commedia-Truppe von Silvio Fiorillo nach Benedetto Croce. Aber auch in der Antike lassen sich einige Vorgänger dieser Maskenfigur ausmachen.²³⁷ Es herrscht die verbreitete These, dass sich Pulcinella aus dem atellanischen Komödianten Maccus entwickelt hatte. Dieser wurde, seines Aussehens wegen, „pullus gallinaceus“ genannt, das so viel wie Hühnerküken meint. Dieser Figurentyp wurde dann für Pulcinella (das Hühnchen) übernommen. Eine andere Theorie besagt, der Name bzw. die Figur stamme von einem Bauersjungen, der in eine Gruppe Komödiendarsteller aufgenommen wurde. Sein Name war Puccio d'Agnello, welchen man, der Einfachheit wegen, mit „Pulcinella“ abkürzte.²³⁸

Im Laufe der Zeit wurde Pulcinella überall in Europa bekannt, wodurch seine Figur auch als „Stammvater“ des Puppentheaters gilt. Von allen italienischen Puppentheaterfiguren wurde er am beliebtesten und es war nicht selten, dass Pulcinella auch in anderen Ländern ein großes Publikum begeisterte.²³⁹

5.2.1.6.1 Pulcinella: Charakter

Der Charakter des Pulcinella weist vor allem stark bäuerliche Aspekte auf. Die Maskenfigur ist egozentrisch, furchtlos, angriffslustig, angeberisch und faul, aber auch gerissen, frech und gefräßig.

²³⁵ Perlman, Mace: 8 Reading and Interpreting the Capitano's Multiple Mask-Shapes. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.82.

²³⁶ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.68,69.

²³⁷ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.115.

²³⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.100-101.

²³⁹ Vgl. Ebd. S.105.

Er ist der Meinung, mit allen Wassern gewaschen zu sein und es könne ihm nichts und niemand etwas anhaben. Genau deswegen ist Pulcinella auch so beliebt beim weiblichen Geschlecht.²⁴⁰

5.2.1.6.2 Pulcinella: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.8: Pulcinella (1685)

Pulcinellas Kleidung ist ursprünglich die der Zanni, doch er ist keine schöne und angenehme Erscheinung. Er ist klein, bucklig und verwachsen und sein Gesicht wird von einem langen, ungepflegten Bart umrahmt. Die Maskenelemente Buckel und Bart verliert Pulcinella allerdings im Laufe der Zeit bis er im 17. Jh. etwas freundlicher dargestellt wird. Generell trägt er einen grauen Hut mit hochgebogenen Rändern und ein grünes, zugeknötetes Tuch um den Hals. Seine Gesichtsmaske weist eine große Hakennase und buschige Augenbrauen auf.²⁴¹

Als weiteres Requisit trägt Pulcinella einen Knüppel, den sogenannten „Kreditstock“. In ständiger Geldnot und mit vielen Schulden am Hals, teilt er lieber kräftig aus, als diese zu bezahlen. Sein generell grobes Verhalten und sein besonderes Äußeres machten diese Figur allerdings dennoch populär. Es wurde im 16. und 17. Jh. sogar üblich, sich im Karneval als Pulcinella zu verkleiden.²⁴² Seinem faulen Charakter entsprechend bewegt sich Pulcinella sehr langsam und gemächlich. Sein Temperament und gewiefter Geist drücken sich vor allem durch seine starke Mimik aus. Auch seine Sprache verrät viel von seiner wahren Natur, denn diese Maskenfigur ist eine wahre „Quasselstrippe“. Pulcinella kennt keinen Punkt und Komma und spricht dabei mit hoher,

²⁴⁰ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.101.

²⁴¹ Vgl. Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte*. 2013. S.116-117.

²⁴² Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.99.

aufgerechter Stimme. Sein Dialekt ist eine Mischung aus römischen und neapolitanischen Sprachelementen.²⁴³

5.2.1.6.3 Pulcinella: Rolle

„Pulcinella possesses a powerful, extraordinary, romantic life-force which is understandable today because he has travelled on foot, tirelessly, from the romanticism of the nineteenth century to the “quick” sentimentalism of today; just as the Opera did; just as the Cinema did as well. Well done, Pulcinella. Very well done indeed.“²⁴⁴

Pulcinella ist ebenfalls ein Zanni und tritt zusätzlich in unterschiedlichen Berufen auf. Einmal ist er Gärtner, dann wieder Bäcker, Handelsmann, Maler, Dieb oder Poet. Außerdem ist er, im Gegensatz zu den beiden anderen Zanni Arlecchino und Brighella, verheiratet. Er spielt im Stück vor allem die Rolle des verletzten und betrogenen Ehemanns. In der süditalienischen Commedia übernahm Pulcinella auch oft die Rolle der Vecchi, da dieses Figuren paar dort nicht vorkam.²⁴⁵

²⁴³ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.102.

²⁴⁴ Fava, Antonio: 11 Official Recognition of Pulcinella. The one who saved the Commedia from extinction by securing its continuity to the present day. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.112.

²⁴⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte*. 1997. S.102.

5.2.2 Nô-Masken

Generell gilt bei den Nô-Masken, dass in den verschiedenen Typen je nach Nô-Schule verschiedene Ausprägungen und Interpretationen vorliegen. Der Grundtypus der Maske bleibt jedoch immer derselbe und die Unterschiede sind meist nur marginal. Welche Masken für ein Stück ausgewählt werden, liegt vor allem an der Aussage, die durch das Spiel vermittelt werden soll. Je nachdem wird dann entweder der Wahnsinn, die Qualen oder die Ruhelosigkeit der Frau im Stück mehr oder weniger betont.²⁴⁶ Einige Maskentypen haben differenziertere Spielarten als andere, da einige davon nur für bestimmte Figuren in bestimmten Stücken genutzt werden. So findet eine Art Individualisierung im Nô-Spiel statt, welche allerdings nicht mit der der *Commedia dell'arte* zu vergleichen ist, in der jeder Schausteller eine neue Version der Maskenfigur schafft, bestehend aus der Grundtype der Maske und seiner eigenen Person. Im Nô-Theater gibt es aufgrund der enormen Maskenvielfalt auch Masken, die eine ganz spezifische Einzelgestalt darstellen. Hierbei handelt es sich oft um Krieger oder Gottheiten sowie Geistergestalten. Die Besonderheit dieser Masken liegt darin, dass sie in ihrer Optik vor allem den Wesenszügen der darzustellenden Person ähnelt und diese repräsentieren, aber niemals eine portraithafte Abbildung jener sein sollen.²⁴⁷ Wie nun einige solcher Nô-Masken aussehen und Verwendung finden, wird in der Folge abzuhandeln sein. In Ermangelung anderer wissenschaftlich valider Quellen zu den Nô-Masken, basieren die nun folgenden Maskenbeschreibungen der ausgewählten japanischen Masken auf dem Katalog des Museums Rietberg in Zürich, welcher unter dem Titel „Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich. Die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart“²⁴⁸ 1993 herausgegeben wurde. In wenigen Punkten kann auf eine Referenzliteratur zurückgegriffen werden. Da der Analysepunkt des Charakters in Bezug auf die Nô-Masken nicht wirklich relevant ist, da dieser kein wesentliches Element der Maske darstellt so wie in der *Commedia*, soll dieser Punkt an dieser Stelle weggelassen werden. Dafür werden die Beschreibungen des Aussehens der Masken von größerer Bedeutung sein, da sie sich in diesen Feinheiten voneinander unterscheiden.

Wie bereits bei der Einschränkung der Masken auf die nun folgenden sechs Typen erwähnt wurde, gibt es eine Vielzahl an Masken im Nô, die wiederum nur schwer verallgemeinernd klassifiziert werden können. Eine Unterteilung in simple Kriterien wie alt, jung, männlich, weiblich, menschlich, übermenschlich ist im Nô nur bedingt möglich, da viele der Masken in mehreren Rollen auftreten können. So spielt beispielsweise die Größe der Maske eine bedeutende Rolle, genauso wie die Scheitelung und der Fall der Haare, die Gesichtsfarbe, die Form der Augen, der Gesichtsausdruck usw. Es existieren mannigfaltige Unterscheidungsmöglichkeiten, die im Zuge dieser Arbeit jedoch nicht alle im Detail besprochen werden können. Deswegen sollen sich die

²⁴⁶ Vgl. Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.139-140.

²⁴⁷ Vgl. Ebd. S.150-151.

²⁴⁸ Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993.

Ausführungen hier auf die abgebildeten Masken beschränken, um den Rahmen nicht zu sehr zu übersteigen.²⁴⁹

5.2.2.1 Zô Onna (Maske einer jungen Frau)

Masken junger Frauen bzw. junger Mädchen gehören zu der Gruppe der Masken mit regulärem menschlichen Gesichtsausdruck, also zu den irdischen Frauenmasken. Neben Zô Onna kann dieser Maskentyp der jungen Frau auch noch wie folgt heißen: ko-omote, waka-onna, magojirô oder omi-onna.²⁵⁰ Die Maske, die für diese Arbeit als Beispiel herangezogen wurde, stammt von der Hôshô-Schule und wurde im 18. Jh., also in der Mitte der Edo-Zeit, vom berühmten Maskenschnitzer Zôami Hisatsugu hergestellt. Die Silbe „zô“ wurde in dieser Phase des japanischen Theaters oftmals mit dem chinesischen Schriftzeichen für „Gestalt, Phänomen, Erscheinung“ geschrieben. So war es üblich, die Maske der jungen Frau auch für überirdische Gestalten einzusetzen.²⁵¹

5.2.2.1.1 Zô Onna: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.9: Zô Onna

In ihrem Aussehen entspricht die Maske Zô Onna, gefertigt aus Zypressenholz, dem klassischen Schönheitsideal eines heian-zeitlichen, höfischen Mädchens. Ihr Gesicht ist so flach wie möglich geschnitzt und auffallend weiß. Die Stirn ist schmal und hoch, die Wangen füllig. Normalerweise bildet bei Masken junger Frauen ein stattliches Doppelkinn den unteren Abschluss der Maske – nicht so bei Zô Onna. Diese Maske ist schmal und elegant. Ganz im Stil ihres Ranges, den diese Maske darstellt, sind die Augenbrauen nicht an ihrer natürlichen Stelle, sondern weit oben auf der Stirn mit schwarzer Tusche aufgemalt. Die Augen liegen horizontal und schmal in der Mitte der

²⁴⁹ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.254.

²⁵⁰ Vgl. Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.146.

²⁵¹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.52.

Maske und erwecken den Anschein halb geöffnet zu sein. Die Lippen sind rot gemalt und die sichtbaren Zähne mit Eisenpulver schwarz gefärbt, da weiße Zähne im Gegensatz zu heute nicht dem Schönheitsideal entsprachen. Das Haar der Maske ist in der Mitte gescheitelt und wird, je nach Maskenart, entweder offen oder zu einem Zopf gebunden getragen.²⁵²

„Die Art, wie bei weiblichen Nô-Masken das Haar seitlich niederfällt – ob es gerade (einstufig) oder an zwei, drei oder mehreren Stellen ansetzt – gibt Hinweise auf das Alter und den Typus der Maske. [...] Das Haar dieser Maske allerdings entspricht nicht ganz dieser Konvention; es fällt beinahe einstufig über die Ohren.“²⁵³

An diesem Beispiel zeigen sich die feinen Unterschiede, durch die sich die Masken in kleinsten Nuancierungen voneinander unterscheiden. Obwohl Zô Onna eine Maske einer jungen Frau darstellt, verweisen Gesichtsform und Haar darauf, dass sie nicht mehr zu den ganz jungen Maskentypen gehört, sondern vermutlich eine 18 bis 20-jährige Frau darstellt. Optisch ist dies für Europäer nur schwer zu erkennen, da sich die Gesichtszüge beinahe eins zu eins gleichen.

5.2.2.1.2 Zô Onna: Rolle

Zu Beginn dieses Kapitels wurde bereits erwähnt, dass Zô Onna auch für die Darstellung überirdischer Wesen zum Einsatz kam. Vor allem die anderen Nô-Schulen setzten diese Maske für weibliche Erscheinungen des Feenreichs ein. Sie findet vor allem Verwendung in den sogenannten Drittspielen der Nô-Stücke. Zwei Varianten der Zô Onna sind „Naki Zô“ (Weinende Zô) und „Fushiki Zô“ (Zô im Astloch²⁵⁴), welche sich nur minimal voneinander unterscheiden.²⁵⁵

„Zô-Onna (oder kurz zô) ist die Standardmaske für eine weibliche Gottheit. Trägt eine junge Frau diese Maske, dann handelt es sich in der Regel um eine Göttin in unkenntlicher, d.h. hier in menschlicher Gestalt. Nur die Hôshô-Schule gebraucht die zô-Maske als normale Maske für eine junge Frau.“²⁵⁶

5.2.2.2 Chûjô (Maske eines jungen Mannes)

Das männliche Pendant zu Zô Onna bildet Chûjô, ebenfalls Teil der Maskengruppe „Masken mit regulärem menschlichen Gesichtsausdruck“. Auch dieser Maskentyp stammt aus der Edo-Zeit und repräsentiert einen jungen Mann adeliger Herkunft aus der Heian-Zeit (794-1185).²⁵⁷

²⁵² Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.52.

²⁵³ Ebd. S.52.

²⁵⁴ „Der Prototyp wurde ursprünglich aus einem Stück Holz mit Astlöchern geschnitzt, von denen eines unter der Farbschicht der Maske rechts oberhalb der Nasenwurzel durchschimmert. In der Edo-Zeit, in der im Nô keinerlei Abweichungen von einmal festgelegten Formen zugelassen waren, übernahmen die Schnitzer, welche Abbilder dieser Maske schufen, auch das Astloch und malten es, wie dies auch bei der hier abgebildeten Maske der Fall ist, als feinen Flecken auf die vollendete Maske.“ Ebd. S.52.

²⁵⁵ Vgl. Ebd. S.52.

²⁵⁶ Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.146.

²⁵⁷ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.72.

5.2.2.2.1 Chûjô: Material, Herstellung und Aussehen

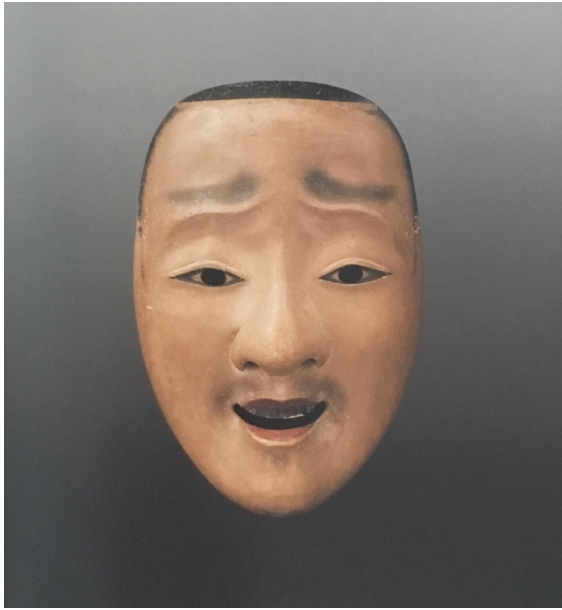


Abb.10: Chûjô

Genau wie die Maske der jungen Frau, entspricht auch die des jungen Mannes dem höfischen Schönheitsideal der Heian-Zeit und wurde aus Zypressenholz gefertigt. Hierbei ist auffällig, dass sich die männlichen und weiblichen Masken minimal voneinander unterscheiden. Auch die Maske des jungen Mannes ist oval, auffallend weiß in der Hautfarbe und die Augen wirken halb geöffnet. Der Mund ist ebenfalls rot gemalt und sinnlich geschwungen. Durch die etwas hervorstehende Unterlippe sind auch bei dem jungen Maskengesicht die schwarzen Zähne sichtbar. Auf seinem Kopf zeigt sich zusätzlich die Andeutung einer Art Mütze, die ihn als adelig auszeichnet.²⁵⁸

„Das kurz geschnittene Haar ist bei den Masken junger Männer seitlich in die Stirn gestrichen; bei Höflingen über dem 4. Hofrang sind die Brauen wie bei den Hofdamen entfernt und werden durch hoch auf die Stirne getuschte Striche ersetzt.“²⁵⁹

Diese Form der Abbildung findet sich auch bei dieser Chûjô-Maske. Der Bartflaum, der nur als zarter Schatten erkennbar ist, verweist ebenfalls auf die Jugend des Höflings. Typisch für diesen Maskentyp sind auch die zusammengezogenen Augenbrauen sowie die sich dadurch bildenden Falten über der Nasenwurzel. So wird dem jugendlichen, ansonsten faltenlosen Gesicht mit dem leicht lächelnden Mund etwas Ernsthaftigkeit und Traurigkeit verliehen.²⁶⁰

5.2.2.2.2 Chûjô: Rolle

Schriften aus dem 18. Jh. belegen, dass diese Maske den Dichter Ariwara no Narihira darstellen soll. Dieser war in der Heian-Zeit zu einem Ritter des damaligen Kaisers Ukonoe gon no chûjô ernannt worden, woraus sich auch der Name der Maske ergibt. Allerdings ist diese Gesichtslarve keine portraithafte Abbildung des Dichters, da dieser zum Zeitpunkt seiner Ernennung bereits über

²⁵⁸ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.72.

²⁵⁹ Ebd. S.72.

²⁶⁰ Vgl. Ebd. S.72.

50 Jahre alt war. Sie stellt viel mehr den jungen Narihira dar, in idealisierter Art und Weise. Die Maske Chûjô kommt vor allem in den Viertspielen „Der Tempel Unrin’in“ vor. Zusätzlich findet die Maske des Öfteren Anwendung in den Zweitspielen, wenn ein gefallener Held auf die Erde zurückkehrt und um Gnade fleht. Daher verkörpert Chûjô nicht nur den jungen Höfling, sondern auch den tragischen Helden.²⁶¹

5.2.2.3 Ayakashi (Geister-Maske)

Zu der Gruppe der Masken mit merkwürdigem, menschlichen Gesichtsausdruck zählen vor allem jene der Geister. Dieser Typ steht oftmals zwischen den Welten, zwischen Mensch, Geist und Dämon, wird aber meist den Geistergestalten zugeschrieben. Weitere Bezeichnungen dieser Maske können „awa-otoko“ oder „mikazuki“ sein, je nachdem, ob sie einen mythischen Helden, ein Gespenst oder einen Teufel mit unkenntlicher Gestalt darstellen soll.²⁶² Im Fall der hier ausgewählten Maske handelt es sich bei Ayakashi um eine „unheimliche Gestalt“ eines männlichen Geistes. Typisch für die Geister-Masken des Nô ist, dass sie menschliche und vor allem japanische Züge aufweisen. Da diese Maske ursprünglich mit unterschiedlichen chinesischen Schriftzeichen geschrieben wurde, hieß sie anfänglich nur „Ayashi“.²⁶³

5.2.2.3.1 Ayakashi: Material, Herstellung und Aussehen

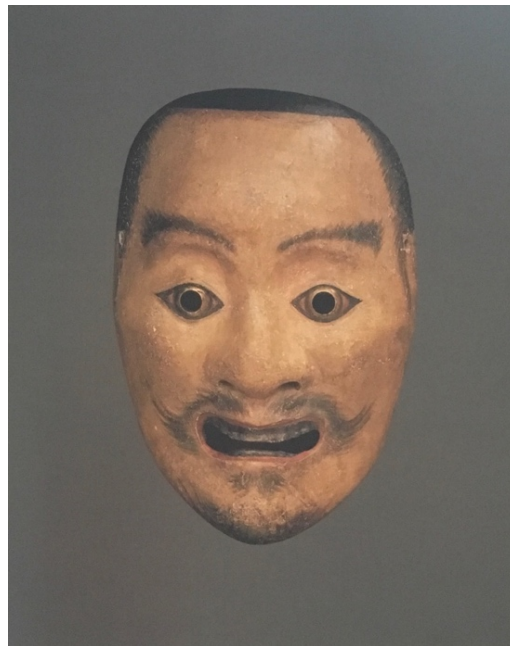


Abb.11: Ayakashi

Die japanischen Gesichtsmarkmale des Ayakashi sind durch die ausdrucksstarke Mimik nur schwer auszumachen. Die, wahrscheinlich vor Schreck, weit aufgerissenen Augen haben runde Sehlöcher und lassen die ursprünglich mandelförmige Form nur noch erahnen. Die goldene Einrahmung der

²⁶¹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.72.

²⁶² Vgl. Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.145.

²⁶³ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.84.

Sehlöcher ist ebenfalls typisch für die Geister-Maske. Trotz seines mittleren Alters ist das Gesicht makellos von Falten und wirkt glatt und ebenmäßig. Im Gegensatz zu den Masken junger Männer und Frauen ist die Hautfarbe gelb bis bräunlich und die Augenpartie liegt vertieft. Um den unheimlichen Ausdruck noch zu verstärken, treten die Wangenknochen stark hervor. Durch die angedeutete Kopfbedeckung weiß das Publikum, dass es sich hierbei um einen Mann von bestimmtem Rang handelt. Das Haar, der Bart und die nach oben zeigenden Augenbrauen sind mit kräftigen, schwarzen Tuschestrichen gemalt. Durch den geöffneten Mund sind ebenfalls geschwärzte Zahnreihen zu erkennen, deren Spitzen, wie die Sehlöcher, vergoldet sind.²⁶⁴

5.2.2.3.2 Ayakashi: Rolle

Dieser Geist repräsentiert einen kraftvollen Mann mittleren Alters, der meist mit einem schnellen Tanz im Nô-Spiel auftritt.²⁶⁵ „Unter dem Einfluss des Bürgerkrieges in der Sengoku-Zeit (1482-1558) wurde *Ayakashi* jedoch zunehmend zur Maske des rachesüchtigen Geistes eines gefallenen Kriegers [...].“²⁶⁶ Als in der Momoyama-Zeit die meisten Nô-Schulen die Ayakashi-Maske für die Geisterrolle vorsahen, führte die Kanze-Schule für diese Rolle die Mikazuki-Maske ein, um sich von den anderen Nô-Schulen zu unterscheiden.²⁶⁷

5.2.2.4 Kojô (Maske eines alten Mannes)

Generell werden Masken alter Männer im Nô-Theater „jô“ genannt. Durch die Vorsilbe „ko“, die soviel wie „klein“ meint, heißt diese Maske also „kleine Maske eines alten Mannes“. Wesentlich ist außerdem, dass es sich bei der Figur um einen würdevollen alten Mann handelt, der mindestens 80 Jahre alt ist. Erst seit der Edo-Zeit wird dieser Maskentyp Kojô genannt und auch so geschrieben. Ursprünglich wurde diese Maske bereits im Sarugaku dangi geschaffen.²⁶⁸

²⁶⁴ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.84.

²⁶⁵ Vgl. Ebd. S.84.

²⁶⁶ Ebd. S.76.

²⁶⁷ Vgl. Ebd. S.76.

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S.76-77.

5.2.2.4.1 Kojô: Material, Herstellung und Aussehen

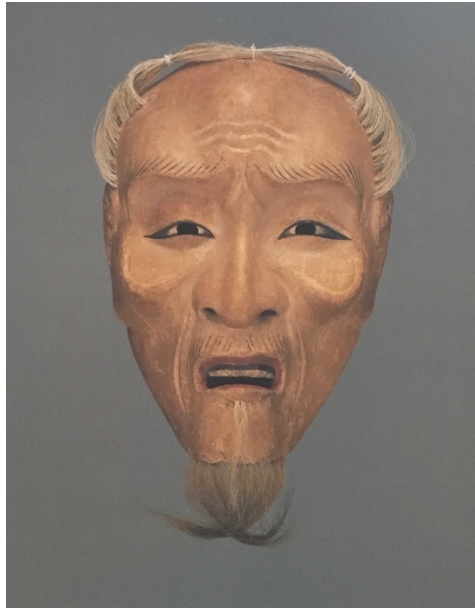


Abb.12: Kojô

Diese Maske stammt aus der Anfangszeit des Edo, also aus dem 16./17. Jh. und ist, wie die meisten Nô-Masken, aus Zypressenholz gefertigt.²⁶⁹

„Die Maske hat eine hohe, breit abgerundete Stirn, die in der Mitte plastisch hervortritt, eine schmetterlingsförmig eingesunkene Augenpartie, hervortretende Kochen über den eingefallenen Wangen und ein Kinn, das beinahe gerade abgeschnitten ist. Parallele, wellenförmige Runzeln durchfurchen die Stirn in der Mitte, und weitere Falten ziehen sich über die Schläfen und Wangen, sie laufen von den Nasenflügeln zum Mund.“²⁷⁰

Wie schon die Maske des jungen Mannes, bilden sich auch auf der Stirn des alten Mannes durch die, nach oben gezogenen Augenbrauen, tiefe Falten. Das Echthaar dieses Maskentyps wird durch das Mähnenhaar von Pferden ersetzt. Der Schädel ist nur oben mittig kahl, links und rechts hat Kojô volles, helles Haar. Büschelweise wird dieses zu einer Art Zopf zusammengefasst. Auch der Kinnbart wird durch eingesetztes Mähnenhaar plastisch gebildet, wohingegen die Brauen und der Schnurrbart aufgemalt sind. Der Mund der Maske wirkt grimmig, durch die nach unten leicht abgerundeten Mundwinkeln. Auch hier sind die geschwärzten Zähne gut sichtbar. Vor allem die Augenform ist nach japanischer Sichtweise dafür verantwortlich, ob ein Gesicht einen würdevollen Ausdruck erhält oder nicht. Im Fall von Kojô lassen seine geradlinigen, schmalen Augen ihn äußerst erhaben wirken.²⁷¹

5.2.2.4.2 Kojô: Rolle

Vor allem in den Erstspielen wird Kojô in der Rolle des alten Mannes eingesetzt, um im zweiten Teil des Spiels sein wahres Wesen einer Gottheit zu zeigen. Was die ursprüngliche Bedeutung dieser Maske anbelangt, so wird sie durch ihre Offenbarung in den Zweitspielen oftmals mit dem

²⁶⁹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.76.

²⁷⁰ Ebd. S.76.

²⁷¹ Vgl. Ebd. S.76.

Gott Okina gleichgestellt oder in Beziehung gesetzt. Es war üblich, diese Gottheit in der Gestalt eines alten Mannes zu zeigen. Oftmals wird die Maske, die für die Gottheit Okina im Okina-Tanz verwendet wird, daher als „große Maske“ und die Maske als Kojô, wie bereits oben erwähnt wurde, dann als „kleine Maske“ bezeichnet.²⁷²

5.2.2.5 Yamauba (Maske einer alten Frau von den Bergen)

Yamauba ist die Maske einer alten Frau – genauer: Die Maske einer alten Frau von den Bergen. Diese Maske wird vor allem bei Zeamis Fünfspiele „Yamanba“ als dämonenhafte Frauenmaske eingesetzt. Ursprünglich stammt diese Figur aus einer alten japanischen Legende und erzählt von einer chinesischen Eremitin. Der Legende nach handelt es sich bei Yamauba um eine weißhaarige, alte Frau, die sich vorwiegend in Wäldern und den Bergen umhertreibt und deren Wesen unberechenbar ist.²⁷³

5.2.2.5.1 Yamauba: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.13: Yamauba

Wie alle Frauenmasken mit japanischen, menschlichen Zügen hat auch diese eine ovale Gesichtsform. Allerdings ist diese im Gegensatz zu den jungen Maskentypen eher schmal und eingefallen, die Gesichtsfarbe ist dunkler und leicht rötlich. Auf der Stirn, die auffallend hoch ist, sind tiefe Falten markant sichtbar. Um das Alter zu unterstreichen, liegen die Augen und Schläfen tief in der Maske eingeschnitten. Auch die Wangen bilden große Falten und hängen beinahe am Gesicht herunter. Die Brauen sind, im Gegensatz zu den Höflingsmasken, an der natürlichen Stelle aufgemalt und das weißgräuliche Haar umrahmt glatt und in der Mitte gescheitelt das Gesicht. Trotz des Alters der dargestellten Frau sind die Augen weit geöffnet und wirken hellwach. Die Sehlöcher der mandelförmigen Augen sind golden umrandet, genau wie die Spitzen der

²⁷² Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.78.

²⁷³ Vgl. Ebd. S.64.

geschwärzten Zähne. Diese Maske ist ebenfalls aus Zypressenholz gefertigt und stammt wahrscheinlich aus den Anfängen der Edo-Zeit, also vom Ende des 16. Jh.²⁷⁴

5.2.2.5.2 Yamauba: Rolle

Durch die goldenen Umrandungen der Zähne und Sehlöcher wird diese Maske von einer simplen Frauenmaske zur Geister-Maske erhoben. Wie bereits erwähnt, ist ihr Charakter unberechenbar und ihre Laune kann von einem ins andere Extrem umschlagen. So beeinflusst sie die Natur und zeigt sich dabei mit ihren zahlreichen Gesichtern. Daher kann man diesen Maskentyp nur schwer generalisieren, da es immer darauf ankommt, in welcher Ausprägung sie im Spiel erscheint.²⁷⁵ „Sie soll aus der buddhistischen Sicht wie alle Kreaturen, ob Mensch oder synkretistische Gottheiten, unter den Folgen ihres Karmas leiden und nach Erlösung streben.“²⁷⁶

5.2.2.6 Ô Akujô (Dämonen-Maske)

Diese Maske gehört zur Gruppe der Dämonen-Masken, also zu jenen mit andersartigem Gesichtsausdruck. Daher wird dieser Maskentyp im Nô auch als untypisch japanisch angesehen, da er eben nicht menschlich wirken soll. Bereits Zeami erwähnte diesen Maskentyp, allerdings mit anderen Schriftzeichen als Akujô später geschrieben wird. Bei Zeami meint die Silbe „aku“ eine starke aber nicht böse Gestalt, wodurch Akujô später vor allem als „erschreckend starker alter Mann“ dargestellt wird und somit als Dämon gilt. Das große „ô“ steht für den musikalischen „forte“-Ausdruck dieser Maskenfigur.²⁷⁷

„Ô Akujô ist der Grundtypus einer Gruppe von etwa sechzehn Masken, von denen einige ihr menschliches Aussehen völlig verloren und durch Reißer im Gebiss des weit geöffneten Mundes tierische Züge angenommen haben. [...] Der Name Ô Akujô für den Grundtypus kam erst in Gebrauch, nachdem die anderen Typen entstanden waren, um ihn von diesen zu unterscheiden.“²⁷⁸

²⁷⁴ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.64.

²⁷⁵ Vgl. Ebd. S.64.

²⁷⁶ Ebd. S.64.

²⁷⁷ Vgl. Ebd. S.106.

²⁷⁸ Ebd. S.106.

5.2.2.6.1 Ô Akujô: Material, Herstellung und Aussehen



Abb.14: Ô Akujô

Auch diese Maske der Dämonen-Gruppe wurde aus Zypressenholz gefertigt und stammt aus der mittleren Edo-Zeit, etwa um das Ende des 17. Jh. Markant an dieser Dämonen-Maske sind ihre Ohren, die beinahe rechteckig sind, und das breite Kinn. Auch die Wangenknochen stehen stark hervor. Seine Faltenbildung auf Stirn, Schläfen, Wangen und um den Mund wirkt geometrisch und sehr kantig. Wie bei allen männlichen Masken sind die Augenbrauen in der Art hochgezogen, dass sich über der Nase tiefe, senkrechte Furchen bilden. Da es sich bei dieser Maske eben um eine Darstellung eines Ausländers, also einer Gestalt nicht-japanischen Ursprungs bzw., nach japanischer Philosophie, mit andersartigem Gesicht, handelt, hat sie auch keine angedeutete Kopfbedeckung. Haare und Brauen sind abwechselnd hell und dunkel mit Tusche aufgemalt, der Schnurr- und Kinnbart besteht, wie bei der Maske des alten Mannes, aus Pferdehaar. Die auffälligen Augen sind mit Goldelementen verziert, um die Dämonen-Maske als solche auszuweisen. Am markantesten jedoch ist die Nase, da sie viel zu breit wirkt und die Nasenflügel überdimensioniert sind. Eine elegant geschwungene Falte verbindet Nasen- und Mundpartie. Der Mund ist weit aufgerissen und gibt die zwei Reihen vergoldeter Zähne frei.²⁷⁹

5.2.2.6.2 Ô Akujô: Rolle

Die Funktion dieser Maske besteht vor allem darin, den Auftritt eines übermenschlich starken Mannes zu symbolisieren. Oftmals tritt diese Maske bereits in den Erstspielen als alter Mann auf, um in der Folge dann seine wahre Gestalt zu offenbaren. Hierbei handelt es sich meist um eine ausländische, nicht japanische Gottheit, um den unjapanischen Gesichtszügen gerecht zu werden.²⁸⁰

²⁷⁹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.106.

²⁸⁰ Vgl. Ebd. S.106.

5.3 Welche Parallelen und Kontraste existieren zwischen den beiden Kulturen?

Die, in den vorangegangenen Kapiteln, gewonnenen Erkenntnisse über die Masken des Nô und der Commedia dell'arte haben plakativ gezeigt, dass es auf den ersten Blick keinerlei Parallelen zwischen diesen beiden Kulturwelten zu geben scheint. Doch sollte man an diesem Punkt keine voreiligen Schlüsse ziehen. Die Masken scheinen zwar in Aussehen, ihrer Handhabung und Art der Anwendung grob unterschiedlich zu sein. Dennoch lassen sich an der ein oder anderen Stelle gewisse Parallelen ausmachen. Die in den bereits abgehandelten Kapiteln zusammengetragenen Erkenntnisse sollen nun dazu dienen, die möglichen Parallelen bzw. Differenzen in Form von Unterkapiteln darzulegen.

Folgende Themenblöcke wurden anhand des bisher gewonnenen Wissens gewählt, um mögliche Parallelen und Differenzen zwischen den beiden Theater- und Maskenkulturen auszumachen:

- Vom Wandertheater zur höfischen Unterhaltung
- Zusammenhänge zwischen Maske und Inszenierung
 - Improvisation vs. festgelegtes Spiel
 - Religion vs. politischer Zeitgeist
 - Frauenrollen
- Der Schauspieler und seine Maske
 - Der shite und seine Maske
 - Der Commedia-Schauspieler und seine Maske
 - Anzahl der Masken
 - Das Ritual des Anlegens der Maske
 - Die Maske als zweites Gesicht
- Die Masken der Commedia dell'arte und des Nô im Hinblick auf den Prosopon-Begriff
- Besondere optische Merkmale und Eigenheiten der Masken
 - Merkmale der Nô-Masken
 - Merkmale der Commedia dell'arte-Masken
 - Parallelen und Unterschiede in der Optik der Masken

5.3.1 Vom Wandertheater zur höfischen Unterhaltung

Dieser Punkt stellt eine Parallele zwischen den beiden Kulturkreisen dar. Wie in den vorherigen Kapiteln ausführlich erläutert wurde, hatten beide Theaterformen ihre Anfänge als volkstümliche Wandertheater, die vor allem auf Volksfesten und Jahrmärkten beliebt waren. Auch Gaukeleien und akrobatische Einlagen gab es im Nô genauso wie in der Commedia. Damit geht auch die Herkunft der ersten Nô- wie Commedia-Schauspieler Hand in Hand. Diese stammten vorwiegend aus sozial niederen Schichten und sahen ihre Kunst als eher brotloses Handwerk. Bevor diese beiden Theaterformen also Einzug in den großen Kaiser- und Königshöfen der damaligen Zeit hielten, wurden sie vorwiegend im Freien vor dem einfachen Volk aufgeführt.

Als das mittelalterliche sarugaku nô vom volkstümlichen Wandertheater zur „Hofkunst“ erhoben wurde, herrschte der Kaiser gerade in Edo (dem heutigen Tokyo) über sein Volk. Das Spiel wurde durch diese Verlegung an den Hof reglementierter und zum Privileg des Ritteradels. Im Vergleich dazu kehrte mit der Commedia dell'arte das Schauspiel und vor allem das Maskentheater auch an die Adelshöfe zurück, wo sich nach und nach ebenfalls der Adel selbst am Schauspiel versuchte. Die einstige Handwerkskunst wandernder Truppen wurde somit zum hoch geschätzten Kulturgut.²⁸¹

5.3.2 Zusammenhänge zwischen Maske und Inszenierung

5.3.2.1 Improvisation vs. festgelegtes Spiel

In der Commedia ist die Maske, die Maskierung bzw. die Maskenfigur das hauptsächliche Element des Spiels – auf ihr liegt der gesamte Fokus. Die Geschichte und die anderen Attribute der Figuren tragen jeweils nur dazu bei, die Maske zu unterstützen und zu vollenden. Es steht also alles im Dienste der Maske während im Nô die Maske im Dienste des Gesamtkonzepts steht. Dieser Umstand änderte sich bei der Commedia dann im 18. Jh. und die festgelegten Typen verloren allmählich ihre Wichtigkeit und gerieten langsam in Vergessenheit.

Betrachtet man den Aspekt der Improvisation in der Commedia genauer, so scheint es auf den ersten Blick keinen direkten Zusammenhang zwischen diesem markanten inszenatorischen Element und der Maske zu geben, da auch die unmaskierten Figuren improvisieren. „Doch die Maske ist nur das optische Zeichen für die Radikalisierung des Rollenschemas.“²⁸² So kann diese Radikalisierung als „intratheatrale Kritik an der Maskenhaftigkeit des Lebens“²⁸³ gelesen werden. Damit der Schauspieler also frei improvisieren kann, muss er den Kompromiss der Maskierung eingehen. Unter dem Deckmantel der Maskenfigur kann er dann beinahe alles sagen und alles tun, ohne die Konsequenzen fürchten zu müssen. Zusätzlich bilden die Masken für den Zuschauer eine Art optische Vorlage, die die Handlung, Handlungsweise und die Inszenierung maßgeblich mitbestimmt.²⁸⁴

Im Nô-Theater sieht das Verhältnis zwischen Maske und Inszenierung etwas anders aus. Wie in Kapitel 3.1 bereits erwähnt wurde, meint das Schriftzeichen „Nô“ so viel wie „Können“. Dieses Können steht im Gegensatz zur Improvisationskunst und kunstfertige Spontanität der Commedia. Das Nô repräsentiert die absolute Befolgung der ästhetischen Linien und Regeln, jede Bewegung, jedes Wort, jede Geste und jeder Ton sind einer bestimmten Konvention verschrieben. Je genauer ein Nô-Spieler diese befolgt, desto ausgereifter und meisterhafter vollführt er seine Kunst. Hierbei bildet die Maske des Hauptdarstellers, des shite, den Höhepunkt der Vollkommenheit. Wie weiter oben geschildert wurde, sind die Bewegungen des shite abseits von und auf der Bühne, vom

²⁸¹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.27.

²⁸² Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.229.

²⁸³ Ebd. S.229.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S.229.

Anlegen der Maske bis zu ihrem Abnehmen, genauestens festgelegt. Im Unterschied zur Commedia, in der es solcherlei Rituale nicht gibt, bildet die Maske allerdings kein eigenständiges Element, sondern wirkt in Kombination mit anderen Requisiten, dem Kostüm, der Sprache und den Bewegungen des Schauspielers und bildet ein Gesamtkunstwerk.

„Wie sich die Wirkung eines Nô-Gewandes gerade beim Tragen voll entfaltet, so kommt auch die Maske erst im Spiel zur vollen Geltung. Vom Standpunkt der Nô-Ästhetik ist die künstlerische Qualität der Maske zwar wichtig, aber allein nicht ausreichend. Die Maske, die zunächst einen Typ charakterisiert, erhält im Spiel individuelle Züge. Wenn ein großer Schauspieler sie spielt, gewinnt sie Leben. Eine kleine Kopfwendung des Spielers kann bewirken, dass die Maske erstrahlt, sich erhellt (*terasu*) oder finster wird, sich bewölkt (*kumorasu*). [...] Kostüm und Maske sind die äußeren Mittel seiner Objektivierung. Die ästhetischen Prinzipien der Nô-Kunst fordern dieses absolute Verbergen des eigenen Körpers. Indem der Spieler die sichtbare Existenz seiner eigenen Person negiert, wird er erst fähig, die von ihm dargestellte Gestalt mit Leben zu erfüllen.“²⁸⁵

Es geht im Nô also viel mehr als in der Commedia um eine Art Gesamtkunstwerk, in dem die Maske nur einen, wenn auch sehr wichtigen, Teil ausmacht. Als das Nô immer mehr von der Volkskunst zum höfischen Theater wurde, veränderte sich auch hier die Art der Inszenierung und der Ablauf der Nô-Spiele. Die Stücke dauerten etwa doppelt so lange, die Maskentypen wurden hinsichtlich Anwendung und Rolle fixiert und benannt.²⁸⁶

„Die Stücke des Nô wurden ursprünglich unabhängig von den verfügbaren Masken verfasst. Der Schnitzer hat auf ihrer Grundlage eine dem Wesen der Hauptfigur entsprechende Physiognomik geschaffen. So manifestiert sich in den Nô-Masken auch unmittelbar das Repertoire der Stücke. Bei der Commedia dell'arte bilden die Maskenfiguren hingegen ein nahezu unveränderliches Gerüst, dem sich die Szenarien anzupassen haben.“²⁸⁷

5.3.2.2 Religion vs. politischer Zeitgeist

„Das Nô ist kein Theater der Handlung, sondern eines der ‚Erscheinung‘ [...]. Man könnte hinzufügen: es ist ein Theater der Verwandlung und somit ein Theater der Masken, in direkter Abstammung vom Ritual religiöser Feste.“²⁸⁸

Während das Nô sehr religiös, buddhistisch, mythisch und der Tradition verhaftet ist, greift die Commedia auf ganz andere Themen zurück. Die Commedia dell'arte ist mehr realitätsbezogen, die Commedia-Figuren referenzieren immer auf bereits bekannte Typen oder populäre Zeitgenossen. Auch die Geschichte dient eher dazu, die gut getarnte Gesellschaftskritik unters Volk zu bringen, denn in erster Linie die wahrhaftige Liebe und ihren Sieg über das Böse zu zeigen. Unter dem Deckmantel der Komödie, und durch die Improvisation befreit von der Zensur, konnten sich die Schauspieler so beinahe alles erlauben. Im Gegensatz dazu vermittelt das Nô, in der starken Regelung seiner Spiele, eine fixierte Botschaft, die buddhistische Grundgesetze lehrt und forciert die Erlösung aller, durch ihr Karma gequälte, Seelen. Die Lehren des Zen-Buddhismus bilden so, gemeinsam mit den Mythen von Göttern und Geistern, den Grundstock der Nô-Spiele.

²⁸⁵ Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. 1990. S.17.

²⁸⁶ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.27.

²⁸⁷ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.256.

²⁸⁸ Brandt, Klaus (Hrsg.); Bethe, Monica: *Nô*. 1993. S.16.

Auch in Punkto Maske ist die japanische Kultur wesentlich ritueller und religiöser als die europäische. Vor allem die Okina-Maske wird als besondere Gottesmaske verehrt. Aber auch die anderen Masken des Nô werden als beinahe belebte Wesen gesehen. Sie wurden ab der Edo-Zeit als etwas äußerst Besonderes angesehen und deutlich von anderen Masken unterschieden.²⁸⁹ Wie genau sich diese Verehrung zeigt, wird in den nachstehenden Kapiteln zu lesen sein. Hier sei noch Folgendes angemerkt:

„Das synkretistische Denken in Japan bewirkte, dass in die Figur des Okina zahlreiche Gottheiten assimiliert wurden, und dass in ihr auch sehr persönliche Glaubensvorstellungen einzelner Spieler ihren Niederschlag fanden.“²⁹⁰

5.3.2.3 Frauenrollen

Während es in der Commedia auch Frauenrollen gab, die immer ohne Maske gespielt wurden, was bedeutet, dass weibliche Schauspieler Teil der Commedia waren, wurden im Nô Frauenrollen immer und ausschließlich nur mit Masken und von Männern gespielt. Dieser Umstand, dass es in der Commedia auch weibliche Rollenfiguren gab, die ohne Maske dargestellt und so von Frauen vorgeführt werden mussten, veränderte das Maskenverständnis und steht in hartem Kontrast zu jenem des Nô-Theaters. Wie und in welcher Form Frauen in den beiden Theatern zum Einsatz kamen, kann an dieser Stelle allerdings nicht näher erläutert werden, da dieser Themenkomplex groß genug für eine eigenständige Forschungsarbeit wäre.

An dieser Stelle sei dennoch angemerkt, dass im mittelalterlichen Japan sogar eine bestimmte Art der Nô-Spiele existierte, in denen nur Frauen auftraten. Diese speziellen Stücke wurden „onna-sarugaku“ genannt. Sie hatten wiederum großen Einfluss auf die männlichen Schauspieler, die in Frauenrollen auftraten, und auf deren Spielweise. Es soll sogar „Theaterwettkämpfe“ zwischen Schauspielern des männlichen und jenen des weiblichen Theaters gegeben haben. Mit der Weiterentwicklung des Nô wurden die Frauen jedoch aus dem aktiven Schauspiel verdrängt. Paradoxe Weise erhielten die Frauenrollen in den klassischen Nô-Stücken dadurch nur noch mehr Bedeutung.²⁹¹ „Erst nach dem zweiten Weltkrieg wurde das Verbot für Frauen, im Nô-Theater aufzutreten, aufgehoben.“²⁹² Davor galt es als eines der wichtigsten Fähigkeitsmerkmale des Nô-Spielers, sich mit den Frauenrollen so gut wie möglich identifizieren zu können, um diese dann so authentisch wie möglich auf der Bühne darzustellen. Hierbei spielt die Maske natürlich eine ausschlaggebende Rolle.²⁹³

²⁸⁹ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.23.

²⁹⁰ Ebd. S.38.

²⁹¹ Vgl. Tawada, Yoko: Stimme, Körper, Maske Korrespondenzen zwischen Heiner Müllers Theater und dem japanischen Nô-Theater. In: *Leib- und Bildraum*. Hrsg. von Sigrid Weigel. Köln (u.a.). 1992. S.70.

²⁹² Ebd. S.70.

²⁹³ Vgl. Ebd. S.70-71.

5.3.3 Der Schauspieler und seine Maske

„Mit der Maske wird Tierhaut über die menschliche Haut gelegt. So erscheint die Maske als Möglichkeit und Erlaubnis, die gleichsam darunter liegende Animalität, Unzivilisiertheit, Albernheit und Dummheit auszudrücken und frei auszuleben. Indem das Darunterliegende befreit wird, thematisiert die Maske ihr Gegenteil, eine Demaskierung [...]. Die Maske ist zugleich rein materiell und metaphorisch begriffen. Dadurch werden Äußeres und Inneres auf paradoxe Weise verknüpft; die Maske verweist auf das unverstellte Innere, die Tierhaut auf das eigentliche Wesen.“²⁹⁴

Für die Schauspieler der Commedia dell'arte bedeutet diese Freiheit, die sie durch die Maskierung erlangen, die bereits oft besprochene „Redefreiheit“, also Zensurfreiheit. Im Nô gab es diese Thematik überhaupt nicht, da das Spiel ohnehin bis ins kleinste Detail einstudiert war. Auch im Verhältnis des Schauspielers zu seiner Maske zeigen sich erneut signifikante Unterschiede zwischen Japan und Europa.

5.3.3.1 Der shite und seine Maske

Die shite-Maske im Nô bildet den Gipfel aller Maskenhaftigkeit. Bedingt durch das strenge Regelwerk des Nô-Spiels ist auch das Aufsetzen, Tragen und Präsentieren der Maske durch den Schauspieler genau festgelegt. Die Maske ist nur ein Mittel um sämtliche Ausdrücke des Nô-Schauspielers zu kontrollieren. Dies beginnt bereits in der langjährigen Ausbildung zum shite, also Hauptdarsteller des Nô-Spiels. Der künftige shite wird dabei in jeder erdenklichen Hinsicht auf Perfektion gedrillt. Von der Beherrschung der Stimme und ihres Klangs bis hin zu den kleinsten Bewegungen, die jederzeit abrufbar sein müssen. Diese vorgeschriebenen Bewegungen werden „kata“ genannt und gehören im Nô zum Rollenrepertoire wie die Lazzi zu Arlecchino in der Commedia dell'arte.²⁹⁵

„Die Maske ist eine doppelte Unterscheidung, sie schafft eine materielle Unterscheidung zwischen Schauspieler und Rolle, und sie unterscheidet durch ihre Materialität die Figur von der Wirklichkeit. Sie betont somit in zweifacher Weise das Künstliche. Nun liegt das Wesentliche eben darin, diese Künstlichkeit zu überwinden und als Natürlichkeit zu präsentieren. Hana bringt diese Paradoxie des Nô-Theaters auf den Begriff. Technik und Regelbefolgung sollen die Leichtigkeit und Natürlichkeit eines Duftes ausstrahlen. Die Natur der Blume zu verstehen, sei das Hauptelement des Nô, schreibt Zeami.“²⁹⁶

Diese spezielle Spieltechnik beginnt bereits mit dem Anlegen der Maske durch den shite im Spiegelzimmer. Das Ritual wird in Kapitel 5.3.3.4 näher erläutert. Generell soll mit diesem Prozess des rituellen und zeremoniellen Anlegens der Maske erreicht werden, dass der Schauspieler zur darzustellenden Figur wird und die darzustellende Figur in ihn eindringt. Durchs Verinnerlichen des Spiegelbildes bekommt der shite eine Ahnung davon, wie er sich dem Publikum präsentieren wird und weiß so was zu tun ist, um die Maske, die Rolle, perfekt zu verkörpern.²⁹⁷ Im Grunde

²⁹⁴ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.225-226.

²⁹⁵ Vgl. Ebd. S.258-259.

²⁹⁶ Ebd. S.260-261.

²⁹⁷ Vgl. Ebd. S.264-265.

erreicht der Schauspieler dann, dass er sich selbst beim Spiel beobachten kann, da er weiß, wie er wirkt. „Der Schauspieler soll sich durch die Maske ausdrücken können, nicht durch Gefühle.“²⁹⁸

5.3.3.2 Der Commedia-Schauspieler und seine Maske

„In many of the early letters and documents the actors' given names and their stage names are often interchangeable. Some players assumed the names of the roles they performed, while others, like Isabella Andreini, gave their own names to their roles. Many were better known by their stage than by their actual names [...].“²⁹⁹

Im Unterschied zum Nô identifiziert sich der Commedia-Schauspieler nicht nur im Zeitraum der Aufführung mit seiner Figur. Der Nô-Schauspieler identifiziert sich mit der Rolle nur solange er diese spielt oder die Maske trägt bzw. sich auf das Spiel vorbereitet. Der Commedia-Schauspieler überträgt die Figur in sein reales Leben, vermischt und eint sie zu einer verschmolzenen Persönlichkeit. „Was die Figur sagt, sollte nicht von ihrer Maske, von außen bestimmt werden, sondern von innen, von ihrem Charakter her.“³⁰⁰ Und diesen Charakter der Figur hatte der Commedia-Schauspieler sich über jahrelanges Training und Perfektionierung zu eigen werden zu lassen. Durch die Maske und das Aufsetzen dieser (hier werden alle Attribute der Maske wie Kleidung, Sprache, etc., die oben geschildert wurden, natürlich mitgedacht) vereint sich die reale Person des Schauspielers mit der fiktiven Maskenfigur. Doch diese Fusion bleibt über das Spiel hinaus bestehen und endet nicht einfach mit dem Schlussapplaus. Um den ästhetischen Typus glaubhaft repräsentieren und darstellen zu können, muss der Darsteller mit seiner Figur eine Einheit werden, die durch die immer andauernde Perfektionierung zur unbegrenzten Wiederholbarkeit und zum stetigen Abruf der Figur führt.

„Dem maskierten Schauspieler stellt sich die Aufgabe, das in der Zeichenhaftigkeit der Maske gespeicherte Spiel- und Sprechverhalten optimal zu realisieren. Die Figur konstituiert sich aus der Anpassung des körperlichen Spiels an die Vorgabe der Maske. Nur so wird die Maske lebendig.“³⁰¹

Außerdem hat die teilweise Maskierung des Gesichts durch die halbe Gesichtslarve zur Folge, dass der Schauspieler verstärkt die sichtbare Mimik zu kontrollieren und seine körperlichen Bewegungen zu beherrschen hatte. Der Ausdruck wird hauptsächlich durch die Maske erzeugt, weshalb der sichtbare Teil des Gesichts in keinem Widerspruch dazu stehen darf.³⁰² „Der Triumph über die Maske bestand darin, einen Typus in eine Person zu verwandeln.“³⁰³ Und eben dies gelang den Commedia-Schauspielern nur, indem sie sich diesen Typus, diese Maskenfigur, vollkommen einverleibten.

²⁹⁸ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.267.

²⁹⁹ Richards, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell'Arte*. 1990. S.116-117.

³⁰⁰ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.240.

³⁰¹ Ebd. S.231.

³⁰² Vgl. Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.70-71.

³⁰³ Ebd. S.75.

5.3.3.3 Anzahl der Masken

Im Gegensatz zur Commedia dell'arte existieren im Nô eine Vielzahl unterschiedlicher Maskentypen, die sich oftmals nur in Nuancen voneinander unterscheiden. Eine eventuelle Nuancierung bekannter Maskentypen ist in der Commedia eher unerheblich, da es um die Maskenfigur als Typ geht und nicht um deren detaillierte optische Darstellung oder Ausarbeitung der Rolle. Im Nô kann eine Figur hingegen zig verschiedene Maskenvarianten haben, je nach Tradition der Nô-Schule, Herkunft oder Schnitzer. Auch Spielertruppen versuchten sich durch unterschiedliche Masken voneinander abzugrenzen. Abgesehen davon konnte ein und dieselbe Maske von Stück zu Stück unterschiedliche Bedeutungen haben.³⁰⁴

Ein weiterer Kontrastpunkt zwischen Commedia und Nô ist, dass die Nô-Stücke nicht in Hinblick auf bestimmte Masken geschrieben wurden – ganz im Gegensatz zur Commedia dell'arte, wo jeder Maskentyp in jedem Stück wiederkehrte und die Rollen vorgefertigt waren.

„Wenn etwa in der griechischen Tragödie der Maskentyp der ‚trauernden jungen Frau‘ sowohl für die Rolle der Antigone als auch der Elektra verwendet wird, stehen dem *shite* für die jeweilige Rolle meist eine größere Anzahl in Frage kommender Masken mit leichten Ausdrucksvariationen zur Verfügung. Diese Differenzierung entstand jedoch erst in der Edo-Zeit, als das Nô bereits in die Villen und Burgen eingeschlossen wurde.“³⁰⁵

5.3.3.4 Das Ritual des Anlegens der Maske

Auch das Aufsetzen der Maske unterliegt völlig unterschiedlichen Bedeutungen und Konventionen in beiden Kulturkreisen. Während in der Commedia dell'arte die Maske für eine gesamte Figur steht, die stets „gleich“ bleibt und bis zur Perfektion von ein und demselben Schauspieler sein Leben lang verkörpert wird, kann ein Nô-Schauspieler bzw. der *shite* durch das ständig wiederholte Anlegen der Maske im Spiegelzimmer sich jeder beliebigen Identität bewusstwerden. Ist über das Anlegen der Maske in der Commedia nicht wirklich etwas bekannt, so unterliegt dieser Prozess im Nô genau festgelegten Regeln und ist auf einen ganz bestimmten Effekt hin ausgerichtet. Allerdings ist der gewünschte Effekt der Maskierung am Ende bei beiden Kulturen der Gleiche: Die Maske soll eine Identität vortäuschen, die der Schauspieler von Natur aus nicht hat. Sie soll mit etwas Künstlichem eine neue Natürlichkeit erzeugen und diese glaubhaft präsentieren.

Ein gutes Beispiel für die Ritualisierung der Maskierung und das Verhältnis des Schauspielers zur Maske im Nô ist der Okina-Tanz. Dieser beginnt bereits vor der eigentlichen Aufführung des Tanzes, einige Tage zuvor. Teil der Rolle des *shite* ist es, sich bestimmten Riten zu unterziehen, und er darf darüber hinaus nur noch speziell zubereitete Speisen einnehmen. Bevor das Spiel beginnt, wird die Okina-Maske auf eine Art Altar gebettet, welcher mit Opfergaben bedeckt wird. Erst wenn das Publikum und alle anderen Schauspieler sowie das Orchester auf ihren Plätzen sind, betritt der *shite* den Spielraum. Dies tut er unmaskiert. Ihm folgt, feierlich, ein edler Kasten, in dem

³⁰⁴ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.25.

³⁰⁵ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.255-256.

die Maske liegt und vorsichtig herausgehoben wird, um sie dem shite aufzusetzen. Nachdem der Okina-Tanz vollführt wurde, wird die Maske auf dieselbe zeremonielle Weise wieder hinausgetragen. In der Art wird aus einem einfachen Tanz eine kultische Handlung und die Maske bzw. der maskierte shite zum Stellvertreter der Gottheit Okina.³⁰⁶ Findet das Anlegen der Maske im Rahmen des eigentlichen Nô-Spiels statt, so geschieht dies nicht vor aller Augen. Zunächst muss der shite eine, für die Rolle passende, Maske auswählen. Danach folgt eine zeremonielle Vorbereitung im Spiegelzimmer, während dieser sich der shite seiner selbst und der Maskierung bewusst wird. Er tut dies, indem er erst die Maske vor sich hält und ansieht, bevor er sie sorgfältig auf sein Gesicht setzt und sich in dem Spiegel, vor dem er sitzt, betrachtet.³⁰⁷ „Er konzentriert sich so lange auf sein Spiegelbild als maskierte Figur, bis er sich gleichsam darin verliert.“³⁰⁸

5.3.3.5 Die Maske als zweites Gesicht

„Die Maske repräsentiert als Metapher das Gesicht, mit dem der Schauspieler die Bühne betritt.“³⁰⁹ Im Gegensatz zur italienischen Commedia ersetzt die japanische Maske die gesamte Mimik, das gesamte Gesicht des Schauspielers und lässt damit keinen Funken schauspielereigener Identität mehr zu. Obwohl die Nô-Maske eine starre Holzmaske ist, war sie dennoch in gewisser Hinsicht lebendiger als jene Masken der antiken Griechen oder der Commedia. Durch die feine Schnitzarbeit konnte, wie bereits ausgeführt wurde, der Ausdruck der Gesichtslarve mit Hilfe von Lichtwechsel verändert werden. Somit kann man sagen, dass trotz der gesamten Verhüllung der natürlichen Mimik die Maske des japanischen Nô dennoch mimetischer und lebendiger wirken kann, als jene des antiken Theaters oder gar der Commedia. Hier muss fairerweise jedoch angefügt werden, dass das japanische Publikum weitaus näher am Spielgeschehen saß als das Publikum im antiken Griechenland. Somit konnte eine feinere Arbeit der Masken gewährt und der angestrebte Effekt auch erreicht werden. Im Vergleich der Masken aus der Commedia mit jenen des Nô muss außerdem bedacht werden, dass in der Commedia dell'arte vor allem die parodistische Wirkung der Maske im Vordergrund stand und nicht das Erkennen feinsten Unterschiede im Ausdruck.³¹⁰ Da nur Teile des Schauspielergesichts durch die Commedia-Halbmaske bedeckt wurden, blieb der Schauspieler an sich für den Zuschauer der Commedia wesentlich deutlicher präsent als im Nô. Wenngleich nicht viel von ihm unter der Maske auszumachen war, ist dennoch immer ein Stück Haut bzw. Gesicht sichtbar, wohingegen im Nô die völlige Abdeckung der realen Identität gefordert und angestrebt wird.

Die Maske stellt für den Nô-Spieler jedoch keine Abdeckung dar, wie im europäischen Commedia-Theater, sondern er sieht sie als Stellvertreter für sein eigenes Gesicht. Er kann mit der Maske all

³⁰⁶ Vgl. Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich*. 1993. S.22.

³⁰⁷ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.264.

³⁰⁸ Ebd. S.264.

³⁰⁹ Belting, Hans: *Faces*. 2013. S.75.

³¹⁰ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.256.

das zeigen, was er mit seinem eigenen Gesicht nicht könnte. Hierauf deuten auch die Worte hin, die die Nô-Spieler für Masken und das Tragen dieser haben. Das japanische Wort für Maske ist „omote“, was so viel wie Fassade bedeutet und somit die Maske als Gesicht und das Gesicht als Gesichtetes darstellt. Das Tragen der Maske nennen sie „tsukeru“, das „mit etwas verbunden sein“ meint. Somit verbindet sich der Schauspieler mit der Maske, die er trägt, zu einer Einheit.³¹¹ „So wird sie gleichsam zum zweiten Gesicht des Schauspielers.“³¹²

Im Gegensatz dazu wurde zu den Masken der Commedia erläutert, dass oftmals der reale Mensch durch die fiktive Maskenfigur ersetzt wurde – auch außerhalb des Spiels. Hier wird also die Maske nicht als zweites Gesicht gesehen, sondern als seine Ersetzung. Das Gesicht steht hier quasi als Stellvertreter für den gesamten Typ, da die Maskenfigur nicht nur das Gesicht, sondern den gesamten Körper des Darstellers einnimmt und überdeckt.

Weiters ist anzumerken, dass es durch die Übernahme der Maskenfigur der Commedia in die Realität keine klare Trennung zwischen Spiel und Wirklichkeit gibt. Hingegen grenzt der Nô-Spieler durch das deutliche Ritual des An- und Ablegens der Maske diese beiden Welten klar voneinander ab. „Das Aufsetzen der Maske ist überdies ein Abschiednehmen von der äußeren Welt; sie ist unter der Maske nur schwer zu sehen [...]“.³¹³

5.3.4 Die Masken der Commedia dell'arte und des Nô im Hinblick auf den Prosopon-Begriff

Zu Beginn der Arbeit wurde für die Maske nicht nur definiert, was mit ihr im Zusammenhang dieser Abhandlung gemeint ist, sondern auch der Begriff des Prosopons als ein zentraler herausgestellt. Auf Grundlage der bisher gewonnenen Erkenntnisse lässt sich feststellen, dass sowohl die Maske der Commedia als auch jene des Nô dem Prosopon-Begriff per Definition entspricht. Sowohl in der Commedia dell'arte als auch im japanischen Nô ersetzt das künstliche Prosopon (die Maske und hierbei ist nicht relevant, ob es sich um eine Vollgesichts- oder Halbmaske handelt) für eine bestimmte Dauer das natürliche Prosopon des Schauspielers in den meisten seiner Funktionen. Unter dem Deckmantel der Darbietung wird das künstliche Prosopon für das Publikum (und in gewisser Weise auch für den Schauspieler) zum natürlichen. Der Schauspieler der Commedia vertritt in dieser Hinsicht sogar eine extremere Position als der des Nô, denn er lässt das künstliche Prosopon auch außerhalb des Spiels zu seinem natürlichen werden. Er negiert die Natürlichkeit seiner Person, seines Äußeren, indem er die Maskierung in die reale Welt überführt und sich mit ihr identifiziert. Die Nô-Spieler hingegen wissen durch das Ritual des An- und Ablegens genau um die Flüchtigkeit und Vortäuschung dieser vermeintlichen Natürlichkeit des künstlichen Prosopons. Er kann sich dieser auch jeder Zeit wieder entledigen, während es zur

³¹¹ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.269.

³¹² Ebd. S.269.

³¹³ Nickel, Hans-Wolfgang: *Spielpädagogik der Maske*. 2004. S.27.

Kunstfertigkeit des Commedia-Schauspielers gehört, die Maske auch außerhalb der Aufführung zu tragen, um deren Perfektionierung immer weiter voran zu treiben.

Da sich die lederne Halbmaske des Commedia-Schauspielers wie eine zweite Haut über das Gesicht desselben legt, ist die Abgrenzung zwischen Innen- und Außenseite nicht so groß wie bei der hölzernen, starren Nô-Maske. Die Maske an sich steht dennoch, egal ob in der Commedia oder im Nô, als etwas Trennendes zwischen den Welten und erzeugt somit ein Zweiseitengebilde. Die eine Seite ist die dem Schauspieler zugewandte. Sie gehört ihm ganz alleine und ist nur für ihn spür- und sichtbar. Diese Innenseite bildet gleichzeitig einen Übergang zur Außenseite der Maske, der sich der Schauspieler zwar bewusst sein muss, die er aber nicht sehen kann. Diese Seite ist jene für das Publikum. Somit kann man sagen, dass diese Außenseite das künstliche Prosopon darstellt und die Innenseite den Übergang zwischen dem künstlichen und dem natürlichen Prosopon schafft. Der Schauspieler muss jedoch das Äußere, für ihn nicht sichtbare, ebenfalls zu seinem Inneren werden lassen, um die zu vermittelnden Emotionen an das Publikum weitergeben zu können. Er darf nicht die wahren, natürlichen Befindlichkeiten der Innenseite nach außen dringen lassen. Somit ist die Maske als ein Dazwischen auch eine Art Filter, die den Darsteller vor solchen „Fehlern“ schützt und den Schein für das Publikum aufrechterhält. Die Maske bestimmt als etwas, das dazwischen ist, auch ein Dazwischen von Anwesenheit und Abwesenheit, von Lebendigkeit und Tod. Durch das Verhüllen des menschlichen, lebendigen Gesichts mittels eines zweiten, künstlichen, starren, toten Gesichts, lässt die Maske diese Paradoxie bewusstwerden. „Sie ist ein Phänomen des Übergangs und des Durchgangs, erzeugt Schwellenbewusstsein. Sie konstituiert vielfältige Beziehungen zwischen Akteur und Maske, zwischen Symbol und Realität.“³¹⁴

Vor allem im Nô wird durch die Negierung des realen Schauspielers dieser Umstand umso deutlicher, je künstlicher die Maskierung und die damit verbundenen Rollenattribute wie Bewegung, Sprache und Gesang. Anstelle des Seins tritt die Erscheinung, eben das griechische Prosopon-Konzept. Innen und Außen der Maske beim Nô operieren als Einheit, da der Schauspieler sich durch die Bewusstwerdung der Maske selbst beim Spiel betrachten kann.

„Gerade die Maske, die die Seiten klar trennt, ist im Nô das Mittel, um beide Perspektiven miteinander zu verbinden; die Maske erlaubt es dem Spieler, hinter der Rolle abzutreten und sich wie ein Zuschauer sich selbst gegenüber zu verhalten. Ort dieser Paradoxie ist das Spiegelzimmer, das ja dem Shite als Vorbereitungsraum dient und von den wirklichen Zuschauern nicht eingesehen werden kann. [...] Die äußere Maske wird zur Person selbst.“³¹⁵

Der Prosopon-Begriff in Bezug auf das Nô zeigt also wie wichtig hierbei das Ritual des Anlegens wirklich ist. Indem der Schauspieler sich selbst beobachten kann, wie er vom realen Menschen zur fiktiven Figur wird, indem er, vor dem Spiegel sitzend, die Maske anlegt, wird er sich auch

³¹⁴ Hoffmann, Klaus: Religion – Maske – Theater. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.127.

³¹⁵ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.266-267.

bewusst, wie er durch das Publikum gesehen wird. Er kann dann die Rolle erst überzeugend spielen, indem er immer auch die Außenperspektive, also die Perspektive des Publikums, in jeder seiner Handlungen und Schritte und deren Wirkungen auf die Zuschauer mitdenkt. „Wie beim Begriff *prosopon*, der einen Beobachter impliziert, ist die Verschmelzung von Maske und Gesicht im Nô nicht ohne Außenperspektive denkbar.“³¹⁶ Zusätzlich ist es im Nô für den Effekt, der durch die Maske erzielt werden soll, unerheblich, wer hinter ihr steckt.

In der Commedia scheint diese Teilung zwischen Außen und Innen etwas fließender, da die Perfektion der Maskenfigur erst erreicht wird, indem sich das Innen mit dem Außen verbindet. Die Künstlichkeit des Masken-Prosopons wird eins mit der Natürlichkeit des Schauspieler-Prosopons, verbindet sich zu etwas Neuem, das jenseits von Natürlichkeit und Künstlichkeit liegt und eine Kombination aus Sein und Schein zu sein scheint.

„In diesem Sinn ist das *Maskengesicht* als Begriff doppeldeutig, denn es ist nicht nur ein Gesicht, das einer Maske gleicht, sondern auch ein Gesicht, das seine eigenen Masken erzeugt. [...] Die *Gesichtsmaske* dagegen ist eine Kunstmaske, die für das Gesicht nur einen einzigen Ausdruck besitzt, den sie fixiert.“³¹⁷

Und eben diese beiden Masken, also das Maskengesicht und die Gesichtsmaske, fallen in der Commedia dell'arte zusammen, da die Halbmaske immer auch einen Teil des natürlichen Schauspielergesichts frei und das Kostüm die Bewegungen desselben als seine eigenen erkennen lässt. Somit stellt sich auch in der Commedia nicht so sehr die Frage danach, was eigentlich hinter der Maske liegt. Indem der Schauspieler Teile seiner selbst durch das künstliche Prosopon verhüllt, zeigt er erst die Gesamtheit seines Könnens und somit seiner selbst. Die Tatsache, dass zu keiner Zeit der reale Mensch oder die fiktive Figur alleine auftreten, tritt dabei völlig in den Hintergrund.

„Die Maske erfüllt ihre Funktion erst, wenn sie auf ein Gesicht gesetzt worden ist. Sobald sie aufgesetzt ist, lässt sich die Maske als Paradox beschreiben: *Sie zeigt, indem sie verbirgt*. [...] Die Maske steht für das Bewusstsein des Trägers, anders zu sein, als er dem Betrachter erscheint.“³¹⁸

Dies gilt natürlich für die Commedia gleichermaßen wie für das Nô auch.

Der Prosopon-Begriff zeigt vor allem im besonderen Fall dieser beiden Theaterformen, also im Fall des Nô und der Commedia dell'arte, dass sich Gesicht und Maske als ein und dasselbe betrachten lassen können. „Somit kann folgendes Paradox formuliert werden: *Die Maske ist das Gesicht*.“³¹⁹

5.3.5 Besondere optische Merkmale und Eigenheiten der Masken

Anhand der in 5.2 genau beschriebenen Masken der Commedia und des Nô sollen die aus der Maskenbeschreibung gewonnenen Erkenntnisse hier noch kurz zusammengefasst und gegenübergestellt werden.

³¹⁶ Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.268.

³¹⁷ Ebd. S.25.

³¹⁸ Ebd. S.14.

³¹⁹ Ebd. S.356.

5.3.5.1 Merkmale der Nô-Masken

Die oben beschriebenen Nô-Masken eint, dass sie allesamt aus Zypressenholz und zu Beginn oder mitten in der Edo-Zeit gefertigt wurden. Es handelt sich bei diesen Masken um „Realabbildungen“ menschlicher Gesichter in einmal mehr, einmal weniger realistischer Ausfertigung. Diese Gesichtslarven bedecken alle das gesamte Gesicht des Schauspielers und werden mit einer Kordel am Hinterkopf befestigt. Oftmals sind auch Applikationen wie das Mähnenhaar von Pferden Teil der Maske. Grundsätzlich lassen diese Masken nichts vom Gesicht des sich dahinter befindlichen Darstellers erahnen. Der Schauspieler selbst kann nur durch kleine Schlöcher und eine Öffnung beim Mund durch die Maske hindurchsehen und -sprechen. Die Masken sind sehr kunstvoll gefertigt und oftmals mit Goldelementen verziert. Einige optische Merkmale haben außerdem tiefere Bedeutungen. So kommt es beispielsweise auf die Gesichtsfarbe, die Strähnen der Haare oder die Art der Falten an, wenn man das Alter, den Stand und das Geschlecht einer Nô-Maske bestimmen möchte. Außerdem sind diese kunstvollen Gesichtslarven so geschnitzt, dass sie keine statische Mimik besitzen, sondern den Ausdruck je nach Lichtverhältnis und Bewegung verändern können. Von einer Maskenart bzw. von einem Maskentyp gibt es außerdem meist mehrere Varianten, die sich oft nur durch Nuancen voneinander unterscheiden und je nach Stück unterschiedliche Gewichtung und Einsatz finden. Im Nô kann jeder shite jede Maske tragen – einzig und allein das Stück gibt die Rolle vor. Welche Maske der shite wählt, bleibt dann ihm selbst überlassen. An das Anlegen und Tragen der Maske ist zusätzlich ein besonderes Ritual geknüpft. Die Maske wird zum Teil des Gesamtkunstwerks, welches sich aus schauspielerischer Darbietung, Kunstfertigkeit, dem Kostüm und der Inszenierung ergibt.

5.3.5.2 Merkmale der Commedia dell'arte-Masken

Die Masken der Commedia bestehen, wie in 5.2 geschildert wurde, nicht bloß aus der Gesichtsabdeckung, sondern implizieren auch das gesamte Kostüm sowie die figurtypischen Charaktereigenschaft, Sprechweise und Bewegungen. Somit ist die Maske der Commedia in erweiterter Weise zu sehen – nämlich als Maskenfigur, da sie sich als eine Art Ganzkörpermaske über den Schauspieler stülpt. In dieser Form ist sie daher in vielen Punkten reglementiert und fixiert, wobei es dem Darsteller selbst obliegt, wie er die vorgegebenen Merkmale der Maske interpretiert und ausübt. Meist besteht die Maske der Commedia-Figuren aus einer Kopfbedeckung, einer Gesichtsabdeckung, die oftmals stark überzeichnet ist (etwa eine zu große Nase oder zu hohe Stirn), der typischen, für die darzustellende Figur üblichen, Kleidung oder Tracht sowie weiterer Attribute wie Dialekt, Stimmlage und Bewegungen. Die Gesichtsabdeckung selbst besteht meist aus Leder und ist dem Typ der Halbmasken zuzuordnen, da sie niemals das gesamte Gesicht des Schauspielers bedeckt. So muss dieser lediglich durch die Maske sehen aber nicht durch sie sprechen. Dennoch ist die schauspielerische Mimik stark eingeschränkt und fordert zusätzlich ein durchaus körperbetontes Spiel. Der Commedia-Schauspieler wählt am Anfang seiner Karriere seine

Maske, um deren Repräsentation und Darbietung ein Berufsleben lang zu perfektionieren. Generell waren die Maskentypen bzw. Maskenfiguren der Commedia im Volk bekannt und verwiesen auf populäre Personen oder antike Figuren.

5.3.5.3 Parallelen und Unterschiede in der Optik der Masken

Abschließend sollen nun die eben zusammengefassten Merkmale kurz einander gegenübergestellt werden.

5.3.5.3.1 Form und Größe

Betrachtet man nur die Gesichtsabdeckung, so stellt die Nô-Maske eine Abdeckung des gesamten Gesichts dar. Sie verdeckt das Gesicht des Schauspielers komplett und lässt nicht erahnen, wer die Person hinter der Maske ist. Im Gegensatz dazu ist die Maske der Commedia eine Halbmaske, welche meist nur Teile des Gesichts verdeckt (Mund und Wangenpartie werden freigelassen). Berücksichtigt man aber, dass in der Commedia dell'arte die gesamte Figur als Maske gesehen wird, so muss festgestellt werden, dass hierzu auch die Kleidung und andere Figurenmerkmale wie Sprache und Bewegung zählen, wodurch die Maske in Form und Größe deutlich größer und umfassender ist, als jene des Nô.

5.3.5.3.2 Material

Da die Masken der Commedia (hier sind nun die Halbmasken der Gesichtsabdeckung gemeint) meist aus Leder bestanden, sind diese wie eine zweite Haut über der eigenen zu sehen. Sie schmiegen sich an das Gesicht des Schauspielers an und helfen ihm dabei, sich vollkommen mit der Rolle zu identifizieren. Der Nachteil dieser Halbmasken ist jedoch, dass sie weit nicht so haltbar sind wie beispielsweise jene des Nô. Diese wurden aus qualitativ hochwertigem Zypressenholz gefertigt und bei guter Lagerung sind sie noch heute gut erhalten. Allerdings ist Holz nicht so angenehm zu tragen, da die Form unveränderlich bleibt, egal, auf welchem Gesicht sie sitzt. So passt sich eher der Schauspieler der Maske an, als die Maske dem Schauspieler. Auf Grund der manchmal unregelmäßig gearbeiteten Innenseite der Maske (beispielsweise bei den Dämonen-Masken, um den äußeren, wilden Charakter auch auf die Innenseite zu übertragen) waren diese besonders unangenehm zu tragen.

5.3.5.3.3 Besonderheiten

Die Besonderheit bei den Masken des Nô ist bestimmt ihre Mannigfaltigkeit und kunstvolle Fertigung. Es ist möglich, mit ein und derselben Maske unterschiedliche Ausdrücke zu zeigen und die Gefühlswelt der darzustellenden Figur vielfältig zu präsentieren. Außerdem ist an das Tragen der Maske ein ganz spezieller Ritus gebunden und nicht selten wird die Maske gottgleich verehrt.

Die Besonderheit der Commedia-Maske liegt vor allem in der Tatsache, dass sie nicht nur aus der Gesichtsabdeckung allein besteht, sondern den gesamten Figurentyp miteinschließt. So wird die Maske eher zur Maskierung, die alle Attribute der Bühnenfigur einbezieht.

5.4 Der Einfluss der Nô-Maske auf das europäische Theater des 20. Jh. am Beispiel Bertolt Brecht

Der Japonismus war in Europa bereits ab dem Ende des 19. Jh. ein wichtiges Thema. Vor allem die bildende Kunst nahm sich der östlichen Kulturen an und versuchte diese unter dem Konzept des „Primitivismus“ in eine neue Kunstform zu überführen. Das westliche, europäische Theater begann hingegen erst deutlich später damit, nämlich ab den 1920ern, sich mit östlichen Theaterformen auseinander zu setzen. Dies lag vor allem am schwierigeren Verständnis der Theaterkunst, an der Sprache und den Ausdrucksmitteln. Diese waren deutlich komplexer zu begreifen als die Kunstelemente der bildenden Künste. Erstaunlich ist jedoch, dass japanische Szenerien bereits im Jesuitentheater des 17. Jh. vorkamen. Hier diente der Einsatz von japanischen Christen jedoch in erster Linie dazu, durch die Darstellung des Fremden das Interesse beim Publikum zu erhöhen und so die moralischen Lehren besser übermitteln zu können. Generell bezog sich der zaghafte Japonismus im Theater bis ins 20. Jh. eher auf die Fabel, denn auf die Spielweise.³²⁰

„Anleihen an asiatische Theaterformen sind in allen Bereichen des westlichen Theaters des 20. Jahrhunderts zu finden: in den Dramentexten, in Inszenierung, Bühnenbild, Kostümen, Bühnenmusik, in der Schauspielkunst wie in den theoretischen Konzeptionen vom Theater. Das hauptsächliche Ziel dieser Übernahmen war, vom illusionistisch-naturalistischen, die Alltagsrealität abbildenden Theater, von der Dominanz der Psychologie und des Wortes abzukommen und ein eigentlich „theatrales“, seine immanenten Mittel nutzendes Theater zu schaffen. Im Zentrum stand dabei die Entwicklung einer neuen Schauspielkunst, durch die der Schauspieler in den Mittelpunkt gestellt wurde, wie es auch in den asiatischen Vorbildern der Fall ist.“³²¹

Und einer jener, die sich in diesem Sinne mit dem asiatischen Theater, japanisch wie chinesisch, befasst hatten, war Bertolt Brecht. Ihn beschäftigte vor allem die didaktische Seite des Nô-Theaters, und er betrachtete es als Paradebeispiel und Vorlage für sein episches Theater. „Seine Lehrstücke *Der Jasager* bzw. *Der Neinsager* und *Die Maßnahme* sind direkte Nachdichtungen von Nô-Dramen, deren buddhistische Moral durch eine revolutionär-marxistische ersetzt wird.“³²² Demnach lag auch in der Umsetzung der Fokus auf einer, sich am Nô orientierenden Inszenierung. Die Bühne war so gut wie leer, es gab nur wenige Requisiten, und Gesang, Tanz, Bewegung waren dem Wort gleichgestellt. Die Spielweise sollte ebenfalls, ganz nach dem Vorbild des Nô, klar reglementiert und stilisiert sein.³²³

In dramatischer Hinsicht von Klabunds (Deckname Alfred Henschkes) „Kreidekreis“ und stilistisch vom chinesischen Theater hinsichtlich deren Verfremdungstechnik inspiriert, verfasste

³²⁰ Vgl. König, Marianne: Von der Aneignung fremder Kulturen im westlichen Theater. In: *Maske und Kothurn*. 1992. Vol.38(1). S.115-117.

³²¹ Ebd. S.118-119.

³²² Ebd. S.120.

³²³ Vgl. Ebd. S.120.

Brecht 1944/45 den „Kaukasischen Kreidekreis“. Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits erste Ideen und Vorstellungen zum epischen Theater formuliert. Der Einfluss des asiatischen Theaters trug wesentlich zur Weiterentwicklung und Verschiebung vom dramatischen zum epischen Theater bei. Im „Kleinen Organon für das Theater“³²⁴, welches Brecht 1949 verfasste, legte er die Richtlinien für diese neue Spielform fest. Wesentlich war dabei, dass das Publikum durch die Geschehnisse auf der Bühne nicht illusionistisch beeinflusst werden sollte, sondern sich, ganz im Gegenteil, davon distanzierte. Dies gelang derart, dass das Stück des epischen Theaters aus einer Abfolge von Bildern, Situationen, Zwischenspielen, Songs und Einlagen bestand. Hierfür fand Brecht im Nô-Theater die geeignete Vorlage. Seine Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann hatte die Nô-Stücke aus Arthur Waleys „The No Plays of Japan: An Anthology“³²⁵ vom Englischen ins Deutsche übersetzt und so für Brecht zugänglich gemacht.³²⁶

Aber nicht nur die Spielweise faszinierte Brecht. Auch die Masken stellten für ihn mehr dar als ein bloßes Theaterrequisit. Er macht die Maske, die Charaktermaske, zum zentralen Punkt einiger Stücke und thematisiert sowohl ihr An- als auch Ablegen. Hierbei floss zusätzlich die marxistische Theorie ein, dass sich alle Personen, sofern sie überleben wollen, Charaktermasken aufsetzen müssten. Und auch im „Kaukasischen Kreidekreis“ tragen alle Figuren der herrschenden Kaste Masken. Die Maske nahm dem Schauspieler alles an Arbeit ab, die er für die Darstellung eines, der Rolle adäquaten, Ausdrucks aufbringen musste.³²⁷ Vor allem im „Kaukasischen Kreidekreis“ zeigt sich der Einsatz der Maske als ein Stilmittel der Verfremdung.

„Sie charakterisieren nicht nur (listig) die sozialen Schichten (von Voll- bis Viertelmasken, die unterschiedlich stark Teile des Gesichts ‚erstarrt‘ halten und so die Deformierung der ‚Ausbeuterordnung‘ fixieren). Sie führen den Sinn und die Sinne des Zuschauers aus der Enge des Dogmas in die Weite selbstbestimmter Parteinahme. In Verbindung mit den unerwarteten Kostümen aus einer Farb- und Materialcollage fernöstlicher Legendenwelt gewinnen die Masken [...] erzählerische Macht, lehren das Zuschauen. Die Masken ermöglichen ein bis dahin unbekanntes Ausmaß an körpersprachlichem Ausdruck.“³²⁸

Der Einfluss des asiatischen Theaters, und besonders des Nô, auf Brechts Schaffen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter ausgeführt werden. Der kurze Ausflug ins 20. Jh. hat jedoch einen kleinen Eindruck darüber geliefert, wie groß die Faszination der Europäer für die östlichen Kulturen gewesen zu sein schien und nach wie vor ist.

³²⁴ Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke: in 20 Bänden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1973.

³²⁵ Waley, Arthur: *The No Plays of Japan: An Anthology*. New York: Alfred A. Knopf. 1922.

³²⁶ Lee, Sang-Kyong: *Auswirkungen des Nô auf das europäische Theater*. Graz (u.a.): Böhlau. 1976. S.224-226.

³²⁷ Vgl. Fetscher, Iring: Masken der Politik – Politik der Maske. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.175-177.

³²⁸ Haus, Heinz-Uwe: Shen Tes und anderer Masken Spiel. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.301.

6. Conclusio

Die Maske präsentiert sich als undefinierbarer und schwer einzuschränkender Begriff. Es existiert eine Vielzahl an Zusammenhängen, Begriffserklärungen und Deutungen, die allesamt eine hohe Gültigkeit aufweisen und je nach Auslegung der Maske Anwendung finden. Zu den Theatern Commedia dell'arte und Nô gibt es zwar zahlreiche Forschungsliteratur – zur Maske selbst lässt sich allerdings nur wenig Material finden. Um mit dem Maskenbegriff im Rahmen dieser Arbeit sinnvoll umgehen zu können, war es also notwendig, diesen zu Beginn einer intensiveren und genaueren Betrachtung zu unterziehen, um anschließend einen, für diese Arbeit, gültigen Maskenbegriff definieren zu können. Im Zuge dieser Auseinandersetzung wurde auch der Begriff des Prosopons erläutert und für die vorliegende Arbeit als signifikant wichtig erachtet. Die Definition des Terminus „Maske“ für diese Arbeit hatte am Ende des 2. Kapitels also folgende Punkte ergeben:

1. Die konkrete Maske ersetzt für die Dauer des Spiels oder des Tragens der Maske das natürliche Gesicht des Schauspielers – es stülpt sich als Prosopon über das natürliche Prosopon.
2. Die Emotion, die mittels der Maske an den Zuschauer vermittelt wird, ist nicht ident mit den Emotionen des Schauspielers.
3. Die Maske ist ein Paradox, da sie mit Hilfe des künstlichen Prosopons das natürliche ersetzt und das Künstliche als das Natürliche darstellt.
4. Die Maske ist ein konkretes Objekt, das als ein Dazwischen die Innenseite von der Außenseite gleichermaßen trennt wie verbindet.

Um ein besseres Verständnis dafür zu bekommen, was Maske im Nô-Theater und in der Commedia dell'arte meinen kann, war es in einem nächsten Schritt notwendig, diese beiden Theaterformen inklusive ihrer Maskentraditionen näher zu begutachten. Dabei stellte sich alsbald heraus, dass ein direkter Vergleich der beiden Kulturkreise ein eher schwieriges Unterfangen werden würde, da diese auf den ersten Blick nicht sonderlich viele Parallelen aufweisen. Dennoch half das schrittweise Vorgehen und Erarbeiten der beiden Theater dabei, das jeweilige Verständnis für Masken besser nachvollziehen und so für diese Arbeit aufbereiten zu können. Vor allem das Nô-Theater wies einige Komplikationen punkto Einschränkung der Masken auf, da diese Kultur auf eine Vielzahl an unterschiedlichen Maskentypen zurückgreifen kann, während in der Commedia dell'arte nur eine Handvoll existieren. Bei der Commedia dell'arte tat sich dann alsbald die Schwierigkeit auf, dass der, zu Beginn der Arbeit, definierte Maskenbegriff für dieses Maskentheater nicht mehr ausreichte, da zur italienischen Commedia-Maske mehr zu zählen war, als nur die Gesichtsabdeckung. Nach der Erweiterung des Maskenbegriffs für die Commedia musste zu Beginn des 5. Kapitels dann eine Einschränkung vorgenommen werden, welche Masken überhaupt in Frage kamen, um näher analysiert zu werden. Hier war es notwendig vor allem

danach zu fragen, welche Masken sinnvoll für eine Art Gegenüberstellung der beiden Kulturen sein könnten. Da es im Nô hunderte Masken und Abwandlungen gibt, dienten die Masken der Commedia als Orientierung und Eingrenzung. Anhand der, bis zu diesem Punkt der Arbeit, gewonnenen Erkenntnisse, wurden dann Analysekriterien definiert, mit deren Hilfe die ausgewählten Masken bearbeitet wurden. Auf den ersten Blick mag diese Analyse wenig sinnvoll und ergebnisorientiert wirken, doch die daraus gewonnenen Ergebnisse konnten wiederum dazu genutzt werden, die beiden Theater in verschiedenen Themen einander gegenüber zu stellen. Hierbei bildete die Maske natürlich das große Überthema.

Anhand der oben definierten Punkte, was Maske im Kontext der Arbeit zu meinen hat und mit Hilfe der theoretischen Basis dieser Arbeit sowie der Maskenanalyse, lassen sich nun folgende Parallelen bzw. Differenzen zwischen den beiden Kulturen in Bezug auf das Maskentheater feststellen:

Parallele: Vom Wandertheater zur höfischen Unterhaltung

In diesem Punkt zeigen sich große Parallelen zwischen dem asiatischen Nô und der europäischen Commedia dell'arte. Beide Maskentheater waren ursprünglich als Wandertheater entstanden, welches von sozial niedrig gestellten Schauspielern, Akrobaten und Schaustellern dem gewöhnlichen Volk dargeboten wurde. Mit der Zeit fand der Adel beider Kulturkreise am jeweiligen Maskentheater Gefallen, was den Aufstieg dieser Handwerkskunst zum geschätzten Kulturgut zur Folge hatte.

Kontrast: Zusammenhänge zwischen Maske und Inszenierung

Punkto Inszenierung zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen der Commedia dell'arte und dem Nô. Die Commedia steht quasi für das improvisierte Stegreiftheater, während im Nô jede noch so winzige Kleinigkeit im Vorhinein festgelegt wird. Die Maske spielt in dieser Differenz der beiden Kulturen ebenfalls eine bedeutsame Rolle. In der Commedia scheint alles rund um die Maske gebaut und jede Bewegung, jedes Wort des Spiels, unterstützen die Maskenfigur in ihren Aktionen. Im Nô liegt der Fokus nicht allein auf der Maske. Ganz im Gegenteil bildet sie nur einen Teil des Gesamtkonzepts der Inszenierung mit einer spezifischen Wirkung auf das Publikum. Der shite befolgt in allem, was er auf und abseits der Bühne tut, genaue Regeln und verschreibt seine gesamte Kunst festgelegten Konventionen. Je besser und genauer er diese beherrscht, desto angesehener ist er in seiner Rolle und als shite. Als das Nô dann an den Höfen der Adligen Einzug hielt, wurde diese Konventionalisierung noch weiter verschärft und die Strukturen der Stücke und die Vereinheitlichung der Masken immer weiterentwickelt. Hier lässt sich dann doch wieder eine kleine Parallele zur Commedia ausmachen, da auch diese ab dem 18. Jh. starken Wandel unterlag

und sich immer mehr vom Improvisationstheater entfernte hin zu einem festgeschriebenen Spiel der Adelligen.

In Bezug auf die Inhalte der Stücke zeigen sich ebenfalls deutliche Differenzen zwischen der Commedia dell'arte und dem Nô. Diese Unterschiede zeugen außerdem von einer unterschiedlichen Anwendung und Gewichtung der Masken. Durch die Sicherheit, die durch das Verbergen des eigenen Gesichts unter der Gesichtslarve entsteht, kristallisierte sich die Commedia wegen ihrer improvisatorischen Form alsbald als geeignetes Sprachrohr des Volkes heraus. Befreit von der Zensur war es möglich, Kritik an gesellschaftlichen Umständen zu üben und politisch zeitaktuelle Themen fanden nicht selten Platz in den komödiantischen Stücken. Im Gegensatz dazu gab es im Nô keinerlei Spielraum für eine solche Art der kritischen Vermittlung. Jedes Wort, jede Geste und Bewegung war bereits vorgegeben und somit auch der Inhalt der Texte und die zu vermittelnde Botschaft. Im Zentrum der Stücke standen meist ein buddhistischer Grundsatz, eine Mythologie und die Erlösung der, vom Karma gequälten, Figuren. Die Verbundenheit zur Religion zeigt sich vor allem in Form der Okina-Maske und -tänze sehr deutlich. Generell wurde jede Maske ab der Edo-Zeit beinahe rituell verehrt und als lebendiges Wesen betrachtet.

Auch was die Frauenrollen anbelangt sind große Unterschiede zwischen der östlichen und der westlichen Welt auszumachen. Die Commedia dell'arte war als ein Maskentheater bekannt, welches nicht jede Figur mit einer Maske ausstattete und so gezwungen war, Frauenrollen mit Frauen zu besetzen. Im Nô hingegen war es Frauen, bis auf eine kurze Episode der Ausnahme, verboten, aktiv Theater zu spielen. Allerdings hatte diese kurze Zeitspanne, in der Frauen das Nô praktizieren durften, großen Einfluss auf die Spielweise der männlichen Schauspieler und deren Darstellung von Frauenrollen und diese in der Folge nachhaltig verändert.

Kontrast & Parallele: Der Schauspieler und seine Maske

Nicht nur der Spielverlauf und die Inhalte der Stücke bilden signifikante Differenzen zwischen Commedia und Nô. Auch das Verhältnis vom Schauspieler zu seiner Maske könnte unterschiedlicher nicht sein. Was sie jedoch beide eint, ist die starke Verbundenheit zur Maske und allen damit einhergehenden Attributen. Im Nô stellt das Regelwerk das zentrale Merkmal dieser Kunst dar und die Maske hilft dem Nô-Spieler lediglich dabei, diese Regeln zu befolgen und als natürlich vorzuführen. Dies gilt jedoch meist nur für die Zeitspanne der Vorführung bzw. allenfalls noch für die Vorbereitungszeit auf die Rolle. In der Commedia ist das Verhältnis zwischen Schauspieler und Maske ein völlig anderes. Der Commedia-Schauspieler identifiziert sich nämlich nicht nur für den Zeitraum der Aufführung oder Darbietung der Rolle mit seiner Maskenfigur. Er IST die Maskenfigur, ist eins mit der Maske und allen Attributen, die zu ihr gehören. Die Maskenfigur dringt in die Persönlichkeit des Schauspielers ein und indem sie dies tut, entsteht

diese besondere Art des Spiels, das der Commedia zu eigen ist. Außerdem trägt der Commedia-Schauspieler, im Gegensatz zum Nô-Spieler, lediglich eine Halbmaske über dem Gesicht, wodurch Teile des Schauspielergesichts immer erkennbar sind und die Maske als solche hervorgehoben wird.

Auch in der Anzahl der Masken wurden grobe Unterschiede deutlich. Eine Art Markenzeichen der Commedia waren diese fixierten, oben beschriebenen, Maskenfiguren. Sie kehrten in jedem Stück wieder, umrahmten die Handlung, und es kam dabei nicht darauf an, ob diese Figuren in jedem Stück, von jeder Schauspielgruppe optisch gleich dargeboten wurden. Eventuelle optische Differenzierungen spielten keine maßgebliche Rolle, sofern die Maskenfiguren nicht grundsätzlich anders aussahen und im Grundtypus dieselben blieben. Die Wiedererkennung für das Publikum stellt hier den ausschlaggebenden Punkt dar. Im Gegensatz dazu weist das Nô eine unendliche Anzahl verschiedener Maskenarten auf, die innerhalb derselben Typen ebenfalls stark differenzieren und variieren können. Diese Unterschiede sind jedoch wesentlich für den Einsatz der Masken in den jeweiligen Stücken und Schulen und beeinflussen die Wahl des shite dahingehend, welche Maske er tragen wird. Auch wenn sich ein und derselbe Maskentyp oftmals nur in Nuancen voneinander unterscheidet, kann dies bereits eine völlig andere Auslegung des Stückes zur Folge haben.

Während es in der Commedia dell'arte keine bekannten Aufzeichnungen darüber gibt, ob das Anlegen der Maske irgendwelchen besonderen Ritualen unterlag, ist im Nô das genaue Gegenteil der Fall. Das Ritual des Anlegens der Maske ist im Nô ebenso reglementiert wie alles andere auch und folgt einem ganz spezifischen Ablauf. Beide Kulturen eint allerdings, dass der angestrebte Effekt der Maskierung derselbe ist. Es soll eine künstliche Identität als natürlich ausgegeben werden und der Schauspieler diese als seine eigene annehmen und vorspielen.

Betrachtet man die Maske als zweites Gesicht des Schauspielers, so sind vor allem Unterschiede in der angestrebten Wirkung zu erkennen. Während die hölzerne, fein gearbeitete Nô-Maske das gesamte Gesicht des Schauspielers bedeckt und der gesamte Ausdruck durch Lichtwechsel und Bewegung erzielt und gesteuert wird, liegt in der Commedia die zu erzielende Wirkung woanders. Die Commedia-Maske legt sich als zweites Wesen über den gesamten Körper des Schauspielers und lässt durch das Freilassen einiger Körperteile wie Wangen und Mund den realen Menschen zu jedem Zeitpunkt erkenntlich. Außerdem zielt die Commedia-Maske vor allem auf einen parodistischen Effekt. In der Commedia ersetzt oftmals die Maskenfigur den realen Menschen völlig bzw. bildet, gemeinsam mit diesem, eine Einheit und somit etwas Neues. Im Nô hingegen ist die Maske lediglich das zweite Gesicht für die Dauer eines Nô-Spiels.

Parallele: Die Masken der Commedia dell'arte und des Nô im Hinblick auf den Prosopon-Begriff

Die Masken beider Kulturen entsprechen dem Prosopon-Begriff, der zu Beginn dieser Arbeit erläutert wurde. Auch wenn dieser Punkt eine Parallele zwischen dem Nô und der Commedia dell'arte darstellt, zeigen sich auch hier Unterschiede in der Ausprägung. Im Nô ersetzt die Maske als zweites, künstliches Gesicht oder Prosopon das natürliche nur für die Dauer der Aufführung. Diese Ersetzung ist durch das Ritual des An- und Ablegens der Maske deutlich gekennzeichnet. Der Commedia-Schauspieler geht über diese festgelegte Zeitspanne der Aufführung deutlich hinaus, indem er das künstliche Prosopon auch außerhalb des Spiels als Teil seines natürlichen ansieht. So forciert er die Perfektionierung seiner Rolle und seines Spiels, was ein wesentliches Merkmal eines Commedia-Schauspielers ist.

Als trennendes Dazwischen steht die Maske auch in beiden Kulturen zwischen der realen Welt der Schauspieler und der fiktiven des Theaterspiels. Allerdings ist diese Abgrenzung im Nô wesentlich markanter als in der Commedia, da eben oftmals keine große Differenzierung zwischen Maskenfigur und Schauspieler gegeben ist.

Kontrast: Besondere optische Merkmale und Eigenheiten der Masken

In der optischen Präsentation der Masken und Maskenfiguren wiesen die beiden Kulturen ebenfalls maßgebliche Differenzen auf. Die Maske der Commedia ist eine Halbmaske, betrachtet man lediglich die Gesichtslarve. Im Gegensatz dazu bedeckt jene des Nô das gesamte Gesicht des Schauspielers und lässt nichts vom Gesicht darunter erahnen. Somit ist die Gesichtslarve des Nô größer als jene der Commedia. Betrachtet man aber die gesamte Maskenfigur der Commedia als eine Maske, so erweist sich diese als umfassender als jene des Nô. Im Nô gehören das Kostüm und die Bewegungen zwar auch zur Figur, allerdings bildet die Gesichtsmaske dennoch ein eigenständiges Element im Gesamtkunstwerk des Nô-Stückes.

Auch im Material der Maske (hier ist nur die Gesichtsabdeckung gemeint) zeigen sich Unterschiede zwischen dem Nô und der Commedia. Die lederne Halbmaske der Commedia schmiegt sich wie eine zweite Haut an das Gesicht des Schauspielers und ist somit der völligen Identifizierung mit der fiktiven Figur äußerst dienlich. Die hölzerne Vollmaske des Nô hingegen ist starr und hart und oftmals unangenehm zu tragen. So passt sich eher der Schauspieler der Maske an, denn die Maske dem Schauspieler. Dennoch hat die Holzmaske auch einen Vorteil: Sie ist bei guter Lagerung wesentlich länger haltbar als die lederne Halbmaske der Commedia.

Wenngleich die Masken des Nô und der Commedia nur schwer zu vergleichen sind, haben beide Maskentheater ihre ganz besonderen und eigenen Maskentraditionen ausgebildet und entwickelt. Jede Tradition ist auf ihre eigene Art und Weise einzigartig und beeinflusste die Weiterentwicklung

der jeweiligen Theaterlandschaft. Interessant ist hierbei vor allem, dass das japanische Theater auf das europäische des 20. Jh. großen Einfluss genommen hatte. Vor allem Bertolt Brecht war fasziniert von den Lehren und Ansichten der asiatischen Theaterkunst und nahm sich diese zum Vorbild für sein episches Theater.

Als letzter Punkt dieser Arbeit soll noch einmal auf den Maskenbegriff eingegangen werden, der zu Beginn der Arbeit definiert wurde. Inwiefern erfüllen nun die Masken des Nô und der Commedia diese Definition?

1. Die konkrete Maske (das künstliche Prosopon) ersetzt das natürliche Prosopon: Bei beiden Theatern ist dies für die Dauer des Spiels gegeben. Allerdings geht die Commedia über die Beschränkung der Zeitspanne auf die Aufführung hinaus und lässt die Ersetzung des natürlichen durch das künstliche Prosopon auch außerhalb zu. Das natürliche bildet gemeinsam mit dem künstlichen Prosopon etwas Neues und die Maske ist nicht länger ein Fremdkörper auf dem Gesicht des Schauspielers. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass in der Commedia eben die gesamte Figur als Maske gesehen wird.
2. Die Emotion der Maske ist nicht die Emotion des Schauspielers: Diese Definition zeigt sich vor allem an Hand der Nô-Maske sehr deutlich, da die Maske hier lediglich ein Werkzeug zur künstlerischen Darbietung eines Gesamtkonzepts darstellt. In der Commedia hingegen ist diese Abgrenzung schon etwas schwieriger, da eben die Maskenfigur bis zu einem gewissen Punkt eins wird mit der realen Person. Dennoch ist die Annahme wohl berechtigt, dass ein Commedia-Schauspieler sehr wohl zwischen Spiel und realer Welt unterschied, somit auch die Emotionen der Maskenfigur von den eigenen klar abgrenzte.
3. Die Maske als Paradox: Dieser Punkt der Maskendefinition erwies sich ebenfalls sowohl im Nô als auch in der Commedia als zutreffend. Das künstliche Prosopon wird als natürlich und für Schauspieler wie Publikum als akzeptabel betrachtet.
4. Die Maske als ein Dazwischen: Indem die Maske als Dazwischen das Künstliche vom Natürlichen trennt, vereint sie beides auf paradoxe Art und Weise. Die Innenseite, die dem Schauspieler allein gehört, bildet dabei den Übergang zur Außenseite, die dem Publikum zugewandt ist und derer sich der Schauspieler stets bewusst sein muss.

Zur Maske sei abschließend, mit Richard Weihs Worten, noch folgendes gesagt:

„Die Maske ist etwas, das seinen Sinn in erster Linie dadurch gewinnt, dass es sich vom Gesicht unterscheidet. Die Maske ist selbst dasjenige, was diese Unterscheidung ermöglicht. Mit anderen Worten: die Maske ist ein Prinzip der Unterscheidung, sie ist das Unterscheidende selbst. [...] Im Sinne einer Prosopologie der Maske ließe sich sagen, dass wir die Maske von vorne und zugleich von hinten betrachten müssen. Wir müssen sie zugleich betrachten und durch sie hindurchblicken. [...] Die Maske operiert als Maske, und sie operiert als Gesicht.“³²⁹

³²⁹ Weihs, Richard: *Die Paradoxie der Maske*. 2004. S.355,364.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Bibliographien

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 5. neu bearb. Aufl. Berlin: Schmidt. 2014.

Beck, Wolfgang: *Chronik des europäischen Theaters: von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler. 2008.

Belting, Hans: *Faces: eine Geschichte des Gesichts*. München: Beck. 2013.

Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993.

Bottini, Michele: 5 You Must Have Heard of Harlequin. ... In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.55-60.

Brandt, Klaus (Hrsg.); Bethe, Monica: *Nô – Gewänder und Masken des japanischen Theaters*. Stuttgart: Linden-Museum. 1993.

Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon. 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. vollst. überarb. Neuausg. Reinbek: Rowohlt. 2007.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke: in 20 Bänden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1973.

Chaffee, Judith; Crick, Olly (Hrsg.): *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. New York (u.a.): Routledge. 2015.

Eisermann, Gottfried: *Rolle und Maske*. Tübingen: Mohr. 1991.

Esrig, David: *Commedia dell'arte: eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen: Greno. 1985.

Fava, Antonio: 11 Official Recognition of Pulcinella. The one who saved the Commedia from extinction by securing its continuity to the present day. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.107-112.

Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.); Augustat, Claudia: *Wir sind Maske: [Museum für Völkerkunde, 24. Juni bis 28. September 2009]*. Wien: Kunsthistorisches Museum. 2009.

Fetscher, Iring: Masken der Politik – Politik der Maske. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.173-185.

Gellner, Winfried: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. Stuttgart: Steiner. 1990.

Gordon, Mel: 17 Lazzi. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.167-176.

Haus, Heinz-Uwe: Shen Tes und anderer Masken Spiel. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.300-303.

Hoffmann, Klaus (Hrsg.) (u.a.): *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Berlin (u.a.): Schibri. 2004.

Hoffmann, Klaus: Religion – Maske – Theater. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.124-136.

Horsten, Erich; Kindermann, Heinz (Hrsg.): *Einführung in das ostasiatische Theater*. 2.veränd.Aufl. Wien (u.a.): Böhlau. 1985.

Hulfeld, Stefan: COMMEDIA ALL'IMPROVVISIO, LI TRE BECCHI und LA PAZZIA D'ISABELLA. Spieltex te aus dem Umfeld der Commedia all'improvviso. In: *Italienisches Theater. Geschichte und Gattungen von 1480 bis 1890*. Hrsg. von Daniel Winkler (u.a.). Berlin: Theater der Zeit. 2015. S.151-170.

König, Marianne: Von der Aneignung fremder Kulturen im westlichen Theater. In: *Maske und Kothurn*. 1992. Vol.38(1). S.115-126.

Krien, Gisela: *Der Ausdruck der antiken Theatermasken*. Diss. Wien: Univ.Wien. 1955.

Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte*. 3.unveränd.Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990.

Lazardzig, Jan (u.a.): *Theaterhistoriografie: eine Einführung*. Tübingen (u.a.): Francke. 2012.

Lee, Sang-Kyong: *Auswirkungen des Nō auf das europäische Theater*. Graz (u.a.): Böhlau. 1976.

Lucas, Heinz: *Japanische Kultmasken: der Tanz der Kraniche*. Kassel: Röth. 1965.

Mehnert, Henning: *Commedia dell'arte: Struktur – Geschichte – Rezeption*. Stuttgart: Reclam. 2013.

Nickel, Hans-Wolfgang: Spielpädagogik der Maske. In: *Masken – eine Bestandsaufnahme: mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie*. Hrsg. von Klaus Hoffmann (u.a.). Berlin (u.a.): Schibri. 2004. S.10-31.

Oba, Masaharu: *Bertolt Brecht und das Nō-Theater: das Nō-Theater im Kontext der Lehrstücke Brechts*. Frankfurt a.M. (u.a.): Lang. 1984.

Ortolani, Benito: IV. Teil. Das japanische Theater. In: *Einführung in das ostasiatische Theater*. Hrsg. von Heinz Kindermann. 2.grundl.veränd.Aufl. Wien (u.a.): Böhlau. 1985. S.317-427.

Perlman, Mace: 8 Reading and Interpreting the Capitano's Multiple Mask-Shapes. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.82-90.

Perzyński, Friedrich: *Japanische Masken: Nō und Kyōgen*. Berlin (u.a.): de Gruyter. 1925.

Ramm-Bonwitt, Ingrid: *Commedia dell'arte. Die komische Tragödie. Band I*. Frankfurt a.M.: Nold. 1997.

Richards, Kenneth; Richards, Laura: *The Commedia dell'Arte. A Documentary History*. Oxford: Basil Blackwell. 1990.

Richards, Kenneth: 4. The Commedia dell'Arte Acting Companies. In: *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. Hrsg. von Judith Chaffee; Olly Crick. New York (u.a.): Routledge. 2015. Kindle-Version. S.43-51.

Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993.

Tawada, Yoko: Stimme, Körper, Maske Korrespondenzen zwischen Heiner Müllers Theater und dem japanischen Nō-Theater. In: *Leib- und Bildraum*. Hrsg. von Sigrid Weigel. Köln (u.a.). 1992. S.65-76.

Waley, Arthur: *The No Plays of Japan: An Anthology*. New York: Alfred A. Knopf. 1922.

Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*. München: Fink. 2004.

7.2 Online-Quellen

Balme, Christopher: Maske. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Hrsg. von Harald Fricke Klaus Frubmüller, (u.a.). 3.neubearb.Aufl. Berlin: De Gruyter. 1997. E-Book-Version. URL: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/view/product/175648>. [Download am 22.10.2017]. S.546-549.

o.V.: *Lazzo, Theatre*. URL: <https://www.britannica.com/art/lazzo>. [Zugriff: 22.4.2018].

7.3 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.19.

Abb.2: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.11.

Abb.3: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.12.

Abb.4: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.20.

Abb.5: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.24.

Abb.6: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.13.

Abb.7: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.14.

Abb.8: Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. 8.Aufl. Frankfurt a.M.: Insel. 1993. S.23.

Abb.9: Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.53.

Abb.10: Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.73.

Abb.11: Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.85.

Abb.12: Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.77.

Abb.13: Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.65.

Abb.14: Bernegger, Birgit; Wettstein, Isabelle: *Nô-Masken im Museum Rietberg Zürich: die Schenkung Balthasar und Nanni Reinhart*. Zürich: Museum Rietberg. 1993. S.107.

8. Anhang

8.1 Zusammenfassung

Der Maske wurde, im Laufe der Theatergeschichte, regelmäßig ein äußerst hoher Stellenwert eingeräumt, weswegen sich die vorliegende Masterarbeit mit dem Begriff der Maske näher auseinandersetzt. Im Speziellen wird der Fokus dabei auf die Entstehung der Theatermasken in der Antike sowie ihrer Verwendung im japanischen Nô und der italienischen Commedia dell'arte gelegt. Grundsätzlich ist zu diesen drei Theatern ausgiebig Literatur und Quellenmaterial vorhanden, wobei sich dieses, wenn es um die Maske geht, signifikant ausdünnert. Um daher zu einem Ergebnis und einer zufriedenstellenden Antwort auf die wissenschaftliche Fragestellung zu gelangen, wird zu Beginn eine Definition darüber getroffen, was mit dem Begriff der Maske im Kontext dieser Arbeit gemeint ist. Hierbei spielt vor allem der Begriff des „Prosopons“ eine bedeutsame Rolle und zieht sich, wie eine Art roter Faden, durch die gesamte Masterarbeit. Als wissenschaftliche Grundlage dient einschlägige Forschungsliteratur sowie Bildmaterial, sofern vorhanden. Somit ist es möglich folgender, leitenden Forschungsfrage auf den Grund zu gehen:

Die Maske.

Von der kulturellen und sozialen Bedeutung der Maske im traditionellen japanischen Nô Theater und mögliche Parallelen zum europäischen Theater (am Beispiel der Commedia dell'arte-Maske).

Die wissenschaftliche Fragestellung konnte im Rahmen dieser Masterarbeit ausgiebig bearbeitet und beantwortet werden. Die unterschiedlichen kulturellen wie sozialen Bedeutungen der Masken in den jeweiligen Kulturkreisen wurden herausgearbeitet, um anschließend mögliche Parallelen und Kontraste auszumachen, aufzuzeigen und zu analysieren. Der zu Beginn der Arbeit definierte Maskenbegriff konnte für das Nô und die Commedia dell'arte erfüllt und teilweise sogar erweitert werden. Auch der Begriff des Prosopons wurde im Hinblick auf beide Maskentheater untersucht und auf seine Anwendbarkeit überprüft. Es ist festzuhalten, dass diese beiden Theaterkulturen in der Handhabung ihrer Masken zwar auf den ersten Blick äußerst unterschiedlich scheinen, betrachtet man sie jedoch näher, so weisen sie erstaunlich viele Parallelen und interessante Gemeinsamkeiten auf. Eine ausgiebigere Auseinandersetzung mit dem Thema würde mit Sicherheit noch weitere Aspekte zum Vorschein bringen. Beispielsweise wäre die Rolle der Frau im jeweiligen Maskentheater ein nicht zu vernachlässigender Themenschwerpunkt für weiterführende Arbeiten.

8.2 Abstract

In the history of the theater the mask has regularly been accorded a very high status. Cause to this fact this master's thesis deals with the term "mask" in more detail. The focus will be on the emergence of theatrical masks in Greek antiquity, their use in Japanese Nô and in the Italian Commedia dell'arte. Literature and source material are extensively available for these three theaters. But when it comes to the mask it thins out significantly. Therefore, to arrive at a result and a satisfactory answer to the scientific question, a definition of what is meant by the term "mask" in the context of this work has to be made at the beginning. Above all, the term "prosopon" plays an important role and, like a kind of common thread, runs through the entire master's thesis. The scientific basis is provided by relevant research literature and visual material, if available. Following this direction, it might be possible to answer the following scientific question:

The mask.

From the cultural and social meaning of the mask in the traditional Japanese Nô-theater and possible parallels to the European theater (using the example of the Commedia dell'arte-mask).

The scientific question has been able to be extensively worked on and answered in the context of this master's thesis. The different cultural as well as social meanings of the masks in the respective cultural circles were worked out. The result is to identify, point out and analyze possible parallels and contrasts between the use of masks in these two cultures. The mask concept, defined at the beginning of the work, could be fulfilled for the Nô and the Commedia dell'arte as well – and sometimes even extended. The concept of prosopon was also examined with regard to both mask theaters and tested for its applicability. It should be noted that even when these two theatrical cultures seem extremely different in their masks' handling at first glance, they show an astounding number of parallels and interesting similarities, if one looks at them more closely. A more extensive examination of the subject would certainly bring to light other aspects. For example the role of women in the respective mask theater would be a non-negligible main topic for further work.