



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dionysos auf der Noh-Bühne. Vergleichende  
Reflexionen zu den Ursprüngen und den  
Entwicklungen der attischen Tragödie und des  
japanischen Noh-Theaters“

Verfasserin

Mag. Sandra Jusinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. i.R. Dr. Hilde Haider



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>INHALTSVERZEICHNIS</b> .....	<b>3</b>
<b>EINLEITUNG</b> .....	<b>5</b>
<b>1 UMFELD UND ERSCHEINUNGSFORM</b> .....	<b>11</b>
1.1 DER THEATERRAUM .....	12
1.1.1 <i>Ort und Umfeld</i> .....	12
1.1.2 <i>Die Bühne</i> .....	14
1.1.3 <i>Verhältnis Bühnenraum und Publikum</i> .....	16
1.1.4 <i>Zuschauerraum</i> .....	18
1.1.5 <i>Bühnenbild</i> .....	20
1.2 DIE MASKE.....	23
1.2.1 <i>Erscheinung</i> .....	23
1.2.2 <i>Funktion</i> .....	25
<b>2 URSPRÜNGE VON NOH-THEATER UND ANTIKER TRAGÖDIE</b> .....	<b>29</b>
2.1 SCHAMANISMUS.....	29
2.1.1 <i>Totenrituale</i> .....	30
2.1.1.1 <i>Tumuli und haniwa</i> .....	31
2.1.1.2 <i>Rituelles Trauern</i> .....	32
2.1.2 <i>Bedeutung der Maske</i> .....	34
2.1.3 <i>Gesang, Tanz und Fruchtbarkeitskult</i> .....	36
2.1.3.1 <i>Japanische rituelle Veranstaltungen</i> .....	37
2.1.3.2 <i>Griechischer Kult</i> .....	40
2.2 PHILOSOPHIE UND RELIGION .....	44
2.2.1 <i>Philosophische Elemente im Noh-Theater</i> .....	45
2.2.1.1 <i>Zen-Buddhismus und Shintoismus</i> .....	45
2.2.1.2 <i>Amida-Buddhismus</i> .....	47
2.2.1.3 <i>Bushidô</i> .....	48
2.2.2 <i>Vorsokratiker, Sophistik und Vernunft in der attischen Tragödie</i> .....	49
2.2.2.1 <i>Die Wettkampfstruktur im Theater</i> .....	49
2.2.2.2 <i>Sokrates und die Sophisten</i> .....	51
<b>3 WECHSELWIRKUNGEN VON BÜHNE UND ZUSCHAUERRAUM</b> .....	<b>53</b>
3.1 DER MYTHOS.....	56
3.1.1 <i>Archetypen des Noh-Theaters</i> .....	57
3.1.2 <i>Archetypen der attischen Tragödie</i> .....	60
3.2 GRUNDLEGENDE THEATERTHEORIEN .....	62
3.2.1 <i>Handlungsaufbau und Struktur</i> .....	62
3.2.2 <i>Das Prinzip der Nachahmung</i> .....	64
3.2.3 <i>Darstellungsweise</i> .....	69
3.2.3.1 <i>Yûgen</i> .....	70
3.2.3.2 <i>Peripetie und Wiedererkennung</i> .....	72
3.2.3.3 <i>Bewegungsformen</i> .....	73

3.2.3.4	Psychische Effekte .....	77
3.2.3.4.1	Themenspektren.....	79
3.2.3.4.2	Kanon.....	81
3.2.3.4.3	Reinigung und Heilung.....	83
3.2.3.4.4	Rhythmische Bewegungsmuster .....	87
3.2.3.4.5	Kathartische Effekte .....	89
<b>4</b>	<b>NACHWORT .....</b>	<b>91</b>
<b>5</b>	<b>QUELLENVERZEICHNIS.....</b>	<b>95</b>
	LITERATUR.....	95
	INTERNET .....	99
<b>6</b>	<b>ANHANG.....</b>	<b>101</b>
6.1	ZUSAMMENFASSUNG .....	101
6.2	LEBENS LAUF .....	103

## **EINLEITUNG**

„[...] der Zusammenhang zwischen Menschen besteht nicht wesentlich durch ihre zoologische Gestalt, sondern dadurch, daß sie sich verstehen können, daß sie alle Bewusstsein, Denken und Geist sind. Hier ist zwischen den Menschen eine innerste Verwandtschaft, während ein Abgrund gegenüber auch den ihnen nächsten Tieren besteht. Daher dürfen wir, daß Menschen zusammen gehören, und daß eine menschliche Solidarität besteht, nicht ableiten aus empirischen Untersuchungen, wenn diese auch Hinweise geben, und nicht widerlegen durch empirische Untersuchungen.“<sup>1</sup>

Karl Jaspers (1883–1969), Psychiater und Vertreter der Existenzphilosophie, stellt in seiner Abhandlung „Vom Ursprung und Ziel der Geschichte“ die gemeinsamen Ursprünge des Denkens und des kulturellen Lebens der Weltgesellschaften in den Mittelpunkt. Wie im obigen Zitat ersichtlich zeichnet sich seiner Ansicht nach die Menschheit durch eine „innere Verwandtschaft“ aus, die sich in der Gleichartigkeit der Bewusstseins- und Denkstrukturen äußert. Woher diese strukturelle Gleichartigkeit kommt, erklärt Jaspers anhand seiner Theorie der Achsenzeit.

Zwischen 800 und 200 v. Chr. ereigneten sich tiefgreifende, kulturelle und gedankliche Errungenschaften quer durch die Zivilisationen. Der genannte Zeitraum zeichnet sich durch das Auftreten bestimmter Individuen aus, die sich vom Kollektiv abzeichnen und radikale philosophische Fragen nach dem Ursprung der Welt, des eigenen Selbst und Ähnlichem stellten. Persönlichkeiten wie Buddha, Zarathustra, Konfuzius und die griechischen Vorsokratiker machten diese Epoche zu einer der Mythenkritik, der Rationalität und des In-Frage-Stellens von scheinbaren Gewohnheiten.

Was Karl Jaspers aus diesem Phänomen schließt, ist die Annahme eines den verschiedenen Kulturen gemeinsamen Ursprungs des Denkens. Jenes entwickelte sich trotz ursprünglich gleicher Quelle in verschiedene Richtungen gemäß den Anpassungen an klimatische Bedingungen, lokale Sitten und Bräuche.

Umgelegt auf das Thema der vorliegenden Arbeit ist Jaspers' Theorie vom gemeinsamen Ursprung aller Kulturen eine interessante Ausgangsthese. Wie der Titel der Arbeit „Dionysos auf der Noh-Bühne“ bereits verrät, handelt es sich hierbei um eine vergleichende Betrachtung zweier herausragender kultureller

---

<sup>1</sup> Jaspers. 1983. S. 66

Leistungen: das japanische Noh-Theater im Vergleich zur attischen Tragödie der griechischen Antike. Die Theaterformen entstammen zum einen völlig verschiedenen Kulturen, zum anderen liegt ihre zeitliche Hochblüte in absolut unterschiedlichen Epochen. Während das 5. Jahrhundert v. Chr. bereits den Höhepunkt der attischen Tragödie markierte, ist die Hochzeit des Noh-Theaters im japanischen Mittelalter, etwa im 14. und 15. Jahrhundert n. Chr., anzusiedeln. Auf den ersten Blick sind beide Theaterformen nicht nur durch geografische und kulturelle Bedingungen, sondern auch durch die zeitliche Dimension getrennt. Ausgehend von Karl Jaspers' These eines gemeinsamen Ursprungs aller Kulturen lässt sich zumindest die geografische Trennung der beiden Theaterformen aufheben oder zumindest abschwächen. Gemäß Jaspers' Theorie, die besagt, dass die Menschheit einen gemeinsamen Ursprung des Denkens und der kulturellen Leistungen aufweist, erscheint die Vermutung von Ähnlichkeiten verschiedenster kultureller Leistungen plausibel. Die gemeinsame philosophische Quelle der Menschen hat Fragen aufgeworfen, Ideen begründet und Theorien entwickelt, die sich dementsprechend in allen gesellschaftlichen Kulturen wiederfinden.

Darauf aufbauend setzt die Verfasserin oben ausgeführte Theorie mit den Thesen des Japanologen Basil Hall Chamberlain sowie mit denen des Anthropologen Victor Turner in Verbindung, die beide davon ausgehen, dass das japanische Noh-Theater starke Ähnlichkeiten zum Theater der griechischen Antike aufweist.

„Das Ganze hatte eine überraschende Ähnlichkeit mit dem alten griechischen Drama. Die drei übereinstimmenden Momente waren, wenn auch niemals theoretisch erörtert, in der Praxis alle vorhanden. Da war der gleiche Chor, das gleiche feierliche Agieren der Schauspieler, die oft Masken trugen; da war der gleiche ungedeckte Zuschauerraum, da war die gleiche quasireligiöse Atmosphäre, die über dem Ganzen lag.“<sup>2</sup>

In Anbetracht der oben genannten Theorie vom gemeinsamen Ursprung der kulturellen Leistungen aller menschlichen Zivilisationen behandelt die vorliegende Arbeit die erwähnten Theaterformen, die auf den ersten Blick kulturell nicht unterschiedlicher sein könnten, hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten sowie auch ihrer Differenzen.

---

<sup>2</sup> Chamberlain. 1990. S. 618

Grundlegend für eine vergleichende Betrachtung der beiden kulturell verschiedenen Theaterleistungen und ihrer Entwicklungen ist sicherlich eine Untersuchung der religiösen und mythologischen Anfänge der griechischen und japanischen Zivilisation. Allgemein bekannt ist die Annahme, dass die attische Tragödie aus dem religiösen Kult entstanden ist. Zu überprüfen ist, auf welche Art und Weise das griechische Drama ihren Ausgang im Kult genommen hat, um sich schließlich zu einer eigenständigen Theaterform zu entwickeln. An dieser Stelle wird eine Brücke zur japanischen Gesellschaft geschlagen. Wo sind die Ursprünge japanischer, theatraler Phänomene zu finden? Entstammen die dramatischen Elemente dem Kult beziehungsweise lassen sich kultische Ursprünge theatraler Konzepte mit denen der griechischen Kultur vergleichen? So viel sei vorweggenommen: Beide Theaterformen weisen eine Verbindung zum Ritual auf, wobei der Begriff der Verwandlung eine wesentliche Rolle spielt. Der Mensch, der im Ritual die Gestalt eines Gottes etc. annimmt, stellt einen bedeutenden Faktor hinsichtlich des Ausgangspunktes der Theaterkonzepte dar, die es ausführlich zu erörtern gilt.

Wie bereits weiter oben erwähnt, sind die hier zu behandelnden Theaterformen zeitlich durch etwa 2000 Jahre getrennt. Wie ist es möglich, dass sich ähnliche theatrale Strukturen in völlig verschiedenen Epochen entwickeln? Warum erreicht das japanische Theater seine Hochblüte erst im 14./15. Jahrhundert, während ihr „griechisches Pendant“ längst nicht mehr existiert? Diese Anregungen führen zur großen Frage nach den (kulturellen) Entwicklungen, die sich in Japan in der Vorzeit der theatralen Hochblüte ereignet haben und die offensichtlich andere Wege eingeschlagen haben als die westliche, griechische Kultur.

Darauf hinzuweisen ist auf die unterschiedliche Situation der Forschungslage betreffend Noh-Theater und attische Tragödie. Aus der griechischen Antike liegt uns heute nur eine geringe Auswahl an Dokumenten vor. Vieles ging im Laufe der Jahrhunderte verloren. Die Zahl der überlieferten Tragödien ist begrenzt und die Dramen existieren oftmals nur in Fragmenten. Jahrhundertlang haben Gelehrte sich mit dem Wesen der griechischen Tragödie auseinandergesetzt. Dies war allerdings nur in ebendiesem beschränkten Rahmen der existierenden Dokumente möglich, die nicht mehr in der Ausgangssprache vorlagen, sondern

in Übersetzungen. Anders verhält es sich in der Forschung zum Noh-Theater. Originaldokumente in japanischer Sprache sind vorhanden. Zwar existieren zum Noh-Theater grundsätzlich wesentlich weniger schriftliche Aufzeichnungen, als die griechische Tragödie hervorbrachte, allerdings besteht hier eine kontinuierliche mündliche Tradition der Überlieferung bis in die heutige Zeit.

Um sich schrittweise der vergleichenden, theaterwissenschaftlichen Erörterung der beiden Theaterformen zu nähern, seien die einführenden Kapitel den zugrundeliegenden darstellerischen Prinzipien wie dem Bühnenaufbau, den Funktionen der Schauspieler, der Ausstattung sowie allgemeinen, einführenden Strukturen der theatralen Darstellungen gewidmet.

Im Weiteren stellt die Verfasserin die Frage nach den Ursprüngen dramatischer Aktivitäten in den Mittelpunkt. Untersucht werden die Ausgangspunkte des Noh-Theaters und der attischen Tragödie aus dem Ritual, die Rolle der Götter und das Merkmal der Verwandlung im Verhältnis zueinander. Als Beispiel sei der griechische *komos* genannt, eine Art von Prozession mit Fruchtbarkeitsriten, beziehungsweise die Komödien des Aristophanes', die (zum Teil) starke Ähnlichkeiten mit dem japanischen *gigaku*, einer Performance von Tänzern, Pantomimen und Musikern, aufweisen.

Die folgenden Kapitel rollen die philosophischen Hintergründe der beiden Kulturen auf. Diese Betrachtung soll die unterschiedlichen Beweggründe und Funktionen des Noh-Theaters und der attischen Tragödie betonen. Diese Reflexion ist notwendig, um zu zeigen, dass trotz etlicher deutlicher Parallelen beide Theaterformen als völlig eigenständige Phänomene betrachtet werden müssen und nicht als Kopien, ganz zu schweigen von einer Postulierung eines Zusammenhangs der beiden kulturellen Leistungen. Die Ähnlichkeiten des Noh-Theaters und der griechischen Tragödie zeigen, dass es trotz verschiedenster traditioneller und kultureller Bedingungen Probleme, Fragen und Motivationen gibt, die für die Menschen scheinbar grundlegend sind und aus diesem Grund in ihren geistigen Errungenschaften wiederkehren. Das heißt, dass die Gesellschaften sich mit ähnlichen – eben der Existenz und dem Sein der Menschen wesentlichen – Fragen beschäftigen, die sie in ihrer je eigenen Art

und Weise verarbeiten, ohne dass jemals ein Zusammenhang oder eine Beeinflussung zwischen diesen Kulturen existiert.

Zum Abschluss sei ein dem westlichen Drama wesentliches Prinzip thematisiert. Es handelt sich um das Phänomen der Katharsis, das Aristoteles in seiner „Poetik“ von der medizinischen Ebene in die Ästhetik transportiert hat. Die Reinigung der Affekte *phobos* und *eleos* ist ein Thema, das seit Aristoteles bis in die heutige Zeit hartnäckig in der westlichen Theaterwelt seinen Platz behauptet. Das kathartische Element scheint trotz seines hohen Alters niemals aus der Mode zu kommen; Theaterleute beschäftigen sich immer wieder mit der Umsetzung in diversen Stücken beziehungsweise versuchen umgekehrt die Katharsis aus den Stücken zu entfernen. Scheinbar führt allerdings kaum ein Weg prinzipiell am Thema der reinigenden Wirkung des Dramas auf die Zuschauer vorbei. Der Begriff der Katharsis findet keinen Gegenbegriff im japanischen Theater. Das Fehlen eines Terminus' bedeutet aber nicht unbedingt das Fehlen des Konzepts des kathartischen Phänomens im japanischen Theater. Es erscheint eine Untersuchung wert hinsichtlich der Betrachtung von reinigenden Affekten der japanischen, theatralen Aktivitäten. Welche Funktion übt das japanische Theater – im Besonderen das Noh-Theater – in der Gesellschaft aus? In diesem Zusammenhang sollen wesentliche (wirkungs-)ästhetische Elemente und Begriffe aus dem japanischen Theater gefiltert und einer vergleichenden Reflexion mit dem antiken, griechischen Theater unterzogen werden.



# 1 UMFELD UND ERSCHEINUNGSFORM

„Form und Konvention des athenischen Theaters gingen in die Konvention der römischen Bühne über und verloren sich im frühen Mittelalter vor 1400 Jahren. Sie sind tot, und wir können sie nur noch anhand von spärlichen Aufzeichnungen ausmachen. Aber das japanische Drama ist noch heute lebendig, ist beinahe unverändert in der Form erhalten, die es im 15. Jahrhundert in Kyōto erlangt hat.“<sup>3</sup>

Ezra Pound und Ernest Fenollosa<sup>4</sup> ziehen in ihrer Sammlung und Kommentierung einzelner Noh-Stücke Parallelen zwischen dem japanischen Noh-Theater und dem Theater der griechischen Antike. Obiges Zitat verweist auf ein interessantes Faktum, das bezüglich eines Vergleichs der beiden Theaterformen von großer Relevanz ist. Die Tradition des Noh-Theaters wird in Japan auch heute noch fortgeführt; seine Form kann sich weiterentwickeln und eine Menge neuer Ideen und Anregungen aufnehmen, während das antike, griechische Theater in seiner ursprünglichen Form nicht mehr existiert.

Obiges Zitat ist aus einem weiteren Grund für die vorliegende Arbeit von Bedeutung. Die beiden Autoren sprechen hier die Form des antiken und des Noh-Theaters an. Erörterungen hinsichtlich äußerer Form und Konventionen sind in der vorliegenden Arbeit an den Anfang der Untersuchung gestellt. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den formalen Bedingungen des Noh-Theaters im Vergleich zur griechischen Tragödie. Einer vergleichenden Reflexion werden Bühne, Zuschauerraum, Bühnenbild, die Art der Präsentation der Schauspieler sowie die Funktion bestimmter ästhetischer Elemente unterzogen.

Der Beginn widmet sich den äußeren Erscheinungsformen wie dem Bühnenbau, damit ein deutlicheres Verständnis für die Form der beiden Theaterrichtungen erzielt wird. Spätere Kapitel hingegen beschäftigen sich mit einem Vergleich der Entstehung, der philosophischen Hintergründe und gewissen anthropologischen Voraussetzungen. Durch diese Vorgangsweise soll ein Grundverständnis für die beiden Theaterformen erzielt werden, welches schließlich durch die in die Tiefe der Materie eindringende Betrachtung intensiviert wird.

---

<sup>3</sup> Pound/Fenollosa. 1990. S. 104

<sup>4</sup> Vgl. ebd. S. 104 ff.

## **1.1 Der Theaterraum**

### **1.1.1 Ort und Umfeld**

Offensichtliche analoge Merkmale des Noh-Theaters und der antiken Tragödie sind die Tatsachen, dass es sich bei beiden um Männertheater handelt – Frauenrollen werden mit (jungen) Männern besetzt – und dass beide Theaterformen im Freien stattfinden. Beleuchtet man den ausschlaggebenden Grund dafür näher, so ergeben sich erste interessante Hinweise bezüglich einiger Parallelen beider Theater.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass die Vorgänger des Noh-Theaters noch einen deutlichen Bezug zu religiösen Festivitäten aufwiesen und somit stark von kultischen Faktoren geprägt waren. Diese kultischen Darbietungen spielten sich auf Plätzen vor Tempeln oder Shinto-Schreinen ab, wo Prozessionen und spirituelle Zeremonien vollzogen wurden.<sup>5</sup> Der kultische Charakter wird zum Teil auch noch im Noh-Theater weitergeführt.

In seinen Anfängen fand das Noh-Theater „in den Tempelgärten oder in den trockenen Flussbetten innerhalb des Tempelbezirks“<sup>6</sup> statt und wurde erst später in die „Innenhöfe der Stammsitze der *Daimyōs*“<sup>7</sup> verlegt. Zumindest das ursprüngliche Noh-Theater behält den Charakter des Kultischen bei, da die Darbietungen immer noch auf Plätzen rund um Tempel und Schreine stattfinden. Das bedeutet, dass die Umgebung des Theaters eine große Rolle spielt. Die Bühne wird nicht an einer willkürlich gewählten Stelle platziert, sondern in direktem Zusammenhang zu ihrer Umgebung. Heutzutage werden Noh-Stücke üblicherweise in kleinen Theatern aufgeführt (bis auf gelegentliche Darbietungen im Freien<sup>8</sup>). Trotzdem symbolisieren einige Theaterelemente – wie weiter unten ausgeführt – weiterhin die alte Spielstätte des Theaters im Freien.

Bekannterweise fanden die Aufführungen der antiken Tragödie wie die Stücke des Noh-Theaters ebenfalls im Freien statt. Das Faktum, dass das griechische

---

<sup>5</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 8 ff.

<sup>6</sup> Pound/Fenollosa. 1990. S. 105

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Vgl. Matsumura

Theater ein Massenspektakel war und somit eine immense Menge an Zuschauern fassen musste, ist sicherlich ein Grund für die Ansiedelung des Theaters im Freien. Im Weiteren spielt wie im Noh-Theater der kultische Hintergrund der antiken Tragödie eine wesentliche Rolle; Vorgänger des klassischen antiken Theaters fanden ebenso auf Plätzen im Freien statt, wo Prozessionen und kultische Handlungen zelebriert wurden.

Grundlegend ist allerdings folgendes Faktum:

„Die griechischen Theater waren eingebettet in die Landschaft. Vom ansteigenden Rund der Zuschauerränge aus konnte man im Dionyostheater weit ins Freie schauen, während die Stadt im Rücken jenseits des Burgberges lag.“<sup>9</sup>

Für die antike Tragödie spielte die harmonische Anpassung an ihre Umgebung sowie Einbettung in die Landschaft eine wesentliche Rolle. Einige Dramatiker nutzten die Landschaft, um sie als Szenerie in ihre Stücke einzubauen.<sup>10</sup>

Was bei beiden Theaterformen deutlich hervorsticht, ist ihr Bezug und ihr Verhältnis zu ihrer jeweiligen Umgebung. Sei es bei dem einen die Wichtigkeit eines spirituellen Hintergrunds, so ist es beim anderen die Einfügung in das Landschaftsbild. Mit anderen Worten: die harmonische Verbundenheit mit der Natur. Noh-Theater und antike Tragödie finden nicht an zufälligen Orten statt, sondern sichern ihre wesentlichen Wirkungen auf das Publikum erst im Zusammenspiel mit ihrer Umgebung.

---

<sup>9</sup> Blume. 1991. S. 55

<sup>10</sup> Vgl. ebd. S. 56

### 1.1.2 Die Bühne

Der „Theaterraum“ der antiken, griechischen Tragödie und der des Noh-Theaters lässt sich in drei verschiedene Bereiche aufgliedern:

- Raum für die Schauspieler
- Zuschauerraum
- Bühne, die als Vermittlerin zwischen Darstellern und Zuschauern agiert

Die Bühne des Noh-Theaters ist von quadratischer Gestalt. Vier Pfeiler auf der Bühne stützen ein tempelartiges Dach.<sup>11</sup> Dieses Dach fehlt auch bei aktuellen Aufführungen innerhalb eines Theatergebäudes nicht, weil seine Funktion – wie oben erwähnt – in der Symbolisierung einer Darstellung im Freien besteht.

Was das griechische Theater betrifft, so behandelt die vorliegende Arbeit nur die Zeit des 5. und 4. Jahrhunderts vor Christus. Die Kapitel beschäftigen sich also mit der klassischen Zeit der antiken Tragödie, die den Zeitraum von Dramatikern wie Aischylos, Sophokles, Euripides und Aristophanes umspannt. Die darauffolgende Epoche des Hellenismus' wird ausgenommen, weil in dieser Zeit die klassischen Entwicklungen zurückgedrängt wurden durch verschiedenste kulturelle Einflüsse. Die Theaterstücke, die im 5. Jahrhundert vor Christus entstanden sind, haben ihre erste Aufführung vermutlich im Dionysostheater in Athen erlebt. Zu dieser Zeit war es das einzige griechische Theater.<sup>12</sup> Erst im folgenden Jahrhundert entstanden Theater außerhalb Athens, die sich in ihrer Form allerdings an das Dionysostheater anlehnten.

Da das Dionysostheater im 4. Jahrhundert vor Christus umgebaut wurde, sind über seine ursprüngliche Beschaffenheit kaum Informationen bekannt. Vermutlich bestand die Bühne wie auch in späteren Zeiten aus einer niedrigen Plattform von rechteckiger Gestalt und von bis zu 20 Metern Länge.<sup>13</sup> Die Verfasserin charakterisiert die Bühne des antiken Theaters und des Noh-Theaters als vermittelnder Bereich zwischen Schauspielern und Zuschauern, was später noch näher ausgeführt wird. Interessant ist, dass der Chor in der antiken Tragödie nicht wie im Noh-Theater direkt auf der Bühne seinen Platz,

---

<sup>11</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 30

<sup>12</sup> Vgl. Blume. 1991. S. 45

<sup>13</sup> Vgl. Green/Handley. 1999. S. 35

hat sondern einen eigenen Bereich vor der eigentlichen Bühne einnimmt. Das bedeutet, dass der vermittelnde Bereich in der antiken Tragödie in zwei Teile aufgespalten ist. Die Orchestra, jene Stelle, auf der das Orchester platziert ist, befindet sich vor der eigentlichen Bühne und ist mit dieser durch eine oder mehrere Stufen verbunden.<sup>14</sup> In der Orchestra zeigt sich eine interessante Parallele zur Bühne des Noh-Theaters. Nach aktuellem Forschungsstand scheint gesichert, dass die Orchestra eine eckige Form aufwies,<sup>15</sup> was sie in die Nähe der quadratischen Noh-Bühne rückt.

---

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Vgl. Zimmermann. 2005. S. 10 ff.

### 1.1.3 Verhältnis Bühnenraum und Publikum

Wie bereits erwähnt haben die Räume der Schauspieler beider Theaterformen ebenfalls eine bedeutende Funktion für die Zuschauer.

Im Noh-Theater wird der Bereich des Darstellers Spiegelraum, *kagami no ma*, genannt. Hier zieht der Schauspieler sich um und maskiert sich – er verwandelt sich und wird zur Figur. Allerdings bezieht sich die Metamorphose des Schauspielers nicht nur auf die Physis, sondern bewirkt auch eine innere Verwandlung des Darstellers. „Dabei sollte er durch die Verinnerlichung seiner Identität eine geistige Metamorphose erfahren.“<sup>16</sup>

Zwischen dem Spiegelraum und der Bühne befindet sich ein Steg, der sogenannte *hashigakari*, der die beiden Bereiche – oder vielmehr Reiche – verbindet. Der *hashigakari* symbolisiert deutlich die Wandlung und den Weg des Darstellers vom alltäglichen Menschen hin zur vollständigen Identifikation mit seiner darzustellenden Figur. Der Steg ist zwar weder Teil der Bühne noch des Spiegelraums, allerdings gehört er bereits dem Noh-Stück an. Somit ist dieser Steg mitsamt dem Spiegelraum, aus dem der Zuschauer den Darsteller kommen sieht, für das Publikum von Bedeutung. Es erlebt den Auftritt des Darstellers, seine Metamorphose und seine „Reise“ in eine andere Welt.

Zwei Jahrtausende zurück und zahlreiche Kilometer westlich führen uns zum Schauspielerbereich des griechischen Theaters. Der Ort, an dem die Darsteller in ihre Verkleidungen schlüpfen, Skene genannt, war ursprünglich vermutlich eine einfache Bretterbude am Rand der Orchestra.<sup>17</sup> Bei dieser alleinigen Funktion ist es allerdings nicht geblieben. Die Skene hat eine bedeutende Position im Zusammenhang mit der Spielhandlung angenommen.

„Es bedeutete einen entscheidenden Schritt in Richtung auf die weitere Entwicklung, daß Aischylos diese ins Spiel mit einbezog, so daß sie nun als Spielhintergrund den Ort der Handlung charakterisierte und Auftritt und Abgang der Schauspieler auch aus der Mitte ermöglichte.“<sup>18</sup>

Als Spielhintergrund wies die Skene eine bedeutende Funktion für die Zuschauer auf. Zwar fungierte der Schauspielerbereich des griechischen

---

<sup>16</sup> Yanagibashi. 1992. S. 33

<sup>17</sup> Vgl. Blume. 1991. S. 47

<sup>18</sup> Ebd.

Theaters nicht als Möglichkeit des Miterlebens der Verwandlung des Darstellers wie im Noh-Theater, war jedoch ebenfalls von essenzieller Bedeutung für das Publikum.

Vermutlich hatte die Skene in ihrer vollendeten Form drei Auftrittstüren; das wird aus der Tatsache geschlossen, dass die Stücke des Aristophanes' drei Häuser und somit drei Türen benötigten.<sup>19</sup> Die Bühnenrückwand ist mit einem Dach ausgestattet, das jedoch keine vergleichbare Funktion mit dem Noh-Theater aufweist. Es ist vom praktischen Wert, da begehbar, und dient den Auftritten bestimmter Figuren wie zum Beispiel Göttergestalten.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Newiger. 1979. S. 450

<sup>20</sup> Vgl. ebd. S. 454

#### 1.1.4 Zuschauerraum

Die Zuschauer des japanischen Noh-Theaters konnten die Aufführung ursprünglich von drei Seiten aus verfolgen. Die Publikumssitze waren von der Bühne geradeaus angelegt sowie an deren beiden Seiten, sodass das Publikum die Darbietung des Stücks von drei verschiedenen Perspektiven erleben konnte. In der heutigen Zeit sind die Zuschauerränge auf zwei Perspektiven beschränkt; auf den Bereich, der geradeaus und seitwärts der Bühne liegt.<sup>21</sup> Trotz dieser Einschränkung unterscheidet sich der Zuschauerraum des Noh-Theaters deutlich von den Räumen der westlichen Theater. Natürlich können auch hier je nach Zuschauerrang verschiedene Winkel eingenommen werden, allerdings verändert sich die Perspektive im Gegensatz zum Noh-Theater dadurch nur minimal.

Der Zuschauerraum des griechischen Theaters verhält sich zur Bühne ähnlich wie oben anhand des Noh-Theaters angeführt. Ursprünglich konnte das Publikum eine beliebige Perspektive auf das Bühnengeschehen einnehmen, weil es stehend rund um die Orchestra angesiedelt war. Allerspätestens im 4. Jahrhundert vor Christus wurden Zuschauerränge in den Hang eingehauen, wodurch das Publikum nun an den Seiten der Orchestra angeordnet war.<sup>22</sup> Zwischen Orchestra und Zuschauerraum besteht ein fast nahtloser Übergang, der dazu führt, dass das Publikum das Geschehen auf der Orchestra und auch auf der Bühne von drei Seiten aus verfolgen kann.

Obige Erörterung betont die dreiteilige Struktur des Theaterbaus, die im Noh-Drama sowie auch in der griechischen Tragödie angenommen werden kann. Die Verfasserin hat die Bühne als Vermittlungsbereich zwischen Darstellern und Schauspielern gekennzeichnet. Selbstverständlich soll die heutige Form der Bühne ebenfalls ein Ort der Vermittlung und der Interaktion zwischen Schauspielern und Publikum sein. Allerdings verstärken die formalen Gegebenheiten des Noh-Theaters und des griechischen Dramas diese Funktion. Da bei beiden Formen Einsicht aus mehreren Perspektiven möglich

---

<sup>21</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 31

<sup>22</sup> Vgl. Blume. 1991. S. 47

ist, kein Orchestergraben und kein Vorhang das Publikum von den Schauspielern trennt und Darsteller sowie Zuschauer gleiches Licht genießen, wird die Beziehung zwischen diesen intensiviert.

Andererseits muss trotz der offenbaren Verschmelzung zwischen Zuschauern und Darstellern ein ambivalentes Verhältnis betont werden. Eine wesentliche Beobachtung hierbei ist, dass die Entwicklung im griechischen sowie im Noh-Theater in Richtung Abstand zwischen den verschiedenen Bereichen gegangen ist. In der antiken Tragödie wird dies deutlich an der Tatsache der Verlegung des Publikums weg vom Platz direkt an der Orchestra hin zu einem für die Zuschauer separat angelegten Bereich.

Während das Publikum des griechischen Theaters einen eigens zugewiesenen Platz erhält, lässt sich eine Trennung trotz gleichzeitiger Nähe im Noh-Theater zunächst auf die Beschränkung der Zuschauerränge auf nur mehr zwei Seiten der Bühne erkennen. Für das Noh-Theater gilt allerdings, dass es schon seit seinen Ursprüngen so konzipiert war, eine Verschmelzung und zugleich eine Trennung auszudrücken. Dies lässt sich aus dem Einfluss des Buddhismus' auf das Noh-Theater erklären. An dieser Stelle sei noch mal auf das Dach der Noh-Bühne verwiesen. Die Innenseite wird der Bühne, die Außenseite dem Zuschauerraum zugeordnet.<sup>23</sup> Diese Zuordnung impliziert trotz deutlicher Nähe der Bühne zum Publikum eine strikte Trennung in zwei verschiedene Bereiche. „Sie grenzen sich voneinander ab, während sie an einer einheitlichen Ebene des ‚darzustellenden Zeitraumes des Noh‘ teilhaben und mitgestalten.“<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 30

<sup>24</sup> Ebd.

### 1.1.5 Bühnenbild

Das Noh-Theater zeichnet sich durch ein spärliches Bühnenbild aus. Die Bühne kommt mit einem auf der Wand hinter der Bühne dargestellten Kiefernbaum aus sowie mit aufgemalten Bambusbäumen auf dem Bühneneingang für die Chormitglieder und Bühnenaufseher. Außer auf den Steg gestellte kleine Kieferbäume sieht das Noh-Theater keine weiteren „Bühnenbildelemente“ mehr vor.<sup>25</sup> Bambus und Kiefer stehen für „Naturschönheit und Glückseligkeit langen Lebens“<sup>26</sup>. Diese Symbole sind bezeichnend für das Noh-Theater, wenn man bedenkt, dass „ein Nô-Abend [...] so Natur und Leben in ihrer Gesamtheit [repräsentiert oder symbolisiert]“<sup>27</sup>. Um dies näher zu erläutern, braucht nur auf die Aufführungspraxis des Theaters hingewiesen werden, die in der Darstellung von fünf Stücken an einem Abend besteht. Obwohl diese Stücke keinen thematischen Bezug zueinander haben, greifen sie ineinander über, indem sie in ihrem Zusammenspiel die bestmögliche Wirkung auf das Publikum ausüben.<sup>28</sup> Da eine Noh-Darbietung keine konkrete Handlung repräsentieren möchte, sondern, wie oben bereits angedeutet, eine Vielfalt an menschlichen Emotionen bietet, kann durchaus gesagt werden, dass ein Noh-Abend ein Symbol ist für die allgemeine Struktur des Lebens.

Aus diesem Grund ist es durchaus verständlich, dass das Noh-Theater mit minimaler Bühnenausstattung auskommt. Da die Stücke ihren Fokus nicht auf Handlungen und somit auch nicht auf damit verbundene, szenische Effekte richten, genügt dem Theater die Arbeit der Schauspieler und die Verwendung einzelner Requisiten.

Ein wesentlicher Punkt, warum die Noh-Bühne auf Bühnendekoration verzichtet, ist sicherlich die Tatsache, dass es kein illusionistisches Theater ist.<sup>29</sup> Die fast schon zelebrierenden Gesten und Bewegungen der Schauspieler, deren Masken, der Einblick der Zuschauer auf zwei verschiedenen Seiten auf die Bühne, die Dialogunterbrechungen durch den Chor widersprechen gemeinsam mit der fast leeren Bühne dem Konzept eines Illusionstheaters. Das

---

<sup>25</sup> Vgl. Yangibashi. 1992. S. 31

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Lee. 1980. S. 68

<sup>28</sup> Vgl. Pound/Fenollosa. 1990. S. 213

<sup>29</sup> Vgl. Lee. 1980. S. 72

Noh-Theater ist ein Theater der Symbole und Abstraktionen; in jedem Moment präsentiert es sich als das, was es ist – als absolutes Kunstwerk.

Das griechische Theater bot den Zuschauern mit seiner Skene als Bühnenhintergrund ein aufgemaltes Bühnenbild.

„Es handelt sich dabei um schnell hingeworfene Linienzeichnungen, welche auf der ebenen, schmucklosen Skenenfassade in räumlicher Manier Gebäude darstellten, kurz: um gliedernde Architektur.“<sup>30</sup>

Diese Bemalungen geben dem Zuschauer also ein Bild vom Ort der Handlung. Der Bühnenhintergrund der griechischen Tragödie darf nicht als Dekoration im heutigen Sinn verstanden werden. Wahrscheinlich wurde die Bemalung des Hintergrundes während des Dramas nicht verändert, vielleicht sogar nicht einmal zwischen verschiedenen Stücken, die an einem Tag aufgeführt wurden.

Ein Grund, warum der szenische Hintergrund nicht gewechselt wurde, ist sicherlich der damit verbundene enorme Aufwand. Eine Veränderung der Bühnendekoration zwischen den Szenen und auch zwischen verschiedenen Stücken – wie im Noh-Theater wurden an einem Tag mehrere Stücke hintereinander aufgeführt – wäre organisatorisch zur damaligen Zeit technisch nicht möglich gewesen.

Freiheit der Darsteller ist in beiden Theaterformen wesentlich. Das griechische Theater fokussiert auf den Text, in dem größtenteils schon etliche Hinweise auf die Szenerie gegeben sind. Neben dem Text sind die Darstellungen der Schauspieler an sich, ihre Kostüme und Masken von zentraler Bedeutung.<sup>31</sup> Aristoteles, der selbst kein Zeitgenosse der klassischen Dramenautoren des 5. Jahrhunderts vor Christus war, behandelt in seiner „Poetik“ grob gesagt das „Handwerkszeug“ dieser Dramatiker und dessen Wirkungen. Obige Theorie von der Dominanz des Textes über das Bühnenbild wird durch Aristoteles' Aussage untermauert, die die Inszenierung als den unwesentlichsten Teil der Tragödie sieht. Das Stück soll bereits so angelegt sein, dass es seine Wirkung auch ohne Aufführung entfalten kann.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Blume. 1991. S. 62

<sup>31</sup> Vgl. ebd. S. 63

<sup>32</sup> Vgl. Aristoteles. 2002. S. 25

Bei Aristoteles bleibend, lässt sich eine weitere Brücke zum Noh-Theater schlagen. Wie schon gesagt, möchte diese japanische Theaterform keine konkreten Handlungen in den Mittelpunkt der Darbietung stellen, sondern allgemein menschliche Situationen und Empfindungen. Aristoteles charakterisiert die antike Tragödie in ähnlicher Weise:

„Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. [...] Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“<sup>33</sup>

Während beide Theaterformen von allgemein menschlichen Situationen sprechen, unterscheiden sie sich hinsichtlich der Art, wie dieses Allgemeine demonstriert wird. Das Noh-Theater weist einen zeremoniellen, zelebrierenden Stil auf, der weniger mit Worten als mehr mit Gesten, Bewegungen, Tänzen, Musik im Zuschauer Empfindungen erzeugen will. Das griechische Theater auf der anderen Seite fokussiert hauptsächlich auf den schieren Effekt des Textes.

---

<sup>33</sup> Ebd. S. 30

## 1.2 Die Maske

### 1.2.1 Erscheinung

„Basil Hall-Chamberlain, einer der bekanntesten Japanologen zu Beginn des 20. Jhdts., leistete bei Vermittlung der japanischen Kultur eine Pionierarbeit. [...] Er vertrat die Meinung, daß das Noh-Theater als Maskentheaterform mit dem griechischen Maskenspiel vergleichbar sei.“<sup>34</sup>

Folgende Kapitel stehen unter dem Zeichen der Masken, eine der offensichtlichsten Ähnlichkeiten zwischen Noh-Theater und griechischer Tragödie. Während allerdings alle Schauspieler und der Chor im antiken, griechischen Theater maskiert sind, trägt im Noh-Spiel nur der Hauptdarsteller, *shite*, eine Maske. Dessen Begleiter sind lediglich in dem Fall maskiert, sollten sie Frauen verkörpern.<sup>35</sup>

Noh-Theater und griechische Tragödie unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der Maskenverwendung, sondern ebenfalls in Bezug auf das Aussehen der Theatermasken.

Noh-Masken zeichnen sich durch ihre geringe Größe aus. Außer den Dämonenmasken sind sie so klein gehalten, dass sie nicht das gesamte Gesicht des Schauspielers abdecken.<sup>36</sup>

“They are too small to cover the actor’s entire face, but generally leave a disillusioning sallow or reddish fringe of jowls around the lovely contours of the painted wood. The smallness of the mask may have originated in an aesthetic ideal of a small head on a large body, though Japanese more often have large heads on small bodies.”<sup>37</sup>

Ein Großteil der Sekundärliteratur bezieht sich auf obiges Zitat von Donald Keene, welches das Ideal eines kleinen Kopfes auf großem Körper als Grund für die Verwendung von Masken angibt, die kleiner sind als die Gesichtsfläche des Schauspielers.

Neben der Kleinheit der Masken fällt ihre Ausdruckslosigkeit als entscheidende Eigenschaft auf. Sie zeigen zwar wesentliche Merkmale der darzustellenden Figur; allerdings werden diese mit Ausnahme der Dämonenmasken in dezenter, unscheinbarer Weise dargestellt. „Jede Art individueller Charakterisierung wird mit Sorgfalt vermieden, und zwar in solcher Konsequenz, daß [...] ein tod-

---

<sup>34</sup> Yanagibashi. 1992. S. 40

<sup>35</sup> Vgl. Lee. 1980. S. 89

<sup>36</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 44

<sup>37</sup> Keene. 1990. S. 63

ähnlicher Ausdruck entsteht.“<sup>38</sup> Die Noh-Masken ähneln – mit Ausnahme der Dämonenrollen – mit ihrem starren, nichtssagenden Ausdruck Totenmasken.

Wie schon zu Beginn dieses Kapitels ausgeführt waren sowohl Chormitglieder als auch Schauspieler in der antiken Tragödie maskiert im Gegensatz zum Noh-Theater. Ein wesentlicher Unterschied im Aussehen der Masken beruht auf deren Größe. Während die Noh-Masken klein gehalten sind, zeichnet sich ihr griechisches Pendant durch eine Darstellung des gesamten Kopfes des Schauspielers aus.<sup>39</sup> Während die Masken sich im 5. Jahrhundert noch gemäß der bildenden Kunst entwickelten, die menschliche Emotionen in dezenter Manier darstellten, trennten sich diese beiden Kunstformen spätestens gegen Ende des 4. Jahrhunderts. Anders als im Noh-Theater wiesen die griechischen Masken groteske Gesichtsausdrücke auf, die aus riesigen, pathetischen Mundöffnungen bestanden sowie aus bogenförmigen Aufhöhungen des Haares und starren, beinahe furchterregenden Gesichtszügen.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Yanagibashi .1992. S. 45

<sup>39</sup> Vgl. Newiger. 1979. S. 46 f.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. S. 476

### 1.2.2 Funktion

Die Masken des antiken griechischen Theaters haben sicherlich – in ausgeprägterem Maße als das japanische Theater – die Funktion des Sichtbarmachens des Darstellers. Die überdimensional große Maske hebt den Schauspieler hervor und macht ihn deutlich sichtbar für das Publikum. Das alte griechische Theater war ein Massenspektakel, wobei die Maske ein Hilfsmittel war, um die Zuschauer dabei zu unterstützen, die Schauspieler deutlicher zu erkennen und den Rollenwechsel der Schauspieler begreiflich zu machen. Für das japanische Noh-Theater spielte die Maskenverwendung als Erkennungshilfe wohl kaum eine Rolle, weil diese Aufführungen für einen eher intimen Kreis bis etwa 200 Zuschauer vorgesehen waren.

Betrachtet man die Symbolik der Maskenverwendung, so fällt einem eine deutliche Parallele hinsichtlich der Funktion der Masken im Noh-Theater und in der griechischen Tragödie auf. Es geht hierbei um den Übertritt des Darstellers, des Alltagsmenschen, in die Sphäre der Kunst. Indem der Schauspieler eine Maske trägt, verhüllt er sein Gesicht und präsentiert dem Publikum ein anderes. Er hat also eine Metamorphose erlebt; er tritt aus dem Alltagsleben heraus, präsentiert sich nicht mehr als bekannter Nachbar, Stadtbewohner usw., sondern hat sich in eine völlig neue Figur verwandelt. Das Zitat von Aristoteles auf S. 25 der vorliegenden Arbeit legt dar, dass die griechische Tragödie nicht von Individuen berichtet, sondern von allgemein menschlichen Problemen und Emotionen. In dieser Hinsicht ist der Begriff der *Ek-stase* wesentlich, der das Heraustreten des Individuums aus sich selbst bedeutet. Horst-Dieter Blume untermauert diese Theorie des Heraustretens und Aufgebens der eigenen Persönlichkeit durch die Verwendung der Masken, indem er auf den Dionysoskult verweist. Eine wesentliche Bedeutung des Kultes rund um den Gott Dionysos ist die Tatsache der Verschmelzung der Individuen. In Ekstase, in einem rauschartigen Zustand, treten die Menschen aus sich heraus und vereinen sich zu einem Kollektiv. Die Masken der griechischen Tragödie sind ein Überbleibsel dieses Kultes; sie werden von Schauspielern und Chormitgliedern getragen und deuten eine Verwandlung der Darsteller an, die ein Heraustreten der eigenen Persönlichkeit zur Folge hat. Im Zuge dessen

nehmen die Mitglieder an einem gemeinsamen Prozess teil und verschmelzen so zu einem Kollektiv.<sup>41</sup>

Die Verwandlung in eine andere Figur beziehungsweise die Metamorphose in ein Geschöpf der Kunst ist wohl der wesentlichste Aspekt der Maskenverwendung im Noh-Theater. Besonders eindrucksvoll wird dies am Beispiel des Spiegelraums deutlich, in dem der Darsteller sich umkleidet und für seinen Auftritt vorbereitet.

„In der Geschichte der Entwicklung des Noh-Theaters wurde der Spiegelraum als der Raum der äußerlichen und innerlichen Metamorphose der darstellenden Persönlichkeit verstanden. Einerseits fungiert der Spiegel zur Festlegung und Widerspiegelung der wahren Gestalt des Darstellers. Andererseits erkennt der maskierte Darsteller seine eigene Gestalt als eine verkörperte Gestalt des alter ego.“<sup>42</sup>

Der Darsteller stülpt sich im Prozess seiner Verkleidung die Maske nicht bloß auf und betritt die Bühne, sondern vollzieht ein Ritual. Er blickt lange in den Spiegel, betrachtet sich und die Maske eingehend, um sie schließlich langsam über seinen Kopf zu ziehen. Er verinnerlicht somit seine Rolle und wird Schritt für Schritt eine andere Persönlichkeit. Wie im griechischen Theater tritt der Schauspieler aus sich heraus, dringt in den Bereich der Kunst ein und verkörpert eine Figur dieser Sphäre.

Neben dem Aspekt der Verwandlung ähneln griechische Masken den Funktionen der japanischen auch im Hinblick auf den Wegfall der Individualität zugunsten eines allgemeinen Parameters. Von Thespis ist überliefert, dass bei den Griechen zunächst die Gesichter nur bemalt wurden. Erst später hat sich die Leinenmaske entwickelt, die den Schauspieler dabei unterstützt, auf ein differenziertes Mienenspiel zu verzichten. Da das Allgemeine, Stereotype der Maske hervorgehoben werden soll, bedarf es einer Maskierung, die lediglich die wichtigsten Merkmale eines Charakters hervorhebt. Deshalb entwickelten die Masken sich zu standardisierten, pathetischen Ausdrücken, die nach Alter, Stand, Charakter typisiert wurden. Trotz dieser Typisierung darf man unter den Aufführungen der griechischen Tragödie keine bloß oberflächlichen Darbietungen verstehen. Da die Maske jegliche Mimik unterbindet, muss der

---

<sup>41</sup> Vgl. Blume. 1991. S. 88

<sup>42</sup> Yanagibashi. 1992. S. 33 f.

Körper des Schauspielers diesen Mangel an Darstellung wettmachen. Die Schauspieler sind dazu angehalten, durch ihre Gestik und durch lebhaftes Gebärden der zu verkörpernden Figur Ausdruck zu verleihen. Da man das Gesicht des Schauspielers nicht erkennt, existieren eine Menge symbolischer Darstellungen und Codes, die dem Publikum den Gefühlszustand der Figur vermitteln. Weinen, zum Beispiel, wird mit einem Handgriff des Schauspielers auf seine Maske ausgedrückt.<sup>43</sup>

Diese symbolischen Gesten führen uns sogleich wieder in den Fernen Osten nach Japan, wo diese einen Schwerpunkt der theatralen Darstellung ausmachen. Zur Wiederholung sei angemerkt, dass im Noh-Theater nur der Hauptdarsteller eine Maske trägt, eventuell auch sein Begleiter, falls er eine Frau verkörpert. Der Grund liegt in der Fokussierung auf die Entwicklung des *shite*; die Handlung dreht sich um den Reifungsprozess des Hauptdarstellers, weshalb die anderen Charaktere an sich im Hintergrund stehen und den Fokus somit auf den *shite* lenken.

Die Noh-Masken sind – wie oben bereits ausgeführt – unscheinbar und dezent gestaltet. Sie weisen wie im griechischen Theater nur die wesentlichsten Merkmale des darzustellenden Charakters auf, sind im Gegensatz zur griechischen Tragödie äußerst schlicht und unauffällig gehalten. Trotz der Merkmale der zu verkörpernden Figur kann man die Masken wegen ihrer Schlichtheit durchaus auch unbestimmt nennen. Diese Unbestimmtheit in den Masken stammt aus dem (Zen-)Buddhismus beziehungsweise aus der (zen-)buddhistischen Philosophie, die prägend für das Noh-Theater ist. Viele Einflüsse dieser Strömung sind in den Noh-Aufführungen zu erkennen. Was die Maske betrifft, so herrscht hier das Prinzip der Leere vor, das einen Zentralbegriff des (Zen-)Buddhismus' darstellt. Es handelt sich um ein bewusstes Verzicht auf einen Gesichtsausdruck, um die aus dem Innersten kommenden Darstellungsweisen zu aktivieren.<sup>44</sup> Die Maske spiegelt in ihrer Unbestimmtheit eine Leere, ein Nichts wider, was den Schauspieler dazu

---

<sup>43</sup> Vgl. Blume. 1991. S. 88 ff.

<sup>44</sup> Vgl. Lee. 1980. S. 89

auffordert, seine Darstellungskünste zu intensivieren und seinen Ausdruck mithilfe seiner Gesten und symbolischen Akten zu vervollkommen.

„Je unbestimmter der Ausdruck der Maske ist, umso mehr erweitert sich ihre Ausdrucksmöglichkeit. [...] Erst der Darsteller erweckt die Maske zum Leben, indem er je nach unterschiedlichem Licht-Einfall und Schatten den Ausdruck der Maske in vollendeter Technik variiert. [...] Die ‚Leere‘ einer Noh-Maske bedeutet keinerlei bloße Ausdruckslosigkeit, sondern es geht darum, jede Übertreibung zu vermeiden.“<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Yanagibashi. 1992. S. 44 f.

## 2 URSPRÜNGE VON NOH-THEATER UND ANTIKER TRAGÖDIE

### 2.1 Schamanismus

Müsste ich Theater in einen Begriff fassen, wäre dies „Verwandlung“ oder auch „Repräsentation“. Der Schauspieler tritt aus sich selbst, aus seiner Persönlichkeit heraus und nimmt eine andere an.

Der Begriff „Repräsentation“ ist ein wesentlicher Ausdruck, der sich in einer „religiösen“ Technik wiederfindet, die bereits seit Urzeiten in den unterschiedlichsten Kulturen ihren Bestand hat. Die Rede ist vom Schamanismus als Überbegriff, unabhängig von der jeweils spezifischen Ausprägung in den verschiedenen Kulturen, seien es Medizinmänner, Zauberer, Magier u. Ä. Ihnen allen gemeinsam ist die Ausübung der Repräsentation.

Mircea Eliade, ein bedeutender Schamanismusforscher, stellte die Gleichung auf: „Schamanismus = Technik der Ekstase<sup>46</sup>“. Eine interessante Theorie, die besonders im griechischen Theater ihren Widerhall findet. „Ek-stase“, also das „Heraustreten“, ist bezeichnend für den Darsteller. Er verlässt seinen Körper wie der Schamane und nimmt einen neuen Blickwinkel ein. „Von alters her werden Schamanen als Darsteller gesehen - in einem Weltendrama, das nicht nur Läuterung, sondern auch Heilung für ganz Alltägliches bringen soll.“<sup>47</sup>

Ein ursprüngliches Element des Theaters liegt in der Repräsentation: Die Darsteller auf der Bühne stehen für etwas anderes; sie repräsentieren mit allen Hilfsmitteln wie Kostümen, Gestik, Mimik, Requisiten eine bestimmte Figur. Dieses zentrale Element des Theaters findet sich im griechischen wie im japanischen Theater wieder.

---

<sup>46</sup> Eliade. 2006. S. 21

<sup>47</sup> Wohlfarter

### **2.1.1 Totenrituale**

In jedem Kulturkreis werden Verstorbene bestattet und auf ein Leben im Jenseits vorbereitet. Der Tod und seine Folgen, die Frage nach dem Verbleib der Seele des Verstorbenen sind Elemente, die alle Kulturen verbinden.

Der Verabschiedung von den Toten liegen Prozesse zugrunde, die sich nach und nach zu feststehenden Ritualen verdichtet haben, die die Bestattungssituation aus dem alltäglichen Geschehen herausheben und abgrenzen.

### 2.1.1.1 Tumuli und *haniwa*

Die Totenrituale der Japaner sind erst etwa seit dem 3. Jahrhundert bekannt, und das nur in Grundzügen. Interessante Belege reichen in die Tumuli-Periode zurück („tumulus“ – Grabhügel), in der sich ein hochorganisiertes Klassensystem entwickelte. In Grabhügeln fand man sogenannte *haniwa* („*hani*“ entspricht Ton, „*wa*“ bedeutet Ring). Dabei handelt es sich um Tonobjekte, die Boote, Tiere, Tänzer und Musiker darstellten.<sup>48</sup>

Ihre Funktion waren die der Repräsentation und Substitution:

„Some scholars suggested that the haniwa, found in most cases in tomb-mounds, actually functioned as substitutes for an old costume of burying alive the personal attendants of important personalities, such as emperors and princes, together with their deceased lord.“<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Swann. 1965. S. 17 f.

<sup>49</sup> Ortolani. 1990. S. 3

### 2.1.1.2 Rituelles Trauern

Ausgrabungen in Griechenland förderten Grabbeigaben wie Tierknochen, Gefäße und Figuren zutage, die auf den Zeitraum 1550 bis 1100 v. Christus zu datieren sind. Die Terrakottafiguren lassen sich in verschiedene Typen differenzieren:

Figuren mit Hals- oder Armbändern, mit hochgestreckten Armen, Figuren mit Äxten.<sup>50</sup>

Wissenschaftler sehen in diesen Figuren Repräsentanten einer bestimmten hierarchischen Position. Die Figur mit der Axt entspricht beispielsweise einem Wächter. Die unterschiedlichen Terrakottafiguren haben jedenfalls eine augenscheinliche Gemeinsamkeit: Sie stehen für lebende Menschen, sie ersetzen und repräsentieren diese.

Im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. glich die Bestattung eines Verstorbenen aus heutiger Sicht einer Theateraufführung, bei der rituelle Vorgänge den Mittelpunkt bildeten. Hier war kaum Spielraum für spontane Trauer. Die „prótheis“, die Vorbereitung des Toten auf die Bestattung, war eine öffentliche Angelegenheit, die im Freien vollzogen wurde. (Gegen Ende des 5. Jahrhunderts verlagerte man das Geschehen in Innenhöfe.) Der Tote wurde vor aller Augen gereinigt, angezogen und aufgebahrt. Der Trauerzug setzte sich prozessionshaft in Bewegung, bis zur Begräbnisstätte, wo dem Toten meist noch (Tier-)Opfer dargebracht wurden.<sup>51</sup>

Das Trauern war eine „professionelle“ Sache. Trauerlieder und rituelle Wehklagen begleiteten die Prozession. Margaret Alexiu differenziert das männliche vom weiblichen Trauerverhalten: Männer trauerten ruhig, während Frauen in Ekstase gerieten.<sup>52</sup> Das „rituelle Trauern“ erreichte in späteren Jahrhunderten seinen Höhepunkt, als professionelle Trauernde für die Zeremonie „engagiert“ wurden. Die Repräsentation dieser Trauernden findet sich in der griechischen Tragödie als Bühnenelement im Trauergesang wieder: „Thrênos“ kennzeichnet den ruhigen, tröstenden Trauergesang, der von der

---

<sup>50</sup> Graf. 1998. S. 99 ff.

<sup>51</sup> Vgl. Alexiu. 1974. S. 5 ff.

<sup>52</sup> Vgl. ebd. S. 6

Musik dominiert wird, im Gegensatz zu „góos“, dem ekstatischen, mehr gesprochenem als gesungenem Wehklagen.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Vgl. Morris. 1992. S. 102 f.

### 2.1.2 Bedeutung der Maske

Die griechische wie auch die japanische Theatermaske bietet eine unvergleichliche Möglichkeit der Verwandlung des Schauspielers in eine andere Figur.

Mithilfe der Theatermaske ist die Sphäre des Künstlichen hergestellt und das Abgehobensein von der Realität vollzogen. Die Maske macht den Schauspieler zu einer Kunstfigur und isoliert ihn von Raum und Zeit des Alltags.

Das japanische Drama „Okina“ thematisiert die Verwendung der Maske. Das Stück, das bis dato zu Neujahr in Schreinen aufgeführt wird, ist die einzige Aufführung, bei der der *shite* die Bühne ohne Maske betritt und diese erst dort vor aller Augen anlegt. Bei diesem Stück lässt sich die Verwandlung des Darstellers in eine Kunstfigur deutlich und nachvollziehbar erkennen; die Maske wird mit Ehrfurcht auf die Bühne getragen, der Schauspieler ergreift sie, beginnt zu singen, spricht eine Art magische Formel, setzt daraufhin die Maske auf und tanzt. Dieses Ritual veranschaulicht die magischen Kräfte der Maske, die den Darsteller in eine andere Persönlichkeit verwandeln.<sup>54</sup>

Bei westlichen und östlichen Schamanen nimmt die Maske ursprünglich eine Schutzfunktion ein. Die Maskierung schützt den Träger vor der Entdeckung durch Geister, wenn der Schamane tote Seelen ins Jenseits begleitet. Gleichzeitig wird die Maske zum nützlichen Mittel, „zur magischen Integration in die Welt der Geister“<sup>55</sup>.

Die Maske hat im Schamanismus mehrere Funktionen inne.

Sie steht einerseits für das zweite Gesicht. Eine Wandlung mit der Person, die sie trägt, ist im Gange. Die Person verstellt sich, um ihre zweite Persönlichkeit an die Oberfläche bringen zu lassen. Die Maske verbindet zwei Welten miteinander: die Welt des Dies- und des Jenseits.

---

<sup>54</sup> Vgl. D. Poorter. 1990. S. 41 ff.

<sup>55</sup> Eliade. 2006. S. 166

Andererseits verleiht eine Maske seinem Träger Schutz und Tarnung. Der Träger verbirgt sich hinter seiner Maske wie hinter einem Schild und wird so von äußeren Einflüssen (bösen Zaubern und Geistern) abgeschirmt.<sup>56</sup> Die schamanische Urmaske besteht aus einem Ganzkörperkostüm, das den Träger von allen Seiten von schädlichen Impulsen reinhält und ihn unerkannt bleiben lässt.

Die schamanistische Maske repräsentiert im Weiteren die Innenwelt des Trägers. Durch das Tragen einer Maske zieht der Schamane sich in sein Innenleben zurück. Er lässt die Außenwelt hinter sich und begibt sich auf eine innere Reise. Die Maske erleichtert die Konzentration des Trägers auf sein Ritual, da sie eine Verwandlung im Außen und Inneren mit dem Träger herbeiführt. Die Identifikation des Trägers mit seiner Rolle wird intensiviert.

Eine Maske steht für die Inkarnation einer mythischen Person, deutlich wird dies im japanischen Drama „Okina“. Der Darsteller des *shite* betritt die Bühne und legt die Maske vor aller Augen an. Anschaulich wird hier gezeigt, wie die Maske seinen Träger in eine Figur jenseits der Realität verwandelt.

---

<sup>56</sup> Vgl. ebd. S. 166

### 2.1.3 Gesang, Tanz und Fruchtbarkeitskult

Das japanische Noh-Theater ist ein Gesamtkunstwerk und umfasst die künstlerischen Elemente Dramaturgie, Tanz, Gesang und Literatur. Ebendiese Aspekte finden sich auch in der griechischen Tragödie. Die Wurzeln des klassischen attischen Dramas sind tief verankert in der Musik und im Tanz.

Gesang und Tanz gehören zu den essenziellen Elementen eines Schamanen, die ihn in Trance versetzen und ihn dazu bringen, aus seinem Körper herauszutreten. Der Tanz als schamanistisches oder magisches Element geht zurück auf die Zeit des Tierzaubers, als man glaubte, durch Nachahmung der Bewegungen eines Tieres dessen Kräfte übertragen zu bekommen.

„Das Tier wurde wohl als wichtiger Verbündeter für die Bewältigung des realen Überlebens in der sichtbaren Welt gesehen. In der Verschmelzung mit seinem Geist konnte man es durch Tanz und Nachahmung als Nahrungsquelle magisch herbeirufen.“<sup>57</sup>

Als „Überbleibsel“ der schamanistischen Rituale des Gesanges und der Rhythmik findet sich in beiden zu behandelnden Dramen der Chor wieder. Weder aus der attischen Tragödie noch aus dem Noh-Theater lässt sich der Chor wegdenken, auch wenn er in beiden Theaterformen unterschiedliche Funktionen innehat. Der Chor des griechischen Theaters tritt als Kommentator des Geschehens auf, nicht als handelndes Element. Der Chor reflektiert das Dargestellte und nimmt somit eine epische Funktion ein, während der Chor bzw. der Gesang im Allgemeinen des Noh-Theaters Handlungsträger ist und beispielsweise Aufklärung über die Psyche eines Darstellers bietet.<sup>58</sup>

Grob gesagt haben das Noh-Theater und die attische Tragödie Vorläufer in Kultliedern und -tänzen, aus denen sich langsam die einzelnen Dramenelemente entwickelt haben.

---

<sup>57</sup> Wohlfarter

<sup>58</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 10

### 2.1.3.1 Japanische rituelle Veranstaltungen

Als Vorläufer des Noh-Theaters gelten die folgenden Tänze:

- *utagaki*
- Tänze der *miko*
- *kagura*
- *gigaku*
- *bugaku*
- *sarugaku*

#### ***utagaki***

In den ältesten japanischen Quellen, im *kojiki*, die die Frühgeschichte Japans behandeln, sind erstmals Feste mit Tanz und Gesang überliefert. Sogenannte *utagaki*, die ihren Höhepunkt im 8. Jahrhundert haben, finden Eingang in die Annalen. An diesen Festen, die in den warmen Jahreszeiten stattfanden, beteiligten sich junge Männer und Frauen, die ihre Tage und Nächte mit Tanzen, Singen und rituellen Mahlzeiten verbrachten.<sup>59</sup> Der Charakter der *utagaki* war vermutlich von ausgelassener Natur. Den Chroniken zu entnehmen sind ekstatische Stimmungen, die zu sexueller Freizügigkeit führten und vermutlich mit Fruchtbarkeitsritualen und Initiationsriten Hand in Hand gingen.

Die *utagaki* haben einen wesentlichen Stellenwert in der japanischen Theaterforschung eingenommen, da sie die ersten überlieferten theatralen Elemente beinhalten: Rhythmik, Gesang, Texte, eine (provisorische) Dramaturgie. Umstritten ist der Religionscharakter des Festivals.

“Several contradictory hypotheses have been advanced about the original nature and meaning of the *utagaki*. Some scholars connect them with fertility rites or with initiation ceremonies, while others stress the independence of the *utagaki* from any religious or magic practice, and consider them as an example of non-religious entertainment or as a smart political move to assimilate recently conquered neighboring tribes through marriage. Whatever the original nature and meaning might have been, there is no doubt

---

<sup>59</sup> Vgl. Ortolani. 1990. S. 8

that the *utagaki* were an important platform for the development of pre-dramatic types of performing arts.”<sup>60</sup>

### **Tänze der *miko***

Im Zusammenhang mit den ersten theatralen Aktivitäten spielen die Auftritte der *miko* eine entscheidende Rolle. *Miko*, junge unverheiratete Frauen, arbeiten bis dato in Shinto-Schreinen und unterstützen die Priester, verkaufen Glücksbringer oder führen traditionelle Tänze auf. Ursprünglich nahmen *miko* eine bedeutendere Funktion in der japanischen Tradition ein. Als Schamanin oder auch Priesterin war die *miko* Sprachrohr für Verstorbene und Götter. Höhepunkt ihrer Rituale war ihr Tanz, der ekstatische und erotische Elemente vereinte.<sup>61</sup> Typisch für den Tanz der *miko* ist das Ritual der Entkleidung der Tänzerin. In ekstatischer Trance legt die Tänzerin am Ende ihre Kleidung ab.

*Utagaki* und die Tänze der *miko* stellen die ersten handfesten Belege japanischer Theatralität dar. Doch Funde aus Jahrhunderten davor deuten bereits theatrale Elemente an. Die *dogū* aus der Jōmon-Zeit (um 250 v. Chr.) geben Forschern Rätsel auf. Die Funktion von nackten Figurinen aus Ton mit dazugehörigen Masken ist umstritten. In Verbindung gebracht werden sie heute mit magischen Ritualen, bei denen die Figuren Schamanen symbolisierten, mit Exorzismus und mit den Tänzen Jahrhunderte später.

„The nude female earthen figurines, however, might suggest some connection with trance dances recorded centuries later in the oldest Japanese written sources, in which a ritual disrobing of a female shaman was performed.”<sup>62</sup>

### ***kagura***

Eng in Verbindung mit den frühen theatralen Darbietungen und den Tänzen der *miko* steht das *kagura*, ein Ritual, das vor dem Buddhismus datiert. *Kagura* entwickelte sich im Shintoismus als rituelle, unterhaltende Darstellung mit der Absicht, um Lebenskraft zu bitten. Diese Performance, die eine Kombination von

---

<sup>60</sup> Ebd. S. 9 f.

<sup>61</sup> Vgl. ebd. S. 5

<sup>62</sup> Ebd. S. 1

Liedern, Musik und Tänzen ist, geht auf *niiname-sai*, das Erntedankfest, zurück, das zum ersten Mal im 9. Jahrhundert belegt ist.<sup>63</sup>

### ***gigaku***

Ab dem 7. Jahrhundert entwickelt sich in Japan unter koreanischem und chinesischem Einfluss eine Art Tanzdrama, das aus einer Prozession und dem Rezitieren eines improvisierten Textes bestand. Als sogenanntes *gigaku* bewegte sich eine Prozession durch das Tempelgebiet, angeführt von einem maskierten Mann und vier als Löwen verkleideten Menschen. Den Höhepunkt der Prozession boten die Tänze der „Löwen“.<sup>64</sup> Die Masken des Anführers und der als Löwen verkleideten Darsteller verliehen ihren Trägern die Kraft Krankheiten zu heilen. Hierbei zeigt sich der schamanistische Einfluss sehr deutlich. Die Tänze der „Löwen“ übertrugen den Darstellern die Macht dieser Tiere und statteten sie mit starken Kräften, sogar mit der Heilung von Krankheiten, aus.

### ***bugaku***

Von der chinesischen Hofmusik beeinflusst etablierte sich im 10./11. Jahrhundert ein eleganter Hoftanz, der bis heute erhalten geblieben ist.<sup>65</sup>

### ***sarugaku***

Die sogenannte „Affenmusik“ ist eine Kombination von Gesang, Tanz, Pantomime und Akrobatik und hat ihren Ursprung in Chinas „Pai Hsi“, Festivals und Gesamtkunstwerke. Zunächst hatte das *sarugaku* Spiel einen vulgären und scherzhaften Charakter. Im 14. Jahrhundert erlebte es einen gesellschaftlichen Aufschwung durch seine Verschmelzung mit *dengaku*<sup>66</sup>, was übersetzt so viel wie „Feldmusik“ bedeutet und sich auf Tänze im Bereich der Magie der Agrikultur bezieht.

---

<sup>63</sup> Vgl. ebd. S. 13 ff.

<sup>64</sup> Vgl. ebd. S. 30 ff.

<sup>65</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 13

<sup>66</sup> Vgl. Keene. 1962. S. 59 f.

### 2.1.3.2 Griechischer Kult

Die Anfänge von rituellen (Masken-)Tänzen und Gesängen finden sich im Zeitalter der Jäger und Sammler. Mimische Aktivitäten dienten in dieser Zeit der Bitte um Jagdglück, Schutzzaubern und Ernteritualen. Die aus diesen Ereignissen freigesetzten Emotionen – oder besser Triebkräfte –, die sich in ekstatische Tänze und transzendierende Erlebnisse steigern, sind die ursprünglichen Elemente, aus denen sich theatrale Aktivitäten entwickelt haben.<sup>67</sup>

Die Vorformen bzw. die Ausgangspunkte der attischen Tragödie lassen sich in ländlichen Kultformen finden, in Gesängen sowie in derb-obszönen rituellen Begehungen. Die Entwicklungen dieser Vorformen verlaufen zum Großteil parallel und greifen ineinander über. Beeinflussungen und Überlappungen sind Teil der Entstehung der attischen Tragödie. In der Entwicklung der attischen Tragödie gibt es kein „Noch-Nicht“ und kein „Nicht-Mehr“.<sup>68</sup>

Im ländlichen Bereich spielten Feste zur Verehrung von Göttern eine große Rolle, um diese wohlwollend zu stimmen, um um ihren Segen und um eine reiche Ernte zu bitten. Nach und nach entwickelte sich ein Kult um den Gott Dionysos, der entscheidend für die Entwicklung der griechischen Tragödie wurde. Dionysos ist der griechische Gott des Weines, der Freude und der Fruchtbarkeit. Um ihn um gute Ernte zu bitten, wurden ihm Lämmer geopfert. Aus diesen Opferungsgeschehnissen entwickelten sich rituelle Begehungen zu Ehren des Gottes Dionysos. Da Dionysos zudem der Gott der Sinnesfreuden war, nahmen die Feiern in seinem Namen ekstatische und rauschhafte Züge an. Als wichtigste Mittel, um den Zustand der Ekstase zu erreichen, galten Alkohol und andere pflanzliche Rauschmittel. Begleitet wurden die Übergänge vom Wachzustand in ekstatische Trance von Tanz, Musik und Gesängen. Das

---

<sup>67</sup> Vgl. Lesky. 1958. S. 47 ff.

<sup>68</sup> Vgl. Bierl. 2000. S. 300

Kultlied des Dionysos, der Dithyrambos, drückt wie die Tänze Enthusiasmus<sup>69</sup> und Wildheit aus.

„Der Kult des Dionysos findet in der Maskierung seinen zentralen Sinngehalt, und zwar schon lange vor der Entwicklung des Theaters.“<sup>70</sup> Darstellungen von Dionysos als Menschen zeigen ihn stets als bärtigen Maskierten. Die Maske wird im Dionysos-Kult zum Medium der Ekstase sowie zum Außer-sich-Sein. Der maskierte Dionysos wird somit zu einem künstlichen Wesen, einer Kunstfigur, deren wahres Gesicht hinter einer Maske verschwindet. Dionysos übertritt den Raum der Realität und taucht ein in die Welt der Künstlichkeit. Die Maske des Dionysos ist das „visuelle Zeichen für die Möglichkeit äußerer und innerer Transformation“<sup>71</sup>.

Die Verrückung der Dionysos-Verehrung in den Bereich der Künstlichkeit und der Transzendenz wird anhand von Dionysos' Gefolgsleuten deutlicher. Zu Dionysos' Anhang zählen Satyrn und Mänaden, die den Kult maskiert und verkleidet begehen. In den sogenannten Satyrikon, deren Ursprünge ins 8. vorchristliche Jahrhundert reichen<sup>72</sup>, begehen als Satyrn verkleidete Männer die Kultushandlungen rund um den Gott Dionysos. Die Verkleidung für die Satyrn – männliche, lüsterne Naturdämonen – besteht aus einem übergroßen Phallos, einem Pferdeschweif, Pferdeohren und großteils Pferdehufen. Die Satyrn weisen zumeist dicke Bäuche und Gesäße auf.<sup>73</sup> Unter Musikbegleitung tragen sie einen hölzernen Phallos zum Kultplatz, wo sie einen Bock, das heilige Tier des Dionysos, opfern. Die Präsenz der Phallos-Symbole zeugen vom Charakter des Ritus: Fruchtbarkeit und reiche Ernte sind Zweck des Kultes. Derbe und obszöne Darstellungen und Bewegungen gemeinsam mit den Mänaden, den weiblichen Gefolgsleuten des Dionysos, unterstreichen die sexuell aufgeladene Atmosphäre des Festes.

Wie ihr männliches Pendant treten die Mänaden in Verkleidung auf. Durch Umhänge und Kleidung aus Fellen belegen sie ihre Nähe zur Natur und den natürlichen Triebkräften. Das Haar wird lang und gelöst getragen. Die Mänaden

---

<sup>69</sup> Vgl. Girshausen. 1999. S. 168

<sup>70</sup> Weihe. 2004. S. 108

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Vgl. Girshausen. 1999. S. 169

<sup>73</sup> Vgl. Weihe. 2004. S. 106 ff.

verehren am Kultplatz den symbolisierten Gott Dionysos. Interessant ist, dass die weiblichen Naturwesen keine Maske tragen.

„Die an einem Pfahl befestigte überdimensionierte Dionysos-Maske wird gefeiert und umtanzt, doch die Mänaden selbst bleiben unmaskiert. Bei dieser Variante des Rituals steht somit die Konfrontation der unmaskierten Frauen mit dem Gott als Maskenidol im Mittelpunkt des Geschehens.“<sup>74</sup>

Eine Spannung zwischen dem Bereich des Künstlichen, Dionysos, und der Natur, den Frauen, wird in diesem Ritual aufgebaut.

Die antike griechische Welt kennt als weiteres Ritual im Bereich des Erntezaubers und der Sinnenfreude, das von Relevanz für die Entwicklung des Theaters war, den Komos, einen ausgelassenen Umzug mit Gesang und Musikbegleitung. Vor allem die Kithara wurde als Instrument eingesetzt.

„Ein Komos ist eine ausschweifend feiernde Chorgruppe in Bewegung, die meist eine karnevaleske Welt in Szene setzt. In neueren Untersuchungen wird der Komos als Ursprung aller dramatischen Formen gesehen.“<sup>75</sup>

Diese Komos genannte Prozession ist ursprünglich ein Kult rund um Fruchtbarkeit, der noch in keinem Zusammenhang mit Dionysos steht. Ekstatische Zustände kennzeichnen diese Feierlichkeiten. Die Ekstase wird mit Alkohol, Musik, Gesängen und Verkleidung erreicht. Sogenannte Phalloporoi (Phallosträger) stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Unter Chorgesang, deren Lieder sich um den Genuss drehen – sei es der Genuss von Nahrungsmitteln oder der Sexualität –, tragen die Phalloporoi einen riesigen Phallos. Die Männer sind im Komos nicht maskiert, die Loslösung von der Sphäre des Realen wird durch einen aufwendigen Kopfschmuck und lange weibliche Kostüme vollzogen. Anton Bierl sieht in den ekstatischen Komos-Umzügen und der Verehrung des Sinnlich-Phallischen sowie der Fruchtbarkeit ein Moment der Veränderung des Gegebenen<sup>76</sup>: Die Tänze und Rituale bedrohen die bestehende Ordnung. Doch durch diese komastischen Geschehnisse wird eine neue Harmonie hergestellt. Die Neuerung symbolisiert

---

<sup>74</sup> Ebd. S. 111

<sup>75</sup> Bierl. 2001. S. 312

<sup>76</sup> Vgl. ebd. S. 140 ff.

das Wiederaufsprießen der Natur und der Umwelt. Als wichtigstes Mittel zur Erzeugung von ekstatischen Zuständen wurde Alkohol, vor allem Wein, gesehen. Wein als Symbol des Blutes des Dionysos verbindet den Menschen mit dem Wesen des Gottes und lässt sie ineinander verschmelzen.<sup>77</sup>

Um 500 bis 530 v. Chr. wurde der ländliche Dionysos-Kult in die athenische Stadtpolitik integriert. Die Verehrung von Dionysos als Gott des Weines, der Fruchtbarkeit und der Freuden erlangte große Bedeutung. Die ländlichen Rituale wurden adaptiert und in Festveranstaltungen zu Ehren von Dionysos integriert. Diese sogenannten Dionysien fanden in Tempeln statt und erlangten öffentliches politisches Interesse. Aus den Tänzen und Spielen des Satyrs, aus den Prozessionen der Phalloporoi und den Gesängen entwickelte sich bald eine neue Form des Kultes. Wettkämpfe von Dichtern, eine riesige Zuschauermenge, die nicht mehr direkt in die Handlung eingreift, bestimmten das Bild des sich entwickelnden Dramas.

---

<sup>77</sup> Vgl. Weihe. 2004. S. 105 ff.

## **2.2 Philosophie und Religion**

Die japanische Kultur setzt sich aus vielen Elementen zusammen, die ihren Ursprung in verschiedenen Ländern haben. Typisch für das Japanische ist die Fähigkeit der Integration von Fremdem und der Adaption an die eigenen Bräuche. So wurde zum Beispiel der Buddhismus im 6. Jahrhundert in den japanischen Shintoismus eingegliedert. Die ursprüngliche Religion des japanischen Volkes ist eine Art von Animismus, der Shintoismus, in dem eine Vielzahl von Göttern, sogenannte *kami*, sowie die beseelte Natur verehrt werden.<sup>78</sup> Der Einfluss verschiedener Philosophien und Religionen auf die japanische Kultur spiegelt sich auch im Theater wider, (Tanz-)Dramenvariationen wie *gigaku* und *sarugaku* verdanken ihre Entstehung dem Einfluss des Festlandes. Das spätere Noh-Theater vereint unterschiedliche philosophisch-religiöse Elemente zu einem Gesamtkunstwerk. Gesellschaftlich gesehen findet sich die Hochzeit des Noh-Theaters in einem streng hierarchischen Ständesystem wieder. Noh-Stücke kommen in elitären Kreisen zur Aufführung. Publikum sowie Schauspieler entstammen der Adelsschicht. Die Hochblüte der griechischen Tragödie hingegen findet vor einem unterschiedlichen sozialen Hintergrund statt. Griechenland befand sich zu dieser Zeit auf dem Weg zur Demokratie. Theateraufführungen sollten allen zugutekommen, das Publikum bestand also aus einem Querschnitt der damaligen Bevölkerung: aus Adligen, Bürgern, Frauen und sogar Sklaven. Auch die attische Tragödie spiegelt eine Vielfalt an zeitgenössischem philosophischem Gedankengut wider. Hier spielen weniger Einflüsse aus dem Ausland eine Rolle als Entwicklungen der Gesellschaft und richtungsweisende Denkweisen.

---

<sup>78</sup> Vgl. Ortolani. 1990. S. 13 ff.

## **2.2.1 Philosophische Elemente im Noh-Theater**

### **2.2.1.1 Zen-Buddhismus und Shintoismus**

Aufgrund der Durchdringung des Shintoismus vom Buddhismus ab dem 6. Jahrhundert hat sich eine Denkweise entwickelt, die Einfachheit, Natürlichkeit und die Liebe zum Detail und zur Schönheit in den Mittelpunkt stellt. Besonders im späteren Zen-Buddhismus, der ab dem 12. Jahrhundert großen Einfluss auf das kulturelle und religiöse Leben der Japaner nimmt, gelten die Konzentration auf das Selbst, das Genießen des Moments, Ruhe und Einkehr ins eigene Ich und die Einsicht in das eigene Wesen sowie die Transzendenz seiner selbst als die höchsten Ziele. Als wichtiges Mittel zur Erlangung von transzendentalen Weisheiten wurde die Ausübung von Künsten angesehen.<sup>79</sup> Gartenkunst, Schwertkampf, Teezeremonie, Blumenstecken und das Theaterspielen galten als Momente, in denen höchste Konzentration gefragt ist, in welcher das alltägliche Leben für einen Augenblick verharrt und Transzendenz erfolgen kann.

Wesentliche Elemente des shintoistisch geprägten Zen-Buddhismus finden sich im Noh-Spiel wieder. So spielt die Natur eine wichtige Rolle auf der Bühne des Noh-Theaters. Zumeist befindet sich die Bühne im Freien, mitten in der Natur, die Verbundenheit mit der Natur wird zusätzlich verstärkt durch die Architektur der Theaterbühne. Vier Eckpfeiler tragen ein Dach über der Bühne, das die Befindlichkeit im Freien symbolisiert.

Das Aufsetzen der Maske ist für den Schauspieler ein Akt höchster Konzentration und Entrückung. Dieses Ritual des Maskenanlegens im Spiegelraum ist ein gutes Beispiel für das zen-buddhistische Motiv der Erlangung von Einsicht in das eigene Selbst und in die Umwelt durch die Ausübung von Künsten. Der Schauspieler zelebriert die Vereinigung seiner selbst mit der Maske geradezu. Er nimmt sich Zeit für diesen einzigartigen

---

<sup>79</sup> Vgl. Kuritz. 1988. S. 97 f.

Moment, in dem er in eine Rolle abtaucht. Er hält inne im alltäglichen Leben in einem Moment der Reflexion und stülpt sich eine neue Persönlichkeit über.

Buddhistisches und shintoistisches Gedankengut drückt sich in der Einfachheit der Requisiten aus. Stilisierte Gegenstände, die nur die wichtigsten Eigenschaften derselben widerspiegeln, zeugen von der Bedeutung des Einfachen und Strukturierten des Zen-Buddhismus.

Die Leere des Geistes, das auch das Nichts genannt wird, ist für den Zen-Buddhisten das höchste zu erreichende Ziel. Diese Leere bedeutet grob gesagt die absolute Flexibilität des Geistes, die Nicht-Beschränktheit des Bewusstseins, die Fähigkeit des Umfassens von Subjekt- und Objektbegriffen.<sup>80</sup> Die Ausdruckslosigkeit der Noh-Maske entspricht der Leere, die nicht fixiert ist, nirgends verhaftet bleibt, sondern dem Geist die Möglichkeit zur Transzendenz des eigenen Standpunktes bietet.

---

<sup>80</sup> Vgl. Yanagibashi. 1992. S. 34 ff.

### 2.2.1.2 Amida-Buddhismus

Shinran Shōnin stiftete im 13. Jahrhundert eine neue buddhistische Glaubensrichtung. Der von ihm ins Leben gerufene Amida-Buddhismus geht wie das Christentum davon aus, dass jeder Mensch von Geburt an Sünde in sich trägt.

„Diese Schule spricht vom irrenden Menschen, der tiefe, schwere Schuld vielfach auf sich geladen hat und in dem die weltlichen Sorgen und Begierden heftig entbrannt sind.“<sup>81</sup>

Der Mensch kann sich von dieser Sünde nur durch die die mehrmals tägliche Anrufung des Amida-Buddhas befreien. Die Errettung und Erlösung von Sünde und Schuld erfolgt also im Amidismus durch eine Aktion.<sup>82</sup> Dieses Motiv sei im Folgenden anhand eines Noh-Stückes verdeutlicht.

Das Drama „Sotoba Komachi“<sup>83</sup> (Komachi am Grab) gilt als eines der erhabensten Noh-Stücke, da es buddhistische Weisheiten, die Problematik des Todes und die Erlösung thematisiert. Komachi war in ihrer Jugend eine wunderschöne und kluge Frau, die sich ihrer Schönheit und Anziehung auf Männer bewusst war. Ihren Geliebten zwingt sie zu einem Beweis seiner Liebe. An hundert Nächten kämpft er sich durch Sturm, Schnee und Eis zu Komachi, als er schließlich stirbt, bevor er seine Aufgabe erfüllt. Im Stück „Sotoba Komachi“ begegnet der Zuschauer einer alten wahnsinnigen Komachi, die von der Schuld am Tod ihres Geliebten zerfressen und von dessen Geist besessen ist. In einem Disput mit buddhistischen Mönchen übermannt sie der Wahnsinn völlig. Der Höhepunkt des Stücks ist der Tanz der Komachi, der gleichbedeutend mit einer Auseinandersetzung ihres Konfliktes ist. Durch diesen Tanz – eine Aktion – befreit sie sich von ihrer Schuld und ihrem Wahnsinn. Am Ende des Stückes ist Komachi eine alte Frau, die nach Buddhas Gnade sucht.

---

<sup>81</sup> Takizawa. 1980. S. 172

<sup>82</sup> Vgl. Waldegg. 1993. S. 106

<sup>83</sup> Vgl. Fenollosa/Pound. 1999. S. 177 ff.

### 2.2.1.3 Bushidô

Das mittelalterliche Japan ist streng hierarchisch gegliedert in Herren und Untergebene. Die Ritter Japans, die Samurai, sind durch den Ehrenkodex *bushidô* an ihren Befehlshaber gebunden. *Bushidô*, was übersetzt so viel wie „Weg des Samurai“ bedeutet, enthält konfuzianistisches Gedankengut. Der Kodex steht für die bedingungslose Gefolgschaft der Ritter bis in den Tod. Der einzelne Krieger ist stets nur genauso viel wert wie die Sache, für die er kämpft.

„I have found the essence of Bushido: to die! In other words, when you have a choice between life and death, then always choose death. [...] In order to master this essence, you must die anew, every morning and every night.“<sup>84</sup>

*Bushidô* ist also eine Geisteshaltung, die das Allgemeine, das Ganze vor das Individuum stellt. Der Einzelne opfert sich oder einen anderen für das Ganze. Eine Übereinstimmung dieser Denkweise findet sich im Noh-Theater in der Repräsentation des Allgemeinen durch das Einzelne. Noh-Charaktere stehen niemals für das Schicksal eines Individuums, sondern für die Gesamtheit einer sozialen Klasse. Eine Figur ist symbolhaft für den Großteil. Die Beziehung zwischen den Bühnengegenständen entspricht derjenigen im Universum.<sup>85</sup>

Das Stück „Kagekiyo“<sup>86</sup> nimmt den *bushidô*-Kodex auch in die Dramaturgie auf. Im 12. Jahrhundert, als die Minamoto- gegen die Taira-Dynastie um die Vorherrschaft in Japan kämpft, ist Kagekiyo ein gefürchteter Krieger aufseiten der Taira. Die Minamoto gehen als Sieger aus dem Krieg hervor, worauf Kagekiyo verbannt wird. Seine Tochter, die bei Pflegeeltern aufgewachsen ist, macht sich auf die Suche nach ihrem unbekanntem Vater. In einem Gefängnis wird sie schließlich fündig und steht ihrem blinden Vater gegenüber. Sie bittet ihn aus seiner glorreichen Zeit zu erzählen. Als aus ihm immer noch die Treue gegenüber der Taira-Dynastie spricht, wendet die junge Frau sich von ihrem Vater ab. Obwohl sie ihn aufgesucht hat, um ihm in der Gefangenschaft beizustehen, opfert sie ihn letztlich für das Wohl des Ganzen.

---

<sup>84</sup> Stone. 2002. S. 14

<sup>85</sup> Vgl. Kuritz. 1988. S. 103

<sup>86</sup> Vgl. Fenollosa/Pound. 1999. S. 177 ff.

## 2.2.2 Vorsokratiker, Sophistik und Vernunft in der attischen Tragödie

### 2.2.2.1 Die Wettkampfstruktur im Theater

„Die Organisation der Festspiele als Theaterwettkampf [...] erlaubte es, ständig die neuesten Dramen zu vergleichen und die künstlerisch eindrucklichsten auszuwählen. Indirekt prägten die Dionysien stets den aktuellen ästhetischen Standard und trieben die Autoren zu Innovationen an.“<sup>87</sup>

Die städtischen Dionysien waren als Wettkämpfe organisiert. Am ersten Tag der Dionysien wetteiferten Dithyrambenchöre um den Sieg, am darauffolgenden Tag konkurrierten Komödiendichter (drei bis fünf) gegeneinander. Vom dritten bis zum fünften Tag der Dionysien kämpften schließlich Tragödiendichter um den Sieg. Jeweils eine Tetralogie, bestehend aus drei Tragödien und einem Satyrspiel, wurde an diesen Tagen aufgeführt und trat in Konkurrenz zu den Tetralogien der anderen Tage. Diese Wettkampfstruktur im griechischen Theater hat durchaus ihre Nähe zur zeitgenössischen Organisation anderer Künste und Sportarten.

„Die Wettkampfsituation stand in der Musik indes bald so stark im Vordergrund, daß die Griechen nicht mehr ohne Kampfriecher singen, Kithara oder Aulos spielen wollten. Auch Chöre, die in der Tragödie eine entscheidende Rolle haben, stellten sich den Kampfriechern.“<sup>88</sup>

In den olympischen Spielen traten Sportler gegeneinander an, um den besten von ihnen im Wettkampf zu küren. Die antike griechische Gesellschaft ist also geprägt vom Wettbewerbs- und Siegedanken in unterschiedlichsten Bereichen.

Diese Wettbewerbsstruktur lässt sich weiterverfolgen in die Philosophie der Vorsokratiker, die sich durch konkurrierende Thesen auszeichnete. Die vorsokratischen Philosophen gingen den Fragen nach dem Urstoff, dem Ursprung des Ganzen, nach, aus dem sich alles Seiende entfaltet. Verschiedenste Ansätze und Perspektiven beim Versuch diese Frage zu lösen

---

<sup>87</sup> Weihe. 2004. S. 125

<sup>88</sup> Schupp. 2003. S. 27

fürten unweigerlich zu gegensätzlichen Theorien, die in Konkurrenz zueinander standen. Die Naturphilosophen suchten den Urstoff in den materiellen Dingen. So nahm zum Beispiel Thales, der als erster Philosoph gilt, das Wasser als den Ursprung alles Seienden an, Anaximenes hingegen die Luft. Der größte Gegensatz bestand wohl zwischen den Eleaten Heraklit und Parmenides. Während für Letzteren nur das unvergängliche Sein das wahre Sein war, befand sich die Wahrheit für Heraklit im ständigen Fluss. Das wahre Sein entsprach für ihn der Einheit von Gegensätzen, das Sein kann nur ein Nicht-mehr-Seiendes und ein Noch-nicht-Seiendes sein. Sein ist also immer in Veränderung, im Übergang begriffen.

### 2.2.2.2 Sokrates und die Sophisten

Konkrete Hilfe für Bürger bei Fragen der Logik boten im 5. und 4. Jahrhundert vor Chr. die Sophisten, eine Gruppe von Rhetorikern und Theoretikern, die im Gegensatz zu den Philosophen standen, die ihre Lehre nicht gegen Geld anboten. Sophisten konnten vom Bürger gegen Geld als Lehrer in Rhetorik, Gesellschaftstheorie, Ethik etc. in Anspruch genommen werden.<sup>89</sup> Was die Sophisten den Einzelnen boten, lehrte die attische Tragödie die Masse. Die Demonstration des Schicksals von Helden, Königen u. Ä. auf der Bühne hatte eine Lehrfunktion für die Menschen im Publikum. Wie nirgendwo sonst standen Moral und Ethik sowie Vernunftentscheidungen den Menschen so deutlich vor Augen wie bei den Darbietungen von griechischen Tragödien.

Sokrates, ein Gegner der Sophisten, ist bekannt für seine Maieutik, die „Hebammenkunst“ angewendet auf die Vernunft. Wie eine Hebamme hilft er den Ratsuchenden durch geschicktes Fragen dabei, eine Lösung auf die Welt zu bringen. Der Philosoph Sokrates hatte seine spezielle Methode, um die Vernunft bei den Menschen zu wecken. Von ihm selbst ist nichts Schriftliches überliefert, seine Methoden finden sich in den Dialogen seines Schülers Platon. Darin zeigt sich das Fragespiel des Sokrates. Durch immer allgemeiner gehaltene Fragen gelang es ihm, sein Gegenüber auf Vernunftlösungen zu bringen. Die wohl wichtigste von Sokrates überlieferte Lehre liegt in der Erkenntnis, dass das Wissen begrenzt ist. „Ich weiß, dass ich nichts weiß“, der von Sokrates überlieferte Ausspruch, fasst diese Lehre zusammen: Das menschliche Wissen ist eingeschränkt, es ist nicht in der Lage, auf das Sein an sich zu blicken. Die Begrenztheit des Wissens – die Blindheit – findet sich eindrucksvoll im Drama „König Ödipus“ wieder. Als Ödipus erfährt, dass er mit seiner eigenen Mutter verheiratet ist, blendet er sich selbst. Er zieht die Blindheit dem Wissen vor und zieht sich zurück.

---

<sup>89</sup> Vgl. ebd. S. 148

„Der tragische Mensch erfährt leidend seine Unwissenheit, der sokratische wissend.“<sup>90</sup> Zwischen der Weisheit, die die griechische Tragödie vermittelt, und der sokratischen Philosophie besteht kein Gegensatz.

---

<sup>90</sup> Sandvoss. 1966. S. 124

### 3 WECHSELWIRKUNGEN VON BÜHNE UND ZUSCHAUERRAUM

Der Ablauf der Noh-Aufführungen, deren Aufbau und die charakteristischen Dramenelemente liegen uns heute in Form des *kadensho*, den 23 erhaltenen Schriften des Zeami Motokiyo (1363 bis 1443), des (Haupt-)Gründers des Noh-Theaters, vor. Ursprünglich waren diese Schriften nur als Recherchelektüre für Adelige gedacht und wurden erst 1909 für die Allgemeinheit zugänglich. Gemeinsam mit seinem Vater Kanami gestaltete Zeami die dramatischen Aufführungen seiner Zeit neu. Er analysierte und beobachtete vergangene und zeitgenössische Dramenelemente und überarbeitete das Konzept theatraler Aktivitäten. In den Jahren 1351 bis 1384 entwickelte Kanami eine dramatische Form, die die verschiedenen theatralen und rituellen Formen miteinander verband und weiterentwickelte. Aus der Verbindung dieser Elemente ging das Noh-Theater in seiner Urform heraus, das so viel wie „das Können“ bedeutete. Das Noh-Theater stellt ein Gesamtkunstwerk dar, eine Vereinigung der Künste Gesang, Tanz, Literatur und Dramaturgie. Die verschiedenen Kunstelemente existieren nebeneinander in gleichwertiger Form.

„Kanamis künstlerisches Ziel war es seit jeher, die Masse der Zuschauer zu packen. Dennoch verstand er es, auch die Gunst des aristokratischen Publikums zu gewinnen, indem er seinem volksnahen, realistischen Darstellungsstil zu gegebenem Zeitpunkt eine dem Gustus der Adligen entsprechende Prise an Hintergründigkeit und geheimnisvoller Schönheit (yûgen) beimengte.“<sup>91</sup>

Zeamis Absicht reichte tiefer, daher gilt er auch als der eigentliche Begründer des Noh-Theaters. Bei Zeami erhält das Noh-Theater tiefenpsychologische Elemente und wird mit buddhistischen Bewusstseinskonzepten untermauert.<sup>92</sup> Zeamis Schauspiel- und Dramen-Theorien fußen auf seinen eigenen Erfahrungen mit Meditation und dem Buddhismus in einem buddhistischen Tempel und vereinen buddhistische Erfahrungen mit der Erlösung vom Leiden und der Ästhetik eines vollkommenen Darstellungsstils.

---

<sup>91</sup> Kascha. 2005. S. 3

<sup>92</sup> Vgl. Benl. 1986. S. 9 ff.

„Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“<sup>93</sup>

Erstmalig erhielten die kultischen Gesängen rund um Dionysios einen dramatischen Charakter durch den Dichter Thespis (6. Jahrhundert v. Chr.), der dem Chor einen Schauspieler gegenüberstellte. In der Spannung zwischen Chor und erstem Schauspieler, der zumeist den Gott Dionysos selbst darstellte, entstanden die grundlegenden Elemente der griechischen Tragödie: der Mythos – die Handlung –, die durch den Schauspieler vorangetragen wird, und die kommentatorische Funktion des Chores, der die Handlungen begleitet, kommentiert und teilweise kontradiziert.

Ihre klassische bekannte Form erhielt die griechische Tragödie durch Aischylos, der dem Solodarsteller einen Antagonisten zur Seite stellte, und schließlich durch Sophokles, der die Anzahl der Schauspieler auf drei erweiterte.<sup>94</sup> Ihre Blütezeit hatte die griechische Tragödie im 5. Jahrhundert v. Chr. Im Unterschied zum Noh-Theater wurde die Theorie der Tragödie erst nach ihrem „Untergang“ konzipiert und aufgeschrieben. Überliefert werden uns Aufbau, Wirkungsweise und spezifische Elemente der griechischen Tragödie in der „Poetik“ des Aristoteles aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Es handelt sich dabei um eine unvollständige Schrift, vermutlich sind es Vorlesungsaufzeichnungen des Aristoteles, in denen er die Theorie des guten Dramas aufstellt.

Im Unterschied zu seinem Lehrer Platon schreibt Aristoteles der Tragödie läuternde Fähigkeiten zu, er stellt sie in einigen Punkten sogar auf dieselbe Stufe wie die Philosophie. Der Philosoph Aristoteles hebt somit das Theater von den anderen Künsten ab und gibt ihm eine Sonderstellung. Seine Schrift „Poetik“ belegt eindrucksvoll den Aufbau einer guten Tragödie, die einzusetzenden Stilmittel und die Wirkungssicherung auf die Zuschauer. Diese

---

<sup>93</sup> Aristoteles. 2002. S. 29

<sup>94</sup> Vgl. Latacz. 2010. S. 27 ff.

Theorie der Tragödie beeinflusst noch heutige Theatermacher, sei es, dass diese sich darauf berufen oder dass sie ihre Inszenierung Aristoteles' Erläuterungen entgegensetzen.

Warum die Tragödie von Aristoteles' Lehrer Platon als negativ für den Menschen eingestuft wurde, zeigt sich deutlich im Platonischen Höhlengleichnis, das Platon in seinem Dialog „Der Staat“<sup>95</sup> dargelegt hat. Das Höhlengleichnis ist der Grundstock seiner Erkenntnistheorie, die davon ausgeht, dass der Mensch in seiner Erkenntnis beschränkt ist. Es ist ihm nicht möglich, die Dinge in ihrer wahren Beschaffenheit, wie sie sie sind, zu erkennen. Was der Mensch sieht, sind bloße Abbilder des Seienden. Er vergleicht dies mit der Situation von Menschen in einer Höhle, die im Feuerschein bloß Schatten von Dingen sehen, die vor der Höhle geschehen. Daraus schlussfolgert Platon, dass die Tragödie eine weitere Verschlechterung der Erkenntnisfähigkeit des Menschen bedeutet, da den Zuschauern auf der Bühne nochmals Abbilder von Dingen, also Abbilder von anderen Abbildern, gezeigt werden. Dem Menschen werden hier also bloße Schatten und Abbilder als Realität vorgegaukelt.

Mit seiner Gleichstellung der Tragödie mit der Philosophie in wesentlichen Aspekten setzt Aristoteles also einen bedeutenden Schritt hinsichtlich Erkenntnis- und Kunsttheorie, ohne welchen die westliche Welt heute vermutlich eine andere Sichtweise auf Theater und Kunst hätte als die gegebene.

---

<sup>95</sup> Vgl. Platon. 1988

### **3.1 Der Mythos**

Konfliktsituationen, hervorgerufen durch schicksalshafte Wendungen, stehen im Mittelpunkt der Dramen. Schuld und Sühne beherrschen die Dramenstoffe. Traum und Wirklichkeit verschmelzen oftmals, zwei Welten, die diesseitige und die jenseitige, werden zum Handlungsort.

In der attischen Tragödie wie im Noh-Theater schlägt das Schicksal erbarmungslos zu. Es werden Kriege ausgefochten, es wird bittere Rache geübt und Figuren verfallen dem Wahnsinn. In Form von Geistern oder Göttern greift die übersinnliche Welt in das Schicksal des Helden ein und lenkt sein Dasein. Das Schicksal in Form von Göttern, Orakeln oder Geistern bringt den Helden vom tugendhaften Weg ab und verursacht eine Konfliktsituation, der der Held sich stellen muss.

Aristoteles versteht unter Mythos den Stoff der Tragödie, die Handlung, die Zusammensetzung der Geschehnisse. Der Mythos ist das wichtigste Element des Dramas. „[...] sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.“<sup>96</sup>

Die Verwandlung in eine andere Person, das Annehmen einer anderen Identität ist das ursprünglich aus dem Schamanismus kommende treibende Element des Dramas. Mit allen einhergehenden Ritualen wie Visionen, Traumreisen und Exorzismus haben schamanistische Motive Einzug ins Drama gehalten. Die Frage nach der Identität wird in einigen Stücken aufgeworfen. Besonders im Noh-Theater stehen die Identitäten der Charaktere von Beginn an nicht unbedingt fest. Das Drama dient vielmehr der Enthüllung der wahren Identität und damit der Konfliktlösung, die sich oftmals aus dem Spiel mit der Identität und der Verwandlung des Charakters ergibt.

---

<sup>96</sup> Aristoteles. 2002. S. 21

### 3.1.1 Archetypen des Noh-Theaters

„Diese Muster [menschlichen Handelns] sind Ausdruck der Archetypen, der Grundkonstanten menschlicher Wesensart, deren Ursprung im kollektiven Unbewußten der Menschheit liegt.“<sup>97</sup>

Anpassungen an klimatische Verhältnisse, an gesellschaftliche Entwicklungen und an regionale Gegebenheiten lassen im Menschen Regelfunktionen, Verhaltensweisen und psychische sowie soziale Handlungseinstellungen entstehen, die sich im Laufe der Zeit zu Normen entwickeln und von Generation zu Generation weitergegeben werden. Es entsteht eine kollektive Anschauungs- und Verhaltensbasis, ein sogenanntes kollektives Unbewusstes, das ein „Sammelbecken uralter menschlicher Erfahrungen [bildet], die sich in allen Zeiten und Kulturen wiederholen, und verrät Spuren des langen Entwicklungsprozesses der Psyche“<sup>98</sup>.

Das Sammelbecken generiert Urbilder menschlicher Handlungs- und Verhaltensweisen, sogenannte Archetypen. Auf diese Urbilder greift das Noh-Theater zurück, spricht: Es holt die Archetypen in Form von Symbolen ins Bewusstsein der Menschen.

Das Noh-Theater präsentiert den Zuschauern eine wohl bekannte Handlung. Urbilder, die im Volksglauben in Form von Märchen, Sagen und Legenden übergegangen sind, werden den Zuschauern auf dramatische Weise vor Augen geführt.

Im Noh-Theater geht es darum, den Zuschauern einen bekannten Stoff vorzuführen. Da sie mit dem Geschehen vertraut sind, verlangt es keine besondere Anstrengung, der Bühnenhandlung zu folgen. Vielmehr ermöglicht dies den Zuschauern, sich auf wesentlichere Dinge zu konzentrieren: auf menschliche Schwächen und Stärken, auf den Umgang mit ihnen, auf typisch menschliche Reaktionen und Verhaltensweisen und vor allem auf den Umgang mit Emotionen wie Schmerz und Leid.

---

<sup>97</sup> Kascha. 2005. S. 39

<sup>98</sup> Immoos. 1986. S. 33

Das japanische Noh-Theater bietet einen Mikrokosmos menschlicher Verhaltensweisen auf der Bühne, von dem die Zuschauer lernen und Erfahrungen sammeln können.

Die Themen des Noh-Theaters sind daher strengen Prinzipien unterworfen. Ein Kanon an Themenkreisen hat sich etabliert, der bis heute Einfluss auf das Repertoire des japanischen Theaters hat. So unterliegt der Bestand an archetypischem Material dem Kürzungsverbot, ein gewisser Bestand an archetypischen Elementen darf nicht unterschritten werden, sowie dem Erweiterungsverbot. Letzteres besagt, dass ein gewisser Bestand an archetypischen Elementen nicht überschritten werden darf, da dies die Gefahr mit sich zieht, dass das Wesentliche, also die Aussage eines Stücks, verloren geht.<sup>99</sup>

Die Archetypen des Noh-Theaters finden sich in den Spielgattungen wieder, die die Philosophin Hisaki Hashi<sup>100</sup> wie folgt beschreibt:

- **Götter-Noh:** Das Drama schildert eine Legende aus der Welt der Götter und hat meist einen Schrein zum Handlungsort.
- **Krieger-Noh:** Handlungsort ist die Unterwelt, in der die Seelen von im Krieg gefallenen Soldaten auf Erlösung hoffen.
- **Dramen-Noh:** Meist handeln die Spiele dieser Gattung von Frauen, deren Liebe den Tod überdauert und die auf Erlösung ihrer unglücklichen Liebe hoffen.
- **Noh-Dramen der irrsinnig gewordenen Personen/Gegenwartsspiele:** Die Spiele dieser Kategorie befassen sich intensiv mit wahnsinnig gewordenen Menschen, die auf Rache sinnen. Deren tragische Lebensumstände und die Erlösung davon sind Themenbereiche dieser Gattung. Das Drama behandelt aktuelle Themen und Ereignisse der jeweiligen Zeit.

---

<sup>99</sup> Kascha. 2005. S. 40 f.

<sup>100</sup> Yanagibashi. 1992. S. 12

- **Dämonen-Noh:** Überirdische negative Mächte stehen im Zentrum dieser Gattung. Die dämonischen Wesenheiten werden am Ende stets von guten Kräften erlöst.

Zeami verlieh den Noh-Stücken, unabhängig von ihrer Gattung, folgende Grundstruktur aus zwei Szenen: Zwei thematisch verbundene Szenen werden von einer Art Komödie, dem *kyōgen*, unterbrochen und gliedern sich in die Zeitstruktur des traumvisionären Noh-Spiels und der Gegenwartshandlung, die Handlung splittet sich also auf in Diesseits und Jenseits.<sup>101</sup>

Zumeist beginnt die erste Szene mit einem Mönch, der ein Grab, eine Ruine, ein Schlachtfeld oder einen Schrein besucht und sich an vergangene denkwürdige Ereignisse erinnert. Eine Person begegnet ihm in an diesem Ort und berichtet dem Mönch, der nach und nach einzuschlafen beginnt, über die wahre Bedeutung dieser Stätte. In der zweiten Szene, der Traumvision des Mönchs, zeigt die Person ihr wahres Gesicht. Sie selbst ist mit der Erzählung verbunden, sinnt auf Rache oder hofft auf Erlösung von einer unerfüllten Liebe oder einem anderen tragischen Leid. Durch das Berichten, Wiedererinnern und Eintauchen in ihre Vergangenheit wird die Figur – der Dämon oder Geist – von ihrem Leid erlöst.

---

<sup>101</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 54: Eine Noh-Aufführung umfasst bis ins 20. Jahrhundert mindestens ein Stück von jeder Gattung.

### 3.1.2 Archetypen der attischen Tragödie

„Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie die Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.“<sup>102</sup>

Im fünften vorchristlichen Jahrhundert, der Blütezeit der attischen Tragödie, wetteiferten Dichter im Rahmen der Großen Dionysien zu Ehren des Gottes Dionysos um den Sieg für die gelungenste Tragödie. Vom dritten bis fünften Tag der Dionysien traten die Tragödiendichter gegeneinander an. Jeweils eine Tetralogie, bestehend aus drei Tragödien und einem Satyrspiel, wurde an diesen Tagen aufgeführt und trat in Konkurrenz zu den Tetralogien der anderen Tage. Das Satyrspiel, ein klamaukartiges Spiel, ähnelt dem *kyōgen*-Spiel bei Noh-Aufführungen.

Satyrspiele haben Naturdämonen im Mittelpunkt des Geschehens. Ein Satyr ist ein männlicher Naturdämon mit Pferdeschweif, Pferdeohren und ausgeprägten Geschlechtsteilen. In seinem Gefolge tauchen Mänaden auf, weibliche Naturgeister, die mit Fell bekleidet sind und dem Satyr als erotische Gespielinnen dienen.<sup>103</sup>

In den Tragödien wiederum steht eine tragische Figur im Zentrum des Geschehens. Wie im Noh-Theater wird der Protagonist durch das Schicksal in eine leidvolle Situation gebracht, die einen tragischen Konflikt auslöst, dem die Figur zustrebt.

Aristoteles erachtete jene Fabel als erstrebenswert, die den Zuschauern bereits bekannt ist. Legenden, Sagen, Mythen und historische Ereignisse fanden so Eingang in die Tragödie. Bereits bekannte Stoffe erleichtern den Zuschauern das Verständnis und bieten eine Handlung, die aufgrund ihrer Überlieferung den Prinzipien der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit der Wendungen folgt. Tragödien führen den Zuschauern allgemein-menschliche Verhaltensweisen vor Augen, sie dienen als Mahnmal vor den Konsequenzen von falschen Handlungsweisen und erwecken Emotionen beim Publikum, das über das

---

<sup>102</sup> Aristoteles. 2002. S. 21

<sup>103</sup> Vgl. Weihe. 2004. S. 105 f.

Schicksal des Protagonisten ins Schaudern und Jammern gerät. Der Tragödiendichter zeigt also, „was [jederzeit und für jedermann] geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“<sup>104</sup>. Die Tragödie führt dem Publikum also Handlungsmodelle – Archetypen – vor Augen. Die Protagonisten und die Fabel, in die sie verstrickt sind, sind Symbole für allgemein menschliche Bedürfnisse, Handlungen und Einstellungen.

In groben Zügen finden sich folgende Handlungselemente in der attischen Tragödie wieder:

Götter nehmen Einfluss auf das Schicksal der Menschen. Die Beeinflussung geschieht in Form eines Orakels (siehe „Ödipus“) oder durch das direkte Eingreifen in das Handlungsgeschehen („Iphigenie auf Aulis“). Wichtige Elemente der attischen Tragödie sind Schuld und Sühne bzw. Wahnsinn. Den tragischen Helden ereilt ein fatales Schicksal und er stürzt in einen seelischen Abgrund. Er sinnt auf Rache und/oder verfällt dem Wahnsinn („Orestie“).

Archetypische Elemente lassen sich wie folgt einteilen:

- Schicksals-Drama: Der Held wehrt sich gegen das ihm auferlegte Schicksal/den ihm schicksalhaft vorgezeichneten Weg. Gerade dieses Auflehnen verursacht sein Unglück.
- Märtyrer-Drama: Der Held opfert sich für Nahestehende (Beispiel: Iphigenie).
- Kriegs-Drama: Die Handlung strebt den erwünschten Zustand vom Krieg zum Frieden an.

---

<sup>104</sup> Aristoteles. 2002. S. 29

## 3.2 Grundlegende Theatertheorien

### 3.2.1 Handlungsaufbau und Struktur

Zeami und Aristoteles gehen von einer dreistufigen Struktur des Dramas aus. Diese Ordnung basiert auf dem Prinzip der nahtlosen Überführung eines Elements in das andere. Dieser Prozess basiert auf den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit.

Zeami bezeichnet die zeitlichen Strukturen des Noh-Theaters mit den Termini *jo*, *ha* und *kyū*. *Jo* lässt sich mit „Anfang“ übersetzen und meint die Einleitung einer Thematik bzw. die Einführung und Hinführung der Handlung in Richtung Konflikt. Das Geschehen eröffnet sich langsam den Zuschauern, macht sie mit den Figuren und dem Stoff der Handlung bekannt. Auf diesen Anfang folgt *ha*, was so viel wie „zerbrechen“ heißt. Die Darstellung entfaltet ihren Höhepunkt, ein Konflikt entsteht und das Handlungsmotiv tritt deutlich vor die Augen der Zuschauer. Dieses *ha* geht nahtlos in *kyū* über, den Schlussteil, der übersetzt mit „rasch“ bezeichnet werden kann. Rasch erfolgt also auf den Konflikt die Auflösung, die die losen Enden des Hauptteils zusammenführt.<sup>105</sup>

Die Grundidee der japanischen Dramaturgie besteht also aus einer gelungenen sukzessiven Aufeinanderfolge von Anfang, Mitte und Ende.

Für Aristoteles ist der Aufbau der Tragödie ein wesentliches Element zur Wirkungsweise des Dramas auf das Publikum. „Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat; [...]“<sup>106</sup> Die Handlung soll laut Aristoteles in sich abgeschlossen und nach bestimmter Art und Weise aufgebaut sein. Die Tragödie besteht aus Anfang, Mitte und Ende und umfasst einen Zeitraum von weniger als 24 Stunden. Der Anfang führt in den Mythos ein, er steht für sich allein und setzt kein Handlungsgeschehen voraus. Es ist ein Element, „was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht“<sup>107</sup>. Die Mitte steht für den

---

<sup>105</sup> Vgl. Yanagabashi. 1992. S. 1 ff.

<sup>106</sup> Aristoteles. 2002. S. 25

<sup>107</sup> Ebd.

Hauptteil der Tragödie, der die Fäden des Anfangs aufgreift und einen Konflikt entwickelt, der am Ende gelöst wird. Das Wesentliche dieses Aufbaus der Tragödie liegt in der Verbindung der drei Elemente. Anfang, Mitte und Ende folgen den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Das heißt, die Dramaturgie der Tragödie ist nur dann gelungen, wenn die Handlungen der Figuren wahrscheinlich sind, das bedeutet, aus ihren Charakterzügen logisch sind, und nur so und nicht anders erfolgen können. Ödipus zum Beispiel blendet sich selbst, als er erfährt, dass er seine eigene Mutter geheiratet und seinen Vater getötet hat, weil er ein tugendhafter Charakter ist, der sich nach diesem Geschehen von der Welt zurückziehen muss.

### 3.2.2 Das Prinzip der Nachahmung

Worauf bezieht sich das Drama eigentlich? Was macht das dramatische Erlebnis aus?

Hierin sind sich Noh-Theater und griechische Tragödie einig. Es geht beim dramatischen Erlebnis um Nachahmung.

Zeami legt der Tragödie den Begriff *monomane* zugrunde, der übersetzt so viel wie „vollkommene Nachahmung“ bedeutet. „Das Wesen der Darstellung besteht in der vollkommenen Nachahmung, doch muß je nach den Umständen ein mehr oder weniger feiner Grad beachtet werden.“<sup>108</sup>

Nachgeahmt werden auf der Noh-Bühne weder realitätsgetreu der Alltag noch Details der nachzuahmenden Figuren oder Gegenstände. Es geht um alles andere als um eine Kopie des Alltags. Vielmehr werden handelnde Personen in ihrer Vollkommenheit dargestellt. Dies führt dazu, dass das Noh-Theater lediglich die wesentlichen Merkmale von Personen und Dingen wiedergibt, was sich in den Masken und Kostümen (Wiedergabe der prägnantesten Eigenschaften der zu verkörpernden Personen), den Bewegungen (sparsam und eindeutig nachvollziehbar) und den Requisiten (sparsame Verwendung und multiple Einsatzmöglichkeiten) spiegelt.

Weiters spielen ästhetische Aspekte bei *monomane*, der vollkommenen Nachahmung, eine große Rolle. Vermieden in der Darstellung wird alles Hässliche bzw. Unansehnliche. Die Nachahmung ist eine idealisierende, die das Drama in den Bereich des Künstlichen und somit des Künstlerischen hebt. Während das Prinzip *monomane* bei Kanami noch dem Realismus, also der realistischen Nachahmung, zuzuschreiben war, verlieh dessen Sohn Zeami dem Noh-Theater durch die Ausklammerung des Detailgetreuen und Hässlichen aus der Darstellung und der Hinzufügung weiterer dramatischer Elemente einen elitären Charakter. Zeami lag es daran, vor allem die japanische Eliteschicht zu packen.<sup>109</sup> Das Noh-Theater wird somit zu einer Kunstform der dezenten Anspielung.

---

<sup>108</sup> Zeami. 1961. S. 38

<sup>109</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 3

Die Beschränkung Zeami auf das Wesentliche und Ästhetische in der Darstellung hat zweierlei Gründe. Zum einen bettet Zeami, als ehemaliger buddhistischer Mönch, das Noh-Theater in eine buddhistische Symbolwelt. Die Basis der buddhistischen Philosophie ruht in der Loslösung von „bunten Bildern der Erscheinungswelt“<sup>110</sup> und in der Versenkung des Selbst in das Wesentliche des eigenen Ich und der Welt. Details verschwimmen zu unwesentlichen Erscheinungsformen. Es gilt, den Kern, das Wesentliche des Seienden, in der Welt zu erfassen. Dies spiegelt sich auf der Noh-Bühne in sparsamen essenziellen Bewegungen und Darstellungsweisen wider.

Zum anderen soll das Publikum, die Adeligen, durch die Darstellung von Niederm und Hässlichem nicht verschreckt werden.<sup>111</sup>

Aristoteles' Theorie der Tragödie beruht ebenfalls auf dem Prinzip der Nachahmung, genannt *mimesis*. Nachahmung kann auf zweierlei Weise geschehen, durch Erzählung/Zeigen/Demonstrieren oder durch unmittelbare Wiedergabe ohne Zwischenschaltung eines Erzählers. Die Tragödie zeichnet sich durch Letzteres aus, nämlich durch Nachahmung von Handelnden, deren Absichten, Charakteren und Haltungen. „Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden.“<sup>112</sup> Es geht also darum, Charaktere zu analysieren und deren Handlungsweisen auf der Bühne wiederzugeben.

Erfolgt die *mimesis* der griechischen Tragödie auf realitätsgetreue Weise oder wird diese stilisiert wie im Noh-Theater auf die Bühne gebracht? Zeami verlieh dem Noh-Theater mit dem Nachahmungsprinzip *monomane* künstlerischen Wert und allgemein gültigen Erkenntnisanspruch, da die Handlungen und Charaktere auf der Bühne von allem Konkreten und Detaillierten losgelöst für allgemeine menschliche Situationen stehen. Auch Aristoteles legt in seiner „Poetik“ dar, dass *mimesis* alles andere als kopierter Alltag ist, sondern vielmehr die Herausgelöstheit der Situation aus einem konkreten Hintergrund wiedergibt und somit von universell gültigem Anspruch ist. Dies zeigt sich in

---

<sup>110</sup> Vgl. Zeami. 1961. S. 17

<sup>111</sup> Vgl. ebd. S. 38

<sup>112</sup> Aristoteles. 2002. S. 23

seiner Darlegung des wesentlichen Unterschiedes zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung.

„Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse -; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“<sup>113</sup>

Wie im Kapitel über Masken bereits ersichtlich, geht es in der Darstellung der Tragödie um die Betonung der allgemeinen wesentlichen Merkmale von handelnden Figuren, die eindeutig vom Publikum durch ihre Einfachheit und Symbolhaftigkeit erkannt werden können. Aristoteles erhebt den Dichter in den Stand eines Künstlers und vergleicht die Dichtkunst mit der Malerei. Wie der Maler so idealisiert (oder karikiert) der Dichter seine Figuren.

Ein interessantes Detail der griechischen Tragödie ist ihre Darstellung von „besseren Menschen“. Wie das Noh-Theater richtet sich das griechische Drama an eine Eliteschicht, die sich mit dem Helden identifizieren soll. Daher wird alles Niedere auf der Bühne vermieden und die Darstellung überhöht und idealisiert. Die Tragödie bildet bessere Menschen ab. Wie der Maler den Abzubildenden zwar ähnlich, aber gleichzeitig schöner malt, muss der Dichter die dramatischen Figuren idealisieren.

Wie geschieht Nachahmung und woher kommt sie?

*Monomane* verlangt ein Verwandeln in die darzustellende Gestalt, daraus folgen die Bewegungen. Das heißt, aus dem Äußeren, also aus der Erscheinung, entwickelt sich die innere Angleichung.<sup>114</sup> Um die Nachahmung von handelnden Personen zu vervollkommen, benötigt es intensive Studien über diese. Noh-Darsteller werden bereits in jungen Jahren ausgebildet und trainiert. In einem intensiven Studium werden die wesentlichen Attribute der darzustellenden Personen analysiert, interpretiert und adaptiert. Wesentliche

---

<sup>113</sup> Ebd. S. 29

<sup>114</sup> Vgl. Zeami. 1961. S. 16

Informationen über die jeweiligen Charaktere sind unabdingbar. Es geht vor allem darum, „zuerst sich in die Gestalt [zu] verwandeln, dann seine Bewegungen [zu] zeigen“<sup>115</sup>. Die Reihenfolge ist eindeutig: Die Verwandlung geschieht aus dem Inneren, dem Geist, heraus. Erst wenn die Verwandlung bereits vollständig ist, geschehen die Bewegungen bzw. geschieht die Darstellungsweise.

Bei Zeami hat *monomane* also eine dreifache Bedeutung:

- „Realismus“ im Theater – Nachahmung der Wahrscheinlichkeit innerhalb des Handlungsgeschehens
- Mittel der Realisierung der Körper- und Rollentechnik
- Disziplin der Darsteller<sup>116</sup>

Der *mimesis*-Begriff, der vom Tanz kommt<sup>117</sup>, taucht bei Platon im Hinblick auf Erzählweisen und bei seiner Ideenlehre auf. Der Philosoph unterscheidet die mimetische Rede (heute direkte Rede) von der diegetischen (der erzählenden Rede). Mit *mimesis* bezeichnet Platon zum einen die direkte Rede, die unmittelbar Handlungen bzw. Gesagtes wiedergibt.

„Sich einem anderen in Sprache und Haltung anzugleichen, heißt doch, jenen nachzuahmen. [...] In einem solchen Fall gestalten Homer und andere Dichter die Erzählung in der Form der Nachahmung (also der unmittelbaren Wiedergabe).“<sup>118</sup>

Zum anderen steht *mimesis* bei Platon für die Nachahmung/Abbildung der vollkommenen Ideen. Alle Erscheinungen unserer Welt sind bloße Abbilder des wahrhaft Seienden, der Ideen. Demzufolge sind die Erscheinungen, da bloß Abbildungen, mangelhaft. *Mimesis* ist bei Platon daher negativ konnotiert, da die *mimetische* Wiedergabe bloß mangelhaft abbildet bzw. nachahmt.<sup>119</sup>

Aristoteles hebt den *mimesis*-Begriff im Wert. In seiner philosophischen Anschauung sind die universellen, vollkommenen Ideen nicht abgespalten vom Seienden. Vielmehr bezieht sich das Seiende auf die Idee im Sinne der

---

<sup>115</sup> Ebd.

<sup>116</sup> Vgl. Yanagabashi. 1992. S. 28

<sup>117</sup> Vgl. Platon. 1982. 3. Buch/393c

<sup>118</sup> Ebd.

<sup>119</sup> Vgl. ebd.

Teilhabe. Die *mimetische* Nachahmung hat also Anteil am Vorbild und ist deshalb in keiner Hinsicht geringer im Wert. Zudem ist Nachahmung für Aristoteles mit Freude am Lernen verbunden. Seine Beobachtungen zeigten ihm, dass Kinder Spaß daran haben, Erwachsene und deren Handlungen und Reden nachzuahmen. Aristoteles definiert *mimesis* als das Vermögen, mittels einer körperlichen Geste eine Wirkung zu erzielen.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Vgl. Aristoteles. 2002. S. 151 ff.

### **3.2.3 Darstellungsweise**

Erkenntnis(-fähigkeit) der Zuschauer und/oder der Schauspieler ist einer der wesentlichen Aspekte von Noh-Theater und antiker griechischer Tragödie. Die dramatische Aufführung geht weit über eine bloße Unterhaltungsfunktion hinaus. Vielmehr liefern die Darbietungen Einsichten in das Wesen des Menschseins, in Stärken und Schwächen, Moral, Vernunft und Entscheidungsfähigkeit. Das dramatische Geschehen auf der Bühne spiegelt mikrokosmisch einen Ausschnitt der realen Welt wider, in welchem das Publikum sich wiedererkennt. Vor den Augen der Zuschauer finden ritualisierte Situationen statt, die sie selbst in der einen oder anderen Form bereits erlebt haben, sei es die Empfindung von Emotionen wie Eifersucht, Hass, Sehnsucht, Liebe u.v.m. Verschiedenartige Reaktionen auf diese Situationen und Emotionen werden durch die Schauspieler vorgeführt und dem Publikum zur Reflexion angeboten. Erkenntnis von Richtig und Falsch und das Erleben und Ausleben diverser tiefer Emotionen durch Identifikation mit den Schauspielern sind die angestrebten Resultate. Erkenntnis und Einsicht werden durch verschiedene Mittel der Darstellung gefördert.

### 3.2.3.1 *Yûgen*

*Yûgen*, „Schönheit mit geheimnisvoller Tiefe“, beeindruckt als Mittel der Darstellung das Publikum. Der Begriff setzt sich zusammen aus „*yû*“, das „Schwachheit/Schattenhaftigkeit“ bedeutet, und „*gen*“, das für „Trübheit“ und „Dunkelheit“ steht. Übersetzt ergibt sich „sinnlich nicht fassbares Dunkel/Tiefe“ als Bedeutung für „*yûgen*“<sup>121</sup>. Es handelt sich dabei um einen ästhetischen Aspekt, um ein geistiges, künstlerisches Ausdrucksmittel, das auf *monomane*, der Beherrschung des Körpers, basiert. Es geht hierbei um eine grundlegende Erkenntnis und Einsicht, die nicht sinnlich fassbar ist. „*Yûgen*“ ist das Mittel der Darstellung, das Zuschauern und Schauspielern existenzielle Einsichten in das menschliche Wesen und in ethische Handlungsmuster gewährt. Der Begriff bezeichnet zwar „eine hochgepflegte, verfeinerte und elegante Schönheit“<sup>122</sup>, darf aber keinesfalls als oberflächliche Schönheit verstanden werden. Vielmehr offenbart „*yûgen*“ spirituelle geistige Schönheiten, die bereichern, aufwühlen und berühren.

Die älteste Erwähnung des Begriffes „*yûgen*“ findet sich im 5. Jahrhundert v. Chr. bei Laotse in der Bedeutung von „Transformator für eine Welt jenseits der Erscheinungsformen“<sup>123</sup>. „*Yûgen*“ ist das Resultat der Gleichwerdung von sinnlicher und transzendentaler Welt.

„Das Tao mildert seinen Glanz (weil dieses ungemildert für den Menschen unerträglich wäre), es vereint sich mit dem Staub, das ist die geheime (unergründliche, tiefe, alles Denken übersteigende) Gleichwerdung.“<sup>124</sup>

Im Buddhismus der Han-Periode (20 bis 220 n. Chr.) steht „*yûgen*“ für das generelle Erfassen von Wirklichkeit. In der Poetik des 10. Jahrhunderts meint der Terminus „mystische Tiefe“. Egal in welchem Zusammenhang „*yûgen*“ genannt wird, stets bezeichnet dieser Begriff ein tiefes Verständnis der Wirklichkeit, ein grundlegendes Erfassen der Realität, ein Sich-gewahr-Werden

---

<sup>121</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 5

<sup>122</sup> Yanagibashi. 1992. S. 27

<sup>123</sup> Kascha. 2005. S. 5

<sup>124</sup> Ebd.

der essenziellen Wahrheiten. „Yûgen“ wird dem Drama als Prinzip der Darstellung zugrunde gelegt.

„Überblicken wir die verschiedenen Arten von Menschen und wie sie sich in der Welt bewegen, so kann man sagen, daß das Verhalten der hohen Adligen, ihre feine Art und ihre überragend schöne Erscheinung das Wesen des Yûgen offenbaren. So ist ohne Zweifel das Schöne und Sanfte das eigentliche Wesen des Yûgen. Die vornehme, ruhige Eleganz der Erscheinung ist das Yûgen der menschlichen Gestalt. Den feinen, edlen Wortgebrauch, wie er sich bei vornehmen Persönlichkeiten findet, erfrage man genau, und falls dann selbst das unscheinbare Wort diesen Adel besitzt, so liegt darin das Yûgen der Worte. Wenn in der Musik die Melodie sanft dahinströmt und sich weich und gefällig anhört, so ist dies das Yûgen der Musik. Ist beim Tanz, nach genügend Ausbildung darin, die Körperhaltung schön und bewegt man die Zuschauer durch die Ruhe und Gefälligkeit der Gesten, so ist dies das Yûgen des Tanzes. Ist bei der Darstellung der Typen die Gestalt schön, so ist dies das Yûgen der Darstellung.“<sup>125</sup>

Zeami „yûgen“ spaltet sich in zwei Bedeutungen auf, die auf die Ausbildung des Schauspielers und dessen Beobachtungsgabe aufbauen. Zum einen spricht Zeami vom „inneren yûgen“, das den Zustand des vertieften, erweiterten Bewusstseins des Schauspielers widerspiegelt, zum anderen vom „äußeren yûgen“, das die Perfektion und Schönheit der Darstellung ausdrückt. Es handelt sich hierbei um eine geheimnisvolle, verborgene Schönheit, die das Resultat von Disziplin und Körperdarstellung ist und den Zuschauern Erkenntnis und tiefes Verständnis des Seienden ermöglicht. Mithilfe dieses künstlerischen Mittels erweckt Zeami die Aufmerksamkeit des Publikums. Wie obiges Zitat belegt, wird yûgen als Attribut der Adligen gesehen, das bedeutet, dass eine Analyse und Beobachtung von adeligen Vorbildern für Schauspieler unabdingbar ist. „Wir müssen aber gleichwohl ihre Art zu sprechen und auch ihr äußeres Auftreten so genau wie möglich erkunden“,<sup>126</sup> so Zeami.

---

<sup>125</sup> Zeami. 1961. S. 104

<sup>126</sup> Ebd. S. 38

### 3.2.3.2 Peripetie und Wiedererkennung

Das griechische Theater hat den Zweck der Schulung der Erkenntnisfähigkeit und der moralischen Gesinnung. Dies geschieht mit den Mitteln der Inszenierung, Charakterisierung, des Mythos, der Sprache und Melodik.<sup>127</sup>

Besonders geschult wird die Erkenntnisfähigkeit der Zuschauer durch Geschehnisse, die sie am meisten ergreifen, in Form von Peripetien und Wiedererkennung. Unter Peripetie in der griechischen Tragödie versteht man den Umschlag von Glück ins Unglück. Eine unbescholtene, vorbildliche Figur gerät durch das Schicksal oder durch einen unbedachten Fehler in eine katastrophale Situation. Ihr Glück schlägt schlagartig in Unglück um. Dies führt bei den Zuschauern zu einer heftigen, schockartigen Reaktion, die gleichzeitig die Handlung zum Stoppen bringt und einen Reflexionsprozess auslöst.

Ähnliches gilt für das Prinzip der Wiedererkennung. Eine Figur wird als bestimmter Charakter identifiziert, was Folgen mit sich zieht. Ein unbedachter Moment stürzt die Figur schließlich ins Unglück.

---

<sup>127</sup> Vgl. Aristoteles. 2002. S. 21

### 3.2.3.3 Bewegungsformen

Beide diskutierten Theaterformen stützen sich auf sparsame, reduzierte, minimalistische Bewegungsformen, die nur das Essenzielle wiedergeben. Es sind beinahe rituelle Handhabungen, die die Schauspieler darbieten. Durch diese Reduzierung auf das Wesentliche wird der Zuschauer auf den Kernpunkt der Thematik hingeführt und erlebt kaum Ablenkungen davon. Er kann sich voll und ganz dem zentralen Kern der Darbietung widmen.

Betrachtet man die beiden zu besprechenden Theaterformen, ist zu sehen, dass beide vom Schauspieler ein hohes Maß an Kraftanstrengung vorsehen, bedenkt man das Tragen von schweren Kostümen und Masken sowie die Witterungsbedingungen, denen die Schauspieler ausgesetzt waren. Man vermutet, dass die Schauspieler des Noh- und des griechischen Theaters eine athletische Ausbildung genossen sowie auch ein Stimmtraining, Unterricht in Tanz und Gesang.

„Wir benutzen unseren Körper im täglichen Leben auf eine grundsätzlich andere Weise als in Situationen der ‚Darstellung. Im täglichen Leben benutzen wir eine Körpertechnik, die bedingt ist durch unsere Kultur, unseren sozialen Status und unseren Beruf. Aber im Zustand der ‚Darstellung‘ ist der Gebrauch unseres Körpers ein völlig anderer.“<sup>128</sup>

So der interkulturell arbeitende Regisseur Eugenio Barba, der die Technik der Körperbewegungen im Theater studierte. Dass die Bewegungen der griechischen Schauspieler dem Alltäglichen enthoben sind, hat vielerlei Gründe: Perspektive, Entfernung zum Publikum, Schwere der Gewänder, aber vor allem Ausbildung und Hintergrund der Schauspieler sowie Beschränkung auf das Wesentliche des dramatischen Geschehens.

Eine schauspielerische Detailarbeit ist schon allein aufgrund der räumlichen Entfernung zu den Zuschauern nicht möglich. Für unser heutiges Publikum erscheinen die Gesten der damaligen Schauspieler wohl übertrieben und gekünstelt. Doch genau das war Sinn und Zweck der Technik. Die Bewegungsmuster laufen demonstrativ ab, zeigen den Zuschauern sofort, worum es geht, lassen wenig Spielraum für Interpretation, sondern verweisen direkt auf das Wesentliche.

---

<sup>128</sup> Pfaff/Keil. 1996. S. 75

Die attische Tragödie kennt keine Regieanweisungen. Vielmehr beschreiben die Figuren, was geschieht. Hecuba beispielsweise kommentiert Odysseus' Gesten: „Odysseus, I can see you hide your hand under.“<sup>129</sup> Diese Art des deklamatorischen Schauspiels ist der Redekunst geschuldet, da einige Schauspieler hauptberuflich als Redner tätig waren. Es ist die Handbewegung, die große Geste, die Gefühle schildert, Emotionen ausdrückt. Die Bewegung folgt also der Rede. Quintilian beschreibt dies wie folgt: „The hands, I might almost say, do the speaking by themselves. With the hands we demand, we promise, we summon, we dismiss, we threaten, we entreat [...]“<sup>130</sup>

Für die Hände gibt es eine Vielzahl an gewichtigen Ausdrucksmöglichkeiten. Die Arme über den Kopf haben deutet z. B. ein Gebet an. Ein halb ausgestreckter Arm, die Hand mit der Innenfläche nach vor, die andere Hand gegen den Körper gedrückt, das Gesicht weggedreht, symbolisiert Angst. Trauer drückt sich etwa aus im Fallenlassen des Kopfes, zu Boden schauen, Haare raufen oder den Mantel über den Kopf ziehen. Freude zeigt der Schauspieler durch Hüpfen im Kreis an; das Reichen der Hände deutet einen Eidschwur an.<sup>131</sup>

„Jedes Phänomen im Universum entwickelt sich in einer bestimmten Sequenz. Selbst der Schrei eines Vogels oder das Geräusch, das ein Insekt macht, entspricht dieser Sequenz. Sie heißt Jo, Ha, Kyu.“<sup>132</sup>

Laut Zeami folgen die zeitlichen Abfolgen des Universums dem Urprinzip *jo-ha-kyū*. Jedes Ereignis, jedes Phänomen gliedert sich in Anstieg (*jo*), Mitte/Höhepunkt (*ha*) und Ende/Abstieg (*kyū*). Zeami legt dieses Prinzip sowohl auf die Dramaturgie seiner Noh-Stücke um wie auch auf die einzelnen Bewegungs- und Gestikeinheiten der Schauspieler. *Jo-ha-kyū* kennzeichnet den Rhythmus der Geschehnisse und den Ablauf und die Geschwindigkeit der Handlungsweisen – vergleichbar mit dem Atem einer Bewegungseinheit. Es ähnelt einem Einatmen, einem langsamen Hintasten an die Bewegung, einem

---

<sup>129</sup> Arnott. 1989. S. 50

<sup>130</sup> Ebd. S. 55

<sup>131</sup> Vgl. ebd. S. 58 ff.

<sup>132</sup> Oida. 1998. S. 59

Stillhalten auf dem Höhepunkt, wenn der Atem komplett die Lungen füllt, und einem entspannten Ausatmen und Ausgleitenlassen der Bewegung.

Beispiele:

- **Öffnen (*hiraki*):** Der Schauspieler startet (*jo*) mit einem Schritt zurück und hebt die Arme zur Seite. Als Höhepunkt (*ha*) geht er einen weiteren Schritt zurück und streckt die Arme durch. Das Bewegungsmuster wird mit einem erneuten Rückwärtsschritt und dem Senken der Arme beendet (*kyū*).<sup>133</sup>
- **Der Hieb (*uchikomī*):** Der Schauspieler macht zwei Schritte nach vor und hebt dabei den geschlossenen Fächer seitlich auf Hüfthöhe (*jo*) und von dort bis nach oben (*ha*). Zum Schluss senkt er den Fächer auf Brusthöhe und streckt den Arm nach vor (*kyū*)<sup>134</sup>.

Da die Bewegungsmuster (*kata*) starren Vorgaben folgen, stellt sich die Frage nach der kreativen Gestaltungsmöglichkeit des Schauspielers. Und Möglichkeiten zur Interpretation sind gegeben! Das Tempo eines ablaufenden Bewegungsmusters steigert sich bis zum Schluss. Der Bewegungsablauf ist gekennzeichnet durch eine stets schneller werdende Bewegungsabfolge und einem Bewegungsstopp, einem Rhythmus von Aktivität und Ruhe.

Der bekannte Noh-Schauspieler Kanze Hideo vergleicht die Grundstruktur *jo-ha-kyū* mit einem gezielten Lenken und einer Aufnahme von Energie:

„Eine der Grundbewegungen des Noo ist, konzentrierte Energie auf einen Punkt weit entfernt von dieser Bühne zu lenken, und dann, nachdem ein Augenblick verstrichen ist, sich öffnen und diese Energie wieder in sich hineinzuziehen. Man hat dabei das Gefühl, als würde man sich Hunderte von Metern bewegen.“<sup>135</sup>

Das Können eines Noh-Schauspielers zeigt sich im bewusst gestalteten Tempo eines Bewegungsmusters und vor allem in der Steuerung des Bewegungsstopps, des „Augenblicks“, wie Kanze Hideo schildert, bis zum

---

<sup>133</sup> Vgl. Blassen. 1987 S. 97

<sup>134</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 96

<sup>135</sup> Stiller. 1983. S. 19

Übergang zum nächsten Bewegungsmuster. Mit dieser Kombination von Ruhe und Aktivität beweist der Darsteller sein schauspielerisches Geschick.<sup>136</sup>

Requisiten werden dem Konzept gemäß spärlich eingesetzt und können in mehrfacher Bedeutung verwendet werden. Eine Bambusvorrichtung kann z. B. als Berg, als Hütte oder auch als Höhle dienen. Mit kleineren Bambusstäben können die Umriss eines Wagens oder eines Bootes angedeutet werden. Der Fächer kann für einen Pinsel stehen, für Essstäbchen usw.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 92

<sup>137</sup> Vgl. Dembski. 2003. S. 34 ff.

### 3.2.3.4 Psychische Effekte

Die zu behandelnden Theaterformen greifen auf das kollektive Unbewusste der Zuschauer zu. Menschliche Grundkonstanten wie Archetypen, Werte und Symbole prägen das Verständnis des Menschen von grundlegenden Prozessen und moralischen Werten wie Dankbarkeit, Vergebung, Großherzigkeit usw. Beispiele und Vorbilder finden sich quer durch die Kulturen in Mythen, Sagen, Märchen und Legenden.

„Das kollektive Unbewusste bildet das Sammelbecken uralter menschlicher Erfahrungen, die sich in allen Zeiten und Kulturen wiederholen, und verrät Spuren des langen Entwicklungsprozesses der Psyche. Die in ihm gereiften Archetypen (wörtl. Urbilder) haben die Funktion einer grauen Eminenz.“<sup>138</sup>

Die öffentliche Bühnendarstellung solcher allgemein verankerten Archetypen bzw. deren Umkehrung bedeutet eine Spiegelung des Zuschauer-Inneren im Außen. Der Zuschauer begegnet seinen Handlungsmustern und Werten auf der Bühne, sein Inneres wird nach außen gekehrt und öffentlich thematisiert. Ängste, Zweifel, Wut und tiefe Trauer zeigen sich dem Menschen aus einer neuen Perspektive. Zeami und Aristoteles gehen daher von einer existenziellen Wirkung des dramatischen Geschehens auf die Psyche der Zuschauer aus. Wo Aristoteles von einer Reinigung von einem Übermaß an Erregungszuständen spricht, verweist Zeami auf eine Abreaktion von Spannung bzw. einer Entspannung von Konflikten im Zuschauer. Es geht nicht nur darum,

„die für die spirituelle Entwicklung des Menschen so bedeutsame innere Begegnung mit den Archetypen auf der Bühne äußerlich zu spiegeln und dadurch bewußt zu machen. Vielmehr geht es um die mit der Darstellung der archetypischen Handlungsmuster verbundene latente psychophysische Wirksamkeit, die die geistige Verbindung mit dieser Thematik sowohl beim Schauspieler als auch beim Zuschauer auslöst.“<sup>139</sup>

Persönliche Erfahrungen des Zuschauers werden mit dem archetypischen Prozess auf der Bühne in Verbindung gebracht. Zuschauer und Schauspieler nehmen an einem kreativen, psychophysiologischen Ereignis teil und heben somit die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum auf. Der kathartische

---

<sup>138</sup> Ebd. S. 39

<sup>139</sup> Ebd. S. 40

bzw. konfliktlösende Vorgang stiftet Identität zwischen Schauspielern und Zuschauern und findet, wie Angela Waldegg es bezeichnet, „in den Räumen der Seele statt“<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Waldegg. 1993. S. 133

#### 3.2.3.4.1 Themenspektren

Zwischen 1600 und 1867 setzte sich ein Kanon von 250 Noh-Stücken durch, der sich in fünf Themeneinheiten unterteilt und der von Zeami entwickelten Dramaturgie des *mugen-nô*, Traum-Noh, folgt, und aus zwei durch ein komisches Zwischenspiel, *kyôgen*, verbundenen Szenen besteht.

Folgende Elemente werden thematisiert:

- 1) Gottheiten: Die *kamimono* (Götterspiele) schildern Legenden unterschiedlicher Götter.
- 2) Der Mann als Held: Die *shuramono* (Unterweltsspiele) bringen ruhelose Seelen gefallener Krieger auf die Bühne, die auf ihre Erlösung warten.
- 3) Die Frau als Liebende: Die *kazuramono* (Perückenspiele) thematisieren die hingebungsvolle, über den Tod hinausgehende Liebe einer (heldenhaften) Frau, die auf die Erlösung wartet.
- 4) Der Mensch in der Krise: Die *kyoranmono* (Wahnsinnspiele), *onryomono* (Rachespiele) oder *genzaimono* (Gegenwartsspiele) befassen sich mit dem Leiden von Frauen, die durch Rachegeanken oder Tod eines Geliebten in den Wahnsinn getrieben werden und auf Erlösung warten.
- 5) Erscheinungen des Überirdischen: Die *kirimono* (Schlussspiele) schildern Geschehnisse mit überirdischen Wesen und Mächten, wobei die negativen Kräfte stets durch das Gute erlöst werden.<sup>141</sup>

Mit Ausnahme von 1) handeln Noh-Stücke ausschließlich von helden- und tugendhaften Menschen, die durch einen Fehler bzw. ein Nicht-loslassen-Können von weltlichen Dingen an der Welt haften bleiben und Erlösung ihres Zustandes ersehnen.

Auch Aristoteles' Theorie zufolge sind es tragische Helden, die durch einen schicksalhaften Fehler ins Unglück stürzen, welches Leiden und Furcht beim Publikum auslöst. Die Handlung wendet sich durch Peripetie, den „Umschlag

---

<sup>141</sup> Vgl. Immoos. 1986. S. 143 ff.

dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil“ und durch Wiedererkennung, einen „Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis“<sup>142</sup>.

1. „Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich.
2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich noch jammervoll noch schaudererregend.
3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern. Denn das eine stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, das andere bei dem, der dem Zuschauer ähnelt, der Jammer bei dem unverdient Leidenden, der Schauder bei dem Ähnlichen. Daher ist dieses Geschehen weder jammervoll noch schaudererregend.

So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.“<sup>143</sup>

Aristoteles unterscheidet vier Arten von Tragödien.

- 1) Die komplizierte Tragödie: Sie besteht ganz und gar aus Peripetie und Wiedererkennung.
- 2) Die von schwerem Leid erfüllte Tragödie wie die Aias- und die Ixion-Tragödien.
- 3) Die einen Charakter darstellende Tragödie wie „Phthiotides“ und „Peleus“
- 4) Unterweltstragödien wie „Phorkides“ und „Prometheus“<sup>144</sup>

Die griechische Tragödie und das japanische Noh-Theater erkennen die Wichtigkeit der Ähnlichkeit von Held und Zuschauer für die psychische Wirkung auf das Publikum an. Der Zuschauerkreis des Noh-Theaters besteht aus Adeligen und/oder Samuraikriegern, so führen die Darsteller auf der Bühne ihnen ihresgleichen vor Augen: tragische Helden und Krieger, die aufgrund eines Fehlers, der jedem von ihnen unterlaufen kann, ins Unglück stürzen bzw. dem Wahnsinn verfallen. Die Identifikation mit der Darstellung auf der Bühne ist hier zu 100 Prozent gegeben.

---

<sup>142</sup> Aristoteles. 2002. S. 35

<sup>143</sup> Ebd. S. 39

<sup>144</sup> Vgl. ebd. S. 57

#### 3.2.3.4.2 *Kanon*

Der japanische Noh-Kanon unterliegt einem Kürzungs- sowie einem Erweiterungsverbot. Das Kürzungsverbot soll einen Minimalbestand an archetypischen Handlungsmustern und Bewegungsmustern sichern. Im Gegenzug dazu erhebt das Erweiterungsverbot den Anspruch an Vollkommenheit und Vollständigkeit an Handlungsmustern und Thematiken. Es soll den Bestand an wesentlichen Noh-Elementen sichern und gleichzeitig vor Erweiterungen schützen, die den reduktionistischen Noh-Stil stören und vom Essenziellen ablenken.<sup>145</sup>

Einen vergleichbaren Anspruch stellt Aristoteles an den „Kanon“ der Tragödien. Zwar belegt er das Repertoire nicht mit Kürzungs- oder Erweiterungsverboten, er erachtet jedoch die Frage der Ausdehnung eines Stückes als essenziell zur Wirkungssicherung. Er definiert die Tragödie als „Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“<sup>146</sup>. In der „Poetik“ schildert Aristoteles die bestimmte Größe als eine Dimension, die notwendig ist, um nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit einen Umschlag von Glück ins Unglück herbeizuführen.<sup>147</sup>

Im Vergleich zum Noh-Theater ergibt sich ein interessanter Ansatz, was die Einheit bzw. die Dramaturgie betrifft, die erforderlich ist, um die Wirkung von Jammer und Schaudern bzw. Lösung von Anspannung im Zuschauer zu entfalten.

„Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat“, so Aristoteles (Die Poetik, S. 25).

„Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht [vgl. *jo*: den Beginn einer Handlung bzw. eines Bewegungsmusters]. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt [vgl. *kyū*: das Ende einer Handlung bzw.

---

<sup>145</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 38 ff.

<sup>146</sup> Aristoteles. 2002. S. 19

<sup>147</sup> Vgl. ebd. S. 27

eines Handlungsmusters, den Stillstand, Bewegungsstopp]. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht [vgl. *ha*: Mittelteil/Höhepunkt einer Handlung oder eines Bewegungsmusters, das das Tempo ansteigen lässt und einen Übergang zur Konfliktlösung darstellt].<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Ebd. S. 25

#### 3.2.3.4.3 *Reinigung und Heilung*

Noh-Theater und griechische Tragödie bewirken einen essenziellen psychischen Veränderungsprozess im Zuschauer und auch im Schauspieler. Die Bühnendarstellung hat einen enormen kathartischen Effekt, einen Prozess der Reinigung der Seele zur Folge. Ein Konflikt wird auf der Bühne, also im Außen, dargestellt, der die Zerrissenheit der Seele bzw. ein Übermaß an Leidenschaften der Seele widerspiegelt und auf der Bühne bewältigt wird. Die Wechselwirkung von Bühne und Zuschauerraum ist herausragend. Das Theater nimmt eine wesentliche Funktion für Publikum und Schauspieler ein im Sinne der Läuterung/Reinigung der Psyche und Seele.

Angela Waldegg spricht von einem „Psychodramaturgen“<sup>149</sup>, einem Therapeuten auf der Bühne. Dies lässt sich durchaus auf die griechische Katharsis umlegen: Ein therapeutisches Moment auf der Bühne nimmt Einfluss auf den Seelenzustand der Zuschauer.

Das Noh-Theater greift auf (historische) Quellen zurück und liefert dem Publikum überraschende Höhepunkte und Momente, die Ergriffenheit und Begeisterung auslösen. Als Beispiel sei die Darstellung eines alten Mannes genannt, der sich entgegen aller Erwartungen jugendlich gebärdet. Die Wirkungssicherung entfaltet sich beim Zuschauer in den Momenten der Pause, die der Schauspieler dem Zuschauer gewährt, wenn er in seinen Bewegungen innehält.<sup>150</sup>

Wie bereits dargelegt, definiert Aristoteles die Tragödie als Nachahmung von Handelnden, die Jammer und Schaudern (*eleos* und *phobos*) hervorruft und eine Reinigung (*Katharsis*) von diesen Erregungszuständen bewirkt. Schaudererregendes und Jammervolles sind die essenziellen Bausteine einer Tragödie. Nur durch diese Erregungszustände kann eine Reinigung vom Übermaß an Leidenschaften erzielt werden. Der Begriff der *Katharsis* stammt aus dem Kultisch-Religiösen und bezeichnete eine Purifikation von einer Befleckung. Als Anlehnung dazu gab Empedokles ein Lehrgedicht mit dem Titel

---

<sup>149</sup> Vgl. Waldegg. 1993. S. 123

<sup>150</sup> Vgl. Zeami. 1961. S. 21, S. 110 f.

„Katharmoi“ heraus, was so viel wie „Läuterungen“ bedeutet. Auch im medizinischen Bereich ist der Terminus Katharsis gebräuchlich. Der Begriff bezeichnete eine Purgierung, eine Ausscheidung schädlicher Substanzen (Katharmos: Scheidung, die das Schlechtere beseitigt, sodass das Bessere zurückbleibt). Der Philosoph Platon wiederum verstand die Vernunft als eine Art Katharsis; ein Läuterungsmittel, das von Ängsten und Lüsten befreit.<sup>151</sup>

Die Frage nach der Definition von Katharsis beschäftigt Gelehrte seit Jahrhunderten. Die Interpretation folgt demgemäß zeitgenössischen Ideologien und Tendenzen. Drusius Weil, 19. Jahrhundert, zum Beispiel erklärt sich die Funktionsweise der aristotelischen Katharsis als Folge von Wiederholung und Gewohnheit:

„Mitleid und Furcht [eleos und phobos], wie alle Affecte, mässigen [sic!], beruhigen sich durch Wiederholung und Gewohnheit. [...] Je häufiger wir im Theater geweint und gezittert haben, desto mehr schwächen sich diese Eindrücke ab, desto vertrauter werden wir mit dem Unglück, desto mehr stählt sich unsere Seele.“<sup>152</sup>

Die kathartische Wirkung stellt sich als homöopathisches Prinzip dar, als Art Impfung, die Schauer und Jammern auslöst und durch den Gewöhnungseffekt eine Läuterung dieser Erregungszustände hervorruft; vergleichbar mit Giften in der Medizin, die, in niedrigen Dosen eingesetzt, die Gesundheit wiederherstellen.<sup>153</sup> Für Katharina Tischendorf, Anfang 20. Jahrhundert, ist die Katharsis christlich konnotiert. Sie ist dabei besonders für den Schauspieler wichtig. Der Schauspieler erhält die Rolle, die ihn seine offensichtlichen Eigenschaften ausleben und die verkümmerten Eigenschaften entwickeln lässt, um seine Katharsis zu erleben. Als Beispiel nennt sie die Rolle eines Verbrechers. Dieser wird vom nie sündigenden Schauspieler (vielleicht aus Angst und Furcht nicht sündigenden Menschen) verkörpert und von den in ihm liegenden verkümmerten kriminellen Anlagen gereinigt.<sup>154</sup>

Das Noh-Theater hat einen ähnlichen Effekt auf Publikum und Schauspieler: die Reinigung der Seele von einem Übermaß an Leidenschaften. Dieses

---

<sup>151</sup> Vgl. Aristoteles. 2002. S. 164 f.

<sup>152</sup> Weil, Drusius. Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 70

<sup>153</sup> Vgl. Aristoteles. S. 160 f.

<sup>154</sup> Vgl. Tischendorf, Katharina. Der wahre Sinn der griechischen Katharsis. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 189

schamanistische Element drückt sich in Noh-Stücken vor allem in Traumszenen aus. Die Reinigung und Läuterung wird besonders im Tanz vollzogen, der die Emotionen der Figur ausdrückt und Spannungen abbaut. Die Läuterung zeigt sich anhand von aus Rache oder Trauer wahnsinnig gewordenen Figuren. Ein psychischer Konflikt des *shite* ist die Ausgangsbasis der Handlung, zum Beispiel der Auftritt der alten wahnsinnig gewordenen Frau im Stück „Sotoba Komachi“ (Komachi am Grab). Der Auftritt des *waki* bedeutet eine Auseinandersetzung der Hauptfigur mit besagtem Konflikt. Der *waki* fungiert als eine Art Therapeut, der durch beharrliches Fragenstellen den *shite* dazu zwingt, seinen psychischen Konflikt offen darzulegen und sich mit seinen eigenen Fehlern zu konfrontieren. Den Höhepunkt dieser Auseinandersetzung bildet der Tanz des *shite*. Hier spitzt sich der Konflikt zu. Der *shite* ergibt sich völlig seinen Emotionen, er liefert sich diesen aus und reagiert seine Spannungen zugleich im Tanz ab. Durch die physische Konflikt- und Emotionssteigerung im Tanz und durch die Hingabe an die Musik reinigt der *shite* sich von seinem Zuviel an Erregungszuständen und befreit sich von seinem Übermaß an Emotionen wie Rache, Zorn oder Trauer.<sup>155</sup> Eine EEG-Untersuchung von Probanden zeigt, dass Schauspieler und Zuschauer des fernöstlichen Theaters kontextuell miteinander verbunden sind. Sie sind beide an den energieaktivierenden Inhalt angeschlossen und affiziert.<sup>156</sup> Die reinigende Funktion des Tanzes und der Musik bezieht Bühne und Zuschauerraum gleichermaßen ein. Der Tanz „nimmt Besitz“ vom Zuschauer und führt zur Abreaktion von Spannungen.

Die reinigende Wirkung von Tanz und Musik war auch im antiken Griechenland bekannt. Der Philosoph Platon schrieb bestimmten Tänzen Heilungsfunktionen zu. Tanz und Musik verstärken bereits vorhandene Erregungszustände wie Ekstase und Schrecken, wodurch eine Abreaktion erfolgt, die einen Ruhezustand bewirkt.<sup>157</sup> Sein Schüler Aristoteles verknüpfte die kathartische

---

<sup>155</sup> Vgl. Waldegg, 1993. S. 91 ff.

<sup>156</sup> Vgl. Zohar, 2001. S. 107 ff.

<sup>157</sup> Vgl. Flashar, Hellmut. Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 298

Wirkung der Musik mit der Dichtung und bezeichnete das Ergebnis als „Erleichterung auf lustvolle Weise“<sup>158</sup>.

Su-Ma-Tsien, ein chinesischer Gelehrter des 1. Jahrhunderts n. Chr., erläutert die Verbindung von Musik und Körperorganen wie folgt:

„Die Prinzipien der richtigen Lehren sind alle in den Tönen der Musik zu finden. Wenn die Töne richtig sind, ist das Betragen der Menschen richtig. Klänge und Musik bewegen und erregen die Arterien und Venen, kreisen durch die Lebensessenzen und verleihen dem Herzen Harmonie und Rechtschaffenheit.“<sup>159</sup>

Sowohl Fernost als auch die griechische Antike erkannten den heilenden Effekt der Musik und des Tanzes auf die Psyche und nutzten dieses Wissen in der Kunst. Die Wirkung der Klänge vollzieht sich im Zentralnervensystem, wo Psyche und Physis miteinander verbunden sind.<sup>160</sup> Aus dieser Kenntnis heraus entwickelte sich schließlich das Konzept der Musiktherapie, das bei psychischen Störungen durch Erregung von Emotionen Abhilfe schafft.

---

<sup>158</sup> Aristoteles. 2002. S. 165

<sup>159</sup> Rudhyar. 1984. S. 225

<sup>160</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 124

#### 3.2.3.4.4 Rhythmische Bewegungsmuster

Zeami erstellte Prinzipien, eine Art Leitfaden, für das Hervorrufen von Wirkung im Zuschauer und auch im Schauspieler. Neben der erlösenden und reinigenden Funktion des Tanzes geht es darum, das Gewöhnliche in Außergewöhnliches zu verwandeln und in neue Dimensionen zu heben. Zeami entwickelte Richtlinien, die die Bewegungen und Muster dem Alltag entreißen und in einen neuen Kontext stellen, sodass der Zuschauer zum bewussten Nachdenken und Reflektieren angeregt wird.

„Die durch die archetypische Thematik auf der Ebene des Inhalts erfolgende implizite Wirkungssicherung verdichtet sich auf der Ebene der Form durch die Ritualisierung der performativen Ausdrucksmittel zu einer expliziten, in den beiden Schauspieltheorien in Form von Zuständen nicht-alltäglichen Bewußtseins postulierten Wirkungssicherung, da jegliche Art der Ritualisierung durch ihren im Ritual verwurzelten Ursprung den grundsätzlichen Zugang zu einer psychophysischen Meta-Ebene in sich enthält.“<sup>161</sup>

Diese besagten Rituale zur Wirkungssicherung umfassen nicht-alltägliche Körpertechniken, rhythmische Bewegungsmuster und rhythmische Klangmuster.

Die nicht-alltäglichen Körpertechniken bezeichnen eine Veränderung des Gleichgewichts (eine bewusste Schwerpunktverschiebung im Körper), eine Gegensätzlichkeit der Kräfte (z. B. die Arme bewegen sich vom Körper weg, üben aber einen Druck in Richtung Körper aus) und das Prinzip der Unterlassung/Handlung der Stille, *i-guse*. Die Bewegungen werden vom Schauspieler nur visualisiert, nicht visuell dargestellt. Eugenio Barba beschreibt diese Handlung der Stille oder „mit dem Herzen tanzen“ wie folgt:

„Der Hauptdarsteller, der *shite*, sitzt in der Bühnenmitte, unbeweglich wie ein Felsen, den Kopf sehr leicht geneigt, während der Chor singt und spricht. Der uneingeweihte Zuschauer gewinnt den Eindruck, der *shite* sei völlig unbeteiligt und seine Position erfordere nicht das geringste Können. Der Darsteller aber tanzt. In seinem Inneren.“<sup>162</sup>

Rhythmische Bewegungsmuster zeichnen sich durch einen Wechsel von aktiven und nicht-aktiven Ausdrucksformen aus, als Beispiel sei hier das rhythmische Stampfen der Füße zu nennen. Als letztes Prinzip führt Zeami

---

<sup>161</sup> Ebd. S. 70

<sup>162</sup> Barba. 1999. S. 93

rhythmische Klangmuster an, die dem Konzept von *jo-ha-kyū* folgen und von Anstieg/Start, Mitte/Höhepunkt und Ende/Abstieg geprägt sind.<sup>163</sup>

Die Wichtigkeit der Musik und des Rhythmus für die Reinigung der Seele und das Abreagieren von Spannungen kann nicht oft genug betont werden. Friedrich Nietzsche sieht im Rhythmus bzw. im Tanz und der Musik eine die Kulturen übergreifende Heilkunst. Seiner Ansicht nach „gestand man der Musik die Kraft zu, die Affekte zu entladen, die Seele zu reinigen“<sup>164</sup>. Das Tanzen bedeutet für ihn das Abbauen von Spannungen schlechthin: „Wenn die richtige Spannung und Harmonie der Seele verlorengegangen war, mußte man tanzen, in dem Takte des Sängers – das war das Rezept dieser Heilkunst.“<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Vgl. Kascha. 2005. S. 71 ff.

<sup>164</sup> Nietzsche. 1999. S. 78

<sup>165</sup> Ebd. S. 78

### 3.2.3.4.5 Kathartische Effekte

Die Wirkungssicherung geschieht laut Aristoteles durch phobos (Schauer) und eleos (Jammer). Darunter versteht der Philosoph physisch erkennbare Affekte, die die Seele des Menschen berühren und bewegen. Eleos äußert sich durch ein Jammern, ein Geschrei und Klagen, während phobos sich durch ein Beben des Herzens und ein Aufrechtstehen der Haare offenbart.<sup>166</sup>

Wolfgang Schadewaldt definiert eleos und phobos als Affekte, die angesichts des Leidens eines anderen auftreten, aus Furcht davor, dass das Leid einen selbst trifft. Er bestimmt drei Wesensmerkmale für die beiden Affekte:

- 1) Gegenwart eines über einen anderen hereingebrochenen Leides
- 2) Bewusstsein der eigenen Gefährdung
- 3) Der Leidende ist eine positive Figur.<sup>167</sup>

Hellmut Flashar sieht in phobos und eleos eine Störung der Seele, die Tragödie als eine Reinigung der Seele von störenden Affekten und den kathartischen Prozess in Analogie zum Heilverfahren.<sup>168</sup>

Phobos und eleos bzw. der Prozess der Katharsis sind bereits vor Aristoteles belegt, der diese Elemente schließlich seiner Tragödientheorie zugrunde legte. Sein Lehrer Platon befasste sich mit Begierden, Bedürfnissen und deren Vertreibung.<sup>169</sup> Er geht davon aus, dass es dem Menschen Vergnügen bereitet, seine Bedürfnisse (Hunger, Durst etc.) zu stillen. Daraus folgert er, dass Menschen sich künstliche Bedürfnisse schaffen, um diese lustvoll zu stillen. Jammer und Schaudern bzw. Enthusiasmus und Ekstase zählen seiner Theorie nach zu diesen künstlich erzeugten Bedürfnissen, nach deren Erfüllung der Mensch sich sehnt. Je mehr wir diesen Affekten zugänglich sind, desto

---

<sup>166</sup> Vgl. Aristoteles. 2002. S. 162

<sup>167</sup> Vgl. Schadewaldt, Wolfgang. Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 257 ff.

<sup>168</sup> Vgl. Flashar, Hellmut. Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 289

<sup>169</sup> Vgl. Platon. 1982. 3. Buch/393c

stärkeres Verlangen haben wir danach und desto mehr Erleichterung verschafft uns ihre Befriedigung.<sup>170</sup>

Die Affekte Jammer und Schaudern gehen weiters zurück auf die Sophisten, die als Lehrer und großartige Rhetoriker der Antike galten. Die Wirkung von gut inszenierten Reden war ihnen nicht verborgen; so übertrugen sie physisch sichtbare Affekte auf ihr Publikum, um es von der Rede zu überzeugen und „mitzureißen“. Überliefert wurde, dass die Vortragenden von Jammer und Schaudern befallen wurden, ihre Augen füllten sich mit Tränen, ihre Haare sträubten sich vor Schreck und ihre Herzen bebten.<sup>171</sup> So bemerkte auch Platon „von seiner Vortragsbühne aus, wie die Zuhörer sowohl in Klagen ausbrechen, wie ‚furchtbar dreinschaun‘, je nach Art des Vorgetragenen“<sup>172</sup>. Die Dichtung/Rhetorik der Sophisten hatte also bereits die Kunst, phobos und eleos hervorzurufen.

Bemerkenswert ist eine Stelle aus dem Corpus Hippocraticum, die sich mit der heiligen Krankheit und ihrer Behandlung befasst. Als Symptome dieser Erkrankung werden eine Veränderung der Temperatur und des Feuchtigkeitsgehalts des Körpers genannt in Verbindung mit einem Beben des Herzens, phobos, und einem plötzlichen Tränenausbruch, eleos. Die Krankheit erklärt sich durch den Fluss von kaltem Schleim von der Lunge zum Herz. Die Genesung von der heiligen Krankheit und damit von phobos und eleos wird durch ein Reinigungsoffer und Gebete vollzogen.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Vgl. Weil, Drusius. Ueber die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 77

<sup>171</sup> Vgl. Schadewaldt, Wolfgang. Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Luserke (Hg.). 1991. S. 260

<sup>172</sup> Ebd. S. 261

<sup>173</sup> Flashar, Hellmut. Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik: In: Luserke (Hg.). 1991. S. 303 f.

## 4 NACHWORT

Der Grundgedanke vom gemeinsamen Ursprung des Denkens und die Annahme eines kollektiven Bewusstseins, das allen Kulturen Zugriff bietet, bilden die Basis der vorliegenden Arbeit. Dieses Fundament erlaubt die These von der Entwicklung ähnlichen – jeweils regional eingefärbten – Gedankenguts ohne direkte gegenseitige Beeinflussung. Basierend auf dieser Theorie geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass intellektuelle Errungenschaften, religiöse und kultische Vorstellungen, philosophische Richtungen sowie kulturelle Entwicklungen quer durch die Kulturen unabhängig voneinander entstehen.

Der Japanologie Basil Hall Chamberlain stellte die These auf, dass japanisches Noh-Theater und attische Tragödie grundsätzlich miteinander vergleichbar sind und große Ähnlichkeiten aufweisen. Die wohl augenscheinlichsten Differenzen zwischen diesen beiden Theaterformen liegen im Datum ihrer Entstehung sowie ihrer Hochzeit und ihrer Dokumentation und Konzeption.

Während das Noh-Theater von Seami und dessen Vater eine theoretische Konzeption, Grundlage und Richtlinien aufstellung erhielt, geschah die Theoretisierung der griechischen Tragödie erst nach Ende deren Blütezeit durch Aristoteles.

Die Blütezeit der attischen Tragödie liegt im 5. Jahrhundert v. Chr., das Noh-Theater hingegen feierte seinen Höhepunkt knapp 1000 Jahre später im 14. Jahrhundert n. Chr. Der Grund für den späten Start des japanischen Theaters liegt in der längeren Entwicklungsphase der Japaner bis hin zur Sesshaftigkeit (etwa ab 5000 v. Chr. im Unterschied zu Europa, wo Landwirtschaft bereits 9000 v. Chr. nachgewiesen werden kann). Bis 250 v. Chr. finden sich in Japan keine Belege oder Aufzeichnungen für Theatralität. Erste Hinweise auf theatrale Aktivitäten erhielten Forscher durch das Auffinden von *dogū*, die aus der Zeit um 250 v. Chr. stammen.<sup>174</sup> Bis jetzt ist die Funktion dieser Tonfiguren unbewiesen. Anthropologen interpretieren sie als Vorläufer von Theatralität und sehen sie als Stellvertreterkomponenten für magische Rituale und Festivitäten mit erotischen Aspekten.

---

<sup>174</sup> Vgl. Ortolani. 1990. S. 1 f.

Den augenscheinlichen Unterschieden von Noh-Theater und griechischer Tragödie folgen elementare und verblüffende Parallelen.

### Ursprünge

Die Ursprünge beider Theaterformen gehen auf das Ritual und den Kultus zurück. Magie, Schamanismus, Feste zu Ehren von Göttern, (sexuell) ausschweifende Festivitäten, bei denen Zustände von Trance mittels übermäßigen Genusses von Alkohol erreicht wurden, sind bezeichnend für die Entstehungsphase von Noh- und griechischem Theater. Tänze der *miko*, komos oder schamanische Trance-Rituale zerstörten die herkömmliche Gesellschaftsordnung und Struktur und rückten die Welt in einen Ausnahmezustand. Die Verwandlung von Personen in Götter, Göttergleiche oder Vermittler zwischen den Welten mithilfe von Gesang, Bewegung und Rhythmus bildete den Kern der Vorläufer der Dramen. Wesentliche Grundlage der Entwicklung von Theater ist die Herstellung von Bezügen entweder zur eigenen Göttlichkeit in sich selbst oder zur jenseitigen Welt. In den Anfängen des griechischen Theaters verschmolzen die Darsteller mithilfe von Rhythmik und Rauschzuständen mit Gott Dionysos, die Ursprünge des japanischen Theaters dienten der nicht-alltäglichen Erfahrung der Verbindung und somit Auflösung von Subjekt und Objekt und der Identifikation mit der Buddha-Natur. Dabei wird deutlich, dass zur Entstehung sowohl von Noh-Theater als auch von klassischer griechischer Tragödie Mythen, religiöse Vorstellungen und philosophische Erkenntnisse eine wichtige Rolle spielten. Während zen-buddhistisches sowie shintoistisches Gedankengut und der amida-buddhistische Erlösungsgedanke grundlegend auf Noh-Stücke und auch Bühnenkonstruktion einwirken, spielen die Sokratische Erkenntnistheorie, Auflehnung gegen Schicksalsgläubigkeit und politische Tendenzen eine wesentliche Rolle für die attische Tragödie.

### Chor

Das klassische griechische Drama entwickelte sich aus einem Dialog zwischen Chor und Schauspieler. In seiner finalen Ausprägung erhält der Chor Kommentatorfunktion, der Geschehnisse verbal begleitet, unterstützt oder

hinterfragt. Auch im Noh-Theater ist der Chor von Bedeutung. Da das Drama sich hier allerdings aus einem Dialog zwischen Haupt- und Nebendarsteller entwickelt hat, kommt dem Chor in Japan eine lyrische Funktion zu. Der Chor unterstützt die Darsteller rhythmisch, gibt Hintergrundinformationen über die Psyche des Hauptdarstellers, greift aber nicht in die Handlung ein.

### Bühne und Ausstattung

Eine interessante Parallele der beiden Theaterformen liegt im Bühnenbau. Noh-Theater und griechische Tragödie fanden im Freien statt und nutzten die sie umgebende Landschaft als Hintergrundbild. Das Bühnenbild des Noh-Theaters ist unveränderlich und besteht aus einem auf die Bühnenrückseite aufgemalten Kiefernbaum, der das Leben an sich verkörpert sowie Naturschönheit und das Erwachen der Natur. Ähnlich spärlich verhält es sich mit dem Einsatz von Requisiten, die minimalistisch in der Darstellung sind und multiple Bedeutungen haben.

Die griechische Tragödie verwendete bemalte Bühnenhintergründe, die (vermutlich) während des Stücks nicht verändert wurden. Als im 4. Jahrhundert v. Chr. die Zuschauerzahlen zu sinken begannen, verlagerte das Drama seinen Schwerpunkt auf spektakuläre Effekte, die von Aristoteles stark kritisiert wurden, da sie der eigentlichen Definition der Tragödie (Inszenierung an letzter Stelle seines Kriterienkatalogs) zuwiderliefen.

### Masken

Auch was die Kostümierung betrifft, treten Ähnlichkeiten zwischen Noh- und griechischem Theater auf. Masken werden sowohl im japanischen wie auch im griechischen Theater verwendet zur Unterstützung der Transformation und Versenkung in die Rolle. Die Unterschiedlichkeit liegt zum einen in der Beschaffenheit der Maske – die griechischen Masken bedecken das gesamte Gesicht inklusive Hinterkopf, die japanischen sind bedeutend kleiner –, zum anderen in ihren Trägern. In der attischen Tragödie sind sowohl die Schauspieler als auch der Chor maskiert, im Noh-Theater trägt lediglich der Hauptdarsteller eine Maske, Nebendarsteller sind nur maskiert, sofern sie

Frauenrollen verkörpern. Hier ist eine weitere Ähnlichkeit der Theater erkennbar. Noh-Theater und attische Tragödie sind Männertheater.

### Struktur

Die dreiteilige Struktur des Dramas ist prägend für beide zu besprechenden Dramen. *Jo-ha-kyū* ist das Urprinzip, das dem Noh-Stück zugrundeliegt. Wie Aristoteles untermauert Zeami das Drama mit dem Konzept von Anfang, Mitte und Ende, das ein gelungenes Stück ausmacht. Die Handlung soll sich logisch entfalten, der Mittelteil ergibt sich mit Notwendigkeit aus dem Anfang, das Ende ist der natürliche Prozess des Mittelteils.

### Wirkungen auf das Publikum

Bemerkenswert sind die Parallelen hinsichtlich der behandelten Themen und der Wirkung des Dramas auf die Zuschauer. Noh-Theater und griechische Tragödie greifen auf dem Publikum bekannte Themen zurück wie Mythen und Legenden und bringen Archetypen auf die Bühne. Der Grundgedanke hinter der Handlung ist philosophisch, psychologisch und auch politisch gefärbt. Es geht um komplexe Thematiken wie die Aufdeckung der Psyche der Darsteller, die Auflehnung gegen das eigene Schicksal und den Willen zur persönlichen Freiheit. Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wird aufgehoben und die existenzielle Wirkung des Dramas kann sich vom Schauspieler auf das Publikum übertragen. Der Zuschauer erfährt eine Reinigung von einem Übermaß an Erregungszuständen, eine Abreaktion von Spannungen und eine Heilung von einem Zuviel an Affekten. Ritualisierte Prozesse entheben das Drama dem alltäglichen Bewusstsein und führen es auf eine unbewusste, metaphysische Ebene, die eine innere Wandlung, ein Andocken an ein spirituelles Bewusstsein und eine tiefgehende mystische Erfahrung zulässt. Ein Bezug zur eigenen Buddha-Natur oder zum dionysischen Prinzip in sich selbst wird hergestellt.

## 5 Quellenverzeichnis

### *Literatur*

- Alexiu, Margaret. The ritual lament in Greek tradition. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 1974
- Aristoteles. Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und Hg.: Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2002
- Arnott, Peter D. Public and Performance in the Greek theatre. London [u. a.]: Routledge, 1989
- Barba, Eugenio. Wiederkehrende Prinzipien. In: Walter Pfaff/Erika Keil/Beat Schläpfer (Hg.). Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Berlin: Alexander-Verlag, 1999
- Baumbach, Gerda (Hg.). Theaterkunst & Heilkunst: Studien zu Theater und Anthropologie. Köln, Wien [u.a.]: Böhlau, 2002
- Benl, Oscar. Die geheime Überlieferung des Nô. Aufgezeichnet von Meister Seami. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1986
- Bierl, Anton (Hg.). Antike Literatur in neuer Deutung . München [u.a.]: Saur, 2004
- Binder, Gerhard (Hg.). Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität. Trier: Wiss. Verl., 1998
- Blassen, Wilhelm. Die Bewegungseinheiten (KATA) des Japanischen Nô-Spiels. Bochum: Studienverl. Brockmeyer, 1987
- Blume, Horst-Dieter. Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991
- Chamberlain, Basil Hall. ABC der japanischen Kultur. Ein historisches Wörterbuch (Things Japanese). Mit einer Einführung von Erwin Wickert. Zürich: Manesse Verlag, 1990
- Csapo, Eric (Hg.). The origins of theatre in ancient Greece and beyond. From ritual to drama. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 2007
- Dembski, Ulrike (Hg.). Nô Theater. Kostüme und Masken. Wien: Brandstätter, 2003

- D. Poorter, Erika. Sakrale Aspekte im Nô: Schamanismus und Tabu. S. 37-47. In: Lee, Sang-Kyong/Pantzer, Peter (Hg.). Japanisches Theater. Tradition und Gegenwart. Wien: Literas – Universitätsverlag Ges.m.b.H, 1990
- Eliade, Mircea. Schamanismus und archaische Ekstasetechnik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006
- Fenollosa, Ernest/Pound, Ezra. „Noh“ or Accomplishment. A Study of the Classical Stage of Japan. Louisiana: Pelican Publishing Company, Inc., 1999
- Flashar, Hellmut. Inszenierung der Antike: Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. München: Beck, 2009
- Girshausen, Theo. Ursprungszeiten des Theaters . Das Theater der Antike. Berlin: Vorwerk 8, 1999
- Graf, Fritz (Hg.). Ansichten griechischer Rituale. Stuttgart [u.a.]: Teubner, 1998
- Green, Richard/Handley, Eric. Bilder des griechischen Theaters. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1999
- Immoos, Thomas. Die Sonne leuchtet um Mitternacht. Archetypen in der Literatur. Freiburg im Breisgau: Walter Olten, 1986
- Jaspers, Karl. Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. München: R. Piper & Co. Verlag, 1983
- Kascha, Wolfgang. Die Wirkungssicherung im traditionellen asiatischen Theater unter besonderer Berücksichtigung des Nô-Theaters und der Peking-Oper. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005
- Keene, Donald. Nō and Bunraku. Two forms of Japanese theatre. New York: Columbia University Press, 1990
- Krumeich, Ralf (Hg.). Das griechische Satyrspiel. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1999
- Kuritz, Paul. The making of theatre history. Prentice: Hall College Div., 1988
- Latacz, Joachim. Einführung in die griechische Tragödie. Stuttgart: UTB, 2010

- Lee, Sang-Kyong. Nō und europäisches Theater. Eine Untersuchung der Auswirkungen des Nō auf Gestaltung und Inszenierung des zeitgenössischen europäischen Dramas. Universität Wien: Habilitationsschrift, 1980
- Lee, Sang-Kyong. West-Östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition, Darmstadt: Wiss. Buchges., 1993
- Lesky, Albin. Die griechische Tragödie. Stuttgart: Kröner, 1958
- Luserke, Matthias (Hg.). Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert. Georg Olms Verlag: Hildesheim, 1991
- Morris, Ian. Death-ritual and social structure in classical antiquity. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press, 1992
- Newiger, Hans-Joachim. Drama und Theater. In: Gustav Adolf Seeck (Hg.). Das griechische Drama. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979
- Nietzsche, Friedrich. Die fröhliche Wissenschaft. München: Goldmann, 1999
- Oida, Yoshi. Der unsichtbare Schauspieler. Berlin: Alexander-Verlag, 1998
- Ortolani, Benito. The Japanese Theater. From shamanistic ritual to contemporary pluralism. Leiden [u.a.]: Brill, 1990
- Pfaff, Walter/Keil, Erika/Schläpfer, Beat (Hg.). Der sprechende Körper, Texte zur Theateranthropologie. Berlin: Alexander, Verlag 1996
- Platon. Der Staat. Sämtliche Dialoge. Band 5. Hg. von Otto Apelt. Meiner: Hamburg, 1988
- Pound, Ezra/Fenollosa, Ernest. Nō – Vom Genius Japans. Zürich: Verlags-AG Die Arche, 1990
- Rudhyar, Dane. Die Magie der Töne. Musik als Spiegel des Bewusstseins. München: Fischer Scherz, 1984
- Sandvoss, B. Sokrates und Nietzsche. Leiden: E. J. Brill, 1966
- Schauer, Markus. Tragisches Klagen: Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides. Tübingen: Narr, 2002

- Schupp, Franz. Geschichte der Philosophie im Überblick. Band 1. Antike. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003
- Seeck, Gustav Adolf. Die griechische Tragödie. Stuttgart: Reclam, 2000
- Stiller, Harald Mauritz. NOO TOD ESSEN. In: Japanisches Kulturinstitut (Hg.). Klassische Theaterformen Japans. Einführungen zu Noo, Bunraku und Kabuki. Köln: Böhlau-Verlag, 1983
- Stone, Justin F. Bushido. The way of the Samurai. Based on the Hagakure by Tsunetomo Yamamoto. New York: Square One Publishers, 2002
- Swann, Peter C. Japan. Von der Jōmon- zur Tokugawa-Zeit. Baden-Baden: Holle, 1965
- Takizawa, Katsumi. Reflexionen über die universale Grundlage von Buddhismus und Christentum. Frankfurt am Main, Bern, Cirencester: Verlag Peter D. Lang, 1980
- Waldegg, Angela. Handeln ergründet Seele. Psychodramatische Elemente im Theater. Wien: Dissertation, 1993
- Weber-Schäfer, Peter (Hg.): Vierundzwanzig Nō-Spiele, Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1986
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. Wilhelm Fink Verlag: München, 2004
- Yanagibashi, Hisagi. Ästhetische Aspekte des Noh-Theaters. Berührungspunkte von Tradition und Gegenwart. Universität Wien: Diplomarbeit, 1992
- Zeami. Die geheime Überlieferung des Nō. Übers. Oscar Benl. Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1961
- Ziller, Ernst. Zeitschrift für Bildende Kunst, Band 13, 1878
- Zimmermann, Bernhard. Die griechische Tragödie: eine Einführung. Düsseldorf: Patmos, 2005
- Zimmermann, Bernhard (Hg.). Griechisch-römische Komödie und Tragödie. 1. Stuttgart : M & P, Verl. f. Wiss. u. Forschung, 1995
- Zohar, Danah; Marshall, Ian. S. Q. – Spirituelle Intelligenz. München: Fischer Scherz, 2001

## *Internet*

- Dr. Sylvia Wohlfarter.  
<http://www.shamanicstudies.net/studien/artikel.asp?id=80&typ=News>  
Zugriff: 27.11.2010
- Motoko Matsumura.  
<http://wwwb.dcms.ne.jp/~fwip3270/berichte/19-3.htm> Zugriff: 01.05.2008



## **6 Anhang**

### ***6.1 Zusammenfassung***

Karl Jaspers, Psychiater und Vertreter der Existenzphilosophie, beschäftigte sich mit der „inneren Verwandtschaft“ der Menschheit, die sich in der Gleichartigkeit der Bewusstseins- und Denkstrukturen äußert. Der Grundgedanke vom gemeinsamen Ursprung des Denkens und die Annahme eines kollektiven Bewusstseins, das allen Kulturen Zugriff bietet, bilden die Basis der vorliegenden Arbeit. Dieses Fundament erlaubt die These von der Entwicklung ähnlichen – jeweils regional eingefärbten – Gedankenguts ohne direkte gegenseitige Beeinflussung. Basierend auf dieser Theorie geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass intellektuelle Errungenschaften, religiöse und kultische Vorstellungen, philosophische Richtungen sowie kulturelle Entwicklungen quer durch die Kulturen unabhängig voneinander entstehen.

Der Japanologie Basil Hall Chamberlain stellte die These auf, dass japanisches Noh-Theater und attische Tragödie grundsätzlich miteinander vergleichbar sind und große Ähnlichkeiten aufweisen. Untersucht wurde diese These anhand der Kriterien Ursprung, Bühnenbau, Einsatz von Requisiten, Schauspieler/Chor, Dramaturgie, Gestik und Mimik, Themen und Wirkungen des Dramas auf die Zuschauer.

Karl Jaspers, psychiatrist and representative of the existentialism, dealt with the “inner relationship“ of mankind which is to be seen in the similarity of the consciousness and thinking structures. The basic idea of the common origin of the thinking and collective consciousness which offers all cultures access forms the base of the work in hand without a direct mutual influencing. Based on this theory the work in hand assumes that intellectual achievements, religious and ritualistic ideas, philosophical directions as well as cultural developments arise crossways from the cultures independently of each other. The japanologist Basil Hall Chamberlain built the thesis that Japanese Noh-Theater and attic tragedy are comparable with each other and show great similarities. This thesis was examined using the criteria: origin, stage making,

use of properties, actor/choir, dramaturgy, gestures and facial expression, topics and dramatical effects on the spectators.

## ***6.2 Lebenslauf***

Sandra Jusinger, geboren 1984, schloss das Studium der Philosophie an der Universität Wien 2008 mit der Diplomarbeit zum Thema Vergleichende Philosophie, Karl Jaspers/Kitarō Nishida, ab. Mit der vorliegenden Arbeit beendet sie ihr Theater-, Film- und Medienwissenschaftsstudium in Kombination mit Germanistik.

Sie arbeitete zunächst in einem Verlag als Lektorin und Autorenbetreuerin. Aktuell ist sie im Verwaltungsdienst tätig.