Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 48 (1994)

Heft: 1: Referate des 9. deutschsprachigen Japanologentages in Zürich (22. - 24. September 1993)

Artikel: Ist das Kygen noch zum Lachen? : Probleme des komischen im Waranbegusa des kura Toraaki

Autor: Scholz-Cionca, Stanca

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147057

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IST DAS KYŌGEN NOCH ZUM LACHEN? – PROBLEME DES KOMISCHEN IM *WARANBEGUSA* DES ŌKURA TORAAKI

Stanca Scholz-Cionca, München

Sie hat das Lachen als Mutter
(Tractatus Coislinianus über die Komödie)

Relativ spät in seiner Geschichte[1] erhält das Kyōgen sein erstes theoretisches Traktat: Mitte des 17. Jahrhunderts verfasst der Meister der Ōkura-Schule Yaemon Toraaki (1597-1662) das *Waranbegusa*, ein Alterswerk, an dem er über ein Jahrzehnt (1651-1660), bis kurz vor seinem Tod feilt. Es bleibt bis heute das längste und, wenn man seinen Wert als geschichtliche Quelle berücksichtigt, auch wichtigste Werk zum Kyōgen überhaupt.[2]

Der Autor ist beileibe kein einfacher Possenreisser wie seine ferneren Vorfahren, die als Bettelkünstler (*kawara kojiki)*, oder Possenmönche (*okashi hōshi)* schon zur Nambokuchō-Zeit mit ihren derben Spässen das Programm der *sarugaku nō* auflockerten. Ōkura Toraaki versteht sich hingegen als Repräsentant einer institutionalisierten Bühnenkunst, seine Truppe ist der Komparu-ryū des Nō affiliiert, sein Repertoire festgelegt[3], das Publikum auf Kreise des Militäradels begrenzt. Er hat ein gesichertes Einkommen[4], quasi den Status eines Samurai, zwei Residenzen (in Edo und Nara) und ist in etlichen Künsten bewandert: neben Kampfarten mit langem und kurzem Schwert, Hellebarde, langem und kurzem Bogen, Pferdereiten und anderen Militärkünsten hat er altphilologische Studien betrieben (*Genji monogatari,*

[1] Im Verhältnis zum Nō (dessen erste theoretische Texte Anfang des 15. Jahrhunderts verfaßt wurden) und seiner Instrumentalmusik: Trommel- bzw. Flötenspiel (Muromachi-Zeit).

[2] Das Werk hieß erst *Mukashigatari* bzw. *Mukashigatari-shō*, wurde dann schließlich zum *Waranbegusa* ("Allerlei für Knaben"), mehrmals umgeschrieben und annotiert. Im folgenden zitiert nach der Ausgabe von Ikeda Hiroshi, Sugimori Miyoko und Nakamura Itaru eds., *Waranbegusa*, in *Kokugo kokubungaku kenkyūshi taisei* Bd. 8, 1971/1977 (hiernach WG), die alle Textvarianten berücksichtigt. Die Seitenzahlen, daselbst unter den Kopfanmerkungen notiert, beziehen sich auf die Facsimile-Ausgabe von Sasano Ken, in *Kohon nō-kyōgenshū*, 1972.

[3] Er selbst hat die erste umfassende Textsammlung von Kyōgen (das sogenannte *Toraakibon*) 1642 kompiliert. Vgl. Ikeda Hiroshi und Kitahara Yasuo eds., *Ōkura Toraakibon Kyōgenshū no kenkyū*, 3 Bde, 1972, 1973, 1983.

[4] Das Dekret von Toyotomi Hideyoshi 1597, das die Einkünfte der "vier Yamato-sarugaku-Schulen" in Reisabgaben von seiten der Daimyō regelt, wird von den Tokugawa Shōgunen jeweils (mit Änderungen) erneuert und bleibt bis Ende der Edo-Zeit gültig.

Tsurezuregusa, Ise monogatari) und ist in etliche Religionen eingeweiht (Shintō, Tendai, Shingon, Zen, Lotussutra).[5] Er kann auf eine beachtliche Karriere - unter den *dobōshu*, Intimi der Mächtigen - zurückblicken: Den Nō- und Kyōgen-Fanatiker Toyotomi Hideyoshi kennt er zwar nur aus den Erzählungen des Vaters, doch vor Ieyasu (Gongen-sama) darf er schon als Teenager in dessen Residenz in Suruga auftreten, und zu dessen Nachkommen Hidetada (Daitokuin), Iemitsu und Ietsuna unterhält er enge Beziehungen. Er hat sich mit Ausdauer den Respekt seiner Zeitgenossen erkämpft - auch wenn er beim Publikum niemals die Beliebtheit eines Sagi Niemon (des eine Generation älteren Rivalen) erreicht und sogar in der Gunst seines Vaters hinter dem um 27 Jahre jüngeren Halbbruder bleibt.[6] Seinem Geist fehlt die Heiterkeit: das *Waranbegusa* weist ihn als ernst-pedantisch, eher griesgrämig, zu Neid und Misanthropie neigend aus.

Wer nun in diesem ersten theoretischen Werk zum Lustspiel Kyōgen eine Apologie des Lachens, oder gar Ausführungen zu Strategien und Methoden des Komischen erwartet, wird enttäuscht. Der Autor lässt sich aus zu Geschichte, Dramaturgie und Bühnenpraxis, zur Ausbildung und der gesellschaftlichen Stellung der Spieler, zu Schulen und dem Umfeld der Gattung, er notiert Anekdoten und Pensées, Anleitungen für Praktizierende - und nicht zuletzt Lebensweisheiten. Doch gerade der Problembereich des Komischen erscheint als "blinder Fleck" im Werk: es wird konsequent marginalisiert. Schon das Vorwort des konfuzianischen Gelehrten Asama Sōshin lässt die komikfeindliche Haltung wittern: "Diejenigen, die bloss Lachen hervorbringen und in den Augen der Zuschauer protzen, sind das Verderben dieser Kunst."[7]

Anstatt mit dem Thema umzugehen, umgeht es Toraaki zunächst, denn in seiner ersten Ausführung zur Natur des Kyōgen (Kapitel 19) kommt weder Komik noch Lachen vor:

> "Das Kyōgen ist weder vom Himmel gefallen, noch der Erde entsprungen. Sondern aus alten Märlein (*mukashimonogatari*), aus Liedchen (*uta isshu*) ist es gemacht, oder nachgedichtet nach alten Begebenheiten (*koji*) und allerhand solcherlei [Stoffen]."[8]

Die Absenz fällt kaum auf, solange man nicht die Definition Zeamis danebenstellt, in der das Komische als wesentliches Moment auftritt:

[5] Cf. WG: 874f.

[6] Der jüngere Bruder Kiyotora wurde vom Vater als rechtmäßiger Erbe eingesetzt und behielt auch die Masken der Familie: über die Spaltung der Schule und den Halbbruder bewahrt das *Waranbegusa* ein hartnäckiges Schweigen.

[7] Wörtlich: "der Wurmfraß dieser Kunst". Cf. WG: 236.

[8] WG Kap.19: 460.

"Was den Kyōgen-Spieler betrifft, so nimmt er als Grundlage (*motogi*) Kniffe des Komischen (*okashi no tedate*) oder pointierte Sprüche (*zashikishiku=zashiki shūku*) oder wählt aus den alten Märlein solche aus, die amüsant sind (*ikkyū aru koto*) - und macht diese zu seiner Sache."[9]

Und wenn Toraaki gegen Ende des Werks doch noch dem eigentlich Komischen, das er schlicht *kyōgen* nennt, eine Rolle im Aufbau der Stücke konzediert, so erweist sich seine Formulierung wiederum als Einschränkung einer Aussage seines Vaters. Toraaki spricht eine blosse Empfehlung aus ("in jedem Stück sollen an 2-3 Stellen *kyōgen* auftreten"[10]), dort wo sein Vater Torakiyo die komischen Stellen im Text fest verankert sehen wollte:

"Um das Volk zu ergötzen, baut man in jedes Stück an fünf oder drei Stellen Komisches (*okashiki koto*) ein - so ist es festgelegt und zur Regel gemacht seit Mangorōdono und Shirōjirōdono (Vorfahren der Ōkura-Schule A.d.Ü)."[11]

Ist hier jenes Unbehagen an der Frivolität des Lachens am Werk, das auch in der abendländischen Tradition den ästhetischen Diskurs über das Komische prägt und das hartnäckige Thema der angeblichen moraldidaktischen Aufgabe komischer Werke quasi als Absolution davor gezeitigt hat? Von der aristotelischen Katharsis-These[12] über die horazianische Dualität *prodesse-delectare* bis zu soziologisch orientierten zeitgenössischen Theorien soll ja bekanntlich das Lachen durch ein satirisches Argument legitimiert werden.

Doch für Toraaki stellt sich diese Frage kaum. Auch die ideologische Provokation, die dem Lachen (durch Parodie der Autorität, durch aufwieglerische oder provozierende Äusserungen) innewohnt, ist ihm kein Thema. Weit zurück liegen die Zeiten, da sich Kyōgen-Spieler im Hause eines kaiserlichen Prinzen erdreisteten, ein Stück über "das Elend der Edelleut'" (*kuge hirō no koto*) aufzuführen, oder im Tempelbezirk schlüpfrige Anspielungen auf das ausschweifende Liebesleben der Mönche

[9] *Shudōsho*, in Omote Akira und Katō Shūichi eds., Zeami Zenchiku, (Nihon shisō taikei, Bd. 24): 239 (im folgenden ZZ). Übersetzungen: Hermann Bohner; Erika de Poorter.

[10] WG, Kap. 66: 682.

[11] Vgl. Ōkura Torakiyo, *Kyōgen hajimari no koto.* Zitiert in Yonekura Toshiaki, *Waranbegusa (Kyōgen Mukashigatari-shō) kenkyū*, 1973: 472.

[12] Vgl. die Definition der Komödie im Tractatus Coislinianus, als "Nachahmung einer lächerlichen, nicht verhämgnisvollen Handlung (...)" die, "indem sie Vergnügen und Gelächter bewirkt, eine Reinigung (katharsis) vor derartigen Erregungszuständen (pathemata) bewirkt". Vgl. Lane Cooper ed, *An Aristotelian Theory of Comedy. With an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus.*Oxford 1924: 224

zu wagen, und dabei gar Leib und Leben riskierten.[13] Im 17. Jahrhundert hatte das Kyōgen längst seine subversive Intention verloren.

Vielmehr misstraut der Ōkura-Meister dem Lachen, insofern es in guter konfuzianischer Tradition dem Vulgären als kontingent, ja gar wesensverwandt erscheint. Ein formeller Vorwurf, den schon Zeami in seinem Plädoyer für die "Verfeinerung" des Komischen (*okashi*) erhoben hatte, als er dem donnernden Lachen der Menge (*shunin no waraidomeku koto*) vulgäre Ausdrücke und Gesten zugeordnet (*iyashiki kotoba, fūtei*; auch *shoku*) und jenes dem feinen Lächeln (*emi*) "von yūgen-Qualität" gegenübergestellt hatte. *Kaesugaesu, okashi naredo tote, sa nomi ni iyashiki kotoba, fūtei, yumeyume aru bekarazu*[14], mahnt Zeami.

Auch für den Autor des *Waranbegusa* ist das Lachen auf einer ästhetischen Werteskala messbar, denn er doziert: *Warai wa jō-chū-ge*, was ihn ad hoc zum Entwurf einer empirischen Typologie sui generis inspiriert:

> "Was [die Arten von Lachen] betrifft: Das Lachen beim Sehen und Hören von komischen Dingen; das Lachen (Lächeln) der Begrüssung; das hilflose Lachen ohne Grund; das Lachen, wenn man gekitzelt wird; das Mitlachen, wenn man andere lachen sieht; das Lachen, wenn man hört, wie jemand sich ungeschickt ausdrückt; das Lachen beim Anhören der rauhen Worte des Gegners bei einem Streit; das Lachen, wenn man glücklich ist; das Lächeln beim Erzählen von Gerüchten über Leute; das leere Lachen; das Lachen, wenn man jemanden, der einen Fehler begangen hat, ein wenig schlägt; das Lachen beim Ansehen der Unfähigkeit anderer; das Lachen, wenn man das Getue der Leute sieht. Darüberhinaus wird es noch eine Menge geben."[15]

Listen von ridicula haben auch im abendländischen Diskurs über das Komische eine lange Tradition (die erste konsistente Abhandlung über die Komödie, der Tractatus Coislinianus, ist auf einer solchen aufgebaut). Auch wenn Toraaki die Arten des Lachens einfach in den Raum stellt, ohne sie auf ihre szenische Anwendbarkeit hin zu hinterfragen, weisen sie auffällige Parallelen zu den Klassifizierungen der Bühnenintrige, wie sie im Abendland Poetiken der Renaissance erarbeitet haben. So erscheinen zum Beispiel unter den "vier Kategorien der komischen Intrige", die ein Lodovico Castelvetro 1570 erstellt: die "überraschende Begegnung mit uns nahestehenden Personen"; das Lachen durch Aufdeckung einer Intrige oder Täuschung (durch Dummheit, Trunkenheit, falsche Selbsteinschätzung in körperlicher

[13] Vgl. *Kanmon gyoki*, Tagebuch des Kaiserlichen Prinzen Sadafusa, zu 1424/3/10f. In Zoku gunsho ruijū, Zusatzband II.

[14] ZZ: 239. Ebenda legt er den Rang des *yūgen*-Lächelns als höchstes Gelingen im Bereich des Komischen fest: *kore, okashi no jōzu to ieri.*

[15] WG, Kap. 49: 604. Übersetzung cf. Hilda Katō, *Kyōgen*. Dissertation Wien 1966: 88f

oder geistiger Hinsicht, die witzige Erwiderung einer ernstgemeinten Rede); die Wahrnehmung von körperlichen oder seelischen Gebrechen eines anderen.[16] Es handelt sich bei Castelvetro wie bei Toraaki hauptsächlich um universelle Kategorien einer Situationskomik, die sich auch in Strategien theatralen Handelns umsetzen lässt. Es fällt auf, dass in beiden Listen das Überlegenheits-Lachen[17] dominiert, während das groteske Lachen des Festes (Baudelaire's 'comique absolu') nur in Toraakis 'hilflosem' beziehungsweise im 'leeren Lachen ohne Grund' eine Entsprechung finden könnte.

Die Hauptaufgabe des modernen Kyōgen sieht Toraaki ohnehin in der Reduzierung oder zumindest Verfeinerung des Lachens auf der Bühne. Das Kyōgen des Nō mache sich zu eigen, "Form aufzubauen und diese sanft, interessant, gefühlvoll und geistreich (*tamashii wo ire*) sowie hübsch zu gestalten."[18]

Wie viel differenzierter erscheint das Problem im - ebenfalls konfuzianisch geprägten - zeitgenössischen chinesischen Theater! Hier verfasst Li Li-weng (1611-1680?) mit höchstens zehn Jahren Abstand vom *Waranbegusa* (vermutlich vor 1670), die erste chinesische Dramaturgie, in der die Bühneneffizienz des Vulgären erkannt und statt seiner Verdrängung Strategien zur geschickten Einbettung der derben Spässe in das Drama vorgeschlagen werden. Denn Li-weng, der sich freimütig zum Komischen bekennt ("wenn niemand lacht, bereitet mir das Schmerzen") rechtfertigt mit rhetorischer Subtilität eben jenes Vulgäre, das Toraaki ein Greuel ist:

> "Spässe und Possen zu reissen ist eine niedrige Kunstfertigkeit beim Verfassen von Theaterstücken. Will man aber, dass vornehme und einfache Leute gleichzeitig Spass haben, dass Kluge und Dummköpfe gemeinsam daran Genuss finden, dann muss man besonders bei solchen Stellen Obacht geben. Sind literarischer Stil und Handlungsaufbau geglückt, Spässe und Possen aber missraten, so fühlt nicht nur ein einfacher Mensch Abscheu beim Zuschauen, auch ein edler Herr und vornehmer Gelehrter hält da ein Schlummerstündchen. (...) Demnach sind Spässe und Possen nicht allein Spässe und Possen, sondern eine [kräftigende] Ginseng-Suppe während des Zuschauens. (...) Kann man sie da als eine Nebensächlichkeit betrachten?"[19]

Im Gegensatz zur geschickten Argumentation des chinesischen Autors

[16] Lodovico Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Wien 1570. Übersetzt in Paul Lauter, *Theories of Comedy*, New York 1964: 97.

[17] Zu Theorien und Typologien des Lachens, besonders den drei Hauptthesen (superiority theory, relief theory, incongruity theory) vgl. z.B. John Morreall, *The Philosophy of Laughter and Humor*, New York 1987, passim.

[18] WG, Kap. 49:600.

[19] Vgl. Helmut Martin, *Li Li-weng über das Theater. Eine chinesische Dramaturgie des siebzehnten Jahrhunderts*. Dissertation, München 1966: 152.

erscheint Toraakis Indifferenz gegenüber dem Publikum (eine Haltung, die auch Zeami unverständlich vorgekommen wäre) von einem dogmatischen Rigorismus geprägt, der nur aus der speziellen Lage des Kyōgen Mitte des 17. Jahrhunderts verständlich wird. Toraakis Traktat entsteht nämlich nach dem Erlass jenes *sarugaku tō gohatto* ("Hohes Dekret, das Sarugaku-Gesinde betreffend") (1647), das die Freiheit des Nō bzw. Kyōgen streng einengt, die Spieler gängelt und zugleich beschützt - vor dem eigenen Publikum und bisweilen vor den hohen Schirmherrn und Urhebern der Regelung selbst. Schon der Shōgun Hidetada musste die Rigidität des Systems höchstpersönlich erfahren, als er trotz der Belehrung durch Toraaki über die Beschaffenheit des Repertoires aus einem Spleen heraus ein neues Stück befahl: Er wollte einen Katzenfisch-Schwank, den ein Bruder des Hayashi Razan zum Besten gegeben hatte, aufgeführt sehen. Zu Toraakis Erleichterung verstarb der Shōgun, bevor man in die Verlegenheit kam, seinen Wunsch auszuführen.[20]

Während Zeami dem Kyōgen die Verwurzelung im Spass als conditio sine qua non konzedierte, gibt der Kyōgen-Meister gerade diese Eigenständigkeit seiner Kunst preis. Legitimiert hat er den Schritt durch das Postulat der Wesensgleichheit von Nō und Kyōgen, bei dessen Formulierung bewährte Termini mittelalterlicher ästhetscher Diskurse auftauchen. Die Begriffspaare *shin-sō* (in der Kunst der Kalligraphie 'die ausgeformte Schrift' versus 'Konzeptschrift'), *kyo-jitsu* ('das Leere' versus 'das Wirkliche' im buddhistischen Diskurs), *tai-yō* (wörtlich: 'Leib' versus 'Funktion', Inhalt versus Form, Phänomen versus Effekt im ästhetischen Diskurs, auch von Zeami ausgiebig vehikuliert) liefern das theoretische Gerüst, während die im poetologischen Denken beliebte Opposition von Renga und Haikai ein willkommenes Analogon bietet:

> "Das Kyōgen ist das *kuzushi* [die informelle, lockere, kursive, parodierende Variante] des Nō, [sie verhalten sich zueinander] wie *shin* und *sō*. Als Beispiel dafür: Nō ist [wie] Renga, Kyōgen wie Haikai - es verwendet scherzende Worte (*haigon*). Daher ist Kyōgen seinem Wesen nach (*tai*) Nō."[21]

Und wiederum:

> "Das Nō macht das Leere zum Wirklichen, Kyōgen macht das Wirkliche zum Leeren" [22] (...) "Kyōgen soll die ernsten Sachen (*shin naru koto*) lächerlich machen

[20] Cf. WG, Kap. 19: 392f.

[21] WG, Kap. 49: 594f.

[22] Vgl. dazu Odo Marquards moderne Definition des Komischen: "Komisch ist und zum Lachen bringt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt." Cf. derselbe, *Exile der Heiterkeit.* In W.Preisendanz und R. Warning Hrsg., *Das Komische.* Poetik und Hermeneutik VII, Mü. 1976: 141.

(*okashiku shite*), Spassiges (*jake naru koto*) aber ernst präsentieren."[23]

Mit der apodiktisch gesetzten Symmetrie und Austauschbarkeit der zwei Schwestergattungen (weitere Analogie: sie seinen wie Vorderseite bzw. Rückseite derselben Sache) gibt Toraaki jedoch die Selbstbestimmung seiner Kunst auf, macht den Weg frei für jene Angleichung des Stils, die sich bis heute in der Bühnenpraxis gehalten hat. Anstelle der lebendigen Dialektik von tragischem Pathos und derber Komik stellt er das flaue Parodie-Verhältnis: "Ein Beweis [für die Identität der beiden]: es gibt viele Kyōgen, die Nō parodieren (*kuzushitaru*)." Daher die etwas verblüffende Konsequenz: "Stümperhaftes Nō wird zum Kyōgen, stümperhaftes Kyōgen zum Nō."[24] Nach seinem Geschmack ist also ein Kyōgen im Geiste des Nō - von nun an dem Hauch von Humor verpflichtet, den das Haikai verströmt und bar jeder Verbindung zur witzig-derben Schwankliteratur der *waraibanashi*. In die entstandene Lücke werden das Kabuki und die volkstümlichen Vortragskünste, Vorläufer des Rakugo, vorstossen.

Auf diesem theoretischen Fundament, das eigentlich die Umwälzungen in der Institution der Bühnenkunst widerspiegelt (vor allem die rigide Zuordnung der Kyōgen-Schulen zu denen des Nō und die nötig gewordene Abgrenzung zum Volkstheater, ganz besonders zum gefährlichen Konkurrenten Kabuki[25]), kann Toraaki nun sein eigentliches Anliegen artikulieren: die umfassende Reform der Bühnensprache.

Im Gegensatz zur europäischen Dramaturgie, in der die Aufführungspraxis bis in die Neuzeit das künstlerisch wertloseste Element des Theaters darstellte, ist dieselbe in Japan Kern des Diskurses über die Bühnenkünste, eines Diskurses, der von der Aufwertung der Geste im Einflussbereich des Zen profitiert. In der Tat, Toraakis Wettern gegen das derbe Lachen entfaltet erst im Kontext der Gestik seine ganze Vehemenz. Angriffsziel ist die clowneske Gestalt des Possenreissers, für den Ōkura-Meister im "ordinären kyōgen" der rivalisierenden Sagi-Schule und freilich noch viel deutlicher im populären Kabuki verkörpert:

> "Der ordinäre Spieler (*seken no kyōgen*) kennt keine Form, er ist überstürzt und verworren und schwätzt einher mit verzogener Miene. Er verzerrt und verdreht sein Gesicht, reisst Augen und Mund auf, reizt zum Lachen mit unanständigen Gebärden, was das biedere Volk ergötzt, die Menschen mit Verstand aber nur geblendet blinzeln lässt. Das sind Kabuki-Possenreisser, die heutzutage gefallen. Das ist kein

[23] WG Kap. 48: 599f.

[24] WG, K 49: 600f.

[25] Welche Bedrohung der Siegeszug des Kabuki bis in die Hochburgen des Nō und Kyōgen für deren Spieler darstellte, belegt z.B. das Tagebuch des Matsudaira Yamato no kami. In: *Nihon shomin bunka shiryō shūsei* Bd. 11, passim.

Kyōgen des Nō, nein, nicht einmal Kyōgen des Kyōgen kann man das nennen. Es ist von alters her überliefert, dass solche Leute das Verderben des Kyōgen sind, mögen sie noch so viel Erfolg in der Welt haben."[26]

Dass komödiantisches Gebaren Inbegriff von Vulgarität und Unordnung sei und im konfuzianischen Bild der Gesellschaft keinen Platz beanspruchen darf, verwundert nicht, bleibt doch das Bild eines scherzenden Konfuzius der späten Erkenntnis unseres Jahrhunderts vorenthalten.

Toraaki wittert die grösste Gefahr nicht in der satirischen Virulenz des Komischen, vielmehr in Überschreitungen der Etikette. Die "Frechheiten" der von ihm kritisierten Spieler beschränken sich auch auf Gesten und Körpersprache. Der eine, Komagojirō, stellt sich plötzlich schlafend (*ineburu mane*) mitten im ernsten Zwischenspiel von *Dōjōji*, was Gelächter hervorruft und das Nō aus dem Lot bringt[27]; ein anderer verwandelt das Kyōgen *Suminuri* in eine Schmierschlacht, bei der alle Anwesenden, von den Trommlern bis zum Chor und den Zuschauern, mit Tusche eingerieben werden (was an die Szene, in der Prinz Genji und die junge Murasaki einander die Nasen einschmieren - eigentlich die einzige komische Szene im *Genji monogatari* - erinnert). Und man weiss aus anderer Quelle, dass Toraakis Intimfeind, der "grosse Sagi" gar von der Bühne in den Zuschauerraum gestürmt ist um auf einem Bambuspferd herumzureiten, was ihm ein halbes Jahr Gefängnisstrafe einbrachte.[28] Mit Genuss zitiert Toraaki abfällige Bemerkungen von Zeitgenossen über denselben Sagi Niemon:

"Er reisst Augen und Mund auf und strengt sich an, die Leute zum lachen zu bringen. Und man lacht, da man annimmt, dies sei ein Kyōgen-Gesicht." [29]

Es sind dies Züge des universellen Clowns, dessen Gebaren, wie Freud bemerkt "durch ein zuviel an körperlichem Aufwand" (und gleichzeitig ein zuwenig an geistigem) Lachen hervorruft, Prototyp der Jahrmärkte und ausgelassenen Volksbelustigungen. Dieses "ordinäre Kyōgen" erinnert frappierend an die Strassenkünste der Heian-Zeit, bei denen ein Fujiwara no Akihira zugeben musste:

"Es waren keine Leute anwesend, denen (...) die äffischen Darbietungen (*sarugō no waza*) und die närrisch-lächerlichen Worte (*oko no kotoba*) nicht die Eingeweide zerschnitten und das Kinn ausgerenkt hätten vor Vergnügen und Lachen."[30]

[26] WG K 48: 595f.

[27] WG Kap. 21: 404.

[28] Vgl. *Kindai yakusha mokuroku*, Kap. zu Sagi Niemon. Zitiert in Yonekura Toshiaki, op.cit.: 472.

[29] Äußerung des Komparu- Spielers Hachirō, WG K 21: 404. Vgl. auch Kap. 79: 749.

[30] Vgl. Hagen Blau, *Sarugaku und Shushi*, 1966: 337.

Das Lachen als grotesker Ritus, der den Lachenden ent- und verrückt, ihn der Selbstkontrolle enthebt, die Koordination der Glieder ausser Kraft setzt und das Gebaren jeder semantischer Intentionalität beraubt - das Lachen "mit ausgerenktem Kinn" (übrigens lachten in der Odyssee Penelopes Freier auch "mit fremden Kinnbacken") - dieses hyperbolische, das Individuum übersteigende Lachen will der Kyōgen-Zuchtmeister Toraaki aus seiner Kunst verbannen. Sein Vorgehen reeditiert in japanischer Version die abendländische Debatte um *scaenici* und *histriones*, die in der oratorischen Kunst der Antike eine entscheidende Rolle gespielt und später in der mittelalterlichen Diskussion um *gestus* und *gesticulatio* zur Entwicklung einer umfassenden Moral der Gesten beigetragen hat.[31]

Als erstes Gebot der Körpersprache nennt Toraaki denn auch die Proportion, das richtige Mass (*moderatio*). Den Terminus dafür, *kane*, entleiht er dem Vokabular der Tee- bzw. Bogenkunst:

> "Das eigene *kane* (Mass, ursprünglich das L-förmige Instrument des Zimmermanns) soll man kennen. Wenn man sich vom Mass entfernt, wird das Spiel unschön."

Die ethisch-religiöse Begründung wird gleich nachgeliefert:

> "Es heisst, wenn die fünf Gliedmassen nicht in Harmonie sind, so ist es schwer, ein Buddha zu werden."[32]

Mit *kane* meint Toraaki aber auch die Grundhaltung des (sitzenden) Spielers: aufrecht, die Hände auf den Knien, keiner der Arme jemals die Symmetrieachse des Körpers (*hanasuji shita made*) überschreitend. Modell dazu stehen die Buddhastatuen in den Tempeln, deren leicht nach vorne gebeugte Haltung dem Kyōgen-Übenden ausdrücklich empfohlen wird.[33]

Temperantia, die Mässigung der Gebärden, ist auch in der japanischen Kyōgen-Kunst zum obersten Prinzip deklariert und für alle Rollen und Situationen ausschlaggebend, Trunkenheitsszenen inklusive:

> "Alle Übertreibung ist geschmacklos (*ajiki nashi*). Untertreiben ist auch nicht richtig. Das richtige Mass (*yoki hodo*) ist empfehlenswert."[34]

Im *Waranbegusa* findet sich auch die erste Erwähnung der Grundhaltung, wie sie heute in Nō und Kyōgen (als *kamae*) praktiziert wird. Ein erstes Indiz für ihre Entstehung ist in einem apokryphen "Zeami-Traktat" der ausgehenden Muromachi-Zeit enthalten: die Zeichnung eines Spielers in

[31] Zur Problematik der Körpersprache im europäischen Denken vgl. Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter*, 1992, passim.

[32] WG K 11: 335.

[33] WG, Kap.88, Anm.: 780.

[34] WG, Kap. 67: 686-687.

Grundhaltung (Knie gespreizt, der Torso leicht gebeugt, die Hüften starr).[35] Toraaki lokalisiert nun als erster explizite das Gewichtzentrum des Körpers in den Hüften:

> "Der Geist (*kokoro*) sitzt in den Hüften, so heisst es (...) Wenn die Hüften nicht stabil sind, wirkt der ganze Körper haltlos."[36]

Auf den Schlürfschritt (*suriashi*) geht er nicht eigens ein, aber auch dieser ist ihm vermutlich bekannt, da von seinem Freund und Meister der martialischen Künste Yagyū Tajima beschrieben (in einem Werk, das er dem Komparu-Spieler Shichirō Ujikatsu übergab).[37]

Eine übergreifende Kodifizierung der Bühnensprache, vom Bühnenraum und den Requisiten angefangen[38] bis zu den einzelnen Spielgebärden schwebt dem Autor vor, detailliert bis zu einzelnen Augen-, Kopf- und Hals-Bewegungen, die er gegen Ende des Buches logisch zu begründen versucht. Die Harmonie der Gesten, aus dem Zusammenspiel konträr eingesetzter Körperteile, schon von Zeami empfohlen (in *Kakyō*) erscheint im *Waranbegusa* als zentrales Prinzip des modernen Kyōgen.

Freilich beherrscht eine strenge Etikette das Gebaren auf und hinter der Bühne. Die Ausübung der Kunst versteht Toraaki als geistige und körperliche Übung, als umfassendes Exerzitium in Selbstbeherrschung und Disziplin. Dieses findet in der Praxis der martialischen Künste ihr Idealmuster und ihren Moralkodex. Takeda Genshin und Miyamoto Musashi, unter etlichen anderen Künstlern der Kriegführung unermüdlich zitiert, liefern dem Kyōgen-Spieler mächtig Unterstützung.[39] Dass ein Kyōgen-Darsteller, der die Augenbewegungen des Kriegers (*shirizoku me*, *susumu me usw.*) in sein Spiel transponieren und bei der Übung verbissen den "grossen Feind" beziehungsweise den "kleinen Feind" im Geiste vor sich sehen muss (so Toraaki), im Kyōgen nicht mehr viel zu lachen hat, verwundert nicht mehr. Mit dieser dogmatischen Kodifizierung beginnt die Ära des modernen, ernsten Kyōgen. Und wenn der Ōkura-Meister damit nur mässigen Erfolg bei seinen Zeitgenossen hatte, gab ihm die Nachwelt umso entschiedener recht.

[35] *Hachijōbon kadensho*. In: *Nihon shisō taikei*. Vgl. auch Matsuoka Shinpei, *Utage no shintai - Basara kara Zeami e*, 1991: 216

[36] WG, Kap. 31: 455-456. Etwa zur gleichen Zeit wird im europäischen Theater die Grundhaltung festgelegt (die sog. *crux scaenica*, mit dem einen Bein angewinkelt, die Fußspitze am Standbein herangezogen).

[37] Vgl. Omote Akira, "Nōgaku to budō" (3), in *Budō*, März 1976: 26.

[38] Vgl. z.B. das Kapitel über die Symbolik des Vorhangs (WG. Kap.5)

[39] Eine genaue Untersuchung der Beziehungen des frühen Kyōgen zu den martialischen Künsten soll einer nächsten Studie vorenthalten bleiben. Außer Omote (vgl. oben) geht Yonekura auf das Verhältnis des WG zu Traktaten der Militärkünste ein (op.cit: 320-331).

Doch um welchen Preis? Die Folgen der drastischen Zähmung der Bühnensprache sind am deutlichsten an der Umdeutung des *shūgen*-Begriffes abzulesen. Nichts war Toraaki selbst so wichtig wie der rituelle Charakter seiner Kunst: "Von zehn Worten im Kyōgen sind neun Segensworte (*shūgen*)", beteuerte er. Stolz sah er das Kyōgen unter dem Patronat der Ama no Uzume no mikoto, in ungebrochener Linie tradiert, durchzogen vom Geist des ekstatischen Tanzes vor der Himmelshöhle, der als Grundparadigma aller darstellenden Künste in Japan gilt. Doch so wenig er in der Gestalt der göttlichen Schamanin die Züge des rituellen Possenreissers (des "Tricksters" im Ethnologen-Jargon) und in der Szene den Prototyp der obszönen Lachfeste (der bis in unser Jahrhundert praktizierten *warai matsuri*) erkannte, so wenig konnte er im clownesken Gebaren der urigen Kyōgen-Rivalen die Tradition eben jener Lachkultur würdigen, in der die obszöne Provokation des Sakralen eine magische Wirkung besass. Der Theaterzensor und Schulmeister wettert gegen die "Häresie der dōke-Clowns" (*dōke* heisst "abseits vom Weg", doziert er tautologisch) mit dem Unverständnis des modernen aufgeklärten Menschen für die ordinäre Jahrmarktskultur:

> "Ohne Form, lärmend, mit irren Worten und durcheinandergeratenen Bewegungen, Augen und Mund aufgerissen, die fünf Glieder schlotternd, ohne System und Methode (wörtl. *gi, ri, hō*) vom Anfang bis zum Ende danebengeraten, schleppend, torkelnd, ein Jammer anzusehen, (...) hässlich, grobschlächtig, herbeilatschend, die Possenreisser, die unziemlichen - das sind die Übel des Kyōgen"[40]

Nirgends sind die Folgen dieser Einstellung so deutlich wie in den *waki*-kyōgen, den im 17. Jahrhundert bei weitem beliebtesten und von Toraaki hochgeschätzten Götterspielen. In seinen Texten sowie in der modernen Spielpraxis sind darin kaum noch Reste der phantastischen Groteske zu erkennen, die sie zweifelsohne einmal waren. Wer kann noch in den artigen, steifen, konventionell-biederen Volksgottheiten, die heute im Kyōgen auftreten, jene hyperbolisch-grotesken Gestalten wiederfinden, die über die Stillung des Durstes und Hungers sowie sexueller Triebe verfügten und - nicht anders als die Karnevalkultur des europäischen Mittelalters - die Selbstherrlichkeit des kosmischen Leibes zelebrierten? In den unflätigen schmutzigen Reden, mit denen Sabu (Ebisu Saburō) und Bisha (Bishamonten) einander übergiessen (so im Spiel *Ebisu Bishamon*), oder im phallischen Symbol des Glückshammers (*takara no tsuchi*), im unversiegten Weindurst der Glücksgottheit Fuku no kami sind kaum noch Spuren jener Profanierung sakraler Werte, die einen essentiellen Zug des rituellen Theaters darstellen, vorhanden.

[40] WG. Kap. 79: 748

Schon Zeami war der Sinn des komischen Tanzes des Sambasō im Ritualspiel *Okina* unverständlich geworden: er wollte diese derbe Form der Komik von der Bühne verbannen.[41] Das Moment der durch unflätiges Gebaren besiegten existenziellen Angst - die tieferliegende Motivation des grotesken Lachens - erschien ihm schon ein unziemliches Ingrediens im modernen Theaterspiel. Was Toraaki seinerseits mit *shūgen* meint, ist nur noch die anämische Parodie der segenbringenden, wirksamen Worte der Götterspiele. Und seine Regieanweisung in *shūgen*-Stücken: *Ōwarai. Dotto warai* ("Grosses Lachen: donnerndes Lachen") bezieht sich nur noch auf die artige Nachahmung, letztendlich die Karikatur des rituellen, Segen bewirkenden Lachens.

[41] *Sanban sarugaku okashi ni wa sumajiki koto nari.* Vgl. *Sarugaku dangi*, in ZZ: 293