

Blumenspiegel

Ästhetische Praxis

Transdisziplinäre Perspektiven

Aesthetic Practice

Transdisciplinary Perspectives

Herausgegeben von/Edited by

Lucilla Guidi, Andreas Hetzel,
Thomas Lange, Fiona McGovern

Wissenschaftlicher Beirat/Advisory Board

Rolf Elberfeld, Monica Juneja, Susan Kozel,
Bärbel Küster, Kirsten Maar, Annemarie Matzke,
Mathias Obert, Eva Schürmann,
Robert Schmidt, Ulf Wuggenig

Zeami

Blumenspiegel

*Ein Grundlagentext zur Praxis und Ästhetik des
japanischen Nō-Theaters*

Zweisprachige Ausgabe

Übersetzt, philosophisch erläutert und herausgegeben
von Ryōsuke Ōhashi, Rolf Elberfeld und Leon Krings



BRILL
FINK

Umschlagabbildung: Nō-Maske Shiwajō: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:No-Maske_Shiwajo_makffm.jpg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2023 Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, V&R unipress und Wageningen Academic.

www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2749-7720

ISBN 978-3-7705-7068-3 (hardback)

ISBN 978-3-8467-7068-9 (e-book)

Inhalt

Einleitung: Zur Geschichte, Praxis und Ästhetik des japanischen Nō-Theaters	IX
---	----

I Übersetzung Zeami: *Kakyō* – *Blumenspiegel*

Erster Teil	3
1a) Erstens Tonlage, zweitens <i>ki</i> , drittens Gesangsstimme. Anstimmen mit dem Öffnen des Mundes im Musikstück	3
1b) Bewege das Herz zu zehn Zehnteln [d. h. ganz] – Bewege den Körper zu sieben Zehnteln	3
1c) Bei kräftigen Bewegungen des Körpers leises Stampfen mit den Füßen, bei kräftigem Stampfen mit den Füßen zurückgenommene Bewegungen des Körpers	5
1d) Erst hören, dann sehen	5
1e) Zuerst gründlich zur jeweiligen Rollengestalt werden, danach gründlich die jeweiligen Ausdrucksformen nachahmen	7
1f) Der Tanz wurzelt in der Gesangsstimme	7
Zweiter Teil	15
2a) Über die [passenden] Zeiten, die die Gefühlsstimmungen treffen	15
2b) Über Auftakt, aufbrechende Entfaltung und raschen Abschluss (<i>jo-ha-kyū</i>)	17
2c) Über das Wissen bezüglich des Übungsweges	21
2d) Über die Art, wie der gewandte Schauspieler die Gefühlsstimmungen kennt	25
2e) Über das Seichte und Tiefe	29
2f) Über das Eintreten in den Bereich der verborgenen Feinheit	29
2g) Über die nötige Behutsamkeit beim Sammeln von Erfahrung	33
2h) Über das Zusammenbinden der zehntausend Kunstfertigkeiten in einem Herzen	35
2i) Über den Ort des Wundersamen	39

2j) Über die Kritik	39
2k) Über den Übungsweg in der Musik	45
2l) [Abschließender] Paragraph zur innersten Tiefe	47
Erläuterungen zu den Abschnitten und Worterklärungen	57
Erster Teil	58
Zweiter Teil	82

II Aufsätze von Ryōsuke Ōhashi

1. Leben und Zeit Zeami: Der historische Koexistenzraum von Kunst und Macht	125
1.1 Der 600 Jahre lang vergessene Nō-Spieler Zeami	125
1.2 Das Mitsein Zeamis mit vier Generationen von Ashikaga-Shōgunen	128
1.3 Der ästhetisch-künstlerische Sinn der Machthaber	133
1.4 Die „Blume“ Zeami	136
1.5 Sado, die „goldene Insel“	140
1.6 Der Raum der Koexistenz von Zeami und Yoshinori	145
2. Phänomenologie der Maske	149
2.1 Die Mehrdeutigkeit der „Welt“	149
2.2 Die wesentlichen Charakterzüge der Nō-Maske	150
2.3 Die Nō-Welt als Maske	153
2.4 Die Maske als Gesicht, das Gesicht als Maske	156
2.5 Die Welt als Maske, die Maske als Welt	159
3. Die „Sicht der abgeschiedenen Sicht“ im Problemzusammenhang des „Anderen“	163
3.1 Das Problem des „Anderen“ im Nō-Theater	163
3.2 Zum „Gemeingefühl“ (感 <i>kan</i>)	164
3.3 Der Sinn des „Verbergens“	170
3.4 Die Sicht der abgeschiedenen Sicht und das Nicht-Herz	173
3.5 Die Tragweite der Sinnlichkeit	176

III Aufsätze von Rolf Elberfeld

4. Phänomenologische Überlegungen zum Körper	
im japanischen Nō-Theater	181
4.1 Herz zehn Zehntel – Körper sieben Zehntel	182
4.2 Stampfen mit den Füßen	184
4.3 Mimesis bzw. Rollenspiel (物まね <i>monomane</i>)	186
4.4 Die Geste des Weinens	188
4.5 Herz und Gemeingefühl (心 <i>kokoro</i> und 感 <i>kan</i>)	189
4.6 Gemeingefühl des Nicht-Herzens (無心の感 <i>mushin no kan</i>)	191
4.7 „Die Sicht der abgeschiedenen Sicht“ (離見の見 <i>riken no ken</i>)	192
4.8 Das kühl-erfrischende Stück / Nō der Schmucklosigkeit	193
5. Ästhetik des Atmens	195
5.1 Das Wortfeld 氣 (<i>qi/ki</i>) im Chinesischen und Japanischen ...	197
5.2 <i>Qi/Ki</i> (氣/気) als ästhetisches Phänomen in China und Japan	198
5.3 <i>Kata</i> -Übungen im Nō-Theater	202
5.4 Atmen als ästhetische Praxis	207
6. Von der komparativen Ästhetik zur Ästhetik und ästhetischen Praxis in einer globalisierten Kunstwelt	211
6.1 Ästhetik und ästhetische Praxis	211
6.2 Globalisierung der Ästhetik	214
6.3 Zur Geschichte der komparativen Ästhetik	217
6.4 Ordnungen der Künste in Indien, China und Japan	221
6.5 Das Forschungsfeld komparativer Historiographie in den Künsten	233
6.6 Ästhetik und ästhetische Praxis in globalisierten Kunstwelten	256
Sachregister	259

Einleitung: Zur Geschichte, Praxis und Ästhetik des japanischen Nō-Theaters

Rolf Elberfeld und Leon Krings

Theaterspielen ist schon lange eine weltweit verbreitete Praxis. In enger Verbindung mit religiösen Ritualen entstanden vor weit über 2000 Jahren Traditionen des Theaters in verschiedenen Gegenden der Welt. Die ältesten und wirkungsreichsten Traditionen finden sich in Indien, China¹ und Griechenland.² In Asien verbreitete sich das Theaterspiel von Indien aus nach Südostasien³ und von China aus nach Korea und Japan. Die erste Theaterform, die vom ostasiatischen Festland im 7. Jahrhundert nach Japan gelangte, war das sogenannte Gigaku (伎楽), ein Maskentheater, von dem heute nur noch einige Masken im Museum erhalten sind. Am japanischen Kaiserhof wurde ab dem 8. Jahrhundert Bugaku (舞楽) gepflegt, ein Tanz- und Musiktheater, das der Öffentlichkeit nicht zugänglich war. Auch in dieser Theaterform wurden Masken verwendet. Es entwickelten sich Stücke unter Rückbezug auf die ältere japanische Geschichte und Mythologie, die nur der hohe Adel genießen konnte. Die Anfänge des sogenannten Dengaku (田楽), eine öffentliche und schon früh populäre Kunst, verlieren sich im Dunkel der Geschichte. Diese Aufführungskunst hatte sich im Zusammenhang mit Musik und Tanz beim Reispflanzen in Japan entwickelt. Im 11. Jahrhundert wurde diese Tanz- und Musiktheaterform in der damaligen Hauptstadt Kyōto beliebt und zog ein breites Publikum an. Vom 8. bis zum 14. Jahrhundert entwickelte sich zudem unter chinesischem Einfluss das Sarugaku (猿楽), eine dem Zirkus ähnliche Aufführungskunst, die Musik und Tanz mit Jonglier- und Akrobatikkünsten sowie dem Pantomimenspiel verband. Diese Theaterform nahm in sich auch Elemente des Dengaku (田楽) auf und aus diesen und anderen Einflüssen entwickelte sich im späten 14. und 15. Jahrhundert das japanische Nō-Theater, das in den frühen Nō-Texten und auch im Volksmund häufig noch als Sarugaku

1 Siyuan Liu (Hg.), *Routledge Handbook of Asian Theatre*, London/New York: Routledge, 2017.

2 Horst-Dieter Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen*, 2. durchgesehene Auflage, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

3 Heinz Kindermann (Hg.), *Einführung in das ostasiatische Theater*, 2., grundlegend veränderte Aufl., Wien: H. Böhlau, 1985.

bezeichnet wurde. Die japanische Bezeichnung Nōgaku (能楽) hat sich erst seit Ende des 19. Jahrhunderts als offizielle Bezeichnung durchgesetzt.⁴

Das heute in Japan noch lebendige Nō-Theater bezieht sich somit auf eine über 600-jährige Traditionsentwicklung zurück, die im weiteren Horizont eingebettet ist in ältere autochthone und vom Festland kommende Einflüsse. Dennoch beginnt mit den beiden Gründungsfiguren Kan'ami 観阿弥 (1333–1384) und seinem Sohn Zeami Motokiyo 世阿弥元清 (1363–1443) etwas Neues, das heute zusammenfassend den Namen „Nō-Theater“ trägt. Das Nō-Spiel bzw. Sarugaku im engeren Sinne entstand zu Anfang der Muromachi-Zeit (1366–1573).⁵ Der große Wendepunkt der Entwicklungsgeschichte ereignete sich, als Kan'ami, damals bereits ein bekannter Sarugaku-Schauspieler, und sein zehnjähriger Sohn Zeami im Jahre 1374 in einem Shintō-Schrein in Kyōto das Stück *Okina* („Der Greis“) in Anwesenheit des dritten Shōguns Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408) aufführten. Der Shōgun war von der Aufführung so begeistert, dass Zeami fortan bei ihm am Hofe lebte und eine breite Bildung erhielt. Mit der Förderung des Nō durch den Shōgun setzte die Blütezeit des Nō-Spiels ein.

Diese erste Blütezeit des Nō-Spiels am Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts ist allerdings nicht nur auf dieses zufällige Geschehen zurückzuführen. Es hatte seinen historischen Hintergrund vielmehr in der Entstehung eines öffentlichen „Publikums“ in der damaligen Gesellschaft. In der Muromachi-Zeit waren es vor allem niederrangige Mitglieder des Hof- und Kriegeradels und talentierte Künstler, Dichter und Schauspieler aus den sozial schwächeren Schichten der Bevölkerung, die Zugang zur etablierten sozial-kulturellen Oberschicht des höheren Adels und der religiösen Elite erlangten und somit das Spektrum des Publikums erweiterten. Nicht nur die Adligen und die Ritter als „Herrscherschicht“, sondern auch eine breitere Öffentlichkeit wollte das kulturelle Leben genießen.⁶ Zudem waren Künste wie das Sarugaku-Spiel zunächst populäre Attraktionen, bevor sie von sozialen Aufsteigern wie

4 Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, revised Edition, Princeton: Princeton University Press, 1990.

5 Zu den geschichtlichen Hintergründen und dem allgemeinen kulturellen Kontext des Nō-Theaters der Muromachi-Zeit vgl. Patrick Geoffrey O'Neill, *Early Nō Drama: Its Background, Character and Development 1300–1450*, London: Lund Humphries, 1958. Johannes Barth, *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden: F. Steiner, 1972.

6 Zum sozialen Wandel in der kulturellen Szene der Muromachi-Zeit und der von Shōgun Ashikaga Yoshimitsu initiierten Kitayama-Kultur siehe H. Paul Varley, „Ashikaga Yoshimitsu and the World of Kitayama: Social Change and Shogunal Patronage in Early Muromachi Japan“, in: John Whitney Hall / Takeshi Toyoda (Hg.), *Japan in the Muromachi Age*, Berkeley et al.: University of California Press, 1977, S. 183–204. In späteren Epochen, vor allem der Edo-Zeit (1603–1868), wurden Mitglieder des „Stadtbürgertums“ (町人 *chōnin*) zunehmend zu Trägern der Gesellschaft und des kulturellen Lebens.

Zeami an aristokratische Vorlieben angepasst wurden. Um ihren Lebensunterhalt zu sichern, versuchten die Schauspieler, größere Popularität unter diesem Publikum zu gewinnen. Da die Masse der Bevölkerung allerdings noch nicht sehr reich und keine Theatergebäude vorhanden waren, mussten die Schauspieler zunächst entweder in den Shintō-Schreinen oder im Freien am Flussufer spielen, so dass sie auch als „Flussufer-Bettler“ (河原乞食 *kawara-kojiki*) bezeichnet wurden. Aber nachdem der Shōgun Ashikaga Yoshimitsu das Sarugaku zu fördern begann und der Knabenschauspieler Zeami häufig öffentlich neben dem Shōgun sitzen durfte, änderte sich das Ansehen der Nō-Spieler. Die Theatergruppen konkurrierten miteinander und bemühten sich mit wachsendem Eifer, um unter der Gönnerschaft eines mächtigen Patrons ein besseres, und, wenn möglich, ruhmvolles Leben zu erreichen. Die Verfeinerung ihrer Kunst wurde durch diese Konkurrenz befeuert. Als sein Gönner Yoshimitsu 1408 starb, wurde Zeami von dessen Nachfolger Yoshimochi nicht mehr unterstützt und aus nicht ganz geklärten Gründen im Jahr 1434 im Alter von 72 Jahren auf die Insel Sado im Norden Japans verbannt. Seine Schriften, die bis heute als die wichtigsten Lehren des Nō-Spiels gelten, wurden in dieser tragischen zweiten Hälfte seines Lebens verfasst. Die Fachwelt ist sich einig, dass die von Zeami stammenden Schriften für die Praxis und Ästhetik des Nō-Theaters von grundlegender Bedeutung sind.⁷

Die genannten Entwicklungen wurden zum Ausgangspunkt für die Entstehung verschiedener Schulen des Nō. Die sorgsam gepflegten Stammbäume der gegenwärtig bedeutenden Schulen des Nō-Theaters – 観世 Kanze / 宝生 Hōshō / 金春 Komparu / 金剛 Kongō / 喜多 Kita – beziehen sich alle mehr oder weniger direkt auf die beiden Gründungsgestalten zurück und konkurrieren bis heute um eine authentische Auslegung des Nō-Spiels.⁸ Durch die schon frühe Ausdifferenzierung in verschiedene Schulen und die modernen Entwicklungen des Nō-Theaters im 20. und 21. Jahrhundert ist diese Theaterform keineswegs

7 Im Jahr 1422 wurde Zeami Laienanhänger des Zen und lebte zunächst in der Hoffnung, sein Sohn Motomasa würde seine Nachfolge antreten. Doch Ashikaga Yoshimochi, der 1429 Shōgun wurde, bevorzugte den Schauspieler On'ami (Zeamis Neffen) und weigerte sich, Zeamis Sohn vor sich auftreten zu lassen. Als Motomasa 1432 unter tragischen Umständen auf einer Reise starb, verfiel Zeami in tiefe Trauer und entschied sich, seine geheimen Lehren und Schriften nicht an andere unmittelbare Verwandte wie etwa On'ami, sondern den Schauspieler und späteren Schwiegersohn Komparu Zenchiku (1405 – ca. 1470) zu überliefern, was ein Grund für seine Verbannung gewesen sein könnte. Nach dem Tod Yoshinoris im Jahr 1441 kehrte Zeami nach Kyōto zurück, wo er 1443 verstarb. Zenchiku übernahm im Anschluss die Nachfolge als Oberhaupt der Kanze-Truppe.

8 Zur Rolle der Schauspieler und der zunehmenden Professionalisierung der einzelnen Schulen in der Geschichte des Nō-Theaters siehe Eric C. Rath, *The Ethos of Noh: Actors and their Art*, Cambridge/London: Harvard University Press, 2004.

als etwas Statisches aufzufassen, sondern als eine durch die Jahrhunderte hinweg lebendige und auch von politischen Einflüssen nicht unberührte Entwicklung einer besonderen Form des Theaterspiels. So entstanden die langsamen Bewegungen, für die die Spielweise im Nō heute besonders bekannt ist, wohl erst seit dem 17. Jahrhundert, begünstigt durch bestimmte politische Einflüsse. Zeami selbst soll sein Publikum eher durch eine dynamische und akrobatische Spielweise fasziniert haben.⁹ Da wir die Spielweise Zeamis aber nicht mit Sicherheit rekonstruieren können, sind die praktischen Anweisungen und ästhetischen Kriterien, die er unter anderem in dem hier in Übersetzung vorgelegten Text niedergeschrieben hat, umso wertvoller. Es stellt heute sicher eine besondere Schwierigkeit dar, Zeamis Anweisungen auch unabhängig von der gegenwärtigen Aufführungspraxis des Nō zu interpretieren. Sicher ist, dass das Nō-Theater im Kontext der altjapanischen Adelswelt entstanden ist und sich diese Strukturen selbst auch direkt in den Anweisungen Zeamis für die Aufführungspraxis widerspiegeln. In politischer Hinsicht lassen sich Zeamis Texte daher leicht auf die damaligen Machtkonstellationen beziehen, die einen direkten Einfluss auf die Theaterpraxis hatten. In ästhetischer Hinsicht lassen sich darüber hinaus aber auch Ebenen in den Texten Zeamis und der zeitgenössischen Aufführungspraxis des Nō beobachten, die für das, was heute als das „Ästhetische“¹⁰ bezeichnet wird, einen erkenntnisproduktiven Resonanzraum bieten, jenseits von Exotisierung und Orientalisierung. So ist die vorliegende Publikation vor allem daran interessiert, einen Originaltext aus dem Altjapanischen einer ästhetisch-philosophischen Relektüre zu unterziehen. Es geht vor allem um diese Perspektiven und nicht um die Essentialisierung einer Theatertradition.

Das Nō-Theater ist mit Nachdruck als eine in lebendiger Entfaltung begriffene „ästhetische Praxis“¹¹ zu verstehen, die im modernen Japan auch zur nationalen Selbststilisierung verwendet wurde.¹² Betrachtet man die

9 Stanca Scholz-Cionca / Christopher Balme (Hg.), *Nō Theatre Transversal*, München: Iudicium, 2008; Stanca Scholz-Cionca / Andreas Regelsberger (Hg.), *Japanese Theatre Transcultural. German and Italian Intertwinings*, München: Iudicium, 2011; Eiichirō Hirata, „Nō als transkulturelles Theater“, in: Teresa Kovacs / Koku G. Nonoo, *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater*, Tübingen: Narr Francke Attempto, 2018, S. 123–133.

10 Gernot Böhme, *Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Fink, 2001.

11 Zum Begriff der „Ästhetischen Praxis“ vgl.: Rolf Elberfeld / Stefan Krankenhagen (Hg.), *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung*, Paderborn: Fink, 2017.

12 Stanca Scholz-Cionca / Hōko Oshikiri, „Der Adler und die Chrysanthe. Nō-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 175–176, 2004, S. 23–58.

ästhetische Praxis des Nō genauer, so fällt schnell auf, dass verschiedene Praktiken wie Tanz,¹³ Theater,¹⁴ Musik¹⁵ und Literatur¹⁶ zusammenfließen. Zu diesen Künsten treten Praktiken hinzu, die sich auf die Herstellung von Nō-Kostümen,¹⁷ Nō-Masken,¹⁸ Nō-Stücken,¹⁹ Nō-Instrumenten,²⁰ Nō-Bühnen, Nō-Utensilien usw. beziehen. Darüber hinaus haben sich Praktiken des Übens²¹ und der Aufführung²² entwickelt, aus denen die Schauspieler für die verschiedenen Rollen hervorgehen bzw. in denen die verschiedenen Rollentypen zum Einsatz kommen. Aus dem Zusammenspiel all dieser Praktiken in ihren unterschiedlichen Auslegungen entfaltet sich das Nō-Theater als eine geschichtlich gewachsene Welt, die noch heute lebendig ist und sich weiter wandeln wird.²³ Auch wenn die Nō-Welt erst im modernen Japan ein Selbstbewusstsein für ihren Weltcharakter entwickelt und sich damit als eigene

-
- 13 Wilhelm Blassen, *Die Bewegungseinheiten (Kata) des japanischen Nō-Spiels*, Bochum: Brockmeier, 1987.
- 14 Noel John Pinnington, *A New History of Medieval Japanese Theatre. Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*, Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- 15 Yoshio Matsuyama, *Studien zur Nō-Musik. Eine Untersuchung des Stückes „Hagoromo“ (das Federgewand)*, Hamburg: Wagner, 1980. Hōko Oshikiri, „Izutsu“ und „Shunkan“. *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis im japanischen Nō-Theater* (Dissertation), Universität Köln, 2003.
- 16 Wilhelm Gundert, *Der Schintoismus im Japanischen Nō-Drama*, Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1925. Mae J. Smethurst, *Dramatic Action in Greek Tragedy and Noh. Reading With and Beyond Aristotle*, Lanham: Lexington Books, 2013.
- 17 Winfried Gellner, *Die Kostüme des Nō-Theaters*, Stuttgart: F. Steiner, 1990.
- 18 Hajime Gotō, *Studien zur Geschichte der Nō-Masken. Ihre Frühformen in Tempeln und Schreinen Japans*, übers. von Günter Zobel, Shizuo Ogino und Yoshiyuki Muroi, München: Iudicium, 2011; Ulrike Dembski / Monica Bethe (Hg.), *Nō-Theater. Kostüme und Masken*, mit einer Einleitung von Stanca Scholz-Cionca, Wien: Brandstätter, 2003; Richard Weihe, „Nō-Maske“, in: ders., *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München: Fink, 2004, S. 251–269.
- 19 Peter Weber-Schäfer (Übers.), *Vierundzwanzig Nō-Spiele*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1961. Royall Tyler (Übers.), *Japanese Nō Dramas*, London: Penguin Books, 1992. Yukio Mishima, *Sechs moderne Nō-Spiele*, nach der Fassung von Donald Keene aus dem Amerikan. übertr. von Gerda v. UsLAR. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1962.
- 20 Sumi Gunji / Henry Johnson, *A Dictionary of Traditional Japanese Musical Instruments. From Prehistory to the Edo Period*, Tokyo: Eideru Kenkyūsho, 2012.
- 21 David Griffiths, *The Training of Noh Actors and The Dove*, Amsterdam: Harwood Academic, 1998. Shelley Fenno Quinn, *Developing Zeami. The Noh Actor's Attunement in Practice*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.
- 22 Wolfgang Kascha, *Die Wirkungssicherung im traditionellen asiatischen Theater unter besonderer Berücksichtigung des Nō-Theaters und der Peking-Oper*, Trier: Wiss Verl. Trier, 2005.
- 23 Eine umfassende Beschreibung der Praxiswelt des Nō aus der Sicht eines bekannten Nō-Schaupielers ist in englischer Sprache zugänglich: Kunio Komparu, *The Noh Theater*.

und besondere „Tradition“ konstituiert hat, so bedeutet dies nicht, dass das Nō-Theater nur eine „Erfindung“ des modernen Japan wäre.²⁴ Verstanden als eine ästhetische Praxiswelt, die sich durch das Zusammenspiel verschiedener Praktiken über Jahrhunderte hinweg zur heutigen Welt des Nō-Theaters entwickelt hat, ist davon auszugehen, dass die Spielpraktiken im 15. Jahrhundert deutlich andere Formen zeigten als die auf den heutigen Bühnen. Dass sich nicht nur die einzelnen Praktiken, sondern auch das Zusammenspiel der Praktiken in der ästhetischen Praxis des Nō-Theaters in verschiedener Weise entwickelten, ist selbstverständlich und kann Anlass für die geschichtliche Erforschung des Nō-Theaters werden.²⁵ Mit dieser langen Geschichte im Hintergrund kann das Nō-Theater „weltweit als eine der ältesten lebenden Aufführungskünste“ gelten,²⁶ die zudem für die Entwicklung des europäisch-westlichen Theaters im 20. Jahrhundert immer wieder Impulsgeber war.²⁷ Auch wenn die vielfältigen Impulse durch die japanische Theatertradition für die Theaterentwicklung im Europa des 20. Jahrhunderts inzwischen außer Frage stehen, so steht eine philosophisch-ästhetische Auseinandersetzung vor allem mit den Texten Zeami noch aus. Hierzu soll der hier in Übersetzung vorgelegte Text von Zeami einen Beitrag leisten.

Die von Zeami verfassten Texte teilen sich grundlegend in zwei Gattungen: Zum einen sind es Nō-Theaterstücke,²⁸ die eigens für diese Theaterform geschrieben wurden und bis heute aufgeführt werden, und zum anderen Texte zur ästhetischen Praxis des Nō-Theaters, die in den Nō-Schulen lange nur geheim überliefert wurden. Nachdem sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Principles and Perspectives, aus dem Japanischen übers. von Jane Corddry, New York: Weatherhill, 1983.

- 24 Diese Diskussionen beziehen sich auf folgendes Buch: Eric Hobsbawm / Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Die Beobachtung der beiden Autoren, dass die Aufrechterhaltung bzw. die Behauptung einer „Tradition“ immer auch autoritativen Charakter besitzen kann, ist sicher richtig. Es ist auch richtig, dass „Tradition“ zugleich mit dem, was wenig scharf mit dem Wort „Moderne“ bezeichnet wird, entstanden ist. „Tradition“ bedeutet demnach etwas, was im Rahmen der „Moderne“ zu einer geschichtlichen Einheit verbunden wurde und damit immer auch „konstruiert“ ist. Dieser Zusammenhang setzt sich bis in die Gegenwart fort. So wurde das Nō-Theater im Jahr 2008 von der UNESCO zu einer *Intangible Cultural Heritage of Humanity* erklärt.
- 25 Stanca Scholz-Cionca, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 177–178 („Studien zum Nō der Meiji-Zeit“), 2005, S. 179–278.
- 26 Stanca Scholz-Cionca, „Einleitung“, S. 179.
- 27 Sang-Kyong Lee, *West-östliche Begegnungen. Weltwirkung der fernöstlichen Theatertradition*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.
- 28 Thomas Hare, *Zeami's style. The Noh plays of Zeami Motokiyo*, 4. Auflage, Stanford: Stanford University Press, 1995.

in Japan zum Gegenstand der öffentlichen Forschung geworden sind, hat sich vor allem ausgehend von der zweiten Textgruppe nicht nur in japanischer Sprache ein eigener Diskursraum zur Praxis und Ästhetik des Nō-Theaters entwickelt, der bis heute in seiner ästhetischen und philosophischen Reichweite noch lange nicht ausgeschöpft ist. Auch wenn die Japanologie in Europa und den USA inzwischen Vieles für ein westliches Publikum zugänglich gemacht hat, so bleibt eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Texten Zeami im Besonderen und der ästhetischen Praxis des Nō-Theaters im Allgemeinen sowohl in den Theaterwissenschaften wie auch in der philosophischen Ästhetik eine Aufgabe der Zukunft. Für eine solche Auseinandersetzung wirken sich vor allem die Sprachbarrieren negativ aus. Japanisch ist in Europa weder für die Theaterwissenschaft noch für die Philosophie eine gängige Bezugssprache. Aber ohne japanische Sprachkenntnisse eröffnen sich weder die reiche Sekundärliteratur noch die vielfältigen Bezüge zur chinesischen und japanischen Sprach- und Kulturwelt.

In der Theaterwissenschaft, die sich bei ihrer Gründung zu Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem auf die im Theater aufgeführten literarischen Texte bezog, d. h. die Inszenierung eines dramatisch-literarischen Theaters fokussierte, zeichnet sich in den letzten Jahrzehnten eine deutliche Öffnung für globale Perspektiven ab.²⁹ Zudem hat sich in den Theaterwissenschaften ein großes Interesse für das allgemeine Thema der „Performativität“³⁰ und „Körperlichkeit“³¹ und die konkreten Praktiken rund um das Theater entwickelt.³² All dies lässt sich in fruchtbarer Weise mit der ästhetischen Praxis

29 An dieser Stelle sei vor allem auf das Forschungszentrum „Verflechtung der Theaterkulturen“ (2008–2018) an der FU-Berlin und „The Centre for Global Theatre Histories“ von Christoph Balme an der LMU in München hingewiesen. Durch diese Forschungen und wissenschaftlichen Vernetzungen haben sich in Deutschland in nachhaltiger Weise globale Perspektiven für die Theaterforschung eröffnet.

30 Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Kulturen des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag, 1998. Erika Fischer-Lichte / Christoph Wulf (Hg.), *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag, 2001. Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Performativität und Ereignis*, Tübingen: Francke, 2003. Erika Fischer-Lichte, *Performative Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Praktiken des Performativen*, Berlin: Akademie-Verlag, 2004.

31 Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen: Francke, 2001. Friedemann Kreuder / Ellen Koban / Hanna Voss (Hg.), *Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten*, Bielefeld: transcript, 2017.

32 Jens Roselt (Hg.), *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin: Alexander-Verlag, 2015. Annemarie Matzke (Hg.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin: Alexander-Verlag, 2012. Jens Roselt / Christel Weiler (Hg.), *Schauspielen heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*, Bielefeld: transcript, 2011. Melanie Hinz / Jens Roselt (Hg.), *Chaos und Konzept. Proben und Probieren im Theater*, Berlin: Alexander-Verlag, 2011.

des Nō-Theaters und deren Reflexionsformen in Verbindung bringen, was vereinzelt bereits in den genannten Publikationen geschehen ist.

In der Ästhetik als einer Disziplin der Philosophie sind die Bezugslinien zur außereuropäischen Welt in Europa im Vergleich zur Theaterwissenschaft noch weniger entwickelt. Noch vor gut zwanzig Jahren erschien ein historisches Wörterbuch der Ästhetik,³³ in dem außereuropäische Künste und Ästhetik so gut wie keine Erwähnung finden, obwohl sich seit den 1960er Jahren in westlichen Sprachen durchaus Ansätze finden, die den Blick über den europäischen Horizont hinaus öffnen.³⁴ Zudem liegen aus ostasiatischen Sprachen übersetzte Ansätze zur Ästhetik vor, die eine Fülle von Anknüpfungspunkten bieten.³⁵ Nicht zuletzt sind an dieser Stelle die Arbeiten von Ryōsuke Ōhashi zu nennen, einer der Übersetzer dieses Bandes. Nach dem ersten Erscheinen seines Entwurfs zur Ästhetik in deutscher Sprache im Jahr 1994³⁶ sind von ihm zahlreiche Schriften zur japanischen Ästhetik in deutscher Sprache veröffentlicht worden,³⁷ in denen immer wieder auch das Nō-Theater eine wichtige Rolle spielt. Im zweiten Teil des Bandes finden sich Beispiele dieser Auseinandersetzung.

-
- 33 Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart: Metzler, 2000–2005.
- 34 Thomas Munro, *Oriental Aesthetics*, Cleveland: Press of Western Reserve University, 1965; Heinrich Geiger, *Philosophische Ästhetik im China des 20. Jahrhunderts. Ihre Stellung zwischen Tradition und Moderne*, Frankfurt a. M.: Lang, 1987; Michele Marra (Hg.), *Modern Japanese Aesthetics. A Reader*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999. Rolf Elberfeld / Günter Wohlfart (Hg.), *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa*, Köln: Edition Chora, 2000. In diesem Band findet sich auch eine ausführliche Bibliographie zur Komparativen Ästhetik. Mathias Obert, *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg: Alber, 2007.
- 35 Li Zehou, *Der Weg des Schönen. Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*, aus dem Chinesischen übers. v. einer Projektgruppe des Seminars für Sinologie der Universität Tübingen, hg. v. Karl-Heinz Pohl und Gudrun Wacker, Freiburg: Herder, 1992. Shūzō Kuki, *Die Struktur von „Iki“*. Eine Einführung in die japanische Ästhetik und Phänomenologie, aus dem Japan. übers. und mit einem Vor- und Nachw. vers. v. Minoru Okada, Egelsbach: Hänssel-Hohenhausen, 1999.
- 36 Ryōsuke Ōhashi, *Kire. Das Schöne in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zur Geschichte und Moderne*, aus dem Japanischen übers. v. Rolf Elberfeld, Köln: DuMont, 1994, Paderborn: Fink, 2014.
- 37 Ryōsuke Ōhashi, *Japan im interkulturellen Dialog*, München: Iudicium, 1999. Ders.: *Naturästhetik interkulturell*, Weimar: Bauhaus-Univ. Verlag, 2011. Ders.: *Schnittpunkte. Essays zum ost-westlichen-Gespräch*. Band 1: *Dimensionen des Ästhetischen*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2013.

Die hier vorliegende Übersetzung ist aus einer langjährigen Zusammenarbeit der beiden Übersetzer entstanden.³⁸ In der Zusammenarbeit stand von Anfang an der Text *Kakyō* 花鏡 („Blumenspiegel“, 1424 vollendet) von Zeami im Zentrum. Bevor dieser Text charakterisiert werden soll, ist noch auf einige andere wichtige Texte hinzuweisen. Der älteste und vielleicht bekannteste Text ist vornehmlich unter dem Titel *Fūshikaden* 風姿花伝 („Überlieferung der Blume in ihren Stilformen“) bekannt.³⁹ Er besteht aus sieben Abschnitten. Die ersten drei sind um 1400 entstanden, während die anderen vier bis 1418 niedergeschrieben wurden. In dieser Schrift zeichnete Zeami das auf, was er in seiner Jugend von seinem Vater gelernt hatte. Da *Fūshikaden* als Vorgängerschrift für den hier übersetzten Text *Kakyō* verstanden werden kann, sollen einige der darin behandelten Punkte kurz wiedergegeben werden.

Nach einer kurzen Einleitung zur geschichtlichen Situierung des Sarugaku beschreibt Zeami im ersten Abschnitt von *Fūshikaden* den Übungsweg des Schauspielers,⁴⁰ unterteilt in verschiedene Altersstufen. So soll man mit sieben Jahren beginnen, die Kunst zu erlernen. Dann folgen Beschreibungen der Übungsschritte für die Altersstufen „Von zwölf, dreizehn Jahren an“, „Von siebzehn, achtzehn Jahren an“, „Mit vierundzwanzig, fünfundzwanzig Jahren“, „Mit vierunddreißig, fünfunddreißig Jahren“, „Mit vierundvierzig, fünfundvierzig Jahren“ und „Über fünfzig Jahre“. Anhand dieser Beschreibungen wird von Anfang an deutlich, dass das Nō-Spiel nicht nur eine äußerliche Kunst ist, die man als einen Gegenstand erlernen kann, sondern einen „Weg“ des Übens darstellt, der ein ganzes Leben lang zu praktizieren ist und erst mit dem Tod endet. Die verschiedenen Altersstufen bergen dabei verschiedene Möglichkeiten in sich, die in der jeweils entsprechenden Zeit ausgestaltet und genossen werden können. Die *Zeitlichkeit des Schauspielers* in seinen verschiedenen Lebensabschnitten ist somit selbst ein zentraler Bestandteil der Ästhetik

38 Die erste Rohübersetzung wurde im SoSe 2012 im Rahmen eines gemeinsamen Seminars zur Ästhetik des Nō-Theaters an der Universität Hildesheim angefertigt. Diese Übersetzung wurde in einem weiteren Seminar zur Nō-Ästhetik im WiSe 2014/15 zugrunde gelegt und gleichzeitig überarbeitet. Das Ergebnis wurde im Sommer 2016 in großen Teil von Rolf Elberfeld mit Stanca Scholz-Cionca besprochen und verbessert. In einer weiteren Zusammenarbeit wurde die grobe Endfassung der Übersetzung von Ryōsuke Ōhashi und Rolf Elberfeld im Herbst 2018 erstellt. In der letzten Phase der Überarbeitung Ende 2021 bis Anfang 2022 unterstützte Leon Krings die Kommentierung des Textes und eine weitere Überarbeitung des Manuskripts.

39 Ein Alternativtitel lautet: *Kadensho* 花伝書 („Schrift zur Überlieferung der Blume“).

40 Insgesamt ist das Nō-Theater eine weitgehend männlich dominierte Kunst. Dies änderte sich grundlegend erst langsam im 20. Jahrhundert. Zur Geschichte der Frauen im Nō-Theater vgl. Barbara Geilhorn, *Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater*, München: Iudicium, 2011.

dieser Theaterform. Immer wieder kommt Zeami auf diesen Zusammenhang zu sprechen.

Im zweiten Abschnitt beschreibt Zeami die verschiedenen Arten der Darstellung im Nō-Theater. Als Grundtypen beschreibt er die „Frau“, den „alten Mann“, das „maskenlose Spiel“, den „Wahnsinnigen“, den „Mönch“, den „kriegerischen Halbgott“ (*shura*), „Götter“ (*kami*), „Dämonen“ (*oni*) und die Darstellung „chinesischer Stoffe“. Für jeden Grundtyp beschreibt Zeami bis in die einzelnen körperlichen Gesten hinein, worauf zu achten ist, wenn diese Rollen gespielt werden. Dabei thematisiert er nicht nur die Schauspieler und ihre Verkörperung verschiedener Rollen, sondern auch das Verhältnis von Schauspieler und Zuschauer, das von Anfang an eine grundlegende Bedeutung für das Gelingen und die Ästhetik des Nō-Theaters hat.⁴¹ Auch dies ist ein Thema, das immer wieder in den Schriften Zeamis behandelt wird.

Der dritte Abschnitt besteht aus verschiedenen Fragen, die von einer jeweiligen Antwort begleitet sind. Als erstes wird gefragt, ob es für das Gelingen oder Misslingen der Aufführung wichtig sei, kurz vor Beginn der Aufführung einen Blick in den Zuschauerraum zu werfen. Die Antwort bejaht dies und beschreibt, wie der Schauspieler von Anfang an den Kontakt mit den Zuschauern aufbauen soll und sich aus dieser Anfangssituation heraus das Theaterspiel entfaltet.⁴² Die zweite Frage bezieht sich auf die zeitliche Ereignisform des Nō-Theaters, die sich nicht nur in der Abfolge der Stücke aufeinander, sondern letztlich sogar in jeder einzelnen Geste finden soll.⁴³ Weitere Fragen beziehen sich dann auf die Mittel, die in besonderen Schauspielwettkämpfen zum Einsatz kommen können. Im Anschluss daran wird die Einschätzung zu verschiedenen Stärken und Niveaus von Schauspielern diskutiert. Die siebte Frage bezieht sich auf das Zusammenspiel von Worten bzw. Gesang und körperlichen Gesten. Auch dies ist eine grundlegende Frage für die gesamte Kunst des Nō-Theaters. Bevor in der neunten Frage die „Blume“ (*hana*) – das umfassende Bild für das Gelingen des Nō – thematisiert wird, kommt die Frage nach einem „Stil des Welkens“ (*shioretaru fūzei / fūtai*) auf, der aus der „Blume“ hervorgeht und noch höher als das Erlangen der „Blume“ einzustufen sei. Da die Beschreibungen andeutend und vage sind, lässt sich nur vermuten, dass sich hier die „Blume“ in positiver Weise mit ihrer eigenen

41 Zur Rolle der Zuschauenden im Theater vgl. Erika Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: Francke, 1997.

42 Ein ganz ähnliches Thema behandelt auch der Abschnitt 2a) des hier übersetzten Textes.

43 Auch dieses Thema der Zeitform von „Auftakt, aufbrechender Entfaltung und raschem Schluss“ (序破急 *jo-ha-kyū*) wird ausführlich im hier übersetzten Text behandelt. Vgl. Abschnitt 2b) in unserer Übersetzung.

Vergänglichkeit verbindet und sich dadurch im Alter nicht verliert, sondern gerade ihre volle Kraft entfaltet. Dieser „Stil des Welkens“ wird darüber hinaus an keiner anderen Stelle im Werk Zeamis erwähnt. Vielmehr ist unablässig von der „Blume“ die Rede, die es zu entwickeln gilt. In der Antwort auf die letzte Frage heißt es dann: „Das Herz, das verschiedene Stücke bis ins Letzte ausschöpft, soll zum Samen für die Blume werden.“ Der Weg der Nō-Kunst ist somit insgesamt ein Wachstumsprozess, der ein Leben lang immer wieder neue Blüten hervortreibt. In jedem gelingenden Spiel wächst eine Blume, die dann aber auch wieder vergeht.

Der vierte Abschnitt, der erst einige Zeit später als die vorhergehenden geschrieben wurde, behandelt religiöse Themen aus dem Bereich des Shintoismus und Buddhismus. Hier zeigt sich die Nähe des Nō-Theaters zu religiösen Ritualen. Der fünfte Abschnitt blickt auf die Überlieferungsweisen des Nō-Theaters, die letztlich von „Herz zu Herz“ geschehen sollen, womit ein zen-buddhistischer Topos von Zeami aufgegriffen wird. Im sechsten Buch thematisiert Zeami ausführlicher den Prozess des Schreibens von Nō-Stücken, der im direkten Zusammenhang mit dem Nō-Spiel zu entwickeln ist. Die Stücke entstehen somit nicht als literarisch eigenständige Werke, sondern werden primär im Zusammenhang mit den konkreten Körperpraktiken und Darstellungsweisen konzipiert. Der siebte Abschnitt schließt den Text mit Hinweisen auf verschiedene mündliche Überlieferungen ab. Dabei wird erneut betont, dass die „Blume“ nur „zwischen“ Schauspieler und Zuschauer blüht und der Schauspieler dafür den richtigen Augenblick erkennen und nutzen muss. Bereits in dieser Schrift – *Fūshikaden* – werden viele grundlegende Themen des Nō-Spiels angesprochen, die Zeami in späteren Schriften weiter ausführt.

Im Jahr 1909 veröffentlichte Yoshida Tōgo erstmals 16 Texte,⁴⁴ die Zeami direkt zugeschrieben werden. Die Publikation dieser Textsammlung war ein zentraler Schritt in der modernen Erforschung des Nō-Theaters. Heute werden noch einige andere Texte als authentisch anerkannt. Wichtige Titel sind: *Shikadō* 至花道 („Der Weg zum Erlangen der Blume“, 1420), *Sandō* 三道 („Drei Wege“, 1423), *Shūgyoku-tokka* 拾玉得花 („Edelsteine ergreifen und die Blume erlangen“, 1428), *Goi* 五位 („Fünf Ränge“), *Kyūi* 九位 („Neun Ränge“), *Go'on* 五音 („Fünf [Weisen] des Gesangs“), *Shūdōsho* 習道書 („Buch vom Üben des Weges“, 1430) usw.⁴⁵ In diesen Texten geht es immer wieder um das Nō-Spiel

44 Yoshida Tōgo, 『世阿彌十六部集』 (Sammlung von sechzehn Schriften Zeamis), Tokyo: Nōgakkai, 1909.

45 Für eine Übersetzung und Erläuterung der Texte vgl. Zeami, *Performance Notes*, übersetzt von Thomas Hare, New York: Columbia University Press, 2008. Für eine ältere deutsche Übersetzung, die aber in verschiedener Hinsicht nicht mehr zeitgemäß ist, vgl. Zeami,

als Lebensweg und um die ästhetischen Praktiken des Singens, Darstellens und Tanzens. Die Texte sind letztlich darauf ausgerichtet, die konkrete ästhetische Praxis des Nō innerhalb der jeweiligen Schule zu tradieren und zu üben. Auch der in diesem Band in deutscher Übersetzung vorliegende Text bezieht sich an vielen Stellen auf die ästhetische Praxis des Nō-Spiels. Darüber hinaus finden sich aber auch zahlreiche Beschreibungen zur ästhetischen Bedeutung und Beurteilung des Nō.

Der Text *Kakyō* 花鏡 („Blumenspiegel“), der nach dem Stand der gegenwärtigen Forschung im Jahr 1424 vollendet wurde, gliedert sich in zwei Teile, wobei der erste Teil sechs Abschnitte und der zweite Teil zwölf Abschnitte umfasst. Im ersten Teil werden verschiedene körperlich-sinnliche Praktiken genannt, die der Schauspieler⁴⁶ zu entwickeln hat. Es werden das Verhältnis von Atmung und Gesang, von innerer Aufmerksamkeit und körperlicher Bewegung, die Verteilung von Bewegungsintensitäten im Körper, das Verhältnis von Hören und Sehen, von Schauspieler und Rolle, von Tanz und Gesangsstimme sowie von Schauspieler und Publikum thematisiert. Im zweiten Teil werden verschiedene Bühnensituationen, das Verhältnis von Meister und Schüler, Entwicklungsstufen des Nō-Schauspielers auf dem Übungsweg, ästhetische Kriterien für ein gelingendes Nō-Spiel, die Voraussetzungen für eine gelungene Rezeption des Nō-Spiels beim Publikum und die sozialen Umstände für die Entfaltung des Nō-Spiels thematisiert. Der Text entwickelt kein systematisches Curriculum der Nō-Ausbildung, sondern spricht in locker verbundener Weise verschiedene Themen an, die während eines lebenslangen Übungsweges wichtig werden. In diesem Sinne ist er ein paradigmatischer Text zur *ästhetischen Praxis des Nō-Spiels*.

Um die Nachvollziehbarkeit des Textes zu erleichtern, seien an dieser Stelle noch einige Bemerkungen zur heutigen Aufführungspraxis vorangeschickt. Nō wird heute häufig auf klassischen Nō-Bühnen aufgeführt, die von den Zuschauenden aus gesehen auf der linken Seite einen längeren Zugang und einen Hauptbühnenraum besitzen. Die hintere Wand des Bühnenraums ist mit einer gemalten Kiefer und die gesamte Konstruktion mit einem Dach versehen. Auf der rechten Seite der Bühne ist Platz für den Chor und auf der hinteren Seite sitzen Flötisten und Trommler. Die Zugangsbrücke und die Mitte der Bühne ist der Raum für die Haupt- und Nebenschauspieler. Wird ein Stück aufgeführt, das bereits von Zeami oder anderen klassischen

Die geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami, aus dem Japanischen übertr. u. erläutert v. Oscar Benl, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1961.

46 An dieser Stelle wird bewusst nur die männliche Form verwendet, da bis ins 20. Jahrhundert ausschließlich Männer für das Nō-Spiel zugelassen waren.

Bühnenautoren geschrieben wurde, so sind die Geschichte und die Figuren altbekannt. Da Vieles bis in die kleinsten Bewegungen hinein bereits von Anfang an festgelegt ist, hat es im Nō-Theater nie einen Regisseur gegeben, unter dessen Leitung ein Stück inszeniert und eingeübt wird. Die Stücke werden vor der Aufführung nicht gemeinsam geprobt, es kommt vielmehr auf das jeweilige Zusammenspiel an, das insbesondere auf der Ebene der Musik teilweise improvisiert ist. Die Musizierenden spielen nicht nur nach Noten, sondern sie spielen sich aufeinander ein, setzen durch ihren Klang eine Atmosphäre oder reagieren auf Bewegungen der Schauspieler. Wie aus den Erläuterungen Zeamis deutlich wird, geht es in der Aufführung weniger um die Darstellung von Inhalten als vielmehr um die intensive Erfahrung des Zusammenspiels nicht nur der Protagonisten auf der Bühne, sondern aller im Raum versammelten Personen. Daher ist der sinnlich-atmosphärische Kontakt zum Publikum von zentraler Bedeutung für das Gelingen der Aufführung. Ein besonderes Gelingen stellt sich dann ein, wenn alle Beteiligten – Schauspieler, Musiker, Chor und Publikum – bis in die feinsten sinnlich-atmosphärischen Ebenen hinein aufeinander reagieren. Dieses gemeinsame Entstehen in Abhängigkeit in der konkreten Erfahrung des Nō-Spiels macht den eigentlichen Fokus dieser ästhetischen Praxis aus. Die verschiedenen Künste, die im Nō-Spiel zusammenfließen, dienen dazu, diese Erfahrung des Entstehens in wechselseitiger Abhängigkeit zu vollziehen. Damit dies gelingen kann, muss vor allem der Hauptschauspieler diese Erfahrung in seinem Spiel und in seinen Bewegungen auf der Bühne realisieren. Erst aus dieser Perspektive heraus gewinnen die verschiedenen Anspielungen auf buddhistische Grundmotive einen Sinn. Dem Publikum wird somit keine Darstellung *von etwas* geboten, sondern das Publikum soll hineingezogen werden in das dynamische Geschehen der Aufführung in ihrer sinnlich erfahrbaren Präsenz, um sich selbst als ein Moment dieses Geschehens zu erfahren. In diesem Sinne ist es gut nachvollziehbar, warum Zeami in seinem Text immer wieder auf verschiedene Beziehungen – Schauspieler und Musiker, Schauspieler und Publikum – zu sprechen kommt. Denn zentraler ästhetischer Gehalt der Aufführung ist nicht der repräsentierte Inhalt, sondern das ästhetische Gesamtgeschehen als ein Entstehen in Abhängigkeit.⁴⁷

In der hier vorgelegten Übersetzung wurde versucht, dieses Geschehen nachvollziehbar zu machen. Im japanischen Text sind viele Worte bzw. chinesische Zeichen zu finden, die aus einer älteren, chinesisch geprägten

47 „Entstehen in Abhängigkeit“ (skrt. *pratītya-samutpāda*, jap. 縁起 *engi*) ist ein Begriff des buddhistischen Denkens, der als ein zentrales philosophisches Motiv betrachtet werden kann, das im Hintergrund der ästhetischen Praxis des Nō-Theaters wirksam ist.

buddhistischen bzw. daoistischen Denktradition stammen und durch die ein solches Geschehen bereits in verschiedenen Texten ausgelegt wurde.⁴⁸ Diese Zusammenhänge werden vor allem in den Anmerkungen thematisiert, die dem Text der Übersetzung folgen. Dort finden sich zu jedem Abschnitt jeweils eine auslegende Zusammenfassung, ausführliche Worterklärungen und weitere Erläuterungen zum Text. Die Wortwahl in der Übersetzung ist so gehalten, dass philosophisch-ästhetische Anschlussmöglichkeiten evoziert werden, ohne dabei übliche Terminologien der europäischen Ästhetik in den Vordergrund zu drängen. Um den geschichtlichen Kontext des Werkes sowie ästhetische und philosophische Deutungsmöglichkeiten aufzuzeigen, wurden dem eigentlichen Text und seiner Kommentierung zudem Aufsätze von Ryōsuke Ōhashi und Rolf Elberfeld angefügt, die sich mit den Inhalten der Schrift im Zusammenhang mit Themen wie dem kulturellen Umfeld Zeamis, phänomenologischen Auslegungen der Nō-Praxis und der Texte Zeamis, der Ästhetik des Atmens, oder der Bedeutung des Nō-Theaters für eine komparative Ästhetik beschäftigen. Die Übersetzer gehen davon aus, dass jede Übersetzung eine möglichst dezidierte Interpretation des Textes ist, die aber immer mit einem bestimmten Interesse verbunden ist. Unser Interesse ist es, den Text in seinen ästhetischen und praxeologischen Dimensionen anschlussfähig zu machen, um das, was „ästhetische Praxis“ bedeuten kann, über den europäischen Rahmen hinaus reflektieren zu können.

Das gesamte Buch soll daher Brücken schlagen zwischen Japanologie, Theaterwissenschaft, Philosophie und Ästhetik. Dass dabei nicht alle Gesichtspunkte berücksichtigt werden können, versteht sich von selbst. Durch die verschiedenen fruchtbaren Gespräche vor allem mit Forschenden aus der Theaterwissenschaft fühlen wir uns ermutigt, unsere Übersetzung im gleichzeitigen Bewusstsein zu publizieren, dass wir als Übersetzer keine ausgewiesenen Spezialisten im Bereich des Nō-Theaters sind.

Lektürehinweise

Der Übersetzung der einzelnen Abschnitte wurden die jeweiligen japanischen Originalstellen aus Zeami *Kakyō* zur Seite gestellt. Wir haben uns dagegen entschieden, Fußnoten in die eigentliche Übersetzung einzufügen, um eine möglichst ungestörte Lektüre des Textes zu ermöglichen. Interpretationen und

48 Die wirkungsgeschichtlichen Zusammenhänge können hier nicht in voller Breite entfaltet werden. Vgl. u. a. Rolf Elberfeld / Michael Leibold / Mathias Obert, *Denkansätze zur buddhistischen Philosophie in China. Seng Zhao – Jizang – Fazang zwischen Interpretation und Übersetzung*, Köln: Edition Chora, 2000; Mathias Obert, *Welt als Bild. Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*, Freiburg: Alber, 2007.

Erläuterungen zu den einzelnen Abschnitten und den darin verwendeten Ausdrücken finden sich im Anschluss an die Übersetzung in einem gesonderten Kommentarteil, in dem der jeweilige Abschnitt allgemein beschrieben und ausgelegt wird, gefolgt von Erklärungen zu einzelnen Ausdrücken. Die daran anschließenden Aufsätze von Ryōsuke Ōhashi und Rolf Elberfeld zeigen zudem geschichtliche, kulturelle und philosophische Kontextualisierungen auf, die es ermöglichen sollen, den Text in verschiedenen Hinsichten zugänglicher zu machen. Falls die Lektüre des eigentlichen Übersetzungstextes sich als schwierig erweist, empfehlen wir, zunächst einige der Aufsätze zu lesen, um ein Gefühl für die geschichtlichen Umstände und die philosophischen Kontexte des Textes zu entwickeln. Zudem können die Erläuterungen und Worterklärungen parallel zur Übersetzung als Referenz herangezogen werden. Der vorliegende Band ist somit nicht notwendig rein linear zu lesen, sondern lädt auch zu einer zwischen den einzelnen Sektionen alternierenden Lektüre ein.

Da jede Übersetzung zugleich auch eine Interpretation des jeweiligen Textes darstellt, kann die in unserer Übersetzung präsentierte Lesart des Textes nur eine mögliche Auslegung unter vielen darstellen. Unsere Übersetzung beruht vor allem auf unserem Interesse an Themen der Philosophie und der Ästhetik. Dieses grundlegende Interesse war bei der Übersetzung leitend und hat dementsprechend zu einer spezifischen Auslegung und Wortwahl geführt. Um einen Einblick in alternative Perspektiven auf Zeamis Denken ermöglichen, möchten wir an dieser Stelle auf weitere Übersetzungen des Textes ins Deutsche sowie ins Englische hinweisen.

Übersetzungen von Kakyō ins Deutsche und Englische

Deutsch:

Blumenspiegel (Kwakyō, Hana-no-kagami), 2 Hefte, übers., eingeleitet u. mit Anm. u. erl. Ausführungen vers. von Hermann Bohner. Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- u. Völkerkunde Ostasiens, 1953–1954.

Die geheime Überlieferung des Nō. Aufgezeichnet von Meister Seami, aus dem Japanischen übertragen und erläutert von Oscar Benl, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 1961, S. 89–118.

Englisch:

On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami, übers. v. J. Thomas Rimer und Yamazaki Masakazu, Princeton: Princeton University Press, 1984.

Performance Notes, übers. v. Thomas Hare, New York: Columbia University Press, 2008, S. 96–128.

Japanische Quellen

Im Übersetzungsteil wird für die Wiedergabe des japanischen Textes von *Kakyō* auf folgende japanische Ausgabe zurückgegriffen: 『世阿弥芸術論集』 (*Zeami gesammelte Traktate zur Kunst*), kommentiert v. Tanaka Yutaka, Tokyo: Shinchōsha, 1976, S. 115–161.

Im Kommentarteil wird bei der Übersetzung von Auszügen anderer Schriften Zeami folgende japanische Ausgabe unter dem Kürzel NST zitiert: Akira Omote / Shūichi Katō (Hg.), 『日本思想大系第24巻: 世阿弥・禅竹』 (*Große Serie des japanischen Denkens, Bd. 24: Zeami, Zenchiku*), Tokyo: Iwanami, 1974.

Japanische Namen

Bei der Schreibweise japanischer Namen wird nach dem Geburtsdatum der betreffenden Person unterschieden. Bei Personen, die vor der Meiji-Restauration (1868) und damit vor dem Beginn der japanischen „Moderne“ (近代 *kindai*) im engeren Sinne geboren wurden, wird die in Japan übliche Schreibweise verwendet, das heißt, es wird zuerst der Nachname geschrieben, gefolgt vom Vornamen. Bei Personen, die nach 1868 geboren wurden, wird hingegen die westliche Schreibweise verwendet, bei welcher der Vorname zuerst steht und der Nachname folgt. Dies hängt damit zusammen, dass japanische Autoren der Gegenwart im Kontakt mit westlichen Personen häufig bevorzugen, der Namenskonvention des Gesprächspartners zu folgen.