

NÔ IN DER GESTALT DES *KUMIODORI*

Ein dramaturgischer Vergleich der Stoffe und Stile

Horst Siegfried Hennemann

Mit der Feststellung, daß man beim japanischen Theater „vor einer der bedeutendsten und reifsten Bühnentraditionen der menschlichen Kultur überhaupt“ stehe, hat Benito Ortolani¹ zweifellos recht, insbesondere – innerhalb der vielfältigen Formen japanischer Schauspielkunst – in bezug auf das klassische Nô-Drama (*nôgaku* 能楽), das selbst aus dem Zusammenspiel verschiedener sakraler und volkstümlicher Schau- und Vortragskünste in der Muromachi-Zeit (1333–1573) entstand und durch den Darsteller und seinen schöpferischen Vollender Zeami sowohl praktisch als auch theoretisch in der Geheimüberlieferung des „Fûshi-kaden“ u.a. zur Kunstphilosophie des Nô (*nôgakudô*) als Bühnenkunst der Menschenbildung sublimiert wurde. Die Faszination, die von dieser stilisierten, feierlichen, hochverfeinerten Aufführungsform des Zeremonialschauspiels (*shikigaku*) der Ashikaga- und später Tokugawa-Shôgune, unter deren Patronat sie entstand und bewahrt wurde, auch in Augen des modernen westlichen Betrachters ausgeht, ließ drei Jahrhunderte nach Zeami am Hof von Shuri des Königreichs der Ryûkyû unter der Hand des Dramaturgen Tamagusuku Chôkun das nicht minder beeindruckende klassische Theater Okinawas ‚Kumiodori‘ [*kumiudui*] 組踊 entstehen, das selbst nicht wenige Parallelen zum Nô aufweist, als eigenständige Theaterkunst der Ryûkyû indessen selbst im übrigen Japan nur im Ausmaß sporadischer Aufführungen und in der westlichen Welt heute noch nahezu unbekannt und wissenschaftlich unberücksichtigt geblieben ist.

Eine Charakteristik des Kumiodori erfolgt aufgrund seiner Entstehungsgeschichte zweckmäßigerweise in komparativer Gegenüberstellung zum Nô, da die gleich oder unterschiedlich gearteten kulturhistorischen Voraussetzungen und Entwicklungen beider Theaterkünste sich unmittelbar auf die Dramaturgie ihrer Stoffe und Stile auswirkte.

I. Entwicklungsgeschichte und Stellung des Nô innerhalb der japanischen Schauspielkünste

Die populärsten Volkskünste (*geinô*) des japanischen Mittelalters und Vorläufer des Nô waren ‚*sarugaku-nô/sarugônô*‘ (猿楽能) und ‚*dengaku-nô*‘ (田楽能).

Sarugaku, Gauklerspiele und Possen der Schreintänzerinnen (*sarume*) als belustigende Zugaben nach Großveranstaltungen von Zeremonialtänzen höfischer Ahnenverehrung (*kagura*) zum kaiserlichen Erntedankfest (*kanname no matsuri*) am Ise Schrein, wurde in der Nara-Zeit (710-794) bereits vom chinesischen ‚*san-lo*‘ (jap.: *sangaku* 散楽), musikalisch begleitete, humoristisch-kunstfertige Vorführungen, beeinflusst, woher sich seine Bezeichnung selbst ableitet und im Gegensatz zum klassisch-höfischen Zeremonialtanz (*bugaku*) ungeordnete, Jongleuristische einschließende Darbietungen bedeutet. Unter Einbeziehung buddhistisch-volkstümlicher Lieder (*imayô uta*) und Gesangs- und Tanzvorträge (*shirabyôshimai*) kostümierter Tänzerinnen seit der Heian-Zeit (794-1185) wurde *sarugaku* in der Kamakura-Zeit (1185-1333) mit Orchester (*hayashikata*) und Chor (*jiutai*) versehen und entwickelte sich im Hauptstadtbereich zu einem kunstvollen Gesangstheater, in dem das ursprünglich Humoristische stets mehr in den Hintergrund trat und in der Muromachi Zeit auch sprachlich zwischen beiden Elementen der Gesangs- und Tanzkunst des *nôgaku* und der humoristisch-satirischen

Darstellung des Zwischenlustspiels (*kyôgen*) unterschieden wurde.

Andererseits ging *dengaku* aus Volkstänzen zur Reisfeldbestellung (*ta-ue-mai*) der Heian-Zeit und ländlichen Nachahmungen des hauptstädtischen *sarugaku* zu religiösen Feiern des Hofes hervor, die als *inaka-sarugaku*, kurz *dengaku* (田舎猿楽→田楽), bezeichnet wurden, gleichfalls sowohl Gesang und Tanz als auch humoristische Darbietungen mit allerdings rustikalem Einschlag beinhalteten. Während der Kamakura-Zeit haben sich, *dengaku* von Tempeln und Schreinen zu Stiftungszwecken (*kanjin-dengaku*) protigiert, in gegenseitiger Konkurrenz *sarugaku* und *dengaku* unter Erhöhung der Schauspieltechnik, Einbeziehung religiöser Belehrung und Ausschluß vulgärer Elemente zu den Kunstformen *sarugaku-nô* und *dengaku-nô* sublimiert und ihre Schauspieler in Truppen (*za*) organisiert.

In der Truppe Yûzaki-za in Yamato war Yûzaki Saburô Kiyotsugu 結崎三郎清次 (1333-1384) Schauspieler, auf den die Wahl fiel, als 1374 in Imakumano der dritte Ashikaga-Shôgun Yoshimitsu erstmals einer *sarugaku*-Aufführung beiwohnte. Yoshimitsu war vom Tanz Kiyotsugus und seines zwanzigjährigen Sohnes Fujiwaka, später Saburô Motokiyo 結崎三郎元清 (1364? -1443), so begeistert, daß er sich, zwar nicht im Stab seiner *Ami*-Kunstexperten (*dôbôshû*), doch als Kannami 観阿弥 und dessen Nachfolger Zeami 世阿弥, als ihr großer Förderer erwies. Mit seiner Protektion und aufgrund Kannamis überragenden schauspielerischen Talents sowie schöpferischen Fähigkeiten gewann *sarugaku-nô* den Vorrang vor *dengaku-nô*, wurde vollends zur Zeremonialmusik des Ritteradels und fortan ‚*nôgaku*‘ genannt. Kannami schuf unter geschickter Einbeziehung der Metrik mittelalterlicher *imayô* (今様)-Verse und populärer Tanzrhythmik des episch-rezitativen Tanzes *kusemai* (曲舞) mit seiner späteren Variante *kôwakamai* (幸若舞) in den volkshedhaften *kouta*-Gesang des *sarugaku nô* den *koutabushi-kusemai* (小唄節曲舞), den er in den Stücken „Shirahige“ (白髭), „Yura“ (由良) u.a.

zur Geltung brachte. Kannami war Nô-Schauspieler, –Dichter und –Komponist zugleich, von dem außerdem bedeutende Werke wie „Matsukaze“ (松風), „Jinen-koji“ (自然居士), „Kayoi-Komachi“ (通小町), „Sotoba-Komachi“ (卒都婆小町) u.a. sowie die Musik von „Taishi“ (太子) und „Saigoku“ (西国) stammen.

Erbe, genialer Vollender und Theoretiker seiner Kunst wurde sein Sohn Zeami, der zu Lebzeiten Yoshimitsus in dessen überaus bevorzugter Gunst stand. Vom vierten Shôgun Yoshimochi allerdings, der *dengaku-nô* bevorzugte, wurde er vernachlässigt und anlässlich der Erbfolge der in Kanze-za umbenannten Yûzaki-Truppe vom sechsten Shôgun Yoshinori, der gegen Zeamis Willen seinen Neffen Onami Saburô Motoshige 音阿弥 三郎元重 (1398–1467) zum Nachfolger bestimmte, dann als 72jähriger nach Sadô verbannt. Schließlich begnadigt, verbrachte er den Rest seines 81jährigen Lebens in Kyôto.

II. Die Kunsttheorie des Nô

Zeami, der Nô auf die geistige Grundlage des Zen-Buddhismus, d.h. praktischer Schulung (*shugyô*) als Mittel der Selbsterkenntnis und der Erleuchtung intuitiver, metaphysischer Einheitserfahrung stellte, führte in seiner unermesslichen schöpferischen Tätigkeit – über ein Viertel des 240 Stücke zählenden, heute überlieferten Nô-Repertoires stammen sicher bzw. vermutlich von ihm – und in seinen kunstphilosophischen Erörterungen des Nô „Fûshi-kaden“ (風姿花伝, 1400–18), „Shikadô“ (至花道, 1420), „Nôsakusho“ (能作書, 1423) sowie „Kakyô“ (花鏡, 1424) u.a. *nôgaku* sowohl praktisch als auch theoretisch zum Kunstweg (*geidô*) des *nôgakudô*. Dazu legte Zeami das Schwergewicht weniger auf Dramaturgie, wie er zwar im „Nôsakusho“ Stoff (種), Gestaltung (作) und Text (書) als drei kompositorische Grundelemente (*sandô*) erläutert und

das dramatische Geschehen nach ‚Eröffnung – Entwicklung – Höhepunkt‘ (序、破、急) und in fünf Stufen (*godan*) unterteilt, als vielmehr auf Bühnenpraxis, auf Ästhetik und Ethik der Schauspielkunst. Ihre entscheidenden Kriterien, erläutert Zeami in „Fûshi-kaden“, seien die mimische Darstellung der Charakterrolle (*monomane*) und die Entfaltung und Wirkung des schauspielerischen Ausdrucks (*hana*), die vom ästhetischen Ideal innerer Schönheit und vornehmer Anmut (*yûgen*) bestimmt sein müßten.

In „Fûshi-kaden“ : ‚Monomane-jôjô‘ betont Zeami wie sein Vater Kannami bereits mit Nachdruck die Bedeutung der Mimik: „Trotz der Unmöglichkeit der Beschreibung der unterschiedlichen Charakterdarstellungen im einzelnen, sind sie angesichts ihrer entscheidenden Bedeutung in dieser Kunst nichtsdestominder ganz und gar treffend und überzeugend zu beherrschen. Es kommt wesentlich darauf an, ohne jedwede Übertreibung genauestens nachzuahmen.“² Er projiziert die zwei Weisen Tanz und Gesang (*buka-nikyoku*) auf drei Grundtypen (*santai*) : des Alters (老), des Weiblichen (女) und des Heldischen (軍), und spricht folglich in „Shikadô“ von ‚*nikyoku-santai*‘. *Monomane* bedeutet für Zeami doch keineswegs mehr Imitation der Wirklichkeit, sondern durch die Ästhetik des *yûgen* geläuterte Darstellung des stilisierten Wesens des Typs, wie er in den genannten Grundcharakteren die fünf Kategorien der Nô-Spiele prägt: 1. Götterstücke (*shinji-mono*), 2. Heldenstücke (*shura-mono*), 3. Frauenstücke (*katsura-mono*), 4. Irrsinns- (*monogurui*) bzw. Zeitstücke (*genzai-mono*), 5. Geisterstücke (*kichiku-mono*), die zugleich die fünfteilige Programmfolge (*goban-date*) bilden.

In „Kakyô“ bedeutet Zeami: „Wie sehr sich, bei welcher Art der Darstellung auch immer, der Charakter ändern mag, dürfen Eleganz und Anmut des *yûgen* keinesfalls gemindert werden.“³ *Yûgen*, einst die unergründliche mystische Tiefe der buddhistischen Lehre und von Fujiwara no Sadaie (Teika, 1162-1241) in seiner Poetologie zum

dichterischen Ideal des „geheimnisvollen Nachklingens“ (O. Benl) im Sinne seines ‚*yoen naru yojô*‘ erhoben, erhält bei Zeami die ästhetische Konnotation, wie sie der *renga*-Meister Seigan Shôtetsu (1381-1459) definiert: „*Yûgen*-Stil ist gleichsam der Anblick einer Gruppe prächtig wie voll erblühter Blumen eines südlichen Palastgartens gekleideter Damen.“⁴

Anmutige Schönheit des *yûgen*, wie sie nicht nur für weibliche, sondern auch alle übrigen Charakterrollen von Zeami gefordert wird, bestimmt die Wirkung des schauspielerischen Ausdrucks (*hana*), um den es Zeami vornehmlich in seiner kunstphilosophischen Erörterung geht. Erreicht wird sie aufgrund des Schönen (*utsukushi*), Fesselnden (*omoshiroshi*) und Überraschenden (*mezurashi*) und ist dem Schauspieler möglich entweder aufgrund seiner jugendlichen Anmut als ‚vorübergehende Blüte‘ (*jibun no hana*) oder nur durch langjährige Schulung gewonnene Kunstfertigkeit, die allein die ‚wahre Blüte‘ (*makoto no hana*) ermöglicht, so wie aus dem Samen der Kunstfertigkeit die Blüte des Geistes hervorgeht und durch ihn bewahrt wird, wenn er in „Fûshi-kaden“: ‚Besshi-kuden‘ sagt: „Die Blume ist der Geist und der Same die Kunstfertigkeit“ (*hana wa kokoro, tane wa waza*). Doch einmal erreicht, mahnt Zeami den Schauspieler, der die darstellerische Blüte reicher Kunstfertigkeit besitzt, sie nicht unentwegt, sondern nur sparsam im rechten Augenblick zu zeigen (*toki ni mochiyuru wo mote, hana to shiru-beshi*). Absolute Meisterschaft (*meijin*) der ‚wiederholten Blüte‘ (*kaerikitaru hana*) aber ist nur aufgrund der Erkenntnis des Alters erreichbar, wie Zeami 1433 mit 71 Jahren in ‚Nanajû ikô kuden‘ schreibt, die einen Ausdrucksstil im Bewußtsein der zeitlebens unwiederholbaren Einmaligkeit (*ichigo ni ichidô nasu kyokufû nari*) ermöglicht und den Schauspieler, frei von jeglicher Formgebundenheit, in der Sphäre der Erleuchtung kennzeichnet.

Zeamis Nô, das – von seinem Neffen Onami in der Kanze–, von seinem Schwiegersohn Zenchiku in der Komparu-Schule tradiert – in-

nerhalb der vier Yamato-Schulen vor Hôjô und Kongô, aus der 1619 schließlich die Kita-Schule hervorging, den Vorrang besaß, fand in Nobunaga und Hideyoshi große Liebhaber und Förderer und wurde unerläßliche Zeremonialveranstaltung (*shikigaku*) zu feierlichen Anlässen im Bakufu der Tokugawa-Shôgune sowie in den Residenzen der Daimyô.

III. Entstehung und Typologie des Kumiodôri

Feierliche Staatsakte waren seit der Thronbesteigung 1396 des Chûzan-Königs Bunei von Urasoe und der Einigung des Ryûkyû-Reiches unter den Shô-Königen des Hofes von Shuri 1429 bis zur Einverleibung der Ryûkyû durch das Meiji-Kaiserreich 1879 über 400 Jahre die Empfänge für insgesamt 22 chinesische Gesandtschaften (*sakuhô/sappô*) als Zeichen der Tributpflicht gegenüber dem Kaiserhof der Ming und Ch'ing. In den Gesandtschaftsprotokollen „Sappôshi-roku“ (冊封使録) werden Bankette mit ausgedehnten Kunstdarbietungen zu den Empfängen verzeichnet, die, nach den Gesandtschaftsschiffen (*kansen*) ‚*u-kwanshin-udui*‘ (*o-kansen-odori*) 御冠船踊 genannt, als Tanz und Theater die Grundlage der höfischen Bühnenkunst Okinawas bilden. Das königliche Geschichtswerk „Kyûyô“ (球陽) von 1745 berichtet, daß der XIII. König der Zweiten Shô-Dynastie Shô Kei „erstmal den in den Künsten bewanderten Shô Juyû, Tamagusuku Chôkun 向受祐 玉城朝薫 (1684-1734) von Shuri auf der Grundlage alter Begebenheiten des Reiches Schauspiele (戯) schreiben ließ, dieser zum Hofdramaturgen (*gishi*) ernannt wurde, Stücke schrieb und inszenierte.“⁵ Bei den erwähnten Schauspielen (*gikyoku*) handelte es sich, wie dem Aufführungsprogramm des vierten Bankettprotokolls des Gesandtschaftsberichts „Chûzan den-shinroku“ (中山伝信録) zu entnehmen ist, um die Kumiodori-Stücke „Nidû tichiuchi“ (Nidô tekiuchi) 二童敵討 und „Shûshin-kaniiri“

(Shûshin-kaneiri) 執心鐘入 sowie die übrigen der fünf Werke (*goban*) Tamagusuku Chôkuns „Nukaru-shi“ (Mekaru-shi) 銘苺子, „Unnamunugurui“ (Onna monogurui) 女物狂 und „Kôkô nu machi“ (Kôkô no maki) 孝行之巻, die wahrscheinlich auf den folgenden Banketten uraufgeführt wurden, und nach deren Vorbild weitere Werke auch aus anderer Hand folgten.

Tamagusuku Chôkun, Schöpfer und Dramaturg des klassisch-höfischen Kumiodori Okinawas, war ein Sohn des Landvogts von Tamagusuku Shô Minroku, verlor in Kindesjahren seine Eltern, trat in den Hofdienst, wurde als Achtjähriger Landvogt von Tamagusuku und lernte nach Ritterart der Ryûkyû statt Waffenkünste die Künste der Musen. Ausschlaggebend für seine Schöpferidee des Kumiodori waren seine fünfmaligen Amtsreisen nach Satsuma (*Yamato-watari*), wovon zwei ihn nach Edo führten, auf denen er eingehend mit den japanischen Bühnenkünsten vertraut wurde. Auf seiner zweiten Satsuma-Reise tanzte er als 22jähriger den *shimai* „Nokiba no ume“ (軒端の梅) aus „Tôboku“ (東北) von Zeami vor dem Daimyô Shimazu Yoshitaka und auf seiner dritten Reise in der Satsuma-Residenz in Edo den Ryûkyû-Tanz „Kuimê-udui“ (Kurimae-odori) くりまへをどり.⁶ In jungen Jahren so dem Nô zugetan, übernahm Tamagusuku Chôkun die „Tansui“ (湛水)-Schule klassischer Ryûkyû-Musik von Kôchi Kenchû 幸地賢忠 (1623-83) und bearbeitete choreographisch für den Hof zahlreiche altüberlieferte Ryûkyû-Tänze: Greisentänze (*rôjin-odori*) wie „Kajadifû“ (かぎやで風), Jünglingstänze (*wakashû-odori*) wie „Kuti-bushi“ (特牛節), Männertänze (*nisai-odori*) wie „Zê“ (磨), „Takadêra manzai“ (高平万歳), „Mê nu hama“ (前の浜), „Nubui-kuduchi“ (上り口説) und „Kudai-kuduchi“ (下り口説) und insbesondere die sieben Frauentänze (*onna-odori*), „Shudun“ (諸屯), „Nufa-bushi“ (伊野波節), „Tsikuten-bushi“ (作田節), „Yanji“ (柳), „Amaga“ (天川), „Kashikaki“ (総掛) und „Nuchibana“ (貫花). Mehr noch als dem Tanz (*haodori*) galt dem Theater (*kumiodori*) seine Leidenschaft

und in Hofkreisen gefördert, schuf er nacheinander seine fünf Werke, in denen er in „Shûshin-kaniiri“, „Nukaru-shî“ und „Kôkô nu machi“ Stoffe alter Legenden, in „Nidû tichiuchi“ eine historische Begebenheit eines kindlichen Racheaktes aus der Ryûkyû-Geschichte verwandte und in „Unna munugurui“ ein seinerzeit aktuelles Thema der Kindesentführung – daher der Nebentitel „Fitu-nusubitu“ (人盗人) – behandelte und unter den Leitmotiven konfuzianischer Fürstentreue und Kindespietät gestaltete.

Hiervon angeregt, schrieb sein Schüler, der Dichter des klassizistischen ‚*uta-monogatari*‘-Stils, Heshikiya Chôbin 平敷屋朝敏 (1700–34) das im Kumiodori-Repertoire einzige Liebesdrama „Timiji nu in“ (Temizu no en) 手水の縁, wobei es allerdings seiner vorzeitigen Hinrichtung wegen blieb. Drei Kumiodori-Stücke indessen hinterließ der anlässlich der chinesischen Gesandtschaft von 1755 zum Hofdramaturgen (*odori-bugyô*) ernannte Tasato Chôchoku 田里朝直 (1703–73): „Manzai tichiuchi“ (Manzai tekiuchi) 万歳敵討, „Gishin-munugatai“ (Gishin-monogatari) 義臣物語 und „Ufugushiku kuzuri“ (Ôgusuku kuzure) 大城崩, die gemeinsam mit denen von Tamagusuku Chôkun das Programm anlässlich der Gesandtschaftsempfänge vom XV. König Shô On 1799 bis 1800 bildeten. Das einzige ‚*sewa-mono*‘-Stück aus niederem *bushi*-Milieu von Shuri verfaßte Takamiyagusuku Pêchin 高宮城親雲上 (?–) mit „Hanai nu in“ (Hanai no en) 花売の縁. Gefolgt von zahlreichen weiteren Kumiodori-Autoren, ist die Verfasserschaft von vielen der heute etwa 60 überlieferten Werke allerdings unbekannt.⁷

IV. Die Nô-Rezeption im Kumiodori

Auf dem Hintergrund der theatergeschichtlichen Entwicklung des Nô und Kumiodori und angesichts der Tatsache, daß die sprichwörtliche

Nô-Besessenheit des fünften Tokugawa-Shôgun Tsunayoshi sich nicht nur auf Satsuma, sondern bis nach Okinawa auswirkte, der XIV. König Shô Boku (reg. 1752-94) selbst Nô-Gesang lernte und Tamagusuku Chôkun sich dem Studium der Yamato-Bühnenkünste auf seinen Reisen nach Satsuma und Edo widmete, läßt ein typologischer Vergleich die Beziehung beider Schauspielgattungen zueinander deutlich werden.

Augenfällig sind Parallelen der dramatischen Stoffe der Chôkun-Werke mit Nô-Stücken, die stellenweise selbst Ähnlichkeiten im Rollentext aufweisen, so „Shûshin kaneiri“ mit „Dôjô-ji“ (道成寺) und „Adachi-ga-hara“ (安達原), „Onna monogurui“ mit den Frauen-Irrsinnsstücken „Sumidagawa“ (隅田川) und „Sakuragawa“ (桜川), „Mekaru shi“ mit „Hagoromo“ (羽衣), „Kôkô no maki“ mit „Ikenie“ (生贄), „Nidô tekiuchi“ stofflich mit „Kosode Soga“ (小袖曾我) und „Youchi Soga“ (夜討曾我), im Aufbau mit „Mochizuki“ (望月) unter Verwendung des Kyôgen „Utsuozaru“ (靱猿).⁸ Dies ist im Hinblick auf die vielfältige Übernahme von Nô-Stoffen im Kabuki des 18. Jahrhunderts bis hin zu den ‚*matsubamemono*‘ (Nô-Kabuki) wie „Kanjinchô“ (勧進帳), „Funa-Benkei“ (船弁慶) und „Migawari-zazen“ (身替座禪) u.a. nicht weiter verwunderlich und vielmehr ein Zeugnis der überragenden Kennerschaft Tamagusuku Chôkuns des Yamato-Theaters, die er vermutlich auch bewußt mit der Stoffwahl seiner fünf Kumiodori-Stücke zum Ausdruck brachte: 1. Götterstück: „Kôkô no maki“, 2. Heldenstück: „Gosamaru tekiuchi“, 3. Frauenstück: „Mekaru shi“, 4. Irrsinns- oder Gegenwartsstück: „Onna monogurui“, 5. Geisterstück: „Shûshin-kaneiri“. Gleichwohl tritt das Charakteristische der Kategorie bei den Kumiodori-Stücken nicht so deutlich hervor wie im Nô, beispielsweise als 1. Götterstücke: „Takasago“ (高砂), „Yôrô“ (養老) und „Chikubushima“ (竹生島), 2. Heldenstücke: „Kiyotsune“ (清経), „Yashima“ (八島) und „Tamura“ (田村), 3. Frauenstücke: „Matsukaze“ (松風), „Yuya“ (熊野) und „Hagoromo“ (羽衣), 4. Irrsinnsstücke: „Sumidagawa“ (隅田川), „Miidera“ (三井寺) und

„Ashikari“ (蘆刈) bzw. Gegenwartsstücke: „Ataka“ (安宅), „Hachi no ki“ (鉢木) und „Youchi Soga“ (夜討曾我) und 5. Geisterstücke: „Ukai“ (鶺鴒飼), „Tsuchigumo“ (土蜘蛛) und „Shôjô“ (猩々). Desgleichen ist die Inszenierung der Kumiodori, die außer Nô sich der Mittel der Kyôgen, des Kabuki und Jôruri-Puppentheaters bedienen, von der des Nô grundlegend verschieden, wenngleich der Einfluß des Nô auch hier generell den prägenden Ausschlag gibt.

Konkret ergeben sich bei einer Gegenüberstellung des Kumiodori zum Nô folgende Parallelen und Differenzen: Übereinstimmend ist zunächst die Verwendung der Bühne, die von Tamagusuku Chôkun laut „Chûzan denshinroku“ mit 15–18 m² (方五六丈) und mit Brückengang (*hashigakari*) versehen, angegeben wird. Durch Verlegung des Tanzes vom Erdboden des Tempelgeländes – des Enkaku-ji (円覚寺) in Shuri – auf den Bretterboden der Bühne wurde auch der Gleitschritt (*suriashi*) des Nô übernommen. Zur Konzentration auf das Spielgeschehen werden gleichfalls keine Kulissen aufgestellt, und die Requisiten (*tsukurimono*) beschränken sich auf symbolische Gegenstände in sparsamer Verwendung. Gemeinsam ist die Instrumentalbegleitung (*hayashi*), der auch im Kumiodori Phasen der Viererbesetzung (*shibyôshi*) des Nô – Flöte, große und kleine Handtrommel, Pauke – eingeräumt werden, sowie ihre Verquickung mit dem Libretto zur Hebung der Spannung. In beiden Fällen sind die Rollentexte unrealistisch, und die Darstellung ist symbolisch stilisiert.

Andererseits lösten sich Tamagusuku Chôkun und die übrigen Kumiodori-Autoren in wesentlichen Bereichen vom Vorbild des Nô, offensichtlich im Bewußtsein, ein eigen- und bodenständiges Ryûkyû-„National“-Theater zu schaffen, daß dem repräsentativen Anspruch des Königshauses der Darbietung vor ausländischen Gesandtschaften Genüge leiste. Daß sie dazu auf historische Begebenheiten, altes Brauchtum und traditionelle Volkskunst Okinawas zurückgriffen, ist natürlich. Es ergeben

sich im wesentlichen in 9 Punkten folgende theatralisch-dramaturgische Differenzen des Kumiodori zum Nô:

1. Grundcharakter und dramatische Struktur:

Während Nô dadurch, daß der Hauptdarsteller (*shite*) in Gestalt des Geistes eines Toten auftritt, prinzipiell phantastisch ist und sich szenisch durch Charakterwandel, wie beispielsweise in „Dôjô-ji“ die *shirabyôshi*-Tänzerin in eine Schlange, in zwei Akte (*nidan*) unterteilt, ist Kumiodori real, d.h. reales Geschehen in Bühnenform und Gegenwart der Aufführung, dessen Handlung einszenig in natürlicher Folge ohne tiefgreifenden Wandel abläuft.

2. Thematische Darstellung:

Hier stehen sich andeutende Symbolik der Handlung des Nô, die wesentlich im Tanz zum Ausdruck gebracht wird, und deskriptive Handlungsdarstellung des Kumiodori gegenüber, die verhältnismäßig realistisch und detailliert erfolgt. Entsprechendes gilt für den Darstellungsmodus, der einerseits in der Handlungssymbolik des Nô aufgrund buddhistischer Weltanschauung der Vergänglichkeit (*mujô*), Schicksalskausalität (*inga-ôhô*) und Wiedergeburt im Westlichen Paradies durch Anrufung Amidas (*nembutsu-ôjô*) auf Jenseitigkeit bezogen ist, andererseits im Kumiodori aber, das auf den Symbolträger der Idee des *shite* Darstellers überhaupt verzichtet, theatralisch effektiv und realitätsbezogen die Handlung im feierlich-glückverheißenden Schlußanz enden läßt.

3. Maske und Kostüm:

Ein grundlegender Unterschied beider Schauspielgattungen resultiert aus der Nichtverwendung von Masken im Kumiodori – was im Nô dem Prinzip des ‚*hitamen*‘ (直面) entspräche – im Gegensatz zum Nô, dessen

shite-Darsteller als Hauptsymbolträger gewöhnlich eine dem Rollentyp der acht Grundtypen (*okina*, *jinki*, *jô*, *otoko*, *chigo*, *onna*, *uba* sowie Spezialmasken) angepaßte Masken tragen. Desgleichen unterscheidet sich die Kostümierung beträchtlich. Das Nô-Kostüm (*shôzoku*), hergestellt aus besonders prächtigen und kostbaren Materialien und teils, über Jahrhunderte tradiert, von bedeutendem kunsthistorischen Wert, gehört keiner spezifischen Zeit der Gewändergeschichte an und ist bezüglich des Rollencharakters stets stilästhetisch unrealistisch überhöht. Kumiodori hingegen bedient sich der einheimischen, historisch und ständisch authentischen Ryûkyû-Tracht.

4. Deklamation:

Gemessen an der relativ geringen Differenziertheit der vokalen Charakterisierung der Rollentypen im Nô durch größeres (*tsuyogin*) und kleines Stimmvolumen (*yowagin*) werden sie im Kumiodori, wie in ausgeprägter Weise zwischen männlichen und weiblichen Rollen, aufgrund von Melodik und Rhythmik stärker zum Ausdruck gebracht. Die Metrik beruht im Gegensatz zur Morenzählung der japanischen Poetik 7-5 des Nô auf der 8-6 Zählung der Ryûkyû-Dichtung (*ryûka*), weshalb für Kumiodori die Problematik des Nô der Anpassung der 7-5 Metrik des *utai*-Gesangs (*hyôawase*) an die stets regelmäßigen acht Takteinheiten der *hayashi*-Begleitung durch Angleichungsmethoden (*nori: ônori, chûnori, hiranori*) entfällt.

5. Gesang und Tanz:

Prinzipiell sind Nô-Gesänge (*utai*, *yôkyoku*) speziell für das Nô-Schauspiel geschaffene Kompositionen mit jeweiligem Part für den Chor (*jiutai*) oder Schauspieler bzw. auch beide gemeinsam. Kumiodori hingegen greift auf altüberlieferte Lieder und Volksweisen Okinawas, einschließlich von Miyako und Yaeyama zurück – auf magische Sprüche

wie *o-takabe* oder *kanfuchi*, auf epische Gesänge wie *omoro* und *kuêna*, auf lyrische Lieder wie *togani* und *uta* der *ryûka* Dichtung - oder übernimmt sie unverändert. Sie werden ausschließlich vom Chor gesungen. Desgleichen kennzeichnet, im Gegensatz zum Nô-Tanz (*mai*), der zwar unter Einbeziehung des charakterisierenden, stark rhythmischen *kusemai*, doch in sparsamer Verwendung pantomimischer Gebärde das dramatische Geschehen unterstreicht, die Choreographie des Kumiodori-Tanzes starke Anlehnung an alte rituelle ryûkyûanische Tanzformen religiös volkstümlicher Herkunft von Erntedank- und Ahnenverehrungsfesten mit deren charakteristischen drehenden Handbewegungen (*koneri*, *shinugu*) und wiegender Körperhaltung (*nayori*).⁹

6. Instrumentale Besetzung:

Ein deutlicher Unterschied des musikalischen Charakters bewirkt die andersartige Zusammensetzung der Begleitinstrumente. Im Nô-Ensemble obliegt neben Trommel (*ôtsuzumi*), Pauke (*taiko*) und Nô-Querflöte (*nôkan*) der kleinen Handtrommel (*kotsuzumi*) als Schlaginstrument die Führungsrolle, wohingegen sie im Kumiodori-Orchester vom obligaten *sanshin*, der mit der Haut der Netzpython bespannten Ryûkyû Form und Vorgängerin der Spießlaute (*shamisen*), übernommen wird, unterstützt vom Streichinstrument *kûchô*, der Ryûkyû-Variante der chinesischen Geige (*kokyû*), von Flöte (*fue*), Pauke (*taiko*), Wöbbrettzither (*koto*) und zeitweiligem Einsatz von Gong (*dora*) und Muschelhorn (*horagai*).

7. Auftritt und Kyôgen-Charakter:

Der formale Aufbau des Nô folgt der Dreiteilung des *jo-ha-kyû* von zwei Aufzügen (*be*) und einem Zwischenspiel (*ai*) mit jeweils fünf Stufen (*godan*) in mehr oder minder, je nach Charakter des Stücks, variierendem Ablauf:

jo: 1. *shidai* (Einführung durch Chor und Orchester) und *nanori* (Auftritt

und Rezitativ der Namensnennung des Nebenspielers [*waki*] und seiner Begleitung [*tsure*]), *ha*: 2. *issei* (Auftritt des Hauptspielers [*shite*] und kurzes Lied) und *michiyuki* (Reiseweg), 3. *mondô* (Gesangdialog zwischen *waki* und *shite*), 4. *kuri* (Handlungshöhepunkt des *shite*) mit *kuse* (Charaktertanz des *shite*) oder *rongi* (Wechselgesang der Hauptakteure bzw. des *shite* mit dem Chor) und 5. *nakairi* (Abtritt des *shite*), nach einem oft eingeschobenen Kyôgen-Intermezzo (*ai*) schließlich *kyû* des zweiten Aktes (*nochiba*) mit 1. *issei* (wartender *waki* und kurzes Lied), 2. Wiederauftritt des *shite*, 3. *mondô* (Gesangdialog *shite* und *waki*), 4. *mai* (Tanz des *shite*) mit *waka* (Gedichtrezitation) und 5. *kiri* (abschließender Chorkommentar). Im Kumiodori hingegen tritt gegenüber dem prinzipiellen Erstaufreten der Nebenrolle des *waki* im Nô gewöhnlich die Hauptfigur als erstes auf. Das Kyôgen-Element, das sich im Nô ohne sonderlichen Lustspieeffekt auf das Kyôgen-Zwischenspiel beschränkt bzw. als volkstümlich burleske Aufführung zwischen dem Stückwechsel sich weitgehend verselbständigt hat, ist im Kumiodori ein organischer Bestandteil des dramatischen Geschehens überhaupt wie beispielsweise der Affenführer (*sarumawashi*) in „Hanauri no en“ u.a.

Ebenso wird nicht auf die Tanzpose (*mie*) und den dramatischen Effekt des Schlagholzes (*hyôshigi*) des Kabuki und Jôruri-Puppentheaters verzichtet.

8. Textgestaltung:

Die im Verhältnis zu den Kumiodori-Texten von durchschnittlich 4-7-tausend Zeichen relativ kurzen Nô-Libretti von etwa nur 2-4tausend Zeichen sind von recht unterschiedlichem literarischen und dramatischen Wert, heterogen in der Zusammensetzung und fußen auf Quellen chinesischer und japanischer Dichtung sowie buddhistischer Schriften. Statt ihrer komplexen, bildreichen Sprache des mittelalterlichen chinesisch-japanischen Mischstils mit lyrischen Passagen unter reicher

Verwendung poetischer Kunstmittel, durchsetzt mit Sinismen und buddhistischer Terminologie, sind die Libretti der Kumiodori in überwiegend klarer, einfacher Diktion der Sprache Okinawas des 17.–18. Jahrhunderts speziell für die Aufführung konzipiert und bestehen, im Gegensatz zu den Nô-Texten, lediglich aus Rollentext ohne erklärenden Chorkommentar (*ji no bun*).

9. Geistige Intention:

Nô und Kumiodori, trotz ihrer ähnlichen Funktion als Zeremonialmusik der herrschenden Ritterklasse der Ashikaga- und Tokugawa Shôgunen bzw. des Königshofes der Ryûkyû und des unleugbar nicht geringen Einflusses des Nô auf das Kumiodori, sind zwei Schauspielgattungen unterschiedlicher geistiger Aussage. Zwar ist die Prosperität des Landes, wie sie im Nô gefeiert, und die Preisung der königlichen Dynastie, wie sie im Kumiodori verherrlicht wird, ein ähnliches, gemeinsames Anliegen, doch grundverschiedenen geistigen Ursprungs. Durchdrungen vom poetischen Ideal der *yûgen*-Ästhetik sucht Nô die Antwort auf Fragen des menschlichen Schicksals, geborgen im Trost buddhistischen Erlösungsglaubens. Kumiodori indessen erblickt die Grundlage dynastischer Idee in neokonfuzianischer Staatsethik, deren Postulat eine eindeutig aufklärerische Tendenz bewirkt, die im Laufe der Theatergeschichte des Kumiodori nicht immer ein Abgleiten ins moralisierende Drama verhindern konnte. Seine mit dem Nô gemeinsame ästhetische Idee aber, die eine hohe Stilisierung des Tanzes ermöglichte, ließ Kumiodori als Schauspielkunst nicht nur unter ungünstigen historischen Bedingungen überdauern, sondern sich zur klassischen Bühnenkunst Okinawas ihres hohen gegenwärtigen Ranges entfalten.

ANMERKUNGEN

- 1 Benito Ortolani, „Das japanische Theater“: Fernöstliches Theater, Bd. 353, Heinz Kindermann (Hg.), Stuttgart: Kröner, 1966:391.
- 2 物まねの品々、筆に盡くし難し。さりながら、此道の肝要なれば、その品々を、いかにもいかにも嗜むべし。およそ、何事をも、残さず、よく似せんが、本意なり; Nihon koten-bungaku taikai (NKBT) 65, Tôkyô: Iwanami-shoten, 1961 (11. Aufl. 1970):349.
- 3 何の物まねに品を變へてなる共、幽玄をば離るべからず; ebenda, 425.
- 4 南殿の花の盛りに咲き亂れたるを、絹袴きたる女房四、五人詠めたらん風情を幽玄躰といふべきか; „Shôtetsu monogatari“, ebenda, 233.
- 5 向受祐に命じ、始めて本国の故事を以て戲を作らしむ。首里の向受祐（玉城親雲上朝薫）は、博く技芸に通ず。命じて戲師と為し、始めて本国の故事を以て戲を作り、人に教へ、次年演戲して、冊封天使の宴席に供せしむ。其の戲、此れよりして始まる, (orig. chin.), „Kyûyô“, Okinawa-bunka-shiryô-shûsei 5, Kyûyô-kenkyûkai (Hg.), Tôkyô: Kadogawa-shoten, 1974:258 (Nr. 725).
- 6 Zur Biographie Tamagusuku Chôkuns vgl. Iha Fuyû, „Ryûkyû sakugi no biso Tamagusuku Chôkun nempu“: Iha Fuyû zenshû, Bd. 3. Tôkyô: Heibon-sha, 1974:402-429 u. Yano Teruo, „Tamagusuku Chôkun no shôgai“ sowie „Tamagusuku Chôkun nempu“: Ryûkyû-geinô no seiki, Naha: Tamagusuku Chôkun seitan sambyakunen kinenjigyôkai, 1984:85-89; 113-114.
- 7 Libretti aufgeführter Kumiodori einschl. latinisierter phonetischer Umschrift s. Iha Fuyû zenshû, Bd. 3, u. Nihon shomin-bunka shiryô-shûsei, Bd. 11, (Nantô no geinô), Tôkyô: Sanichi-shobô, 1975 (1983).
- 8 S. Textvergleiche von Majikina Ankô, „Kumiodori to nô kôsatsu“: Iha Fuyû zenshû, Bd. 3:323-356 sowie Arakawa Sachiko, „Nô to

kumiodori to no hikaku kenkyû“: Okinawa bunka 49, Bd. 14-2, Naha: Okinawa bunka kyôkai, 1978:32-59 u. „Nô to kumiodori no hikaku shiron: ‚Dôjô-ji‘ to ‚Shûshin-kaneiri‘“: Okinawa bunka 48, Bd. 14-1, 1977:40-46 sowie Tahata Hiroko, „Nô to kumiodori no aida: ‚Hagoromo‘ to ‚Mekaru-shi‘“, ebenda, 28-39.

- 9 Vgl. Hokama Shuzen, „‚Koneri‘ to ‚nayori‘“ u. „Shinugu no imi to gogen“ : Nihongo no sekai, Bd. 9 (Okinawa no kotoba), Tôkyô: Chûôkôron-sha, 1981:242-249 u. 249-258.