Tendenzen zur Integration von Klassik und Moderne im japanischen Theater und Mishima Yukios Versuch einer Wiederbelebung des Nô

von **Sang-Kyong Lee**
(Wien)

Seit der Öffnung Japans im Jahre 1854 gerät das japanische Theater in wachsendem Maße unter den Einfluß der abendländischen Theatertradition. Über eine Ära der Nachahmung ist das Shingeki, wie das vom westlichen Theater geprägte moderne japanische Theater genannt wird, in eine neue Epoche eingetreten. Heute versucht man eine Synthese zwischen der klassischen Nô- beziehungsweise Kabuki-Tradition und der Moderne zu finden. Viele neue Experimente werden unternommen. Man hat Kabuki- und Shingeki-Schauspieler zusammen spielen lassen und alte Masken mit europäischen Kleidern kombiniert. Auch Nô-Schauspieler spielten im Shingeki-Stil.

Seit 1949 bemühte sich der Regisseur Takechi Tetsuji (geb. 1912) mit Schauspielern und Musikern des Nô um die Entwicklung einer modernen Aufführungsform für das klassische Theater und führte 1954 die modernen Stücke "Higashi wa higashi" (1935) von Iwata Toyoo (1893-1959) und "Yûzuru" von Kinoshita Junji (1914 -) jeweils im Stil des Kyôgen und des Nô auf. Diese Aufführungen trugen nicht unwesentlich zur Aktualisierung des Nationalismus bei, was doch auf eine bedeutende Publikumswirkung schließen läßt. In den nachfolgenden Jahren brachte Takechi mit Erfolg einige moderne Nô-Stücke von Mishima Yukio auf die Bühne, und zwar "Aya no tsuzumi" in Nô-Stil, "Sotoba Komachi" in Form einer Oper, wobei modernes Japanisch gesprochen wurde. Er nahm ferner die von Mishima Yukio in der Gegenwart verlegten Nô-Stücke "Hanjo" und "Dôjôji" als Radiodramen auf und experimentierte mit dem "Nude-nô", in dem ein maskierter Darsteller nackt auftrat. Erwähnenswert im Zusammenhang mit der Shingeki-Bewegung ist die Hamlet-Aufführung durch das Bungakuza. Die Truppe konnte im Jahre 1955 mit der Besetzung der Hamlet-Rolle durch einen Kabuki-Schauspieler einen großen Publikumserfolg verzeichnen. Andererseits bemühten sich japanische Schriftsteller seit langem, dem Nô neue Stoffe zuzuführen. Einen ersten Versuch unternahm der Haiku-Dichter und Romancier Takahama Kyoshi (1874-1959) mit seinem 1915 uraufgeführten Nô "Tetsumon", das eine Adaption Maeterlincks 1911 auch in Japan gespielten "La mort de Tintagiles" ist. Daraufhin allerdings wandte sich Takahama wieder historischen japanischen Stoffen zu, die sich um das Schicksal Yoshitsunes oder um Episoden aus dem lyrischen Reisetagebuch "Oku no hosomichi" von Bashô drehten. Toki Zemmaro (geb. 1885) verfaßte mit dem Schauspieler Kita Minoru (geb. 1900) eine Reihe von Stücken mit neuen Stoffen, wie "Yumedono" (1943), "Shôe no nyonin" (1943), "Hidehira" (1951) und "Shimensoka" (1958), die sich aber alle in Stil und Sprache eng an das klassische Nô halten.[1] Als Dramatiker trugen u.a. Kinoshita Junji und Mishima Yukio zur Wiederbelebung der japanischen Theatertradition bei. Beide sind durch Übersetzungen und Verfilmungen auch im Westen bekannt geworden. Sie nahmen die Anregungen aus der japanischen

1 Johannes Barth, *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten*, Wiesbaden 1972, S. 99.

Kulturtradition auf, brachten aber in ihre Gregenwartsstücke durchaus auch ihr eigenes Fühlen, ihre Weltsicht und ihre künstlerischen Vorstellungen ein. Neben Mishima und Kinoshita versuchte Iwata Toyoo[2], der Schüler Copeaus, die überlieferte Theatertradition neu zu beleben mit dem bereits erwähnten Stück "Higashi wa higashi". Iwata übernimmt hier nicht nur die Sprache und Rhetorik des Kyôgen, sondern auch Form und Inhalt dieser Theatergattung, um die Verhaltensweise eines Chinesen zu parodieren.[3]

Mishima Yukio, einer der führenden Bühnen- und Romanschriftsteller der Nachkriegszeit, erlangte schon 1950 frühen Ruhm mit dem ersten seiner Nô-Stücke: "Kantan". In den nachfolgenden Jahren verfaßte er weitere sieben Stücke in diesem Stil. Sie wurden nicht nur in vielen europäischen Städten, sondern auch in Nordamerika, in Mexiko und in Australien gespielt und werden heute sowohl von Shingeki- als auch von Nô-Truppen auf die Bühne gebracht. Vor der Abfassung seiner modernen Nô-Stücke studierte er die vom Nô inspirierten Tanzstücke W.B. Yeats und die neu entstandenen Nô-Stücke Kôri Torahikos "Kanawa", "Dôjôji" und "Kiyohime".[4] Im Gegensatz zur Nô-Gepflogenheit schrieb Kôri Torahiko seine Nô-Stücke in Prosa mit lyrischer Prägung, blieb jedoch in Bühnengestaltung und Handlung dem klassischen Nô treu. Er verwertete Anregungen Hofmannsthals. Das Gewicht lag mehr auf der Form als auf den Gedanken.[5] Mishima versuchte in seinen modernen Nô-Stücken[6] eine Synthese von Tradition und Moderne herzustellen. Die Themen holt er wegen ihrer Bühnenwirksamkeit hauptsächlich aus den abwechselungsreichen Stücken der vierten Nô-Gruppe, die hochdramatischen Charakter aufweisen. Die Elemente buddhistischer Religiosität allerdings, die den Kern der Nô-Dichtung bildeten, nahm Mishima in seine modernen Nô-Stücke nicht auf. Gerade die Sinngebung aus buddhistischer Weltsicht aber

---

2 Iwata fand seinen Weg zum Theater über Jacques Copeau, Georges Pitèff und Diaghilevs russische Ballettruppe, die er in Paris gesehen hatte. Bekanntlich erhielt das europäische Theater erste Anregungen aus dem ostasiatischen Theater u.a. über J. Copeau und Diaghilevs Ballettruppe, die bereits 1909 in Paris gastiert hatte. Jacques Copeau (1879-1949), der sich als einer der ersten in Europa für das Nô interessierte, ist der Begründer des modernen französischen Theaters. Ohne seinen Beitrag wäre die Blüte des französischen Theaters zwischen 1930 und 1960 und die Wirkung berühmter Dramatiker wie Giraudoux, Anouilh, Montherland, Beckett, Ionesco und Genet unvorstellbar. Wie wir aus seinen Notizheften wissen, die in der Bibliothèque de L'Arsenal aufbewahrt sind, experimentierte Copeau in seiner Theaterschule in Vieux Colombier mit der Darstellungsart des Nô. Iwata besuchte häufig Theatervorstellungen von Copeau und erlernte dessen Methode der Inszenierung und Darstellung, wie wir aus seinen Memoiren "Shingeki to Watakushi" (Das neue Theater und Ich) entnehmen können. Bald nach der Auflösung Copeaus im Jahre 1924 kehrte Iwata nach Japan zurück.

3 Das Stück handelt von den Schwierigkeiten eines Chinesen im Mittelalter, der aus seiner Heimat vertrieben wird, nach Japan kommt und eine Japanerin zur Frau nimmt. Der Konflikt zwischen zwei Kulturen wird hier in humorvoller Art dramatisiert.

4 Yoshida Seiichi, "Mishima Yukio to chûsei nôgaku", in: *Mishima Yukio, Sono unmei to geijutsu*, hrsg. v. Saegusa Yasutaka, Tôkyô: Yûshinto-kôbunsha 1978, S. 177.

5 Ebenda, S. 177.

6 Die modernen Nô-Stücke Mishimas sind *Kantan* (1950), *Aya no tsuzumi* (Januar 1951 in Chûôkôron, *Sotoba Komachi* (Januar 1952), *Aoi-no-ue* (Januar 1954 in Shinchô), *Hanjo* (Januar 1955), *Dôjôji* (1957), *Yuya* (1959), *Yoroboshi* (1960). Außer seinem ersten Nô-Stück "Kantan" veröffentlichte Mishima alle anderen modernen Nô-Stücke im Januar-Heft einer Zeitschrift, was sicherlich auf seinen Stolz und Ehrgeiz zurückzuführen ist. Mishima gab 1955 seine erste Aufführung des Stückes *Yuya* unter seiner Regie im Kabuki-za. Die erste Inszenierung des Stückes *Aoi-no-ue* wurde im Saal der ersten Lebensversicherung vom Bungaku-za gegeben. Er selber setzte 1957 während seines Aufenthaltes in New York seine modernen Nô-Stücke in Szene. Vgl. Yoshida Seiichi, "Mishima Yukio to chûsei nôgaku", *a.a.O.*, S. 177.
Die sechs Nô-Spiele Mishimas, die in den Jahren zwischen 1950 und 1955 entstanden sind, wurden 1962 von dem Rowohlt-Verlag in deutscher Fassung herausgegeben.

war es, die das Publikum besonders angezogen hatte in einer Zeit kriegerischer Auseinandersetzungen und großer Unruhe, wie es die Kamakura-Epoche gewesen war. Mishima übernahm nur den Kern des Geschehens und die Figuren der Nô-Stücke und änderte die dramatischen Situationen entsprechend ab. Die Form der Darstellung ist europäisch, während das Milieu die seit dem 19. Jahrhundert in Japan aufgetretenen sozialen Veränderungen wiederspiegelt. Die alten Themen werden in die Neuzeit verlegt. Auch verzichtet Mishima meist auf Chor, Musik und Tanz und läßt die Figuren ohne Maske in modernem Gewand auftreten. Dennoch gelingt es ihm, fallweise durch Verwendung von Nô-Symbolik und einem entsprechenden Sprachstil die für das Nô typische mysteriöse Atmosphäre herzustellen. So stellt Mishima für das moderne japanische Theater die Verbindung zur Kulturtradition der Vergangenheit her, die ihm ein unerschöpflicher Quell für sein dramatisches Schaffen war. Mishima's Verdienst besteht im wesentlichen darin, daß er die Situation der Nô-Stücke auch für das moderne Publikum verständlich gemacht hat. Im Begleitwort zur Übersetzung von sechs Nô-Stücken Mishimas ins Englische weist Donald Keene auf Grundunterschiede zwischen der östlichen und der westlichen Theaterform hin. Ohne Zweifel appellieren aber diese Stücke unmittelbar und kraftvoll sogar an jene Zuschauer, die an japanischen Dramen nicht interessiert sind. Das mag daher rühren, daß diese Art Drama anders als die klassischen Nô-Spiele keine besondere Vorbereitung des Publikums voraussetzen: Wie bei Brecht werden durch die Stücke selbst klare Vorstellungen übermittelt, allerdings zum Teil auf Kosten der zarten, poetischen Atmosphäre, die die echten Nô-Stücke auszeichnet. Der lyrische Charakter der Nô-Stücke ist also bei Mishima zugunsten des dramatischen eingeschränkt, trotzdem schwingen in allen seinen Spielen noch Obertöne mit, die dem Nô-Spiel unentbehrlich sind. So versteht es Mishima immer wieder, etwas von der unheimlichen Atmosphäre und der Stimmung der alten Spiele in seinen Stücken zu erwecken. Eine bildhafte Sprache und kleine, symbolhafte Ereignisse und Gesten am Rande der Handlung verhelfen dazu. Da Mishima die Absicht hatte, seine Nô-Stücke verständlich und zeitgemäß zu gestalten, bearbeitete er sie ganz frei. Er war auch der Meinung, daß diese modernen Nô-Spiele für Aufführungen im Ausland noch weiterbearbeitet werden könnten, indem man z.B. den Schauplatz in jeweils heimisches Milieu verlegt.

Wie Donald Keene bereits angedeutet hat, besitzen die modernen Nô-Stücke Mishimas aber nicht die starke Aussagekraft des Nô-Textes, die sich durch die knappe und komprimierte Sprachgestaltung ergibt. Sogar einfache Aussagen und Erklärungen erhalten im Nô einen gewissen Ernst und Tiefe durch Anfügen der damals in der Umgangssprache gebräuchlichen Höflichkeitsverbalendungen *sôrô*. Die meisten Aussagen der Hauptfiguren waren überdies in Versen verfaßt. Wollte ein Schauspieler beliebige Stellen aus einem modernen Nô-Stück herausgreifen und in der Art der alten Nô-Rezitation vortragen, so könnte das japanische Publikum dabei kaum die Atmosphäre und die Stimmung des Nô übermittelt bekommen. Die Zuschauer erhalten den Eindruck, daß die Sätze Mishimas im Vergleich zu alten Nô-Texten durch Anfügen von Endungen wie *wa, yo, chô dai* , länger geworden sind. Im japanischen Mittelalter wurden die Gedanken, bedingt durch die damalige Sprachstruktur, möglichst knapp und komprimiert ausgedrückt, was nicht nur für den Sinn der Aussage, sondern auch für ihren Gefühlswert von Bedeutung ist. Die auf das Wesentliche reduzierte und in der Wortwahl äußerst sorgfältige Nô-Sprache ist sehr ausdrucksstark. Im Laufe der Entwicklung der japanischen Sprache kommen immer mehr Endungen und Hilfsverben hinzu, wodurch logische Verknüpfungen präziser vermittelt werden können. Unter solchen sprachlichen Gegebenheiten konnte Mishima für das japanische Publikum natürlich nicht die Atmosphäre des Nô vollständig wiederherstellen, da ihr Zauber zu einem großen Teil auf der alten Sprache beruht. Das Verdienst Mishimas liegt

aber vor allem darin, dem Westen den Zugang zum Nô erleichtert zu haben. Die Vorstellungen der modernen Nô-Stücke Mishimas im Ausland wurden für manche Theaterleute und Wissenschaftler zum Anlaß, erste Beziehungen zum klassischen Theater Japans aufzunehmen.

Mit dem klassischen japanischen Theater war Mishima schon seit seiner Kindheit durch Theaterbesuche mit Mutter und Großmutter vertraut gemacht worden. Verstärkt wurde seine Hinwendung zur Klassik dann während seiner Studien in der elitären Gakushûin-Schule, wie er in einer Schrift zur Geschichtensammlung "Hanazakari no mori" bekundet, sowie durch seine Mitgliedschaft bei der literarischen Gruppe "Nihon Romanha". Die Mitglieder der Gruppe interessierten sich, anders als andere Schriftsteller seiner Generation, für die klassische Literatur. Mishima selber kehrte während seiner dichterischen Tätigkeit immer wieder zur japanischen Klassik zurück, um neue Anregungen für seine Dichtung zu erhalten, wie aus seinem monumentalen Werk "Hôjô no umi" (Das Meer der Fruchtbarkeit, 1969-71), das auf einem Roman aus der Heian-Periode beruht, zu ersehen ist. Aus Begeisterung für das Nô trat er dann der Nô-Gesellschaft Tetsenkai als Mitglied bei und besuchte regelmäßig während seines Aufenthaltes in Tôkyô Nô-Vorstellungen mindestens "einmal im Monat". Er bewunderte vor allem die Darstellungskunst von Kanze Hisao, den Barrault, ein französischer Anhänger des japanischen Theaters, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs als Stipendiat zur Ausbildung nach Frankreich geholt hatte.[7] Wie sehr Mishima das klassische Theater geschätzt hat, können wir aus folgender in einem Interview gegebenen Aussage entnehmen: "Unter Theaterform unseres Landes sind es einzig die traditionellen Schaukünste wie Nô und Kabuki, die unsere Seele gerührt haben".[8] Ausführlicher äußert er sich über das Nô in einem Aufsatz, den er in einem Band von "This is Japan" 1971 veröffentlichte und dessen Abschrift er Herrn Henry Scott-Stokes, dem späteren Verfasser des Buches "The Life and Death of Yukio Mishima" schickte. Scott zitiert aus Mishimas Aufsatz: "Im Nô kann man klassische Bühnenkunst in ihrer ursprünglichen Form erleben die bis ins 15. Jahrhundert zurückreicht, eine Kunst, die in sich vollkommen ist, und keine Einmischung des zeitgenössischen Menschen erlaubt... Das Nô-Theater ist ein Tempel der Schönheit, der Ort, an dem vor allem die erhabenste Vereinigung religiöser Feierlichkeit und sinnlicher Schönheit verwirklicht wird. In keiner anderen Theatertradition wurde solch vortreffliche Verfeinerung erreicht... Wirkliche Schönheit ist etwas, das angreift, überwältigt, beraubt und schließlich zerstört. Thomas Mann schrieb den "Tod in Venedig", da er von dieser gewalttätigen Qualität der Schönheit wußte. Das Nô kann nicht beginnen, bevor das Drama beendet ist und Schönheit in Ruinen liegt... Nur im Nô liegt der einzige Typ von Schönheit, der die Kraft besitzt, meine Zeit dem "äußerlichen" Japan von heute zu entreißen... Und darauf eine andere Herrschaftsform zu errichten... Und unter ihrer Maske muß jene Schönheit Tod verbergen, bis zu einem Tag, an dem sie mich sicher schließlich zur Zerstörung und zum Schweigen führen wird."[9]

Ein Vergleich der Vorlage "Aoi-no-ue" mit der Bearbeitung Mishimas vermittelt eine Vorstellung davon, wie weit Mishima diesen alten Stoff in seinem modernen Nô umgestaltete. "Aoi-no-ue" ist eines der bekanntesten Stücke aus der vierten Gruppe und wurde häufig bei Nô-Gastspielen im Westen vorgeführt. Das eigentliche Spiel beginnt am Krankenbett der

---

7 Vgl. Ishizawa Shûji, "Sotoba Komachi", in: *Kokubungaku kaishaku to kanshô*, Bd. 39 (1974), Nr. 3, S. 108 und Henry Scott-Stokes, *The Life and death of Yukio Mishima*, New York 1974, S. 205

8 Nakamura Tetsurô, "Misjhima Yukio to nôgaku. Kabuki", in: *Kokubungaku kaishaku to kanshô*, Bd. 39 (1974), Nr. 3, S. 37.

9 Zitiert aus Henry Scott-Stokes, *a.a.O.*, S. 205.

Prinzessin Aoi. Aoi-no-ue, Frau des Prinzen Genji, des siegreichen Helden und Herzensbrechers, war vor unbezähmbarer Eifersucht krank geworden. Zuerst tritt der Dämon der Eifersucht auf, der Aoi-no-ue quält, zunächst in der Gestalt der Rivalin Rokujô, dann in dämonischer Gestalt. Als die Austreibung der Eifersucht der Geisterbeschwörerin Miko nicht gelingt, wird ein Wandermönch zu Hilfe gerufen. Nun wird das wahre Wesen Rokujôs offenbar, indem sie als Hannya auftritt und sich so als Dämon der Eifersucht manifestiert. Der Wandermönch-Beschwörer macht ein klapperndes Geräusch mit den Perlen seines Rosenkranzes, schlägt sie aneinander und vertreibt so den Dämon. Vorlage des alten Nô-Stückes war der Roman Genji-Monogatari, ein bedeutendes Schriftwerk der Heianzeit, dessen 44 erste Kapitel die siegreichen Liebesabenteuer des schönen und leidenschaftlichen Prinzen Genji behandeln. Zunächst wird von der Heirat zwischen Genji und Aoi-no-ue, der Tochter des Kanzlers zur Linken, berichtet. Bald schon jedoch beginnt Genji ein Liebesverhältnis mit der schönen Rokujô, der jungen Witwe des kurz vorher verstorbenen Erbprinzen. Der große Verführer Genji bleibt aber auch ihr nicht treu, sondern wendet sich nach kurzer Zeit der noch schöneren Yûgao zu. Die Witwe Rokujô fühlt sich verlassen und einsam. Alljährlich findet in Kamo das prächtige Stockrosenfest statt. An diesem Fest nehmen auch die Hofadligen, besonders die Damen teil, in prächtigen Wagen und mit großem Gefolge. Aoi-no-ue kommt mit besonders stattliche Gefolge in prächtigem Aufzug. Als Tochter des allgewaltigen Kanzlers kann sie sich solchen Prunk leisten. Die Erbprinzessin, die nach dem Tode ihres Gemahls in bescheidenen Verhältnissen leben muß, kommt in einem wenig auffallenden Wagen mit wenig Dienerschaft. Die Diner Aoi's schieben den Wagen Rokujô's zur Seite, um Aoi-no-ue's Platz zu machen. Dadurch wird Rokujô tödlich gekränkt. Die Prinzenwitwe Rokujô, die Aoi-no-ue erkennt, wird nun eifersüchtig und haßt ihre Rivalin.[10]

Mishima Yukio griff das Thema des alten Nô auf und gestaltete ein modernes Nô-Stück, das er in heutiges Milieu verlegte. In seinem Stück "Die Dame Aoi" wird Aoi, die Gattin eines vornehmen und blendend aussehenden Mannes namens Kikaru, von einer geheimnisvollen Krankheit geplagt. Sie wird von schrecklichen Träumen gequält und erleidet schmerzhafte Anfälle. Auch in der Klinik bessert sich ihr Zustand nicht. Als ihr Mann sie dort nach einer Geschäftsreise besucht, erscheint, während seine Frau im Krankenbett schläft, seine frühere Geliebte, Yasuko Rokujô. Sobald sie da ist, wird die Kranke im Schlaf unruhig und hat offensichtlich Schmerzen. Die Besucherin versucht, Hikaru wieder für sich zu gewinnen, indem sie die Vergangenheit heraufbeschwört. Als sie von einer Segelfahrt spricht, die sie gemeinsam gemacht haben, erscheint das Boot im Krankenzimmer, und sie erleben jene Fahrt nochmals. Damals hat sie zu ihm gesagt: "Wenn du mich einmal verlassen solltest, würde ich zwar nicht sterben, aber mein lebendiger Geist würde sich noch zu meinen Lebzeiten von meinem Körper lösen und deine Frau bis zum Tode quälen". Als der Mann die frühere Geliebte abermals abweist, geht sie. Er ist verwirrt, ahnt, daß es nicht mit rechten Dingen zugegangen ist, und entschließt sich, über das Zimmertelefon die frühere Geliebte anzurufen. Die Dienerin muß sie erst aus dem Schlaf wecken, Yasuko weiß von

---

10 Dieses Motiv erinnert übrigens in überraschenderweise an jene Schlüsselstelle im Nibelungenlied, von der aus das tragische Geschehen seinen Lauf nimmt:

Der für Siegfried tödlich endende Streit zwischen Kriemhild und Brunhild brach bekanntlich dadurch aus, daß die Frauen sich in ihrer Ehre verletzt fühlten. Jede wollte als die Vornehmere den Dom mit ihrem Gefolge zuerst betreten. Erst aus diesem Anlaß brach die schon lang schwebende Eifersucht hervor, Kriemhild zeigt Brunhild den Gürtel und nennt sie Kebse, d. i. Hure Siegfrieds. Ähnlich wird schon im vorausgehenden Heldenliedern der Edda der Streit zwischen den beiden Frauen geschildert. Dort geht es darum, welche von beiden als die Vornehmere weiter oben im Fluß baden dürfe. Auch hier führt ein relativ geringfügiger Anlaß zum Ausbruch des tödlichen Hasses zwischen den beiden Frauen.

nichts. Während er noch mit ihr telefoniert, hört man die Stimme ihres Geistes durch die Tür. Kikaru möge ihr die Handschuhe reichen, die sie vergessen habe. Er legt den Hörer neben das Telefon und geht mit den Handschuhen hinaus. Nun wird die Stimme aus dem Apparat so laut, daß auch die Zuschauer sie vernehmen, sie möchte wissen, weshalb er sie angerufen habe und plötzlich nicht mehr spreche. Von ihren immer lauter werdenden Hallo-Rufen erwacht die Kranke und bricht mit einem Schrei tot zusammen.

Vergleichen wir Mishimas Stück mit seiner Vorlage, so finden wir als Gegenstück des früheren Priesters, der den lebenden Geist der Rokujô beschwört, eine Krankenschwester in einer modernen Klinik, "die nicht über Dämonen, sondern über sexuelle Verdrängungen" spricht. Im Gegensatz zum alten Nô-Spiel tritt hier auch der Gatte Aoi's auf und zwar unter dem Namen Hikaru ("der Leuchtende", einer der Beinamen des Prinzen Genji). Anstelle des Wagens, in dem in der Vorlage Rokujô angefahren kommt (eine Anspielung auf den Streit zwischen Rokujô und Aoi beim Kamo-Fest), läßt Mishima das Segelboot erscheinen, auf dem Rokujô und Hikaru sich einst getroffen hatten. Symbole spielen auch in Mishimas Stück eine große Rolle, jedoch erscheint gegenüber der alten Nô-Fassung das ganze Geschehen aus dem Halbdunkel ins helle Tageslicht gerückt. Ungesagtes wird ausgesprochen, Dekoration und Requisiten sind realistisch gestaltet, die Sprache ist der heutigen Zeit angepaßt. Zeitkritisch wird in der Figur der Krankenschwester die moderne Sexmanie ironisiert. Im Schluß des Stückes offenbart sich der große Unterschied in der weltanschaulichen Position: an die Stelle der religiös-transzendentalen Sinngebung im alten Nô-Stück tritt eine aus nihilistischer Geisteshaltung gestaltete sinnentleerte Ausweglosigkeit, wie wir sie auch in anderen modernen Nô-Stücken erleben können. Der Nô-Dichter weist das Publikum auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens hin, um das Herz des Zuschauers zu Buddha zu führen und es so für das Leben nach dem Tod vorzubereiten. Am Ende der Stücke Mishimas gibt es im Gegensatz dazu keine Hoffnung und keine Erholung.

1952 erreichte Mishima mit dem Stück "Sotoba Komachi" den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens. In diesem Stück übernimmt er zwar die Hauptfiguren und den Kern der Handlung aus der Nô-Vorlage, ändert aber die dramatische Situation dem Zeitgeist entsprechend ab. Statt der noch im Alter schönen Dichterin Komachi erscheint eine abstoßend aussehende alte Bettlerin, die im Park Zigarettenstummel sammelt. Die Mönche, die mit Komachi diskutieren, ersetzt Mishima durch einen armen Dichter von Groschenromanen und den "heiligen" Stupa (Sotoba), auf den Komachi sich niedersetzt, durch Bänke in einem Park.

In Mishimas Fassung beschimpft der junge Dichter die alte häßliche Frau, da sie jede Nacht zum Park kommt, sich auf eine Bank niederläßt und dadurch die Ruhe der Liebespaare stört. Mishima behält allerdings auch in seiner modernen Nô-Betrachtung das Hauptthema der Nô-Vorlage bei, nämlich die Geschichte der herzlosen schönen Komachi, die dem geliebten erst dann Erhöhung verspricht, wenn er sie an hundert Nächten hintereinander aufgesucht habe. In der Mishima-Fassung veranlaßt der junge Dichter die alte Bettlerin, ihm über ihr vergangenes Leben zu erzählen und übernimmt zuletzt selber die Rolle des Liebhabers, des Hauptmanns Fukakusa, der in den kalten Winternächten hundertmal zu Komachi kommen sollte, aber in der 99. Nacht erfror. Der dramatische Effekt besteht in der Vorlage darin, daß Komachi von dem sich rächenden Geist Fukakusas besessen wird, das Gewand des Hauptmanns anlegt und die Tragödie der unerfüllten Liebe enthüllt. Zu Beginn des klassischen Nô-Stückes treten zwei Wandermönche auf und tragen abwechselnd allgemeine Betrachtungen über das Mönchsleben und die Liebe Buddhas vor. Dann betritt die alte Dichterin Komachi als Bettlerin die Bühne und beklagt ihr Los. Sie, die einst eine schöne und berühmte Frau gewesen ist, irrt nun, vom Geist ihres toten Liebhabers verfolgt, über die

Landstraßen. Als sie sich schließlich auf einem Baumstrunk niederläßt, wird sie von den Mönchen darauf aufmerksam gemacht, daß sie ein heiliges Symbol Buddhas entweihe. Der Baumstrunk ist nämlich ein Stupa[11], der auf dem Grabe des Hauptmanns, ihres einstigen Liebhabers, steht. Im ersten Teil des Stückes nimmt der Disput (*rongi*) breiten Raum ein. Im Disput mit den zwei Mönchen vertritt die alte Dichterin Komachi gegen die Lehren der magischen Schule des Shingon-Buddhismus, der die Mönche angehören, die Lehre der Zen-Sekte, die religiöses Zeremoniell ablehnt und den alleinigen Weg zur Erlösung in der plötzlichen intuitiven Schau der Wahrheit sieht. In einem langen Disput belehrte Komachi die Mönche darüber, daß alles auf der Welt, sogar das Böse, letztlich Mittel zur Erleuchtung sei und an sich weder als wertvoll noch als wertlos betrachtet werden könne. Als die Mönche endlich überzeugt sind, gibt sie sich zu erkennen, und es folgt dann der abschließende Tanz, in dem der Geist des rächenden Liebhabers von Komachi Besitz ergreift. Das Stück endet mit einem Gebet des Chors "für das Leben nach dem Tode, denn dort allein ist Wahrheit..." Das Bühnenbild der Mishima-Fassung stellt eine Ecke des Ueno-Parks bei Nacht dar. Auf den fünf Bänken sitzen fünf Liebespaare, die ungestört sein möchten. Sie werden aber immer von einer alten Bettlerin aufgescheucht, die auf und ab geht, um verstreute Zigarettenstummel aufzusammeln. Schließlich setzt sie sich auf eine Bank und fängt an, die gesammelten Stummeln zu zählen. Währenddessen tritt ein armselig gekleideter junger Dichter auf und läßt sich mit der Bettlerin in ein Gespräch über die Schönheit der Liebe und des Lebens ein. Nach einigen unverbindlichen Worten sagt sie ihm, er werde nicht mehr lang leben können. Der Dichter fragt sie, wieso sie jede Nacht herkomme und die Liebespaare störe, und erklärt ihr: "Wenn du hier sitzt, wird die Bank kalt wie ein Grab, als wäre sie aus Leichensteinen zusammengefügt. Ich kann das nicht ertragen!" Daraufhin erwidert sie, die jungen Männer mit ihren Dirnen sähen aus wie Leichen, die wirklich Lebendigen seien nur er, der arme Dichter, und sie, die Neunundneunzigjährige! "Du behauptest, die Bänke, auf denen diese jungen Ladenschwengel mit ihren Huren sitzen, seien lebendig? Sei doch nicht so dumm! Sie umarmen sich auf ihren Gräbern. Schau doch, wie totenbleich ihre Gesichter aussehen in dem grünlichen Licht, das von der Straße her durch die Blätter scheint! Ihre Augen sind geschlossen... Sehen sie nicht aus wie Leichen? Sie sterben während sie sich lieben... Nachts duften die Blumen im Park so stark, als wären sie in einen Sarg eingeschlossen. Alle diese Liebespaare lassen sich in Blumenduft gehüllt beerdigen. Du und ich sind hier die einzigen Lebendigen." Schließlich will er wissen, wer sie eigentlich sei. Sie antwortet, sie sei die 99 Jahre alte Komachi, die vor 80 Jahren im Alter von 19 einem Hauptmann aus dem Armeehauptquartier bei einem Ball im Rokumeisaal versprochen habe, alle seine Wünsche zu erfüllen, wenn er sie im kalten Winter hundertmal des Nachts aufsuche. Heute sei die hundertste Nacht, in der ein Ball im Rokumeisaal stattfinde. Daraufhin entfalten sich Erinnerungsszenen im Rokumei-Saal. Damen und Herren im Gewand der viktorianischen Periode tanzen Walzer. Der junge Dichter will spaßhalber die Rolle des Hauptmannes Fukakusa übernehmen. Darauf werden die alte Frau und der Dichter in das Jahr 1880 zurückversetzt. Der Dichter tanzt in der Rolle des Hauptmanns mit der 19-jährigen Komachi. Die alte Frau und der junge Dichter behalten zwar ihre Gestalt, die Stimme der alten Frau aber verwandelt sich in die Stimme eines jungen Mädchens. Das Bewußtsein des Dichters wird in das des Hauptmanns verwandelt, er sieht nun in der alten Frau mit den zerfetzten Kleidern die schöne junge Komachi vor sich. Die

11 Der Stupa, der im *Rongi*-Teil der Nô-Fassung das Hauptthema der Diskussion bildet, ist ein Brett mit fünf eingeschnitzten Kreisen, die die fünf Buddhas und die fünf Elemente: Erde, Wasser, Feuer, Wind und leeren Raum symbolisieren.

Damen und Herren der Gesellschaft preisen die außerordentliche Schönheit der Komachi und plaudern über Fukakusas große Liebe zu ihr. Die alte Bettlerin versucht immer wieder, den Dichter daran zu hindern, das verhängnisvolle Wort zu sagen. Er kann sich aber aus seiner Illusion nicht befreien und spricht schließlich doch das Wort aus: Sie sei die schönste Frau der Welt. Daraufhin sinkt der Dichter tot zusammen, nachdem er geschworen hat, in hundert Jahren an einem Ort wiederzusehen, der genauso aussehe wie dieser. Der Hintergrundvorhang schließt sich, die Szene spielt wie zu Beginn im Park. Die Alte sitzt wieder auf einer Bank und zählt die gesammelten Zigarettenstummel. Ein Polizist findet den toten Dichter und fragt die alte Bettlerin, was mit ihm passiert sei. Sie erklärt ihm, er sei betrunken gewesen und zudringlich geworden und sei zuletzt auf den Boden zusammengefallen, nachdem er eine Weile vor sich hin gesprochen habe. Sie habe gemeint, er sei eingeschlafen. Der Polizist ruft einige Vagabunden herbei und läßt sie den Toten zur Polizeistation tragen. Während die alte Frau wieder Zigarettenstummeln zu zählen beginnt, fällt der Vorhang.

Es ist ein Bild der Verzweiflung und Hilflosigkeit des Menschen in einer äußerlich und oberflächlich gewordenen Zeit, die die tieferen Zusammenhänge nicht mehr erkennen läßt.

Nach Auffassung Mishimas liegt die Aufgabe des Künstlers darin, die Realität des Lebens mit offenen Augen zu betrachten und die Wirklichkeit zu entblößen, der Verklärung beraubt, mit der Traum und Rausch der Jugend sie umhüllen.[12] Er möchte dem Publikum die soziale Problematik der Teilnahmslosigkeit des modernen Menschen vor Augen führen, schließt jedoch auch die transzendentale buddhistische Philosophie aus, da sie nach seiner Ansicht der Vergangenheit angehört.[13] 1956 nimmt Mishima in einem Gespräch mit Ishizawa Shûji dezidiert Stellung zur buddhistischen Weltanschauung im klassischen Nô. Die im Nô ausgeprägte buddhistische Gedankenwelt stelle die modische Philosophie jener Periode dar, in der das Nô entstand und zur Blüte gelangte. Deshalb sei es nicht nötig, sie in die Gegenwart herüberzuretten. Vielmehr sei es besser, das Publikum in jene Welt der Metaphysik zu versetzen, die in der Gegenwart aktuell sei.[14]

In seinem 1950 entstandenen ersten modernen Nô-Stück "Kantan" (Das Traumkissen)[15] benützt Mishima als Stoff ebenfalls die Fabel des ursprünglichen Nô-Spiels. Der Inhalt des originellen Nô-Stückes erinnert an das in der europäischen Dichtung weit verbreitete, wahrscheinlich aus dem Orient stammende Motiv von "Träumdenden Bauern" (s. Calderón, "La vida es sueño", Shakespeare, "The Taiming of the Shrew", Grillparzer, "Der Traum ein Leben", Hofmannsthal, "Der Turm"): Ein junger Mann zieht aus seiner Heimat aus auf der Suche nach dem Glück. In der Ortschaft Kantan schläft er ein, mit dem Kopf auf einem wunderwirkenden Kissen ruhend: Der Bote des Kaisers erscheint und bietet ihm auf des Kaisers Befehl den Thron an. Das Volk verneigt sich vor ihm. Zu seiner Ehre werden im Palast Musik- und Tanzveranstaltungen gegeben, Die Jahreszeiten ziehen in ihrer Pracht vorüber, Jahr um Jahr in Frieden und Freude. Doch als der Träumende aufwacht ist alles aus. Nun ist er weise geworden. Jetzt erkennt er die Vergänglichkeit des Lebens und der

12 Vgl. Ishizawa Shûji, "Sotoba Komachi", *a.a.O.*, S. 108.

13 Copeau hatte vor, das Stück in seiner Theaterschule in Vieux Colombier aufzuführen. Leider kam es nicht zu der für den März 1924 auf der Bühne des Vieux Colombier geplanten Aufführung, da der Protagonist einen Unfall hatte. Der Erfolg dieses Theaterexperiments wurde aber nicht nur von Copeau selbst, sondern auch von damals prominenten Theaterleuten wie Konstantin Stanislawskij, Adolphe Appia und Granville Baker bestätigt. Vgl. Sang-Kyong Lee, *Nô und europäisches Theater*, Frankfurt/M. - Bern - New York 1983, S. 116.

14 Zit. aus Nakamura Tetsurô, *a.a.O.*, S. 37.

15 Ebenda, S. 39.

Glorie. In Mishimas Stück schläft ein verwöhnter, lebensmüder junger Mann auf dem magischen Kissen, während seine alte Amme Kiku das Frühstück für ihn bereitet. Hier wird der Schläfer in einem Traum nicht der Kaiser von China, sondern er sieht sich als reichen und mächtigen Finanzmann und Direktor. Schon bevor der junge Mann namens Jirô eingeschlafen war, hat das Publikum das Wichtigste über ihn, über Kiku, deren Verhältnis zueinander und vor allem über die magische Wirkung des Traumkissens erfahren. Es ist der für Nô-Stücke typische Aufbau mir der obligaten Einführung vor dem Einsetzen der Handlung. Wie im Original spielen auch in Mishimas Stück Symbole eine zentrale Rolle. Das Traumkissen selbst stellt ein Medium dar, durch das man zur Erkenntnis des realen Lebens gelangen kann. Im Gespräch mit der Amme wird auch deren Mann Chaplin erwähnt, der einst, nachdem er auf dem Traumkissen geschlafen hatte, für immer fortgegangen war. Der Autor scheint diesen Namen gewählt zu haben, um damit auf die Unbeschwertheit und Leichtigkeit, mit der Chaplin in seinem Film das Leben meistert, hinzuweisen. Anders als in den beiden oben beschriebenen Nô-Stücken verwendet Mishima hier auch Masken, wie sie im Nô üblich waren. Mit der Auslöschung aller zeitlichen Grenzen knüpft Mishima unmittelbar an die Nô-Vorlage an, entspricht damit aber auch einem Gestaltungsprinzip des modernen epischen Theaters. Auch im Bereich des sprachlichen Ausdrucks scheint Mishima Anregungen aus dem Nô geholt zu haben. Auffallend sind die im Gesang des Chors häufig anzutreffenden feierlichen Wiederholungen durch die manchen Stellen Stellen des Dramas besonderes Gewicht verliehen wird. Solche feierliche Wiederholungen sind auch bevorzugtes Stilmittel des Nô-Spiels. In Mishimas Kantan singt der Chor in der Überleitung zur Traumhandlung:

Chor: Das Kissen ist schuldlos,
Schuldig der Kopf, der darauf ruht.
Die kleinen Vögel singen nicht mehr,
Die Blumen blühen nicht mehr,
Aber das Kissen ist schuldlos,
Schuldig ist der Mensch.
das Kissen ist schuldlos,
Schuldig sind die Vögel.
Das Kissen ist schuldlos,
Schuldig sind die Blumen.
Tagein, tagaus grünen die Zweige,
Sie rascheln im Wind, sinnlos, zwecklos,
sie zittern, sie schwanken...
Schuldig ist die Liebe, die nicht blühen will.

Das Kissen ist schuldlos - schuldig ist der Mensch... Das Lebendige (Mensch, Vögel, Blumen...) ist allein verantwortlich dafür, was es aus seinem Leben macht. Diese Verantwortung kann nicht auf ein Kissen abgeschoben werden.

In einem knapp vor seinem Tod gegebenen Interview sagt Mishima: "Von Japans eigener Kultur darf nur das Nô übrig bleiben. Es wäre nicht schade, wenn das Kabuki verloren ginge".[16] Diese Aussage wäre allerdings irreführend, läse man eine Abneigung gegen das Kabuki aus ihr heraus. Zwar geht Mishima im "Kamen no kokuhaku" (Bekenntnis der Maske) nicht darauf ein, wie oft er als Kind zu Kabukivorstellungen mitgenommen wurde. Offensichtlich hatte ihm aber diese Theaterform mit ihrer bewegten blutrünstigen oder melodramatischen Szenen sehr gefallen. Er vermißte sie sogar während seines kurzen Aufenthaltes in New York, wie er D. Keene bekundete: Das einzige, was ihm in New York fehle, sei das Kabuki.[17] Seine Verbindung mit der Welt des Kabuki wird auch aus einer Fotoaufnahme von 1955 deutlich, die ihn mit dem als Kabuki-Liebhaber bekannten Mantarô zeigt. Mishima liest sein Dramen-Manuskript, während der alte Herr Kubota ihm mit dem Ausdruck der Bewunderung auf dem Gesicht über die Schulter schaut, und ein Gehilfe Kubota's das Manuskript von einer anderen Seite her betrachtet.[18] Überhaupt hat Mishima im Laufe seines Lebens viele Stunden in Unterhaltung mit berühmten Kabuki-Schauspielern verbracht, die mit ihm befreundet waren (u.a. Utaemon). Bereits in den frühen 50er Jahren verfaßte er 7 Kabuki-Stücke, die schon zu seinen Lebzeiten große Beachtung fanden. Sein erfolgreichstes Kabuki-Stück ist "Chinsetsu Yumiharizuki", das im National Theater in authentischer Kabuki-Darstellung aufgeführt wurde. Mishima war selber ein guter Pantomime und tüchtiger Kabuki-Schauspieler. So machte er nach der Vorstellung eine Schallplattenaufnahme des Stückes, in der er selbst alle vierzig Rollen spielte. Für seine Kabuki-Stücke übernahm er altbekannte Themen aus der klassischen Periode, aber nicht den spezifischen Kabuki-Dramen-Stil, er ging also ähnlich vor wie bei den modernen Nô-Stücken. Ferner experimentierte Mishima mit der Shimpa-Form in dem Stück "Rokumeikan" (Hirschhorn-Saal, 1956 verfasst), das die politische Atmosphäre während der Meiji-Restauration behandelte.

Mishimas neoklassische Haltung spiegelte sich nicht allein in seiner Bewunderung der japanischen Kulturtradition, sondern auch in der Begeisterung für europäische Klassiker wie Racine und Euripides.

Für den aufmerksamen Beobachter der japanischen Theaterszene zeichnen sich heute im Shingeki vielsprechende Tendenzen ab, die zu einer neuen und eigenständigen Theaterform Japans in Dramaturgie und Inszenierung führen könnten. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts versuchte Japan sein traditionelles Theater zu modernisieren, indem es Einrichtungen des westlichen Theaters in Theaterbau und Bühnentechnik übernahm, dabei aber im großen und ganzen an der überlieferten Theaterform festhielt. Eine wesentliche Neuerung in der japanischen Theatertradition brachte um die Jahrhundertwende die wohl auch nach westlichem Vorbild erfolgte Aufwertung der Dichtung gegenüber der Darstellung. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts kamen immer häufiger europäische Stücke auf japanische Bühnen, wobei jedoch die Form der Inszenierung noch teilweise traditionellen Mustern verhaftet blieb. Neben Shakespeare waren es vor allem psychologisierende und sozialkritische Dramen Ibsens, Hauptmanns und Wedekinds, die die Japaner interessierten, da sich in ihnen soziale und gesellschaftliche Probleme spiegelten, die auch in Japan seit der Öffnung des Landes neu entstanden bzw. ins Bewußtsein getreten waren. Der große Erfolg dieser Aufführungen beim japanischen Publikum verstärkte jene Tendenzen, die eine Modernisierung nach dem Vorbild des europäischen Theaters anstrebten. Japanische Theaterfachleute

16 Vgl. Henry Scott-Stokes, *a.a.O.*, S. 205f.
17 Ebenda, S. 39
18 Vgl. Henry Scott-Stokes, *a.a.O.*, S. 205

studierten bei berühmten europäischen Theaterdirektoren und Regisseuren das moderne westliche Theater, und es ist interessant, daß sie sich gerade an jenen orientierten, die ihrerseits ein Naheverhältnis zum japanischen Theater hatten, wie Copeau, Meyerhold, Stanislawsky, Reinhardt, Craig, Artaud. Man muß sich fragen, ob den Vertretern des japanischen Theaters dabei nicht der Wert der eigenen Tradition hätte verstärkt bewußt werden müssen?

Eine neuerliche Hinwendung zur eigenen Tradition läßt sich indes in Japan erst nach dem 2. Weltkrieg erkennen. Immer mehr Dramatiker der Shingeki-Schule experimentierten mit Darstellungselementen des klassischen japanischen Theaters. Man schuf neue Dramen nach dem Vorbild des Nô oder des Kabuki, und versuchte eine Synthese mit dem modernen, westlich inspirierten Theater durch Verlegung des Schauplatzes in die Gegenwart, eine moderne Sprache und Darstellung im westlichen Stil. In den 70er Jahren erprobte man eine andere Möglichkeit der Synthese zwischen klassischem japanischen und modernem europäischen Theater. Becketts "Waiting for Godot" und Brechts "Der gute Mensch von Sezuan" wurde in Besetzung mit Nô- und Kyôgen-Darstellern sowie Shingeki-Schauspielern aufgeführt. Bereits 1955 hatte, wie gesagt, eine Shingeki-Truppe mit einer Hamlet-Aufführung in Besetzung der Hamlet-Rolle mit einem Kabuki-Schuspieler großen Erfolg gehabt. Das Tanz-Stück "At the Hawk's Well" von W.B. Yeats, das bereits 1920 ins Japanische übersetzt worden war und seit seiner ersten Vorstellung in Japan 1939 immer wieder von japanischen Nô-Truppen in Szene gesetzt wurde, wird neuerdings sogar als eine Nummer des Nô-Programmes auf Tournee ins Ausland mitgenommen. Yeats' "The Cat and the Moon" wurde ferner von einer Kyôgen-Truppe zusammen mit anderen Kyôgen-Stücken im Kyôgen-Stil auf die Bühne gebracht. Als Jean-Louis Barrault im Jahre 1960 mit dem Stück "Christoph Colomb", das Paul Claudel unter Anregung des japanischen Theaters gestaltet hatte, in Japan auftrat, hatte er mit dieser Aufführung nicht nur Erfolg, sondern löste geradezu Verblüffung aus. Japanische Kritiker versicherten, daß sich hier ein Weg eröffnet habe, wie die Tradition des Nô mit dem modernen Theater in Einklang gebracht werden könnte und feierten diese Aufführung als "Theater von morgen". Man sieht heute in Japan den Weg zu einem neuen Theater in der Integrierung von Elementen des Nô und des Kabuki und deren Verschmelzung mit dem vom Westen inspirierten modernen Theaterstil. Mishima suchte die Synthese zwischen Tradition und Gegenwart, indem er die Themen der alten Nô-Stücke aus dem von westlicher Zivilisation mitgeprägten Geist des modernen Japan in der Sprache und auf den Schauplätzen der Gegenwart gestaltete. Entsprechende Tendenzen zur Synthese von Einst und Jetzt, sowie westlicher und östlicher Theatertradition lassen sich auch auf dem Gebiet von Inszenierung und Darstellung beobachten. In den 70er und 80er Jahren ist es prominenten Regisseuren des japanischen Avantgarde-Theaters wie Suzuki Tadashi und Terayama Shuji gelungen, die überlieferten Elemente des klassischen japanischen Theaters mit westlichen Darstellungsmitteln harmonisch zu verbinden.