

Winfried GELLNER: *Die Kostüme des Nô-Theaters*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1990. (Publikationen der Abteilung Asien, Kunsthistorisches Institut der Universität Köln. Band 6).

Drei Jahre nach Wilhelm Blassens Arbeit über die „Bewegungseinheiten (*kata*) des japanischen Nô-Spiels“ (Bochum 1987) und fünfundsechzig Jahre nach Friedrich Perzynskis Standardwerk über die Masken des Nô und Kyôgen – 1924 von Florenz als Dissertation angenommen –, macht diese erste umfassende Monographie zu den Nô-Kostümen in einer westlichen Sprache nun ein weiteres Gebiet des vielschichtigen „Gesamtkunstwerks Nô“ dem deutschen Leser zugänglich. Ein anspruchsvolles Thema, das einen sicheren Umgang sowohl mit theaterwissenschaftlichen als auch mit kunsthistorischen Begriffen voraussetzt, fordert das Nô-Kostüm den „Gesamtjapanologen“ heraus. In der Tat: der Autor scheut weder die Auseinandersetzung mit Ideen der Poetik bzw. Kunstästhetik (in der synoptischen Darstellung des *yûgen*-Begriffs, Vorbemerkung), noch die fachübergreifende Einführung in Struktur und Geschichte des Nô Theaters (Hauptteil, I.); er wagt auch Abstecher in Spezialgebiete der Kulturgeschichte (der Exkurs zur Bedeutung der Farben oder jener zum Phänomen der Typisierung im Nô). Das breite Spektrum der behandelten Themen machen das Buch für den allgemein an Japan interessierten Leser zur lohnenden Lektüre. Der Schwerpunkt liegt jedoch im kunsthistorischen Bereich: Die Arbeit ist vor allem propädeutisch und deskriptiv. Ein detaillierter Überblick über den Forschungsstand und eine gut dokumentierte Beschreibung der existierenden Sammlungen von Nô-Kostümen eröffnen die Präsentation. Im Hauptteil folgt auf die allgemeine Einführung in die japanische Textilkunst (eine systematische historische Abhandlung über Weben und Färben in Japan) eine Erfassung und Beschreibung aller Gewandtypen und Gewandteile des Nô-Kostüms, die Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung sowie die kommentierte Bestandsaufnahme ihrer Muster und Motive. Die Kostüme werden durch ständige Verweise auf das sorgfältig ausgesuchte Bildmaterial am Ende des Bandes anschaulich gemacht und durch wiederholte Referenzen zur Bühnenpraxis in Beziehung gesetzt. Es besticht die Seriosität der Information und die Detailkenntnis bei einer Bemühung um Vollständigkeit und Überschaubarkeit des dargestellten Materials. Hier erschließt sich dem Leser, auch ohne Hilfe von Farbbildern, ein faszinierendes, in seiner Nuanciertheit und seinem Raffinement kaum zu übertreffendes Zusammenspiel von Stoffen, Farben und Mustern. Die Einfachheit des kaum variierenden Schnitts der Gewänder, der sich nur in Details von dem der Alltagskleidung des Adels abhebt und durchgehend die Formen des menschlichen Körpers ignoriert, ist durch eine große Differenzierung in den Web- und Färbarten, in Stoffmustern, sowie durch die spielerische Vielfalt winzig kleiner Details (Bänder, Borten, Schlitze, variierende Ärmel- und Saumlänge) und fest kodifizierter Tragearten kompensiert. Dies führt freilich zu einer über Jahrhunderte hinweg entstandenen, hochspezialisierten Terminologie, deren Vermittlung den Autor vor grundsätzliche Entscheidungen stellt. Da Gellner die japanischen Begriffe, die er jeweils bei ihrem ersten Auftreten im Text umschreibt, durchgehend beibehält, nimmt er in Kauf, daß das Lesen über lange Strecken hinweg auch für den geübten Japanologen zum Hürdenlauf wird. Textprobe: „Das *mizugoromo* ist aus *kiginu*, *sha*, *shike*, *yore* oder anderen leichten Seidenstoffen. Für alte Männer nimmt man *kiginu*, *sha* oder *shike*, für alle übrigen Männer in *shite*- oder *waki*-Rollen *shike*, für Männer in *tsure*-Rollen und die meisten Frauen *yore*, für einige bestimmte Frauen *kariginu* oder *shike*...“ (S. 104)

Wenn auch eine durchgehende Verdeutschung kaum zu erwarten ist, wäre doch ein Wortverzeichnis am Ende des Bandes oder zumindest eine (platzsparende) Tabelle der Stoffarten (wie sie ja für die Farben, auf S. 83ff. zu finden ist) dringlich angeraten gewesen. Auch hätten die kodifizierten Tragearten des Kostüms einen eigenen Abschnitt verdient, wie in der japanischen Fachliteratur üblich. Das Fehlen solcher Lesehilfen macht die Verwendung des Buches als Nachschlagewerk zur zeitraubenden Übung im Vor- und Zurückblättern. Dasselbe gilt für die Muster- und Mustermotive: auch sie hätten auf einer einzigen (vielleicht doppelseitigen) Tafel Platz gefunden. So ist es umständlich, über den Text und die Abbildungshinweise ein Muster zu identifizieren. Zwei Stichproben: Kalligraphische Schriftzeichen als Gewandmuster werden im Text nicht eigens aufgelistet, obwohl sie im Bildmaterial auftreten (Abb. 81) und gelegentlich in Verbindung mit anderen Motiven erwähnt werden. Dagegen sucht man vergeblich nach einem prominenten Einzelmotiv: Das sog. Genji-kô, („Genji-Weihrauch“), ein auffälliges, mit seinen fünf Beinen enigmatisch-symbolhaft anmutendes geometrisches Muster, das häufig auf dem Obergewand der Krieger oder auf der Rockhose dämonischer Wesen zu sehen ist, kommt im Buch überhaupt nicht vor. Enttäuschender ist das Fehlen des Bildmaterials zum getragenen Kostüm. Man kann sich kaum die Gestalt des voll gewandeten Spielers vorstellen, jenen variierenden Umriss, mal trapezförmig, mal rhomben- oder tütenförmig, der Rollengruppen voneinander unterscheidet. Alle abgebildeten Gewänder hängen „leer“ an unsichtbaren Ständern, sozusagen wie abgelegte Hüllen von Zikaden. Zurückhaltend ist der Autor bei der ästhetischen Wertung der Kostüme. Der Leser erfährt nur Allgemeines: „Unter ihnen [den Nô-Kostümen] findet man die hervorragendsten Beispiele für die Schönheit der japanischen Textilkunst“ (216) und trotz der (nach Benl zum wievielten Mal) wiederholten Geschichte des *yûgen*-Begriffs bleibt jener zu abstrakt, um als ästhetisches Kriterium für die Wertung der Kostüme zu gelten oder um die schrille Pracht mancher zeitgenössischen Nô-Gewänder zu rechtfertigen (wie in der Vorbemerkung behauptet wird, S.18).

Dies umso mehr, als man bei all der soliden Information manchmal die Schwärmerei des authentischen Kostüm-Liebhabers vermißt, jene sinnliche Freude an Farben, Mustern und Stoffen, die z.B. der große Katalog zur Ausstellung der Tokugawa-Kostüme in New York 1977 in seinem Kommentar zu vermitteln vermag (Dieser Band – Text von Okochi Sadao, Übersetzung: Louise Allison Cort und Monica Bethe – ist weder im Bericht zum Forschungsstand noch in der sonst ausführlichen Literaturliste aufgeführt). Man fragt sich auch, ob im Abschnitt zu den modernen Nô-Gewändern die Auslassung des Nishijin-Meisters Wakamatsu Kayo (1895–1974), dem immerhin ein dreibändiges Werk, *Shôwa nô shôzoku*, 1974–75, gewidmet ist (in der Literaturliste auch ignoriert), als ästhetisches Urteil oder als Versehen zu interpretieren ist? Solche Auslassungen, verständlich bei der Quantität der Information, beeinträchtigen jedoch den Wert der Arbeit als Referenzquelle kaum, schmälern auch nicht unbedingt sein Verdienst als wissenschaftliche Untersuchung zum Thema Nô-Kostüm.

Im theaterwissenschaftlichen Teil gehen gelegentliche Ungenauigkeiten auf das verwendete Literaturmaterial zurück. So z.B. die Behauptung, die Hälfte des Repertoires könne man Zeami zuschreiben (S. 35). Die neuere Forschung spricht hingegen vorsichtiger von etwa 64 „*Zeami kankei no nô*“, d.h. circa ein Viertel des Repertoires, davon 39 Stücke, die mit Sicherheit seiner Feder entstammen (Cf. *Nô-Kyôgen*, Iwanami 1987–1990, III: 180). Oder die Verwechslung bei einem anekdotischen Detail (S. 40): Toyotomi Hideyoshi trat 1593 nicht im Kyôgen *Kubihiki* auf (wo er – Welch undankbare Rolle! – seine Kräfte mit einem Dämonenmädchen gemessen hätte), sondern in

*Mimihiki*, dem heutigen *Igui* (in dem er als Magier, unsichtbar durch eine Tarnkappe, seinen Mitspielern, just Tokugawa Ieyasu und Maeda Tomoie, genüßlich die Ohren langziehen konnte!).

Die Kapitel zur Entwicklung des Nô-Kostüms von der Muromachi- bis zur Edo-Zeit (Abschnitt VI., 1. bis 4.) berufen sich ebenfalls auf ältere Referenzwerke. Nun hat die Nô-Forschung auf diesem Gebiet in den letzten zwei Jahrzehnten eine Fülle von Material ans Licht geholt und ausgewertet. Zur Geschichte des Nô-Kostüms geben außer den zwei von Gellner vorgestellten Quellen, den kurz vor 1600 verfaßten Werken des Shimotsuma Shôshin (auf S. 206–208 besprochen), etliche z.T. beträchtlich ältere Schriften Auskunft:

1. Das *Hôku no uragaki* des Komparu Zempô (eines Enkels des Zenchiku), etwa zw. 1504–1521 verfaßt, dessen erster Band eine Fülle von Details zu Kostümen enthält. Ediert in *Komparu kodensho shûsei*, T. 1975.
2. *Bugei rokurin*, ein Kostüm-Verzeichnis zu den Nô-Stücken der *shimogakari*-Richtung, inhaltlich auf dieselbe Zeit bezogen (Anfang des 16. Jahrhunderts). In *Kokugo kokubungaku kenkyûshi taisei*, Bd. 8: „Yôkyoku kyôgen“. T. 1977.
3. *Myôsabon shimaizuke*, ein Requisitenverzeichnis der *kamigakari*-Richtung, das etwa in den Zeitraum 1530–1579 zu datieren wäre. Veröffentlicht in der Serie *Nôgaku shiryô shûsei*, Bd. 12.
4. *Sôsetsu shimaizuke*, ein Requisitenverzeichnis der Kanze-Schule, nach textimmanenten Kriterien in denselben Zeitraum einzuordnen wie Nr. 3). Im gleichen Band veröffentlicht.
5. *Komparu Yasuteru shôzokuzuke*, von Komparu Yasuteru, Kolophon von 1608. In *ôgaku shiryô shûsei* Bd. 14, T. 1978.

So ist mittlerweile die Entwicklung von der freien Kostümwahl (in der Muromachi-Zeit) zur rigide festgelegten Kombination der Gewandteile und Masken (der späteren Epochen), sowie die wachsende Textbezogenheit der Kostüme viel genauer rekonstruierbar (siehe z.B. die Studie „*Shura nô idetachi no henshen*“ von Oda Sachiko, in *Geinôshi kenkyû*, Oktober 1986, 1–13). Neue Erkenntnisse gibt es auch zum Umgang mit dem Gewand im Umfeld des Nô. Die Sitte der Gewand-Schenkungen (*shôzoku-tabari*), gut dokumentiert bis zurück in die Vorgeschichte des Nô (Gellner S. 31 bzw. 203f.) entwickelt sich gegen Ende der Muromachi-Zeit zur festen Zeremonie am Schluß der Aufführung. Diese animiert nun den Hauptspieler zu einem „Danksagungs-Nô“ (*go-fuku chôdai*), das – getanzt mit dem geschenkten Gewand auf den Schultern – zunächst eine beliebige Zugabe, dann allmählich zum festen Bestandteil des Programms wird: gegeben wird der zweite Teil eines Segenspiels, ein „halbes“ Glückwunsch-Nô (*shûgen nô*). So ist der Gewand-Schenkung eine entscheidende Rolle in der Gestaltung der Aufführung zuzuschreiben, und zwar die Erweiterung des von Zeami propagierten fünfteiligen Nô-Programms zum sechsteiligen Programm der Edo-Zeit, das invariabel mit einem *shûgen* Nô (bzw. dem zweiten Teil eines solchen) endet. (Dazu Takahashi Yoshimi, „*Shûgen nô no shûhen*“, in *Nihon bungaku ronsô*, Hrsg. Hôsei daigaku, Mai, 1987, 52–62).

Dies macht wieder einmal deutlich, daß die Bedeutung des Kostüms weit über die Rolle eines einfachen Theaterrequisits hinausgeht. Ein Kult des Gewands, dem der Maske kaum nachstehend, wird bis heute in den Spieler-Familien praktiziert (wo der Verlust eines Stirnbands sehr wohl zum Ausschluß des Spielers aus der Schule führen kann, wie vor nicht allzu langer Zeit tatsächlich geschehen). Alte Vorstellungen von Kräften, die

vom Träger auf das Gewand übergehen, stehen hinter einem solchen, für uns anachronistisch anmutenden Gewand-Fetischismus. Sie sind im Volksglauben verwurzelt und in Nô-Stücken thematisiert. Welcher Nô-Liebhaber kennt nicht das berühmte Kurzärmel-Gewand (*kosode*), das auf der Bühne Aoi no Ue darstellt; die Verwandlungsszenen in *Matsukaze* bzw. *Izutsu*, die von der Wirkungskraft des Gewands ausgehen; oder das magische Federkleid in *Hagoromo*? Kein Wunder, daß Zeami in einer seiner späten Geheimschriften jenes „Proto-Gewand“ aus dem Mythos in die Geschichte holt. Nur den Ausgewählten unter seinen Nachkommen verrät er den Aufbewahrungsort der Reste des Feenkleides, in dem das Geheimnis des Tanzes ruht: „Es heißt, daß die Ärmel des Himmlischen Federgewandes im Kiyomi-Tempel in Suruga blieben und auch heute noch da sind.“ (*Kyakuraika*, in *Zeami, Zenchiku*, Hrsg. Omote Akira und Katô Shûichi, *Nihon shisô taikai*, Bd. 24: 248).

Die Geschichte (und die Geschichten) des Nô-Kostüms sind bei weitem noch nicht umfassend erkundet. Für die Interessierten sowie für zukünftige Forscher im deutschen Sprachraum bleibt Gellners Arbeit jedoch, zumindest in seinem kunsthistorischen Teil, ein solides Nachschlagewerk und eine Referenzquelle *sine qua non*.

Stanca Scholz-Cionca, München