

...Wenn er mit dieser Last den Garten tausendmal, hundertmal durchschreite...¹

Über das Motiv des Zählens und Zählbarmachens in Werken Zeami Motokiyos

Pia Schmitt (Trier)²

1. Einleitung

Sen gohyakuban utaawase 千五百番歌合 („1500. Gedichtwettbewerb“)

Buch 9, Herbst II³

Chitabi utsu
kinuta no oto o

Tausendmal geschlagen,
das Dröhnen des Walkblocks,

kazoete mo
yo o nagazuki no

zähl' ich es auch,
nur lange Septembernächte⁴

hodo zo shiraruru

kenne ich.⁵

Zwei kulturelle Handlungen und ihr Niederschlag in Dramen des Nô sollen im Zentrum dieses Beitrages stehen. Die erste Handlung betrifft das Bedürfnis des Sichtbarmachens, der Übersetzung von angezweifelten oder unsichtbaren Emotionen wie Liebe, Treue, Wut und Verzweiflung ins Stofflich-Greifbare, in leicht erfassbare und überschaubare Zeichen.

1 *Koi no omoni* 恋重荷 („Die Liebeslast“), NKBT 40, 1960:325.

2 Der vorliegende Beitrag ist Teil meines Dissertationsprojektes zu Objekten in Dramen des Nô und ihrer Darstellung als Bühnenrequisiten (*tsukurimono* 作り物). Der Vortrag ist während eines Forschungsaufenthaltes an der Waseda-Universität (Tôkyô) entstanden. Die Verfasserin möchte an dieser Stelle Herrn Professor Takemoto Mikio und Frau Professor Miyake Akiko für ihre Unterstützung danken.

3 *ZKT* 1925:1091.

4 *Nagazuki* 長月 fungiert hier als Türangelwort (*kakekotoba* 掛詞). *Nagazuki* bezeichnet zum einen nach dem alten Mondkalender den Monat September. Darüber hinaus ist *nagai* 長い Adjektiv zu Nacht.

5 Das Passiv *shiraruru* wäre wörtlich mit „werden bekannt“ zu übersetzen. Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich um eigene Übersetzungen.

In verschiedenen Genres und Epochen der japanischen Literatur lässt sich dieses Bestreben wie ein roter Faden verfolgen. Einen reichen Fundus an konventionalisierten Bildern bietet etwa die höfische *waka*-Dichtung 和歌. Vor allem in der Liebeslyrik kommt, wie in dem zu Anfang zitierten Beispiel aus dem von Kaiser Gotoba 後鳥羽 (1180–1239) 1202 in Auftrag gegebenen Wettstreit, der Vergegenständlichung von Sehnsucht, Trauer und Einsamkeit eine zentrale Rolle zu: Das Dröhnen des Walkblocks verkündet im komprimierten Raum von 31 Silben eindrucksvoll die Verzweiflung des poetischen Ichs.

Bemerkenswert ist in der Liebeslyrik auch die stereotype Semiotik der Gewänder, vor allem der Ärmel. Die übereinander gelegten und verschlungenen Ärmel der Roben der Liebenden signalisieren erfülltes Glück.⁶ Von Tränen durchnässt werden sie in zahlreichen Gedichten ausgewrungen und avancieren zum Emblem des kummervollen Sehns.⁷

Ein Repertoire von theatralisch anmutenden Gesten entwickeln die *otogizôshi* 御伽草子, mittelalterliche Kurzprosa, oft mit belehrend-erzieherischer Intention.⁸ Hier werden Gefühle, wie Roland Schneider in einem Beitrag zu den *shussemono* 出世物 herausarbeitet, in stereotype Handlungen übertragen. Formelhafte Ausdrücke fassen wiederholt die Stimmungen der Protagonisten in Worte: *ten o aogi, chi ni fusu* („er sah zum Himmel auf, warf sich auf die Erde“) ist untrennbar mit Bekundungen von Schmerz und Trauer verbunden.

Die zweite Handlung betrifft das Zählen, das als „typisch[e] menschliche [...] Kulturleistung [...]“⁹ kulturgeschichtlich eine zentrale Stellung einnimmt und „wichtige Marksteine in der Geschichte des menschlichen Denkens [kennzeichnet].“¹⁰ Das Anliegen ist ähnlich: Unüberschaubare Phänomene sollen, wie der entsprechende Beitrag im *Reallexikon der Vorgeschichte* zusammenfasst, ihrem chaotischen und damit in einem gewissen Sinne auch bedrohlichen Zustand des Unklaren enthoben und in wohlstrukturierte Ordnungen verwandelt werden.¹¹

Nicht zuletzt manifestiert sich sowohl in dem Bestreben des Sichtbarmachens bis hin zur Transformation von unsichtbaren Gefühlen in Objekte wie auch im akribischen Zählen die etwa von Hartmut Böhme in seiner 2006 erschienenen Studie *Fetischismus und Kultur* multiperspektivisch betrachtete Macht der Dinge über den Menschen. Auch diese soll in dem skizzierten Zusammenhang in ausgewählten Dramen des Nô analysiert werden.

Das Nô verknüpft die genannten kulturellen Handlungen wiederholt im Topos der Brautwerbung. Diese ist Schwellensituation, ein noch ungeordneter Zustand, mit gefährvollen Prüfungen verbunden.¹² Während europäische Erzäh-

6 KUBOTA/BABA 1999:360.

7 Ebd. 483.

8 Zur Definition des Genres vgl. SCHNEIDER 1976:72.

9 THIEL 2004:1119.

10 THURNWALD 1929:495.

11 Vgl. ebd. 461.

12 Vgl. hierzu auch die Analyse von SCHOLZ-CIONCA zur Brautwerbung im Kyôgen (1998:269).

lungen, wie die im zweibändigen Märchenlexikon von Walter Scherf gesammelten und kommentierten Beispiele anzudeuten scheinen, oftmals eine Probe, die mit List oder Kraft zu bewältigen ist, vorschreiben,¹³ erstrecken sich die im Nô gestellten Aufgaben über einen langen Zeitraum und erfordern das beharrliche Durchhaltevermögen der Examinierten. Markierungen auf der Wagenbank vor dem Haus der Angebeteten – in hundert aufeinanderfolgenden Nächten in das Holz geritzt – sollen in *Kayoi Komachi* 通小町 („Der Weg zu Komachi“) die Zuneigung des Verehrers beweisen; im Nô *Nishikigi* 錦木 („Brokathölzer“) übernehmen gefärbte Hölzer eine ähnliche Funktion. In *Koi no omoni* 恋重荷 („Die Liebeslast“) soll ein nicht näher definiertes schweres Objekt tausendmal durch den Garten des Palastes getragen werden.

Dieser Beitrag macht es sich zur Aufgabe, aus einer von Fragen der Kultur- und Theaterwissenschaft geleiteten Perspektive, die drei im Vorangegangenen genannten Stücke im Hinblick auf das Zählbarmachen und Zählen von unsichtbaren Emotionen zu untersuchen. Die Nô *Kayoi Komachi*, *Koi no omoni* und *Nishikigi* werden dem Schaffen Zeami Motokiyos (1363?–1443?) zugerechnet, oder wurden von ihm stark überarbeitet.¹⁴ Folgende Fragen und Aspekte sollen ihre Analyse strukturieren:

Immer wieder erhalten in den Liebesproben des Nô – die Schilderungen der Beispiele haben es bereits angedeutet – Hundert und Tausend eine zentrale Bedeutung. Sie sollen zunächst mit einem Blick auf ausgewählte Beispiele der vormodernen japanischen Literatur in ihrer Bedeutung umrissen und anschließend bezüglich ihrer Konnotationen in den Brautwerbungen des Nô beleuchtet werden.

Zweitens richtet sich das Augenmerk auf die gegenständlichen Metamorphosen: Welche Objekte spielen in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle und wie werden sie geschildert? Welche Beziehungen gehen die Protagonisten zu den Dingen ein?

Das Nô verfügt als Bühnenkunst über die Möglichkeit, die Ebene der Metapher zu überschreiten und die motivisch zentralen Objekte als materielle Bühnenrequisiten zum Ausdruck zu bringen. Bilder der Poesie, wie etwa die ‚Liebeslast‘ finden in symbolischen Objekten Ausdruck, deren Verwendung in der Aufführung sich oftmals bereits für die Spielpraxis der Azuchi-Momoyama-Zeit

13 Als Beispiele diskutiert SCHERF etwa das Märchen *Die Goldene Gans*. Hier soll ein Jüngling einfacher Herkunft drei Aufgaben lösen, um eine Königstochter zu gewinnen (1995:506–509). Im norwegischen Märchen *Die Grimmschecke* muss sich der Bewerber einem höllischen Ross stellen (530–534). Beliebte Proben sind auch Turniere oder Zweikämpfe (1600).

14 OMOTE Akira analysiert anhand von historischen Quellen, welche Stücke des Nô dem Schaffen Zeamis zugerechnet werden können (1979:483–504). Den komplexen Werdegang des Stückes *Kayoi Komachi* vom Lied im religiös motivierten Gesang mittelalterlicher Prediger (*shōdōshi* 唱導師) zum Nô Kan’amis bis hin zu der Überarbeitung durch seinen Sohn Zeami beschreibt ODA Sachiko in ihrer Analyse zur Aufführung des Werkes im historischen Wandel (2004:26–27).

(1573–1603) belegen lässt. Vor allem im Hinblick auf das Thema ‚Objektfetischismus‘ sind diese materiellen Repräsentationen von großem Interesse.

2. Die Zahlen Hundert und Tausend in der älteren japanischen Literatur

Hyakuyaku no chô 百薬の長 („höchste der hundert Arzneien“) ist eine poetische Bezeichnung für Alkohol,¹⁵ *momoshiki* 百磯城 („Hundert-Stein-Schloss“), das aus zahlreichen Steinen gebaute Schloss, fungiert als Idiom für den Kaiserpalast,¹⁶ *senrigan* 千里眼 („Tausend-Meilen-Blick“) ist der Einblick in eine Vielzahl von Dingen, in weit Entferntes, die Zukunft und die Herzen der Menschen,¹⁷ *chibiki* 千引 („tausend Ziehende“) ein schwerer Gegenstand.¹⁸

Meisû 名数, wörtlich soviel wie „Zahl mit Namen“, lautet im Japanischen die Bezeichnung für Zahlen, in denen, wie in den vorangegangenen Beispielen zu Hundert und Tausend, eine über den bloßen Akt des Zählens hinausgehende Bedeutung mitschwingt. Bestimmte Gegenstände werden zum Ausdruck eines spezifischen Sinnes untrennbar mit einer Zahl verknüpft, erhalten idiomatische Dimensionen, definiert das *Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典 („Großes Wörterbuch der japanischen Sprache“).¹⁹ Die Bedeutung dieser Komposita spiegelt zum Teil kontinentale Einflüsse: *Hyakuri* 百里 („hundert Meilen“) bezeichnet im Chinesischen eine große räumliche Ausdehnung und verweist im übertragenen Sinne auf die Fläche einer Provinz.²⁰ Im Kontext der japanischen Literatur lassen sich die Ausformungen dieser Verknüpfungen von Zahl und Gegenstand mitunter bis zu den frühesten Zeugnissen der Schriftkultur zurückverfolgen.

Bereits in dem als ältestes Textdokument Japans geltenden *Kojiki* 古事記 („Aufzeichnungen alter Geschehnisse“, um 712), umgibt die Zahlen Hundert und Tausend eine herausragende Bedeutung. Zahlen und Zählen kommt hier verbunden mit Prozessen des Ordnen eine zentrale Rolle zu: Es gilt, die Geschichte eines neuen Reiches zu schreiben, das Pantheon der Götter, das Land und seine Helden zu kategorisieren und quantifizieren.

Mit einem Köcher, der tausend Pfeile enthält (*chinori no yugi* 千入の鞆), wappnet sich Amaterasu Ômikami gegen das Kommen ihres gewaltsamen Bruders Susanoo no mikoto.²¹ Als Hôri no mikoto beim Fischen den kostbaren Angelhaken seines älteren Bruders in den Tiefen des Meeres verliert, sollen tausend Imitationen des versunkenen Objektes (*chihari* 千鉤) den Erzürnten

15 Vgl. MORI 1980:485.

16 Ebd. 489.

17 Vgl. NKD Bd.8: 84.

18 MORI 1980:507.

19 NKD Bd.12:1088.

20 Vgl. MORI 1980:485.

21 Vgl. NKBT 1958:75.

besänftigen.²² Bei einem späteren Freudenfest anlässlich der Hochzeit des glücklosen Fischers mit der Tochter des Meeresherrn werden hundert Podeste mit Geschenken beladen (*momotori no tsukue shiro no mono o sonahe*).²³

In diesen Formulierungen schwingt Staunen über eine unsagbar große Anzahl mit. Darüber hinaus verweist die häufige Verwendung der Zahlen in Personen- oder Landesnamen auch auf eine glücksbringende Komponente und schlägt Brücken zum Numinosen.²⁴

Neben den genannten Zahlen, dies sei hier ergänzend bemerkt, spielen darüber hinaus die Acht, ihre Vielfachen und Teiler sowie die ungeraden Ziffern Drei und Fünf eine herausragende Rolle in den Ordnungsprozessen des Reiches. In der symbolischen, mitunter nahezu magisch anmutenden Bedeutung letzterer finden, wie Kawasoe anmerkt, in aller Deutlichkeit chinesische Einflüsse ihren Niederschlag: In der komplexen Zahlensymbolik, welche sich vor allem im Kontext der daoistischen Philosophie entfaltet, avancierten vor allem die ungeraden Zahlen zum Fokus der Faszination und zum Zentrum philosophischer Kontemplation. Ihnen kommt eine zentrale Rolle in der harmonischen Strukturierung des Kosmos zu, die auf der Mikroebene menschlichen Schaffens etwa Entsprechungen in der Architektur, im Orakel, aber auch in den spielerischen Repräsentationen ‚magischer Quadrate‘ findet.²⁵

Die Zahlen Hundert und Tausend nehmen auch in der späteren *waka*-Dichtung eine zentrale Stellung ein. Die *hyakushu uta* 百首歌 bilden ein eigenes poetisches Genre. Hundert Werke, zum Teil zu einem festgesetzten Thema werden hierbei in einer Schrift zusammengestellt. *Hyakunin issyu* 百人一首 („Von hundert Dichtern je ein Vers“), *Kagetsu hyakushu* 花月百首 („Blüten-Mond hundert Verse“), *Meisho hyakushu* 名所百首 („Hundert Verse zu berühmten Orten“)²⁶ seien als Beispiele genannt. In der Zahl hundert manifestiert sich hierbei, wie Tsuji Katsumi betont, symbolisch die Vielzahl, das Allumfassende.²⁷

In den Gedichten selbst spinnen sich poetische Ausdrücke um die Zahlen. Sie avancieren zu Rubriken, in denen Liebe, Trauer, Sehnsucht, aber auch überschwängliches Glück und Preis eine quantifizierbare Gestalt annehmen. *Momotabi* 百度, „hundert Mal“, *momotose* 百年, „hundert Jahre“, *momoyo* 百夜, „hundert Nächte“, *chitabi* 千度, „tausend Mal“ sind feste Verbindungen der poetischen Sprache, welche sich wie ein roter Faden durch Florilegia unterschiedlicher Jahrhunderte ziehen.

22 Ebd. 137.

23 Ebd. 139.

24 KAWASOE 1967:50.

25 Zur Bedeutung der Zahl in der chinesischen Kosmologie vgl. die ausführliche Darstellung von Marcel GRANET (1985:110–155). Neben dem Daoismus lagern auch Buddhismus und Konfuzianismus Schichten von Bedeutungen um bestimmte Ziffern. Die Acht beispielsweise avanciert in beiden Strömungen zum glücksverheißenden Omen (vgl. SCHIMMEL 1993:159–162).

26 Vgl. MORI 1980:476.

27 TSUJI 2007:103.

Man'yôshû 万葉集 („Zehntausend-Blätter-Sammlung“),

Buch 12, Nr. 3104, Frage und Antwort-Gedichte

<i>Awamu to wa</i>	Treffen wollt' ich dich,
<i>chitabi omoedo</i>	so dacht' ich tausendmal.
<i>arigayou</i>	Doch auf den Wegen,
<i>hitome o ômi</i>	der Menschen Augen vielzählig,
<i>koitsutsu so oru</i> ²⁸	so bleibt es beim liebenden Sehnen.

antwortet der leise getadelte Geliebte in einem anonymen Vers des *Man'yôshû*. Tausendmal, die große, runde, leicht einzuprägende Zahl verleiht den Emotionen des Schreibers eine quantifizierbare Dimension und somit Emphase.

Tausendmal werden die von Tränen durchnässten Ärmel ausgewrungen (*waga sode o chitabi shiborite; Tobaden hokumen utaawase* 鳥羽殿北面歌合 „Gedichtwettstreit im nördlichen Flügel des Toba-Palastes“),²⁹ tausendmal erklingt das dumpfe Dröhnen des in Verzweiflung geschlagenen Walkblocks. Ausbrüche der Verzweiflung, Liebe und ungeduldiges Warten werden nicht nur in die Welt der Dinge transferiert, sondern auch gemessen und gezählt.

Die Bedeutung der Zahlen Hundert und Tausend als Embleme für das Unermessliche bleibt allerdings nicht nur auf Bekundungen von Trauer, Verzweiflung und Melancholie beschränkt. Im Rausch des Freudentaumels fungieren sie als Bilder für vollkommenes, allumfassendes Glück. Im Segenswunsch finden sie wiederholt Verwendung: *Chitose* 千年, „tausend Jahre“, *chitose no haru* 千年の春, „tausendjähriger Frühling“, *momotose* 百年, „hundert Jahre“ sind fester Bestandteil des Vokabulars von Segenssprüchen und Gebeten.³⁰

Hundert und Tausend kategorisieren im *waka* als Markierer des Vollkommenen und Zahlreichen Emotionen, die zwischen tiefer Verzweiflung und vollkommenem Glück oszillieren. Diese Bilder der Poesie sind ein wichtiger Schlüssel zu den Szenen des Nô. Selbst das Motiv der Freierprobe wird bereits im *waka*, wie im Folgenden erläutert werden soll, in komprimierter Form besungen.

3. Geprüfte Geliebte – Vergegenständlichung und Zählen von Emotionen im Nô

In der Form von drei kurzen Inhaltsangaben seien nach diesen Exkursen zum Sichtbarmachen von Emotionen sowie zu Zahlen und Zählen in der vormoderne japanischen Literatur, an dieser Stelle die Hauptfiguren der zu behandelnden Nô-Stücke und ihre zu meisternden Prüfungen vorgestellt. Das Werben um die Angebetete ist hierbei *rite de passage*, wie Stanca Scholz-Cionca im Hinblick auf die Schwestergattung des Kyôgen formuliert, „eine Grenzüberschrei-

28 SNKBT 3:189.

29 HUT 4:700.

30 Vgl. zu *chitose* KUBOTA Jun/BABA Akiko 1999: 552; zu *momotose* S.894 im selben Band.

tung, die, mit Gefahren und Prüfungen verbunden, das (komische) Scheitern in sich birgt.“³¹ Im Nô erwachsen aus dem Moment des Scheiterns Psychodramen,³² die Protagonisten bleiben, wie in den Traumspielen (späterer wissenschaftlicher Terminus *mugen nô* 夢幻能)³³ *Kayoi Komachi* und *Nishikigi*, durch das quälende Erlebnis im Geisterdasein gefangen.³⁴

In hundert aufeinanderfolgenden Nächten soll der Verehrer Fukakusa no Shôshô zu den Gemächern der Ono no Komachi ziehen. Vor dem Haus, auf der Wagenbank (*shiji* 榻), soll er dabei wachen und jeweils vor seiner Heimkehr im Morgengrauen eine Kerbe im Holz hinterlassen. Bezeugen hundert Markierungen die Vollendung der Aufgabe, so werde Komachi sich ihm zeigen, lautet die Prüfung in *Kayoi Komachi*.

In *Koi no omoni* erhascht der alte Gärtner des Palastes, Yamashina, einen Blick auf eine der Hofdamen am Hofe des Kaisers Goshirakawa 後白河 (1127–1192) und verliebt sich in sie. Die Adelige erfährt von dem ihr nicht ebenbürtigen Verehrer und stellt ihm eine Probe. Trüge er eine mit kostbarem Tuch bespannte Last tausend Mal durch ihren Garten, so sei sie bereit, sich ihm zu zeigen, lautet hier die an das Dingliche gebundene Aufgabe.

Im Norden Japans, im Land Michinoku, so der Handlungsgang des Stückes *Nishikigi*, ist es Brauch, dass ein junger Mann, der um die Hand einer Frau anhalten möchte, jeden Tag ein hübsch bemaltes Holz vor ihrer Tür aufstellt. Zeigt sich die Auserwählte interessiert, nimmt sie die symbolischen Hölzer an. Haben sich in drei Jahren tausend Hölzer vor ihrem Haus angesammelt, so gilt die Liebe als nicht erwidert.

Die Protagonisten der Werke *Nishikigi* und *Kayoi Komachi* sind Geistergestalten unglücklicher Liebesgeschichten. Durch die Gebete eines wandernden Mönches heraufbeschworen, manifestieren sie sich in der zweiten Hälfte des Spieles in ihrer wahren Gestalt, um die traumatischen Erinnerungen noch einmal zu durchleben.

3.1 Objekte als Aktanten

Die mit der Brautwerbung verknüpften Objekte muten rätselhaft an, sie sind symbolische Gebilde, scheinbar ohne konkreten Alltagsnutzen. In *Nishikigi* sollen Gefühle in bunt bemalte und geschmückte Hölzer, wie der Protagonist

31 SCHOLZ-CIONCA 1998:269.

32 In einem Artikel zu Erinnern im Nô analysiert SCHOLZ-CIONCA das Traumspiel als Psychodrama (1991).

33 Amano Fumio beschreibt in seinen zehn Vorlesungen zum Nô die Entwicklung und Geschichte des Terminus *mugen nô*. Dieser wurde erstmals in einem Radiobeitrag 1926 verwendet (AMANO 2004:47).

34 Das Nô *Koi no omoni* bildet eine Mischform zwischen der Kategorie des *genzai nô* 現在能 („Gegenwarts-Nô“) und dem Traumspiel (*mugen nô*). Der Protagonist erscheint zunächst wie im *genzai nô* als gegenwärtige, lebendige Figur. Nach seinem Tod im Stück tritt er als Dämon auf.

den von ihm getragenen Gegenstand beschreibt,³⁵ übersetzt werden. Um eine symbolische Form von Brennholz handele es sich hierbei, deutet der Volkskundler Yanagita Kunio 柳田国男 (1875–1962). Täglich dargeboten, sollten die Brokathölzer der Angebeteten die beschwerliche Aufgabe des Holzsammelns abnehmen.³⁶ Das Nô *Koi no omoni* verdinglicht Emotionales in einer „lieblichen Last.“³⁷

Wie Omote Akira und Itô Masayoshi mit zahlreichen Zitaten aus historischem Material zur Aufführung der beiden Stücke nachweisen, besitzt die Übersetzung der in den Dramen zentralen Objekte in materielle Requisiten eine weit zurückreichende Tradition. Hinweise zu den Brokathölzern³⁸ sowie der Liebeslast³⁹ auf der Bühne lassen sich bereits Aufzeichnungen zur Spielpraxis (*kata* 型) der Azuchi-Momoyama-Zeit (1573–1600) entnehmen. Ichiryôsei Myôsa 一両齋妙佐,⁴⁰ ein Laien-Schauspieler der Kanze-Schule, beschreibt in seinen Notizen zum Tanz detailliert die schön gestaltete Liebeslast und ihre Platzierung auf der Bühne:

Erstens, *Koi no omoni*. Waki,⁴¹ Shite,⁴² Hofdame, vor und nach ihrem Auftritt spielt man wie in *Aya no tsuzumi* 綾鼓 („Die Damasttrommel“).⁴³ Die zu tragende Last wird von vorne in die Mitte der Bühne gelegt. Mit dem Ende des Stabes auf den Sitzplatz des Waki zeigend, wird [die Last] platziert. Der Stab ruht der Länge nach auf der Oberfläche [der Bühne]. Der Last gibt man auf allen vier Seiten eine Länge von 30,3 Zentimetern,⁴⁴ man umwickelt sie mit einem schönen [Tuch]. Ein ärmelloses Gewand eignet sich zum Beispiel gut dazu. Bei: „Oh schmerzlicher Schlaf alleine“ und „Nehm ich sie auch, ich kann sie nicht heben“, hebt [der Alte] den Stab und legt ihn über seine Schulter. [Er] hebt die Last nicht.⁴⁵

35 SNKS 79:31.

36 YANAGITA 1948:87.

37 WEBER-SCHÄFER 1961:124.

38 Vgl. ITÔ 1974:9–10.

39 Vgl. OMOTE 1962:68.

40 In seinen Erläuterungen zu den Texten gibt Nishino Haruo keine Lebensdaten des Schauspielers an.

41 Der Deuteragonist. Seine Rolle wird ohne Maske gespielt.

42 Der Protagonist.

43 Die Handlung des Stückes *Aya no tsuzumi* weist Ähnlichkeiten zu dem in diesem Beitrag analysierten Stück *Koi no omoni* auf. Auch in *Aya no tsuzumi* verliebt sich ein alter Gärtner in eine Hofdame, auch hier stellt diese seine Gefühle auf die Probe. Der alte Gärtner soll eine mit Damast bespannte Trommel zum Klingen bringen. Dies gelingt ihm nicht, und der Protagonist stürzt sich verzweifelt in einen See. In der zweiten Hälfte des Stückes erscheint der Rachegeist des Verstorbenen. Er peinigt die Hofdame und kehrt anschließend wieder in die Unterwelt zurück, aus der er gekommen ist. Die gegenwärtige Forschung zum Nô diskutiert die Beziehung des Stückes *Aya no tsuzumi* zu dem in Zeamis Traktat *Sandô* 三道 („Die drei Wege“) erwähnten, nicht erhaltenen Spiel *Aya no taiko* 綾太鼓 („Die damastene Bass-trommel“) (vgl. ÔTANI 1994).

44 Die Seitenlängen der Last werden in der Längeneinheit *shaku* 尺 angegeben. Ein *shaku* beträgt 30,3 Zentimeter.

45 NSS 12, 1982:14.

In der gegenwärtigen Aufführung der Kanze-Schule erscheint die Liebeslast als rechteckiges mit Schnüren umwickeltes Päckchen, das fast wie ein hübsch verpacktes Geschenk anmutet. Das heutige Spiel verstärkt den Effekt des Requisites: Dieses wird nicht mehr in der Mitte, sondern gleich zu Beginn der Aufführung an einer exponierten und gut sichtbaren Stelle an der Vorderseite der Bühne platziert.

In *Nishikigi* tritt der verschmähte Bewerber, wie die Notizen desselben Schauspielers verraten, zu Anfang des Stückes mit einem der Hölzer in seinen Händen auf. Das hier eingesetzte Bühnenrequisit ist ein Ast, noch mit Blättern geschmückt (*ha no aru ki no eda*). Um seine Zweige gewickelte Bänder (*obi o makitsukete*) verschönern das symbolische Objekt.⁴⁶ Das heutige Spiel der Kanze-Schule wählt eine stilisierte purpurne Astkonstruktion mit hellroten Blättern. Auf der schlichten Bühne bildet dieses rätselhaft anmutende Objekt einen wirkungsvollen Blickfang.⁴⁷

Wie der britische Theaterwissenschaftler Andrew Sofer in seiner Studie *The Stage Life of Props* zusammenfasst, lädt der Dialog des Dramatikers die auf der Bühne gezeigten Requisiten mit Bedeutung auf.⁴⁸ Der Verweis auf zahlreiche Legenden, welche die Brokathölzer in *Nishikigi* umspinnen, potenziert das Attribut des Rätselhaften:

SHITE: [...] <i>Nakanaka no koto</i> <i>mitose made tate oku</i> <i>kazu no nishikigi o</i> <i>higoto ni tatete</i> <i>chitsuka</i> <i>to mo yomi</i> ⁴⁹	So ist es, die in drei Jahren aufgestellte Zahl der Brokathölzer, täglich hingestellt, die ‚tausend Bündel‘ nennt man sie auch, im Lied besungen. ⁵⁰
--	---

„Verwickelte Überlieferungen, kursierende Zitate, unklare Herkünfte, Verwechslungen und Missverständnisse, Hörensagen und zerstreute Kolportagen“,⁵¹ sind untrennbar mit dem Fetischismus verbunden, schreibt der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme in seiner 2006 erschienenen Studie zur Magie der Dinge. Dieser Mechanismus verstärkt auch im Nô *Nishikigi* auf textueller Ebene die nahezu magische Bedeutung der gefärbten Hölzer.

46 Ebd.:56.

47 Für die historische Spielpraxis des Stückes *Kayoi Komachi* lässt sich keine derartige Darstellung des im Stück zentralen Gegenstandes nachweisen; vgl. hierzu die Analyse von ODA Sachiko (2004:26–34). In der gegenwärtigen Spielpraxis der Kanze-Schule werden die hundert nächtlichen Reisen des Fukakusa no Shôshô lediglich durch kreisendes Schreiten des Schauspielers auf der Bühne dargestellt. Die letzten Nächte zählt der Protagonist schließlich an der Hand ab.

48 SOFER 2003:VI.

49 SNKS 79, 1988: 31. Eine Übersetzung ins Englische gibt Calvin FRENCH 1970:81–97. Seine Übersetzung basiert auf der gegenwärtigen Textfassung der Kanze-Schule (FRENCH 1970:83).

50 Das Verb *yomu* 詠む verweist auf das Schreiben und den rezitativen Vortrag eines Gedichtes.

51 BÖHME 2006:16.

Die Protagonisten der Proben scheinen von den Objekten ihrer Aufgabe beherrscht, scheinen unfähig, sich von den Dingen zu lösen. In aller Deutlichkeit tritt dies in den Traumspielen (*mugen nô*) *Kayoi Komachi* und *Nishikigi* zu Tage. Über den Tod hinaus haften die Prüflinge an der im Objekt wohnenden Erinnerung.⁵² Die mit nahezu magischer Bedeutung aufgeladenen Gegenstände, Brokathölzer und Wagenschemel, konservieren, mit den Worten Hartmut Böhmes gesprochen, „dinglich eine Idee.“ Sie sind „Geschicht[en], die sich als Gegenstand aus[eben]“.⁵³

Durch die Gebete des wandernden Mönches heraufbeschworen, manifestieren sich die Geister der unglücklichen Paare noch einmal in dessen Traum. Die im Objekt gefrorenen Erlebnisse entfalten sich im Psychodrama. In aller Deutlichkeit zeigt sich die zwanghafte Wirkung der unvollendet gebliebenen Aufgabe:

SHITE: <i>Akatsuki goto ni,</i>	In jedem Morgengrauen
	zog aufs neue
<i>shinobi guruma no shiji ni ikeba</i> ⁵⁴	Der Wagen meiner Sehnsucht
	zu jenem Wagenschemel.

schildert Fukakusa no Shôshô sein eifriges Bestreben, den eigenen Gefühlen eine sichtbare Gestalt zu verleihen in *Kayoi Komachi*. Sein tänzerisches Umrunden der Bühne symbolisiert in der gegenwärtigen Aufführung die beschwerlichen Reisen.

In der zweiten Hälfte des *Nô Nishikigi* durchleben auch der Protagonist und seine Begleiterin noch einmal die tragische Freierprobe. Ihr Grab, zu dem sie den Mönch geführt haben, verwandelt sich in die einstige Wohnung, der Blick in das Innere offenbart eine verborgene Kammer schmerzvoller Erinnerungen. Auf der Bühne sitzt die Frau in dem aus Bambusstangen gebundenen skelettartigen Gebilde des Grabes. Unermüdlich platziert der Werbende Brokathölzer vor einer imaginären Tür. Der Chor kommentiert wie folgt:

CHOR: <i>O-sô no ôse ni shitagaite</i>	Des Mönches Wunsch folgend
<i>oru hosonuno ya</i>	weben wir das Schmaltuch,
<i>nishikigi no</i>	stellen die Brokathölzer auf.
<i>chitabi momoyo o furu totemo</i>	Tausendmal, vergehen auch
	hundert Nächte,
<i>kono shûshin wa yo mo tsukiji</i> ⁵⁵	das haftende Herz kommt
	nicht zur Ruhe.

52 Stanca Scholz-Cionca untersucht dieses Haften der Protagonisten des *Nô* an Objekten am Beispiel der *katami* 形見 (Andenken) (vgl. SCHOLZ-CIONCA 1991).

53 BÖHME 1998:1;5. Böhme verweist bei letzterem Zitat auf eine Aussage Robert J. Stollers.

54 NKBT 40, 1960:79; übers. WEBER-SCHÄFER 1960:100.

55 SNKS 79:37. Eine Übersetzung der Passage ins Englische findet sich in FRENCH 1970:94.

Im gegenwärtigen Spiel wird dieser Gesang durch die realistische Wiedergabe der gestellten Aufgabe begleitet: Der Protagonist kniet vor der Auserwählten, die auf der rechten Seite der Bühne am sogenannten *waki-za* 脇座 sitzt, nieder und platziert den purpurnen Zweig vor ihr. Die nahezu als Objektfetischismus zu bezeichnende Macht des mitgeführten Liebesbeweises über den Protagonisten wird spürbar. Die Notizen des Schauspielers Kanze Sôsetsu 観世宗節 (1509–1583) geben jedoch noch keinen Hinweis auf dieses Spiel mit dem Requisit.⁵⁶

Die Angebetete bleibt unterdessen von den Bemühungen ihres Verehrers unberührt. Das Nô findet hierfür ein deutliches, bereits im vorangegangenen Zitat angedeutetes sprachliches Bild. Während der Verehrer vor der Tür tausend Hölzer aufstellt, webt die Begehrte, im Spiel auf der Bühne wird dies allerdings nicht mimetisch zum Ausdruck gebracht, drinnen das Schmaltuch. Letzteres ist, dem Namen entsprechend klein, zu schmal, um auch nur die Brust zu bedecken. Die unerfüllbare Liebe erfährt hier eine Transformation in eine gegenständliche Form.

Kiri, hatari, chô, chô, im Gesang onomatopoetisch zum Ausdruck gebracht, rattert der Webstuhl in der Kammer, ein Jahr, zwei Jahre verrinnt die Zeit, die Zahl der Hölzer erreicht die Tausend. Im Bild des feierlichen Trinkens des Reisweins deutet sich schließlich eine Lösung des Dramas der Einsamkeit an. Da erwacht der Mönch aus seinem Traum und das Bild der unglücklich Liebenden ist dem Rauschen des Windes in den Wipfeln der Kiefern gewichen.

3.2 Stofflichkeit

Bei der Übersetzung von unsichtbaren Emotionen in Objekte kommt dem Stofflichen, dem Haptisch-Greifbaren, auch in den Schilderungen auf textueller Ebene eine wichtige Rolle zu. Hübsch, mit feinem Tuch bespannt, eine „liebliche Last“,⁵⁷ wird das Objekt der Brautwerbung in *Koi no omoni* charakterisiert. In dem schön anzusehenden, doch unvorstellbar schweren Brocken manifestiert sich symbolisch die unerfüllbare Liebe. Zu breit klafft der Graben des gesellschaftlichen Unterschiedes zwischen der adeligen Hofdame und dem einfachen Gärtner Yamashina. Die Freierprobe ist somit auch nur eine scheinbare.

Von noch prägnanterer Funktion ist das Stoffliche in *Nishikigi*. Nicht nur werden immer wieder die schön bemalten Hölzer beschrieben, der Protagonist scheint darüber hinaus Teil der von ihm gefertigten Objekte zu sein.

SHITE: *Haya michinoku*⁵⁸ *no kyô* Schnell sind bis heute
im Land Michinoku
made mo in Kyô drei Jahre verstrichen.

⁵⁶ Vgl. NSS 12, 1982: 133.

⁵⁷ WEBER-SCHÄFER 1961: 124.

⁵⁸ Der Ortsname Michinoku enthält als Türangelwort den Verweis auf die Zahl drei (vgl. SNKS 79:38).

<i>toshi kurenai</i> ⁵⁹ <i>no nishikigi wa</i>	Purpurrote Brokathölzer,
<i>chitabi ni nareba</i>	tausend sind es geworden,
<i>itazura ni</i>	und so vergehe ich.
<i>ware mo kadobe ni tachiori</i>	Auch ich steh' vor dem Tor,
<i>nishikigi to tomo ni</i>	mit meinen Brokathölzern zusammen
<i>kuchinu beki</i> ⁶⁰	muss ich verfaulen.

Im Faulen der Liebesbeweise manifestiert sich im Nô symbolisch das fruchtlose Bemühen des Protagonisten. Im Vergehen der Hölzer scheinen sich Erschöpfung und Sterben des Liebenden zu spiegeln. Gemeinsam mit den von ihm aufgestellten Objekten findet der Protagonist, wie er dem wandernden Mönch berichtet, schließlich in einem Grabhügel, dem *nishikizuka* 錦塚 eine einsame Ruhestätte.

Zugleich beschwören die modernden Zweige Assoziationen mit dem Begriff *umoregi* 埋木, versunkenes, am Meeresboden verrottendes Holzstück⁶¹ herauf. Im Nô klischeehaft verwendet,⁶² kristallisiert in dieser buddhistisch gefärbten Metapher die Vergeblichkeit des irdischen Seins.

3.3 Zahlen und Zählen

Hundert Mal, tausend Mal, hundert Nächte, tausend Hölzer – die in dingliche Gebilde transformierten Gefühle werden im Nô akribisch genau gezählt und gemessen. Die hierbei entstehenden Formulierungen umgibt mitunter der Charakter der anfangs erwähnten *meisû*. Das wohl bekannteste Beispiel liefert das Nô *Kayoi Komachi* mit dem Bild der nächtlichen Markierungen auf dem Wagenschemel. Das hier dramatisch umgesetzte Motiv ist der *waka*-Dichtung entnommen. Eine Episode im *Ôgishô* 奥義抄 („Kommentare zu Essenzen [der Poesie]“), eine Poetik der späten Heian-Zeit (794–1185), enthält folgenden Vers über ein nicht weiter beschriebenes Paar:

Teil 2, Liebe, Abschnitt 5:

<i>Akatsuki no</i>	Im Morgengrauen,
<i>shiji no hashigaki</i>	Markierungen auf der Wagenbank,
<i>momoyokaki</i>	in hundert Nächten geschrieben,
<i>kimi ga konu yo wa</i>	in der Nacht, in der du nicht kommst,
<i>ware zo kazu kaku</i> ⁶³	schreib' ich die Zahl.

59 In der Formulierung *toshi kurenai* fungiert *kurenai* als Türangelwort, das sowohl auf das Vergehen der Jahre (*kureru* 暮れる) als auch auf die purpurne Farbe der Hölzer (*kurenai* 紅) verweist (vgl. SNKS 79:38).

60 SNKS 79:38. Eine Übersetzung der Passage ins Englische gibt Calvin FRENCH (1970:95).

61 Zu *umoregi* vgl. KAMENS 1997:1–22.

62 Vgl. SCHOLZ-CIONCA 1990:98.

63 NKT 1:383.

Charakteristisch für die Liebesdichtung, nimmt in der Zahl hundert das Große, zeitlich Umfangreiche Gestalt an. Das Nô identifiziert die Protagonisten der Episode später mit Ono no Komachi und Fukakusa no Shôshô.

Es ist schließlich eine Nacht, die zur Vollendung des magischen Ganzen fehlt. Verkörpert die Hundert die ‚große runde Nummer der Perfektion‘,⁶⁴ so manifestiert sich in der Zahl Neunundneunzig das Unvollkommene, das Unzulängliche, auch in Bezug auf das menschliche Leben. *Tsukumogami* 九十九髪 (wörtlich: ‚neunundneunzig Haare‘) bezeichnen etwa das weiße Haar einer alten Frau und implizieren auch einen Hinweis auf ihr Lebensalter. Paradigmatisch hierfür ist die Darstellung der Poetin Ono no Komachi im Nô. Sie erscheint in vier der fünf Stücke des gegenwärtigen Repertoires, die ihre Figur thematisieren, als Greisin.⁶⁵ In den Werken *Sotoba Komachi* 卒都婆小町 („Komachi am Stûpa“) sowie *Ômu Komachi* 鸚鵡小町 („Das Antwortgedicht der Komachi“) wird ihr Alter explizit mit neunundneunzig Jahren angegeben.⁶⁶ Im Hinblick auf die Liebesprobe avancieren die neunundneunzig Nächte entsprechend zu einem Symbol für die unerfüllte, vergebliche Leidenschaft.⁶⁷

Im Nô *Nishikigi* erreichen die Zahlen magisch anmutende Dimensionen. Von dem wandernden Priester nach dem sonderbar anmutenden Gegenstand, den er bei sich trägt, befragt, antwortet der Protagonist:

SHITE: [...] <i>Arui wa momoyo</i>	Ein solcher verschmähter Verehrer kommt hundert Nächte,
<i>mitose made mo tateshi ni yotte</i>	stellt drei Jahre lang Brokathölzer auf,
<i>mitose no hikazu kasanaru o motte</i>	und so nimmt man die Zahl der Tage dreier Jahre
<i>chitsuka to mo yomeri</i> ⁶⁸	und singt in Liedern auch von den tausend Bündeln.

Hundert Nächte, drei Jahre, tausend Hölzer, die hier bezeichneten Zeiträume, von hundert nächtlichen Reisen bis zu drei Jahren, in denen pro Nacht ein Holz aufgestellt wird, bis schließlich die Tausend erreicht sind, ergeben in dieser

64 Vgl. SCHIMMEL 1993:271.

65 Den Stücken zu Ono no Komachi im gegenwärtigen Repertoire des Nô widmet WEBER-SCHÄFER eine detaillierte Analyse (1960). Neben den oben genannten Werken lassen die Nô *Sekidera Komachi* 関寺小町 („Komachi in Sekidera“) und *Sôshi arai Komachi* 草子洗小町 („Die Manuskriptspülung“) die Poetin als Hauptfigur auftreten.

66 Vgl. ÔTANI 1978:870.

67 Vgl. MORI 1980:475.

68 SNKS 79:32. Calvin French übersetzt diese Passage wie folgt ins Englische: „MAN. [...] And the rejected suitor, though he comes for a hundred nights or for three years, leaving the celebrated Thousand Love Charms, comes in vain“ (FRENCH 1970:89). Für die letzte Formulierung findet sich in der hier zugrunde gelegten Textfassung keine Entsprechung.

Reihenfolge keinen Sinn. Strenggenommen überschreitet die Zahl der Brokat-hölzer nach drei Jahren der täglichen Pflicht auch die Tausend. Die hundert Nächte scheinen hiermit in keiner Verbindung zu stehen. Es sind die hundert nächtlichen Reisen des Fukakusa no Shôshô, die sich hier, Symbol für die kaltherzige Probe der Angebeteten und Emblem für die hingebungsvolle Liebe des Verehrers, mit der *Nishikigi*-Legende mischen. Die drei, dies sei an dieser Stelle ergänzend bemerkt, signalisiert ebenfalls, wie der entsprechende Eintrag des *Meisû sûshi jiten* 名数数詞辞典 („Wörterbuch bekannter Zahlwörter“) verzeichnet, eine lange Zeitspanne.⁶⁹

Die Tausend fungiert auch in *Koi no omoni* als symbolische Zahl, als magischer Ausdruck der vollendeten Prüfung, als Beweis, dass der einfache Gärtner der von ihm verehrten Adeligen würdig sei. Dies erweist sich jedoch als unmöglich, die Last ist zu schwer. In dichter poetischer Sprache zeichnet das Nô den Wandel seiner Empfindungen von Liebe zu Groll, anfängliche Hoffnung weicht Verbitterung. In tiefer Verzweiflung nimmt sich der Alte schließlich das Leben.⁷⁰ Die Tausend wandelt sich auf diese Weise zum Symbol, in dem, wie auch in *Nishikigi*, die Grausamkeit der Hofdame eine quantifizierbare Form annimmt.

Gar in Gestalt eines Dämons erscheint der Geist des Alten in der zweiten Hälfte des Stückes. Rachsüchtig peinigt er nun die reuevolle Adelige, lässt sie die Liebeslast tragen.⁷¹ Ein plötzlicher Bruch der Handlung beendet die ausweglose Lage der Hofdame:

CHOR: [...] <i>Ato towaba</i>	Doch wenn Ihr für mich betet, ⁷²
<i>sono urami wa,</i>	so soll mein Groll,
<i>shimo ka yuki ka arare ka,</i>	gleich Raureif, Schnee und Hagel,
<i>tsui ni wa ato mo kienu beshi ya,</i>	schließlich ohne Spur vergehen.
<i>kore made zo</i>	Schon entschwinde ich, edle Dame!
<i>hime komatsu no, hamori no kami</i>	Forthin werd' ich zum
<i>to narite,</i>	Laubwartgott Eurer,
	Komatsuhime, ⁷³

69 Vgl. MORI 1980:148. Dieselbe Erklärung im Hinblick auf die Formulierung *mitose* in der Poesie gibt auch das *Utakotoba utamakura daijiten* 歌ことば歌枕大辞典 („Großes Wörterbuch der poetischen Worte und poetischen Orte“) (KUBOTA/BABA 1999:838). Verwiesen wird u. a. auf jene Episode des *Ise monogatari* 伊勢物語 („Erzählungen von Ise“), in der sich eine Frau entschließt, nachdem sie drei Jahre lang vergeblich auf den in die Hauptstadt gezogenen Ehemann gewartet hat, eine neue Liaison einzugehen. In der entsprechenden Nacht kehrt der verloren Geglaubte zurück. Spätere Kommentare identifizieren die Protagonisten der Episode mit der Tochter des Ki no Arisune 紀有常 (815–877) und dem Poeten Ariwara no Narihira 在原業平 (825–880).

70 NKBT 40:328.

71 Ebd. 330.

72 Da die deutsche Übersetzung von Peter Weber-Schäfer auf einer anderen Textfassung als der in *Nihon koten bungaku taikai* gegebenen Version zu basieren scheint, sei für die folgende Passage eine eigene Übertragung ins Deutsche versucht.

73 Im Deutschen soviel wie „kleine Prinzessinnen-Kiefer“.

*chiyo no kage o mamoran*⁷⁴zu hüten Euren Schatten,
wohl tausend Jahre lang.

lauten die ausklingenden Verse des Nô. Der Greis verwandelt sich in eine Gottheit, die gelobt, von nun an tausend Zeitalter lang über die einstige Angebetete zu wachen. Verzweiflung und Segenswunsch, die ambivalenten Schichten von Bedeutung, welche sich im *waka* auf die Zahl tausend legen, durchziehen so auch das Nô.

4. Schlussbetrachtung

Dieser Beitrag hatte sich vorgenommen, das Motiv des Übersetzens von unsichtbaren Emotionen in quantifizierbare Gebilde im Nô zu untersuchen; betrachtet wurde der Kontext der Brautwerbung. Charakteristischerweise nehmen die gestellten Proben in den Werken und Bearbeitungen Zeamis ein tragisches Ende. Die Protagonisten haften hiernach über den Tod hinaus an den Dingen, werden von ihrer an das Gegenständliche geknüpften unerfüllten Aufgabe beherrscht. Hundert und tausend, bereits vor der Entstehung des Nô in der vormodernen japanischen Literatur und Kultur mit Schichten von Bedeutung aufgeladen, avancieren hierbei als große runde Zahlen zu magischen Grenzwerten der geforderten Liebesbeweise.

Die Analyse zu diesem Thema hat sich verstärkt auf die Texte des Nô konzentriert und auf sprachlicher Ebene die Beziehung zwischen Mensch und Objekt untersucht. Die machtvolle, auratische Wirkung dieser Dinge entsteht im Spiel jedoch vor allem durch die am Beispiel der Brokathölzer angedeutete charakteristische Gestaltung der geschilderten Objekte auf der Bühne des Nô, sowie im tänzerischen Umgang der Protagonisten mit ihnen.

Die stilisierte, stark vereinfachte Gestaltung aus Bambus und Tuch scheint die symbolische, nahezu magische Bedeutung und Macht der Dinge über den geisterhaften Protagonisten zu potenzieren und in der Aufführung greifbar zu machen. Diesen Eindruck verstärkt auch die heutige, durch getragene Langsamkeit⁷⁵ charakterisierte Spielpraxis: Der Umgang der Protagonisten mit den in ihrer Biografie so zentralen Gegenständen erscheint behutsam, vorsichtig, mitunter nahezu zärtlich. Die enge Verwicklung der Hauptfiguren mit den Objekten ihres Haftens scheint so zusätzlich betont.

Nicht zuletzt besitzt, wie der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zusammenfasst, die Bühne durch ihre Rahmenfunktion das Potenzial, „einfache und bedeutungslose Elemente zum Leuchten [zu] bring[en].“⁷⁶ Einen solchen wirkungsvollen Rahmen für die in der Aufführung gezeigten Objekte des Nô

74 NKBT 40:330.

75 Die japanische Nô-Forschung hat anhand von Analysen historischer Spielprogramme auf den Wandel des Tempos der Aufführung hingewiesen; vgl. hierzu die Darstellung von AMANO Fumio (2004:215–219).

76 LEHMANN 2005:289.

bildet in der gegenwärtigen Spielpraxis auch die schlicht gestaltete Bühne.⁷⁷ Eine umfassende theaterwissenschaftliche Analyse zur Vergegenständlichung von Emotionen und der Wirkung der dabei entstehenden Objekte als Requisiten des Nô müsste diese Fragen zur Aufführungspraxis auch im Hinblick auf ihren historischen Wandel, etwa mit Blick auf die Entwicklung der Bühne, vertiefen.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

<i>HUT</i>	<i>Heianchô utaawase taisei</i>
NKBT	<i>Nihon koten bungaku taikai</i>
NKD	<i>Nihon kokugo daijiten</i>
<i>NKT</i>	<i>Nihon kagaku taikai</i>
NSS	<i>Nôgaku shiryô shûsei</i>
SNKBT	<i>Shin Nihon koten bungaku taikai</i>
SNKS	<i>Shinchô Nihon koten shûsei</i>
ZKT	<i>Zoku kokka taikan</i>

Primärquellen und Übersetzungen

- „Der Weg zu Komachi“, in: *Ono no Komachi. Gestalt und Legende im Nô-Spiel*; übersetzt u. mit Anmerkungen versehen von Peter WEBER-SCHÄFER. Wiesbaden: Otto Harrassowitz 1960, S. 94–102. (= Studien zur Japanologie. Monographien zur Geschichte, Kultur und Sprache Japans; 2)
- „Die Last der Liebe“, in: *Vierundzwanzig Nô-Spiele*; übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Peter WEBER-SCHÄFER. Frankfurt a. M.: Insel 1961, S. 123–128.
- „Kayoi Komachi“, in: YOKOMICHI Mario/OMOTE Akira (Hrsg.): *Yôkyokushû jô*. Tôkyô: Iwanami shoten 1960, S. 75–80. (= NKBT; 40)
- „Koi no omoni“, in: YOKOMICHI Mario/OMOTE Akira (Hrsg.): *Yôkyokushû jô*. Iwanami shoten 1960, S. 324–330. (= NKBT; 40)
- KURANO Kenji/TAKEDA Yûkichi (Hrsg.): *Kojiki*. Tôkyô: Iwanami shoten 1958. (= NKBT; 1)
- SATAKE Akihiro (Hrsg.): *Manyôshû. Bd. III*. Tôkyô: Iwanami shoten 2002. (= SNKBT; 3).
- „Myôsabon shimaizuke“, in: NISHINO Haruo (Hrsg.): *Kanzeryû kokatazuke shû*. Tôkyô: Wan'ya shoten 1982, S. 11–66. (= NSS; 12)
- „Nishikigi“, in: ITÔ Masayoshi (Hrsg.): *Yôkyokushû jô*. Tôkyô: Shinchôsha 1988, S. 27–39. (= SNKS; 79)

77 Einen Einblick in die mittelalterliche Spielpraxis, in der das Nô auf improvisierten Bühnen, zum Teil gar auf dem Boden aufgeführt wurde, gibt AMANO Fumio in dem der Entwicklung der Nô-Bühne gewidmeten Kapitel seiner Vorlesungen zum Nô (2004: 163–180).

- „Ôgishô“, in: SASAKI Nobutsuna (Hrsg.): *NKT*, 1. Tôkyô: Kazama shobô 1957, S. 270–418.
- „Sen gohyakuban utaawase“, in: MATSUSHITA Daizaburô (Hrsg.): *ZKT*. Tôkyô: Kigensha shoten 1925, S. 1054–1133.
- „Sôsetsu shimaizuke“, in: NISHINO Haruo (Hrsg.): *Kanzeryû kokatazuke shû*. Tôkyô: Wan'ya shoten 1982, S. 67–158. (= NSS; 12)
- „The Brocade Tree“, übersetzt von Calvin FRENCH, in: Donald KEENE (Hrsg.): *Twenty Plays of the Nô Theatre*. New York: Columbia UP 1970, S. 81–97.
- „Tobaden hokumen utaawase“, in: HAGITANI Boku (Hrsg.): *HUT*, Bd. VI. Kyôto: Dôhōsha 1979, S. 1698–1705.

Sekundärliteratur

- AMANO Fumio 2004: *Gendai nôgaku kôgi. Nô to kyôgen no miryoku to rekishi ni tsuite no jikkô*. Suita: Ôsaka daigaku shuppan kai.
- BÖHME, Hartmut 1998: *Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes Wilhelm Meister, Faust und Der Sammler und die Seinigen*. <http://www2.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/idol.html> (Zugriff: 29.05.2009).
- ders. 2006: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- GRANET, Marcel 1989: „Drittes Kapitel. Die Zahl“, in: *Das chinesische Denken: Inhalt, Form, Charakter*; übersetzt aus dem Französischen und eingeleitet von Manfred PORKERT; mit einem Vorwort von Herbert Franke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 110–226.
- ITÔ Masayoshi 1974: „Sakuhin kenkyû. Nishikigi“, in: *Kanze*. 11/1974, S. 4–10.
- KAMENS, Edward 1997: *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven and London: Yale University Press.
- KAWASOE Taketane 1967: „Kojiki meisû kô – ge“, in: *Shintôgaku*. 5/1967, Nr. 53, S. 36–60.
- KUBOTA Jun/BABA Akiko 1999: *Utakotoba utamakura daijiten*. Tôkyô: Kadogawa shoten.
- LEHMANN, Hans-Thies 2005: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- „Meisû“, in: NKD, XII. Tôkyô: Shôgakukan 1972, S. 1088.
- MORI Mutsuhiko 1980: *Meisû sūshi jiten*. Tôkyô: Tôkyôdô shuppan.
- ODA Sachiko 2004: „Kayoi Komachi. Enshutsu to sono rekishi“, in: *Kanze*, 6/2004, S. 26–34.
- OMOTE Akira 1962: „Koi no omoni no rekishiteki kenkyû“, in: *Hôsei daigaku bungakubu kiyô*, No. 8, 1962, S. 47–76.
- ders. 1979: *Nôgakushi shinkô*, 1. Tôkyô: Wan'ya shoten.

- ÔTANI Setsuko 1994: „Waka to nô. Aya no taiko kara koi no omoni e“, in: *Kokubungaku. Kaishaku to kanshō*, 11/1994, S. 109–115.
- ÔTANI Tokuzō 1978: *Yōkyoku nihyakugojūbanshū sakuin*. Kyōto: Akao shōbundō.
- SCHERF, Walter 1995: *Das Märchenlexikon*. München: C. H. Beck.
- SCHIMMEL, Annemarie 1993: *The Mystery of Numbers*. New York: Oxford University Press.
- SCHNEIDER, Roland 1976: „Die shussemono der otogizōshi. Literatur zwischen Mittelalter und Edo-Zeit“, in: *Oriens Extremus. Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens*. 7/1976. Jg. 23, S. 65–83.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (Übersetzung und Kommentar) 1990: „Der leidende Dämon: Zeamis ‚Nue‘“, in: *NOAG*, Nr. 147–148, S. 92–117.
- dies. 1991: „Some Notes on Memory and Recollection in Zeami Works“, in: TÔKYŌ RESEARCH INSTITUTE OF CULTURAL PROPERTIES (Hrsg.): *Proceedings of the 15th International Symposium on the Conservation and Restoration of Cultural Property – Nô: Its Transmission and Regeneration*. Tôkyō: Tôkyō Research Institute of Cultural Properties, S. 175–187.
- dies. 1998: *Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert. Vom mittelalterlichen Theater der Außenseiter zum Kammerspiel des Shogunats*. München: iudicium.
- „Senrigan“, in: *NKD*, VIII. Tôkyō: Shōgakukan 1972, S. 184.
- SOFER, Andrew 2003: *The Stage Life of Props*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- THIEL, Christian 2004: „Zahl; Zählen“, in: Joachim RITTER/Karlfried GRÜNDER (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 12. Basel: Schwabe AG, S. 1119–1145.
- THURNWALD, Richard 1929: „Zählen“, in: Max EBERT (Hrsg.): *Reallexikon der Vorgeschichte*. Bd. 14. Berlin: Verlag Walter de Gruyter & Co, S. 459–479.
- TSUJI Katsumi 2007: „Hyaku to iu sūji wa nani o kataru no ka“, in: *Kokubungaku. Kaishaku to kyōzai no kenkyū*, 12/2007, Nr. 52, S. 98–104.
- YANAGITA Kunio 1948: *Kon'in no hanashi*. Tôkyō: Iwanami shoten.

Videomaterial

- KOKURITSU NŌGAKUDŌ JISHU KŌEN KIROKU (Hrsg.) 1987: *Kayoi Komachi*. Aufführung vom 12.12.1987.
- KOKURITSU NŌGAKUDŌ JISHU KŌEN KIROKU (Hrsg.) 1989: *Nishikigi*. Aufführung vom 06.09.1989.
- „Koi no Omoni“, in: *Nōgaku meishū*, bearbeitet von YANAGIZAWA Shinji 2007. Tôkyō: NHK Enterprise.