

Die Wahnsinnsdarstellung bei Goethe und im No-Theater

Naoji Kimura

(Tokyo/Regensburg)

Als Jacob Grimm (1785-1863) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine germanistische Sprachwissenschaft begründete, ging diese bekanntlich aus wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der romanistisch ausgerichteten historischen Rechtsschule seines Lehrers Friedrich Carl von Savigny (1779-1861) hervor. Mit seinen auf eingehender Quellenforschung beruhenden Werken auf dem Gebiet der deutschen Rechtsaltertümer legte er das Fundament der heutigen Germanistik. Die Germanistik entwickelte sich freilich zusehends zu einer deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, die für die Germanistengeneration vor 1968 in dem großen dreibändigen Sammelwerk *Aufriß der deutschen Philologie* zusammengetragen war. Erst danach geriet sie infolge einander ablösender Methodendebatten deutscher Germanisten in eine Dauerkrise, bis sie schließlich durch eine allgemeinere Humanwissenschaft ersetzt werden sollte. Aber viele Auslandsgermanisten konnten jenen theoretischen Auseinandersetzungen nicht folgen, zumal die Freude am literarischen Text verlorengegangen war. Der Germanistik als deutsche Philologie droht deswegen seit Jahren in der ganzen Welt bis auf China die Abschaffung, sie soll anstelle der Geisteswissenschaften unter dem Decknamen der Kulturwissenschaften weiterexistieren. Ich bin aber entschieden dagegen und möchte nach Kräften sowohl philologisch als auch kulturwissenschaftlich arbeiten. Ist doch die sogenannte Auslandsgermanistik in Ostasien von Anfang an als Kulturwissenschaft parallel zur deutschen Philologie entstanden.

Ich bin von Haus aus Goethephilologe und Mediävist und stehe nicht unbedingt unter dem Zwang, modern zu sein. Für meine Begriffe besteht eine Modernisierung der Germanistik grundsätzlich darin, einerseits die moderne Computerphilologie auf die traditionelle Literaturwissenschaft anzuwenden und andererseits die westlich orientierten Kulturwissenschaften durch die ostasiatische Perspektive zu erweitern, beziehungsweise zu ergänzen. Beides zusammen könnte man als interkulturelle Literaturwissenschaft bezeichnen, wobei ostasiatische Germanisten von der eigenen Literaturtradition in China, Korea und Japan auszugehen haben. Um mit einem chinesisch-japanischen Sprichwort alles zu seinem Nutzen auszulegen - wörtlich heißt es „Wasser ins eigene Feld zuleiten“ - spielt Goethe dabei als Universalmensch, der sich im Zeitalter des europaweiten Nationalismus mit dem *West-östlichen Divan* beschäftigt hat, eine vermittelnde Rolle. Ein Beispiel dafür ist das Thema meines komparatistischen Vortrags von heute. Wie Ernst Robert Curtius im Hinblick auf das europäische Schrifttum vom latei-

nischen Mittelalter sprach, spreche ich gern von einem chinesischen Mittelalter in Japan oder meinetwegen auch in Korea.

In der deutschen Literatur, vor allem bei Goethe, kommt das Thema Wahn, Wahnsinn oder wahnsinnig häufig vor, da Goethe, nur ein Mensch wie andere, wie er sagt, sich dessen zutiefst bewußt war. Er schreibt zum Beispiel in einer Selbstschilderung: „Aber daß ich das über meine Kräfte Ergriffne durchzuarbeiten, das über mein Verdienst Erhaltne zu verdienen suchte, dadurch unterschied ich mich bloß von einem wahrhaft Wahnsinnigen.“¹ Das Grundwort „Wahn“ steht dabei prinzipiell im Gegensatz zu Wirklichkeit oder Wahrheit, wie ein Musterbeispiel in den *Maximen und Reflexionen* lautet: „Wie in Rom außer den Römern noch ein Volk von Statuen war, so ist außer dieser realen Welt noch eine Welt des Wahns, viel mächtiger beinahe, in der die meisten leben.“² Für Goethe selbst stellt die dichterische Phantasie speziell eine Welt des Wahns dar, wie es in der „Zueignung“ des *Faust I* exemplarisch heißt: „Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?“ (V. 4) Es gibt allerdings auch den weniger poetischen Wahn wie auf der Maskerade im Zweiten Teil: „Was soll euch Wahrheit? - Dumpfen Wahn / Packt ihr an allen Zipfeln an.“ (V. 5735f.)

In der Äußerung Iphigeniens gegen ihren Bruder Orest ist dann der Gegensatz von real und unreal unterstrichen: „O nehmt den Wahn ihm von dem starren Auge.“ (V. 1215) Wenn der Wahn scheinbar eine eigene Wahrheit hat wie an einer Stelle der eingeschobenen Novelle „Der Mann von fünfzig Jahren“ in Goethes Roman *Wanderjahre*, dann geht es nur um einen Kontrast zwischen der inneren Wahrheit und der äußeren Wirklichkeit: „Ja der Wahn hat, solange er dauert, eine unüberwindliche Wahrheit.“³ Etymologisch bezieht sich der Wahn denn auch meist auf ein trügerisches Wunschbild. So verwendet Goethe in einem Briefgedicht an Frau von Stein einmal die Verbalform „wähnen“:

Warum gabst du uns die tiefen Blicke,
Unsre Zukunft ahndungsvoll zu schauen,
Unsrer Liebe, unserm Erdenglücke
Während selig nimmer hinzutraun?“⁴

Goethe verwendet den Begriff des Wahns ferner als ein Synonym für den Traum. Als überzeugender Beleg hierfür dient Mephistos Zuruf zum Geisterchor im Studierzimmer (1), nachdem Faust eingeschlafen ist: „Umgaukelt ihn mit süßen Traumgestalten, / Versenkt ihn in ein Meer des

1 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe (HA) Bd. 10, S. 530.

2 Ebenda Bd. 12, S. 520, Nr. 1114.

3 Ebenda Bd. 8, S. 215.

4 Ebenda Bd. 1, S. 122.

Wahns.“ (V. 1510f.) Im Dritten Akt des *Faust II* monologisiert Helena nicht nur wie im Traum, sondern auch geisterhaft:

Ist's wohl Gedächtnis? War es Wahn, der mich ergreift?

War ich das alles? Bin ich's? Werd' ich's künftig sein,

Das Traum- und Schreckbild jener Städteverwüstenden?“ (V. 8838ff.)

Was Wahn hervorgebracht hat, hat natürlich keinen Bestand: „Daneben das Gebild des Wahns / Verschwindet schon beim Krähn des Hahns.“ (V. 7817f.)

Wahn ist daher auch eine irrige Annahme, die wie der Aberglaube mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt. Der Harfner in den *Lehrjahren* hält sich zum Beispiel für einen Unglücksbringer: „Sein größter Wahn ist, daß er überall Unglück bringe.“⁵ Im Festspiel *Epimenides* sagt der Dämon der Unterdrückung: „Sollt' ich beben? / Vor dem selbstgeschaffnen Wahn?“ (V. 554f.) Der Wahn im Sinne des Aberglaubens kommt in *Dichtung und Wahrheit* in der Verbalform vor: „Der Aberglaube, sowie manches andre Wähnen, verliert sehr leicht an seiner Gewalt, wenn er, statt unserer Eitelkeit zu schmeicheln, ihr in den Weg tritt.“⁶ Im Aufsatz „Justus Möser“ meint Goethe, der Aberglaube sei die Poesie des Lebens, und schreibt ihm bloß „Halbwahn“ zu: „Dem Poeten schadet der Aberglaube nicht, weil er seinen Halbwahn, dem er nur eine mentale Gültigkeit verleiht, mehrseitig zugute machen kann.“⁷

Der Wahn wird in solchen Fällen mit Eigenschaftswörtern detailliert geschildert etwa als „krank, jugendlich, düster, schön, süß“ usw.: „Diese Gesinnung war so allgemein, daß eben *Werther* deswegen die große Wirkung tat, weil er überall anslug und das Innere eines kranken jugendlichen Wahns öffentlich und faßlich darstellte.“⁸ Auch kann wechselvoller Wahn der Jugend in einer Selbsttäuschung wie im Drama *Pandora* sogar als „wonniglich“ empfunden werden: „Verzweiflung floh vor wonniglichem Gaukelwahn.“⁹ Aber aus der folgenden Aussage Fausts in der Kerkerszene ist ein gewisser Zynismus herauszuhören: „Und ihr Verbrechen war ein guter Wahn!“ (V. 4408)

Von einem derartigen Wortgebrauch des Wahns kann man begrifflicherweise den entsprechenden Bedeutungsgehalt des Wahnsinns ableiten. Denn Wahnsinn läßt sich wie im Drama *Pandora* ohne weiteres in seine Wortteile zerlegen und wird im Gegensatz zur Vernunft als ein Antonym für „Sinn“ bzw. „Besinnung“ infolge des allzu großen Leidens verwendet:

⁵ Ebenda Bd. 7, S. 437.

⁶ Ebenda Bd. 9, S. 461.

⁷ Ebenda Bd. 12, S. 322.

⁸ Ebenda Bd. 9, S. 583.

⁹ Ebenda Bd. 5, S. 333.

Willkommener als Sinn soll der Wahnsinn mir sein.

Vom Wahnsinn zum Sinne welch glücklicher Schritt!

Vom Sinne zum Wahnsinn! Wer litt was ich litt?“ (V. 482ff.)

Wahnsinn überkommt einen nicht überraschend, sondern wächst im Inneren und wird immer größer, wie Goethe beim Abschied von Rom unter dem 22. März 1788 notierte: „In jeder großen Trennung liegt ein Keim von Wahnsinn, man muß sich hüten, ihn nachdenklich auszubrüten und zu pflegen.“¹⁰ Aber man kann auch in eine Art Wahnsinn verfallen, und Wahnsinn kann bis zur Wut gesteigert werden.

Nur aus dem detailliert ausgeführten Zusammenhang heraus läßt sich erklären, warum Goethe als Widersacher der zeitgenössischen Naturwissenschaft auch in seinen Schriften zur Naturwissenschaft vom Wahnsinn spricht, beispielsweise in „Bedenken und Ergebung“, „Schicksal der Handschrift“ oder im historischen Teil der *Farbenlehre*: „Eine Naturwirkung, die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen.“¹¹ In dem Gedicht „Anklage“ im *West-östlichen Divan* heißt es aber vom Poeten, der gern lügt, also Unwahrheit sagt, ironisch: „Er, der immer nur im Wahnsinn handelt.“¹²

Es versteht sich von selbst, daß Goethes Interesse am Wahnsinn auf seine Jugend zurückgeht. Bereits in seinen Jugendwerken *Werther* oder *Urfaust* ist es der Fall. In dem bekannten Streitgespräch über den Selbstmord (12.8.1771) sagt Albert zu Werther, der gewisse triebhaft begangene Handlungen verteidigt: „Das ist ganz was anders, weil ein Mensch, den seine Leidenschaften hinreißen, alle Besinnungskraft verliert und als ein Trunkener, als ein Wahnsinniger angesehen wird.“¹³ Wahnsinn wird also vom Standpunkt der Vernunft psychisch durch Leidenschaften hervorgerufen und wird physisch mit Betrunkeneheit verglichen.

Darauf antwortet jedoch Werther: „Ach ihr vernünftigen Leute! Leidenschaft! Trunkenheit! Wahnsinn! [...] Ich bin mehr als einmal trunken gewesen, meine Leidenschaften waren nie weit vom Wahnsinn, und beides reut mich nicht: denn ich habe in meinem Maße begreifen lernen, wie man alle außerordentlichen Menschen, die etwas Großes, etwas Unmöglich-scheinendes wirkten, von jeher für Trunkene und Wahnsinnige ausschreien mußte.“ An dieser Stelle wird die in der modernen Psychiatrie vielerörterte Nähe von Genie und Wahnsinn durch den jungen Goethe antizipiert. Die Verbindung von Genie und Wahnsinn ist freilich uralte. Goethe antizipiert damit nicht nur die moderne Medizin, sondern greift auf die Antike seit Sokrates/Platon, Hippokrates usw. zurück. Der Wahnsinnige, Heinrich mit

¹⁰ Ebenda Bd. 11, S. 531.

¹¹ Ebenda Bd. 13, S. 31f

¹² Ebenda Bd. 2, S. 21.

¹³ Ebenda Bd. 6, S. 46.

dem grünen Rock, von dem Werther am 30.11.1772 berichtet, ist nichts anderes als eine Spiegelfigur des Helden selbst.

Orest, der, wie bereits angeführt, im Trauerspiel *Iphigenie* ebenfalls als Wahnsinniger auftritt, wird zuletzt durch seine Schwester geheilt. In der ersten Fassung von Goethes Singspiel *Lila* ging es noch um die Heilung des Hypochonders Sternthal. Aber in den derzeit geläufigen umgearbeiteten Fassungen ist ausdrücklich vom Wahnsinn der weiblichen Figur Lila, die durch eine musikalisch-spielerische Therapie geheilt wird, die Rede.¹⁴ Dagegen spricht Tasso im gleichnamigen Trauerspiel de facto als Wahnsinniger zur Prinzessin:

Ist es Verwirrung was mich nach dir zieht?

Ist's Raserei? ist's ein erhöhter Sinn,

Der erst die höchste reinste Wahrheit faßt?" (V. 3254ff.)

Dieses übersteigerte Gefühl, das aus der Unwirklichkeit eine höhere Wahrheit beansprucht, macht ihn freilich glücklich und elend zugleich. Nach seinem Versuch, die Prinzessin zu umarmen, wird ihm von Alfons anderes nachgesagt: „Er kommt von Sinnen, halt ihn fest.“ (V. 3286) Dazu kommt von Antonio ein weiteres Synonym: „Und wenn es dir an Fassung ganz gebricht, / So soll mir's an Geduld gewiß nicht fehlen.“ (V. 3378f.) In Goethes Drama verfällt ansonsten Egmont erst angesichts des Todes in einen schlafähnlichen Wahnsinn: „Süßer Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück ungebeten, unerfleht am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes; ungehindert fließt der Kreis innerer Harmonien, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sein.“¹⁵

Auch Gretchen in der Kerkerzene ist faktisch als Wahnsinnige dargestellt, auch wenn das Wort „Wahnsinn“ nicht gebraucht wird. Im *Urfaust* meint Faust immerhin: „Sie verirrt, und ich vermags nicht“, und Gretchen sagt denn auch: „Mein Kopf ist verrückt.“ Wahnsinn präsentiert sich bei ihr wie bei Werther über die Leidenschaft und das Leiden hinaus als Steigerungsform der Verzweiflung. Als Urbild jener Frauen bei Goethe, die aus unglücklicher Liebe zum Wahnsinn getrieben werden, gilt selbstverständlich Ophelia in Shakespeares *Hamlet*. Der Wahnsinn Ophelias wird deshalb in der Hamlet-Auslegung Wilhelms in den *Lehrjahren* breit thematisiert. Die Schauspielerin Aurelie, die die Rolle Ophelias zu spielen hat, kann in der Tat Zweideutigkeiten und lüsterne Albernheiten in Opheliens Mund nicht verstehen und fragt Wilhelm: „Hätte der Dichter seiner Wahnsinnigen nicht

¹⁴ Vgl. Benedikt Jeßling, Bernd Lutz, Inge Wild (Hg.), Metzler Goethe Lexikon. Stuttgart, Weimar 1999, S. 305.

¹⁵ Goethes Werke. HA Bd. 4, S. 452.

andere Liedchen unterlegen sollen? Könnte man nicht Fragmente aus melancholischen Balladen wählen?“¹⁶

Darauf läßt Goethe den angehenden Schauspieler Wilhelm wieder mit seiner tiefenpsychologischen Einsicht antworten: „Stille lebte sie vor sich hin, aber kaum verbarg sie ihre Sehnsucht, ihre Wünsche. Heimlich klangen die Töne der Lüsterheit in ihre Seele, und wie oft mag sie versucht haben, gleich einer unvorsichtigen Wärterin, ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu singen mit Liedchen, die sie nur mehr wach halten mußten. Zuletzt, da ihr jede Gewalt über sich selbst entrissen ist, da ihr Herz auf der Zunge schwebt, wird diese Zunge ihre Verräterin, und in der Unschuld des Wahnsinns ergötzt sie sich vor König und Königin an dem Nachklange ihrer geliebten losen Lieder.“ Es wäre für die späteren Tiefenpsychologen wie Freud oder Carl Gustav Jung ein leichtes gewesen, aus einer solchen Auslegung der obszönen Liebeslieder auf die Unterschwelligkeit der Gefühle und seelischen Wünsche zu schließen. Im übrigen verfällt Hamlet selbst nach dem Anblick des Geistes seines verstorbenen Vaters in den Augen des neuen Königs in den Wahnsinn, wie Faust nach der Erscheinung des Erdgeists verstört zusammenstürzt.

Im Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind es Mignon sowie ihre wirklichen Eltern Sperata und Augustin, die wahnsinnig werden und schließlich zugrundegehen. Besonders in den Liedern des Harfners ist Wahnsinn ein durchgehendes Leitmotiv. Auch in der Erzählung „Die pilgernde Törin“ in den *Wanderjahren* geht es um eine Frau, deren Gebaren fast an den Wahnsinn grenzt, wenngleich man nicht genau weiß, ob es sich in Wirklichkeit nicht um Verstellung aus kluger Taktik handelt, damit sie dem Liebeskonflikt zwischen Vater und Sohn entkommen kann. Der Erzähler sagt nur: „Aber an dem Beispiele dieses Mädchens mögen die Frauen lernen, daß ein redliches Gemüt, hätte sich auch der Geist durch Eitelkeit oder wirklichen Wahnsinn verirrt, die Herzenswunden nicht unterhält, die es nicht heilen will.“¹⁷ Seine Aussage ist ein Indiz dafür, daß Gretchen bei ihrer Geistesverwirrung innerlich doch unverseht geblieben ist und so der Rettung von oben teilhaftig werden kann.

In Goethes Altersdichtung ist es Helena, die umgekehrt Faust in den Wahnsinn treibt. Als Helena im „Rittersaal“ des ersten Aktes vom *Faust II* aus der beleuchteten Dämmerung hervortritt, erinnert sich Faust an das schöne Frauenbild im Spiegel der Hexenküche (V. 2600) und sagt:

Du bist's, der ich die Regung aller Kraft,
Den Inbegriff der Leidenschaft,
Dir Neigung, Lieb', Anbetung, Wahnsinn zolle.“ (V. 6495-6500)

¹⁶ Ebenda Bd. 7, S. 255.

¹⁷ Ebenda Bd. 8, S. 61.

Darüber spottet Mephisto mit einem Synonym für den Wahnsinn: „Wen Helena paralyisiert, / Der kommt so leicht nicht zu Verstande.“ (V. 6568f.) Dieser vorübergehend wahnsinnig gewordene Faust soll in der „Klassischen Walpurgisnacht“ angeblich durch die Seherin Manto mit Heilkräutern geheilt werden. Da er es aber verweigert, liegt in seiner Begründung wieder die Dialektik von Wahn und Sinn vor, die den Wahnsinn wie bei Tasso höher als den vernünftigen Sinn einschätzt.

Wie Faust war auch Goethe in seiner Jugend auf der Suche nach Schönheit und vertrat eine Ästhetik, die auf einer Wechselwirkung von Natur und Kunst beruhte, so leidenschaftlich durchdrungen, daß er für einen Wahnsinnigen gehalten worden wäre. So heißt es in seiner Autobiographie: „Die Natur in der Kunst zu sehen, ward bei mir zu einer Leidenschaft, die in ihren höchsten Augenblicken andern, selbst passionierten Liebhabern, fast wie Wahnsinn erscheinen mußte.“¹⁸ Bei den anderen, etwa bei den englischen Dichtern, könnte ein solcher Wahnsinn für eine Torheit gehalten werden.

Wie aus der angeführten Wortuntersuchung hervorgeht, ist das Thema des Wahnsinns allgemein menschlich auf der Minusseite, dafür aber überall in der Weltliteratur mit sehr feinen Schattierungen dargestellt. Der Prototyp dafür, der schon zur Goethezeit in Deutschland genug bekannt war, ist Don Quijote aus der spanischen Literatur. Wenngleich Goethe dem unsterblichen Roman wegen dessen absurd-phantastischer Komik kaum Gefallen entgegenbringen konnte,¹⁹ schrieb er am 17.12.1795 an Schiller, er habe an den Novellen des Cervantes einen wahren Schatz gefunden, sowohl der Unterhaltung als auch der Belehrung. So wandert Faust in seinem Wahn für Helena in Begleitung von Mephisto durch die kleine und große Welt, wie einst Don Quijote mit Sancho Pansa im Dienste der vermeintlichen Prinzessin Dulcinea. Im „Buch Suleika“ des *West-östlichen Divans* findet sich sonst noch mit dem gleichnamigen Kurzgedicht ein besonderer Wahnsinn, „Liebeswahnsinn“²⁰, der uns nun zu einer komparatistischen Betrachtung hinüberführen soll.

Auch im japanischen No-Theater beschäftigt man sich nämlich mit dem gleichen Thema. Als Laie des No-Spiels kann ich allerdings nicht auf ritualisierte bühnentechnische oder ästhetisch-symbolische Probleme des NoTheaters eingehen, die bei No-Experten unbedingt in Frage kommen würden.²¹ Es geht mir ausschließlich um die Texte zur begleitenden Rezitation, die den Wahn bzw. Wahnsinn literarisch thematisieren, wobei diese Begriffe wie bei Goethe im Sinne von „geistiger bzw. sinnlicher Verwirrung“ oder eventuell „Exaltation“ für eine von der Sehnsucht nach einem geliebten Menschen ergriffene Figur verwendet werden. Auf Japanisch entsprechen sie *kyo/kurui*

¹⁸ Ebenda Bd. 9, S. 564.

¹⁹ Vgl. Metzler Goethe Lexikon. S. 75. (wie Anm. 14)

²⁰ Goethes Werke. HA Bd. 2, S. 77.

²¹ Vgl. Japanisches Theater. Photos: Fred Mayer. Text: Thomas Immoos. Zürich 1975; Ulrike Dembski u. Alexandra Steiner (Hg.), Nô Theater. Kostüme und Masken. Wien 2003.

und beziehen sich auf unreale Bilder oder Töne, welche nur die vom Wahnsinn Heimgesuchten spirituell und *realiter* sehen oder hören.

Der Zustand von *kyo/kurui* gelangt im No-Theater vorwiegend in der vierten Repertoiregruppe der sogenannten *Yobamme-mono* zur Darstellung. Sie enthält Stücke, die durch die Sehnsucht bzw. Rache eines ungeliebt Liebenden hervorgerufene verschiedene Formen des Wahnsinns zum Thema haben. Es sind dies namentlich etwa „Hyakuman“, „Sumidagawa“, „Koi no omoni“ oder „Hanjo“. In der dritten Gruppe befindet sich ein Stück wie „Izutsu“, das die Liebesehnsucht als solche anmutig zur Darstellung bringt. Aber das Stück „Matsukaze“, das ebenfalls zur dritten Gruppe gehört, stellt inhaltlich einen Übergang zur vierten Gruppe dar, weil sich dort zwei Frauen in einer Geistererscheinung nach einem unerreichbaren adligen Geliebten sehnen.

Das No-Stück „Sumidagawa“ (*Am Sumida-Fluß*) in der vierten Repertoiregruppe schildert im ersten Teil die Überfahrt über den Sumida-Fluß. Die Schilderung nimmt Bezug auf eine Episode in der Novellensammlung *Ise-monogatari* (10. Jahrhundert) des Ariwara no Narihira (825-880), durch die der Strom und seine Möwen literarische Berühmtheit erlangten. „Auch Narihira, ein Kavalier am Kaiserhof, hatte einst die Hauptstadt verlassen und war auf seinen Reisen durch das Land an den fernen Sumida-Fluß gelangt, wo ihn das Heimweh überfiel. In dieser Stimmung schuf er ein *waka*-Gedicht. Es ist an die Möwen des Sumida-Flusses gerichtet, die von den Bewohnern der Gegend ‚Hauptstadt-Vögel‘ (*miyakodori*) genannt werden, und fragt diese voll Sehnsucht nach dem Befinden der Geliebten, die in der Hauptstadt zurückblieb. Dieses Gedicht wird im *nô*-Spiel wörtlich zitiert.“²²

Im Mittelpunkt des Stücks „Sumidagawa“ steht eine Frauenfigur (*kyôjo*, „verwirrte, rasende Frau“), eine Dame aus der Hauptstadt Kyoto. Ein Menschenhändler hat ihren Sohn entführt, und Sehnsucht und Verzweiflung treiben sie auf der Suche nach dem geliebten Kind ruhelos durch das Land. Hoffnung und Enttäuschung hat sie zu einer *kyôjo* werden lassen. Sie hält ein Büschel *sasa*-Bambusgras in ihren Händen, das das Zeichen der wandernden *monogurui*-Tänzerinnen ist. Während der Überfahrt über den Sumida-Fluß findet auf der anderen Flußseite eine Totenmesse für einen zwölfjährigen Knaben statt, der dort vor einem Jahr gestorben ist. Da eröffnet die Frau dem Fährmann, daß sie die Mutter dieses Knaben sei. Am anderen Ufer gelandet, führt er die verzweifelte Mutter zu dem Grab des Knaben. Als sie für das Seelenheil ihres Sohnes zu beten beginnt, glaubt sie plötzlich die Stimme des

²² Heinz-Dieter Reeze in der Broschüre: Zwischen Traum und Wirklichkeit. Traditionelles japanisches *Nô*- und *kyôgen*-Theater. Deutschland-Tournee der Umewaka Kennôkai Foundation, 11.-22. Juni 2000, S. 51f. Näheres vgl. Liebesgeschichten des japanischen Kavaliere Narihira. Aus dem *Ise-monogatari*. Mit 14 farbigen Wiedergaben nach den Sôtatsu zugeschriebenen Bildern. München 1957, S. 26ff. Vgl. ferner: Der Kirschblütenzweig. Japanische Liebesgeschichten aus tausend Jahren. Hg. und übersetzt von Oscar Benl. München 1965. Darin: *Ise-monogatari*, S. 15-27.

Knaben zu hören und ihn selbst aus dem Dunkel der Nacht auch leibhaftig in Erscheinung treten zu sehen.

Bei der Erscheinung des Geistes handelt es sich sicherlich um eine psychische Grenzsituation, in der die sehnsüchtige Mutter eine Halluzination hat. So vertrat bereits der bekannte No-Meister Zeami Motokiyo (1363-1443) in der um 1430 vollendeten Schrift *Sarugaku dangi* die Meinung, es sei besser, ohne Knabendarstellung zu spielen und die nur für die Mutter sichtbare Erscheinung des Sohnes durch suggestive Andeutung spürbar werden zu lassen. Im No-Theater geht es ja nicht um die Darstellung einer äußeren Wirklichkeit, sondern um die Verdeutlichung von nichtsichtbaren Vorgängen der Psyche. In den Zustand des *kyo/kurui* geraten aber vornehmlich weibliche Figuren durch Übersteigerung von Gefühlen wie Gram, Sehnsucht oder Verzweiflung, beispielsweise nach dem Verlust eines geliebten Menschen. Deshalb könnte ein strukturell gleiches No-Stück entstehen, wenn man die Mutter oder den Sohn in „Sumidagawa“ *mutatis mutandis* mit anderen Figuren ersetzen würde.

Glücklicherweise erläutert eine bedeutende kunsttheoretische Schrift *Fuushi-Kaden*, genannt *Kadensho* („Buch vom Überliefern der Blüte“, 1402), des vorhin erwähnten No-Vollenders Zeami, wie die Stücke der „an etwas wahnsinnig Gewordenen“ (*monogurui*) gespielt werden sollen. Da sich bei ihm Theorie und Praxis zueinander korrelativ verhalten, kann man diesmal von der Theorie ausgehen, um die Praxis der genannten No-Texte zu analysieren. Darin tritt dann auch seine Ästhetik andeutungsweise zutage. Im folgenden geht es also darum, den entsprechenden Passus der Schrift *Kadensho* möglichst wortgetreu ins Deutsche zu übersetzen, auch wenn es sich dabei um einen längeren Text handelt:

„Die Wahnsinnsdarstellung ist die interessanteste Artistik im No-Theater. Da sie üblicherweise vielfältig ist, ergibt sich daraus, daß die Experten, die sich in den Wahnsinnsdarstellungen auskennen, alle Arten von Nachahmung beherrschen. Somit erweist sie sich als Gegenstand der Übung, wobei man nicht oft genug wiederholte Erfindungen sowie Nachforschungen anzustellen hat.

Was zunächst Wahnsinnsdarstellungen infolge der Besessenheit anbelangt, wie z.B. Wahnsinnsdarstellungen beim Überfallenwerden durch eine Gottheit bzw. Buddha oder bei Verfluchung durch die Geister der Lebenden sowie die Seelen der Toten, so kann man sie leicht spielen, indem man die Objekte der Besessenheit selbst nachahmt. In dieser Weise werden Wege gefunden, den Wahnsinn darzustellen.

Dagegen fällt es sehr schwer, Wahnsinnsdarstellungen zu spielen, die durch einen verzweifelten Wahnsinn hervorgerufen werden, wie z.B. bei den Fällen, in denen man von den Eltern getrennt wird, verlorene Kinder sucht, vom Ehemann verlassen wird oder die Ehefrau durch den Tod verliert. Machen doch auch einigermaßen ausgewiesene Schauspieler keine Unterschiede zwischen subjektiven Ursachen, wahnsinnig zu werden. Weil

sie die Wahnsinnsdarstellungen gleichermaßen spielen, wird das Publikum innerlich nicht bewegt. Falls man beispielsweise einen durch unerwiderte Liebe verursachten Wahnsinn darzustellen hat, kommt es darauf an, zu spielen, wie die Betroffene in unglücklicher Liebe versunken ist. Wenn man also die Zustände, wie er/sie wahnsinnig wird, sozusagen zur Blüte des Schauspiels macht und diesen Wahnsinn inständig darstellt, werden sich mit Sicherheit sowohl die innere Bewegung des Publikums als auch interessante Szenen einstellen. Wenn ein Schauspieler versteht, auf diese Weise sein Publikum bis zum Weinen zu rühren, ist er als herausragend anzuspochen. Solche Dinge sollte man zutiefst beherzigen.

Im allgemeinen versteht es sich von selbst, daß man bei einer Wahnsinnsdarstellung gemäß seiner Rolle gekleidet sein sollte. Man könnte sich jedoch gelegentlich betont feierlich ankleiden, zumal es sich um einen Wahnsinn ohne Verstand handelt. So wäre es angebracht, eine Blume der Jahreszeit in die Haare zu stecken.

Ansonsten ist zu bemerken: der eigentliche Sinn der Nachahmung besteht darin, alles gänzlich nachzuahmen. Aber es gibt Ausnahmen, die man sich merken sollte. Wie bereits erwähnt, soll man eine Wahnsinnsdarstellung wegen der Besessenheit vorwiegend nach Maßgabe des Objekts der Besessenheit spielen. Aber es ist sehr unangebracht, wenn die Darstellung einer wahnsinnigen Frau durch die Besessenheit der Dämonen oder bösen Gottheiten im ‚Shurado‘, d.h. im Zustand des Grams bewerkstelligt wird. Denn es wirkt sich für das Auge unverhältnismäßig aus, wenn man einen weiblichen Wahnsinn extra rasend darstellt, um das Wesen des besessenen Objekts zur Darstellung zu bringen. Gleichwohl würde bei Unterstreichung einer weiblichen Darstellung die eigentliche Handlung, daß die Frau durch etwas Besonderes besessen sein sollte, ignoriert werden. Ebenso zu verstehen ist der Fall, wenn ein männlicher Wahnsinniger durch die Besessenheit einer weiblichen Seele dargestellt wird. Um es abzuschließen, so ist es am besten, derartige No-Stücke überhaupt nicht zu spielen. Daß es solche Stücke gibt, ist im Grunde auf den Unverstand gewisser No-Textdichter zurückzuführen. Aber in der Kunst des No-Spiels erfahrene Textdichter würden nicht so leicht solche unverhältnismäßigen Stücke schreiben. Es ist eben der wirksame Kunstgriff, solchen Schwierigkeiten entgegenzuarbeiten.

Übrigens könnte man einen wahnsinnigen Mann ohne Maske nicht spielen, ohne den Gipfel in der Kunst des No-Spiels erreicht zu haben. Denn man sieht nicht wie ein Wahnsinniger aus, wenn man nicht maskiert derartige Gesichtszüge macht. Wenn man sie ohne Kunstfertigkeit verändert hat, ist das Aussehen kaum erträglich. Einen Wahnsinnigen ohne Maske zu spielen, würde sich als Höhepunkt der Nachahmung erweisen. Bei einer bedeutenden feierlichen Gelegenheit soll sich ein unerfahrener Schauspieler dessen enthalten, unmaskiert einen wahnsinnigen Mann darzustellen. Es ist doch eine unsäglich schwierige Aufgabe, die beiden Schwierigkeiten des unmaskierten Spiels sowie einer Wahnsinnsdarstellung zu überwinden und

darüber hinaus das Vergnügen der Wahnsinnsdarstellung als Blüte zu erzielen. Man kann nicht oft genug üben.“²³

Kurz zusammengefaßt, kommt es beim No-Meister Zeami in erster Linie auf die Objekte der Besessenheit an, die den Wahnsinn hervorrufen: Gottheit, Buddha, die Geister der Lebewesen, die Seelen der Toten usw. Es geht dann um die Art und Weise, wie der Wahnsinn hervorgerufen wird, etwa durch die Trennung von den Eltern, den Verlust des Kindes, die Untreue des Ehemanns, den Tod der Ehefrau oder unerwiderte Liebe bei einer Frau, wobei die Objekte als solche subjektbedingt sind. Nicht nur angedeutete Objekte, sondern auch subjektive Zustände müssen bei individuellen Wahnsinnsdarstellungen voneinander unterschieden werden, um gezielte Wirkungen hervorzurufen. Ansonsten sind notwendige Geschlechterunterschiede beim verhältnismäßig gehaltenen Ausdruck der Wahnsinnsdarstellungen peinlich zu beobachten. Letztendlich geht es doch um das Vergnügen, den mannigfaltigen Wahnsinn effizient zur Darstellung zu bringen.

Diese Kunstlehre von Zeami bezieht sich zwar nur auf das seit dem 15. Jahrhundert unverändert gebliebene traditionelle No-Theater in Japan und läßt keinen generellen Vergleich mit den Wahnsinnsdarstellungen in der europäischen Literatur, insbesondere mit der begrifflichen Vielfalt bei Goethe zu. Aber das Thema des Wahnsinns als solches erweist sich im Grunde als gleich, während die Art und Weise, wie es behandelt wird, immer anders ist. In der ersten *wakinô* genannten Gruppe des No-Repertoires, in der Götter und heilige Einsiedler auftreten, und die zur feierlichen Eröffnung des ganzen No-Spiels gespielt wird, werden übrigens oft ehrwürdige chinesische Kaiser in alten Zeiten erwähnt. In der dritten Gruppe *kazuramono* d.h. Perückenspiele, in der weibliche Figuren in ihrer Liebesehnsucht anmutige Tänze vorführen, wird dann andeutungsweise auf legendäre Liebesgeschichten im alten China verwiesen. Auf die literaturgeschichtliche Beeinflussung durch die lange Theatertradition in China kann leider nicht mehr eingegangen werden.

Zum Schluß sei jedoch noch in einem musikwissenschaftlichen Zusammenhang angemerkt, daß das No-Stück „Sumidagawa“ durch den englischen Komponisten Benjamin Britten eine kongeniale Adaption als „Kirchenparabel“ erfahren hat. Sie wurde im Jahre 1964 beim Aldeburgh Festival uraufgeführt. Nach Robert Günther „übertrug Benjamin Britten in seiner Kirchenoper ‚Curlew River‘ (1964) ein *nô*-Spiel („Sumidagawa“) in ein altenglisches Milieu und die Musik in Anlehnung an gewisse *nô*-Eigentümlichkeiten von Besetzung und Ausführung in seine eigene Tonsprache.“²⁴ Es gibt auch Entsprechungen von Strichzeichnungen von „Sumidagawa“ aus

²³ Vgl. Oscar Benl, Seami Motokiyo und der Geist des No-Schauspiels. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert. Wiesbaden 1953; Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik. Hg. und aus den englischen und japanischen Originaltexten übersetzt von Franziska Ehmcke. Köln 1988.

²⁴ Zwischen Traum und Wirklichkeit, S. 25 (wie Anm. 22).

dem *utabon* (Gesangbuch) der Kanze-Schule und zu „Curlew River“ von B. Britten aus Aufführungsanweisungen. Für eine ost-westliche Komparatistik müßte also auch dieser Operntext zum Vergleich herangezogen werden. Die deutsche Musikwissenschaftlerin Silke Leopold weist hingegen darauf hin, daß die Darstellung des Wahnsinns wie schon bei Shakespeare besonders in die englische dramatische Tradition gehört.²⁵

²⁵ Vgl. Silke Leopold, *Wahnsinn mit Methode. Die Wahnsinnsszenen in Händels dramatischen Werken und ihre Vorbilder*, in: Klaus Hortschansky (Hg.), *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungsbericht*. Hamburg/Eisenach 1991, S. 71-83.