**Zeitschrift:** Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

**Herausgeber:** Schweizerische Asiengesellschaft

**Band:** 40 (1986)

**Heft:** 1

**Buchbesprechung:** Buchbesprechung = Comptes rendus

**Autor:** [s.n.]

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 21.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# BUCHBESPRECHUNGEN - COMPTES RENDUS

TOSHIO KAWATAKE. *Das Barocke im Kabuki - Das Kabukihafte im Barocktheater.* Übersetzt und kommentiert von Thomas Leims. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, 382. Band. Wien 1981. 127 S. + Abbildungen.

Kaum ein Begriff hat in der wissenschaftlichen Terminologie wie auch im allgemeinen Sprachgebrauch innerhalb eines Jahrhunderts eine derart erstaunliche Entwicklung durchgemacht wie der Begriff *Barock.* Ausgehend vom Portugiesischen, wo er eine unregelmässige, schiefrunde Perle benannte, wurde er zur abwertenden Stilbezeichnung, die alles stark Bewegte, Verzerrte und Exzessive in der Kunst des 17. Jahrhunderts umfasste, einer Kunst, die ihrerseits bis vor hundert Jahren nur als ein Derivat, eine Zerfallserscheinung der Renaissance galt.

Die Umwertung ging aus vom Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (*Renaissance und Barock* 1888, *Kunsthistorische Grundbegriffe* 1915), der als erster dem Barock eigenständigen geschichtlichen Wert beimass und ihn zum Epochenbegriff der Kunstgeschichte erhob. Sogleich erfolgte die Übertragung auf andere Sachgebiete, z.B. durch Fritz Strich auf die Literatur. Diese Begriffswandlung setzte sich im deutschen Sprachgebiet rasch durch, während sie in Italien, Frankreich und England lange auf erhebliche Widerstände stiess. Das zeigt sich deutlich in den verschiedenen Beiträgen des Sammelbandes *Die Kunstformen des Barockzeitalters* (herausgegeben von Rudolf Stamm, Bern 1956), der einen Überblick über die Barockdiskussion im europäischen Kontext kurz nach dem Zweiten Weltkrieg gibt. Seither hat die Verbreitung dieser Epochenbezeichnung wiederum Fortschritte gemacht.

Doch nicht genug damit. Schon bei Wölfflin und dann besonders bei Strich finden sich Ansätze, das Wort vom historischen Kontext des 17. Jahrhunderts zu abstrahieren und es zu einem allgemeingültigen typologischen Grundbegriff für eine bestimmte Art menschlicher Weltsicht und künstlerischen Ausdrucks zu machen, die der klassischen Grundhaltung und Ausdrucksweise antithetisch gegenüberzustellen wäre. In diesem Sinn wird der Begriff auch auf andere Perioden, etwa auf die Kunst der Spätantike, angewendet.

Und als vielleicht letzte Stufe solcher Verallgemeinerung ist es anzusehen, wenn selbst im Zusammenhang mit aussereuropäischen Kulturen vom «barocken Stil» gesprochen wird. Dies tut der Begründer der vergleichenden Theaterwissenschaft in Japan in der Schrift, die uns hier vorliegt.

Kawatake möchte, dass das Kabuki endlich «als eine der Theaterformen der Welt beurteilt wird», in welcher «die Existenz einer der ganzen Menschheit gemeinsamen theatralen Konzeption anzunehmen ist». Der Autor geht aus von einer grundlegenden Dipolarität des menschlichen Wesens, die sich durch Kontrastbegriffe wie intellektuell - emotional, rational - impulsiv, apollinisch - dionysisch, zentripetal - zentrifugal, Adstringenz - Divergenz, Kondensation - Ausbreitung umschreiben lässt.

Von da her kann man das Theater (wie auch andere Kunstformen) der Tendenz nach in zwei Grosskategorien einteilen, nämlich in die klassiche und in die barocke, (wobei das Romantische als weiterer Kontrast zum Klassischen unter das Barocke subsumiert wird).

Das klassische Theater strebt nach Disziplin, Wohlkonstruiertheit, Wahrscheinlichkeit, nach einer konsequenten, vernünftigen, psychologisch einwandfreien und widerspruchslosen Entwicklung des Dramas, was zu der bekannten Forderung nach den drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung führt. Das barocke Theater dagegen lehnt jede Regelmässigkeit ab, ist unsystematisch und dynamisch-bewegt, verändert sich ständig, vermischt Komisches und Tragisches, bezieht unwahrscheinliche, phantastische, oft grelle, rohe, grausame Elemente ein und strebt nach einer totalen, ungezügelten, chaotischen Lebendigkeit.

Von der Bühnenpraxis her gesehen unterscheiden sich die beiden Kategorien durch das, was Kawatake Horizontalität und Vertikalität nennt. Das klassische Theater errichtet eine in sich geschlossene, stimmige Bühnenwelt, deren Grenze gleichsam horizontal, d.h. parallel zur Bühnenrampe verläuft. Das barocke Theater dagegen versucht, sich mit allen Mitteln vertikal zur Bühnenrampe auf den Zuschauer hin zu bewegen, durch Monologe, Beiseitesprechen, direkte Anrede an die Zuschauer oder gar Verlegung des Schauplatzes in den Zuschauerraum, (wofür das Kabuki mit seinem *hanamichi* natürlich das Paradebeispiel liefern kann).

Im konkreten Fall können selbstverständlich die verschiedensten Übergangs- und Mischformen auftreten; aber grundsätzlich ergeben sich doch zwei deutlich antithetische, gleichberechtigte historische Entwicklungslinien. Die klassische Linie führt von der griechischen Tragödie über das klassische Theater Roms zur französischen Klassik des 17. Jahrhunderts bis zum neoklassischen Realismus um 1900, besonders etwa bei Ibsen. Die barocke Linie beginnt im griechischen und römischen Mimus und hat ihre Höhepunkte dann im spanischen Theater des 16./17. Jahrhunderts, im elisabethanischen Theater (Shakespeare), im deutschen Barocktheater, in der Commedia dell'arte, im Sturm und Drang, im Volksstück und Melodrama des 19. Jahrhunderts, im Expressionismus, bei Brecht und im Antitheater der jüngsten Zeit.

Dem Autor geht es nun in erster Linie um den Nachweis, dass das Kabuki dem barocken Typus zuzuweisen ist, während das Nō-Spiel deutlich klassische Züge trägt. Es geht ihm ganz besonders auch um den aktuellen Hinweis darauf, dass das Theater des 20. Jahrhunderts sich mehr und mehr dem barocken Typus angenähert hat, und «dass das Kabuki für das westliche Theater von der Neuzeit bis zur Gegenwart einen grossen Beitrag zur Wiederbelebung eines audiovisuell empfindungsreichen, theatralischen Barock und zur Wendung von einem rational-vernunftbestimmten Drama zu einer von Vitalität überströmenden Theater- und Schauspielkunst geleistet hat.»

Dieser hier nur kurz skizzierte Ansatz Kawatakes ist recht überzeugend, auf jeden Fall bedenkenswert. Es bleibt nur zu bedauern, dass Kawatake's Argumentation nicht immer die gleiche Dichte aufweist, sondern hie und da willkürlich und ober-

flächlich wirkt. Das gilt z.B. für die spärlichen Bemerkungen zur Romantik und ihrem Verhältnis zum Barock (S. 43/44). Und merkwürdigerweise müssen auch gerade manche Stellen über die japanische Theatergeschichte hierher gerechnet werden, vor allem da, wo vom Nō und vom Jōruri die Rede ist. Was etwa über die völlige Zusammenhanglosigkeit von *Yoshitsune senbon zakura* und ähnlichen Stücken gesagt wird (S. 46/47), zeugt von einem sehr konventionellen, wenig reflektierten Verhältnis zu diesen Werken. Nach allfälligen Intentionen der Autoren dieser Stücke wird erst gar nicht gefragt. Die ursprüngliche Werkform und die spätere, szenenweise zerstückelte Aufführungspraxis werden nicht richtig auseinandergehalten. Vor allem werden, wie das leider in der gesamten Sekundärliteratur üblich ist, bei Vergleichen die zeitlichen Dimensionen von Theateraufführungen ganz ausser Acht gelassen. Ein Werk, das auf zehn Stunden Aufführungsdauer angelegt ist, kann niemals dieselbe Konzentration und Geschlossenheit haben wie ein Werk, das nur 2–4 Stunden dauert. Ein Vergleich ohne Beachtung solcher zeitlicher Dimensionen muss also zu Fehleinschätzungen führen. So kommt es denn auch dazu, dass die relativ kurzen *sewamono* von Chikamatsu als klassisch, jedoch die langen historischen Schauspiele desselben Autors als barock bezeichnet werden. Wenn man nicht zu der doch wohl etwas allzu simplen Folgerung kommen will, dass lange Stück per se barock sein müssen, so müsste man sich doch die Frage stellen, wie sich klassische Strukturen allenfalls in einem so umfangreichen Rahmen von zehn Stunden verwirklichen könnten, und ob nicht besonders die fünfaktig gebauten historischen Spiele doch eher der klassischen Kategorie zuzurechnen wären.

Unbefriedigend ist denn auch die Beurteilung der Fünf-Akt-Struktur, die der Westen und Japan völlig unabhängig voneinander entwickelt haben. Der Aufbau in fünf Akten ist, daran kann kaum ein Zweifel bestehen, der Inbegriff der klassischen Ausgewogenheit, Geschlossenheit und Wohlkonstruiertheit. Wenn man ihm auch in barocken Werken begegnet, so wäre nach den Gründen zu fragen. Jedenfalls liessen sich genügend barocke Stücke finden, die eine solche Strukturierung entweder bewusst vermeiden oder sie einfach als Konvention übernehmen. Um im japanischen Kontext zu bleiben: Es dürfte kaum ein Zufall sein, dass das Kabuki bei der Übernahme von Jōruri-Stücken sich um die originale Werkstruktur nie gekümmert, sondern neue, eigenmächtige Szenenzählungen eingeführt hat. Indem der Verfasser solches übergeht, bringt er sich selber um eines der schönsten Argumente für seine These. Auf Seite 48 steht zu diesem Thema nichts weiter als die kümmerliche Bemerkung: «Die Einteilung in fünf Akte existiert als wesentliche Form in Ost und West. Sie unterscheidet nicht nach Barock und Klassik, sondern ist eine beiden Kategorien gemeinsame Konzeption für die Dramatik bzw. für das Theater allgemein. Es handelt sich um eine ganz natürliche, nicht aussergewöhnliche Entwicklung.» Als ob es im Bereich des Theaters überhaupt je etwas Selbstverständliches, «ganz Natürliches» gegeben hätte!

Und nun noch einige Worte zur deutschen Präsentation dieser Abhandlung. Der Übersetzer und Herausgeber Thomas Leims, der sich in den letzten Jahren durch die Organisation von Kabuki-Konferenzen in Wien auch anderweitig um die Rezeption

des Kabuki in Europa verdient gemacht hat, gibt hier nicht nur eine im ganzen gut lesbare Übersetzung, sondern er versucht, den ursprünglich für ein japanisches Publikum geschriebenen Text durch viele Erläuterungen und einen Anhang mit Zusammenfassungen der wichtigsten erwähnten Stücke dem Leser nahe zu bringen. Dies alles wird man dankbar anerkennen.

Leider kommt man aber auch hier nicht um Kritik in sekundären Punkten herum. Erstens fehlen Angaben über Titel, Verlag und Erscheinungsdatum des japanischen Originals. Zweitens stellt sich ein Problem der Textgestaltung: Der Übersetzer erläutert die zahlreichen japanischen Namen und Begriffe ausführlich, was gelegentlich in Fussnoten, meist aber durch Klammern im Text geschieht. Das führt nun dazu, dass man den Haupttext oft zwischen den langen Klammern richtiggehend zusammensuchen muss (z.B. S. 43 oder S. 51/52), - eine höchst unbefriedigende Darstellungsweise!

Drittens sind zahlreiche Druckfehler, falsche Lesarten und Umschriften zu vermerken. Oft handelt es sich um reine Flüchtigkeiten (z.B. *das* für *dass* oder umgekehrt; *Ashika-Zeit* statt *Ashikaga-Zeit* S. 41 usw.). In anderen Fällen ist man versucht, mehr als Flüchtigkeit zu vermuten, wenn man etwa wiederholt auf die seltsame Wortbildung *Versalität* (statt *Versatilität*) stösst (S. 71 und 79). Und an vielen Stellen liegen offensichtliche Fehler in der Lesung, der Rōmaji-Umschrift oder der Silbenzusammenstellung vor (z.B. *Waizumi Tayū* statt *Izumi Tayū* S. 48. *Sho'utsu shi* statt *Shōutsushi* S. 42. Direkt nebeneinander stehen das falsche *Nana Kusashira* und das ebenfalls nicht ganz korrekte *Nanakusa-shirō* S. 42. Richtig wäre *Nanakusa Shirō*).

Ein besonderes Kapitel bilden die Längezeichen auf Vokalen, die zu Dutzenden entweder fehlen oder zuviel gesetzt sind. Besonders unverständlich ist das dann, wenn dasselbe Wort auf der gleichen Seite einmal mit und einmal ohne Länge erscheint (z.B. *Okuni* und *Ōkuni* S. 70). Inkonsequent ist auch das lange *e* gehandhabt, das im Hepburn-System immer als *ei* geschrieben wird, während hier in bestimmten Fällen *ee* seht. Derselbe Name kann also als *Kobee* (S. 39) und als *Kōbei* (S. 82) auftreten.

Viertens führt die an sich begrüssenswerte Bemühung, japanische Begriffe und Werktitel auf Deutsch wiederzugeben, gelegentlich zu fragwürdigen Ergebnissen. Der Ausdruck *Sekkyō-bushi* (wörtlich etwa: Sutren-Auslegungs-Rezitativ, oder Predigt-Rezitativ), eine musikalisch gestützte Rezitationsform des 16./17. Jahrhunderts, wird wiedergegeben mit «verweltlichte buddhistische Prediger». Werktitel von Jōruri- und Kabuki-Stücken adäquat zu übertragen ist zwar zugegebenermassen schwierig, doch geht die Übersetzung von *Sara yashiki* mit «Das Haus und die Teller» (S. 54) eindeutig daneben. Und der Titel *Sesshū gappō ga tsuji* wird einmal mit «Kreuzung bei der Einverleibung von Sesshu» (S. 13) und ein anderes Mal mit «Gappō und Tsuji aus der Provinz Sesshū» (S. 106) wiedergegeben.

All dies ist besonders bedauerlich, weil sich das Buch ja auch gerade an ein allgemeineres Publikum von Theaterfachleuten und -liebhabern wendet. Die bei nicht japanologisch geschulten Leuten leicht eintretende Verwirrung wird dadurch noch ge-

schürt. Trotz der Häufung solch ärgerlicher Details sollte sich aber wirklich niemand davon abhalten lassen, das Buch zu lesen. Denn hier wird endlich einmal das japanische Theater, im Speziellen das Kabuki, in einen universellen Kontext einbezogen und diskutiert. Die besondere Aktualität dieses Vorgehens wird deutlich, wenn man z.B. an die in den letzten Jahren berühmt gewordenen Shakespeare-Inszenierungen von Ariane Mnouchkine in Paris denkt, die ganz vom Kabuki-Stil inspiriert waren und zum Teil auch Kabuki-Schauspieler eingesetzt haben.

Eduard Klopfenstein

*The Quiet Therapies:* Japanese Pathways to Personal Growth. By DAVID K. REYNOLDS. Honolulu: The University Press of Hawaii, Paperback edition, 1982. 135 pages. Preface, Introduction, Appendix, Afterword by G. DeVos, References.

David K. Reynolds beschreibt in diesem Buch seine Erfahrungen als Forscher, Patient und Therapeut mit fünf japanischen Formen der Psychotherapie: Morita-Therapie, *Naikan, Shadan, Seiza* und Zen. Seine Berichte sind subjektiv und versuchen nicht, die gemachten Erfahrungen in ein übergreifendes theoretisches Konzept zu pressen. Theoretisch Interessierte kommen im Nachwort auf ihre Kosten: hier zeigt George DeVos den kulturellen Hintergrund Japans auf, der die Erfahrungen und Beobachtungen Reynolds im kulturellen Kontext verständlich macht.

Die beiden längsten Kapitel des Buches sind der Morita-Therapie und der *Naikan* (Introspektions)-Therapie gewidmet. Beide Therapien betrachten Selbstbespiegelung und Selbstzentriertheit als Ursachen von Neurosen und zielen vor allem darauf ab, die produktiven Fähigkeiten des Patienten wiederherzustellen und nicht, ihn mit allen Mitteln von seinen subjektiven Symptomen zu befreien. Die Morita-Therapie, die erstaunliche Parallelen zum Zen-Buddhismus aufweist, wurde zu Beginn unseres Jahrhunderts vom japanischen Arzt Dr. Shoma Morita (1874–1938) konzipiert. Morita unterschied strikt zwischen Verhalten und Gefühlen: nur das Verhalten ist kontrollierbar, nicht die Gefühle. Ziele der Morita-Therapie ist es in der Folge auch nicht, bestimmte Ängste oder Symptome zu beseitigen, sondern den Patienten zu lehren, wie er trotz seiner Symptome produktiv arbeiten kann. Die wichtigsten Elemente der Morita-Therapie sind isolierte Bettruhe und verschiedene Stufen von Arbeitstherapie.

In der *Naikan* (Introspektions)-Therapie wird der Patient dazu angehalten, seine Vergangenheit nach Situationen zu durchforschen, in denen er sich der Liebe und Zuwendung anderer gegenüber undankbar verhalten hat. Dabei stösst der Patient vor allem auf Ereignisse, in denen er sich den Eltern und insbesondere der Mutter gegenüber undankbar verhalten hat und «schuldig» geworden ist. Diese Einsichten münden in rituelle Geständnisse, bei denen auch Tränen fliessen. Absicht der *Naikan*-Therapie ist es, die Haltung des Patienten der eigenen Vergangenheit gegen-

über zu ändern. Die Dankbarkeit, dass man trotz seiner Fehler geliebt worden ist, drückt sich in freudigem, hilfsbereitem und aufopferndem Verhalten aus. *Naikan*-Therapie ist nur erfolgreich durchführbar bei einer gleichzeitigen Idealisierung der Eltern, die Europäern heutzutage schwer fallen würde.

Die dritte von Reynolds besprochene Therapieform ist die *Shadan*(Isolations)-Therapie. Die *Shadan*-Therapie wurde in den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg entwickelt und stützt sich auf die Erkenntnis, dass der natürliche Heilprozess durch Ruhe (z.B. Bettruhe bei Krankheit) gefördert wird. Da der Mensch als Einheit betrachtet wird, wendet man dieses Prinzip auch bei psychischen Problemen an. Ruhen bildet denn auch den Hauptbestandteil der *Shadan*-Therapie. Der Neurotiker soll seine psychische Energie nicht in vergeblichen Kämpfen gegen seine Symptome verbrauchen, sondern durch Ruhen seine Energien für den natürlichen Heilprozess sammeln.

Die beiden letzten von Reynolds vorgestellten Therapien sind Zen und *Seiza* (Stillsitzen). Bei beiden Therapieformen steht das Sitzen in meditativer Haltung im Zentrum der Bemühungen. Ziel des *Seiza* ist es, einfach still zu sitzen und das Bewusstsein mit der unmittelbaren Realität des rhythmischen Atmens zu füllen. Zen, eine Meditationsschule des Buddhismus, wird deshalb als Therapieform erwähnt, weil Zen von vielen Japanern als eine Form der Selbstdisziplin und Charakterschulung ausgeübt wird. Wichtigste Übung des Zen ist *Zazen,* das Sitzen in Meditation. Unter der Leitung eines Meisters *(Roshi)* wird der Zen-Schüler darauf trainiert, seine Aufmerksamkeit voll und ganz auf die Aufgabe zu richten, die sich ihm gerade jetzt, in diesem Moment, stellt und so seine Selbstzentriertheit zu überwinden.

Ein auffallendes Merkmal all dieser «stillen Therapien» ist ihr Pragmatismus: sie lehren nicht das Leugnen von Konflikten, sondern zeigen Wege auf, wie man trotz seiner Konflikte produktiv arbeiten kann. Bemerkenswert ist auch die Selbstverantwortung des Patienten: man lehrt sie, dass sie ihr Verhalten kontrollieren können. Bleibt der Therapieerfolg aus, so trägt der Patient die Verantwortung und nicht der Therapeut oder die angewandte Methode. Traditionelle westliche Psychotherapie kann (mit wenigen Ausnahmen) charakterisiert werden als verbaler Austausch mit dem Ziel, Symptome zu eliminieren. Demgegenüber sind die in diesem Buch vorgestellten «stillen Therapien» aus Japan gekennzeichnet durch lange Perioden der Stille mit dem Ziel, die Symptome zu akzeptieren, zu integrieren und schliesslich zu transzendieren.

Das vorliegende Buch von David K. Reynolds ist in einem flüssigen, leicht lesbaren Stil geschrieben und ergibt eine interessante Lektüre. Zusammen mit dem profunden Nachwort von George DeVos erhält der Leser einen aufschlussreichen Einblick in das Verhalten und die Psyche der Japaner. Der an Japan und der japanischen Kultur Interessierte gelangt zu einem besseren Verständnis psychologischer Eigenarten der Japaner. Der mehr psychologisch interessierte Leser wird durch die Konfrontation mit völlig andersartigen psychologischen Techniken zu kritischem Überdenken eigener Vorstellungen und Denkmodelle angeregt.

Bruno Rhyner

Die Autoren dieses Heftes sind:

MARTINA DEUCHLER, PD Dr. phil., Universität Zürich; Am Holbrig 11, CH-8049 Zürich

EDUARD KLOPFENSTEIN, PD Dr. phil., Universität Zürich; Altweg 165, CH-5606 Dintikon

PAUL W. KROLL, Prof., Dept. of Oriental Languages, University of Colorado, Boulder, CO 80309, USA

JEAN-PAUL REDING, Dr. phil., Haut-du-Village, CH-2133 Boveresse

BRUNO RHYNER, Kyoto University, Faculty of Education, Clinical Psychology; Haus der Begegnung, 10 Higashi-machi, Shogoin, Sakyo-ku, 606 Kyoto, Japan

RALPH M. STEINMANN, Südasien-Institut der Universität Heidelberg; Grünaustr. 6, CH-8624 Grüt