

Un/Photographierbarkeit des Noh-Theaters

Wiebke Leister

Noh-Maske als Objekt, präfotografisch

Noh-Stücke beginnen dort, wo die meisten westlichen Tragödien enden: beim Tod des Hauptprotagonisten oder der Hauptprotagonistin. Die Stücke drehen sich um die Wiederkehr von Geistern, die auf der Suche nach Erlösung und Befreiung ihrer unglücklichen Seelen sind. Als Übergangswesen sind sie nicht in der Lage, dem ‚Limen zwischen den Welten‘ zu entkommen, weil sie dort von widersprüchlichen Gefühlen gehalten werden, die aus Verrat oder sozialer Ungerechtigkeit resultieren. Portraitiert wird das universelle Crescendo einer allumfassenden Emotion aus dem früheren Leben der Hauptfigur – zunächst aus der Maske heraus vorgetragen, dann in Erweiterung durch die Stimmen des Chores, aber immer aus der Perspektive der Hauptfigur.¹ In Noh-Dramen dehnen sich Zeit und Raum aus, wodurch reale und imaginierte Charaktere aufeinandertreffen können.

Noh-Masken stellen auf quasi realistische Weise ewighungrige Geister dar: jenseitige und unsichtbare Wesen. Das steht in Kontrast zu den ansonsten minimalistischen Bühnenelementen des Noh-Theaters, der symbolischen Schauspielform und der rituellen Atmosphäre, die eine Kunstform des nahezu 'ausdruckslosen Ausdrucks' ermöglichen.² Jede Aufführung integriert Tanz, Poesie, Gesang, Musik, Text, Kostüme und Masken zu einer Art Gesamtkunstwerk.

Die Figur der Hannya existierte in japanischen Geschichten schon lange vor der Anpassung und Kanonisierung ihrer dämonischen Rollen im Noh-Theater durch Zeami Motokiyo (1363-1442). Es gibt für die Darstellung verschiedener Arten von weiblicher Wut verschiedene Formen von Hannya-Masken, die in den verschiedenen Stücken vorgestellt werden.³ Hannya-Masken erscheinen dabei im zweiten Teil von Noh-Stücken der vierten Kategorie, in denen der Hauptdarsteller 'Verrückte' darstellt: Frauen, die durch schreckliche Situationen in den

¹ "Noh theatre offers perhaps the most attractive of all analogues for the Greek tragedy. The tragic theme of loss, the poetic text, the participation of a chorus and the distinctive role of a leading actor make the comparison appropriate. (...) We may well imagine that in Zeami's day a similar absorption into the other meant that the mask in performance was always experienced as the face of the other, not as an object out there to be manipulated. (...) The same absorption into the mask must have obtained in classical Athens. (...) The slippage between ritual and art, the sacred and the functional that we sense in Zeami must also have characterised the complex world of polytheistic Greece." (Wiles 2007, 196-202).

² Nomura Shiro (Brandon 1997, 202).

³ Noh-Stücke lassen lässt in fünf Kategorien unterteilen: Gott, Mann, Frau, Verrückte, Dämon. In einem vollständigen Noh-Programm wird aus jeder Kategorie ein Noh Stück gespielt. Weiße Hannya-Maske: Frau mit 'edlem' Charakter (*Aoi no Ue*); rote Hannya-Maske: Frau mit weniger 'feinem' Charakter (*Dōjōji* & *Momijigari*); schwarze Hannya-Maske: 'wahre' Dämonin (*Kurozuka* / *Adachigahara*). Legenden zufolge verwandeln sich Frauen in Schlangen, wenn sie extreme Wut verspüren oder einen äußersten Groll hegen (*Ja*-Maske).

Wahnsinn oder 'aus ihrer Haut' getrieben und so zum Monster gemacht wurden. Frauen, die aus der Gesellschaft ,ver-rückt' wurden, zu Seite gedrängt, dämonisiert, animalisiert, tabuisiert.⁴

Hannya's dämonischer Ausdruck ist maßgeblich durch eine Erweiterung ihrer Gesichtszüge gekennzeichnet. Diese Physiognomien enthüllen, was als physische und moralische Hässlichkeit ihres charakterveränderten Wesens und ihrer hässlichen Absichten gelesen werden soll - und somit als Bild von Unmoral und Maßlosigkeit zu interpretieren ist: Hörner der Wut, zum Schrei aufgerissener Mund mit langen goldenen Eckzähnen, aufsteigende Röte, gerunzelte Stirn, weit aufgerissene, goldenen Augen mit unterschiedlich ausgerichteten Pupillen, begleitet von wild zerzaustem Perückenhaar, schuppiger Dreiecksmusterung des Unterkimonos, wildem Schlagstock und rhythmisch stampfenden Füßen. Zusammen demonstrieren diese symbolischen Zeichen ein Übermaß an Emotionen, die ein gefährliches Übermaß an Weiblichkeit geschaffen haben sollen: eine gequälte Frau, die sich in eine dämonisierte Dämonin verwandelt hat.⁵ Die Figur der Hannya zeigt daher auch die buddhistische Vorstellung von der zerstörerischen Kraft negativer Emotionen.

Wie alle Noh-Masken sind auch die Masken der Hannya-Figur so geschnitzt, dass sie je nach Kopfwinkel des Schauspielers, Lichteinfall und Schattenmodulation ihren Ausdruck verändern. Dabei entstehen hellere und dunklere Stimmungen, deren Abstufungen nicht von den Emotionen des jeweiligen Schauspielers motiviert sind. Sie basieren auf einem vorgeschriebenen Kanon stilisierter Bewegungsmuster, die vom Schauspieler genaustens einstudiert werden.⁶

⁴ "The enduring fascination of no is due in no small part to the universal messages of its plays, which evolve around the many facets of human emotion, including jealousy, obsession, grief, vengeance, desire, loneliness, loyalty and deception. (...) Monogurui no connotes the 'possession by an evil spirit' or a 'maddening desire'. The latter involves a protagonist who becomes 'deranged' following the separation from a lover, parent or child (...)." (Trinh 2014, 15; 18).

⁵ "Whether viewed as a projection of man's fear of woman as 'Other' or as a demonstration of the power of evil to transform that which is 'good', positive, and nurturing into something wicked, negative, and deadly, there is perhaps no other image as universally fearsome. (...) One of the strongest indicators of gender is the character's wild and disarranged hair, which also demonstrates her dangerous and transgressive nature. Hannya exists in opposition to the cultural assumptions of her society, "representing unacceptable anomalies, and this is reflected in the demonic quality of the masks." (Coldiron 2005, 232; 238).

⁶ Frauenrollen werden im klassischen Noh-Theater immer von männlichen Schauspielern dargestellt.



Abb. 1: Lichtmodulation bei der Ausstellung einer Hannya-Maske, Samuraimuseum Berlin

Der Auftritt des Schauspielers erfolgt von links über eine langgezogene Brücke, die vom Spiegelraum, wo der Schauspieler gerade seine Maske aufgesetzt hat, auf die Hauptbühne führt. Da die beiden Seiten der Noh-Maske nicht symmetrisch geschnitzt sind, wirken beide Gesichtshälften unterschiedlich: Im Vergleich kann daher das rechte Profil der Maske, das beim Bühnenauftritt zu sehen ist, einen bedrückten Eindruck vermitteln, wohingegen das linke Profil beim Verlassen der Bühne einen erleichterten oder sogar geläuterten Ausdruck wiedergeben kann – was die vertikale Teilung des Maskendesigns betont.

Hannya-Masken sind auch deshalb komplex, weil sie einen physiologisch unmöglichen Gesichtsausdruck präsentiert; einen Ausdruck, der Traurigkeit in der oberen Gesichtshälfte mit Wut in der unteren Hälfte vereint. Wie eine Collage kann die Maske dadurch gleichzeitig widersprüchliche Gefühle zeigen, dämonische Raserei und zugleich traurige Verzweiflung; was auf eine horizontale Spaltung im Maskendesign hindeutet. Diese Mehrdeutigkeit ist für den vielschichtigen Charakter der Hannya-Figur grundlegend. Sie ermöglicht es dem Schauspieler, allmähliche Intensitätssteigerungen darzustellen: von ungehaltenem Zorn bis hin zu bitterem Schmerz und reumütiger Trauer. Diese gyroskopischen Ausdrucksänderungen werden durch genau einstudierte Choreographien von historisch übermittelten Körperpositionen, Schrittfolgen und Tanzbewegungen hervorgerufen.⁷

⁷ "The masks of Noh are generally neutral in expression, and it is the skill of the actor which brings the mask to life through subtle changes in his physical attitude. The art of the mask carver lies in creating an inanimate object that can be imbued with life." (John Irvine in: Mack 1994, 145).

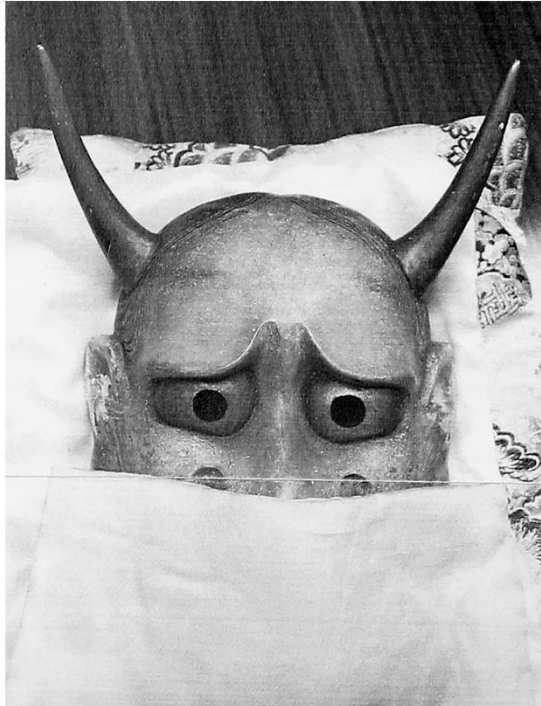


Abb. 2: Ausdrucksgraduierung bei der Präsentation einer Hannya-Maske, National Noh Theatre, Tokyo

Vor diesem Hintergrund könnten sich folgende, offene Fragen an eine interdisziplinär angelegte Maskenphilosophie ergeben: Besitzen andere, etwa antike Maskenentwürfe auch unterschiedliche Seiten und Achsen, deren Wirkungsweisen interdisziplinär untersucht, verglichen, aktiviert und rekonstruiert werden können? Lassen sich die polyvalenten Spiel- und Leserichtungen von Noh-Masken auf ein Verständnis von anderen, etwa archäologischen Performance-Masken übertragen? Wie repräsentieren Masken die Stellung der Frau in früheren Gesellschaften, die nur von Männern portraitiert und bewertet wurden? Welche anderen, historischen Frauenrollen können in Umkehrung des zeitgenössischen, maskulinen Blicks heute neu gelesen und feministisch uminterpretiert werden?

Noh-Maske als Subjektbegegnung, praephotographisch

Wie bei allen Performancemasken, die auf dem Körper getragen werden,⁸ resultiert der Maskeneindruck im Noh zum einem darauf, dass das starre Objekt Maske auf dem bewegten Körper eines lebendigen Subjekts gezeigt wird. Dies verlebendigt die Maske und lässt den Schauspieler zur Bühnenfigur werden. Dabei wird durch das collagehafte Zusammenspiel der Gesichtsausdruckselemente die wechselhaft-widersprüchliche Mehrdeutigkeit der Hannya-Maske durch den Kontrast einer offengelegten Schnittstelle deutlich.⁹

⁸ "All masks are articulated by human agents." (Mack 1994, 9).

⁹ Wohingegen in Kleists Marionettentheater ausschließlich die Puppe verlebendigt wird.

Zudem beruht der Maskeneffekt auf einem dualen Zusammenspiel: Es wird etwas gezeigt, eine Maske, indem etwas anderes, ein Gesicht, verhüllt wird.¹⁰ Diese stellvertretende Anwesenheit liegt dabei nicht nur darin begründet, dass Abwesenheit aufgezeigt wird. Sie ist vielmehr Bedingung der Wahrnehmung einer transformativen Einheit; einer Einheit, in der einerseits die Maske zur Körpererweiterung und andererseits der Körper zur Maskenaktivierung wird. Semiotisch betrachtet entsteht durch diese Dialektik ein imaginiertes Abbildungsverhältnis zwischen Maske und Träger. Dieses Referenzverhältnis kann auch als Repräsentationslücke zwischen Signifikanten und ungleichem Signifikat, zwischen Zeichen und imaginiertem Referenten beschrieben werden.

Bevor der Schauspieler jedoch seine Reise über jene Zeitbrücke antritt, die das Damals mit dem Jetzt verbindet, wird er sich vor dem bodentiefen Spiegel im Ankleideraum seine Maske aufsetzen. Dort entsteht zuerst eine Szene des Sich-Ansehens, in der der Schauspieler sich die Maske gegenüberhält, und ihr dadurch von Angesicht zu Angesicht begegnet. Danach wird dem Schauspieler die Maske aufgesetzt und er kann sich ihr im Spiegelbild als neue Identität seines schon kostümierten Körpers weiter annähern, wobei er den Ausdruck der Maske gleichermaßen auf sein Körperrepertoire überträgt. Durch dieses Wahrnehmen der Noh-Maske als einem Gegenüber, als Subjekt, wird ein symbiotischer Pakt geschlossen, der zu einer Verschmelzung von Maske, Schauspieler und Rolle führt, was auf die Ursprünge des Noh-Theaters im Ritual- und Tempeltheater verweist.¹¹

Damit stellen sich hinsichtlich der möglichen, interkulturellen Übertragung von Maskentheorien weitere Fragen: Wie lässt sich der Abstand zwischen Gesicht und aufgesetzter Maske konzeptualisieren? Auf welche Weise könnte die Differenz von Gesicht und Maske theoretisch formuliert werden? Ist der Binnenraum zwischen Gesichtsaußenseite und Maskeninnenseite ein Verhandlungs- beziehungsweise Interpretationsspielraum? Laden auch andere Handhabungen von Masken zur meditativen Identifikation von Charakter und Schauspieler ein? Wie werden Masken zu Austauschflächen von Schauspielern und Betrachtern? In welchen Fällen wird die Maske als Subjekt wahrgenommen und dadurch in Form einer mit dem Betrachter geteilten Zeremonie angenommen? Wie begegnet die Maskenfigur einem maskierten oder unmaskierten Gegenüber?

Noh-Maske als Lichtmedium, protophotographisch

Der Gedanke, die Maske umzudrehen und sie von der anderen Seite zu betrachten, mag uns daran erinnern, dass die Maske nicht nur Körpermedium, sondern auch Bildträger und damit Bildmedium ist; Bildträger und Bildmedium, die im Maskenspiel zusammenkommen und deren in diesem Spiel entstehenden Bilder wiederum in andere Bildmedien übertragen werden

¹⁰ Die Maske "zeigt, indem sie verbirgt". Das beruht auf ihrer Dialektik als 'prosopische Einheit'. (Weihe 2004, 14).

¹¹ Der Schauspieler „konzentriert sich so lange auf sein Spiegelbild als maskierte Figur, bis er sich gleichsam darin verliert (...): das eigene Bild als Maskierter ist Auslöser für die innere Verwandlung zur Rollenfigur. (...) Die Maske ist eine doppelte Unterscheidung, sie schafft eine materielle Unterscheidung zwischen Schauspieler und Rolle, und sie unterscheidet durch ihre Materialität die Figur von der Wirklichkeit." (Weihe 2004, 260-265).

können.¹² Die Maske ist damit auch eine Art psychosozialer Apparat in einer psychosozialen Umgebung, dessen vielfältige Funktionen der Schauspieler verstehen und erlernen muss, um die Gesten, die im Maskendesign bereits eingeschrieben sind, so zu nutzen, dass Interaktionsprozesse mit Mitspielern und Betrachtern möglich werden.¹³

Die Performanceforschung betont, dass jeder Versuch, die Lebendigkeit von Liveaufführungen zu photographieren, scheitern muss, weil dynamische Entwicklungen flüchtiger Momente nur fragmentarisch eingefroren werden könnten.¹⁴ Das Maskentheater im Besonderen wäre damit geradezu unphotographierbar, weil die Verlebendigung der starren Maske auf dem bewegten Körper im stillen Bild nicht abbildbar sei, da die Körperbewegung durch die Photographie selbst schon zur Maske geworden sei.¹⁵ Damit wäre die Photographie einer Maskenaufführung im Umkehrschluss eine doppelte Einfrierung in Form einer Doppelmaskierung – ohne das, was in der Performance- und Theatertheorie als 'Liveness' bezeichnet wird.¹⁶

Die journalistisch-dokumentarische Jagd auf die Hannya-Maske hat zudem nicht nur mit der Auswahl des richtigen Momentes und der Schnittstelle von Körper und Maske zu kämpfen, sondern auch mit ihren polysemischen Achsen, Licht- und Ansichtswinkeln, die ihre Liveperformance so bewegend machen.¹⁷ Und auch die technische Abbildung, die die Maske als wissenschaftliches Studienobjekt photographisch reproduziert und vom liminalen Aufführungskontext isoliert, kommt dem Geheimnis ihres Eventcharakters nicht näher.

Wenn wir also herausfinden wollten, was eine Maske zu leisten vermag, welche Möglichkeiten im medialen Sinn des Maskenspiels performativ mit ihr und an ihr entwickelt werden können, dann muss man vielleicht auch fragen, was das Medium Photographie als solches leisten kann, um die medialen Möglichkeiten des Maskierens herauszukitzeln. Weil sich die Mittel

¹² "Images reside within media the way organisms reside in a habitat." Sie können von einer Mediumgebung in eine andere wandern - von alten in neue Medien, und umgekehrt. (Mitchell 2005, 216).

¹³ Vgl. Flussers phänomenologisches Konzept des 'Maskenumdrehens' als erweiterte Maskenphilosophie (Flusser 1994: 125-133).

¹⁴ Performance widersetzt sich der Mediatisierung, weil die fotografischen Ergebnisse 'Darstellungen von Darstellungen' und damit etwas anderes als Performances sind (Phelan 1993; Wollen 1984).

¹⁵ Schon die Kultmaske war „auf einen Tänzer angewiesen, der sie erst zum Leben brachte, indem er die Maske aufführte. Im umgekehrten Sinne erstarrt das lebende Gesicht, wenn es abgebildet wird, in der Reproduktion sofort zu einer Maske, deren Ausdruck sich nicht mehr ändern kann." (Belting 2013, 15).

¹⁶ Während Texte und Artefakte Produkte sind, die unabhängig von ihren Schöpfern existieren, "performances cannot be translated into material artifacts. (...) Bodily being-in-the-world, not *being*, but *becoming*, contradicts the concept of the artwork as a product. (...) Performances (...) are 'events' and can be characterized by their 'event-ness'." Eine Performance ist eher ein singuläres Ereignis als ein Artefakt, "because it is created through the interaction of actors and spectators (i.e. an autopoietic feedback loop). (...) When this autopoietic process ends, the performance is over and irretrievably lost. (...) Concepts and ideas that we traditionally see as dichotomous pairs in our culture (...) are experienced not in the form of *either/or* but as *not only/but also*. Oppositions collapse. The collapse of these dichotomies draws the spectator's attention to the threshold." (Fischer-Lichte 2014, 19-25; 41 f.).

¹⁷ "Nō is perhaps the most difficult form of theatre to photograph. Long intervals pass virtually without motion onstage, to be succeeded by brief and violent action. (...) The photographing of the masks, however, poses the greatest problem. They are prized for their ability to shift expression, and the photographer therefore bears the responsibility, through his ((sic!)) choice of lighting and angle, for the face that each mask presents to the world." (Keene 1966, 12).

der Photographie methodisch von denen des Schauspiels unterscheiden, können auch die Fragen und Ergebnisse unterschiedlich, wenn auch verwandt, sein. Denn so wie die Maske im Spiel aktiviert werden muss, um Agency zu entfalten, muss auch die Photographie die Maske animieren, um die Spielmöglichkeiten ihrer Subjektivierung auszuloten. So wie die Maske ihren Ausdruck je nach Kopfwinkel des Schauspielers und durch Lichteinfall verändert, kann auch die Photographie den Maskenausdruck mit Kameraperspektive und Lichtwinkel inszenieren, evaluieren oder prognostizieren. Und wie die Maske integriert auch das photographische Bild das Paradox von Anwesenheit und Abwesenheit, indem es das Damals mit dem Jetzt in Form von Sehbegegnungen verbindet.

Noh-Schauspieler und Maskenschnitzer beschreiben, dass Masken als isolierte Artefakte im Museum eingehen, ja geradezu verdorren oder verkümmern, weil sie nicht gespielt werden; weil sie nicht mit dem Körper und seinem Schweiß in Kontakt kommen; weil sie Teil eines Ganzen sein müssen, das sich nicht bloß auf die Maske reduzieren lässt; weil sie nicht immer dem Licht ausgesetzt sein sollen; weil sie dort entzaubert werden.¹⁸ Während sie im Tempelschrein und im Noh-Theater noch in Kontakt mit den rituellen Bedingungen und Ursprüngen des Noh standen, sind sie da gleichermaßen dem Fluss der Performance wie auch dem Limen zwischen den Welten entrissen.

An eine medienarchäologische Maskenforschung ergibt sich aus diesen Überlegungen der folgende, dritte Komplex an interdisziplinären Fragestellungen: Kann die Öffnung der Innenseite von Masken für den medial interpretierenden Betrachter eine andere Zugangsmöglichkeit bieten? Was könnte eine photographische Maskenarchäologie jenseits der Dokumentation von Fundstücken leisten, um deren performative Möglichkeiten zu rekonstruieren? Auf welche Weise lassen sich antike Maskenobjekte photographisch animieren? Wie kann man das Verhältnis von Licht und Photographie einerseits, dem Maskenkörper andererseits auf das Verständnis von Körpermasken übertragen? Wie lässt sich schließlich die Agency verschiedener Masken aus unterschiedlichen Perioden beschreiben?

Literatur

- Belting 2013: H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (München 2013)
Bolter – Grusin 2000: J. D. Bolter – R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge 2000)
Cheong – Emmert 2024: J. Cheong – R. Emmert, *Noh and Kyogen Masks. Tradition and Modernity in the Art of Kitazawa Hideta* (München 2024)
Coldiron 2005: M. Coldiron, *Lions, Witches, and Happy Old Men. Some Parallels between Balinese and Japanese Ritual*, *Asian Theatre Journal* 22 (2), 2005, 227-48
Emigh 1996: J. Emigh, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* (Philadelphia 1996)
Fischer-Lichte 2014: E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (London 2014)
Flusser 1994: V. Flusser, *Die Geste des Maskenwendens*, in V. Flusser (Hg.), *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Frankfurt 1994) 125-33

¹⁸ "The late Noh actor Hisao Kanze spoke of this phenomenon, saying, 'It is highly detrimental to a mask to be treated like a piece of antique art, to be shut up in a box or shown only in a glass case. it is only on the stage that it continues to maintain its vitality. A Noh mask that has had a long life on the stage must indeed have both happy memories of it beauty being allowed to blossom in performance with superior actors as well as sad memories of long periods of being shut up inside a box and left inactive.'" (Nakanishi – Komma 1983, 99).

- Mack 1994: J. Mack, *Masks; The Art of Expression* (London 1994)
- Keene 1966: D. Keene, *No. The Classical Theatre of Japan*. (Tokyo 1966)
- Kleist 1810: H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* (Berlin 1810)
- Leister 2023: W. Leister, *Echoes and Callings. A Hannya Manifesto* (London 2023)
- Mitchell 2005: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago 2005)
- Nakanishi – Komma 1983: T. Nakanishi – K. Komma, *Noh Masks* (Osaka 1983).
- Napier 1986: D. Napier, *Masks. Transformation and Paradox* (Berkeley 1986)
- Nurnberg 1940: W. Nurnberg, *Lighting for Photography. Means and Methods* (London 1940)
- Olschanski 2001: R. Olschanski, *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens* (Göttingen 2001)
- Phelan 1993: P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*. (London 1993)
- Teele 1984: R. Teele, *No/Kyogen Masks in Performance*. *Mime Journal*, 1984.
- Trinh 2014: K. Trinh, *Theatre of Dreams, Theatre of Play. No & Kyogen in Japan* (Sydney 2014)
- Udaka 2010: M. Udaka, *The Secrets of Noh Masks* (Tokyo 2010)
- Weihe 2004: R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München 2004)
- Wiles 2007: D. Wiles, *Mask and Performance in Greek Tragedy. From the Ancient Festival to Modern Experimentation* (Cambridge 2007)
- Wollen 2003: P. Wollen, *Fire and Ice*, in: L. Wells (Hg.), *The Photography Reader* (London 2003) 76-80

Abbildungsnachweis

Abb. 1–2: Fotos der Autorin