

# Über das unveränderliche Alte im Neuen<sup>1</sup>

## Hôshô Kurôs Ideen zur Nô-Kunst und die Wiederbelebung des Nô in der Meiji-Zeit

Hôko Oshikiri

### Einleitung

Hôshô Kurô 宝生九郎 (1837–1917) war einer der bedeutendsten Nô-Schauspieler und galt neben Umewaka Minoru 梅若実 (1828–1909) und Sakurama Banma 桜間伴馬 (1835–1917) als einer der drei großen Nô-Meister der Meiji-Zeit (1868–1912). Nach der Meiji-Restauration spielte er eine führende Rolle bei der Wiederbelebung der Nô-Welt.

In der Geschichte Japans ist die Meiji-Restauration im Jahre 1868 ein Wendepunkt von überragender Bedeutung. Alle gesellschaftlichen Werte änderten sich und alte Konzeptionen wurden verworfen. Das galt nicht nur für das Alltagsleben, sondern auch für die Kunst.

Welche Funktion und welches Ansehen hatte das Nô vor 1868? In der Edo-Zeit (1603–1868) wurde das Nô von der Regierung (*bakufu*) unterstützt und gefördert, denn es fungierte als *shikigaku* 式楽, d. h. als zeremonielle Kunst des Bakufu.<sup>2</sup> Die Nô-Schauspieler besaßen vielfältige Privilegien und ihr gesellschaftlicher Rang war sogar dem der Samurai-Schicht vergleichbar.<sup>3</sup> Obwohl

---

1 Diese Untersuchung entstand im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojektes „Zwischen Selbstbild und Selbstwahrnehmung: Identitätswandel im japanischen Nô-Theater im Zeitalter der Internationalisierung“, durchgeführt von der Japanologie Trier in Zusammenarbeit mit dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Mainz und gefördert von der VolkswagenStiftung.

2 Ein charakteristisches Merkmal des *shikigaku* ist das so genannte *utaizome* 謡初, eine Zeremonie des Edo-Bakufu, die vor dem Jahr 1652 am zweiten Tag, ab dem Jahr 1654 am dritten Tag des Neujahres stattfand. (OMOTE Akira: *Kita-ryû no seiritsu to tenkai*. Tôkyô: Heibon-sha 1994, S. 272–273; OMOTE Akira: „Utaizome zakkô, sono 1“, in: *Tessen*, Nr. 196, Tôkyô: Tessenkai 1972, S. 4.)

3 Wurden die Nô-Schauspieler in der Muromachi-Zeit (1392–1573) noch verächtlich als *kawara-kojiki* 河原乞食 („Bettler aus dem Flußbett“) bezeichnet und zu den Ausgestoßenen der Gesellschaft gezählt, so verbesserte sich ihre gesellschaftliche Stellung in der Edo-Zeit deutlich. Allerdings war ihre neue Stellung nicht eindeutig, denn trotz der finanziellen sowie der ideellen Förderung blieben die Gilden der *sarugaku* 猿楽 (die gemeinsame Bezeichnung von Nô und Kyôgen) offiziell unter der Jurisdiktion des Anführers der Paria (*eta-gashira*). (SCHOLZ-CIONCA, Stanca: „Outcast Imagery in Zeami's No“, in: ORTOLANI, Benito / LEITER,

die Regierung den Nô-Schauspielern mehrfach das Tragen eines Schwertes verboten hatte, wurde bei einigen zumindest zeitweise eine Ausnahme zugelassen.<sup>4</sup> Daß die Nô-Schauspieler vom Edo-Bakufu quasi angestellt waren, zeigt sich am System der Gehälter für die Nô-Schauspieler.<sup>5</sup>

Dieses System wurde jedoch nach der Meiji-Restauration abgeschafft und war Auslöser einer existenziellen Krise für die Schauspieler, nicht nur in wirtschaftlicher, sondern auch in gesellschaftlicher Hinsicht. Um für seinen Lebensunterhalt zu sorgen, begann z.B. der Nô-Schauspieler aus der *Kanze*-Schule, Umewaka Minoru, damit, am Nô interessierten Amateuren Unterricht zu erteilen.<sup>6</sup> Er baute eine Nô-Bühne in seinem Haus, auf der neben Proben auch öffentliche Veranstaltungen stattfanden.<sup>7</sup> Ebenso wie die Schauspieler waren auch die Nô-Musiker (*hayashi-kata* 囃子方) vom gesellschaftlichen Abstieg betroffen. Dabei waren sie mit noch weit größeren Problemen konfrontiert. Einige von ihnen mußten sogar als Sekretär, Kassierer oder Handwerker arbeiten.<sup>8</sup>

---

Samuel L. (Hg.): *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York 1998, S. 29.); zur Vorgeschichte vgl. auch Hagen BLAU: *Sarugaku und Shushi*. Wiesbaden: Harrassowitz 1966.

- 4 In der Edo-Zeit wurden vom Bakufu verschiedene Regelungen über das Schwerttragen für die Nô-Schauspieler getroffen. Im *Tokugawa jikki* 徳川実紀 für den 4. Mai 1668 ist festgeschrieben, daß den Nô-Schauspielern das Tragen des Schwertes verboten ist. Dieses Verbot bezieht sich auf alle der insgesamt 370 Nô-Schauspieler der fünf Nô-Schulen. Aber das *Ryûei hinamiki* 柳營日次記, das die Grundlage für das *Tokugawa jikki* bildet, erklärt im Absatz für den 7. Mai des gleichen Jahres, daß von diesem Verbot ungefähr 80 Nô-Schauspieler ausgenommen sind, u.a. die Leiter der Schulen (*tayû* 大夫) und Angehörige alter Familien. Allerdings wird dann später im *Tokugawa jikki* (Dezember 1683) allen Nô-Schauspielern ohne Ausnahme das Tragen des Schwertes verboten. (KINOSHITA Fumitaka: „Nô yakusha to katana – kanbun hachi nen „sarugaku hatto“ o megutte –“, in: *Tessen*, Nr. 405, Tôkyô: Tessenkai 1992, S. 3–4.) Es läßt sich also vermuten, daß durch das Recht bzw. Verbot, ein Schwert zu tragen, in dieser Zeit gesellschaftliche Unterschiede zwischen den Nô-Schauspielern zum Ausdruck gebracht wurden, und daß bei der gesellschaftlichen Stellung der Nô-Schauspieler in der Edo-Zeit nicht eindeutig bestimmbar war, ob sie Samurai waren oder nicht. (OMOTE Akira: *Kita-ryû no seiritsu to tenkai*. Tôkyô: Heibon-sha 1994, S. 399.)
- 5 Das reguläre Einkommen, das die Nô-Schauspieler in der Edo-Zeit vom Bakufu bekamen, wurde in Reis bezahlt, *haitô-mai* 配当米 genannt. Zusätzlich zum *haitô-mai* gab das Edo-Bakufu den Nô-Schauspielern den so genannten *fuchi-mai* 扶持米 und den *kiri-mai* 切米. *Fuchi* bedeutet eigentlich „helfen“ und bringt damit zum Ausdruck, daß ein Samurai seine Lehnsleute dadurch an sich bindet, daß er ihnen Reis gibt. *Kiri-mai* war der Reis, der dem Samurai gegeben wurde, der keine eigene Herrschaftsgebiete (*chigyô-chi* 知行地) hatte. Dieser Reis wurde mit der Einheit *koku* 石, und seine Quantität in Reischüsseln, d.h. *koku-daka* 石高 gemessen. (*Nihonshi daijiten*. Tôkyô: Heibon-sha 1993, Nr. 5, S. 1290; Nr. 2, S. 886; Nr. 3, S. 205, 242.)
- 6 UMEWAKA Minoru: „Ishin tôji no Nôgaku“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 1, 1902, S. 21–25; IKENOUCHI Nobuyoshi: *Nôgaku seisui-ki. ge-kan: Tôkyô no Nô*. Tôkyô: 1924; neue Auflage von NISHINO Haruo: Tôkyô: Tôkyô sôgen-sha 1992, S. 5–9.
- 7 UMEWAKA Minoru, *op.cit.*, S. 21–25, IKENOUCHI Nobuyoshi, *op.cit.*, S. 5–9.
- 8 KURATA Yoshihiro: *Meiji no Nôgaku*, Bd. 3, Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkô-kai, Kokuritsu Nôgaku-dô 1996, S. 201.



Abb. 1: 16世宝生九郎知榮  
Hōshō Kurō XVI (1837–1917)

Um diesem Schicksal zu entfliehen, bemühten sich die Nô-Schauspieler und ihre einflußreichen Förderer aus den höheren Gesellschaftsschichten, das Nô wiederzubeleben. Zum Thema „Wiederbelebung des Nô“ gibt es in den bisherigen Forschungsarbeiten hauptsächlich Untersuchungen zu Umewaka Minoru.<sup>9</sup> Hôshô Kurô hingegen wurde zwar immer schon als großer Nô-Meister anerkannt und seine Kunst wurde sehr geschätzt,<sup>10</sup> übersehen wurde aber, daß auch er wichtige Ideen für die Wiederbelebung dieser Kunst in der Meiji-Zeit lieferte.

Seine Ideen dazu wurden in Gesprächsform in der Zeitschrift *Nôgaku* 能楽 veröffentlicht, die als die erste auf die Nô-Forschung der Meiji- und Taishô-Zeit spezialisierte Zeitschrift gilt.<sup>11</sup> Diese Quelle soll im folgenden befragt werden, mit dem Ziel, die künstlerischen Einstellungen, die nach Hôshô Nô-Schauspieler für die Wiederbelebung des Nô besitzen müssen, herauszuarbeiten. Andererseits soll verständlich gemacht werden, was für die spezifische Kreativität dieser Kunst das Wichtigste ist und auch in der neuen, veränderten Gesellschaft als Konstante immer unverändert bleiben muß.

### Das Leben von Hôshô Kurô

Hôshô Kurô wurde 1837 in Kanda Hatago-chô in Tôkyô geboren. Er war der zweite Sohn von Hôshô Yagorô Tomoyuki, dem Leiter der Hôshô-Schule. Seine Mutter Gotô Fusa war die Tochter eines reichen Kleiderstoffhändlers an der Nihonbashi-Brücke. Er hatte drei Geschwister: einen älteren und einen jüngeren Bruder, und eine ältere Schwester. Da sein älterer Bruder Yaichirô früh verstarb, wurde er selbst designierter Erbe der Schule und erhielt den Kindernamen Ishinosuke 石之助.<sup>12</sup> Man weiß, daß sein jüngerer Bruder Shigejirô bis zur Meiji-Restauration mit ihm zusammen Nô gespielt hat, mehr ist aber über ihn nicht bekannt.<sup>13</sup>

9 MIURA Hiroko / KETA Keiko / SHIROSAKI Yôko (2001, 2002, 2003), MIURA Hiroko / BEPPU Mariko / KAGAYA Shinko / KETA Keiko / KOBAYASHI Seki / NAKATSUKA Yukiko / TSUCHIYA Momoko (2004, 2005), MIURA Hiroko / KETA Keiko (2004).

10 Die bisherigen Materialien über Hôshô Kurô sind folgende: HÔSHÔ Kurô (Gespräch): *Yôkyoku kuden*. Tôkyô: Nôgaku tsûshin-sha 1915 (Erfahrungsgespräch Hôshô Kurôs über die Kunst); SAITÔ Kôson (Hg.): *Meijin Hôshô Kurô*. Tôkyô: Nôgaku shoin 1929 (Anekdoten über Hôshô Kurô); SAITÔ Kôson (Hg.): *Hôshô Kurô kuden-shû*. Yôkyôku daikôza, Bd. 1; 1935; Bd. 2 und 3, 1934 (Erfahrungsgespräch Hôshô Kurôs über die Kunst); YANAGISAWA Hideki: *Hôshô Kurô den*. Tôkyô: Wanya shoten 1944 (Biographie von Hôshô Kurô). Für die genauere Forschungen über Hôshô Kurô sollte das Material *Umewaka Minoru nikki* (Tagebücher von UMEWAKA Minoru, 7 Bände, Tôkyô: Yagi shoten, Bd. 1–4, 2002; Bd. 5–7, 2003) verwendet werden.

11 Die Zeitschrift *Nôgaku* wurde von Ikenouchi Nobuyoshi 池内信嘉 (1858–1934) gegründet und erschien von 1902 bis 1921. Vom Jahr 1914 an wurde die Herausgabe von Sakamoto Setchô 坂元雪鳥 (1879–1938) übernommen.

12 YANAGISAWA Hideki (1944), S. 6.

13 IKENOUCI Nobuyoshi (1924/1992), S. 289.

Mit 6 Jahren hatte er 1842 auf der Bühne der Hauptburg (*honmaru*) im Edo-Schloß seinen ersten Bühnenauftritt. Er spielte die Rolle des Ushiwakamaru im Stück „Sekihara yoichi“. <sup>14</sup> Bis zum Ende der Edo-Zeit spielte er über 100 Mal auf den Bühnen im Edo-Schloß. <sup>15</sup>

1848, als er 12 Jahre alt war, fand ein großes *kanjin-nô* 勧進能 <sup>16</sup> unter der Leitung der Hôshô-Schule im Ort Kanda Sujichigaibashi statt. Dieses *kanjin-nô* fand zum letzten Mal beim Edo-Bakufu statt; es wurde von Februar bis Mai insgesamt 15 Tage lang aufgeführt. <sup>17</sup> In dieser Zeit spielte Hôshô Kurô in 15 Stücken mit. <sup>18</sup>

Aufgrund des Todes des 12. Shôgun Tokugawa Ieyoshi (1793–1853) trat der Vater Hôshô Kurôs, Yagorô, 1853 von der Stelle des Leiters der Hôshô-Schule zurück. Nach dem Rücktritt seines Vaters trat er mit 17 Jahren dessen Nachfolge an. Als 16. Leiter der Hôshô-Schule änderte er seinen Namen und wurde fortan Kurô Tomoharu 九郎知栄 genannt. <sup>19</sup> 1854, als er 18 Jahre alt war, sang Hôshô Kurô bei der Zeremonie *utaizome* „Tôboku“. Das war seine erste Handlung als Leiter der Schule (*iemoto* 家元) bei einer offiziellen Zeremonie des Bakufu. Sein Vater Yagorô zog etwa 1862 nach Kanazawa und ging in den Ruhestand. Er starb 1863. <sup>20</sup>

Als Hôshô Kurô 32 Jahre alt war, fand die Meiji-Restauration statt (1868). Unter der neuen Regierung durfte er zwar als *chôshin* 朝臣 tätig sein, <sup>21</sup> aber sehr bald (1870) stellte er an die Regierung den Antrag, in den Ruhestand treten zu dürfen. <sup>22</sup> In Tôkyô zog er in den Stadtteil Nihonbashi und stieg in den Handel mit Reiswein und Wachs ein. Er änderte seinen Namen in Igaya Kusuke 伊賀屋九助 und verwendete zum ersten Mal einen Abakus. <sup>23</sup> 1871 wollte er als Händler anerkannt werden und reichte daher bei der Regierung den Antrag auf Wechsel des gesellschaftlichen Status ein. Im gleichen Jahr heiratete er eine

14 Das Stück „Sekihara yoichi“ gehört zur 4. Kategorie der Nô-Stücke (*yobanme-mono*). Der Autor ist unbekannt.

15 Er spielte vom Jahr 1842 bis zum Jahr 1861 auf den Bühnen im Edo-Schloß (*honmaru-butai* und *nishinomaru-butai*) 102 Mal. (YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 143–147.)

16 *Kanjin-nô* ist eine öffentliche Nô-Aufführung außerhalb des Bakufu, mit der z.B. für die Reparatur von Tempeln Geld gesammelt wurde.

17 Vom 5. Februar bis zum 13. Mai.

18 Ebira“, „Ôeyama“, „Makiginu“, „Kakitsubata“, „Tsunemasa“, „Hashibenkei“, „Funabenkei“, „Tadanobu“, „Sumiyoshimôde“, „Ran“, „Daibutsukuyô“, Hôkazô“, „Kosode soga“, „Youchi soga“, „Hagoromo“. (YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 9–10; IKENOUCI, *op. cit.*, S. 288.)

19 YANAGISAWA (1944), S. 12.

20 *Ibid.*, S. 12–15.

21 *Ibid.*, S. 16.

22 IKENOUCI (1924/1992), S. 291, FURUKAWA Hisashi: *Meiji Nôgakushi josetsu*. Tôkyô: Wanya shoten 1969, S. 20.

23 YANAGISAWA (1944), S. 18; IKENOUCI (1924/1992), S. 292, S. 4–5; FURUKAWA (1969), S. 20.

Frau namens Fuku.<sup>24</sup> Doch sein Handel blieb erfolglos, weshalb er sich entschloß, noch einmal den Beruf zu wechseln. Er zog in den Stadtteil Itabashi um und gab bei der Regierung an, nun Bauer werden zu wollen.<sup>25</sup>

Dennoch blieb er der Nô-Welt verbunden. Vom Jahr 1873 an trat er immer öfter auf der Bühne des Umewaka Minoru auf. Dieser hatte ihn eindringlich darum gebeten, in seinem Hause aufzutreten.<sup>26</sup> Nichts wünschte sich Umewaka Minoru sehnlicher, als die aktive Teilnahme des Hôshô Kurô an der Nô-Welt, denn er hatte erkannt, daß die besondere Fähigkeit von Hôshô Kurô als Leiter einer Nô-Schule (*tayû*) für die Wiederbelebung der Nô-Welt unverzichtbar ist.<sup>27</sup>

Im April 1876 fanden die Nô-Aufführungen in Anwesenheit des Kaisers (*tenran-Nô* 天覧能) im Haus von Iwakura Tomomi 岩倉具視 (1825–1883) statt,<sup>28</sup> der nach der Rückkehr von seinen Reisen durch Amerika und Europa<sup>29</sup> von der Notwendigkeit der Wiederbelebung des Nô als einer repräsentativen Kunst für den neuen Staat überzeugt war.<sup>30</sup> Bei der Auswahl der in Frage kommenden Schauspieler dachte man zuerst nur an die Schauspieler aus der Schule des Umewaka Minoru. Doch nach den Bemühungen von Umewaka Minoru wurde schließlich auch Hôshô Kurô in den Kreis der Auserwählten aufgenom-

24 Yanagisawa (1944), S. 18; IKENOUCI (1924/1992), S. 292; KURATA Yoshihiro: *Meiji no Nôgaku*, Bd. 1, Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkô-kai, Kokuritsu Nôgaku-dô 1994, S. 19. Nach kurzer Zeit ließ Hôshô Kurô sich aber wieder von ihr scheiden. (Wann genau und warum ist nicht bekannt.) (YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 42; IKENOUCI, *op. cit.*, S. 293.)

25 YANAGISAWA (1944), S. 18, FURUKAWA (1969), S. 21.

26 YANAGISAWA (1944), S. 19–22, FURUKAWA (1969), S. 21–22.

27 YANAGISAWA (1944), S. 19–20. Durch die Aufforderung Umewaka Minorus angeregt, begann Hôshô Kurô sich ernsthaft mit dem Gedanken zu tragen, wieder zur Nô-Welt zurückzukehren. Da seine Arbeit als Bauer keinen Erfolg hatte, zog er um das Jahr 1874 wieder in den Stadtteil Fukagawa und wollte seine Arbeit als Nô-Schauspieler in der neuen Zeit vorbereiten. (YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 21.)

28 Diese Veranstaltungen waren am 4., 5. und 6. April 1876. Dabei waren am 4. April sogar der Kaiser (*tennô*), die Kaiserin (*kôgô*) und die Mutter des Kaisers (*kôtaigô*), am 5. April die Kaiserin und die Mutter des Kaisers und am 6. April andere Mitglieder der Kaiserfamilie und einige Leute der *kazoku* 華族-Schicht zugegen und schauten sich die Nô-Darbietungen an. Das war die erste Nô-Aufführung, bei der der Kaiser anwesend war. (UMEWAKA Minoru: *Umewaka Minoru nikki*, Bd. 3, Tôkyô: Yagi shoten 2002, S. 132–134; YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 22–26; IKENOUCI, *op. cit.*, S. 43–46; FURUKAWA, *op. cit.*, S. 15–17.)

29 Die so genannte Iwakura-Mission (1871–1873).

30 Nachdem die Gruppe sich in Berlin eine Operaufführung angesehen hatte (am 11. März 1873), war sie davon überzeugt, daß eine repräsentative Kunstform für einen modernen Staat unbedingt erforderlich sei, um auch internationale Anerkennung zu erfahren. Dabei wurde die westliche Oper mit dem Nô verglichen. (PANTZER, Peter (Hg.): *Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873*. München: iudicium Verlag 2002, S. 60; TANAKA Akira (Hg.): *Beiô kairan jikki*, Bd. 3, Tôkyô: Iwanami shoten 1979, S. 314.)

men.<sup>31</sup> Umewaka Minoru wollte Hôshô Kurô einen Bühnenauftritt vor den Augen Iwakura Tomonis verschaffen, um ihm so die Chance zu geben, wieder in die aktive Nô-Welt aufgenommen zu werden.<sup>32</sup> Umewaka hatte Erfolg und Iwakura Tomomi, der einer adligen gesellschaftlichen Schicht (*kazoku*) angehörte, erkannte, daß für die Wiederbelebung der Nô-Welt Hôshô Kurô als Leiter einer Nô-Schule unersetzlich ist. Iwakura lud Hôshô danach oft ein, ließ Nô-Stücke aufführen und nahm bei ihm selbst Unterricht in Nô-Gesang und Nô-Tanz.<sup>33</sup> Nach diesen positiven Erfahrungen entschied sich Hôshô Kurô, wieder in die Nô-Welt zurückzukehren.<sup>34</sup>

Im Jahre 1878 wurde im Palast in Aoyama für die Mutter des Kaisers, Eishô *kôtaigô* 英照皇太后,<sup>35</sup> eine Nô-Bühne gebaut, und am 5. Juli desselben Jahres fand dort die erste Nô-Aufführung statt. Dabei spielte Hôshô Kurô das Stück „Dôjôji“.<sup>36</sup> Insbesondere nach dieser Veranstaltung unterstützten die Angehörigen der Adelsschicht Nô und Nô-Schauspieler in immer stärkerem Maße, und Hôshô Kurô und Umewaka Minoru gehörten zu den aktivsten Nô-Schauspielern.<sup>37</sup>

31 YANAGISAWA (1944), S. 24; FURUKAWA (1969), S. 21. Was Hôshô Kurô am ersten Tag (4. April) spielte, war die Form *hannô* 半能 des Stückes „Kumasaka“, d. h. nur die zweite Hälfte dieses Stückes. Am zweiten Tag (5. April) spielte er das ganze Stück „Momijigari“ und am dritten Tag (6. April) auch das ganze Stück „Mochizuki“. (UMEWAKA, *op. cit.*, S. 132–134, YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 25–26; IKENOUCI, *op. cit.*, S. 43–46, FURUKAWA, *op. cit.*, S. 21.) Über den Auftritt von Hôshô Kurô berichtete Nakatsuka Yukiko in dem Panel „Exploring, expanding, and crossing borders into and through the Meiji period: Noh performer, the first Umewaka Minoru (1828–1909)“ bei der „11th International Conference of the EAJS“ (31. August – 3. September 2005 in Wien) mit dem Titel „Umewaka Minoru ni miru nôgaku no hibi“ (The first Umewaka Minoru and his daily performance practice of Nô).

32 YANAGISAWA (1944), S. 23–24.

33 YANAGISAWA (1944), S. 27.

34 YANAGISAWA (1944), S. 27–29.

35 Eishô *kôtaigô* besuchte gerne Nô-Aufführungen und hatte am 14. Juni 1878 den Schauspielern Hôshô Kurô, Kanze Kiyotaka 観世清孝, Umewaka Minoru, Kongô Yuiichi 金剛唯一 und dem Kyôgen-Schauspieler Miyake Shôichi 三宅庄市 3.000 Yen für Kostüme gewährt, da sie das Nô nicht nur zu ihrer Unterhaltung sehen, sondern auch als nationale Kunst unterstützen wollte. (UMEWAKA, *op. cit.*, S. 225; YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 30.) Eine Ausführliche Untersuchung dieser finanziellen Zuwendung findet sich bei Kobayashi Seki in „Aoyama taigû gosho onnô goyô gakari tenmatsu – „Umewaka Minoru nikki“ o tadotte –“; in: *Musashino daigaku Nôgaku shiryô sentô kiyô*, Nr. 16, 2005, S. 54–76.

36 Dabei waren der Kaiser, die Kaiserin, die Mutter des Kaisers (Eishô *kôtaigô*), andere Mitglieder der kaiserlichen Familie und mehrere Mitglieder der *kazoku*-Schicht, einschließlich Iwakura Tomomi als Zuschauer anwesend. Die Nô-Schauspieler, die zu diesem Anlaß als Hauptspieler (*shitekata*) auftraten, waren Kongô Yuiichi, Kanze Tetsunojô 観世鍬之丞, Hôshô Kurô, Umewaka Minoru und Kongô Taiichirô 金剛泰一郎. (UMEWAKA, *op. cit.*, S. 228–229; YANAGISAWA, *op. cit.*, S. 29–33; IKENOUCI, *op. cit.*, S. 63–64; FURUKAWA, *op. cit.*, S. 23–25.)

37 YANAGISAWA (1944), S. 33.

Im Jahre 1881 wurde die Nôgaku-sha 能楽社, eine Gesellschaft zur Bewahrung des Nô, gegründet; ihr Vorsitzender war Iwakura Tomomi.<sup>38</sup> Die wichtigste Aufgabe dieser Gesellschaft war die Unterstützung der Nô-Schauspieler. Im Jahr 1881 wurde eine Nô-Bühne in der Gegend von Shiba in Tôkyô errichtet, Shiba-Nôgakudô 芝能楽堂 genannt.<sup>39</sup> Am 16. April 1881 fand auf dieser Bühne die erste Aufführung statt: Hôshô Kurô gab das Stück „Takasago“.<sup>40</sup> Es ist von besonderer Bedeutung, daß auf dieser Bühne auch die erste öffentliche Nô-Aufführung stattfand,<sup>41</sup> denn dadurch konnten die Nô-Schauspieler wieder von ihren Einkünften als professionelle Nô-Schauspieler leben.<sup>42</sup> Am 1. Juli 1896 wurde die Nôgaku-sha zu Nôgaku-kai 能楽会 umbenannt, in der nun nicht nur Angehörige der Adelschicht, sondern auch Nô-Schauspieler und Nô-Forscher Mitglied werden konnten.<sup>43</sup> Als die Mutter des Kaisers, Eishô *kôtaigô*, am 11. Januar 1897 starb, gerieten die Aktivitäten der Nôgaku-kai ins Stocken. Die Shiba-Nôgakudô zog im Jahre 1902 in den Yasukuni-Schrein um.<sup>44</sup> In dieser Zeit der Stagnation begann Ikenouchi Nobuyoshi (1858–1934), ein Nô-Gelehrter und Förderer,<sup>45</sup> im Jahre 1902 damit, die Zeitschrift *Nôgaku* herauszugeben, um das Interesse am Nô-Theater in der neuen Gesellschaft durch die Belebung der wissenschaftlichen Forschung über Nô wach zu halten.<sup>46</sup>

In dieser Zeit des Umbruchs in der Nô-Welt bemühte sich auch Hôshô Kurô darum, das Nô wieder zu beleben. Unter anderem sorgte er sich um die Förderung der Nô-Musiker (*hayashi-kata*), deren Zahl nach der Meiji-Restauration

38 YANAGISAWA (1944), S.34–35; IKENOUCI (1924/1992), S.89–100; FURUKAWA (1969), S.26–27. Dabei waren die Mitglieder hauptsächlich Angehörige der *kazoku*-Schicht.

39 UMEWAKA (2002; Bd.3), S.357–358; KURATA (1994), S.168–169; YANAGISAWA (1944), S.36–39; IKENOUCI (1924/1992), S.109–114; FURUKAWA (1969), S.27–31.)

40 Dabei waren die Mutter des Kaisers und andere Mitglieder der *kazoku*-Schicht anwesend. Am 17. und 18. April fanden auf dieser Bühne weitere Nô-Aufführungen statt, dabei trat Hôshô Kurô auch auf der Bühne auf und spielte die Stücke „Nomori“ (17. April) und „Kochô“ (18. April). (UMEWAKA, *op.cit.*, S.357–358; KURATA, *op.cit.*, S.168–169; YANAGISAWA, *op.cit.*, S.36–38.; IKENOUCI, *op.cit.*; S.112–114; FURUKAWA, *op.cit.*, S.30–31.)

41 Am dritten Tag dieser Aufführungen (18. April) wurden Eintrittskarten verkauft und das Nô wurde öffentlich aufgeführt. (UMEWAKA, *op.cit.*; S.358, KURATA, *op.cit.*, S.169; YANAGISAWA, *op.cit.*, S.38; IKENOUCI, *op.cit.*, S.113.)

42 YANAGISAWA (1944), S.38–39.

43 YANAGISAWA (1944), S.78–80; IKENOUCI (1924/1992), S.175–183.; FURUKAWA (1969), S.40–46.

44 YANAGISAWA (1944), S.96–98; IKENOUCI (1924/1992), S.118–120.

45 SCHOLZ-CIONCA, Stanca / OSHIKIRI Hôko: „Der Adler und die Chrysantheme. Nô-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg“, in: *NOAG* 175–176, 2004, S.26, Fußnote Nr.17.

46 IKENOUCI (1924/1992), S.217–219; FURUKAWA (1969), S.58–59; NISHINO Haruo: „IKENOUCI Nobuyoshi – Nôgaku shinkô no shôgai“, in: NANKAI HÔSÔ SANPÂKU BIJUTSU-KAN (Hg.): *Nôgaku e no gyôseki o tataeru – IKENOUCI Nobuyoshi ten*. Matsuyama: Nankai hôsô sanpâku bijutsu-kan 1992, S.8.



sehr stark zurückgegangen war.<sup>47</sup> Er sichtete alle 210 Nô-Stücke, die zur traditionellen Überlieferung der Hôshô-Schule gezählt wurden, und strich aus diesem Kanon 30 Stücke, die er für zu unbedeutend hielt.<sup>48</sup>

1903, als er 67 Jahre alt war, spielte er das Stück „Sekidera komachi“, das bis heute anerkanntermaßen zu den wichtigsten Nô-Stücken gehört.<sup>49</sup> 1906, mit 70 Jahren, entschied er sich dazu, nichts mehr aufzuführen und endlich in den Ruhestand zu gehen. Im April desselben Jahres gab er mit „Ataka“ seine letzte Aufführung.<sup>50</sup>

1909 starb Umewaka Minoru.<sup>51</sup> Acht Jahre später, 1917, an einem Freitag, erkältete sich Hôshô Kurô und bekam sehr hohes Fieber. Am 9. März gegen Mitternacht verschlechterte sich sein Zustand plötzlich, und er verstarb. Er wurde 80 Jahre alt.<sup>52</sup>

### Hôshô Kurôs Ideen zur Nô-Kunst

Die Gespräche mit Hôshô Kurô sind in der Zeitschrift *Nôgaku* vom Herausgeber Ikenouchi Nobuyoshi zusammengestellt worden. Ikenouchi selbst interviewte Hôshô Kurô. Ikenouchi war die Veröffentlichung dieser Gespräche sehr wichtig, denn für ihn sind die Aussagen von Hôshô Kurô für die Menschen, die sich mit der Nô-Kunst beschäftigen, wie goldene Worte.<sup>53</sup>

In den gesamten Bänden der Zeitschrift *Nôgaku*<sup>54</sup> finden sich insgesamt 46 Interviews mit Hôshô Kurô.<sup>55</sup> Ihr Inhalt kann 6 Themen zugeordnet werden: 1) der Nô-Kunstweg (*Nô-geidô* 能芸道) und das Training (*tanren* 鍛錬); 2) die geistige Einstellung der Nô-Schauspieler; 3) die Amateure (*shirôto* 素人) und die Professionellen (*kurôto* 玄人); 4) die gesellschaftliche Unterstützung für die Nô-Schauspieler und ihre Kunstfertigkeit; 5) Nô und Kabuki und 6) einige konkrete Themen (z.B. die Förderung der Nô-Musiker, die Entfernung von Nô-Stücken aus dem Kanon, die Hinweise auf den Nô-Gesang (*utai* 謡), das Nô in der Edo-Zeit, die Situation der Nô-Welt in der Meiji-Zeit, usw.).

47 YANAGISAWA (1944), S. 86–89.

48 Es handelt sich dabei um folgende Stücke: „Hakurakuten“, „Tôbôsaku“, „Ôyashiro“, „Nezame“, „Shirahige“, „Kusenoto“, „Tamanoi“, „Dômyôji“, „Rinzô“, „Fushimi“, „Gendayû“, „Urashima“, „Tomoakira“, „Yûgao“, „Hotokenohara“, „Futarishizuka“, „Sumiyoshimôde“, „Karasemi“, „Daraniochiba“, „Niwatoritatsuta“, „Ukifune“, „Aisomegawa“, „Goô“, „Hôkan“, „Genpukusoga“, „Sekiharayoichi“, „Ikkakusennin“, „Matsuyamakagami“, „Hitachibiki“, „Chibiki“. (YANAGISAWA, *op.cit.*, S. 90.)

49 YANAGISAWA (1944), S. 92–94.

50 *Ibid.*, S. 101–104.

51 *Ibid.*, S. 112.

52 *Ibid.*, S. 140–142.

53 Hôshô Kurô (1903, Bd. 1, Nr. 15), S. 50; (1905, Bd. 3, Nr. 1), S. 21; (1905, Bd. 3, Nr. 7), S. 10; (1906, Bd. 4, Nr. 7), S. 30; (1907, Bd. 5, Nr. 11), S. 26; (1908, Bd. 6, Nr. 1), S. 26; (1908, Bd. 6, Nr. 2), S. 25; (1911, Bd. 9, Nr. 1), S. 58.

54 Von der Zeitschrift *Nôgaku* gibt es insgesamt 18 Bände.

55 Siehe Literaturliste am Ende dieses Aufsatzes.

Im Folgenden werden die Ideen von Hôshô Kurô zu den Themen 1) bis 5) analysiert.

### 1. Der Nô-Kunstweg (*Nô-geidô*) und das Training (*tanren*)

Seine Idee über den Nô-Kunstweg (*Nô-geidô*) bezieht sich auf das Training (*tanren*) und das Üben (*keiko* 稽古) der Nô-Schauspieler. Dazu sagt er:

Außer dem Training und dem Üben gibt es keine Weise, diese Kunst (*nô*) zu beherrschen.<sup>56</sup>

Um das Nô als professioneller Schauspieler vor anderen Leuten vorzuführen, muß man sehr lange üben und sich die Wahrnehmung des Singens und des Tanzens im Körper einprägen.<sup>57</sup>

Dieses körperliche „Einprägen“ der Wahrnehmung braucht seine Zeit:

Die Kunst des Nô kann nicht durch flüchtige Übungen zur Ausführung gebracht werden.<sup>58</sup>

Wenn man sich nicht von Jugend an ohne jede Nachlässigkeit ausbildet und genug trainiert, wird man keine würdige Kunst zustande bringen.<sup>59</sup>

Hôshô Kurô vergleicht diese Trainingsweise im Nô mit der alten Textilfärbetechnik:

Das Merkmal des Trainings im Nô ist es, im Innersten sich aufs Äußerste zu bemühen, ohne dies nach Außen hin zu zeigen. Das ist der alten Textiltechnik vergleichbar, die bei der Färbung auch derjenigen Fäden, die unsichtbar auf der Rückseite sind, mit der größten Mühe und Sorgfalt zu Werke geht.<sup>60</sup>

Er fährt fort:

Kunst, die durch augenblickliche Geschicklichkeit und Talent geschaffen wird, ist zu Anfang interessant, aber sie wird schnell langweilig. Kunst, die jedoch durch langes Üben und Trainieren entsteht, fällt zunächst nicht ins Auge, aber sie wird zu leuchten beginnen und das Publikum faszinieren, denn man strengt sich zwar sehr an, aber niemand bemerkt es. Das wahre Gute ist nie langweilig.<sup>61</sup>

Hôshô Kurô betont also die Kontinuität der Kunst durch langes und ausdauerndes Training. Nur durch dieses Training wird die Wahrnehmung des Nô im Körper der Nô-Schauspieler eingepägt, und nur so kann eine wahre und tiefe Kunst bei der Aufführung hervorgebracht werden.

56 HÔSHÔ Kurô: „Yo no zen doryoku“, in: *Nôgaku*, Bd. 12, Nr. 10, 1914, S. 53.

57 HÔSHÔ Kurô: „Nôgaku no yô wa tanren ni ari“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 4, 1904, S. 42.

58 HÔSHÔ Kurô: „Nôgaku o taisetsu ni subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd. 5, Nr. 5, 1907, S. 29–30.

59 HÔSHÔ Kurô: „Nôgaku no hin'i“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 7, 1904, S. 31.

60 HÔSHÔ Kurô: „Nôgakushi no kushin wa hito no shirazaru tokoro ni ari“, in: *Nôgaku*, Bd. 6, Nr. 8, 1908, S. 41.

61 HÔSHÔ Kurô: „Yoi mono wa mizame ga senu“, in: *Nôgaku*, Bd. 8, Nr. 7, 1910, S. 36.

## 2. Die geistige Einstellung der Nô-Schauspieler

Hôshô Kurô ist der Ansicht, daß der Nô-Schauspieler auch seinen Geist trainieren muß, um die körperlichen Übungen durchführen zu können. Über die geistige Einstellung, die dem Nô-Schauspieler eigen sein muß, sagte er:

Die Nô-Schauspieler sollen zuerst die Nô-Kunst schätzen und sie von sich aus selbst erforschen.<sup>62</sup>

Man soll auch Leute aus den anderen Schulen nach ihrer Meinung fragen, wenn ihre Kunst ausgezeichnet ist.<sup>63</sup>

Er sagt, „das Wichtigste für die geistige Einstellung der Nô-Schauspieler ist es, die Grenzen seiner eigenen Fähigkeiten zu erkennen.“<sup>64</sup> Und man soll „unbedingt vermeiden, Arroganz zu entwickeln und seine Fehler zu leugnen“.<sup>65</sup> Nach Hôshô Kurô „entwickelt sich Arroganz, wenn man seine Schwächen nicht erkennt“<sup>66</sup> und „um die Schwierigkeiten der Kunst nicht weiß“.<sup>67</sup> Arroganz wird man vermeiden, „wenn man seine Kunst verbessert und ihre Schwierigkeiten bemerkt“.<sup>68</sup> Für den guten Nô-Schauspieler ist es also kein gangbarer Weg, „daß man seine Unfähigkeit leugnet, weil man lässig ist und seine Fehler verbergen will“.<sup>69</sup> Es gibt nur eine mentale Einstellung, mit der man in der Lage ist, seine Fähigkeiten beständig zu verbessern: Man schätzt seine Fähigkeiten stets geringer ein, als sie sein mögen. In Hôshô Kurôs Worten:

Auch wenn man versucht hat, sehr viel zu üben, muß man immer daran denken, daß man noch nicht genug geübt hat. Nur wenn man denkt, daß die eigene Fähigkeit noch nicht vollständig entwickelt ist, will man weiter lernen und seine Fähigkeit verbessern. Erst durch diese Einstellung kann die Kunst vertieft werden.<sup>70</sup>

## 3. Die Amateure (*shirôto*) und die Professionellen (*kurôto*)

Diese Art von Training ist verantwortlich für den wesentlichen Unterschied zwischen den Amateuren und den professionellen Schauspielern. Beide werden von Hôshô Kurô klar unterschieden:

Die Professionellen lehre ich von ihrer Kindheit an Nô in seiner Gesamtheit, deswegen übe ich bei ihnen keine Nachsicht.<sup>71</sup>

Die Amateure lernen Nô nur zu ihrem Vergnügen und müssen nicht davon leben. Deswegen müssen sie nicht üben, bis sie Blut spucken.<sup>72</sup>

62 HÔSHÔ Kurô: „Gei wa okotaru ni susamu“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 17, 1903, S. 33.

63 HÔSHÔ Kurô: „Gei wa kakin naki o moppara to subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd. 6, Nr. 2, 1908, S. 25.

64 HÔSHÔ Kurô: „Geinin no honryô“, in: *Nôgaku*, Bd. 4, Nr. 3, 1906, S. 28.

65 HÔSHÔ Kurô: „Gigei ni tsuite no nidai kinmotsu“, in: *Nôgaku*, Bd. 4, Nr. 11, 1906, S. 32.

66 HÔSHÔ Kurô: „Geinin no honryô“, in: *Nôgaku*, Bd. 4, Nr. 3, 1906, S. 28–29.

67 HÔSHÔ Kurô: „Gigei ni tsuite no nidai kinmotsu“, in: *Nôgaku*, Bd. 4, Nr. 11, 1906, S. 32.

68 *Ibid.*, S. 32.

69 *Ibid.*, S. 33.

70 HÔSHÔ Kurô: „Gei ni kurushimazaru bekarazu“, in: *Nôgaku*, Bd. 3, Nr. 7, 1905, S. 11.

71 HÔSHÔ Kurô: „Yôkyokudan“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 2, 1902, S. 19.

Der Unterschied zwischen Professionellen und Amateuren hängt somit nur von der Dauer des Trainings ab, und er beruht nicht etwa auf unterschiedlichem Talent. Er bekräftigt vielmehr, „daß es auch unter den Amateuren geschickte Leute gibt, die wirklich gut Nô spielen können.“<sup>73</sup>

#### **4. Die gesellschaftliche Unterstützung für die Nô-Schauspieler und ihre Kunstfertigkeit**

Aus den bisherigen Betrachtungen der Ideen Hôshô Kurô wird deutlich, daß der Nô-Schauspieler sich der Tiefe der Nô-Kunst bewußt sein und sowohl körperlich als auch geistig sehr gut trainiert sein muß. Welche Stellung sollen Hôshô Kurô zufolge die Nô-Schauspieler in der Gesellschaft einnehmen, damit sie ihre Fertigkeit verbessern können?

In der Edo-Zeit hatten die Nô-Schauspieler genug Muße, sich um die Verbesserung ihrer Kunstfertigkeit zu kümmern, da sie ja von der Regierung finanziell unterstützt wurden und sich daher nicht selbst um alltägliche Dinge bemühen mußten.<sup>74</sup>

Nach der Meiji-Restauration aber hatten die Nô-Schauspieler, wie gesagt, ihren privilegierten Sozialstatus verloren. Nach Hôshô Kurô war es für „die Nô-Schauspieler sehr schwer, aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Lage der Zeit und weil viele dazu gezwungen waren, auf andere Weise Geld zu verdienen, die richtige künstlerische Einstellung zu finden.“<sup>75</sup> Der Grund liegt darin, „daß sie in einem Widerspruch gefangen sind. Wenn sie sich um das Alltagsleben kümmern, können sie ihre Fähigkeiten nicht ausreichend verbessern, und wenn sie sich mit ihrer Kunst beschäftigen, bekommen sie im Leben Schwierigkeiten.“<sup>76</sup> Der Ausweg aus diesem Konflikt besteht für sie darin, das Niveau ihrer Kunst stetig zu erhöhen. Hôshô Kurô behauptet, zu jeder Zeit sei es das Wichtigste gewesen, daß die Nô-Schauspieler ihre Fähigkeiten ständig verbesserte. Er beurteilte die neue Situation des Nô in der Meiji-Zeit folgendermaßen:

Ich glaube, jeder Nô-Schauspieler kann jetzt, anders als in der Edo-Zeit, seine eigenen Fähigkeiten entwickeln. Sie werden sofort anerkannt und vom Publikum honoriert. Wenn die Nô-Schauspieler ihre Fähigkeiten weiter verbessern und wirklich Talent haben, können sie auch weitere Fortschritte machen und so gesellschaftliche Anerkennung erlangen. Wenn sie aber kein echtes Talent besitzen, wird ihre Unfähigkeit sofort deutlich und sie können in der heutigen Gesellschaft nicht mehr überleben.<sup>77</sup>

---

72 HÔSHÔ Kurô: „Shirôto to kurôto“, in: *Nôgaku*, Bd. 6, Nr. 7, 1908, S. 42. Hôshô Kurô erwähnt, er habe selbst bei den Übungen des Nô-Gesangs in seiner Jugendzeit oft Blut gespuckt. (HÔSHÔ Kurô: „Kaikyûdan ippan“, in: *Nôgaku*, Bd. 3, Nr. 1, 1905, S. 21.)

73 HÔSHÔ Kurô: „Ginô no teido“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 12, 1903, S. 37.

74 HÔSHÔ Kurô: „Gigei o daiichi to subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd. 12, Nr. 1, 1914, S. 27.

75 *Ibid.*, S. 27.

76 *Ibid.*, S. 27.

77 *Ibid.*, S. 28.

## 5. Nô und Kabuki

Da die Nô-Schauspieler in der Edo-Zeit privilegiert waren, wollten sie nicht gemeinsam mit anderen Künstlern auftreten, die der niedrigsten sozialen Schicht angehörten, wie z.B. den Kabuki- oder Shamisen-Spielern.<sup>78</sup>

Hôshô Kurô dachte jedoch über diese Beziehung ganz anders. Für ihn waren im Hinblick auf die Ausbildung Nô und Kabuki im Wesentlichen gleich:

Sowohl beim Nô als auch beim Kabuki ist das Wichtigste die Schaffung von Kunst durch Training.<sup>79</sup>

Obwohl eine vorübergehend interessante Kunst in der Gesellschaft sich einer großen Popularität erfreut, kann sie nicht ewig fortbestehen, wenn sie durch kein echtes Training entstanden ist. Der Grund dafür, daß Nô und Kabuki seit langer Zeit überliefert werden, liegt in der Kunstfertigkeit, die durch das Training von Kindheit an erlangt wird.<sup>80</sup>

Hier wird deutlich, daß die Kontinuität der körperlichen Wahrnehmung durch das andauernde Training über die Genregrenzen hinaus universell ist.

Dennoch lehnte Hôshô Kurô den Wunsch des Kabuki-Schauspielers Ichikawa Danjûrô IX 九世市川団十郎 (1838–1903) nach Nô-Unterricht ab. Der Grund lag aber für Hôshô Kurô nicht im Unterschied der gesellschaftlichen Stellung von Nô- und Kabuki-Schauspielern, sondern im Unterschied der konkreten Art und Weise der Kunstausbübung:

Weil alle Menschen heutzutage, anders als früher, gleichberechtigt sind, hatte ich seinen Wunsch nicht deshalb abgelehnt, weil die Kabuki-Spieler als *kawara-mono* 河原者 verachtet wurden, sondern weil ich seine Kunst sehr schätze ... Auch im Kabuki wird zwar der Nô-Gesang gesungen und der Nô-Tanz gespielt, aber diese werden nach dem Gesetz der Kabuki-Kunst ausgeführt. Deswegen müssen die Kabuki-Spieler nicht unbedingt der Art und Weise des Nô folgen.<sup>81</sup>

Es gibt Kunst als Nô und Kunst als Kabuki. Das ist der Grund dafür, daß Hôshô Kurô Ichikawa Danjûrô keinen Nô-Unterricht erteilen wollte, denn jede Kunst soll in ihrem eigenen Bereich trainiert werden. Deswegen können die Kabuki-Schauspieler, obwohl sie auch Nô gelernt haben, die Kunst des Nô nicht vollständig beherrschen. Hôshô Kurô traf diese Entscheidung wegen seiner Hochschätzung der Körperlichkeit im Kabuki. Hier kommt eine neue Denkweise zum Ausdruck. Hôshô Kurô stellt das Nô auf die gleiche Ebene wie das Kabuki, und zwar in Hinsicht auf die Kontinuität der Kunst.

78 IKENOUCI Nobuyoshi: „Nôgaku o sekai ni shôkai subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd.3, Nr.8, 1905, S.6. Im Vergleich zu den Nô-Schauspielern besaßen die Schauspieler des Kabuki-Theaters, das in der Edo-Zeit unter den Bürgern (*chônin*) sehr populär war, den niedrigsten gesellschaftlichen Status, denn sie standen außerhalb der vier Stände und hatten den Paria-Status (*hinin*). Als solche wurden sie vom *eta-gashira*, dem Leiter der Unberühmbaren, kontrolliert und hatten für ihre Aufführungen Abgaben an ihn zu entrichten. (MORITA Yoshinori: „Tayû, yakusha no shakaiteki chi ni kansuru shiryô“, in: *Gakudai kokubun*, Nr.4, 1961, S.96.)

79 HÔSHÔ Kurô: „Nô to su-utai“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.6, 1914, S.4.

80 HÔSHÔ Kurô: „Gigei no kachi“, in: *Nôgaku*, Bd.2, Nr.8, 1904, S.25–26.

81 HÔSHÔ Kurô: „Onna dattemo“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.4, 1914, S.4–5.

## Zusammenfassung

Hôshô Kurô hat klar herausgestellt, was das Wichtigste für die Schaffung der Nô-Kunst ist: Es ist das Training der Nô-Schauspieler. Training (*tanren*) bedeutet, sich die Wahrnehmung des Nô-Spielens im Körper einzuprägen. Um diese Wahrnehmung zu erlangen und zu vervollkommen, müssen die Nô-Schauspieler sowohl körperlich als auch geistig trainieren. Beim geistigen Training muß unbedingt vermieden werden, Arroganz zu entwickeln und Schwächen und Fehler zu leugnen. Dies kann nur gelingen, wenn der Schauspieler darum weiß, wie tiefgründig die Nô-Kunst ist. Das Training des professionellen Nô-Schauspielers muß schon in der Kindheit beginnen. Und hierin liegt auch der Unterschied zwischen den Amateuren und den Professionellen begründet. Für die Kontinuität der körperlichen Wahrnehmung und die Vertiefung der Nô-Kunst müssen die Nô-Schauspieler intensiv an der Verbesserung ihrer Kunst arbeiten. Durch diese Anstrengungen und die daraus resultierenden Verbesserungen ihres Spiels können sie sich auch im alltäglichen Leben gesellschaftlich besser absichern. Nô und Kabuki sind durch das immerwährende Training im Hinblick auf die Kontinuität der Kunst im Wesentlichen gleich.

Diese Trainingsweise unterscheidet sich auch in der Moderne nicht von der traditionellen Methode der japanischen Kunst. Man kann den Schluß daraus ziehen, daß die Vertiefung der Kunst durch das körperliche Training über alle Zeitepochen hinaus universell ist. So ist es diese Methode, die auch in der neuen, veränderten Gesellschaft unverändert bestehen bleibt.

## Literaturverzeichnis

- FURUKAWA Hisashi (1969): *Meiji Nôgakushi josetsu*. Tôkyô: Wanya shoten.  
 HÔSHÔ Kurô (1902): „Yôkyokudan“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 2, S. 17–20.  
 — (1902): „Hagoromo sôdan“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 2, S. 19–22.  
 — (1903): „Ginô no teido“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 12, S. 37–39.  
 — (1903): „Gigei no shinpo wa tanren ni ari“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 15, S. 50–52.  
 — (1903): „Gei wa okotaru ni susamu“, in: *Nôgaku*, Bd. 1, Nr. 17, S. 32–33.  
 — (1904): „Nôgaku no yô wa tanren ni ari“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 4, S. 41–42.  
 — (1904): „Yôkyoku kyôju no junjo“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 4, S. 37–38.  
 — (1904): „Nôgaku no hin'i“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 7, S. 30–32.  
 — (1904): „Gigei no kachi“, in: *Nôgaku*, Bd. 2, Nr. 8, S. 24–26.  
 — (1905): „Kaikyûdan ippan“, in: *Nôgaku*, Bd. 3, Nr. 1, S. 21–24.  
 — (1905): „Gei ni kurushimazaru bekarazu“, in: *Nôgaku*, Bd. 3, Nr. 7, S. 10–12.  
 — (1905): „Hakobi wa utai nominarazu“, in: *Nôgaku*, Bd. 3, Nr. 10, S. 6–7.  
 — (1906): „Machiiri-Nô no hanashi“, in: *Nôgaku*, Bd. 4, Nr. 1, S. 67–68.  
 — (1906): „Geinin no honryô“, in: *Nôgaku*, Bd. 4, Nr. 3, S. 28–30.

- (1906): „Gigei no senseiryoku“, in: *Nôgaku*, Bd.4, Nr.7, S.29–31.
- (1906): „Gigei ni tsuite no nidai kinmotsu“, in: *Nôgaku*, Bd.4, Nr.11, S.32–33.
- (1907): „Nôgaku o taisetsu ni subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd.5, Nr.5, S.29–31.
- (1907): „Utai no shisei“, in: *Nôgaku*, Bd.5, Nr.7, S.51–54.
- (1907): „Hakobi wa utai nominarazu“, in: *Nôgaku*, Bd.5, Nr.7, S.72–73.
- (1907): „Utai no shinpo wa henkyô no mono narazu“, in: *Nôgaku*, Bd.5, Nr.8, S.36–37.
- (1907): „Gaisô no bi wa shinka ni arazu“, in: *Nôgaku*, Bd.5, Nr.11, S.26–27.
- (1908): „Kanjin-Nô no hanashi“, in: *Nôgaku*, Bd.6, Nr.1, S.26–28.
- (1908): „Gei wa kakin naki o moppara to subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd.6, Nr.2, S.25–26.
- (1908): „Utaibon no shuten ni suite“, in: *Nôgaku*, Bd.6, Nr.6, S.47–49.
- (1908): „Shirôto to kurôto“, in: *Nôgaku*, Bd.6, Nr.7, S.42–43.
- (1908): „Nôgakushi no kushin wa hito no shirazaru tokoro ni ari“, in: *Nôgaku*, Bd.6, Nr.8, S.40–41.
- (1908): „Seikô wa benkyô ni ari“, in: *Nôgaku*, Bd.6, Nr.8, S.40–41.
- (1909): „UMEWAKA Minoru ni tsuite“, in: *Nôgaku*, Bd.7, Nr.2, S.47–48.
- (1909): „Nôyakusha no kushin“, in: *Nôgaku*, Bd.7, Nr.7, S.29–31.
- (1909): „Yôkyoku kaihai no riyû“, in: *Nôgaku*, Bd.7, Nr.9, S.45–46.
- (1910): „Shôzoku ni tsuite“, in: *Nôgaku*, Bd.8, Nr.1, S.54–55.
- (1910): „Yoi mono wa mizame ga senu“, in: *Nôgaku*, Bd.8, Nr.7, S.36–37.
- (1910): „Nôgei no tôtoi yuen“, in: *Nôgaku*, Bd.8, Nr.11, S.27–28.
- (1911): „Nô no sakan mo kangaemono“, in: *Nôgaku*, Bd.9, Nr.1, S.57–58.
- (1911): „Nô to nenrei no kankei“, in: *Nôgaku*, Bd.9, Nr.4, S.36–37.
- (1911): „Hayashi-kata yôsei no jikkô“, in: *Nôgaku*, Bd.9, Nr.8, S.5–6.
- (1912): „Sentei to Nôgaku“, in: *Nôgaku*, Bd.10, Nr.8, S.24–26.
- (1913): „Fushi no komakaki wa warushi“, in: *Nôgaku*, Bd.11, Nr.1, S.51–52.
- (1913): „Kyûbaku jidai no gakuya“, in: *Nôgaku*, Bd.11, Nr.4, S.32–33.
- (1913): „Nôhyô ni tsuite“, in: *Nôgaku*, Bd.11, Nr.5, S.32–33.
- (1914): „Gigei o daiichi to subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.1, S.26–29.
- (1914): „Ori ni furete“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.2, S.86–88.
- (1914): „Onna dattemo“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.4, S.2–5.
- (1914): „Namida ito shigeshi“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.4, S.3–4.
- (1914): „Nô to su-utai“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.6, S.2–5.
- (1914): „Yo no zen doryoku“, in: *Nôgaku*, Bd.12, Nr.10, S.53–55.
- (1915): *Yôkyoku kuden*. Tôkyô: Nôgaku tsûshin-sha.

- IKENOUCI Nobuyoshi (1905): „Nôgaku o sekai ni shôkai subeshi“, in: *Nôgaku*, Bd. 3, Nr. 8, S. 4–7.
- (1924/1992): *Nôgaku seisui-ki. ge-kan: Tôkyô no Nô*. Tôkyô; neue Auflage von NISHINO Haruo: Tôkyô: Tôkyô sôgen-sha.
- KINOSHITA Fumitaka (1992): „Nô yakusha to katana – kanbun hachi nen ‚sarugaku hatto‘ o megutte“, in: *Tessen*, Nr. 405, Tôkyô: Tessenkai, S. 3–4.
- KOBAYASHI Seki (2005): „Aoyama taigû goshô onnô goyô gakari tenmatsu – ‚Umewaka Minoru nikki‘ o tadotte –“, in: *Musashino daigaku nôgaku shiryô sentâ kiyô*, Nr. 16. Tôkyô: Musashino daigaku Nôgaku shiryô sentâ, S. 54–76.
- KURATA Yoshihiro (1994): *Meiji no Nôgaku*, Bd. 1. Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkô-kai, Kokuritsu Nôgaku-dô.
- (1996): *Meiji no Nôgaku*, Bd. 3. Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkô-kai, Kokuritsu Nôgaku-dô.
- MIURA Hiroko / KETA Keiko / SHIROSAKI Yôko (2001): „Shodai Umewaka Minoru ni okeru chigyô-sho no imi to kachi – ‚nikki‘ o chûshin ni –“, in: *Musashino joshi daigaku Nôgaku shiryô sentâ kiyô*, Nr. 12. Tôkyô: Musashino joshi daigaku Nôgaku shiryô sentâ, S. 15–46
- (2002): „Shodai Umewaka Minoru ‚Rireki ryakusho‘ ni miru ningen kankei“, in: *Musashino joshi daigaku Nôgaku shiryô sentâ kiyô*, Nr. 13. Tôkyô: Musashino joshi daigaku Nôgaku shiryô sentâ, S. 1–46.
- (2003): „‚Umewaka Minoru nikki‘ no tôte jinbutsu tachi – shodai Umewaka Minoru shinseki jinmei-bo kô –“, in: *Musashino joshi daigaku Nôgaku shiryô sentâ kiyô*, Nr. 14, Tôkyô: Musashino joshi daigaku Nôgaku shiryô sentâ, S. 63–139.
- MIURA Hiroko / BEPPU Mariko / KAGAYA Shinko / KETA Keiko / KOBAYASHI Seki / NAKATSUKA Yukiko / TSUCHIYA Momoko (2004): „Umewaka Rokurô-ke zô ‚monnyû seimei nengetsu hikae‘ honkoku oyobi jinmei kaiseitsu (1)“, in: *Musashino daigaku Nôgaku shiryô sentâ kiyô*, Nr. 15. Tôkyô: Musashino daigaku Nôgaku shiryô sentâ, S. 1–37.
- MIURA Hiroko, KETA Keiko (2004): „‚Umewaka Minoru nikki‘ ni miru kachô to shite no shodai Umewaka Minoru – Hirano-ke tonô kakawari o chûshin ni“, in: *Gakugekigaku*, Nr. 11. Tôkyô: Gakugeki gakkai, S. 1–16.
- MIURA Hiroko / BEPPU Mariko / KAGAYA Shinko / KETA Keiko / KOBAYASHI Seki / NAKATSUKA Yukiko / TSUCHIYA Momoko (2005): „Umewaka Rokurô-ke zô ‚monnyû seimei nengetsu hikae‘ honkoku oyobi jinmei kaiseitsu (2)“, in: *Musashino daigaku Nôgaku shiryô sentâ kiyô*, Nr. 16. Tôkyô: Musashino daigaku Nôgaku shiryô sentâ, S. 13–53.
- MORITA Yoshinori (1961): „Tayû, yakusha no shakaiteki chii ni kansuru shiryô“, in: *Gakudai kokubun*, Nr. 4. S. 96–99.
- Nihon-shi dai-jiten* (1993): Nr. 2, Nr. 3, Nr. 5. Tôkyô: Heibon-sha.



- NISHINO Haruo (1992): „Ikenouchi Nobuyoshi – Nôgaku shinkô no shôgai“, in: NANKAI HÔSÔ SANPÂKU BIJUTSU-KAN (Hg.): *Nôgaku e no gyôseki o tataeru – Ikenouchi Nobuyoshi ten*. Matsuyama: Nankai hôsô sanpâku bijutsu-kan, S.3–17.
- OMOTE Akira (1972): „Utaizome zakkô, sono 1“, in: *Tessen*, Nr. 196, Tôkyô: Tessenkai, S.4.
- (1994): *Kita-ryû no seiritsu to tenkai*. Tôkyô: Heibon-sha.
- PANTZER, Peter (Hg.) (2002): *Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873*. München: iudicium Verlag.
- SAITO Kôson (Hg.) (1929): *Meijin Hôshô Kurô*. Tôkyô: Nôgaku shoin.
- (Hg.) (1934, 1935): *Hôshô Kurô kuden-shû*, Bd.1 (1935), Bd.2, Bd.3 (1934), Yôkyôku daikôza.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca (1998): „Outcast Imagery in Zeami's No“, in: ORTOLANI, Benito / LEITER, Samuel L. (Hg.): *Zeami and the Nô Theatre in the World*. New York, S.29–39.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca / OSHIKIRI Hôko (2004): „Der Adler und die Chrysantheme. Nô-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg“, in: *NOAG* 175–176. Hamburg, S.23–58.
- TANAKA Akira (Hg.) (1979): *Beiô kairan jikki*, Bd.3, Tôkyô: Iwanami shoten.
- UMEWAKA Minoru (1902): „Ishin tôji no Nôgaku“, in: *Nôgaku*, Bd.1, Nr.1, S.21–25.
- (2002, 2003): *Umewaka Minoru nikki*, Bd.1–4 (2002), Bd.5–7 (2003), Tôkyô: Yagi shoten.
- YANAGISAWA Hideki (1944): *Hôshô Kurô den*. Tôkyô: Wanya shoten.