

# Frauen und das Nô der Meiji-Zeit

## Vom Zeitvertreib höherer Töchter zum körperlich-geistigen Schulungsprogramm der japanischen Staatsbürgerin<sup>1</sup>

Barbara Geilhorn

Die Meiji-Restauration löste durch die massiv einsetzenden Kontakte zu westlichen Staaten eine allgemeine Modernisierung aus, die alle Bereiche von Gesellschaft und Kultur erfaßte. Am westlichen Modell orientierte Reformen sollten einer möglichen Kolonialisierung durch westliche Mächte vorbeugen und Japan einen ebenbürtigen Rang unter den modernen Nationen der Welt sichern. Dabei erhielt die Neudefinition japanischer Kulturproduktion nach „modernen“, westlichen Standards die Aufgabe einer „accumulation of cultural capital which positions Japan over its immediate neighbors and moves it out of Asia toward Europe“.<sup>2</sup> Auch das Nô-Theater erfuhr im Rahmen des Nationsbildungsprozesses eine neue Bewertung. Aus einer vom Aussterben bedrohten Gattung, die mit dem Zusammenbruch des Shôgunats ihre wirtschaftliche Basis verloren hatte, wurde ein Nationaltheater, das Japan auf dem internationalen Parkett als Kulturation repräsentieren sollte.<sup>3</sup> Eine rege Bautätigkeit von Nô-Bühnen sowie die Gründung der ersten Nô-Gesellschaften förderten diese Entwicklung.<sup>4</sup> Von ähnlicher Bedeutung für die Aufwertung des Nô war die Unterstützung seitens der Kaiserinwitwe Eishô (1833–1897) sowie Aufführungen in Anwesenheit des Tennô oder ausländischer Würdenträger.<sup>5</sup>

---

1 Dieser Beitrag entstand im Rahmen des interdisziplinären, durch die Volkswagen-Stiftung geförderten Forschungsprojektes „Zwischen Selbstbildern und Selbstwahrnehmung: Identitätswandel im japanischen Nô-Theater im Zeitalter der Internationalisierung“ der Japanologie Trier und dem Institut für Theaterwissenschaften, Mainz. Die Untersuchung der historischen sowie aktuellen Situation von Frauen auf der Nô-Bühne bildet ein zentrales Thema meines Dissertationsvorhabens.

2 ANDERSON 1997:46.

3 Vgl. die Beiträge von KOBAYASHI, MIURA, KAGAYA und OSHIKIRI in dieser Ausgabe.

4 1880 gründeten 48 Adelige die „Nô-Gesellschaft“ (*Nôgakusha* 能楽社), die erste Vereinigung, die sich die Förderung des Nô-Theaters zum Ziel gesetzt hatte. Das zugehörige Theater, *Shiba Nôgakudô*, wurde am 16.04.1881 in Anwesenheit der Kaiserinwitwe und 200 Mitgliedern des Hochadels feierlich eröffnet (s. KOMIYA 1956: 15 und 97f.).

5 Das erste *Tenran-nô* der neuen Epoche organisierte Iwakura Tomomi (1825–1883), herausragender Mentor des Nô in der Meiji-Zeit, 1876 in seiner Residenz (KOMIYA 1956: 14). Für

Im Kontext des Nationsbildungsprozesses wurde nicht nur die heimische Kulturproduktion, sondern auch die Struktur der japanischen Gesellschaft grundlegend reformiert, wobei der Neu- und Umdefinition der Geschlechterverhältnisse eine entscheidende Rolle innerhalb der Modernisierung zukam. Im Bereich des Theaters rückte mit der Aufhebung des Auftrittsverbots für Frauen 1891 die Einführung von Schauspielerinnen verstärkt ins Blickfeld der Modernisierungsbestrebungen,<sup>6</sup> ein Problem, das in allen Theatergattungen der Zeit diskutiert wurde.<sup>7</sup> Die ersten Schauspielerinnen des modernen Theaters (*shingeki* 新劇) galten bald als durchaus ambivalent bewertete Verkörperungen der „Neuen Frau“ (*atarashii onna* 新しい女), repräsentierten sie doch neue weibliche Rollenentwürfe und dies nicht nur auf der Bühne. Die Rolle, die Frauen in Verbindung mit dem Nô-Theater einnehmen sollten, stand dagegen im Einklang mit dem positiven Leitbild der „guten Ehefrau und weisen Mutter“ (*ryôsai kenbo* 良妻賢母). Eine Karriere als professionelle Nô-Spielerin war Frauen der Meiji-Zeit nicht zugänglich, vielmehr sollte Nô als schöngeistiges Hobby Körper und Geist auf „japanische Weise“ formen.

Der folgende Beitrag wird sich mit der Situation von Frauen in der Nô-Welt der Meiji-Zeit auseinandersetzen, ein Thema, das auch in Japan noch wenig erforscht ist.<sup>8</sup> Dabei soll das seit der Wende zum 20. Jahrhundert zunehmende Interesse von Frauen an dieser Theatergattung sowie ihre Spielräume in einer dem Auftritt von Frauen ablehnend gegenüberstehenden Umwelt aufgezeigt und in den zeitgenössischen Kontext eingeordnet werden. Denn die Neuordnung der Geschlechterrollen innerhalb des Nô-Theaters ist im Kontext des Nationsbildungsprozesses nicht nur theaterästhetisch sondern auch gesellschaftspolitisch relevant. Gerade in diesen Punkten lassen sich der bestehenden Forschung zum Thema neue Aspekte hinzufügen. Ebenso ist die durch das wachsende weibliche Interesse ausgelöste, grundlegende Diskussion über eine Zulassung von Frauen zur Nô-Bühne, eine Debatte, an der sich herausragende Repräsentanten der Nô-Welt beteiligten, noch nicht untersucht worden.

Der Tenor dieser Debatte, in der sich namhafte Nô-Kommentatoren wie Ikenouchi Nobuyoshi 池内信嘉 (1858–1934),<sup>9</sup> Naitô Meisetsu 内藤鳴雪 (1847–1926), Sakamoto Setchô 坂元雪鳥 (1879–1938) oder Yamazaki Gakudô 山崎 楽堂 (1885–1944) äußern, ist von der Ablehnung von Nô-Spielerinnen geprägt. Demgegenüber nimmt Ban Katsuen 伴葛園 (1849–1927) mit seinen zahlreichen Stellungnahmen zum Thema eine interessante Position ein, auf die ich näher eingehen möchte. Auffallend bei diesem Nô-Kenner, der sich in ein-

---

einen tieferen Einblick in die Situation des Nô in der Meiji-Zeit s. die Beiträge von KOBAYASHI und KAGAYA in diesem Band.

6 IKEUCHI 2000.

7 Eine Darstellung der Debatte bietet KANO 2001. GEILHORN 2005 zeigt Parallelen und Unterschiede zur Situation im Nô-Theater.

8 Es liegen nur die Untersuchungen von ITÔ 1997 und 1998 sowie AOKI 2003 vor.

9 Die Nennung japanischer Namen folgt der in Japan üblichen Praxis, d.h. der Familienname steht an erster Stelle.

schlägigen Fachzeitschriften meldet, ist sein reges Interesse für die Frage einer Beteiligung von Nô-Spielerinnen. Dabei unternimmt er z.B. 1910/11 in einer Serie von 5 Beiträgen unter dem Titel „Zur Aufführung von Nô durch Frauen“ in der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Nôgaku gahô* 能楽画報 den Versuch, Punkt für Punkt die üblichen Argumente von Gegnern einer Beteiligung von Frauen im Nô zu widerlegen.<sup>10</sup> Nicht nur an dieser Stelle vertritt er eine für seine Zeit besonders radikale Haltung, wobei er nicht nur konkrete Vorstellungen zur Integration von Frauen auf der Bühne entwickelt, sondern sich auch auf einen Praxistest zur Eignung von Frauen für die Nô-Bühne stützen kann, den er im Jahr 1905 mit der Gründung einer Geschlechter- und Altersgruppen übergreifenden Laiengruppe begonnen hatte. Auch wenn es bereits vor der Jahrhundertwende erste gemeinsame Auftritte von Männern und Frauen gegeben hatte, gehen die Ideen Ban Katsuens jedoch weit über die damaligen Ziele hinaus.

### **Nô im Aufwind – Von den oberen Gesellschaftsschichten zur breiteren Bevölkerung**

Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Aufwertung des Nô-Theaters, an der auch die Reaktion des ausländischen Publikums wesentlichen Anteil hatte,<sup>11</sup> stieg der Frauenanteil am Publikum sowie die Anzahl von weiblichen Amateuren in allen Bereichen des Nô – Gesang (*utai*), Tanz (*shimai*) und Instrumentalbegleitung (*hayashi*) – an der Wende zum 20. Jahrhundert sprunghaft an. Diese Entwicklung wurde neben zahlreichen Beiträgen in *Nôgaku* 能楽 – der ersten wissenschaftlichen Zeitschrift zum Nô-Theater, erschienen 1902–1921<sup>12</sup> – auch von der Tagespresse aufmerksam verfolgt. So stellte die Tôkyô-ter Zeitung *Kokkai* 国会 bereits 1892 eine erhebliche Zunahme des weiblichen Anteils am Publikum von Nô-Veranstaltungen fest.<sup>13</sup> Dabei gewann das praktische Studium des Nô sowie der Besuch von Aufführungen zuerst unter Mitgliedern des Adels sowie Angehörigen der obersten Gesellschaftsschichten wieder an Beliebtheit. Frauen wie Iwakura Chisako 岩倉梭子 (1861–1922), Schwiegertochter von Iwakura Tomomi, oder Ôkôchi Mineko 大河内峰子 (1852–1937), Frau eines Abgeordneten des Oberhauses, zählten zu den ersten Amateurrinnen des Nô im Raum Tôkyô.<sup>14</sup> Den Beginn von Frauen im Nô setzte Ikenouchi Nobuyoshi, herausragender Forscher und Mentor des Nô seiner Zeit,

10 BAN 1910b–1910d sowie 1911a und 1911b.

11 Zur Rolle des westlichen Publikums innerhalb der Entwicklung des Nô in der Meiji-Zeit s. KAGAYA 2000 sowie ihren Beitrag in dieser Ausgabe.

12 Vgl. IKENOUCI 1906, YÛHÔ 1909, ÔKÔCHI 1911 und NAITÔ et al. 1912.

13 In KURATA 1995:194.

14 Iwakura studierte u. a. *utai* der Hôshô-Schule bei Hôshô Kurô und Matsumoto Nagashi 松本長 (1877–1935) und *kotsuzumi* (Schultertrommel) bei Misu Kingo (1832–1910, Kô-Schule) (ABURATANI 1996:103). Auch Ôkôchi Mineko erlernte Nô im Stil der Hôshô-Schule, u. a. bei Hôshô Kurô (*Jiji shinpô*, Tôkyô, vom 28.06.1908 zitiert in KURATA 1997:111f. und ÔKÔCHI 1911. Dort findet sich eine detaillierte Auflistung weiterer adliger Nô-Enthusiastinnen und ihrer Zuordnung zu den Schulen Kanze, Hôshô und Kita).

jedoch bereits um 1883/84 in Matsuyama (Shikoku) an.<sup>15</sup> Adlige Damen engagierten sich aber auch für den Erhalt und die Förderung des Nô. So berichtete die *Yomiuri shinbun* (Tôkyô) vom 15.02.1894 von der Übergabe einer entsprechenden Petition an den Kronprinzen. Als Sprecherin dieser Initiative fungierte neben der bereits genannte Ôkôchi Mineko auch Itô Umeko 伊藤梅子 (1848–1924), Ehefrau von Itô Hirobumi 伊藤博文 (1841–1909).<sup>16</sup>

Aber auch seitens der Nô-Welt wurden Vorkehrungen für einen Erhalt des Nô getroffen. Bereits im Mai 1894 legten Kongô Kinnosuke 金剛謹之輔 (1854–1923), Kanze Kiyokado 観世清廉 (1867–1911) und Kanze Motonori 観世元規 (1845–1924) ein schriftliches Regelwerk fest, das in 20 Paragraphen detaillierte Verhaltensvorschriften für Nô-Spieler enthält.<sup>17</sup> Das Nô in seiner angeblich unverändert tradierten Form zu fixieren war das deutliche Ziel dieser Verordnung. Dazu sollte auch Paragraph 17 beitragen, ein Verbot von Frauen im Nô (*nôgaku wa fujoshi wo shite kinmu seshimu bekarazaru koto* 能楽は 婦女子をして勤務せしむべからざること). Die ersten Zeichen weiblicher Aktivität müssen in den 1890er Jahren also schon sichtbar genug gewesen sein, um die konservative Nô-Welt zu Maßnahmen dieser Art zu veranlassen. So vermerkte Ôwada Takeki 大和田建樹 (1857–1910), Literat und Nô-Forscher,<sup>18</sup> bereits am 15.12.1889 in seinem Tagebuch eine Nô-Veranstaltung der Kanze-Schule mit weiblicher Beteiligung, die über hundert Zuschauer anlockte.<sup>19</sup> Aber

15 Dort tanzte die spätere Frau Wada Haruko 和田晴子, Ehefrau eines Arztes, bereits im Kindesalter Nô, gemeinsam mit ihrer Schwester Kiku 和田菊. Sie wurden von Takahashi Kankei 高橋閑景 (auch Setsunosuke) unterrichtet (NISHINO 1992:7). Ikenouchi Nobuyoshi stammte selbst aus Matsuyama. Neben seinem weitreichenden Engagement als Erforscher und Förderer des Nô ist sein *Nôgaku seisuiki* 能楽盛衰記, eine Geschichte des Nô der Edo- bis Taishô-Zeit, ein bis heute genutztes Standardwerk. Siehe auch den Beitrag von Kobayashi in diesem Band.

16 Weitere 12 Aktivistinnen sind namentlich genannt (in KURATA 1995:314–16).

17 Alle drei waren herausragende Persönlichkeiten der Nô-Welt ihrer Zeit: Kongô Kinnosuke im Nô des Kansai, Kanze Kiyokado und Kanze Motonori (*taiko*) als Leiter (*iemoto*) ihrer jeweiligen Schule. Am 24.07.1903, fast 10 Jahre später, berichtet die *Mainichi shinbun* (Tôkyô) von diesem Ereignis und gibt das vollständige Regelwerk wieder (in KURATA 1996:238–240).

18 Zur Bedeutung von Ôwada Takeki und seinem Nô-Spiel *Washi* (Der Adler) s. SCHOLZ-CIONCA / OSHIKIRI 2004.

19 Auf dem Programm standen u. a. folgende *shimai* (ein kurzer Tanz in Hakama in Begleitung mehrerer Sänger): *Taihei shôjô* (Kanze Kiyokado) und *Sasa no dan* (Uzuki Shigeko). Selbst bei der Eröffnung der neu erbauten Bühne von Kanze Kiyokado (Leiter der Kanze-Schule) in Iidamachi am 21.03.1890 traten neben führenden Nô-Spielern der Schule auch Laien beiderlei Geschlecht auf. Das Programm enthielt neben vollständigen Nô-Spielen mit Umewaka Minoru (*Hyakuman, Hôgaku no mai*) und Kanze Kiyokado (*Kasuka ryûjin*) in der Hauptrolle u. a. die folgenden *shimai*: *Sumidagawa* (Tanimura Kaneko), *Hôkazô* (Uzuki Shigeko), *Hanagatami* (Kawai Takiko) und *Oshio* (Hattori Tokuko). Ab April fanden dann monatliche Veranstaltungen statt, in deren Verlauf – wiederum mit Beteiligung führender Darsteller der Kanze-Schule – auch Frauen *shimai* tanzten (vgl. AOKI 2003:4f.). Ähnlich außergewöhnlich wie die Beteiligung von Frauen war der Auftritt von Profis und Laien in einem Programm, eine in der Gegenwart undenkbare Konstellation.

auch Hôshô Kurô 宝生九郎 (1837–1917)<sup>20</sup> und Matsumoto Kintarô 松本金太郎 (1843–1914), sein Schüler und rechte Hand, organisierten Nô-Veranstaltungen, an denen auch weibliche Laien teilnahmen. Davon berichtete die *Yomiuri shinbun* (Tôkyô) am 05.08.1890.<sup>21</sup> Noch im selben Jahr wurden solche Aufführungen jedoch zum Problem, im September 1890 beendete Matsumoto Kintarô die von ihm initiierte Veranstaltungsreihe, im Folgemonat endete sie – nach Einwirken von Umewaka Minoru (1828–1909) – auch bei Kanze.<sup>22</sup> Auch wenn diese Nô-Programme erste Auftrittsmöglichkeiten für Laienspielerinnen geboten hatten, war eine Förderung von Frauen auf der Nô-Bühne wohl nicht intendiert gewesen. Mit großer Wahrscheinlichkeit nutzten sowohl Hôshô Kurô als auch Kanze Kiyokado derart spektakuläre Veranstaltungen – und als solche mußten Frauen auf der Nô-Bühne zu dieser Zeit empfunden worden sein – als Mittel zum Anlocken von Zuschauern und damit zur Finanzierung des Wiederaufbaus in den Krisenjahren des Nô nach der Meiji-Restauration.<sup>23</sup>

Trotz derartiger Maßnahmen nahm der Anteil von Frauen unter den Amateuren des Nô weiter zu. Im Gegensatz zu männlichen Laienspielern war ihnen der öffentliche Auftritt auf einer Nô-Bühne jedoch versperrt,<sup>24</sup> weshalb sie ihr Können im *zashiki* (als Kammeraufführung) oder auf Bühnen in Privathäusern praktizierten, die v.a. am Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend errichtet wurden.<sup>25</sup> Die *Tôkyô Mainichi shinbun* berichtete z.B. von einem *hayashikai* (hier steht die Nô-Musik im Zentrum der Aufführungen) am 18.07.1908 im Haus der Vereinigung *Nôgakkai* 能楽会,<sup>26</sup> an dem u. a. Schülerinnen von Misu Kingo 三須錦吾 (1832–1910) teilnahmen.<sup>27</sup>

20 Neben Umewaka Minoru (1828–1909) und Sakurama Banma (1835–1917) einer der drei herausragenden Nô-Spieler der Meiji-Zeit. Zu Hôshô Kurô vgl. den Beitrag von OSHIKIRI, zu Umewaka Minoru den von MIURA in dieser Ausgabe.

21 In KURATA 1995:93ff. Die Aufführungen fanden auf der von Matsumoto Kintarô 1882 erbauten Bühne in Kanda Sarugakuchô statt. Hier traten v.a. Laiengruppen auf, Vorläufer des späteren *Hôshôkai* (NISHINO / HATA 1999:399f.).

22 Die *Yomiuri shinbun* (Tôkyô) berichtete am 29.09.1890 (in KURATA 1995:69f.); vgl. auch AOKI 2003:7. AOKI 2003 beschäftigt sich ausführlicher mit dieser Thematik.

23 Darauf lassen die bereits erwähnten Artikel der *Yomiuri shinbun* vom 05.08.1890 und 29.09.1890 schließen.

24 Diese widersprüchliche Situation, wie sie u. a. BAN 1910b beschreibt, dauerte auf offizieller Ebene noch bis 1936 an. Erst dann einigten sich die Leiter (*iemoto*) aller Schulen, Auftritte von Frauen zuzulassen (Itô 1997:80).

25 Itô 1997:76ff. gibt eine detaillierte Aufstellung neu erbauter Privatbühnen der Zeit. Siehe auch den Beitrag von KOBAYASHI in dieser Ausgabe.

26 Hierbei handelt es sich um die Nachfolgeorganisation der o. g. *Nôgakusha*.

27 Artikel vom 22.07.1908, zitiert in KURATA 1997:114. Dort werden auch Stimme und Technik der auftretenden Damen positiv hervorgehoben. Das Programm besteht neben weiteren Aufführungen aus folgenden *hayashi*: *Tôru* (Haruta Takako), *Matsukaze* (Iwakura Ayako), *Kakitsubata* (Godai Toyoko), *Ashikari* (Furukawa Naoko), *Sôshiarai Komachi* (Arai Hoshikawa), *Genjô* (Matsudaira Yorikazu).

Mit dem wachsenden Interesse von Frauen am Nô entwickelte sich auch ein Bedarf an ausgebildeten Nô-Spielerinnen, die Frauen unterrichten könnten. Die erste Möglichkeit dieser Art bot das 1908 gegründete *Yamashina fujin-kai* 山階婦人会. Unterricht erteilte Yamashina Akiko 山階明子 (1876–1972), älteste Tochter von Yamashina Tokujirô 山階徳次郎 (1849–1927; Kanze-Schule) und Tante der noch aktiven, professionellen Nô-Spielerin Yamashina Keiko (\*1925).<sup>28</sup> Neben Auftritten als *shite-kata* (Darsteller der Hauptrolle) und *kotsuzumi-kata* (Spieler der Schultertrommel) auf der Bühne der Familie, unterrichtete Yamashina Akiko ab Mai 1910 Mädchen der *Tôyô kasei gakkô* 東洋家政学校 ein mal wöchentlich in *utai* und *shimai*, ihrer eigenen Einschätzung zufolge der erste Schulversuch dieser Art. Dabei sollte Nô, weil es als eine für Mädchen geeignetere Form der Körperertüchtigung angesehen wurde, eine Alternative zum westlich geprägten Schulsport bieten.<sup>29</sup> Die Schulleitung vertritt hier eine für diese Zeit repräsentative Haltung, ein Aspekt, auf den ich im folgenden noch näher eingehen werde.

Die wachsende Anzahl an Amateurrinnen konnte für wenige Frauen also die Chance bedeuten, erste Schritte auf dem Weg zu einer professionellen Karriere zu wagen. Dabei stellte Yamashina Akiko als semi-professionelle Nô-Spielerin der ersten Generation einen absolut außergewöhnlichen Fall dar. Zu einer Zeit, als die volle Anerkennung als Profi für eine Frau noch unerreichbar war, wurde ihr Engagement im Bereich des Nô zumindest stillschweigend toleriert, was mit großer Wahrscheinlichkeit ein Zugeständnis an ihre familiäre Herkunft darstellte.<sup>30</sup> Dies gilt um so mehr, als Yamashina Akiko nach dem Tod des Vaters *ad interim* die Leitung der Familiengeschäfte übernahm, bis die künstlerische Nachfolge durch einen männlichen Nô-Spieler sichergestellt war.<sup>31</sup>

28 Nach eigenen Angaben studierte Yamashina Akiko *utai* bei ihrem Vater, *kotsuzumi* bei Kô Seijirô (1845–1917; Leiter der Kô-Schule und herausragender Nô-Musiker der Zeit), *ôtsuzumi* (Hüfttrommel) bei Ishida und *taiko* bei Matsumura (YAMASHINA 1911:23). Dabei handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Ishida Seikichi 石田清吉 (1860–1930; Kadono-Schule) und Matsumura Kotokichi 松村言吉 (1829–1989; Kanze-Schule). Zu Yamashina Akiko s. außerdem Aoki 2003: 14-16.

29 So YAMASHINA 1911. Dort schildert sie auch ihre Unterrichtsmethoden.

30 Die Linie der Familie Yamashina bildet seit der Keichô-Periode (1596–1614) einen Zweig der Kanze-Schule. Eine Verbindung zur *Yamashina-za*, eine der 6 Truppen (*za*) des *Ômisarugaku* in der frühen Muromachi-Zeit (1338–1573) ist jedoch nicht endgültig nachgewiesen (vgl. OMOTE 2001a:50f.).

31 Yamashina Tokujirô hatte zwei leibliche Söhne. Als der ältere jung starb, hatte der jüngere bereits die Nachfolge eines anderen Zweigs der Familie Yamashina übernommen. Nach mehreren gescheiterten Versuchen trat schließlich Ônishi Nobuhiro (1910–1990), ein Sohn Ônishi Shinsaburôs, als Yamashina Nobuhiro die Nachfolge von Yamashina Tokujirô an. Zu diesem Zweck wurde er 1938 von Yamashina Akiko adoptiert (vgl. OMOTE 2001b:35).

## Nô formt die japanische Staatsbürgerin

Um die Jahrhundertwende noch elitäre Trendkultur, wurde das Nô also bereits um 1910 in breiteren Schichten der weiblichen Bevölkerung populär.<sup>32</sup> Auch wenn eine professionelle Karriere für Frauen noch ausgeschlossen blieb, wurde Nô als schöngestige Freizeitgestaltung für Frauen aber durchaus geschätzt. So wird das Genre im öffentlichen Diskurs nicht nur in Nô-Zeitschriften als ideale Unterhaltungsform für die ganze Familie gepriesen,<sup>33</sup> wobei Frauen die Rolle von Vermittlerinnen und Bewahrerinnen der japanischen Kultur innerhalb der Familie zugeordnet ist. Dies gilt sowohl gegenüber dem Nachwuchs als auch in unterstützender Funktion des Ehegatten. Die Förderung des Interesses von Frauen am Nô gerät damit zum strategischen Projekt, mit dessen Hilfe seine Anhängerschaft auf breitere Bevölkerungskreise ausgedehnt werden soll. In diesem Kontext muß auch die Forderung nach einer Ausbildung von Nô-Spielerinnen (*fujin no nôgakushi* 婦人の能楽師) für die Unterweisung von Frauen im Nô interpretiert werden.<sup>34</sup> Aber auch im Kontakt mit Ausländer/-innen sei es die Aufgabe von Frauen, die Kultur ihres Landes, d.h. in diesem Fall das Nô-Theater, zu kennen, um sie nach außen repräsentieren zu können, so 1906 Ikenouchi Nobuyoshi, Herausgeber der bereits erwähnten Zeitschrift *Nôgaku*.<sup>35</sup>

Im Kontext solcher Äußerungen wird die besondere Eignung des Nô für japanische Frauen hervorgehoben: Nô forme nicht nur den Charakter, sondern fördere auch die Gesundheit. Sein „genuin japanisches Wesen“ qualifiziere das Nô darüber hinaus zur optimalen Form der körperlichen Ertüchtigung für japanische Frauen. Darauf wird in zeitgenössischen Diskursen der Nô-Welt gern und häufig verwiesen, so z.B. IKENOUCI 1904 im Umfeld des Russisch-Japanischen Kriegs.<sup>36</sup> Denn in der zweiten Hälfte der Meiji-Zeit war die zuvor unter Slogans wie „Zivilisation und Aufklärung“ (*bunmei kaika* 文明開化) praktizierte, weitgehend unkritische Übernahme westlicher Werte und Errungenschaften in eine zunehmend nationale Gesinnung umgeschlagen. Diese fand in neuen Modebegriffen wie „Staatsbürger“ (*kokumin* 国民) oder „Kaiserreich“ (*teikoku* 帝国) Ausdruck.<sup>37</sup> Entsprechend dem nationalistischen Trend der Zeit wird dann auch die Pflege westlicher Musik oder das Klavierspiel in einem auf herkömmliche Weise erbauten japanischen Haus als völlig unangemessen bewertet.<sup>38</sup> Das Nô dagegen sei nicht nur eine durchweg japanische Theaterform,

32 So berichtet z.B. die *Tôkyô Asahi shinbun* am 17.11.1911 (in KURATA 1997:413ff.).

33 KUBO 1909:36f. und ROKU 1910:28.

34 Wie z.B. in einem Artikel der *Teikoku shinbun* (Ôsaka) vom 22.04.1912 (in KURATA 1997:453f.) Auch dieser Autor entwickelt ein Bild vom Nô als einer Freizeitkultur, das von allen Teilen der Familie gemeinsam betrieben werden kann.

35 IKENOUCI 1906:15.

36 IKENOUCI 1904:4. Zu Details der Diskussion s. SCHOLZ-CIONCA/OSHIKIRI 2004:27f.

37 GLUCK 1985:23.

38 BAN 1911b:11 und ROKU 1910:28.

es ermögliche japanischen Frauen darüber hinaus durch angemessenes körperliches Training ihrer „natürlichen Aufgabe“ (wörtlich: dem ihr vom Himmel zugewiesenen Beruf, ihrer Berufung; *fujin no tenshoku* 婦人の天職)<sup>39</sup> von Geburt und Mutterschaft besser Folge leisten zu können. Nô solle sich also nicht nur zur „nationalen Unterhaltungsform Japans“ (*kokka no waraku* 国家の和楽) entwickeln, vielmehr müsse es dabei „zur Kraftquelle des japanischen Staates werden“ (*tajitsu kokuryoku jochô no gendôryoku to mo nariu beki* 他日国力助長の原動力ともなり得べき).<sup>40</sup>

Die Praxis von Nô-Gesang und -Tanz wird damit zur idealen, weil als genuin japanisch bewerteten Form der Schulung von Geist und Körper erhoben, ein Gedankengang, der sich in zeitgenössische Diskurse einer nationalistischen Definition von Sport und Körpertraining einordnen läßt. Der Körper dient dort als Projektionsfläche von Modernisierungsdiskursen: Einerseits üben sich japanische Staatsbürger in „modernen“, in westlichen Ländern soeben neu entwickelten Sportarten wie der schwedischen Gymnastik oder dem deutschen Turnen. Gleichzeitig aber findet über die Erfindung „traditioneller japanischer Sportarten“ wie z.B. dem Jûdô oder Sumô eine wieder einsetzende „Japanisierung“ des Körpers statt.<sup>41</sup> Stellvertretend für die Diskussion um Frauen und Sport der Zeit werden diese als Mittel der körperlichen Stärkung von Frauen und ihrer Kinder begrüßt. Das Nô hält für japanische Frauen also einen doppelten Nutzen bereit: Es ermöglicht ihnen, gleichzeitig der Erfüllung der ihnen zugewiesenen Genderrolle sowie ihren Pflichten als japanische Staatsbürgerinnen nachzukommen. Diese Rollenbilder sind in der Produktion von Nachwuchs für expansionistische Projekte ihres Landes sowie der Vermittlung japanischer Kultur an die nächste Generation untrennbar ineinander verwoben. Ähnlich wurde auch im europäischen Kontext die Aufgabe des weiblichen Geschlechts innerhalb von Nationsbildungsprozessen definiert.

### **Dürfen Frauen Nô spielen? – Eine Debatte um Grundsätze**

Soweit es der Erfüllung ihrer Aufgaben als „guter Ehefrau und weiser Mutter“ diene, wurde ein Interesse von Frauen am Nô und ihr Training darin also durchaus begrüßt, ihre Partizipation auf der professionellen Bühne dagegen galt in der patriarchal strukturierten Welt des Nô als Affront. Dabei bildete das Konstrukt des Nô-Theaters als Nationaltheater mit exklusiv männlicher „Tradition“ eine der zahlreichen *invented traditions* der Meiji-Zeit und bot sich als probates Argument zum Ausschluß von Frauen an.<sup>42</sup> Dennoch wurde vor dem

39 ROKU 1910:29.

40 Ibid. 28f. Bei allen Zitaten aus dem Japanischen handelt es sich um eigene Übersetzungen.

41 TIERNEY 2002 hat das am Beispiel des Sumô eingehend untersucht.

42 Damit soll nicht behauptet werden, daß Nô-Spielerinnen vor der Meiji-Zeit eine mit ihren männlichen Kollegen ebenbürtige Position eingenommen hätten. Dennoch war das Nô-Theater nie die frauenfreie Enklave, zu der es in der Meiji-Zeit erklärt wurde. Auch Sumô



Hintergrund des wachsenden Anteils von Frauen unter den Amateur/-innen des Nô eine kontroverse, grundsätzliche Debatte um die Zulassung von Frauen auf der Bühne geführt. Eine durchgängige „Naturalisierung“ von Geschlechterrollen stand für das Nô-Theater dabei jedoch nicht zur Disposition, d. h. männliche Darsteller sollten auch weiterhin die Rollen beider Geschlechter übernehmen. Verhandelt wurde lediglich, ob Frauen überhaupt der Zutritt zu einer Nô-Bühne zu gewähren sei. Für diesen Fall waren ihnen ausschließlich weibliche Rollen zudedacht, die Möglichkeit, daß nun auch Nô-Spielerinnen männliche *gender-acts* repräsentieren könnten – damals ein weitgehend unvorstellbarer Gedanke<sup>43</sup> – wurde nicht thematisiert. Entsprechend konzentrierte sich die Debatte auf die Frage einer Eignung von Frauen für das Nô-Theater bzw. die technische Qualität zeitgenössischer Nô-Spielerinnen und den künstlerischen Wert einer Aufführung, in der eine Frau eine weibliche Rolle übernimmt.

Die gegensätzlichen Positionen von Gegnern wie Befürwortern einer Zulassung von Schauspielerinnen im Nô lassen sich anhand zahlreicher Beiträge in den einschlägigen zeitgenössischen Nô-Zeitschriften nachvollziehen. Einen zentralen Streitpunkt bildete die weibliche Physis und die Frage, ob Frauen für das Nô geeignet seien. Ein bis heute vorgebrachtes Argument spricht Frauen eine dem Nô adäquate Stimme ab, d. h. vor allem in den tieferen Stimmlagen mangle es der weiblichen Stimme an der Kraft und Intensität, die der Nô-Gesang erfordere.<sup>44</sup> Auch Hôshô Kurô kritisierte die weibliche Stimme als für das Nô ungeeignet.<sup>45</sup>

Selbst Ban Katsuen, vehementer Anwalt einer Beteiligung von Frauen auf der Nô-Bühne, erkennt die weibliche Stimme als ein Problem an. Dabei lobt er jedoch ihre Harmonie und Weichheit, weshalb sie ihm für die Darstellung weiblicher Rollen durchaus angemessen erscheint.<sup>46</sup> Darüber hinaus argumentiert er, daß, wenn die weibliche Stimme nicht für das Nô geeignet sei, dies konsequenterweise auch für die männliche Stimme in der Darstellung weiblicher Rollen gelten müsse. Dennoch behält er sich ein endgültiges Urteil in dieser Frage vor, hierzu sei die Geschichte von Frauen im Nô zu kurz und ihr Training noch nicht

---

wurde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer per definitionem „männlichen Tradition“. Zu Frauen im Sumô vgl. TIERNEY 2002: 181–84 und 329–333.

43 Noch 1939 wurde der Auftritt Tsumura Kimikos (1902–1974), einer Pionierin unter den ersten professionellen Nô-Spielerinnen, in der Hauptrolle von *Ataka* 安宅 als Tabubruch empfunden. Handelte es sich hierbei doch um eine als besonders maskulin eingestufte Rolle, die darüber hinaus ohne Maske gespielt wird. (Die Darsteller der Hauptrolle im Nô-Theater tragen mehrheitlich eine Maske. Dies gilt für alle weiblichen Rollen, Ausnahmen bestehen lediglich in wenigen männlichen Rollen.)

44 Die weiblichen Figuren auf der Nô-Bühne besitzen eine mit den männlichen vergleichbare Stimmhöhe, die Ausprägung eines als besonders feminin empfundenen Habitus wird also nicht angestrebt.

45 ÔKÔCHI 1911: 33. Dennoch lehnte er eine Beteiligung von Frauen im Nô nicht grundsätzlich ab (s. *ibid.* oder HÔSHÔ 1914).

46 BAN 1909b: 7, 1909a: 6 und 1910c: 20.

ausreichend.<sup>47</sup> Ban nimmt damit einen für seine Zeit äußerst vorausblickenden, differenzierten Standpunkt ein. Denn inzwischen haben herausragende Nô-Spielerinnen wie Tsumura Kimiko 津村紀三子 (1902–1974)<sup>48</sup> oder Uzawa Hisa 鶯沢久 (\*1949)<sup>49</sup> bewiesen, daß die weibliche Stimme mit entsprechendem Training und Alter der Darstellerin die Stimmqualität männlicher Nô-Spieler durchaus erreichen kann.

Genau dies aber hatte Ban vor einem knappen Jahrhundert vorausgesagt. Er berief sich dabei auf die Sängerinnen im japanischen Puppenspiel (*onna gidayû* 女義太夫 oder *musume gidayû* 娘義太夫)<sup>50</sup>, ein ähnlich wie das Nô-Theater weitgehend maskulin geprägtes Genre. Dort waren Frauen um die Jahrhundertwende zu außerordentlicher Popularität gelangt, wobei manche unter ihnen einen Status ähnlich jenem moderner Popstars erlangten. Damit bildet die Argumentation Bans die Umkehrung eines gängigen Diskurses seiner Zeit: Nicht die mangelnde künstlerische Qualität von Frauen auf der Bühne lasse ihren Ausschluß aus dem Nô sinnvoll erscheinen, vielmehr sei es gerade das Verbot von Frauen, das ihre ungenügende Praxiserfahrung und vergleichsweise geringes künstlerisches Niveau bedinge.<sup>51</sup> Dieser Befund ist weiterhin gültig, werden Nô-Spielerinnen doch weitgehend von einer Beteiligung im Chor (*jiutai*) ausgeschlossen, eine wichtige Trainingsmöglichkeit gerade für den Nachwuchs.

47 BAN 1909a:6.

48 Tochter eines Tuchhändlers aus Akashi (Präfektur Hyôgo). Wuchs in Tôkyô auf, wo sie bereits im Kindesalter Unterricht in *utai* und *shimai* der Kanze-Schule erhielt. Tsumura studierte dann bei Yamashina Tokujirô, Ôtsuki Jûzô 大槻十三 (1890–1962) und Kanze Kasesu 観世華雪 (1884–1959), außerdem *ôtsuzumi* der Takayasu-Schule bei Shimizu Masanori, *kotsuzumi* der Ôkura-Schule bei Ôkura Rokurô, *taiko* der Kanze-Schule bei Matsumoto Takashi und die Rolle des *waki* (Deuteragonist) bei Nojima Shin 野島信 (1875–1934), Fukuô-Schule. Als erste Frau tanzte Tsumura herausragende Werke des Repertoires (z.B.: *Sotoba Komachi* 卒塔婆小町 1964 oder *Ômu Komachi* 鸚鵡小町 1971) und komponierte ab 1950 im Verlauf von wenigen Jahren ganze 10 neue Nô-Stücke (*shinsaku-nô* 新作能). Ihr künstlerischer Nachfolger Tsumura Reijirô 津村禮次郎 (\*1942) führt die von ihr 1924 in Seoul gegründete Nô-Truppe *Ryokusenkai* 緑泉会 weiter, der auch professionelle Nô-Spielerinnen angehören. Zu Tsumura Kimiko s. ITÔ 1990, KANAMORI 1994 und GEILHORN 2006.

49 Älteste Tochter von Uzawa Masashi 鶯沢雅 (1914–1997), Kanze-Schule. Lernte v.a. bei Kanze Hisao 観世寿夫 (1925–1978) und Kanze Tetsunojô 観世鍊之丞 (auch Gasetzu; 1898–1988). Mitglied der Nô-Truppe *Tessenkai* und Veranstalterin ihres eigenen *Uzawa Hisa no kai*.

50 BAN 1910c:20. Dies war ein gängiges Argument unter den Befürwortern einer weiblichen Praxis des Nô wie z.B. ROKU 1910:28.

51 *Sate fujin no utai ni tsuite no senketsumondai wa, sono ichi, utai wa senakatta no ka, sono ni, utanaei no ka, kangen sureba, kinshi ka, funôryoku, ka no niten ni kichaku suru, jibun no kangae de wa, osoraku, zensha ga shuin de kôsha ga jun to dantei shita [...].* 扱て婦人の謡に就いての先決問題は、其一、謡いはせなかったのか、其二、謡えないのか、換言すれば、禁止か、不能力、かの二点に帰着する、自分の考えでは、恐らく、前者が主因で後者が従因と断定した [...] (BAN 1909a:6).

Ein zweiter Schwerpunkt der Diskussion betraf ästhetische Werte. Dabei wurde die Anwendbarkeit neuer, frisch aus westlichen Ländern importierter Konzepte der Darstellung von Geschlecht auf der Bühne für das Nô-Theater verhandelt: Während „moderne“ Denker die Zulassung von Schauspielerinnen als eine „natürliche“ Form der Darstellung weiblicher Rollen unterstützten, befürchteten Vertreter einer exklusiv männlichen Ästhetik einen dem Erfolg des Theaters abträglichen Realismus. In einer Theaterform, die gerade Stilisierung als zentrales Darstellungsmittel kultiviert, konnte dies nur als ein großes Defizit bewertet werden.

Ein Beispiel für eine solche Haltung läßt sich in einem Beitrag von Naitô Meisetsu, einem dezidierten Gegner einer Beteiligung von Frauen auf der Nô-Bühne finden, 1912 in der Zeitschrift *Nôgaku* im Rahmen einer Diskussionsrunde zum Thema von Frauen im Nô (*joryû ennô-ron* 女流演能論) dokumentiert.<sup>52</sup> Direkt an diese Äußerung knüpft die Kritik Bans an. Er argumentiert, daß – folge man der Argumentation Naitôs – die Gefahr eines dem Nô abträglichen Realismus ebenso für männliche Darsteller gegeben sei, wenn sie Männerrollen spielten.<sup>53</sup> Dies würde insbesondere für solche Rollen gelten, die ohne Maske gegeben werden.<sup>54</sup> Vielmehr sei es eine „dringliche Aufgabe des Nô [...], die unterschiedlichen Fähigkeiten beider Geschlechter angemessen zur Entfaltung zu bringen“.<sup>55</sup> Entsprechend sieht er die Stärke von Frauen in der Darstellung weiblicher Rollen. Denn „wenn in Werken voll Anmut wie *Yûya* und *Matsukaze* [beides Werke mit weiblicher Hauptrolle; Hervorhebung durch die Autorin] ein breitknöchriges Genick und dunkle, schwielige Hände freigelegt werden, dann ist das so unnatürlich [sic!], als ob man auf einen Baum einen Bambus aufpfropft“.<sup>56</sup> Damit führt Ban ein Argument an, das eher aus der Außenperspektive eines nicht mit dem Nô vertrauten Betrachters zu erwarten wäre, Ausdruck eines internalisierten „westlichen“ Blickregimes, wie es bei zahlreichen „modernen“ Denkern seiner Zeit zu beobachten ist.

Bei aller Zurückweisung der von Gegnern einer weiblichen Beteiligung vorgetragenen Furcht vor einem Übermaß an Realismus, bildet „Natürlichkeit“

52 SAKAMOTO Setchô et al. 1912:143.

53 *Hôdankai ni oite Naitô-sensei ga onna ga onna no nô wo suru no wa shajitsukusakute mazui to tabitabi osharimashita ga, suru to otoko ga otoko no nô wo suru no mo mazui to iu ronri ni narimasu* [...]. 放談会に於いて内籐先生が女が女の能をするのは写実臭くて不可いと度々仰りましたが、すると男が男の能をするのも不可いという論理になります [...] (BAN 1912:68).

54 BAN 1910c:19.

55 *Yô suru ni ryôsei no inô wo tekisho ni tekiyô sheshimete sono hattatsu ni shisuru no ga shigei no kyûmu de aru to shinzuru*. 要するに両姓の異能を適処に適用せしめて其発達に資するのが 斯芸の急務であると信ずる (BAN 1909a:6).

56 *Yuya ya Matsukaze no gotoki enrei naru nôgara ni, honebuto no kubisuji ya, kuroki fushikureta tesaki wo roshutsu suru no wa atakamo ki ni take wo tsugitaru gotoki fushizen de* [...]. 熊野や松風の如き艶麗なる能柄に、骨太の首筋や、黒き節クレた手先きを露出するのは恰も木に竹を接ぎたる如き不自然で [...] (BAN 1909b:7).

also einen wesentlichen Faktor in der Argumentation Ban Katsuens. Konsequenterweise rät er Frauen dann auch von Rollen wie *Ataka* 安宅 und *Morihisa* 盛久 (beides als besonders maskulin empfundene Rollen ohne Maske) ab, ebenso sollten sie nicht in die Rolle des *waki* (der Deuteragonist, ebenfalls eine männliche Rolle ohne Maske) vordringen.<sup>57</sup>

Selbst mit dieser einschränkenden Anmerkung, die sich ja zumindest theoretisch mit dem Auftritt von Frauen in männlichen Rollen auseinandersetzt, weist Ban weit über den geistigen Horizont der Zeitgenossen hinaus. Denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Frauen nur der Vortrag von Ausschnitten eines Nô-Spiels im privaten Rahmen gestattet war, stellte schon die Vorstellung von Frauen in weiblichen Nô-Rollen einen Tabubruch dar. Dennoch sieht auch Ban, bei allem Engagement für die Sache von Frauen im Nô, ihren Einsatz gerade in weiblichen Rollen und legt diese Besetzungspraxis durch einen Vergleich mit der von Kinderrollen als durchaus sinnvoll nahe. Die Tatsache, daß diese Darstellungsform in der Geschichte des Nô nicht realisiert worden sei, sei dabei allein auf das historisch bedingte, ungeschriebene Verbot von Frauen auf der Nô-Bühne zurückzuführen.<sup>58</sup> Ähnlich leitet auch Ikenouchi Nobuyoshi das Fehlen von Frauen auf der Nô-Bühne von sozialhistorischen Faktoren ab, wenn er als Ursache auf die Geschlechterverhältnisse der vorausgehenden Epoche verweist, die Frauen verachtet habe.

In der Zeit des Tokugawa-Shogunats bestand kaum eine Beziehung zwischen Frauen und dem Nô. Frauen war nicht nur als Aufführende ein Kontakt mit dem Nô verwehrt, sie waren auch als Publikum nicht willkommen. Der Grund dafür lag einzig und allein im Einfluß des sogenannten *danson-johi*<sup>59</sup>, der Sitte der Feudalzeit, Frauen allgemein gering zu achten, nicht in der Tatsache, daß der Charakter des Nô für Frauen etwa nicht geeignet sei.<sup>60</sup>

Im Einbezug weiblicher Darsteller entdeckt Ban darüber hinaus ein noch brach liegendes Potential, das für die Entwicklung des Nô genutzt werden müsse.<sup>61</sup> Damit vertritt er weniger die unter Befürwortern von Nô-Spielerinnen verbreitete, liberale Position. Sein Ideal besteht vielmehr in einer – mit großer Wahrscheinlichkeit durch den Kontakt mit westlichen Theaterkonventionen inspirierten – „Naturalisierung“ von Geschlechterrollen, d.h. Frauen sollten

57 BAN 1910c:19.

58 *Korai nô de mo utai de mo kokata ni yônensha wo hitsuyô toshinagara, onnamono ni fujin wo mochiinakatta no wa, mattaku nyoninkinsei no meisô yori* [...]. 古来能でも謡でも子方に幼年者を必要としながら、女物に婦人を用いなかったのは、全く女人禁制の迷想より [...] (BAN 1909b:7).

59 Hochachtung des männlichen, Geringschätzung des weiblichen Geschlechts. Hervorhebung durch die Autorin.

60 IKENOUCHI 1906:13.

61 *Mattaku nyoninkinsei no meisô yori tenyo no nôryoku wo bokkyaku shita node, shigeijô tadai no sonshitsu de atta* [...]. 全く女人禁制の迷想より天与の能力を没却したので、斯芸上多大の損失であった [...] (BAN 1909b:7).

zunehmend in der Darstellung weiblicher Rollen zum Einsatz kommen. Diese radikale Haltung ist (nicht nur) für seine Zeit einzigartig.

Die Möglichkeiten einer solchen Praxis hatte er bereits 4 bis 5 Jahre zuvor in der von ihm im Sommer 1905, mitten im Russisch-Japanischen Krieg in der zentraljapanischen Stadt Kôbe initiierten Laiengruppe *Shôsuikai* 松翠会 (wörtl.: Piniengrün-Gesellschaft) getestet. Diese markierte den Beginn öffentlicher Nô-Aufführungen von Frauen in Kôbe, wofür er nach eigenen Angaben heftige Kritik erntete. Die Gruppe bestand aus ca. 30 Mitgliedern verschiedenen Alters und Geschlechts, so daß das Programm entsprechend den Vorstellungen von Ban zusammengestellt werden konnte, d. h. die Rollen wurden maßgeblich unter Gesichtspunkten von Alter und Geschlecht besetzt.<sup>62</sup>

Mit diesem Engagement und seiner im Rahmen eines „Gleichberechtigungsdiskurses“ als progressiv zu bewertenden Haltung besetzt Ban eine Minderheitsposition. Dabei spiegeln auch seine Argumente „moderne“, westlich geprägte Konzepte von Weiblichkeit, – ein Befund, der sowohl für Befürworter wie Gegner einer Beteiligung von Frauen auf der Nô-Bühne gilt. In beiden Fällen ist es der weibliche Körper, der die „natürliche“ Basis einer Darstellung weiblicher Rollen auf der Bühne bilden bzw. im Gegenteil eine dem Nô angemessene Darstellung verhindern soll. Der Diskurs im Nô-Theater verläuft damit weitgehend analog zur zeitgenössischen Diskussion um den Ersatz der *onnagata* durch Schauspielerinnen, wie ihn Ayako Kano analysiert hat:

Both those arguing for actresses and those arguing against actresses align women with what they are ‘essentially,’ ‘physically’ and ‘naturally.’ This is set against the male *onnagata*’s ‘patterns,’ his ‘art,’ or ‘artifice.’ The difference is that the pro-actress faction values woman’s natural expression, rooted in her body, over the *onnagata*’s artificial one, while the anti-actress faction values the *onnagata*’s superior art over woman’s inferior nature, also rooted in her body.<sup>63</sup>

In diesem Sinn ordnet auch der Schauspielerinnen-Diskurs im Nô-Theater die Frau symbolisch dem Bereich der „Natur“ zu, ihr Spiel erwächst demnach „natürlich“ aus ihrem Körper, als ob sie gleichsam nur sich selber spiele. Hierin sind sich Befürworter wie Gegner einer weiblichen Präsenz auf der Bühne einig, allein in der Bewertung ist ihr Dissens begründet. Das Schauspiel eines männlichen Darstellers dagegen gilt als eine Kunst, die eines intensiven Trainings bedarf und es ihm ermöglicht, mittels *performance* auch weibliche Rollen zu übernehmen. Innerhalb dieser binären Setzung von „Natur“ und „Kultur“

62 Zu *Shôsuikai* siehe vor allem BAN 1909a:5 und 1910d:23. Nach eigener Aussage hatte sich Ban Katsuen schon zuvor mit dem Gedanken einer Beteiligung von Frauen im Nô beschäftigt. In BAN 1909a schildert er detailliert den Anlaß der Gründung von *Shôsuikai*: Nach seinem Umzug von Kyôto nach Kôbe 1904 lernte er dort die Herren Kanô Sôkô und Tani Ritô kennen, die privat mit Frau und Kindern Nô praktizierten. Begeistert von der Qualität des *utai* der beiden Frauen, Chikusa und Magaki, erkannte Ban die Gelegenheit, seine Vorstellungen über die Besetzung von Rollen im Nô zu realisieren. *Shôsuikai* versammelte die Laienspieler der Region, Angehörige der Kanze-Schule.

63 KANO 2001:22f.

weist die Kulturleistung eines Nô-Spielers männlichen Geschlechts noch darüber hinaus: Selbst die Präsentation einer männlichen Rolle erscheint in diesem Diskurs nicht als „natürliche“ Folge der maskulinen Physis. Anders als der Schauspieler wird dem Schauspieler dank seiner diskursiven Verortung im Bereich der „Kultur“ die Fähigkeit zugesprochen, seine Physis zu transzendieren und damit auch diese Form der Darstellung auf das Niveau von „Kultur“ zu erheben. Der Nô-Spieler behauptet so in zweifacher Weise seine überlegene Position, denn

culture (i.e. every culture) at some level of awareness asserts itself to be not only distinct from but superior to nature, and that sense of distinctiveness and superiority rests precisely to transform – to ‘socialize’ and ‘culturalize’ – nature.“<sup>64</sup>

Die Schauspielerin dagegen, symbolisch dem Bereich der „Natur“ verhaftet, bleibt auf die Darstellung weiblicher Rollen festgelegt, für eine Übernahme männlicher Rollen durch Nô-Spielerinnen kann unter dieser Prämisse kein Diskussionsbedarf bestehen. Ban bildet hier die einzige mir bekannte Ausnahme. Zwar schränkt auch er die Möglichkeiten einer Repräsentation von Geschlecht auf der Bühne auf eine einzige, als „natürlich“ definierte Variante ein. Er wendet dieses Prinzip aber konsequent auf beide Geschlechter an, und propagiert dadurch eine breite Öffnung des Nô für Frauen.

### Frauen im Nô – gestern und heute

Offiziell ist Frauen seit 1948 eine Karriere als professionelle Nô-Spielerin nicht mehr versperrt.<sup>65</sup> Ihre Anzahl ist bis 2003 auf über 200 von insgesamt 1534 Personen in allen Sparten des Nô gewachsen. Dennoch ist selbst in am Nô interessierten Kreisen von ihrer Existenz wenig bekannt und von einer gleichberechtigten Beteiligung von Frauen auf der Nô-Bühne kann ebenso wenig die Rede sein. Dabei sind die genannten Argumente gegen Frauen als professionelle Nô-Spielerinnen seit Anfang des 20. Jahrhunderts unverändert im Umlauf. Nicht nur werden essentialistische Konzepte von Geschlecht weiterhin ausschließlich in Bezug auf Nô-Spielerinnen angewandt und so als Mittel zu ihrem Ausschluß instrumentalisiert. Auch die seit der Meiji-Zeit propagierte, über Jahrhunderte angeblich unveränderte „Tradition“ eines exklusiv maskulinen Genres wird noch heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts, in diesem Sinne genutzt.

64 ORTNER 1974: 73.

65 Als professionelle Nô-Spieler/-innen definiere ich alle Mitglieder von *Nôgaku kyôkai* 能楽協会, Nachfolger der 1944 als *Nôgakushi kyôkai* 能楽師協会 gegründeten Profiorganisation. Die ersten Frauen traten der Vereinigung im Februar 1948 bei: Maruyama Tokie 丸山登喜江 (1911–1989), Yamashina Keiko 山階敬子 (\*1925) und Yotsuya Chiyoko 四谷千代子 (später: Chizuko; \*1923), alle Mitglieder der Kanze-Schule. Tsumura Kimiko folgte im April des gleichen Jahres.

Auch wenn professionelle Nô-Spielerinnen weiterhin eine marginale Gruppe bilden, scheinen sich in den letzten Jahren doch Ansätze einer Wende abzuzeichnen. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildet die Ernennung der ersten 22 Frauen zu „bedeutenden Kulturschätzen“ (*Jûyô mukei bunkazai sôgôshitei hojisha* 重要無形文化財総合指定保持者)<sup>66</sup> im Bereich des Nô im Juli 2004. Nô-Spieler/-innen erhalten diesen Titel, wenn sie ausgewählte Werke des Repertoires, denen eine wichtige Bedeutung für die schauspielerische Entwicklung zukommt, absolviert haben. Während bei der Nominierung männlicher Nô-Spieler ein gewisser Automatismus zu beobachten ist, wurden Frauen trotz Erfüllung der notwendigen Kriterien vor dem genannten Datum nicht berücksichtigt. Eine Anerkennung als „bedeutender Kulturschatz“ ist durchaus praktisch relevant. So wurden Nô-Spielerinnen in den von der Staatlichen Nô-Bühne in Tôkyô organisierten monatlichen Programmen bisher nicht berücksichtigt. Das Prinzip, hierfür ausschließlich „bedeutende Kulturschätze“ zu engagieren, ist dabei ein probates Mittel zur Ausgrenzung von Frauen. Eine hohe künstlerische Qualität kann dieser Titel jedoch nur scheinbar garantieren, wird er doch aufgrund rein formaler Kriterien erworben. Es wird noch abzuwarten sein, ob die ersten weiblichen „bedeutenden Kulturschätze“ nun gleichberechtigt für die Veranstaltungen der Staatlichen Nô-Bühne berücksichtigt werden und so neue Spielräume für Schauspielerinnen im Nô-Theater eröffnen können.

### Literaturverzeichnis

- ABURATANI Mitsuo (1996): „Kakochô. Kindai nôgakushi no hitobito“, in: *Mu-sashino joshi daigaku nôgaku shiryô sentâ* 8: 21–44.
- ANDERSON, Mark (1997): „National Literature as Cultural Monument: Instituting Japanese National Community“, in: Helen HARDACRE / Adam L. KERN (eds.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden [u.a.]: Brill, 45–59.
- AOKI Ryôko (2003): „Onna ga nô wo enjiru to iu koto: Tanimura Kaneko to Yamashina Akiko no bai“, in: *Gakugekigaku*. (Hrsg.: Gakugekigakkai) 10: 1–18.
- BAN Katsuen (1909a): „Joryû yôkyoku ni tsuite“, in: *Kokufû* 31: 5–6.
- (1909b): „Joryû yôkyoku ni tsuite (shôzen)“, in: *Kokufû* 32: 5–7.
- (1910a): „Joryûshika no haishutsu wo nozomu“, in: *Nôgaku gahô* 2, 2: 13–14.
- (1910b): „Joryû no ennô ni tsuite (jô)“, in: *Nôgaku gahô* 2, 6: 20–22.
- (1910c): „Joryû no ennô ni tsuite (ge)“, in: *Nôgaku gahô* 2, 7: 19–22.

66 Darunter auch die o. g. Uzawa Hisa und Yamashina Keiko. Diese Ehrung sollte nicht mit der des *Ningen kokuhô* 人間国宝 (wörtlich: „menschlicher Nationalschatz“ und gängige Abkürzung für *Jûyô mukei bunkazai kakkoshitei hojisha* 重要無形文化財各個指定保持者) verwechselt werden, die nur an wenige, innerhalb ihrer Generation herausragende Künstler vergeben wird.

- (1910d): „Futatabi joryû ennô ni tsuite“, in: *Nôgaku gahô* 2, 11: 23–25.
- (1911a): „Futatabi joryû ennô ni tsuite (san)“, in: *Nôgaku gahô* 3, 3: 17–18.
- (1911b): „Futatabi joryû no ennô ni tsuite (yon)“, in: *Nôgaku gahô* 3, 5: 11–12.
- (1912): „Hôdankai ni tsuite“, in: *Nôgaku* 10, 2: 64–70.
- GEILHORN, Barbara (2005): „Frauen auf dem Weg zur Bühne. Modernisierungstendenzen im japanischen Theater“, in: Graduiertenkolleg ‚Identität und Differenz‘ (Hrsg.): *Ethnizität und Geschlecht: (Post-)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*. Köln: Böhlau, 281–298.
- (2006): „Das Nô-Theater an der Schwelle zur Moderne: Grenzüberschreitungen und Reformpotential am Beispiel Tsumura Kimiko“, in: *Tagungsband des 12. Deutschsprachigen Japanologentags in Bonn 2002*. Münster u. a.: LIT Verlag (im Druck).
- GLUCK, Carol (1985): *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press.
- HÔSHÔ Kurô (1914): „Onna datte mo“, in: *Nôgaku* 12, 4: 2–5.
- IKENOUCHI Nobuyoshi (1904): „Tsubouchi hakushi no shingakugekiron wo yomite nôgakushi no môsei wo unagasu“, in: *Nôgaku* 2, 12: 1–5.
- (1906): „Joshi to nôgaku“, in: *Nôgaku* 4, 8: 13–17.
- IKEUCHI Yasuko (2000): „The ‘Actress’ and Japanese Modernity: Subject, Body, Gaze“, in: *Asian Journal of Women's Studies* (Seoul) 6, 1: 11–46.
- ITÔ Maki (1990): „Joryûnô no hajime: Tsumura Kimiko no koto“, in: *Taishô engeki kenkyû. Meijidaigaku taishô engeki kenkyûkaishi* 3: 64–78.
- (1997): „Nô to josei (Meiji-ki) ni tsuite“, in: *Taishô engeki kenkyû. Meijidaigaku taishô engeki kenkyûkaishi* 6: 71–80.
- (1998): „Nô to josei (Meijimatsu kara Taishô-ki) ni tsuite – ‘Murasakishirabe’ to josei no atarashii ‘kyômi’“, in: *Taishô engeki kenkyû. Meijidaigaku taishô engeki kenkyûkaishi* 7: 57–73.
- KAGAYA Shinko (2000): „Western Audiences and the Emergent Reorientation of Meiji Nô“, in: Stanca SCHOLZ-CIONCA / Samuel LEITER (eds.): *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden u. a.: Brill, 161–175.
- KANAMORI Atsuko (1994): *Joryû tanjô: Nôgakushi Tsumura Kimiko no shôgai*. Tôkyô: Hôsei daigaku shuppan kyôkai.
- KANO, Ayako (2001): *Acting Like a Woman in Modern Japan. Theater, Gender and Nationalism*. New York: Palgrave.
- KOMIYA Toyotaka (ed.) (1956): *Japanese Music and Drama in the Meiji Era* (Translated and adapted by Edward G. Seidensticker and Donald Keene). Vol. III of *Japanese Culture in the Meiji Era*. Tôkyô: Ôbunsha.
- KUBO Fusô (1909): „Fujin gakushi yôsei no hitsuyô“, in: *Nôgaku gahô* 1, 5: 35–37.



- KURATA Yoshihiro (Hrsg.) (1995): *Meiji no nôgaku*. Bd. 2. Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkôkai.
- (Hrsg.) (1996): *Meiji no nôgaku*. Bd. 3. Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkôkai.
- (Hrsg.) (1997): *Meiji no nôgaku*. Bd. 4. Tôkyô: Nihon geijutsu bunka shinkôkai.
- NAITO Meisetsu et al. (1912): „Nôgaku hôtekai kiji (2)“, in: *Nôgaku* 10, 2: 55–64.
- NISHINO Haruo (1992): „Ikenouchi Nobuyoshi – Nôgaku shinkô no shôgai“, in: NANKAI HOSO SANPAKU BIJUTSU-KAN (Hrsg.): *Nôgaku e no gyôseki wo tataeru – Ikenouchi Nobuyoshi ten*. Matsuyama: Nankai hôtekai sanpaku bijutsu-kan: 3–17.
- NISHINO Haruo / HATA Hisashi (Hrsg.) (1999): *Nô kyôgen jiten*. Tôkyô: Heibonsha.
- ÔKÔCHI Mineko (1911): „Hôtekai no keikoburi“, in: *Nôgaku* 9, 6: 32–36.
- OMOTE Akira (2001a): „Kanzeryû-shi sankyû (sono nijûsan) – Kanzeryû Yamashinakei no koto (jô)“, in: *Kanze*, (January), 50–54.
- (2001b): „Kanzeryû-shi sankyû (sono nijûyon) – Kanzeryû Yamashinakei no koto (ge)“, in: *Kanze*, 2001 (April), 30–35.
- ORTNER, Sherry B. (1974): „Is Female to Male as Nature is to Culture?“, in: Michelle ZIMBALIST / Loise LAMPHERE (eds.): *Woman, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 67–87.
- ROKU Noya (1910): „Katei ni fukyû seshimeyo“, in: *Nôgaku gahô* 2, 3: 28–29.
- SAKAMOTO Setchô et al. (1912): „Nôgaku hôtekai“, in: *Nôgaku* 10, 1: 138–144.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca / Hôko OSHIKIRI (2004): „Der Adler und die Chrysantheme. Nô-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 175–176: 23–58.
- TIERNEY, Roderic K. (2002): *Wrestling with Tradition: Sumo, National Identity and Trans/national Popular Culture*. Ph. D., Diss. University of California.
- YAMASHINA Akiko (1911): „Fujin ni kyôju suru kushin“, in: *Nôgaku gahô* 3, 4: 23–24.
- YÛHÔ Joshi (1909): „Fujin to nôgaku“, in: *Nôgaku* 7, 2: 56–57.