

# Die Nô-Spiele von Kurokawa im Spannungsfeld der Modernisierung: die Meiji-Zeit (1868–1912)<sup>1</sup>

Eike Großmann

## Einleitung

Umschlossen von den Bergen von Dewa, dem Yudonosan 湯殿山, Gassan 月山 und Haguro-san 羽黒山, den berühmten *Dewa-sanzan* 出羽三山 des *shugendô* 修験道 (Bergasketentum) in der Präfektur Yamagata, befindet sich das Dorf Kurokawa 黒川. Es liegt in der von Reisanbau geprägten Shônai 庄内-Ebene, im so genannten *Yukiguni*, dem Schneeland Japans. In diesem abgelegenen und, besonders während der Wintermonate, von der Außenwelt nahezu abgeschlossenen Dorf, wird seit über 400 Jahren ein Ableger des Nô-Theaters gepflegt. Im Gegensatz zum professionellen Nô-Theater, welches während der Edo-Zeit als Zeremonialkunst fest im Gefüge des *bakufu* integriert war, ist das Kurokawa-Nô in den Kontext der pseudo-sakralen Feste des Dorfschreins Kasuga 春日神社 eingebunden und wird von Generation zu Generation weitergegeben. Das 1976 zum „nationalen bedeutsamen und unantastbaren Volkskulturerbe“ (*kuni shitei jûyô mukei minzoku bunkazai*, 国指定重要無形民俗文化財) erklärte Kurokawa-Nô wirkt als strukturierendes Element der Dorfgemeinschaft, deren Leben sich an den Aufführungen und *matsuri* (祭, Festen) orientiert. Über das Jahr verteilt finden vier *matsuri* im Kasuga-jinja statt, deren spektakulärstes das vom 1. bis zum 2. Februar stattfindende *Ôgisai* 王祇祭 ist.<sup>2</sup>

Ein weiterer strukturfördernder Aspekt ist die Einteilung des Dorfes in zwei Gilden, die „Obere Gilde“ (*kami-za* 上座) und die „Untere Gilde“ (*shimo-za* 下座), die sich einerseits im gegenseitigen Wettkampf miteinander befinden, andererseits aber auch als eine eingeschworene Gemeinschaft auftreten. Gemeinsam bilden sie eine Nô-Gilde (*nô-za* 能座), die gleichwohl als Schreingilde (*miya-za* 宮座) fungiert. Ein Teil der Schreinangehörigen (*ujiko* 氏子) ist gleichzeitig auch als Laienschauspieler tätig und dabei jeweils einer der Gilden

---

1 Diese Untersuchung entstand im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojektes „Zwischen Selbstbildern 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 Volkswagen-Stiftung.

2 Die *matsuri* des Kasuga-jinja sind: Das *Ôgisai* 王祇祭 (1.–2. Februar), *Ki'nensai* 祈年祭 (22. März), *Reitaisai* 例大祭 (03. Mai), *Niinamesai* 新嘗祭 (23. November).

zugehörig.<sup>3</sup> Die besondere Kraft dieser beiden Gilden entfaltet sich speziell während des größten *matsuri* von Kurokawa, dem *Ôgisai* im Februar. Das *Ôgisai* ist faktisch ein zwölf Monate andauernder, von shintôistischen Ritualen, dörflichen Zusammenkünften (*furumai* 振舞い) und festlichen Vorbereitungen geprägter Zeitraum. Dieser gipfelt im 36 Stunden andauernden *matsuri*, dem *Ôgisai*, bei dem Nô und Kyôgen aufgeführt werden. Es fordert die Kooperation der Dorfbewohner und trägt zur Bildung der gemeinschaftlichen Identität bei.<sup>4</sup> Eine zentrale Position nimmt dabei das „Haus des Jahres“ (*tôya* 当屋), jeweils eines bei *kami-za* und *shimo-za*, ein. Im *tôya* wird am frühen Morgen des 1. Februar unter Zelebrierung diverser Rituale die Verkörperung der Gottheit (*shintai* 神体), der *Ôgi-sama* 王祇様, empfangen. Dort versammeln sich auch die Angehörigen der Gilde, um gemeinsam die Bühne für die am Abend beginnende Nô-Aufführung aufzubauen. Diese Vorbereitungen sind durchzogen von weiteren Ritualen und *furumai*, bei denen reichlich *sake* ausgeschenkt wird. Der Höhepunkt des *matsuri* sind die Nô-Aufführungen, welche die ganze Nacht hindurch andauern und gleichzeitig in *shimo-za* und *kami-za* stattfinden. Die nur von großen Kerzen und einer schwachen elektrischen Birne erhellte Bühne entfaltet während dieser Nacht eine eigentümliche Atmosphäre, in die Spieler und Zuschauer hineingezogen werden. In diesem würdevollen Ambiente scheinen Kälte und Müdigkeit vergessen bzw. zum Teil vom Alkohol verdrängt.<sup>5</sup> Nach Beendigung des Programms, welches meist aus fünf Nô und vier Kyôgen sowie den beiden archaischen Stücken *Daichifumi* 大地踏 und *Shikisanban* 式三番 besteht, wird die Gottheit wieder zum Schrein geleitet. Auf dem Weg dorthin beginnt der eigentliche Wettstreit zwischen den Jugendlichen von *kami-za* und *shimo-za*, bei dem es gilt die vereiste Steiltreppe des Kasuga-jinja als Erster zu erklimmen.

3 2002 lebten in Kurokawa insgesamt 793 Personen auf 343 Haushalte verteilt (s. hierzu Einwohner und Haushalte in Kushibiki: <http://www.town.kushibiki.yamagata.jp/gaiyo/toukei/index.html>; 人口と世帯 1; Zugriff vom 29.09.2005). Als Schauspieler bzw. Musiker tätig sind hingegen nur die wenigsten. So sind bei *shimo-za* 2005 vermutlich 53 Personen, bei *kami-za* vermutlich 96 Personen aktiv. Problematisch ist hierbei jedoch die Datenerhebung, da die Bewohner Kurokawas ihre Kunst als stetes Element ihres Lebens wahrnehmen und somit keine Veranlassung sehen, Schauspieler-Listen zu führen. Die hier angeführten Zahlen beruhen auf provisorischen Listen der beiden *nô-dayû* 能太夫, den Leitern der Gilden, dienen diesen aber auch nur zur groben Orientierung. Da das Theater im Dorf im Kontext der *matsuri* und nicht als professionelle Kunst überliefert wird, ist es keine Voraussetzung, daß die Dorfbewohner konstant an den Aktivitäten teilnehmen. So setzten besonders Kinder, sobald sie eine höhere Schule besuchen, für einige Jahre mit dem Theaterspiel aus. Ein Problem hierbei ist allerdings, daß sie seit einigen Jahren auch nach ihrer Graduierung nicht mehr zum Theater zurückkehren (Persönliches Gespräch mit Tan Emiko am 01. August 2005; die Spielerlisten wurden mir von den beiden *tayû* übergeben).

4 Zur Bildung von Identität in Gemeinschaften durch feste und Riten siehe DURKHEIM: 1984.

5 Zur psychologischen Analyse von diesen so genannten Flow-Erlebnissen siehe CSIKSZENTMIHALYI: 1988, 1990.

Im Schrein werden dann, genau wie am Vorabend, *Daichifumi* und *Shikisanban*, allerdings in einer Kooperation der beiden Gilden, aufgeführt. Darüber hinaus führen *kami-za* und *shimo-za* jeweils das Erstspiel (*waki-nô* 脇能) des Vorabends auf.<sup>6</sup> Noch während das letzte Nô aufgeführt wird, beginnt ein weiterer Wettstreit zwischen den Jugendlichen des Dorfes, der von *furumai* der Erwachsenen unterbrochen, das Ende des *matsuri* einläutet, gleichzeitig aber auch den Beginn des nächsten *Ôgisai* markiert.<sup>7</sup>

Die *matsuri* Kurokawas sind *communitas* fördernde Ereignisse, die den Zusammenhalt der Dorfgemeinschaft, in der Interaktion zwischen einem aktiven und partizipativen Publikum, den Laienschauspielern und der Gottheit stiften.<sup>8</sup>

Außerhalb Japans fand das Kurokawa-Nô bisher wenig Beachtung. In westlichen Sprachen existieren nur wenige Studien über das Kurokawa-Nô, die zudem ihren Schwerpunkt auf das *Ôgisai* legen und deskriptiv vorgehen, dabei weniger die Institutionalisierung und Einbettung des Nô in das Dorfleben berücksichtigen.<sup>9</sup> Der folgende Artikel untersucht Wandlungsprozesse in der Geschichte des Rituals mit einem Schwerpunkt auf der Meiji-Zeit. Auch die Spannung zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung wird dabei beleuchtet.

### Zum Ursprung des Kurokawa-Nô

Die früheste erhaltene schriftliche Aufzeichnung über eine Aufführung des Kurokawa-Nô ist auf das Jahr 1689 zu datieren.<sup>10</sup> Gesicherte Aussagen über die Entstehung des Kurokawa-Nô vor dieser Zeit lassen sich aufgrund mangelnder historischer Quellen nicht treffen. Aus älteren Aufzeichnungen geht nur hervor, daß bereits im Jahr 1624 sowohl ein *kami-no-tayû* 上ノ大夫 („Oberer Leiter“) als auch ein *shimo-no-tayû* 下ノ大夫 („Unterer Leiter“) in Kurokawa existie-

6 Bei *Daichifumi* treten statt nur einem Kind beide Kinder auf. Das *Shikisanban* unterscheidet sich von jenem welches im *tôya* aufgeführt wurde, denn es tritt ein anderer Okina 翁 auf. So wird der *Okina* 翁, welcher im Kasuga-jinja aufgeführt wird, *tokoro bussoku no okina* 所仏則の翁 genannt und von einem Spieler von *kami-za* gespielt.

7 Zum Ablauf des *Ôgisai* vgl. auch SAKURAI, 2003:14–16, YOKOMICHI, 1986:189–201 und BABA, 1985.

8 Zum Begriff der *communitas* siehe TURNER: 1977, 1989.

9 MARTZEL, Gérard: *La fête d'Ogi et le nô de Kurokawa*. Paris: Publications Orientalistes de France 1975<sup>1</sup>, 1982 und ders. (1982): *Le Dieu Masqué. Fêtes et Théâtre au Japon*. Paris: Publications Orientalistes de France, S.105–158); JOHNSON, Irmgard (1980): Kurokawa New Year's Nô Festival: Ôgi Matsuri. In: *The Japan Interpreter (Tôkyô)*. Vol.13,1, S.93–112, S.95; THORNBURY, Barbara E. (1997): *The Folk Performing Arts. Traditional Culture in Contemporary Japan*. New York: State University of N.Y. Press 1997, S.108–110; BRAZELL, Karen (Hg.) (1998): „Other Performance Traditions“, in: *Traditional Japanese Theater*. Columbia: Columbia Univ. Press, S.292–294; UMIĘCKA-ZELEK, Iwona (2002): *Ôgisai: wielkie święto teatru nô w japońskiej wiosce Kurokawa*. Warszawa: Wydawn. Trio.

10 Zur Aufführung des Kurokawa-Nô im Schloß zu Tsuruoka, siehe *Kurokawa nô shiryô* 黒川能史料, 1959:40–48 und Ausführungen weiter unten.

ren, das Nô-Theater bzw. *matsuri* werden nicht erwähnt.<sup>11</sup> Zwar werden 1682 und 1683 ein *kami-no-nôdayû* 上之能太夫 und *shimo-no-nôdayû* 下之能太夫 zum ersten Mal schriftlich aufgeführt, doch werden sie nur im Rahmen finanzieller Zuwendungen bzw. Einkommensverteilungen des Schreins auf die Dorfbewohner aufgelistet und nicht in Bezug zum Nô-Theater gesetzt, so daß auch hier keinerlei Aussagen über den Zustand bzw. die Existenz des Kurokawa-Nô zu dieser Zeit gemacht werden können.<sup>12</sup>

Die Bewohner von Kurokawa tradieren hingegen eine Legende, die ein angebliches frühes Patronat des Kaiserhauses beschwört. In einem Schreiben von 1819 an das *bakufu* erwähnen sie, daß das Nô laut mündlicher Überlieferung von einem Mitglied der kaiserlichen Familie nach Kurokawa gebracht wurde. Dieses Beispiel zeigt, daß die Bewohner, indem sie sich auf angeblich alte Traditionen berufen, versuchen, ihrer Kunst einen angemessenen geschichtlichen Hintergrund zu verleihen. Laut OMOTE Akira entstand zu diesem Zeitpunkt die Legende vom dritten Sohn Ogawa-miya 小川宮 des Kaisers Gokomatsu 後小松天皇 (1377–1433), der nach Kurokawa kam und seinem Gefolge befahl, die Bewohner im Nô zu unterrichten. Diese Legende hat sich als *invented tradition* im Sinne von Eric HOBBSAWM bis heute am Leben erhalten.<sup>13</sup>

Etwas gesicherter ist jedoch die Annahme einer Verbindung des Kurokawa-Nô zum Clan der Mutô 武藤, welcher bis 1583 in Shônai (庄内, nordwestliche Region der heutigen Präfektur Yamagata) herrschte.<sup>14</sup> Die Details der Überlieferung werden von OMOTE zwar als wenig glaubwürdig bezeichnet, doch bezweifelt er nicht, daß das Kurokawa-Nô als *shinji geinô* 神事芸能 (Sakralkunst des Kasuga-jinja, der den Gottheiten der Fujiwara geweiht ist) tradiert wurde. Berücksichtigt man hier die verwandtschaftliche Verbindung der Mutô zu den Fujiwara, so läßt dies die Vermutung zu, daß auch das Kurokawa-Nô in

11 Kurokawa nô shiryô: 29ff. Weitere Schreibweisen sind: 上之太夫 bzw. 上ノ太夫 und 下ノ太夫 bzw. 下之太夫 (Kurokawa nô shiryô: 30–33). OMOTE vermutet anhand der Existenz der beiden *tayû*, daß zu dieser Zeit womöglich schon beide Nô-Gilden unabhängig von der Schrein-Gilde (*miya-za* 宮座) bestanden haben (OMOTE, 1986:368).

12 Quelle von 1682 in: „(56) Tenna 2 nen 11 gatsu. Kasuga-jinja shiryô oboe [天和二年 十一月、春日神社社領覚]“, in: *Kasuga jinja monjo* 春日神社文書: 208–210. Quelle von 1683 in: „Kurokawa nô shiryô“, 1959:33–35.

13 Das Schreiben an das *bakufu* findet sich in: „Kurokawa nô shiryô“: 97–98. Ein weiterer Brief mit nahezu identischem Inhalt wurde 1840 an die *han*-Regierung geschickt („(71) Tenpô 11 nen 12 gatsu, Kasuga jinja shinji-nô yuishogaki jôchô [天保十一年十二月、春日神社 神事能由緒書上帳]“, in: *Kasuga jinja monjo*: 229–232).

OMOTE, 1986:361f.

Ein Versuch, diese Legende zu belegen, wird oft anhand der in Kurokawa häufig vorkommenden Familiennamen Kenmotsu 剣持 und Seiwa 清和 und dem Gefolge des Prinzen vorgenommen (vgl. hierzu auch: SAKURAI, 2003:20f; TOGAWA, 1974:11–14 und 18–21; MAKABE, 1971:156–161).

Zur *Invention of Tradition* siehe HOBBSAWM, 1983:1–14.

14 Daten nach ÔTANI, 2003:78.

Bezug zu den Mutô gesetzt werden kann.<sup>15</sup> Obwohl man in Kurokawa oft auf das Familienwappen der Mutô stößt, bleibt auch diese These im spekulativen Bereich.<sup>16</sup> Trotzdem ist die Bedeutung des Patronats der Kriegerklasse für das Kurokawa-Nô nicht zu unterschätzen. Genau wie das professionelle Nô, welches in eine Zeremonialkunst der *samurai* während der Edo-Zeit übergang, war die Protektion durch das *han* (藩, Lehen) für die Bewohner von Kurokawa nicht nur eine willkommene Einnahmequelle, sondern auch eine Chance zur Verfeinerung der eigenen Kunst.<sup>17</sup> Zwar ist die Begünstigung durch die Familie Mutô unklar, unbestritten ist jedoch, daß die nachfolgenden Herrscher des Shônai-*han*, die Sakai 酒井, die eigentlichen Mäzenen des Kurokawa-Nô sind. Während ihrer Herrschaft wird das Kurokawa-Nô immer wieder zu Aufführungen nach Tsuruoka eingeladen und bei diesen Gelegenheiten auch reichlich mit Kostümen, Requisiten und Geld beschenkt. Wie eng die Verbindung zu den Sakai ist, zeigen auch die Glückwunschkundungen der Dorfbewohner zu deren Rückkehr 1869 nach der Versetzung nach Wakamatsu (heutige Präfektur Fukushima, Aizu-Wakamatsu). Weiterhin zeigen auch der Besuch des Reitaisai 例大祭 von Sakai Tadaaki 酒井忠尧 nach dem Fall des *bakufu* im Jahr 1874 (Meiji 5) und die Spende von Masken 1891 (Meiji 24), daß das Interesse der Sakai am Kurokawa-Nô auch nach deren Machtverlust nicht erlosch.<sup>18</sup>

### Dörfliche Struktur im Wandel

Ein wichtiges Element für die Stabilität der beiden Gilden innerhalb der Dorfstruktur ist der Dorfschrein (*chinjû* 鎮守) von Kurokawa, der Kasuga-jinja. Die Bezeichnung Kasuga-jinja existiert allerdings erst seit der Meiji-Zeit, davor sind Shinzan-myôjin 新山明神, Shisho-myôjin 四所明神 bzw. Shisho-daimyôjin 四所大明神 gebräuchlich. Zu Beginn der Edo-Zeit ist auch die Bezeichnung Hachiman-jinja 八幡神社 zu finden. Der Begriff „Kasuga“ taucht

15 Die Familie Mutô war bis zu ihrem Untergang als *bettô* (別当, Tempelverwalter) im Daihōji (大宝寺) auf dem Haguro-san 羽黒山 tätig, der als ein Zentrum des *yamabushi shugendô* (der Bergasketen) bekannt ist und zu dem auch das Kurokawa-Nô eine Verbindung aufweisen soll (u. a. bei SAKURAI, 2003:21; TOGAWA, 1974). Zur Verbindung des Kurokawa-Nô zu den Mutô siehe auch: SAKURAI, 2003:22–26 und MAKABE, 1971:171–183.

16 Das Familienwappen der Mutô ist z. B. auf den Laternen (*chôchin* 提灯) des *Ôgisai* und den *hakama* der Schauspieler zu finden.

17 Zum Einfluß des Patronats auf das Nô-Theater siehe RATH, 2004:216f.

18 SAKURAI, 2003:203f. Die Sakai herrschten ab 1622 bis zur Meiji-Restauration über das Shônai-*han*. In der Zeit von 1583 bis 1622 herrschten die Mogami 最上 über das *han*, diese sind aber bezüglich des Kurokawa-Nô zu vernachlässigen. Auf die Spenden der Sakai während der Meiji-Zeit wird in den Abschnitten „Machtkämpfe und Wettstreit zwischen den Gilden“ und „Säkulare Aspekte des Kurokawa-Nô“ eingegangen.

Die Versetzung der *bakufu*-treuen Sakai fand im Dezember 1868 statt. 1869 wurden ihnen gegen Zahlung eines Bußgeldes die Rückkehr in das Shônai-*han*, welches in Ôizumi-*han* 大泉藩 umbenannt wurde, erlaubt (SAKURAI, 2003:188). Zur Feier dieser Rückkehr spendeten die Bewohner *mochi* und führten bei diesen Gelegenheiten auch Nô auf. So geschehen im August 1872 (SAKURAI, 2003:201f).

zum ersten Mal gegen Ende des 18. Jahrhunderts (1793) im Schrein-Namen Kasuga-shisho-daimyôjin 春日四所大明神 auf, allerdings wird die Bezeichnung Kasuga-jinja offiziell erst seit der gesetzlichen Trennung von Shintô und Buddhismus in der Meiji-Zeit verwendet.<sup>19</sup>

Die Schreingilde *miya-za* 宮座 ist identisch mit der Nô-Gilde *nô-za* 能座 und besteht aus der „unteren Gilde“ *shimo-za* 下座 und der „oberen Gilde“ *kami-za* 上座. Diesen steht jeweils ein *nô-dayû* 能太夫 vor, und die *ujiko* sind als Schauspieler in der jeweiligen Gilde organisiert. Ein Gildenwechsel ist eigentlich bei einem Umzug oder der Bildung einer Zweifamilie (*bunke* 分家) im Bereich der anderen Gilde vorgeschrieben, doch ist es auch möglich, im Bereich der einen Gilde zu wohnen und in der anderen Gilde aktiv zu sein. Beitreten können nur Männer, wobei es schon 1827 möglich war, auch als Adoptivsohn aus einem anderen Dorf gegen Entgelt der Gilde beizutreten. Aufgrund der angespannten finanziellen Lage im Dorf während der Meiji-Zeit findet eine verstärkte Öffnung des Dorfes gegenüber Fremden statt. So wird 1871 zum ersten Mal ein in das Dorf Zugezogener in die Gilde aufgenommen.<sup>20</sup>

Zuständig für die Gildenverwaltung waren der Schreinpriester, auch *miya-tayû* 宮太夫 genannt, der buddhistische Priester des Hôkôin 法光院 und die beiden *nôdayû*. Zudem fand eine strenge Abgrenzung von der offiziellen Dorfverwaltung, dem Dorfvorsteher (*ôshôya* 大庄屋) und seinen vier Gehilfen statt, was der Regierung die Kontrolle des Dorfes erheblich erschwerte. Darüber hinaus mußte, wer ein Amt in der Gilde übernahm, sein Amt in der Dorfverwaltung niederlegen. Es bürgerte sich ein, die Ämter in der Gilde, im Gegensatz zu Ämtern im Dorf, jeweils in einer Familie zu tradieren. Die mächtige Position des Schreins wird an einem Vorfall aus dem Jahr 1786 besonders deutlich. Die Dorfbewohner werden von einem Vasallen des *han* dabei erwischt, wie sie ohne offizielle Erlaubnis nach Yachigô 谷地郷 (Präfektur Yamagata, Kahoku-chô 河北町) reisen, um dort *hayashi* 囃子 (Begleitmusik an den vier Instrumenten) zu unterrichten. Darüber hinaus führen sie auch, ohne davor die Einwilligung der restlichen *ujiko* einzuholen, neun Kostüme mit sich. Dieses Ereignis weitet sich zu einem großen Zwischenfall aus. Die *han*-Regierung erkennt wohl die Sonderstellung und besonderen Gepflogenheiten des Kurokawa-Nô an, kritisiert jedoch, daß die achtzehn Bewohner sich das Recht herausnahmen, ohne Erlaubnis zu reisen. Das Ergebnis ist, daß die verantwortlichen Schauspieler aus der Schreingilde ausgeschlossen werden und drei der *shôya* von den Dorfbewohnern eigenmächtig ihres Amtes enthoben werden. Fünfzehn der Ausgestoßenen werden im folgenden Jahr nach der Fürbitte von Familienangehörigen wieder in die Gilde aufgenommen. Damit ist die Angelegenheit jedoch noch

19 Zur ersten schriftlichen Erwähnung der Bezeichnung Kasuga-shisho-daimyôjin s. „(106) Kansei 5 nen 6 gatsu, Sakata nite kaichô-nô kôgyô nichigen ni tsuki gan 寛政五年六月、酒田にて開帳能興行日限につき願“, in: *Kasuga jinja monjo*: 285f. TOGAWA, 1974:52–56; SAKURAI, 2003:11. Die Trennung von Shintô und Buddhismus wird weiter unten ausgeführt.

20 SAKURAI, 2003:17f und 198.

nicht erledigt, denn die Amtsenthebung der *shôya* fand ohne Einverständnis der *han*-Regierung statt. Im Gegenzug ernennt der *ôshôya* einen der Schauspieler, welcher mit nach Yachigô gereist war, zum neuen *shôya*. Dieser wird daraufhin sofort wieder aus der Gilde ausgeschlossen. Als Reaktion darauf legt er, um wieder in die Gilde aufgenommen zu werden, sein Amt als *shôya* nieder.<sup>21</sup>

Dieser Zwischenfall zeigt, daß die Schreingilde die wichtigste Instanz im Dorf war, auch wenn die *han*-Regierung vielfach versuchte, gegen diese vorzugehen. So wird das Dorf 1816 von der Regierung in drei Gruppen unterteilt, um auf diese Weise die Vormachtstellung der Gilden zu untergraben und das Dorf besser kontrollieren zu können. Darüber hinaus werden Versammlungen des gesamten Dorfes verboten und Gilden-Versammlungen dürfen nicht mehr im Schrein stattfinden, sondern müssen im Haus des jeweiligen *tayû* unter Teilnahme des Dorfvorstehers abgehalten werden. Allerdings kann man nicht sagen, daß diese Vorkehrungen einen großen Effekt gehabt hätten. Die Bewohner versammeln sich zu Beratungen immer noch automatisch am Schrein bzw. Tempel und mißachten die neuen Regeln, wodurch deutlich wird, daß die traditionelle Struktur des Dorfes stärker ist.<sup>22</sup>

Im Gegensatz zu den Erlassen des *bakufu* wirkt sich die gleich zu Beginn der Meiji-Zeit verordnete Trennung von Shintô und Buddhismus (*shinbutsu-bunri* 神仏分離) auf das Kurokawa-Nô weitaus massiver aus.<sup>23</sup> Allerdings bringt die eigentliche Abtrennung des Tempels vom Schrein im Fall von Kurokawa keine schwerwiegenden Veränderungen mit sich. Der mit dem Kasuga-jinja verbundene Hôkôin ist seit der Edo-Zeit nur sporadisch und seit Beginn der Meiji-Zeit überhaupt nicht mehr besetzt und die Tempelangelegenheiten werden vom Schreinpriester übernommen. So kann angenommen werden, daß die Position des Hôkôin schon vor der Trennung nur nach außen hin gewahrt wurde, innerhalb der Dorfgemeinde aber die Schreingilde die stärkere Position einnahm.<sup>24</sup>

Weitaus tiefere Einschnitte in das Leben der Dorfgemeinschaft bringen jedoch die neuen Landsteuer- und Schreingesetze mit sich. Seit der Meiji-Zeit werden auch Schreine und Tempel zum Einkommen der *han* gezählt. Der bis dahin von Steuerzahlungen ausgenommene Kasuga-jinja wird 1870 von der

---

21 *Ibid.*: 118–123.

22 SAKURAI, 2003: 18–20 und OMOTE, 1986: 373.

23 Zur Trennung von Shintô und Buddhismus siehe: ANTONI, 1993: 21–52; ders., 1998; HARDACRE, 1989; TAMAMURO, 1997: 499–505 und LOKOWANDT, 1987.

24 MAKABE, 1971: 225f. MAKABE behauptet, daß sowohl Schrein als auch Tempel in Kurokawa gleichwertig waren, wenn nicht sogar der Tempel dem Schrein übergeordnet, und begründet dies mit der Schreibweise auf offiziellen Dokumenten, auf welchen immer zuerst der Hôkôin angeführt wird. Darüber hinaus argumentiert er, daß der buddhistische Priester bei Aufführungen des Kurokawa-Nô im Kasuga-jinja am *hokôinbashira* saß, der nach dem Tempel benannt ist (MAKABE, 1971: 226). Dies würde allerdings bedeuten, daß dieser auf der Bühne saß und ist somit nur schwer vorzustellen. Die eigentliche Bedeutung des Pfeilers bleibt bis heute unklar.

neuen *han*-Regierung zu Steuerzahlungen aufgefordert. Zwar reicht der Priester des Kasuga-jinja ein Gesuch um Steuererlaß bzw. Aufschub der Zahlungen ein, doch wird dieses abgelehnt. Hierauf beschließen die *ujiko*, die „Neujahrsriten“ (*shôgatsu no shinji* 正月の神事), wie das *Ôgisai* zu dieser Zeit noch genannt wird, so sparsam wie möglich durchzuführen.<sup>25</sup> Als jedoch 1871 ein Gesetz zur Rückgabe von Landbesitz der Schreine und Tempel ergeht – alles Land außer dem engeren Schrein- bzw. Tempelgelände (*keidai* 境内), muß an die Regierung zurückgegeben werden – spitzt sich die finanzielle Notlage des Schreins akut zu. Der Kasuga-jinja, welcher bis dahin wichtiger Geldgeber bei der Durchführung der Neujahrsriten war, kann nun, da kein Ackerland mehr vorhanden ist, nicht mehr zu den Festen beitragen.<sup>26</sup>

MAKABE Jin ist der Ansicht, daß diese finanziellen Nöte auch ein neues Bewußtsein der Zusammengehörigkeit bei den Dorfbewohnern förderten, da diese jetzt auf sich selbst gestellt nach neuen Mitteln und Wegen suchen müssen, ihre Kunst zu finanzieren. So wird ein Spendensystem eingeführt, und auch das Aufhängen der *harigami* 貼り紙<sup>27</sup> im *tôya* während des *Ôgisai* geht seiner Ansicht nach auf diese Zeit zurück.<sup>28</sup> Gleichzeitig kann man unter den Bewohnern auch ein erwachendes Interesse an der Vermarktung ihrer Feste erkennen. So verstärkt sich das Bewußtsein, in der eigenen Kunst eine lukrative Einnahmequelle zu besitzen und die Bewohner der umliegenden Dörfer rücken als potentielle Zuschauer ins Blickfeld der Laienschauspieler. Nach dem abschließenden Umrunden des Schreins *miya-mawari* beim *Ôgi-kôisai* 王紙更衣祭 1872 beklagen sich Dorfbewohner z. B. daß es zu früh am Morgen endete. So hatten Bewohner der umliegenden Dörfer keine Gelegenheit, diesem beizuwohnen, wodurch auch weniger Geldspenden eingenommen wurden.<sup>29</sup>

Das größte Fest des Kasuga-jinja, das *Ôgisai*, findet seit der Meiji-Restauration jedes Jahr vom 1. bis zum 2. Februar statt. Davor wurde es, wie ein Briefwechsel der Bewohner Kurokawas mit der *han*-Regierung aus dem Jahr 1689 belegt, vom 1. bis zum 4. Neujahrstag des Mondkalenders gefeiert.<sup>30</sup> Wie die

25 „(78) Meiji 3 nen 11 gatsu, Kasuga-jinja sharyô nengu zôchô ni tsuki tangansho [明治三年十一月、春日神社社領年貢増徴につき嘆願書]“, in: *Kasuga jinja monjo*: 250f.

26 Siehe hierzu auch SAKURAI, 2003:189ff. SAKURAI vergleicht auch die Einnahmen des Schreins vor und nach dem Erlaß der Gesetze (SAKURAI, 2003:191–196); s. hierzu auch: „(73) Kaei 3 nen – meiji 21 nen, Kasuga-jinja sharyô shohi kanjô chô [嘉永三年–明治二一年、春日神社社領諸費勘定帳]“, in: *Kasuga jinja monjo*: 233–244.

Zur Land-Steuer-Reform siehe auch KIM, Yongdeok (1997): „Meiji Polity in View of the Land Tax Reform“, in: HARDACRE, Helen (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden, New York: Brill, S.383–386.

Zur Landrückgabe siehe auch LOKOWANDT, 1978:123.

27 Papiere auf welchen Sach- und Geldspenden samt Spender festgehalten werden.

28 MAKABE, 1971:226.

29 SAKURAI, 2003:198. Eine Beschreibung des *Ôgi-kôisai* findet sich in *Kasuga jinja monjo*: 352–356.

30 „Kurokawa nô shiryô“: 35–38; OMOTE, 1986:370f; SAKURAI, 2003:39; MAKABE, 1971:193.

Bezeichnung des Kasuga-jinja ist auch der Begriff *Ôgisai* während der Meiji-Zeit entstanden. In der Edo-Zeit wird das Fest schlicht als „Neujahrsriten“ bezeichnet.<sup>31</sup> In den historischen Quellen sind weder der Begriff *Ôgisai* 王祇祭 noch der Begriff *Ôgi* 扇 für „Fächer“, welcher als Ursprung des Begriffs *Ôgisai* angenommen wird, zu finden. Auch der sakrale Gegenstand, die Verkörperung der Gottheit (*shintai* 神体) wird in der ältesten Quelle (1789) mit den Zeichen 王儀 geschrieben.<sup>32</sup> Die eigentlich vier Tage dauernden Feierlichkeiten wurden auch vor der Meiji-Zeit schon häufig aus Kostengründen auf zwei Tage gekürzt. So wird das *Ôgisai* z. B. 1651 auf zwei Tage reduziert und erst 84 Jahre später 1735 wieder auf vier Tage verlängert. Mit der Meiji-Zeit werden dann die Aufführungsdaten dem westlichen Kalender angepaßt und endgültig auf zwei Tage beschränkt.<sup>33</sup>

### Machtkämpfe und Wettstreit zwischen den Gilden

Meinungsverschiedenheiten zwischen den Gilden sind in den Aufzeichnungen häufig belegt. Darunter sind Diskussionen um die Inszenierung von Nô, die Durchführung des *Ôgisai*, aber auch generell über die Führung der Gilde. In den überlieferten Quellen finden sich außerdem besonders detaillierte Beschreibungen über den Diebstahl wertvoller Masken aus dem Besitz von *kami-za*.

Denn der Diebstahl von sieben Nô-Masken, darunter auch eine *Okina* 翁-Maske, aus dem Besitz von *kami-za* im Jahr 1887 ist Auslöser für heftige Streitigkeiten, nicht nur zwischen den beiden Gilden, sondern auch innerhalb von *kami-za*. Besonders problematisch ist, daß die Maske des *tokoro bussoku no okina* 所仏 則の翁 verschwunden war. Diese besondere Form des *Okina* wird nur am zweiten Tag des *Ôgisai* im Kasuga-jinja aufgeführt und innerhalb einer Familie von *kami-za* tradiert. Nun, da die Maske nicht mehr vorhanden war, stritt man über die mögliche Verwendung anderer Masken im nächsten *matsuri*, von einer Einigung ist nichts überliefert.<sup>34</sup> In diesem Zusammenhang wird angenommen, daß der damalige *tayû* von *kami-za* Kenmotsu Urin 剣持羽林 in die Diebstähle verwickelt war. Urin hatte erhebliche Spielschulden und verkaufte im selben Jahr Masken und Kostüme aus dem Besitz der Gilde deren Zahl nicht genau belegt ist. Hierauf wird er von den Mitgliedern von *kami-za* seines Amtes enthoben. Leider gibt es über diesen Vorfall nur wenig bekanntes Material, und die Verwicklung von Urin darin wird nur unter großen Vorbehalten

31 OMOTE, 1986:377f; SAKURAI, 2003:14.

32 OMOTE, 1986:378.

33 SAKURAI, 2003:14; OMOTE, 1986:377–379. Zu den Gründen der Kürzungen siehe auch: *Kasuga jinja monjo*: 320–326. Zum hypothetischen Ablauf des *Ôgisai* während der Edo-Zeit siehe OMOTE, 1986:377–381. OMOTE geht davon aus, daß trotz der zeitlichen Einschränkung auf zwei Tage in der Meiji-Zeit der Ablauf des *Ôgisai* nicht signifikant von dem der Edo-Zeit abweicht (OMOTE, 1989:379).

34 OMOTE, 1986:381; MAKABE, 1971:231.



Abb. 1: Aufführung von *Okina* 翁 während des *Reitaisai* 例大祭 im Mai 2002. Auf dem Bühnenvorhang, genau wie auf den *hakama* der Spieler, befindet sich das Wappen der Mutō. (Eigene Aufnahme)



Abb. 2: Aufführung von *Takasago* 高砂 während dem *Ôgisai* im Februar 2002 im Haus des *tôya* von *shimo-za*. An der Decke sind die *harigami* 貼り紙 mit den Spenden angebracht. (Eigene Aufnahme)



Abb. 3: Tafel, die den *tōya* des *Ôgisai* des nächsten Jahres, in diesem Fall von 2006, anzeigt. Diese wird nach Beendigung des *Ôgisai* im Februar aufgestellt und steht ein Jahr vor dem Haus des kommenden *tōya*. (Eigene Aufnahme)

erwähnt. So nennt OMOTE als Grund seiner Amtsenthebung das Unvermögen Urins, zwischen seinem Privatbesitz und dem Besitz der Gilde, den er als *tayû* verwaltet, zu unterscheiden.<sup>35</sup> Schwierigkeiten mit Personen innerhalb der Gilden sind allerdings kein Einzelfall. Schon 1828 gibt es Probleme mit einem *tayû* von *kami-za*, der des Amtes enthoben wird, da er sich laut Aufzeichnungen „ungebührend“ verhalten habe, wobei auch hier keine Details genannt werden. In der Zeit als seine Stelle vakant ist, übernimmt der *tayû* von *shimo-za* auch das Amt bei *kami-za*, übergibt dieses aber sofort an den Nachfolger, nachdem dieser die Initiationsriten vollzogen hat.<sup>36</sup> Im Fall von Urin sind die Probleme jedoch nicht mit dessen Amtsenthebung gelöst, denn dieser sucht Unterstützung beim damaligen *tayû* von *shimo-za*. Denn um die Harmonie zwischen den Gilden zu erhalten, muß der neue *tayû* – in gemeinsamer Askese im Schrein – vom *tayû* der jeweils anderen Gilde die Rolle des *Okina* erlernen. Dieser Brauch gibt aber im diesem Fall Anlaß zu neuen Auseinandersetzungen. Nachdem Urin sich Hilfe suchend an den *shimo-za tayû* wendet, wird dieser, als er die Askese mit dem angehenden *tayû* von *kami-za* antreten soll, plötzlich krank. Dies liefert genügend Stoff für Gerüchte im Dorf, besonders, da sich dadurch die Inauguration des neuen *tayû* verzögert.<sup>37</sup> Schließlich wird die Amtseinführung vollzogen, und auch das Problem der fehlenden Masken löste sich vier Jahre später (1891), birgt aber gleichzeitig wieder Grund für erneute Auseinandersetzungen. Die Bewohner von Kurokawa bekommen 1891 vor einer Aufführung des Kurokawa-Nô während des *Shônai jinja reisai* 荘内神社例祭 (Tsuruoka) von den Sakai sowohl eine *Okina*- als auch eine *Sanbasô* 三番叟-Maske überreicht. Da bei diesem *matsuri* die Schauspieler von *kami-za* auftraten beansprucht die Obere Gilde nun die Rechte an den Masken. Wohingegen *shimo-za* der Ansicht ist, daß diese Masken gemeinsamer Besitz beider Gilden sind und an einem gesonderten Ort aufbewahrt werden sollen. In diese Diskussion mischte sich auch der Schreinpriester, welcher der Auffassung ist, daß die Masken ein Teil des *matsuri* sind, also sakrale Gegenstände, welche im Schrein gelagert werden müssen. So entwickelt sich eine Debatte um das Wesen der Masken. Da keine Einigung erzielt werden kann, wird der Sachverhalt den Sakai zur Vermittlung vorgetragen. Diese entscheiden, daß sie die Masken weder dem *kami-za* noch dem Schrein, sondern dem Kurokawa-Nô gespendet haben, weshalb sie im ge-

35 So setzt MAKABE den Diebstahl der Masken und den Verkauf von Masken durch Urin nicht in einen gemeinsamen Zusammenhang und erwähnt auch nicht die Spielschulden von Urin (MAKABE, 1971:230f). OMOTE geht überhaupt nicht auf die Möglichkeit einer Verstrickung von Urin in die Diebstähle ein (OMOTE, 1986:381). Die Theorie, daß Urin seinen ganzen Besitz verspielt hat und daraufhin Besitz von *kami-za*, darunter auch Masken und Kostüme verkauft hat, stammt aus einem persönlichen Gespräch mit Ueno Yoshibu, dem *tayû* von *shimo-za* am 04.08.2005.

36 Siehe hierzu „(69) Bunsei 11 nen 12 gatsu, nôdayû buchôhō nite inkyo nitsuki segare sōzoku-gan oyobi sashihikae ukagai [文政十一年十二月、能太夫不調法にて隠居につき 俸相 続願および差控え伺]“, in: *Kasuga jinja monjo*: 227f.

37 MAKABE, 1971:230f.



Abb. 4: Treppe zum Kasuga 春日-jinja in Kurokawa. (Eigene Aufnahme)

meinsamen Lagerhaus der Gilden aufbewahrt werden sollen.<sup>38</sup> Kontroversen wie diese zeigen, daß sich die Bewohner, wenn auch aus unterschiedlichen Beweggründen, mit ihrer eigenen Kunst als rituelles Sakralspiel und Theater auseinandersetzen.

Schon für die Edo-Zeit verzeichnet OMOTE eine Erweiterung des Repertoires, die in der Meiji-Zeit zu weiteren Auseinandersetzungen führt. Wurde die Zahl der spielbaren Stücke 1689 noch mit zehn angegeben, so kommen 1704 bei einem *kaichô-nô* 開帳能 (Benefiz-Nô-Aufführung) in Tsuruoka schon zwanzig Stücke zur Aufführung. Zählt man lediglich die Stücke in den Aufzeichnungen, so kommt man auf dreißig und OMOTE geht davon aus, daß beide Gilden zusammen gegen Ende der Edo-Zeit ein ungefähr hundert Stücke umfassendes Repertoire haben.<sup>39</sup> Zudem nehmen die Dorfbewohner auch Gelegenheiten wahr, um neue Stücke bzw. Teile davon zu lernen. So gilt als gesichert, daß Spieler von *shimo-za* im Jahr 1890 von Izumi Sukesaburô 泉祐三郎, einem *imayô-nô-kyôgen*-Spieler aus Kaga-Kanazawa (加賀金沢), die *shishi-mai* 獅子舞 der Stücke *Mochizuki* 望月 und *Shakkyô* 石橋 lernten.<sup>40</sup>

Diese Ereignisse können als Vorboten des 1897 ausbrechenden Konflikts um das Repertoire der Gilden bezeichnet werden. Schon vor der Festlegung des Repertoires gab es keine Überschneidungen der Stücke zwischen den Gilden. Auch während dem Aufteilungsprozeß scheint es, daß die Gilden nicht um die gleichen Stücke „kämpfen“ oder sich gar gegenseitig Stücke „abnehmen“, sondern nur versuchen, ihr Repertoire mit bisher in Kurokawa nicht vorhandenen Stücken aufzustocken. Die einzige Regel zur Aufnahme eines neuen Stücks in das Repertoire ist, daß es vor den Augen der beiden Sprecher der Gilden aufgeführt werden muß. Allerdings vermutet MAKABE, daß von den meisten Stücken wahrscheinlich nur ein Lied bzw. Tanz aufgeführt wurde, da es sonst nicht möglich ist in so kurzer Zeit das Repertoire zu vergrößern.<sup>41</sup> Auch nach der Aufteilung der Nô-Stücke unter den Gilden finden noch Versuche statt, das eigene Repertoire zu vergrößern. Wiederum sind es Schauspieler von *shimo-za*, die 1900 am Hôshô-kai 宝生会 in Tsuruoka teilnehmen und sich dort von Chômei Shinzô 長命新蔵 (Nô-Spieler der Kongo 金剛流- und Flötenspieler der Kasuga-Schule 春日流) die *ranbyôshi* 乱拍子 von *Shôjô* 猩々 und *Dôjôji* 道成寺 beibringen lassen.<sup>42</sup>

Die Gründe für diese Aufteilung des Repertoires sind nicht überliefert, jedoch ist anzunehmen, daß die Dorfbewohner nach dem Verlust des Patronats

38 *Ibid.*: 231.

39 OMOTE, 1986: 371f.

40 Allerdings widersprechen sich hier OMOTE und MAKABE bezüglich des Ortes an welchen dieser Unterricht stattgefunden hat. So geht Makabe davon aus, daß die Spieler von *shimo-za* nach Matsuyama (im ehem. Matsuyama-han) gereist sind (MAKABE, 1971: 198). OMOTE hingegen gibt als Ort Tsuruoka an (OMOTE, 1986: 381).

41 MAKABE, 1971: 232f. Zur Erweiterung des Repertoires mit einer Liste der Stücke siehe auch OMOTE, 1986: 382 und ÔWADA, 1904: 45f.

42 OMOTE, 1986: 381f.

der Sakai versuchten, das Kurokawa-Nô als professionelle Kunst darzustellen, die dem professionellen Nô aus Tôkyô ebenbürtig ist.

### Säkulare Aspekte des Kurokawa-Nô

Schon die erste schriftlich überlieferte Quelle über eine Kurokawa-Nô-Aufführung aus dem Jahr 1689 zeigt, daß das Kurokawa-Nô bereits sehr früh über die Grenzen des Dorfes hinaus rezipiert wurde. Während der Edo-Zeit werden die Dorfbewohner besonders häufig bei offiziellen Anlässen zu Aufführungen ins Schloß von Tsuruoka 鶴岡城 geladen und bei diesen Gelegenheiten auch reichlich mit Kostümen, Requisiten und Geld beschenkt. Alleine bis zum Beginn der Meiji-Zeit finden elf Aufführungen in Tsuruoka statt. Zudem existieren acht Aufzeichnungen von *kaichô-nô*, die überwiegend in Sakata und Tsuruoka stattfinden.<sup>43</sup> Aufführungen außerhalb des Dorfes nehmen während der Meiji-Zeit noch zu und gipfeln 1881 in einer Aufführung vor dem Meiji-Tennô in Kiyokawa 清川 (Präfektur Yamagata) und einer dreitägigen Nô-Aufführung im Yasukuni-jinja 靖国神社 in Tôkyô 1910.

Das erste Mal werden die Bewohner von Kurokawa 1689 zur Amtseinführung von Sakai Tadazane 酒井忠真 aufgefordert, nach Tsuruoka zu reisen und dort Nô aufzuführen. Aus dem selben Jahr ist ein Briefwechsel zwischen den Dorfbewohnern und der *han*-Regierung erhalten. Dieser besagt, daß es in Kurokawa zur Zeit nicht genügend Laienspieler gibt und daher auch nur noch zehn Nô-Stücke aufgeführt werden können, wobei das Kyôgen sogar ganz eingestellt werden mußte. Darüber hinaus wird behauptet, daß von den 56 Schauspielern nur fünf den nötigen *hakama* bzw. Kimono für eine adäquate Nô-Aufführung besitzen.<sup>44</sup>

Sowohl OMOTE als auch MAKABE zweifeln an der Aussage dieses Schreibens und vermuten, daß diese Formulierungen wohl lediglich aus Vorsicht gegenüber der Regierung gewählt wurden.<sup>45</sup> So findet die Aufführung trotz aller Widrigkeiten wie von der Regierung gewünscht statt (1690). Sie wird von OMOTE als Meilenstein in der Geschichte des Kurokawa-Nô bezeichnet.<sup>46</sup> Hier kann unter anderem die Säkularisierung des ursprünglich im Sakralspiel verwurzelten Kurokawa-Nô erkannt werden. Daraus resultiert ein zunehmendes Bewußtsein der Bewohner für das finanziellen Potential des eigenen Nô-

43 SAKURAI, 2003:45f. Zu den Schenkungen vgl. auch SAKURAI, 2003:55–59.

44 „Kurokawa nô shiryô“: 35–39; vgl. auch OMOTE, 1986:370f; SAKURAI, 2003:39; MAKABE, 1971:193f.

45 OMOTE, 1986:371; MAKABE, 1971:194. OMOTE vermutet sogar, daß die Bewohner bereits 1689 mindestens 20 Nô-Stücke in ihrem Repertoire hatten (OMOTE, 1986:371).

46 Bei der Aufführung von 1690 werden schlußendlich sieben Nô-Stücke aufgeführt und das *aikyôgen* von einem Stadtbewohner, unter welchen zu dieser Zeit das Erlernen von Kyôgen Mode ist, übernommen. Bevor diese Aufführung jedoch endgültig stattfinden konnte, erfolgte erst noch eine offizielle Besichtigung in Kurokawa mit einer Nô-Aufführung, wobei diese mit den Worten „es steht Kanze in nichts nach“ [観世にも劣りなし] gelobt wurde (OMOTE, 1986:370f; SAKURAI, 2003:40–43; MAKABE, 1971:195).

Theaters.<sup>47</sup> So bitten die Dorfbewohner von nun an häufig darum, *kaichô-nô* aufführen zu dürfen, von denen in den historischen Quellen bis zu Beginn der Meiji-Zeit acht Aufführungen belegt werden können. Sie beantragen u. a. 1727 die Erlaubnis für ein *kaichô-nô* in Sakata und Tsuruoka und berufen sich dabei auf eine ähnliche Veranstaltung vor 24 Jahren, dank deren Erlös sowohl Schrein als auch Kostüme und Requisiten ausgebessert werden konnten. Zwar wird dieser Antrag aus terminlichen Gründen abgelehnt, doch stellen ihn die Bewohner im darauffolgenden Jahr noch einmal fristgerecht. Diesem wird stattgegeben, jedoch wird der Aufführungsort auf Tsuruoka beschränkt, die Dauer von sieben Tagen bleibt aber bestehen.<sup>48</sup>

Schon während der Edo-Zeit finden nicht nur Aufführungen außerhalb des Dorfes statt, sondern die Bewohner unterrichten auch Nô in den umliegenden Dörfern. Allerdings müssen sie sich dabei an besondere Regeln halten. So ist es ihnen verboten, das Kurokawa-Nô, wie es im Kasuga-jinja aufgeführt wird, weiterzugeben, und die Bewohner beschränken sich daher darauf, *hayashi* 囃子 und *mai* 舞 zu unterrichten. Dies ist z. B. seit 1786 in Yachigô der Fall. Ein weiteres Beispiel ist der Taikô-Spieler Takoi Jinsuke 蛸井甚助, der seit 1844 Nô-Gesang in Ôsúdo 大須戸 (Präfektur Niigata, Asahi-Mura) unterrichtet. Der Sage nach führte ihn sein Beruf als Pfefferminzhändler in das Dorf, wo er, ein Bad nehmend, Nô-Gesänge rezitierte. Daraufhin wurde er von den Bewohnern von Ôsúdo aufgefordert, länger zu bleiben, damit sie vom ihm Nô lernen konnten. In den darauf folgenden zwanzig Jahren reist Takoi immer wieder nach Ôsúdo, um dort zu lehren.<sup>49</sup>

Die Aktivitäten der Dorfbewohner werden auch während der gesamten Meiji-Zeit nicht eingestellt. Selbst während der politischen Unruhen im Verlauf der Restauration finden sowohl im Dorf, als auch außerhalb Aufführungen des Kurokawa-Nô statt. Durch den Sturz des *bakufu* nehmen Aufführungen und Unterricht außerhalb des Dorfes sogar noch zu. Ein Grund hierfür ist der Wegfall diverser Regeln und Auflagen, welche bis dahin das Reisen erheblich erschwert hatten. Desweiteren muß sich das ganze Dorf nach dem Zusammenbruch des Patronats der Sakai neue Einnahmequellen verschaffen. So unternehmen die Dorfbewohner während der Meiji-Zeit große Anstrengungen, um zusätzliche Einnahmen über die Dorfgrenzen hinweg zu erzielen.<sup>50</sup>

47 Von 1689 an wurden Aufführungen sowie die Einnahmen und deren Verwendungszweck schriftlich festgehalten. So sieht OMOTE in der Aufführung von 1690 auch die Geburtsstunde des „touristischen“ Kurokawa Nô (OMOTE, 1986: 373f).

48 SAKURAI, 2003: 45f., 116f. und 149–152. Besonders auffällig ist in diesem Fall, daß im ersten Antrag von 40 Spielern die Rede ist, im zweiten deren Zahl aber auf 50 angestiegen ist.

49 MAKABE, 1971: 213 und SAKURAI, 2003: 107f. Zum Unterricht außerhalb des Dorfes und die dafür geltenden Regeln während der Edo Zeit siehe SAKURAI, 2003: 109–132.

In Ôsúdo sind bis heute zehn Nô-Stücke überliefert. Die Dorfbewohner führen pro Jahr 2–3 mal Nô auf (<http://www.vill.asahi.niigata.jp/kankou/oosudonou/oosudonou.html>, Zugriff vom 30.09.2005).

50 OMOTE, 1986: 381. So unterrichtete z. B. Seiwa Masaemon Masaharu (清和政右衛門正治) die Bewohner von Ôyama 大山 (Stadt Tsuruoka) im Gesang (SAKURAI, 2003: 105–107).

## Herausragende Aufführungen während der Meiji-Zeit

Das größte Ereignis während der Meiji-Zeit ist der Besuch des Meiji-Tennô in Yamagata 1881. Um den Tennô als Symbol des modernen Meiji-Japan zu etablieren, finden von 1872–1885 sechs ausgedehnte Reisen durch ganz Japan statt.<sup>51</sup>

Im September 1881 sollte der Tennô im Dorf Kiyokawa einer Aufführung des Kurokawa-Nô beiwohnen, blieb dieser jedoch aufgrund körperlichen Unwohlseins fern. Die Bewohner von Kurokawa baten daher um eine weitere Aufführung, welche dann am 26. September in Anwesenheit des Kaisers stattfand. Leider sind außer einer knappen Notiz im *Meiji-tennô-ki* 明治天皇紀 keinerlei Reaktionen des Tennô oder seiner Begleiter auf diese Vorführung überliefert.<sup>52</sup> Nach dem Tod des Meiji-Tennô bitten die Dorfbewohner um Erlaubnis, auch vor dem Taishô-Tennô Kurokawa-Nô aufführen zu dürfen. SAKURAI Akio erkennt darin das Streben der Dorfbewohner nach einem neuen Patronat, das in der Lage ist, die Sakai zu ersetzen.

Gegen Ende der Meiji-Zeit findet die erste Tournee des Kurokawa-Nô nach Tôkyô statt. Im März 1910 besuchen insgesamt 36 Dorfbewohner von *kami-za* und *shimo-za* auf Einladung des Vereins der Offiziersfrauen der Land- und Seestreitkräfte (*rikkaigun shôkô fujin-kai* 陸海軍将校婦人会) Tôkyô und führen auf der Bühne des Yasukuni-jinja Nô auf.<sup>53</sup> Diese Nô-Aufführungen werden in der ersten Fachzeitschrift für Nô *Nôgaku* 能楽 ausführlich rezensiert. Wobei aus diesen Rezensionen deutlich hervorgeht, daß die Nô-Forscher große Schwierigkeiten haben, das Kurokawa-Nô zu klassifizieren. Ihre Versuche, es einer der fünf Nô-Schulen zuzuordnen, scheitern. Das Kurokawa-Nô wurde zwar vom professionellen Nô beeinflusst, entwickelte sich aber als *minzoku geinô* 民俗芸能 eigenständig weiter. So stehen die Rezensenten 1910 vor dem Problem, eine Kunstform, welche Nô und gleichzeitig doch kein Nô ist, zu analysieren, wobei das Kurokawa-Nô einem künstlerischen Vergleich mit dem professionellen Nô nicht standhalten kann. Zudem tragen Mißgeschicke der

---

Zudem finden z. B. 1909 zusätzlich zu den Aufführungen im Dorf insgesamt zwölf Aufführungen außerhalb Kurokawas statt. Hierbei wurde kein Stück doppelt gespielt (MAKABE, 1971:234).

51 Siehe hierzu GLUCK, 1985 und INOUE, 1997:270–281.

52 MEIJI-TENNÔ-KI [明治天皇紀] Bd.5:510; SAKURAI, 2003:204–207. Für eine Auflistung des Programms siehe auch: „Kurokawa nô shiryô“: 121f. und TAKAGI Ryûgaku 高木隆学 (1910): „Tenran no kurokawa nô [天覧の黒川能]“, in: *Nôgaku* [能楽]. Vol.8, Nr.4, S.65–66.

53 MAKABE, 1971:234.

SAKURAI, 2003:209. Eigentlich war die Aufführung für den 21. März geplant, doch da die Kostüme und Requisiten nicht termingerecht eintrafen, hat sich der Tag der Aufführung verschoben. So wurde am 25. März eine Bühnen-Begehung im Yasukuni-jinja durchgeführt. Die offizielle Vorstellung fand dann am 1. und 2. April statt. Nach zwei Wochen Aufenthalt in Tôkyô kehrten die Dorfbewohner am 5. April nach Kurokawa zurück (SAKURAI, 2003:209). Zu den Stücken siehe SAKURAI, 2003:209.

Laienspieler während der Aufführungen zu weiteren Mißverständnissen bei, und die Kritiken des Kurokawa-Nô fallen allgemein verhalten aus.<sup>54</sup>

Wie die Dorfbewohner den Auftritt im Yasukuni-jinja einschätzten, ist nicht bekannt. Nach ihrer Rückkehr nach Kurokawa am 5. April begeben sie sich allerdings in den Kasuga-jinja und führen dort noch einmal die Nô-Stücke auf, die sie in Tôkyô präsentiert haben. Dies geschieht um der Gottheit des Schreins zu huldigen und im übertragenen Sinne „Bericht zu erstatten“.<sup>55</sup> MAKABE führt aus, daß diese Art der Huldigung seit der Tournee nach Tôkyô in Kurokawa existiert und stellt sie als eine *invented tradition* der Meiji-Zeit dar, wobei ihm hier von SAKURAI widersprochen wird. Dieser führt aus, daß diese Gepflogenheit schon im 17. Jahrhundert existierte. So führten die Bewohner nach der erfolgreichen Beendigung der ersten belegten Aufführung in Tsuruoka 1690 Nô im Kasuga-jinja auf.<sup>56</sup> Das Kurokawa-Nô erscheint somit als eine pseudo-sakrale Kunst, die nicht aus dem Bezug zum Schrein zu lösen ist.

### Tendenzen der Professionalisierung

Wie die vorhergehenden Paragraphen jedoch zeigen, ist das Kurokawa-Nô aber auch schon seit dem 17. Jahrhundert eine Kunst, die sich zwischen den Polen Ritualisierung und Säkularisierung bewegt. Betrachtet man heutzutage die öffentlichen Events, wie das *Rôsoku-nô* 蠟燭能 und das *Suien-no-nô* 水焰の能, so läßt sich daraus die Tendenz zur Entwicklung des Kurokawa-Nô in eine zum größten Teil touristisch ausgerichtete Kunstform erkennen. Die Bewohner versuchen sich dabei, als professionelle Spieler darzustellen, die eine einzigartige Kunstform präsentieren. Unter Professionalisierung wird hier die Spezialisierung eines Individuums, das einer Vollzeitaktivität nachgeht, mit welcher es seinen Lebensunterhalt bestreiten kann.<sup>57</sup> Im Fall des Kurokawa-Nô kann jedoch nicht von einer vollständigen Professionalisierung gesprochen werden, auch wenn gewisse Tendenzen dazu vorhanden sind. Daher wird im folgenden der Terminus „Halb-Professionalität“ verwendet.

Bis heute ist es den Bewohnern von Kurokawa nicht möglich, von ihrer Kunst alleine zu leben. Zwar wurde aus Subventionen der japanischen Regierung ein kleines Museum in Kurokawa (*Ôgikaikan* 王祇会館) errichtet, in wel-

54 Die Zeitschrift *Nôgaku* (1902–1921), gegründet und herausgegeben von Ikenouchi Nobuyoshi 池内信嘉 gilt als erste spezialisierte Zeitschrift und Wiege der modernen Nô-Forschung (vgl. hierzu SCHOLZ-CIONCA / OSHIKIRI, 2004:24). YAMAZAKI Gakudô [山崎楽堂] (1910a): „Kurokawa nô shoken [黒川能所見]“, in: *Nôgaku*. Vol.8, Nr.4, S.57–64; YAMAZAKI Gakudô [山崎楽堂] (1910b): „Futatabi kurokawa nô shoken [再び黒川能所見]“, in: *Nôgaku*. Vol.8, Nr.6, S.43–47; GOUNÔ et al (1910): „Kurokawa nô zakkan kikigaki [黒川能雜 観聞書]“, in: *Nôgaku*. Vol.8, Nr.4, S.43–45; NÔGAKU (1910): „Kurokawa nô [黒川能]“, in: *Nôgaku*. Vol.8, Nr.4, S.42–43.

55 MAKABE, 1971:234; SAKURAI, 2003:209.

56 MAKABE, 1971:234.; SAKURAI, 2003:44f.

57 Für eine klassische Definition von Professionalisierung siehe WEBER, Max (2001): *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

chem auch Dorfbewohner beschäftigt sind, doch gehen alle Bewohner neben dem Theaterspielen noch einer Haupttätigkeit nach. Gespräche mit Bewohner zeigen allerdings, daß das Nô in ihrem Leben weiterhin tief verwurzelt ist. Nichtsdestoweniger wird eine klare Abtrennung zwischen Aufführungen im Dorf und außerhalb vorgenommen. Nachdem z.B. beim *Reitaisai* 2005 im Kasuga-jinja der *shite* in *Tsuchigumo* 土蜘蛛 beim Werfen der Spinnwebe einen Fehler machte, wurde in späteren Diskussionen darauf hingewiesen, daß man diesen nur verzeihen kann, da es keine öffentliche Aufführung war, für die man Geld bekommt, sondern „nur“ eine Aufführung im Schrein. Bei dieser müssen die Zuschauer zwar auch Eintritt bezahlen, dieses Geld wird aber als Spende an den Schrein angesehen, hat also einen anderen Charakter als die Bezahlung bei einem Event. So wird durch öffentliche Veranstaltungen die oben angeführte „Halb-Professionalität“ der Dorfbewohner gefördert, da die Bewohner versuchen, die Exklusivität ihrer Kunst einem rezipierenden Publikum so kompetent wie möglich zu vermitteln.<sup>58</sup>

Die Auffassung, daß man sich vor „öffentlichem“ Publikum besonders bemühen muß, ist schon seit dem Jahr 1807 belegt. So entnimmt man einer Quelle die Klage eines Dorfbewohners über Schauspieler, welche nicht nach der alten Tradition spielen, sondern sich nur an den neuesten Moden orientieren. Darüber hinaus sagt die Quelle explizit, daß man den traditionellen Stil des Kurokawa-Nô bewahren und keine neuen Elemente aufnehmen soll.<sup>59</sup> In enger Verbindung zu diesen Ausführungen stehen auch die bereits oben erwähnten Versuche, das Repertoire der Gilden zu erweitern. Dies zeigt, daß das Kurokawa-Nô weder zu dieser Zeit noch später eine statische Kunst ist, sondern sich stets weiterentwickelt und neue Elemente aufnimmt. Des Weiteren gibt auch die zunehmende Anzahl an Aufführungen außerhalb des Kontextes der *matsuri* den Dorfbewohnern Anlaß, über ihre Kunst nachzudenken und zu diskutieren.

Das Bewußtsein der Einzigartigkeit des Kurokawa-Nô zeigt sich auch deutlich an der Kritik der Dorfbewohner an einer vierzehntägigen Aufführung des Nô aus Sado 佐渡 im Jahr 1791 in Tsuruoka. So beklagen sie, daß das Nô von Sado kein wirkliches Nô sei, da zu Beginn der Vorführung kein rituelles *Shikisanban* aufgeführt wird. Zudem wird ihrer Meinung nach auch das allgemeine Nô-Programm in falscher Reihenfolge gespielt. OMOTE schließt bereits daraus ein gewachsenes Bewußtsein der Bewohner Kurokawas gegenüber dem Kurokawa-Nô als professionelle Kunstform.<sup>60</sup>

58 Persönliches Gespräch mit dem *shimo-za tayû* Ueno Yoshihito, Mai 2005.

59 „Kurokawa nô shiryô“: 92–97 und „(128) Bunka 8 nen, 5 gatsu, Kurokawa nô korai no ryûgi junshu no [文化八年五月、黒川能古来の流儀遵守の旨達]“, in: *Kasuga jinja monjo*: 360–362.

60 SAKURAI, 2003: 103f. und OMOTE, 1986: 274 und 377. OMOTE führt aus, daß schon während der Edo-Zeit eine Professionalisierung des Kurokawa-Nô einsetzt, die sich bis zum Ende der Meiji-Zeit fortsetzt, seiner Ansicht nach dann aber zum Stillstand kommt, und eine Rückbesinnung der Dorfbewohner auf das *Ôgisai*, und das Kurokawa-Nô als sakrale Kunst, stattfindet (OMOTE, 1986: 377 und 384).

Auch diese Aspekte lassen sich als Tendenzen zur Professionalisierung deuten. In der Aufnahme neuer Elemente in das Kurokawa-Nô sowie in Gesprächen über das Theater zeichnet sich ein Prozeß einer dörflichen Identitätsbildung und gleichzeitig eine Abgrenzung zur Welt außerhalb der Dorfgrenzen ab. Dieser Prozeß wirkt sich natürlich gleichwohl auf die rituellen Faktoren des Kurokawa-Nô aus und verändert somit auch die *matsuri*. Ein besonders eindringliches Beispiel ist das *Rôsoku-nô*, welches jedes Jahr am letzten Samstag im Februar durchgeführt wird. Bei diesem Event, der im Kasuga-jinja stattfindet, wird dem Publikum dasselbe Essen wie beim *Ôgisai* serviert, damit dieses dessen Atmosphäre nachempfinden kann. Ursprünglich sind die Mahlzeiten des *Ôgisai* nur den daran beteiligten Personen vorbehalten und werden unter großem Aufwand zubereitet. So beginnen u. a. die Schauspieler und das Haus des *tôya* schon am 3. Januar mit einer speziellen vegetarischen Diät, die der rituellen Reinigung von Geist und Körper dient.<sup>61</sup>

### Schluß

Der Wegfall jeglicher finanzieller Unterstützung auf regionaler und überregionaler Ebene forderte die Dorfbewohner in vielerlei Hinsicht heraus. Um neue Einnahmequellen zu erschließen waren die Bewohner gezwungen, sich und ihre Kunst neu zu definieren. So beförderte das Bewußtsein der Einzigartigkeit des Nô in Kurokawa und somit auch der Laienspieler ein neues Selbstbewußtsein gegenüber der Welt außerhalb des Dorfes. Dadurch eigneten sich die Bewohner verstärkt Methoden der Selbstrepräsentation an, um so die eigene Tradition erhalten zu können. Besonders signifikant hierbei ist, daß das Kurokawa-Nô trotz der Ernennung zum „unantastbaren Volkskulturerbe“ im Jahr 1976 niemals in seiner Entwicklung stagnierte. So sind die Tendenzen der Professionalisierung eine konstante Kraft in Kurokawa, die speziell hinsichtlich der weiteren Entwicklung und der Erhaltung des Nô-Theaters von maßgeblicher Bedeutung sind.

Während die Meiji-zeitliche Krise und der Aufbruch in die Moderne im professionellen Nô relativ gut bekannt sind, bleibt diese Zeitphase für das Kurokawa-Nô ein noch wenig erforschtes Gebiet. Anhand der oben angeführten Quellen wird deutlich, daß durch den Entzug der finanziellen Basis (Patronat der Feudalherren, Einkünfte des Schreins) ein tiefer Einschnitt in die Geschichte dieser Nô-Tradition stattgefunden hat, der einer eingehenden Untersuchung bedarf. Diese Frage müßte auf dem Hintergrund von Prozessen der Identitätsbildung konkretisiert werden, um die Dynamik dieses einzigartigen Laientheaters zu erfassen und es in seiner heutigen Form besser einordnen zu können.

61 Vgl. hierzu <http://www.town.kushibiki.yamagata.jp/dento/kurokawa/rosoku.html>, Zugriff vom 30.09.2005. Zur Verpflegung während des *Ôgisai* vgl. u.a. YOKOMICHI, 1967 und ÔTANI, 1985: 136–139.

**Literaturverzeichnis**

- ANTONI, Klaus (1993): „Die Trennung von Göttern und Buddhas (shimbutsu-bunri) am Ômiwa-Schrein in den Jahren der Meiji-Restauration“, in: ANTONI, Klaus / Maria-Verena BLÜMMEL (Hg.): *Festgabe für Nelly Naumann*. Hamburg: OAG, S. 21–52.
- (1998): *Shintô und die Konzeption des japanischen Nationalwesens (Kokutai)*. Leiden / Boston / Köln: Brill.
- BABA Akiko et al. [馬場あき子] (1985): *Kurokawa nô no sekai 黒川能の世界*. Tôkyô: Heibonsha.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly / Isabella S. CSIKSZENTMIHALYI (Hg.) (1988): *Optimal experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly (1990): *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.
- DURKHEIM, Émile (1984): *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- GLUCK, Carol (1995): *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press.
- GOUNÔ et al (1910): „Kurokawa nô zakkan kikigaki 黒川能雜観聞書“, in: *Nôgaku*. Vol. 8, Nr. 4, S. 43–45.
- HARDACRE, Helen (1989): *Shintô and the State, 1868–1988*. Princeton: Princeton University Press.
- HOBSBAWM, Eric (1983): „Introduction: Inventing traditions“, in: HOBSBAWM, Eric / Terence RANGER (eds.): *The Invention of Tradition*. Cambridge, London: Cambridge University Press, S. 1–14.
- INOUE, Charles Shirô (1997): „Picturing the State: A Semiotic Analysis of the Meiji Slogan“, in: HARDACRE, Helen (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill, S. 270–281.
- IWANAMI KÔZA: *Nô kyôgen 岩波講座：能・狂言* (1987–92, YOKOMICHI Mario et al, Hg.) Bd. I: OMOTE Akira 表章 / AMANO Fumio 天野文雄 (Hg.): *Nôgaku no rekishi 能楽の歴史*. Tôkyô: Iwanami shoten.
- KASUGA JINJA MONJO 春日神社文書 / SAKURAI Akio 桜井昭男 (Hg.) (1998). Tsuruoka: Tôhoku shuppan kikaku.
- KUROKAWA NÔ SHIRYÔ 黒川能史料. Kushibiki mura kyôiku iinkai 櫛引村教育委員会 (Hg.) (1959). Kushibiki mura: Kyôiku iinkai.
- LOKOWANDT, Ernst (1978): *Die rechtliche Entwicklung des Staats-Shintô in der ersten Hälfte der Meiji-Zeit (1868–1890)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- MAKABE Jin 眞壁仁 (1971): *Kurokawa nô – nômin no seikatsu to geijutsu 黒川能 – 農民の生活と芸術*. Tôkyô: Nihon hôsô shuppan kyôkai.
- MEIJI-TENNÔ-KI 明治天皇紀. Kunaichô 宮内庁 (Hg.) (1971): Januar Meiji 13 – Dezember Meiji 15. Bd. 5. Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan.

- NÔGAKU (1910): „Kurokawa nô 黒川能“, in: *Nôgaku*, Vol. 8, Nr. 4, S. 42–43.
- OMOTE Akira 表章 (1986): „Kurokawa nô no rekishi 黒川能の歴史“, in: ders.: *Nôgakushi shinkô II 能楽史新考二*. Tôkyô: Wan'ya shoten, S. 361–384.
- ÔTANI Jun 大谷准 (1985): „Kurokawa no hitobito 黒川の人びと“, in: BABA Akiko et al.: *Kurokawa nô no sekai 黒川能の世界*. Tôkyô: Heibonsha, S. 121–152.
- (2003): „Kurokawa nô – mô hitotsu no sarugaku-nô 黒川能 – もうひとつの猿楽能“, in: *Nôgaku shiryô sentâ kiyô 能楽資料センター紀要*, Vol. 15, S. 68–78.
- ÔWADA Takeki 大和田建樹 (1904): „Kurokawa nô V 黒川能、其五“, in: *Nôgaku*, Vol. 2, Nr. 2, S. 44–46.
- RATH, Eric C. (2004): *The Ethos of Noh: Actors and Their Art*. Cambridge and London: Harvard University Asia Center.
- SAKURAI Akio 桜井昭男 (2003): *Kurokawa nô to kôgyô 黒川能と興行*. Tôkyô: Dôseisha.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca / Hôko OSHIKIRI (2004): „Der Adler und die Chrysantheme. Nô-Spiele zum Russisch –Japanischen Krieg“, in: *NOAG*, Vol. 175–176, S. 23–58.
- TAMAMURO Fumio (1997): „On the Suppression of Buddhism“, in: HARDACRE, Helen (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden / New York: Brill, S. 499–505.
- TOGAWA Anshô 戸川安章 (1974b): *Kurokawa nô no rekishi to fûdo 黒川能の歴史と風土*. Tôkyô: Chûô shoin.
- TURNER, Victor (1977): „Variations on a Theme of Liminality“, in: MOORE, Sally F. / Barbara MYERHOFF (Hg.): *Secular ritual*. Assen / Amsterdam: Van Gorcum & Co, S. 36–52.
- (1989): *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- YAMAZAKI Gakudô 山崎楽堂 (1910a): „Kurokawa nô shoken 黒川能所見“, in: *Nôgaku*, Vol. 8, Nr. 4, S. 57–64.
- (1910b): „Futatabi kurokawa nô shoken 再び黒川能所見“, in: *Nôgaku*, Vol. 8, Nr. 6, S. 43–47.
- YOKOMICHI Mario 横道万里雄 (Hg.) (1967): *Kurokawa Nô 黒川能*. Tôkyô: Heibonsha.
- (1986): „Kurokawa nô 黒川能“, in: ders.: *Nôgeki no kenkyû 能劇の研究*. Tôkyô: Iwanami shoten, S. 183–225.