

Innovationspotenzial und Selbstinszenierungsstrategien von Kultfiguren des modernen Nô: Kanze Hisao, Umewaka Rokurô und Ôkura Shônosuke

Barbara Geilhorn (Berlin)

Das Nô-Theater gilt vielen als eine museale Theaterform, die den Kontakt zur Gegenwartskultur seit langem verloren habe. Dabei illustrieren die über 300 neuen Nô-Spiele (*shinsaku-nô* 新作能)¹, die allein im Zeitraum von 1904 bis 2004 gespielt wurden,² die Lebendigkeit und Aktualität der Gattung. Die Nô-Welt hat offensichtlich die Notwendigkeit erkannt, das Nô zu revitalisieren und zeitgemäße Formen des Genres herauszubilden.

In diesem Beitrag sollen drei Stars des Nô-Theaters – Kanze Hisao 観世寿夫,³ Umewaka Rokurô 梅若六郎 und Ôkura Shônosuke 大倉正之助 – vorgestellt werden, um an ihrem Beispiel aktuelle Fragen und Entwicklungen im Nô der Gegenwart aufzuzeigen sowie Ähnlichkeiten und Unterschiede der von ihnen eingesetzten Strategien der Selbstinszenierung herauszuarbeiten. Bei den von mir ausgewählten Nô-Spielern⁴ handelt es sich um herausragende Persönlichkeiten, die das Nô der Gegenwart in entscheidender Weise mitgeprägt haben und zentrale Diskurse des Genres dominieren. Sie genießen besondere Anerkennung in Nô-Kreisen und man kann insofern von Kultfiguren sprechen, da sowohl große Teile des Publikums als auch der Kollegen „eine starke emotionale Beziehung zu dem Objekt ihrer Verehrung“⁵ entwickelt haben. Daneben sind sie – wenn auch in unterschiedlichem Maße – einem breiten Publikum jenseits dieses engen Zirkels als Leitfiguren der von ihnen vertretenen Gattung bekannt.

Die Voraussetzungen, die ein Nô-Spieler erfüllen muss, um zu einer Kultfigur zu avancieren, lassen sich an den von mir gewählten Beispielen festmachen: Aufsehen erregende Bühnenaktivitäten inner- und außerhalb des Nô, eine aus-

1 Die Problematik neuer Nô-Dramen diskutiert ODA 2008; s. ebenfalls SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 sowie AMANO 2004: 18–22.

2 NISHINO 2005 führt neben den Titeln weitere Informationen zu den Werken an.

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

4 Im Nô-Theater sind auch Nô-Spielerinnen professionell aktiv und als solche offiziell seit 1948 anerkannt. Ihre Geschichte und aktuelle Situation hat GEILHORN 2011 untersucht.

5 Eintrag „Kultfigur“, in: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag, 1994: 2019.

geprägte Medienkompetenz oder eine in der Öffentlichkeit kontrovers diskutierte Persönlichkeit tragen wesentlich zur Erlangung von Kultstatus bei. In einer weitgehend patrilinear tradierten Theaterform wie dem Nô bildet die Position an der Spitze der durch Genealogie definierten Hierarchie des Genres die notwendige Voraussetzung für die Erlangung von Kultstatus. Je enger also die verwandtschaftliche Bindung an die Hauptfamilie (*honke* 本家) der Schule, der ein Nô-Spieler angehört, desto höher seine Position in deren Hierarchie. Die genealogische Nähe zur Hauptfamilie stattet eine Person mit erheblichem sozialen Kapital aus, und dieses eröffnet in einem konservativen Genre wie dem Nô den benötigten Freiraum für das Experimentieren mit den Ausdrucksmitteln der Gattung oder gar der Überschreitung ihrer Grenzen, wie sie zum Erreichen von Kultstatus unerlässlich sind. Daneben besitzen nur die wenigen Nô-Spieler an der Spitze einer Schule die erforderlichen persönlichen Netzwerke und die finanziellen Mittel, um solche Versuche erfolgreich realisieren zu können.

Die drei Kultfiguren des Nô-Theaters, die im Folgenden näher vorgestellt werden sollen, wurden nach den folgenden Kriterien ausgewählt: Sie sollten nicht nur verschiedene Generationen repräsentieren, sondern gleichzeitig einen Eindruck über die Variationsbreite möglicher Ansätze zur Revitalisierung der Gattung vermitteln. Eine Auswahl von Kultfiguren im Bereich des Nô ist ohne den 1978 verstorbenen Kanze Hisao, von Enthusiasten gar als *Genzai no Zeami* 現在の世阿弥 („Zeami der Gegenwart“)⁶ bezeichnet, nicht denkbar, ist er doch allgemein als der überragende Nô-Spieler des 20. Jahrhunderts und Erneuerer der Gattung anerkannt. Zur Zeit gehört der 1948 geborene Umewaka Rokurô, der im Anschluss an Kanze Hisao vorgestellt werden soll und viele Ansätze dieses Jahrhunderttalents fortführt, zu den innovativsten Vertretern seiner Kunst. Als drittes habe ich mich an Stelle des Kyôgen-Spielers Nomura Mansai 野村萬齋 (*1966), der als Kultfigur der jüngeren Generation auch in Deutschland große Bekanntheit genießt, für Ôkura Shônosuke (*1955) entschieden. Er ist nicht nur als Nô-Musiker von besonderem Interesse (über die Nô-Musik und deren Repräsentanten ist in der westlichen Forschung wenig bekannt), sondern entwirft sich als eine facettenreiche Persönlichkeit, die Aspekte des Nô mit solchen der Populärkultur verbindet.

6 Darauf weist auch UMEWAKA 2003:252 hin. Zeami Motokiyo (1363?–1443?) kommt als Nô-Spieler, Verfasser der ersten theoretischen Schriften zum Nô-Theater und Autor zahlreicher Nô-Dramen, die den Kern des gegenwärtig gespielten Repertoires bilden, eine herausragende Bedeutung für die Entwicklung der Theaterform zu. Zum Wirken von Zeami sowie zu biographischen Details vgl. NISHINO/HATA 2006:387–390.

1. Kanze Hisao (1925–1978)

Kanze Hisao⁷ wird 1925 als ältester Sohn von Kanze Tetsunojô VII. 観世鏡之丞 (1898–1988, auch Gasetu 雅雪 genannt), Leiter der renommierten Nô-Truppe *Tessenkai* 鏡仙会⁸ und Oberhaupt eines Seitenzweigs (*bunke* 分家) der Hauptfamilie der Kanze-Schule, geboren. Er besetzt in der Kanze-Schule, der größten unter den fünf Schulen des Nô,⁹ also eine herausragende Position und entwickelt sich ab den 1950er Jahren zunehmend zu einer Leitfigur im Nô seiner Zeit, wie im Folgenden deutlich werden wird. Dabei bilden die Schriften Zeamis, die er in den Vorlesungen Nose Asajis 能勢朝地 (1894–1955), einem Pionier der modernen Nô-Forschung, kennen und schätzen lernt, einen wesentlichen Ausgangspunkt für sein künstlerisches Schaffen. Um die Bedeutung Kanze Hisaos und seiner Bühnenaktivitäten für das moderne Nô deutlich werden zu lassen, sollen nun einige wesentliche Aspekte seiner Gedanken zum Nô-Theater vorgestellt werden, wie er sie in zahlreichen Essays, von denen einige in dem Sammelband *Zeami o yomu* 世阿弥を読む („Zeami lesen“, 2001)¹⁰ zusammengefasst sind, vorgelegt hat.

Kanze Hisaos Engagement für die Erneuerung des Nô-Theaters ist durch die Erkenntnis motiviert, dass das Nô-Theater der frühen Nachkriegszeit den Kontakt zur Gegenwart verloren habe. Eine vergleichbare Diagnose stellt Tsubouchi Shôyô 坪内逍遙 (1859–1935), der Begründer der modernen Theaterforschung und einflussreicher Übersetzer der Werke Shakespeares, bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts und spricht dem Nô lediglich ein Interesse als „antiquarisches Objekt“ oder „erlesenes Kleinod“ zu.¹¹ Anders als Tsubouchi Shôyô zweifelt Kanze Hisao jedoch nicht an der Möglichkeit, das Genre zu revitalisieren und entwickelt konkrete Maßnahmen, die an den folgenden, von ihm als Ursachen für die Krise des Nô benannten Punkten angreifen sollen: erstens die Organisationsform des Nô (d. h. das *iemoto seido* 家元制度 oder *iemoto*-System)¹², zweitens der fehlende Austausch zwischen Nô-Spielern und dem breiten Publikum

7 Weitere biographische Angaben finden sich bei NISHINO/HATA 2006: 374.

8 *Tetsu* = Eisen, *sen* = Eremit. Der Begriff *kai* (wörtlich: Gesellschaft, Verein) bezeichnet Aufführungskontexte wie professionelle Nô-Truppen oder Laiengruppen.

9 Das Nô-Theater wird als Familientradition in Schulen (*ryû* 流, *ryûgi* 流儀 oder *ryûha* 流派) überliefert, die einen jeweils eigenen Stil ihrer Kunstrichtung vertreten. Hier sind die fünf Schulen der *shite-kata* シテ方, die neben den Haupt- und Nebenrollen für Chor und Bühnenassistenz eingesetzt werden, gemeint. Dabei handelt es sich um die Kanze- 観世流, Konparu- 金春流, Hôshô- 宝生流, Kongô- 金剛流 und Kita-Schule 喜多流.

10 Schon der Titel bringt die zentrale Bedeutung der Schriften Zeamis, die er hier für ein breites Publikum aufbereitet hat, für die Gedankenwelt Kanze Hisaos zum Ausdruck. Bei Heibonsha ist außerdem eine vierbändige Werkausgabe erschienen (KANZE 1980–1981).

11 Tsubouchi 1977 [1904]: 507f.

12 Die Entstehung des *iemoto seido* geht auf das 17. Jahrhundert zurück. Sein Hauptzweck besteht in der Ausweitung des Einflussbereichs des *iemoto*. Die Entstehung und Entwicklung des *iemoto seido* hat NISHIYAMA 1982a erforscht.

und drittens die mangelnde Einbindung des Nô in die Theaterlandschaft der Gegenwart.

Das *iemoto seido* (Punkt 1) bestimmt die soziale Organisation der Nô-Gemeinschaft. Es ordnet die Gesamtheit aller Angehörigen einer Schule in Form einer hierarchisch strukturierten Pyramide an, die einem als *iemoto* bezeichneten Leiter untergeordnet ist. Dieser bildet die höchste Autorität in Bezug auf den von ihm vertretenen Kunststil und ist mit umfangreichen Kontrollrechten ausgestattet.¹³ Im *iemoto seido* erkennt Kanze Hisao eine wesentliche Ursache für den zutiefst konservativen Charakter der Nô-Gemeinschaft, der entscheidend zum ästhetischen Verfall der Gattung beitrage.¹⁴ Dies gelte in ähnlicher Weise, wenn Karrierechancen nach Herkunft eines Nô-Spielers, nicht nach seinen künstlerischen Fähigkeiten vergeben werden.¹⁵ Die Kontroverse um Abschaffung oder Erhalt des *iemoto seido* wird noch heute geführt,¹⁶ ohne dass durchgreifende Reformen des Systems erkennbar sind.

Dagegen konnte Kanze Hisao in den im Folgenden darzustellenden Aspekten entscheidende Impulse setzen, die bis in die 2000er Jahre wirksam sind. Die Erkenntnis, dass eine Theaterform nur dann ihre Attraktivität bewahren kann, wenn sie das Interesse der unterschiedlichen Zuschauergruppen zu wecken vermag (Punkt 2), geht auf Zeami zurück.¹⁷ Kanze Hisao greift diese sowie zahlreiche weitere Gedanken, die Zeami in seinem theoretischen Werk formuliert hat, wiederholt auf und wendet sie auf seine eigene Zeit an.¹⁸ Auf diese Weise schreibt er sich in die Tradition Zeamis ein und inszeniert sich als später Nachkomme dieser Gründerfigur der von ihm vertretenen Kunst. Der Rückbezug auf die Schriften Zeamis dient aber nicht allein der Selbstinszenierung. Gleichzeitig bilden sie im Denken Kanze Hisaos den zentralen Ausgangspunkt für eine Neubelebung des Nô.¹⁹

Zu diesem Zweck treffen sich ab 1952 herausragende Nô-Forscher wie Konishi Jin'ichi 小西甚一 (1915–2007), Yokomichi Mario 横道万里雄 (*1916) oder Omote Akira 表章 (1927–2010) mit Nô-Spielern, unter ihnen Kanze Hisao,

13 YOKOMICHI/KOBAYASHI 1996:304 geben eine detaillierte Auflistung der Rechte eines *iemoto* im Nô. Für eine kompakte Einführung in die Organisationsprinzipien der Nô-Gemeinschaft siehe GEILHORN 2011:37–45.

14 KANZE 2001:251–254 sowie 279f.

15 KANZE 2001:290.

16 Zu den gegensätzlichen Positionen vgl. NISHIYAMA 1982b:272–277.

17 *Kadensho* („Die Überlieferung der Blüte“) 5. Kapitel (OMOTE/KATÔ 1974:42–46).

18 KANZE 2001:257f. Die Entfremdung zwischen dem Nô-Theater und weiten Kreisen der Bevölkerung lässt sich bis in die Edo-Zeit (1600–1868) zurückverfolgen. Denn als Kammerpiel am Hof des Shoguns (*shikigaku* 式楽) büßte das Nô seinen Kontakt zum breiten Publikum und damit seine Lebendigkeit nach und nach ein. Diese Tendenz verschärfte sich nach Überwindung der existenziellen Krise des Nô zu Beginn der Meiji-Zeit (1868–1912) weiter: Nô wurde weniger als öffentliche Bühnenkunst denn als private Unterhaltungsform der oberen Bevölkerungsschichten gepflegt.

19 KANZE 2001:115, 246, 260 und 281.

um über einen Zeitraum von fünf Jahren gemeinsam Zeami theoretische Schriften zu studieren.²⁰ Unter der Bezeichnung *Zeami densho kenkyûkai* 世阿弥伝書研究会 („Studienzirkel für die Überlieferungen Zeami“) schaffen sie die Grundlage für die enge Zusammenarbeit zwischen Nô-Spielern und Forschern, die in der Folge wichtige Anstöße zur Erneuerung des Genres geben wird.

Der dritte Faktor, den Kanze Hisao für die schwierige Situation des Nô seiner Zeit verantwortlich macht, ist die Isolation des Nô-Theaters von der modernen Theaterlandschaft. Diese Entwicklung beginnt in der Meiji-Zeit (1868–1912), in der sich das moderne japanische Theater herausbildet und Gattungen wie das Nô oder das Kabuki zunehmend als vom Gegenwartstheater abgesonderte, klassische Theaterform (*koten geinô* 古典芸能) wahrgenommen werden. Kanze Hisao ist durch seine Kontakte zur französischen Theaterszene, die er ab 1962 während eines Auslandsstudiums bei dem bekannten französischen Schauspieler und Regisseur Jean-Louis Barrault (1910–1994)²¹ knüpfen konnte,²² mit der französischen Avantgarde und ihrem Interesse am Nô als einer Inspirationsquelle zur Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten des modernen, westlichen Theaters vertraut.²³ Ab 1970 entwickelt Kanze Hisao im Rahmen von *Mei no kai* 冥の会²⁴ genreübergreifende Inszenierungen, die nun das Nô-Theater revitalisieren und ihm einen Platz innerhalb der internationalen Theaterlandschaft erobern sollen. Hier bringt er in Zusammenarbeit mit herausragenden Nô-Spielern²⁵ sowie Schauspielern und Regisseuren des Gegenwartstheaters,²⁶ neben Nô- und Kyôgen-Spielen auch Stücke des klassischen griechischen Theaters wie Sophokles' *Ödipus* (1971)²⁷ oder Werke des Theaters des Absurden wie Becketts *Warten auf Godot* (1973)²⁸ auf die Bühne.²⁹

20 KANZE 2001:298f.; s. außerdem YOKOMICHI/KOBAYASHI 1996:74ff.

21 KANZE 2001:320–327. Das Interesse Barraults für das Nô-Theater wurde von dem Literaten Paul Claudel (1868–1955) geweckt, der seinerseits in den 1920er Jahren als französischer Botschafter in Japan mit dieser Theaterform in Kontakt gekommen war.

22 KANZE 2001:320–327.

23 KANZE 2001:287, 308f. sowie 300f.

24 *Mei* = unergründlich. Zu *Mei no kai* s. KANZE 2001:301 sowie YOKOMICHI/KOBAYASHI 1996:79–82. *Mei no kai* kann als eine Fortführung der genreübergreifenden Inszenierungen von Takechi Tetsuji 武智鉄二 (1912–1988) in den 1950er Jahren betrachtet werden (SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006:213).

25 Neben seinen Brüdern Kanze Shizuo 観世静夫 (1931–2000, später Kanze Tetsunojô VIII.) und Kanze Hideo 観世栄夫 (1927–2007) kooperiert er zum Beispiel mit Nomura Mannojo (1959–2004), Nomura Mansaku 野村万作 (*1931) sowie Hôshô Kan 宝生閑 (*1934) (Kanze 2001:340).

26 Ein bekanntes Beispiel ist sein Auftritt mit der Schauspielerin Shira'ishi Kayoko 白石加代子 in den *Bakchen* (1978). Die Regie führte Suzuki Tadashi 鈴木忠志.

27 Hierbei handelt es sich um die erste Inszenierung von *Mei no kai*. Ihre Vorgeschichte beschreibt KANZE 2001:312–319.

28 Kanze Hisao tritt gemeinsam mit dem Kyôgen-Spieler Nomura Mannojo auf.

29 In dieser Kombination produziert *Mei no kai* zwischen 1971 und 1976 jährlich eine Veranstaltung, wobei unter anderem die folgenden Werke aufgeführt werden: *Agamemnon* (Ai-

Den Anschluss des Nô an die zeitgenössische Theaterlandschaft und seine Etablierung als Theater der Gegenwart fördert Kanze Hisao gleichzeitig durch sein Engagement für die Komposition neuer Nô-Spiele (*shinsaku-nô*).³⁰ So arrangiert er zum Beispiel die Musik und entwirft die Choreographie für das Nô-Drama *Takahime* 鷹姫 („Die Falkenprinzessin“), das von dem renommierten Nô-Forscher Yokomichi Mario nach William Butler Yeats' *At the Hawk's Well* verfasst und 1967 erstmals von dem Kyôgen-Spieler Nomura Mannojo 野村万之丞 (1959–2004; später unter dem Namen Nomura Manzô 野村万蔵 aktiv) inszeniert wird.³¹ Kanze Hisao übernimmt auch die Hauptrolle. Sein vorzeitiger Tod im Jahr 1978 beendet zunächst den fruchtbaren Austausch zwischen dem Nô und dem Gegenwartstheater. Die von Kanze Hisao angeregten Innovationen, welche die in der Nachkriegszeit geborenen Nô-Spieler in erheblichem Maße geprägt haben,³² sollen von diesen jedoch wieder aufgegriffen und weitergeführt werden, wie im Folgenden deutlich wird.

2. Umewaka Rokurô (*1948)

Umewaka Rokurô³³ gehört der Umewaka-Linie der Kanze-Schule an, der er in der 56. Generation vorsteht. Er ist ein Urenkel Umewaka Minoru I. 梅若実 (1827–1909), der neben Hôshô Kurô 宝生九郎 (1837–1917) und Sakurama Banma 桜間伴馬 (1835–1917) als Star des Nô der Meiji-Zeit gefeiert wurde. Mit seinem Engagement im Bereich des *shinsaku-nô* greift Umewaka Rokurô die Ansätze Kanze Hisaos auf und adaptiert sie an die Bedürfnisse seiner Zeit.³⁴ Dabei setzt er sich ebenso wie sein Vorbild mit den Schriften Zeamis auseinander, die zum Beispiel in *Makoto no hana* まことの花 („Die wahre Blüte“, 2003),³⁵ schon der Titel verweist auf Zeami, einen zentralen Stellenwert einnehmen.³⁶ Die Ideen Zeamis werden hier gleichzeitig durch Kanze Hisao vermittelt, aus dessen Werken Umewaka Rokurô ebenso ausgiebig zitiert.³⁷ Nach Zeami haben nun auch Kanze Hisao und dessen Schriften kanonischen Status erreicht und es ist auffällig, mit welcher Häufigkeit professionelle Nô-Spieler der Gegenwart Konzepte Zeamis sowie Aussagen von bzw. Erlebnisse mit Kan-

schylos, 1972), *Sangetsuki* 三月記 (Nakajima Atsushi 中島敦, 1974), *Medea* (Seneca, 1975), *Tenshû monogatari* 天守物語 (Izumi Kyôka 泉鏡花, 1976) (vgl. KANZE 2001:340–343).

30 Neuinszenierungen und Neukompositionen gelten Kanze Hisao als wichtige Maßnahmen zu diesem Zweck (KANZE 2001:291).

31 NISHINO 2005:19.

32 YOKOMICHI/KOBAYASHI 1996:103.

33 Weitere biographische Details bei NISHINO/HATA 2006:410.

34 KASAI 2008:88f. sowie UMEWAKA 2003:161.

35 *Hana* bezeichnet das ästhetische Ideal des Nô. Während Zeami die vorübergehende Blüte (*jibun no hana* 時分の花) mit der Anmut eines Kindes vergleicht, kann die wahre bzw. zeitlose Blüte (*makoto no hana*) nur durch Training und Intuition erreicht werden.

36 UMEWAKA 2003:passim.

37 So zum Beispiel UMEWAKA 2003:92, 208f. oder 214f.

ze Hisao zitieren. Sie inszenieren sich damit als Schüler und Nachfahren dieser herausragenden Künstlerpersönlichkeiten, was als eine effektive Strategie zur Legitimierung und Mehrung der eigenen Autorität begriffen werden kann.³⁸

Auch wenn inzwischen zahlreiche Nô-Spieler mit *shinsaku-nô* oder genreübergreifenden Produktionen hervortreten, kann Umewaka Rokurô in diesem Bereich als repräsentativ gelten.³⁹ So ist er bereits im Umfeld des in den 1980er Jahren aufkommenden Booms von *fukkyoku* 復曲, d.h. der Wiederbelebung nicht mehr aufgeführter Nô-Dramen, aktiv.⁴⁰ Die dort gewonnenen Erfahrungen setzt er bei der Inszenierung innovativer Nô-Spiele ein. Allein in den Jahren 1997 bis 2004 beteiligt er sich in leitender Funktion an der Komposition oder der Inszenierung von elf *shinsaku-nô*.⁴¹ Diese werden zum Teil wiederholt aufgeführt, was bei neuen Nô-Dramen eine Seltenheit darstellt. Für Umewaka Rokurô sind solche Experimente allerdings nicht nur im Hinblick auf die Erneuerung des Genres von Interesse, gleichzeitig vertiefen sie sein Verständnis für die Konstruktionsprinzipien des Nô.⁴²

38 Dies stellt eine interessante Parallele zu der von RATH 2004 analysierten Instrumentalisierung geheimer Schriften durch Nô-Spieler des 16. und 17. Jahrhunderts dar.

39 UMEWAKA/ODA/KASAI/SCHOLZ-CIONCA 2008:92; ebenso UMEWAKA 2003:197.

40 Als erste Erfahrung mit der Aufführung von *fukkyoku* gibt Umewaka Rokurô das Werk *Raiden* 雷電 („Donner und Blitz“, 1980) an (UMEWAKA 2003:200). Bekannter ist die Wiederaufführung von *Daihan'ya* 大般若 (1983), zu der ihn eine eigens für dieses Werk geschaffene Maske aus dem Familienbesitz anregte, deren Namen auch das Nô-Spiel trägt (ebd.). Zu *fukkyoku* vgl. AMANO 2004:18–22.

41 Das waren nach NISHINO 2005 die folgenden Werke, von denen die bekanntesten in UMEWAKA/HIKAWA 2002 vorgestellt werden:

1997 *Garasha* 伽羅沙 (Text: Yamamoto Tôjirô 山本東次郎; Arrangement und Inszenierung: Umewaka Rokurô)

1997 *Nukata no ôkimi* 額田王 („Prinzessin Nukata“, Text: Baba Akiko 馬場あき子, Arrangement: Umewaka Rokurô, Inszenierung: Kanze Hideo)

1998 *Kûkai* 空海 (Text: Dômoto Masaki 堂本正樹, Arrangement und Inszenierung: Umewaka Rokurô)

1999 *Giselle* ジゼル (Libretto: Mizuhara Shion 水原紫苑, Inszenierung: Umewaka Rokurô und Yamamoto Tôjirô)

2000 *Yume no ukihashi* 夢浮橋 („Schwankende Brücke der Träume“, Text: Setouchi Jakuchô 瀬戸内寂聴, Inszenierung: Yamamoto Tôjirô und Umewaka Rokurô)

2000 *Ôsakajô* 大阪城 („Die Burg von Ôsaka“, Text: Dômoto Masaki, Inszenierung: Ôtsuki Bunzô 大槻文蔵 und Umewaka Rokurô)

2001 *Abe no Seimei* 安倍晴明 (Text: Yoshida Kijû 吉田喜重, Arrangement und Inszenierung: Umewaka Rokurô)

2002 *Shiranui* 不知火 („Meeresleuchten“, Text: Ishimure Michiko 石牟礼道子, Arrangement: Umewaka Rokurô)

2003 *Kuchinawa* 蛇 („Die Schlange“, Text: Setouchi Jakuchô, Arrangement und Inszenierung: Umewaka Rokurô, Leitung: Yamamoto Tôjirô)

2004 *Hakata yamakasa* 博多山笠 („Der Strohhut aus Hakata“, Libretto: Mizuhara Shion, Leitung: Umewaka Rokurô)

2004 *Ono no Ukifune* 小野浮舟 („Ukifune in Ono“, Text: Baba Akiko, Arrangement und Inszenierung: Umewaka Rokurô)

42 Vgl. UMEWAKA 2003:199f. oder UMEWAKA/HIKAWA 2002:7f.

In seinen Inszenierungen betritt Umewaka Rokurô vor allem in den folgenden drei Punkten Neuland, wie Stanca Scholz-Cionca und Oda Sachiko⁴³ gezeigt haben. Erstens kommt das innovative Potenzial der Arbeiten Umewaka Rokurôs in seiner Verwendung von Instrumenten oder musikalischen Ausdrucksformen anderer Genres zum Ausdruck. So setzt er zum Beispiel in *Garasha* 伽羅沙 (1997) eine Orgel ein, um die der zum Christentum konvertierten Hosokawa Gracia 細川ガラシャ (die Hauptfigur) entsprechende, christlich geprägte Atmosphäre zu evozieren. Dieses Werk stellt nach Einschätzung Oda Sachikos, die seit vielen Jahren *shinsaku-nô* erforscht, eine wichtige Etappe auf dem Weg zu neuen Ausdrucksmitteln im *Nô* dar, denn andere als die für die Gattung typischen Instrumente wurden zuvor kaum verwendet.⁴⁴ Zweitens lässt Umewaka Rokurô häufig neue Masken und Kostüme entwerfen, um dem Charakter der Bühnenfiguren besser Ausdruck zu verleihen. So schuf der Schnitzer Gagyû Ujisachi 臥牛氏郷 für die *Nô*-Spiele *Kûkai* (1998) und *Abe no Seimei* 安倍晴明 (2001) eigene, von den traditionellen Formen abweichende Masken.⁴⁵ Ähnliches gilt für die Kostüme, welche die Designerin Ueda Itsuko 植田いつ子 (*1928) für *Yume no ukihashi* 夢浮橋 („Schwankende Brücke der Träume“, 2000) nach dem Muster fünfziger Gewänder der Heian-Zeit (791–1185) arbeitete.⁴⁶ Durch die Bespielung ungewöhnlicher Aufführungsorte führt Umewaka Rokurô seine Kunstform drittens aus dem engeren Kontext der *Nô*-Welt heraus. Als Beispiele lassen sich christliche Kirchen (*Garasha*), buddhistische Tempel (*Kûkai*) oder der Strand von Minamata als Schauplatz des *Nô*-Spiels *Shiranui* 不知火 („Meeresleuchten“, 2002), das die Auswirkungen der Minamata-Krankheit⁴⁷ thematisiert, anführen.

Neuerungen dieser Art dienen neben der Revitalisierung des Genres auch der Anwerbung neuer Zuschauerkreise, was gerade an einem *shinsaku-nô* wie *Kurenai tennyô* 紅天女 („Die scharlachrote Himmelsfee“), das auf dem Manga und Bestseller *Garasu no kamen* ガラスの仮面 („Die Glasmaske“) von Miuchi Suzue 美内すずえ basiert,⁴⁸ deutlich wird. Dieser Aspekt hat im Vergleich zur

43 SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006:215ff.

44 ODA 2008: 102. Als ein weiteres Beispiel ließe sich *Kûkai* 空海 anführen, in dem der Klang des buddhistischen *shômyô*-Gesangs auf die Hauptfigur Kûkai, den Begründer des *Shingon*-Buddhismus, verweist.

45 SCHOLZ/ODA 2006:216.

46 Auf diese Weise evozieren sie die Welt des *Genji monogatari*, aus dem – wie der Titel bereits andeutet – der Stoff für das *Nô*-Spiel stammt. Umeda Itsuko gestaltete außerdem die Kostüme für *Garasha* und *Giselle*. Zu ihrer Person vgl. UMEWAKA/HIKAWA 2002:32f.

47 Der Ort Minamata steht für eine der größten Umweltkatastrophen in Japan, welche durch die mit Quecksilber verseuchten Abwässer des Chemieunternehmens Chisso verursacht wurde. Ishimure Michiko, die den Text für dieses *Nô*-Spiel verfasste, genießt für ihr literarisches Werk, mit dem sie einen wesentlichen Beitrag zum Bekanntwerden der dramatischen Ereignisse leistete, internationale Anerkennung. Für eine Einführung siehe HUIYA-KIRSCHNEREIT 1995, SCHOLZ-CIONCA/ODA 2006 geben eine Übersetzung des *Nô*-Dramas.

48 Das mehrfach preisgekrönte Manga *Garasu no kamen* erscheint seit 1976 in Fortsetzung und wurde bereits für Fernsehen und Bühne sowie als Anime adaptiert. Als *Nô* wurde es

Generation Kanze Hisaos⁴⁹ erheblich an Bedeutung gewonnen, denn mit den kontinuierlich sinkenden Zahlen von Laienschülern⁵⁰ schwindet auch die Haupteinnahmequelle der großen Mehrheit der Nô-Spieler.⁵¹ Dabei bleibt es zweifelhaft, inwieweit solche Projekte sowohl das herkömmliche Publikum halten als auch das Interesse neuer Zuschauerkreise gewinnen können.⁵² In seinem Innovationsdrang greift Umewaka Rokurô also nicht nur die Impulse Kanze Hisaos auf, sondern weist zum Teil über dessen Ansätze hinaus. Dabei nimmt er das Risiko in Kauf, die Form der Gattung Nô durch außergewöhnliche Inszenierungseinfälle zu sprengen oder die Aufführung ins Spektakuläre abgleiten zu lassen.⁵³

3. Ôkura Shônosuke (*1955)

Ôkura Shônosuke⁵⁴ wird als ältester Sohn von Ôkura Chôjûrô 大倉長十郎 (1925–1985, *iemoto* der Ôkura-Schule) geboren. Als Kind erlernt er – wie es der Familientradition entspricht – das Spiel der *kotsuzumi* 小鼓 (Schultertrommel), wechselt im Alter von 17 Jahren jedoch zur *ôtsuzumi* 大鼓 (Hüfttrommel). Während seine Mitschüler für die Beatles schwärmen, stellt sich dem zukünftigen Nô-Musiker die Frage nach dem Sinn einer Theaterform, für die nur wenige Menschen Interesse zeigen.⁵⁵ Wie Ôkura Shônosuke in seinem Buch *Kodô: Inochi no bîto o hibikasete* 鼓動—いのちのビートを響かせて („Kodô: Den Beat des Lebens zum Klingen bringen“, 2003) anschaulich beschreibt, findet er als Jugendlicher durch den Ausbruch aus der familiären Enge in ein selbständiges Leben auf dem Land zurück zur Nô-Musik: Auf anfängliche Selbstzweifel fol-

erstmal 2005 aufgeführt, wobei Umewaka Rokurô sowohl die Inszenierung als auch die Hauptrolle übernahm. HIKAWA/MIUCHI 2006 schildern die Entstehungsbedingungen des Werkes und geben eine Zusammenfassung des Inhalts.

- 49 Kanze Hisao (KANZE 2001:259 und 290) hatte noch die finanzielle Sicherheit, die der Unterricht wachsender Schülerzahlen den Nô-Spielern bot, als einen wesentlichen Faktor für deren geringe Motivation, an der Vervollkommnung und Neugestaltung ihrer Kunst zu feilen, ausgemacht.
- 50 Die aktuelle Anzahl von Laien, die in ihrer Freizeit Nô betreiben, ist nicht bekannt. Horigami 2008b schätzt, dass gegenwärtig gut 300.000 Personen regelmäßig Nô-Aufführungen besuchen, was gegenüber den von Horigami 2008a auf etwa 2 Millionen veranschlagten Personen während des Booms der 1960er Jahre einen enormen Rückgang darstellt. Diese Entwicklung wird sowohl unter Nô-Spieler/-innen mit Besorgnis wahrgenommen wie auch in Nô-Zeitschriften zunehmend thematisiert (so z.B. Horigami et al. 2010a–c).
- 51 Nur wenige Stars wie Umewaka Rokurô können dagegen von den Einnahmen aus ihren Bühnenaktivitäten leben.
- 52 Nach der Einschätzung von Umewaka Rokurô (UMEWAKA/ODA/KASAI/SCHOLZ-CIONCA 2008:96) kamen etwa 90% der Zuschauer von *Kurenai tennyo* das erste Mal mit Nô in Berührung.
- 53 Diese Grenze ist für ODA (2008:102f) erreicht, wenn in *Abe no Seimei* ein Spiegeltrick präsentiert wird.
- 54 Weitere biographische Angaben bei Nishino/Hata 2006:426.
- 55 Ôkura 2003:20.

gen erste positive Erfahrungen mit einem Publikum, das nicht mit dem Nô vertraut ist und es entsteht der Wunsch, die Möglichkeiten der Nô-Musik außerhalb des eigenen Genres zu erkunden.⁵⁶

1980 gründet Ôkura Shônosuke unter dem Namen TSUXMA ツクスマ⁵⁷ das erste musikalische Projekt zu diesem Zweck, an dem sich als Produzent sein Bruder Ôkura Genjirô 大倉源次郎 (*1957, der gegenwärtige *iemoto* der Ôkura-Schule) sowie der *taiko*-Spieler Ueda Satoru 植田悟 (*1949, Konparu-Schule) beteiligen.⁵⁸ Die Auftritte finden in kleinen Clubs statt, in denen üblicherweise Rockgruppen auftreten. Während sich die anfangs noch in geringer Zahl anwesenden Nô-Fans nach und nach abwenden, gewinnt die Gruppe wachsenden Zuspruch in Nô-fernen Kreisen, zunächst in Japan, später auch im Ausland. Ôkura Shônosuke kann damit als ein Vorreiter für die Zusammenarbeit von Nô-Musikern mit Instrumentalisten anderer Genres bezeichnet werden. Denn was in den frühen 1980er Jahren noch eine Seltenheit darstellt, ist inzwischen nicht mehr außergewöhnlich. Bekannt ist zum Beispiel das Engagement des Nô-Flötisten Issô Yukihiro 一噌幸弘 (*1964, Issô-Schule) im Jazz.

Seit den 1990er Jahren führt Ôkura Shônosuke die Ideen, die er zuvor im Rahmen von TSUXMA umgesetzt hat, auf internationaler Ebene fort. Neben asiatischen Jazz-Musikern wie dem renommierten koreanischen Percussionisten Kim Dae-Hwan 金大煥 (*1933) arbeitet er zum Beispiel mit Vertretern traditioneller Musik- oder Tanzformen Asiens zusammen.⁵⁹ Mit der 1993 initiierten Aufführungsreihe *Hiten futawa nô* 飛天双輪能⁶⁰ verbindet Ôkura Shônosuke schließlich seine zwei großen Leidenschaften: die *ôtsuzumi* und das Motorradfahren, über deren Gemeinsamkeiten er in einem Teilkapitel seines Buches philosophiert.⁶¹ Inwieweit es ihm gelingt, von seiner Musik faszinierte Motorradfahrer nun auch ins Nô zu locken, bleibt dahingestellt. Zumindest hat er erreicht, dass der Motorradclub Kentauros, dem er selbst angehört, seit 1997 nunmehr

56 ÔKURA 2003:26–45.

57 Der Begriff *tsukusu ma* (auch *yaoha no ma* ヤヲハの間) beschreibt das längste *ma* (der Zeitraum zwischen dem Erklängen von Tönen, dem insbesondere für die Rhythmik klassischer Musik- und Theaterformen eine erhebliche Bedeutung zukommt) des Nô (vgl. NISHINO/HATA 2006:331 und 329). Weitere Informationen zu diesem Projekt finden sich bei ÔKURA 2003:47–52.

58 Gelegentlich unterstützt sie Fujita Rokurobyô'e 藤田六郎兵衛 (*1953, Fujita-Schule), ein Spieler der Nô-Flöte (ÔKURA 2003:47). Nach Austritt von Ôkura Genjirô 1985 anlässlich seiner Nachfolge als *iemoto* führt Ôkura Shônosuke TSUXMA bis 1990 fort (ÔKURA 2003:52).

59 ÔKURA 2003:72–87.

60 Ôkura Shônosuke erläutert die Bedeutung des Namens wie folgt: Der Begriff *futawa* („zwei Ringe“) symbolisiert nicht nur Dies- und Jenseits, Yin und Yang oder Mann und Frau. Er steht gleichzeitig für die zwei Räder des Motorrads oder als ∞ für die Ewigkeit (ÔKURA 2003:125). Die Vorstellung vom Fahren auf dem Motorrad wird auch vom ersten Namensteil *hiten* („fliegende Himmelswesen“) aufgegriffen. Zu Entstehungsgeschichte und Programm von *Hiten futawa nô* siehe ÔKURA 2003:123–137.

61 ÔKURA 2003:129–135.

jährlich eine Nô-Veranstaltung (*Yokohama hiten futawa nô* 横浜飛天双〇能) durchführt.⁶² Daneben zeigt sich Ôkura Shônosukes Talent als Marketingstrategie: Aufführungen werden häufig von Motorradausstellungen einer bekannten japanischen Marke eingerahmt. Auch wenn Aktivitäten dieser Art nicht auf die uneingeschränkte Zustimmung der Nô-Welt treffen, ist die künstlerische Qualität Ôkura Shônosukes unumstritten. Vor allem Nô-Musiker zollen ihm Respekt für sein Spiel ohne den sonst üblichen Fingerschutz (*yubikawa* 指皮).⁶³ Welche Bedeutung er selbst diesem Aspekt zumisst, zeigt die Tatsache, dass er dem *yubikawa* ein eigenes Unterkapitel seines Buches widmet.⁶⁴

Ôkura Shônosuke nutzt dieses Werk – wie viele Nô-Spieler ihre Publikationen – zur medienwirksamen Präsentation seiner Kunst und Persönlichkeit. Stilistisch und inhaltlich weicht *Kodô: Inochi no bîto o hibikasete* jedoch entscheidend von dem etablierten Muster ab: Es verzichtet nicht nur weitgehend auf Nô-spezifisches Vokabular oder die sonst üblichen Erläuterungen der Grundlagen der Theaterform, selbst Zeami wird nicht als ein Garant für künstlerische Autorität bemüht. Dagegen wendet sich Ôkura Shônosuke an ein breiteres Publikum, als man es üblicherweise mit dem Nô assoziiert und inszeniert sich in der Rolle des Rebellen, der zwei so gegensätzliche Passionen wie die *ôtsuzumi* und das Motorradfahren auf fruchtbare Weise in sich vereint. So gewinnt auch das Nô einen Hauch von Freiheit und Abenteuer.

4. Schluss

Das Nô-Theater stellt mit einer Vielzahl von Aufführungen eine wichtige Größe im japanischen Kulturbetrieb der Gegenwart dar. Gleichzeitig sind die bereits von Kanze Hisao diagnostizierten Probleme der Gattung weiterhin aktuell, auch wenn sich Nô und Gegenwartstheater – ausgehend von den bahnbrechenden Aktivitäten Kanze Hisaos – weiter annähern und gegenseitig befruchten. Dabei bilden Experimente mit neuen, die Grenzen des Genres überschreitenden Formen – neben der Bezugnahme auf Ausnahmegefallen wie Zeami und Kanze Hisao oder Publikationen zur Vermarktung der eigenen Person und Kunst – ein wesentliches Element innerhalb der Selbstinszenierungsstrategien herausragender Nô-Spieler und -Musiker, von denen drei in diesem Beitrag exemplarisch vorgestellt wurden. Der für die Vitalität des Nô so bedeutsame Ausgleich von Tradition und Innovation, den Kanze Hisao, Umewaka Rokurô und Ôkura Shônosuke mit ihren Projekten anstreben, wird eine spannende Frage bleiben, die jeder Nô-Spieler für sich lösen muss.

62 ÔKURA 2003:134.

63 Das Spiel der *ôtsuzumi* benötigt große Kraft und kann sehr schmerzhaft sein. Kenner schätzen jedoch gerade den Klang, der durch das Auftreffen der menschlichen Haut auf das Fell der Trommel erzeugt wird. Dabei handelt es sich im Fall der *ôtsuzumi* um Pferdehaut, die vor jedem Auftritt durch Erhitzen getrocknet wird und dadurch ihre Härte und den charakteristischen Ton erhält.

64 ÔKURA 2003:140–146.

Literaturverzeichnis

- AMANO Fumio 2004: *Gendai nôgaku kôgi. Nô to kyôgen no miryoku to rekishi ni tsuite no jikkô*. Ôsaka: Ôsaka daigaku shuppankai.
- GEILHORN, Barbara 2011: *Performing Gender aus neuer Perspektive: Weibliche Spielräume im japanischen Nô- und Kyôgen-Theater*. München: iudicium.
- HIKAWA Mariko/MIUCHI Suzue 2006: *Shinsaku-nô Kurenai tennyo no sekai*. Tôkyô: Hakusensha.
- HIJIIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela 1995: „Einführung“, in: ISHIMURE Michiko: *Paradies im Meer der Qualen*. München: iudicium.
- HORIGAMI Ken 2008a: „Nôkai jôhôte omote ura. Nô no keizai to kankyaku dôkô“, in: *Shin Nôgaku Jânaru* 48 (Juli): S. 26.
- ders. 2008b: „Nôkai jôhôte omote ura. Zoku. Nô no keizai to kankyaku dôkô“, in: *Shin Nôgaku Jânaru* 50 (Nov.): S. 26.
- HORIGAMI Ken et al. 2010a: „Hyôdan. Nôgaku tenbô. Yôkyoku jinkô no suitai o megutte 1“, in: *Nôgaku Jânaru* 59 (Mai): S. 18–21.
- ders. 2010b: „Hyôdan. Nôgaku tenbô. Yôkyoku jinkô no suitai o megutte 2“, in: *Nôgaku Jânaru* 60 (Juli): S. 18–21.
- ders. 2010c: „Hyôdan. Nôgaku tenbô. Yôkyoku jinkô no suitai o megutte 3“, in: *Nôgaku Jânaru* 61 (Sept.): S. 18–21.
- KANZE Hisao 2001: *Zeami o yomu*. Tôkyô: Heibonsha.
- ders. 1980–1981: *Kanze Hisao choshakushû*. Tôkyô: Heibonsha.
- KASAI Ken'ichi 2008: „New plays (*shinsaku-nô*) as an engine of renewal. From the experiments of Mei no kai to the staging of Shiranui“, in: Stanca SCHOLZ-CIONCA/Christopher BALME: *Nô Theatre Transversal*. München: iudicium, S. 86–91.
- NISHINO Haruo 2005: „Shinsaku-nô no hyakunen (1). Shinsaku-nô nenpyô: 1904–2004“, in: *Nôgaku kenkyû* 29: S. 112–142.
- NISHINO Haruo/HATA Hisashi 2006: *Nô kyôgen jiten*. Tôkyô: Heibonsha.
- NISHIYAMA Matsunosuke 1982a: *Iemoto no kenkyû. Nishiyama Matsunosuke chosakushû*, Bd. 1. Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan.
- ders. 1982b: *Iemoto-sei no tenkai. Nishiyama Matsunosuke chosakushû*, Bd. 2. Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan.
- ODA Sachiko 2008: „Features of Modern Nô: Staging *shinsaku-nô*“, in: Stanca SCHOLZ-CIONCA/Christopher BALME: *Nô Theatre Transversal*. München: iudicium, S. 99–105.
- ÔKURA Shônosuke 2003: *Kodô: Inochi no bîto o hibikasete*. Tôkyô: Chichi shuppansha.
- OMOTE Akira/KATÔ Shû'ichi 1974 (Hrsg.): *Zeami, Zenchiku*. (= Nihon shisô taikai; Bd. 24). Tôkyô: Iwanami shoten.

- RATH, Eric Clemence 2004: *The Ethos of Noh: Actors and their Art*.
Cambridge/Mass., London: Harvard University Asia Centre.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca/ODA, Sachiko 2006 (Hrsg.): „Drei zeitgenössische
Nô“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde
Ostasiens* (NOAG) 179–180: S. 209–253.
- TSUBOUCHI Shôyô 1977 [1904]: „Shingakugekiron“, in: ders.: *Shôyô zenshû*.
Tôkyô: Dai'ichi shobô.
- UMEWAKA Rokurô 2003: *Makoto no hana*. Tôkyô: Sekai bunkasha.
- UMEWAKA Rokurô/HIKAWA Mariko 2002: *Nô no shinseiki. Koten kara
shinsaku made*. Tôkyô: Shôgakkan.
- UMEWAKA Rokurô/ODA Sachiko/KASAI Ken'ichi/SCHOLZ-CIONCA, Stanca
2008: „Talking with Umewaka Rokurô. Performing *shinsaku-nô*“, in:
Stanca SCHOLZ-CIONCA/Christopher BALME: *Nô Theatre Transversal*.
München: iudicium, S. 92–98.
- YOKOMICHI Mario/KOBAYASHI Seki 1996: *Nô kyôgen. Nihon koten geinô to
gendai*. Tôkyô: Iwanami shoten.