

Monographien
Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien
Band 48, 2011

Barbara Geilhorn

Weibliche Spielräume

Frauen im japanischen
Nō- und Kyōgen-Theater



Monographien aus dem
Deutschen Institut für Japanstudien

Band 48
2011

Monographien Band 48
Herausgegeben vom Deutschen Institut für Japanstudien
der Stiftung Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland

Direktor: Prof. Dr. Florian Coulmas

Anschrift:

Jōchi Kioizaka Bldg. 2F
7-1, Kioichō
Chiyoda-ku
Tōkyō 102-0094, Japan
Tel.: (03) 3222-5077
Fax: (03) 3222-5420
E-Mail: dijtokyo@dijtokyo.org
Homepage: <http://www.dijtokyo.org>

Umschlagillustration: Nomura Shirō in *Matsukaze* am 23.02.2010 im
Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Bühne der Kita-Schule.
Photo: Hafuka Shigeru. Courtesy Uzawa Hisa.

**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86205-036-9

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2011
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Kessler Druck + Medien, Bobingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-86205-036-9
www.iudicium.de

DANKSAGUNG

Bei der vorliegenden Studie handelt es sich um eine leicht überarbeitete Version meiner Dissertation, die im Sommer 2008 am Fachbereich II der Universität Trier angenommen wurde. Meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Stanca Scholz-Cionca möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Sie weckte mein Interesse für das Nō- und Kyōgen-Theater und unterstützte mein Vorhaben im Rahmen des von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekts *Zwischen Selbstbildern und Selbstwahrnehmung: Identitätswandel im japanischen Nō-Theater im Zeitalter der Internationalisierung* (eine Kooperation der Japanologie der Universität Trier und des Instituts für Theaterwissenschaften Mainz). Frau Prof. Dr. Mae gilt mein herzlichster Dank für die Übernahme des Zweitgutachtens, das mir wertvolle Denkanstöße für die Überarbeitung der Dissertation gegeben hat.

Zahlreiche Ideen verdankt die vorliegende Studie dem interdisziplinären Gedankenaustausch und den regen Diskussionen innerhalb des DFG-Graduiertenkollegs *Identität und Differenz – Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.–21. Jahrhundert)* an der Universität Trier. Neben allen am Graduiertenkolleg beteiligten Stipendiat/-innen und Professor/-innen gilt mein ganz besonderer Dank Frau Prof. Dr. Hilaria Gössmann, deren sowohl fachliche als auch persönliche Unterstützung zum Abschluss der Dissertation beigetragen hat. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft möchte ich meinen Dank für die intellektuelle Anregung innerhalb des Graduiertenkollegs sowie die mit dem Stipendium verbundene materielle Förderung aussprechen. Sie ebnete den Weg für die zur Recherche notwendigen Japanaufenthalte. Ebenso danke ich der VolkswagenStiftung für die Impulse aus dem oben genannten Forschungsprojekt, welche in die vorliegende Untersuchung eingegangen sind.

Der Abschluss der Studie wurde durch ein Doktoranden-Stipendium am Deutschen Institut für Japanstudien entscheidend vorangetrieben. Ich danke Herrn Prof. Dr. Florian Coulmas für die Möglichkeit, neben der großzügigen finanziellen Unterstützung von den idealen Arbeitsbedingungen vor Ort in Japan und mehr noch am Institut profitieren zu können. Darüber hinaus gebührt ihm mein Dank für die freundliche Aufnahme in die Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien. Für ihre Hilfe im Verlauf des Publikationsprozesses sowie für das sorgfältige Lektorat danke ich Frau Elisabeth Schaidhammer vom Iudicium Verlag.

In Japan haben mir zahlreiche Nō-Forscherinnen und Nō-Forscher gerade in der Anfangsphase meiner Recherchen wichtige Hilfe geleistet.

Neben Hinweisen auf schwer zugängliches Material und der Diskussion zentraler Problempunkte des Themas gaben sie Tipps bei der Auswahl späterer Interviewpartnerinnen. Die erste Kontaktaufnahme wäre ohne ihre Vermittlung nicht möglich gewesen. Persönlich danken möchte ich insbesondere Frau Prof. Dr. Miyake Akiko (Staatliche Universität Yokohama), Herrn Prof. Dr. Takemoto Mikio (Leiter des Tsubouchi Theatermuseums der Waseda-Universität, Tōkyō), Frau Prof. Dr. Yamanaka Reiko (stellvertretende Leiterin des Nō-Forschungsinstituts der Hōsei-Universität, Tōkyō) sowie Frau Rebecca Teele (Nō-Forscherin und professionelle Nō-Spielerin der Kongō-Schule, Kyōto). Daneben leistete Dr. Oda Sachiko (Meijigakuin-Universität Tōkyō) wertvolle Hilfe bei der Recherche der aktuellen Zahlen professioneller Nō-Spielerinnen der Hōshō-Schule.

Die folgenden Nō-Spielerinnen und Nō-Spieler gewährten mir bereitwillig Einblick in ihre Lebens- und Arbeitssituation: Adachi Reiko (Kanze-Schule, Tōkyō), Monique Arnaud (Kongō-Schule, Mailand), Hatano Ryōko (Kongō-Schule, Okazaki), Hattanda Tomoko (Nō-Flöte der Issō-Schule, Tōkyō), Jinbo Michiyo (Schultertommel der Kanze-Schule, Tōkyō), Kageyama Michiko (Hōshō-Schule, Tōkyō), Kashiwayama Satoko (Hōshō-Schule, Tōkyō), Miyake Tōkurō (Kyōgen-Spielerin der Izumi-Schule, Tōkyō), Ōshima Kinu'e (Kita-Schule, Fukuyama), Sekine Tomotaka (Kanze-Schule, Dozent der Akademie der Künste Tōkyō), Senda Rihō (Konparu-Schule, Tōkyō), Tomiyama Noriko (Konparu-Schule, Tōkyō), Tsumura Reijirō (Kanze-Schule, Tōkyō), Uchida Yoshiko (Hōshō-Schule, Tōkyō), Yamamura Yōko (Kanze-Schule, Tōkyō), Yamashina Yaji (Kanze-Schule, Tōkyō). Darunter gilt mein ganz besonderer Dank Frau Uzawa Hisa (Kanze-Schule, Tōkyō), die sich immer wieder Zeit für meine Fragen nahm, mir mit großem Engagement den Zutritt zu Proben oder schwer zugänglichen Aufführungskontexten eröffnete und sich der Herausforderung stellte, mich in den Grundlagen von Nō-Gesang und -Tanz zu unterweisen. Darüber hinaus danke ich ihr und ihrem Mann Hafuka Shigeru sowie Tomiyama Noriko, Tsumura Reijirō, Tsumura Satoko (Kanze-Schule, Tōkyō), Uchida Yoshiko, Uzawa Hikaru (Kanze-Schule, Tōkyō), der Nō-Bühne Yokohama und ihrem Assistant Producer Ōtaki Nobuyuki sowie Izumi Junko (Kyōgen-Spielerin der Izumi-Schule, Tōkyō) und Miyake Tōkurō für die Bereitstellung von Photomaterial, das die vorliegende Monographie erheblich bereichert hat.

Nicht zuletzt möchte ich meinen Doktorschwestern Frau Dr. Kristina Iwata-Weickgenannt und Frau Dr. Eike Grossmann meinen herzlichen Dank aussprechen. Ihr praktischer und ideeller Beistand hat mir geholfen, schwierige Phasen leichter zu überwinden. Mein Dank gilt ebenso meiner Mutter, die den Weg ihrer Tochter stets verständnisvoll und mit Zuversicht begleitet hat.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	11
1.1. Fragestellung	11
1.2. Forschungsstand	16
1.2.1. Die Themenfelder der japanischen Nō-Forschung	16
1.2.2. Vorarbeiten zum Thema der Studie	18
1.3. Vorgehensweise	21
1.4. Vorstellung der Interviewpartner/-innen	26
1.5. Aufbau der Arbeit	33
 2. DIE ORGANISATIONSPRINZIPIEN DER NŌ-GEMEINSCHAFT UND IHRE AUS- WIRKUNGEN AUF NŌ-SPIELERINNEN	37
2.1. Die Sozialstruktur der Nō-Gemeinschaft	37
2.2. Die Rolle von Nō-Verbänden	46
2.3. Staatlich geförderte Ausbildungswege: Ein Mittel zur Gleichstellung der Geschlechter im Nō?	51
 3. VORGESCHICHTE: DIE ANFÄNGE VON FRAUEN IM NŌ	58
3.1. Der Anteil wandernder Tänzerinnen an der Entwicklung des frühen Nō	58
3.2. Frauen im Nō nach der Blüte des <i>onna-sarugaku</i>	64
 4. FRAUEN IM NŌ DER FRÜHEN MODERNE BIS ZUM BEGINN DER NACH- KRIEGSZEIT (1868–1948): VOM LAIENSPIEL IM PRIVATEN <i>ZASHIKI</i> ZU ÖF- FENTLICHEN AUFTRITTEN PROFESSIONELLER NŌ-SPIELERINNEN	68
4.1. Aufbruch in die Moderne: Gesellschaft, Theater und Ge- schlecht in der Meiji- (1868–1912) und frühen Taishō-Zeit (1912–1926)	68
4.1.1. Der Faktor „Kultur“ im japanischen Nationsbil- dungsprozess	68
4.1.2. Weibliche Rollenentwürfe im Wandel	72
4.1.3. Frauen erobern die Bühnen	79
4.1.4. Fortschritt oder Rückschritt? Die Darstellung von Geschlecht im Theater	90
4.2. Das Nō-Theater als moderne Theatergattung: Das Auftre- ten der ersten Nō-Spielerinnen vor dem Hintergrund zeit- genössischer Diskurse über Geschlecht und Nation	92

4.2.1. Krise und Neubeginn des Nō-Theaters am Anfang der Meiji-Zeit	92
4.2.2. Amateurinnen widmen sich dem Nō: Vom Zeitvertreib höherer Töchter zum distinktierten Hobby für breitere Bevölkerungsschichten	98
4.2.3. Nō als körperlich-geistiges Schulungsprogramm im Einklang mit der Ideologie der <i>ryōsai kenbo</i>	107
4.2.4. Dürfen Frauen auch professionell Nō spielen? – Eine Debatte um Grundsätze.	109
4.2.5. Exkurs: Eine Ausländerin versucht sich im Nō	120
4.2.6. Der Durchbruch: Tsumura Kimiko – eine Pionierin unter den ersten professionellen Nō-Spielerinnen.	124
5. FRAUEN IM NŌ HEUTE: ZWISCHEN DISKRIMINIERUNG UND EIGENINITIATIVE	133
5.1. Daten zum Frauenanteil unter den professionellen Nō-Spieler/-innen	133
5.2. Geschlecht als Kategorie der Nō-Ästhetik	139
5.3. Für Nō-Spielerinnen tabuisierte Rollen.	145
5.4. Auftrittsgelegenheiten und Geschlechterverteilung auf der Bühne	152
5.5. Die Spielräume von Nō-Spielerinnen am Beispiel der Staatlichen Nō-Bühne.	163
6. FRAUEN IM KYŌGEN: PROBLEME UND PERSPEKTIVEN EINES PRÄZEDENZFALLES	169
6.1. Darstellung von Geschlecht im Kyōgen	169
6.2. Die ambivalente Rolle der Familie in der Karriere der ersten beiden Kyōgen-Spielerinnen der Moderne.	171
6.3. Bühnenaktivitäten innerhalb und außerhalb des Kyōgen	179
6.4. Strategien der Selbstinszenierung zwischen „Tradition“ und „Emanzipation“	184
6.5. Rezeption und Perspektiven von Frauen im Kyōgen	189
7. CONCLUSIO	192
ANHANG.	201
Personennamen	201
Namen von Aufführungsreihen	206
Titel von Nō- und Kyōgen-Spielen	207

QUELLENVERZEICHNIS	210
Bibliographie	210
Zitierte Websites und Online-Publikationen	248
Zitierte DVDs, Videos und Fernsehsendungen	251
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	253

1. EINLEITUNG

1.1. FRAGESTELLUNG

Das Nō ist ein im 14. Jahrhundert entstandenes, lyrisches Tanzdrama.¹ In ihm verbinden sich höfische Künste mit sakralen Vorläufern und Elementen des Volkstheaters.² Es wird als Familientradition üblicherweise vom Vater auf den Sohn überliefert, ist also ein maskulin dominiertes Genre. Aber auch Frauen sind professionell auf der Bühne aktiv. Die bis in die Gegenwart verbreitete Darstellung des Nō als exklusiv von Männern gespielte Theaterform entspricht nicht der Realität. Sie ist vielmehr eine der zahlreichen *invented traditions*³, die sich in der Meiji-Zeit (1868–1912) entwickelt haben. Dazu zählt auch die Vorstellung, das Nō sei eine statische Gattung, die über 600 Jahre in völlig unveränderter Form tradiert worden sei. Das Nō war und ist dagegen eine lebendige Kunst, die sich stetig wandelt und weiter entwickelt. Dies gilt sowohl für künstlerische Aspekte als auch für die Rolle, die das Nō in der japanischen Gesellschaft innehat. Bis in die Gegenwart werden neue Nō-Spiele (*shinsaku-nō*)⁴ komponiert, von denen einige die Chancen neuer Ausdrucksmittel für das Genre erkunden.

Die Geschichte des Nō ist durch wiederholten Aufstieg und Fall seines gesellschaftlichen Stellenwertes geprägt. So führt der legendäre Auftritt von Kan'ami (1333–1384) und Zeami (1363?–1443?)⁵, den herausragenden

¹ Eine genauere Definition geben Scholz-Cionca 2003, Nishino und Hata 2006: 270–281 oder Kawatake 1960–1962, 4: 381–385. Vgl. auch Rath 2007. Für eine Einführung in das Nō-Theater siehe Scholz-Cionca 2004, Dembski und Steiner 2004, Keene 1966, Konparu 1983 oder Zobel 1987. Yokomichi, Koyama und Omote 1987–1992 repräsentieren den aktuellen Stand der Forschung zu allen Aspekten des Nō. Die für das Verständnis der vorliegenden Monographie notwendigen Grundbegriffe erläutert Kapitel 2.1.

² Kapitel 3.1. stellt die im Kontext der Studie wesentlichen Genres *kusemai* und *shirabyōshi* vor.

³ Hobsbawm und Ranger 1983. Vlastos 1998 und Antoni 1997 haben das Konzept auf den Bereich der japanologischen Forschung angewandt.

⁴ Eine Aufstellung der neu komponierten Nō-Spiele der letzten 100 Jahre geben Nishino 2004 und 2005. Scholz-Cionca und Oda 2006 bieten kommentierte Übersetzungen von repräsentativen, zeitgenössischen Werken. Oda 2008 stellt weitere aktuelle *shinsaku-nō* vor.

⁵ Vater und Sohn waren nicht nur als Nō-Spieler aktiv, sie schufen Nō-Spiele, die den Kern des gegenwärtig gespielten Repertoires bilden. Zeami kommt darüber hinaus eine erhebliche Bedeutung als Verfasser der ersten theoretischen

Gründergestalten des Nō, vor dem Shōgun Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408)⁶ zum rasanten Aufstieg der ehemals als „Bettler vom Flussbett“ (*kawara-kojiki*) bezeichneten Schauspieler. Vor allem im Verlauf der Tokugawa-Zeit (1600–1868) wird das Nō als Theater des Militäradels definiert, eine Kunst, die den Status dieser neuen Elite auch auf kultureller Ebene repräsentieren soll. Nō-Spieler erhalten staatliche Stipendien. Der Shōgun selbst und sein Umfeld üben sich in Nō und treten vor ausgewähltem Publikum auf. Später stürzt die Meiji-Restauration das Genre in die wohl größte Krise seiner Geschichte. Denn mit dem Zusammenbruch des Shōgunats verlieren die Nō-Spieler die gewohnte finanzielle Sicherheit.

Die sozialen Umwälzungen zu Beginn der Meiji-Zeit führen eine Neupositionierung des Genres in der japanischen Gesellschaft herbei. Diese Zeit der Krise nutzen Frauen, sich zunächst als Amateurinnen neue Spielräume zu schaffen. Der durch den Einfluss westlicher Wertvorstellungen herbeigeführte Wandel der Frauenrolle sowie das Aufkommen von Schauspielerinnen in anderen Theatergattungen unterstützen sie dabei. Seither lösen Frauen auf der Nō-Bühne kontroverse Debatten aus. Ihr Anteil nimmt jedoch stetig zu. Dies gilt besonders seit ihrer offiziellen Zulassung als professionelle Nō-Spielerinnen 1948. Mit der Ernennung der ersten Nō-Spielerinnen und Nō-Musikerinnen zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* („Bewahrerinnen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“)⁷ 2004 sind Frauen nun zumindest formal als erfahrene Bühnenprofis anerkannt.

Das Nō-Theater ist also durchaus nicht die frauenfreie Enklave, als die es häufig dargestellt wird. Frauen, die Nō spielen, sind bereits für das 14. Jahrhundert belegt und seit dieser Zeit in Nischen außerhalb der anerkannten Traditionslinien des Nō aktiv.⁸ Unter ästhetischen Gesichtspunkten ist das Nō jedoch eine maskulin geprägte Gattung.⁹ So sind die Stimmhöhe und -farbe des Gesangs an der von Männern orientiert. Dies gilt ebenso für Musiker/-innen.¹⁰ Die Spieler/-innen der Schlaginstrumente

Schriften des Nō zu. Zum Wirken von Kan'ami und Zeami sowie biographischen Details vgl. Nishino und Hata 2006: 369f. bzw. 387–390.

⁶ Das Jahr des Ereignisses am Imagumano-Schrein von Kyōto wird mit 1374 bzw. 1375 angegeben (Nishino und Hata 2006: 388).

⁷ *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* kann wörtlich als „Halter/-innen [des Titels Bewahrer/-innen von] bedeutenden immateriellen Kulturgütern, Gesamtnominierung“ übersetzt werden. Die Bedeutung dieses Begriffes erläutere ich in den Kapiteln 2.2. und 5.5.

⁸ Vgl. Kapitel 3.

⁹ Vgl. Kapitel 5.2.

¹⁰ Zunächst etwas umständlich wirkende Begriffe wie Musiker/-innen oder Nō-Spieler/-innen dienen der im Kontext dieser Studie notwendigen Differenzie-

produzieren nämlich Rufe (*kakegoe*), die einen unverzichtbaren Teil des Vortrags bilden. Nach verbreiteter Auffassung ist die maskulin geprägte Ästhetik des Nō darüber hinaus an den männlichen Körper gebunden. Dies geht historisch auf die enge Verbindung mit den japanischen Kampfkünsten zurück, von denen die Körperhaltung und die Bewegungsformen des Nō in erheblichem Maße beeinflusst sind. Denn einerseits pflegten Nō-Spieler die martialischen Künste, andererseits übte sich der Militäradel in Nō. Auftritte von Nō-Spielerinnen verstoßen damit nicht allein gegen die Sehgewohnheiten des Publikums. Sie brechen mit den Normen eines Genres, das in essentialistischer Weise als „maskulin“ definiert wird. Folglich spricht die große Mehrheit der Nō-Spieler, der Forscher/-innen und Zuschauer/-innen Frauen grundlegend die Fähigkeit ab, Figuren dieser Theaterform in einer adäquaten Weise darzustellen.

Der Ausschluss von Frauen von der aktiven Bühnenlaufbahn erfolgt jedoch nicht nur auf diskursiver Ebene, er ist in der patriarchal und hierarchisch organisierten Gesamtstruktur der Nō-Welt verankert. Diese stellt ein effektives Instrument zur Wahrung der Exklusivität von Nō-spezifischem Wissen dar. Neben Personen, die keinem der Familienverbände, in denen Nō über viele Generationen gespielt und tradiert wird, angehören, werden auch deren weibliche Mitglieder von der Weitergabe dieses Wissens ausgeschlossen. Dabei spielen Frauen in Nō-Familien eine durchaus wesentliche Rolle, diese allerdings jenseits der Bühne. Als Ehefrauen und Töchter gebären sie den für den Fortbestand der Familie und ihrer Kunst erforderlichen männlichen Nachwuchs. Und wenn dieser fehlt, bilden sie das notwendige Bindeglied, das durch Heirat oder Adoption die Aufrechterhaltung der patrilinear vererbten Familientradition und ihres Namens gewährleistet.¹¹ Darüber hinaus sind es Frauen, die durch diverse Hilfstätigkeiten den reibungslosen Ablauf von Bühnen- und Trainingsalltag ihrer männlichen Verwandten erst ermöglichen. Aber auch als Zuschauerinnen und Laienspielerinnen kommt Frauen eine entscheidende Bedeutung zu. Denn das Publikum besteht zu einem wesentlichen Anteil aus Amateur/-innen. Unter diesen bilden Frauen die große Mehrheit. Sie schaffen so mit ihren Unterrichtsgebühren und Eintrittsgeldern die finanzielle Grundlage für die Bühnenaktivitäten von Nō-Spieler/-innen.

Als professionelle Schauspielerinnen und Musikerinnen sind Frauen in der Nō-Welt allerdings nicht vorgesehen. Der aus gesamtgesellschaft-

rung, denn sie lenken den Blick auf den Anteil von Frauen am Nō-Theater und tragen damit dazu bei, die geläufige Konstruktion dieser Theatergattung als exklusiv männliche Sphäre zu unterlaufen.

¹¹ So zum Beispiel Yamashina Akiko (1876–1972) und Yamashina Yaji (*1925), die ich in Kapitel 4.2.2. bzw. 1.4. und 5.5. thematisiere.

licher Perspektive wenig spektakulär anmutende Wunsch nach einer ausschließlich auf Kompetenz basierenden Beteiligung¹² am Bühnengeschehen stellt in diesem Umfeld dagegen eine durchaus radikale Forderung dar. Zahlreiche Nō-Spielerinnen, mit denen ich im Verlauf mehrerer Jahre intensive Kontakte aufbauen konnte, betonten deshalb ihre strikte Ablehnung von feministischem Gedankengut. In der konservativen Welt des Nō, die sich bis in die Gegenwart als exklusive Männerwelt begreift, ist dies eine reine Überlebensstrategie.¹³ Trotz ihrer prekären Lage stellen Frauen im Nō jedoch durchaus kein Randphänomen dar: Eigene Recherchen für das Jahr 2003 ergaben einen Frauenanteil von 17% als Mittelwert aller Rollenfächer und Instrumente des Genres.¹⁴ Gleichwohl bilden Nō-Spielerinnen weiterhin eine Gruppe, von deren Existenz selbst die Forschung kaum Notiz nimmt. Dies gilt sowohl in Japan als auch international, wie ich im folgenden Unterkapitel zeigen werde.

Die vorliegende Studie stellt die erste umfassende Untersuchung dar, die in Anwendung aktueller Forschungsansätze der Geschlechterstudien (*Gender Studies*) sowie der Frauenforschung die Situation von Frauen auf der Nō-Bühne erforscht. Dabei analysiere ich auch die Strukturprinzipien und Organisationsformen des Genres in einer Form, wie dies weder in Japan noch in westlichen Ländern bisher erfolgt ist. Das grundlegende Ziel der Studie ist es, auf die Existenz und die Leistungen professioneller Nō-Spielerinnen aufmerksam zu machen und dabei das geläufige Bild des Nō-Theaters als exklusiv maskulines und seit Jahrhunderten unverändert tradiertes Genre als Konstrukt zu entlarven. Dabei werde ich nicht nur zeigen, dass der Ausschluss von Frauen weder mit historischen noch mit künstlerischen Argumenten begründet werden kann. Ich werde auch die Strategien darstellen, die Nō-Spielerinnen einsetzen, um sich in die-

¹² Dabei ist das Ziel der gleichberechtigten Beteiligung beider Geschlechter auch in der japanischen Gesellschaft insgesamt (und nicht nur in dieser) nicht erreicht, wie das 1999 in Kraft getretene Partizipationsgesetz (*Danjo kyōdō sankaku shakai kihonhō*) zeigt. Mae 2006: 70 übersetzt diesen Begriff als „Grundgesetz für eine Gesellschaft, an der sich Männer und Frauen gleichermaßen beteiligen können und sollen“. Zum Partizipationsgesetz vgl. auch Ōsawa 2002 sowie Mae 2008. Auf der Gender Information Site des *Danjo kyōdō sankaku kyoku* (Gleichstellungsbehörde der japanischen Regierung) finden sich weitere Details unter <http://www.gender.go.jp/9906kihonhou.html> (Zugriff: September 2010).

¹³ Vgl. Kapitel 1.3. Ähnliche Verhaltensweisen konnte auch Mary Fainsod Katzenstein (1998: 20, 46f. und 86f.) in ihrer Untersuchung von Frauen im amerikanischen Militär beobachten. Ich danke Frau Prof. Ilse Lenz für den Hinweis auf diese Studie.

¹⁴ Die genauen Daten stellt Kapitel 5.1. vor.

sem maskulin dominierten Genre zu behaupten, sowie die damit verbundenen Widersprüche diskutieren.

Um das Thema fokussiert bearbeiten zu können, habe ich die Analyse auf die folgenden zwei Schwerpunkte begrenzt: Der erste widmet sich der Meiji-Zeit, in der die Anfänge einer zögerlichen Öffnung des Genres für Frauen zu beobachten sind und der deshalb eine Schlüsselrolle für die untersuchte Thematik zukommt. Die Auseinandersetzung mit der Geschichte des Phänomens dient dabei nicht der finalen Ableitung der aktuellen Situation. Sie bildet vielmehr den notwendigen Hintergrund zum Verständnis des zweiten Schwerpunktes, der die gegenwärtigen Auftritts- und Trainingsbedingungen von professionellen Darstellerinnen der Haupt- und Nebenrollen (*shite-kata*) im Großraum Tōkyō untersucht. *Shite-kata* nehmen nach meinen Recherchen mit über 70% den größten Anteil unter den professionellen Nō-Spieler/-innen ein. Die regionale Eingrenzung dient der Beschränkung der Studie auf die drei Stilrichtungen dieses Rollenfaches¹⁵, in denen Frauen bereits ein hohes künstlerisches Niveau erreicht haben, was durch ihre Ernennung zu „Bewahrerinnen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ auch offiziell anerkannt wurde.

Meine Untersuchung hat gezeigt, dass die Lage von Frauen entsprechend ihrer Zugehörigkeit zu einer der verschiedenen Schulen des Nō erheblich variiert, was in den wesentlichen Zügen auch dargestellt werden soll. Der begrenzte Raum der Untersuchung erlaubt es jedoch nicht, diese Differenzen bis ins Detail zu erörtern. Aus demselben Grund werden auch die Probleme von Musikerinnen und Darstellerinnen anderer Rollenfächer nur am Rande berücksichtigt. Ebenso würde die intensive Auseinandersetzung mit Fragen wie der Rolle und den Aufgaben von Frauen in Nō-Familien allgemein, ihrer Bedeutung für die Weitergabe des Nō an Laien, den Stellenwert von Frauen als Amateurinnen und Zuschauerinnen, ihren Leistungen als Veranstalterinnen oder Regisseurinnen von Aufführungen sowie als Komponistinnen neuer Nō-Spiele den Rahmen der vorliegenden Untersuchung erheblich sprengen. Darüber hinaus habe ich bewusst auf die Durchführung von Publikumsbefragungen verzichtet, deren Ergebnisse bekanntlich äußerst fragwürdig sind.¹⁶

¹⁵ Dabei handelt es sich um die Kanze-, Hōshō- und Konparu-Schule. Kaum berücksichtigt werden dagegen die Verhältnisse in der Kongō- sowie der Kita-Schule. Zu den Auswahlkriterien siehe auch Kapitel 1.3. Der Begriff der Schule wird in Kapitel 2.1. erläutert.

¹⁶ Als Ursachen sind unter anderem zu nennen: An Publikumsbefragungen nehmen erstens vor allem Personen teil, die ein gewisses Mitteilungsbedürfnis in Bezug auf die möglichen Themen des Fragebogens empfinden. Die Ergebnisse

1.2. FORSCHUNGSSTAND

1.2.1. DIE THEMENFELDER DER JAPANISCHEN NŌ-FORSCHUNG

Dieses Unterkapitel gibt einleitend einen Überblick über die zentralen Themenfelder, denen sich die aktuelle Nō-Forschung widmet, wobei nur wenige herausragende Werke beispielhaft genannt werden können.¹⁷ Eine umfassende Darstellung der Forschungsgeschichte ist nicht beabsichtigt. Dies wäre ein lohnender Gegenstand für eine eigene Arbeit. Dagegen wird die Forschungsgeschichte im Folgenden nur soweit dargestellt, wie dies zur Einordnung der vorliegenden Studie notwendig ist.

Takemoto 1994 unterteilt die japanische Nō-Forschung in 5 Schwerpunkte. Darunter bildet die Herausgabe von Quellschriften (*shiryō-kenkyū*) eines der bedeutendsten Arbeitsfelder. Diese erlebt in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen neuen Boom, nachdem bedeutende Persönlichkeiten, darunter Mitglieder der Hauptfamilie der Konparu-Schule oder ehemalige Adlige, den Forschern bisher geheim gehaltene Schriften zugänglich machten. Den zweiten Schwerpunkt moderner Nō-Forschung stellt die historische Forschung (*nōgakushi-kenkyū*) dar. Dabei haben Ikenouchi Nobuyoshis¹⁸ Abhandlung über das Nō der Edo- und der Meiji-Zeit (1992 (1925)) sowie Nose Asajis erste umfassende Geschichte der Gattung seit ihren Anfängen (1938) Maßstäbe gesetzt. Nach dem Erscheinen der Überblicksdarstellung von Omote Akira und Amano Fumio (1987), die das aktuelle Standardwerk bildet, wendet sich die

sind folglich nicht repräsentativ. Zweitens ist nur schwer abzuschätzen, inwieweit Antworten mit dem Ziel gegeben werden, sich selbst positiv darzustellen oder gar die vermuteten Erwartungen des bzw. der Fragenden zu erfüllen.

¹⁷ Die Darstellung von Geschichte und Inhalten der modernen japanischen Nō-Forschung basiert auf Takemoto 1994, Omote und Takemoto 1988: 411–416 sowie Omote und Amano 1987: 173f. und 184f.

¹⁸ Ikenouchi (1858–1934) wurde in Matsuyama (Shikoku) als Bruder des Poeten Takahama Kyoshi (1874–1959) geboren. Ursprünglich Landtagsabgeordneter in Shikoku, wurde er später zum Mitbegründer der japanischen Nō-Forschung und zu einem herausragenden Mentor des Nō-Theaters. Zur Förderung des Nō siedelte Ikenouchi 1902 nach Tōkyō um und gründete dort noch im selben Jahr die Zeitschrift *Nōgaku*, als deren Herausgeber und Autor er aktiv war. Auf diese herausragende Persönlichkeit werde ich im Verlauf der Studie noch wiederholt zu sprechen kommen. Kapitel 4.2.1. zeigt seine Bedeutung für die Neupositionierung des Nō nach der Meiji-Restauration, Kapitel 4.2.4. seine Einstellung gegenüber Frauen auf der Nō-Bühne. Ikenouchis Rolle als Förderer der Nō-Musik geht aus Kapitel 2.3. hervor. Weitere Angaben zur Person finden sich bei Omote und Amano 1987, 1: 162f. sowie Nishino und Hata 2006: 363.

historische Nō-Forschung seit dem Ende der 1980er Jahre zunehmend der Tokugawa-Zeit zu, wobei der Studie von Omote Akira (1994) zur Entwicklung der Kita-Schule besondere Bedeutung zukommt. Als dritter Arbeitsschwerpunkt lässt sich die Werkforschung (*sakuhin-kenkyū*) nennen. Sie basiert auf der Herausgabe kommentierter Werksammlungen (z.B. Yokomichi Mario 1960 und 1963 oder Koyama Hiroshi, Satō Kikuō und Satō Ken'ichirō 1973) und ist neben der Untersuchung literaturwissenschaftlicher Fragestellungen vor allem historisch orientiert. Einen weiteren Fokus bildet die Erforschung theoretischer Schriften (*nōgakuron-kenkyū*) (z.B. Omote und Katō 1974 sowie Omote und Takemoto 1988), die entweder historisch oder literarisch-philologisch ausgerichtet ist. Gegenüber den bisher genannten Forschungsfeldern stellt die Auseinandersetzung mit dem Nō als Theaterform (*enshutsu-kenkyū*, Inszenierungsforschung) eine neue Herangehensweise dar, die seit der Nachkriegszeit zunehmend an Bedeutung gewinnt. Vorläufer dieser Entwicklung ist Nogami Toyo'ichirō¹⁹, der 1930 in einem epochalen Werk als erster die Methoden der westlichen Theaterwissenschaften auf das Nō anwendet. Diesen Ansatz erweitert Yokomichi Mario in zahlreichen Schriften zu einer ganzheitlichen Betrachtungsweise des Nō, bei der alle Elemente (von der musikalischen Ebene über die Bewegungsmuster bis zum Schauspiel) berücksichtigt und analysiert werden.

Die aktuelle Nō-Forschung wird jedoch weiterhin von der Untersuchung historischer Fragen sowie von Studien im Bereich des *sakuhin-kenkyū* dominiert, was sicher auch durch ihre Zuordnung zur Japanischen Literaturwissenschaft (*kokubungaku*) bedingt ist. Dabei beschränkt sich die historische Forschung weitgehend auf die Vormoderne. Ausnahmen bilden Kurata Yoshihiros mehrbändige Sammlung von Zeitungsartikeln der Meiji- und Taishō-Zeit (1912–1926) (erschienen 1994–1997 bzw. 1998), die über Ereignisse der Nō-Welt berichten, oder die Einführung in das Nō-Theater der Meiji-Zeit von Furukawa Hisashi (1969a). Auch wenn Omote und Amanos umfassende Darstellung der Geschichte des Nō-Theaters seine Entwicklung bis in die 1980er Jahre berücksichtigt, beginnt die Nō-Forschung doch erst seit

¹⁹ Nogami (1883–1950) gilt als einer der herausragenden Nō-Forscher des 20. Jahrhunderts. Ursprünglich war er Anglist, forschte aber auch zur französischen, deutschen und griechischen Literatur. Zum Gedenken an seine Leistungen wurde 1952 an der Tōkyōter Hōsei-Universität, an der er lehrte und deren Präsident er später wurde, das *Nogami kinen hōsei daigaku nōgaku kenkyūjo* (Nogami Nō-Forschungsinstitut der Hōsei-Universität) gegründet. Das Institut beheimatet die umfassendste Sammlung von Materialien zur Nō-Forschung. Zu Nogami Toyo'ichirō vgl. Nishino und Hata 2006: 393f. sowie Omote und Takemoto 1988: 413.

wenigen Jahren, sich auch mit gegenwartsbezogenen Aspekten auseinanderzusetzen (Yokomichi Mario und Kobayashi Seki 1996 sowie Amano Fumio 2004).

Mehr noch als die Erforschung des zeitgenössischen Nō wird die Bearbeitung soziologischer Fragestellungen vernachlässigt. Lediglich das *iemoto-seido* stellt eine Ausnahme dar. Dieses am Modell der Familie orientierte System bildet das Strukturprinzip des Nō, das die Gesamtheit aller Angehörigen einer Stilrichtung in Form einer hierarchisch aufgebauten Pyramide organisiert. An ihrer Spitze steht der als *iemoto* bezeichnete Leiter.²⁰ Eingehende Studien zum Thema stammen allerdings selten von Nō-Forschern. Kawashima Takeyoshi, der sich 1967 im Rahmen seiner klassischen Analyse des japanischen Familiensystems (*kazoku-seido*) unter anderem auch mit dessen Bedeutung für das Nō-Theater auseinandersetzte, war Soziologe. Das umfangreichste Werk zum *iemoto-seido* stammt von dem Kulturhistoriker Nishiyama Matsunosuke (1982a und 1982b). Aber auch hier bildet das Nō-Theater nur einen Teilaspekt. Eine neuere Studie, die sich ausführlich dem Nō-Theater widmet (Shimazaki Minoru und Shimazaki Miyoko 2004), wurde ebenfalls von zwei Soziologen vorgelegt. Aus der Perspektive der Nō-Forschung setzten sich in knapper Form lediglich Yokomichi Mario und Kobayashi Seki (1996) mit diesem Strukturprinzip zahlreicher klassischer japanischer Künste auseinander. Daneben werden Methoden der westlichen Forschung nur in Ausnahmefällen auf das Nō angewandt. Das gilt zum Beispiel auch für das in Japan durchaus bekannte Konzept der *invented traditions* (Eric Hobsbawm und Terence Ranger 1983)²¹, das gerade der Untersuchung des Nō der Meiji-Zeit neue Impulse geben könnte²² und in der westlichen Japanforschung lebhaft rezipiert worden ist (z.B. Klaus Antoni 1997 oder Stephen Vlastos 1998).

1.2.2. VORARBEITEN ZUM THEMA DER STUDIE

Die japanische Forschung hat zwar die historische Dynamik des Nō herausgearbeitet, die Erkenntnis der Wandlungsfähigkeit der Gattung wurde jedoch nicht auf das Geschlecht ihrer Darsteller/-innen und Musiker/-innen angewandt. Japanische Nō-Forscher/-innen haben sich bisher also kaum dem Thema von Frauen in diesem Genre gewidmet. Das gilt ebenso für ihre westlichen Kollegen. Noch Benito Ortolanis 1990 publizierte Theatergeschichte beschreibt das Nō als exklusive Männer-

²⁰ Die Sozialstruktur der Nō-Gemeinschaft stellt Kapitel 2.1. vor.

²¹ Die japanische Übersetzung erschien 1992 im Verlag Kinokuniya.

²² Eine Ausnahme stellt Takemoto Hirokazu 1995 dar.

welt.²³ Und die wenigen Beiträge, die diese Auffassung widerlegen, betrachten vor allem Teilaspekte der historischen Dimension des Problems. So befasst sich Wakita Haruko (2001) in ihrer Untersuchung der von Frauen getragenen Aufführungskünste des Mittelalters am Rande auch mit ihrer Rolle im Nō (*onna-sarugaku*). Eine Aufarbeitung vormoderner Quellen, die Aufführungen von *onna-sarugaku* belegen und diese kommentieren, leistet Okuyama Keiko (1979). Und Amano 1992 studiert den Sonderfall Chisei († 1759), die nach dem Tod ihres Mannes die Leitung der Fukuō-Schule übernahm. Lediglich Eric Rath (2001) gibt zumindest einen knappen Überblick über die Geschichte von Frauen in dieser Gattung. Mit der Gegenwart befasst sich dagegen Rebecca Teele (2001)²⁴ und stellt damit auch in der westlichen Forschung einen Einzelfall dar. In ihrem Artikel beschreibt die Nō-Spielerin und -Forscherin allerdings ausschließlich die Situation von Frauen der Kongō-Schule, der sie selbst angehört. Auch die Existenz von Kyōgen²⁵-Spielerinnen wird in der Forschung nur in Ausnahmefällen erwähnt. Der renommierte Kyōgen-Forscher Kobayashi Seki (Yokomichi und Kobayashi 1996) spricht dieses Thema zumindest kurz an, wobei er die künstlerische Qualität der beiden Kyōgen-Spielerinnen jedoch durchweg negativ beurteilt. In der westlichen Forschung erfährt man ausschließlich bei June Compton (1997), dass auch Frauen in dieser Gattung aktiv sind. Dabei geht sie nicht auf die Situation von Frauen als Kyōgen-Spielerinnen ein. Thema ihrer Untersuchung sind vielmehr die weiblichen Figuren des Genres. Diese hat ebenso Stanca Scholz-Cionca (1993a) analysiert.

Allein Itō Maki, eine junge Wissenschaftlerin, befasst sich intensiv mit der Rolle von Frauen im Nō. In ihren Artikeln konzentriert sie sich auf die Meiji- und Taishō-Zeit (Itō 1997, 1998 und 2005a) sowie auf das Wirken von Tsumura Kimiko (1902–1974) (Itō 1990, 1991 und 2005b). Über diese Pionierin unter den ersten professionellen Nō-Spielerinnen existiert ne-

²³ Als Ausnahme ist mir lediglich Brandon 1997 bekannt, der die Nō-Spielerin Okumura Fukuko (Kanze-Schule) erwähnt.

²⁴ Vgl. Kapitel 1.4.

²⁵ Das Kyōgen ist die heitere Schwestergattung des Nō und nahezu gleichzeitig mit ihm entstanden. Der Begriff Kyōgen („verrückte, närrische Worte“) ist ab 1352 belegt (Amano 2004: 255). Ein häufiges Thema sind menschliche Schwächen. Das Kyōgen ist von einfacher dramatischer Struktur. Bei den auftretenden Figuren handelt es sich weniger um Charaktere als um Typen wie die Ehefrau, der Herr oder der Diener. Eine genauere Definition geben Nishino und Hata 2006: 243–248 oder Kawatake 1960–1962, 2: 244–247. Vgl. auch Salz 2007. Standardwerke sind Scholz-Cionca 1998, Hashimoto 1996 sowie Koyama, Taguchi und Hashimoto 1987. Mit der aktuellen Situation von Kyōgen-Spielerinnen befasst sich Kapitel 6.

ben einem von der Journalistin Kanamori Atsuko 1994 verfassten Buch eine Sammlung von Photos und Aphorismen (Tsumura 1986) sowie der von Kimiko komponierten neuen Nō-Spiele (Tsumura 1987), beide herausgegeben von ihrem künstlerischen Nachfolger Tsumura Reijirō.²⁶ Darüber hinaus setzten sich vor allem universitäre Abschlussarbeiten der Akademie der Künste Tōkyō (*Geijutsu daigaku*), deren Verfasserinnen selbst eine Karriere als professionelle Nō-Spielerin anstreben, mit dem Thema von Frauen im Nō auseinander. Dazu gehört die Bachelorarbeit von Aoyagi Maiko (2003, jetzt Arai Maiko)²⁷, die nach einer kurzen historischen Einleitung ihre Interviews mit Nō-Spielerinnen verschiedener Schulen wiedergibt. Bereits 1988 hat Kunuki Hirono (eine M.A.-Arbeit) in einer akribisch geführten Datenliste erfasst, in welcher Häufigkeitsverteilung die Werke des aktuellen Repertoires von professionellen Nō-Spielerinnen der Kanze- und Hōshō-Schule im Zeitraum zwischen 1949 und 1975 aufgeführt worden sind. Und die Masterarbeit von Aoki Ryōko (2003 in überarbeiteter Form als Artikel erschienen) konzentriert sich auf zwei frühe semi-professionelle Nō-Spielerinnen, Tanimura Kaneko (1863–1942) und Yamashina Akiko (1876–1972). Demgegenüber gibt Miyayishi Naoko (2006a bzw. 2006b, eine erweiterte Version ihrer M.A.-Arbeit von 2002 und Dissertation der Nihon daigaku bzw. die publizierte Version) einen Abriss über die Geschichte von Frauen im Nō bis in die Gegenwart. Die Autorin, die als Journalistin bisher mit zahlreichen Publikationen zu Fragen der Lebens- und Gesundheitsberatung hervorgetreten ist, sammelt Daten und Aussagen ohne Kommentar oder historische Einordnung. Die systematische Sichtung und Bewertung von Quellenmaterial bleibt aus. Ebenso fehlt eine kritische Analyse und Bewertung der Situation von Nō-Spielerinnen, deren Ursachen und Widersprüche.

Dies bildet dagegen das Ziel der vorliegenden Untersuchung. Sie betritt allein durch ihren Schwerpunkt auf soziokulturellen Aspekten Neuland. Denn solche Fragestellungen sind, gerade wenn es sich um Phänomene der jüngeren Geschichte und Gegenwart handelt, kaum untersucht. Dies gilt umso mehr für das Thema Frauen im Nō und Kyōgen. Während sich wenige Forschungsarbeiten zumindest mit Teilaspekten ihrer Situation im Nō befassen, ist mir für das Kyōgen keine einzige Publikation bekannt. Ebenso existieren keine Studien, die die Organisationsformen der Nō-Welt sowie die dort üblichen Ausbildungswege umfassend untersuchen. Diesen Themenfeldern widme ich eigene Kapitel (2.1.–2.3.), in denen ich auch die Rolle der Sozialstruktur der Nō-Gemeinschaft für die Situation von Frauen analysiere.

²⁶ Zu Tsumura Reijirō vgl. Kapitel 1.4.

²⁷ Arai Maiko ist Schülerin von Adachi Reiko (*1925), Kanze-Schule. Vgl. 1.4.

Neben der japanischen Nō-Forschung bilden westliche Forschungsansätze den Hintergrund meiner Studie. Dazu gehören neben Beiträgen zur japanischen Frauen- und Geschlechterforschung (Joseishi sōgō kenkyūkai 1982, Wakita Haruko, Hayashi Reiko und Nagahara Kazuko 1987, Wakita Haruko 1992 und 1995, Wakita Haruko und Susan Hanley 1994/95 sowie Ilse Lenz und Michiko Mae 1997a) Arbeiten zur Modernisierung Japans (Michiko Mae 1996 und 1997, Irmela Hijiya-Kirschner 1996 und 2000a, Ingrid Getreuer-Kargl 1997 sowie Shirane Haruo und Suzuki Tomi 1999). Einen wichtigen Bezugsrahmen stellt die theaterwissenschaftliche Forschung dar (so z.B. Erika Fischer-Lichte 2004 sowie Fischer-Lichte und Doris Kolesch 1998). Die Kategorie Geschlecht bildet einen aktuellen Ansatz, der für verschiedene Epochen und kulturelle Kontexte der Schauspielkunst Anwendung gefunden hat (Renate Möhrmann 1989, Sue-Ellen Case 1988 und 1990, Lesley Ferris 1990, Jill Dolan 1992 und 1993, Laurence Senelick 1992, Helga Finter 1996, Birgit Wiens 2000 sowie Kati Röttger 2005). Dies gilt gerade auch für Phänomene des *crossdressing* (Peter Stallybrass 1992, Marjorie Garber 1992 und Lesley Ferris 1993), wobei Untersuchungen zur Bühnenpraxis bei Shakespeare (Stephen Greenblatt 1988) früh Maßstäbe gesetzt haben. Das Interesse der auf Japan bezogenen Theaterforschung weckt unter anderem die Gestalt des *onnagata*, der auf weibliche Rollen spezialisierte Darsteller im Kabuki (Katherine Mezur 1998, 2000 und 2005 oder Morinaga Maki 2002). Neuere Studien zum Kabuki beschäftigen sich auch mit Frauen als Schauspielerinnen der weithin als exklusiv männlich geltenden Gattung (Takano Yoshio 2005, Isaka Maki 2006 und Loren Edelson 2008). Dies gilt in ähnlicher Weise für das japanische Puppenspiel Bunraku (Kimi Coal-drake 1997 und 1998 sowie Mizuno Yūko 2003). Daneben untersucht Jennifer Robertson 1989, 1992a, 1992b und 1998 die Darstellung von Geschlecht im Takarazuka (in diesem Revuetheater übernehmen Frauen die Rollen beider Geschlechter) sowie die ambivalente Rolle seiner Darstellerinnen als Projektionsfiguren für das Publikum. Dabei kommt dem Vordringen von Frauen als Schauspielerinnen eine wesentliche Rolle für die Entwicklung des modernen Theaters sowie der japanischen Gesellschaft insgesamt zu (Takashima Yūsaburō 1989, Ikeuchi Yasuko 2000, Kano Ayako 1997 und 2001).

1.3. VORGEHENSWEISE

Die Akzeptanz von Frauen auf der Nō-Bühne ist gegenwärtig einem erheblichen Wandel unterworfen, den ich im Verlauf mehrerer Japanaufenthalte durch zahlreiche Aufführungsbesuche, anhand von Interviews

mit ausgewählten Nō-Spielerinnen²⁸ und Gesprächen mit Forscher/-innen, sowie durch die Analyse von Beiträgen in Nō-Zeitschriften und Tageszeitungen oder die Sichtung von Theaterzetteln untersucht habe. Das auf diese Weise zusammengetragene Material stellt die erste, umfassende Quellensammlung zum Thema der Untersuchung dar, die freilich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Die systematische Recherche habe ich auf die folgenden repräsentativen Fachzeitschriften konzentriert. Für die Zeit vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sind dies die nicht an eine einzelne Stilrichtung gebundenen Monatsblätter *Nōgaku*²⁹, *Nōgaku gahō*³⁰ und *Yōkyōkukai*³¹. Die aktuelle Berichterstattung zum Nō wird dagegen von den folgenden schulübergreifenden Zeitschriften bestimmt: *Nōgaku Times*³², *Nōgaku jōnarū* bzw. *Shin nōgaku jōnarū*³³ und *DEN*³⁴. Von Bedeutung sind eben-

²⁸ Die Interviewpartner/-innen werden in Kapitel 1.4. vorgestellt.

²⁹ *Nōgaku* ist die erste wissenschaftliche Zeitschrift zum Nō-Theater, in der sich neben Forschern auch renommierte Kritiker ihrer Zeit zu Wort meldeten. 1902 von Ikenouchi Nobuyoshi (vgl. Anm. 18), einem herausragenden Förderer und Forscher der Meiji-Zeit, gegründet und herausgegeben, erschien sie bis 1921. Ausgewählte Beiträge der Zeitschrift werden in Kapitel 4.2.4. ausführlich diskutiert. In Zusammenarbeit mit der Waseda-Universität wurde an der Universität Trier ein Research Guide zu dieser bedeutenden Quellenschrift erstellt, der im Internet unter <http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/nogaku> zugänglich ist (Zugriff: September 2010).

³⁰ Gegründet und herausgegeben von dem Nō-Kritiker Saitō Kōson (1882–1954; vgl. Nishino und Hata 2006: 383) erschien *Nōgaku gahō* von 1909 bis 1941. Außergewöhnlich ist die reichhaltige Illustration mit Bühnenphotos. Unter den Datenbanken des *Tōkyō bunkazai kenkyūjo* (Forschungsinstitut für (nationale) Kulturgüter, Tokyo) findet sich eine Suchmaschine zu dieser Zeitschrift: <http://archives.tobunken.go.jp/internet/gakensaku.aspx> (Zugriff: September 2010).

³¹ *Yōkyōkukai* wurde 1914 von dem Nō-Forscher Maruoka Katsura (1878–1919) gegründet und herausgegeben. Die für fundierte Beiträge und Kritiken bekannte Zeitschrift erschien bis 1944 (vgl. Nishino und Hata 2006: 400f. sowie Omote und Amano 1987: 395f.). Das *Tōkyō bunkazai kenkyūjo* bietet auch zu dieser Zeitschrift eine Suchmaschine an: <http://archives.tobunken.go.jp/internet/gakensaku.aspx> (Zugriff: September 2010).

³² *Nōgaku Times* ist die gegenwärtig renommierteste Nō-Zeitschrift. Sie erscheint monatlich und wurde 1952 von dem bekannten Nō-Kritiker Maruoka Daiji (1913–1979) ins Leben gerufen und viele Jahre herausgegeben (vgl. Nishino und Hata 2006: 471).

³³ Das *Nōgaku jōnarū* (1994–1999) bzw. sein Nachfolger *Shin nōgaku jōnarū* (2000–2008, seit 2009 wiederum *Nōgaku jōnarū*) erscheint jeden zweiten Monat. Im Vergleich zur *Nōgaku Times* bietet es breiteren Raum für Diskussionen zu aktuellen Fragen im Bereich des Nō, die vorwiegend von bekannten Kritikern geführt werden.

³⁴ *DEN* (1999–2009) war die bisher jüngste und zugleich modernste Zeitschrift

falls die monatlich bzw. jeden zweiten Monat erscheinenden Zeitschriften der einzelnen Schulen: *Kanze*, *Hosho Communication Magazine* und *Konparu geppō*.³⁵

Darüber hinaus habe ich im Zeitraum von November 2003 bis April 2005 mit 18 Nō-Spieler/-innen, darunter 15 *shite-kata*, zwei Nō-Musikerinnen sowie einer Kyōgen-Spielerin, qualitative, explorative Interviews von ca. 90 Minuten Länge durchgeführt. Da einschlägige Vorstudien fehlten, konnten nur auf diese Weise die notwendigen Detailinformationen recherchiert werden, die einen Einblick in die erhebliche Variationsbreite der Biographien und Arbeitssituationen von Nō-Spielerinnen ermöglichen und damit eine fundierte Beurteilung der gegenwärtigen Lage von Nō-Spielerinnen gewährleisten.³⁶ Die Grundlage für die Interviews bildeten Vorgespräche mit Prof. Dr. Miyake Akiko (Staatliche Universität Yokohama), Prof. Dr. Takemoto Mikio (Leiter des Tsubouchi Theatermuseums der Waseda-Universität, Tōkyō) und Prof. Dr. Yamanaka Reiko (stellvertretende Leiterin des Nō-Forschungsinstituts der Hōsei-Universität, Tōkyō). Neben der Einführung in zentrale Problempunkte des Themas leisteten sie wertvolle Hilfe bei der Auswahl und der ersten Kontaktaufnahme mit späteren Interviewpartnerinnen, die ohne eine solche Vermittlung in Japan nicht möglich gewesen wäre.

Auf der Basis der Vorgespräche wurde ein allgemeiner Fragenkatalog entwickelt, der dann der jeweiligen Person der Interviewpartnerin angepasst wurde. Auch die Auswertung von bereits durchgeführten Befragungen fand Eingang in die Planung und Optimierung späterer Interviews. In den meisten Fällen konnte ich die betreffende Nō-Spielerin vor dem persönlichen Treffen auf der Bühne erleben und mich im Gespräch

zum Nō-Theater. Mit Genre übergreifenden Beiträgen und ausführlichen Gesprächsrunden zwischen Nō-Spielern hob sie sich in erfrischender Weise von den zuvor genannten, eher konservativen Blättern ab. *DEN* erschien zuletzt vierteljährlich.

³⁵ Entsprechende Publikationen hat es seit den 1920er Jahren gegeben. Nach Fusion mit anderen Blättern oder vorübergehender Einstellung wurde *Kanze* 1949 bzw. *Hōshō* 1952 erneut gegründet (vgl. Omote und Amano 1987: 395f.). *Hōshō* wurde 2008 eingestellt und erscheint seit November 2009 jeden zweiten Monat in modernisiertem Format als *Hosho Communication Magazine*. Die Zeitschrift *Konparu geppō* ging 1980 aus der Monatsschrift *Konparu* (1957–1973) hervor.

³⁶ Die Planung und Auswertung der Interviews erfolgte mit Hilfe von LeCompte und Schensul 1999, Schensul, Schensul und LeCompte 1999, LeCompte, Schensul, Weeks und Singer 1999 sowie Personal Narratives Group 1989. Darüber hinaus verdanke ich Geertz 1973, 1987 und 1988 sowie Clifford 1986 wichtige Anregungen.

direkt auf meine Beobachtungen beziehen. Der vorbereitete Fragenkatalog wurde dabei als ein Leitfaden für semi-strukturierte Interviews genutzt; das heißt: thematische Schwerpunkte wurden zwar vorgegeben, gleichzeitig sollte der Interviewpartnerin aber genügend Raum für ein freies Sprechen über solche Aspekte gewährt werden, die sie selbst in diesem Zusammenhang für bedeutsam hielt.

Als Interviewpartner wurden ausschließlich Mitglieder des Profi-Verbandes (*Nōgaku kyōkai*)³⁷ ausgewählt. Es handelt sich also in allen Fällen um professionelle Nō-Spielerinnen, deren Anerkennung als solche seitens der Nō-Welt gewährleistet ist, auch wenn der Professionalisierungsgrad im Einzelnen äußerst unterschiedlich ist.³⁸ So erstreckt sich das Sample von einfachen *shihan*³⁹ bis zu den ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* des Nō. Die Auswahl der Interviewpartner/-innen erfolgte ursprünglich nach den folgenden Kriterien: Die fünf Schulen der *shite-kata* (Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō und Kita) sollten nach Möglichkeit in gleicher Gewichtung vertreten sein, weshalb jeweils drei Nō-Spielerinnen pro Schule vorgesehen waren, die verschiedene Generationen repräsentieren sollten. Im Verlauf der Bearbeitung hat sich jedoch gezeigt, dass gerade die Situation von Nō-Spielerinnen der Kanze-Schule, der größten unter den Schulen der *shite-kata*, in Abhängigkeit von der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Nō-Truppe stark variiert, so dass hier eine größere Anzahl an Interviewpartner/-innen nötig war. Im Gegensatz dazu konnte die Situation der Konparu-Schule, einer vergleichsweise kleinen und zentral organisierten Schule, mit nur zwei Interviews angemessen dokumentiert werden. Darüber hinaus hat sich eine Fokussierung der Studie auf die drei im Raum Tōkyō aktiven Schulen (Kanze, Konparu und Hōshō) der Darsteller/-innen der Haupt- und Nebenrollen (*shite-kata*) als sinnvoll erwiesen. Der signifikant höhere Frauenanteil in den Schulen der *shite-kata* (im Vergleich zu den Musikerinnen) sowie der höhere Professionalisierungsgrad von Frauen in den ausgewählten Schulen legten diese Eingrenzung nahe.

Abschließend einige kritische Anmerkungen zur Person der Interviewerin und dem Gesprächsverhalten der Interviewpartnerinnen. Alle

³⁷ Monique Arnaud (Kongō-Schule), bildet hier eine Ausnahme. Das Gespräch mit ihr ermöglichte jedoch interessante Einblicke in den Werdegang einer Ausländerin, die in Europa professionell Nō tanzt. Zu *Nōgaku kyōkai* vgl. Kapitel 2.2.

³⁸ Zum Professionalisierungsgrad der Mitglieder von *Nōgaku kyōkai* vgl. Kapitel 5.1.

³⁹ Für einen professionellen Nō-Spieler bzw. eine Nō-Spielerin ist *shihan* die unterste Rangstufe, mit der die Laufbahn beginnt (vgl. Kapitel 2.3.).

angesprochenen Nō-Spielerinnen gewährten mir bereitwillig Einblick in ihre Lebens- und Arbeitssituation und stellten mir dadurch wertvolle Informationen zur Verfügung. Zu der durchweg offenen Gesprächsatmosphäre trug sicher auch die Tatsache bei, dass es sich bei mir als Interviewerin um eine Frau und eine Ausländerin handelte. Im Fall einer Frau ist eine gewisse Empathie naheliegend und von einer Ausländerin wird eine breitere Außenwirkung erwartet. Das heißt, mit meiner Person wurde unausgesprochen die Hoffnung verbunden, der Sache von Frauen im Nō-Theater im Ausland eine Stimme zu geben. Dies selbstverständlich nicht in der naiven Annahme, dass sich ihre Situation so ändern ließe. Die positive Reaktion des ausländischen Publikums (so zum Beispiel auf Auslandstourneen, wie ich für den Fall der Schwestern Izumi zeigen werde)⁴⁰ kann aber durchaus dazu genutzt werden, die eigene Position in Japan zu festigen, in jedem Fall stärkt sie das Selbstwertgefühl.

Die allseits offene Gesprächsatmosphäre sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die an mich weitergegebenen Informationen wohl überlegt und gefiltert waren. Auffällig ist zum Beispiel die Tatsache, dass viele der Interviewpartnerinnen die Situation von Nō-Spielerinnen ihrer Schule als besonders günstig (*megumarete iru*; wörtl.: gesegnet) charakterisierten. Und dies gerade auch in solchen Schulen, die für ihre äußerst abweisende Haltung gegenüber Frauen bekannt sind. Dies entspricht sicherlich der in Japan verbreiteten Gepflogenheit, Kritikpunkte in positiver Form zum Ausdruck zu bringen. Im konkreten Fall lässt sich eine solche Verhaltensweise aber auch als eine Methode interpretieren, mit der die Gesprächspartnerin in der Öffentlichkeit ihre Loyalität gegenüber der eigenen Schule zum Ausdruck bringt. Diese Interpretation wird durch die folgende Beobachtung unterstützt: Einige Gesprächspartnerinnen hielten es für notwendig, mich als Ausländerin darauf hinzuweisen, dass weder die Ziele von Nō-Spielerinnen feministische seien, noch dass es sich bei ihnen selbst um Feministinnen handele. Auch stünden die bisher erreichten Verbesserungen in keinem Zusammenhang zur Frauenbefreiung. Diese Thematik hatte ich selbst gar nicht angesprochen. Dabei verdeutlichten sie mir ihre grundlegend ablehnende Haltung von solchem Gedankengut. Dennoch sind realiter gerade die Veteraninnen für die Verbesserung der Situation von Frauen aktiv, so zum Beispiel, wenn sie dem weiblichen Nachwuchs neue Auftritts- und Trainingsmöglichkeiten schaffen.⁴¹ Das Gesprächsverhalten mancher der von mir interviewten Nō-Spielerinnen erinnert an die Diskursstrategien von weib-

⁴⁰ Vgl. Kapitel 6.

⁴¹ Die Bedeutung von Eigeninitiative und Networking zwischen Nō-Spielerinnen und -Musikerinnen zeigen die Kapitel 5.4. und 5.5.

lichen Angehörigen der US-Armee, wie sie Mary Katzenstein 1998 analysiert hat. In der konservativen Umwelt des Militärs sei es – so Katzenstein – eine reine Überlebensstrategie, wenn diese Frauen emphatisch behaupteten, keine Feministinnen zu sein.⁴² Dies ist auf die Situation von Nō-Spielerinnen übertragbar, auch wenn diese als Frauen in der Männerwelt des Nō ihre Handlungsstrategien kulturell bedingt wahrscheinlich noch vorsichtiger wählen müssen als Frauen im US-Militär.

1.4. VORSTELLUNG DER INTERVIEWPARTNER/-INNEN

Im Folgenden sollen die von mir interviewten Nō-Spieler/-innen kurz vorgestellt werden. Ein Abdruck der Gespräche ist leider nicht möglich. Die in den Interviews gewonnenen Informationen gingen jedoch v.a. in die Analysen der Kapitel 5 und 6 ein bzw. schufen deren Basis.

Adachi Reiko (*1925, *shite-kata* der Kanze-Schule, Interview am 30.09.2004)

Adachi Reiko gehört zu den ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha*⁴³ im Nō. Sie begann bereits als Kind, Nō zu lernen. Ihre Vorfahren waren jedoch keine Nō-Spieler. Sie studierte bei Tsumura Kimiko⁴⁴ und ist Mitglied der von dieser gegründeten Truppe *Ryokusen kai*. Daneben veranstaltet sie gemeinsam mit Uchida Yoshiko und Tomiyama Noriko (beide werden im Folgenden eingeführt) jedes Jahr die Programmreihe *Hana no za*. Adachi Reiko gehört zu den wenigen Nō-Spielerinnen, die eine Nachfolgerin ausbilden konnten. Ihre Schülerin Arai Maiko (*1976, geb. Aoyagi) ist bereits seit mehreren Jahren bei Veranstaltungen von Adachi Reiko bzw. *Ryokusen kai* aktiv.⁴⁵

Monique Arnaud (*shite-kata* der Kongō-Schule, Interview am 23.11.2003)

Monique Arnaud erhielt ihre Ausbildung bei Udaka Michishige (*1949). Sie ist zwar kein Mitglied des Profi-Verbandes⁴⁶, aber durchaus als professionelle Nō-Spielerin aktiv. Darüber hinaus ist sie die einzige Auslän-

⁴² Dies gilt für 86% der von Katzenstein Befragten. Katzenstein 1998: 20 und 86f.

⁴³ Zur Bedeutung dieses Begriffes siehe die Kapitel 2.2. und 5.5.

⁴⁴ Vgl. Kapitel 4.2.6.

⁴⁵ Für weitere Informationen zur Person siehe Adachi 2007 und Morita et al. 2006, ebenso Kodama et al. 2008b und Morita et al. 1995: 27–43. Ich danke Tsumura Reijijō (s. u.) für die Vermittlung des Kontaktes.

⁴⁶ Zu Bedeutung und Geschichte des Profi-Verbandes vgl. Kapitel 2.2.

derin, die als *shihan* (d.h. sie verfügt über die Lehrerlaubnis ihrer Schule) über viele Jahre außerhalb Japans (v.a. in Italien) unterrichtet.

Hatano Ryōko (*1965, *shite-kata* der Kongō-Schule, Interview am 24.12.2003)

Hatano Ryōko lernte bei Udaka Michishige und ist v.a. in Zentraljapan aktiv. Obwohl sie erst als Erwachsene mit dem Nō in Kontakt kam, verfügt sie über eine eigene Nō-Bühne. Sie finanziert ihre Bühnenaktivitäten durch eine Tätigkeit als Büroangestellte.⁴⁷

Hattanda Tomoko (*1973, *fue-kata* der Issō-Schule, Interview am 15.02.2004 sowie weitere informelle Gespräche)

Hattanda Tomoko gewann als junge Frau Interesse am Nō. Sie studierte im Rahmen des Ausbildungsprogramms der Staatlichen Nō-Bühne⁴⁸ und ist die erste professionelle Flötistin ihrer Schule. Inzwischen tritt sie regelmäßig auf Tōkyōter Bühnen, insbesondere bei Auftritten von Nō-Spielerinnen oder Laienveranstaltungen, auf.⁴⁹

Jinbo Michiyo (*1925, *kotsuzumi-kata* der Kanze-Schule, Interview am 18.03.2004)

Jinbo Michiyo wurde in die Hauptfamilie der Kanze-Schule geboren. Sie tritt gelegentlich bei Auftritten von Nō-Spielerinnen, insbesondere bei Veranstaltungen der Konparu-Schule auf.

Kageyama Michiko (*1948, *shite-kata* der Hōshō-Schule, Interview am 02.02.2004)

Kageyama Michiko gilt als eine herausragende Nō-Spielerin ihrer Schule. Sie begann bereits als Kind, bei einem Lehrer in der Nachbarschaft Nō zu lernen. Später studierte sie bei Hōshō Fusao (1920–1995), dem „Lebenden Nationalschatz“⁵⁰ Mikawa Izumi (*1922) sowie Takahashi Akira (*1934) und absolvierte ein Studium an der Akademie der Künste, Tōkyō.⁵¹ Sie tritt bei den für Frauen reservierten Veranstaltungen ihrer Schule auf und

⁴⁷ Für die Vermittlung des Kontaktes danke ich Rebecca Teele (s.u.).

⁴⁸ Zum Ausbildungsprogramm der Staatlichen Nō-Bühne siehe Kapitel 2.3.

⁴⁹ Weitere Details zur Person bei Sasaki 2006. Siehe auch Abb. 5.7 und 7.1.

⁵⁰ Zum *Ningen kokuhō* vgl. Anm. 50, Kapitel 2.

⁵¹ Zur Bedeutung der Akademie der Künste, Tōkyō, für die Ausbildung von Nō-Spieler/-innen vgl. Kapitel 2.3.

ist eine der ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha*. Kageyama Michiko ist nicht verheiratet und bestreitet ihren Lebensunterhalt, indem sie bei Auftritten ihrer männlichen Kollegen hinter der Bühne aushilft und interessierte Laien unterrichtet. Sie bildet damit eine Ausnahme, ist doch die Mehrheit der Nō-Spielerinnen von der finanziellen Unterstützung ihrer Ehemänner abhängig.⁵²

Kashiwayama Satoko (*1967, *shite-kata* der Hōshō-Schule, Interview am 09.01.2004)

Kashiwayama Satoko ist seit dem Kindesalter mit dem Nō vertraut, das ihre Mutter als Amateurin betrieb, und erhielt früh Unterricht. Die Entscheidung für eine Bühnenkarriere fällt sie erst nach dem Studienabschluss an der Akademie der Künste, wo sie unter anderem bei Takeda Takashi (*1954) studierte. Ursprünglich plante sie lediglich, Kinder in Nō zu unterrichten. Als junge Nō-Spielerin hat sie nur wenige Auftritt Gelegenheiten, tritt aber gelegentlich im Rahmen der Veranstaltungen ihrer Schule auf. Daneben unterrichtet sie vor allem Frauen und Mädchen.⁵³

Miyake Tōkurō X. (Izumi Shōko) (*1972, *kyōgen-kata* der Izumi-Schule, Interview am 25.10.2004 sowie weitere informelle Gespräche)

Miyake Tōkurō X. ist nach ihrer Schwester Izumi Junko (*1969) die zweite professionelle Kyōgen-Spielerin der Moderne. Sie kam als die zweite Tochter von Izumi Motohide (1939–1995, ehemaliger Leiter der Izumi-Schule) und Enkelin des „Lebenden Nationalschatzes“ Miyake Tōkurō IX. (1901–1990) zur Welt. 1989 trat sie die Nachfolge ihres Großvaters an. Mit ihren Geschwistern Izumi Junko und Izumi Motoya (*1974) tritt sie gemeinsam in verschiedenen Veranstaltungsreihen auf, die die Familie selbst produziert.⁵⁴

Ogamo Ribeka (Rebecca Teele) (*shite-kata* der Kongō-Schule, Interview am 23.11.2003)

Rebecca Teele studierte bei Uda Michishige und ist v. a. in Zentraljapan

⁵² Zu Kageyama Michiko vgl. Ejima 2005. Die aktuellen Auftrittstermine der Nō-Spielerinnen der Hōshō-Schule finden sich auf deren Homepage unter <http://www.hoshō.or.jp> (Zugriff September 2010). Für die Vermittlung des Kontaktes danke ich Frau Prof. Dr. Miyake Akiko.

⁵³ Ich danke Frau Prof. Dr. Miyake Akiko für die Vermittlung des Kontaktes.

⁵⁴ Den Kyōgen-Spielerinnen ist ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. 6). Zu Miyake Tōkurō IX. siehe ebenfalls Izumi und Miyake 1999 sowie ihre Homepage unter <http://www.tokuro.com> (Zugriff September 2010).

aktiv. Sie ist die erste und bisher einzige Ausländerin, die Mitglied des Profi-Verbands wurde.

Ōshima Kinu'e (*1974, *shite-kata* der Kita-Schule, Interview am 27.02.2004 sowie weitere informelle Gespräche)

Ōshima Kinu'e ist Enkelin des „Lebenden Nationalschatzes“ Ōshima Hisami (1915–2004). Die Position des Großvaters hat sicher dazu beigetragen, dass Ōshima Kinu'e als erste Nō-Spielerin der Kita-Schule in die Profi-Organisation aufgenommen wurde. Sie studierte zunächst *kotsuzumi* im Stil der Kō-Schule an der Akademie der Künste, Tōkyō, bevor sie sich für eine Laufbahn als *shite-kata* entschloss. Als einzige Nō-Spielerin ihrer Schule hat sie nur wenige Möglichkeiten, aufzutreten. So tanzte sie seit ihrem Tōkyōter Debüt in *Tomoe* 2003 dort lediglich kurze Ausschnitte aus Nō-Spielen.⁵⁵ Der Besitz einer familieneigenen Bühne in Fukuyama (Präfektur Hiroshima) gibt ihr jedoch die Möglichkeit zum Sammeln von Aufführungspraxis. Neben ihren Bühnenaktivitäten unterrichtet sie – gemeinsam mit ihren Schwestern Ōshima Fumi'e (*1977) und Araki Nori'e (*1980) – Nō an Schulen, führt Workshops durch oder hilft im Umfeld der Aufführungen der Familie. Außerdem begleitet Ōshima Kinu'e ihren Vater Ōshima Masanobu (*1942) auf dessen Auslandstourneen, so zum Beispiel 2009 nach Finnland und Schweden.⁵⁶

Sekine Tomotaka (*1951, *shite-kata* der Kanze-Schule, Interview im Oktober 2004)

Sekine Tomotaka lehrt seit 2004 an der *Tōkyō geijutsu daigaku*.⁵⁷

Senda Rihō (Tsujii Midori) (1938–2010, *shite-kata* der Konparu-Schule, Interview am 04.04.2004)

Senda Rihō kam als junge Frau zum Nō. Als sich Konparu Nobutaka (1920–2010), der damalige Leiter ihrer Schule, für die Ausbildung von Frauen als professionelle Nō-Spielerinnen seiner Schule entschied, war

⁵⁵ So Ōshima Kinu'e im Gespräch mit der Autorin am 09.09.2010.

⁵⁶ Die *Nōgaku Times* berichtete (Terada 2009). Zu Ōshima Kinu'e siehe auch ein jüngeres Interview in der Zeitschrift *DEN* (Ōshima, Kaneko und Ōshima 2008). Weitere Informationen zur Person oder Auftritten gibt die Homepage der Familie unter <http://www.noh-oshima.com> (Zugriff September 2010). Daneben erschien ein kurzer Artikel über Ōshima Kinu'e in der Online-Version der *Mainichi shinbun* (Mukai 2009). Für die Vermittlung des Kontaktes danke ich Kashiwayama Satoko.

⁵⁷ Weitere Details zur Person bei Nishino und Hata 2006: 417.

sie seine erste Schülerin. Bis kurz vor ihrem Tod trat sie u.a. im Rahmen der Programmreihe ihrer Schule (*Konparukai teiki-nō*) auf und war Vorstandsmitglied (*riji*) von *Konparu Enma'ikai*, das die Aufführungsreihe für den Nachwuchs ihrer Schule produziert. Obwohl sie neben ihren Bühnenauftritten zahlreiche Schüler/-innen unterrichtet – darunter Profis beiderlei Geschlecht – und bei Auftritten von Amateur/-innen anderer *shite-kata* ihrer Schule hilft, kann sie ihren Lebensunterhalt nicht allein mit den Einnahmen aus ihren Aktivitäten im Nō-Theater bestreiten. Senda Rihō wurde 2004 als eine der ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* ernannt. Einer ihrer beiden Söhne, Tsuji'i Hachirō (*1966), ist ebenfalls als professioneller Nō-Spieler aktiv.⁵⁸

Tomiyama Noriko (*1927, *shite-kata* der Konparu-Schule, Interview am 24.02.2004 sowie zahlreiche informelle Gespräche)

Tomiyama Noriko gehört ebenfalls zu den ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha*. Obwohl sie nicht aus einer Familie von Nō-Spielern stammt, kam sie bereits als Kind in Kontakt mit dieser Theatergattung, denn ihr Vater war ein praktizierender Nō-Liebhaber. Sie begann ihr Training als Studentin der Waseda-Universität, studierte dann bei Umemura Heishirō (1906–1979) und Konparu Nobutaka (1920–2010). Tomiyama Noriko erhielt als erste Frau ihrer Schule die Erlaubnis, das Nō-Spiel *Obasute* (1993, Das Aussetzen der Alten)⁵⁹ zu tanzen. Neben ihren Bühnenaktivitäten bei *Konparukai teiki-nō* und *Hana no za* ist Tomiyama Vorstandsmitglied (*riji*) von *Konparu Enma'ikai*⁶⁰ und erteilt auch selbst Unterricht, wobei zwei ihrer Schülerinnen eine Bühnenlaufbahn begonnen haben.⁶¹

⁵⁸ Zu Senda Rihō siehe Konparu 2010, Maruoka 2010, Tsuji'i 2010a und 2010b. Ein Interview gibt Kodama et al. 2000. Ich danke Tomiyama Noriko für die Vermittlung des Kontakts.

⁵⁹ Das Werk ist eines der *rōjomono* – Nō-Spiele von besonderem Schwierigkeitsgrad und mit der Figur einer Alten als zentralem Charakter. Dazu gehören: *Sotoba Komachi* (Komachi auf dem Grabstein), *Ōmu Komachi* (Papageien-Komachi), *Sekidera Komachi* (Komachi im Seki-Tempel), *Obasute* und *Higaki*. Darunter sind die letzten drei der genannten Werke die als *sanrōjo* („Die drei Alten“) bekannten, anspruchsvollsten der Gruppe. Allein um mit den Proben für ein *rōjomono* zu beginnen, ist die Erlaubnis des Leiters der jeweiligen Schule notwendig. Vgl. Nishino und Hata 2006: 310.

⁶⁰ Zu *Konparukai teiki-nō*, *Hana no za* und *Konparu Enma'ikai* vgl. Senda Rihō und Adachi Reiko.

⁶¹ Weiterführende Informationen zu Tomiyama Noriko gibt Morita et al. 1995: 96–102 sowie die Homepage ihrer Schule unter <http://homepage2.nifty.com/konparu/index.html> (Zugriff September 2010). Dort finden sich auch Hinweise zu Aufführungen. Maruoka 2007a gibt ein aktuelles Interview. Siehe auch Abb. 5.7. und 5.11.

Tsumura Reijirō (*1942, *shite-kata* der Kanze-Schule, Interview am 29.09.2004)

Tsumura Reijirō begann seine Ausbildung bei Tsumura Kimiko und leitet nun die von ihr gegründete Nō-Truppe *Ryokusenkaï*.⁶²

Uchida Yoshiko (*1937, *shite-kata* der Hōshō-Schule, Interview am 09.02.2004 sowie weitere informelle Gespräche)

Uchida Yoshiko kam während ihres Studiums mit dem Nō in Kontakt und schrieb sich dann an der Akademie der Künste (*Tōkyō geijutsu daigaku*) ein. Sie lernte bei Hōshō Kurō Shigefusa (1900–1974), Hōshō Fusao (1920–1995), Matsumoto Tadahiro (1922–1994) und Hōshō Fusateru (1958–2010). Aktuell ist sie Mitglied von *Hōshōkai* und *Hana no za* und organisiert darüber hinaus die Aufführungsreihen *Taiyōza* bzw. *Uchida dōmonkai* für ihre Laienschüler/-innen. Uchida gehört ebenfalls zu den ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* und konnte 2004 als erste Frau ihrer Schule das Nō-Spiel *Dōjōji* (Der Dōjō-Tempel) zur Aufführung bringen.⁶³

Uzawa Hisa (*1949, *shite-kata* der Kanze-Schule, Interview am 10.12.2003 sowie zahlreiche informelle Gespräche)

Uzawa Hisa, die jüngste unter den ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha*, gilt allgemein als die technisch und künstlerisch versierteste Nō-Spielerin. Sie ist das einzige Kind von Uzawa Masashi (1914–1997, *shite-kata* der Kanze-Schule). Nach Abschluss der Akademie der Künste (*Tōkyō geijutsu daigaku*) studierte sie bei herausragenden Nō-Spielern wie Kanze Hisao (1925–1978) und Kanze Tetsunojō VIII. (1931–2000; auch Shizuo). Uzawa tanzte bereits so anspruchsvolle Werke wie *Sotoba Komachi* (2006).⁶⁴ Neben ihrer Mitgliedschaft in der Truppe *Tessenkai* organisiert sie mit *Uzawa Hisa no kai* ihre eigene Aufführungsreihe, unterrichtet Laien im Rahmen von *Gayūkai* sowie Studierende der Seishin Universität in Tōkyō. Für ihr Engagement, Kindern das Nō-Theater nahe zu

⁶² Biographische Details zu Tsumura Reijirō finden sich bei Nishino und Hata 2006: 419 sowie auf der Homepage von *Ryokusenkaï* im Internet unter <http://www.ryokusenkaï.net> (Zugriff September 2010). Zu Tsumura Kimiko vgl. Kapitel 4.2.6.

⁶³ Auf die Bedeutung von *Dōjōji* in der Laufbahn eines/-er Nō-Spielers/-in geht Kapitel 5.3. ein. Zu Uchida Yoshiko siehe auch Kodama et al. 2000 sowie Morita et al. 1995: 65–74 und Abb. 5.6. Für die Vermittlung des Kontaktes danke ich Frau Prof. Dr. Miyake Akiko.

⁶⁴ Vgl. Anm. 59.

bringen, erhielt sie 2005 den Kulturpreis der Stadt Kawasaki (*Kawasaki-shi bunkashō*). Ihre Tochter, Uzawa Hikaru (*1979), hat 2007 ihre Ausbildung bei Kanze Tetsunojō IX. (*1956; auch Akeo) abgeschlossen und tritt regelmäßig gemeinsam mit ihrer Mutter oder im Rahmen von *Tessenkai* auf.⁶⁵

Yamamura Yōko (*1948, *shite-kata* der Kanze-Schule, Interview am 20.04.2005)

Yamamura Yōko begann erst im Erwachsenenalter, sich für das Nō zu interessieren. Sie studierte bei Umewaka Rokurō (*1948) und organisierte inzwischen einmal pro Jahr ihre eigene Aufführungsreihe (*Kokoromi no kai*; *kokoromi* = Versuch).

Yamashina Yaji (Yamashina Keiko) (*1925, *shite-kata* der Kanze-Schule, Interview am 16.01.2004)

Yamashina Yaji ist die Nichte von Yamashina Akiko (1876–1972)⁶⁶, bei der sie ihre Ausbildung begann, und gehört einem Zweig der Kanze-Schule an, dessen Wurzeln bis in die Anfänge des Nō-Theaters zurückreichen. Später erhielt sie Unterricht bei Yamashina Nobuhiro (1910–1990), dem künstlerischen Nachfolger ihres Großvaters und studierte an der Akademie der Künste, Tōkyō. 1948 schloss sie ihr Studium ab und trat dem Profi-Verband als eine der ersten Frauen bei. 2004 wurde sie – wiederum als eine der ersten Nō-Spielerinnen – zu einer „Bewahrerin von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ ernannt. Neben Auftritten im Rahmen von *Tōkyō Kanzekai* veranstaltet sie mit *Kurenaikai* (*kurenai* = purpurrot) in jedem Jahr ihre eigene Programmreihe.⁶⁷

⁶⁵ Zu Uzawa siehe außerdem Johnson 1977a: 8, Morita et al. 1995: 89–95, Noy 1997: 304–312, Kodama et al. 2000, Kanzekai 2005, Tahata 2007 sowie Uzawa 2008 und Uzawa Hisa kōenkai 2010. Horigami Ken 2010 gibt ein aktuelles Interview. Auf der Homepage der Nō-Spielerin (www.uzawahisa.jp; Zugriff September 2010) finden sich weitere biographische Daten zu Mutter und Tochter sowie eine Auswahl von Kritiken und Aufführungsinformationen. Siehe auch Abb. 5.8., 5.10 und 7.1. Ich danke Shimizu Kanji, *shite-kata* der Kanze-Schule, für die Vermittlung des Kontaktes.

⁶⁶ Zur Bedeutung Yamashina Akikos als eine der ersten semi-professionellen Nō-Spielerinnen vgl. Kapitel 4.2.2. Dort finden sich auch weitere Informationen zur Familiengeschichte.

⁶⁷ Nishi 2010 gibt ein aktuelles Interview. Vgl. auch Kanzekai 2005. Für die Vermittlung des Kontaktes danke ich Frau Prof. Dr. Miyake Akiko.

1.5. AUFBAU DER STUDIE

Die vorliegende Monographie ist in 7 Kapitel gegliedert. Im Anschluss an die Einleitung geht Kapitel 2 der Frage nach, inwiefern die Diskriminierung von Frauen bereits strukturell in den Organisationsformen des Nō verankert ist. Als das dem Genre zugrunde liegende Strukturprinzip stelle ich das Iemoto-System (*iemoto-seido*) vor. Es sichert die Exklusivität von Nō-spezifischem Wissen und garantiert auf diese Weise den Machterhalt einer genealogisch definierten Elite. Gleichzeitig führe ich in Grundlagen wie die verschiedenen Sparten der Darsteller/-innen und Musiker/-innen oder ihre Aufteilung in Schulen (*ryū*, *ryūgi* oder *ryūha*) ein und gebe einen Überblick über ihren numerischen Anteil, den ich für diese Untersuchung zusammengestellt habe (2.1.). Der Abschnitt 2.2. stellt die beiden Nō-Vereinigungen *Nōgaku kyōkai* (wörtlich Nō-Vereinigung, *de facto* der Profi-Verband) und *Nihon nōgakukai* (Japanische Nō-Vereinigung) vor und erläutert die Bedeutung der Mitgliedschaft für die Karriere eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin. Anschließend (2.3.) zeige ich die üblichen Ausbildungswege auf. Ich erörtere ihren Anteil am Ausschluss von Frauen sowie die Frage, inwieweit die bestehenden, staatlich geförderten Ausbildungsgänge, wie sie die Akademie der Künste in Tōkyō (*Tōkyō geijutsu daigaku*) und die Staatliche Nō-Bühne (*Kokuritsu nōgakudō*) anbieten, zur Zunahme von Nō-Spielerinnen und -Musikerinnen beitragen können.

Kapitel 3 gibt einen Einblick in die Rolle von Frauen im Nō der Vormoderne. Es stellt die frühesten Quellen vor, die Auftritte weiblicher Truppen – *onna-sarugaku* („Frauen-Nō“) genannt – belegen. Daneben arbeite ich den Beitrag überwiegend von Tänzerinnen ausgeübter populärer Gattungen wie *kusemai* und *shirabyōshi* an der Herausbildung des Nō in seiner heute bekannten Gestalt heraus (3.1.). Mit der Institutionalisierung des Nō als Zeremonialkunst (*shikigaku*) des Shōgunats in der Tokugawa-Zeit wurde seine Ausübung auf fünf Schulen begrenzt. In der Folge wurden Frauen – mit wenigen Ausnahmen – aus dem Nō verdrängt, wie Abschnitt 3.2. zeigt.

Ab der Meiji-Zeit (Kapitel 4) konnten sich Frauen jedoch – zunächst als Amateurrinnen – nach und nach wieder einen Platz in dieser Gattung erobern. 4.1. untersucht die zeitgenössischen Diskurse zur Rolle von Kultur, Geschlecht und Theater bei der Modernisierung Japans und entwirft damit den Hintergrund zum Verständnis analoger Prozesse im Nō-Theater. Der gesellschaftliche Stellenwert von Kultur allgemein und Theater im Besonderen wird im Kontext der Nationsbildung neu definiert (4.1.1.). Das Nō-Theater verdankt diesem Prozess seine Rettung aus der existenziellen Krise, die der Zusammenbruch des Shōgunats ausgelöst

hatte. Gleichzeitig dringen Frauen mit dem Wandel weiblicher Rollenmodelle nicht nur in die japanische Gesellschaft vor (4.1.2.), sie erobern auch die Bühnen des Theaters (4.1.3.). Das Aufkommen von Schauspielerinnen und die Entstehung neuer Bühnengattungen lösen dabei ein Experimentieren mit den Möglichkeiten der theatralen Repräsentation von Geschlecht aus (4.1.4.).

Abschnitt 4.2. wendet sich dem Nō-Theater zu. Einleitend wende ich die in 4.1.1. analysierten Modernisierungsdiskurse auf die Gattung an und arbeite dabei die Faktoren heraus, die ihren erneuten Aufstieg zu einer Theaterform mit hohem Sozialprestige ermöglicht haben (4.2.1.). Im Zuge dieser Aufwertung des Genres gewinnen Frauen der höheren Gesellschaftsschichten als Zuschauerinnen und Amateurinnen vermehrt Interesse am Nō, dessen Beliebtheit in der Folge auch in breiteren Bevölkerungskreisen zunimmt. Die Analyse dieses Prozesses umfasst einerseits frühe Experimente zur Integration von Frauen sowie die Leistungen der ersten semi-professionellen Nō-Spielerinnen. Andererseits gehe ich auf die Maßnahmen ein, die bereits zur Begrenzung dieser engen Spielräume getroffen werden (4.2.2.). Der Zutritt zur Nō-Bühne ist Frauen damals noch verwehrt, auch wenn nationalistische Diskurse das Genre als ganzheitliches Training zur Herausbildung von „japanischem“ Körper und Geist preisen. Dies gilt für die ganze Familie, wobei Frauen die Rolle der Vermittlerin japanischer Kultur zugeschrieben wird (4.2.3.). Gleichwohl löst die rapide Zunahme von Amateurinnen eine Grundsatzdebatte über Frauen als professionelle Nō-Spielerinnen aus, die ich im Kontext von Modernisierungsdiskursen zu Geschlecht und Theater analysiere (4.2.4.). Wenige Jahre später sorgt eine Ausländerin mit Auftritten in New York und Tōkyō für Aufsehen. Der Schauspielerin Catherine du Pont, die in Japan Nō studiert, kommt als Ausnahmeerscheinung eine wichtige Bedeutung zu, auch wenn ihre Aufführungen ohne nachhaltige Wirkung bleiben (4.2.5.). Die entscheidende Rolle für den Durchbruch von Frauen spielt vielmehr Tsumura Kimiko, eine Pionierin unter den frühen professionellen Nō-Spielerinnen. Sie gehört zu den ersten, die 1948 durch die Mitgliedschaft im Profi-Verband zumindest formale Anerkennung finden (4.2.6.).

Kapitel 5 und 6 widmen sich der Situation professioneller Nō- und Kyōgen-Spielerinnen der Gegenwart. Einleitend stelle ich die von mir erhobenen Daten zum aktuellen Frauenanteil unter den professionellen Nō-Spieler/-innen vor und erläutere die wichtigsten Ursachen für die erheblichen Unterschiede zwischen den einzelnen Sparten. Dabei diskutiere ich ebenso die Probleme, die mit der Definition des Profi-Begriffs verbunden sind (5.1.). Den Kontext für spätere Unterkapitel bildet die folgende kritische Auseinandersetzung mit der verbreiteten Definition

des Nō-Theaters als „maskuline“ Gattung. Dieses Konstrukt stellt die entscheidende Hürde für die Integration von Nō-Spielerinnen dar (5.2.). Die anschließenden Abschnitte erörtern die Auftrittsbedingungen professioneller Nō-Spielerinnen. 5.3. zeigt, welche Werke bzw. Rollen des Repertoires für Frauen tabuisiert sind, welche Gründe hierfür vorgegeben werden und welche Konsequenzen dies für weibliche Karrieren hat. 5.4. untersucht, in welcher Form Nō-Spielerinnen an Aufführungen beteiligt bzw. von ihnen ausgeschlossen werden. Dabei gehe ich unter anderem auf die folgenden Fragen ein: Werden Frauen in die weitgehend aus Männern bestehenden Truppen integriert oder bilden sie lediglich eine weibliche Variante zum exklusiv männlichen Nō? Welche Vor- und Nachteile sind mit diesen beiden Optionen verbunden? Und welche Strategien haben Nō-Spielerinnen entwickelt, um die ihnen in den Weg gestellten Hindernisse zu überwinden? Als ein Beispiel stelle ich das Vordringen von Frauen auf die Staatliche Nō-Bühne in Tōkyō, eine der bedeutendsten Aufführungsstätten des Genres in Japan, vor (5.5.).

Kapitel 6 analysiert die Situation von Frauen im Kyōgen am Beispiel der Schwestern Izumi Junko und Miyake Tōkurō, den ersten weiblichen Profis des Genres in der Moderne. Den Hintergrund liefert eine kurze Einführung in die Techniken der Darstellung von Geschlecht in dieser Gattung. Neben den damit verbundenen Problemen für Frauen diskutiere ich auch die Chancen, die ihre Integration bieten kann (6.1.). Das Auftreten der ersten Kyōgen-Spielerinnen wurde durch verschiedene Faktoren ermöglicht, die ich im Folgenden untersuche. Dabei widme ich mich vor allem den Familienverhältnissen der beiden Schwestern, denen eine zwar entscheidende, aber durchaus ambivalente Rolle zukommt (6.2.). Trotz ihrer Isolation von der Welt des Nō und Kyōgen erfreuen sich Izumi Junko und Miyake Tōkurō vergleichsweise privilegierter Auftrittsbedingungen, wie ich in Abschnitt 6.3. zeige. Die Trennung von Darsteller/-innen nach Geschlecht ist in den Aufführungen der beiden Schwestern weitgehend aufgehoben. Dennoch ist ihre Lage äußerst prekär. Der Öffentlichkeit präsentieren sich Izumi Junko und Miyake Tōkurō dagegen als herausragende Vertreterinnen ihrer Kunst. Ihre Selbstdarstellung bedient gleichzeitig das Bild der treuen Hüterin der „japanischen Tradition“ wie das der modernen, emanzipierten Frau (6.4.). Kritik und Wissenschaft bewerten die Auftritte der Schwestern allerdings wenig positiv. Vor diesem Hintergrund diskutiere ich die künstlerische Qualität der ersten Kyōgen-Spielerinnen und wage einen Blick in die Zukunft von Frauen in diesem Genre (6.5.).

Die Conclusio (Kapitel 7) bündelt die wichtigsten Ergebnisse der Studie und diskutiert die Perspektiven von Frauen im Nō. Die Studie wird durch einen Anhang mit den im Fließtext erwähnten Personennamen,

den Namen von Aufführungsreihen sowie den Titeln der Nō- und Kyōgen-Spiele in japanischen Schriftzeichen abgerundet. Ein umfangreiches Quellenverzeichnis mit Angaben zur zitierten Literatur, Websites bzw. Online-Publikationen sowie DVDs, Videos und Fernsehsendungen schließt die Arbeit ab.

Formales:

Als geschlechtsneutrale Bezeichnung verwende ich Begriffe wie Nō-Spieler/-in, Darsteller/-in oder Amateur/-in. Steht dagegen nur die männliche Form, sind ausdrücklich nur Personen männlichen Geschlechts gemeint.

Übersetzungen sind – soweit nicht anders angegeben – die der Autorin. Die deutschsprachige Wiedergabe der Titel von Nō- oder Kyōgen-Spielen orientiert sich an Bohner 1956 bzw. Kenny 1998 und wird nur beim ersten Auftreten genannt. Fehlt eine deutschsprachige Angabe, handelt es sich um Eigennamen. Synopsen der genannten Werke werden nur soweit gegeben, wie dies für das Verständnis der Arbeit notwendig ist. Ausführliche Angaben finden sich bei Bohner 1956, Nishino und Hata 2006 oder Kenny 1998.

Die Nennung japanischer Namen folgt der in Japan üblichen Form, d.h. der Familienname steht an erster Stelle. Transkriptionen aus dem Japanischen basieren auf dem revidierten Hepburn-System.

2. DIE ORGANISATIONSPRINZIPIEN DER NŌ-GEMEINSCHAFT UND IHRE AUSWIRKUNGEN AUF NŌ-SPIELERINNEN

2.1. DIE SOZIALSTRUKTUR DER NŌ-GEMEINSCHAFT

Wie die Kunst des Blumensteckens (*ikebana*) oder die Teezeremonie (*chadō*) wird auch das Nō-Theater als Familientradition in Schulen (*ryū*, *ryūgi* oder *ryūha*) überliefert, die einen jeweils eigenen Stil ihrer Kunst-richtung vertreten. Dies gilt für alle an einer Nō-Aufführung beteiligten Sparten: *shite-kata* (Darsteller/-innen der Haupt- und Nebenrolle)¹, *waki-kata* (Deuteragonist)², *fue-kata* (Flöte), *kotsuzumi-kata* (Schultertrommel), *ōtsuzumi-kata* (Hüfttrommel), *taiko-kata* (Taiko) und *kyōgen-kata* (Darsteller/-innen des Zwischenspiels eines Nō aus zwei Akten bzw. der außerhalb eines Nō-Spiels aufgeführten komödiantischen Gattung). Ein Nō-Spieler bzw. eine Nō-Spielerin übt ausschließlich die mit seiner bzw. ihrer jeweiligen Sparte verbundenen Aufgaben aus, ein Wechsel wie zum Beispiel zwischen dem Rollenfach des *shite*- und des *waki-kata* ist nicht möglich.³ Ebenso gehört ein/-e Nō-Spieler/-in lebenslang derselben Schule an und kann nicht eigenmächtig den Lehrer wechseln. Dies gilt ebenso für Laien. Dabei nimmt die Sparte der *shite-kata* mit 71% bzw. 1029

¹ Die Darsteller/-innen des Rollenfachs *shite-kata* übernehmen die Haupt- sowie die weniger häufigen Nebenrollen (dann *tsure* genannt) eines Nō-Spiels. Außerdem bilden sie den Chor (*jiutai*) und werden auch als Bühnenassistenten/-innen (*kōken*) eingesetzt.

² Der *waki-kata* spielt typischerweise einen Mönch auf der Reise, jedoch immer eine Figur männlichen Geschlechts. Üblicherweise ist er derjenige, dem der Protagonist (oft ein Geistwesen) erscheint. Dem *waki-kata* kommt damit eine wesentliche Bedeutung innerhalb der dramatischen Struktur eines Nō-Spiels zu. Deshalb verzichte ich als deutsche Bezeichnung für das Rollenfach bewusst auf häufig verwendete Begriffe wie Seiten- oder Nebenspieler. Außerdem bergen sie die Gefahr der Verwechslung mit den Nebenrollen des westlichen Theaters. Die hiermit vergleichbaren Rollen werden im Nō jedoch von *shite-kata* übernommen (vgl. Anm. 1).

³ Im Rahmen ihrer Ausbildung trainieren Nō-Spieler/-innen aber durchaus auch die Kunst anderer Sparten. Und in seltenen Fällen können die Rollen getauscht werden. Dann übernimmt zum Beispiel der/die Hüfttrommelspieler/-in Tanz und Gesang und der/die *shite-kata* die Schultertrommel. Dies stellt den außergewöhnlichen Höhepunkt eines Programms dar, dem das Publikum besonderes Interesse entgegenbringt.

Personen den mit Abstand größten Anteil unter den Mitgliedern des im folgenden Unterkapitel (2.2.) darzustellenden Profi-Verbandes (*Nōgaku kyōkai*, wörtlich Nō-Vereinigung) ein (Abb. 2.1.).⁴ Historisch bedingt genießen die *shite-kata* das höchste Sozialprestige. Diese Hierarchie kommt vor allem dadurch zum Ausdruck, dass sowohl die in einem Nō-Spiel auftretenden Musiker/-innen als auch die *waki-* und *kyōgen-kata* von den *shite-kata* gebucht werden und auf diese Weise von ihnen abhängig sind.

Abb. 2.1.: Die Mitglieder des Profi-Verbandes (*Nōgaku kyōkai*)*

Sparte	Schule	Ortsverband								Summe je		
		Tōkyō	Nagoya	Hokuriku	Kyōto	Osaka	Kōbe	Kyūshū	Hauptstelle**	Schule	Sparte	Anteil (%)
<i>shite-kata</i>	Kanze	238	27		74	87	36	43	16	521	1029	71
	Konparu	77	10		12	13		2	1	115		
	Hōshō	112	31	56		21		21	17	258		
	Kongō	31	13		21	16		4	3	88		
	Kita	28	3			3		6	7	47		
<i>waki-kata</i>	Takayasu	4	5		5			1		15	61	4
	Fukuō	4				11	5		1	21		
	Hōshō	20		3				2		25		
<i>fue-kata</i>	Issō	12						3		15	65	4
	Morita	12		7	8	10	1	6	2	46		
	Fujita		4							4		
<i>kotsuzumi-kata</i>	Kō	6		5	10	2	1	7		31	66	5
	Kōsei	4	6							10		
	Ōkura	7	1		1	6	2	2		19		
	Kanze	4							2	6		

⁴ Daten vom 28.02.2007. Anteile der anderen Sparten: *waki-kata* 4%, *hayashi-kata* (Musiker insgesamt) 15% und *kyōgen-kata* 10%. Die Daten wurden anhand des Mitgliederverzeichnisses, das im Internet unter <http://www.nohgaku.or.jp/download/members.pdf> (Zugriff Mai 2007) einsehbar ist, errechnet.

Sparte	Schule	Ortsverband								Summe je		Anteil (%)
		Tōkyō	Nagoya	Hokuriku	Kyōto	Osaka	Kōbe	Kyūshū	Hauptstelle**	Schule	Sparte	
ōtsuzumi-kata	Kadono	6		4				3		13	48	3
	Takayasu	9	1					3		13		
	Ishi'i		2		8					10		
	Ōkura	3				7	1			11		
	Kanze					1				1		
taiko-kata	Kanze	8	2	4	2			1		17	41	3
	Konparu	9		1	3	4	1	6		24		
kyōgen-kata	Ōkura	32			22	12	10	11	2	89	144	10
	Izumi	28	11	8		5		3		55		
		654	116	88	166	198	57	124	52	1455		

* Daten vom 28.02.2007; ermittelt auf der Basis der Mitgliederlisten des Profi-Verbandes *Nōgaku kyōkai*. Einzusehen im Internet unter <http://www.nohgaku.or.jp/download/members.pdf> (Zugriff Mai 2007).

** Bei einem Mitglied (das in die Summe des Ortsverbandes mit eingerechnet wurde) fehlen Angaben zu Name und Schulzugehörigkeit. Der Profi-Verband gibt außerdem eine Mitgliederzahl von 1456 Personen an. Das rechnerische Ergebnis weicht jedoch hiervon ab (s.o.).

Die einzelnen Schulen des Nō sind nach den Prinzipien des *iemoto-seido* (Iemoto-System) organisiert. An ihrer Spitze steht der als *iemoto*⁵ bezeichnete Leiter, ausgestattet mit dem, was Weber als Erbcharisma⁶ bezeichnet hat. Er stellt die höchste Autorität⁷ in Bezug auf den von ihm vertretenen Kunststil dar und symbolisiert als Repräsentant der Gründerfamilie die kontinuierliche Weitergabe seiner Kunst von den Anfängen bis in die Gegenwart. Die sozialen Beziehungen und das Verhalten innerhalb einer

⁵ *iemoto* bedeutet wörtlich Ursprung bzw. Haupt (*moto*) einer Familie bzw. eines Haushaltes (*ie*), wobei in diesem Zusammenhang die Hauptfamilie einer Schule gemeint ist.

⁶ Weber 1947: 140–148 und 772ff.

⁷ Die Macht des *iemoto* ist jedoch nicht absolut, wie der bekannte Fall von Kanze Sakon Motomasa (1930–1990) zeigt. Dessen Pläne zur Aufführung eines Nō in modernem Japanisch scheiterten in den 1950er Jahren am Widerstand der Profi-Organisation *Nōgaku kyōkai* (Nishiyama 1982b: 380). Zu *Nōgaku kyōkai* vgl. Kapitel 2.2.

Schule ist am Modell der Familie⁸ bzw. dem japanischen *ie-seido* (Haushaltssystem)⁹ orientiert, wobei dem *iemoto* die erbliche Position des *pater familias* zukommt. Das auf dem *iemoto-seido* beruhende Beziehungsgeflecht wird deshalb häufig als fiktiver Familien- oder Verwandtschaftsverband (*giseiteki na kazokuteki ketsugō*)¹⁰ bezeichnet, denn die realen Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Personen entsprechen oft nicht der Position, die ihnen innerhalb der imaginierten Abstammungsverhältnisse zukommt. Darüber hinaus bilden auch die Laienschüler/-innen einen konstitutiven Teil dieses Beziehungsgeflechtes, wie noch deutlich werden wird. Die Vorstellung von der genealogischen Verbindung aller Angehörigen einer Schule stellt vielmehr eine Strategie dar, die Autorität des *iemoto* als „natürlich“ zu legitimieren und gleichzeitig das harmonische Zusammenleben aller Beteiligten zu fördern. Mit dem *iemoto* an der Spitze ist die Gesamtheit aller Angehörigen einer Schule in Form einer hierarchisch strukturierten Pyramide organisiert. Der durch ihn vertretenen Hauptfamilie (*honke*) sind Seitenfamilien (*bunke*) unterstellt, die selbst wiederum Seitenlinien (*deshike*) ausbilden. Die große Mehrheit der professionellen Nō-Spieler stammt aus Familien, in denen diese klassische Theaterform seit Generationen überliefert wird. Das Gegenteil gilt für Nō-Spielerinnen, die häufig erst im Verlauf ihres Studiums mit dem Nō in Berührung kommen.¹¹ Umgekehrt sind nur wenige Frauen aus Nō-Familien in diesem Genre aktiv. Dort werden Mädchen in dem Bewusstsein erzogen, dass nur den Brüdern die Option zur professionellen Laufbahn offen steht. Vor allem aber sind ihnen die Probleme von Frauen in dieser Männerwelt aus eigener Erfahrung bekannt.¹²

⁸ Dies kommt auch verbal z.B. in der gängigen Anrede als *ani-deshi* (wörtlich: älterer-Bruder-(Mit-)Schüler) zum Ausdruck.

⁹ Das *ie-seido* basiert auf der Familienstruktur der Kriegerklasse der Tokugawa-Zeit mit dem Vater als autoritärem Familienvorstand (*kafuchōsei*). Das in dieser Epoche entstandene *ie-seido* wurde durch die Verfassung der Meiji-Zeit für die Moderne neu belebt und nach dem Zweiten Weltkrieg offiziell abgeschafft. Seine reale Bedeutung für die japanische Familienstruktur verlor es jedoch erst im Verlauf des ökonomischen Wandels in der Nachkriegszeit und der damit verbundenen Tendenz zur Kernfamilie. Dennoch hat das *ie-seido* auch in der Gegenwart seine Aktualität als Organisationsform sozialer Gruppen nicht eingebüßt. Vgl. Kitano 1976.

¹⁰ So Shimazaki und Shimazaki 2004: 445, Smith 1992: 38 oder Hsu 1975: 40. Ausführlicher dazu bei Kawashima 1967: 349–357.

¹¹ Auf die hiermit verbundenen Nachteile werde ich noch eingehen (vgl. die Kapitel 2.2., 2.3. und 5.5.).

¹² Diese Einschätzung teilt auch die Schauspielerin Kanze Yōko, älteste Tochter von Kanze Tetsunojō VIII. (1931–2000, Leiter der angesehenen Nō-Truppe

Der Status eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin leitet sich aus seiner bzw. ihrer genealogischen Position in dieser Pyramide bzw. der Dauer der Zugehörigkeit zur Gruppe ab. Er ist vergleichsweise unabhängig von Faktoren wie Alter oder Fähigkeit. Innerhalb des Systems kommt der Kontinuität der Linie die höchste Priorität zu, die patrilineare Abstammung des Nachfolgers ist im Vergleich dazu zweitrangig. Das heißt, fehlt ein Nachfolger männlichen Geschlechts in der eigenen Familie, wird ein solcher adoptiert. In Ausnahmefällen kann auch eine Frau vorübergehend das Vakuum füllen.¹³ Umgekehrt bilden Nō-Spielerinnen allgemein keine eigene Linie aus, sie geben ihre Fähigkeiten also nicht an ihre Kinder weiter.¹⁴

Frauen kommt im Rahmen des Iemoto-Systems – in Analogie zum *ie-seido* – eine untergeordnete Rolle zu. Ihre Aufgabe besteht vor allem in der Unterstützung männlicher Familienangehöriger und dem Gebären von (vorzugsweise männlichem) Nachwuchs. Die sozialen Beziehungen, auf denen das *iemoto-seido* basiert, sind als solche zwischen Männern definiert, die zueinander im Verhältnis von Lehrer und Schüler stehen.¹⁵ Die Bindung zwischen ihnen entsteht durch ein System gegenseitiger Verpflichtungen. Während der Lehrer dem Schüler neben der künstlerischen Unterweisung auch Schutz und Unterstützung bei der Ausübung der Kunst gewährt, verpflichtet sich dieser zu Gehorsam und Hilfeleistungen wie zum Beispiel bei Auftritten anderer Schüler seines Lehrers. Die Position des Schülers im Sozialgefüge des Nō ist von der des Lehrers abhängig. Hochrangige Nō-Spieler bilden aber nur selten Frauen aus. Deren Stellung in der Hierarchie ihrer Schule und damit auch ihr Einfluss sind deshalb meist gering.

Die Prinzipien des *iemoto-seido* gelten aber nicht nur für professionelle Nō-Spieler/-innen. Vielmehr bildete die wachsende Anzahl von Laien historisch die wesentliche Voraussetzung für die Entstehung des Systems.¹⁶ Bereits gegen Ende der Muromachi-Zeit (1338–1573) war das

Tessenkai), wie aus einem Interview der Zeitschrift DEN hervorgeht (Kodama et al. 2004).

¹³ So z. B. im Fall von Yamashina Akiko (1876–1972) oder Yamashina Yaji (*1925). Vgl. das Kapitel 4.2.2.

¹⁴ Mir sind lediglich zwei Ausnahmen bekannt: Uzawa Hisa (*1949, vgl. 1.4., 5.4. und 5.5.) und ihre Tochter Hikaru (*1979, s. Abb. 5.8. und 7.1.) sowie Senda Rihō (1938–2010, vgl. 1.4. und 5.5.) und ihr Sohn Tsuji'i Hachirō (*1966). Dieser trägt jedoch den Namen seines Vaters, eines Photographen, führt also nicht den Künstlernamen seiner Mutter weiter.

¹⁵ Um dies auch sprachlich zu verdeutlichen, verwende ich im Folgenden die maskuline Form.

¹⁶ Nishiyama 1982a: 530ff. Entsprechend entfaltete sich das *iemoto-seido* zuerst in

Singen von Passagen eines Nō unter japanischen Adligen beliebt.¹⁷ Die Praxis von Nō-Gesang und -tanz verbreitete sich dann vom Adel und Kriegeradel in der frühen Tokugawa-Zeit zur wohlhabenden Stadtbevölkerung am Ende der Periode, bis sie in der Moderne schließlich auch von der breiten Mittelschicht übernommen wurde. Nishiyama Matsunosuke¹⁸ unterteilt die Entwicklung des *iemoto-seido* in die folgenden drei Phasen: 1. Vor allem während der Kan'ei-Periode (1624–1630) etablierten sich zahlreiche *iemoto*, denen eine feste Organisationsstruktur noch fehlte. 2. Von der Genroku- bis zur Kyōhō-Periode (1688–1735) sicherten sie sich das Monopol auf die Vermarktungsrechte ihrer Kunst und weiteten ihre patriarchalen Rechte aus. 3. Besonders im Verlauf der Bunka-Bunsei-Periode (1804–1830) verankerte sich das *iemoto-seido* als ein fester Bestandteil des japanischen Kulturlebens.

Die einander ergänzenden Interessen von Laien und *iemoto* förderten die Entwicklung des Systems. Für Laien stellte der Versuch, das ihnen qua ihrer gesellschaftlichen Stellung zukommende Sozialprestige durch kulturelle Aktivitäten und die Unterweisung bei einem in der Hierarchie möglichst hoch angesiedelten Lehrer zu erhöhen, ein wesentliches Motiv für die Aufnahme des Trainings dar.¹⁹ Ursprünglich waren es fast ausschließlich Männer, die Nō als angesehene Form der Freizeitgestaltung pflegten. Ihr Anteil an dieser Personengruppe hat im Verlauf der Meiji- und Taishō-Zeit jedoch stetig abgenommen, bis sich Nō-Gesang und Nō-Tanz in den Shōwa-Jahren (1926–1989) zunehmend zu einer Domäne von Frauen wandelte.

Aus der Perspektive des *iemoto* bildete das *iemoto-seido* die geeignete Methode zur Vermarktung seiner als Familiengeschäft betriebenen Kunstform (*iegei*). Denn es garantiert nicht nur seine exklusiven Verfügungsrechte über das mit der Ausübung des Stils seiner Schule verbundene Wissen, sondern erweitert durch die stete Vermehrung des ihm unterstellten Schülerkreises auch seine Einkommensbasis. Exklusivität wird dabei durch die folgenden zwei Mechanismen gewährleistet: Ab einem gewissen Ausbildungslevel ist die Unterweisung auf die persönliche, mündliche Weitergabe von Wissen vom Lehrer an den/die Schüler/-in begrenzt (*hiden* = geheime Überlieferung). Diese Ausbildungsinhalte werden also nicht schriftlich fixiert und sind damit nur einem ausgewähl-

den inzwischen ausgestorbenen Schulen des *su'utai* (Nishiyama 1982b: 363). Dabei handelte es sich um Gruppen von Laien, die ausschließlich den Nō-Gesang (ohne Tanz oder Musikbegleitung) pflegten.

¹⁷ Omote 1957: 74.

¹⁸ Nishiyama 1982a: 530–548.

¹⁹ Für die Gegenwart zeigt dies auch Katō 2004 am Beispiel der Teezeremonie.

ten Personenkreis zugänglich. Zweitens existieren geheime Schriften (ebenfalls *hiden* genannt)²⁰, zu denen ausschließlich der jeweilige *iemoto* Zugang hat. Sie beschreiben zum Beispiel Details der Aufführungspraxis.

Ein *iemoto* im Bereich des Nō verfügt über umfangreiche Rechte. Er stellt nicht nur die oberste Autorität in künstlerischen Fragen dar, sondern besitzt auch erhebliche Kontrollrechte sowohl gegenüber den professionellen Mitgliedern seiner Schule als auch den Laien, die bei einem Nō-Spieler bzw. einer Nō-Spielerin seiner Schule Unterricht nehmen. So obliegt es zum Beispiel dem *iemoto*, Aufführungen zu genehmigen bzw. zu untersagen sowie Änderungen in den Aufführungskonventionen (*tsuke*) oder dem Libretto (*utaibon*) vorzunehmen. Über beide besitzt er das Urheberrecht. Neben eigenen Auftritten bezieht er seine Einnahmen jedoch in wesentlichem Umfang aus der Vergabe von Lizenzen. Diese sind zum Beispiel zur Aufführung herausragender Werke des Repertoires erforderlich. Ebenso ist der Erwerb eines Ranges bzw. die Promotion in einen höheren Rang mit der Zahlung einer festgelegten Geldsumme verbunden. Beides ist sowohl für Profis als auch für Laien relevant. Dabei können nur die persönlichen Schüler/-innen des *iemoto* in direkten Kontakt mit ihm treten. Alle anderen erhalten zum Beispiel eine Lizenz oder die Genehmigung ihres Beitritts zum Profi-Verband *Nōgaku kyōkai* nur durch Vermittlung des eigenen Lehrers. Dieser Prozess gestaltet sich umso komplizierter, je weiter eine Person genealogisch von der Hauptfamilie entfernt ist. Ebenso steigt das Risiko des Scheiterns, da die vermittelnden Personen dem Anliegen zustimmen müssen. Die genealogische Nähe zum *iemoto* ist also nicht nur für den sozialen Rang innerhalb der Gruppe relevant, sondern durchaus auch mit praktischen Vorteilen verbunden.

Eine detaillierte Übersicht über die Rechte eines *iemoto* im Nō haben Yokomichi Mario und Kobayashi Seki zusammengestellt. Ich gebe sie in Abb. 2.2. in leicht abgewandelter Form wieder. Für die vorliegende Studie sind vor allem die dort unter Punkt (3) (a) und (4) angegebenen Aspekte von Bedeutung, die Genehmigung von Aufführungen bzw. die Kontrollrechte des *iemoto* gegenüber den professionellen Mitgliedern seiner Schule. Bei den genehmigungspflichtigen Werken des Repertoires handelt es sich weitgehend um solche, die das Erreichen eines neuen Schwierigkeitsniveaus darstellen und damit einen entscheidenden Karriereschritt markieren. Der zweite für diese Untersuchung relevante Aspekt ist das Recht des *iemoto*, gegenüber Mitgliedern seiner Schule Strafen zu verhängen, die bis zum Ausschluss aus der Schule (*hamon*) reichen können. Die

²⁰ Rath 2004 analysiert die von Nō-Spielern im 16./17. Jahrhundert betriebene Instrumentalisierung geheimer Schriften zur Herausbildung und Fixierung der künstlerischen Monopolstellung einiger weniger Schulen des Nō.

Aufkündigung der Mitgliedschaft schließt die betroffene Person von jeglichen Hilfeleistungen seitens der ehemaligen Kollegen aus. Sämtliche Bühnenaktivitäten werden dadurch erheblich behindert, wenn nicht ganz unterbunden, wie ich später am Beispiel von Tsumura Kimiko (1902–1974) – der wohl bekanntesten Pionierin von Frauen auf der Nō-Bühne – zeigen werde.²¹

Abb. 2.2.: Die Rechte eines *iemoto* des Nō*

- (1) Rechte in Bezug auf das Repertoire
 - a) Der *iemoto* hat die Befugnis, durch Hinzufügen oder Streichen von Nō-Spielen Änderungen im regulären Repertoire vorzunehmen,
 - b) die Aufführung neuer Nō-Spiele (*shinsaku-nō*) zu genehmigen bzw. zu verbieten.
- (2) Rechte in Bezug auf die Details der Aufführung
 - a) Der *iemoto* kann Änderungen im Libretto (*utaibon*) vornehmen,
 - b) in Aspekten der Aufführungskonventionen (*tsuke*), die außerhalb des Librettos festgelegt sind, Änderungen durchführen,
 - c) von den *iemoto* anderer Sparten (*san'yaku*) Änderungen der *tsuke* einfordern.
- (3) Rechte in Bezug auf die Durchführung von Aufführungen
 - a) Der *iemoto* hat das Recht Aufführungen von Werken des regulären Repertoires zu genehmigen bzw. zu verbieten,
 - b) die Durchführung von Nō-Veranstaltungen zu genehmigen bzw. zu verbieten,
 - c) den Mitgliedern seiner Schule den Besitz u.a. von Masken, Kostümen oder einer eigenen Bühne zu verbieten.
- (4) Rechte gegenüber den Mitgliedern seiner Schule
 - a) Der *iemoto* kann professionelle Nō-Spieler/-innen als Mitglieder seiner Schule aufnehmen,
 - b) gegenüber Mitgliedern der eigenen Schule Strafen verhängen (z.B. durch Aufführungsverbot),
 - c) Nō-Spieler/-innen die Mitgliedschaft in seiner Schule aberkennen (*hamon*),
 - d) Mitgliedern seiner Schule den Beitritt zu den diversen Nō-Vereinigungen (z.B. *Nōgaku kyōkai*) genehmigen.
- (5) Rechte in Bezug auf die Vergabe von Lizenzen
 - a) Der *iemoto* bestimmt darüber, wofür eine Lizenz benötigt wird bzw. nicht,
 - b) vergibt Lizenzen gegen Gebühr.
- (6) Rechte in Bezug auf die Aufführungskonventionen (*tsuke*)
 - a) Der *iemoto* ist befugt, darüber zu entscheiden, welche Aspekte der *tsuke* öffentlich einsehbar sind bzw. nicht,
 - b) Veröffentlichungen der *tsuke* im weitesten Sinne (d.h. nicht nur des *utaibon*) zu genehmigen,
 - c) beim Druck der *tsuke* Gebühren zu erheben,
 - d) Mitglieder der eigenen Schule auf den Gebrauch eines bestimmten Librettos zu verpflichten.

* Leicht verändert nach Yokomichi und Kobayashi 1996: 304. Die Angaben beziehen sich auf die *iemoto* der *shite-kata*.

Das *iemoto-seido* stellt die Hauptursache für den zutiefst konservativen Charakter der Nō-Gemeinschaft dar. Sein Hauptzweck besteht in der Ausweitung der Genealogie des *iemoto*. Darüber hinaus behindert das *iemoto-seido* jeglichen Wandel und unterbindet den freien Wettbewerb

²¹ Vgl. Kapitel 4.2.6.

unter den Mitgliedern derselben Schule. Das System ist zwar nicht unumstritten²², jedoch profitiert die Mehrheit der Beteiligten offensichtlich so weit, dass durchgreifende Reformen bisher nicht erkennbar sind. Denn das *iemoto-seido* bietet auch den dem *iemoto* unterstellten Nō-Spieler/-innen Vorteile: Die Tatsache, dass diese ihre Kunst auf einen *iemoto* zurückführen können, stattet sie selbst mit Autorität aus. Und auch der fehlende Wettbewerb kommt ihrem Interesse nach Wahrung ihrer Position entgegen. Dies gilt nicht nur für Bühnenauftritte. Die große Mehrheit der *shite-kata* und damit der professionellen Nō-Spieler/-innen insgesamt bestreitet ihren Lebensunterhalt vor allem mit den Unterrichtsgebühren ihrer Laienschüler/-innen. Deren Anzahl ist jedoch begrenzt, denn Nō (sowohl aktiv als Freizeitkultur als auch passiv in Form von Aufführungsbesuchen) war nie ein Phänomen der Massenkultur.²³ Deshalb können nur wenige künstlerisch herausragende bzw. ranghohe Bühnenprofis allein von den Einnahmen ihrer Auftritte leben. Die Laienschüler/-innen bilden darüber hinaus einen wesentlichen Anteil des Publikums, wenn der eigene Lehrer bzw. die Lehrerin oder andere Nō-Spielern/-innen seiner bzw. ihrer Truppe oder Schule auftritt. Für Nō-Spielerinnen stellt das *iemoto-seido* dagegen ein wesentliches, strukturelles Hindernis dar, das ihre künstlerische Karriere erheblich behindern kann. Vor allem Praktiken wie die „geheime Überlieferung“ (*hiden*) von Ausbildungsinhalten lassen sich leicht zum Ausschluss von Frauen instrumentalisieren.²⁴ Und selbst wenn ein *iemoto* den Aktivitäten von Nō-Spielerinnen vergleichsweise positiv gegenübersteht, bleiben sie lediglich Außenstehende in einem System, deren zwischenmenschliche Beziehungen *per definitionem* aus solchen zwischen Männern aufgebaut sind.

²² Zur Kontroverse vgl. Nishiyama 1982b: 272–277. Dennoch wird das *iemoto-seido* – nicht nur von Befürwortern – häufig als ein Faktor bewertet, der wesentlich zum Überleben des Genres beigetragen hat.

²³ Die aktuelle Anzahl von Laien, die in ihrer Freizeit Nō betreiben, ist nicht bekannt. Horigami 2008c schätzt, dass gegenwärtig gut 300000 Personen regelmäßig Nō-Aufführungen besuchen, was gegenüber den von Horigami 2008b auf etwa 2 Millionen veranschlagten Personen während des Booms der 1960er Jahre einen enormen Rückgang darstellt. Diese Entwicklung wird sowohl unter Nō-Spieler/-innen mit Besorgnis wahrgenommen wie auch in Nō-Zeitschriften zunehmend thematisiert (so z.B. Horigami et al. 2010a-c).

²⁴ Vgl. 5.3.

2.2. DIE ROLLE VON NŌ-VERBÄNDEN

In diesem Kapitel soll der Anteil von Nō-Verbänden an der Situation von Nō-Spielerinnen analysiert werden. Dazu ist ein knapper Rekurs auf die Vorläufer der heutigen Organisationen und ihre Haltung gegenüber Frauen im Nō notwendig. Die erste Vereinigung im Bereich des Nō, *Nōgakusha* (Nō-Gesellschaft)²⁵, wurde bereits 1881 gegründet. Nach den Krisenjahren der Meiji-Zeit leistete sie einen wichtigen Beitrag für den Fortbestand des Genres. Die Aktivitäten der Mitglieder, weitgehend Adlige und ehemalige Samurai, konzentrierten sich auf den Bau einer eigenen Nō-Bühne (*Shiba nōgakudō*), die für Aufführungen aller Schulen genutzt werden konnte. Als ein Verband, der sich die Förderung des Nō-Theaters zum Ziel gesetzt hatte, nahm *Nōgakusha* auch weibliche Mitglieder auf.²⁶ Doch schon 1896 – nun unter dem Namen *Nōgakudō* (Nō-Bühne) – wurden Maßnahmen getroffen, um dem weiteren Vordringen von Frauen als Nō-Spielerinnen zuvorzukommen. In diesem Jahr wurde die Satzung der Vereinigung (*Nōgakudō kisoku*) um zwei Paragraphen ergänzt. Der erste der beiden (Paragraph 12) verbot Frauen nicht nur den Auftritt auf einer Nō-Bühne, sondern verweigerte ihnen auch den Zutritt hinter die Kulissen. Die einzige Ausnahme wurde für das Servieren von Tee gewährt.²⁷ Die Bühnenaktivitäten von Nō-Spielerinnen müssen also schon am Ende des 19. Jahrhunderts so sichtbar gewesen sein, dass sich die konservative Nō-Welt zum Eingreifen genötigt sah.

Ein Verband professioneller Nō-Spieler²⁸ entstand jedoch erst mit der Gründung von *Nōgaku kyōkai* (Nō-Vereinigung)²⁹ 1921. Dabei handelt es sich um den Vorläufer des heutigen Verbandes gleichen Namens. Deren Ziele wurden auf der Gründungsversammlung wie folgt definiert:

Seit der Meiji-Restauration ist zu befürchten, dass auch unser Nō, das die auf alten Sitten beruhende Ordnung bewahrt hat, dem Wandel der Zeiten zuweilen nachgibt. Deshalb haben wir in allgemeinem

²⁵ Zu *Nōgakusha* und ihren Nachfolgeorganisationen vgl. Ikenouchi 1992 (1925), 2: 89–242. Kapitel 4.2.1. beschäftigt sich genauer mit den Problemen des Nō in der Meiji-Zeit und ordnet die Gründung der Gesellschaft in den historischen Kontext ein.

²⁶ Eine namentliche Auflistung der ersten 62 Mitglieder von *Nōgakusha* findet sich bei Ikenouchi 1992 (1925), 2: 99.

²⁷ Ikenouchi 1992 (1925), 2: 108.

²⁸ Die männliche Form ist hier bewusst gewählt, denn Frauen waren damals nicht als Profis anerkannt.

²⁹ Um Verwechslungen mit anderen Gesellschaften ähnlichen Namens zu vermeiden, bezeichne ich *Nōgaku kyōkai* im Folgenden als Profi-Verband.

Einverständnis und zum Wohle des Nō [...] auf dem alten System beruhende Bestimmungen festgelegt.³⁰

Den Anlass zu solchen Befürchtungen hatte das seit Beginn der Meiji-Zeit bestehende Umewaka-Problem (*Umewaka mondai*) gegeben, das von Auseinandersetzungen zwischen dem damaligen *iemoto* Kanze Kiyotaka (1837–1888)³¹ und Umewaka Minoru I. (1828–1909)³² um die Vergabe von Lizenzen³³ ausgelöst worden war. Mit der Gründung von *Nōgaku kyōkai* wurde nun nicht nur der Ausschluss der Faktion um Umewaka Minoru II. (1878–1959)³⁴ aus der Kanze-Schule (*hamon*)³⁵ beschlossen, sondern gleichzeitig für alle professionellen Nō-Spieler gültige Regeln festgelegt. Die Sorge um den Erhalt der „alten Sitten“ bezog sich also weniger auf künstlerische Fragen, im Vordergrund stand vielmehr die Wahrung der Rechte und damit der Einkommensbasis der *iemoto*.

Die Gründung des Profi-Verbandes hatte aber auch Auswirkungen auf Frauen.³⁶ Dabei sind vor allem die folgenden, per Satzung (*Nōgaku kyōkai kisoku*) festgelegten Punkte relevant: Die Mitgliedschaft wurde auf professionelle Nō-Spieler männlichen Geschlechts aller Sparten³⁷ ab dem vollendeten 18. Lebensjahr beschränkt. Für den Beitritt war außerdem die Zustimmung des jeweiligen *iemoto* notwendig.³⁸ Gleichzeitig untersagte §46 sämtlichen Mitgliedern die künstlerische Zusammenarbeit mit Nō-Spielern, die keine Mitglieder des Verbandes waren oder aus ihm ausgeschlossen worden waren.³⁹ Dies galt auch für solche Kollegen, die gegen eine der oben genannten Vorschriften verstoßen hatten. Zur Einhaltung der in der Satzung festgelegten Bestimmungen verpflichtete außerdem §47: Bei Übertretung drohte der Ausschluss aus dem Profi-Verband und damit das Ende der künstlerischen Karriere. Das Vordringen von Frauen als Bühnenprofis wurde auf diese Weise verhindert, obwohl kein klares Verbot von

³⁰ Nishiyama 1982b: 377.

³¹ Vgl. Nishino und Hata 2006: 263 und 397.

³² Vgl. Nishino und Hata 2006: 365.

³³ Zur Bedeutung des Begriffes vgl. Kapitel 2.1.

³⁴ Vgl. Nishino und Hata 2006: 365.

³⁵ Die Spaltung endete 1954 mit der Rückkehr von Umewaka Minoru II. in die Kanze-Schule. Details zum *Umewaka mondai* bei Nishino und Hata 2006: 240f. sowie Omote und Amano 1987, 1: 167–170.

³⁶ Nach Ikenouchi (1992 (1925), 2: 447) bildete die Haltung des Verbandes gegenüber Nō-Auftritten von Frauen von Beginn an eine wichtige Streitfrage, über die keine Einigung erzielt werden konnte.

³⁷ Das heißt zum Beispiel auch Musiker oder Kyōgen-Spieler. Die Sparten des Nō sind in 2.1. vollständig angeführt.

³⁸ Das legen §4, Abs. 3 und §7 fest. Vgl. Ikenouchi 1992 (1925), 2: 440f.

³⁹ Ikenouchi 1992 (1925), 2: 446.

Nō-Spielerinnen ausgesprochen wurde. Denn Frauen war die Mitgliedschaft verwehrt und damit sämtlichen professionellen Nō-Spielern der gemeinsame Auftritt mit ihnen untersagt. Wie es einige wenige Frauen dennoch schafften, *de facto* als Profis auf der Nō-Bühne aktiv zu sein, soll später am Beispiel von Tsumura Kimiko⁴⁰ gezeigt werden.

Der heutige Profi-Verband – ebenfalls *Nōgaku kyōkai* genannt – geht auf die oben beschriebene Organisation zurück, wurde jedoch 1945 neu gegründet.⁴¹ Seit 1948 nimmt er auch Frauen als Mitglieder auf, wodurch diese offiziell als professionelle Nō-Spielerinnen anerkannt sind. Für den Beitritt ist jedoch weiterhin das Siegel des jeweiligen *iemoto* notwendig⁴², so dass den einzelnen Schulen ein wesentlicher Anteil an der Entscheidung über die Zulassung von Frauen als Profi zukommt. Dies ist ein wichtiger Grund dafür, dass es bis in die Gegenwart Schulen gibt, in denen keine weiblichen Profis aktiv sind⁴³; und auch die fünf Schulen der *shite-kata* öffneten sich nur zögerlich für Nō-Spielerinnen. Während die ersten weiblichen Mitglieder des Profi-Verbandes ausnahmslos der Kanze-Schule angehörten⁴⁴, hat die Kita-Schule erst 1998 professionelle Nō-Spielerinnen zugelassen.⁴⁵ Und obwohl Frauen 2003 17% der 1546 Mitglieder des Profi-Verbandes⁴⁶ stellten, sind sie im Vorstand der Vereini-

⁴⁰ Vgl. Kapitel 4.2.6.

⁴¹ Die Vorläuferorganisation fusionierte 1938 mit *Nōgakukai* (Nō-Vereinigung; das ist die oben erwähnte Gesellschaft *Nōgakudō* nach erneuter Umbenennung) (Omote und Amano 1987, 1: 170). Das aktuelle Mitgliederverzeichnis (Stand: 30.6.2008) findet sich unter <http://www.nohgaku.or.jp/download/members.pdf> (Zugriff September 2010). Eine übersichtliche Darstellung gibt Abb. 2.1. Eine kontroverse Diskussion der Aufgaben und aktuellen Situation der Vereinigung findet sich bei Horigami et al. 2009a und 2009b.

⁴² Konkret besagt §7 (unter Abschnitt 3, Mitglieder) der Satzung (*Kōeki shadan hōjin nōgaku kyōkai teikan*), dass zur Erlangung der Mitgliedschaft die Empfehlung von mindestens zwei Mitgliedern des Profi-Verbandes notwendig ist. Darüber hinaus muss die Zustimmung der Schule, der der/die Bewerber/-in angehört sowie des Ortsverbandes von *Nōgaku kyōkai*, dem er/sie beitreten möchte, eingeholt werden. Auch wenn der *iemoto* nicht explizit genannt ist, so ist er doch derjenige, der innerhalb einer Schule über die Zustimmung bzw. Ablehnung einer Mitgliedschaft im Profi-Verband entscheidet. Die aktuelle Satzung findet sich im Internet unter <http://www.nohgaku.or.jp/about/headquarters/information.html> (Zugriff September 2010).

⁴³ Zum Frauenanteil in den einzelnen Sparten und Schulen vgl. Kapitel 5.1.

⁴⁴ Maruyama Toki'e (1911–1989), Yamashina Yaji (*1925) und Yotsuya Chiyoko (später: Chizuko; *1923) traten dem Profi-Verband im Februar 1948 bei (Kanamori 1994: 201). Zu Yamashina Yaji vgl. 4.2.2., 1.4. und 5.5.

⁴⁵ Die erste und bisher einzige professionelle Nō-Spielerin der Kita-Schule ist Ōshima Kinu'e (*1974). Vgl. Kapitel 5.1.

⁴⁶ Ejima 2004. Daten vom 31.07.2003. Vgl. Abb. 5.1.

gung bisher nicht vertreten. Zur Stärkung der Position von Nō-Spielerinnen wäre das Vordringen von Frauen in solche Gremien, in denen für ihren beruflichen Alltag wesentliche Entscheidungen gefällt werden, jedoch dringend notwendig. Dies zeigt das Beispiel der Sängerinnen des japanischen Puppenspiels (*onna-gidayū*). Bereits ab den 1960er Jahren konnten Frauen leitende Funktionen innerhalb des Gidayū-Verbandes (*Gidayū kyōkai*) einnehmen und damit wesentlichen Einfluss auf aktuelle Entwicklungen in der von ihnen vertretenen Gattung gewinnen.⁴⁷

Ein weiterer bedeutender Nō-Verband der Gegenwart ist die 1957 zur Bewahrung und Förderung des Nō gegründete *Nihon nōgakukai* (Japanische Nō-Vereinigung).⁴⁸ Ihre Mitglieder, nach Angaben der Gesellschaft 492 Personen⁴⁹, sind Träger/-innen des Titels *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* („Bewahrer/-innen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“).⁵⁰ Bis zur Revision der Satzung 2004 galten nach §5 die fol-

⁴⁷ Details bei Coaldrake 1997: 162–172.

⁴⁸ Dies erklärt §3 der Satzung (*Nihon nōgakukai teikan*). Der vollständige Text findet sich unter http://www.mext.go.jp/b_menu/koueki/bunka/05/08/01.pdf (Zugriff Mai 2007). Zu *Nihon nōgakukai* vgl. auch Nishino und Hata 2006: 269f.

⁴⁹ http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/bunka/toushin/04090304/002.htm (Zugriff Dezember 2006). Die Neuaufnahme von Mitgliedern erfolgt in Gruppen im Abstand von mehreren Jahren. Die bisher letzte – mit 29 Neumitgliedern – fand 2007 statt (vgl. Anm. 53).

⁵⁰ Der japanische Begriff *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* kann wörtlich als „Halter/-innen [des Titels Bewahrer/-innen von] bedeutenden immateriellen Kulturgütern, Gesamtnominierung“ übersetzt werden. Gesamtnominierung meint, dass der Titel im Abstand einiger Jahre an eine Gruppe von Kandidat/-innen vergeben wird. Im Vergleich dazu werden jeweils nur Einzelpersonen als *Jūyō mukei bunkazai kakko shitei hojisha* („Halter/-innen [des Titels Bewahrer/-innen von] bedeutenden immateriellen Kulturgütern, Individualnominierung“) ausgezeichnet. Dieser Titel wird jeweils nur an einen einzigen, herausragenden Nō-Spieler pro Schule vergeben. Frauen wurden im Nō bisher nicht ernannt. Um Verwechslungen der beiden Termini zu vermeiden, verwende ich im Folgenden die Bezeichnungen „Bewahrer/-innen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ bzw. die in Japan verbreitete Kurzform *Ningen kokuhō* („Lebender Nationalschatz“). Zur Übersetzung des Begriffes vgl. die englischsprachige Internetseite des Ministeriums für Kunst und Kultur (*Bunkachō*), das für die Vergabe zuständig ist: http://www.bunka.go.jp/english/pdf/chapter_06.pdf (Zugriff September 2010). Siehe auch die Erläuterungen der deutschen UNESCO-Kommission, die das Nō-Theater im Februar 2001 als „Immaterielles Weltkulturerbe“ (*Sekai mukei isan*) anerkannt hat (<http://www.unesco.de/immaterielles-kulturerbe.html?&L=0>; Zugriff September 2010). Die praktische Bedeutung des Titels *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* für die Karriere eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin zeigt Kapitel 5.5. Eine fundierte Einführung in die Geschichte und das System der Nominierung von Kulturerbe in

genden Voraussetzungen für eine Mitgliedschaft: Nō-Spieler/-innen aller Sparten von herausragendem künstlerischen Niveau, die seit mindestens 30 Jahren bei regulären Nō-Veranstaltungen auftreten. Darsteller/-innen der Hauptrolle müssen in diesem Rahmen in den letzten 10 Jahren jeweils zweimal pro Jahr in einer Hauptrolle bzw. als Leiter/-in des Chores (*jigashira*) aktiv gewesen sein. Für Darsteller/-innen und Musiker/-innen der anderen Sparten sind dagegen 15 Auftritte pro Jahr notwendig. Bei den Mitgliedern von *Nihon nōgakukai* handelt es sich also ausschließlich um erfahrene Bühnenprofis.⁵¹ Auch wenn die Satzung nicht nach Geschlecht eines Mitglieds differenziert, sind die Voraussetzungen für einen Beitritt in die Japanische Nō-Vereinigung doch so definiert, dass es Nō-Spielerinnen aufgrund ihres im Vergleich zu männlichen Kollegen späteren Trainingsbeginns und den geringeren Auftrittsmöglichkeiten⁵² bisher kaum möglich war, diese Bedingungen zu erfüllen. So wurden die ersten 22 weiblichen Mitglieder⁵³ (das entspricht einem Anteil von knapp 5%) erst 2004 ernannt, nachdem sich der Vorstand auf eine großzügige Auslegung der Aufnahmebestimmungen einigen konnte. Gleichzeitig wurde auch die Satzung revidiert: Voraussetzung ist nun lediglich, einer der 24 Schulen des Nō⁵⁴ anzugehören. Möglich wurde dies durch das

Japan allgemein gibt die Internetseite <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00177-EN.pdf> (Zugriff September 2010).

⁵¹ Nach meinen Berechnungen ist der Anteil dieser Personengruppe an der Gesamtzahl der professionellen Nō-Spieler/-innen einer Schule sehr unterschiedlich. Während 2003 fast jeder zweite Profi der Kita-Schule der Japanischen Nō-Vereinigung angehörte, waren es in der Konparu- und Kongō-Schule weniger als 15% (ermittelt nach Ejima 2004; Daten vom 31.07.2003).

⁵² Vgl. Kapitel 5.4.

⁵³ Die große Mehrheit gehörte der Sparte der *shite-kata* an: 11 Nō-Spielerinnen der Kanze-Schule (Adachi Reiko, Fuji'i Chizuko, Imamura Miyako, Iwaya Chisako, Kondō Yuki'e, Saeki Kikuko, Shiotani Kei, Tanimura Ikuko, Teraoka Yūko, Uzawa Hisa und Yamashina Yaji), 4 der Konparu-Schule (Senda Rihō, Shimabara Shunkyō, Takahashi Masa und Tomiyama Noriko), 6 der Hōshō-Schule (Gotō Hiroko, Kageyama Michiko, Kuramoto Masa, Takeuchi Sumiko, Tama'i Hiroko und Uchida Yoshiko) sowie eine Flötistin der Fujita-Schule (Katori Kiyo). Daneben wurden 45 weitere Kandidaten ernannt (Maruoka 2004a und 2004c, Hōshōkai 2004b, Kanzekai 2004 sowie Tsuji'i 2004). Uzawa Hisa, zum Zeitpunkt ihrer Ernennung 55 Jahre, war die jüngste der nominierten Frauen, der Kyōgen-Spieler Nomura Mansai (*1966) war der jüngste Mann dieser Aufnahmerunde.

Nach 2004 wurden 2007 wieder neue *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* ernannt. Unter den 29 Nominierten befanden sich zwei betagte Nō-Spielerinnen der Kanze-Schule (Okada Sumiko und Mori Hisako). Maruoka 2007b, Kanzekai 2007a und 2007b berichteten.

⁵⁴ Vgl. Kapitel 2.1.

hartnäckige Engagement einiger Nō-Spielerinnen, die mit wiederholten Eingaben beim zuständigen Ministerium für Kunst und Kultur (*Bunkachō*) vorstellig wurden.⁵⁵ Für die Aufnahme in die Japanische Nō-Vereinigung ist nun die Zustimmung des jeweiligen *iemoto* sowie von zwei weiteren Mitgliedern der Vereinigung notwendig. Anschließend bestimmt der Vorstand mit Zweidrittelmehrheit.⁵⁶ Die Mitgliedschaft in *Nihon nōgakukai* ist vor allem für das Prestige eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin wichtig, dokumentiert diese doch die langjährige Ausübung einer professionellen Karriere und legt damit auch ein gewisses künstlerisches Niveau nahe. Damit trägt die Ernennung zum/zur „Bewahrer/-in von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ ganz entscheidend zur Selbstwahrnehmung als professioneller Nō-Spieler bzw. professionelle Nō-Spielerin bei.⁵⁷ Die Mitgliedschaft hat darüber hinaus aber auch einen praktischen Wert, denn für die monatlich von der *Kokuritsu nōgakudō* (Staatliche Nō-Bühne) in Tōkyō veranstalteten Aufführungen werden ausschließlich *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* ausgewählt. Welche Bedeutung diese Praxis für Nō-Spielerinnen hat, soll später noch ausführlich diskutiert werden.⁵⁸

2.3. STAATLICH GEFÖRDERTE AUSBILDUNGSWEGE: EIN MITTEL ZUR GLEICHSTELLUNG DER GESCHLECHTER IM NŌ?

Die Ausbildung eines künftigen Nō-Spielers beginnt typischerweise im Elternhaus. Schon das Kleinkind wird – meist von Vater und/oder Großvater – in einigen Grundtechniken bzw. wesentlichen Gepflogenheiten des Nō unterwiesen. Dazu gehören zum Beispiel das Halten des Fächers oder die korrekte Form der Begrüßung des Lehrers zu Beginn des Unterrichts. Kinder absolvieren ihr Bühnendebüt üblicherweise im Alter von etwa 3 bis 4 Jahren und sammeln als *kokata* (Darsteller/-innen von Kinderrollen) weitere Praxiserfahrungen, bis sie – etwa mit Erreichen der Pubertät – zu groß für diese Rollen geworden sind. Das gilt für Jungen und Mädchen gleichermaßen. Während Jungen jedoch ihre Ausbildung fortsetzen, endet sie hier für die meisten Mädchen, denn eine Laufbahn als

⁵⁵ So berichteten mehrere Nō-Spielerinnen in persönlichen Gesprächen. Siehe auch Tahata 2007.

⁵⁶ Siehe §5 und §7 der aktuellen Satzung, die unter http://www.mext.go.jp/b_menu/koueki/bunka/05/10/01.pdf (Zugriff Mai 2007) wiedergegeben ist.

⁵⁷ Dies beschreibt Uzawa 2008. Siehe auch Kodama et al. 2008a.

⁵⁸ Vgl. Kapitel 5.5.

Profi im Nō ist für Frauen nicht vorgesehen.⁵⁹ Die Mehrheit der Nō-Spielerinnen, die ja nicht aus Nō-Familien stammt, muss sich diese Grundlagen, die ihre männlichen Kollegen bereits im Kindesalter erwerben konnten, im Erwachsenenalter erst mühsam aneignen. Dies gilt selbstverständlich ebenso für die wenigen männlichen Profis, die nicht über diesen Hintergrund verfügen.

Bis vor wenigen Jahrzehnten war darüber hinaus eine „Lehrzeit“ als *uchideshi* („Hauschüler/-in“)⁶⁰ allgemein üblich. Diese Ausbildungsform hat mit dem Wandel der japanischen Gesellschaft seit der Nachkriegszeit zwar erheblich an Bedeutung verloren, ist aber nicht völlig obsolet geworden. Dabei lebt der Schüler (in äußerst seltenen Fällen auch die Schülerin)⁶¹ einige Jahre⁶² im Haus des Lehrers – im Idealfall der *iemoto* selbst, sonst eine andere hochstehende Persönlichkeit der eigenen Schule –, um diesen mit zahlreichen Hilfsdiensten bei der Ausübung seines Berufs zu unterstützen und dabei die eigene Ausbildung zu vertiefen. Diese schließt auch die Abläufe hinter der Bühne (*gakuyabataraki*) mit ein. Üblicherweise betreut ein Lehrer gleichzeitig mehrere *uchideshi*, wobei die älteren die jüngeren anleiten. Sie verrichten zum Beispiel die folgenden Arbeiten: Putzen der Bühne, Zubereitung und Servieren von Tee für den Lehrer, Vorbereitung der Kostüme und Requisiten (*tsukurimono*) für die nächste Vorstellung, Heben des *agemaku*⁶³ oder Mithilfe beim Ankleiden der *shite-kata* vor der Aufführung. Ein *uchideshi* erhält von seinem Lehrer gelegentlich auch Unterricht in Nō-Gesang und -Tanz, im Vordergrund der Ausbildung steht jedoch das Lernen durch Beobachten. Darüber hinaus kann ein *uchideshi* im Rahmen von Veranstaltungen des Lehrers oft auch Bühnenerfahrung sam-

⁵⁹ Ōshima Kinu'e (Kita-Schule, Interview vom 27.02.2004) und Yamashina Yaji (Kanze-Schule, Interview vom 16.01.2004).

⁶⁰ Die Bedeutung dieser Ausbildungsform und ihre Zukunftsperspektive werden in *Nōkai tenbō* (Ausblick auf die Nō-Welt), der zweimonatlichen Gesprächsrunde zu aktuellen Fragen des Nō in der Zeitschrift *Nōgaku jōnaru* (Horigami 1999: 12f.), diskutiert. Dort findet sich auch eine kurze Beschreibung von Lehrinhalten und -methoden.

⁶¹ Eine solche Ausnahme ist Uzawa Hikaru, die sich 2002–2007 bei Kanze Tetsunojō IX. (*1956, Leiter der renommierten Truppe *Tessenkai* und einer der einflussreichsten Nō-Spieler seiner Schule) weiterbildete.

⁶² Die Dauer der Ausbildung als *uchideshi* kann im Einzelfall sehr unterschiedlich sein. Sie liegt allgemein jedoch nicht unter 5 Jahren.

⁶³ Der Hebevorhang des Nō befindet sich vor dem Bühnensteg (*hashigakari*), der seitlich zur Hauptbühne (*honbutai*) führt und u. a. für Auf- und Abtritte genutzt wird. Einen schematischen Überblick über die Nō-Bühne geben z.B. Nishino und Hata 2006: 340 oder Zobel 1987: 210 und 212.

meln. Er fungiert dabei meist als *kōken*⁶⁴ oder singt im Chor. Durch das Lernen aus der Alltagspraxis eines Nō-Spielers bildet der Status des *uchideshi* – trotz der zahlreichen Probleme, die mit dem engen Zusammenleben der Schüler/-innen mit der Familie des Lehrers verbunden sind – die optimale Grundlage für eine spätere Karriere als Bühnenprofi. Und auch der Abschluss in dem im Folgenden darzustellenden Studiengang an der *Tōkyō geijutsu daigaku* (Akademie der Künste Tōkyō) schließt eine anschließende Weiterbildung als *uchideshi* nicht aus.

An der Akademie der Künste haben zahlreiche Nō-Spieler/-innen der Gegenwart ihre Ausbildung erhalten. Diese ist 1949 aus der Fusion der 1887 gegründeten *Tōkyō bijutsu gakkō* (Kunstschule Tōkyō) mit der *Tōkyō ongaku gakkō* (Musikschule Tōkyō) hervorgegangen.⁶⁵ Dort wurde bereits 1912 ein Kurs für Nō-Musik (*Nōgaku hayashika*)⁶⁶ eingerichtet, in dessen

⁶⁴ Der bzw. die Bühnenassistent/-in sitzt während der Aufführung an dem nach dieser Funktion benannten *kōkenza* in der hinteren linken Bühnenecke. Zu seinen/ihren Aufgaben gehört es nicht nur, zum Beispiel größere Requisiten (*tsukurimono*) zu Beginn der Vorstellung auf die Bühne zu tragen oder den/die Darsteller/-in der Hauptrolle auf der Bühne umzukleiden. Für den Fall, dass diese/-r die Vorstellung abbrechen muss – was in seltenen Fällen durchaus schon vorgekommen ist – ist es der/die Bühnenassistent/-in, der/die das Nō zu Ende tanzt. Aufgrund ihrer Bedeutung ist die Rolle des *kōken* meist mit zwei Personen besetzt. Oft handelt es sich dabei um einen bzw. eine Nachwuchsschauspieler/-in, der/die von einem erfahrenen Kollegen bzw. einer solchen Kollegin unterstützt wird.

⁶⁵ Einen Überblick über die Geschichte der Kunst- und der Musikschule Tōkyō sowie deren Nachfolgeinstitution gibt die Homepage der Akademie der Künste Tōkyō (<http://www.geidai.ac.jp/guide/outline/history.html#3>; Zugriff September 2010). Eine ausführliche Datensammlung findet sich bei Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai 2003, 2: 1–8.

⁶⁶ Die Initiative dazu ging von Ikenouchi Nobuyoshi (1858–1934), einem herausragenden Forscher und Mentor des Nō-Theaters aus, der daneben auch als Nō-Kritiker und Publizist tätig war. Dessen Antrag auf Schutz der klassischen japanischen Musik (*hōgaku*) wurde 1908 im japanischen Unterhaus stattgegeben. Später unterrichtete Ikenouchi dann selbst an der Musikschule Tōkyō. Für die Unterstützung von *hayashi-kata*, an denen damals erheblicher Mangel herrschte, setzte er sich aber schon 1902 ein. Der zu diesem Zweck von Ikenouchi ins Leben gerufene *Nōgaku kurabu* (Nō-Club) machte sich die finanzielle Förderung von Nō-Musikern zur Aufgabe. Die Details zur Einrichtung der Abteilung für klassische japanische Musik an der Musikschule Tōkyō finden sich bei Ikenouchi 1992 (1925), 2: 416–423. Zu *Nōgaku kurabu* sowie dem weiteren Engagement Ikenouchis im Bereich des Nō siehe ebd.: 210–242. Zu Ikenouchi Nobuyoshi vgl. auch die Kapitel 1.2.1., 4.2.1. und 4.2.4. Weitere Angaben zur Person bei Omote und Amano 1987, 1: 162f. sowie Nishino und Hata 2006: 363.

Rahmen viele hochklassige Nō-Musiker der Epoche, durch Staatsgelder finanziert, ausgebildet wurden. 1931 entstand dann ein Ausbildungs-gang für Nō (*Nōgakuka*), der den Status eines Wahlfaches (*senka*) erhielt. In diesem Rahmen wurden zunächst ausschließlich Schüler männlichen Geschlechts⁶⁷ in *utai* (Nō-Gesang) unterwiesen. Ab 1933 umfasste das Unterrichtsangebot dann auch *shimai* (Tanz) sowie *hayashi* (die Nō-Musik). Das Fach Nō wurde 1936 Teil der neu gegründeten Abteilung für klassische japanische Musik (*Hōgakuka*), der auch der bisher separat verlaufende Kurs zur Ausbildung von Nō-Musikern angegliedert wurde. Zu diesem Zeitpunkt waren im Fach Nō 111 Schüler/-innen eingeschrieben, darunter 38 Frauen.⁶⁸ Den Unterricht erteilte Kanze Sakon (1898–1939)⁶⁹, *iemoto* der Kanze-Schule. Dennoch war das Niveau der Ausbildung gering, denn der Unterricht in Nō fand lediglich zweimal wöchentlich statt. Eine Heranbildung von Profis war in diesem Rahmen also noch nicht möglich. 1936 wurde deshalb ein Spezialisierungskurs (*Nōgaku senshū*) eingerichtet, der nach landesweiter Ausschreibung und bestandener Prüfung drei Schüler aufnahm.⁷⁰ Als diese 1939 ihre Ausbildung zum professionellen Nō-Spieler beendeten, wurden dann – aufgrund der Bemühungen von Kanze Sakon – neben zwei weiteren Schülern auch die ersten Frauen zugelassen.⁷¹ Damit konnten die ersten Absolventinnen des Spezialisierungskurses bereits vor der Zulassung von Frauen im Profi-Verband 1948 eine staatlich anerkannte Ausbildung zur professionellen Nō-Spielerin sowie die Lehrerlaubnis (*shihan*)⁷² erwerben.

Die Akademie der Künste bietet aktuell einen jeweils vierjährigen Studiengang in Nō (*Nōgaku senkō*) bzw. Nō-Musik (*Nōgaku hayashi senkō*) an. Beide sind der Abteilung für klassische japanische Musik (*Hōgakuka*)

⁶⁷ Bereits im April 1926 wurden Frauen in nahezu allen Bereichen der Musikschule Tōkyō zugelassen. Dies galt allerdings nur für Ledige (Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai 2003, 2: 2).

⁶⁸ Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai 2003, 2: 298.

⁶⁹ Vgl. Nishino und Hata 2006: 371.

⁷⁰ Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai 2003, 2: 301f. sowie 1399f.

⁷¹ Dabei handelte es sich um Maruyama Toki'e (damals noch Satoko; 1911–1989) und Yamato Misaki (1906–?). Beide waren schon zuvor Schülerinnen von Kanze Sakon gewesen, Yamato Misaki gar 8 Jahre lang *uchideshi*. Die Zeitung *Tōkyō nichinichi shinbun* berichtete am 19.03. und 02.04.1939 (zitiert in Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai 2003, 2: 1425f.). Zu Maruyama Toki'e siehe auch Kapitel 4.2.6.

⁷² Der Rang des *shihan* kann zwar auch von Laien erworben werden, für einen professionellen Nō-Spieler bzw. eine Nō-Spielerin stellt er jedoch die unterste Rangstufe dar, von der die Karriere ihren Ausgang nimmt.

angegliedert. Dabei umfasst die Ausbildung nicht nur die Sparte, in der ein Abschluss angestrebt wird. Vielmehr studieren zukünftige *shite-kata* sämtliche Instrumente des Nō, ebenso erlernen zukünftige Musiker/-innen die Grundlagen von Nō-Gesang und -Tanz. Der Unterricht wird im Stil der folgenden Schulen erteilt: *shite-kata* der Kanze- und Hōshō-Schule, *waki-kata* der Hōshō-Schule, *fue-kata* der Issō-Schule, *kotsuzumi-kata* der Kō-Schule, *ōtsuzumi-kata* der Takayasu-Schule, *taiko-kata* der Kanze-Schule sowie *kyōgen-kata* der Izumi-Schule. Dass auf diese Weise ausgerechnet die beiden größten Schulen⁷³ der *shite-kata* vom japanischen Staat bei der Ausbildung ihres Nachwuchses Unterstützung erfahren, wird von *shite-kata* der drei kleineren Schulen (das sind die Konparu-, Kongō- und Kita-Schule) kritisiert. Junge *shite-kata* dieser Schulen sind auf diese Weise ausschließlich auf die Nachwuchsförderung angewiesen, die ihnen die eigene Schule bietet. Dort erfahren Frauen allgemein weniger Unterstützung beim Aufbau einer professionellen Karriere als ihre männlichen Kollegen, auch wenn die Situation je Schule im Detail variiert.⁷⁴ So ist Ōshima Kinu'e⁷⁵, die bisher einzige professionelle *shite-kata* der Kita-Schule, sogar von der Teilnahme an der zweimal jährlich für den Nachwuchs veranstalteten Aufführungsreihe ihrer Schule (*Kita-ryū seinen-nō*) ausgeschlossen.⁷⁶

Die Möglichkeit, an der Tōkyōter Akademie der Künste eine Ausbildung zu erhalten, die beiden Geschlechtern die gleiche künstlerische Förderung und die gleichen Chancen zum Sammeln von Bühnenpraxis gibt, kann gerade für Nō-Spielerinnen von Vorteil sein, deren Schulen der Beteiligung von Frauen besonders ablehnend gegenüberstehen. Dennoch sollte die Bedeutung der Akademie der Künste für die Ausbildung künftiger Nō-Spielerinnen nicht überschätzt werden. So verteilten sich 2004 lediglich 18 Studierende auf die vier Jahrgänge der eingangs genannten Studiengänge, darunter waren 7 weiblichen Geschlechts.⁷⁷ Nahezu alle der eingeschriebenen Studierenden erwerben einen Abschluss, wobei die Mehrheit (etwa 60%) aus Familien stammt, in denen der Vater (in äußerst seltenen Fällen auch die Mutter) bereits als Nō-Spieler aktiv ist.⁷⁸

⁷³ Die aktuellen Mitgliederzahlen gibt Abb. 2.1. wieder.

⁷⁴ Vgl. die Kapitel 5.3. und 5.4.

⁷⁵ Zu Ōshima Kinu'e (*1974) vgl. Kapitel 1.4.

⁷⁶ Interview vom 27.02.2004.

⁷⁷ 10 der Studierenden (darunter 4 Frauen) belegten den Studiengang Nō-Musik (*Nōgaku hayashi senkō*). Ich danke Herrn Matsui aus dem Sekretariat der Akademie der Künste Tōkyō für die freundliche Bereitstellung der Daten.

⁷⁸ So Sekine Tomotaka, *shite-kata* der Kanze-Schule und assoziierter Professor im Fach Nō der Abteilung für klassische japanische Musik, den ich im Oktober 2004 sprechen durfte.

Neben dem Studium an der Akademie der Künste existiert in Tōkyō seit 1984 an der im Vorjahr gegründeten Staatlichen Nō-Bühne ein weiterer, staatlich geförderter Ausbildungsgang zum professionellen Nō-Spieler bzw. Nō-Spielerin.⁷⁹ Dieser konzentriert sich jedoch – im Gegensatz zu dem breiter angelegten Studienangebot der *Tōkyō geijutsu daigaku* – ausschließlich auf die Heranbildung von *san'yaku*. Dabei handelt es sich um die folgenden drei Sparten: die *waki-kata* und *kyōgen-kata* – diese sind nahezu ausschließlich männlichen Geschlechts⁸⁰ – sowie die *hayashi-kata*. Der Mangel an *san'yaku*, den am Beginn des 20. Jahrhunderts bereits Ikenouchi Nobuyoshi⁸¹ beklagte, ist also weiterhin aktuell. Zur Heranbildung von *waki*-, *kyōgen*- und *hayashi-kata* nimmt die Staatliche Nō-Bühne alle drei Jahre nur wenige Bewerber/-innen ab dem Oberschulabschluss und bis zum Alter von 23 Jahren an. Nach einem halben Jahr Unterricht findet eine Eignungsprüfung statt. Der Lehrgang umfasst insgesamt 6 Jahre, bestehend aus einer jeweils dreijährigen, grundlegenden Ausbildung (*kiso kenshū*) sowie einem Spezialisierungskurs (*senmon kenshū*).⁸² Die Lernenden werden unabhängig von der Sparte, auf die sie sich spezialisieren, in allen vier Instrumenten sowie dem Nō-Gesang unterrichtet. Die Schulzugehörigkeit der Lehrer, und damit der Stil, in dem unterwiesen wird, wechseln zwischen den einzelnen Auszubildendenkohorten.

Bis 2008 konnten lediglich 33 angehende *san'yaku*, darunter 4 Frauen⁸³ den Lehrgang erfolgreich abschließen. Anders als die Studierenden der Akademie der Künste, stammten die Teilnehmer/-innen am Lehrgang der Staatlichen Nō-Bühne meist nicht aus Nō-Familien. Unter den weiblichen Auszubildenden verfügte bisher keine einzige über diesen Hintergrund. Für sie ist die Wahrscheinlichkeit, nach ihrer Ausbildung regelmäßige Engagements als *hayashi-kata* zu erhalten, äußerst gering. Aktuell ist nur eine der Absolventinnen im Rahmen professioneller Aufführungen aktiv.⁸⁴ Eine weitere spielt lediglich bei Auftritten von Laien und die beiden

⁷⁹ Omote und Amano 1987: 190f. Die Autoren schildern auch die Vorbehalte der Nō-Musiker gegenüber dem neu eingerichteten Ausbildungsgang.

⁸⁰ Die beiden bisher einzigen professionellen Kyōgen-Spielerinnen Izumi Junko (*1969) und Miyake Tōkurō (*1972) werden in Kapitel 6 vorgestellt.

⁸¹ Vgl. Anm. 66.

⁸² Weitere Informationen unter <http://www.ntj.jac.go.jp/training/training7.html> (Zugriff September 2010).

⁸³ Diese verteilten sich wie folgt auf die vier Sparten: zwei *fue-kata* sowie jeweils eine *kotsuzumi*- und *taiko-kata*. Frauen werden also weder als *waki*- noch als *kyōgen-kata* ausgebildet. In der aktuellen, 8. Ausbildungskohorte (seit 2008) sind 4 Personen eingeschrieben, darunter eine Frau als *kotsuzumi-kata*.

⁸⁴ Dabei handelt es sich um Hattanda Tomoko (s. u.).

anderen haben mit ihrer Heirat jegliche Ambitionen auf eine professionelle Karriere fallen gelassen.⁸⁵

Entscheidende Impulse für eine Zunahme von Nō-Musikerinnen sind also weder durch den Studiengang an der Akademie der Künste noch durch das Programm der Staatlichen Nō-Bühne zu erwarten. Denn Frauen bilden lediglich einen geringen Anteil der wenigen Absolvent/-innen. Darüber hinaus gibt es für sie selbst nach erfolgreichem Abschluss kaum eine Perspektive. Die Situation weiblicher *hayashi-kata* ist allgemein erheblich problematischer als die weiblicher *shite-kata*.⁸⁶ Selbst die Staatliche Nō-Bühne gibt den Absolventinnen des von ihr organisierten Ausbildungsganges keine Auftrittsgelegenheiten. Dennoch hat der dortige Lehrgang einen zwar kleinen, aber deutlich sichtbaren Beitrag zum Vordringen von Frauen in den Bereich der Nō-Musik geleistet: Hattanda Tomoko (*1973, Issō-Schule)⁸⁷, die in diesem Rahmen ausgebildete Flötistin, ist nicht nur die erste professionelle Musikerin ihrer Schule, sondern seit mehreren Jahren regelmäßig auf Tōkyōter Bühnen aktiv.

⁸⁵ Insgesamt sind von den 33 Absolvent/-innen lediglich 25 als *san'yaku* tätig (vgl. auch Tsuda und Matsumoto 2008: 55). Horigami 2008a diskutiert ihre Berufschancen sowie ihre finanzielle Situation. Ich danke dem Sekretariat der Staatlichen Nō-Bühne, das ich im September 2010 aufgesucht habe, für die bereitwillige Auskunft.

⁸⁶ Auf die Problematik weiblicher *hayashi-kata* komme ich in 5.1. zurück.

⁸⁷ Sasaki 2006 stellt ihren Werdegang dar. Siehe auch Abb. 5.7. und 7.1.

3. VORGESCHICHTE: DIE ANFÄNGE VON FRAUEN IM NŌ

3.1. DER ANTEIL WANDERNDER TÄNZERINNEN AN DER ENTWICKLUNG DES FRÜHEN NŌ

Vagante Tänzerinnen und Sängerinnen von geringem Sozialstatus, die oft auch der Prostitution nachgingen, nehmen in der japanischen Theatergeschichte einen wichtigen Stellenwert ein. Denn sie waren in entscheidendem Ausmaß an der Herausbildung verschiedener mittelalterlicher Gattungen, darunter auch das Nō-Theater, beteiligt. Der Ursprung dieser als *asobime*¹ bezeichneten Frauen ist nicht genau bekannt, wahrscheinlich handelte es sich in vielen Fällen um ehemalige *miko*.² Die *asobime* waren anfangs als wandernde Künstlerinnen aktiv. Ab dem Ende der Heian-Zeit (794–1185) ließen sie sich vor allem an Orten nieder, die von Reisenden frequentiert wurden. Dort sangen sie *imayō*³, die populären Lieder der Epoche, und führten aktuelle Tänze vor. Durch die Vermittlung der *asobime* gelangten diese volksnahen Künste bis an den Kaiserhof.

Unter den Gesängen und Tänzen des Mittelalters, die vor allem von *asobime* vorgetragen wurden, kommt dem am Ende der Heian-Zeit entstandenen *shirabyōshi* (wörtlich: weißer Rhythmus)⁴ sowie seiner Varian-

¹ *Asobime* ist eine andere Lesung des Wortes *yūjo* (Kurtisane). Eine Definition der *asobime* gibt Kawatake 1960–1962, 1: 45. Detaillierte Studien bieten Wakita 2001: 103–129 sowie Kim Kwon 1990.

² Die Schreinpriesterinnen hatten ursprünglich die Aufgabe, in Shintō-Schreinen die Götter herab zu rufen und deren Orakel zu übermitteln. Sie führten auch Tänze (*mikomaï*) auf, die Teil religiöser Zeremonien waren. Neben den an Schreinen tätigen *miko* (*jinja miko*) gab es auch *miko*, die wandernd ihren Lebensunterhalt verdienten (*aruki miko*). Vgl. Kawatake 1960–1962, 5: 290. Wakita 2001: 27–70 hat die Bedeutung der *miko* als Künstlerin eingehend erforscht.

³ *Imayō* sind humoristische Verse, die zwischen der Mitte der Heian- bis zur Kamakura-Zeit (1158–1333) populär waren und in Begleitung einer Handtrommel (*tsuzumi*) gesungen wurden. Ihre Entstehung sowie Zeitpunkt und Ursache ihres Verschwindens sind unklar. Vgl. Kawatake 1960–1962, 1: 206f. Für eine neuere Monographie zum Thema siehe Okimoto 2006.

⁴ Für die Herkunft des Begriffs gibt es sehr unterschiedliche Erklärungen. Am wahrscheinlichsten ist seine Ableitung vom ebenfalls *shirabyōshi* genannten Rhythmus des *shōmyō*, dem gesungenen Vortrag von Sutren. Zum *shirabyōshi* vgl. Kawatake 1960–1962, 3: 238 sowie Wakita 2001: 131–162. Den *shōmyō* erläutert Kawatake 1960–1962, 3: 216f.

te, dem *kusemai*⁵, eine entscheidende Rolle zu. Der „weiße Rhythmus“ wurde ursprünglich mit dem Fächer geschlagen, wozu später eine Handtrommel (*tsuzumi*)⁶ diente. Der von Gesang begleitete, typischerweise von einer Person vorgetragene Tanz gipfelte in beschleunigtem Tempo und kreisenden Bewegungen. Dass die Tänzerinnen, die mit einem hohen, schwarzen Lackhut (*eboshi*)⁷, Schwert (*katana*) und weißem *suikan*⁸ ausgestattet waren, also Männerkleidung trugen, bildete sicher einen wesentlichen Reiz der Darbietung.

Shirabyōshi und *kusemai* übten einen entscheidenden Einfluss auf die darstellenden Künste Japans aus. Dies gilt nicht nur für das Nō, das damals *sarugaku*⁹ genannt wurde. Das später zu beschreibende *onna-sarugaku* („Frauen-Nō“) sowie das *onna-kabuki* („Frauen-Kabuki“)¹⁰ haben ebenfalls wesentliche Impulse vom *shirabyōshi* und *kusemai* empfan-

⁵ Der Begriff *kusemai* (auch *kōwakamai* genannt) lässt sich als informeller Tanz wiedergeben. Schriftliche Quellen erwähnen ihn ab dem Ende der Kamakura-Zeit. Der *kusemai* scheint ursprünglich eine von Männern gepflegte Gattung gewesen zu sein, später wurden Aufführungen von Frauen (*onna-kusemai*) oder Kindern (*chigo-kusemai*) populär. Vor allem in Nara soll es zahlreiche Frauen gegeben haben, die sich auf die Ausübung dieser Kunst spezialisiert hatten. Gegen Beginn der Muromachi-Zeit waren diese Künstlerinnen allerdings kaum noch nachweisbar, bis der *kusemai* im Verlauf der Epoche vollständig vom Nō verdrängt wurde. Vgl. Kawatake 1960–1962, 2: 307f. und 1: 512 sowie Nishino und Hata 2006: 250f. Für eine ausführliche Darstellung siehe Wakita 2001: 163–193.

⁶ Kawatake 1960–1962, 3: 238.

⁷ *Eboshi* bedeutet wörtlich „ein wie die Federn der Krähe geschwärzter Hut“. Der *eboshi* wurde von Knaben getragen, nachdem sie die Mannbarkeitszeremonie (*genpuku*) durchlaufen hatten. Ursprünglich die für Adlige übliche Kopfbedeckung, setzte er sich ab der Nara-Zeit (710–784) auch in der breiten Bevölkerung durch (Nihon daijiten *kankōkai* 1972–1976, 3: 229). Zum *eboshi* des Nō vgl. Gellner 1990: 121–125.

⁸ Das *suikan* ist ein Kleidungsstück vom Typ des *kariginu* (Jagdgewand), das seit der Heian-Zeit von adligen Männern außerhalb des Hauses getragen wurde. Vgl. Nihon daijiten *kankōkai* 1972–1976, 11: 288 sowie Gellner 1990: 94ff.

⁹ Der Begriff wurde ab 1879 zunehmend durch die aktuelle Bezeichnung Nō ersetzt (Omote und Amano 1987: 157). In Kapitel 4.2.1. wird dieser Aspekt genauer erläutert.

¹⁰ Das *onna-kabuki* (auch *yūjo-kabuki* oder *Okuni-kabuki*) ist die ursprüngliche Form des aktuellen Kabuki. Es entstand um 1600 in Kyōto aus den Aufsehen erregenden Tänzen Okunis, einer ehemaligen *miko* des Izumo-Schreins. Der *nembutsu*, ein populärer Tanz mit buddhistischem Hintergrund, stellte die Hauptattraktion der Auftritte Okunis und ihrer Truppe dar. Die Darstellerinnen des *onna-kabuki* gingen häufig auch der Prostitution nach, wobei ihnen die Bühne als Werbefläche diente. 1629 wurden ihre Auftritte verboten. Diese

gen. Das Nō erhielt im 14. Jahrhundert durch Kan'ami (1333–1384) und Zeami (1363?–1443?)¹¹ seine charakteristische Struktur. Seither bildet ein verkürzter *kusemai*, nun *kuse*¹² genannt, die zentrale Szene der meisten Nō-Spiele. Nach Zeamis Abhandlung *Go'on* (Die fünf Töne)¹³ soll sein Vater Kan'ami die Technik des populären *kusemai* bei Otozuru, einem Mitglied der Kaga Frauentruppe in Nara, erlernt und ihn in das Nō integriert haben. Omote und Amano¹⁴ schreiben der Einführung des *kusemai* eine erhebliche Bedeutung sowohl für die musikalische als auch die theatrale Struktur des Nō zu. O'Neill¹⁵ bewertet die Integration des *kusemai* gar als das wichtigste Ereignis in der Entwicklung des Nō. Den großen Erfolg des *sarugaku* im Allgemeinen sowie des Stils von Kan'ami und seinen Nachfolgern im Besonderen führt er vor allem auf die Adaptation des populären *kusemai* für das Nō zurück.

Shirabyōshi und *kusemai* lieferten darüber hinaus den Stoff zahlreicher Nō-Spiele. Allein die bekannte Liebesgeschichte zwischen der *shirabyōshi* Shizuka Gozen und Minamoto no Yoshitsune (1159–1189)¹⁶, der als Feldherr den Clan der Minamoto siegreich gegen die feindlichen Taira führte, wird in drei Werken¹⁷ aufgegriffen. Darüber hinaus sind *asobime* wie

Maßnahme war nicht moralisch motiviert. Das Shōgunat fürchtete vielmehr die Auflösung der herrschenden Gesellschaftsordnung, die jeder sozialen Schicht einen fest umrissenen Aufgabenbereich und Status zuordnete sowie die Mobilität zwischen ihnen unterband. Das Kabuki wurde kurzfristig als ein von Knaben gespieltes Genre (*wakashu-kabuki*) weitergeführt, bis es 1652 aus ähnlichen Gründen wie das *onna-kabuki* verboten wurde. Zum *onna-kabuki* vgl. Kawatake 1960–1962, 1: 509ff., Ihara 1924: 7–24 sowie Ogasawara 1992b. Eine aktuelle Monographie zum *yūjo-kabuki* bietet Takano 2005. Siehe außerdem Ortolani 1962.

¹¹ Vgl. Anm. 5 in Kapitel 1.1. Weitere Details bei Nishino und Hata 2006: 369f. sowie 387–390.

¹² Das *kuse* erzählt das Thema eines Nō-Stückes aus der Perspektive des Protagonisten bzw. der Protagonistin (*shite-kata*). Es besteht grundlegend aus einander abwechselnden Versen von 5 bzw. 7 Silben Länge und wird überwiegend vom Chor gesungen. Dabei sitzt der/die *shite-kata* entweder in der Mitte der Bühne (*iguse*) oder tanzt (*maiguse*). Zu Beginn des letzten von üblicherweise drei Abschnitten des *kuse* übernimmt dann häufig der/die *shite-kata* 1 bis 2 Verse des Librettos (*ageha*). Vgl. Nishino und Hata 2006: 304.

¹³ Omote und Katō 1974: 223.

¹⁴ Omote und Amano 1987: 36.

¹⁵ O'Neill 1958: 58.

¹⁶ Episoden seines Lebens von der Kindheit in den Bergen von Kurama bis zu seinem tragischen Tod bilden ein beliebtes Sujet verschiedener klassischer Genres des japanischen Theaters. Details bei Kodansha 1983, 5: 182f.

¹⁷ Das sind *Funa Benkei* (Benkei zu Schiff), *Futari Shizuka* (Shizuka zu zweit) und *Yoshino Shizuka* (Shizuka in Yoshino).

Senju oder Yuya die Hauptfiguren von Nō-Spielen, die ihren Namen tragen. Die Kleidung und Accessoires der *shirabyōshi* im Nō weisen eine große Ähnlichkeit mit ihren historischen Vorbildern auf. Der Stil des ursprünglichen *kusemai* ist besonders deutlich in den Werken *Yamamba* (Die Alte vom Berg) und *Hyakuman* erkennbar. Dort bildet ein vollständiger *kusemai* das Zentrum der Bühnenhandlung. Während in *Yamamba* der *kusemai* selbst das Thema des Stückes darstellt, beschreibt *Hyakuman* die Suche einer Mutter, einer *shirabyōshi*, nach ihrem verlorenen Kind. Der Tanz der Rasenden auf dem Höhepunkt dieses Nō illustriert ihr Leid und liefert das Modell für eine eigene Werkgruppe.¹⁸

Die Tänzerinnen des Mittelalters hatten aber nicht nur indirekt Anteil an der Geschichte des Nō. Schon bevor das Genre durch Zeami und Kan'ami seine aktuelle Form erhielt, wurde es von Frauen getanzte.¹⁹ Der erste schriftliche Beleg reicht in das Jahr 1349 zurück.²⁰ Die Darbietung von *sarugaku* durch eine Gruppe von *miko* bildete einen von zahlreichen Programmpunkten beim Fest des Kasuga Wakamiya Schreins in Nara. Den Auftakt gab, wie üblich, eine Aufführung von *Okina*²¹, hier von einer Frau namens Otozuru Gozen getanzte. Ob es sich dabei um dieselbe Otozuru handelt, die später Kan'ami in *kusemai* unterweisen sollte, ist unklar.²² Das am Kasuga Wakamiya Schrein von Frauen getanzte *sarugaku* kann allerdings noch nicht als *onna-sarugaku* bezeichnet werden. Denn

¹⁸ Wakita (2001: 177). Dabei handelt es sich um die knapp 20 *kyōjomonō* (Nō rasender Frauen), in denen eine Frau aus Liebe zu ihrem verlorenen Kind oder Mann in Raserei verfällt. Zu den *kyōjomonō*, auch *onna-monogurui-nō*, vgl. Nishino und Hata 2006: 333.

¹⁹ Die folgenden Ausführungen beruhen auf Nose 1938: 1156–1162 und 1166f., Wakita 2001: 204–210 sowie Morisue 1971: 273–279.

²⁰ Die Quelle, *Suzukake bunshō*, ist ein 1934 wieder entdeckter Text aus dem Besitz der Familie Suzuka, die seit vielen Generationen Verbindungen zum Yoshida-Schrein von Kyōto unterhält. Nose 1938: 355–367 gibt den Text in Auszügen wieder. Eine vollständige Übersetzung ins Englische bietet O'Neill 1958/59.

²¹ Bis in die Gegenwart wird *Okina* nur zu besonderen Gelegenheiten, wie der Feier des neuen Jahres oder der Einweihung einer Bühne aufgeführt und dann zu Beginn des Programms vom Leiter einer Truppe oder einem anderen hochrangigen Darsteller getanzte. Unter den heutigen Nō-Spielern gilt dieses Werk nicht als Teil des regulären Repertoires, vielmehr als ein Ritual, was den Vorwand zum Ausschluss von Frauen von der Übernahme dieser Rolle liefert. Zu Ursprung und Struktur des Werkes vgl. Nishino und Hata 2006: 236f. oder Omote und Amano 1987: 20–25. Einschlägige Studien sind Origuchi 1955, Honda 1958 sowie Amano 1995. Eine kritische Analyse von *Okina* als Ritual geben DePoorter 1989 und Rath 2000. Siehe außerdem Bethé 1984.

²² Wakita 2001: 207 und O'Neill 1958/59: 165f. schätzen eine Übereinstimmung als unwahrscheinlich ein.

anstelle einer Truppe von *sarugaku*-Spielerinnen treten *miko* auf, die neben ihren hauptamtlichen Verpflichtungen auch *sarugaku* einstudiert haben.

Das *onna-sarugaku* ist erstmals 1432, also gut 80 Jahre später, durch einen Eintrag im *Kanmon gyoki* („Notizen von gesehenen und gehörten Dingen“), dem Tagebuch des kaiserlichen Prinzen Fushimi no Miya Sadafusa (1372–1456), belegt.²³ Die Truppe aus Westjapan setzt sich aus 5 bis 7 Frauen zusammen, die Musik und das Kyōgen werden allerdings von Männern gespielt.²⁴ Sie gibt zunächst eine viertägige Benefiz-Vorstellung (*kanjin-nō*)²⁵ in Kyōto, die sich eines erheblichen Publikumsinteresses erfreut. Derartige Darbietungen stellen wohl etwas so Neues oder Außergewöhnliches dar, dass selbst Großveranstaltungen wie *kanjin-nō* erfolgreich abgehalten werden konnten.²⁶ Sadafusas Kritik belegt das hohe künstlerische Niveau der Aufführungen: „Mit Kanze oder anderen *sarugaku*-Truppen können sie durchaus mithalten.“ Das Echo ist so positiv,

²³ Hanawa und Ōta 1991, 2: 63 (Eintrag vom 10. Tag des 10. Monats) sowie Nose 1938: 1066.

²⁴ Eine ähnliche Aufteilung der Rollen nach Geschlecht findet sich im *imayō*- bzw. *teriha-nō* bzw. *-kyōgen*, einer populären Variante des Nō in der Meiji-Zeit, an dessen Erfolg der Auftritt von Frauen einen wesentlichen Anteil hatte (vgl. Kapitel 4.1.3.). In den Bereichen Nō-Musik und Kyōgen ist der Ausschluss von Frauen bis in die Gegenwart besonders ausgeprägt (vgl. Kapitel 5.1. sowie Kapitel 6.).

²⁵ Öffentliche Benefizvorstellungen von *sarugaku* und verwandten Künsten erstreckten sich über mehrere Tage und wurden seit der Neuzeit auf eigens zu diesem Zweck errichteten Bühnen veranstaltet. Die Einkünfte aus diesen Großveranstaltungen kamen ursprünglich dem Bau von Tempeln und Schreinen, Brücken oder Straßen zugute. Später bildeten sie eine besondere, genehmigungspflichtige Einnahmequelle von Nō-Spielern. Details bei Nishino und Hata 2006: 238f. Groemer 1998b gibt einen Einblick in das *kanjin-nō* der Tokugawa-Zeit.

²⁶ Die nächste Benefizveranstaltung mit Auftritten von *onna-sarugaku* ist bereits 1436 belegt. Sie findet in Katsura (Präfektur Ibaraki, Kreis Higashi Ibaraki; Yamaguchi 1980: 149) statt. Die Veranstaltung muss jedoch abgebrochen werden, da es in Folge von gewalttätigen Auseinandersetzungen im Publikum zu zahlreichen Todesfällen kommt. Das *Kanmon gyoki* (Eintrag vom 24. Tag des 5. Monats; Hanawa und Ōta 1991, 2: 386) sowie das *Onryōken nichiroku* („Tägliche Aufzeichnungen aus Onryōken“; Eintrag vom 09. und 10. Tag des 5. Monats) berichten von diesem Ereignis (zitiert in Nose 1938: 1158 und 1067). Das *Onryōken nichiroku* wurde von Ashikaga Yoshinori (1394–1441) in Auftrag gegeben und von späteren Ashikaga-Shōgunen fortgeführt. Sein Thema sind die Beziehungen zwischen dem Shōgunat und den großen Zen-Tempeln. Der vollständige Text findet sich in *Zōhō zoku shiryō taisei* Bd. 21–25. Kyōto: Rinsen shoten, 1978.

dass die Frauentruppe schließlich auch in der Residenz des Shōgun Ashikaga Yoshinori (reg. 1429–1441) tanzt. Im Anschluss an ihre Darbietungen folgt ein Auftritt On'amis (1398–1467)²⁷, Zeamis Nachfolger, Leiter der Kanze-Truppe und Günstling Yoshinoris. Das *onna-sarugaku* besteht selbst den direkten Vergleich mit dem führenden *sarugaku*-Spielern der Zeit.

1466 lässt auch der Shōgun Ashikaga Yoshimasa (reg. 1449–1473) in seiner Residenz *onna-sarugaku* aufführen.²⁸ Wiederum stehen Darbietungen von On'ami ebenfalls auf dem Programm. Die aus Echizen²⁹ stammende Frauentruppe muss auf vergleichbarem Niveau gespielt haben. Sie absolviert auch eine Benefizveranstaltung im Stadtbezirk Hachijō Horikawa in Kyōto mit großem Erfolg und tritt dann sogar im Kaiserpalast auf. Die Truppe besteht aus 5 bis 6 Frauen, die Musik und das Kyōgen übernehmen wiederum Männer. Diese Aufteilung der Rollen nach Geschlecht scheint für das *onna-sarugaku* also üblich gewesen zu sein.

Vor allem in der Muromachi-Zeit erfreute sich das *onna-sarugaku* großer Beliebtheit.³⁰ Nose verzeichnet bis 1617 sechs weitere Benefizveranstaltungen von *onna-sarugaku* in und außerhalb Kyōtos.³¹ Darüber hinaus muss es weitere Aufführungen gegeben haben, die nicht dokumentiert sind. Mehrere Quellen beschreiben die Schönheit der Tänzerinnen, was offensichtlich einen wesentlichen Reiz der Darbietungen darstellte. Die Frauen traten demnach ohne Maske auf, wobei sie sowohl männliche als auch weibliche Rollen verkörperten.³²

Die historische Entwicklung des Nō-Theaters fand also nicht unter Ausschluss von Frauen statt. Ihr Beitrag bestand vor allem im *kusemai*, der sich als fester Bestandteil der meisten Nō-Spiele etablierte und wohl wesentlich zum Erfolg der Gattung beigetragen hat. Darüber hinaus waren Frauen auf hohem Niveau auf der Bühne aktiv. Die Bezeichnung *onna-sarugaku*³³ legt jedoch nahe, dass das Nō von Beginn an von Schauspielern männlichen Geschlechts dominiert wurde. Dies gilt in noch stärkerem Maß für die Nō-Musik und das Kyōgen. In der frühen Neuzeit haben Frauen jedoch auch Kyōgen gespielt. Dies belegt eine Benefizveranstal-

²⁷ Biographische Details geben Nishino und Hata 2006: 368.

²⁸ Das *Onryōken nichirōku* (Eintrag vom 20. und 21. Tag des 2. Monats) berichtet. Nose 1938: 1158f. gibt Auszüge wieder.

²⁹ Die historische Provinz Echizen ist Teil der Präfektur Fukui in Zentraljapan.

³⁰ Dies legen sowohl Nose (1938: 1162) als auch Morisue (1971: 278) nahe.

³¹ Nose (1938: 1159ff.) listet die folgenden *kanjin-nō* auf: 1496, 1497, 1530 und 1590 im Raum Kyōto sowie 1518 und 1617 in Nara.

³² Vgl. Wakita 2001: 209f.

³³ Auf den Begriff und die Bedeutung der weiblichen Markierung soll in Kapitel 5.2. genauer eingegangen werden.

tung von *nyōbō-kyōgen* („Frauen-Kyōgen“)³⁴ in Suruga³⁵, die 1557 im Verlauf mehrerer Tage ein Publikum von 500 bis 1500 Personen anzog.³⁶

3.2. FRAUEN IM NŌ NACH DER BLÜTE DES ONNA-SARUGAKU

Im Verlauf der Muromachi-Zeit etablierte sich das Nō als ein populäres Genre der darstellenden Künste. Nō wurde von einem heterogenen Personenkreis gepflegt, darunter auch Nō-Spieler/-innen, die nicht den Vorläufern der heute existierenden Schulen³⁷ angehörten und deshalb allgemein als Laien bezeichnet werden. Diese Form des Nō, zu der auch das *onna-sarugaku* zählt, wird *tesarugaku*³⁸ genannt. Die Begriffe Profi (*kurōto*) bzw. Amateur/-in (*shirōto*) wurden im Mittelalter allerdings in einer anderen als der aktuellen Bedeutung verwendet: Sie bezeichneten den Grad an Vertrautheit mit den truppenspezifischen Darstellungspraktiken des Nō, deren strikter Einhaltung größte Bedeutung zugemessen wurde.³⁹ Entsprechend unterscheidet sich nach Nose das *tesarugaku* vom *sarugaku* vor allem dadurch, dass es nicht in dessen mittelalterliche Gildenstruktur eingebunden ist.⁴⁰ Zahlreiche *tesarugaku*-Spieler/-innen waren dagegen Profis im modernen Sinne, das heißt, sie bestritten ihre Lebensgrundlage mit dieser Kunst.⁴¹

³⁴ Siehe die vorangegangene Anmerkung. Vgl. außerdem Kapitel 6.5.

³⁵ Die historische Provinz Suruga ist Teil der aktuellen Präfektur Shizuoka in Zentraljapan.

³⁶ Vgl. Nose 1938: 1162 sowie Morisue 1971: 277f.

³⁷ Vgl. Kapitel 2.1.

³⁸ Eine knappe Definition gibt Kawatake 1960–1962, 4: 68. Details bei Nose 1938: 1092ff.

³⁹ Rath 2004: 92.

⁴⁰ Nose 1938: 1093. Die genaue Differenzierung zwischen Gilde (*za*) und Schule (*ryū*), ihre Wechselbeziehungen im historischen Wandel der Theaterform sowie ihr Verhältnis zur Organisationsstruktur des modernen Nō sind äußerst komplex. Ihre Erläuterung ist für das Verständnis des Kapitels nicht erforderlich und würde dessen Rahmen sprengen. Im Folgenden verwende ich den Begriff Gilde als Oberbegriff für die mittelalterliche Organisationsform des Nō bzw. Schule für die Gegenwart, auch wenn dies den Sachverhalt nur unzureichend wiedergibt. Shimazaki und Shimazaki 2004 oder Amano 2004: 101–130 stellen das Thema detailliert dar.

⁴¹ Nose 1938: 1179 und Rath 2004: 149. Neben dieser als berufliche Tätigkeit betriebenen Form (*shokugyōteki tesarugaku*) wurde *tesarugaku* aber auch von Angehörigen verschiedener Bevölkerungsschichten als Amateurlust im modernen Sinne (*shirōto-sarugaku*) gepflegt. Nose 1938: 1092–1182 hat beide Varianten eingehend erforscht.

In Bezug auf die Vormoderne darf die Klassifizierung einer Aufführung als *tesarugaku* oder von Darsteller/-innen als *shirōto* nicht automatisch mit minderwertigen Darbietungen gleichgesetzt werden. Das belegen zum Beispiel die genannten Quellen zum *onna-sarugaku*.⁴² Erst im wachsenden Konkurrenzkampf zwischen den rivalisierenden Schauspielern und Truppen der Muromachi-Zeit entwickelte sich der Begriff *laie* zu einem Mittel der Abwertung des künstlerischen Gegners. Gerade die aufstrebende Kanze-Gilde machte hiervon Gebrauch.⁴³ Den Höhepunkt dieser Entwicklung markierte *Yoza yakusha mokuroku* (Katalog der Nō-Spieler der vier Gilden)⁴⁴ von Kanze Motonobu (1605–1666), dem damaligen *iemoto* der Kanze-Gilde. Schauspieler und Musiker, die keiner der vier Gilden (das heißt den Vorläufern der heutigen 5 Schulen der *shite-kata*)⁴⁵ angehörten, diffamierte Motonobu als Laien. Umgekehrt erhob er die Abstammung von einer dieser Traditionslinien zur Voraussetzung für professionelle Praxis und Qualität. Diese Strategie war zwar nicht neu, wurde von Motonobu aber besonders vehement eingesetzt. Sein vernichtendes Urteil erteilte vor allem Angehörige des *tesarugaku*, darunter renommierte Künstler der Epoche.⁴⁶ Darüber hinaus degradierte er die gesamte Kita-Gilde zu *shirōto*. Sein Motiv, die Abwehr von Konkurrenz, wird hier deutlich: Die Vorläuferorganisation der heutigen Kita-Schule war nämlich erst um 1619 durch Abspaltung von der Kongō-Gilde entstanden und erfreute sich der besonderen Unterstützung des Shōguns.⁴⁷

Motonobus Rhetorik lieferte dagegen die Rechtfertigung für die Eingliederung ehemals rivalisierender Nō-Truppen in eine der etablierten vier Gilden. Dadurch hatte sich die Vielfalt der Truppen seit Beginn der Tokugawa-Zeit deutlich reduziert, bis am Ende der Epoche fast ausschließlich die Vorläufer der heutigen 5 Schulen übrig blieben.⁴⁸ Die herausgehobene Stellung der vier Gilden war schon am Ende der Muromachi-Zeit besiegelt, wie die Vergabe von Reisspenden (*haitōmai*)⁴⁹ an

⁴² Nose 1938: 1156–1159.

⁴³ Rath 2004: 144–151 analysiert diesen Aspekt genauer. Vgl. außerdem ebd.: 37–47 und 58–67.

⁴⁴ Nach Überarbeitung der ursprünglichen Fassung von 1646 erschien das *Yoza yakusha mokuroku* 1653 in seiner endgültigen Form. Vgl. Nishino und Hata 2006: 291.

⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.1.

⁴⁶ Kanze 1975: 147 und 159.

⁴⁷ Zu Entstehung und Entwicklung der Kita-Schule vgl. Nishino und Hata 2006: 242f. Eine umfassende Studie bietet Omote 1994.

⁴⁸ Rath 2004: 141 demonstriert das am Beispiel der Faktionen der Kanze-Schule.

⁴⁹ Diese Praxis wurde 1597 von Toyotomi Hideyoshi (1537–1598), dem Begründer des japanischen Einheitsstaats, ins Leben gerufen. Vgl. Omote und Amano

deren Mitglieder zeigt. Sie waren damit dem Schutz und der Kontrolle des Shōguns bzw. lokaler Militärherrscher unterstellt. Für Personen, die keiner dieser Traditionslinien angehörten, bedeutete diese Maßnahme dagegen die Aberkennung ihrer Legitimation als Nō-Spieler/-innen. Hiervon waren neben zahlreichen Männern auch Frauen betroffen, da sie außerhalb der vier Gilden aktiv gewesen waren. Der offizielle Ausschluss aus den Strukturen des nun fest etablierten Nō wirkte sich als die entscheidende Hürde für ein Engagement von Frauen in diesem Genre aus. Denn anders als im Kabuki gab es im Nō kein offizielles Auftrittsverbot für Frauen. Und offenbar hatten Frauen aufgrund ihres Geschlechts nicht die Möglichkeit, einer der vier Gilden des *sarugaku* beizutreten. Diese Strategie verfolgten viele männliche *tesarugaku*-Spieler und sicherten sich damit ihre Existenz. In der Folge starb das *onna-sarugaku* allmählich aus, wozu wohl auch die wachsende Beliebtheit des *onna-kabuki* beigetragen hat.⁵⁰

Dennoch setzten sich die Aktivitäten von Frauen im Nō auch nach der Blütezeit des *onna-sarugaku* fort. Bereits gegen Ende der Muromachi-Zeit entwickelte sich parallel zum *onna-sarugaku* das *yūjo-nō* („Kurtisanen-Nō“) heraus, wobei die Genres nur schwer voneinander zu trennen sind.⁵¹ Die zeitgenössischen Quellen erwähnen zahlreiche Tänzerinnen namentlich. Der Auftritt von bekannten *yūjo* muss also einen wesentlichen Reiz der Veranstaltungen, die oft im Kyōtoer Stadtteil Shijō Kawaramachi abgehalten wurden, dargestellt haben.⁵² Ihre Darbietungen konnten durchaus ein hohes technisches und künstlerisches Niveau erreichen, wie dies eine Äußerung Kanze Motonobus nahelegt.⁵³ In einem Abschnitt seines *Yoza yakusha mokuroku* beklagt er, dass so anspruchsvolle Werke wie *Shōjō midare* sowie der für das Nō *Dōjōji* (Der Dōjō-Tempel)

1987: 80–86 sowie Amano 2004: 112f. Zur Abschaffung der Reisstipendien und ihren Folgen siehe Kapitel 4.2.1.

⁵⁰ Okuyama 1979: 326. Allerdings hat sich in der Stadt Muroto (Präfektur Kōchi, Kreis Yoshikawa) das *onna-sarugaku* bis in die Gegenwart erhalten. Laut Kawatake 1960–1962, 1: 514 findet es jedes 2. Jahr in einem lokalen Schrein, dem *Onda hachimangū*, statt.

⁵¹ Kawatake 1960–1962, 1: 514 sowie 5: 478. Okuyama 1979: 322–325 gibt eine übersichtliche Auflistung von Aufführungen des *onna-sarugaku* sowie des *yūjo-nō* um 1600.

⁵² Geläufige Namen waren zum Beispiel Ukifune (vgl. Okuyama 1979: 23 sowie Dōmoto 1992a: 13), eine Kurtisane aus Sakai (im Regierungsbezirk Ōsaka; Yamaguchi 1980: 247f.), oder Tamon (Kanze 1975: 109 sowie Rath 2001: 104), eine Kurtisane aus Shimabara in Kyōto.

⁵³ Kanze 1975: 109. Vgl. auch Rath 2001: 104.

charakteristische Tanz (*ranbyōshi*) Kurtisanen gelehrt und so an sie weitergegeben worden seien.⁵⁴

Kurtisanen, die Nō tanzen, wurden darüber hinaus in der populären zeitgenössischen Literatur beschrieben. Ihara Saikaku (1642–1693)⁵⁵ ließ eine Gruppe von ihnen drei Werke von Zeami aufführen. Sie sangen und begleiteten sich selbst auf den Schlaginstrumenten, nachdem sie eigenhändig eine provisorische Bühne errichtet hatten. Das Erstaunen des Protagonisten Yonosuke stellt dabei wohl eher ein literarisches Mittel Iharas dar. Denn in einer Zeit, in der sich der *su'utai*⁵⁶ in allen Bevölkerungsschichten wachsender Popularität erfreute, werden Kurtisanen zumindest einige Gesänge beherrscht haben. Dies gilt vor allem für solche aus Kyōto, dem Zentrum des *onna-sarugaku*. Von dort stammen auch die Kurtisanen in Iharas Erzählung.

Trotz des rigiden Sozialsystems der Tokugawa-Zeit, das Frauen weitgehend vom Nō ausschloss, waren sie also durchaus in Nischen aktiv. Von besonderem Interesse ist der folgende, außergewöhnliche Fall: Unter dem buddhistischen Namen Chisei (1676–1759)⁵⁷ übte eine Frau fast 4 Jahrzehnte die Leitung der Fukuō-Schule⁵⁸ des *su'utai* aus. Die Fukuō-Schule stellte im Raum Kyōto den repräsentativen Stil des Nō-Gesangs dar. Chisei übernahm die führende Position von ihrem Mann Hattori Sōseki (1660–1721) nach dessen Tod. In dieser Funktion vergab sie Lizenzen oder verlieh Mitgliedern ihrer Schule das Recht, den Namen Fukuō zu führen. Chisei setzte ihre Interessen erfolgreich gegenüber der Kanze-Schule durch, der die Fukuō-Schule unterstellt war. Mit dem Tod von Chisei ging dieser Zweig des *su'utai* in der Kanze-Schule auf, was die Bedeutung ihrer Person dokumentiert. Frauen wurden erst in der frühen Meiji-Zeit wieder in signifikantem Ausmaß im Nō aktiv. Mit dieser Epoche befasst sich das folgende Kapitel.

⁵⁴ Nishino und Hata 2006: 335. Der *ranbyōshi* unterliegt den Regeln der „geheimen Überlieferung“ (*hiden*). Der Begriff *hiden* wurde in Kapitel 2.1. eingeführt. Mit dem Nō *Dōjōji* und seiner Bedeutung innerhalb der Ausbildung eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin befasst sich Kapitel 5.3.

⁵⁵ Ihara 1963: 227f.

⁵⁶ Beim *su'utai* pflegten Laien ausschließlich den Nō-Gesang (ohne Tanz oder Musikbegleitung). Vgl. Omote 1957.

⁵⁷ Amano 1992 hat diesen Fall eingehend untersucht. Darüber hinaus beziehe ich mich auf Nishiyama 1997. Vgl. auch Kanazawa 1978: 334f.

⁵⁸ Seit 1606 bis zum Ende der Tokugawa-Zeit stellte die Fukuō-Schule die *waki-kata* (vgl. 2.1.), wenn *shite-kata* der Kanze-Schule auftraten. Die *iemoto* der Fukuō-Schule widmeten sich ab der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts nach Beendigung ihrer aktiven Bühnenlaufbahn dem *su'utai*. Zur Fukuō-Schule vgl. außerdem Nishino und Hata 2006: 286.

4. FRAUEN IM NŌ DER FRÜHEN MODERNE BIS ZUM BEGINN DER NACHKRIEGSZEIT (1868–1948): VOM LAIENSPIEL IM PRIVATEN ZASHIKI ZU ÖFFENTLICHEN AUFTRITTEN PROFESSIONELLER NŌ-SPIELERINNEN

4.1. AUFBRUCH IN DIE MODERNE: GESELLSCHAFT, THEATER UND GESCHLECHT IN DER MEIJI- (1868–1912) UND FRÜHEN TAISHŌ-ZEIT (1912–1926)

4.1.1. DER FAKTOR „KULTUR“ IM JAPANISCHEN NATIONSBILDUNGSPROZESS

Die Meiji-Restauration löste durch die massiv einsetzenden Kontakte zu westlichen Staaten eine allgemeine Modernisierung aus, die alle Bereiche von Gesellschaft und Kultur erfasste. Am westlichen Modell orientierte Reformen sollten einer möglichen Kolonialisierung durch westliche Mächte vorbeugen und Japan einen ebenbürtigen Rang unter den modernen Nationen der Welt sichern. Im Rahmen der Iwakura-Mission (23.12.1871–13.09.1873) reisten zahlreiche führende Vertreter der japanischen Regierung in die USA und nach Europa.¹ Mit dem Ziel der Revision der „ungleichen Verträge“² studierten sie Politik und Gesellschaft westlicher Staaten, um die Grundlage für Reformen in Japan zu schaffen. Eine „Selbstwahrnehmung mit den Augen der ‚Anderen‘“³ bil-

¹ Unter der Leitung von Iwakura Tomomi (1825–1883), außerordentlicher Botschafter und Vizeministerpräsident, führten 4 weitere Minister die Gesandtschaft aus zahlreichen Regierungsbeamten an. Stellvertretende Botschafter waren der Staatsrat für Justiz (Kido Takayoshi), der Finanzminister (Ōkubo Toshimichi), der Bautenminister (Itō Hirobumi) sowie der Vizeaußenminister (Yamaguchi Naoyoshi). Dabei wurden die folgenden 12 Staaten besucht: die USA, Großbritannien, Frankreich, Belgien, die Niederlande, das Deutsche Reich, Russland, Dänemark, Schweden, Italien, Österreich-Ungarn und die Schweiz. Für eine kommentierte Übersetzung des von Kume Kunitake verfassten Berichts zur Reise durch die deutschsprachigen Länder vgl. Pantzer 2002. Eine englischsprachige Version des Missionsberichts für die USA und Europa bietet Kume 2009.

² Diese Verträge mit zahlreichen westlichen Mächten fixierten eine Benachteiligung Japans innerhalb der angestrebten Handelsbeziehungen. Der erste dieser Art war das Abkommen von Shimoda 1858 mit den USA, das zum Modell für die Folgeverträge wurde. Nach langen Verhandlungen gelang der japanischen Regierung 1894 ihre Aufhebung. Zu Details s. Perez 1997: 322ff.

³ Mishima 1996: 89.

dete die Voraussetzung für eine so verstandene Modernität. Dennoch wurde die Modernisierung nicht durch den völligen Ausschluss überkommener Wertvorstellungen erreicht. Vielmehr beruhte der Prozess „auf einer Selektion, Synthese und Neuschaffung eigener ‚herkömmlicher‘ und neuer ‚westlicher‘ Elemente“.⁴

Eine ähnlich ambivalente Rolle spielte auch das in den späten 1880er Jahren aufkommende Nationalbewusstsein, das als ein der „Verwestlichung“ gegenläufiger Trend durch positive Wertung alles Japanischen die Eingliederung Japans in die westliche Weltordnung förderte. In Modewörtern wie *kokka* (Nation), *kokumin* (Volk) oder *teikoku* (Kaiserreich) fand es seinen Ausdruck. Verkörpert wurde die nationale Einheit (*kokutai*)⁵ sowie der nationale Fortschritt in der Person des Tennō, weniger Symbol „japanischer Tradition“ als von „Modernität“. Als ein solches Symbol erschien er nun erstmals vor seinen Untertanen und reiste zu diesem Zweck durch das ganze Land.⁶ Mit dem Bild des Tennō wurden die durch ihn verkörperten Ideologien auch in die japanischen Schulen getragen, die Kinder zu Bürgern des neuen Japan erzogen.⁷ Wie intensiv der Kampf um die öffentliche Meinung geführt wurde, wird in der Popularität von Slogans wie *bunmei kaika* (Zivilisation und Aufklärung), *fukoku kyōhei* (Wohlhabendes Land, starke Armee) oder *jiyū minken* (Freiheit und Volksrechte) deutlich.⁸

Neben Politik und Gesellschaft war auch das japanische Kulturleben Gegenstand von Reformen. Denn den Teilnehmern der Iwakura-Mission wurde die politische Dimension von Kultur bewusst, nachdem sie – damals in Japan noch wenig praktiziert – als Staatsgäste zu Opernaufführungen und ähnlichen Kulturveranstaltungen geladen worden waren. So

⁴ Lenz 1989: 238. Diesen Gedanken drückt auch der zeitgenössische Slogan *wakon yōsai* (Japanischer Geist, westliche Technik) aus.

⁵ Der Begriff *kokutai* (Staatskörper) definiert den japanischen Staat als ein um den Tennō angeordnetes Gebilde. Mit ihm an der Spitze ist die ganze Nation als eine einzige Großfamilie (*kazoku kokka*) imaginiert, deren Wurzeln bis in die japanische Frühzeit zurückreichen. Nach Irokawa (1997) wurde dieses System von Ideologen der Meiji-Zeit zur Stärkung des *tennō-sei* (Tennō-System) erdacht. Für eine kritische Untersuchung siehe ebd.: 280–356 sowie Gluck 1985.

⁶ Nach Gluck (1985: 74) waren dies 102 kaiserliche Reisen (*gyōkō*) in 45 Regierungsjahren, die erste bereits kurz nach dem Regierungsantritt 1868. Zur Rolle des Tennō in der Öffentlichkeit vgl. Taki 1988.

⁷ 1891 legte das Kultusministerium Regulierungen für Zeremonien an Grundschulen fest. Durch sie fand der Kaiser schließlich Eingang in alle wesentlichen Ereignisse des Schulalltags (Gluck 1985: 85f.).

⁸ Inoue 1997 analysiert die Polyvalenzen und Wirkungsmechanismen von Slogans der Meiji-Zeit.

notierte Kume Kunitake (1839–1931)⁹, der Sekretär der Gesandtschaft, im Anschluss an die Audienz bei Kaiser Wilhelm II. (1859–1941):

Abends stand ein Besuch im Kaiserlichen Theater auf dem Programm (das Haus heißt *Oper*, es handelt sich um die beste Bühne [von Berlin; P.P.], vergleichbar mit unserem *sarugaku*).¹⁰

Aufbauend auf den Erfahrungen der Iwakura-Mission geriet die Modernisierung des Kulturlebens im Zuge der Nationsbildung zu einem Projekt von nationalem Rang, die Neudefinition japanischer Kulturproduktion nach „modernen“, westlichen Standards erhielt die Aufgabe einer „accumulation of cultural capital which positions Japan over its immediate neighbors and moves it out of Asia toward Europe“.¹¹ In Anwendung westlicher Philosophie und Kulturproduktion entwarfen japanische Denker die Grundlagen einer modernen „japanischen Ästhetik“, ihrerseits Konglomerat westlicher und indigener Elemente.¹²

In diesem Sinn wurde in der Meiji-Zeit der Gedanke einer Nationalkultur geprägt, wie es am Beispiel der japanischen Literatur und deren Wissenschaft (*kokubungaku*) deutlich wird. Im Begriff der Nationalliteratur verbanden sich vormoderne japanische sowie chinesische Konzepte mit westlichen Auffassungen von Nation (*koku*) und Literatur (*bungaku*).¹³ Analog zur Entstehung der europäischen Nationalliteraturen wurden Bereiche wie Philosophie und Geschichte von dem der Literatur getrennt

⁹ Ursprünglich Gelehrter der chinesischen Klassik, entwickelt sich Kume Kunitake dann zu einem bedeutenden Historiker und wurde zum Begründer der japanischen Geschichtswissenschaften.

¹⁰ Kume 1985 (1878), 3: 314, zitiert nach Pantzer 2002: 60. Die von Pantzer kursiv gesetzten Begriffe entsprechen Fremdwörtern, die *ohne* Übersetzung aus dem japanischen Original übernommen wurden. *Sarugaku* ist die zeitgenössische Bezeichnung für Nō (vgl. Kapitel 4.2.1.). Bei der Aufführung am 11.03.1873 stand die Oper *Lohengrin* von Richard Wagner auf dem Programm.

¹¹ Anderson 1997: 46.

¹² Zur Entstehung der modernen japanischen Ästhetik vgl. Marra 2001. Siehe außerdem Marra 1993 und 1999.

¹³ Der Begriff *bungaku* geht auf die Gespräche des Konfuzius zurück, wo er im Sinne von „Lernen“ oder „Studieren“ benutzt wurde. Die Bedeutung von „Literatur“ erhielt er durch die von Nishi Amane (1826–1894) – Philosoph und Mitglied der *Meirokeisha* (vgl. Kapitel 4.1.2.) – verfasste Enzyklopädie *Hyakugaku renkan* (1870), der ersten in westlichem Stil. In ihr stellte Nishi dem japanischen Publikum zentrale Aspekte der westlichen Kultur und Wissenschaften vor und prägte dabei neue Termini, die als japanisches Korrelat zu westlicher Terminologie dienen sollten. Zur Entstehung moderner Konzeptionen von „japanischer Literatur“ vgl. Shirane 2002, Shirane und Suzuki 1999 und Suzuki 1998, ebenso Schamoni 2000.

und diese weiter auf den Bereich der Belletristik verengt. Dabei wurden bisher gesondert tradierte Erzählformen (z.B.: *monogatari*, *setsuwa*, *otogizōshi* u.a.) von überwiegend geringem Sozialprestige unter dem Begriff der Literatur zusammengefasst und damit aufgewertet.¹⁴ Innerhalb der neuen Systematisierung von Gattungen der Schriftkultur nahm schließlich der Roman (*shōsetsu*) – von Tsubouchi Shōyō als fortschrittlichstes Genre seiner Zeit definiert¹⁵ – die Position an der Spitze des literarischen Kanons ein, eine Stellung, die in der Vormoderne buddhistischen Schriften zugekommen war. Als Teil der nationalen Kultur diente Literatur nun einem zweifachen Ziel: Während sie Japan nach außen als ein Land mit einzigartiger Nationalkultur darstellte, das einen ebenbürtigen Rang mit westlichen Staaten beanspruchen konnte, schuf sie im Innern nationale Homogenität und Identität.¹⁶

In diesem Kontext wurde auch dem japanischen Theater eine neue Bedeutung zugesprochen. In Anlehnung an das hohe Sozialprestige, das der dramatischen Kunst – wie den Werken Shakespeares oder der Oper – in westlichen Ländern zukam, wurde Theater in das Konzept der Nationalliteratur integriert und so auf das Niveau von „Kultur“ gehoben.¹⁷ Dieser Wandel manifestierte sich im Gebrauch neuer Termini: Bis zur Jahrhundertwende war *shibai*¹⁸ der geläufige Begriff für Theater, das sich wie folgt charakterisieren lässt: *Shibai* bot ein Theatererlebnis, das alle Sinne anspricht.¹⁹ Der Theaterbesuch war mit einem ganztägigen Aus-

¹⁴ Ein ähnlicher Prozess ist bei der Herausbildung der japanischen Ethnologie (*minzokugaku*) durch Yanagita Kunio (1875–1962) und Origuchi Shinobu (1887–1953) zu beobachten.

¹⁵ *Shōsetsu shinzui* (Das Wesen des Romans), Tsubouchi 1974 (1885/86). Tsubouchi Shōyō (1858–1933) – Begründer der japanischen Theaterforschung und Übersetzer der Werke Shakespeares, spielte eine entscheidende Rolle innerhalb der Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende (vgl. die Kapitel 4.1.3. und 4.2.1.).

¹⁶ Literatur – oder Kultur im weiteren Sinn – bildete damit die Basis für die „imagined community“ (Anderson 1991) der japanischen Nation. Auf eine solche Bedeutung von Kultur hat bereits Hobsbawm 1983 hingewiesen. Eine vergleichbare Rolle kam dem Konstrukt einer Nationalsprache (*kokugo*) zu. Für Ueda Kazutoshi (1867–1939), einem Pionier der modernen japanischen Linguistik (*kokugogaku*), verkörperte sie die Essenz der japanischen Nation (Ueda 1968 (1894)).

¹⁷ Shirane und Suzuki 1999: 23f.

¹⁸ *Shibai* bezeichnete ebenso das Theater wie sein Gebäude sowie die Zuschauerplätze. Nach *Nihon kokugo daijiten dainihan henshū i'inkai* 2000–2002, 6: 944f. leitet sich der Begriff vom Sitzen auf dem *shibafu* (Rasen) ab, wie es die Mehrzahl der Zuschauer/-innen tat.

¹⁹ Der Theaterbesuch in der Vormoderne und die Interaktion zwischen Publikum

flug in ein eigenes Stadtviertel verbunden, in dem sich neben den Theatergebäuden auch die Bordelle befanden. Entsprechend gering war der soziale Status von Schauspielern. Demgegenüber stellte der neue Begriff *engeki*²⁰ einen grundlegenden Wertewandel dar. Er etablierte sich im Zuge der Theaterreformbewegung der 1880er Jahre (auf die später noch näher einzugehen sein wird) und spiegelt die durch sie herbeigeführte Aufwertung des Theaters von populärer Unterhaltung²¹ zu einer anerkannten Kunstform, was sich nicht nur auf die gesellschaftliche Position der Schauspieler auswirkte. Auch die Rezeption wandelte sich grundlegend. Denn mit der Definition von Theater als Teil der japanischen Literatur verschob sich der Fokus der Aufführung auf den Vortrag des dramatischen Textes, dem das Publikum schweigend folgt. Als ein Aspekt der Nationalkultur kam nun auch dem Theater die zweifache Aufgabe zu, Japan nach außen als Hochkultur zu repräsentieren, während es im Innern die nationale Einheit fördern sollte.

4.1.2. WEIBLICHE ROLLENENTWÜRFE IM WANDEL

Im Kontext des Nationsbildungsprozesses wurde nicht nur die heimische Kulturproduktion, sondern auch die Struktur der japanischen Gesellschaft zum Gegenstand der Reform, wobei die Neudefinition der Geschlechterverhältnisse eine zentrale Position einnahm. An die Stelle des bisherigen Konzepts von Familie als Erwerbsgemeinschaft trat eine nach Geschlecht getrennte Arbeitsteilung, die an den Bedürfnissen der aufstrebenden Nation orientiert war. Während Männer in der Öffentlichkeit den „Fortschritt“ Japans vorantreiben sollten, wurde Frauen im privaten Bereich die Aufrechterhaltung der „Tradition“ überantwortet. In ähnlicher Weise wurde die Rolle von Frauen in westlichen Ländern im Zusammenhang mit der Bildung von Nationalstaaten instrumentalisiert.²² Die angesprochene Aufgabenteilung kam bereits durch die geschlechtsspezifischen Bekleidungsnormen der Zeit zum Ausdruck. Schon 1871 empfahl ein kaiserlicher Erlass die Kurzhaarfrisur (allerdings ohne Angabe des

und Schauspielern im japanischen Theater wird bei Raz (1983) anschaulich dargestellt.

²⁰ Nihon kokugo daijiten dainihan henshū i'inkai 2000–2002, 2: 741. Details zu den Begriffen *shibai* und *engeki* bei Mōri 2000: 358f.

²¹ Noch 1875 sah die Regierung in Theater nichts als „Unterhaltung, ohne Nutzen für den Staat“ (*kokka ni eki nashi yūgei*) und erhob erhebliche Steuern auf alle Schauspieler und Theater (Kurata 2000: 16 und 1999: 44–52).

²² Vgl. z.B. Yuval-Davis 1997 oder Blom 2000. Die mit der Industrialisierung verbundene Neukonzeption der „Geschlechtercharaktere“ hat Hausen (1976) für den europäischen Kontext analysiert.

Geschlechts).²³ Nachdem auch Frauen dem Erlass von 1871 Folge geleistet hatten, wurde ihnen 1872 das Tragen kurzer Haare unter Androhung einer Geldstrafe verboten.²⁴ Im gleichen Jahr wurden Anzüge im westlichen Stil für alle Beamten obligatorisch.²⁵ Und während sich westliche Kleidung für Männer nach und nach allgemein durchsetzte, bildeten westlich gekleidete Frauen im öffentlichen Straßenbild noch am Ende der Taishō-Zeit die Ausnahme.²⁶

In den ersten Jahrzehnten der Meiji-Zeit war das Frauenbild noch weitgehend von den Vorstellungen der vorangehenden Epoche geprägt, welche die Formel *danson jōhi* (Hochachtung von Männern, Geringschätzung von Frauen) zum Ausdruck bringt.²⁷ Dagegen propagierten die Aufklärer der *Meiōkusha*²⁸ bereits in den 1870er Jahren die Gleichwertigkeit der Geschlechter. Die Vereinigung konnte in wenigen Jahren wesentliche Impulse für Reformen setzen und trug in erheblichem Maß zur Verbreitung westlichen Gedankenguts bei. Im Bereich der Frauenpolitik

²³ Zum *zangiri dattō rei* (Erlass zum Abschneiden der Haare und Ablegen von Schwertern) vgl. Nihon kokugo daijiten dainihan henshū i'inkai 2000–2002, 6: 282.

²⁴ Wie streng die Einhaltung des Verbots überwacht wurde, schildert Bollinger (1994: 59). Zur Symbolik der neuen Haarmode ebd.: 57–61.

²⁵ Die Reform der Kleiderordnung am Beginn der Meiji-Zeit stellt Nakayama 1987: 208–220 dar.

²⁶ Nach Bollinger (1994: 61) waren noch 1925 auf der Ginza – nach geläufiger Vorstellung der Laufsteg des „Modern Girls“ – nur 1% der Passantinnen westlich gekleidet. Die Dichotomie der geschlechtsspezifischen Aufgabenbereiche wurde vorbildhaft durch die Kleidung des Kaiserpaares symbolisiert. Während der Tennō bereits 1872 für öffentliche Auftritte eine nach französischem Muster gefertigte Uniform anlegte, zeigte sich die Kaiserin bis weit in die 1880er Jahre in japanischem Gewand (Ōta 1989, 2: 22 und Nakayama 1987: 242ff.). Zur Bedeutung von Mode im Kontext der Herausbildung des japanischen Nationalstaats vgl. Washinosu 2006.

²⁷ Basierend auf der konfuzianischen Lehre, die jedem Menschen einen festen Platz innerhalb einer hierarchisch strukturierten Gesellschaftsordnung zuweist, war das Leben einer Frau der Kriegerelite in der Tokugawa-Zeit von einer dreifachen Pflicht zu Gehorsam (*sanjū*) bestimmt: als Mädchen gegenüber dem Vater, als verheiratete Frau gegenüber dem Ehemann und als Witwe gegenüber ihrem ältesten Sohn.

²⁸ Hierbei handelt es sich um die bekannteste unter den zahlreichen in den 1870er Jahren entstandenen Gruppen, die aus dem Vergleich mit westlichen Gesellschaften Ansätze für Reformen in Japan entwickelten. Der Name der Vereinigung (wörtlich Meiji-6-Gesellschaft) verweist auf ihr Gründungsjahr. Von März 1874 bis November 1875 veröffentlichte sie ihre Gedanken in der Zeitschrift *Meiōku zasshi* (Braisted 1976 bietet eine Übersetzung ins Englische). Mit der Zeitschrift löste sich 1875 auch die Gesellschaft auf.

lassen sich die Ziele der *Meirokusha* wie folgt zusammenfassen: 1. Gleichheit (*dōtō*) der Geschlechter, 2. Schulbildung für Frauen, 3. Abschaffung des Konkubinenwesens bzw. Einführung der Monogamie²⁹ und 4. Abschaffung der Prostitution, womit sie (unbeabsichtigt) einige Ziele der späteren Frauenbewegung vorformulierte. Bereits 1870 kritisierte Fukuzawa Yukichi (1834–1901)³⁰, herausragende Persönlichkeit der Vereinigung und Gründer der Keiō-Universität in Tōkyō, das Konzept des *danshon jōhi*, indem er die Kerngedanken seines eigenen Frauenbildes wie folgt umschrieb:

Die Grundlage der menschlichen Beziehungen ist die zwischen Mann und Frau [...]. Mann und Frau, beide sind Menschen zwischen Himmel und Erde; es gibt keinen Grund, ihnen einen unterschiedlichen Wert beizumessen.³¹

Unter seinen zahlreichen Schriften zur Verbesserung der gesellschaftlichen Position von Frauen befindet sich auch ein Gegenentwurf zu *Onna daigaku* (Die große Schule der Frau, 1716)³², in dem er dieses klassische Werk zur Rolle der Frau der Tokugawa-Zeit Punkt für Punkt kritisiert.³³ Neben Fukuzawa oder dem späteren Kultusminister Mori Arinori (1847–1889) waren weitere Mitglieder der *Meirokusha* an der Erneuerung des japanischen Bildungswesens beteiligt, darunter Nakamura Masanao (1832–1891) – Leiter der ersten Mädchenoberschule Japans und Gründer des Lehrerinnenseminars Tōkyō.³⁴

²⁹ Vgl. z.B. die Artikelserie *Saishōron* (Über Ehefrauen und Konkubinen), Mori 1992 (1874)a-e.

³⁰ Schad-Seifert 1999 bietet eine umfassende Analyse von Fukuzawas gesellschaftspolitischem Denken.

³¹ Fukuzawa 1963 (1870): 50.

³² Dieses wohl bekannteste unter den zahlreichen Regelwerken für gesellschaftskonformes weibliches Verhalten (*jokun*) wird allgemein Kaibara Ekken (1630–1714) zugeschrieben.

³³ *Onna daigaku hyōron* (Kritik der Großen Schule der Frauen) und *Shin onna daigaku* (Neue Große Schule der Frauen), Fukuzawa 1959 (1899)a und 1959 (1899)b. Wichtige Anregungen für den Neuentwurf seines Frauenbildes erhielt er sowohl durch Aufenthalte im westlichen Ausland als auch durch die Lektüre von John Stuart Mills *The Subjection of Women* (1869) und Herbert Spencers *Social Statics, or the Conditions Essential to Human Happiness* (1851), die 1879 in japanischer Teilübersetzung erschienen. Auch die spätere Bewegung für Freiheit und Volksrechte wurde von diesen Schriften beeinflusst.

³⁴ Nakamura setzte sich schon in seinem Artikel *Zenryō naru haha o tsukuru setsu* (Wie man gute Mütter heranbildet, 1992 (1875)) für die Ausbildung von Frauen ein. Diese ist jedoch nicht Selbstzweck, sondern dient der Förderung der nächsten Generation und damit der Entwicklung des japanischen Staates.

Auch wenn vielen Zeitgenossen die Ziele der *Meiropusha* als zu radikal erschien, strebten sie doch keine grundlegende Änderung der Geschlechterverhältnisse im Sinne einer gesellschaftlichen Beteiligung oder gar einer Gleichberechtigung von Frauen (*dōken*) an. Die strikte Trennung von „öffentlichen“ und „privaten“ Aufgaben und ihre Zuordnung zum männlichen bzw. weiblichen Geschlecht wurde nicht hinterfragt, die weibliche Rolle wurde lediglich als der männlichen gleichwertig anerkannt. Frauen wurden so nicht als Individuum, sondern allein in der Ausübung ihrer häuslichen Pflichten gewürdigt.³⁵

Die Aufklärer der Meiji-Zeit schufen so die Basis für ein neues Verständnis der Rolle von Frauen in der japanischen Gesellschaft, das noch bis 1945 als vorbildlich propagiert wurde und bis heute nicht völlig obsolet geworden ist. Dieses neue Frauenbild kommt in der Formel *ryōsai kenbo* („gute Ehefrau und weise Mutter“)³⁶ zum Ausdruck. Es verbindet konfuzianische Elemente mit westlichen Ideologien des Familienlebens und formuliert ein neues Ideal von Weiblichkeit. War Gehorsam bisher die erste Pflicht im Leben einer Frau vor allem der oberen Gesellschaftsschichten, wird Frauen nun nicht nur die Verantwortung für die häuslichen Angelegenheiten und das allgemeine Wohl der Familie zugesprochen, auch die Erziehung der Kinder wird zu ihrer Aufgabe. Dies stellt eine deutliche Erweiterung und Aufwertung weiblicher Rollenentwürfe dar, sah die frühe Moderne die Rolle der Frau doch vor allem im Gebären von Nachwuchs. Die Kindererziehung lag dagegen in den Händen der Väter, sie war nicht die Aufgabe von Frauen, die grundlegend als moralisch zweifelhaft und auch intellektuell minderwertig betrachtet wurden.

Das Leitbild der *ryōsai kenbo* stellt folglich eine Verknüpfung progressiver und konservativer Aspekte dar, indem es Frauen zwar an das häusliche Umfeld bindet, ihnen dort aber einen wesentlichen Stellenwert einräumt. Die Aufwertung der weiblichen Rolle kommt insbesondere im Auftrag zur Erziehung der nächsten Generation zum Ausdruck. Vor diesem Hintergrund erhält die Ausbildung von Mädchen eine neue Bedeutung, wie der Kultusminister Saionji Kinmochi 1895 mit dem Hinweis auf westliche Staaten hervorhebt:

Um gute Staatsangehörige (*kokumin*) heranzuziehen, sind wir auf die Unterstützung von Frauen (*fujin*) angewiesen. Das ist der Grund

³⁵ Für eine zusammenfassende Darstellung der Haltung der Aufklärer in Fragen der Frauenpolitik s. Joseishi sōgō kenkyūkai 1982, 4: 14–20 sowie Sievers 1983: 10–25.

³⁶ Zur *ryōsai kenbo* vgl. Fukaya 1998 (1966), Koyama 1991, Tachi 1984, Uno 1994 sowie Wöhr 1996. Der Begriff wurde von Nakamura Masanao in seinem oben erwähnten Artikel mit geprägt.

dafür, warum in allen westlichen Staaten größte Anstrengungen für die Ausbildung von Frauen unternommen werden [...] Auch in unserem Land ist es nötig, dieser Sache [mehr; B.G.] Aufmerksamkeit zu widmen.³⁷

Frauenbildung war also lediglich ein Instrument zur Verbreitung staatlicher Ideologien sowie der offiziellen Gender-Politik. Unter der Formel *ryōsai kenbo* wurden Frauen zum freiwilligen Dienst an der Nation erzogen.³⁸ Dabei wurde die Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung zur Aufgabe der Frau erhoben, deren normkonformes Rollenverhalten das Fundament des modernen Staates bildete. Der Aufwertung von Frauen als *ryōsai kenbo* stand ihre weit reichende Rechtlosigkeit vor dem Gesetz gegenüber, welche das 1898 in Kraft getretene Bürgerliche Gesetzbuch endgültig fixierte.³⁹ Zur gleichen Zeit stellten Frauen die große Mehrheit der Arbeitskräfte der Leichtindustrie und leisteten unter menschenunwürdigen Bedingungen und für minimale Entlohnung einen entscheidenden Beitrag für den wirtschaftlichen Aufschwung Japans.⁴⁰

Doch die Rolle der *ryōsai kenbo* wurde von den Japanerinnen durchaus nicht kritiklos übernommen. Ab den 1880er Jahren wurden Frauen zunehmend selbst gegen ihre rechtlose Stellung in der japanischen Gesellschaft aktiv.⁴¹ Aufbauend auf den Ideen Fukuzawas und der ab 1874

³⁷ Teil einer Rede vor Schulleitern weiterführender Schulen vom 24.05.1895, publiziert als *Saionji monbu no kyōiku iken* (Die Meinung des Kultusministers Saionji zur Bildung, *Kyōiku jiron* 365, 05.06.1895: 28).

³⁸ Joseishi sōgō kenkyūkai 1982, 4: 11f. Nolte und Hastings 1991 schildern einige Beispiele weiblicher Viten, die im zeitgenössischen Diskurs als vorbildlich herausgestellt wurden.

³⁹ Mit der rechtlichen Verankerung der Monogamie stellte diese zwar einen gewissen Fortschritt für die Situation von Frauen dar, insgesamt aber verschärfte das neue Familienrecht die Ungleichheit der Geschlechter. So wurde das Erbrecht auf den ältesten Sohn beschränkt und Frauen verloren mit der Heirat das Recht auf freie Verfügung über ihr Vermögen. Auch die Abschaffung der weiblichen Thronfolge nach der Verfassung von 1889 stellte einen Präzedenzfall in der japanischen Geschichte dar. Zur Diskriminierung von Frauen in der Gesetzgebung der Meiji-Zeit vgl. Joseishi sōgō kenkyūkai 1982, 4: 41–67 und Wakita, Hayashi und Nagara 1987: 200ff.

⁴⁰ Nolte und Hastings 1991: 153. Selbst die soziale Not, die sie zur Arbeit in den Fabriken zwang, konnte unter Nutzung der staatlich propagierten Frauenrolle als Dienst an der Nation verklärt werden. Zu den ambivalenten Deutungsmöglichkeiten der *ryōsai kenbo* vgl. Wöhr 1996: 135f.

⁴¹ Bereits 1879 beklagte Kusunose Kita (1833–1920) in einem Scheiben an die lokalen Behörden in Shikoku ihre Rechtlosigkeit als weiblicher Haushaltsvorstand. Ihr Fall wurde in ganz Japan bekannt und lebhaft diskutiert (Wakita, Hayashi und Nagahara 1987: 196 sowie Sievers 1983: 29f.).

entstandenen Bewegung für Freiheit und Volksrechte (*Jiyū minken undō*)⁴² erweiterten sie deren Forderungen erheblich. Kishida Toshiko (1863–1901)⁴³ war eine der ersten, die sich für die Gleichberechtigung der Geschlechter (*danjo dōken*) einsetzte. Ihr Ziel bestand also weniger in einer rein ideellen Aufwertung der Rolle von Frauen innerhalb der Ehe (wie Fukuzawa es gefordert hatte), sie plädierte vielmehr für die Aufhebung ihrer Diskriminierung vor dem Gesetz. Kishidas Artikelserie *Dōhō shimai ni tsugu* (Meinen Brüdern und Schwestern, 1884)⁴⁴ ist die erste Publikation einer Frau zu diesem Themenfeld. Ihr Engagement war häufig von staatlichen Repressionen begleitet. So wurde sie 1883 während einem ihrer Vorträge⁴⁵ verhaftet, nachdem die Veranstaltung polizeilich aufgelöst worden war; in der Meiji-Zeit kein ungewöhnliches Verhalten der Behörden gegenüber politischen Gegnerinnen.

Kishidas Reden inspirierten andere Aktivistinnen ihrer Zeit wie z.B. Kageyama (später Fukuda) Hideko (1865–1927), bedeutende Persönlichkeit der späteren sozialistischen Frauenbewegung und Gründerin der Zeitschrift *Sekai fujin* (Frauen der Welt, 1907–1909).⁴⁶ Innerhalb der Bewegung für Freiheit und Volksrechte besetzte Kishida jedoch eine Minderheitenposition. Nicht nur wurde dort die Forderung von Bürgerrechten ausschließlich für den männlichen Teil der Bevölkerung erhoben, auch hielt die große Mehrheit an der frauenverachtenden Haltung der Tokugawa-Zeit fest. Eine Ausnahme bildete Ueki Emori (1857–1892), führender

⁴² Zum Anteil von Frauen an der Bewegung für Freiheit und Volksrechte siehe Patessio 2004.

⁴³ Kishida (später Nakajima) stammte aus einer wohlhabenden Kyōtōer Kaufmannsfamilie, die ihrer Tochter eine für ihre Zeit außergewöhnlich gute Bildung zukommen ließ. Nach einer Karriere als Hofdame der Kaiserin lehrte sie vorübergehend am Ferris Seminar, heute Ferris-Frauenuniversität, Yokohama. Zu Kishida Toshiko vgl. Itoya 1975 und Sievers 1983: 34–41. Mit Kishida als Rednerin befasst sich Anderson 2006.

⁴⁴ In *Jiyū no tomoshibi* 18.05.–22.06.1884. Leichter zugänglich ist der Nachdruck (Kishida 1985: 54–78).

⁴⁵ *Hakoiri musume* (Töchter im goldenen Käfig) am 12.10.1883 in Ōtsu, veröffentlicht in *Jiyū shinbun* 20.11.1883. Nachdruck in Itoya 1975: 37–46.

⁴⁶ Geboren in Okayama, ursprünglich Anhängerin der Bewegung für Freiheit und Volksrechte. *Sekai fujin* ist das erste, von einer Frau für Frauen herausgegebene Magazin. Vorläufer, wie das renommierte *Jogaku zasshi* (Zeitschrift für Frauenbildung, 1885–1904) von Iwamoto Yoshiharu (1863–1942), hatten den ersten Schriftstellerinnen der Moderne zwar ein Forum geboten, sie propagierten jedoch ein Frauenbild, das ganz der *ryōsai kenbo* verhaftet war. Zu Fukuda Hideko s. Itoya 1975. Eine umfassende Untersuchung der frühen sozialistischen Frauenbewegung bietet Mackie 1997. Für eine kritische Diskussion des *Jogaku zasshi* siehe Copeland 2000: 7–51.

Vertreter der *Jiyū minken undō*. Er stand in enger Verbindung zu einigen Vorläuferinnen der japanischen Frauenbewegung und setzte sich wie diese für die Gleichberechtigung und gesellschaftliche Beteiligung von Frauen ein. Den ersten seiner zahlreichen Beiträge zu diesem Thema publizierte er bereits 1879.⁴⁷ In den späten 1880ern befasste sich Ueki intensiv mit der Diskriminierung von Frauen im Familienrecht. Wie einflussreich seine Gedanken waren, zeigt der erste Entwurf des neuen Zivilrechts von 1888, der deutlich auf seinen Überlegungen aufbaute. Im Folgejahr wurde dieser aber nahezu in sein Gegenteil revidiert, so dass sich die rechtliche Benachteiligung von Frauen weiter verschärfte.⁴⁸

Nachdem Frauen bereits im 19. Jahrhundert einen wesentlichen Anteil der Arbeitskräfte in den aufkommenden Industriezweigen gestellt hatten, drangen sie gegen Ende der Meiji-Zeit zunehmend in Berufe des Dienstleistungssektors vor. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich ab den 1910er Jahren die Imago der *atarashii onna* („Neue Frau“)⁴⁹, die ursprünglich die „moderne“, dem Mann gleichgestellte und geistig unabhängige Frau bezeichnete. In diesem Frauenbild kommt ein neues Selbstverständnis von Frauen zum Ausdruck, das durch den soziokulturellen Wandel der vorangegangenen Jahrzehnte möglich geworden war. Gleichzeitig spiegelt die „Neue Frau“ den Einfluss westlichen Gedankenguts und westlicher Literatur, die zunehmend in Übersetzung zur Verfügung stand.

1911 gründeten junge Frauen der gehobenen Mittelschicht die Vereinigung *Seitōsha* („Blaustrumpfgesellschaft“)⁵⁰, deren Mitglieder sich in den Augen der Öffentlichkeit schnell zu Repräsentantinnen der „Neuen Frau“ entwickelten. Die Ziele der Gesellschaft bestanden weniger in

⁴⁷ *Danjo dōken ni tsuite no koto* (Zur Gleichberechtigung der Geschlechter), Ueki 1990 (1879). Wie Fukuzawa und wohl auch Kishida war er von Spencers *Social Statics* beeinflusst.

⁴⁸ Joseishi sōgō kenkyūkai 1982, 4: 48–53.

⁴⁹ Das zu dieser Zeit international verbreitete Phänomen der „Neuen Frau“ scheint von Tsubouchi Shōyō (Tsubouchi 1910a-c) – auf dessen Rolle für die Entwicklung des japanischen Theaters im folgenden Unterkapitel näher eingegangen wird – im Japanischen als Begriff geprägt und auch auf weibliche Rollen des modernen japanischen Theaters angewandt worden zu sein, wie z.B. auf die Hauptrolle in Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* (Yamada 1984: 212).

⁵⁰ Der Name ist den „Blue Stockings“ entlehnt, dem literarischen Salon von Elizabeth Montague im London des 18. Jahrhunderts. Initiatorin der japanischen „Blaustrumpfgesellschaft“ war Hiratsuka Raichō (1886–1971), bedeutende Vertreterin der frühen japanischen Frauenbewegung. Zur *Seitōsha* vgl. Nihon bungaku kyōkai shin feminizumu hiyō no kai 1998 und Neuss 1971a und 1971b.

konkreten politischen Forderungen, im Vordergrund stand vielmehr die freie Entfaltung der weiblichen Persönlichkeit und deren Fähigkeiten (*tensai*), die insbesondere auf literarischem Gebiet gesucht wurden. Dennoch waren ihre Publikationen – sie erschienen von 1911 bis 1916 in der Zeitschrift *Seitō* (Der Blaustrumpf) – nicht unpolitisch. In drei Fällen wurde die kritische Auseinandersetzung mit dem offiziellen Frauenbild gar mit Herausgabeverbot geahndet.⁵¹ Auch privat experimentierten die Frauen der *Seitōsha* mit neuen Lebensformen. Deren Mitglieder wurden so zum Inbegriff der unverheirateten Frau, die unter dem Einfluss westlicher Literatur mit Konventionen weiblichen Verhaltens brach. Als „Neue Frauen“ verkörperten sie den negativ konnotierten Gegenentwurf zur „guten Ehefrau und weisen Mutter“, der Stütze des japanischen Staates. Dabei trafen in der Imago der *atarashii onna* die Diskurse um die Stellung der Frau in der Gesellschaft mit der Frage der Schauspielerinnen zusammen, galten diese doch als die Verkörperung neuer weiblicher Rollenentwürfe. Aber nicht nur die Rolle der Frau in der Gesellschaft wurde in der Person der Schauspielerin verhandelt, auch innerhalb des Reformprozesses des japanischen Theaters selbst nimmt die Einführung von Schauspielerinnen eine zentrale Position ein.

4.1.3. FRAUEN EROBERN DIE BÜHNEN

Innerhalb der Modernisierungsdebatten der Meiji-Zeit war auch das japanische Theater einem Prozess weit reichender Umdeutung unterworfen. Galt das Kabuki bisher als Unterhaltungsform von geringem Wert, wurde es nun als ein Kulturgut definiert, das eine aufstrebende moderne Nation auf internationaler Ebene in angemessener Form repräsentieren müsse. Theater sollte zur Aufwertung des Japanbildes im Ausland beitragen, während auf diplomatischer Ebene Verhandlungen über die Aufhebung der „ungleichen Verträge“ geführt wurden. Vor diesem Hintergrund wurde es erklärtes Ziel der Kulturpolitik, das Kabuki – in deutlicher Distanzierung von seiner historisch bedingten Nähe zur Prostitution – zu einer respektablen nationalen Theaterform zu wandeln, die sowohl für ausländische Besucher und Besucherinnen, als auch Familien mit Kindern eine angemessene Bühnenkunst bilden sollte. Entspre-

⁵¹ Anlass waren jeweils: ein Artikel Fukuda Hidekos zur Befreiung von Frauen in der kommunistischen Gesellschaft (*Fujin mondai no kaiketsu*, Feb. 1913: 1–7), Hiratsuka Raichōs Kritik am gesellschaftlichen Druck, der Frauen zum Heiraten zwingt (*Yo no fujintachi ni*, Apr. 1913: 156–164) sowie der Beitrag Harada Satsukis zur Abtreibung (*Gokuchū no onna yori otoko ni*, Jun. 1915: 33–45). Vgl. Neuss 1971a: 35f. und 42f.

chende Weisung erteilte die Tōkyōter Stadtverwaltung (*Tōkyō fuchō*) am 22.02.1872 den Besitzern der drei lizenzierten Bühnen und ihren Bühnenautoren:

Weil jetzt zunehmend auch Adlige und Ausländer das Theater besuchen, werden laszive Akte, die Eltern vor den Augen ihrer Kinder verbergen müssen, verboten.⁵²

Gleichzeitig erhielt das Theater die Funktion einer öffentlichen Lehranstalt, deren zentrale Aufgabe die Hebung der öffentlichen Moral sei, wie ein Dekret des Kultusministeriums am 25. August desselben Jahres festlegte.⁵³

Der Reformeifer wurde von herausragenden Persönlichkeiten der Theaterwelt geteilt, die von Anfang an in die Bemühungen der Behörden einbezogen worden waren. Bereits 1875 baute Morita Kan'ya (1846–1897) – ein Vorreiter bei der Erneuerung des Kabuki – sein Theater nach westlichem Vorbild um.⁵⁴ Die Investition war ein voller Erfolg: Die *Shintomi-za* entwickelte sich sowohl zur bevorzugten Bühne der japanischen Oberschicht als auch der ausländischen Gäste.⁵⁵ Die Einführung von Gasbeleuchtung und Bestuhlung beförderte darüber hinaus den bereits angesprochenen Wandel im Rezeptionsverhalten des Publikums. Gleichzeitig suchten die beiden Stars des Genres nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für ein „modernes“ Kabuki. Während Ichikawa Danjurō IX. (1839–1903) in seinen „Dramen lebendiger Geschichte“ (*katsureki geki*) eine wissenschaftlich korrekte Wiedergabe historischer Ereignisse anstrebte, griff sein Rivale Onoe Kikugorō V. (1844–1903) in den so genannten *zangiri mono* die neuesten Errungenschaften der Moderne auf und brachte sie auf die Kabuki-Bühne, darunter – wie der Name andeutet – auch die aktuelle Haarmode.⁵⁶

⁵² Matsumoto 1974: 23. Die Zeitung *Tōkyō nichichi shinbun* berichtete am selben Tag. Die nächste Weisung erfolgte am 05.04. des gleichen Jahres (ebd.: 36).

⁵³ „Die Hauptaufgabe des Theaters muss es sein [zu zeigen, wie; B.G.] das sittlich Gute belohnt und das Schlechte bestraft [wird; B.G.]“ (Matsumoto 1974: 84).

⁵⁴ Der Wiedereröffnung als *Shintomi-za* wohnten zahlreiche Regierungsvertreter und ausländische Würdenträger bei. Details bei Takahashi 2002: 123–51 und Komiya 1956: 191–94.

⁵⁵ Am 04.06.1879 besuchte der deutsche Prinz Heinrich als erster Staatsgast die *Shintomi-za*, am 16.07.1879 Ulysses S. Grant (1822–1885), von 1869 bis 1877 der 18. Präsident der USA (Komiya 1956: 193).

⁵⁶ Zu *katsureki geki* und *zangiri mono* siehe Leiter 1997a: 304 und 719. Eine detaillierte Untersuchung bietet Tschudin 1999. Zur Bedeutung der Kurzhaarfrisur im Modernisierungsprozess vgl. 4.1.2.

Ab 1886 widmete sich die Gesellschaft für Theaterreform (*Engeki kairyōkai*)⁵⁷ der Neugestaltung des Kabuki zu einer dem modernen Japan angemessenen Theaterform. Hierbei handelte es sich um eine der bekanntesten unter den zahlreichen Reformgesellschaften, die in dieser Zeit in den unterschiedlichsten Bereichen von Kultur und Gesellschaft entstanden. Zu den Gründungsmitgliedern zählten neben dem Außenminister Inoue Kaoru (1836–1905) und dem Kultusminister Mori Arinori weitere Kabinettsmitglieder, was die Bedeutung belegt, die der Reform des Theaters in dieser Zeit zugesprochen wurde. Die zentralen Ziele der Modernisierung des Kabuki lassen sich wie folgt zusammenfassen: 1. „Zivilisierung“ des Theaters und seiner Zuschauer, 2. Reform der Bühnenwerke sowie 3. Umbau der Theatergebäude. Als der Meiji-Tennō am 20.04.1887 als erster Kaiser in der Geschichte Japans einer Kabuki-Aufführung beiwohnte (*tenran geki*)⁵⁸, rückte ein weiteres Ziel der Reformen in greifbare Nähe: die Umgestaltung des Kabuki zu einer angesehenen Kunstform, die auch den höchsten Schichten der japanischen Gesellschaft eine standesgemäße Unterhaltung bieten konnte. Damit hatte sich das Kabuki innerhalb weniger Jahrzehnte vom Theater des Massenpublikums zur repräsentativen Theatergattung Japans gewandelt. Entsprechend stiegen seine Schauspieler von Ausgestoßenen aus der ständischen Gesellschaft zu Trägern der Hochkultur auf.

Neben den oben genannten Aspekten war es vor allem die Darstellung weiblicher Rollen durch männliche Schauspieler (*onnagata*), die von den Reformern als überholte Konvention und unangemessen für eine aufstrebende moderne Nation kritisiert wurde. Vielmehr hätte das japanische Theater erst dann seine „barbarischen“ Sitten überwunden und

⁵⁷ Suematsu Kenchō (1855–1920), ein hoher Beamter des Innenministeriums, hatte die Vereinigung noch im Jahr seiner Rückkehr vom Studium in Cambridge ins Leben gerufen. Ihre Ziele erläuterte er am 03.10.1886 in einer öffentlichen Ansprache (*Engeki kairyō ensetsu*), publiziert in 6 Artikeln der Zeitung *Jiji shinpō* (06.–12.10.1886; zugänglicher als Nachdruck unter Suematsu 1988 (1886): 35–62). *Engeki kairyōkai* geht 1888 in die soeben gegründete *Engei kyōfūkai* (Gesellschaft zur Besserung der aufführenden Künste) auf, die im Folgejahr in *Nihon engei kyōkai* (Japanische Gesellschaft für aufführende Künste) umbenannt wird. In diesem Rahmen werden unter anderem auch Tsubouchi Shōyō und der Literat Mori Ōgai (1862–1922) aktiv und erweitern den Fokus der Gesellschaft auf die Modernisierung von Tanz und Theater insgesamt. Zu *Engeki kairyōkai* siehe Kurata 1999: 260–283 und Komiya 1956: 215–224, dort auch zu den Folgevereinigungen (ebd.: 227f.).

⁵⁸ Bei der Planung dieses wichtigen Ereignisses waren neben Suematsu wohl auch Inoue Kaoru und Itō Hirobumi (damals *Kunai daijin*, Minister des Kaiserhofes) beteiligt. Details bei Kurata 1999: 275–283 und Komiya 1956: 224–227.

könne als kultiviert gelten, wenn Frauenrollen nicht länger durch Männer verkörpert würden.⁵⁹ Dabei stellte die Einführung von Schauspielerinnen durchaus keine unumstrittene Frage dar, wie aus Suematsus Ansprache zur Gründung der Gesellschaft für Theaterreform deutlich wird:

Bisher habe ich ausschließlich über die heutigen Schauspieler gesprochen, aber jetzt muss ich ein Wort zu einer Angelegenheit sagen, auf die Sie bereits gefasst sein werden und die die Leute vielleicht wundern wird. Das ist die Einführung von Schauspielerinnen. Im wahren Theater müssen Frauenrollen unbedingt von Schauspielerinnen dargestellt werden. Das Reformtheater wird deshalb selbstverständlich Schauspielerinnen einsetzen.⁶⁰

Konkrete Maßnahmen sprach Suematsu hier zwar nicht an, dennoch trug die Gesellschaft entscheidend dazu bei, dass die Frage der Schauspielerinnen zunehmend ins Blickfeld der Öffentlichkeit trat.⁶¹

Frauen waren aber auch vor der Gründung der Gesellschaft für Theaterreform im japanischen Theater aktiv. Bereits 1875 hatte eine Wandertruppe von Frauen mit *teriha-nō* bzw. *-kyōgen*⁶² – einer um 1850 in Ōsaka entstandenen Mischform aus Kabuki und Nō bzw. Kyōgen – großen Erfolg beim Tōkyōter Publikum. Die Auftritte fanden auf dem Gelände eines Tempels in Ryōgoku statt, damals eine übliche Praxis, sich der Kontrolle der Behörden zu entziehen.⁶³ Diese Gruppe unter Leitung von Hayashi Jusaburō (eines Mannes) war in wechselnder Besetzung bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts erfolgreich.⁶⁴ Die Mitglieder waren zumindest teilweise miteinander verwandt.⁶⁵ Presseberichte legen nahe, dass ein wesentlicher Aspekt der Aufführungen in den körperlichen Reizen der Mädchen und jungen Frauen gelegen haben mag, wie dies schon

⁵⁹ Tschudin 1995: 134.

⁶⁰ Suematsu 1988 (1886): 58f.

⁶¹ Details werden im Kontext des Nō-Theaters dargestellt (vgl. Kapitel 4.2.4.).

⁶² Zu *teriha-nō* bzw. *-kyōgen*, auch *imayō-nō* bzw. *-kyōgen*, siehe Kawatake 1960–1962, 4: 81 und 1: 207, Tonoda 1969 sowie Groemer 1998a.

⁶³ Mit dem schwindenden Einfluss des Shōgunats am Ende der Tokugawa-Zeit entstanden neben den lizenzierten Theatern kleine Truppen, die populäre Unterhaltung zu geringen Preisen anboten (Komiya 1956: 180).

⁶⁴ Die Zeitungen berichteten ausführlich (Kurata 1994: 478–488 sowie 1996: 474–481). Nach Tonoda (1969: 92) war dieselbe Truppe schon 1869 in Kanazawa aufgetreten. Jusaburō war ursprünglich Mitglied der Kanze-Schule (Tonoda 1969: 92).

⁶⁵ Dies geht aus einem biographisch gefärbten Beitrag über eine der Frauen hervor (Kurata 1996: 480). Hierzu außerdem Nonomura 1960a: 8 und Tonoda 1969: 94f.

beim *onna-sarugaku* der Fall war.⁶⁶ Seit der Gründung der Truppe soll Jusaburō – begeistert von den Fähigkeiten weiblicher Nō-Fans in Kumamoto – auf die Wirkung von Frauen gesetzt haben.⁶⁷ Im *teriha-nō* bzw. *-kyōgen* der Meiji-Zeit könnten Schauspielerinnen generell nicht unüblich gewesen sein, wie es Matsumoto⁶⁸ vermutet. In den Zeitungen wird neben der Schönheit der auftretenden Frauen jedoch ebenso die künstlerische Qualität ihrer Darbietungen als überragend (*gei mo sugurete*) hervorgehoben.⁶⁹ Auch wenn die weiblichen Mitglieder wohl die Hauptattraktion der Truppe darstellten, waren Männer gleichfalls an den Aufführungen beteiligt. Sie scheinen vor allem im Kyōgen aufgetreten zu sein, obwohl dieses ebenfalls von Frauen übernommen werden konnte.⁷⁰

In dieser Zeit erfreuten sich Aufführungen mit ausschließlich weiblicher Besetzung (*onna-shibai*) allgemein großer Beliebtheit. Der Begriff *onna-shibai* umfasste von Frauen gespieltes Theater aller Genres, bezeichnete aber vor allem das von Frauen getragene Kabuki in der Meiji-Zeit. Einige dieser Frauen hatten in der vorangegangenen Tokugawa-Zeit als so genannte *o-kyōgenshi* den weiblichen Mitgliedern der Daimyō-Haushalte Unterricht erteilt und dort auch Aufführungen gegeben. Mit dem Zusammenbruch des Gesellschaftssystems dieser Epoche verloren sie zwar eine wichtige Einkommensquelle, gleichzeitig eröffneten sich ihnen aber neue Möglichkeiten auf öffentlichen Bühnen.⁷¹ Eine dieser *o-kyōgenshi* war Ichikawa Kumehachi (1846?–1913)⁷², Schülerin von Ichikawa Danjurō IX. und bekannteste Repräsentantin des Frauen-Kabuki in der Moderne.⁷³ Ab 1893 verfügte sie über eine eigene Truppe, die *Misaki-*

⁶⁶ Man kann daher vermuten, dass sie *ohne* Maske (*hitamen*) aufgetreten sind (Kurata 1994: 485). Zum *onna-sarugaku* vgl. Kapitel 3.1.

⁶⁷ Kurata 1996: 479.

⁶⁸ Matsumoto 1941: 369.

⁶⁹ Kurata 1994: 488. Detaillierte Kritiken ebd.: 483f.

⁷⁰ Kurata 1996: 480f. sowie 1994: 488. Diese geschlechtsspezifische Aufgabenteilung war schon beim *onna-sarugaku* üblich (vgl. 3.1.). Ein Artikel der Zeitschrift Kitaguni von 1897 nennt namentlich 15 Mitglieder, darunter 7 Frauen (Kurata 1996: 478).

⁷¹ Zum *onna-shibai* siehe Kawatake 1960–1962, 1: 514; außerdem Kurata 1999: 326–231. Hakubutsukan Meijimura 1986: 76 führt auch Namen an.

⁷² In Tōkyō geboren, trainierte sie in der Kindheit *Nihon buyō* (japanischen Tanz) und war dann Schülerin von Iwai Hanshirō VIII. (1829–1882), dem populärsten *onnagata* im Tōkyō der Meiji-Restauration. Später war sie unter dem Namen Morizumi Kagetsu im *shinpa* („Theater im neuen Stil“, s.u.) aktiv (Ōzasa 1985: 482). Zu Kumehachi vgl. Kawatake 1960–1962, 1: 166 und Nojima 2002: 77. Ausführlicher bei Enchi 1977: 221–230. Dort finden sich auch Photos. Siehe auch Isaka 2006 und Edelson 2008.

⁷³ Leiter 1997a: 503 nennt weitere herausragende Kabuki-Spielerinnen dieser

za in Kanda.⁷⁴ Diese bestand ausschließlich aus Frauen, d.h. auch Männerrollen wurden von Frauen gespielt. Derartige Truppen erfreuten sich bis in die Anfangsjahre des Films großer Beliebtheit.⁷⁵ Ab 1894 leitete Kumehachi eine weitere Truppe, die *Asakusa-za*.

Die Trennung der Geschlechter in separate Truppen war in den Meiji-Jahren nicht unüblich. Denn nach den „Bestimmungen zur Kontrolle der Theater“ (*Gekijō torishimari kisoku*)⁷⁶ vom Februar 1882 bedurften Theatervorstellungen der behördlichen Genehmigung und diese wurde für gemeinsame Auftritte von Männern und Frauen lange nicht erteilt, auch wenn sie nicht explizit verboten worden waren. Dennoch müssen solche Aufführungen stattgefunden haben, die dann als Präzedenzfälle zum Wandel im Denken der Behörden beitrugen.⁷⁷ Jedenfalls bezog sich die entsprechende polizeiliche Verordnung von 1890 auf einen Genehmigungsantrag, den die Leitung der *Azuma-za*⁷⁸ (hier trat auch Kumehachi mit ihrer Truppe auf) bei den Behörden eingereicht hatte. Diese äußerten zwar durchaus Bedenken, wenn überkommene Darstellungstechniken des japanischen Theaters abgeschafft würden, entscheidend waren je-

Zeit. Auch in der Gegenwart sind Frauen als professionelle Darstellerinnen im Kabuki aktiv, wie das *Nagoya musume kabuki* (Nagoya Frauenkabuki) zeigt. Weitere Details finden sich auf der Homepage der Truppe, im Internet unter <http://mediazone.tcp-net.ad.jp/MISO/KABUKIKORYU/KABUKI/home.html> (Zugriff September 2010). Eine Fallstudie zu dieser Truppe und ihrem Vorläufer, dem Ichikawa Girls' Kabuki, bietet Edelson 2009.

⁷⁴ In Kanda Misakichō, Tōkyō (Ihara 1933: 696). Bereits im März 1885 hatte Kumehachi bei den Behörden vergeblich die Genehmigung für den Bau einer Bühne, die nur von Schauspielerinnen bespielt werden sollte, beantragt (Ihara 1933: 701).

⁷⁵ So wurde der Kabuki-Klassiker *Soga kyōdai kariba no akebono* (Morgendämmerung in den Jagdgründen der Soga Brüder) 1908 in rein weiblicher Besetzung verfilmt (Richie 2005: 31).

⁷⁶ Die einzelnen Richtlinien finden sich bei Ihara (1933: 452–455). Die Behauptung, dass Frauen 1877 durch die Änderung der „Regulierungen zur Kontrolle des Varieté-Theaters“ (*Yose torishimari kisokuhō*, abgedruckt bei Kurata 1980–1987: 1, 47f.) wieder offiziell auf japanischen Bühnen zugelassen worden seien, ließ sich nicht bestätigen (so zu finden z.B. bei Kawatake 1960–1962, 1: 515). Schauspielerinnen wurden in dieser Verordnung mit keinem Wort erwähnt. Im Gegenteil: Ihre Besteuerung lässt sich (zumindest implizit) als Zulassung werten (Mizuno 2003: 82).

⁷⁷ Bereits im Oktober 1883 wurden die Tänzerinnen in *Ise ondo koi no netaba* (Das Lied von Ise: das Schwert der Liebe) in der *Shintomi-za* mit Frauen besetzt. Sie mussten jedoch einen separaten Eingang benutzen, durften die Garderobe nicht betreten und kein Wort mit den männlichen Schauspielern wechseln (Ihara 1933: 701).

⁷⁸ Im Tōkyōer Stadtteil Asakusa Senzokumachi (Ihara 1933: 696).

doch die Sorge um das Japanbild im Ausland wie auch die Vorbildfunktion der dort üblichen Besetzungspraxis:

Dass sich Männer als Frauen oder Frauen als Männer kleiden ist eine außerordentliche Unsitte, über die sich die Ausländer seit langem lustig machen [...]. Über die Vor- und Nachteile [dieser Praxis; B.G.] lässt sich zwar schwer auf der Stelle entscheiden. [...] Ob die Geschlechter gemeinsam auftreten oder nicht überlassen wir ganz dem Leiter der [jeweiligen; B.G.] Theatertruppe. [...] In den Vorschriften wird der gemeinsame Auftritt der Geschlechter nicht ausdrücklich verboten, und außerdem treten im Theater aller westlichen Länder auch Schauspielerinnen auf.⁷⁹

Neben den bereits genannten Faktoren wird auch die Theaterreformbewegung zur Änderung im Verhalten der Behörden beigetragen haben.

Die Theaterreformbewegung hat wahrscheinlich auch das Engagement Ichikawa Danjurōs für die Ausbildung von Frauen als Darstellerinnen des Kabuki beeinflusst. So versuchte er neben seiner bekanntesten Schülerin Ichikawa Kumehachi auch seine Töchter Jitsuko und Fukiko als Kabuki-Spielerinnen zu etablieren. 1893 ließ er sie bei seinem Auftritt in *Kagami jishi* (Der Spiegel-Löwen-Tanz) in der *Kabuki-za* die Schmetterlinge tanzen.⁸⁰ Im Winter desselben Jahres erschienen die beiden mit einer weiteren Schülerin Danjurōs im neu geschriebenen Kabuki *Kinuta uchi* (Das Walkholz-Klopfen), und bei seinem Auftritt in *Musume Kagekiyo* (Weiblicher Kagekiyo) besetzte er die Rolle des Hitomaru wiederum mit einer seiner Töchter.⁸¹ Danjurō konnte eine Beteiligung von Frauen im Kabuki zwar nicht durchsetzen, seine herausragende Position in der Theaterwelt führte jedoch dazu, dass einige bekannte Kabuki-Schauspieler seinem Beispiel folgten und die ersten Frauen zuließen.⁸²

⁷⁹ Ihara 1933: 700. Nach der Aufhebung des impliziten Verbots fand die erste gemeinsame Aufführung von Schauspieler/-innen beiderlei Geschlechts in Tōkyō am 05.11.1891 statt (Komiya 1956: 316 und Kurata 1999: 335f.). Zu den ersten Veranstaltungen dieser Art vgl. Kurata 1999: 332–337.

⁸⁰ Ein Photo zeigt Takashima 1889: 23. Dort weitere Details auch zu anderen Kabuki-Spielerinnen.

⁸¹ Ihara 1933: 506. Außerdem Ōzasa 1985: 344.

⁸² So traten z.B. die Schwester von Ichikawa Sadanji II. (1880–1940) sowie die Tochter von Kawarasaki Gonnosuke VIII. (1863–1917) im Kabuki auf (Details bei Matsumoto 1980: 932–925). Dasselbe gilt für die Schwester von Bandō Mitsugorō VII. (1882–1961) (Komiya 1956: 316). Vgl. ebenso Brandon 1999: 23f. sowie Edelson 2008: 93. Eine genealogische Tabelle der Schauspielerinnen des Kabuki findet sich bei Hakubutsukan Meijimura 1986: 76.

Neben dem Kabuki waren Frauen auch in anderen Bühnengattungen mit Erfolg aktiv. Im japanischen Puppenspiel (*ningyō jōruri*) wurden ab dem Ende der 1870er Jahre konzertante Auftritte von Sängerinnen (*musume gidayū* oder *onna-gidayū*) zunehmend populär. Wichtige Repräsentantinnen des Genres kamen in den 1880ern aus Ōsaka bzw. Nagoya⁸³ nach Tōkyō und trugen dort wesentlich zur Blüte der Kunst der *onna-gidayū* bei. Sie übernahmen den formellen Bekleidungsstil ihrer männlichen Kollegen, d.h. *hakama* und *kataginu*.⁸⁴ Anfangs trugen einige der Frauen auch Kurzhaarschnitt, wodurch sie Männern zum Verwechseln ähnlich sahen.

Trotz herausragender künstlerischer Leistungen der *onna-gidayū* bestand ihre Attraktivität für das Publikum vor allem in der Zurschaustellung weiblicher Schönheit⁸⁵, die durch den Reiz des *crossdressing* und der damit verbundenen Übertretung sozialer Normen noch gesteigert wurde. Mit den Augen weiblicher Fans lassen sich ihre Auftritte aber auch als die Vision einer glitzernden Welt jenseits der häuslichen Pflichten der *ryōsai kenbo* lesen.⁸⁶ Um die Jahrhundertwende, auf dem Höhepunkt des Booms, nahmen herausragende Vertreterinnen des Genres wie Takemoto Ayanosuke I. (1875–1941) oder Toyotake Roshō (1874–1930)⁸⁷ einen Status ähnlich dem moderner Popstars ein. Die noch ausschließlich männlichen Studenten der großen Tōkyōer Universitäten organisierten sich in Fanclubs und strömten in Massen zu den Konzerten ihres jeweiligen Idols, das sie mit Zurufen anfeuerten. Ein Erlass des Kultusministers, der Studenten den Besuch von Auftritten der *onna-gidayū* verboten habe – wie häufig zu lesen ist – ist jedoch nicht nachweisbar.⁸⁸ Fanatische Fans waren aber Auslöser zahlreicher Skandale und trugen damit zum öffentlichen

⁸³ Mizuno 2003: 88ff. Für eine umfassende Untersuchung zum Thema siehe auch Coaldrake 1997.

⁸⁴ *Hakama* sind Rockhosen, *kataginu* ist ein die Schultern betonender Überwurf. Es ist unklar, wann genau diese Kleidungsform von den Sängerinnen des japanischen Puppenspiels übernommen wurde. Zumindest handelte es sich bei den *hakama* der *onna-gidayū* um die für Männer übliche Variante, nicht um die der Schulmädchen der Meiji-Zeit. Weitere Details zu Kleidung und Haarform der *onna-gidayū* bei Mizuno 2003: 225–243.

⁸⁵ Die Sänger/-innen sitzen gemeinsam mit den sie begleitenden Spieler/-innen der *shamisen* (einem dreisaitigen Saiteninstrument) auf der Bühne und tragen sowohl den Text der auftretenden Puppen als auch erzählende oder kommentierende Passagen vor.

⁸⁶ Hierin besteht eine interessante Parallele zum subversiven Potential des späteren Takarazuka (vgl. 4.1.4.).

⁸⁷ Zu Ayanosuke I vgl. Mizuno 2003: 92 und 94–99, zu Roshō ebd.: 119–125.

⁸⁸ Mizuno 2003: 114f.

Image der *onna-gidayū* als *femme fatale* bei, die vor allem die männliche Jugend ins Verderben führe.⁸⁹

Ähnlich ambivalent wurden auch die ersten Schauspielerinnen der zeitgenössischen, durch den Kontakt mit dem westlichen Ausland entstandenen Bühnengattungen von der Öffentlichkeit wahrgenommen. Das „Theater im neuen Stil“ (*shinpa*) entwickelte sich in den späten 1880er Jahren als ein Versuch, außerhalb des Kabuki ein am westlichen Modell geformtes, modernes japanisches Theater zu schaffen.⁹⁰ Die weiblichen Rollen wurden zunächst ausschließlich von *onnagata*, den weiblichen Rollenspezialisten des Kabuki, übernommen. Die Kawakami-Truppe, bekannteste Vertreterin des *shinpa*, brach zwar nicht völlig mit dieser Praxis, setzte aber in Abhängigkeit von der jeweiligen Rolle gezielt Schauspielerinnen ein.⁹¹ Kawakami Sada Yakko (1872–1946)⁹², neben ihrem Mann Otojirō (1864–1911) die herausragende Schauspielerin der Gruppe, war wegbereitend für spätere Generationen von Frauen auf der japanischen Bühne. Als ehemalige Geisha war sie auf mehreren Auslandstourneen, die sie seit 1899 in die USA und nach Europa geführt hatten, zum gefeierten Star des japanischen Theaters reüssiert.⁹³ Für den japanischen Teil des Publikums dagegen waren diese Vorstellungen als ein „Pseudo-Kabuki“ verpönt, das Japan vor den Augen des Auslandes desavouiert hätte. Ab 1908 übernahm sie dann die Leitung der neu gegründeten Kaiserlichen Schauspielerinnenschule (*Teikoku joyū yōseijo*)⁹⁴, der ersten für Frauen in Japan. Welche Ablehnung der Beruf der Schauspielerin in dieser Zeit hervorrief, zeigt der berühmte Fall Mori Ritsuko (1890–1961),

⁸⁹ 1900 startete die für ihre reißerische Berichterstattung bekannte Zeitung *Yorozu chōhō* eine Kampagne unter dem Titel „*Musume gidayū arashi. Seinen no fuhai*“ (Bedrohung durch *musume gidayū* – *Musume gidayū* führen die Jugend ins Verderben). Details hierzu und zum Bild der *onna-gidayū* in der Öffentlichkeit bei Mizuno 2003: 110–114).

⁹⁰ *Shinpa* ist die geläufige Abkürzung für *shinpageki*. Der Begriff „Theater im neuen Stil“ wurde dabei in Gegenüberstellung zum Kabuki geprägt, das den „alten Stil“ (*kyūha*) repräsentierte (Ortolani 1990: 218). Eine Monographie zum *shinpa* bietet Hagi'i 1984.

⁹¹ Ortolani 1990: 223. Das Theater Kawakamis nimmt, präziser definiert, bereits eine Position zwischen *shinpa* und *shingeki* (das moderne japanische Theater, s.u.) ein (Kano 2001: 57f.).

⁹² Zu Sada Yakko vgl. Kano 2001 und Yamaguchi 1993.

⁹³ Pantzer 2005 bietet eine materialreiche Untersuchung der Europa-Tournee 1901/02.

⁹⁴ Zum *Teikoku joyū yōseijo* vgl. Matsumoto 1980: 936f. und 943f. sowie Ōzasa 1985: 58ff. Hier lehrte unter anderem die bereits erwähnte Ichikawa Kumehachi. Hakubutsukan Meijimura 1986: 77 gibt eine Aufstellung der Schülerinnen des Instituts.

einer Absolventin des ersten Jahrgangs der Kaiserlichen Schauspielerinnenschule und später eine herausragende Repräsentantin des *shinpa*. Ihr Bruder beging Selbstmord, nachdem er die üble Nachrede seiner Mitschüler nicht mehr ertragen konnte und ihre Mädchenoberschule entfernte ihren Namen aus dem Verzeichnis der Absolventinnen.⁹⁵

Parallel zum *shinpa* entwickelte sich ab 1909 auf der Grundlage westlicher Bühnenwerke das moderne japanische Theater (*shingeki*)⁹⁶ heraus. Tsubouchi Shōyō (1858–1933) – Begründer der japanischen Theaterforschung und berühmter Übersetzer der Werke Shakespeares – hatte entscheidenden Anteil an diesem Prozess. Nachdem er 1906 die „Literarische Gesellschaft“ (*Bungei kyōkai*) als Studiengruppe für moderne westliche Literatur gegründet hatte, entwickelte sich diese ab 1909 zu einer bedeutenden Ausbildungsstätte des modernen Theaters. Zukünftige Schauspieler und Schauspielerinnen rekrutierten sich aus Studierenden verschiedener Hochschulen, darunter auch die ersten Studentinnen. Damit war nur ein Jahr nach Eröffnung der Kaiserlichen Schauspielerinnenschule ein weiteres Institut entstanden, das Frauen die Ausbildung zur Schauspielerin ermöglichte. In ihrem koedukativen Charakter stellte die „Literarische Gesellschaft“ jedoch eine der ersten ihrer Art in Japan dar.⁹⁷

Eine der Methode Tsubouchis entgegengesetzte Strategie verfolgte Osanai Kaoru (1881–1928), Gründer des Freien Theaters (*Jiyū gekijō*) und weitere zentrale Gestalt in der Entwicklung des *shingeki*. Anstatt Laien zu Profis auszubilden, schulte er professionelle Kabuki-Spieler in den Darstellungstechniken des modernen Theaters, d.h. Frauen wurden auch weiterhin von *onnagata* verkörpert. Erst im 1924 gegründeten *Tsukiji shōgekijō* („Kleines Theater in Tsukiji“) widmete sich Osanai dann auch intensiv dem Training von Schauspielerinnen.⁹⁸

Die Frage der Schauspielerinnen blieb – sowohl als theaterästhetisches Problem wie auch auf gesellschaftspolitischer Ebene – ein kontrovers

⁹⁵ Toita 1980: 10. Zu Mori siehe ebd.: 38–55.

⁹⁶ Das moderne, japanische Theater basierte zu dieser Zeit vor allem auf der Übernahme zeitgenössischer, westlicher Werke, die in japanischer Übersetzung gespielt wurden. In den Anfangsjahren wurden weibliche Rollen auch im *shingeki* (wie im oben dargestellten *shinpa*) noch häufig von *onnagata* übernommen, da Schauspielerinnen fehlten.

⁹⁷ Zur Rolle der *Bungei kyōkai* und der Heranbildung von Schauspielerinnen allgemein vgl. Matsumoto 1980: 921–960, Ōzasa 1985: 71–92 und Powell 2002: 25–29. Hakubutsukan Meijimura 1986: 77 führt die Namen der hier ausgebildeten Schauspielerinnen an.

⁹⁸ Osanai 1914 beschreibt seine Haltung zur Frage der *onnagata*. Zum Theater Osanais und seiner Ausbildungsmethode vgl. Ōzasa 1985: 93–135 und Morinaga 1999.

diskutiertes Thema.⁹⁹ Selbst nach dem Auftreten der ersten Schauspielerinnen wurden Frauenrollen (sowohl im *shinpa* als auch im *shingeki*) häufig mit *onnagata* besetzt. Ähnlich war die Situation im frühen japanischen Film.¹⁰⁰ Umgekehrt waren frühe Schauspielerinnen wie Sada Yakko in ihrer Darstellung von Frauenrollen noch ganz der Tradition der Geisha verhaftet, die den *onnagata* imitiert.¹⁰¹ Erst die herausragende Bühnenpräsenz von Matsui Sumako (1886–1919)¹⁰², der ersten Schauspielerin des modernen japanischen Theaters (*shingeki*) und Schülerin Tsubouchi Shōyōs, führte zum Durchbruch von Frauen auf der modernen japanischen Bühne. Aber auch Matsui Sumako begegneten die mit der Imago der „Neuen Frau“ verknüpften Vorurteile, wenn sie in den Medien aufgrund ihres als skandalös empfundenen Privatlebens als eine solche diffamiert wurde. In den Augen der Öffentlichkeit verkörperte sie diese Rolle also nicht nur in den Werken zeitgenössischer westlicher Dramatik, sondern auch jenseits der Bühne.¹⁰³ Damit kommt in der Person der Schauspielerin die Frage nach der Stellung der Frau in der Gesellschaft exemplarisch zum Ausdruck. Gleichzeitig blieben Schauspielerinnen in der Imagination des Publikums dem Milieu der Geisha verhaftet, und noch die erste Generation von Schauspielerinnen des „Theaters im neuen Stil“ (*shinpa*) stammte weitgehend aus diesem Umfeld. Die gesellschaftliche Stellung der Schauspielerinnen war zu Beginn des 20. Jahrhunderts also äußerst ambivalent: Einerseits zentraler Faktor innerhalb des japanischen Modernisierungsdiskurses, galten sie andererseits als Bedrohung der öffentlichen Moral.

⁹⁹ Details werden im Zusammenhang mit dem Nō-Theater dargestellt (vgl. Kapitel 4.2.4.).

¹⁰⁰ Richie (2005: 35) berichtet von einer Großdemonstration von *onnagata* gegen die weibliche Konkurrenz im Jahr 1922. Um diese Zeit wurden die letzten Filme mit *onnagata* in Frauenrollen gedreht.

¹⁰¹ Kano 2001: 224.

¹⁰² Zu Matsui Sumako siehe Kano 2001 und Kawamura 2006, außerdem Powell 1975.

¹⁰³ Vgl. Ikeuchi 2000. Wie untrennbar Bühnendarstellung und Privatleben einerseits sowie frühe Frauenbewegung und die Auftritte der ersten Schauspielerinnen andererseits im öffentlichen Diskurs miteinander verbunden waren, zeigt die Diffamierung der Seitōsha als „Nora-Training-Institut“ (Kano 2001: 197).

4.1.4. FORTSCHRITT ODER RÜCKSCHRITT?

DIE DARSTELLUNG VON GESCHLECHT IM THEATER

Auch in seinen Auswirkungen auf die Darstellung von Geschlecht wider setzt sich die Einführung von Schauspielerinnen einer eindeutigen Bewertung. Auf der gesellschaftlichen Ebene führte die Einführung von Schauspielerinnen zu einer deutlichen Erweiterung weiblicher Lebensentwürfe. Die Verdrängung der *onnagata* aus *shinpa* und *shingeki* stellte aber nicht nur eine an westlichen Vorbildern orientierte „Modernisierung“ dar, sie war vielmehr mit der völligen Abkehr von den bisher gültigen Repräsentationstechniken von Geschlechterrollen im japanischen Theater verbunden. Denn die Naturalisierung beschränkte die zahlreichen Varianten der Darstellung von Geschlecht auf eine einzige, zur Norm erhobenen Form, die auf der Grundlage eines als Dualität konzipierten Geschlechtermodells basierte.¹⁰⁴ Entsprechend essentialistische Vorstellungen von der Darstellung von Weiblichkeit finden sich in den Diskursen um die Einführung von Schauspielerinnen. Befürworter wie Gegner einer Zulassung von Frauen auf der Bühne argumentierten mit der „Natürlichkeit“ des weiblichen Körpers, die eine Darstellung weiblicher Rollen zur Voraussetzung habe oder im Gegenteil dieser gerade im Wege stehe, wie später am Beispiel des Nō-Theaters gezeigt werden soll.

Langfristig schlugen das Kabuki und das moderne Theater gegensätzliche Wege ein. Während das Kabuki nach einer kurzen Phase der Experimente wieder ausschließlich *onnagata* für weibliche Rollen einsetzte¹⁰⁵, etablierte das moderne Theater die Naturalisierung von Geschlechterrollen als Norm. Diese setzte sich jedoch nur langsam durch. In den Anfangsjahren von *shinpa* und *shingeki* sowie im frühen Film wurden Frauenrollen noch weitgehend von *onnagata* übernommen. Umgekehrt orientierten sich einerseits die ersten Schauspielerinnen, viele von ihnen ehemalige Geisha, an den Darstellungskonventionen des *onnagata*. Gleichzeitig waren Hosenrollen nicht unüblich. So bildete *crossdressing* einen wesentlichen Reiz der Auftritte Sada Yakkos.¹⁰⁶ Und Ichikawa Kumechachi hatte als Schülerin Danjūrōs sowohl dessen Stil der Darstellung männ-

¹⁰⁴ Butler 1990, 1991, 1995 und 1997. Dolan 1992 wendet Butlers Theorien auf theatrale Phänomene an. Einen Überblick über die Anwendungsmöglichkeiten der Kategorie Geschlecht in der Theaterwissenschaft gibt Röttger 2005.

¹⁰⁵ Dennoch existieren Ausnahmen wie das bereits erwähnte *Nagoya musume kabuki*. Interessanterweise werden auch dort sämtliche Rollen durch Darsteller/-innen desselben Geschlechts repräsentiert, nur handelt es sich dabei um Frauen.

¹⁰⁶ Kano 2001: 106.

licher Heldenrollen (*tachiyaku*) studiert, wie sie auch die Techniken des *onnagata* bei Hanshirō erworben hatte. Darüber hinaus war sie selbst wiederum ein Vorbild für bekannte männliche Frauendarsteller des *shinpa*.¹⁰⁷

Das *crossdressing* von Schauspielerinnen entwickelte die 1913 von Kobayashi Ichizō (1873–1957) gegründete Takarazuka Revue dann zu ihrem wesentlichen Charakteristikum.¹⁰⁸ Kobayashi setzte die Revue als geschickte Marketingstrategie seiner Eisenbahnlinie ein. Der Zeitpunkt war günstig: Frauen auf der Bühne waren noch ungewöhnlich genug, um das Interesse des Publikums zu wecken. Auch traf er mit seiner Besetzungspolitik den Trend einer Zeit, in der Fragen der Genderambivalenz mit großem Interesse diskutiert wurden.¹⁰⁹ Gleichzeitig sorgte Kobayashi für den guten Ruf seiner Schützlinge, denn Schauspielerinnen haftete noch immer der Verdacht des moralisch Fragwürdigen, sozial Devianten an. Die Ausbildung der Takarasiennes, mit militärischem Drill und Kontrolle betrieben, orientierte sich deshalb am Leitbild der *ryōsai kenbo*¹¹⁰, wobei Kobayashi die Rolle des autoritären Vaters übernahm. Entsprechend schieden die jungen Mädchen mit ihrer Verheiratung aus der Truppe aus, denn als Mitglied des Takarazuka sollten sie Jungfräulichkeit und Konformität mit herrschenden Geschlechterrollen repräsentieren. Dies galt gerade auch für die Darstellerinnen männlicher Rollen (*otokoyaku*).¹¹¹ Zwar sah Kobayashi im Takarazuka das aktuelle Pendant zum Kabuki.¹¹² Im Gegensatz zu den *onnagata*, die (aus männlicher Perspektive) ein Ideal von Weiblichkeit verkörpern, sollten die *otokoyaku* des Takarazuka jedoch kein Gegenbild zu zeitgenössischen Männlichkeiten entwerfen. Ihre Aufgabe bestand vielmehr in der Bestätigung des hegemonialen Modells. Darüber hinaus machte sie – in den Augen Kobayashis – gerade dieses

¹⁰⁷ Hagi'i 1984: 184.

¹⁰⁸ Im Takarazuka werden sämtliche Rollen durch Frauen verkörpert. Robertson 1998 und Ueda 1974 sind einschlägige Untersuchungen. Kobayashi war Besitzer der Hankyū-Eisenbahnlinie und diverser Kaufhäuser, später war er auch in der Politik aktiv (Ueda, Nishizawa, Hirayama, Ikuro und Miura 2002: 777).

¹⁰⁹ Die entsprechenden Diskurse der Taishō-Zeit werden von Roden 1990 analysiert.

¹¹⁰ Zu den Schauspielerinnen des Takarazuka als *ryōsai kenbo* bzw. ihre Widerständigkeit gegenüber diesem Rollenvorbild vgl. Robertson 1998: 14, 16 und 67 bzw. 84f.

¹¹¹ Die Bedeutung der Termini *otokoyaku* und *musumeyaku* (das weibliche Rollenfach im Takarazuka) im Vergleich zum Kabuki hat Robertson (1998: 14–18) analysiert.

¹¹² Kobayashi 1961: 512–515.

Nachempfinden der männlichen Rolle zu idealen Heiratskandidatinnen.¹¹³

Folgt man der offiziellen Selbstdarstellung des Genres, stellt das Takarazuka einen deutlichen Rückschritt gegenüber den Errungenschaften der *atarashii onna* und dem Beruf der Schauspielerin als Inbild eines selbstbestimmten weiblichen Lebensweges dar. Gleichwohl wurde die Revue von Anfang an sowohl von den Takarasiennes selbst als auch ihren Fans als Bühne zur Übertretung des normierten Rollen- und Sexualverhaltens beider Geschlechter genutzt. Dies gilt vor allem für die Wahrnehmung der *otokoyaku*. Denn nicht nur aus der Perspektive weiblicher Fans lassen sich ihre Bühnendarstellungen als Entwürfe alternativer Männlichkeiten lesen.¹¹⁴ Männlichen Fans bieten sie eine Folie für homoerotische Phantasien innerhalb des als heterosexuell gesetzten Rahmens, was ebenso für das weibliche Publikum gilt. Für dieses ist der Reiz der *otokoyaku* vor allem mit ihrem Ausbruch aus den engen Grenzen der herrschenden weiblichen Genderrolle jenseits der Bühne verbunden. Aber selbst die Repräsentation stereotyper Weiblichkeit der *musumeyaku* birgt subversives Potential, wenn sie Teilen des männlichen Publikums als Vorbild zum *crossdressing* dient.¹¹⁵

4.2. DAS NŌ-THEATER ALS MODERNE THEATERGATTUNG: DAS AUFTRETEN DER ERSTEN NŌ-SPIELERINNEN VOR DEM HINTERGRUND ZEITGENÖSSISCHER DISKURSE ÜBER GESCHLECHT UND NATION

4.2.1. KRISE UND NEUBEGINN DES NŌ-THEATERS AM ANFANG DER MEIJI-ZEIT

Im Verlauf des Modernisierungsprozesses waren neben den im vorangegangenen Kapitel dargestellten Aspekten auch das Nō-Theater und seine Aufgabe innerhalb der Gesellschaft (in Analogie zu anderen Theatergattungen¹¹⁶) einer politisch motivierten Umdeutung unterworfen. Die mit der Meiji-Restauration verbundenen gesellschaftlichen Umwälzungen hatten das Genre in eine existenzielle Krise gestürzt, denn der Zusammenbruch des sie fördernden Shōgunats beraubte die Nō-Spieler der gewohnten finanziellen Sicherheit.¹¹⁷ Viele verarmten, suchten nach neu-

¹¹³ Kobayashi 1961: 467.

¹¹⁴ Dies erkannte offensichtlich auch die japanische Regierung, die 1939 öffentliche Auftritte des Takarazuka verbot (Robertson 1998: 86).

¹¹⁵ Robertson 1998: 198 und 82.

¹¹⁶ Vgl. die Kapitel 4.1.1. und 4.1.3.

¹¹⁷ Bis zum Anfang der Meiji-Zeit erhielten Nō-Spieler staatliche Stipendien in Form von Reiszuteilungen (*haitōmai*; vgl. 3.2.). Diese wurden im November

en Einkommensquellen oder mussten gar Masken und Kostüme aus dem Familienbesitz veräußern. Das bekannteste Beispiel ist wohl Hōshō Kurō (1837–1917)¹¹⁸ – später neben Umewaka Minoru I. (1828–1909)¹¹⁹ und Sakurama Banma (1835–1917)¹²⁰ einer der drei Starschauspieler der Epoche (*Meiji sanmeijin*) –, der sich mit wenig Erfolg als Händler und Bauer durchzuschlagen versuchte. Andere experimentierten mit neuen populären Theaterformen, die Elemente von Nō und Kabuki verbanden.¹²¹

Der Fortbestand des Nō war akut bedroht, als herausragende Persönlichkeiten seinen Wert als Repräsentant japanischer Hochkultur auf dem internationalen Parkett erkannten. Auch wenn Theater im Bericht Kumes zur Iwakura-Mission¹²² nur eine untergeordnete Rolle spielte, war den Teilnehmern die Bedeutung des Theaters (vor allem der Oper) an europäischen Höfen nicht entgangen. Die dort gesammelten Erfahrungen schufen die Grundlage für das spätere Engagement Iwakura Tomomis für den Erhalt und die Förderung des Nō-Theaters. Denn die Mission bot den Teilnehmern die Gelegenheit, ihre Haltung gegenüber dem Nō-Theater grundlegend zu revidieren. So schrieb Kume 1911, mittlerweile die rechte Hand Iwakuras bei der Förderung des Nō, in einer seiner zahlreichen Abhandlungen über diese Theatergattung:

Offen gesagt, ich hatte kaum Interesse am Nō, bis mir im Ausland auffiel, wie sehr das Theater dem Nō glich. [...] Als ich dann in den europäischen Palästen die großartigen Opernhäuser sah, habe ich zutiefst die Notwendigkeit für ein Nationaltheater [*kokumin goraku*, wörtlich: eine Unterhaltung (d.h. hier Theater) für die Staatsangehörigen; B.G.] gespürt.¹²³

1871 als eine von zahlreichen Maßnahmen zur Sanierung des Staatshaushaltes abgeschafft (Kurata 2000: 15f.). Zum Nō in der Meiji-Zeit vgl. Omote und Amano 1987, 1: 158–166, Furukawa 1969a sowie Ikenouchi 1992 (1925), Bd. 2, außerdem Kobayashi 2005.

¹¹⁸ Zu Hōshō Kurō und seinen Gedanken zum Nō vgl. Oshikiri 2005. Siehe auch Nishino und Hata 2006: 398.

¹¹⁹ Die Rolle Umewaka Minorus im Nō der Meiji-Zeit beschreibt Miura 2005. Vgl. Nishino und Hata 2006: 365.

¹²⁰ Details bei Nishino und Hata 2006: 385.

¹²¹ Wie z.B. dem *azuma-nō* bzw. *-kyōgen* oder ähnlichen Genres (vgl. 4.1.3.). Eine ausführliche Beschreibung der Lebensumstände von Nō-Spielern in der frühen Meiji-Zeit gibt Ikenouchi 1992(1925), 2: 2–39 und 282–349.

¹²² Zu Kume Kunitake, der Iwakura-Mission und Iwakura Tomomi vgl. Kapitel 4.1.1.

¹²³ Kume 1991 (1911): 78. Zuerst erschienen in *Nōgaku* 9, 7: 1–7 (Juli 1911).

Iwakura hatte entscheidenden Anteil daran, dass – ausgehend vom Kaiserhaus – die oberen Gesellschaftsschichten wieder Interesse am Nō entwickelten. So organisierte er 1876 in seiner Privatresidenz das erste *ten-ran-nō* (Nō-Aufführungen in Anwesenheit des Tennō) der neuen Epoche.¹²⁴ In der Folge wurde es unter japanischen Adelligen üblich, bei kaiserlichen Besuchen Nō zu geben.¹²⁵ Als die Kaiserinwitwe Eishō (1833–1897) – neben Iwakura die bedeutendste Patronin des Nō der Meiji-Zeit – 1878 im Aoyama-Palast eine Nō-Bühne errichten ließ, war wahrscheinlich auch Iwakura an den Planungen beteiligt.¹²⁶

Gleichzeitig trugen Nō-Aufführungen aus Anlass von Japanaufenthalten hoher ausländischer Würdenträger entscheidend zur Aufwertung der Gattung bei.¹²⁷ Dies galt insbesondere für den Aufenthalt des ehemaligen US-Präsidenten Ulysses S. Grant (1822–1885), der 1879 neben dem Kabuki auch das Nō besuchte.¹²⁸ Nach japanischen Berichten soll Grant, wahrscheinlich im Umfeld dieser Vorstellungen, nicht nur allgemein zum Erhalt der aufführenden Künste aufgerufen haben¹²⁹, sondern das Nō gegenüber Iwakura als das „Japan eigentümliche Musiktheater“ („*Kikoku ni wa koyū no ongaku ariya.*“) bezeichnet haben.¹³⁰ Bereits am 19.07.1879, wenige Tage nach der Aufführung, trafen die beiden Staatsmänner wie-

¹²⁴ Neben Umewaka Minoru und Hōshō Kurō traten auch adlige Laien wie Maeda Toshika und Maeda Nariyasu auf. Furukawa 1969a: 15ff. gibt das vollständige Programm vom 04.–06.04.1876. Zum Tennō als Symbol des nationalen Fortschritts in der Meiji-Zeit vgl. Kapitel 4.1.1.

¹²⁵ Takemoto 1995: 492.

¹²⁶ Kobayashi 2005: 188f. Die Eröffnung der Bühne am 05.07.1878 stellte nach 17 Jahren die erste Nō-Aufführung im Kaiserhaus dar (Kurata 2000: 17). Aus diesem Anlass gewährte die Kaiserinwitwe einigen ausgewählten Nō-Spielern auch finanzielle Unterstützung. Details sowie das vollständige Programm finden sich bei Furukawa 1969a: 23f. Zur Bedeutung des Kaiserhauses für das Nō der Meiji-Zeit vgl. Ikenouchi 1992 (1926), 2: 59–88.

¹²⁷ Als einer der ersten, wahrscheinlich im Dezember 1868, sah der englische Diplomat Ernest M. Satow Nō und Kyōgen auf der Bühne der Kongō-Schule (Kobayashi 2005: 186). Während der Meiji-Zeit wurden über 20 Nō-Vorstellungen für ausländische Staatsgäste organisiert (Kagaya 2005: 226, vgl. auch Kagaya 2000).

¹²⁸ Die genannte Nō-Vorstellung für den Ex-Präsidenten organisierte Iwakura am 08.07.1879 in seiner privaten Residenz (Programm bei Furukawa 1969a: 25). Kurata 2000 führt das Engagement Iwakuras für das Nō im Wesentlichen auf diesen Besuch zurück und misst der Iwakura-Mission kaum Bedeutung bei. Takemoto 1995 sieht dagegen den Prozess der Nationsbildung (*kokka kensetsu*) sowie den als Gegenbewegung zur allgemeinen Verwestlichung aufkommenden Nationalismus als wesentliche Faktoren an. Zu Grants Besuch des Kabuki vgl. Kapitel 4.1.3.

¹²⁹ Ikenouchi 1992 (1926), 2: 57.

¹³⁰ Iwakura 1968 (1906): 626f.

der zusammen, um sich über Maßnahmen zu beraten. Iwakura engagierte sich in der Folge noch intensiver für den Erhalt des Nō. Auf seine Initiative wurde 1881 die Vereinigung *Nōgakusha* (Nō-Gesellschaft) gegründet, die erste, die sich die Förderung des Genres zur Aufgabe machte und auch eine eigene Bühne für Aufführungen aller Schulen errichten ließ.¹³¹ In diesem Umfeld wurde auch nach einem für die neue Zeit passenden Namen gesucht, denn der bisher geläufige Terminus *sarugaku* war allzu eng mit der Vorstellung eines höfischen Kammerspiels des Shōgun (*shikigaku*) verbunden. Der aktuelle Begriff Nō (jp. *nōgaku*, Nō-Theater) wurde in Anlehnung an die westliche Oper gewählt, auf deren gesellschaftliche Reputation das Genre Anspruch erhob.¹³² Mit dem Namen des Verbandes verbreitete sich die neue Genrebezeichnung auch im allgemeinen Sprachgebrauch.

Der Neuaufbruch des Nō nach den Krisenjahren der Meiji-Restauration wurde durch eine rege Bautätigkeit von Nō-Bühnen unterstützt. Bei den Bauherren handelte es sich zuerst vor allem um bedeutende Nō-Spieler, die kleine Bühnen für den Eigenbedarf errichteten. Später wurden diese zumindest teilweise zu Spielstätten ihrer Schule ausgebaut.¹³³

¹³¹ Unter den Gründungsmitgliedern, hauptsächlich Adlige und ehemalige Samurai, befanden sich neben Iwakura bekannte Förderer des Nō wie Maeda Toshika, Maeda Nariyasu und Bōjō Toshitada; ebenso war Kume hier aktiv. Das zugehörige Theater, *Shiba nōgakudō*, wurde am 16.04.1881 in Anwesenheit der Kaiserinwitwe und 200 Mitgliedern des Hochadels feierlich eröffnet. Die Aufführungen erstreckten sich über drei Tage, neben Umewaka Minoru, Hōshō Kurō und Sakurama Banma tanzten weitere herausragende Nō-Spieler der Zeit (Programm und vollständige Mitgliederliste bei Furukawa 1969a: 27–31). Zu *Nōgakusha* und ihren Nachfolgeorganisationen siehe Ikenouchi 1992 (1926), 2: 89–242.

¹³² Shirane und Suzuki 1999: 23f. Bis zu diesem Zeitpunkt war japanisch *nō* (Talent, Begabung, Fähigkeit) Oberbegriff für verschiedene Genres wie *ennen no nō*, *denzaku no nō* oder *sarugaku no nō* (Nihon kokugo daijiten 2000–2002, 6: 220f.). Nach Omote und Amano 1987: 157 wurde der Begriff *nōgaku* ab etwa 1879 bewusst als gemeinsame Bezeichnung für Nō und Kyōgen verwendet. Diese Praxis geht wahrscheinlich auf einen Vorschlag von Maeda Nariyasu (1811–1884, ehemals Feudalherrscher der Provinz Kaga, einem Teil der heutigen Präfektur Ishikawa, und Gründungsmitglied von *Nōgakusha*) zurück. Zu den Diskussionen um die Namensgebung unter den Gründungsmitgliedern der Vereinigung vgl. Takemoto 1995: 501f.

¹³³ Zwischen 1865 und 1901 ließen allein Umewaka Minoru (Kanze-Schule), Matsumoto Kintarō (Hōshō-Schule), Kanze Kiyokado (Kanze-Schule) und Kita Roppeita (Kita-Schule) in Tōkyō 5 Neubauten errichten (Details bei Kobayashi 2005: 186f. und 193). 1902 verlegte die ehemalige *Nōgakusha* (seit 1896 *Nōgakukai*) aufgrund mangelnder Auslastung ihre Bühne in den Yasukuni Schrein (*Kudan nōgakudō*). Vgl. Omote und Amano 1987: 162.

Gegen Ende der Meiji-Zeit entstanden dann auch – in Anlehnung an die Praxis der Feudalherren der vorangegangenen Tokugawa-Zeit – Bühnen in Privatresidenzen einiger wohlhabender Laien aus Adel oder Großindustrie (*zaibatsu*)¹³⁴, auf denen die Hausherrn selbst, gemeinsam mit ihren Lehrern und Freunden, ihrem luxuriösen Zeitvertreib nachgehen konnten.

Parallel dazu unternahm ein kleiner Kreis von Enthusiasten den Versuch, das Nō – gegenüber dem Rivalen Kabuki – als Nationaltheater Japans (*kokugaku*) zu etablieren.¹³⁵ Dabei erfuhr die Rolle des Nō für die Modernisierung des japanischen Kulturlebens durchaus gegensätzliche Bewertungen im Diskurs der Zeit. So sprach Tsubouchi Shōyō¹³⁶, zentrale Gestalt innerhalb der Theaterreformbewegung der Meiji-Zeit, der Gattung kaum Zukunftschancen zu. In seinen *Thesen zum neuen Musiktheater* (*Shingakugekiron*) betonte er 1904 zwar wiederholt die zentrale Bedeutung des Theaters für eine Kulturnation¹³⁷, das Nō bewertete er jedoch als eine rein museale, nicht reformfähige Theatergattung von geringem Unterhaltungswert, auch wenn er dessen Qualität durchaus anerkannte:

Wenn ich werten soll, haben wir denn überhaupt heutzutage ein wahrlich interessantes Musiktheater? Das Nō ist zwar vornehm und elegant, aber eigentlich ein Produkt des Geschmacks vergangener Zeiten. [...] Zugegeben, es kann das Herz erfreuen, aber eigentlich richtet es sich nur an die Oberschicht: an Aristokraten und Intellektuelle. Und wenn Ausländer das Nō so oft loben, so doch nur als exotisches Literaturprodukt, antiquarisches Objekt oder vielleicht als Quelle der Belehrung. Man erfreut sich daran wie an einem erlesenen Kleinod.¹³⁸

In den Augen Tsubouchis war es vielmehr das Kabuki, das das Potential für ein modernes Nationaltheater besaß. Die Reaktion folgte in einem Artikel Ikenouchi Nobuyoshis (1858–1934)¹³⁹ in der Zeitschrift *Nōgaku*. Ikenouchi erschien im Gegenteil das seiner Auffassung nach vulgäre Kabuki als japanisches Nationaltheater wenig geeignet. Das Nō habe

¹³⁴ Darunter 1910 die des bereits mehrfach erwähnten Maeda-Clans oder 1908 die des bekannten Mitsui-Konzerns (Itō 1997: 76). Das Verhältnis von *zaibatsu* und Nō untersucht Beppu 2005 u. a. am Beispiel von Mitsui.

¹³⁵ Zum Konzept der Nationalkultur und ihrer Bedeutung in der Meiji-Zeit siehe Kapitel 4.1.1.

¹³⁶ Zu Tsubouchi Shōyō vgl. die Kapitel 4.1.3. und 5.2.

¹³⁷ Tsubouchi 1977 (1904): 506.

¹³⁸ Tsubouchi 1977 (1904): 507f., zitiert in der Übersetzung von Scholz-Cionca und Oshikiri 2004: 25.

¹³⁹ Zu Ikenouchi Nobuyoshi vgl. die Kapitel 1.2., 2.3. sowie 4.2.4.

dagegen in seiner langen Geschichte seinen einzigartig japanischen Charakter bewahrt, was gleichzeitig seine andauernde Aktualität belege, so dass dem Genre die führende Rolle innerhalb der Modernisierung des Theaters zukäme.¹⁴⁰ Auch wenn sich Ikenouchi durchaus des Problems bewusst war, wie das Nō gleichzeitig aktualisiert werden und doch seine überlieferte Form bewahren könne¹⁴¹, endete sein Beitrag doch in dem folgenden Aufruf an die Nō-Welt:

Jetzt ist für alle die Zeit gekommen, sich mit allergrößter Kraft einzusetzen, um dieses unser Nō für immer und ewig in den Status einer nationalen Kunst zu erheben.¹⁴²

Ähnlich argumentierte auch Kume Kunitake, der die Ziele Ikenouchis teilte. Nach Vergleich der japanischen Theatergattungen war es in seinen Augen das Nō-Theater, das den japanischen Nationalcharakter in besonderem Maß zum Ausdruck bringe und deshalb die Position eines Nationaltheaters einnehmen müsse:

Wenn man die Entstehung von Nō, Jōruri [das japanische Puppenspiel; B.G.] und Kabuki betrachtet, dann ist das Nō die für ein japanisches Nationaltheater geeignete Kunstform, weil Stil und Kunst des Nō im Allgemeinen dem Wandel der Zeiten und Menschen folgen und damit dem japanischen Volkscharakter entspringen.¹⁴³

Derart nationalistische Töne müssen als „Selbstbehauptungsdiskurse der Gattung Nō in einer schwierigen Zeit“¹⁴⁴ bewertet werden. Dabei nutzten die Vertreter des Nō – wie die anderer Theatergenres¹⁴⁵ – die nationalistisch-militaristische Stimmung im Umfeld des Russisch-Japanischen Kriegs (1904–1905), um die gesellschaftspolitische Aktualität ihrer Gattung öffentlichkeitswirksam hervorzuheben. Zu diesem Zweck wurde der pädagogische Wert der Nō-Spiele bei der Förderung von in Kriegzeiten groß geschriebenen Tugenden wie Loyalität und Kampfgeist be-

¹⁴⁰ Ikenouchi 1904: 4.

¹⁴¹ Diese Frage hat nicht an Aktualität eingebüßt. Sie bildet das zentrale Problem bei der Komposition neuer Nō-Spiele (*shinsaku-nō*). Vgl. Oda 2008.

¹⁴² Ikenouchi 1904: 5. Übersetzung zitiert nach Scholz-Cionca und Oshikiri 2004: 28. Details der Diskussion ebd.: 24–29.

¹⁴³ Kume 1991(1908): 31, zuerst erschienen in *Nōgaku* 6, 8: 1–9 (Aug. 1908) und 6, 9: 5–17 (Sept. 1908).

¹⁴⁴ Scholz-Cionca und Oshikiri 2004: 56.

¹⁴⁵ Zur Situation im *shinpa* („Theater im neuen Stil“) vgl. Ōzasa 1985,1: 485–489. Kano 2001: 110–119 analysiert das 1910, im Jahr der Annektierung Koreas entstandene Drama *Chōsen-ō* (König von Korea).

tont, Propagandastücke in Auftrag gegeben oder auch Spenden zur Unterstützung der Truppen gesammelt.¹⁴⁶ Nur wenig später wurde das Nō gar als nationale Trainingsform zur Heranbildung von japanischen Körpern und japanischer Gesinnung gepriesen, ein Aspekt, der in Kapitel 4.2.3. noch näher ausgeführt werden soll. Trotz solcher Bemühungen konnte das Ziel, das Nō auf den Rang eines japanischen Nationaltheaters zu erheben, nicht erreicht werden. Das Nō hatte sich jedoch im Verlauf der Meiji-Zeit von einer vom Aussterben bedrohten Theaterform zu einer Gattung mit hohem Sozialprestige entwickelt und erfreute sich der Unterstützung von Teilen der japanischen Oberschicht.

4.2.2. AMATEURINNEN WIDMEN SICH DEM NŌ: VOM ZEITVERTREIB HÖHERER
TÖCHTER ZUM DISTINGUIERTEN HOBBY FÜR BREITERE BEVÖLKERUNGSSCHICHTEN¹⁴⁷

Im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Aufwertung des Nō-Theaters stieg der Frauenanteil am Publikum sowie die Anzahl von Amateurinnen in allen Bereichen des Nō – *utai* (Gesang), *shimai* (Tanz) und *hayashi* (Instrumentalbegleitung) – an der Wende zum 20. Jahrhundert sprunghaft an. Diese Entwicklung wurde neben zahlreichen Beiträgen in *Nōgaku*¹⁴⁸ – der ersten wissenschaftlichen Zeitschrift zum Nō-Theater, erschienen 1902–1921 – auch von der Tagespresse aufmerksam verfolgt. So stellte die Tōkyōter Zeitung *Kokkai* bereits 1892 eine erhebliche Zunahme des weiblichen Anteils am Publikum von Nō-Veranstaltungen fest.¹⁴⁹ Dabei gewannen das praktische Studium des Nō sowie der Besuch von Aufführungen zuerst unter Mitgliedern des Adels sowie Angehörigen der obersten Gesellschaftsschichten wieder an Beliebtheit. Frauen wie Iwakura Chisako (1861–1922), Schwiegertochter von Iwakura Tomomi, oder Ōkōchi Mineko (1852–1937), Frau eines Abgeordneten des Oberhauses, zählten zu den ersten Amateurinnen des Nō im Raum Tōkyō.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Details bei Scholz-Cionca und Oshikiri 2004. Dort werden auch die auf kolonialistischem und nationalistischem Gedankengut basierenden Nō-Spiele *Washi* (Der Adler) und *Ikusagami* (Der Kriegsgott) analysiert, beide 1904 entstanden. Zum Nō in den japanischen Kolonien vgl. Kagaya 2001.

¹⁴⁷ Eine frühe Version der Kapitel 4.2.2.–4.2.4. wurde in Geilhorn 2005a und 2005b veröffentlicht.

¹⁴⁸ Ikenouchi 1906, Yūhō 1909, Ōkōchi 1911 und Naitō et al. 1912. Zur Zeitung vgl. Kapitel 1.3.

¹⁴⁹ Artikel vom 22.11.1892, zitiert in Kurata 1995: 194.

¹⁵⁰ Nach Aburatani 1996: 103 studierte Iwakura Chisako (Frau von Iwakura Tomotsune) u. a. *utai* der Hōshō-Schule bei Hōshō Kurō und Matsumoto Nagashi (1877–1935), *kotsuzumi* (Schultertrommel) bei Ōkura Risaburō (1936–1901, Ōkura-Schule) und Misu Kingo (1832–1910, Kō-Schule). Auch Ōkōchi Mineko

Den Beginn von Frauen im Nō setzte Ikenouchi Nobuyoshi jedoch bereits um 1883/84 in seiner Geburtsstadt Matsuyama (Shikoku) an. Zu dieser Zeit tanzten die Schwestern Takamura Haruko (später Wada) und Kiku¹⁵¹ in vollem Kostüm Nō, was selbst für junge Mädchen (sie waren etwa 10 Jahre alt)¹⁵² einen Ausnahmefall darstellte. Laut Ikenouchi traten Frauen in Matsuyama seither öffentlich auf der Bühne auf, tanzten Nō und spielten *tsuzumi*. Aber auch professionelle Nō-Spieler aus Tōkyō würden gelegentlich völlig problemlos dieselbe Bühne benutzen, was in Tōkyō schnell zu Problemen führen könnte. Gegen Beginn der Taishō-Zeit entstand in Matsuyama außerdem *Kasumikai* (*kasumi* = Dunst, Hauch)¹⁵³, in dem die Ehefrauen einiger lokaler Anwälte und andere interessierte Damen Nō studierten und auch Aufführungen gaben.

In den Großstädten Tōkyō, Ōsaka und Kyōto organisierten Damen der oberen Gesellschaftsschichten ab den 1890er Jahren Nō-Veranstaltungen zur Finanzierung wohltätiger Projekte.¹⁵⁴ Die Aufführungen fanden nicht selten auf der Bühne von *Nōgakusha* bzw. ihren Nachfolgeorganisationen statt. Gesammelt wurde zum Beispiel für die Förderung der Mädchenbildung oder die Arbeit des lokalen Frauenverbandes für Sittenreform (*Tōkyō fujin kyōfūkai*).¹⁵⁵ Die Veranstaltung von Wohltätigkeitsba-

erlernte Nō im Stil der Hōshō-Schule, u.a. bei Hōshō Kurō (*Jiji shinpō* aus Tōkyō vom 28.06.1908, zitiert in Kurata 1997a: 111f. Dort findet sich eine detaillierte Auflistung weiterer adliger Nō-Enthusiastinnen und ihre Zuordnung zu den Schulen Kanze, Hōshō und Kita). Vgl. außerdem Ōkōchi 1911.

¹⁵¹ Sie wurden von Takahashi Kankei (auch Setsunosuke) unterrichtet (Nishino 1992: 7).

¹⁵² In diesem Alter galten sie noch nicht als Frauen, weshalb ihnen mehr Möglichkeiten als Erwachsenen zur Verfügung standen.

¹⁵³ *Kasumikai* wurde von Herrn Amano Gi'ichirō (1865–1929), einem Nō-begeisterten Anwalt, Parlamentsabgeordneten der Präfektur und Vorsitzenden der lokalen Nō-Vereinigung (*Matsuyama nōgakukai*) gegründet. Ikenouchi bewertet ihn als die treibende Kraft für die Blüte des von Amateurinnen gespielten Nō in Matsuyama. Nach dem Tod ihres Mannes führte Amano Miyuki, selbst praktizierende Nō-Anhängerin, sein Engagement fort. Weitere Details bei Nishino 1992: 8.

Der Begriff *kai* (wörtlich: Gesellschaft, Verein) bezeichnet u.a. Aufführungskontexte wie professionelle Nō-Truppen oder Laiengruppen. Er bezieht auch solche Mitglieder mit ein, die nicht direkt am Bühnengeschehen beteiligt sind.

¹⁵⁴ Die Zeitungen berichteten (Artikel zitiert in Kurata 1995: 71, 124, 175, 293f. und 297, sowie Kurata 1996: 281 und 406).

¹⁵⁵ Die Ziele der 1886 von Yajima Kajiko (1832–1925) gegründeten Gesellschaft bestanden u.a. in der Verbesserung der Frauenbildung oder der Abschaffung von Prostitution und Konkubinenwesen. Vorbild waren entsprechende christliche Organisationen in westlichen Ländern. Vgl. Patessio 2006 und Lublin 2006.

saren als eine angemessene Form des gesellschaftlichen Engagements für Damen der höheren Gesellschaft war damals ein neues, aus westlichen Staaten übernommenes Konzept. Während des Russisch-Japanischen Kriegs wurde aber auch für die Frauen von Soldaten oder für den Verband der Krankenschwestern gesammelt.¹⁵⁶ Von Anfang an traten im Rahmen solcher Wohltätigkeitsaufführungen hochrangige Nō-Spieler wie Umewaka Minoru oder Kanze Kiyokado (s. u.) auf und demonstrierten damit die gesellschaftliche Relevanz der Gattung. Adlige Damen setzten sich aber auch direkt für den Erhalt und die Förderung des Nō ein. So berichtete die *Yomiuri shinbun* (Tōkyō) vom 15.02.1894 von der Übergabe einer entsprechenden Petition an den Kronprinzen. Als Sprecherin dieser Initiative fungierte neben der bereits genannten Ōkōchi Mineko auch Itō Umeko (1848–1924), Ehefrau von Itō Hirobumi (1841–1909), dem ersten Premierminister Japans.¹⁵⁷

Freilich wurden auch auf anderer Ebene Vorkehrungen für den Erhalt des Nō getroffen. So legten Kongō Kinnosuke (1854–1923), Kanze Kiyokado (1867–1911) und Kanze Motonori (1845–1924) bereits im Mai 1894 ein schriftliches Regelwerk (*Nōgaku kiyaku*) fest, das in 20 Paragraphen detaillierte Verhaltensvorschriften für Nō-Spieler erteilte.¹⁵⁸ Das Nō in seiner angeblich unverändert tradierten Form zu fixieren, war das deutliche Ziel dieser Verordnung. Dazu sollte auch Paragraph 17 beitragen, ein Verbot von Frauen im Nō („*Nōgaku wa fujoshi o shite kinmu seshimu bekarazaru koto*“). Im Februar 1896 wurde auch die Satzung der Vereinigung *Nōgakudō* (*Nōgakudō kisoku*)¹⁵⁹ entsprechend ergänzt. Die ersten Zeichen weiblicher Aktivität müssen in den 1890er Jahren also schon sichtbar genug gewesen sein, um die konservative Nō-Welt zu Maßnahmen dieser Art zu veranlassen. So vermerkte Ōwada Takeki (1857–1910), Lite-

¹⁵⁶ Die *Tōkyō asahi shinbun* berichtet am 15.11.1904, die *Kyōto hinode shinbun* am 13.06.1906 (zitiert in Kurata 1996: 383 und 416).

¹⁵⁷ Weitere 12 Aktivistinnen sind namentlich genannt (*Yomiuri shinbun*, Tōkyō, vom 15.02.1894; zitiert in Kurata 1995: 314–316).

¹⁵⁸ Alle drei waren herausragende Persönlichkeiten der Nō-Welt ihrer Zeit: Kongō Kinnosuke im Nō des Kansai, Kanze Kiyokado und Kanze Motonori (*taiko*) als Leiter (*iemoto*) ihrer jeweiligen Schule. Details bei Nishino und Hata 2006: 381, 370 bzw. 374f. Am 24.07.1903, fast 10 Jahre später, berichtete die *Mainichi shinbun* (Tōkyō) von diesem Ereignis und druckte das vollständige Regelwerk (zitiert in Kurata 1996: 238–240).

¹⁵⁹ Hierbei handelt es sich um die Nachfolgeorganisation der in Kapitel 4.2.1. genannten *Nōgakusha*, die 1890 in *Nōgakudō* umbenannt wurde (Omote und Amano 1987: 162). Der betreffende Paragraph findet sich bei Ikenouchi 1992 (1925), 2: 108. Die Details wurden in Kapitel 2.2. dargestellt.

rat und Nō-Forscher¹⁶⁰, bereits am 15.12.1889 in seinem Tagebuch eine Nō-Veranstaltung der Kanze-Schule mit weiblicher Beteiligung, die über hundert Zuschauer anlockte.¹⁶¹ Aber auch Hōshō Kurō und Matsumoto Kintarō (1843–1914)¹⁶², sein Schüler und rechte Hand, organisierten Nō-Veranstaltungen, an denen auch weibliche Laien teilnahmen. Davon berichtete die *Yomiuri shinbun* (Tōkyō) am 05.08.1890.¹⁶³ Noch im selben Jahr wurden solche Aufführungen jedoch zum Problem, im September 1890 beendete Matsumoto Kintarō die von ihm initiierte Veranstaltungsreihe, im Folgemonat endete sie – nach Einwirken von Umewaka Minoru I. – auch bei Kanze.¹⁶⁴ Auch wenn diese Nō-Programme erste Auftrittsmöglichkeiten für Laienspielerinnen geboten hatten, war eine Förderung von Frauen auf der Nō-Bühne wohl nicht intendiert gewesen. Mit großer Wahrscheinlichkeit nutzten sowohl Hōshō Kurō als auch Kanze Kiyokado derart spektakuläre Veranstaltungen – und als solche mussten Frauen auf der Nō-Bühne zu dieser Zeit empfunden worden sein – als Mittel zum Anlocken von Zuschauer/-innen und damit zur Finanzierung des Wiederaufbaus in den Krisenjahren des Nō nach der Meiji-Restauration.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Auch als Ōwada Tateki bekannt. Details zur Person bei Nishino und Hata 2006: 367. Scholz-Cionca und Oshikiri 2004 analysieren sein Nō-Spiel *Washi* (Der Adler).

¹⁶¹ Auf dem Programm standen u. a. folgende *shimai* (kurze Tanzausschnitte ohne Instrumentalbegleitung): *Taihei shōjō* (Kanze Kiyokado) und *Sasa no dan* (Uzuki Shigeko). Selbst bei der Eröffnung der neu erbauten Bühne von Kanze Kiyokado (*iemoto* der Kanze-Schule) in Iidamachi am 21.03.1890 traten neben führenden Nō-Spielern der Schule auch Laien beiderlei Geschlechts auf. Das Programm enthielt neben vollständigen Nō-Spielen mit Umewaka Minoru (*Hyakuman, Hōgaku no mai*) und Kanze Kiyokado (*Kasuka ryūjin*) in der Hauptrolle u. a. die folgenden *shimai*: *Sumidagawa* (Tanimura Kaneko), *Hōkazō* (Uzuki Shigeko), *Hanagatami* (Kawai Takiko) und *Oshio* (Hattori Tokuko). Ab April fanden dann monatliche Veranstaltungen statt, in deren Verlauf – wiederum mit Beteiligung führender Darsteller der Kanze-Schule – auch Frauen *shimai* tanzten (vgl. Aoki 2003: 4f.). Ähnlich außergewöhnlich wie die Beteiligung von Frauen war der Auftritt von Profis und Laien in *einem* Programm, eine in der Gegenwart undenkbare Konstellation.

¹⁶² Vgl. Nishino und Hata 2006: 399f.

¹⁶³ Zitiert in Kurata 1995: 93ff. Die Aufführungen fanden auf der von Matsumoto Kintarō 1882 erbauten Bühne in Kanda Sarugakuchō statt. Hier traten v. a. Laiengruppen auf. Sie waren die Vorläufer des späteren *Hōshōkai*, der bedeutendsten Aufführungsreihe der Hōshō-Schule (Nishino und Hata 2006: 399f.).

¹⁶⁴ Die *Yomiuri shinbun* (Tōkyō) berichtete am 29.09.1890 (zitiert in Kurata 1995: 69f.). Vgl. auch Aoki 2003: 7. Aoki 2003 beschäftigt sich ausführlicher mit dieser Thematik. Zu Umewaka Minoru siehe Miura 2005.

¹⁶⁵ Darauf lassen die bereits erwähnten Artikel der *Yomiuri shinbun* vom 05.08.1890 und 29.09.1890 schließen. Denn Hōshō Kurō und Kanze Kiyokado hatten 1885

Trotz derartiger Maßnahmen nahm der Anteil von Frauen unter den Amateur/-innen des Nō weiter zu. Im Gegensatz zu männlichen Laienspielern war ihnen der öffentliche Auftritt auf einer Nō-Bühne jedoch versperrt¹⁶⁶, weshalb sie ihr Können im *zashiki* (einem mit Reisstrohmatten, *tatami*, ausgelegten Raum) oder auf Bühnen in Privathäusern praktizierten, die vor allem am Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend errichtet wurden. Die Zeitschrift *Nōgaku shinpō* berichtete im August 1910 zum Beispiel vom Auftritt einer Laiengruppe auf der Bühne der Familie Kume. Bei den Gruppenmitgliedern handelte es sich ausschließlich um Frauen. Sie spielten in vollem Kostüm.¹⁶⁷

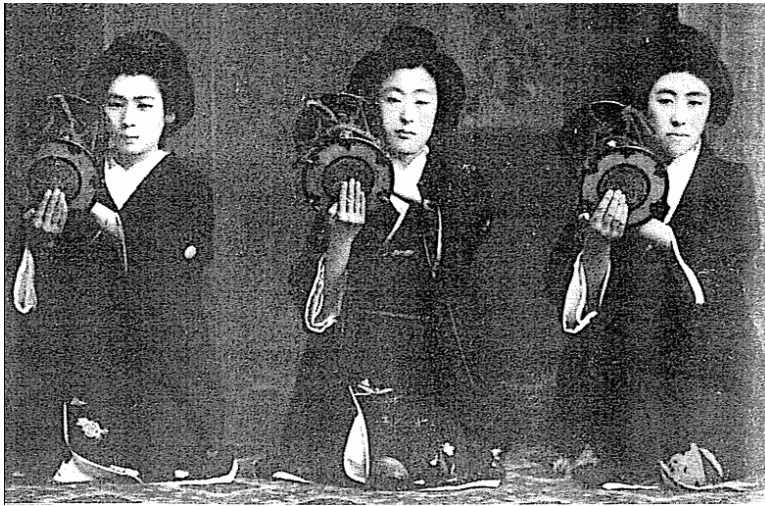


Abb. 4.1.: Drei höhere Töchter spielen *kotsuzumi* (1916).

Mit dem wachsenden Interesse von Frauen am Nō entwickelte sich auch ein Bedarf an ausgebildeten Nō-Spielerinnen, die Frauen unterrichten könnten.¹⁶⁸ Die erste Möglichkeit dieser Art bot das 1908 gegründete

bzw. 1890 als erste eigene Aufführungsstätte nach der Meiji-Restauration eine kleine Bühne errichten lassen (Kobayashi 2005: 193).

¹⁶⁶ Diese widersprüchliche Situation, wie sie u.a. Ban 1910b beschreibt, dauerte auf offizieller Ebene noch bis 1936 an. Erst dann einigten sich die *iemoto* aller Schulen, Auftritte von Frauen zuzulassen (Itō 1997: 80).

¹⁶⁷ *Nōgaku shinpō* 53, (05.08.1910): 11.

¹⁶⁸ Vergleichbares ist für die Geschichte von Frauen in anderen japanischen Küns-

Yamashina fujinkai.¹⁶⁹ Unterricht erteilte Yamashina Akiko (1876–1972)¹⁷⁰, älteste Tochter von Yamashina Tokujirō (1849–1927; Kanze-Schule) und Tante der noch aktiven, professionellen Nō-Spielerin Yamashina Yaji (*1925).¹⁷¹ Die Familie Yamashina veranstaltete darüber hinaus *Sekifūkai* (*seki* = Stein, *fū suru* = andeuten), ein *hayashikai* (hier steht die Nō-Musik im Zentrum der Aufführungen) für beide Geschlechter, in dessen Rahmen auch Kinder auftraten und das sich großen Zuspruchs erfreute.¹⁷² Neben *utai* und *shimai* war die Schultertrommel (*kotsuzumi*) unter Frauen sehr beliebt (Abb. 4.1.). Die *Tōkyō mainichi shinbun* berichtete zum Beispiel von einem *hayashikai* am 18.07.1908 im Haus der Vereinigung *Nōgakukai*¹⁷³, bei dem neben anderen auch Schülerinnen von Misu Kingo (1832–1910, Kō-Schule)¹⁷⁴ *kotsuzumi* spielten.¹⁷⁵ Bei diesem herausra-

ten wie der Teezeremonie (*chadō*) oder dem Blumenstecken (*ikebana*) zu beobachten.

¹⁶⁹ Die Zeitung *Chūgai shōgyō shinpō* (Tōkyō) berichtete von einer öffentlichen Aufführung auf der Bühne der Familie Yamashina am 12.05.1910. Der Autor äußerte zwar Bedenken in Anbetracht der zahlreichen anspruchsvollen Werke des Programms, erwartete aber gleichzeitig, dass es in gut 10 Jahren wohl ganz beachtliche Nō-Spielerinnen geben werde (Artikel vom 17.05.1910 zitiert in Kurata 1997a: 272). Zum Begriff *fujin* vgl. Anm. 88 in Kapitel 5.4.

¹⁷⁰ Nach eigenen Angaben studierte Yamashina Akiko *utai* bei ihrem Vater, *kotsuzumi* bei Kō Seijirō (1845–1917; Leiter der Kō-Schule und herausragender Nō-Musiker der Zeit), *ōtsuzumi* (Hüfttrommel) bei Ishida und *taiko* bei Matsumura (Yamashina 1911: 23). Dabei handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um Ishida Seikichi (1860–1930; Kadono-Schule) und Matsumura Kotokichi (1829–1889; Kanze-Schule). Vgl. Aburatani 1996: 107 und 35. Zu Yamashina Akiko vgl. Aoki 2003: 14–16.

¹⁷¹ Yamashina Yaji wurde in Kapitel 1.4. vorgestellt. Siehe auch Kapitel 5.5.

¹⁷² Die Zeitschrift *Nōgaku shinpō* (53, 05.08.1910: 9f.) berichtete ausführlich von einer Aufführung. Vgl. außerdem *Tōkyō asahi shinbun* vom 17.11.1911 (zitiert in Kurata 1997a: 413ff.).

¹⁷³ Hierbei handelt es sich um die Nachfolgeorganisation der in Kapitel 4.2.1. genannten *Nōgakusha*, die 1896 in *Nōgakukai* umbenannt wurde (Omote und Amano 1987: 162).

¹⁷⁴ Details zur Person bei Kō 1968, außerdem Nishino und Hata 2006: 252f. und 380.

¹⁷⁵ Artikel vom 22.07.1908, zitiert in Kurata 1997a: 114. Dort werden auch Stimme und Technik der auftretenden Damen (mit Programm namentlich genannt) positiv im Vergleich zu den männlichen Teilnehmern hervorgehoben. Die Zeitschrift *Kokufū* (in der Nummer 18 vom März 1908: 40 ohne Angabe des Autors) bezeichnet die Gruppe von Misu Kingo als eine von vielen, in denen Frauen *tsuzumi* lernen und führt die Namen zahlreicher Damen der oberen Gesellschaftsschichten an. Und auch die *Tōkyō asahi shinbun* berichtet am 20.01.1909 von einem *hayashikai* für Frauen (zitiert in Kurata 1997a: 183).

genden Musiker der Zeit nahmen viele adlige Damen Unterricht, darunter auch die bereits genannte Iwakura Chisako.¹⁷⁶

Mit ihren Veranstaltungen bildete die Familie Yamashina einen wichtigen Stützpunkt für Amateur/-innen, aber auch Ausbildungsmöglichkeiten und Lehrerfahrung für die ersten semi-professionellen Nō-Spielerinnen.¹⁷⁷ Yamashina Akiko trat selbst als *shite-kata*¹⁷⁸ und *kotsuzumi-kata* (Spieler/-in der Schultertrommel) auf der Bühne der Familie auf¹⁷⁹, ihre Fähigkeiten als *taiko-kata* (Spieler/-in der Taiko) müssen aber ebenfalls auf professionellem Niveau gelegen haben.¹⁸⁰ Die Zeitschrift *Tōkyō nichī nichī shinbun* beschreibt sie als eine Ausnahmegestalt:

Es gibt heute keine einzige Frau, die wie eine Schauspielerin als [Nō-; B.G.] Spielerin im Kostüm auf die Bühne tritt. Yamashina Akiko tanzt zwar kein [vollständiges; B.G.] Nō auf der Bühne, sie ist aber die einzige, die sowohl in Tanz, Gesang und Schultertrommel als auch der Taiko gewisse Fähigkeiten besitzt und darüber hinaus 50–60 Schülerinnen hat.¹⁸¹

Darüber hinaus unterrichtete Yamashina Akiko ab Mai 1910 Mädchen der *Tōyō kasei gakkō* (Schule für asiatische Hauswirtschaft) zunächst einmal wöchentlich in Gesang und Tanz. Ihrer eigenen Einschätzung zufolge handelte es sich hier um den ersten Schulversuch dieser Art.¹⁸² Dabei sollte Nō eine Alternative zum westlich geprägten Schulsport bieten, weil es als eine für Mädchen geeignetere Form der Körpererächtigung angesehen wurde.¹⁸³ Die Schulleitung vertrat eine für diese Zeit repräsentative Haltung, ein Aspekt, auf den ich im Folgenden noch näher eingehen werde.

1912 ging aus diesem Schulversuch eine Nō-Gruppe für junge Mädchen hervor, die den Namen *Kōshokukai* (*kōshoku* = karmesinrot) erhielt.

¹⁷⁶ *Jiji shinpō* vom 28.06.1908 (zitiert in Kurata 1997a: 111f.).

¹⁷⁷ Zum Begriff des Semi-Profis vgl. Kapitel 2.1. Auch Tsumura Kimiko (vgl. Kapitel 4.2.6.), später eine Pionierin unter den ersten professionellen Nō-Spielerinnen, konnte dort Bühnenerfahrung sammeln.

¹⁷⁸ Mit Darsteller/-innen dieses Rollenfaches werden die Haupt- und Nebenrollen, sowie der Chor und die Funktion des/der Bühnenassistenten/-in besetzt.

¹⁷⁹ Davon berichtet z. B. Saitō 1909a: 43 und 1909b: 41.

¹⁸⁰ Das geht aus einem Artikel der Tōkyōter Zeitung *Jiji shinpō* vom 24.03.1911 hervor (zitiert in Kurata 1997a: 322).

¹⁸¹ Artikel vom 27.01.1912, zitiert in Kurata 1997a: 444f.

¹⁸² Doch schon im März 1908 sucht eine Grundschule in Suwa (Präfektur Nagano) Lehrkräfte, die die Schülerinnen in Gesang und Tanz unterrichten könnten (*Kokufū* 18: 41). Es werden positive Effekte für Geist und Körper erwartet.

¹⁸³ So Yamashina 1911. Dort schildert sie auch ihre Unterrichtsmethoden.



Abb. 4.2.: Yamashina Akiko mit *Kōshokukai* (1915).

Aus diesem Anlass tanzten am 21. Januar etwa 15 Mädchen im Alter von 7 bis 13 Jahren auf der Bühne der Familie Yamashina verschiedene Tanz-ausschnitte (*shimai*, d.h. ohne Instrumentalbegleitung), der Unterricht fand nun – wahrscheinlich aufgrund verstärkter Nachfrage – mehrmals die Woche statt. Die *Tōkyō nichi nichi shinbun* berichtete von den niedlichen Mädchen, die meisten mit langen Zöpfen, in Kimono mit Familienwappen und *hakama* (japanische Rockhosen).¹⁸⁴ Yamashina Akiko betreute inzwischen insgesamt etwa 50–60 Schülerinnen.¹⁸⁵ Als *Kōshokukai* 1915 sein dreijähriges Bestehen feierte, waren dann auch Jungen beteiligt (Abb. 4.2.).¹⁸⁶

¹⁸⁴ Zum Begriff *hakama* vgl. Kapitel 4.1.3.

¹⁸⁵ Artikel vom 27.01.1912, zitiert in Kurata 1997a: 444f. Dort auch das Programm der Veranstaltung.

¹⁸⁶ Die Nō-Zeitschrift *Yōkyōkukai* (Juni, 1915: 48f.) bringt eine kurze Notiz mit einem Photo der Gruppe und ihrer Lehrerin (siehe Abb. 4.2.).

Zu den ersten semi-professionellen Nō-Spielerinnen zählte neben Yamashina Akiko¹⁸⁷ auch Tanimura Kaneko (1863–1942).¹⁸⁸ Sie tanzte bereits im Dezember 1889 innerhalb der oben erwähnten Veranstaltung auf der Bühne von Kanze Kiyokado und war auch später bei dem von ihm organisierten *keiko-nō* aktiv.¹⁸⁹ Tanimura Kaneko trat zumindest teilweise gemeinsam mit professionellen Nō-Spielern auf¹⁹⁰, ihre Bühnenaktivitäten waren jedoch auf *shimai* beschränkt. Daneben unterrichtete sie auch eigene Schüler/-innen auf der Probebühne ihrer Familie. Ihre Enkelin Tanimura Ikuko (*1939) gehört – wie Yamashina Yaji – zu den ersten Frauen, die zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* („Bewahrerinnen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“) im Nō ernannt wurden.¹⁹¹

Die wachsende Anzahl an Amateurinnen konnte für wenige Frauen also die Chance bedeuten, erste Schritte auf dem Weg zu einer professionellen Karriere zu wagen.¹⁹² Dabei stellte gerade Yamashina Akiko als eine frühe semi-professionelle Nō-Spielerin einen absolut außergewöhnlichen Fall dar. Zu einer Zeit, als die volle Anerkennung als Profi für eine Frau noch unerreichbar war, wurde ihr Engagement im Bereich des Nō zumindest stillschweigend toleriert, was mit großer Wahrscheinlichkeit ein Zugeständnis an ihre familiäre Herkunft darstellte.¹⁹³ Dies gilt umso mehr, als Yamashina Akiko nach dem Tod des Vaters *ad interim* die

¹⁸⁷ Auch ihre Nichte Yamashina Yaji betont in einem Gespräch mit der Autorin (Interview vom 16.01.2004), dass es sich bei Yamashina Akiko noch nicht um eine professionelle Nō-Spielerin gehandelt habe. Ihre Haltung gegenüber dem Nō sei aber durchaus professionell gewesen.

¹⁸⁸ Tochter von Tanimura Masayoshi (1829–1904), *shite-kata* der Kanze-Schule. Tanimura Kaneko war unverheiratet und adoptierte Tanimura Naojirō (1888–1944). Dessen Tochter Ikuko (s. u.) und sein Sohn Ichitarō (*1934) sind ebenfalls Nō-Spieler. Zu Tanimura Kaneko vgl. Aoki 2003.

¹⁸⁹ So am 17.08.1890. Die *Yomiuri shinbun* berichtet am 05.08. (zitiert in Kurata 1995: 93ff.). Ein *keiko-nō* dient Übungszwecken, ist also keine reguläre professionelle Vorführung.

¹⁹⁰ Zum Beispiel bei einer Veranstaltung am 11.04.1909, von der die Zeitschrift *Nōgaku gahō* (Mai 1909) berichtet.

¹⁹¹ Zur Ernennung der ersten Frauen und der Bedeutung des Begriffs vgl. die Kapitel 2.2. und 5.5.

¹⁹² So im Fall von Yamashina Akiko. Als eine Witwe li nach einer Lehrerin für Nō-Gesang und Schultertrommel suchte, bildete dies den Anlass dafür, dass Akiko eine systematische Ausbildung erhielt (Aoki 2003: 14).

¹⁹³ Die Linie der Familie Yamashina bildet seit der Keichō-Periode (1596–1614) einen Zweig der Kanze-Schule. Die häufig behauptete Verbindung zur *Yamashina-za*, eine der 6 Gilden (*za*) des *Ōmi-sarugaku* in der frühen Muromachi-Zeit (1338–1573) ist jedoch nicht sicher nachweisbar (vgl. Omote 2001a: 50f.).

Leitung der Familiengeschäfte übernahm, bis die künstlerische Nachfolge durch einen Mann sichergestellt war.¹⁹⁴

4.2.3. NŌ ALS KÖRPERLICH-GEISTIGES SCHULUNGSPROGRAMM IM EINKLANG
MIT DER IDEOLOGIE DER RYŌSAI KENBO¹⁹⁵

Um die Jahrhundertwende noch elitärer Zeitvertreib, wurde das Nō also bereits um 1910 in breiteren Schichten der weiblichen Bevölkerung populär.¹⁹⁶ Auch wenn eine professionelle Karriere für Frauen noch ausgeschlossen blieb, wurde Nō als schöngestige Freizeitbeschäftigung für Frauen aber durchaus geschätzt. So wird das Genre im öffentlichen Diskurs nicht nur in Nō-Zeitschriften als ideale Unterhaltungsform für die ganze Familie gepriesen¹⁹⁷, wobei Frauen die Rolle von Vermittlerinnen und Bewahrerinnen der japanischen Kultur innerhalb der Familie zugeordnet ist. Dies gilt sowohl gegenüber dem Nachwuchs als auch in unterstützender Funktion des Ehegatten. Die Förderung des Interesses von Frauen am Nō gerät damit zum strategischen Projekt, mit dessen Hilfe seine Anhängerschaft auf breitere Bevölkerungskreise ausgedehnt werden soll. In diesem Kontext muss ebenso die Forderung nach einer Ausbildung von Nō-Spielerinnen (*fujin no nōgakushi*) für die Unterweisung von Frauen im Nō interpretiert werden.¹⁹⁸ Aber auch im Kontakt mit

¹⁹⁴ Yamashina Tokujirō hatte zwei leibliche Söhne. Als der ältere jung starb, hatte der jüngere bereits die Nachfolge eines anderen Zweigs der Familie Yamashina übernommen. Nach mehreren gescheiterten Versuchen trat schließlich Ōnishi Nobuhiro (1910–1990), ein Sohn Ōnishi Shinsaburōs, als Yamashina Nobuhiro die Nachfolge von Yamashina Tokujirō an. Zu diesem Zweck wurde er 1938 von Yamashina Akiko adoptiert (vgl. Omote 2001b: 35 und Nishi 2010). Nach dem Tod Yamashina Nobuhiro 1990 erfüllte Yamashina Yaji (Geburtsname Keiko) eine ähnliche Funktion für die Aufrechterhaltung der Familienlinie. Erst 2007 wurde Kanze Yoshihiro (*1961), der jüngere Bruder des *iemoto* Kanze Kiyokazu (*1959), als Yamashina Yaemon offiziell zum Nachfolger Yamashina Nobuhiro ernannt, gleichzeitig nahm Yamashina Keiko den männlichen Namen Yamashina Yaji an. Neben der Zeitschrift *Kanze* (Jan. 2007: 75 und März 2007: 44–49) berichteten auch die großen Tageszeitungen *Asahi shinbun* (am 21.02.2007) und *Yomiuri shinbun* (05.02.2007).

¹⁹⁵ Zum Begriff der *ryōsai kenbo* vgl. Kapitel 4.1.2.

¹⁹⁶ Davon berichtet z.B. die *Tōkyō asahi shinbun* am 17.11.1911 (zitiert in Kurata 1997a: 413ff.).

¹⁹⁷ Kubo 1909: 36f. und Roku 1910: 28.

¹⁹⁸ Wie z.B. in einem Artikel der *Teikoku shinbun* (Ōsaka) vom 22.04.1912 (zitiert in Kurata 1997a: 453f.). Auch dieser namentlich nicht genannte Autor entwickelt ein Bild vom Nō als einer Freizeitkultur, das von allen Teilen der Familie gemeinsam betrieben werden kann.

Ausländer/-innen sei es die Aufgabe von Frauen, die Kultur ihres Landes, das heißt in diesem Fall das Nō-Theater, zu kennen, um sie nach außen repräsentieren zu können, so Ikenouchi Nobuyoshi 1906.¹⁹⁹

Im Kontext solcher Äußerungen wird die besondere Eignung des Nō für japanische Frauen hervorgehoben: Nō forme nicht nur den Charakter, sondern fördere auch die Gesundheit. Sein „genuin japanisches Wesen“ qualifiziere das Nō darüber hinaus zur optimalen Form der körperlichen Ertüchtigung für japanische Frauen. Darauf wird in zeitgenössischen Diskursen der Nō-Welt verwiesen.²⁰⁰ Entsprechend dem nationalistischen Trend der Zeit wird dann auch die Pflege westlicher Musik oder das Klavierspiel in einem auf herkömmliche Weise erbauten japanischen Haus als völlig unangemessen bewertet.²⁰¹ Das Nō dagegen sei nicht nur eine durchweg japanische Theaterform, es ermögliche japanischen Frauen darüber hinaus durch angemessenes körperliches Training, ihrer „natürlichen Aufgabe“ (*fujin no tenshoku*; dem ihnen vom Himmel zugewiesenen Beruf, ihrer Berufung)²⁰² von Geburt und Mutterschaft besser Folge leisten zu können. Nō solle sich also nicht nur zur „nationalen Unterhaltungsform Japans“ entwickeln, vielmehr müsse es dabei „zur Kraftquelle des japanischen Staates werden“.²⁰³

Die Praxis von Nō-Gesang und -Tanz wird damit zur idealen, weil als genuin japanisch bewerteten Form der Schulung von Geist und Körper erhoben, ein Gedankengang, der sich in zeitgenössische Diskurse einer nationalistischen Definition von Sport und Körpertraining einordnen lässt. Der Körper dient dort als Projektionsfläche von Modernisierungsdiskursen: Einerseits üben sich japanische Staatsbürger in „modernen“, in westlichen Ländern soeben neu entwickelten Sportarten wie der schwedischen Gymnastik oder dem deutschen Turnen. Gleichzeitig aber findet über die Erfindung „traditioneller japanischer Sportarten“ wie zum Beispiel dem Jūdō oder Sumō eine wieder einsetzende „Japanisierung“ des Körpers statt.²⁰⁴ Stellvertretend für die Diskussion um Frauen und Sport der Zeit werden diese als Mittel der körperlichen Stärkung von Frauen und ihren Kindern begrüßt. Das Nō hält für japanische Frauen also einen doppelten Nutzen bereit: Es ermöglicht ihnen, gleichzeitig der Erfüllung der ihnen zugewiesenen Genderrolle sowie ihren Pflichten als Mitglieder des japanischen Staatswesens nachzukommen. Diese Rollen-

¹⁹⁹ Ikenouchi 1906: 15.

²⁰⁰ Roku 1910: 28.

²⁰¹ Ban 1911b: 11 und Roku 1910: 28.

²⁰² Roku 1910: 29.

²⁰³ Ebd. 28f.

²⁰⁴ Tierney 2002 hat das am Beispiel des Sumō eingehend untersucht.

bilder sind in der Produktion von Nachwuchs für expansionistische Projekte ihres Landes sowie der Vermittlung japanischer Kultur an die folgenden Generationen untrennbar ineinander verwoben. Ähnlich wurde auch im europäischen Kontext die Aufgabe des weiblichen Geschlechts innerhalb von Nationsbildungsprozessen definiert.²⁰⁵

4.2.4. DÜRFEN FRAUEN AUCH PROFESSIONELL NŌ SPIELEN? –

EINE DEBATTE UM GRUNDSÄTZE

Wie der vorangegangene Abschnitt gezeigt hat, wurde ein Interesse von Frauen am Nō und ihr Training darin durchaus begrüßt, solange es der Erfüllung ihrer Aufgaben als Mütter und Erzieherinnen der nächsten Generation diene. Dagegen galt ihre Partizipation auf der professionellen Bühne als ein Affront. Zur gleichen Zeit drangen Frauen zunehmend in außerhäusliche Berufe vor, wobei die ersten Schauspielerinnen des modernen Theaters (*shingeki*) als ambivalent bewertete Verkörperungen der *atarashii onna* neue weibliche Lebensentwürfe repräsentierten und dies nicht nur auf der Bühne.²⁰⁶ Die in Japan als „Schauspielerinnenproblem“ (*joyū mondai*) bezeichnete Diskussion verband die Frage nach der Rolle der Frau in der Gesellschaft mit Diskursen zur Darstellung von Geschlecht im Theater. Denn mit der Übernahme westlicher *gender*-Konzepte setzte eine Umwertung bisher üblicher Darstellungspraxen²⁰⁷ des japanischen Theaters ein: Eine „moderne“, auf „Natürlichkeit“ rekurrierende Darstellungsform erforderte nun die Ausbildung von Schauspielerinnen, deren Einsatz in allen Genres der Zeit kontrovers diskutiert wurde. Für das Kabuki, *shinpa* und *shingeki* hat eine Zeitgenossin die in der Debatte vertretenen Standpunkte in drei Gruppen zusammengefasst²⁰⁸: Während die erste die Einführung von Schauspielerinnen als dringend notwendige Maßnahme der Theaterreform forderte (*joyū hitsuyō ron*), lehnte die Gegenfraktion – häufig unter Anführung äußerst misogynen Argumente – Frauen auf der Bühne strikt ab (*joyū fuhitsuyō ron*). Eine

²⁰⁵ Unter den zahlreichen Studien zu diesem Themenfeld gehören Blom 2000 oder Yuval-Davis 1997 zu den bekanntesten.

²⁰⁶ Zum Wandel der Frauenrolle während der Meiji-Zeit vgl. Kapitel 4.1.2., das Aufkommen von Schauspielerinnen in den einschlägigen Theatergenres der Zeit wird in Kapitel 4.1.3. dargestellt.

²⁰⁷ Vgl. Kapitel 4.1.4.

²⁰⁸ Minaguchi 1909. Die Autorin war Studentin des ersten Jahrgangs an der späteren literarischen Fakultät der Waseda-Universität, Tōkyō. Details der Kontroverse bei Kano 2001: 15–35. Die Auseinandersetzung erstreckt sich bis in die Taishō-Zeit und wurde durch die Inszenierung von Werken westlicher Autoren weiter kompliziert.

dritte Position befürwortete dagegen eine flexible Besetzungspolitik, die je nach Werk und Rolle zwischen Schauspielerinnen oder *onnagata* wählen sollte (*danjo heichi ron*).

Trotz vergleichbarer Problematik lässt sich dieses Schema nicht auf das Nō übertragen. Im Nō bildete das Konstrukt eines Genres mit „exklusiv männlicher Tradition“ eine der zahlreichen *invented traditions* der Meiji-Zeit und bot sich als probates Argument zum Ausschluss von Frauen an.²⁰⁹ Dennoch wurde vor dem Hintergrund des wachsenden Anteils von Frauen unter den Amateur/-innen des Nō eine kontroverse, grundsätzliche Debatte um die Zulassung von Frauen auf der Bühne geführt. Die Diskussion wurde auch außerhalb der Nō-Welt registriert. So berichtete zum Beispiel die *Tōkyō nichi nichi shinbun* von einem heftigen Streit um Frauen auf der Nō-Bühne.²¹⁰ Eine durchgängige „Naturalisierung“ von Geschlechterrollen stand für das Nō-Theater dabei jedoch nicht zur Disposition, das heißt männliche Darsteller sollten auch weiterhin weibliche Rollen übernehmen. Verhandelt wurde lediglich, ob Frauen überhaupt der Zutritt zu einer Nō-Bühne zu gewähren sei. Für diesen Fall waren ihnen ausschließlich weibliche Rollen zugedacht, die Möglichkeit, dass nun auch Nō-Spielerinnen männliche *genderacts* repräsentieren könnten – damals ein weitgehend unvorstellbarer Gedanke²¹¹ –, wurde nicht thematisiert. Entsprechend konzentrierte sich die Debatte auf die Frage der Eignung von Frauen für die Übernahme weiblicher Rollen des Nō, die technische Qualität zeitgenössischer Nō-Spielerinnen und den künstlerischen Wert einer Aufführung, in der eine Frau eine weibliche Rolle übernimmt. Denn das Bild von Frauen auf der Nō-Bühne war (und ist bis in die Gegenwart) von der maskulin geprägten Ästhetik des Genres geprägt, die nach geläufiger Vorstellung auf dem männlichen Körper des Schauspielers basiert.²¹² Für den *onnagata*, den männlichen Frauendarsteller des Kabuki, hat Mezur dies eindrucksvoll beschrieben:

²⁰⁹ Damit soll nicht behauptet werden, dass Nō-Spielerinnen vor der Meiji-Zeit eine mit ihren männlichen Kollegen ebenbürtige Position eingenommen hätten (vgl. Kapitel 3). Dennoch war das Nō-Theater nicht die frauenfreie Enklave, zu der es in der Meiji-Zeit erklärt wurde. Auch Sumō wurde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer *per definitionem* „männlichen Tradition“. Zu Frauen im Sumō vgl. Tierney 2002: 181–84 und 329–333 sowie Pauly 2008.

²¹⁰ Artikel vom 27.01.1912, zitiert in Kurata 1997a: 444f.

²¹¹ Die Besetzung gewisser männlicher Rollen mit einer Nō-Spielerin wird auch in der Gegenwart als unpassend empfunden (vgl. die Kapitel 5.3. und 4.2.6.). Dagegen bildete *crossdressing* einen wesentlichen Reiz bei den Auftritten der ersten Schauspielerinnen anderer Genres (vgl. Kapitel 4.1.4.).

²¹² Vgl. Kapitel 5.2.

The *onnagata* simultaneously plays both his undressed male actor „body beneath“, and his dressed gender role. The actor-body and gender role may fuse, separate or appear transparent to each other according to the individual actor's style of performance. [...] Recognizing the art of ambiguity is essential to appreciating the *onnagata*'s skill at shifting between his body and his constructed female-gender performance. It may also demonstrate how the audience may re-envision or undress the gender-coded costume, sometimes seeing the male body, the female role, or a coalescence of the surface and the body beneath.²¹³

Zwar ist die stilisierte Darstellung von Frauen im Nō nicht mit der Konstruktion von Weiblichkeit im Kabuki vergleichbar. In beiden Genres gilt jedoch der männliche „body beneath“ als notwendige Voraussetzung für die Repräsentation weiblicher Rollen.

Die gegensätzlichen Positionen von Gegnern wie Befürwortern einer Zulassung von Frauen im Nō der späten Meiji- und frühen Taishō-Zeit lassen sich anhand zahlreicher Beiträge in den einschlägigen zeitgenössischen Nō-Zeitschriften nachvollziehen. Der Tenor dieser Debatte, in der sich namhafte Nō-Kommentatoren und Kritiker wie Ikenouchi Nobuyoshi, Naitō Meisetsu (1847–1926), Sakamoto Setchō (1879–1938) oder Yamazaki Gakudō (1885–1944)²¹⁴ äußern, ist von der Ablehnung von Nō-Spielerinnen geprägt. Entsprechend äußert sich Ikenouchi in einer Gesprächsrunde der Zeitschrift *Nōgaku*:

Ein Nō von Frauen halte ich wirklich für unsinnig. Ich denke, es ist am passenden, wenn Frauen im *zashiki* zum Beispiel *kotsuzumi* spielen.²¹⁵

Yamazaki Gakudō stimmt seinem Vorredner zu und führt die Frage von Nō-Spielerinnen in Frauenrollen in die Diskussion ein:

Frauen sind [Nō-Spielern männlichen Geschlechts; B.G.] in allen Punkten [d.h. selbst in weiblichen Rollen; B.G.] unterlegen, [...] mit der Kraft von Männern [ist die von Frauen; B.G.] naturgemäß wohl nicht vergleichbar.²¹⁶

²¹³ Mezur 2000: 195.

²¹⁴ Details bei Nishino und Hata 2006: 384 und 403.

²¹⁵ Sakamoto et al. 1912: 143. Vgl. die Abb. 4.1. sowie Ranka 1909: 7. Ein *zashiki* ist ein mit *tatami* (Reisstrohmatte) ausgelegter Raum.

²¹⁶ Ebd.: 143. Diese Aussage Yamazakis ist gleichzeitig eine direkte Antwort auf die Haltung Ban Katsuens, der namentlich genannt wird. Die Gedanken Ban Katsuens zum Thema sollen im Folgenden genauer analysiert werden.

Der Verweis Yamazaki Gakudōs auf die mangelnde Körperkraft von Frauen macht deutlich, wie stark die maskulin geprägte Ästhetik des Nō (nicht nur) in seiner Vorstellung an den männlichen Körper gekoppelt ist. Naitō Meisetsu führt diesen Gedanken weiter und warnt vor der Gefahr einer realistischen Darstellung, die mit der Überahme weiblicher Rollen durch Frauen verbunden sei:

Das [d.h. Frauen in weiblichen Rollen; B.G.] ist so überrealistisch und uninteressant wie eine Himmelsfee, die mit Händen so weiß, als ob sie unnötigerweise geschminkt wären, auftritt. Da ist es doch besser, wenn [jemand; B.G.] mit geübter Kunst den Fächer hebt, auch wenn die Hände schwarz und knochig sind.²¹⁷



Abb. 4.3.: Ban Katsuen
(1923)

Demgegenüber nimmt Ban Katsuen (1849–1927, Abb. 4.3.)²¹⁸ mit seinen zahlreichen Stellungnahmen zum Thema eine interessante Position ein, auf die ich näher eingehen möchte. Auffallend bei diesem Nō-Kenner ist sein reges Interesse an der Frage einer Beteiligung von Nō-Spielerinnen. Dabei unternimmt er zum Beispiel 1910/11 in einer Serie von 5 Beiträgen unter dem Titel „Zur Aufführung von Nō durch Frauen“ (*Joryū*²¹⁹ *no ennō ni tsuite*) in der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Nōgaku gahō* den Versuch, Punkt für Punkt die üblichen Argumente von Gegnern einer Beteiligung von Frauen im Nō zu widerlegen.²²⁰ Nicht nur an dieser Stelle vertritt er eine für seine Zeit be-

sonders radikale Haltung. Dabei kann er sich auf einen Praxistest zur Integration von Frauen auf der Nō-Bühne stützen, den er im Jahr 1905 mit der Gründung der Geschlechter- und Altersgruppen übergreifenden Lai-

²¹⁷ Sakamoto et al. 1912: 143. Die Erwähnung von schwarzen, knochigen Händen sind ebenso ein Angriff auf eine Stellungnahme Ban Katsuens (1909b: 7), die im Folgenden zitiert wird.

²¹⁸ Ban Katsuen stammte aus Kyōto. Ursprünglich im japanischen Finanzministerium tätig, wurde er Landrat der Kreise Kuse und Kuse Uji im Regierungsbezirk Kyōto. Nach Beendigung des Berufslebens widmete sich Ban Katsuen vollständig der Förderung des Nō im Kansai-Gebiet. Seine Haltung zu Frauen im Nō war jedoch ebenso in Tōkyō bekannt. Dies belegen die Referenzen renommierter Kritiker auf die Aussagen Ban Katsuens zu diesem Thema. Zur Person vgl. Sakata 2000: 20f.

²¹⁹ Zum Begriff *joryū* vgl. die Kapitel 5.2. und 5.4.

²²⁰ Ban 1910b–1910d sowie 1911a und 1911b.

engruppe *Shōsuikai* (*shōsui* = grüne Pinie), auf die später noch genauer einzugehen sein wird, begonnen hatte. Auch wenn es bereits vor der Jahrhundertwende erste gemeinsame Auftritte von Männern und Frauen gegeben hatte, gehen die Ideen Ban Katsuens jedoch weit über die damaligen Ziele hinaus:

Das Verbot von Frauen [im Nō; B.G.] ist ein Irrglaube, der seit dem Mittelalter auf der buddhistischen Lehre beruht, eine äußerst absurde Angelegenheit. Man muss deshalb versuchen, gegen diesen Grundsatz anzugehen.²²¹

Unter den Nō-Kennern seiner Zeit wird dagegen erst die Frage diskutiert, ob Frauen prinzipiell für das Nō geeignet seien. Einen zentralen Streitpunkt bildete die weibliche Physis. Ein bis in die Gegenwart vorgebrachtes Argument spricht Frauen eine dem Nō adäquate Stimme ab, das heißt, vor allem in den tieferen Stimmlagen mangle es der weiblichen Stimme an der Kraft und Intensität, die der Nō-Gesang erfordere.²²² Auch Hōshō Kurō kritisiert die weibliche Stimme als für das Nō ungeeignet.²²³ Selbst Ban Katsuen, vehementer Anwalt einer Beteiligung von Frauen auf der Nō-Bühne, erkennt die weibliche Stimme als ein Problem an. Dabei lobt er jedoch ihre Harmonie und Weichheit, weshalb sie ihm für die Darstellung weiblicher Rollen als besonders angemessen erscheint.²²⁴ Darüber hinaus argumentiert er, dass, wenn die weibliche Stimme nicht für das Nō geeignet sei, dies konsequenterweise auch für die männliche Stimme in der Darstellung weiblicher Rollen gelten müsse. Dennoch behält er sich ein endgültiges Urteil in dieser Frage vor, hierzu sei die Geschichte von Frauen im Nō zu kurz und ihr Training noch nicht ausreichend.²²⁵ Ban Katsuen nimmt damit einen für seine Zeit äußerst vorausschauenden, differenzierten Standpunkt ein. Denn inzwischen haben herausragende Nō-Spielerinnen bewiesen, dass die weibliche Stimme mit entsprechendem Training und Alter der Darstellerin die für das Nō erforderliche Stimmqualität durchaus erreichen kann.

Genau dies hatte Ban vor einem Jahrhundert vorausgesagt. Er berief sich dabei auf die Sängerrinnen im japanischen Puppenspiel (*onna-gidayū*

²²¹ Ban 1909a: 6.

²²² Die weiblichen Figuren auf der Nō-Bühne besitzen eine mit den männlichen vergleichbare Stimmhöhe, die Ausprägung eines als besonders feminin empfundenen Habitus wird also nicht angestrebt. Vgl. Kapitel 5.2.

²²³ Ōkōchi 1911: 33. Dennoch lehnte er eine Beteiligung von Frauen im Nō nicht grundlegend ab (ebd. sowie Hōshō 1914).

²²⁴ Ban 1909b: 7, 1909a: 6 und 1910c: 20.

²²⁵ Ban 1909a: 6.

oder *musume gidayū*²²⁶, ein ähnlich wie das Nō-Theater maskulin geprägtes Genre. Die Argumentation Bans wendet damit einen gängigen Diskurs der Zeit in sein Gegenteil: Nicht die mangelnde künstlerische Qualität von Frauen auf der Bühne lasse ihren Ausschluss aus dem Nō sinnvoll erscheinen, vielmehr sei es gerade das Verbot von Frauen, das ihre ungenügende Praxiserfahrung und ihr vergleichsweise geringes künstlerisches Niveau bedinge.²²⁷ Dieser Befund ist weiterhin gültig, werden Nō-Spielerinnen doch weitgehend von einer Beteiligung am Bühnengeschehen ausgeschlossen.²²⁸

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

Ein Beispiel für eine solche Haltung ist in dem eingangs erwähnten Beitrag Naitō Meisetsu²²⁹, einem dezidierten Gegner der Beteiligung von Frauen auf der Nō-Bühne, dokumentiert.²³⁰ Direkt an diese Äußerung knüpft die Kritik Bans an. Er argumentiert, dass – folge man der Argumentation Naitōs – die Gefahr eines dem Nō abträglichen Realismus ebenso für männliche Darsteller gegeben sei, wenn sie Männerrollen spielten.²³¹ Dies würde insbesondere für solche Rollen gelten, die *ohne* Maske gegeben werden.²³² Vielmehr sei es eine „dringliche Aufgabe des Nō [...], die unterschiedlichen Fähigkeiten beider Geschlechter angemessen zur Entfaltung zu bringen“.²³³ Entsprechend sieht er die Stärke von Frauen in der Darstellung weiblicher Rollen. Denn

²²⁶ Ban 1910c: 20. Dies scheint ein gängiges Argument unter den Befürwortern einer weiblichen Praxis des Nō gewesen zu sein. Vgl. z.B. Roku 1910: 28. Zu den weiblichen *gidayū* siehe Kapitel 4.1.3.

²²⁷ Ban 1909a: 6.

²²⁸ Dieser Aspekt wird v.a. in den Kapiteln 5.4. und 5.5. weiter ausgeführt.

²²⁹ Naitō beteiligte sich auch an der Diskussion um die Abschaffung bzw. den Erhalt der *onnagata* (vgl. Naitō 1914).

²³⁰ Sakamoto et al. 1912: 143.

²³¹ Ban 1912: 68.

²³² Ban 1910c: 19.

²³³ Ban 1909a: 6.

wenn in Werken voll Anmut wie *Yūya* und *Matsukaze* [beides Werke mit weiblicher Hauptrolle; Hervorhebung B.G.] ein breitknöchriges Genick und schwarze, schwielige Hände freigelegt werden, dann ist das so unnatürlich [sic!], als ob man auf einen Baum einen Bambus aufpfropft.²³⁴

Damit führt Ban ein Argument an, das eher aus der Außenperspektive eines nicht mit dem Nō vertrauten Betrachters zu erwarten wäre, Ausdruck eines internalisierten „westlichen“ Blickregimes, wie es bei zahlreichen „modernen“ Denkern seiner Zeit zu beobachten ist. Seine Gedanken hatte er bereits 1909 in zwei Beiträgen der Zeitschrift *Kokufū*²³⁵ dargelegt und hierfür in der Folge Nummer heftige Kritik geerntet. Der Autor, der das Pseudonym Ranka Dōjin²³⁶ verwendet, bringt die unter Gegnern von Nō-Spielerinnen gängigen Argumente vor und reichert sie mit den ebenso geläufigen misogynen Äußerungen an, um den Standpunkt Bans zu entkräften. Dabei verweist er zwar auf das *imayō-nō* bzw. *imayō-kyōgen*²³⁷, das durchaus interessante Aspekte besitze. Das Nō sei jedoch etwas völlig anderes, so dass er im Verbot von Frauen im Nō keinerlei Problem entdecken könne.²³⁸ Vor allem sei das Nō keine realistische Kunst, weshalb „ein breitknöchriges Genick und schwarze, schwielige Hände“ allein denjenigen stören könnten, der nur auf solche Dinge achte, anstatt sich das Nō anzusehen.²³⁹ Die Besetzung weiblicher Rollen mit Frauen sei dagegen viel zu realistisch („*iwayuru miso no misokusaki mono*“).²⁴⁰ Das Fazit Rankas entspricht folglich dem Tenor der Zeit:

Frauen für das Nō zu interessieren ist zwar eine gute Sache [...], sie dann aber als Nō-Spielerinnen auf die Bühne treten zu lassen ist ein äußerst problematischer Gedanke.²⁴¹

Zwar weist Ban Katsuen die von Gegnern einer weiblichen Beteiligung vorgetragene Furcht vor einem Übermaß an Realismus entschieden zurück. Dennoch bildet „Natürlichkeit“ einen wesentlichen Faktor seiner

²³⁴ Ban 1909b: 7. Auf diese Aussage bezieht sich die Kritik von Naitō Meisetsu in Sakamoto et al. 1912: 143.

²³⁵ Ban 1909a und 1909b.

²³⁶ Trotz der Unterstützung namhafter japanischer Nō-Forscher war nicht zu ermitteln, welche Person sich hinter diesem Pseudonym verbirgt.

²³⁷ Der Auftritt von Schauspielerinnen bildete einen wesentlichen Reiz der Gattung. Vgl. Kapitel 4.1.3.

²³⁸ Ranka 1909: 7.

²³⁹ Ebd.: 7.

²⁴⁰ Ebd.: 7f.

²⁴¹ Ebd.: 8.

Argumentation. Konsequenterweise rät er Frauen dann auch von Rollen wie *Ataka* und *Morihisa* (beides als besonders maskulin empfundene Rollen *ohne* Maske) ab, ebenso sollten sie nicht in die Rolle des *waki-kata* (der Deuteragonist, immer eine männliche Rolle *ohne* Maske) vordringen.²⁴²

Selbst mit dieser einschränkenden Anmerkung, die sich ja zumindest theoretisch mit dem Auftritt von Frauen in männlichen Rollen auseinandersetzt, weist Ban weit über den geistigen Horizont der Zeitgenossen hinaus. Denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als Frauen nur der Vortrag von Ausschnitten eines Nō-Spiels im privaten Rahmen gestattet war, stellte schon die Vorstellung von Frauen in weiblichen Nō-Rollen einen Tabubruch dar.²⁴³ Dennoch sieht auch Ban, bei allem Engagement für die Sache von Frauen im Nō, ihren Einsatz gerade in weiblichen Rollen. Die Tatsache, dass diese Besetzungsmöglichkeit in der Geschichte des Nō nicht realisiert worden sei, sei allein auf das historisch bedingte, ungeschriebene Verbot von Frauen auf der Nō-Bühne zurückzuführen.²⁴⁴ Ähnlich leitet auch Ikenouchi Nobuyoshi das Fehlen von Frauen auf der Nō-Bühne von sozialhistorischen Faktoren ab, wenn er als Ursache auf die Geschlechterverhältnisse der vorausgehenden Epoche verweist, die Frauen verachtet habe:

In der Zeit des Tokugawa-Shōgunats bestand kaum eine Beziehung zwischen Frauen und dem Nō. Frauen war nicht nur als Aufführende ein Kontakt mit dem Nō verwehrt, sie waren auch als Publikum nicht willkommen. Der Grund dafür lag einzig und allein im Einfluss des sogenannten *danson-johi* [Hochachtung des männlichen, Geringschätzung des weiblichen Geschlechts; Hervorhebung B.G.], der Sitte der Feudalzeit, Frauen allgemein gering zu achten, nicht in der Tatsache, dass der Charakter des Nō für Frauen etwa nicht geeignet sei.²⁴⁵

Den Verfechtern alter Sitten, die durch den Auftritt von Frauen unwiderföhrlich zerstört würden, begegnet Ikenouchi mit dem pragmatischen Ratschlag:

²⁴² Ban 1910c: 19. Zur Akzeptanz von Nō-Spielerinnen in männlichen Rollen, die ohne Maske gegeben werden vgl. Kapitel 5.3., zum Nō-Spiel *Ataka* außerdem Kapitel 4.2.6.

²⁴³ Noch 1921 wird Tsumura Kimiko wegen eines Auftritts in *Hagoromo* (Das Federgewand, siehe Abb. 4.5.) aus ihrer Schule ausgeschlossen. Vgl. Kapitel 4.2.6.

²⁴⁴ Ban 1909b: 7.

²⁴⁵ Ikenouchi 1906: 13.

Der Erhalt von Traditionen und Gewohnheiten ist zwar wünschenswert, solche, die dem Wandel der Zeiten nicht angepasst und nutzlos sind, sollte man dagegen abschaffen.²⁴⁶

Dies entspricht Ikenouchis Vorstellungen vom Nō als einer lebendigen Theaterform, die auf den aktuellen gesellschaftlichen Wandel reagiere und nicht aus reiner Traditionspflege betrieben werde.²⁴⁷ Darüber hinaus mag die rege Beteiligung von Frauen im Nō seiner Heimatstadt Matsumoto, in der auch *teriha-nō* und *-kyōgen*²⁴⁸ häufig gastierten, zur liberalen Haltung Ikenouchis beigetragen haben. Dennoch war Ikenouchi wohl kaum ein Befürworter einer Integration von Frauen als professionelle Nō-Spielerinnen, wie seine eingangs zitierte Äußerung zur Debatte zeigt.²⁴⁹

Der Standpunkt Ban Katsuens geht über den Ikenouchis weit hinaus. Denn im Einbezug von Frauen entdeckt er ein noch brachliegendes Potential, das für die Entwicklung des Nō genutzt werden müsse.²⁵⁰ Damit vertritt er weniger die unter Befürwortern von Nō-Spielerinnen verbreitete, liberale Position. Sein Ideal besteht vielmehr in einer – mit großer Wahrscheinlichkeit durch die Diskurse in anderen Theatergattungen inspirierten²⁵¹ – „Naturalisierung“ von Geschlechterrollen, das heißt, Frauen sollten zunehmend in der Darstellung weiblicher Rollen zum Einsatz kommen. Diese radikale Haltung ist (nicht nur) für seine Zeit einzigartig.

Die Möglichkeiten einer solchen Praxis hatte er bereits in der von ihm im Sommer 1905, mitten im Russisch-Japanischen Krieg in der zentraljapanischen Stadt Kōbe initiierten Laiengruppe *Shōsuikai* getestet. Diese markierte den Beginn öffentlicher Nō-Aufführungen von Frauen in Kōbe, wofür er nach eigenen Angaben heftige Kritik erntete. Die Gruppe bestand aus etwa 30 Mitgliedern verschiedenen Alters und Geschlechts, so dass das Programm entsprechend den Vorstellungen Ban Katsuens zusammengestellt werden konnte. Das heißt, die Rollen wurden maßgeblich unter Gesichtspunkten von Alter und Geschlecht besetzt.²⁵²

²⁴⁶ Nishino 1992: 8.

²⁴⁷ Vgl. Kapitel 4.2.1.

²⁴⁸ Nonomura 1960a: 8. *Teriha-nō* bzw. *-kyōgen* ist eine andere Bezeichnung für *imayō*. Vgl. Kapitel 4.1.3.

²⁴⁹ Vgl. Anm. 215.

²⁵⁰ Ban 1909b: 7.

²⁵¹ So weist er z. B. auf die Existenz von Ausbildungsstätten für Schauspielerinnen hin und erwähnt, dass die Darstellung von Frauenrollen durch Männer von Theaterkritikern durchaus als ein Problem diskutiert wird (Ban 1909b: 6).

²⁵² Zu *Shōsuikai* siehe vor allem Ban 1909a: 5 und 1910d: 23. Nach eigener Aussage hatte sich Ban Katsuen schon zuvor mit dem Gedanken einer Beteiligung von

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

Both those arguing for actresses and those arguing against actresses align women with what they are „essentially,“ „physically“ and „naturally.“ This is set against the male *onnagata*’s „patterns,“ his „art,“ or „artifice.“ The difference is that the pro-actress faction values woman’s natural expression, rooted in her body, over the *onnagata*’s artificial one, while the anti-actress faction values the *onnagata*’s superior art over woman’s inferior nature, also rooted in her body.²⁵³

In diesem Sinn ordnen auch die Diskurse zur Schauspielerinnenfrage im Nō-Theater die Frau symbolisch dem Bereich der „Natur“ zu, ihr Spiel erwächst demnach „natürlich“ aus ihrem Körper, als ob sie gleichsam nur sich selber spiele. Hierin sind sich Befürworter wie Gegner einer weiblichen Präsenz auf der Bühne einig, allein in der Bewertung ist ihr Dissens begründet. Das Schauspiel eines männlichen Darstellers dagegen gilt als eine Kunst, die eines intensiven Trainings bedarf und es ihm ermöglicht, mittels *performance* auch weibliche Rollen zu übernehmen. Innerhalb dieser binären Setzung von „Natur“ und „Kultur“ weist die Kulturleistung eines Nō-Spielers männlichen Geschlechts noch darüber hinaus: Selbst die Präsentation einer männlichen Rolle erscheint in diesem Diskurs nicht als „natürliche“ Folge der maskulinen Physis. Anders als der Schauspielerin wird dem Schauspieler dank seiner diskursiven Veror-

Frauen im Nō beschäftigt. In Ban 1909a schildert er detailliert den Anlass der Gründung von *Shōsuikai*: Nach seinem Umzug von Kyōto nach Kobe 1904 lernte er dort die Herren Kanō Sōkō und Tani Ritō kennen, die privat mit Frau und Kindern Nō praktizierten. Begeistert von der Qualität des *utai* der beiden Frauen, Chikusa und Magaki, erkannte Ban die Gelegenheit, seine Vorstellungen über die Besetzung von Rollen im Nō zu realisieren. *Shōsuikai* versammelte die Laienspieler der Region, Angehörige der Kanze-Schule.

²⁵³ Kano 2001: 22f.

tung im Bereich der „Kultur“ die Fähigkeit zugesprochen, seine Physis zu transzendieren und damit auch diese Form der Darstellung auf das Niveau von „Kultur“ zu erheben. Der Nō-Spieler behauptet so in zweifacher Weise seine überlegene Position, denn

Culture (i.e. every culture) at some level of awareness asserts itself to be not only distinct from but superior to nature, and that sense of distinctiveness and superiority rests precisely to transform – to „socialize“ and „culturalize“ – nature.²⁵⁴

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

Während zum Beispiel im Kabuki das „Widernatürliche“ des *onnagata* auf breiter Ebene diskutiert wurde, blieb im Nō-Theater der Meiji-Zeit die Fixierung auf eine „moderne“, „natürliche“ Darstellung von Geschlecht auf die Auftritte von Nō-Spielerinnen beschränkt. Damit wird, wie oben gezeigt, die künstlerische Leistung der Schauspielerin symbolisch auf den Bereich der „Natur“ begrenzt, während der Nō-Spieler auch in der Repräsentation männlicher Rollen eine Kulturleistung vollbringt. Der Einfluss westlicher Darstellungspraxen von Geschlecht auf der Bühne führte im Nō-Theater also *nicht* zu einer durchgängigen „Naturalisierung“ von Geschlechterrollen. „Moderne“ Vorstellungen von *gender* wurden vielmehr im Sinne einer Einschränkung der Ausdrucksmittel von Nō-Spielerinnen instrumentalisiert, die als Eindringlinge in ein als „maskulin“ definiertes Genre empfunden wurden.

²⁵⁴ Ortner 1974: 73. Ortner behauptet eine universell gültige Opposition von „Natur“ vs. „Kultur“, die dem weiblichen bzw. männlichen Geschlecht zuzuordnen sei und eine kulturübergreifende Diskriminierung von Frauen begründe. Ihre Verknennung der Tatsache, dass Konzepte von „Natur“ und „Kultur“ kulturabhängig sehr unterschiedlich definiert und bewertet werden, ist seither vielfach kritisiert worden (vgl. z.B. Ortner 1996). Die Kulturspezifität solcher Konzepte gilt natürlich ebenso für Japan, ohne dass im Umfeld dieser Untersuchung ein genauer Vergleich mit den Bedeutungsvalenzen im westlichen Kontext möglich ist. Dies wäre die Aufgabe einer eigenen Studie. Trotz der genannten Vorbehalte habe ich die Thesen Ortners für meine Arbeit genutzt, da sie mir für das hier zur Diskussion stehende Fallbeispiel als anwendbar erscheinen.

Im Folgenden soll anhand von zwei Beispielen ein konkreter Einblick in die Situation von Nō-Spielerinnen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gegeben werden. Dabei handelt es sich erstens um den besonderen Fall einer Ausländerin, der Schauspielerin Catherine du Pont (ca. 1884–?), zweitens um Tsumura Kimiko (1902–1974), eine Pionierin unter den frühen professionellen Nō-Spielerinnen.

4.2.5. EXKURS: EINE AUSLÄNDERIN VERSUCHT SICH IM NŌ

Catherine du Pont hat als Ausländerin mit Nō-Aufführungen in New York und Tōkyō in den späten 1910er Jahren Aufsehen erregt.²⁵⁵ Zwar hatten bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einige wenige Ausländer und Ausländerinnen Unterricht bei einem Nō-Meister genommen, hierbei handelte es sich aber um interessierte Laien. Du Pont war also insofern außergewöhnlich, als dass sie – im Kontext des in der westlichen Hemisphäre verbreiteten Japonismus – als ausländische Frau und professionelle Schauspielerin Nō studiert hat. Das heißt, sie verfolgte das Ziel, ihre im westlichen Kontext verwurzelten Darstellungstechniken zu erweitern und das Erlernte folglich auch zur Aufführung zu bringen und dies zu einer Zeit, als japanischen Frauen das Betreten der Nō-Bühne weitgehend untersagt war. Ihr kommt damit als singulärer Fall eine wichtige Bedeutung innerhalb der Geschichte von Frauen im Nō-Theater zu, ohne dass du Pont hiermit eine direkte Wirkung im Sinne einer Öffnung des Nō für Frauen zugeschrieben werden soll.

Zur Person: Nationalität und Geburtsdatum von du Pont sind nicht sicher belegt, wahrscheinlich war sie Belgierin, wurde 1884 geboren und kam um 1917 das erste Mal nach Japan.²⁵⁶ Dort begann sie nach eigenen Angaben in einem Interview der Tōkyōter Zeitung *Asahi shinbun*²⁵⁷ bei einem Lehrer der Kanze-Schule Nō zu studieren, wechselte dann aber zu Kongō Kinnosuke nach Kyōto, seinerzeit die führende Persönlichkeit im Nō Zentraljapans, bei dem bereits andere Ausländerinnen²⁵⁸ Unterricht

²⁵⁵ Itō 2005a bietet eine detaillierte Studie hierzu.

²⁵⁶ Itō 2005a: 19.

²⁵⁷ Am 18.09.1919 unter dem Titel *Berugi no joyū-san ga futatabi nō no keiko ni* (Die belgische Schauspielerin kommt wieder nach Japan, um Nō zu lernen) erschienen.

²⁵⁸ Dabei handelte es sich um die Amerikanerinnen Alice (1883–1972) und Irene Lewisohn (1892–1944). Die Schwestern kamen im März 1910 nach Japan und hielten sich dort ca. einen Monat auf. 1915 gründeten sie das Theater Neighborhood Playhouse, eine bedeutende Spielstätte unter den kleinen Bühnen New Yorks. Im März 1918 führte Irene Lewisohn dort gemeinsam mit Itō Michio (1892–1961) das Nō *Tamura* auf. Itō choreographierte William Butler Yeats’

erhalten hatten. Als Grund nannte sie den ihrem Empfinden nach besonders eleganten Stil der Kongō-Schule, es ist aber zu vermuten, dass sie der Widerstand gegenüber Frauen im Nō dazu veranlasst hat, einen Lehrer zu suchen, der dieser Frage vergleichsweise offen gegenüberstand. Kongō Kinnosuke, der noch 1894 gemeinsam mit bedeutenden Repräsentanten der Kanze-Schule schriftlich ein Verbot von Frauen im Nō formuliert hatte²⁵⁹, hatte offensichtlich seine Haltung zu dieser Frage geändert.²⁶⁰ Als Ausländerin wurden du Pont wohl auch besondere Freiräume gewährt. So wäre schon ein Wechsel zwischen verschiedenen Schulen einem Japaner bzw. einer Japanerin nicht möglich gewesen. Denn bis in die Gegenwart gilt als unumstößlicher Grundsatz, dass auch Amateur/-innen ausschließlich im Rahmen einer einzigen Schule trainieren. Und selbst ein Lehrerwechsel innerhalb derselben Schule kann nicht allein durch den betroffenen Schüler bzw. die Schülerin entschieden werden.

Nach einem längeren Japanaufenthalt trat du Pont im Februar 1919 allein in drei Aufführungen im Greenwich Village Theatre in New York auf, wo sie unter dem Titel „Noh Dance and Lyric Dramas of Japan“ die Nō-Spiele *Shōjō*, *Tsunemasa* und *Hagoromo* (Das Federgewand) tanzte.²⁶¹ Dabei handelte es sich um eben jene drei Werke, die sie innerhalb von 2 Jahren bei Kongō Kinnosuke erlernt hatte.²⁶² In den New Yorker Aufführungen wurde zwar eine gewisse Annäherung an die äußere Form des Nō versucht, dies stieß aber bereits in Fragen der Besetzung auf enge Grenzen. So sollte das Bühnenbild die Illusion einer japanischen Nō-Bühne vermitteln, das heißt, ein Vorhang mit der üblichen Abbildung einer Kiefer symbolisierte die so genannten Spiegelbretter (*kagami'ita*) im

(1865–1939) vom Nō beeinflusstes Bühnenwerk *At the Hawk's Well* (*Taka no ido*) und tanzte dessen Hauptrolle in der Londoner Uraufführung von 1916 sowie in der amerikanischen Erstaufführung in New York 1918. Diese fand auf dem Greenwich Village Theatre statt, auf dessen Bühne später auch du Pont mit ihren Nō-Tänzen auftrat. Eine Verbindung zwischen den Lewisohns, Itō Michiyo und du Pont ist nicht auszuschließen. Eventuell haben die Schwestern du Pont gar an ihren Lehrer Kongō Kinnosuke vermittelt. Vgl. Itō 2005a: 21f.

²⁵⁹ Vgl. Kapitel 4.2.2.

²⁶⁰ 1922 äußerte Kongō Kinnosuke in einem Artikel der Zeitschrift *Nōgaku gahō*, dass er weder aus historischer noch aktueller Perspektive Gründe für ein Verbot von Frauen im Nō vorbringen könne (Kongō 1922: 5).

²⁶¹ Nämlich am 14., 18. und 23.02.1919 (Itō 2005a: 18f. u. 24). Und weniger als 2 Wochen zuvor gab sie ein ähnliches Programm im Belmont Theatre. Das genaue Datum dieser Aufführung ist unbekannt, sie muss aber wenige Tage nach dem 02.02.1919, d.h. dem Erscheinen ihrer Ankündigung in der *New York Times* stattgefunden haben. Details der Aufführung bei Itō 2005a: 25ff.

²⁶² So du Pont in dem oben genannten Interview der *Tōkyō asahi shinbun* vom 18.09.1919.

Hintergrund der Nō-Bühne und selbst ein seitlicher Bühnensteg wurde angedeutet. In der Aufführung übernahm du Pont sowohl den Part der Hauptrolle als auch den des Chores, während ein männlicher Schauspieler die Rolle des Deuteragonisten und des *ai-kyōgen* sprach.²⁶³ Du Pont trat – entgegen der üblichen Praxis – in allen genannten Nō-Spielen des Programms ohne Maske auf und dies selbst in der männlichen Rolle des *Tsunemasa*. Mit großer Wahrscheinlichkeit wird sie die äußerst anspruchsvolle Manipulation von Nō-Masken nach einer Ausbildungszeit von ungefähr 2 Jahren schlichtweg überfordert haben. Daneben ist es fraglich, ob sie Kongō Kinnosuke als Frau überhaupt im Gebrauch von Masken unterwiesen hätte. Die musikalische Begleitung wurde von drei Flöten übernommen; die für das Nō übliche Besetzung aus einer Flöte und 2–3 Schlaginstrumenten konnte wahrscheinlich mangels der erforderlichen Musiker/-innen nicht realisiert werden.

Während die Auftritte du Ponts in den USA von großem Beifall begleitet wurden²⁶⁴, herrschte in der japanischen Nō-Welt, die durch einen Artikel in der Zeitschrift *Nōgaku*²⁶⁵ mit den Details der Auftritte in New York vertraut war, allgemeine Verärgerung vor. Dabei wurde insbesondere ein möglicher Imageschaden für die Gattung bzw. implizit für die japanische Kultur allgemein befürchtet, wenn sie im Ausland in Form eines Imitats von geringem künstlerischen Wert vorgestellt werde.²⁶⁶ Vergleichbare Äußerungen wurden auch im Umfeld der Auslandsauftritte Sada Yakkos laut.²⁶⁷

Als du Pont im September 1919 nach Japan zurückkehrte und am 12.12. auf der Bühne der Familie Hashioka in Tōkyō das Nō-Spiel *Hagoromo* (Das Federgewand) tanzte (Abb. 4.4.)²⁶⁸, war sie den am Nō interes-

²⁶³ Itō 2005a: 26f. vermutet, dass der Part des *waki-kata* (der Deuteragonist) und des *ai-kyōgen* (der Darsteller des Interludiums in Nō-Spielen aus zwei Akten) in Englisch, der des *shite* und des Chores in Japanisch vorgetragen worden seien.

²⁶⁴ So erschien z.B. am 15.02.1919 im *Morning Telegraph* eine Kritik von Ruth Crosby Dimmick unter dem Titel „Japanese Dances Please Audience“. Vgl. Itō 2005a: 28.

²⁶⁵ Seikei 1919.

²⁶⁶ Yamazaki 1919a und 1919b. Weitere Beispiele für die Reaktionen aus Japan, wobei zum Teil auch Sanktionen gegen du Pont gefordert wurden, bei Itō 2005a: 30 und 35.

²⁶⁷ Zu Sada Yakko vgl. Kapitel 4.1.3.

²⁶⁸ Die *Tōkyō asahi shinbun* (12.12.1919: 5) berichtet unter dem Titel „Du-Pont-jō ga susumoyō de utsukushii maisugata. Kekkō mo chikaku ureshii omoi o mune ni tsutsunde“ (Fräulein du Pont in hübscher Tanzhaltung mit verziertem Kimono. Vor der nahen Hochzeit füllt sie ihr Herz mit glücklichen Erinnerungen) und zeigt ein Photo von den Proben am Vortag (siehe Abb. 4.4.). Vgl. auch Itō 2005a: 17.

sierten Kreisen Japans bereits einschlägig bekannt. Im Gegensatz zu den New Yorker Aufführungen wählte sie für Japan jedoch ein Nō-Spiel, in dessen Hauptrolle sie als Frau weniger provozierend wirkte, das heißt, sie tanzte weiterhin ohne Maske, jedoch in der Rolle einer weiblichen Figur. Dennoch wurde das Außergewöhnliche ihres Auftritts in der Tagespresse registriert, die die Aktivitäten von du Pont intensiv beobachtete und kommentierte. So schrieb zum Beispiel die Tōkyōter Zeitung *Hōchi shinbun* am 13.12.1919:

Früher war es üblich, dass Frauen der Zutritt zur Nō-Bühne untersagt war. [...] Dass eine Frau ein prächtiges Kostüm anlegt und das ganze Stück Hago-romo von Anfang bis Ende tanzt war ein beispielloser Ereignis.²⁶⁹



Abb. 4.4.: Du Pont bei der Generalprobe zu *Hago-romo* (1919).

Das Verbot von Frauen auf der Nō-Bühne erscheint hier durch einen einzigen Auftritt von du Pont bereits aufgehoben, *de facto* wird es jedoch bis in die 1930er Jahre weiter bestehen.²⁷⁰ So müssen ihre Auftritte eher als eine Ausnahme bewertet werden, die dem Sonderfall einer Ausländerin zu einer Zeit gewährt wurde, als japanischen Frauen nicht nur die Aufführung eines vollständigen Nō-Spiels untersagt war, auch das Tragen des entsprechenden Kostüms inklusive der Maske war ihnen nicht gestattet. Zwar wurde das geringe künstlerische Niveau der Auftritte du Ponts kritisiert, insgesamt fielen die Reaktionen jedoch vergleichsweise milde aus.²⁷¹ Denn es schmeichelte dem Nationalstolz, dass eine Ausländerin mit dem Studium des Nō die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts gültige Hierarchie der japanisch-westlichen Kulturbeziehungen umkehrte. Auch bargen die Tänze du Ponts nicht die Gefahr einer Umwälzung von Machtverhältnissen innerhalb der Nō-Welt, denn nicht nur ihre technischen Fähigkeiten waren begrenzt, dasselbe galt für ihre Aufenthaltsdauer in Japan. Ihren letzten Auftritt absolvierte sie dort im Januar 1920 auf der Bühne des Imperial

²⁶⁹ Zitiert nach Itō 2005a: 31.

²⁷⁰ Details im folgenden Kapitel.

²⁷¹ So z. B. Yamazaki 1919b, Sakamoto 1919a und 1919b. Siehe auch Itō 2005a: 31f. und 35.

Hotel im Nō-Spiel *Kikujidō*. Im Zusammenhang mit ihrer Heirat verließ du Pont noch im selben Jahr Japan, weitere Aktivitäten im Bereich des Nō sind nicht bekannt. Anders reagierte die Nō-Welt im Fall einer Japanerin, die mit ihren Auftritten die Grenzen ihrer Rolle als „japanischer Frau“ überschritt²⁷², wie nun am Beispiel von Tsumura Kimiko gezeigt werden soll.

4.2.6. DER DURCHBRUCH: TSUMURA KIMIKO – EINE PIONIERIN UNTER DEN ERSTEN PROFESSIONELLEN NŌ-SPIELERINNEN

Im Gegensatz zu dem oben geschilderten Sonderfall einer Ausländerin waren die Freiräume japanischer Frauen innerhalb des Nō erheblich enger umrissen. Dennoch begann fast zur selben Zeit, als auch Catherine du Pont in Japan auftrat, Tsumura Kimiko (1902–1974)²⁷³ ihre professionelle Laufbahn. Als Pionierin unter den ersten professionellen Nō-Spielerinnen forderte sie künstlerische Möglichkeiten für sich ein, die vor allem zu Beginn ihrer Karriere für Frauen noch so gewagt erschienen, dass sie kaum mit Verständnis oder gar Unterstützung ihrer Zeitgenossen rechnen konnte. Tsumura wurde 1902 als jüngstes Kind eines Tuchhändlers geboren.²⁷⁴ Auch wenn sie zeitlebens mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte – Engagement im Bereich des Nō-Theaters ist äußerst kostenintensiv –, wuchs sie doch in einer Familie auf, die das künstlerische Engagement ihrer Kinder unterstützte.²⁷⁵ So erhielt Kimiko bereits mit 7 Jahren Unterricht in Nō-Gesang und -Tanz, wurde Schülerin herausragender Nō-Spieler der Kanze-Schule und studierte dann ebenfalls

²⁷² Vgl. die Kapitel 4.2.3. und 4.1.2.

²⁷³ Eigentlich Tsumura Shige, später Ōuchi. Zu Tsumura Kimiko sind bereits einschlägige Studien erschienen (Itō 1990 und 1991 sowie Kanamori 1994 und 1995), weshalb meine Darstellung gemessen an der Bedeutung ihrer Person vergleichsweise knapp ausfällt. Auch hat ihr Nachfolger Tsumura Reijirō 1986 und 1987 eine zweibändige Sammlung von Photographien und Aphorismen seiner künstlerischen Ziehmutter sowie den von ihr komponierten Nō-Spielen herausgegeben. Im Lexikon zum Nō- und Kyōgen-Theater, dem Standard-nachschlagewerk zu diesem Gebiet, wird Tsumura dagegen erst seit der Ausgabe von 1999 erwähnt (Nishino und Hata 1999: 469).

²⁷⁴ In Akashi, Präfektur Hyōgo. Die Familie zog kurz nach Kimikos Geburt nach Tōkyō um. Weitere Details zur Familiengeschichte bei Kanamori 1994: 11–35.

²⁷⁵ Schon die älteste Schwester Kimikos (Tsumura Shizuko) beherrschte Nō auf einem Niveau, das ihr erlaubte, eigene Schüler/-innen zu unterrichten. Ein Bruder wurde als Bühnenautor unter dem Pseudonym Tsumura Kyōson (1893–1937) bekannt, die Malerin Seiga war eine weitere Schwester (Kanamori 1994: 12).

sämtliche Instrumente der Nō-Musik sowie die Rolle des *waki-kata*.²⁷⁶ Vor allem Kanze Kasetsu (auch Kanze Tetsunojō VI.; 1884–1959) bildete sie auf einem selbst für Laien männlichen Geschlechts außergewöhnlich hohen Niveau aus. So unterwies er Tsumura auch in solchen Werken des Repertoires, die Laien aufgrund ihres erheblichen Schwierigkeitsgrades üblicherweise verschlossen bleiben (*naraimono*). Kasetsu hat Kimikos Engagement beim Studium des Nō also durchaus erkannt und sie gefördert, dennoch ließ er sie als Frau bei öffentlichen Auftritten keine vollständigen Nō-Spiele tanzen.²⁷⁷

Parallel zu ihrer eigenen Ausbildung begann Tsumura früh eigene Schüler/-innen zu unterrichten. Dabei handelte es sich zuerst vor allem um junge Mädchen der oberen Mittelschicht, unter denen Nō-Gesang und -Tanz als eine Art Brauttraining beliebt war. 1921 ergriff sie dann die Gelegenheit, auch in Korea – seit 1910 japanische Kolonie – Nō zu lehren²⁷⁸, eine Tätigkeit, die für ihre männlichen Kollegen nur wenig Attraktivität besaß, ihr als Frau jedoch Möglichkeiten eröffnete, die ihr in Japan nicht offen standen. In Seoul baute sie eine fast ausschließlich aus Laien bestehende Gruppe auf, die auf einer provisorischen Bühne und mit einfachster Ausstattung Nō spielte. In diesem Rahmen gab sie 1921 ihr Debüt in *Hagoromo* (Das Federgewand, Abb. 4.5.), eine Vorstellung, die in Japan mit größter Wahrscheinlichkeit verhindert worden wäre. Zwar handelte es sich um dasselbe Werk, das Catherine du Pont zwei Jahre zuvor in Tōkyō getanzt hatte, für die Japanerin markierte der Auftritt jedoch den Ausgangspunkt ihres zunehmend konfliktbelasteten Verhältnisses zur autoritären Welt des Nō. Nach Bekanntwerden ihrer Aktivitäten wurde Tsumura noch im selben Jahr aus der Kanze-Schule ausgeschlossen (*hamon*), denn die Aufführung eines vollständigen Nō-Stückes durch eine Frau galt selbst in dem beschriebenen Rahmen – das heißt

²⁷⁶ In einem Interview mit Maruoka Daiji (Tsumura und Maruoka 1972: 2) gab Tsumura an, von 1915–1917 bei Yamashina Tokujirō (1849–1927) und danach bei Otsuki Jūzō (1890–1962) gelernt zu haben, beide *shite-kata* der Kanze-Schule. Außerdem habe sie Flöte bei Tera'i Sanshirō (1850–1927; Morita-Schule), Schultertrommel bei Nakahara Kō'ichi (1902–1965; Ōkura-Schule), Hüfttrommel bei Shimizu Masanori (1856–1937; Takayasu-Schule) und Taiko bei Matsumura Takashi (1871–1941; Kanze-Schule) studiert. Nach Kanamori (1994: 45 und 38) übte sie sich darüber hinaus bei Nojima Shin (1896–1961; Fukuō-Schule) in der Rolle des *waki-kata* und lernte 1920/21 auch bei Kanze Kasetsu (*shite-kata* der Kanze-Schule).

²⁷⁷ Kanamori 1994: 38ff.

²⁷⁸ Bei ihren Schüler/-innen handelte es sich weitgehend um in Korea lebende Japaner/-innen, aber auch wenige Koreaner/-innen waren beteiligt (Kanamori 1994: 44). Zum Nō-Theater in den japanischen Kolonien vgl. Kagaya 2001.



Abb. 4.5.: Tsumura Kimiko 1925 in *Hagoromo*.

nicht auf einer Nō-Bühne und weitgehend von Laien begleitet²⁷⁹ – als Bruch eines Tabus. Bis in die Gegenwart wird ihr die Übertretung der ungeschriebenen Regeln der hierarchisch strukturierten Nō-Welt als unentschuldbare Grenzüberschreitung vorgehalten. Denn Kimiko ver-

²⁷⁹ Der Veranstaltungsort war eine Halle der Zeitung *Keijō nippō* in Seoul. Als einziger professioneller Nō-Spieler war der *kotsuzumi-kata* Kō Shinkichi (1881–1947; Kō-Schule) an der Aufführung beteiligt (Kanamori 1994: 48). Details zu den Hintergründen von Kimikos Ausschluss aus der Kanze-Schule ebd.: 48–53.

säumte es, die Zustimmung ihres Lehrers Kanze Kasetsu einzuholen, die dieser ihr freilich nie erteilt hätte.

Der Ausschluss aus der Kanze-Schule bedeutete für Kimiko die völlige Isolation, denn der Unterricht bei einem professionellen Nō-Spieler war nun nicht mehr möglich. Notgedrungen wurde sie zur Autodidaktin ihrer weiteren Ausbildung. Während regelmäßiger Besuche der Vorstellungen aller fünf Schulen führte Kimiko akribischer Notizen, die ihr anschließend ermöglichen sollten, die Details der Inszenierung im Training selbst praktisch nachzuvollziehen²⁸⁰. Auf diese Weise entwickelte sie ihren eigenen Stil, der Elemente aller Schulen miteinander kombinierte, ein weiterer Aspekt, der ihr noch *posthum* als Makel anhängt.²⁸¹

Nach ihrem Ausschluss aus der Kanze-Schule wurden Tsumuras Auftritte systematisch behindert. Da es ihr aus finanziellen Gründen nicht möglich war, eigene Kostüme und Masken zu erwerben, blieb sie für lange Zeit auf Leihgaben angewiesen.²⁸² Diese wurden ihr als Frau, die darüber hinaus von ihrer Schule ausgestoßen worden war, jedoch nur zögernd zur Verfügung gestellt oder bereits gegebene Zusagen kurzfristig zurückgenommen. So der Fall bei ihrem Tōkyōter Debüt 1926 in *Mitwa*²⁸³, das sie anstelle des üblichen Kostüms in einfachen *hakama* tanzte. Weitaus größere Probleme bereiteten Absagen von Nō-Musikern, wie es auch du Pont 1920 bei ihrem letzten Auftritt in Japan widerfahren war. Diesen Präzedenzfall sollen die Nō-Musiker zum Anlass genommen haben, um intern den Boykott von Nō-Spielerinnen zu vereinbaren, so berichtet ein Beitrag in der Zeitschrift *Nōgaku gahō*.²⁸⁴

Unter derart erschwerten Bedingungen führte Tsumura ab 1924 – dem Jahr der Gründung ihrer Nō-Truppe *Ryokusenkai* (*ryokusen* = grüne Quel-

²⁸⁰ Tsumura berichtete davon in einem Interview der *Nōgaku Times* (Tsumura und Maruoka 1964: 2).

²⁸¹ So äußerte z.B. Yamashina Yaji (Interview vom 16.01.2004), dass sie bei Aufführungen Tsumura Kimikos diese Mischung von Stilelementen verschiedener Schulen irritiert habe. Dies sei auch der Grund für den Ausschluss Tsumura Kimikos aus der Kanze-Schule (*hamon*) gewesen. Hier vertauscht Yamashina Yaji jedoch Ursache und Wirkung, denn erst nach ihrem Ausschluss schuf Kimiko, zum Selbststudium gezwungen, einen eigenen Stil.

²⁸² Welche Probleme der zierlichen Kimiko die für sie unpassenden Masken und Kostüme bereiteten, lässt sich in Tsumura 1937 nachlesen. Später wird der Maskenschnitzer Iri'e Bihō (1896–1975) eigens auf ihre Größe abgestimmte Masken anfertigen (Kanamori 1994: 83). Zum korrekten Sitz der Maske und den damit für Nō-Spielerinnen verbundenen Schwierigkeiten vgl. Kapitel 5.2.

²⁸³ Auf der Bühne von Hashioka Kyūtarō, auf den ich im Folgenden noch zu sprechen komme, im Tōkyōter Stadtteil Akasaka. Details bei Kanamori 1994: 75f.

²⁸⁴ Gakuyatobi 1921: 25.

le)²⁸⁵ in Seoul – regelmäßig Aufführungen durch, ab dem folgenden Jahr dann auch in Tōkyō, nachdem sie dort 1925 eine weitere Niederlassung von *Ryokusenkai* ins Leben gerufen hatte. Die für solche Veranstaltungen notwendigen Darsteller und Musiker zog sie zum Teil selbst heran. So unterrichtete sie ihre Schüler/-innen neben der Rolle des *shite-kata* auch in der des *waki-kata* sowie in allen Instrumenten der Nō-Musik, wozu sie ihre eigene, außergewöhnlich breite Ausbildung befähigte.²⁸⁶ Dennoch blieb sie von der Hilfe professioneller Nō-Spieler und Musiker abhängig. Dabei handelte es sich weitgehend um pensionierte oder junge Männer. In beiden Fällen blieb die Mitwirkung an Veranstaltungen Kimikos weitgehend ungeahndet.²⁸⁷ Pensionäre wurden offensichtlich nicht mehr als Mitglieder der Nō-Welt betrachtet und der Nachwuchs brauchte jede Trainingsmöglichkeit.²⁸⁸ Einen bedeutenden Förderer fand Tsumura vor allem in Hashioka Kyūtārō (1884–1963) – neben Umewaka Minoru II. (später Rokurō; 1878–1959) und Kanze Kasetsu einer der herausragenden Repräsentanten der Kanze-Schule. Nach Kimikos Auftritt in *Miwa* entwickelte sich seine Bühne, auf der 1919 bereits du Pont *Hagoromo* getanzt hatte²⁸⁹, zur regelmäßigen Spielstätte von *Ryokusenkai*. Darüber hinaus verlieh Hashioka oft Masken und Kostüme aus seinem Fundus, oder schickte gar eigene Schüler als Helfer beim Ankleiden oder bei Unklarheiten in Fragen der Choreographie (*katazuke*).²⁹⁰

Erst im Verlauf der 1930er Jahre lässt sich der Beginn eines langsamen Wandels in der Haltung gegenüber Frauen auf der Nō-Bühne beobachten. Das Thema wurde zunehmend in der Öffentlichkeit diskutiert und es erschienen die ersten Berichte über Auftritte von Nō-Spielerinnen, deren Aktivitäten bisher weitgehend ignoriert worden waren. So kommentierte

²⁸⁵ Aus dieser ursprünglich weitgehend aus Laien bestehenden Gruppe entwickelte sich vor allem ab der Nachkriegszeit die bis in die Gegenwart fortbestehende professionelle Nō-Truppe gleichen Namens.

²⁸⁶ Kanamori 1994: 88. Zwar erlernen *shite-kata* im Allgemeinen ein für das Nō relevantes Instrument, das intensive Training in allen Instrumenten und außerdem der Rolle des *waki-kata* stellt dagegen eine Rarität dar.

²⁸⁷ Normalerweise drohte jedem Mitglied des Profi-Verbandes, der mit Nicht-Mitgliedern künstlerisch zusammenarbeitete, der Ausschluss aus dem Verband und damit das Ende der Karriere (vgl. Kapitel 2.2.).

²⁸⁸ Das vermutet auch Kanamori 1994: 79.

²⁸⁹ Zu du Pont vgl. Kapitel 4.2.5.

²⁹⁰ Kanamori 1994: 83. Das Drapieren der Kostüme sowie das kunstvolle Legen der Haare (dabei handelt es sich um einfache Haarzöpfe, die nicht mit den Perücken zum Aufsetzen im westlichen Stil vergleichbar sind) ist eine äußerst anspruchsvolle Aufgabe, die viele Jahre des Trainings bedarf. Für beides sind die *shite-kata* selbst bzw. die helfenden Kolleg/-innen verantwortlich, es gibt also keine eigens hierfür zuständige Berufsgruppe wie im westlichen Theater.

1937 mit Sakamoto Setchō das erste Mal ein bedeutender Nō-Kritiker eine Aufführung Tsumura Kimikos. Zwar weist er auch auf die Probleme ihrer Aufführungspraxis hin, seine Kritik ihrer Darbietung von *Yashima* (am 13.06. auf der Bühne von Hashioka Kyūtarō) fällt jedoch äußerst positiv aus:

Ich habe mich gewundert, wie diese kleine Person – im zweiten Akt noch mehr als im ersten – mit äußerst brillanter Darstellungstechnik ein nicht nur für eine Frau prächtiges Krieger-Nō präsentierte.²⁹¹

Tsumura hatte offensichtlich seine Erwartungen an ein von Frauen gespieltes Nō bei weitem übertroffen.

Gegen Mitte der 1930er Jahre wurde auch unter den *iemoto* der *shite-kata*²⁹² die Frage von Frauen auf der Nō-Bühne zunehmend wohlwollend diskutiert, bis sie sich schließlich im April 1936 auf die Genehmigung von Auftritten weiblicher Nō-Spieler einigen konnten.²⁹³ Diese Übereinkunft stellte den wichtigen ersten Schritt auf dem Weg zur offiziellen Zulassung von Frauen als professionelle Nō-Spielerinnen dar. Auf dieser Grundlage stand Frauen ab April 1939 dann auch die staatliche Ausbildung zum *shite-kata* an der *Tōkyō ongaku gakkō* (Musikschule Tōkyō, die heutige Akademie der Künste) offen.²⁹⁴ Zu den ersten beiden Frauen, die im Dezember 1941 das Programm erfolgreich absolvierten, gehörte Maruyama Toki'e (1911–1989).²⁹⁵ Als Tochter aus wohlhabender Familie begann sie im Alter von 18 Jahren unter anderem bei Kanze Sakon (1898–

²⁹¹ Erschienen am 17.06.1937 in der Abendausgabe der *Tōkyō asahi shinbun*; Sakamoto 1937b. Nach Kanamori 1994: 129 erwähnt Sakamoto Tsumura Kimiko das erste Mal in einem Beitrag in der Abendausgabe derselben Zeitung vom 13.06.1937 (Sakamoto 1937a). Zur Aufteilung des Repertoires in 5 Gruppen sowie der Bedeutung der Krieger-Spiele (*shuranō*, *shuramono* oder *nibanmemo-no*) für Nō-Spielerinnen vgl. Kapitel 5.3.

²⁹² Zum fraglichen Zeitraum bildete neben den heutigen fünf Stilrichtungen in der Rolle des Hauptdarstellers (Kanze, Konparu, Hōshō, Kongō und Kita) auch die Faktion um Umewaka Minoru II. eine unabhängige Schule. Die Bedeutung und Handlungsspielräume des *iemoto* erläutert Kapitel 2.1.

²⁹³ Sakamoto 1936: 5. Vgl. auch Itō 1997: 80.

²⁹⁴ Zum Prozess der Öffnung der *Tōkyō ongaku gakkō* für Frauen und ihrer Bedeutung für die Ausbildung professioneller Nō-Spielerinnen vgl. Kapitel 2.3.

²⁹⁵ Zu Maruyama Toki'e (eigentlich Maruyama Satoko) siehe Kanamori 1994: 196ff. und ebd.: 212 sowie Johnson 1977a: 4. Die zweite Absolventin war Yamato Misaki (*1906–?). Zu Beginn ihrer Ausbildung an der Musikschule Tōkyō 1939 war sie bereits seit 8 Jahren *uchideshi* bei Kanze Sakon. Davon berichtete die *Tōkyō nichichi shinbun* am 02.04.1939 (zitiert in Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai 2003, 2: 1425f.).

1939) Unterricht zu nehmen, der als *iemoto* der Kanze-Schule nicht nur eine herausragende Position in der Welt des Nō-Theaters einnahm, sondern als Initiator der Nō-Abteilung der *Tōkyō ongaku gakkō*, an der er auch selbst unterrichtete, zu einem Förderer von Frauen im Nō wurde. Nach ihrem Abschluss dann im Besitz der offiziellen Lehrerlaubnis der Kanze-Schule (*shihan*)²⁹⁶, unterrichtete Maruyama Toki'e – aus mangelnder Notwendigkeit – zunächst nur im engen Freundeskreis.²⁹⁷ Später war sie Leiterin von *Kanze fujin-nō* (Kanze „Frauen-Nō“), einer Gruppe professioneller Nō-Spielerinnen der gleichnamigen Schule.²⁹⁸

Tsumura Kimiko war bereits 1939 als erste weibliche *shihan* der Kanze-Schule²⁹⁹ zugelassen worden, nachdem ihr im selben Jahr – nach fast 20 Jahren der künstlerischen Isolation – die Rückkehr zu ihrem Lehrer Ōtsuki Jūzō ermöglicht worden war. Den Anlass dazu mag ihr Auftritt in *Ataka* (Abb. 5.5.) gegeben haben, einem Nō-Spiel mit männlicher Hauptfigur, die ohne Maske (*hitamen*) gespielt wird.³⁰⁰ Mit der Wahl dieses Werkes, das sie wahrscheinlich als erste Frau tanzte, hatte sie ein Tabu gebrochen und entsprechende Reaktionen ausgelöst. So warf ihr ein Kritiker der Zeitschrift *Yōkyōkukai* zum Beispiel „maßlose Schamlosigkeit“ vor.³⁰¹ Nur eine Außenseiterin wie Tsumura Kimiko konnte eine derartige Grenzüberschreitung wagen, als Schülerin eines professionellen Nō-Spielers wäre dieser Auftritt dagegen nicht möglich gewesen. Ähnliche Eskapaden sollten wohl durch die erneute Einbindung Tsumura Kimikos in die Nō-Hierarchie unterbunden werden. Nach Tsumuras eigener Einschätzung trug ihr Auftritt in *Ataka* letztendlich gar zur Zulassung von Frauen als Mitglieder von *Nōgaku kyōkai*, dem schulübergreifenden Verband von Profis aus allen Bereichen des Nō, bei.³⁰² Dieser nahm erst 1948

²⁹⁶ Ihr *shihan hirō-nō* (feierliche Nō-Aufführung zum Anlass der Erlangung der Lehrerlaubnis) gab Maruyama Toki'e aber erst im Mai 1948. Dabei tanzte sie das Nō-Spiel *Shakkyō* (Die Steinbrücke), so notiert die Zeitschrift *Nō* im Juni 1948 (*Nō* 2, 6: 32). Zum Begriff *shihan* vgl. Kapitel 2.3.

²⁹⁷ Schon vor ihrem Eintritt in die Musikschule Tōkyō hatte Maruyama Toki'e sieben Mädchen im eigenen Haus unterrichtet, so die Zeitung *Tōkyō nichichi shinbun* vom 02.04.1939 (zitiert in *Geijutsu kenkyū shinkō zaidan tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi henshū i'inkai* 2003, 2: 1425f.).

²⁹⁸ Johnson 1977a: 4.

²⁹⁹ Yamaki 1974: 5. Ihr *shihan hirō-nō* (s.o.) tanzte Tsumura Kimiko aber erst im Mai 1948 (*Tenka, Rōko no mai*) (*Nō* 2, 6: 32).

³⁰⁰ Das lässt sich mit Kanamori 1994: 162 vermuten. Zur Akzeptanz von Nō-Spielerinnen in männlichen Rollen, die ohne Maske gegeben werden, vgl. die Kapitel 4.2.4. und 5.3.

³⁰¹ Kuribayashi 1940: 64.

³⁰² So Tsumura Kimiko in einem Interview mit Maruoka Daiji in der Zeitschrift *Nōgaku Times* (Tsumura und Maruoka 1972). Dort schildert sie auch die im

auch weibliche Mitglieder auf, darunter Tsumura Kimiko im April desselben Jahres.³⁰³

Der staatliche Abschluss an der *Tōkyō ongaku daigaku* und später die Mitgliedschaft in *Nōgaku kyōkai* ermöglichten es nun auch Frauen, sich – zumindest offiziell – als Profis zu etablieren. Ihre Situation blieb aber lange weitgehend unverändert, nur wenige Frauen wurden ausgebildet und diese auch nicht als vollwertige Bühnenprofis angesehen. Auch blieb der Einsatz von Nō-Spielerinnen den einzelnen Schulen überlassen, die diese Frage sehr unterschiedlich beurteilten. Während zum Beispiel die Konparu-Schule – wahrscheinlich aus Mangel an männlichen Nō-Spielern nach dem Krieg – schon früh mit der aktiven Förderung von Frauen begann, hat die Kita-Schule Frauen über viele Jahrzehnte nur als Lehrkräfte eingesetzt.³⁰⁴

Frauen waren aber schon vor ihrer offiziellen Zulassung als professionelle Nō-Spielerinnen aktiv. So bestritt Tsumura Kimiko mit dem Unterricht von Schüler/-innen und den Mitgliedsgebühren von *Ryokusenkaï* nicht nur ihren eigenen Lebensunterhalt. Darüber hinaus unterstützte sie auf diese Weise lange Zeit ihre Familie. Eine Pionierin war Tsumura Kimiko auch auf der Bühne. Zu einer Zeit, als Frauen der Tanz eines vollständigen Nō noch nicht gestattet war, gewährte ihr der Ausschluss aus der Kanze-Schule einerseits gewisse Freiheiten, für die sie andererseits auf professionelle Hilfe und Unterricht verzichten musste. Tsumura Kimiko tanzte herausragende Werke des Repertoires als erste Frau, darunter 1971 *Ōmu Komachi* (Papagei-Komachi), ein Nō-Spiel, das nur besonders erfahrenen *shite-kata* mit Genehmigung des *iemoto* zugänglich ist.³⁰⁵ Im Rahmen von *Ryokusenkaï* bot sie aber auch einigen Nō-Spieler/-innen und -Musiker/-innen der nachfolgenden Generation Möglichkeiten für

Vorfeld von *Ataka* zu bewältigenden Schwierigkeiten. Zu Geschichte und Bedeutung des Profi-Verbandes vgl. Kapitel 2.2.

³⁰³ Als erste Frauen traten im Februar Maruyama Toki'e (1911–1989), Yamashina Yaji (*1925) und Yotsuya Chiyoko (später: Chizuko; *1923) – alle Mitglieder der Kanze-Schule – dem Verband bei (Kanamori 1994: 201).

³⁰⁴ So wurde in der Konparu-Schule bereits 1962 mit *Hōshunkai* (*hō* = Freund, Begleiter; *shun* = Frühling) eine Aufführungsreihe für Nō-Spielerinnen gegründet. Zur Situation von Frauen in den verschiedenen Schulen der *shite-kata* vgl. 5.3. und 5.4.

³⁰⁵ *Ōmu Komachi* ist neben *Sotoba Komachi* (Komachi auf dem Grabstein) eines von fünf *rōjomonō*. Dabei handelt es sich um besonders anspruchsvolle Werke des Nō (*omonarai*), jeweils mit der Figur einer Alten als zentralem Charakter, für deren Aufführung die Zustimmung des *iemoto* notwendig ist (Nishino und Hata 2006: 337). Tsumura tanzte *Sotoba Komachi* bereits 1964, jedoch nicht als erste Frau (Tsumura und Maruoka 1972: 2).

Training und künstlerische Weiterentwicklung, darunter Adachi Reiko (*1925)³⁰⁶, seit 2004 eine der ersten Frauen unter den „Bewahrer/-innen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ im Bereich des Nō.³⁰⁷ Daneben wagte sich Tsumura auf das Gebiet der Nō-Komposition vor. So entstanden ab 1950 im Verlauf von wenigen Jahren ganze 10 neue Nō-Stücke (*shinsaku-nō*)³⁰⁸, von denen sie zwei noch selbst zur Aufführung bringen konnte.³⁰⁹ Tsumura Kimiko genießt inzwischen zwar eine gewisse Anerkennung als Pionierin unter den ersten professionellen Nō-Spielerinnen, ihre zahlreichen Tabubrüche sowie die eigenwillige Mischung von Stilelementen verschiedener Schulen sind jedoch selbst unter Kolleginnen nicht unumstritten.

³⁰⁶ Zu Adachi Reiko, seit 1948 Mitglied von *Ryokusenkaï*, vgl. Morita et al. 2006 sowie Adachi 2007, außerdem Kodama et al. 2008b und Morita et al. 1995: 27–43. Siehe auch Kapitel 1.4.

³⁰⁷ Darüber hinaus wurden unter den Schülern Tsumura Kimikos vier *shite-kata* männlichen Geschlechts zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* ernannt: Nakamori Shōzō (*1928), Fujimura Tsuyoshi (*1929), Ban Shinjirō (*1941) sowie ihr Nachfolger Tsumura Reijirō (*1942). Unter den Nō-Musiker/-innen ist Terashima Sumiyo (1917–2010; *kotsuzumi-kata* der Ōkura-Schule) die bekannteste Schülerin Kimikos. Auf den Stellenwert des Titels „Bewahrer/-innen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ wird in den Kapiteln 2.2. und 5.5. näher eingegangen.

³⁰⁸ Dabei handelt es sich um die folgenden Werke: 1950: *Akinono*, 1951: *Koromo no tate* (Der Gewandschild), *Fuji monogurui* (Die Raseden von der Glyzinie), *Hōnan*, *Fumigara* (Liebesbriefe) und *Tsuru* (Der Kranich); 1952: *Futaomote* (Zwillingsmasken); 1973: *Kaguyahime* (Prinzessin Kaguya, mehrfach umgearbeitet); außerdem: *Saigusa* (Datum unbekannt), *Utsusemi* (unvollendet); vgl. Kanamori 1994: 222f. Der japanische Originaltext ist in Tsumura 1987 abgedruckt. Von *Fumigara*, ein auf den Legenden um Ono no Komachi basierendes Nō, liegt eine Übersetzung ins Englische vor (Teale, Teale und Teale 1993: 211–220). Für eine Analyse des Werkes siehe Itō 2005b.

³⁰⁹ 1966 *Hōnan* und 1968 *Fumigara*.

5. FRAUEN IM NŌ HEUTE: ZWISCHEN DISKRIMINIERUNG UND EIGENINITIATIVE¹

5.1. DATEN ZUM FRAUENANTEIL UNTER DEN PROFESSIONELLEN NŌ-SPIELER/-INNEN

In diesem Kapitel soll die aktuelle Situation von Frauen im Nō analysiert werden. Meine Untersuchungsergebnisse beziehen sich dabei ausschließlich auf professionelle Nō-Spieler/-innen, denn nur in diesem Rahmen müssen sämtliche Aufführungskonventionen strikt eingehalten werden. Unter Amateur/-innen lassen sich dagegen – auch in Bezug auf die Übernahme von für Frauen tabuisierten Rollenfächern² – Aufführungspraxen verwirklichen, die auf der professionellen Bühne nicht möglich wären. Die Definition eines bzw. einer professionellen Nō-Spieler/-in ist allerdings nicht unproblematisch. Und auch in Japan ist dieser Begriff nicht eindeutig definiert. Aus verschiedenen Gründen, auf die ich im Folgenden eingehen werde, setze ich die Mitglieder von *Nōgaku kyōkai* (wörtlich Nō-Vereinigung)³ mit professionellen Nō-Spieler/-innen gleich⁴ und bezeichne die Vereinigung entsprechend als Profi-Verband. Alle professionellen Nō-Spieler/-innen sind Mitglied dieses Verbandes.⁵ Denn erst die Mitgliedschaft eröffnet die Möglichkeit zu einer professionellen Karriere, dokumentiert sie doch nicht nur die Anerkennung der betreffenden Person durch die eigene Schule⁶, sondern auch durch die Nō-Gemeinschaft insgesamt. Nur den Mitgliedern des Profi-Verbandes ist der Auftritt im Rahmen professioneller Nō-Veranstaltungen gestattet.

Dennoch machen nicht alle Mitglieder von dieser Möglichkeit Gebrauch. So unterrichtet ein Teil lediglich Amateur/-innen und ist damit nach japanischer Auffassung semi-professionell (*semi-puro*) aktiv. Manche Nō-Spielerinnen entscheiden sich für diese Alternative in der Erwartung, so Beruf und Kindererziehung besser miteinander verbinden zu

¹ Eine frühe, stark verkürzte Version dieses Kapitels wurde in Geilhorn 2008 publiziert.

² Auf diese Problematik geht Kapitel 5.2. ein.

³ Vgl. Kapitel 2.2.

⁴ Diese Vorgehensweise ist auch in Japan zu beobachten. So z.B. Horigami 1995b.

⁵ Yokomichi und Kobayashi 1996: 39.

⁶ Zum Beitritt ist nämlich die Zustimmung des Leiters der jeweiligen Schule (*iemoto*) notwendig, der die aufzunehmende Person angehört (vgl. Kapitel 2.1.).

können.⁷ Andere Mitglieder bleiben im Profi-Verband eingeschrieben, obwohl die ursprünglich angestrebte professionelle oder semi-professionelle Karriere nicht realisiert werden konnte, oder die aktive Laufbahn aus Altersgründen beendet ist. Darüber hinaus kann es außerhalb der Ballungsräume vorkommen, dass Amateure männlichen Geschlechts aus Mangel an professionellen Nō-Spielern *pro forma* als Mitglieder eingeschrieben werden, um dann bei professionellen Nō-Veranstaltungen den Chor unterstützen zu können. Wie viele der Mitglieder des Profi-Verbandes nicht als Bühnenprofis aktiv sind, ist jedoch nicht bekannt und eine Untersuchung dieser Frage würde den Rahmen der vorliegenden Monographie erheblich sprengen. Da die beschriebene Problematik jedoch – zumindest grundlegend – auf beide Geschlechter zutrifft, halte ich die Gleichsetzung der Mitglieder von *Nōgaku kyōkai* mit professionellen Nō-Spieler/-innen im Rahmen dieser Studie für durchaus vertretbar. Darüber hinaus variiert der Professionalisierungsgrad von Nō-Spielerinnen erheblich, wie die Interviews gezeigt haben, die ich mit 15 Nō-Spielerinnen und Nō-Spielern des Rollenfaches *shite-kata* führen konnte.⁸ Meine Definition des Profi-Begriffes habe ich deshalb bewusst weit gefasst. Dadurch soll verhindert werden, dass Frauen aufgrund zu eng gesetzter Kriterien nicht als professionelle Nō-Spielerinnen definiert werden können⁹ und damit aus dem Rahmen dieser Untersuchung fallen.

Im Folgenden werde ich die von mir selbst erhobenen Daten zum Frauenanteil unter den professionellen Nō-Spieler/-innen vorstellen und deren Hintergründe analysieren. Diese Zahlen sind vor allem deshalb von Bedeutung, da Frauen auf der Nō-Bühne auch gegenwärtig häufig mit Amateurinnen¹⁰ gleichgesetzt werden. Der Profi-Verband veröffent-

⁷ Deshalb lässt sich vermuten, dass der Frauenanteil unter den Semi-Professionals vergleichsweise hoch ist.

⁸ Mit Darsteller/-innen dieses Rollenfaches werden die Haupt- und Nebenrollen, sowie der Chor und die Funktion des/der Bühnenassistenten/-in besetzt. Eine Übersicht der Interviews sowie eine einführende Darstellung der Interviewpartner/-innen findet sich in Kapitel 1.4.

⁹ Ein denkbare Kriterium zur Definition eines professionellen Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin wären zum Beispiel zwei Auftritte in der Hauptrolle pro Jahr. Aufgrund der allgemein geringeren Auftrittsfrequenz von Nō-Spielerinnen (vgl. 5.4. und 5.5.) würden so jedoch zahlreiche, vor allem jüngere Frauen nicht als professionelle Nō-Spielerinnen bewertet werden können, obwohl sie es *de facto* sind.

¹⁰ So bezeichnen gelegentlich auch Nō-Spielerinnen, die aus Nō-Familien stammen, solche Kolleginnen, denen dieser Hintergrund fehlt und beklagen deren mangelnde Professionalität (*puro-ishiki*). Der Begriff des Amateurs bzw. der Amateurin wurde bereits ab dem 17. Jahrhundert als Strategie genutzt, um die

licht jährlich eine Aufstellung seiner Mitglieder (*kai'in meibo*), in der allerdings nicht nach Geschlecht differenziert wird.¹¹ Auch wenn dies zum Schutz personenbezogener Daten geschieht, bildet eine solche Praxis doch ein probates Mittel zur Verleugnung der Existenz professioneller Nō-Spielerinnen und erleichtert damit das Festhalten an der verbreiteten Vorstellung, dass Nō ausschließlich von Profis männlichen Geschlechts getanzt und gesungen werde. Der Verband führt keine Statistiken, aus denen die Entwicklung der Mitgliederzahlen nach Ortsverband, Schulzugehörigkeit oder Geschlecht ersichtlich wäre. Meinen eigenen Nachforschungen zufolge befanden sich unter den insgesamt 1546 im Jahr 2003 eingetragenen Mitgliedern¹² 256 Personen weiblichen Geschlechts, was einem durchschnittlichen Frauenanteil von 17% entspricht (Abb. 5.1.). Es kann also keinesfalls von einem Randphänomen gesprochen werden. Zum Vergleich: 2005 waren 9% der Abgeordneten im japanischen Unterhaus weiblichen Geschlechts.¹³

Abb. 5.1.: Überblick über den Frauenanteil unter den Mitgliedern des Profiverbandes (*Nōgaku kyōkai*) 2003*

Sparte	Gesamt	Frauen	Frauen (%)
<i>shite-kata</i>	1113	231	21
<i>waki-kata</i>	62	1	2
<i>fue-kata</i>	66	6	9
<i>kotsuzumi-kata</i>	64	0	14
<i>ōtsuzumi-kata</i>	49	1	2
<i>taiko-kata</i>	42	6	14
<i>kyōgen-kata</i>	150	2	1
Gesamt	1546	256	17

* Nach Ejima 2004. Daten vom 31.07.2003

Betrachtet man die Zahlen getrennt nach Rollenfächern, wird sichtbar, wie unterschiedlich die Beteiligung von Frauen in den einzelnen Sparten des Nō ausfällt. Der größte Frauenanteil mit einer Quote von durchschnittlich 21% findet sich unter den Darsteller/-innen der Haupt- und Nebenrollen (*shite-kata*). Aus diesem Grund werde ich mich in den fol-

künstlerische Qualität konkurrierender Truppen abzuwerten (vgl. Kapitel 3.2. sowie Rath 2004: 147–150).

¹¹ Abb. 5.1. gibt eine tabellarische Übersicht, die ich anhand der Mitgliederlisten des Profiverbandes *Nōgaku kyōkai* selbst erstellt habe.

¹² Ejima 2004. Daten vom 31.07.2003.

¹³ Quelle: Foreign Press Center Japan 2006; http://fpcj.jp/old/e/mres/publication/ff/pdf_07/22_women.pdf (Zugriff September 2010).

genden Unterkapiteln auf die Analyse der Situation von Nō-Spielerinnen dieses Rollenfaches konzentrieren, wobei ich die Untersuchung auf die in Tōkyō aktiven Schulen (Kanze, Konparu und Hōshō) beschränke.¹⁴ Ihre Auftrittsbedingungen können neben anderen Faktoren vor allem in Abhängigkeit von der Schulzugehörigkeit erheblich variieren.¹⁵ Auch der Frauenanteil fällt in den einzelnen Schulen der *shite-kata* äußerst unterschiedlich aus (Abb. 5.2.). So ist in der Kita-Schule bisher lediglich eine einzige Nō-Spielerin aktiv. Ōshima Kinu'e (*1974)¹⁶ trat der Profi-Vereinigung 1998 bei. Dagegen weist ausgerechnet die Hōshō-Schule, in der Aktivitäten von Nō-Spielerinnen erheblich stärker als in anderen Schulen behindert werden¹⁷, mit 30% den höchsten Frauenanteil auf.¹⁸ Eine direkte Korrelation zwischen der Situation von Nō-Spielerinnen und dem Frauenanteil der betreffenden Schule lässt sich also nicht beobachten.

Abb. 5.2.: Frauenanteil unter den *shite-kata* 2003*

Sparte	Schule	Gesamt	Frauen	Frauen (%)
<i>shite-kata</i>	Kanze	566	108	19
	Konparu	122	25	20
	Hōshō	267	80	30
	Kongō	98	17	17
	Kita	60	1	2
Gesamt		1113	231	21

* Nach Ejima 2004. Daten vom 31.07.2003.

Im Bereich der Nō-Musik (*hayashi-kata*) sind Frauen in deutlich geringerem Ausmaß als in der Sparte der *shite-kata* aktiv (Abb. 5.3.).¹⁹ Dort beträgt ihr Anteil im Durchschnitt lediglich 10%. Dieser Befund unterstützt die verbreitete Einschätzung, dass die Schulen der Nō-Musik einer weiblichen Beteiligung besonders ablehnend gegenüberstehen. Denn während heute in allen Schulen der *shite-kata* Frauen vertreten sind, trifft

¹⁴ Die Gründe für diese Eingrenzung wurden in Kapitel 1.1. und 1.3. dargelegt.

¹⁵ Vgl. die Kapitel 5.3. und 5.4.

¹⁶ Ōshima Kinu'e wurde in Kapitel 1.4. vorgestellt.

¹⁷ Dies zeigten die Interviews mit Nō-Spielerinnen dieser Schule: Kageyama Michiko (Interview vom 02.02.2004), Kashiwayama Satoko (Interview vom 09.01.2004) und Uchida Yoshiko (Interview vom 09.02.2004). Zu den Details vgl. Kapitel die 5.3. und 5.4.

¹⁸ Hierbei handelt es sich zu einem großen Teil um semi-professionelle Darstellerinnen. Zum Begriff des Semi-Profis vgl. Kapitel 2.1.

¹⁹ Schon im *onna-sarugaku* wurde die Musik üblicherweise von Männern gespielt (vgl. Kapitel 3.1.).

Abb. 5.3.: Frauenanteil unter den *hayashi-kata* 2003*

Sparte	Schule	Gesamt	Frauen	Frauen (%)
<i>fue-kata</i>	Issō	16	1	6
	Morita	46	4	9
	Fujita	4	1	25
<i>kotsuzumi-kata</i>	Kō	31	3	10
	Kōsei	9	1	2
	Ōkura	17	3	18
	Kanze	7	3	43
<i>ōtsuzumi-kata</i>	Kadono	13		
	Takayasu	12		
	Ishī'i	10		
	Ōkura	13	1	8
	Kanze	1		
<i>taiko-kata</i>	Kanze	16	1	6
	Konparu	26	5	19
Gesamt		221	22	10

* Nach Ejima 2004. Daten vom 31.07.2003.

dies nicht auf die der Nō-Musik zu. Als wesentliches Argument gegen die Beteiligung von Musikerinnen wird hier – wie im Hinblick auf Frauen im Nō allgemein – ihre im Vergleich zum männlichen Geschlecht höhere Stimmlage angeführt.²⁰ Die Musiker/-innen der drei Schlaginstrumente (Schulter-, Hüfttrommel und Taiko) produzieren beim Spiel nämlich Rufe (*kakegoe*), die ihren musikalischen Vortrag rhythmisch strukturieren und darüber hinaus ein wichtiges Hilfsmittel zur Koordination untereinander darstellen. Herausragende Darstellerinnen der Hauptrolle konnten bereits zeigen, dass die weibliche Stimme durch Training und mit zunehmendem Alter die Stimmlage ihrer männlichen Kollegen durchaus erreichen kann. Vergleichbares ist mittelfristig auch für Musikerinnen zu erwarten. Besonders prekär ist die Lage von Frauen im Bereich der *ōtsuzumi* (Hüfttrommel). Die letzte professionelle Musikerin dieses Instruments, Yamada Toshiko (*1925, Ōkura-Schule), verstarb am 15.04.2005.²¹

²⁰ Mit solchen und ähnlichen essentialistischen Vorstellungen von Weiblichkeit und ihrer Instrumentalisierung zum Ausschluss von Nō-Spielerinnen befasst sich Kapitel 5.2. Vgl. außerdem Kapitel 4.2.4.

²¹ Tsuji'i 2005. Dennoch gibt es weiterhin Frauen, die die Hüfttrommel zwar als Amateurinnen, aber doch auf einem mit Profis vergleichbaren Niveau

Die Hüfttrommel gilt in besonderem Maß als ein eher für Männer geeignetes Instrument. Als Gründe werden ihr Gewicht und die für ihr Spiel notwendige Kraft angeführt. Das Musizieren mit der *kotsuzumi* (Schultertrommel) wird dagegen schon in der Meiji-Zeit als eine für Frauen adäquate Form der Freizeitgestaltung betrachtet (siehe Abb. 4.1.).²² Aktuell sind lediglich 10 Frauen als Mitglieder des Profi-Verbandes im Bereich Schultertrommel eingeschrieben. Davon sind nur wenige überhaupt auf der Bühne zu erleben.²³

Argumente von Körperkraft und Stimmlage, die auf stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit beruhen und gegen Musikerinnen der Schlaginstrumente geltend gemacht werden, können für die Ablehnung von Frauen als *fue-kata* (Flötistin) erst recht keine Relevanz beanspruchen. Hier stellt wohl allein die Präsenz des weiblichen Körpers auf der Nō-Bühne eine Provokation in den Augen der patriarchal geprägten Nō-Welt dar. Da die Stimme bei der Flöte nicht zum Einsatz kommt, ist die Situation von Frauen in dieser Sparte jedoch etwas günstiger als bei den Schlaginstrumenten. So treten zumindest zwei Frauen regelmäßig im Rahmen professioneller Veranstaltungen als Flötistin auf: Katori Kiyo (*1943, Fujita-Schule)²⁴ in Zentraljapan und Hattanda Tomoko (*1973, Issō-Schule)²⁵ in Tōkyō.

Dagegen sind Frauen in der Rolle des Deuteragonisten (*waki-kata*)²⁶ – typischerweise ein Mönch auf der Reise, jedoch immer eine Figur männlichen Geschlechts – im Rahmen professioneller Aufführungen bisher tabu. Dennoch ist eine Frau – Shimada Yoshiko (Takayasu-Schule) – in diesem Rollenfach als Mitglied des Profi-Verbandes eingeschrieben (Abb. 5.4.). Sie tritt jedoch nicht auf der professionellen Bühne auf. Ähnlich

spielen. Dies gilt z.B. für einige Schülerinnen des „Lebenden Nationalschatzes“ Kame'i Tadao (*1941), wie sie bei öffentlichen Auftritten in eindrucksvoller Weise demonstrieren.

²² So berichtet zum Beispiel die Tōkyōter Zeitung *Jiji shinpō* am 28.06.1908 (zitiert in Kurata 1997a: 111f.), dass der bekannte *kotsuzumi-kata* Misu Kingo (1832–1910, Kō-Schule) auch zahlreiche Frauen unterrichtete.

²³ Die bekannteste darunter ist Terashima Sumiyo (1917–2010, Ōkura-Schule), eine Schülerin Tsumura Kimikos (vgl. 4.2.6.). Aus Altersgründen ist sie in den letzten Jahren jedoch nicht mehr aufgetreten. Ein Interview findet sich bei Kodama et al. 2001. Unter den weiblichen *kotsuzumi-kata* der jüngeren Generation ist Hisada Yoshiko (*1973, Ōkura-Schule) die aktivste. In Kodama et al. 2009 berichtet sie über ihrer aktuelle Situation.

²⁴ Katori Kiyo ist die einzige Musikerin, die 2004 zu einer „Bewahrerin von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ (vgl. 2.2. und 5.5.) ernannt wurde.

²⁵ Zu Hattanda Tomoko siehe die Abb. 5.7. und 7.1.

²⁶ Vgl. Anm. 2 in Kapitel 2.1.

prekär ist die Situation der beiden professionellen Kyōgen-Spielerinnen Izumi Junko (*1969) und Miyake Tōkurō X. (*1972)²⁷, Töchter von Izumi Motohide (1937–1995), des ehemaligen Leiters der Izumi-Schule. Die Schwestern sind zwar regelmäßig an den von ihrer Familie veranstalteten Kyōgen-Programmen beteiligt, als Darstellerinnen des Zwischenspiels eines Nō aus zwei Akten (*ai-kyōgen*) erhalten sie jedoch keine Engagements. Frauen in der Rolle des *waki*- oder *kyōgen-kata* des Nō stoßen auf allgemeine Ablehnung. Diese Haltung wird von der Mehrheit der Darstellerinnen der Haupt- und Nebenrollen (*shite-kata*) geteilt. Denn in beiden Rollenfeldern werden Figuren männlichen Geschlechts verkörpert, die immer bzw. in den meisten Fällen ohne Maske (*hitamen*) gegeben werden. Solche Rollen können ebenso für weibliche *shite-kata* ein Problem darstellen, wie Kapitel 5.3. zeigen wird.

Abb. 5.4.: Frauenanteil unter den *waki-kata* und *kyōgen-kata* 2003*

Sparte	Schule	Gesamt	Frauen	Frauen (%)
<i>waki-kata</i>	Takayasu	17	1	6
	Fukuō	18		
	Hōshō	27		
<i>kyōgen-kata</i>	Ōkura	96		
	Izumi	54	2	4

* Nach Ejima 2004. Daten vom 31.07.2003.

5.2. GESCHLECHT ALS KATEGORIE DER NŌ-ÄSTHETIK

Wie die Kapitel 3. und 4.2. gezeigt haben, waren Frauen auch vor 1948 in Nischen außerhalb der anerkannten Traditionslinien des Nō aktiv. Frauen bildeten jedoch (und bilden auch weiterhin) die Ausnahme von der männlich definierten Norm. Dies geht allein aus den folgenden Begriffen hervor: Bereits im Mittelalter wurde das damals als *sarugaku* bekannte Nō als *onna-sarugaku*²⁸ bezeichnet, wenn es von Frauen gespielt wurde. In der Gegenwart wird das Wort *joryū-nō* („Frauen-Nō“)²⁹ verwendet und Nō-

²⁷ Den beiden ersten professionellen Kyōgen-Spielerinnen der Moderne ist ein eigenes Kapitel gewidmet (vgl. 6.).

²⁸ Vgl. Kapitel 3.1.

²⁹ Jo = Frau, ryū = Stilrichtung, Schule. Der Begriff *joryū-nō* erinnert an den Terminus *joryū-bungaku* („Frauenliteratur“), der ähnlich ambivalente Gefühle weckt. Dabei handelt es sich zwar um ein Genre, das bei Publikum und Kritik

Spielerinnen *joryū-nōgakushi* bzw. *josei-nōgakushi* genannt. Vergleichbares hat Kano im Bereich des *shinpa*³⁰ beobachtet und folgert daraus:

This difference is not trivial: *Onna-yakusha* and *onna-haiyū* imply that the standard actor (*yakusha*, *haiyū*) is male and that the female (*onna*) variant is an aberration or an imitation. That terms such as „*otoko-yakusha*“ or „*otoko-haiyū*“ are never used for male (*otoko*) actors further supports this asymmetry. *Joyū* [ein für die frühen Schauspielerinnen nur in Ausnahmefällen verwendeter Begriff; B.G.], on the other hand, is symmetrical, at least lexically, with *danyū*, the male counterpart.³¹

Im Nō definieren Schauspieler männlichen Geschlechts die Darstellungskonventionen. Diese orientieren sich an der Norm des männlichen Schauspielers, die sich im Verlauf der Tokugawa-Zeit durch die enge Verbindung zu den Schulen der martialischen Künste verfestigt hat. Während dieser Epoche nahm die Beliebtheit des Nō unter den Angehörigen des Militäradels weiter zu und das Nō entwickelte sich zu einer kulturellen Pflichtübung dieser Gesellschaftsschicht. Gleichzeitig orientierten sich die Nō-Spieler nicht nur verstärkt am Habitus der Samurai, vielmehr übten sie sich auch selbst in den Kampfkünsten, deren enge Verwandtschaft zum Nō-Theater in zahlreichen theoretischen Schriften der Zeit hervorgehoben wird. Körperhaltung und -techniken der martialischen Künste haben auf diese Weise zunehmend Eingang in das Nō gefunden.³²

Nicht nur die Körperhaltung, auch Stimmhöhe und -farbe sind am maskulin geprägten Ideal orientiert. Dies gilt bezeichnenderweise ebenso für die Darstellung weiblicher Rollen. Das heißt, die weiblichen Figuren auf der Nō-Bühne besitzen eine mit denen männlichen Geschlechts vergleichbare Stimmhöhe, die Ausprägung eines als besonders feminin empfundenen Habitus wird also – im Gegensatz zu den Frauendarstellern des Kabuki (*onnagata*) – nicht angestrebt.

Die an der Norm des männlichen Schauspielers ausgerichteten Darstellungskonventionen führten zu der Vorstellung, dass die Ästhetik des

große Anerkennung genießt, seine Bezeichnung als „Frauenliteratur“ schließt es jedoch vom allgemeinen (d.h. männlich definierten) Literaturkanon aus. Analoge Begriffsbildungen existieren für das Kyōgen (*joryū-kyōgen* bzw. *nyōbō-kyōgen* im Mittelalter). Vgl. die Kapitel 6.5. bzw. 3.1. Zum Konzept der *joryū-bungaku* siehe Ericson 1996.

³⁰ Vgl. Kapitel 4.1.3.

³¹ Kano 2001: 32.

³² Den Einfluss der Kampfkünste auf das Nō analysieren Omote 1976a-g und Scholz-Cionca 2000: 139–146.

Nō im männlichen Körper verankert sei.³³ Frauen werden damit aufgrund ihres Geschlechts von der professionellen Bühne ausgeschlossen. Bis in die Gegenwart stellt diese Haltung, an der große Teile der professionellen Nō-Spieler, des Publikums und selbst der Nō-Forscher/-innen hartnäckig festhalten, die entscheidende Hürde für Nō-Spielerinnen dar. Von der Fixierung auf den männlichen Körper leiten sich die zentralen Kritikpunkte ab, die gegenüber Frauen im Nō vorgebracht werden: eine relativ höhere Stimmlage, mangelnde Körpergröße und -kraft.³⁴ Eine vergleichsweise große Statur und eine von Natur eher tiefe Stimme gelten dagegen als günstige Voraussetzungen für eine Nō-Spielerin. Umgekehrt wird eine für das Nō eher wenig geeignete Körperform oder Stimmlage bei Nō-Spielern männlichen Geschlechts kaum thematisiert. Vergleichbare Strategien zum Ausschluss von Frauen sind aus anderen männlich dominierten Lebensbereichen bekannt.

Die Tonlage des Nō-Gesangs leitet sich grundlegend von der natürlichen Stimmlage der Sängerin bzw. des Sängers ab, denn das Libretto gibt statt absoluten Tonhöhen lediglich relative Tonhöhendifferenzen vor.³⁵ Manche Nō-Spieler/-innen befürworten für Frauen deshalb einen vergleichsweise zarten Gesangsstil in höherer Stimmlage.³⁶ Dieser kann abhängig von der Wahl des Nō-Spiels durchaus nicht unpassend wirken, weicht aber deutlich vom typischen Klang des Nō-Gesangs ab. Den an den Normen des Genres geschulten Hör- und Sehgewohnheiten müssen Frauen jedoch entsprechen, um als professionelle Nō-Spielerinnen Aner-

³³ Im Kabuki wird gerade die Praxis, dass Männer auch die weiblichen Rollen übernehmen, für den Ausschluss von Frauen instrumentalisiert. Denn nach geläufiger Vorstellung bildet das Spannungsverhältnis zwischen dem männlichen Körper des Schauspielers und der weiblichen Figur die notwendige Basis für die Repräsentation dieser Rollen. Vgl. Mezur 2005 und Morinaga 2002.

³⁴ Dies gilt ebenso für Musikerinnen (vgl. Kapitel 5.1.). Der Kritiker Dōmoto Masaki hat dem Problem von Frauen im Nō eine eigene Artikelreihe (Dōmoto 1992b-e und 1993a-c) gewidmet, auf die im Folgenden noch eingegangen werden soll. Dort vertritt er die üblichen Vorurteile, die ähnlich bereits in der Meiji-Zeit (vgl. Kapitel 4.2.4.) vorgebracht wurden. Die Publikation fällt interessanterweise in die Zeit der ersten Workshops mit Frauen auf der Staatlichen Nō-Bühne (vgl. Kapitel 5.5.).

³⁵ Mit dem westlichen Musiktheater vergleichbare, geschlechtsspezifische Stimmlagen existieren also nicht.

³⁶ Diese Haltung vertritt zum Beispiel Tomiyama Noriko (*1927), eine der bekanntesten Nō-Spielerinnen der Konparu-Schule. Sie äußerte sich entsprechend in mehreren Gesprächen mit der Autorin, so auch im Interview vom 24.02.2004. Ähnlich nachzulesen bei Tahata 2007. Zu Tomiyama Noriko vgl. die Kapitel 5.4. und 5.5.

kennung zu finden.³⁷ Dagegen leistet ein auf Stereotypen von Weiblichkeit beruhender Gesangsstil der Markierung von Frauen als „Andere“ Vorschub³⁸ und unterstützt ihre Ausgrenzung als *joryū-nōgakushi*.

Darüber hinaus hat mit Dōmoto Masaki ein führender Nō-Kritiker die Forderung nach einem neuen, vom Nō abgeleiteten Genre für Frauen erhoben.³⁹ Dōmoto argumentiert, dass das Nō eine für Männer entwickelte Theaterform sei. Für Frauen müsse es deshalb grundlegend umgearbeitet werden. Die neu zu bildende Gattung, *nōmai* (Nō-Tanz) genannt, beschreibt er als eine Tanzform, die sich zwar der Musik und der Literatur des Nō bediene, aber kein Nō-Theater sei.⁴⁰ Im Gegensatz zur „maskulinen“ Nō-Ästhetik sollten Frauen vielmehr eine dezidiert „weibliche“ Ausdruckssprache entfalten. Konkrete Vorstellungen zu einer solchen spezifisch weiblichen Ästhetik entwickelt er jedoch nicht.

Zum Ausschluss von Frauen bedient sich Dōmoto hier einer im Nō verbreiteten Strategie, auf die noch häufig hinzuweisen sein wird. Er

³⁷ Dass Nō-Spielerinnen trotz hohen technischen und künstlerischen Niveaus nur in Ausnahmefällen als gleichwertige Bühnenpartnerinnen behandelt werden, wird in den folgenden Unterkapiteln genauer zu zeigen sein.

³⁸ Auf die symbolische Gewalt geschlechtsspezifischer Stereotypen, die ihre Wirksamkeit ihrer scheinbar natürlichen Basis verdanken, hat u.a. Bourdieu 2005 aufmerksam gemacht. In der bipolaren Unterscheidung der Geschlechter definiert der Mann das allgemein Menschliche. Dem „Maskulinen“ kommt auf diese Weise die Priorität zu. Zur Soziologie Bourdieus sowie ihre Anwendung auf die Frauen- und Geschlechterforschung s. Engler 2003 und Dölling 2004. Vgl. außerdem Rehbein 2006 und Swartz 1997. Klinger (2005a und 2005b) analysiert die Markierung und Abwertung von Frauen als „Andere“ aus der Perspektive der Philosophie.

³⁹ Diese Vorstellung lässt sich bis ans Ende der Meiji-Zeit zurückverfolgen, wie aus zwei Artikeln der *Tōkyō asahi shinbun* vom 17. und 18.11.1911 (Kurata 1997a: 413ff.) hervorgeht.

⁴⁰ Dōmoto 1992b. Diese Auffassung wiederholt er in den folgenden Beiträgen der Reihe. Dabei vergleicht er das Verhältnis zwischen *nōmai* und Nō mit dem zwischen Kabuki und *Nihon buyō*. Der Begriff *Nihon buyō* bezeichnet nicht den japanischen Tanz im Allgemeinen, sondern den des Kabuki. Dieser wandelte sich im Zuge der Theaterreformen der Meiji-Zeit sowie unter dem Einfluss des westlichen Tanzes zu einem neuen Tanzgenre (*shinbuyō*). *Shinbuyō* wurde nicht mehr ausschließlich von Kabuki-Schauspielern gepflegt. Er entwickelte sich schließlich gar zu einer Domäne von Frauen. Wegbereitend für die Herausbildung des *shinbuyō* wirkten nach Tsubouchi Shōyōs *Thesen zum neuen Musiktheater* (*Shingakugekiron*) und seiner neuartigen Komposition *Shinkyoku Urashima* vor allem Fujiikage Shizue (1880–1966) und Hanayagi Jusuke (1821–1903; Gründer der Hanayagi-Schule). Zu *Nihon buyō* bzw. *shinbuyō* siehe Kawatake 1960–1962, 5: 79–84 und 3: 281f. sowie Kodansha 1983, 2: 73ff. Zu Tsubouchi vgl. die Kapitel 4.1.3. und 4.2.1.

ordnet Nō-Spielerinnen einer eigenen, weiblich markierten und so mit Konnotationen von Minderwertigkeit behafteten Nische zu. Dieses Prinzip ist auch in dem gängigen Begriff *joryū-nō* wirksam. Dōmotos Vorstellungen gehen aber noch darüber hinaus. Wie sehr die von ihm postulierte weibliche Variante von der Norm des männlichen Nō abweicht, zeigt die Einführung eines neuen Genrebegriffs. Ihr geringes soziales Kapital geht neben der weiblichen Markierung der Gattung aus ihrer Beschreibung als Tanz (anstelle von Theater) hervor. In der Gegenwart, in der eine offen misogynen Haltung selbst in konservativen Feldern wie dem Nō nicht mehr möglich ist, kommt die symbolische Gewalt der männlichen Herrschaft nun in anderen sozialen Praktiken zum Ausdruck.

Der Wunsch nach einer „weiblichen“ Ästhetik wird durchaus von manchen Nō-Spielerinnen geteilt.⁴¹ Ihre Position beruht jedoch weniger auf einem doxischen Akzeptieren der symbolischen Herrschaft, sondern entspricht vielmehr einer Strategie, die versucht, aktuell realisierbare Chancen zu nutzen. Andere Nō-Spielerinnen betonen dagegen die geschlechtsübergreifende Dimension des Genres.⁴² Gerade die Darstellerinnen der Kanze-Schule streben ein für das Nō charakteristisches Klangbild an. Und obwohl Frauen allgemein kein zielgerichtetes Training zur Senkung der Stimme durchführen, ist die Erweiterung des Stimmumfangs jedoch ein erwünschter und deutlich hörbarer Effekt von Stimmtechnik, intensivem Training und zunehmendem Lebensalter.⁴³ Dies trifft in ähnlicher Weise für Nō-Spieler zu. Als junge Männer besitzen sie weder den für das Nō erforderlichen Stimmumfang noch das -volumen.

⁴¹ Tomiyama spricht sich z.B. dafür aus, das Nō um „weibliche Sensitivität“ zu bereichern und ein von Frauen gespieltes, schulübergreifendes Nō herauszubilden (Tahata 2007).

⁴² Diese Haltung nahm bereits Tsumura Kimiko ein (Tsumura und Maruoka 1964: 2; zur Person vgl. 4.2.6.). Eine ähnliche Position vertritt auch Uzawa Hisa (*1949), eine führende Darstellerin der Kanze-Schule, deren Erfahrungen ich noch mehrfach ansprechen werde (vgl. Kanzekai 2005, Kodama et al. 2000 und Tahata 2007). Geschlechtsspezifische Unterschiede erkennt sie lediglich auf der Ebene der Interpretation an. Denn diese beruhe auf dem persönlichen Erfahrungsschatz des Darstellers bzw. der Darstellerin. Dabei bilde das Geschlecht jedoch nur einen von vielen Faktoren, die diesen individuellen Hintergrund prägen. Dies äußerte Uzawa in mehreren Gesprächen mit der Autorin, so auch im Interview am 10.12.2003. Zu Uzawa Hisa vgl. die Kapitel 5.4. und 5.5.

⁴³ Davon berichteten auch die folgenden von mir befragten Nō-Spielerinnen: Kashiwayama Satoko (Hōshō-Schule, Interview vom 09.01.2004), Ōshima Kinue (Kita-Schule, Interview vom 27.02.2004), Uchida Yoshiko (Hōshō-Schule, Interview vom 09.02.2004), Uzawa Hisa (Kanze-Schule, Interview vom 10.12.2003) und Yamashina Yaji (Kanze-Schule, Interview vom 16.01.2004).

Die an essentialistischen Vorstellungen von Männlichkeit orientierte körperliche Norm des Nō-Theaters gilt aber nicht nur in Bezug auf die Stimme, sie erstreckt sich auch auf die Formung und Haltung des Körpers selbst. Einige Nō-Spielerinnen versuchen deshalb, sich dieser durch eine Modellage ihres Körpers anzunähern. Verbreitet ist das Tragen von Schulterpolstern, eventuell wird auch der Oberkörper gebunden, um den weiblichen Körper den Konturen des männlichen anzugleichen. Diesen Eindruck unterstützen manche Nō-Spielerinnen durch eine leicht von der üblichen abweichende Körperhaltung: Dabei wird der Oberkörper nicht herausgestreckt, sondern gemeinsam mit den Schultern leicht nach vorne gezogen, um so eine weibliche Figur effektiver verbergen zu können. Darüber hinaus kann die Hüfte gebunden werden, eine Maßnahme, die besonders bei längerem Sitzen sehr schmerzhaft sein kann, dann aber ein Hochrutschen des Kostüms verhindern soll.⁴⁴ Ähnliche Praktiken sind von Kabuki-Spielerinnen berichtet worden.⁴⁵

Neben dem Kostüm ist die Maske von besonderer Bedeutung für die Nō-Ästhetik. Dabei hat sich die Auffassung verbreitet, den Sitz der Maske dann als korrekt zu definieren, wenn wenige Zentimeter des Kinns unbedeckt bleiben. Im Nō wird die Maske dem Gesicht also nicht übergestülpt (*kaburu*), sondern ihm aufgelegt (*kakeru*). Auf diese Weise ist der untere Teil des Kinns sichtbar, was für einen optisch als gleitend empfundenen Übergang zwischen Maske und Hals des Darstellers bzw. der Darstellerin erforderlich sei.⁴⁶ Auf die Augen von Zuschauer/-innen, die nicht mit den Sehgewohnheiten des Nō vertraut sind, wirkt es dagegen irritierend, wenn unter einer Frauenmaske Kinn und Hals eines beleibten Mannes hervorschauen. Um den Normen des Genres zu entsprechen, betrachten manche Nō-Spielerinnen die Verwendung eigener,

⁴⁴ Ich danke Kageyama Michiko (*1948; Hōshō-Schule) für die anschaulichen Ausführungen (Interview vom 02.02.2004). Senda Rihō (1938–2010; Konparu-Schule) ergänzt dazu, dass bei Männern die *hakama* auf den Hüften sitzen, während sie von Frauen etwas höher getragen werden, so dass sie leichter nach oben rutschen. Um dies zu verhindern benutzt sie so genannte Stopper (eine mit einem Spatel versehene Schnur, die bereits beim Anziehen so angelegt wird, dass sie das Verrutschen der *hakama* verhindern soll (Interview vom 04.04.2004)). Eine Gebrauchsanweisung mit Abbildungen findet sich im Internet unter http://www.haregi.com/st/howto/howto_03.html (Zugriff September 2010).

⁴⁵ Edelson 2008: 85.

⁴⁶ Ich danke Yamashina Yaji für die genaue Erläuterung (Interview vom 16.01.2004) sowie für die Gelegenheit, selbst eine Nō-Maske anzulegen und so einen Eindruck von ihrem korrekten Sitz und dem reduzierten Blickfeld eines *shite-kata* gewinnen zu können.

nur wenige Millimeter in ihrer Länge verkürzter Masken als wesentliches Detail.⁴⁷ Bedenkt man jedoch den Wandel der menschlichen Körpergröße im Verlauf der Jahrhunderte bei gleichzeitiger Tradierung der ursprünglichen Maße von Nō-Masken, muss dieser Diskurs den zahlreichen *invented traditions* zugeordnet werden, die das Nō-Theater hervorgebracht hat.

5.3. FÜR NŌ-SPIELERINNEN TABUISIERTE ROLLEN

Die Wahl des Nō-Spiels, in dem ein Darsteller bzw. eine Darstellerin eine Rolle übernimmt, wird grundlegend von seinem bzw. ihrem Ausbildungsstand bestimmt. In jungem Alter legt häufig der Lehrer bzw. die Lehrerin fest, welches Nō zur Aufführung kommt.⁴⁸ Bei Nō-Spielerinnen kann aber auch das Geschlecht ein Ausschlusskriterium bilden. Eine freie Wahl aus dem Repertoire ist damit zu keinem Zeitpunkt der Karriere möglich. Welche Rollen für Nō-Spielerinnen der Sparte *shite-kata* als unangemessen gelten, wird in den einzelnen Schulen des Nō unterschiedlich beurteilt. Die Auswirkungen auf die künstlerische Laufbahn von Frauen variieren erheblich, je nachdem welche Werke betroffen sind.

Zu den für Nō-Spielerinnen tabuisierten Rollen gehören zum Beispiel einige Figuren männlichen Geschlechts, die ohne Maske (*hitamen*) gegeben werden. Das heißt: Während die von Darsteller/-innen dieses Rollenfachs gespielten Frauenrollen immer mit Maske⁴⁹ gespielt werden, ist die Verwendung von Masken dagegen nicht für alle männlichen Figuren vorgesehen.⁵⁰ Die Darstellung weiblicher Rollen durch Nō-Spieler männlichen Geschlechts wird also immer durch das Tragen einer weiblich markierten Maske unterstützt. Umgekehrt gilt dies nicht grundlegend für die Verkörperung männlicher Rollen durch Nō-Spielerinnen. Bei Figuren männlichen Geschlechts, die ohne Maske gegeben werden, handelt es sich typischerweise um historische Persönlichkeiten oder le-

⁴⁷ So Yamashina Yaji (Kanze-Schule, Interview vom 16.01.2004). Ähnlich äußert sie sich in Nishi 2010: 19. Dōmoto 1993a teilt diese Meinung. Er betrachtet darüber hinaus die Anfertigung eigener Kostüme für Frauen als erforderlich. Vgl. außerdem Tsumura 1937.

⁴⁸ Ōshima Kinu'e (Kita-Schule, Interview vom 27.02.2004).

⁴⁹ Die einzige Ausnahme ist in einer Kinderrolle (*kokata*) denkbar.

⁵⁰ Die Darstellung männlicher Rollen ohne Maske ist in anderen Rollenfächern gar typisch. So sind die Figuren, die der *waki-kata* verkörpert, ausschließlich männlichen Geschlechts und werden stets ohne Maske gegeben. Dies gilt auch für die Mehrheit männlicher Figuren des Kyōgen. Die Folgen für Nō- bzw. Kyōgen-Spielerinnen werden in den Kapiteln 5.1. und 6.1. analysiert.

bende Personen (*genzai-nō*).⁵¹ In anderen Fällen kann aber auch der Geist einer männlichen Person jugendlichen Alters in Erscheinung treten (*mugen-nō*).⁵² In solchen Werken wird auf die Verwendung einer Maske verzichtet, solange besondere Charakteristika dies nicht dringend erforderlich machen. Das Fehlen der Maske stellt für eine Nō-Spielerin ein wesentliches Hindernis dar, das sich abhängig vom jeweiligen Nō-Spiel als unüberwindliches Ausschlusskriterium für Frauen erweisen kann. Dieses Problemfeld möchte ich nun anhand einiger Beispiele näher erörtern.

Wenn Nō-Spielerinnen eine männliche Figur verkörpern, die ohne Maske gegeben wird, handelt es sich dabei in den meisten Fällen um die Rollen junger Männer. So ist zum Beispiel die Darstellung der Hauptrolle des Nō-Spiels *Ebira* (Der Köcher) durch eine Frau in nahezu allen Schulen nicht unüblich.⁵³ In diesem Werk erscheint der Geist eines jugendlichen Kriegers unter einem Pflaumenbaum. Dessen blühenden Zweig hatte er einst gepflückt, an seinen Köcher geheftet und war so in den Kampf gezogen, den er hier schildert. Das Nō *Ebira* folgt dem Ideal eines Kriegers, das Tapferkeit im Kampf mit poetischer Sensibilität verbindet. Da es sich nicht um eine betont maskuline Gestalt handelt, gilt die Übernahme dieser Rolle durch eine Frau allgemein nicht als unpassend. Es werden jedoch Nō-Spielerinnen eines eher knabenhaften Typs bevorzugt. Von Bedeutung ist darüber hinaus, dass das genannte Werk keine reale Person männlichen Geschlechts repräsentiert. Vielmehr erscheint die Gestalt eines Geistwesens innerhalb eines traumartigen Rahmens (*mugen-nō*). Als weiteres Beispiel für die Rolle eines jungen Mannes ohne Maske, die gelegentlich von jungen Nō-Spielerinnen übernommen wird, lässt sich die des Schwerträgers (*tomo*) anführen. Der *tomo* ist eine in zahlreichen

⁵¹ Das *genzai-nō* (Gegenwarts-Nō) ist – neben dem *mugen-nō* (Traum-Nō) – eine von zwei Grundformen des Nō. Es stellt Ereignisse der realen Welt in einem einzigen Akt dar. Im Gegenwarts-Nō treten folglich lebende Menschen, keine Geistwesen auf. Das *genzai-nō* ist die ältere Form des Nō, während das *mugen-nō* (siehe die folgende Anm.) erst später entstand. Zum Gegenwarts-Nō vgl. Nishino und Hata 2006: 306 sowie Amano 2004: 44–47.

⁵² Das *mugen-nō* (Traum-Nō) gilt als die repräsentative Form des Nō. Es besteht aus zwei Akten. Dabei tritt die Hauptfigur im ersten Akt in Gestalt eines lebenden Menschen auf, um im zweiten ihren wahren Charakter – in vielen Fällen der Geist eines bzw. einer Toten oder ein überirdisches Wesen – zu enthüllen. Vgl. Nishino und Hata 2006: 331f., ausführlich bei Amano 2004: 43–63.

⁵³ Senda Rihō (Konparu-Schule, Interview vom 04.04.2004) und Kashiwayama Satoko (Hōshō-Schule, Interview vom 09.01.2004).

Werken auftretende Figur⁵⁴, wobei es sich allerdings um eine unbedeutende Nebenrolle handelt.

Anders verhält es sich, wenn in Gegenwarts-Nō (*genzai-nō*) männliche Hauptrollen ohne Maske dargestellt werden. Solche Rollen können für Nō-Spielerinnen tabuisiert sein⁵⁵, wenn es sich um eine als besonders maskulin charakterisierte Figur handelt. Als ein für alle Schulen gültiges Beispiel eines solchen Werkes lässt sich das Nō-Spiel *Ataka* anführen, in dem eine bekannte, herausragende Episode der japanischen Geschichte thematisiert wird.⁵⁶ Der tapfere Kämpfer und treue Vasall Benkei nimmt dabei die Hauptrolle ein. Geschickt getarnt rettet er seinen jungen Herrn, den legendären Yoshitsune, durch Flucht über die Grenze.⁵⁷ Sowohl die Form des Werkes, das innerhalb des Bühnengeschehens einen realen Handlungsablauf abbildet, als auch der besondere Charakter der männlichen Rolle – ein legendärer Held der japanischen Geschichte – liefern den Grund dafür, dass eine weibliche Besetzung des Benkei allgemein als unpassend empfunden wird. Diese Einschätzung wird von vielen Nō-

⁵⁴ Den *tomo* spielten zum Beispiel Uzawa Hikaru (*1979; Tochter von Uzawa Hisa, Kanze-Schule) am 15.09.2006 in *Hashi Benkei* (Benkei auf der Brücke) beim *Shinagawa takigi-nō* oder Kashiwayama Satoko (*1967; Hōshō-Schule) am 02.02.1997 in *Shunzei Tadanori* im Rahmen der für Frauen reservierten Veranstaltungsreihe ihrer Schule (*Fujin-nō*). Kageyama Michiko (Hōshō-Schule) nennt darüber hinaus die Rolle des Dieners in *Makiginu* (Rollseide), die gelegentlich von jungen Frauen übernommen wird (Interview vom 02.02.2004). Auch dabei handelt es sich um eine Nebenrolle (*tsure*).

⁵⁵ Dies ist auch der Grund dafür, dass Frauen – selbst in den Augen vieler Nō-Spielerinnen – in der Rolle des *waki-kata* auf der professionellen Bühne nicht vorstellbar sind (vgl. Kapitel 5.1.). Der Deuteragonist (er trägt nie eine Maske) stellt nämlich reale Personen männlichen Geschlechts – typischerweise die Figur eines Priesters – dar.

⁵⁶ Derselbe Stoff ist auch in anderen klassischen japanischen Theatergattungen verbreitet, im Kabuki zum Beispiel trägt er den Titel *Kanjinchō* (Die Stiftungsliste).

⁵⁷ Zu *Ataka*: Nachdem Minamoto no Yoshitsune (vgl. Kapitel 3.1.) zahlreiche Schlachten für seinen Bruder Yoritomo (1147–1199), den Begründer des Shōgunats der Kamakura-Zeit, gewonnen hat, wird er nun von ihm verfolgt. In der Verkleidung als *yamabushi* (wandernde Mönche des *shugendō*, einer synkretistischen Glaubensrichtung aus präshintōistischer Naturverehrung, Shintōismus, esoterischem Buddhismus und Taoismus; Details bei Earhart 1970) versucht er mit seinen engsten Vertrauten über die Grenze zu fliehen. Zur Tarnung trägt er selbst das Gepäck, eine Idee Benkeis. Als an der Grenze dennoch die Entdeckung droht, rettet Benkei die Situation durch dreifache List: er droht 1. mit der magischen Kraft seines Gebets als *yamabushi*, verliert 2. Auszüge aus dem nicht vorhandenen Stiftungsbuch (*kanjinchō*), das *yamabushi* mit sich führen, und behandelt 3. seinen Herrn Yoshitsune wie einen Knecht.

Spielerinnen geteilt.⁵⁸ Dennoch hatte es Tsumura Kimiko (1902–1974)⁵⁹ bereits 1939 gewagt, dieses Werk aufzuführen (Abb. 5.5.). Dieser Ausnahmefall war allerdings nur außerhalb der repressiven Strukturen der Nō-Welt realisierbar; Tsumura Kimiko war wegen anderer Grenzüberschreitungen zwischen 1921 und 1940 von ihrer Schule ausgeschlossen (*hamon*).



Abb. 5.5.: Tsumura Kimiko (2. von links) 1939 in *Ataka*.

Dagegen wird in anderen auf historischen Begebenheiten basierenden Gegenwarts-Nō die Darstellung der männlichen Hauptfigur durch eine Nō-Spielerin kaum als tabu empfunden, selbst wenn dies ohne Maske geschieht. Das gilt zum Beispiel für das Nō-Spiel *Kosode Soga* (Ärmelgewand-Soga), das die Rache der Soga-Brüder am Mörder ihres Vaters thematisiert. Diese bekannte Episode bildet den Stoff zahlreicher Werke des klassischen japanischen Theaters verschiedener Genres. Das Nō thematisiert jedoch weniger den Akt der Rache selbst, als den Abschied der Brüder von der Mutter, bevor sie zur Tat schreiten. Die Tatsache, dass es

⁵⁸ So z.B. Senda Rihō (Konparu-Schule, Interview vom 04.04.2004), Tomiyama Noriko (Konparu-Schule, Interview vom 24.02.2004) oder Kageyama Michiko (Hōshō-Schule, Interview vom 02.02.2004).

⁵⁹ Vgl. Kapitel 4.2.6.

sich um junge Männer handelt, mag dazu beitragen, dass die Übernahme der Hauptrolle dieses Nō durch Nō-Spielerinnen kaum Probleme aufwirft.⁶⁰

In erheblich stärkerem Maße als in anderen Schulen sind Nō-Spielerinnen der Hōshō-Schule von der Tabuisierung bestimmter Rollen betroffen. Allerdings scheint sich die Situation allmählich zu entschärfen. So ist es in der Hōshō-Schule zwar weiterhin eher ungewöhnlich, wenn Frauen als ausgeprägt maskulin oder stark geltende Rollen übernehmen, Nō-Spielerinnen dieser Schule konnten in den letzten Jahren jedoch Werke aufführen, die ihnen noch vor kurzem vorenthalten worden waren.⁶¹ Dazu gehört zum Beispiel die Hauptrolle des Nō *Yorimasa*⁶², ein für die Gruppe der Zweit- oder Kriegerspiele (*nibanmemono* oder *shuramono*)⁶³ repräsentatives Werk. Es schildert das tragische Ende des bekannten Helden Minamoto no Yorimasa. Sein von Beginn an zum Scheitern verurteilter Versuch, die feindlichen Taira noch in hohem Alter im Kampf zu schlagen und ihre Macht zu brechen, endet mit dem Selbstmord der

⁶⁰ Dabei sind jedoch Unterschiede zwischen den einzelnen Schulen zu beobachten: Während z.B. Ōshima Kinu'e (Kita-Schule, Interview vom 27.02.2004) in ihrer Grundschulzeit in diesem Werk aufgetreten ist und auch in der Hōshō-Schule die Besetzung mit einer Frau problemlos ist (Kageyama Michiko, Interview vom 02.02.2004), vermutet Senda Rihō (Konparu-Schule, Interview vom 04.04.2004), dass das Publikum Schwierigkeiten mit der Darstellung der Hauptrolle (der ältere Bruder Jūrō Sukenari) durch eine Frau haben könne.

⁶¹ Davon berichteten Kageyama Michiko (Interview vom 02.02.2004) und Uchida Yoshiko (Interview vom 09.02.2004).

⁶² Als eine der ersten Nō-Spielerinnen der Hōshō-Schule tanzte Uchida Yoshiko dieses Stück am 06.02.2000 im Rahmen der von ihrer Schule für Frauen veranstalteten Aufführungsreihe (*Fujin-nō*) (Interview vom 09.02.2004).

⁶³ Das Repertoire wird in die folgenden 5 Gruppen eingeteilt: 1. *hatsubanmemono* oder *waki-nō* (Erst- oder Götterspiel; ca. 40 Werke) mit Segen und Glück bringendem Inhalt. In den Hauptrollen treten göttliche Wesen auf. 2. *nibanmemono* oder *shuramono* (Zweit- oder Kriegerspiele; ca. 16 Werke) zeigen den Geist eines Kriegshelden auf der Suche nach Erlösung von der seelischen Pein, die ihm seine Taten auf dem Schlachtfeld bereiten. 3. Im Mittelpunkt der *sanbanmemono* oder *kazuramono* (Dritt- oder Frauenspiele; ca. 40 Werke) steht typischerweise der Geist einer Frau, der Geist einer Pflanze oder eines Schmetterlings in Frauengestalt oder die Gestalt einer Himmelsfee (*tennin*). Die Form des *mugen-nō* (vgl. die Anm. 52) überwiegt in dieser Gruppe. 4. Die *yobanmemone* (Viertspele; ca. 90 Werke), sind thematisch und in der Form sehr unterschiedlich. Das Motiv der von persönlichem Verlust ausgelösten Raserei (*kyōranmono*) tritt jedoch häufig auf. 5. Die *gobanmemono* (Fünftspiele; ca. 50 Werke) sind Stücke in schnellem Tempo, die von der Taiko begleitet werden. Typisch ist der Auftritt von Dämonen (*oni*). Vgl. Nishino und Hata 2006: 338, 314 sowie 323, 310 und 301, 334, 308. Böhner 1956 gibt eine ausführliche Beschreibung.

Hauptfigur. Als weiteres Beispiel lässt sich die Hauptrolle des Nō *Tsuchigumo* (Die Erdspinne)⁶⁴ nennen. Thema ist der erfolgreiche Kampf gegen das gleichnamige Ungeheuer, das die Gründung des japanischen Kaiserreichs bedroht.⁶⁵ Für den Ausschluss von Frauen ist sicher auch das Sujet von Bedeutung. Entscheidend ist jedoch die Tatsache, dass die Erdspinne im ersten Akt in Gestalt eines Priesters erscheint, der ohne Maske gegeben wird.

Als eine für alle Schulen gültige Tendenz lässt sich also beobachten, dass Frauen die Interpretation von Figuren, die als ausgeprägt maskulin gelten und ohne Maske dargestellt werden, vorenthalten werden kann.⁶⁶ Dies schränkt zwar die Auswahl aus dem Fundus möglicher Rollen ein, stellt aber keine wesentliche Behinderung der künstlerischen Entwicklung von Nō-Spielerinnen dar. Anders ist dies im Fall von Nō-Spielen, deren Erstaufführung einen entscheidenden Schritt in der Laufbahn eines professionellen Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin markieren. Das Erlernen von Werken von besonderem Schwierigkeitsgrad (*ōnarai*) erfordert nicht nur die direkte Einweisung des Schülers durch den Lehrer (*hiden*).⁶⁷ Darüber hinaus muss schon vor dem Beginn des Trainings die Zustimmung des Leiters (*iemoto*)⁶⁸ der jeweiligen Schule eingeholt werden. Wenn Frauen die Unterweisung in solchen Werken verweigert wird, ist die gezielte Behinderung von weiblichen Karrieren im Nō das offensichtliche Motiv. Die im Nō übliche Praxis der ausschließlich mündlichen Vermittlung sensibler Ausbildungsinhalte wird dabei zum Ausschluss von Frauen instrumentalisiert.

Diese Problematik möchte ich am Beispiel des Nō-Spiels *Dōjōji* (Der Dōjō-Tempel) näher erläutern. Es dramatisiert weibliche Leidenschaft, ein häufiges Thema des Nō-Theaters. In *Dōjōji* richtet sie sich mit zerstörerischer Kraft gegen eine Tempelglocke, unter der sich der einseitig Begehrte verbirgt.⁶⁹ Das Nō beginnt mit der Feier zur Einweihung einer

⁶⁴ Uchida Yoshiko tanzte dieses Werk am 01.02.2004 im Rahmen von *Fujin-nō* („Frauen-Nō“) auf der Bühne ihrer Schule (Interview vom 09.02.2004).

⁶⁵ Die Forschung konnte bisher nicht eindeutig klären, auf welche feindlichen Völker die Bezeichnung als Erdspinne verweist.

⁶⁶ Vgl. Kapitel 4.2.4.

⁶⁷ Die Praxis der „geheimen Überlieferung“ wurde in Kapitel 2.1. als eine Methode vorgestellt, die Weitergabe von Informationen über besondere Aufführungspraxen einer Schule auf einen ausgewählten Personenkreis zu beschränken.

⁶⁸ Dessen Rolle und Befugnisse erläutert ebenfalls Kapitel 2.1.

⁶⁹ Zur Vorgeschichte: Ein Mönch kam auf seiner jährlichen Wallfahrt nach Kuma-no regelmäßig in das Haus eines reichen Mannes. Dieser versprach seiner Tochter einmal im Scherz den Mönch zum Mann. Als die Tochter herangewachsen war und nun die Einlösung des Versprechens forderte, floh der

neuen Glocke, die unter Ausschluss von Frauen stattfinden soll. In Gestalt einer *shirabyōshi* erschleicht sich die weibliche Hauptfigur den Zugang. Nach einem langen, spannungsgeladenen Tanz (*ranbyōshi*)⁷⁰ springt der/die Darsteller/-in in die Glocke, welche die auf der Bühne agierenden Schauspielerkollegen auf ihn/sie herablassen. Die für den zweiten Teil des Nō erforderliche Verwandlung in eine Schlange⁷¹ muss die Darstellerin bzw. der Darsteller der Hauptrolle nun ohne Hilfe in dem engen und dunklen Requisit meistern. Dazu gehört neben dem Umdrapieren des Kostüms unter anderem auch der Wechsel der Maske. Die Glocke wird im Vorfeld der Aufführung entsprechend präpariert. Die effiziente Handhabung der in ihr verborgenen Requisiten unterliegt der Geheimhaltung. Das heißt, sie wird nur mündlich von Lehrer/-in zu Schüler/-in weitergegeben.

Die Bedeutung von *Dōjōji* innerhalb der künstlerischen Biographie bewertet Tsumura Reijirō (*1942), ein herausragender Nō-Spieler der Gegenwart, wie folgt:

For a Nō actor this play represents the single most important barrier to be overcome in order to be accepted as a fully qualified member of his profession. The critical evaluation of this first performance is of such importance that it can dominate the course of his professional life.⁷²

Die erfolgreiche Präsentation des Werkes zu einem angemessenen Zeitpunkt der Karriere darf in ihrer Bedeutung für die künstlerische Laufbahn eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin also nicht unterschätzt werden. Umgekehrt stellt eine Verzögerung dieses Prozesses oder gar seine Verweigerung zumindest auf ideeller Ebene ein effektives Mittel der Marginalisierung dar. Während der Zeitpunkt der Erstaufführung von *Dōjōji* bei Nō-Spielerinnen der Kanze- und Konparu-Schule im Wesentlichen von ihrem Ausbildungsstand bestimmt wird, war dieses Werk für Frauen der Hōshō-Schule bis in die jüngste Vergangenheit nicht zu-

Mönch und rettete sich schließlich unter die Glocke des *Dōjō*-Tempels. Durch ihre Leidenschaft in eine Schlange verwandelt, verfolgte ihn das Mädchen, wand sich um die Glocke und brachte sie so zum Schmelzen.

⁷⁰ Vgl. Kapitel 3.1.

⁷¹ In dieser Gestalt erscheint die Hauptfigur, um schließlich durch das Gebet der Mönche gebannt zu werden. Klein 1995 hat das dämonisch Weibliche in diesem Nō untersucht.

⁷² Tsumura Reijirō 1984: 105.

gänglich.⁷³ 2005 tanzte Uchida Yoshiko⁷⁴ *Dōjōji* als erste Nō-Spielerin der Hōshō-Schule (Abb. 5.6.).⁷⁵ Zu diesem Zeitpunkt war sie 68 Jahre alt. Männliche Schauspieler absolvieren die Erstaufführung von *Dōjōji* dagegen im Alter von 25 bis 35 Jahren. Aber auch viele Frauen der Kanze- und Konparu-Schule erreichen den notwendigen Ausbildungsstand erst später als ihre männlichen Kollegen. Denn die große Mehrheit der Nō-Spielerinnen beginnt ihre Ausbildung nicht wie üblich im frühesten Kindesalter, sondern erst als Studentinnen.⁷⁶ Das Alter der Erstaufführung von *Dōjōji* ist jedoch ein wesentlicher Faktor für den Verlauf der Karriere und darüber hinaus auch praktisch relevant. Denn das Werk stellt höchste Ansprüche nicht nur an die technischen Fähigkeiten eines/-r Darstellers/-in, sondern ebenso an seine/ihre Körperkraft. In der Hōshō-Schule kann Frauen neben *Dōjōji* auch in anderen Werken der Kategorie *ōnaraï* die notwendige Unterweisung vorenthalten werden. Dies gilt zum Beispiel für *Shōjō midare* und *Shakkyō* (Die Steinbrücke)⁷⁷, deren Erstaufführungen gleichfalls wichtige Etappen in der Karriere eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin markieren. Vor diesem Hintergrund stellt Uchida Yoshikos Auftritt ein bahnbrechendes Ereignis dar. Es bleibt jedoch abzuwarten, ob es der nachfolgenden Generation neue Chancen eröffnen wird.

5.4. AUFTRITTSGELEGENHEITEN UND GESCHLECHTERVERTEILUNG AUF DER BÜHNE

Wie die vorangegangenen Kapitel verdeutlicht haben, dient das Geschlecht auf verschiedenen Ebenen als Vorwand zum Ausschluss von Nō-Spielerinnen. Vor diesem Hintergrund stellen sich in Bezug auf die alltägliche Aufführungspraxis vor allem die folgenden Fragen: Welche Auftrittsmöglichkeiten haben Nō-Spielerinnen? Spielen sie vor allem in exklusiv weiblichen Gruppen oder gemeinsam mit männlichen Kollegen? Und welche Vor- und Nachteile sind mit diesen zwei Varianten verbunden? Die folgenden Aspekte lassen sich als die wesentlichen Hindernisse

⁷³ Kageyama Michiko (Hōshō-Schule, Interview vom 02.02.2004) Senda Rihō (Konparu-Schule, Interview vom 04.04.2004) und Uchida Yoshiko (Hōshō-Schule, Interview vom 09.02.2004).

⁷⁴ Uchida Yoshiko wurde in Kapitel 1.4. vorgestellt.

⁷⁵ Die Aufführung fand am 09.04.2005 im Rahmen der von Uchida Yoshiko organisierten Programmreihe *Taiyōza* auf der Bühne der Hōshō-Schule statt.

⁷⁶ Sie stammen ja nicht aus Familien, in denen Nō bereits seit vielen Generationen tradiert wird. Vgl. die Kapitel 2.1. und 2.3.

⁷⁷ Uchida Yoshiko (Interview vom 09.02.2004).



Abb. 5.6.: Uchida Yoshiko in *Dōjōji* (Der Dōjō-Tempel) am 09.04.2005 im Rahmen von *Taiyōza* auf der Nō-Bühne der Hōshō-Schule.

für eine ihren künstlerischen Fähigkeiten sowie ihrer Anzahl entsprechende Beteiligung von Nō-Spielerinnen auf der Bühne bezeichnen:

1. Der Aufbau von Nō-Programmen folgt meist dem Prinzip der Geschlechtertrennung. Das heißt, sie werden so zusammengestellt, dass lediglich Nō-Spieler/-innen desselben Geschlechts die Hauptrollen der aufzuführenden Werke tanzen. Diese Praxis hat Auswirkungen auf die Besetzung aller anderen Rollen.

2. Nō-Spielerinnen sind weitgehend von der Beteiligung am Chor ihrer männlichen Kollegen ausgeschlossen. Auf die Bedeutung dieses Details werde ich im Folgenden noch genauer eingehen.
3. Bis 2007 waren Nō-Spielerinnen in den von der Staatlichen Nō-Bühne monatlich organisierten Programmen nicht vertreten. (Diesem Aspekt ist Kapitel 5.5. gewidmet.)

Nō-Spielerinnen werden also auf breiter Ebene von gemeinsamen Auftritten mit männlichen Kollegen ausgeschlossen. Dies gilt sowohl für die Übernahme von Haupt- und Nebenrollen, als auch für die Teilnahme am Chor oder die Besetzung als Bühnenassistentin (*kōken*).⁷⁸ Vor allem Musikerinnen werden fast ausschließlich für Veranstaltungen von Nō-Spielerinnen oder Laienauftritte engagiert. Renommierete Truppen stehen Nō-Spielerinnen besonders ablehnend gegenüber. So sang zum Beispiel Uzawa Hisa (*1949)⁷⁹, eine der ersten weiblichen *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* („Bewahrerinnen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“)⁸⁰ der Kanze-Schule, 1999 das erste Mal im Chor von *Tessenkai*⁸¹, der Truppe, der sie zu diesem Zeitpunkt bereits 26 Jahre angehörte.⁸² Männer werden dagegen bereits in einem frühen Stadium ihrer Ausbildung turnusgemäß berücksichtigt. Und selbst seit ihrer Ernennung zur „Bewahrerin von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ erhält Uzawa Hisa in den seltenen Fällen, in denen sie bei Programmen ihrer Truppe auftreten kann, meist lediglich unbedeutende Nebenrollen oder wird als Bühnenassistentin besetzt. Dabei gelten die Nebenrollen im Nō gemeinhin als Terrain zum Sammeln von Bühnenerfahrung für den Nachwuchs.

Natürlich gibt es auch positive Beispiele. So ist es bei *Kannōkai* (*kan* = Muße, *nō* = Nō, Talent, Begabung), einer Truppe der Kanze-Schule unter Leitung von Sekine Shōroku (*1930) und Sekine Yoshito (1959–2010)⁸³ üblich, jeweils eine Nō-Spielerin am Chor ihrer männlichen Kollegen zu beteiligen. Dies ist der einzige mir in Tōkyō bekannte Fall.

⁷⁸ Zum *kōken* vgl. Anm. 64 in Kapitel 2.3.

⁷⁹ Zu Uzawa Hisa siehe Kapitel 1.4.

⁸⁰ Der Begriff wird in Kapitel 2.2. erläutert.

⁸¹ *Tetsu* = Eisen, *sen* = Eremit. Zur Bedeutung des Wortes *kai* vgl. Anm. 153 in Kapitel 4.2. Leiter dieser renommierten Truppe ist Kanze Tetsunōjō IX. (auch Akeo; *1956), als Kopf der wichtigsten Seitenlinie einer der einflussreichsten Nō-Spieler seiner Schule.

⁸² Im Rahmen der monatlichen Reihe *Tessenkai Aoyama-nō*. Interview mit Uzawa Hisa vom 10.12.2003 sowie Kodama et al. 2000.

⁸³ Dabei handelt es sich um Vater und Sohn. Weitere Angaben bei Nishino und Hata 2006: 417.

Die Veranstaltungen dieser Truppe stellen auch unter einem weiteren Aspekt eine Ausnahme dar: Hier übernehmen Nō-Spielerinnen und Nō-Spieler alternierend die Hauptrollen eines Programms. Als weiteres Beispiel einer solchen Praxis lassen sich die Produktionen der von Tsumura Kimiko⁸⁴ gegründeten Truppe *Ryokusenkaï* anführen. Aber auch die Konparu-Schule hat – zumindest im Rahmen ihrer Nachwuchsveranstaltung *Enma'ikai teirei-nō*⁸⁵ – 2007 die nach Geschlecht differenzierende Programmgestaltung aufgegeben. Bei den hier als positiv angeführten Beispielen handelt es sich jedoch in keinem Fall um besonders renommierte Aufführungskontexte. In anderen Worten: Ein spürbarer Einfluss auf die Integration von Nō-Spielerinnen ist kaum zu erwarten.

Nō-Spielerinnen werden zwar auf vielfältige Weise von der Beteiligung am Bühnengeschehen ausgeschlossen, den Vorwurf der Diskriminierung von Frauen scheuen jedoch selbst konservative Vertreter dieser männlich dominierten Gattung. Deshalb haben die meisten Schulen in ihren Aufführungsreihen weiblich markierte Reservate geschaffen. So öffnet zum Beispiel die Kanze-Schule ihre Aufführungsreihe *Tōkyō Kanzeikai* einmal im Jahr für Nō-Spielerinnen, die dann die Hauptrollen tanzen können.⁸⁶ In der Konparu-Schule werden jährlich zwei Termine der Reihe *Konparukai teiki-nō*⁸⁷ von Frauen gestaltet. Viele Jahrzehnte trugen

⁸⁴ Vgl. Kapitel 4.2.6.

⁸⁵ *Konparu Enma'ikai* wurde 1984 gegründet (*Konparu geppō* Sept. 1984: 4f.). Der Name verweist auf *Enma'iza*, die älteste der vier Truppen des *Yamato sarugaku* und Vorläuferorganisation der Konparu-Schule (vgl. Nishino und Hata 2006: 254). *Konparu Enma'ikai* produziert meist 4–5 Programmeinheiten jährlich; zwei davon waren bisher für Nō-Spielerinnen reserviert. Die Aufführungstermine finden sich auf der Homepage der Konparu-Schule unter <http://homepage2.nifty.com/konparu/index.html> (Zugriff September 2010).

⁸⁶ Bei dieser Gelegenheit übernehmen Frauen auch den Chor. Darüber hinaus sind Nō-Spielerinnen ein bis zweimal im Jahr mit kurzen Ausschnitten eines Nō (*shimai* bzw. *maibayashi*, d.h. ohne bzw. mit Instrumentalbegleitung) vertreten. *Tōkyō Kanzeikai* findet jeden zweiten Monat auf der Bühne der Schule statt. Aufgeführt werden jeweils 2 Nō-Spiele, zusätzlich *shimai*. Informationen zum Programm finden sich auf der Homepage der Kanze-Schule unter <http://www.kanze.net> (Zugriff September 2010).

⁸⁷ Nō-Spielerinnen bilden dann den Chor bei einem der drei Nō-Spiele des Programms. In diesem Rahmen werden oft auch Musikerinnen engagiert. *Konparukai teiki-nō* findet an acht Terminen pro Jahr auf der Staatlichen Nō-Bühne statt. Die jeweils aktuellen Daten gibt die Homepage der Konparu-Schule (vgl. Anm. 85).

solche Veranstaltungen Titel wie *Fujin-nō* („Frauen-Nō“)⁸⁸, die ein von Frauen gespieltes Nō – für Zuschauer/-innen schon auf den ersten Blick erkenntlich – als etwas „Anderes“, von der Norm des maskulin dominierten Nō abweichendes Subgenre markieren. Von dieser deutlichen Stigmatisierung von Nō-Spielerinnen hat sich als letzte nun auch die Hōshō-Schule getrennt. Das jährliche *Fujin-nō*⁸⁹ findet seit 2007 unter der geschlechtsneutralen Bezeichnung *Risshun-nō* (Vorfrühlings-Nō)⁹⁰ statt, die sich vom Veranstaltungstermin im Februar ableitet. Dieselbe Schule organisiert seit 2004 mit *Fuzuki-nō* (Juli-Nō)⁹¹ eine weitere Veranstaltungsreihe für Nō-Spielerinnen. Sie verdankt ihr Entstehen dem glücklichen Zufall, dass die ursprünglich an dieser Stelle geplante Abendvorstellung wegen der Erkrankung des Hauptdarstellers ausfallen musste. Der Titel der Reihe wurde von den beteiligten Frauen angeregt. Die bei dieser Gelegenheit ebenfalls diskutierte Namensänderung der Reihe *Fujin-nō* konnte dagegen erst später realisiert werden.⁹²

Die von den jeweiligen Schulen für Nō-Spielerinnen organisierten Aufführungsreihen sichern ihnen zwar ein Minimum an Auftritt Gelegenheiten, um jedoch regelmäßig auf der Bühne aktiv sein zu können müssen daneben eigene Veranstaltungen organisiert werden. Als prominentes Beispiel lässt sich *Hana no za*⁹³ nennen (Abb. 5.7.). Diese Programmreihe wird einmal im Jahr von Adachi Reiko (*1925, Kanze-Schule), Uchida Yoshiko (*1937, Hōshō-Schule) und Tomiyama Noriko (*1927,

⁸⁸ *Fujin* ist eine nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung für verheiratete Frauen (Nihon kokugo daijiten dainihan henshū i'inkai 2000–2002, 11: 860).

⁸⁹ Das erste *Fujin-nō* fand am 16.12.1956 auf der Suidōbashi Nō-Bühne, der heutigen Hōshō Nō-Bühne, statt. Zur Entstehung dieser Veranstaltungsreihe siehe Satō 1956a und 1956b. Die aktuellen Termine finden sich auf der Homepage der Hōshō-Schule unter <http://www.hosho.or.jp> (Zugriff September 2010).

⁹⁰ Das Programm der ersten Veranstaltung am 04.02.2007 bestand aus vier Nō. Daneben wurden *shimai* sowie zwei Kyōgen gezeigt. Für die vollständige Besetzungsliste vgl. die Homepage der Schule (s.o.).

⁹¹ In diesem Rahmen werden jeweils 2 Nō-Spiele aufgeführt, eines davon mit einem exklusiv mit Nō-Spielerinnen besetzten Chor. Daneben gibt es *shimai* sowie ein Kyōgen.

⁹² Uchida Yoshiko (Interview vom 09.02.2004).

⁹³ *Hana* (wörtlich: Blume, Blüte) verweist in diesem Kontext auf Zeami bzw. dessen theoretische Schriften zum Nō. Dort wird *hana* als ein ästhetischer Begriff zur Kennzeichnung höchster künstlerischer Blüte verwendet. Zu *za* (Gilde) vgl. Kapitel 3.2. Die jüngste Veranstaltung dieser Reihe fand am 02.10.2010 auf der Nō-Bühne des Cerulean Tower (s. Anm. 131) statt. Bei Maruoka 2007a finden sich weitere Informationen zur Programmreihe.



Abb. 5.7.: Tomiyama Noriko in *Seiganji* (Der Gelübde-Tempel) am 22.09.2005 im Rahmen von *Hana no za* auf der Staatlichen Nō-Bühne.
Rechts Hattanda Tomoko.

Konparu-Schule)⁹⁴ – drei herausragenden Nō-Spielerinnen ihrer jeweiligen Schule – gestaltet. Ein weiteres Beispiel ist *Uzawa Hisa no kai*⁹⁵, das die bereits erwähnte Nō-Spielerin einmal jährlich produziert. Die Veranstaltung einer eigenen Aufführungsreihe ist jedoch nur wenigen Veteraninnen unter den Nō-Spielerinnen möglich. Aber auch dem weiblichen Nachwuchs bieten sie wichtige Gelegenheiten zum Sammeln von Bühnenerfahrung. Dies gilt neben der Besetzung als Nebenrolle oder der Möglichkeit zum Tanzen kurzer Passagen eines Nō (als *shimai* oder *maibayashi*, d.h. ohne bzw. mit Instrumentalbegleitung) vor allem für die Teilnahme am Chor. Denn der Chor besteht meist aus Nō-Spielern männlichen Geschlechts, unabhängig davon, ob eine Nō-Spielerin oder ein Nō-Spieler die Hauptrolle tanzt. Diese Tatsache steht in keinem Widerspruch zur eingangs behaupteten Geschlechtertrennung bei der Gestaltung von Programmen und sollte auch nicht als Beleg für eine

⁹⁴ Sie gehören zu den ersten Frauen, die zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* ernannt wurden und wurden in Kapitel 1.4. vorgestellt.

⁹⁵ Die aktuellen Termine finden sich auf ihrer Homepage unter www.uzawahisa.jp (Zugriff September 2010).

Integration von Frauen auf der Nō-Bühne missverstanden werden. Aufgrund der geringen Anzahl von Nō-Spielerinnen und ihrer begrenzten Bühnenpraxis ist es oft einfach nicht möglich, einen ausschließlich mit Frauen besetzten Chor zu bilden. Umgekehrt wird es allgemein nicht befürwortet, wenn die Geschlechter gemeinsam im Chor singen. Manche Nō-Spielerinnen teilen diese Auffassung.⁹⁶ Die unterschiedliche Stimmhöhe von Männern und Frauen wird dabei häufig als Argument bemüht. Dies kann nur für den Nachwuchs Gültigkeit beanspruchen, denn die Stimmen herausragender Nō-Spielerinnen sind durch jahrzehntelanges Training durchaus an den Stimmumfang und das Volumen ihrer männlichen Kollegen adaptiert.⁹⁷ In anderen Worten: Die in vielen Fällen tatsächlich vorhandenen Unterschiede in der Stimmqualität von Nō-Spielerinnen und Nō-Spielern sind nicht durch den Faktor Geschlecht bedingt. Die Ursache ist vielmehr das enorme Trainingsdefizit, das bei vielen Nō-Spielerinnen aufgrund ihres Mangels an Bühnenpraxis zu beobachten ist.

Die Beteiligung von Frauen am Chor ihrer männlichen Kollegen ist damit nicht einfach nur eine Frage der Chancengleichheit der Geschlechter.⁹⁸ Im Chor über viele Jahre Bühnenpraxis sammeln zu können, spielt eine entscheidende Rolle für die Ausbildung von Nō-Spieler/-innen und dies gilt in besonderem Maß für die Stimmbildung. Junge Männer entwickeln durch das Singen im Chor die für das Nō typische Stimmqualität. Diese Möglichkeit wird Frauen jedoch verwehrt. Ihr Ausschluss aus dem Chor stellt deshalb eine besonders effektive Strategie zur Behinderung der künstlerischen Entwicklung von Nō-Spielerinnen dar. Um dieses Defizit in der Ausbildung von Frauen zu kompensieren, engagieren sich versierte Nō-Spielerinnen wie Uzawa Hisa oder Tomiyama Noriko für die Bildung eines Chores (*jiutai*) aus Nō-Spielerinnen und dessen Training. Dies stellt nicht nur eine wichtige Maßnahme zur Hebung der künstlerischen Qualität von mit Nō-Spielerinnen besetzten Aufführungen dar, sondern ist für die Heranbildung der nächsten Generation dringend erforderlich.

⁹⁶ So z.B. Tomiyama Noriko (Konparu-Schule, Interview vom 24.02.2004).

⁹⁷ Diesen Effekt haben nahezu alle der von mir befragten Nō-Spielerinnen an sich selbst beobachtet.

⁹⁸ Der durch die westliche Kultur geprägte Gedanke der Gleichberechtigung von Mann und Frau ist selbstverständlich nicht in unveränderter Form auf Japan übertragbar. Ihre Gleichstellung ist jedoch auch in Japan ein aktuelles Thema, wie nicht zuletzt das Partizipationsgesetz (*Danjo kyōdō sankaku shakai kihonhō*) von 1999 belegt. Vgl. Anm. 12 in Kapitel 1.1.



Abb. 5.8. Nomura Shirō in *Matsukaze* (Föhrenwind) am 23.02.2010 im Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Bühne der Kita-Schule. In der Nebenrolle Asai Fumiyoshi (re). Im Chor von links nach rechts: Uzawa Hikaru, Tachibana Kazuko, Yamamura Yōko und Nagamune Atsuko; hintere Reihe: Tsumura Satoko, Tanimura Ikuko, Uzawa Hisa.

Zu diesem Zweck hat Uzawa Hisa 2010 eine neue Veranstaltungsreihe unter dem Titel *Josei jūtai ni yoru* (Begleitet von einem Chor aus Nō-Spielerinnen)⁹⁹ (Abb. 5.8.) initiiert, nachdem sie sich über viele Jahre mit erfahrenen Kolleginnen im Singen des *jūtai* geübt hat. Im Rahmen von *Josei jūtai ni yoru* wurde – soweit mir bekannt ist – das erste Mal ein Nō-Spieler von einem weiblichen Chor begleitet. Deren Leitung übernahm Uzawa Hisa (*jigashira*). Für die Haupt- und Nebenrolle konnte sie mit Nomura Shirō (*1936) und Asai Fumiyoshi (*1949)¹⁰⁰ zwei renommierte

⁹⁹ Die erste Aufführung fand am 23.02.2010 auf der Bühne der Kita-Schule statt. Auf dem Programm stand das Nō *Matsukaze* (Nomura Shirō und Asai Fumiyoshi) sowie einige *shimai* und *maibayashi*. Der Aufführung folgte am 26.02. eine Paneldiskussion mit Forschern und Kritikern (darunter Hata Hisashi, Okuyama Keiko, Murakami Tatau) unter Leitung von Oda Sachiko und in Anwesenheit von Uzawa Hisa (Uzawa Hisa kōenkai 2010: 3f.). Die nächste Veranstaltung der Reihe ist für den 11.06.2011 geplant. Zu den mit der Veranstaltung verbundenen Zielen äußert sich Uzawa Hisa in Uzawa Hisa kōenkai 2010: 6f. sowie in Kanzeikai 2010. Zum Projekt vgl. auch Oda 2010.

¹⁰⁰ Biographische Details bei Nishino und Hata 2006: 420 und 407.

Nō-Spieler aus dem Umfeld von *Tessenkai* gewinnen. Die Veranstaltung fand ein großes Echo bei Publikum und Kritik. Der Kritiker der Zeitschrift *Kanze* registrierte zwar eine im Vergleich zu anderen Aufführungen höhere Tonlage des Gesangs, empfand dies aber nicht als störend.¹⁰¹ Dagegen vertrat die *Nōgaku Times* die Position, dass die Frage eines weiblichen Chores auch langfristig nicht durch intensives Training gelöst werden könne. Die Bedeutung der Veranstaltung erkannte sie jedoch an.¹⁰²

Falls die Reihe *Josei jūtai ni yoru* längerfristig fortgesetzt wird, können hiervon wichtige Impulse für eine Integration von Frauen in das Nō ausgehen. Dennoch herrscht auch unter Nō-Spielerinnen kein Konsens über den Weg zu diesem Ziel. Während sich zum Beispiel Tomiyama Noriko dafür einsetzt, ein Nō für Frauen zu entwickeln, das die Grenzen zwischen den einzelnen Stilrichtungen überwindet, lehnt Uzawa Hisa dieses Vorhaben kategorisch ab.¹⁰³ Ihre Auffassung, dass der Unterschied zwischen den Geschlechtern keinen wesentlichen Aspekt des Nō-Theaters bilde, hat Uzawa wiederholt dargelegt.¹⁰⁴ Darüber hinaus befürchtet sie, dass sich die Ausgrenzung von Frauen weiter verschärft, wenn Nō-Spielerinnen von den Normen des Genres abweichen, um auf eine für Frauen adaptierte Weise Nō zu tanzen.¹⁰⁵ Aufführungen in weitgehend weiblicher Besetzung können damit nicht als ideal betrachtet werden, auch wenn sie vor allem dem Nachwuchs mehr Möglichkeiten zum Sammeln von Bühnenpraxis bieten. Denn das Festhalten an einer solchen Besetzungspraxis würde vor allem die verbreitete Vorstellung von einem „Frauen-Nō“ (*joryū-nō*)¹⁰⁶ als einem eigenen, vom klassischen Nō abweichenden Subgenre unterstützen und damit dem Trend zur Trennung der Nō-Ästhetik nach Geschlecht weiter Vorschub leisten.

Onna ni yoru onna no tame no onna no nō (Frauen-Nō)¹⁰⁷ von Frauen für Frauen), eine Produktion der Nō-Bühne in Yokohama, kann als ein Ver-

¹⁰¹ Kanzekai 2010. Ähnlich äußerte sich die neue Kritikerin des *Nōgaku jōnaru* (Izumi 2010).

¹⁰² Murakami 2010. Weitere Kritiken hat Uzawa Hisa *kōenkai* 2010: 8–13 zusammengestellt.

¹⁰³ Vgl. Kapitel 5.2.

¹⁰⁴ Vgl. Kanzekai 2005, Kodama et al. 2000 und Tahata 2007.

¹⁰⁵ So äußerte sie sich in zahlreichen Gesprächen, welche die Autorin mit ihr führen konnte.

¹⁰⁶ Vgl. Kapitel 5.2.

¹⁰⁷ Die Bezeichnung „Frauen-Nō“ kann einerseits darauf verweisen, dass es sich bei der zentralen Figur des Stückes um eine Frau handelt, das Nō also der entsprechenden Werkgruppe zuzuordnen ist (vgl. Anm. 63). Andererseits kann *onna no nō* auch im Sinne von *joryū-nō* gedeutet werden, d.h. eine von Frauen vertretene Stilrichtung des Genres. Vgl. die Kapitel 5.2., 5.4. und 5.5.

such gewertet werden, die Geschlechtertrennung im Nō weiter zu forcieren. Das zu diesem Anlass neu komponierte Nō-Spiel (*shinsaku-nō*)¹⁰⁸ *Ono no Ukifune* (Ukifune in Ono) (Abb. 5.9.), das von Dezember 2004 bis März 2005 in Yokohama, Niigata und Tōkyō¹⁰⁹ aufgeführt wurde, stellt in



Abb. 5.9.: Tsumura Satoko in *Ono no Ukifune*. Photo: Kanda Yoshiaki.

¹⁰⁸ Zu den Charakteristika moderner Nō-Spiele sowie deren Inszenierung vgl. Oda 2008. Scholz-Cionca und Oda 2006 bieten eine Übersetzung von drei aktuellen Werken.

¹⁰⁹ Die Premiere fand am 23.12.2004 auf der Nō-Bühne in Yokohama statt. Am 02.02.2005 wurde es dann auf der Nō-Bühne des Ryūtopia in Niigata und am

dieser Hinsicht ein interessantes und bedeutendes Beispiel dar und zeigt darüber hinaus, dass Frauen im Nō zunehmend zum Thema werden. Das Nō wurde von der renommierten Lyrikerin Baba Akiko (*1928)¹¹⁰ verfasst. Das Libretto schrieb Umewaka Rokurō (*1948)¹¹¹, einer der Starschauspieler des gegenwärtigen Nō, der das Werk auch inszenierte. *Ono no Ukifune* stellt im Wesentlichen eine Bearbeitung des klassischen Nō-Spiels *Ukifune* dar.¹¹²

Während Nō in seiner Geschichte weitgehend von männlichen Autoren für die Aufführung durch Nō-Spieler männlichen Geschlechts komponiert wurde, war es nun das Ziel, ein Nō aus weiblicher Perspektive zu verfassen, das dann in der Interpretation von Nō-Spielerinnen auf die Bühne kommen sollte. Die Rollen waren entsprechend mehrheitlich mit Frauen besetzt¹¹³. Die Haupt- und Nebenrollen sowie die Kinderrolle wurden von Nō-Spielerinnen getanzt. Der Chor war in gleichen Teilen mit Frauen und Männern besetzt, manche Passagen wurden gemeinsam gesungen, andere nach Geschlecht aufgeteilt. Ästhetische Gründe für diese Praxis wurden allerdings nicht deutlich.¹¹⁴ Während eine Musikerin die Flöte spielte, wurden die Schulter- und die Hüfttrommel von

03.03.2005 schließlich auf der Umewaka Nō-Bühne in Tōkyō gespielt. Weitere Details finden sich bei Sasaki 2005 und Baba 2005.

¹¹⁰ Baba Akiko studierte selbst Nō bei Kita Minoru (1900–1986), einem herausragenden Nō-Spieler. Neben ihrem lyrischen Werk, für das sie zahlreiche Preise erhielt, ist sie als Nō-Kritikerin aktiv und publiziert Schriften zum Nō-Theater. Zu ihren bekanntesten Neuschöpfungen für das Nō-Theater gehört *Akiko Midaregami* (1995), das auf dem gleichnamigen Werk der Dichterin Yosano Akiko (1878–1942) beruht.

¹¹¹ Umewaka Rokurō inszeniert regelmäßig moderne Nō-Spiele. Zu seinen eindrucksvollsten Arbeiten gehören *Garasha* (1991) und *Kūkai* (1998). Umewaka spricht über seine Erfahrungen in Umewaka, Oda, Kasai und Scholz-Cionca 2008, siehe auch Hikawa und Umewaka 2002. Zu Fragen des *shinsaku-nō* allgemein vgl. Oda 2008 und 2009 sowie Scholz-Cionca und Oda 2006.

¹¹² Das Nō *Ukifune* beruht auf Passagen des *Genji monogatari* (Kapitel 51: *Ukifune* und Kapitel 53: *Tenarai*). Dieser der Hofdame Murasaki Shikibu (ca. 978–1014) zugeschriebene Roman bildet den Stoff zahlreicher Nō-Spiele. Goff 1991 hat den Einfluss dieses Werkes auf das Nō-Theater einschlägig analysiert.

¹¹³ Tsumura Satoko (es besteht keine genealogische Beziehung zu Tsumura Kimiko) tanzte die Hauptrolle der *Ukifune*, die Nebenrollen Takahashi Shigeko (*Shijo Ukon*) und Tomita Masako (Ukifunes Mutter), sowie Umewaka Miwane die Kinderrolle (*Kokimi*). Die Flöte spielte die bereits mehrfach erwähnte Hat-tanda Tomoko (vgl. die Kapitel 2.3. und 5.1.). Zu Tsumura Satoko vgl. Sasaki 2006, zu Tomita Masako vgl. Tada et al. 2005.

¹¹⁴ Dies beanstandet auch Tomiyama Noriko (Tomiyama 2005). Als Kritik aus der Perspektive einer Nō-Spielerin sind ihre Äußerungen von besonderem Interesse.

Musikern geschlagen. Männer übernahmen auch die Funktion der Bühnenassistenten. In *Ono no Ukifune* trat weder ein Deuteragonist noch ein/-e Kyōgen-Spieler/-in auf. Im Nō werden beide Rollen ausschließlich von männlichen Darstellern gespielt.¹¹⁵ Ihre Auslassung stellte wohl ein Zugeständnis an den Versuch dar, möglichst alle Rollen mit Frauen besetzen zu können. Warum dann nicht auch die Bühnenassistenten sowie die Schultertrommel von einer Frau übernommen wurden, war unklar.¹¹⁶

Laut Programmheft¹¹⁷ war es das Ziel dieses eigens komponierten Werkes, vorgebliche Probleme von Nō-Spielerinnen bei der Übernahme gewisser Rollen des klassischen Repertoires (konkrete Beispiele wurden nicht genannt) zu umgehen und ihnen dabei die Möglichkeit zu geben, ihre besonderen Fähigkeiten als Frau zum Ausdruck zu bringen. Um welche weiblichen Eigenschaften es sich dabei handeln sollte und welche Schwierigkeiten es für Nō-Spielerinnen zu überwinden gelte wurde bei der Aufführung allerdings nicht deutlich. Nach der letzten Vorstellung in der oben angeführten Besetzung übernahm dann auch der Nō-Spieler Umewaka Rokurō die Hauptrolle in diesem Werk. Für ihn stellte *Ono no Ukifune* wohl lediglich ein weiteres seiner zahlreichen Experimente mit neuen Formen des Nō dar, auch wenn es sich bei zahlreichen Mitwirkenden um Schülerinnen seiner Familie handelte. Insgesamt hat das Auftragswerk der Nō-Bühne Yokohama vor allem deutlich gemacht, dass die Komposition neuer Werke für Nō-Spielerinnen diesen nur äußerst begrenzte Perspektiven bieten kann.

5.5. DIE SPIELRÄUME VON NŌ-SPIELERINNEN AM BEISPIEL DER STAATLICHEN NŌ-BÜHNE¹¹⁸

Die Staatliche Nō-Bühne (*Kokuritsu nōgakudō*) in Tōkyō gehört zu den bedeutendsten Bühnen des Landes. Sie wird – wie vergleichbare Institutionen anderer Genres – vom japanischen Staat teilfinanziert. Das heißt, dieser stellte die Gelder zur Errichtung des 1983 eröffneten Gebäudes und übernimmt seither die Gehälter der Angestellten. Darüber hinaus erhält die Staatliche Nō-Bühne keinerlei Subventionen. Sie muss also

¹¹⁵ Die beiden professionell aktiven Kyōgen-Spielerinnen werden nicht für Nō-Veranstaltungen gebucht. Zum Kyōgen vgl. Kapitel 6., zu Frauen als *waki-kata* die Kapitel 5.1. und 5.3.

¹¹⁶ Bei der Hüfttrommel ist dies nicht möglich. Die letzte professionelle Spielerin dieses Instruments, Yamada Toshiko, verstarb 2005 (Tsuji'i 2005).

¹¹⁷ Yokohama nōgakudō 2004: 1.

¹¹⁸ In Bezug auf das Kyōgen vgl. Kapitel 6.3.

unter rein wirtschaftlichen Aspekten geführt werden.¹¹⁹ Neben den von der Staatlichen Nō-Bühne selbst organisierten vier bis fünf Aufführungen pro Monat, kann die Bühne auch für Nō- oder Kyōgen-Veranstaltungen angemietet werden.

Von einer Institution, die in wesentlichem Umfang staatlich subventioniert wird, erwartet man allgemein, dass bei der Besetzung von Aufführungen nicht nach Geschlecht diskriminiert wird. Bei der Staatlichen Nō-Bühne ist dies jedoch durchaus der Fall. Nō-Spielerinnen traten bei den von dieser Institution produzierten Veranstaltungen das erste Mal 1992 auf, knapp zehn Jahre nach ihrer Eröffnung. Dabei handelte es sich um eine Reihe von vier öffentlichen Workshops mit dem Titel *Josei-nōgakushi o miru* (Schauen wir uns Nō-Spielerinnen an)¹²⁰. Das Ziel der Veranstaltung war, die Fähigkeiten von Nō-Spielerinnen systematisch mit denen ihrer männlichen Kollegen zu vergleichen sowie deren Kompatibilität bei gemeinsamen Auftritten auszutesten. Neben Nō-Spielerinnen der Kanze-, Konparu- und Hōshō-Schule¹²¹ wurden auch Musikerinnen und Kyōgen-Spielerinnen vorgeführt. Der enorme Zuspruch des Publikums –

¹¹⁹ Einen knappen Einblick in die japanische Kulturförderung am Beispiel des Nō-Theaters geben Yokomichi und Kobayashi 1996: 58–63. Ein Überblicksartikel über die Aktivitäten der *Kokuritsu nōgakudō* erschien zu ihrem 25jährigen Gründungsjubiläum (Tsuda und Matsumoto 2008).

¹²⁰ Die Details zu den vier Workshops unter Angabe der wichtigsten Dasteller/-innen und Musiker/-innen: 1.) 25.07.1992 *Engi no kihon to sakuhi* (Die Grundlagen der Darstellung und Werke): Yamashina Yaji, Uzawa Hisa und Asai Fumiyoshi (alle Kanze-Schule). 2.) 21.08.1993 *Uta no hyōgen* (Der Gesang): Hōshō Kimi'e, Uchida Yoshiko und Kondō Kennosuke (alle Hōshō-Schule). 3.) 06.08.1994 *Hayashi no hyōgen* (Die Musik): Katori Kiyo (Flöte, Fujita-Schule), Hisada Yasuko (Schultertrommel, Ōkura-Schule), Yamada Toshiko (Hüfttrommel, Ōkura-Schule) Satō Miyako (Taiko, Konparu-Schule), Tomiyama Noriko (Konparu-Schule). 4.) 29.07.1995 *Kyōgen no engi* (Die Darstellungstechniken des Kyōgen): Izumi Junko, Izumi Shōko und Izumi Motoya (vgl. Anm. 48 in Kapitel 6). Die vollständige Besetzungsliste kann auf Anfrage in der Bibliothek der Staatlichen Nō-Bühne eingesehen werden. Dort finden sich auch Video-Aufnahmen der Veranstaltungsreihe (*Kokuritsu nōgakudō* 1992–1995). Im Umfeld der Workshops führte die Staatliche Nō-Bühne eine Publikumsbefragung durch, die leider nicht über die Erhebung von Basisdaten hinausreichte. Erfragt wurden neben Alter und Geschlecht die Häufigkeit von Aufführungsbesuchen sowie nach eigenen Erfahrungen in Nō-Gesang und -Tanz. Die Ergebnisse wichen nicht von den bei Nō-Veranstaltungen zu erwartenden ab: Die große Mehrheit des Publikums bestand aus älteren Damen, die selbst aktiv Nō betrieben (vgl. Kapitel 2.1.).

¹²¹ Die Auswahl spiegelt die Situation von Nō-Spielerinnen in den fünf Schulen der *shite-kata* (vgl. Kapitel 2.1.) wider. In der Kita-Schule ist erst seit 1998 – zumindest formal – mit Ōshima Kinu'e eine Frau als Profi anerkannt. Und die

der Zuschauerraum der Probephase war mehr als voll besetzt – lässt sich nicht allein auf den freien Eintritt zurückführen.¹²² So zeigten zahlreiche Anwesende ein reges Interesse an der Möglichkeit, am Ende der Veranstaltung eigene Fragen stellen zu können, was jedoch schon nach wenigen Minuten unter Vorgabe terminlicher Gründe abgebrochen wurde.

Mit der nächsten Produktion der Staatlichen Nō-Bühne, an der Nō-Spielerinnen beteiligt waren, änderte sich die Zielsetzung der Veranstaltung. Während die Workshops lediglich als ein Experiment betrachtet worden waren, sollte die 1997 ins Leben gerufene Reihe *Josei-nōgakushi no yūbe* (Abend der Nō-Spielerinnen)¹²³ Frauen eine Plattform für Auftritte bieten. Dazu wurde ihnen nun die Hauptbühne zur Verfügung gestellt. An den bis 1999 stattfindenden drei Abenden gaben Frauen der Kanze-, Hoshō- und Konparu-Schule jeweils ein Nō und tanzten ein oder zwei kurze Passagen eines Nō-Spiels mit Instrumentalbegleitung (*maibayashi*). Die mit *shite-kata* zu besetzenden Rollen wurden ausschließlich an Frauen vergeben und auch der sie begleitende Chor bestand in allen Fällen aus Nō-Spielerinnen. Obwohl das Programm durchaus den Anklang des Publikums fand, wurde es ohne Angabe von Gründen nicht fortgesetzt.

Neben diesen beiden Sonderveranstaltungen wurden Nō-Spielerinnen bis in die jüngste Vergangenheit für die monatlich von der Staatlichen Nō-Bühne organisierten Aufführungen nicht berücksichtigt. Denn hier tanzten ausschließlich Nō-Spieler/-innen der Kategorie *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha*¹²⁴ die Hauptrollen. Dabei handelt es sich zwar um versierte Darsteller/-innen, die über mehrere Jahrzehnte Bühnenpra-

Frauen der vor allem in Zentraljapan verbreiteten Kongō-Schule tanzen noch auf weitgehend semi-professionellem Niveau.

¹²² Dies behauptete der bekannte Nō-Kritiker Dōmoto Masaki (1992a: 6), der sich zeitgleich in einer Serie von sieben Artikeln (Dōmoto 1992b-e und 1993a-c) mit der Frage von Frauen auf der Nō-Bühne auseinanderzusetzen begann. Vgl. Kapitel 5.2.

¹²³ Programme und Darsteller/-innen: 1.) 23.10.1997: *Miwa, maibayashi* (Tomiya Noriko, Konparu-Schule) und *Hyakuman* (Yamashina Yaji, Kanze-Schule); 2.) 25.02.1999: *Tamakazura, maibayashi* (Hosono Hiromi, Hōshō-Schule), *Tōru, maibayashi* (Uchida Yoshiko, Hōshō-Schule) und *Kazuraki* (Shimabara Shunkyo, Konparu-Schule); 3.) 21.10.1999: *Nishikigi, maibayashi* (Uzawa Hisa, Kanze-Schule) und *Kurozuka* (Hōshō Kimi'e, Hōshō-Schule). Für eine vollständige Besetzungsliste vgl. Nihon geijutsu bunka shinkōkai 1997: 16f., 1999a: 17f. und 1999b: 16f. oder im Internet unter <http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib> (Zugriff September 2010). Die Bibliothek der Staatlichen Nō-Bühne verfügt über Aufnahmen von dieser Programmreihe (Kokuritsu nōgakudō 1997a und 1997b sowie 1999a-1999e).

¹²⁴ Vgl. Kapitel 2.2.

xis verfügen. Der Titel stellt jedoch keine qualitative Auszeichnung dar.¹²⁵ Denn die Ernennung erfolgt lediglich nach quantitativen Kriterien.¹²⁶ Während Nō-Spieler männlichen Geschlechts diese im Alter von etwa 40 Jahren erfüllten, war dies für Nō-Spielerinnen aufgrund ihres allgemein späteren Trainingsbeginns¹²⁷ sowie ihrer deutlich geringeren Auftrittsfrequenz¹²⁸ lange nicht möglich.



Abb. 5.10.: Uzawa Hisa in *Aoi no ue* (Die Dame Aoi; *koshiki*) am 26.11.2005 im Rahmen von *Seruriantawā nōgakudō teiki-nō* auf der Nō-Bühne des Cerulean Tower.

Im Juli 2004 wurden nach Revision der Satzung von *Nihon nōgakukai* die ersten 22 Frauen zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* ernannt.¹²⁹ Einige renommierte Nō-Spielerinnen, die wiederholt mit Eingaben beim zuständigen Ministerium für Kunst und Kultur (*Bunkachō*) vorstellig

¹²⁵ Der Titel „Bewahrer/-innen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ darf nicht mit dem „Lebenden Nationalschatz“ (*Jūyō mukei bunkazai kakko shitei hojisha*, kurz *Ningen kokuho*) verwechselt werden. Dieser wird jeweils nur an einen einzigen, herausragenden Nō-Spieler pro Schule vergeben. Vgl. Kapitel 2.2.

¹²⁶ Die Aufnahmebedingungen wurden in Kapitel 2.2. dargestellt.

¹²⁷ Denn die große Mehrheit der Nō-Spielerinnen beginnt ihre Karriere nicht wie üblich im Kindesalter, sondern erst im Verlauf ihrer Universitätsausbildung. Vgl. die Kapitel 2.3. und 2.1.

¹²⁸ Vgl. Kapitel 5.4.

¹²⁹ Ihre Namen und Schulzugehörigkeit sind in Kapitel 2., Anm. 53 aufgelistet.



Abb. 5.11.: Tomiyama Noriko in *Hashitomi* am 27.02.2010 im Rahmen von *Josei-nōgakushi ni yoru* auf der Staatlichen Nō-Bühne.

wurden, hatten entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung.¹³⁰ Bereits im Folgejahr traten bei den von der Nō-Bühne des Cerulean Tower¹³¹ veranstalteten Programmen (*Seruriantawā nōgakudō teiki-nō*) die ersten Nō-Spielerinnen auf (Abb. 5.10.).¹³² Und 2007 richtete die Staatliche Nō-

¹³⁰ Davon berichteten mir mehrere Nō-Spielerinnen in persönlichen Gesprächen. Siehe auch Tahata 2007.

¹³¹ Dabei handelt es sich um die 2001 eingeweihte Bühne des gleichnamigen Hotels im Tōkyōer Stadtteil Shibuya.

¹³² Für die Veranstaltung wurde mit dem Titel *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei – Futari no shite josei-nōgakushi ni yoru* (von zwei zu „Bewahrerinnen von bedeu-

Bühne unter dem Titel *Josei-nōgakushi ni yoru* (Von Nō-Spielerinnen getanzt) eine eigene Veranstaltungsreihe für Frauen ein, die seither jährlich stattfindet (Abb. 5.11.).¹³³ So wichtig dieses Ereignis auch ist, die Integration von Nō-Spielerinnen in den Programmablauf des Theaters ist noch nicht erreicht. Denn mit der sprachlichen Markierung von Frauen¹³⁴ setzt die Staatliche Nō-Bühne ihre Politik der Ausgrenzung von Nō-Spielerinnen fort. Dies war bereits bei der Namensgebung und Programmgestaltung der vorangegangenen, von Nō-Spielerinnen bestrittenen Veranstaltungen der Fall. Darüber hinaus wird die Ernennung von Frauen zu „Bewahrerinnen von bedeutenden immateriellen Kulturgütern“ ihre Alltagsrealität zwar nur wenig ändern, sie ist aber durchaus von symbolischer Bedeutung. Und dies gilt sowohl für das Bild von Nō-Spielerinnen in der Öffentlichkeit als auch für ihre Selbstwahrnehmung¹³⁵: Die Existenz professioneller Nō-Spielerinnen kann nun zumindest nicht mehr verleugnet werden.

tenden immateriellen Kulturgütern“ ernannten Nō-Spielerinnen getanzt) erworben. Das Programm vom 26.11.2005: Teil I *Aoi no Ue* (Uzawa Hisa, Kanze-Schule), Teil II *Kurozuka* (Senda Rihō, Konparu-Schule).

¹³³ Auf dem Programm vom 24.03.2007 standen *Hanjo* (Tomiyama Noriko, Konparu-Schule) sowie *Kokaji* (Uzawa Hisa, Kanze-Schule). Tomiyama Noriko wurde von einem Chor aus Nō-Spielerinnen begleitet. Bei ihrem Auftritt wirkten außerdem die Flötistin Katori Kiyo (Fujita-Schule, *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha*) sowie Hisada Yasuko (Ōkura-Schule) an der Schultertrommel mit. Seither hat sich die Praxis etabliert, dass eines der beiden aufzuführenden Werke mit einem Chor aus Nō-Spielerinnen begleitet wird. Darüber hinaus kommen in diesem Rahmen häufig Nō-Musikerinnen zum Einsatz. Von beiden Praktiken lässt sich jedoch kein Wandel in der Haltung der Staatlichen Nō-Bühne gegenüber Frauen ableiten. Denn für die Besetzung sind die in der Hauptrolle auftretenden *shite-kata* zuständig. Auch ist die Fortführung der Reihe noch offen. Für die vollständigen Besetzungslisten vgl. Nihon geijutsu bunka shinkōkai 2007: 13f., 2008: 10f., 2009: 10f. und 2010: 10f. oder im Internet unter <http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib> (Zugriff September 2010). Aufnahmen der Veranstaltungen können in der Bibliothek der Staatlichen Nō-Bühne eingesehen werden (Kokuritsu nōgakudō 2007a-2010b). Anlässlich der Veranstaltung von 2008 erschien in der Zeitschrift *DEN* ein Interview mit Uchida Yoshiko (Hōshō-Schule) und Yamashina Yaji (Kanze-Schule), den in diesem Jahr auftretenden Nō-Spielerinnen (Kodama et al. 2008a), 2010 dann ein Interview mit Yamashina Yaji in *Kokuritsu Nōgakudō* (Nishi 2010).

¹³⁴ Vgl. Kapitel 5.2.

¹³⁵ Uzawa 2008 beschreibt dies eindrucksvoll. Siehe auch Kodama et al. 2008a.

6. FRAUEN IM KYŌGEN: PROBLEME UND PERSPEKTIVEN EINES PRÄZEDENZFALLES

Dieses Kapitel ist den beiden ersten professionellen Kyōgen¹-Spielerinnen – den Schwestern Izumi Junko (*1969) und Miyake Tōkurō X. (*1972) – gewidmet. Ihre Bühnenaktivitäten stellen bis in die Gegenwart einen Einzelfall dar. Eine wesentliche Ursache der marginalen Position von Frauen bilden die Darstellungskonventionen von Geschlecht im Kyōgen, die ich deshalb einleitend knapp vorstelle. Neben der Analyse der aktuellen Situation der beiden ersten Kyōgen-Spielerinnen soll auch der Frage nachgegangen werden, welche besonderen Rahmenbedingungen die zumindest partielle Öffnung des Genres für Frauen ermöglichen, die im Kyōgen erheblich später als in anderen klassischen japanischen Theaterformen erfolgte.² Einen entscheidenden Faktor bildet die familiäre Situation der genannten Kyōgen-Spielerinnen, wie im Folgenden zu zeigen ist. Dabei wird die aktuelle Position Izumi Junkos und Miyake Tōkurōs X. in wesentlichem Maße von der des Bruders Izumi Motoya (*1974) beeinflusst, weshalb auch seinen Aktivitäten ein gewisser Raum zugestanden werden muss.

6.1. DARSTELLUNG VON GESCHLECHT IM KYŌGEN

Im Gegensatz zum Nō-Theater wird Kyōgen weitgehend ohne Maske gespielt, Ausnahmen bilden vor allem göttliche Wesen oder Tiere. Dies gilt unabhängig vom Geschlecht der Bühnenfigur oder ihres Darstellers bzw. der Darstellerin. In anderen Worten: Ein Kyōgen-Spieler bzw. eine Kyōgen-Spielerin trägt meist keine Maske, wenn er bzw. sie eine weibliche Rolle gibt.³ Das weibliche Geschlecht einer Figur wird stattdessen durch den so genannten *binan-bōshi* (auch *binan-kazura* oder *binan*; Abb. 6.3.) markiert.⁴ Hierbei handelt es sich um ein weißes Tuch von etwa 5

¹ Eine Definition der Gattung gibt die Anm. 25 in Kapitel 1.2.2.

² Vgl. die Kapitel 4.1.4. und 4.2.

³ Lediglich für die Darstellung alter oder unansehnlicher Frauen werden Masken verwendet. Die wichtigsten Frauenmasken sind: *oto* (die junge, unansehnliche Frau), *fukure* (die gealterte, unansehnliche Frau) und *ama* (die gealterte Nonne). Vgl. Nishino und Hata 2006: 348ff. sowie Yokomichi 1992: 532f. Zu den Masken des Kyōgen siehe ebenso Kobayashi 2004.

⁴ *Binan* = schöner Mann, *bōshi* = Kopfbedeckung, *kazura* = Perücke (zum *binan-*

Metern Länge, das der Darsteller bzw. die Darstellerin in einer Weise als Kopfbedeckung trägt, wie es wahrscheinlich unter den Frauen der einfachen Bevölkerung des Mittelalters üblich war.⁵ Im Kyōgen bildet also die deutliche Sichtbarkeit des männlichen Körpers unter dem weiblichen Kostüm ein konstitutives Element der Darstellung und der Komik von Frauenrollen. Das Auftreten von Kyōgen-Spielerinnen verletzt damit die Sehgewohnheiten des Publikums. Darüber hinaus ändert sich der Charakter der Farce⁶, wenn eine Kyōgen-Spielerin eine weibliche Rolle übernimmt. Denn die Interpretation des Publikums und die Qualität des Humors ist eine andere, wenn zum Beispiel die Rolle der streitsüchtigen Xanthippe von einer Frau statt von einem Mann übernommen wird.⁷ Dabei kann die bewusste Entscheidung für eine der beiden Besetzungsvarianten durchaus als eine Form der Inszenierung gewertet und damit als eine Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten der Gattung genutzt werden. Dass dies in ähnlicher Weise für die Darstellung männlicher Rollen durch Kyōgen-Spielerinnen gilt, soll im Folgenden gezeigt werden.⁸

Auch die männlichen Rollen werden im Kyōgen weitgehend ohne Maske gespielt. Im Gegensatz zum zuvor behandelten Fall – der Repräsentation einer weiblichen Rolle durch eine Frau – hat hier die Darstellung durch eine Kyōgen-Spielerin jedoch einen vergleichsweise geringen Effekt auf die Wirkung eines gegebenen Werkes. Denn die Kyōgen-Bühne zeigt im allgemeinen Typen anstelle von stärker differenzierten Charakteren. Und während das Kyōgen Frauen vor allem in ihrer geschlechtsspezifischen Rolle (zum Beispiel als Ehefrau) zeigt, ist dies bei

bōshi bzw. *binan* siehe Nishino und Hata 2006: 356. Eine Abbildung findet sich ebd.: 352). Zu den Weiblichkeit markierenden Kleidungsstücken gehören außerdem *nuihaku* (ein bestickter und mit aufgelegter Gold- und Silberfolie verzierter Kimono; vgl. Gellner 1990: 110) sowie der *onna-ōbi* (Frauengürtel).

⁵ Dieses Leinen- oder Baumwolltuch wird um den Kopf gebunden und seine auf beiden Seiten lang herabhängenden Enden im Gürtel festgesteckt.

⁶ Der Begriff bezeichnet ursprünglich das komische Schauspiel des französischen Mittelalters. Ähnlich wie das Kyōgen zeichnet sich dieses durch eine episodische Struktur und typenhafte, sozial determinierte Figuren aus. Zur Gattung der Farce vgl. Burdorf, Fasbender und Moennighoff 2007: 230f.

⁷ Solche Unterschiede hat auch Miyake Tōkurō bei den Auftritten ihrer Familie beobachtet (Interview vom 25.10.2004). Zu Beispielen typischer Frauenrollen des Kyōgen vgl. Scholz-Cionca 1993a. Compton 1997 hat ein Klassifizierungssystem der weiblichen Rollen im gegenwärtigen Repertoire entwickelt.

⁸ Auf die mit dem Einsatz von Frauen im Kyōgen verbundenen Chancen verweist auch Izumi Junko in einem Interview (Shinotō 2002: 38).

Männern deutlich seltener der Fall. Eine Vielzahl männlicher Figuren lässt sich vielmehr als eine Verkörperung des Menschen im Allgemeinen deuten. Eine solche Sichtweise und die daraus folgende Markierung von Frauen sind auch in modernen, westlich geprägten Gesellschaften nicht unbekannt.⁹ Im Kyōgen werden am Beispiel dieser Männer häufig allgemein-menschliche Schwächen thematisiert¹⁰, so dass sich der Charakter eines Stückes und seiner Komik nur wenig ändern, wenn das Geschlecht der sie darstellenden Person wechselt. Und aus der Perspektive des modernen Publikums ist das Auftreten einer weiblichen Figur (an Stelle dieser männlichen) durchaus nachvollziehbar. Kyōgen-Spielerinnen könnten hier einen Beitrag zu einer zeitgemäßen Form des Genres leisten.

Von den Darstellungskonventionen des Kyōgen lassen sich also keine Gründe ableiten, die den Ausschluss von Frauen rechtfertigen. Dennoch trägt die seltene Nutzung von Masken sicher dazu bei, dass die Vorbehalte gegenüber Frauen in dieser Sparte erheblich hartnäckiger sind als in den meisten Rollenfächern des Nō.¹¹ In einer Frauen auf der Bühne besonders vehement ablehnenden Umwelt konnte das Auftreten der ersten beiden Kyōgen-Spielerinnen nur durch besondere Rahmenbedingungen möglich werden, die im Folgenden untersucht werden sollen.

6.2. DIE AMBIVALENTE ROLLE DER FAMILIE IN DER KARRIERE DER ERSTEN BEIDEN KYŌGEN-SPIELERINNEN DER MODERNE

Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. sind die Töchter Izumi Motohides (1939–1995)¹², Leiter (*iemoto*)¹³ der Izumi-Schule¹⁴ in der 19. Generation.

⁹ Die Gleichsetzung von Mann und Mensch in der westlichen Philosophie, in deren Folge die Frau lediglich in Relation zum Mann existiert, analysiert Klinger 2005a und 2005b. Aus der Perspektive der Soziologie untersucht Bourdieu 2005 diese Form der symbolischen Gewalt. Vgl. Kapitel 5.2.

¹⁰ Die Komik weiblicher Figuren ist dagegen meist nicht von ihrer geschlechtsspezifischen Rolle zu trennen, wie es zum Beispiel bei der dominanten Ehefrau der Fall ist.

¹¹ Schon im *onna-sarugaku* wurden das Kyōgen und die Instrumentalbegleitung üblicherweise von Männern übernommen, wie Kapitel 3.1. gezeigt hat. Zum Frauenanteil in den einzelnen Sparten des Nō vgl. 5.1. Auch im Nō werden Frauen von der Übernahme einiger Rollen, die ohne Masken gegeben werden, ausgeschlossen (vgl. Kapitel 5.3.).

¹² Zu biographischen Details vgl. Nishino und Hata 2006: 465. Izumi 1983 und 1993 geben Einblicke in die Gedankenwelt Izumi Motohides.

¹³ Zum Begriff *iemoto* sowie seinem Einflussbereich vgl. Kapitel 2.1.

¹⁴ Das Kyōgen wird gegenwärtig in zwei Stilrichtungen gepflegt. Das sind die Izumi- und die Ōkura-Schule.

Während Izumi Junko seit 1989 als erste Kyōgen-Spielerin der Moderne¹⁵ gilt, stellt Miyake Tōkurō X. bereits durch ihren Namen einen Präzedenzfall in der Geschichte des Kyōgen dar. Ursprünglich als Izumi Shōko auf der Bühne aktiv, übernahm sie 1989 den Namen ihres Großvaters¹⁶, den sie nun in der zehnten Generation fortführt.¹⁷ Die Nachfolge war sicher nicht unumstritten, auch wenn Miyake Tōkurō X. bei einem persönlichen Treffen das Gegenteil behauptete.¹⁸ Als Frau trägt sie nun auf der Kyōgen-Bühne einen renommierten, klar männlich markierten Namen. Dennoch sind die Position Miyake Tōkurōs X. sowie die ihrer Schwester nicht nur aufgrund ihres Geschlechts, sondern auch durch die Zugehörigkeit zur Hauptfamilie der Izumi-Schule problematisch. Schon die Stellung des Vaters der zwei Kyōgen-Spielerinnen war zeitlebens nicht unumstritten. Izumi Motohide (ursprünglich Miyake Yasuyuki) entstammte lediglich einer Seitenlinie der Familie Nomura Manzō (im Kyōgen ein bekannter Name) (Abb. 6.1.). Seit 1911, dem Todesjahr von Yamawaki Motokiyo (1849–1911), war die Position des Leiters der Izumi-Schule aufgrund unerwarteter Todesfälle und mangelnder Nachkommen vakant geblieben.¹⁹ 1943 wurde schließlich Miyake Yasuyuki von Yamawaki Yuki, Tochter von Yamawaki Motokiyo und Ehefrau von Yamawaki Motoyasu (1888–1967)²⁰, adoptiert und als Izumi Motohide zu dessen Nachfolger im Amt des *iemoto* (Abb. 6.2.). In der Welt des Kyōgen, in der die Genealogie eines/-r Darstellers/-in von entscheidender Bedeutung für seine bzw. ihre soziale Anerkennung ist, galt Izumi Motohide deshalb lediglich als Emporkömmling. Dies blieb auch für die Einschätzung seiner künstlerischen Qualität nicht ohne Folgen. Gleichzeitig hatte Izumi

¹⁵ In diesem Jahr trat Izumi Junko dem Profiverband *Nōgaku kyōkai* (vgl. Kapitel 2.2.) bei (Yokomichi und Kobayashi 1996: 266). Frauen waren jedoch schon im Mittelalter im Kyōgen (*nyōbō-kyōgen*) aktiv (vgl. 3.1.).

¹⁶ Miyake Tōkurō IX. (1901–1990) war ein künstlerisch herausragender Kyōgen-Spieler, dem der Titel *Ningen kokuhō* („Lebender Nationalschatz“, vgl. Anm. 50 in Kapitel 2.2.) verliehen wurde.

¹⁷ Izumi Shōko wurde 1988 in die Familie Miyake adoptiert und übernahm am 01.01.1989 offiziell den Namen Tōkurō X. (Izumi und Miyake 1999: 46). Yonekura 1989 berichtet von der Aufführung zur Feier der beiden ersten Kyōgen-Spielerinnen (*Shijōhatsu josei-kyōgenshi tanjō kinen kōen*) am 02.11.1989 in der ausverkauften Staatlichen Nō-Bühne. Die Veranstaltung zog über 600 Besucher an. Dem Profi-Verband trat Miyake Tōkurō X. allerdings erst 1993 bei (Yokomichi und Kobayashi 1996: 266).

¹⁸ Interview vom 25.10.2004. Auch Yonekura 1989 deutet Schwierigkeiten an.

¹⁹ Yokomichi und Kobayashi 1996: 134–141 gehen ausführlich auf die wiederholten Versuche zur Wiederherstellung der Hauptlinie der Izumi-Schule ein.

²⁰ Yamawaki Motoyasu war der *iemoto* der Izumi-Schule in der 18. Generation und direkter Vorgänger von Izumi Motohide.

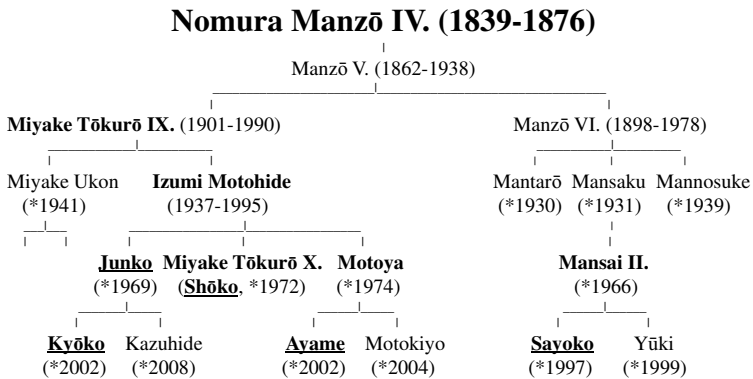
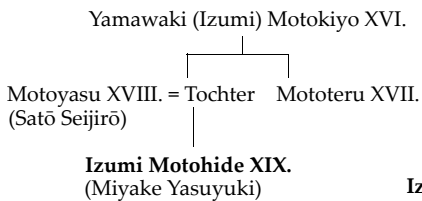


Abb. 6.1.: Position der Familie Izumi Motohides in der Sippe Nomura Manzōs (aktualisiert nach Aburatani 2000)

Izumi Hauptfamilie



Seitenlinien

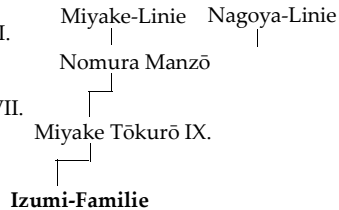


Abb. 6.2.: Die Genealogie der Izumi-Schule (nach Yokomichi und Kobayashi 1996)

Motohide selbst Anteil daran, dass sich seine von Beginn an schwierige Situation zunehmend verschärfte. So versuchte er seine bedrohte Autorität mit allen Mitteln zu sichern und nutzte sein Amt als Instrument bei persönlichen Auseinandersetzungen.²¹ Zahlreiche Streitigkeiten mit bedeutenden Persönlichkeiten der Izumi-Schule isolierten ihn und seine Familie schließlich vollständig.

²¹ Bekannt ist der Dauerstreit mit seinem Bruder, Miyake Ukon (*1941), dem Izumi Motohide mit dem Ausschluss (*hamon*) aus der Izumi-Schule drohte (Horigami 1995a: 10). Dessen Schülern verweigerte er lange Zeit die notwen-

In dieser prekären Situation wurden statt des notwendigen männlichen Nachfolgers 1969 und 1972 zwei Mädchen geboren, erst 1974 folgte der Sohn Motoya. Das Training aller Geschwister begann im üblichen Alter von knapp zwei Jahren, ihr Debüt folgte mit 3 bzw. 4 Jahren.²² In der Folge erhielt der Sohn als Nachfolger und zukünftiger Leiter der Izumi-Schule zwar die härtere Ausbildung, grundlegende Unterschiede im Training der Geschwister habe es jedoch nicht gegeben, so Miyake Tōkurō X. in dem genannten Interview. Alle durchliefen die für den Werdegang eines/-r Kyōgen-Spielers/-in vorgesehenen Etappen.²³ Während die Ausbildung von Mädchen im Kindesalter keine Besonderheit im Kyōgen darstellt, bildet die Fortsetzung des Trainings bis in das Erwachsenenalter eine Ausnahme.²⁴ Denn dieses wird üblicherweise etwa zum Zeitpunkt der Pubertät abgebrochen. Die Mädchen sind dann für Kinderrollen zu alt und eine spätere Karriere kommt in den Augen der Kyōgen-Welt für sie nicht in Frage. Als Helferinnen hinter den Kulissen oder Organisatorinnen der Bühnenaktivitäten männlicher Familienmitglieder sind Frauen dagegen nicht nur willkommen, sondern unverzichtbar.

Es ist äußerst wahrscheinlich, dass auch Izumi Motohide in einer weniger prekären Lage eine professionelle Laufbahn seiner Töchter nicht befürwortet hätte. Die folgenden vier Faktoren ebneten der Ausbildung der jungen Frauen jedoch den Weg: Isoliert unter den Kyōgen-Spielern seiner Schule, war ihr Vater erstens dringend auf die Unterstützung der eigenen Familie angewiesen. Dies gilt gerade im Hinblick auf mögliche Bühnenpartner/-innen, die er sich selbst in seinen Kindern heranzog. Zweitens konnte nur ein männlicher Nachfolger Motohides Anspruch auf die Position an der Spitze der Izumi-Schule absichern. Dass dieser auf sich warten ließ und dann nur ein einziger Sohn geboren wurde, hat sicher entscheidend dazu beigetragen, auch den beiden Töchtern eine Karriere im Kyōgen zu ermöglichen. Darüber hinaus war drittens die

dige Zustimmung zur Aufnahme in den Profiverband (Horigami 1995a: 13). Zur Bedeutung dieser Maßnahme für die Karriere eines/-r Kyōgen-Spielers/-in vgl. Kapitel 2.1. Der Amtsmissbrauch Izumi Motohides als *iemoto* stellt allerdings keinen Präzedenzfall dar. Yokomichi und Kobayashi 1996: 139f. berichten zum Beispiel Entsprechendes von Yamawaki Motoyasu (s.o.).

²² Izumi Junko debütierte 1973 in *Utsuozaru* (Der Köcher aus Affenhaut), Shōko 1976 in *Narihira mochi* (Narihira und die Reiskuchen) und Motoya 1979 in *Utsuozaru* (Aburatani 2000: 89 und 96). *Utsuozaru* ist das für ein Debüt in der Izumi-Schule typische Werk.

²³ Diese werden bei Izumi und Miyake 1999: 56–84 detailliert geschildert.

²⁴ Ähnlich ist es im Nō (vgl. Kapitel 2.3).

Position des Vaters als Leiter der Izumi-Schule von entscheidender Bedeutung. Nur eine derart herausgehobene Position ermöglicht es, sich über ungeschriebene Gesetze einer klassischen Theaterform hinwegzusetzen und den beiden ersten Kyōgen-Spielerinnen auch Auftrittsmöglichkeiten zu geben. Ebenso war wahrscheinlich nur innerhalb dieser Familienkonstellation die Aufnahme der beiden Frauen in den Profiverband *Nōgaku kyōkai* und damit ihre zumindest formale Anerkennung als professionelle Darstellerinnen realisierbar. Voraussetzung hierfür ist neben dem Erlangen der Volljährigkeit (das heißt 20 Jahre), dass der Kandidat bzw. die Kandidatin bereits ausgewählte Szenen des Repertoires von besonderem Schwierigkeitsgrad zur Aufführung gebracht hat.²⁵ Plant ein/-e Kyōgen-Spieler/-in diese an einen Schüler oder eine Schülerin weiterzugeben, ist die Erlaubnis des zuständigen *iemoto* notwendig. Diese wäre einer Frau mit großer Wahrscheinlichkeit nicht erteilt worden. Im Fall von Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. war jedoch der eigene Vater hierzu ermächtigt. Ähnliches ist im Zusammenhang mit der Aufnahme Izumi Junkos in den Profiverband 1989 zu vermuten.²⁶ Denn auch dem Beitritt von Neumitgliedern muss der jeweilige *iemoto* seine Zustimmung erteilen. Bei Izumi Junko verzögerte der Profiverband unter Vorgabe zahlreicher Vorwände die Aufnahme über viele Monate, obwohl sie die hierfür notwendigen Kriterien erfüllte. Erst das Eingreifen des Vaters als Leiter der Izumi-Schule führte zum Erfolg.²⁷

Für das Auftreten der ersten professionellen Kyōgen-Spielerinnen der Moderne spielte neben der familiären Situation des *iemoto* viertens sicher auch der zeitliche Kontext eine entscheidende Rolle. Noch wenige Jahrzehnte zuvor wäre selbst in der Familie des Leiters einer Schule und auch in einer derart prekären persönlichen Lage die Ausbildung von Frauen zu Kyōgen-Spielerinnen wohl kaum denkbar gewesen. Aber in einer Zeit, die zumindest regelmäßig von der Gleichberechtigung der Geschlechter spricht, kann selbst ein konservativer Vertreter des japanischen Kyōgen von solchen Argumenten in seinem Sinne Gebrauch machen.²⁸ Dabei stärken Auslandstourneen das Selbstwertgefühl der in Japan marginalisierten Kyōgen-Spielerinnen. Ihre Bedeutung für das Selbstverständnis der Fami-

²⁵ Nach Izumi und Miyake 1999: 36 sind dies im Fall der Izumi-Schule *Nasu no Yo'ichi katari* (Die Erzählung von Nasu no Yo'ichi, das Zwischenspiel des Nō *Yashima*) und *Sanbasō* (Teil des Nō *Okina*, das nur zu besonderen Anlässen gegeben wird). Nach Horigami 1995a: 13 ist *Nasu no Yo'ichi katari* allein ausreichend.

²⁶ So auch Yokomichi und Kobayashi 1996: 266.

²⁷ Den Konflikt beschreiben Izumi und Miyake 1999: 36f.

²⁸ Izumi 1983: 202f. Auf diesen Aspekt soll unter 6.4. noch genauer eingegangen werden.

lie geht nicht zuletzt aus der akribischen Auflistung hervor, die die Schwestern ihrem Buch *Josei-kyōgenshi de gozaru* („Wir sind Kyōgen-Spielerinnen“)²⁹ beigefügt haben. Denn diese Aufführungen bilden nicht nur ein zentrales Element ihrer Selbstdarstellung in Japan als Botschafter japanischer Kultur im Ausland. Vielmehr erfahren sie hier eine Bestätigung ihrer künstlerischen Autorität, wie dies aufgrund ihrer marginalen Position in Japan nicht denkbar wäre. Die Selbstverständlichkeit, mit der das ausländische Publikum Frauen auf der Kyōgen-Bühne begegnet bzw. dessen Verwunderung über den weitgehenden Ausschluss von Frauen im klassischen japanischen Theater wird von Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. auch in Interviews wiederholt thematisiert.³⁰ Die Reaktionen im Ausland werden damit sowohl als Vorbild als auch indirekter Vorwurf der Rückschrittlichkeit Japans in Fragen des *gender mainstreaming*³¹ instrumentalisiert. Zur Behauptung ihrer Interessen ist dies eine durchaus adäquate Strategie, denn die Einschätzung des Auslands hat seit der Meiji-Zeit einen wesentlichen Anteil am japanischen Selbstbild.³² Und auch gegenwärtig nutzt eine Vielzahl von Nō- und Kyōgen-Spieler/-innen Auslandsauftritte zur Aufwertung ihrer künstlerischen Reputation im Inland.³³

Die familiäre Situation trug also in wesentlichem Maß dazu bei, dass Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. als erste professionelle Kyōgen-Spielerinnen auf der Bühne aktiv werden konnten. Gleichzeitig ver-

²⁹ Izumi und Miyake 1999. Dort sind allein zwischen 1988 und 1998 Tourneen in 11 Länder verzeichnet. Eine ähnliche Aufstellung findet sich auf der Homepage von Miyake Tōkurō X. im Internet unter <http://www.tokuro.com> (Zugriff September 2010).

³⁰ Zum Beispiel Tomizawa 1998b oder Shinotō 2002: 38.

³¹ Zum Ziel der gleichberechtigten Beteiligung beider Geschlechter an der japanischen Gesellschaft sowie dem zu diesem Zweck 1999 in Kraft getretenen Partizipationsgesetz (*Danjo kyōdō sankakushakai kihonhō*), auf das bereits in Kapitel 1.1. (Anm. 12) verwiesen wurde, vgl. Mae 2006 und 2008 sowie Ōsawa 2002.

³² Mishima 1996: 89 beschreibt dies als „Selbstwahrnehmung mit den Augen der ‚Anderen‘“ (vgl. Kapitel 4.1.1.).

³³ Dies gilt im Besonderen für Frauen wie Uzawa Hisa (vgl. die Kapitel 5.2., 5.4. und 5.5.), die als langjähriges Mitglied von *Tessenkai* bisher nicht an Auslandsauftritten ihrer Truppe teilnehmen durfte. Uzawa organisiert stattdessen eigene Auslandstourneen mit einer jeweils eigens zu diesem Zweck zusammengestellten Truppe. Die letzte Tournee, auf die die Autorin sie begleiten durfte, führte Uzawa im Februar 2007 nach Kanada und in die USA. Im April 2006 trat Uzawa im Rahmen des Internationalen Symposiums „Nō Theatre Transversal. Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities“ der Universität Trier auf. Über beide Ereignisse erschienen Beiträge im Monatsblatt der Kanze-Schule, der Uzawa angehört (Rafin 2007 sowie Shirasaka 2007 bzw. Oda 2006). Auch die *Asahi shinbun* berichtete (Okamoto 2006).

schärfte diese aber auch die Ablehnung, die ihnen als Pionierinnen entgegenschlug. War die Familie bereits zu Lebzeiten Izumi Motohides innerhalb des Kyōgen isoliert, spitzte sich die Situation nach dessen plötzlichem Tod 1995 weiter zu. Neben der persönlichen Tragödie hatten die Geschwister in ihm nicht nur den Lehrer, sondern ihren einflussreichsten Unterstützer verloren. Der Sohn, Izumi Motoya, übernahm im doppelten Sinne die Rolle des Vaters: Mit dem Antritt der Nachfolge führte er auch dessen problematisches Verhältnis zur Welt des Kyōgen fort. Statt renommierte Darsteller der näheren Verwandtschaft um Hilfe und Unterweisung zu bitten und damit eine mögliche Versöhnung anzubahnen, rief sich Izumi Motoya bereits wenige Tage nach dem Tod des Vaters selbst zum neuen *iemoto* seiner Schule aus.³⁴ Zum Vergleich: In der Ōkura-Schule des Kyōgen dauerte die Wahl des Nachfolgers 2003 etwa ein Jahr.³⁵ Im Kyōgen ist hierfür üblicherweise die Zustimmung der Mehrzahl der Mitglieder der betreffenden Schule notwendig.³⁶ Im Fall einer Abstimmung wäre die Wahl jedoch kaum auf Motoya gefallen, auch wenn er der Sohn des Vorgängers war. Denn schon damals nahm er innerhalb seiner Schule eine Außenseiterposition ein.³⁷

Die geschilderten Auseinandersetzungen in der Izumi-Schule sind durch Beiträge im Fernsehen oder in Tageszeitungen auch in der breiten Öffentlichkeit bekannt. Im Ausschluss Izumi Motoyas aus dem Profiverband *Nōgaku kyōkai*³⁸ erreichten sie 2002 ihren Höhepunkt. Häufig

³⁴ Izumi Motohide starb am 30.06.1995. Am 09.07. verkündete Motohide seine Nachfolge (Yamamoto 2002) und bereits weniger als einen Monat nach dem Tod des Vaters (am 22.07.) fand ein öffentlicher Auftritt zur Feier seiner Nachfolge (*sōke hirō-kōen*) statt (Izumi und Miyake 1999: 110).

³⁵ Ōkura Ya'emon (*1912) verstarb 2003. Im Folgejahr wurde sein Sohn Ōkura Yatarō (*1948) zum *iemoto* gewählt. Die hierbei üblichen Aufführungen zur Feier der Nachfolge fanden 2005 gemeinsam mit dem Gedenken zum dritten Todestag des Vaters statt (Horigami et al. 2004: 14).

³⁶ Horigami et al. 2004: 13.

³⁷ Laut Yamamoto 2002 sprach sich eine große Mehrheit innerhalb der Izumi-Schule gegen die Nachfolge Izumi Motoyas aus. Stattdessen war Nomura Matasaburō (*1921) im Gespräch, vorübergehend die Aufgaben eines *iemoto* zu übernehmen (*sōke azukari*) (Horigami et al. 2001a: 15f. und 2001b: 17).

³⁸ Dieser wurde im März 2002 von Nomura Man (*1930), einem renommierten Darsteller der Izumi-Schule, beantragt (Yamamoto 2002). Nachdem der Vorstand dem Antrag am 04.04. entsprochen hatte, wurde der Ausschluss Motoyas am 21.10. in einer außerordentlichen Mitgliederversammlung mit großer Mehrheit beschlossen. Die Zeitung *Asahi shinbun* berichtete in den Abendausgaben vom 04.09.2002 (*Izumi Motoya-san „shobun sōtō nōgaku kyōkai“*; Izumi Motoya aus *Nōgaku kyōkai* herausgeworfen) und 21.10.2002 (*Izumi-san ni taikai meirei*; Izumi zum Austritt aufgefordert).

werden hierfür Gründe wie das Nicht-Einhalten von Auftrittsterminen und die damit verbundene Rufschädigung der Vereinigung genannt.³⁹ Der Ausschluss war jedoch eher die Folge seiner eigenmächtigen Ernennung zum Leiter der Izumi-Schule⁴⁰, durch die er erheblichen Widerstand auslöste. Ohne die Mitgliedschaft im Profi-Verband ist es Izumi Motoya nun kaum noch möglich, gemeinsame Auftritte mit anderen professionellen Kyōgen-Spielern zu bestreiten.⁴¹ Von der Teilnahme an den von der Staatlichen Nō-Bühne organisierten Veranstaltungen ist er ausgeschlossen. Für diese war er bisher auch erst zwei Mal engagiert worden.⁴² Und ein Ende des Konflikts ist nicht in Sicht.

Izumi Motoya ist damit weitgehend auf die Unterstützung seiner Schwestern angewiesen und dies nicht nur als Bühnenpartnerinnen. Die Zusammenarbeit erstreckt sich auch auf Aspekte wie die Organisation und die Finanzierung von Veranstaltungen. Ähnliches gilt für die Mutter Izumi Setsuko (*1942), die häufig als Produzentin fungiert. Den mangelnden Optionen im Bereich des Kyōgen versucht Izumi Motoya mit Ausflügen in andere Theatergattungen zu begegnen. So hat er sich mit mäßigem Erfolg bereits in historischen Fernsehspielen, modernen Bühnenwerken oder in der Werbung versucht.⁴³ Diese Aktivitäten tragen wenig zur Aufwertung seines Namens bei, auch wenn andere Kyōgen-Spieler sei-

³⁹ So zum Beispiel in dem oben erwähnten Artikel der *Asahi shinbun* vom 04.09.2002 oder einem weiteren Beitrag in der Abendausgabe desselben Blattes vom 16.11.2002 („*Le no namamoru sugata ni kyōkan*“. Izumi Motoya „*Hōjō Tokimune*“ *Meiji-za de*; „Ich sympathisiere mit seiner Haltung, den Namen der Familie zu schützen.“ – Izumi Motoya gibt *Hōjō Tokimune* in der *Meiji-za*).

⁴⁰ Damit begründet auch die Versammlung der Mitglieder der Izumi-Schule (*Izumi-ryū shokubunkai*) ihren Antrag auf den Ausschluss Izumi Motoyas aus dem Profi-Verband (Horigami 2002), den sie bereits 2000 einreichte (Mori 2003: 1148).

⁴¹ Denn Mitgliedern des Profi-Verbandes ist der gemeinsame Auftritt mit Nicht-Mitgliedern im Rahmen professioneller Veranstaltungen untersagt (vgl. Kapitel 2.1.). Eine Ausnahme machen allerdings wenige ehemalige Schüler seines Vaters, die gelegentlich mit Izumi Motoya auf der Bühne stehen (vgl. die folgende Fußnote).

⁴² Hier trat er am 12.02.2000 in *Fumi yamadachi* (2 Banditen und ein Brief; mit Yoshinami Yō'ichirō) und am 15.06.2001 in *Funefuna* (Ein Streit um die korrekte Aussprache; mit Kōgo Keita) auf. Bei beiden Nebendarstellern handelt es sich um ehemalige Schüler von Izumi Motohide.

⁴³ So z.B. 2001 als *Hōjō Tokimune* im gleichnamigen Taiga-Drama des Fernsehsenders NHK, später auch in dessen Bühnenfassung (02.–26.12.2002 *Meiji-za*, Tōkyō) (vgl. *Asahi shinbun* vom 16.11.2002, s.o.). 2002 spielte Izumi Motoya den Yoshitsune im Historiendrama *Amagakeru shishi – Yoshitsune to Benkei* (Ein Löwe, der durch den Himmel fliegt – Yoshitsune und Benkei; 19.–28.07.2002 im Koma-Theater, Tōkyō und 04.–15.07. im Umeda Koma-Theater, Ōsaka), eben-

ner Generation vergleichbare Erfahrungen sammeln.⁴⁴ Wie gestalten sich nun die Bühnenaktivitäten der ersten beiden Frauen im Kyōgen in einer im doppelten Sinn marginalen Position: einerseits als Frauen in der Männerwelt einer klassischen Theaterform, andererseits als Angehörige der von Skandalen umwobenen Izumi-Familie?

6.3. BÜHNENAKTIVITÄTEN INNERHALB UND AUSSERHALB DES KYŌGEN

Wie zu Lebzeiten Izumi Motohides stehen die drei Geschwister auch gegenwärtig regelmäßig gemeinsam auf der Bühne. Der prekären Lage des Bruders verdanken Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. ihre zahlreichen Bühnenaktivitäten. Denn als Frauen wurden sie bisher nicht für Auftritte im Kyōgen engagiert. Dies gilt für beide Formen des Genres: das unabhängig von einem Nō-Spiel aufgeführte Kyōgen (*hon-kyōgen*) und das Kyōgen als Zwischenspiel eines Nō in zwei Akten (*ai-kyōgen*).⁴⁵ Selbst die Teilnahme der Schwestern bei Auftritten des Vaters auf der Staatli-

falls eine Hauptrolle. Vgl. *Izumi Motoya ga Yoshitsune yaku. „Amagakeru shishi“*. *Shichigatsu Shinjuku Koma* (Izumi Motoya spielt Yoshitsune. „Ein Löwe, der durch den Himmel fliegt“). Im Juli im Shinjuku Koma-Theater) sowie *Amagakeru shishi – Yoshitsune to Benkei. Utatte odoru kyōgenshi Izumi Motoya no higeki* (Ein Löwe, der durch den Himmel fliegt – Yoshitsune und Benkei. Das Trauerspiel des singenden und tanzenden Kyōgen-Spielers Izumi Motoya) in der Abendausgabe der *Asahi shinbun* vom 11.06. bzw. 25.07.2002. Bereits 1992 gab Izumi Motoya in „*Mirai no omoide*“ (Erinnerungen an die Zukunft) einen jugendlichen Kyōgen-Spieler. Vgl. „*Umarekawatte mo kyōgenshi no michi erabu*“. *Kitai no jūhassai. Izumi Motoya* („Würde ich noch einmal geboren, würde ich wieder Kyōgen-Spieler werden!“ Hoffnungsvolle 18 Jahre alt. Izumi Motoya) in der Abendausgabe der *Asahi shinbun* vom 10.09.1992). Inzwischen hat sich Motoya sogar als Ringer versucht (Horigami 2005).

⁴⁴ So spielte Nomura Mansai (*1966), der wohl bekannteste Kyōgen-Spieler seiner Generation, unter anderem in den folgenden drei Filmen: 1985 *Ran* (Kurosawa Akira), 2001 als Abe no Seimei die Hauptrolle in *Onmyōji* (US-Version: Yin-Yang Master) und ebenso 2003 in *Onmyōji II*.

⁴⁵ Dennoch trainieren Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. *ai-kyōgen* und sind in selbst organisierten Aufführungen auch in dieser Rolle aufgetreten. In unserem Gespräch vom 25.10.2004 nannte Miyake Tōkurō X. das *ai-kyōgen* des Nō *Funa Benkei* (Benkei auf der Brücke) als Beispiel. In diesem Nō tritt der Kyōgen-Spieler bzw. die Kyōgen-Spielerin nicht lediglich im Zwischenspiel auf, wie dies für das *ai-kyōgen* typisch ist. Vielmehr ist er bzw. sie als Bootsmann direkt in die Bühnenhandlung des Nō einbezogen (zu *Funa Benkei* vgl. Nishino und Hata 2006: 132). Bei den im Folgenden genannten, von den Geschwistern organisierten Programmreihen werden jedoch ausschließlich *hon-kyōgen* gespielt.

chen Nō-Bühne wurde lange verhindert.⁴⁶ Dies gilt nicht nur für die von diesem Theater veranstalteten Aufführungen, sondern war ebenso bei den von der Familie selbst organisierten Veranstaltungen der Fall. Der Tenor hinter den Kulissen lautete: „Die Mädchen können gerne den Vorhang heben, aber die Bühne betreten sie bitte nicht.“⁴⁷ Nach Einschätzung von Miyake Tōkurō X. ist diese Haltung bei der Staatlichen Nō-Bühne weit verbreitet. Eine andere Atmosphäre sei lediglich bei dem 1995 auf der Probebühne dieses Theaters stattfindenden Workshop⁴⁸, der als ein Wettstreit zwischen den Geschlechtern um ihre künstlerischen Fähigkeiten (*mikurabe*) konzipiert worden sei, zu beobachten gewesen.

Durch die Organisation eigener Bühnen-Programme befinden sich die Geschwister in einer vergleichsweise privilegierten Situation, denn nur wenigen Kyōgen-Spieler/-innen ist es möglich, ihre Auftritte als Veranstalter/-in den eigenen Bedürfnissen anzupassen. Üblicherweise werden die Darsteller/-innen des Kyōgen dagegen für Nō-Aufführungen gebucht. Als Kinder des ehemaligen *iemoto* konnten Izumi Junko, Miyake Tōkurō X. und Izumi Motoya jedoch schon früh Erfahrungen mit der Organisation von Veranstaltungen sammeln. In diesem Rahmen treten die Schwestern nicht nur zu zweit, sondern auch gemeinsam mit dem Bruder in demselben Kyōgen-Spiel auf. Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. übernehmen sowohl männliche als auch weibliche Rollen, eine Besetzung, die das Geschlecht der Darsteller/-innen berücksichtigt, ist nicht zu beobachten. Die familiäre Notsituation führte so zu einer Überwindung der strikten Trennung der Geschlechter auf der Bühne, wie sie im Nō häufig praktiziert wird.⁴⁹

Zu den regelmäßig stattfindenden Programmreihen, an denen Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. beteiligt sind, gehört das von Izumi Motoya monatlich veranstaltete *Ginza* bzw. *Shibuya kyōgen live*⁵⁰, das üblicherweise aus zwei Kyōgen mit einem *Kyōgen Talk* dazwischen besteht. Bei dieser

⁴⁶ Izumi und Miyake 1999: 38.

⁴⁷ So Miyake Tōkurō X. im o.g. Interview.

⁴⁸ Gemeint ist der Workshop *Kyōgen no engi* (Die Darstellungstechniken des Kyōgen) vom 29.07.1995, bei dem alle drei Geschwister auftraten. Die Bibliothek der Staatlichen Nō-Bühne verfügt über eine Videoaufnahme der Veranstaltung (Kokuritsu nōgakudō 1995). Zum Kontext der workshops vgl. Kapitel 5.5.

⁴⁹ Vgl. Kapitel 5.4.

⁵⁰ *Ginza kyōgen live* wurde ab April 1995 zunächst zweimal monatlich auf der Nō-Bühne im gleichnamigen Tōkyōer Stadtteil (*Ginza nōgakudō*) veranstaltet, bis der Aufführungsort für mehrere Jahre nicht benutzt werden konnte (Izumi und Miyake 1999: 131). Mit dem Ortswechsel nach Shibuya auf die 2001 eröffnete Nō-Bühne des Cerulean Tower änderte sich auch der Name: Bis 2007 wurde *Shibuya kyōgen live* an bis zu 10 Abenden im Jahr durchgeführt. Seit 2008

Gesprächsrunde, die von den drei Geschwistern bestritten wird, kommen nicht nur Interpretationen und Erläuterungen zu den gegebenen Stücken zur Sprache, vielmehr steht der Unterhaltungsaspekt der Veranstaltung im Vordergrund. Die Einführung eines *Kyōgen Talk* ermöglicht es aber vor allem, mit einer äußerst begrenzten Anzahl von Darstellern ein volles Programm zu gestalten. Neben *Shibuya kyōgen live* treten Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. seit 1989 einmal jährlich im Rahmen von *Izumi shimai no kai*⁵¹ („Aufführungsreihe der Izumi-Schwestern“), einer von ihnen beiden organisierten Aufführungsreihe, auf, für die die Staatliche Nō-Bühne angemietet wird (Abb. 6.3.).⁵²

Zur Förderung von Frauen im Kyōgen gründeten die Schwestern noch im Jahr der Aufnahme Izumi Junkos in den Profi-Verband die „Gesellschaft für Kyōgen-Spielerinnen“ (*Josei-kyōgenshi kyōkai*).⁵³ Deren Ziele fassen Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. wie folgt zusammen: Erstens die Verbreitung eines Kyōgen, das von beiden Geschlechtern gespielt wird, zweitens die Ausbildung der nächsten Generation von Kyōgen-Spielerinnen sowie drittens die Weitergabe der Tradition der Izumi-Familie. Mitglieder können solche Personen werden, die entweder selber eine professionelle Karriere als Kyōgen-Spielerin anstreben, Personen beiderlei Geschlechts, die Kyōgen als Freizeitaktivität betreiben oder aus anderen Gründen das Anliegen von Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. unterstützen möchten.⁵⁴

Neben den oben geschilderten Aufführungsreihen bestreiten Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. auch Sonderveranstaltungen gemeinsam mit dem Bruder, die häufig in Nagoya stattfinden.⁵⁵ Die Geschwister führen das Engagement ihres Vaters für die Schaffung und Inszenierung

findet die Aufführungsreihe wieder auf der neu eröffneten *Ginza nōgakudō* statt, nun 6 Mal pro Jahr als *Ginza kyōgen live*. Eine Auflistung der Veranstaltungen in Japan findet sich unter <http://www.tokuro.com> (Zugriff September 2010).

⁵¹ Zur Bedeutung des Wortes *kai* vgl. Anm. 153 in Kapitel 4.2.

⁵² *Izumi shimai no kai* feierte am 05.11.1998 sein zehnjähriges Bestehen (vgl. Tomizawa 1998a). Zuletzt fand es am 13.09.2010 unter Beteiligung von Izumi Aya-me, Izumi Kyōko und Izumi Motokiyo statt. Das Programm kann im Internet unter <http://www.tokuro.com> (Zugriff September 2010) eingesehen werden.

⁵³ Der zehnjährige Jahrestag der Gründung wurde am 23.09.1998 mit einer großen Aufführung (unter dem Titel *Joryū-kyōgenshi kyōkai hassoku kinenkai*; Veranstaltung zur Erinnerung an die Gründung der Gesellschaft für Kyōgen-Spielerinnen) auf der Nō-Bühne der Hōshō-Schule begangen. Die *Tōkyō shinbun* (Tomizawa 1998a und 1998b) berichtete.

⁵⁴ Izumi und Miyake 1999: 6f.

⁵⁵ Siehe <http://www.tokuro.com> (Zugriff September 2010).



Abb. 6.3.: Izumi Junko (li) und Miyake Tōkurō X. (re) in *Kanaoka* am 13.09.2010 im Rahmen von *Izumi shimai no kai* auf der Staatlichen Nō-Bühne. Im Hintergrund Izumi Motoya (li) und Yoshinami Yō'ichirō (re). © IZUMI-SOKE.

neuer Werke (*shinsaku-kyōgen*) für die Kyōgen-Bühne fort.⁵⁶ 2003 wurden drei von Izumi Motoya verfasste neue Kyōgen-Spiele vorgestellt, darunter eine Adaptation von *Salome*⁵⁷, die im Vorjahr auch in der königlichen

⁵⁶ Drei auf den Werken William Shakespeares beruhende, von Izumi Motohide verfasste Kyōgen werden in einem von ihm herausgegebenen zweisprachigen Band vorgestellt (Izumi 1993).

⁵⁷ Am 30.07.2003 auf der Staatlichen Nō-Bühne. Daneben standen *Shibuya yamanba monogatari* (Die Erzählung von den „Alten vom Berg“ aus Shibuya) und *Niga byakudō* (Der weiße Pfad ins Westliche Paradies über zwei Flüsse) auf dem Programm. Der Titel *Shibuya yamanba monogatari* spielt gleichzeitig auf das Nō-Spiel *Yamanba* sowie auf die ebenfalls als *Yamanba* bezeichneten jungen Frauen an, die sich durch einen eigenen Modestil mit weißblond gebleichten Haaren, grellem Make-up und dunkel gebräunter Haut auszeichnen und sich bevorzugt im Tōkyōter Stadtteil Shibuya treffen (vgl. Gendai yōgo no kiso chishiki henshūbu 2006: 1664). *Niga byakudō* basiert auf der gleichnamigen buddhistischen Schrift von Awazu Gikei aus dem 18. Jahrhundert (vollständiger Titel: *Niga byakudō goshinroku*; siehe Nihon koten bungaku daijiten henshū i'inkai 1983–1985, 4: 583). Die *Asahi shinbun* berichtete in ihrer Abendausgabe vom

Theaterakademie London aufgeführt worden war. Auslandsauftritte spielen also auch nach dem Tod Izumi Motohides eine Rolle. Denn sie bieten zusätzliche Auftrittsgelegenheiten und verbessern damit die heikle finanzielle Lage der Familie. Auf die Bedeutung von Auslands-tourneen für das Selbstbild der Familie wurde bereits hingewiesen.

Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. bestreiten Auftritte an wechselnden Orten in Japan. Das Kyōgen sichere ihren Lebensunterhalt, so Miyake Tōkurō X. Bühnenaktivitäten nahmen dabei ca. 80%, Einnahmen aus dem Unterricht von Schülern ca. 20% ein.⁵⁸ Das intensive Engagement der Geschwister außerhalb des Kyōgen lässt allerdings vermuten, dass die prekäre finanzielle Situation der Familie die Suche nach zusätzlichen Einnahmequellen erforderlich macht. So war Izumi Junko bereits 1995 als Fernsehmoderatorin aktiv⁵⁹ und 2002 traten beide Schwestern gemeinsam mit dem Bruder in den zwei Historiendramen *Yoshitsune* und *Hōjō Tokimune* auf.⁶⁰ *Yoshitsune* bildete den ersten Teil eines dreiteiligen Abendprogramms mit Kyōgen (angepriesen als *Izumi-ryū sōke kyōgen*; Kyōgen mit der Stammfamilie bzw. dem Leiter der Izumi-Schule) und Showprogramm im Koma-Theater Tōkyō und Ōsaka. Neben Fernsehauftritten sind die Geschwister auch in der Werbung⁶¹ aktiv.

Darüber hinaus engagieren sich die Geschwister in öffentlichen Veranstaltungen und Kursen für ein breiteres Bekanntwerden sowohl des Kyōgen als auch ihrer Familie.⁶² So lehren sie zum Beispiel an der Universität *Sanyō gakuen daigaku* in Okayama oder Kinder einer Grundschule in der Präfektur Chiba.⁶³ Ein solches Engagement ist unter Nō- und Kyōgen-Spieler/-innen allgemein üblich. Auch privat unterrichten Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. zahlreiche Schüler und Schülerinnen vom Kindes- bis ins Erwachsenenalter, wobei es sich fast ausschließlich um Frauen handelt. Dies ist insofern nicht ungewöhnlich, da Frauen generell die Mehrheit unter den Zuschauer/-innen und Interessent/-innen am Nō und

28.07.2003 unter dem Titel *Taisaku „Salome“ mo tōjō. Izumi Motoya ga shinsaku-kyōgen no kai* (Auch das Opus „Salome“ ist dabei. Izumi Motoya veranstaltet eine Aufführungsreihe mit neu komponierten Kyōgen-Spielen).

⁵⁸ So äußerte sie sich im Gespräch mit der Autorin am 25.10.2004.

⁵⁹ Vom April bis März 1995 im Rahmen der NHK-Sendung *Hirudoki Nihon rettō* (Die japanische Inselkette am Mittag). Vgl. Izumi und Miyake 1999: 88.

⁶⁰ Vgl. Anm. 43.

⁶¹ So war Izumi Junko ab 1990 für vier Jahre in der TV-Werbung der Versicherung *Daidō seimei* zu sehen (Izumi und Miyake 1999: 165).

⁶² Als Beispiel eines solchen öffentlichen Kurses vgl. Izumi und Miyake 1997 und Yamamoto 1997. Einen Überblick über die Aktivitäten von Miyake Tōkurō X. gibt ihre Homepage.

⁶³ Sekihara 2002: 99 und Kurashige 1999.

Kyōgen bilden. Bei den Schwestern als einzigen Lehrerinnen fällt der Frauenanteil lediglich besonders hoch aus. Dabei strebten 2004 noch 4 bis 5 ihrer Schülerinnen eventuell eine professionelle Karriere an⁶⁴ und traten bereits im Rahmen von der Izumi-Familie organisierten Vorstellungen als Bühnenassistentinnen auf. Nach ihrer Heirat haben die meisten dieser Frauen ihre Bühnenaktivitäten jedoch weitgehend eingestellt, so dass gegenwärtig nur etwa 2 Schülerinnen Miyake Tōkurō X. hinter der Bühne aushelfen.⁶⁵ Die zweite Generation von Kyōgen-Spielerinnen wächst jedoch heran: Izumi Ayame (*2002, Tochter Izumi Motoyas) und Izumi Kyōko (*2002, Tochter Izumi Junkos) debütierten im Februar 2006⁶⁶ und treten seither bei Veranstaltungen der Familie auf (Abb. 6.4.).

6.4. STRATEGIEN DER SELBSTINSZENIERUNG ZWISCHEN „TRADITION“ UND „EMANZIPATION“

Während Presse und Fernsehen gern von Skandalen im Hause Izumi berichten, werden die Medien von der Familie selbst geschickt als Mittel der Werbung sowie zur Selbstdarstellung genutzt. Dies geschieht zum Beispiel durch die Publikation von Schriften über die eigene Familie und deren Kunst, eine in Nō- und Kyōgen-Kreisen nicht unübliche Praxis.⁶⁷ So haben Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. in ihrem 1999 erschienenen Buch auf ihre Situation als Frauen in der Männerwelt des Kyōgen aufmerksam gemacht. Dort entwerfen sie für die Öffentlichkeit das Bild

⁶⁴ Miyake Tōkurō X. im o.g. Interview.

⁶⁵ So Miyake Tōkurō X. in einem Gespräch mit der Autorin am 13.09.2010.

⁶⁶ Am 26.02.2006 auf der Staatlichen Nō-Bühne in Tōkyō. Beide Mädchen spielten das Äffchen in *Utsubozeru*. Izumi Motoya übernahm jeweils die Rolle des Affenführers, Izumi Junko die des Daimyō. In diesem für ein Debüt typischen Werk stehen üblicherweise drei Generationen auf der Bühne: Das debütierende Kind als Äffchen, dessen Vater in der Rolle des Affenführers und der Großvater als Daimyō. Weitere Programmteile vom 26.02.2006: Miyake Tōkurō X. tanzte einen Ausschnitt aus *Sanbasō (momi no dan)* und Izumi Motoya gab *Fuku no kami* (Der Glücksgott; mit Yoshinami Yō'ichirō, einem Schüler Izumi Motohides). In beiden Fällen handelte es sich um Glück verheißende Werke, die aus besonderen Anlässen gegeben werden. Die *Tōkyō shinbun* (18.02.2006: 6, Abendausgabe) berichtete unter dem Titel *Izumi Motoya, Junko no chōjo: Itoko sansai ga sorotte. „Utsubōzeru“ de hatsubutai* (Die ältesten Töchter von Izumi Motoya und Izumi Junko: Die dreijährigen Cousinen treten gemeinsam auf. Debüt in *Utsubōzeru*). Eine detaillierte Kritik findet sich bei Murakami 2006.

⁶⁷ Besonders bekannte Beispiele sind Nomura Mansaku 1984 oder Nomura Mansai 1999.



Abb. 6.4.: Izumi Ayame (re) und Izumi Kyōko (li) in *Funefuna* (Ein Streit um die korrekte Aussprache) am 13.09.2010 im Rahmen von *Izumi shimai no kai* auf der Staatlichen Nō-Bühne. © IZUMI-SOKE.

einer heilen Familie, die sich mit ganzer Kraft dem Erhalt und der Weitergabe der von ihr vertretenen Bühnenkunst an die nächste Generation widmet. Dabei wird der Vater zu einem (auf der Bühne) gefallenen Kyōgen-Gott (*kyōgen no kami*)⁶⁸ stilisiert, der noch *posthum* der Familie beisteht. Ebenso unterstützen Frau und Kinder ihn bei der Erfüllung seiner Aufgaben. Der Einsatz der ganzen Familie für den Erhalt des Kyōgen sowie der Izumi-Schule wird im Bild von Pfeil und Bogen dargestellt: Während der Bogen das Kyōgen symbolisiert, bilden die Geschwister die Pfeile. Als Sehne findet auch die Mutter Berücksichtigung:

Auf diese Weise bildeten wir Schwestern eine Pyramide um den Leiter unserer Schule [*sōke*; gemeint ist der Bruder Izumi Motoya. Der Begriff kann aber auch als Hauptfamilie der Izumi-Schule interpretiert werden; B.G.] als Zentrum (wir verwandelten uns bei Gelegenheit auch schnell in eine Sphinx), oder wir beschützten das

⁶⁸ Izumi und Miyake 1999: 87f., 90f. und 143. Izumi Motohide war am 22.06.1995 auf der Bühne zusammengebrochen, als er einen Auftritt seines Sohnes begleitete. Die *Asahi shinbun* berichtete unter dem Titel *Nōgaku no Izumi Motohide-shi shikyo* (Der Nō-Spieler Izumi Motohide ist gestorben; 01.07.1995: 19, Abendausgabe), die *Nōgaku Times* im August (*Izumi-ryū sōke, Izumi Motohide kyūsei*; Plötzlicher Tod von Izumi Motohide, Leiter der Izumi-Schule; 512: 1).

Kyōgen der Hauptfamilie der Izumi-Schule [auch hier sind wieder beide Bedeutungsvalenzen des Begriffes *sōke*, also auch Izumi Motoya, möglich; B.G.] als drei Pfeile.

Hierbei gibt es noch etwas zu beachten: Auch drei Pfeile sind nichts weiter als Zierrat, wenn ein solider Bogen fehlt. Wenn man die Izumi-Schule, die seit 600 Jahren⁶⁹ fortbesteht, als einen prächtigen Bogen mit einer großen Wölbung begreift, dann muss es auch eine Sehne gegeben haben, die so elastisch war, dass sie diese drei Pfeile bis ins Universum fliegen lassen konnte. Das war gewiss unsere Mutter.⁷⁰

Als Schütze fungiert dann wohl aus dem Jenseits Izumi Motohide persönlich.

Mit der heldengleichen Überhöhung Izumi Motohides (und mit ihm der ganzen Familie) kehrt dieses Bild nicht nur seine reale Position in ihr Gegenteil um, darüber hinaus bringt es die unlösbare Verbindung aller Familienmitglieder mit der von ihr vertretenen Kunstform zum Ausdruck. Gleichzeitig wird Izumi Motohide hier als die höchste Autorität der Familie präsentiert. Seine Kinder hat er schon früh zu Disziplin erzogen. Dazu gehört auch die strikte Einhaltung von Auftrittsterminen, einen Grundsatz, den diese selbst nach seinem plötzlichen Tod einhalten.⁷¹ Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. entwerfen hier einen Gegendiskurs zu den bekannten Vorwürfen, Izumi Motoya hätte Engagements aufgrund von Doppelbuchungen wiederholt platzen lassen. In der Darstellung der Schwestern überwachen Vater und Bruder stattdessen als Repräsentanten der Hauptfamilie der Izumi-Schule (*sōke*)⁷² die Einhaltung der schulspezifischen Regeln (*ryūze*), deren Bedeutung nicht nur in dem erwähnten Buch hervorgehoben wird. Auch in meinem Interview waren die *ryūze* ein Aspekt, den Miyake Tōkurō X. auffallend häufig zur Sprache brachte. Begriffe wie *ryūze*, *sōke* oder *Nihon shijōhatsu josei-kyōgenshi*⁷³ gehören zum bevorzugten Vokabular in der PR-Strategie der

⁶⁹ Diese Angabe entspricht dem ungefähren Alter der Gattung Kyōgen. Die Izumi-Schule ist die jüngere der beiden, bis in die Gegenwart bestehenden Schulen und wurde 1614 von Yamawaki (Izumi) Motoyoshi (?–1659) gegründet. Ihre Wurzeln reichen jedoch wahrscheinlich bis in die Mitte der Muromachi-Zeit zurück. Vgl. Nishino und Hata 2006: 231 und 404.

⁷⁰ Izumi und Miyake 1999: 133f.

⁷¹ Izumi und Miyake 1999: 91 und 106.

⁷² Die Bedeutung dieses Konzepts und die Notwendigkeit seines Fortbestandes wird von Izumi und Miyake (1999: 128f.) detailliert erläutert.

⁷³ Die Bezeichnung Izumi Junkos als die erste Kyōgen-Spielerin der japanischen Geschichte ist zumindest irreführend, denn bereits im Mittelalter gab es Frauen, die Kyōgen (*nyōbō-kyōgen*) spielten. Vgl. Kapitel 3.1.

Schwestern. Sie bringen zentrale Elemente ihrer Selbstdarstellung zum Ausdruck: die Aufrechterhaltung und Vermittlung von „japanischer Tradition“ (und das sowohl privat als auch in der Kunst) sowie ihren Anspruch auf Autorität und Qualität im Bereich des Kyōgen.

In Fragen der Beteiligung von Frauen im Kyōgen dagegen präsentieren sich nicht nur Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. als emanzipiert. Selbst Izumi Motohide, dieser konservative *pater familias* und Hüter von „Tradition“, wird in ihrer Darstellung zu einem Vorkämpfer der Gleichberechtigung. Ein Kyōgen-Spieler oder eine Kyōgen-Spielerin sollten weniger als Mann oder Frau, sondern vielmehr als Mensch auf der Bühne stehen, so seine Maxime.⁷⁴ In einer eigenen Publikation von 1983 widmet Izumi Motohide den Möglichkeiten von Kyōgen-Spielerinnen ein eigenes kurzes Kapitel.⁷⁵ Auch die klassischen Theatergattungen dürften in einer Zeit der Gleichberechtigung der Geschlechter nicht mehr ausschließlich von Männern gespielt werden, so Izumi Motohide. Im Anschluss führt er aus:

Beim Training müssen Männer und Frauen ohne Unterscheidung des Geschlechts unbedingt als Menschen gleich ausgebildet werden. Wenn man auch im Kyōgen Frauen als Profis anerkennen und ausbilden will, muss man meiner Meinung nach dafür sorgen, dass Frauen unter den gleichen Bedingungen wie Männer trainieren können. [...]

In dieser Hoffnung lasse ich meine beiden Töchter möglichst ernsthaft trainieren und möchte die Möglichkeiten, die ein von Frauen professionell betriebenes Kyōgen bietet, ausloten.⁷⁶

Seine Töchter stellen Izumi Motohide darüber hinaus als einen Verfechter der Chancengleichheit von Frauen im Nō sowie in der Nō-Musik dar.⁷⁷

Ihren Alltag bestreiten die Schwestern als emanzipierte Frauen. Während Miyake Tōkurō X. im Alter von Ende 30 weiterhin ledig ist⁷⁸, präsentiert sich Izumi Junko in der Öffentlichkeit als eine moderne Frau, die ihren Beruf erfolgreich mit der Geburt von Kindern verbindet. Bewusst

⁷⁴ Izumi und Miyake 1999: 97. Ähnlich auch in Shinotō 2002: 38.

⁷⁵ Izumi 1983: 202f.

⁷⁶ Izumi 1983: 203.

⁷⁷ Izumi und Miyake 1999: 22.

⁷⁸ Japanische Frauen heirateten im Jahr 2008 durchschnittlich im Alter von 28,5 Jahren das erste Mal. Vgl. die Angaben des *Kokuritsu shakai hoshō jinkō mondai kenkyūjo* (National Institute of Population and Social Security Research) unter <http://www.ipss.go.jp/syoushika/tohkei/Popular/Popular2010.asp?chap=0> (Zugriff September 2010).

hat sie einen Partner gewählt, der ihre Bühnenkarriere auch nach der Heirat unterstützt und ebenso der Ausbildung der Kinder zu Kyōgen-Spieler/-innen Verständnis entgegenbringt.⁷⁹ Ihr Mann nenne sie hinter der Bühne gar „Junko-sensei“⁸⁰, so berichtet die schwangere Izumi Junko im September 2002 in einem Interview mit der Frauenzeitschrift *Fujin kōron*. Ein Leben ohne Heirat und Kinder hätte sie sich dagegen nicht vorstellen können. Denn sie fühle eine innere Verpflichtung, sowohl Leben zu geben, als auch den Nachwuchs zu Kyōgen-Spieler/-innen zu erziehen. Beides führt Izumi Junko auf die eigene Erziehung zurück.⁸¹ Der Zeitpunkt der Schwangerschaft sei genau geplant, denn die Unterbrechung ihrer Bühnenaktivitäten stünde nicht zur Diskussion. So wirkte Izumi Junko im Juli desselben Jahres in *Yoshitsune* mit und war noch im Dezember in *Hōjō Tokimune* zu sehen.⁸² Der Geburtstermin sei für Ende Dezember festgesetzt. Erst dann wolle sie sich eine knapp zweimonatige Pause gönnen.⁸³ In der eigenen Darstellung schafft Izumi Junko mit ihrer Schwangerschaft einen weiteren Präzedenzfall in der Geschichte des Kyōgen: Nachdem sie sich 1989 zur ersten Kyōgen-Spielerin Japans ernannt hatte, präsentiert sie sich nun als die erste Schwangere auf der Kyōgen-Bühne und als die erste Mutter, die ihr Kind im Kyōgen unterweist und damit eine Rolle übernimmt, die üblicherweise der Vater innehat.⁸⁴

Solch emanzipatorisches Gedankengut findet aber ein jähes Ende, wenn die Nachfolge Izumi Motohides betroffen ist. Dann gilt es schon als Gleichberechtigung, dass die ältere Schwester den Nachfolger stellt, falls der Bruder keine männlichen Nachkommen hat.⁸⁵ Dabei wird als selbstverständlich akzeptiert, dass nur ein Sohn die Nachfolge antreten kann und gleichzeitig der Eindruck geschaffen, als wäre die Wahl eines neuen *iemoto* lediglich eine Frage der Erbfolge innerhalb der Hauptfamilie der Izumi-Schule. Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. behaupten so den legalen Anspruch des Bruders auf diese Position. Das gilt selbst nach dem Ausschluss Izumi Motoyas aus der Profi-Vereinigung. In der Darstellung der Schwestern hält die ganze Familie, der Schwiegersohn eingeschlossen, eisern an der Bezeichnung Motoyas als *sōke* fest.⁸⁶ Selbst Izumi Mo-

⁷⁹ Nakajima 2002: 135.

⁸⁰ Nakajima 2002: 136.

⁸¹ Nakajima 2002: 135 und 137.

⁸² Vgl. Anm. 43.

⁸³ Nakajima 2002: 134f.

⁸⁴ Nakajima 2002: 134 und 136.

⁸⁵ Izumi und Miyake 1999: 133.

⁸⁶ Nakajima 2002: 136.

tokiyo (*2004), der älteste Sohn Motoyas, wird bereits als *sōke* der 21. Generation geführt.⁸⁷ Allein sein Name Motokiyo, den schon andere *iemoto* der Izumi-Schule führten, gibt dem von der Familie vertretenen Anspruch auf diese Position Ausdruck. Aber Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. beharren nicht nur auf der Position ihres Bruders als *iemoto*, auch in Fragen des Kyōgen erheben sie ihn zu einer Autorität, bei der sie selbst Unterricht erhielten.⁸⁸ Mit Hilfe eines herausragenden Lehrers feilen sie beständig an der Perfektion ihrer Kunst, so die Botschaft an die Außenwelt.

6.5. REZEPTION UND PERSPEKTIVEN VON FRAUEN IM KYŌGEN

Entgegen dieser Selbstdarstellung nehmen Nō-Zeitschriften kaum von Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. Notiz. Die seltenen Kritiken, die ihre Auftritte überhaupt berücksichtigen, beurteilen sie negativ.⁸⁹ Hierfür ist nicht allein die im doppelten Sinne marginale Position der Schwestern verantwortlich. Denn die künstlerische Qualität der ersten Frauen des Kyōgen – wie auch die ihres Bruders – muss durchaus relativiert werden. Die Ursachen sind jedoch unabhängig von ihrem Geschlecht. Beide haben zu einem frühen Zeitpunkt ihrer Ausbildung den Lehrer verloren. Konflikte mit Kyōgen-Spielern der näheren Verwandtschaft und falscher Stolz verhinderten dann, dass diese fortgesetzt wurde. Der fehlende persönliche Stil, so eine Kritik des Fachblattes *Nōgaku Times*⁹⁰, ist ihnen allerdings nicht vorzuwerfen. Dazu sind sie noch zu jung. Ein angemessenes Urteil ist also nur bedingt möglich. Durchaus begründet ist aber die in dem Beitrag vorgebrachte Sorge, die drei Geschwister könnten bald nur noch als gut trainierte Laien mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein bezeichnet werden.

Ähnlich urteilt der renommierte Kyōgen-Spezialist Kobayashi Seki, der sich 1996 wohl als erster zu Fragen der künstlerischen Qualität sowie

⁸⁷ So nachzulesen auf der Homepage seiner Tante Miyake Tōkurō X. Izumi Motokiyo debütierte 2008 in *Utsubozaru* (so Miyake Tōkurō X. in einem Gespräch am 13.09.2010).

⁸⁸ Shinotō 2002: 38 und Izumi und Miyake 1999: 114. Ebenso äußerte sich Miyake Tōkurō X. bei unserem Gespräch am 25.10.2004, wobei diese Behauptung angesichts der geringen Expertise von Izumi Motoya wenig glaubwürdig erscheint.

⁸⁹ Vgl. z.B. Murakami 2006.

⁹⁰ Murakami 2006. Zu *Nōgaku Times* vgl. Kapitel 1.3. Anm. 32.

den Perspektiven von Frauen in diesem Genre geäußert hat.⁹¹ Er fühle sich genötigt, das Thema zur Sprache zu bringen, so rechtfertigt sich Kobayashi einleitend. Denn es hieße, Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. hätten frischen Wind in die feudalistisch geprägte Nō-Welt gebracht. Schauspielerkollegen wie Fachkreise beurteilten sie dagegen lediglich als ein begrenztes Phänomen. Wie die erwähnte Kritik bemüht sich auch Kobayashi scheinbar um Objektivität. So spricht er Izumi Junko, die er als Mädchen und junge Frau gesehen hat⁹², ein gewisses Talent nicht ab. Dennoch definiert er an ihrem Beispiel die Schwächen von Frauen im Kyōgen insgesamt. Während Passagen in hoher Stimmlage Frauen entgegenkämen, sei ihre Stimme in tieferen Lagen nicht mehr hörbar. Vor allem, wenn lange, erzählende Monologe (*katari*)⁹³ in Bewegung vorgetragen würden, sei dies von Frauen nicht zu bewältigen. Gleichzeitig wirft er Izumi Junko vor, die männliche Stimme zu imitieren, was er als „unnatürlich“ verurteilt.

Gerade im Kyōgen ist die stimmliche Belastung eines/-r Darstellers/-in erheblich. Dennoch sind Stimmvolumen und -qualität eine Frage der Technik und damit lediglich von Trainingsumfang sowie Alter abhängig.⁹⁴ Beides fehlt nicht nur den Schwestern, auch der Bruder wird regelmäßig für seinen schlechten Stimmansatz (*hassei*) kritisiert.⁹⁵ Die wahre Ursache für die Probleme von Frauen entdeckt Kobayashi dann auch darin, dass das Kyōgen in weit größerem Maße als das Nō eine für Männer entwickelte Kunstform sei.⁹⁶ Wenn diese nun unverändert von Frauen übernommen werde, könnten sie nur scheitern. Unter Vorgabe der Gleichberechtigung der Geschlechter skizziert Kobayashi dann den folgenden Ausweg: Frauen sollten das Kyōgen zu einer spezifisch weiblichen Kunst (*joryū-kyōgen*; „Frauen- Kyōgen“)⁹⁷ umformen, was sicher

⁹¹ Yokomichi und Kobayashi 1996: 266–269. Wenige Jahre zuvor hat der renommierte Nō-Kritiker Dōmoto in einer Artikelserie über die Probleme von Frauen im Nō auch das Thema von Frauen im Kyōgen kurz gestreift (Dōmoto 1992b sowie 1993c). Im Gegensatz zu Kobayashi bemüht sich Dōmoto jedoch nicht um eine differenzierte Kritik. Er äußert lediglich seine kategorische Ablehnung.

⁹² 1986 in *Sanbasō*, 1988 in *Nasu no Yo'ichi katari* und 1994 in *Tsurigitsune* (Die Fuchsfälle). Vgl. Yokomichi und Kobayashi 1996: 267.

⁹³ Nishino und Hata (2006: 301) erläutern die verschiedenen Formen des *katari* im Detail.

⁹⁴ Das gilt ebenso für das Nō. Vgl. die Kapitel 5.1. und 5.2.

⁹⁵ So auch Murakami 2006.

⁹⁶ Yokomichi und Kobayashi 1996: 267f.

⁹⁷ Der Begriff *joryū-kyōgen* sowie *nyōbō-kyōgen*, sein mittelalterliches Pendant, markieren ein von Frauen gespieltes Kyōgen als ein vom männlich definierten

nur langfristig möglich sei. Dabei schlägt er gar die Gründung eines eigenen Nō-Verbandes für Frauen (*Joryū-nōgaku kyōkai*) vor.⁹⁸

Die Haltung Kobayashi Sekis ist vergleichbar mit der Resistenz von Forschern und Kritikern gegenüber Frauen im Nō, deren Existenz erst verleugnet und denen später jede Qualität abgesprochen wurde. Selbst seine Argumentation ist analog zu der des Nō. Auch hier wird bis in die Gegenwart wiederholt für eine strikte Trennung der Ästhetik in eine rein weibliche bzw. männliche plädiert.⁹⁹ Ein essentialistisches Verständnis von Geschlecht bildet die Voraussetzung für eine solche Forderung.

In Anbetracht der ablehnenden Haltung der Fachwelt ist es unwahrscheinlich, dass Izumi Junko und Miyake Tōkurō X., zwei sowohl künstlerisch als auch sozial isolierte Darstellerinnen, wesentliche Impulse für eine breite Akzeptanz von Frauen im Kyōgen setzen können. Gleiches gilt für ihre Schülerinnen oder die weiblichen Nachkommen der Familie. Diese Einschätzung wird auch durch das Medieninteresse, das in den letzten Jahren weiter rückläufig ist, bestätigt. Dennoch spielen die Schwestern als Katalysatoren eine entscheidende Rolle. Nicht nur führen sie durch jeden ihrer Auftritte den Tabu-Bruch vor Augen. Als Präzedenzfall wecken sie vielmehr das Konkurrenzdenken unter den Kyōgen-Familien ihrer Schule. So fühlte sich Nomura Mansai (*1966) – berühmter Star des Genres und Nachkomme einer der renommiertesten Kyōgen-Familien – 1999 zu dem Hinweis genötigt, dass doch seine Schwestern die ersten Frauen im Kyōgen gewesen seien.¹⁰⁰ Seine älteste Tochter Sayoko (*1997) hat mit drei Jahren debütiert.¹⁰¹ Falls er sie zur Kyōgen-Spielerin ausbildet, hätte sie die besten Voraussetzungen, Frauen im Kyōgen zum Durchbruch zu verhelfen.

Standard abweichendes und damit minderwertiges Genre. Vgl. die Ausführungen zu *joryū-nō*, der analogen Begriffsbildung im Bereich des Nō-Theaters, in Kapitel 5.2. Anm. 29.

⁹⁸ Yokomichi und Kobayashi 1996: 268f.

⁹⁹ Vgl. die Kapitel 5.2 und 5.4.

¹⁰⁰ Nomura 1999: 16.

¹⁰¹ Im November 2001 in *Utsuozaru*. Die *Nōgaku Times* berichtet in der Januarausgabe des Folgejahres (598: 4).

7. CONCLUSIO

Die vorliegende Studie hat als erste detaillierte Untersuchung das Vordringen von Frauen in das japanische Nō- und Kyōgen-Theater sowie ihre aktuelle Situation in diesen maskulin geprägten Genres erforscht. Gleichzeitig hat sie die Strukturprinzipien und Organisationsformen der Gattung in einer Form analysiert, wie dies weder in Japan noch in westlichen Ländern bisher erfolgt ist. Die Mechanismen des Ausschlusses von Frauen aus einem als *exklusiv* männlich imaginierten Genre wurden dabei ebenso herausgearbeitet wie deren Strategien der Selbstbehauptung. Dazu wurden neben der Zusammenstellung und Sichtung von vielfältigem Material zum Thema qualitative, explorative Interviews mit ausgewählten Vertreterinnen des Genres geführt.¹

In Anwendung aktueller Forschungsansätze der Geschlechterstudien kombinierte die Analyse Fragestellungen der historischen Frauenforschung mit der Betrachtung soziologischer Phänomene und ästhetischer Diskurse. Das Konstrukt einer über 600 Jahre unverändert tradierten, klassischen Theaterform wurde dabei genauso kritisch hinterfragt wie die Vorstellung, dass Nō und Kyōgen *exklusiv* von männlichen Akteuren gepflegte Gattungen seien. Denn das Nō-Theater war zwar seit seinen Anfängen im 14. Jahrhundert ein männlich dominiertes Genre, Frauen waren aber entscheidend an seiner Entwicklung beteiligt, wie Kapitel 3 gezeigt hat: Der ursprünglich von Tänzerinnen des Mittelalters vorgetragene *kusemai* bildet nun die zentrale Szene der meisten Nō-Spiele. Daneben erlebte ein von Frauen getanztes Nō (*onna-sarugaku*) im 15. und 16. Jahrhundert eine auffallende Blüte. Die Darbietungen, die vor allem im Rahmen von Benefizveranstaltungen (*kanjin-nō*) stattfanden, erfreuten sich großer Beliebtheit und zogen ein Massenpublikum an. Am Ende des 16. Jahrhunderts etablierte dann die Einführung von Stipendien (*hai-tōmai*) an die Mitglieder ausgewählter Schulen das Nō endgültig als die repräsentative Kunstform der höchsten Gesellschaftsschichten. Diese Maßnahme schloss gleichzeitig alle Personen, die außerhalb der offiziell anerkannten Schulen aktiv gewesen waren, von jedem professionellen Engagement im Nō aus. Die rigide Sozialstruktur der Tokugawa-Zeit, die sich auch in der Nō-Gemeinschaft spiegelte, verwehrte auf diese Weise (nicht nur) Frauen jede Anerkennung als Nō-Spielerinnen. In der Folge konnten Frauen lediglich als Kurtisanen Nō tanzen und singen.

¹ Vgl. die Kapitel 1.3. und 1.4.

Dann stürzten die gesellschaftlichen Umwälzungen der Meiji-Restauration das Nō in die wohl größte Krise seiner Geschichte. Durch die Auflösung der Gesellschaftsschicht, die das Nō gepflegt hatte, schien die Gattung vom Aussterben bedroht. Die Kapitel 4.1.1. und 4.2.1. haben herausgearbeitet, wie das Nō im Prozess der Nationsbildung zu einem Teil der Nationalkultur wurde und damit eine neue Bedeutung erhielt: Gemeinsam mit anderen Kulturgütern sollte das Nō einerseits an der Konstruktion Japans als einer kulturell homogenen Nation mitwirken und das Land andererseits als eine westlichen Nationen ebenbürtige Zivilisation repräsentieren. Vor dem Hintergrund der sozialen Aufwertung der Gattung zu einer klassischen Theaterform gewannen die obersten Gesellschaftsschichten wieder Interesse am Nō.

Wie Kapitel 4.2.2. gezeigt hat, stieg im Verlauf der Meiji-Zeit der Frauenanteil im Publikum sowie unter den Amateur/-innen des Nō kontinuierlich. Ursprünglich ein Zeitvertreib höherer Töchter, erfasste es immer breitere Bevölkerungsschichten, bis am Ende der Epoche die ersten Frauen als semi-professionelle Nō-Spielerinnen aktiv wurden. Dabei handelte es sich weitgehend um Töchter aus Nō-Familien. Sie verdankten ihre Existenz den wachsenden Zahlen von Laien-Spielerinnen, die nun von Frauen unterrichtet werden sollten. Gleichzeitig wurde das Aufkommen dieser frühen Nō-Spielerinnen vom Trend einer Zeit unterstützt, in der das Frauenbild in der japanischen Gesellschaft insgesamt im Wandel begriffen war.² Und auch in anderen Theatergattungen wurden zunehmend Schauspielerinnen aktiv.³ Im Nō blieben Auftritte von Frauen jedoch auf frauenspezifische Programme bzw. deren Darbietungen auf kurze Ausschnitte von Nō-Spielen begrenzt. Und schon am Ende des 19. Jahrhunderts waren Vorkehrungen gegen ein Vordringen von Frauen auf die professionelle Bühne getroffen worden: Die neu entstandenen Nō-Verbände erweiterten ihre Satzungen um entsprechende Klauseln. Dennoch wurde – wie in anderen Genres – auch im Nō der Einsatz von Frauen auf der professionellen Bühne kontrovers diskutiert. Kapitel 4.2.4. hat die Diskurse analysiert. Sie bedienen sich Strategien, die bis in die Gegenwart in nur wenig veränderter Form zum Ausschluss von Frauen genutzt werden, wie Kapitel 5.2. verdeutlicht hat.

Mit Tsumura Kimiko wagte es in den 1920er Jahren eine Pionierin unter den frühen Nō-Spielerinnen, das Verbot von Frauen auf der Nō-Bühne zu umgehen.⁴ Ihre ungewöhnlich breite Ausbildung ermöglichte die Heranbildung einer eigenen Nō-Truppe, die weitgehend aus weib-

² Vgl. Kapitel 4.1.2.

³ Vgl. Kapitel 4.1.3.

⁴ Vgl. Kapitel 4.2.6.

lichen Laien bestand und sie auf der Bühne begleitete. Die Aufführung eines vollständigen Nō-Spiels führte den Ausschluss Tsumura Kimikos aus der Nō-Welt herbei. In der Folge war anderen Nō-Spielern die Beteiligung an ihren Auftritten untersagt. Nur wenige setzten sich über dieses Verbot hinweg oder unterstützten Tsumura Kimiko auf andere Weise. Gleichzeitig eröffnete die fehlende Einbindung in die Organisationsstruktur des Nō Tsumura Kimiko eine enorme Freiheit der Aufführungspraxis. In dieser Zeit forderte sie Möglichkeiten für sich ein, die für Nō-Spielerinnen bisher undenkbar waren und wurde so zu einem wichtigen Katalysator von Frauen auf der professionellen Nō-Bühne. Eventuell trugen ihre Tabubrüche gar dazu bei, dass der Profi-Verband 1948 Frauen als Mitglieder zuließ.

Seit 2004 sind Nō-Spielerinnen durch die Ernennung der ersten Frauen zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* formal in den engeren Kreis der Profis aufgenommen.⁵ Dass Frauen sich nun als Profis mit regelmäßiger Bühnenpraxis öffentlich darstellen können⁶, ist auch dem hartnäckigen Engagement einiger Nō-Spielerinnen zu verdanken. Die Lage von Frauen im Nō bleibt dennoch prekär. Dies ist allein auf diskursiver Ebene zu beobachten. So gilt das Nō-Theater noch immer als ein exklusiv maskulines Genre, auch wenn Frauen knapp ein Fünftel aller professionellen Nō-Spieler/-innen stellen. Diese Auffassung vertreten selbst Nō-Spieler, Forscher/-innen oder interessierte Laien, oft gegen besseres Wissen. Gleichzeitig sind die Vorurteile gegenüber Frauen auf der Nō-Bühne, die bereits in der Meiji-Zeit geläufig waren, bis in die Gegenwart nahezu unverändert im Umlauf.

Es ist jedoch festzustellen, dass in der gegenwärtigen japanischen Gesellschaft, in der die Forderung nach einer gleichberechtigten Beteiligung beider Geschlechter am öffentlichen Leben zwar kontrovers diskutiert, aber immerhin erhoben wird, eine offene Diskriminierung von Frauen nicht mehr möglich ist. Aufschlussreich ist, mit welcher Produktivität neue soziale Praktiken zum Ausschluss von Nō-Spielerinnen entwickelt werden. Anstelle einer offenen Ausgrenzung werden Frauen nun in weiblich markierte und so mit Konnotationen von Normabweichung und Minderwertigkeit behaftete Nischen gedrängt. Dies gilt auf mehreren Ebenen: Eine nach Geschlecht diskriminierende Besetzung und Gestaltung ganzer Nō-Programme ist die übliche Praxis. Frauen werden entweder nicht berücksichtigt oder spezifisch weiblichen Programm-Formaten zugeordnet. Auf diese Weise schafft es auch die Staatliche Nō-

⁵ Vgl. die Kapitel 2.2. und 5.5.

⁶ Welche entscheidende Bedeutung dem Titel für das Selbstbild von Nō-Spielerinnen zukommt, verdeutlicht Uzawa 2008. Siehe auch Kodama et al. 2008a.

Bühne, den neu ernannten *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* eine Beteiligung an den von dieser Institution monatlich veranstalteten Programmformaten vorzuenthalten.⁷ Bei Besetzung und Programmgestaltung sind jedoch gewisse Unterschiede zwischen den einzelnen Schulen und Truppen zu beobachten, wobei sich in der Provinz (ermöglicht durch den Mangel an männlichen Profis und geringer sozialer Kontrolle der in Tōkyō angesiedelten hochrangigen Nō-Spieler) gelegentlich Aufführungspraxen realisieren lassen, die in Tōkyō nicht durchsetzungsfähig wären. Aber nicht nur Besetzungspolitik und Programmgestaltung markieren Frauen als „Andere“ in einer als exklusiv maskulin imaginierten Theatergattung. Darüber hinaus charakterisieren Begriffe wie *joryū-nō* (bzw. *onna-sarugaku* im Mittelalter) ein von Frauen getanztes Nō als ein von der männlichen Norm abweichendes und folglich minores Genre.

Daneben bleiben solche Ausschlussmechanismen wirksam, die in der Sozialstruktur des Nō verankert sind. Die Ausgrenzung von Frauen wird allein auf der diskursiven Ebene deutlich. Denn sämtliche sozialen Beziehungen, die im Nō durch das *iemoto-seido*⁸ bestimmt werden, sind als solche zwischen Männern definiert. Gleichzeitig werden Mechanismen, welche die Weitergabe fortgeschrittener Ausbildungsinhalte auf einen ausgewählten Personenkreis innerhalb der eigenen Schule beschränken (*hiden*), zur Diskriminierung von Nō-Spielerinnen instrumentalisiert. So erhielten Frauen der Hōshō-Schule bis vor wenigen Jahren nicht die notwendige Zustimmung des *iemoto*, um das Nō *Dōjōji* einstudieren zu können. Außerdem waren sie von den Probenräumen verbannt, wenn andere Nō-Spieler auf dieses Werk vorbereitet wurden. Dabei handelt es sich um eine besonders effektive Methode zur Behinderung weiblicher Karrieren. Gilt doch das Debüt in *Dōjōji* als „Abschlussprüfung“ und wichtigste Vorstellung auf dem Weg zur professionellen Laufbahn.

Nō-Spielerinnen müssen also eigene Strategien entwickeln, um den gewandelten Formen der symbolischen Gewalt der männlichen Dominanz entgegenzutreten. Dies geschieht durch die Investition eines erheblichen Maßes an Eigeninitiative sowie durch die Bildung weiblicher Netzwerke. Allein um die notwendige Auftrittsfrequenz zu erreichen, sind entsprechende Schritte notwendig. So veranstalten erfahrene Nō-Spielerinnen eigene Aufführungsreihen, wobei sie sich häufig gegenseitig unterstützen und gleichzeitig dem weiblichen Nachwuchs Trainingsmöglichkeiten bieten. Diese Strategie birgt jedoch die Gefahr, erneut weiblich markierte Nischen zu schaffen. Umgekehrt sind mindestens ebenso großer Einsatz und Durchhaltewillen erforderlich, wenn Frauen eine Karrie-

⁷ Vgl. die Kapitel 5.4. und 5.5.

⁸ Vgl. Kapitel 2.1.

re innerhalb der weitgehend aus Männern bestehenden Truppen anstreben. Dort erhalten sie meist keine Möglichkeit, sich die wesentlichen Tricks und Kniffe des Bühnenalltags⁹ anzueignen und werden gar nicht oder nur für undankbare Rollen eingesetzt, während die männlichen Kollegen automatisch in der Hierarchie aufsteigen. Dabei gilt der Grundsatz, dass renommierte Truppen der Beteiligung von Frauen besonders entschlossen Widerstand leisten.

Gleichzeitig hängt es oft von glücklichen Zufällen ab, wenn Frauen z.B. in Schulen vordringen, in denen bisher nur Männer aktiv waren, oder sich allgemein neue Aufführungskontexte erobern. Wenn Frauen eine solche Chance ergreifen und ein erhebliches Maß an Fleiß und Ausdauer investieren, können sie Erfolg haben. Ein Beispiel ist Hattanda Tomoko¹⁰, die ihre Ausbildung an der Staatlichen Nō-Bühne erhielt. In ihrem Jahrgang war ein Lehrer der Issō-Schule für den Unterricht der *fue-kata* zuständig, so dass sie nun die erste professionelle Flötistin dieser Schule ist. Während die meisten Absolventinnen aufgrund der besonders prekären Situation von Musikerinnen jedoch vor einer professionellen Karriere zurückschrecken, ist Hattanda Tomoko regelmäßig auf den Bühnen Tōkyōs aktiv. Die Qualität ihres Spiels sowie ihr außergewöhnlicher Durchhaltewillen hat ihr die Unterstützung weiblicher *shite-kata* eingetragen, die sie gezielt fördern und im Rahmen ihrer eigenen Auftritte engagieren.

Eine Ausnahme anderer Art ist Uzawa Hisa¹¹, die in eine Familie von *shite-kata* der Kanze-Schule geboren wurde. Während der Vater, Uzawa Masashi¹², ihr lange die Unterweisung verweigerte und eine professionelle Karriere seiner Tochter kategorisch ablehnte, lernte Uzawa Hisa aus eigener Beobachtung. Mit enormem Einsatz gelang es ihr schließlich, in die renommierte Nō-Truppe *Tessenkai*¹³ aufgenommen zu werden, in der schon ihr Vater aktiv war, und so herausragende Nō-Spieler wie Kanze Hisao¹⁴ als Lehrer zu gewinnen. Inzwischen wurde Uzawa Hisa als jüngste Frau zu einer „Bewahrerin von bedeutenden immateriellen Kul-

⁹ So zum Beispiel das Drapieren der Kostüme oder das kunstvolle Frisieren der Haarzöpfe, die anstelle von Perücken verwendet werden. Beides bedarf langjähriger Übung.

¹⁰ Vgl. Sasaki 2006 sowie die Kapitel 1.4. und 2.3. Siehe ebenso die Abbildungen 5.7. und 7.1.

¹¹ Vgl. die Kapitel 1.4., 5.2., 5.4 und 5.5.

¹² Biographische Angaben finden sich bei Nishino und Hata 2006: 409.

¹³ Leiter der Truppe ist Kanze Tetsunojo, einer der einflussreichsten Nō-Spieler der Gegenwart.

¹⁴ Kanze Hisao gilt als einer der größten Nō-Spieler des letzten Jahrhunderts. Zur Person siehe Nishino und Hata 2006: 374.

turgütern“ ernannt und gilt vielen als die technisch und künstlerisch versierteste Nō-Spielerin der Gegenwart. Den direkten Vergleich mit männlichen Kollegen muss sie ebenso wenig scheuen. Die hohe Qualität ihrer Darbietungen hat ihr positive Kritiken eingetragen¹⁵ und zum Umdenken bedeutender japanischer Nō-Forscher wie Hata Hisashi¹⁶ geführt. Über Uzawa Hisa wurde 2007 im öffentlichen Fernsehsender NHK sogar ein kurzer Beitrag gesendet.¹⁷ Neben ihren eigenen Bühnenaktivitäten gibt Uzawa Hisa ihr Wissen an Kolleginnen weiter¹⁸ und fördert den weiblichen Nachwuchs, darunter ihre Tochter Uzawa Hikaru.

Uzawa Hikaru hat nach dem Studienabschluss an der Akademie der Künste Tōkyō und fünf weiteren Jahren der Ausbildung als *uchideshi*¹⁹ bei Kanze Tetsunojō IX.²⁰ im Herbst 2008 mit der Aufführung von *Shakkyō* (Die Steinbrücke)²¹ (Abb. 7.1.) eine Karriere als professionelle Nō-Spielerin eingeschlagen. Trotz aller Benachteiligung, die sie als Frau erfährt, sind ihre Voraussetzungen ideal. Denn sie gehört zu einer verschwindend geringen Minderheit junger Frauen, die in eine Familie von Nō-Spieler/-innen geboren wurden, dort trotz ihres Geschlechts von früher Kindheit an Unterstützung erfahren haben und dann sogar als *uchideshi* ihre Ausbildung abrunden konnten.

Dem Faktor Genealogie (die Herkunft aus einer Nō-Familie, die eine möglichst hohe Stellung in der Hierarchie der eigenen Schule einnimmt, fehlt den meisten Frauen) kommt also eine erhebliche Bedeutung zu. Dies gilt zum einen auf der praktischen Ebene, denn allein die Geburt in eine

¹⁵ So z.B. für ihre Darbietung von *Dōjōji* (Kaneko 2003: 5), ihren Auftritt in *Hanagatami* (Maruoka 2004d: 4) oder in *Sotoba Komachi* (Kaneko 2006: 4). Weitere Beispiele finden sich auf ihrer Homepage.

¹⁶ Entsprechend äußerte sich Hata Hisashi am 16.02.2006 im Rahmen des öffentlichen Kurses „*Uzawa Hisa-shi o mukaete*“ (Wir begrüßen Uzawa Hisa), in der er als Moderator fungierte. Die Veranstaltung war Teil der vom Nō-Zentrum der Musashino Universität (Tōkyō) durchgeführten Reihe „*Nōgakushi ni kiku – nenrai keiko jōjō*“ (Fragen an Nō-Spieler/-innen – Ausschnitte aus dem jahrelangen Training).

¹⁷ „*Nō ni miryō sarete*“ (Fasziniert vom Nō), ein Porträt von Uzawa Hisa und ihrer Tochter Uzawa Hikaru, wurde am 28.09.2007 von 6:40 bis 6:50 Uhr als Sonder-sendung (*tokushū*) im Rahmen des Nachrichtenprogramms *Shutoken-nettowāku* ausgestrahlt.

¹⁸ So engagiert sie sich z.B. seit langem für die Ausbildung eines weiblichen Chores (vgl. Kapitel 5.4.) oder lehrt andere Nō-Spielerinnen ihrer Schule das korrekte Anlegen der Kostüme.

¹⁹ Zum Begriff des *uchideshi* vgl. Kapitel 2.3.

²⁰ Vgl. Anm. 13. Zu biographischen Angaben siehe Nishino und Hata 2006: 413.

²¹ Am 25.10.2008 im Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Nō-Bühne der Hōshō-Schule.



Abb. 7.1.: Uzawa Hikaru (re) in *Shakkyō* (Die Steinbrücke) am 25.10.2008 im Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Nō-Bühne der Hōshō-Schule. Links Kanze Tetsunojō, rechts von ihm Hattanda Tomoko.

Familie, in der das Nō seit Generationen tradiert wird, ermöglicht einen Ausbildungsbeginn in früher Kindheit. In weit stärkerem Maß ist die genealogische Position auf der symbolischen Ebene relevant. Denn eine hohe Stellung innerhalb der Hierarchie der eigenen Schule ist nicht nur mit beträchtlichem sozialen Kapital und entsprechender Attraktivität für potentielle Schüler verbunden, sondern ebnet ebenso den Zugang zu renommierten Aufführungskontexten. So wurde Uzawa Hisa nur als Tochter Uzawa Masashis Mitglied von *Tessenkai*. Dieser hatte dort bereits eine Ausbildung als *uchideshi* erhalten und seine Bühnenlaufbahn in dieser Truppe fortgesetzt. Und nur als Teil des traditionsreichen Hauses Yamashina wurde es Yamashina Yaji 2002 als erster Frau ihrer Schule gestattet, das Werk *Obasute* (Das Aussetzen der Alten)²², das einen Höhepunkt in der Karriere eines Nō-Spielers bzw. einer Nō-Spielerin darstellt, aufzuführen.

Mit der entsprechenden Position in der durch Genealogie definierten Hierarchie des Nō kann der Großvater oder Vater sogar die Öffnung

²² Das Nō *Obasute* gehört mit *Sekidera Komachi* (Komachi im Seki-Tempel) und *Higaki* zur Gruppe der *sanrōjo* („Die drei Alten“). Dabei handelt es sich um die anspruchsvollsten Werke des Repertoires mit der Figur einer Alten als zentralem Charakter. Allein um mit den Proben für ein solches Nō-Spiel zu beginnen, ist die Erlaubnis des *iemoto* notwendig. Vgl. Nishino und Hata 2006: 310.

seiner Schule für Frauen erwirken. Dies war der Fall bei Ōshima Kinue²³, die seit 1998 als erste professionelle Nō-Spielerin der Kita-Schule aktiv ist. Ōshima Kinue wurde in eine Familie hochrangiger Nō-Spieler ihrer Schule geboren. Zwar erhielt sie von Kindheit an eine gewisse Ausbildung, eine Karriere als professionelle Nō-Spielerin war für das Mädchen allerdings nicht vorgesehen. Diesen Weg schlug sie später nur über Umwege ein. Dabei ermöglichten der Besitz einer eigenen Bühne sowie Requisiten in der Familie, der Mangel an männlichen Kollegen vor Ort sowie die Lage in der japanischen Provinz eine Beteiligung an den Auftritten von Vater, Großvater und Bruder, wie sie in Tōkyō wohl nicht geduldet worden wäre. Vor allem der Beitritt Ōshima Kinues zum Profi-Verband, der erheblichen Widerstand hervorgerufen haben soll, ist wohl nur dem Einsatz ihres Großvaters, des „Lebenden Nationalschatzes“ Ōshima Hisami²⁴, zu verdanken. Von der Teilnahme an den Nachwuchsveranstaltungen ihrer Schule ist sie jedoch ausgeschlossen. Und selbst nach ihrem Tōkyōter Debüt 2003 in *Tomoe* bleibt es ungewiss, wann Ōshima Kinue wieder ein Nō in der Hauptstadt tanzen wird.²⁵ Derweil erhält ihr Bruder Ōshima Teruhisa eine Ausbildung als *uchideshi* der Kita-Schule in Tōkyō, wobei er von Shiozu Tessei (*1945)²⁶, einem der bekanntesten Nō-Spieler seiner Schule, unterwiesen wird.

Die Abhängigkeit von der Reputation der Familie kann gleichzeitig Fluch und Segen bedeuten, wie dies der Fall der in Kapitel 6 vorgestellten Schwestern Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. eindrucksvoll demonstriert hat. Als *iemoto* war der Vater Izumi Motohide nicht nur ermächtigt, seitens der eigenen Schule die Aufnahme der jungen Frauen in den Profi-Verband zu genehmigen, er hatte ebenso die Autorität, diese gegenüber dem Verband durchzusetzen. Dabei führte erst die prekäre Situation im Haus des *iemoto* zur Ausbildung der ersten Kyōgen-Spielerinnen. Diesen haftet auch nach dessen Tod der Skandal umwobene Ruf ihres Vaters an, wobei das Verhalten des Bruders die Situation weiter eskalieren ließ. Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. sind nun Außenseiterinnen im doppelten Sinn: als Frauen in der Männerwelt des Kyōgen sowie als Angehörige ihrer sozial geächteten Familie.

Trotz der verbreiteten Ablehnung von Nō- (und Kyōgen-) Spielerinnen, die weiterhin die Norm bestimmt, lassen sich seit wenigen Jahren

²³ Vgl. Kapitel 1.4.

²⁴ Details bei Nishino und Hata 2006: 411. Zum Begriff des „Lebenden Nationalschatzes“ vgl. Kapitel 2.2. Anm. 50.

²⁵ Seither war sie dort lediglich in kurzen Ausschnitten aus Nō-Spielen zu sehen (Gespräch mit der Autorin vom 09.09.2010).

²⁶ Zu biographischen Angaben siehe Nishino und Hata 2006: 416.

erste Ansätze zu einer positiven Entwicklung beobachten: Über Nō-Spielerinnen wird vor allem seit der Ernennung der ersten Frauen zu *Jūyō mukei bunkazai sōgō shitei hojisha* deutlich häufiger berichtet als zuvor²⁷; gleichzeitig ändert sich allmählich der Tenor der Berichterstattung. So berücksichtigt die Zeitschrift DEN, die sich insgesamt positiv von den eher konservativen Blättern der Nō-Welt abhebt, gelegentlich auch weibliche *shite-kata* oder Musikerinnen, wenn sie in jeder Ausgabe eine/n professionelle/n Nō-Spieler/-in bzw. Musiker/-in vorstellt.²⁸ Die weiblichen Biographien dienen also nicht der Diskussion frauenspezifischer Probleme, sondern sind Beispiele für den Verlauf professioneller Karrieren, seien es die von Männern oder Frauen. Und selbst die traditionsgebundene *Nōgaku Times* druckt dann und wann eine Kritik zum Auftritt einer Nō-Spielerin, deren Leistung Anerkennung findet.²⁹ Neben der Kritik beginnen bekannte Nō-Forscher, ihre Haltung gegenüber Frauen im Nō zu revidieren. Gleichzeitig erweitern Frauen ihre Spielräume und dringen in Bereiche vor, die ihnen bisher nicht zugänglich waren.

Trotz einer allgemein positiven Entwicklung stehen Frauen auf der Nō-Bühne auch gegenwärtig noch ganz am Anfang. Denn durch die systematische Ausgrenzung, die sowohl auf struktureller als auch auf symbolischer Ebene erfolgt, ist die technische und künstlerische Qualität sowie der Professionalisierungsgrad von Nō- und Kyōgen-Spielerinnen oft begrenzt. Dies gilt auch in finanzieller Hinsicht. So sind viele Nō-Spielerinnen auf das Einkommen ihrer Ehemänner angewiesen. Grundlegend lässt sich feststellen, dass das Niveau von Nō-Spielerinnen vor allem in den Schulen, die Frauen besonders rigide von der Beteiligung am Bühnengeschehen ausschließen, gering ausfällt. Die Einschätzung Ban Katsuens³⁰ vom Beginn des letzten Jahrhunderts kann also weiterhin Gültigkeit beanspruchen. Dennoch gibt es Grund zur Hoffnung. Diese geht vor allem von den wenigen Frauen aus, die aus Nō-Familien stammen und (noch seltener) dort auch gefördert werden. Ihre Anzahl scheint neuerdings zuzunehmen. Gerade sie haben das Potential, sich zu herausragenden Nō-Spielerinnen zu entwickeln. Das zeigt auch die Gegenwart: Frauen, die auf hohem Niveau im Nō aktiv sind, verfügen meist über einen solchen Hintergrund. Ohne ihn erreichen das nur wenige.

²⁷ Im Zusammenhang mit der von der Staatlichen Nō-Bühne für Nō-Spielerinnen veranstalteten Reihe sind z.B. häufig Interviews mit den beteiligten Frauen erschienen (Maruoka 2007a, Kodama et al. 2008a und Nishi 2010).

²⁸ So z.B. Sasaki 2005 und 2006 oder Kodama et al 2009.

²⁹ Vgl. Anm. 15.

³⁰ Ban 1909a: 6. Vgl. Kapitel 4.2.4.

ANHANG

PERSONENNAMEN¹

足立禮子	Adachi Reiko
天野文雄	Amano Fumio
天野義一郎	Amano Gi'ichirō
天野深雪	Amano Miyuki
青木涼子	Aoki Ryōko
新井麻衣子 (青柳麻衣子)	Arai Maiko (Aoyagi Maiko)
荒木紀江 (大島紀江)	Araki Nori'e (Ōshima Nori'e)
浅井文義	Asai Fumiyoshi
馬場あき子	Baba Akiko
伴葛園	Ban Katsuen
坊城俊政	Bōjō Toshitada
智清	Chisei
堂本正樹	Dōmoto Masaki
藤井千鶴子	Fuji'i Chizuko
古川久	Furukawa Hisashi
後藤裕子	Gotō Hiroko
橋岡久太郎	Hashioka Kyūtarō
羽田昶	Hata Hisashi
羽多野良子	Hatano Ryōko
八反田智子	Hattanda Tomoko
服部宗碩	Hattori Sōseki
服部とく子	Hattori Tokuko
林寿三郎	Hayashi Jusaburō
久田陽春子	Hisada Yasuko
宝生英雄	Hōshō Fusao
宝生英照	Hōshō Fusateru
宝生公恵	Hōshō Kimi'e
宝生九郎	Hōshō Kurō
宝生九郎 重英	Hōshō Kurō Shigefusa
細野ひろみ	Hosono Hiromi
池内信嘉	Ikenouchi Nobuyoshi
今村宮子 (今村ミヤ子)	Imamura Miyako

¹ Das Verzeichnis umfasst neben Nō- und Kyōgen-Spielerinnen die Namen von Nō- und Kyōgen-Forscher/-innen sowie andere im Kontext der Arbeit bedeutende Persönlichkeiten aus dem Umfeld des Nō und Kyōgen.

入江美法
 石田清吉
 伊藤博文
 伊藤真紀
 伊藤梅子
 岩倉梭子
 岩倉具視
 岩屋稚沙子
 和泉采明
 和泉淳子
 和泉一秀
 和泉慶子
 和泉元秀 (三宅保之)
 和泉元聖
 和泉元彌
 和泉節子
 和泉祥子 (三宅藤九郎)
 神保通世
 景山三池子 (景山道子)
 亀井忠雄
 觀阿弥
 金森敦子
 嘉納千草
 嘉納草岡
 觀世寿夫
 觀世清廉
 觀世清和
 觀世元信
 觀世元規
 觀世元伯
 觀世左近
 觀世鍊之丞 暁夫
 觀世鍊之丞 雅雪
 觀世鍊之丞 華雪
 觀世鍊之丞 静夫
 觀世葉子
 觀世芳宏
 柏山聡子
 鹿取希世
 河合たき子
 喜多六平太
 幸清次郎

Iri'e Bihō
 Ishida Seikichi
 Itō Hirobumi
 Itō Maki
 Itō Umeko
 Iwakura Chisako
 Iwakura Tomomi
 Iwaya Chisako
 Izumi Ayame
 Izumi Junko
 Izumi Kazuhide
 Izumi Kyōko
 Izumi Motohide (Miyake Yasuyuki)
 Izumi Motokiyo
 Izumi Motoya
 Izumi Setsuko
 Izumi Shōko (Miyake Tōkurō)
 Jinbo Michiyo
 Kageyama Michiko
 Kame'i Tadao
 Kan'ami
 Kanamori Atsuko
 Kanō Chikusa
 Kanō Sōkō
 Kanze Hisao
 Kanze Kiyokado
 Kanze Kiyokazu
 Kanze Motonobu
 Kanze Motonori
 Kanze Motonori (*taiko-kata*)
 Kanze Sakon
 Kanze Tetsunojō IX. Akeo
 Kanze Tetsunojō VII. Gasetu
 Kanze Tetsunojō VI. Kasetu
 Kanze Tetsunojō VIII. Shizuo
 Kanze Yōko
 Kanze Yoshihiro
 Kashiwayama Satoko
 Katori Kiyo
 Kawai Takiko
 Kita Roppeita
 Kō Seijirō

幸信吉	Kō Shinkichi
小林責	Kobayashi Seki
小寺佐七	Kodera Sashichi
向後恵太	Kōgo Keita
近藤乾之助	Kondō Kennosuke
近藤幸江（近藤ゆき江）	Kondō Yuki'e
金剛謹之輔	Kongō Kinnosuke
金春信高	Konparu Nobutaka
久保扶桑	Kubo Fusō
久米邦武	Kume Kunitake
久貫弘能	Kunuki Hirono
倉本雅	Kuramoto Masa
倉田喜弘	Kurata Yoshihiro
前田斉泰	Maeda Nariyasu
前田利鬯	Maeda Toshika
丸岡大二	Maruoka Daiji
丸岡桂	Maruoka Katsura
丸山登喜江（丸山里子）	Maruyama Toki'e (Maruyama Satoko)
松本金太郎	Matsumoto Kintarō
松本長	Matsumoto Nagashi
松本忠宏	Matsumoto Tadahiro
松村言吉	Matsumura Kotokichi
松村隆司	Matsumura Takashi
三川泉	Mikawa Izumi
三須錦吾	Misu Kingo
三宅晶子	Miyake Akiko
三宅藤九郎（和泉祥子）	Miyake Tōkurō (Izumi Shōko)
三宅右近	Miyake Ukon
三宅保之（和泉元秀）	Miyake Yasuyuki (Izumi Motohide)
宮西なお子	Miyanishi Naoko
森壽子	Mori Hisako
村上湛	Murakami Tatau
長宗敦子	Nagamune Atsuko
内藤鳴雪	Naitō Meisetsu
中原孝一	Nakahara Kō'ichi
野上豊一郎	Nogami Toyo'ichirō
野島信	Nojima Shin
野村萬	Nomura Man
野村万之介	Nomura Mannosuke
野村萬斎	Nomura Mansai
野村万作	Nomura Mansaku

野村萬太郎
野村万造
野村万蔵
野村又三郎
野村彩世子
野村四郎
野村裕基
能勢朝次
小鴨梨辺華
岡田すみこ
大河内峰子
大倉利三郎
大蔵弥右衛門
大蔵弥太郎
奥山けい子
表章
音阿弥
大西伸弘（山階伸弘）

大西新三郎
大島文恵
大島久見
大島衣恵
大島政允
大島輝久
乙鶴
大槻十三
大和田建樹
藍果道人
麓廼舎
佐伯紀久子
斉藤香村
坂元雪鳥
桜間伴馬
佐藤宮子
青芽
関根祥六
関根和孝
関根祥人
仙田理方（辻井みどり）
島原春京
島田芳子

Nomura Mantarō
Nomura Manzō IV. und V.
Nomura Manzō VI.
Nomura Matasaburō
Nomura Sayoko
Nomura Shirō
Nomura Yūki
Nose Asaji
Ogamo Ribeka (Rebecca Teele)
Okada Sumiko
Ōkōchi Mineko
Ōkura Risaburō
Ōkura Yaemon
Ōkura Yatarō
Okuyama Keiko
Omote Akira
On'ami
Ōnishi Nobuhiro
 (Yamashina Nobuhiro)
Ōnishi Shinsaburō
Ōshima Fumi'e
Ōshima Hisami
Ōshima Kinu'e
Ōshima Masanobu
Ōshima Teruhisa
Otozuru
Ōtsuki Jūzō
Ōwada Takeki
Ranka Dōjin
Roku Noya
Saeki Kikuko
Saitō Kōson
Sakamoto Setchō
Sakurama Banma
Satō Miyako
Seiga
Sekine Shōroku
Sekine Tomotaka
Sekine Yoshito
Senda Rihō (Tsujii Midori)
Shimabara Shunkyō
Shimada Yoshiko

清水正徳	Shimizu Masanori
塩谷恵 (塩谷恵子)	Shiotani Kei (Shiotani Keiko)
塩津哲生	Shiozu Tessei
立花香寿子	Tachibana Kazuko
高橋章	Takahashi Akira
高橋閑景 (高橋節之助)	Takahashi Kankei (Takahashi Setsunosuke)
高橋万紗 (高橋まさ子)	Takahashi Masa (Takahashi Masako)
高橋栄子	Takahashi Shigeko
高村晴子 (和田晴子)	Takamura Haruko (Wada Haruko)
高村菊	Takamura Kiku
武田孝史	Takeda Takashi
竹本幹夫	Takemoto Mikio
竹内澄子	Takeuchi Sumiko
玉井弘子	Tama'i Hiroko
谷籬	Tani Magaki
谷里東	Tani Ritō
谷村一太郎	Tanimura Ichitarō
谷村育子 (松本育子)	Tanimura Ikuko
谷村甲子 (谷村かゝね子)	Tanimura Kaneko
谷村正養	Tanimura Masayoshi
谷村直次郎	Tanimura Naojirō
寺井三四郎	Tera'i Sanshirō
寺岡佑子	Teraoka Yūko
寺島澄代	Terashima Sumiyo
富田雅子	Tomita Masako
富山禮子	Tomiyama Noriko
辻井八郎	Tsuji'i Hachirō
津村君子 / 紀三子 (大内しげ)	Tsumura Kimiko (Ō'uchi Shige)
津村京村	Tsumura Kyōson
津村禮次郎	Tsumura Reijirō
津村聡子	Tsumura Satoko
津村静子	Tsumura Shizuko
内田芳子	Uchida Yoshiko
宇高通成	Udaka Michishige
梅村平史朗	Umemura Heishirō
梅若実	Umewaka Minoru
梅若美和音	Umewaka Miwane
梅若六郎	Umewaka Rokurō
鵜沢光 (羽深光)	Uzawa Hikaru (Hafuka Hikaru)
鵜沢久 (羽深久)	Uzawa Hisa (Hafuka Hisa)
鵜沢雅	Uzawa Masashi

宇津木しげ子	Uzuki Shigeko
脇田晴子	Wakita Haruko
渡辺三郎	Watanabe Saburō
山田利子	Yamada Toshiko
山階明子	Yamashina Akiko
山階伸弘 (大西伸弘)	Yamashina Nobuhiro (Ōnishi Nobuhiro)
山階徳次郎	Yamashina Tokujirō
山階弥次 (山階敬子)	Yamashina Yaji (Yamashina Keiko)
大和美咲	Yamato Misaki
山村庸子	Yamamura Yōko
山中玲子	Yamanaka Reiko
山脇元清	Yamawaki Motokiyo
山脇元照	Yamawaki Mototeru
山脇元康 (佐藤清次郎)	Yamawaki Motoyasu (Satō Seijirō)
山脇ゆき	Yamawaki Yuki
山崎楽堂	Yamazaki Gakudō
横道萬里雄	Yokomichi Mario
吉波洋一郎	Yoshinami Yō'ichirō
四谷千代子	Yotsuya Chiyoko
世阿弥	Zeami

NAMEN VON AUFFÜHRUNGSREIHEN

円満井定例能	<i>Enma'ikai teirei-nō</i>
婦人能	<i>Fujin-nō</i>
文月能	<i>Fuzuki-nō</i>
雅友会	<i>Gayūkai</i>
銀座狂言ライブ	<i>Ginza kyōgen live</i>
華の座	<i>Hana no za</i>
朋春会	<i>Hōshunkai</i>
和泉姉妹の会	<i>Izumi shimai no kai</i>
女性能楽師による	<i>Josei-nōgakushi ni yoru</i>
女性能楽師の夕べ	<i>Josei-nōgakushi no yūbe</i>
女性能楽師を見る	<i>Josei-nōgakushi o miru</i>
閑能会	<i>Kanmōkai</i>
観世婦人能	<i>Kanze fujin-nō</i>
霞会	<i>Kasumikai</i>
喜多流青年能	<i>Kita-ryū seinen-nō</i>
こころみの会	<i>Kokoromi no kai</i>
金春円満井会	<i>Konparu Enma'ikai</i>

金春会定期能	<i>Konparukai teiki-nō</i>
紅色会	<i>Kōshokukai</i>
くれない会	<i>Kurenaikai</i>
立春能	<i>Risshun-nō</i>
緑泉会	<i>Ryokusen kai</i>
石諷会	<i>Sekifūkai</i>
セルリアンタワー能楽堂 — 定期能	<i>Seruriantawā nōgakudō teiki-nō</i>
渋谷狂言ライブ	<i>Shibuya kyōgen live</i>
品川薪能	<i>Shinagawa takigi-nō</i>
松翠会	<i>Shōsuikai</i>
太陽座	<i>Taiyōza</i>
鍔仙会	<i>Tessenkai</i>
鍔仙青山能	<i>Tessenkai Aoyama-nō</i>
東京観世会	<i>Tōkyō Kanzeikai</i>
内田同門会	<i>Uchida dōmonkai</i>
鶴沢久の会	<i>Uzawa Hisa no kai</i>
山階婦人会	<i>Yamashina fujinkai</i>

TITEL VON NŌ- UND KYŌGEN-SPIELEN²

晶子みだれ髪	<i>Akiko midaregami</i>	
金野	<i>Akinono</i>	
葵上	<i>Aoi no ue</i>	Die Dame Aoi
安宅	<i>Ataka</i>	
道成寺	<i>Dōjōji</i>	Der Dōjō-Tempel
箆	<i>Ebira</i>	Der Köcher
藤物狂	<i>Fuji monogurui</i>	Die Rasende von der Glyzinie
福の神	<i>Fuku no kami</i>	Der Glücksgott
文山賊 / 文山立	<i>Fumi yamadachi</i>	2 Banditen und ein Brief
文般	<i>Fumigara</i>	Liebesbriefe
舟弁慶	<i>Funa Benkei</i>	Benkei zu Schiff
船ふな	<i>Funefuna</i>	Ein Streit um die korrekte Aussprache
双面	<i>Futaomote</i>	Zwillingsmasken
伽羅沙	<i>Garasha</i>	
羽衣	<i>Hagoromo</i>	Das Federgewand

² Die deutschsprachige Wiedergabe der Titel orientiert sich an Böhner 1956 bzw. Kenny 1998. Wenn keine Übersetzung angegeben ist, handelt es sich um Personen- oder Ortsnamen.

花筐	<i>Hanagatami</i>	Blumen-Gedenken
班女	<i>Hanjo</i>	
橋弁慶	<i>Hashi Benkei</i>	Benkei auf der Brücke
半蔀	<i>Hashitomi</i>	
檜垣	<i>Higaki</i>	
法難	<i>Hōnan</i>	
百万	<i>Hyakuman</i>	
かぐや姫	<i>Kaguyahime</i>	Prinzessin Kaguya
金岡	<i>Kanaoka</i>	
葛城	<i>Kazuraki</i>	
菊慈童	<i>Kikujidō</i>	
小鍛冶	<i>Kokaji</i>	
衣の楯	<i>Koromo no tate</i>	Der Gewandschild
小袖曽我	<i>Kosode Soga</i>	Ärmelgewand-Soga
空海	<i>Kūkai</i>	
黒塚	<i>Kurozuka</i>	Der schwarze Hügel
卷絹	<i>Makiginu</i>	Rollseide
松風	<i>Matsukaze</i>	Föhrenwind
三輪	<i>Miwa</i>	
盛久	<i>Morihisa</i>	
業平餅	<i>Narihira mochi</i>	Narihira und die Reiskuchen
奈那與市語	<i>Nasu no Yo'ichi katari</i>	Die Erzählung von Nasu no Yo'ichi
二河白道	<i>Niga byakudō</i>	Der weiße Pfad ins westliche Paradies über zwei Flüsse
錦木	<i>Nishikigi</i>	Der Brokat-Baum
姨捨	<i>Obasute</i>	Das Aussetzen der Alten
翁	<i>Okina</i>	
鸚鵡小町	<i>Ōmu Komachi</i>	Papageien-Komachi
小野浮舟	<i>Ono no Ukifune</i>	Ukifune in Ono
佐葦草	<i>Saigusa</i>	
サロメ	<i>Salome</i>	
三番叟	<i>Sanbasō</i>	
誓願寺	<i>Seiganji</i>	Der Gelübde-Tempel
関寺小町	<i>Sekidera Komachi</i>	Komachi im Seki-Tempel
千手	<i>Senju</i>	
石橋	<i>Shakkyō</i>	Die Steinbrücke
渋谷山姥物語	<i>Shibuya yamanba monogatari</i>	Die Erzählung von den „Alten vom Berg“ aus Shibuya
猩々	<i>Shōjō</i>	
猩々乱	<i>Shōjō midare</i>	

俊成忠度	<i>Shunzei Tadanori</i>	
卒都婆小町	<i>Sotoba Komachi</i>	Komachi auf dem Grabstein
隅田川	<i>Sumidagawa</i>	
玉葛	<i>Tamakazura</i>	
天鼓	<i>Tenko</i>	Die Himmelstrommel
巴	<i>Tomoe</i>	
融	<i>Tōru</i>	
土蜘蛛	<i>Tsuchigumo</i>	Die Erdspinne
経政	<i>Tsunemasa</i>	
釣狐	<i>Tsurigitsune</i>	Die Fuchsfalle
鶴	<i>Tsuru</i>	Der Kranich
浮舟	<i>Ukifune</i>	
靱猿	<i>Utsubozaaru</i>	Der Köcher aus Affenhaut
空蟬	<i>Utsusemi</i>	
山姥	<i>Yamanba</i>	Die Alte vom Berg
八島	<i>Yashima</i>	
頼正	<i>Yorimasa</i>	
熊野	<i>Yuya</i>	

QUELLENVERZEICHNIS

BIBLIOGRAPHIE

ABURATANI Mitsuo

- 1996 Kakochō. Kindai nōgakushi no hitobito. *Musashino joshi daigaku nōgaku shiryō sentā* 8: 21–114.
2000 (Hg.) *Kyōgen handobukku*. Tōkyō: Sanseidō.

ADACHI Reiko

- 2007 *NO to iwanai ikikata*. Tōkyō: Sangokan.

AMANO Fumio

- 1992 Kyō Kanze Fukuo-ke no Chisei-ama. Sono jiseki no ni, san. *Geinō* 8 (*Tokushū: Nōgakushi no naka no onnatachi*): 14–20.
1995 *Okina sarugaku kenkyū*. Ōsaka: Izumi shoin.
2004 *Gendai nōgaku kōgi: Nō to kyōgen no miryoku to rekishi ni tsuite no jikkō*. Ōsaka: Ōsaka daigaku shuppankai.

ANDERSON, Benedict

- 1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

ANDERSON, Mark

- 1997 National Literature as Cultural Monument: Instituting Japanese National Community. In: Hardacre, Helen und Kern, Adam (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill, 45–59.

ANDERSON, Marnie

- 2006 Kishida Toshiko and the Rise of the Female Speaker in Japan. *U.S.-Japan Women's Journal* 30–31: 36–59.

ANDŌ Tōan

- 1922 Fujin ennō mondai ni tsuite. *Yōkyōkukai* (März): 67–69.

ANTONI, Klaus

- 1992 Tradition und „Traditionalismus“ im modernen Japan. Ein kultur-anthropologischer Versuch. In: *Japanstudien. Jahrbuch des deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung*. München: Iudicium, 105–128.
1997 (Hg.) *Rituale und ihre Urheber: Invented traditions in der japanischen Religionsgeschichte*. Hamburg: Lit.

AOKI Ryōko

- 2003 Onna ga nō o enjiru to iu koto: Tanimura Kaneko to Yamashina Akiko no bai. *Gakugekigaku* 10: 1–18.

AOYAGI Maiko

- 2003 *Nō no sekai to jendā: Joryū-nōgakushi no katsudō kara* (unveröff. B.A.-Arbeit der Tōkyō geijutsu daigaku).

ASAHI SHINBUN

- 1919 *Dupon-jō ga susomoyō de utsukushii maisugata.* (12.12.1919): 5.
 1992 „Umarekatwatte mo kyōgenshi no michi erabu.“ *Kitai no jūhassai. Izumi Motoya.* (10.09.1992, Abendausgabe): 21.
 1995 *Nōgaku no Izumi Motohide-shi shikyo.* (01.07.1995, Abendausgabe): 19.
 2002a *Izumi Motoya ga Yoshitsune yaku. „Amagakeru shishi“.* *Shichigatsu Shinjuku Koma.* (11.06.2002, Abendausgabe): 5.
 2002b *Amagakeru shishi – Yoshitsune to Benkei. Utatte odoru kyōgenshi Izumi Motoya no higeki.* (25.07.2002, Abendausgabe): 8.
 2002c *Izumi Motoya-san „shobun sōtō“ nōgaku kyōkai.* (04.09.2002, Abendausgabe): 14.
 2002d *Izumi-san ni taikai meirei.* (21.10.2002, Abendausgabe): 14.
 2002e „*Ie no namamoru sugata ni kyōkan*“. *Izumi Motoya „Hōjō Tokimune“ Meiji-za de.* (16.11.2002, Abendausgabe): 10.
 2003 *Taisaku „Salome“ mo tōjō. Izumi Motoya ga shinsaku-kyōgen no kai.* (28.07.2003, Abendausgabe): 12.

ASANO Miwako

- 1995 Geino ni okeru josei. *Ranjuku suru onna to otoko: Kinsei.* In: Fukuda Mitsuko (Hg.): *Onna to otoko no jikū: Nihon joseishi saikō* 4. Tōkyō: Fujiwara shoten, 31–67.

BABA Akiko

- 2005 Ono no Ukifune ni tsuite. *DEN* 32 (Jan.–März): 29.

BALME, Christopher

- 2001 *Einführung in die Theaterwissenschaft.* Berlin: Erich Schmidt.

BAN Katsuen

- 1909a Joryū-yōkyoku ni tsuite. *Kokufū* 31: 5–6.
 1909b Joryū-yōkyoku ni tsuite (shōzen). *Kokufū* 32: 5–7.
 1910a Joryūshika no haishutsu o nozomu. *Nōgaku gahō* 2, 2: 13–14.
 1910b Joryū no ennō ni tsuite (jō). *Nōgaku gahō* 2, 6: 20–22.
 1910c Joryū no ennō ni tsuite (ge). *Nōgaku gahō* 2, 7: 19–22.
 1910d Futatabi joryū ennō ni tsuite. *Nōgaku gahō* 2, 11: 23–25.
 1911a Futatabi joryū ennō ni tsuite (san). *Nōgaku gahō* 3, 3: 17–18.
 1911b Futatabi joryū no ennō ni tsuite (yon). *Nōgaku gahō* 3, 5: 11–12.
 1912 Hōdankai ni tsuite. *Nōgaku* 10, 2: 64–70.

BECKER, Ruth

- 2004 (Hg.) *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

BEPPU Mariko

- 2005 Umewaka Minoru nikki ni miru Mitsui-ke to Iwazaki-ke – Meiji-ki no zaibatsu to nō. *Musashino daigaku nōgaku shiryō sentā kiyō* 17: 17–37.

BERNSTEIN, Gail Lee

- 1991 (Hg.) *Recreating Japanese Women, 1600–1945*. Berkeley: University of California Press.

BETHE, Monica

- 1984 Okina: An Interview with Takabayashi Kōji, Actor of the Kita School. In: Teele, Rebecca (Hg.): *Nō/Kyōgen Masks and Performance*. *Mime Journal*, 93–103.

BLOM, Ida

- 2000 (Hg.) *Gendered Nations: Nationalisms and Gender Order in the Long Nineteenth Century*. Oxford und New York: Berg.

BOHNER, Hermann

- 1956 *Nō. Die einzelnen Nō*. Tōkyō: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.

BOLLINGER, Richmod

- 1994 *La donna è mobile: Das modan-gāru als Erscheinung der modernen Stadtkultur*. Wiesbaden: Harrassowitz.

BOURDIEU, Pierre

- 2005 *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

BRAISTED, William Reynolds

- 1976 *Meiroku zasshi – Journal of the Japanese Enlightenment*. Tōkyō: Tōkyō University Press.

BRANDON, James

- 1997 *Nō and Kyōgen in the Contemporary World*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
1999 Kabuki and Shakespeare. Balancing Yin and Yang. *TDR/The Drama Review* 43, 2: 15–53.

BROWN, Steven

- 2001 *Theatricalities of Power: The Cultural Politics of Noh*. Stanford: Stanford University Press.

BUNCH, Ralph und MOTOYAMA, Mutsuko

- 1987 Women, Traditions, and Politics in Japanese Classical Theatre. *Journal of Asian and African Studies* 22, 1/2: 80–86.

BURDORF, Dieter, FASBENDER, Christoph und MOENNIGHOFF, Burkhard

- 2007 (Hg.) *Metzler Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler.

BUSSMANN, Hadumod und HOF, Renate

- 1995 (Hg.) *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner.

BUTLER, Judith

- 1990 *Gender Trouble*. New York: Routledge.
 1991 *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 1995 *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin: Berlin-Verlag.
 1997 *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. In: Conboy, Katie, Medina, Nadia und Stanbury, Sarah (Hg.): *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 401–417.

CASE, Sue-Ellen

- 1988 *Feminism and Theatre*. London: Macmillan.
 1990 (Hg.) *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

CLIFFORD, James

- 1986 (Hg.) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

COALDRAKE, Angela Kimi

- 1997 *Women's Gidayū and the Japanese Theatre Tradition*. New York: Routledge.
 1998 *Women in Gidayū during Meiji: Masters or Mistresses of the Tradition?* In: Hardacre, Helen und Kern, Adam (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill, 203–218.

COMPTON, June

- 1997 *The Kyogen Women: A Comparative Analysis and Classification of the Female Characters in Japan's Classical Comedies*. Ph.D., Diss. University of Colorado.

COPELAND, Rebecca

- 2000 *Lost Leaves: Women Writers of Meiji Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

DEMBSKI, Ulrike und STEINER, Alexandra

- 2004 (Hg.) *Nō-Theater. Kostüme und Masken*. Wien: Verlag Christian Brandstätter (Österreichisches Theatermuseum).

DEPOORTER, Erika

- 1989 *Nō which is no Nō: The Ritual Play „Okina“*. *Maske und Kothurn* 2/3: 21–30.

DÖLLING, Irene

- 2004 Männliche Herrschaft als paradigmatische Form der symbolischen Gewalt. In: Steinrück, Margarete (Hg.): *Pierre Bourdieu – Politisches Forschen, Denken und Eingreifen*. Hamburg: VSA-Verlag, 74–90.

DOLAN, Jill

- 1992 Gender Impersonation Onstage: Destroying or Maintaining the Mirror of Gender-Roles? In: Senelick, Laurence (Hg.): *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Hanover: University Press of New England, 3–13.
- 1993 Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance and the „Performative“. *Theatre Journal* 3: 419–441.

DŌMOTO Masaki

- 1992a Nōgakushi no onnatachi: Shirafu to no furyū. *Geinō* 8 (Tokushū: *Nōgakushi no naka no onnatachi*): 10–13.
- 1992b Josei-nōgakushi no shomondai 1. *Nōgaku Times* 486 (Sept.): 6.
- 1992c Josei-nōgakushi no shomondai 2. *Nōgaku Times* 487 (Okt.): 3.
- 1992d Josei-nōgakushi no shomondai 3. *Nōgaku Times* 488 (Nov.): 3–4.
- 1992e Josei-nōgakushi no shomondai 4. *Nōgaku Times* 489 (Dez.): 4–5.
- 1993a Josei-nōgakushi no shomondai 5. *Nōgaku Times* 490 (Jan.): 8–9.
- 1993b Josei-nōgakushi no shomondai 6. *Nōgaku Times* 491 (Febr.): 5.
- 1993c Josei-nōgakushi no shomondai 7. *Nōgaku Times* 492 (März): 3–4.

DUNN, Charles und TORIGOE, Bunzō

- 1969 (übers.) *The Actors Analects*. New York: Columbia University Press.

EARHART, H. Byron

- 1970 *A Religious Study of the Mount Haguro Sect of Shugendō. An Example of Japanese Mountain Religion*. Tōkyō: Sophia University.

EDELSON, Loren

- 2008 The Female Danjurō: Revisiting the Acting Career of Ichikawa Kumehachi. *Journal of Japanese Studies* 34, 1: 69–98.
- 2009 *Danjurō's Girls. Women on the Kabuki Stage*. New York: Palgrave Macmillan.

EJIMA Hiroshi

- 2004 (Hg.) *Nōgaku techō*. Tōkyō: Wan'ya shoten.
- 2005 (Hg.) Kageyama Michiko sensei „Shakkyō“ hiraki. *Hōshō* (Febr.): 24.

ENCHI Fumiko

- 1977 (Hg.) *Gei no michi hitosuji ni* (Jinbutsu nihon no joseishi Bd. 9). Tōkyō: Shūeisha.

ENGLER, Steffani

- 2003 Habitus, Feld und sozialer Raum. Zur Nutzung der Konzepte Pierre Bourdieus in der Frauen- und Geschlechterforschung. In: Rehbein, Boike, Saalmann, Gernot und Schwengel, Hermann (Hg.): *Pierre Bourdieu Theorie des Sozialen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 231–250.

ERICSON, Joan

- 1996 The Origins of the Concept of „Women's Literature“. In: Schalow, Paul Gordon und Walker, Janet (Hg.): *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Stanford: Stanford University Press, 74–115.

FERRIS, Lesley

- 1990 *Acting Women: Images of Women in Theatre*. London: Macmillan.
1993 (Hg.) *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge.

FINTER, Helga

- 1996 Der Körper und seine Doubles: Zur (De-)Konstruktion von Weiblichkeit auf der Bühne. *Forum Modernes Theater* 1: 15–32.

FISCHER, Ute, KAMPSHOFF, Marita, KEIL, Susanne und SCHMITT, Mathilde

- 1996 (Hg.) *Kategorie: Geschlecht? Empirische Analysen und feministische Theorien*. Opladen: Leske und Budrich.

FISCHER-LICHTE, Erika

- 2001 (Hg.) *Verkörperung*. Tübingen: Francke.
2004 *Die Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

FISCHER-LICHTE, Erika und FLEIG, Anne

- 2000 (Hg.) *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto.

FISCHER-LICHTE, Erika und KOLESCH, Doris

- 1998 (Hg.) *Performanz*. *Paragana* 7, 1.

FUJIKI Kayoko

- 1998 Onna-sarugaku. In: Sōgō joseishi kenkyūkai (Hg.): *Bunka to josei. Nihon joseishi ronshū* 7. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

FUJINAMI Shisetsu (Junzaburō)

- 1981 *Utai rokujūnen: Shisetsu no oboegaki*. Tōkyō: Hinoki shoten.

FUJITA Hiroshi

- 1992 Sairai „onna no jidai“. *Geinō* 9 (Tokushū: *Kabukishi no naka no onnatachi*): 9.
2005 Nō to josei no shinshutsu. *Shin nōgaku jōnanu* 28 (März): 12.

FUKAYA Masashi

- 1998 (1966) *Ryōsai kenboshugi no kyōiku*. Nagoya: Reimei shobō.

FUKUZAWA Yukichi

- 1958–1964 *Fukuzawa Yukichi zenshū*, 21 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten.
1959 (1899)a Onna Daigaku hyōron. In: ders.: *Fukuzawa Yukichi zenshū* Bd. 6. Tōkyō: Iwanami shoten: 467–503.

- 1959 (1899)b Shin Onna Daigaku. In: ders.: *Fukuzawa Yukichi zenshū* Bd. 6. Tōkyō: Iwanami shoten: 505–524.
 1963 (1870) Nakatsu ryūbetsu no sho. In: ders.: *Fukuzawa Yukichi zenshū* Bd. 20. Tōkyō: Iwanami shoten: 49–53.

FURUKAWA Hisashi

- 1969a *Meiji nōgakushi josetsu*. Tōkyō: Wan'ya shoten.
 1969b *Meiji no Kanze-ryū shiryō*. Jō. Kanze (Dez.): 3–9.
 1970 *Meiji no Kanze-ryū shiryō*. Ge. Kanze (Febr.): 10–19.

GAKUYATOBI

- 1921 Nōkai kono goro no koto. *Nōgaku gahō* 15, 1: 24–25.

GARBER, Marjorie

- 1992 *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Harper Perennial.

GEERTZ, Clifford

- 1973 *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
 1987 *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
 1988 *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.

GEIJUTSU KENKYŪ SHINKŌ ZAIDAN TŌKYŌ GEIJUTSU DAIGAKU HYAKUNENSHI HENSHŪ I'INKAI

- 2003 (Hg.) *Tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi*. Tōkyō ongaku gakkō, 2 Bde. Tōkyō: Ongaku no tomosha.
 2004 (Hg.) *Tōkyō geijutsu daigaku hyakunenshi*. *Ongakugakubu*. Tōkyō: Ongaku no tomosha.

GEILHORN, Barbara

- 2005a Frauen auf dem Weg zur Bühne. Modernisierungstendenzen im japanischen Theater. In: dies. mit Graduiertenkolleg „Identität und Differenz“ (Hg.): *Ethnizität und Geschlecht: (Post-)koloniale Verhandlungen in Geschichte, Kunst und Medien*. Köln: Böhlau, 281–298.
 2005b Frauen und das Nō der Meiji-Zeit. Vom Zeitvertreib höherer Töchter zum körperlich-geistigen Schulungsprogramm der japanischen Staatsbürgerin. In: Scholz-Cionca (Hg.): *Studien zum Nō der Meiji-Zeit. Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 177–178: 237–254.
 2008 Between Self-Empowerment and Discrimination – Women in Nō Today. In: Scholz-Cionca, Stanca und Balme, Christopher (Hg.): *Nō Theatre Transversal. Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities*. München: Iudicium.

GEINŌSHI KENKYŪKAI

- 1975 (Hg.) *Nihon shomin bunka shiryō shūsei*. Tōkyō: San'ichi shobō geinōshi kenkyūkai.

GENDAI YŌGO NO KISO CHISHIKI HENSHŪBU

- 2003 (Hg.) *Gendai yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Jiyū kokuminsha.
 2006 (Hg.) *Gendai yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Jiyū kokuminsha.

GELLNER, Winfried

- 1990 *Die Kostüme des Nō-Theaters*. Stuttgart: Steiner.

GETREUER-KARGL, Ingrid

- 1997 Geschlechterverhältnisse und Modernisierung. In: Lenz, Ilse und Mae, Michiko (Hg.): *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske und Budrich: 19–58.

GLUCK, Carol

- 1985 *Japan's Modern Myths. Ideology in the Late Meiji Period*. Princeton: Princeton University Press.

GÖSSMANN, Hilaria, LENZ, Ilse, VOGEL, Kerstin und WÖHR, Ulrike

- 2004 Gender. In: Kreiner, Josef, Möhwald, Ulrich und Ölschleger, Hans Dieter (Hg.): *Modern Japanese Society* (Handbook of Oriental Studies, V. Japan; 9). Leiden: Brill, 181–218.

GOFF, Janet

- 1991 *Noh Drama and the Tale of Genji. The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

GOODMAN, Roger und REFSING, Kirsten

- 1992 (Hg.) *Ideology and Practice in Modern Japan*. London: Routledge.

GOTŌ Toshihiko und AMINO Yoshihiko

- 1986 (Hg.) *Yūjo, kugutsu, shirabyōshi* (*Shūkan asahi hyakka, Nihon no rekishi* 3). Tōkyō: Asahi shinbunsha.

GREENBLATT, Stephen

- 1988 *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Oxford University Press.

GROEMER, Gerald

- 1998a *Nō at the Crossroads: Commoner Performance during the Edo Period*. *Asian Theatre Journal* 15, 1: 117–141.
 1998b Elite Culture for Common Audiences: *Machi'iri Nō* and *Kanjin Nō* in the City of Edo. *Asian Theatre Journal* 15, 2: 230–252.

HAGI'I Kōzō

- 1984 *Shimpa no gei*. Tōkyō: Tōkyō shoseki.

HAKUBUTSUKAN MEIJIMURA

- 1986 (Hg.) *Meiji no joyūten: Tokubetsuten*. Nagoya: Nagoya Tetsudō.

HALL, John Whitney

- 1968 *Das Japanische Kaiserreich*. Frankfurt a. M.: Fischer.

HAMILL SATO, Barbara

- 1993 *The Moga Sensation: Perceptions of the Modan Gāru in Japanese Intellectual Circles during the 1920s. Gender & History* 5, 3: 363–381.

HANAWA Hoki'ichi und ŌTA Toshirō

- 1991 (Hg.) *Kanmon gyoki*, 2 Bde. Tōkyō: Kokugunshorui jūkanseikai.

HARDACRE, Helen und KERN, Adam

- 1997 (Hg.) *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill.

HARE, Thomas Blenman

- 1996 *Zeami's Style. The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. Stanford University Press: Stanford.

HASHIMOTO Asao

- 1996 *Kyōgen no keisei to tenkai*. Fujisawa: Mizuki shobō.

HAUSEN, Karin

- 1976 Die Polarisierung der „Geschlechtercharaktere“: Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart: Klett, 363–393.

HAYASHI Nozomu

- 1995 *Onna-nō no dentō*. In: Morita Toshirō et al.: *Nō o mau onnatachi*. Tōkyō: Shinjinbutsu oraisha, 7–13.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela

- 1996 (Hg.) *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
2000a (Hg.) *Canon and Identity. Japanese Modernization Reconsidered: Trans-Cultural Perspectives*. München: Iudicium.
2000b Einleitung. In: dies. (Hg.): *Canon and Identity. Japanese Modernization Reconsidered: Trans-Cultural Perspectives*. München: Iudicium, 7–24.

HIKAWA Mariko und UMEWAKA Rokurō

- 2002 *Ume-waka Rokurō nō no shinseiki: Koten kara shinsaku made*. Tōkyō: Shōgakukan.

HOBSBAWM, Eric

- 1983 Introduction: Inventing Traditions. In: ders. und Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.

HOBSBAWM, Eric J. und RANGER, Terence

- 1983 (Hg.) *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.

HONDA Mitsuhiro

- 1998 *Nō no jōsei hyōgen*. (Daihakkai jōseigaku kōkai kōza: Jōsei to geinō 2). *Shōwa jōshi daigaku jōsei bunka kenkyūjo kiyō* 22 (Juli): 3–22.

HONDA Yasuji

1958 *Okina sono hoka*. Tōkyō: Meizendō.

HORIE-WEBBER, Akemi

1975 Modernisation of the Japanese Theatre: The Shingeki Movement. In: Beasley, William (Hg.): *Modern Japan: Aspects of History, Literature and Society*. London: Allen & Unwin, 147–165.

HORIGAMI Ken

- 1995a (Hg.) Nōkai tenbō. Tokumei hyōdan. *Nōgaku jōnaru* 5 (Jan.): 11–15.
 1995b Josei-nōgakushi. *Nōgaku jōnaru* 7 (Sept.): 13.
 1995c (Hg.) Nōkai tenbō. Tokumei hyōdan. *Nōgaku jōnaru* 8 (Nov.): 10–13.
 1998 (Hg.) Nōkai tenbō. Tokumei hyōdan. *Nōgaku jōnaru* 26 (Nov.): 12–15.
 1999 (Hg.) Nōkai tenbō. Tokumei hyōdan. *Nōgaku jōnaru* 28 (März): 10–13.
 2002 Henshū techō. *Shin nōgaku jōnaru* 11 (Mai): 22.
 2005 Henshū techō. *Shin nōgaku jōnaru* 32 (Nov.): 22.
 2008a Nōkai jōhō omote ura. Nōgaku san'yaku no yōsei. *Shin nōgaku jōnaru* 47 (Mai): 26.
 2008b Nōkai jōhō omote ura. Nō no keizai to kankyaku dōkō. *Shin nōgaku jōnaru* 48 (Juli): 26.
 2008c Nōkai jōhō omote ura. Zoku. Nō no keizai to kankyaku dōkō. *Shin nōgaku jōnaru* 50 (Nov.): 26.
 2010 (Hg.) Rirē goroku. Chokugen kyokugen 29. Josei-nōgakushi no kōjō. Uzawa Hisa. *Nōgaku jōnaru* 61 (Sept.): 16–17.

HORIGAMI Ken et al.

- 2001a Hyōdan. Nōkai tenbō. Fukkan ninenme o mukaete. Izumi Motoya mondai. *Shin nōgaku jōnaru* 7 (Sept.): 11–17.
 2001b Hyōdan. Nōkai tenbō. Zoku. Izumi Motoya mondai. *Shin nōgaku jōnaru* (Nov.): 13–17.
 2004 Hyōdan. Nōkai tenbō. Kyōgenkai no wadai o megutte. *Shin nōgaku jōnaru* (Nov.): 13–17.
 2009a Hyōdan. Nōgaku kyōkai no yakuwari o megutte. *Nōgaku jōnaru* 55 (Sept.): 18–21.
 2009b Hyōdan. Nōgaku kyōkai no yakuwari o megutte. *Nōgaku jōnaru* 56 (Nov.): 18–21.
 2010a Hyōdan. Nōgaku tenbō. Yōkyoku jinkō no suitai o megutte 1. *Nōgaku jōnaru* 59 (Mai) 18–21.
 2010b Hyōdan. Nōgaku tenbō. Yōkyoku jinkō no suitai o megutte 2. *Nōgaku jōnaru* 60 (Juli): 18–21.
 2010c Hyōdan. Nōgaku tenbō. Yōkyoku jinkō no suitai o megutte 3. *Nōgaku jōnaru* 61 (Sept.): 18–21.

HŌSHŌ Kurō

1914 *Ōkina: Onna datte mo*. *Nōgaku* 12, 4: 2–5.

HŌSHŌKAI

1974 (Hg.) Sōkei keishō hirō-nō. *Hōshō* 23, 10 (Okt.): 39–41.

- 2004a (Hg.) *Hōshō nōgakudō nijūgoshūnen kinen. Haru no bekkainō*. Tōkyō.
2004b (Hg.) *Nihon nōgakkaï'in zōin – Josei-kai'in wa hatsunintei. Hōshō*
53, 10 (Okt.): 25.

HSU, Francis L. K.

- 1975 *Iemoto: The Heart of Japan*. New York: John Wiley & Sons.

IHARA, Saikaku

- 1963 *The Life of an Amorous Man*. Ruttle, Vt.: Tuttle.

IHARA Toshirō

- 1924 *Nihon engeki shi*. Tōkyō: Waseda daigaku shuppanbu.
1933 *Meiji engeki shi*. Tōkyō: Waseda daigaku shuppanbu.
1956–1963 *Kabuki nenpyō* 8 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten.

IIZUKA Erito

- 1999 *Kinsei nōgakushi no kenkyū. Tōkai chi'iki o chūshin ni*. Tōkyō:
Yūzankaku shuppan.

IKENOUCHI Nobuyoshi

- 1903 (Hg.) *Fujoshi o shite nōgaku o enseshimuru kahi. Nōgaku* 1, 12: 51–53.
1904 Tsubouchi hakushi no Shingakugekiron o yomite nōgakushi no
mōsei o unagasu. *Nōgaku* 2, 12: 1–5.
1906 Joshi to nōgaku. *Nōgaku* 4, 8: 13–17.
1992 (1925) *Nōgaku seisuiki*. 2 Bde. Tōkyō: Shinjusha.

IKEUCHI, Yasuko

- 2000 The „Actress“ and Japanese Modernity: Subject, Body, Gaze. *Asian*
Journal of Women's Studies (Seoul) 6, 1: 11–46.

INOUE, Charles Shirō

- 1997 Picturing the State: A Semiotic Analysis of the Meiji Slogan. In:
Hardacre, Helen und Kern, Adam (Hg.): *New Directions in the Study*
of Meiji Japan. Leiden: Brill, 270–281.

IROKAWA Daikichi

- 1997 *Meiji no bunka*. Tōkyō: Iwanami shoten.

ISAKA, Maki

- 2006 Women *Onnagata* in the Porous Labyrinth of Femininity: On Ichika-
wa Kumehachi I. *U.S.-Japan Women's Journal* 30–31: 105–131.

ITŌ Maki

- 1990 Joryū-nō no hajime: Tsumura Kimiko no koto. *Taishō engeki kenkyū* 3
(Meijidaigaku taishō engeki kenkyūkaishi): 64–78.
1991 Joryū-nō no paionia: Tsumura Kimiko no seishun. In: *Taishō no*
engeki kenkyūkai (Hg.): *Taishō no engeki to toshi*. Tōkyō: Musashino
shobō, 235–260.
1997 Nō to josei (Meiji-ki) ni tsuite. *Taishō engeki kenkyū* 6 (Meijidaigaku
taishō engeki kenkyūkaishi): 71–80.

- 1998 Nō to jōsei (Meijimatsu kara Taishō-ki) ni tsuite – „murasakishirabe“ to jōsei no atarashii „shumi“. *Taishō engeki kenkyū* 7 (Meijidaigaku taishō engeki kenkyūkaishi): 57–73.
- 2000 Ennō no „jasutisu“ o motomete – nōgaku no teigeki shutsuenmondai. *Taishō engeki kenkyū* 8 (Meijidaigaku taishō engeki kenkyūkaishi): 70–87.
- 2003 Nō ni okeru „ware“ no yuku'e – Meiji to Taishō no dansō. *Meiji daigaku kiyō bungaku kenkyū* 89: 31–59.
- 2005a Dupon-jō no nō – Jōsei ni yoru buyō to nō. *Bungei kenkyū* (Meiji daigaku gakubu kiyō) 95: 17–41.
- 2005b Komachi no „sei“ o egaku – Tsumura Kimiko no „Fumigara“. *Engenkigaku ronshū kiyō* 43, 209–223.

ITOYA Toshio

- 1975 *Jōsei kaihō no senkushatachi: Nakajijima Toshiko to Fukuda Hideko.* Tōkyō: Shimizu shoten.

IWAKURA Tomomi

- 1968 (1906) *Iwakurakō jikki.* Gekan (Meiji hyakunenshi sōsho 68). Tōkyō: Hara shobō.

IZUMI Junko und HOSOKAWA Hiroshi

- 1994 Kokoro o kataru. Kokoro o sodate, waza o migaki, warai o enjiru. *Tsūsan jānaru* 27, 8 (Aug.): 70–76.

IZUMI Junko und MIYAKE Tōkurō

- 1997 Kyōgen e no shōtai. (Dainanakai joseigaku kōkai kōza: Jōsei to geinō 1). *Shōwa joshi daigaku jōsei bunka kenkyūjō kiyō* 20 (Juli): 3–19.
- 1999 *Jōsei-kyōgenshi de gozaru.* Tōkyō: Kōzaidō.

IZUMI Motohide

- 1983 *Kyōgen o miru.* Tōkyō: Kōdansha.
- 1993 (Hg.) *Izumi-ryū kyōgen. Dentō kyōgen to kyōgen sheikusupia.* Tōkyō: Nami shobō.

IZUMI Motoya

- 2001 *Izumi-ryū sōke hizō kyōgenten.* Tōkyō: Izumi sōke.

IZUMI Rei

- 2010 Nōhyō. Nigatsu sangatsu no nō. Ume kara sakura e. *Nōgaku jānaru* 59 (Mai): 6–7.

JOHNSON, Irmgard

- 1975 Women in Nō Today. In: *Ume-waka* (Nov.): 18–19.
- 1977a Women in the Man's World of Noh. *Journal of Asian Affairs* 2, 1: 1–8.
- 1977b Woman Shokubun in the Man's World of Nō. *The East* 13, 7/8: 86–90.

JOSEISHI JITEN HENSHŪ I'INKAI

- 2002 (Hg.) *Nihon joseishi jiten.* Tōkyō: Shinjinbutsu jūraisha.

JOSEISHI SŌGŌ KENKYŪKAI

1982 (Hg.) *Nihon joseishi*. 5 Bde. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.

KAGAYA, Shinko

2000 Western Audiences and the Emergent Reorientation of Meiji Nō. In: Scholz-Cionca, Stanca und Leiter, Samuel (Hg.): *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill, 161–175.

2001 No Performances in Gaichi. *Asian Theatre Journal* 18, 2: 257–269.

2005 The First Umewaka Minoru and Performances for Guests from Overseas. In: Scholz-Cionca (Hg.): *Studien zum Nō der Meiji-Zeit. Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 177–178: 225–236.

KAJI Yukiyo

1973 Nyotai no shite ni tsuite. *Gakuyō* 15 (Dez.): 9–18.

KAMIYAMA Akira

1992 Kumehachi no zanzō: Onna-yakusha to joyū no aida. *Geinō* 9 (*Tokushū: Kabukishi no naka no onnatachi*): 17–23.

KANAMORI Atsuko

1994 *Joryū tanjō: Nōgakushi Tsumura Kimiko no shōgai*. Tōkyō: Hōsei daigaku shuppankyoku.

1995 Kusawake no shōzō – Tsumura Kimiko shōden. In: Morita Toshiro et al.: *Nō o mau onnatachi*. Tōkyō: Shinjinbutsu oraisha, 52–58.

KANAZAWA Tokō

1978 *Okinagusa. Nihon zuihitsu zenshū* 22. Tōkyō: Yoshikawa tōbunkan.

KANEKO Naoki

2003 Enjuku to shoshin – Jūgatsu no nō to kyōgen. *Nōgaku Times* 621 (Dez.): 4–5.

2006 Aki no yoru no kūki. Jūgatsu no butai kara. *Nōgaku Times* 675 (Dez.): 4–5.

KANO, Ayako

1997 The Roles of the Actress in Modern Japan. In: Hardacre, Helen und Kern, Adam (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill, 189–202.

2001 *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theatre, Gender and Nationalism*. New York: Palgrave.

KANZE Motonobu

1975 *Yoza yakusha mokuroku*. Tōkyō: Wan'ya shoten.

KANZE Motoshige (Sakon)

1914 Okina dake wa. *Nōgaku* 12, 4: 5–6.

KANZEKAI

2004 (Hg.) *Nihon nōgakkai shinkai'in no yokogao. Kanze* (Okt.): 15–16.

- 2005 (Hg.) Yamashina Keiko, Uzawa Hisa no ryōshi ni kiku – Nihon nōgakukai kai'in nintei ni yosete – Kikite Hata Hisashi. *Kanze* (März): 44–49.
- 2007a (Hg.) Nihon nōgakkai shinkai'in. *Kanze* (Sept.): 16.
- 2007b (Hg.) Nihon nōgakkai shinkai'in. Juyoshiki to hirō kinenkai. *Kanze* (Nov.): 57.
- 2010 (Hg.) Josei jūtai ni yoru „Matsukaze“. *Kanze* (Apr.): 59.
- KATAOKA Tomoko
- 1986 Josei to enzurushintai. *Kanze* (Dez.): 18.
- KATŌ, Etsuko
- 2004 *The Tea Ceremony and Women's Empowerment in Modern Japan*. London: Routledge/Curzon Press.
- KATZENSTEIN, Mary Fainsod
- 1998 *Faithful and Fearless: Moving Feminist Protest Inside the Church and the Military*. Princeton: Princeton University Press.
- KAWAMURA Karyō
- 2006 *Matsui Sumako: Geijutsuza seisuiki*. Tōkyō: Sei'abō.
- KAWASE Kazuma
- 2003 (Hg.) *Kadensho* (Fūshikaden). Zeami-hen. Tōkyō: Kōdansha.
- KAWASHIMA Takeyoshi
- 1967 *Ideorogī to shite no kazoku seido*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- KAWATAKE Shigetoshi
- 1959 *Nihon engeki zenshi*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- 1960–1962 (Hg.) *Engeki hyakka daijiten*. Tōkyō: Heibonsha.
- KAWATAKE Toshio
- 1967 *Hikaku engekigaku*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- KEENE, Donald
- 1966 *Nō: The Classical Theatre of Japan*. Tōkyō: Kodansha International.
- KENNY, Don
- 1998 *A Guide to Kyōgen*. Tōkyō: Hinoki.
- KIM KWON, Yung-Hee
- 1990 The Female Entertainment Tradition in Medieval Japan: The Case of Asobi. In: Case, Sue-Ellen (Hg.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 316–327.
- KISHIDA Toshiko
- 1985 *Kishida Toshiko hyōronshū* (Shōen senshū 1). Tōkyō: Fuji shuppan. (Hg. Suzuki Yūko).

KITANO Sei'ichi

1976 *Ie to dōzoku no kiso riron*. Tōkyō: Miraisha.

KLEIN, Susan

1995 *Woman as Serpent: The Demonic Feminine in the Noh Play Dōjōji*. In: Law, Jane Marie (Hg.): *Religious Reflections on the Human Body*. Bloomington: Indiana University Press, 100–136.

KLINGER, Cornelia

2005a *Feministische Theorie zwischen Lektüre und Kritik des philosophischen Kanons*. In: Bußmann, Hadumod und Hof, Renate (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart: Kröner, 328–364.

2005b *Vom Einen zum Anderen*. Von Dualismen und Identitätsbildungen. Unveröffentlichter Vortrag vom 06.07.2005, gehalten im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs „Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität (18.–21. Jahrhundert)“ an der Universität Trier.

KŌ Yoshimitsu

1968 *Kotsuzmi to tomo ni*. Tōkyō: Wan'ya shoten.

KOBAYASHI Ichizō

1961 *Takarazuka manpitsu*. In: ders.: *Kobayashi Ichizō zenshū*. Tōkyō: Daiyamondosha, 2: 443–575.

KOBAYASHI Seki

2004 *Kyōgenmen: Kanshō to uchikata*. Kyōto: Tankōsha.

2005 *Meiji nōgaku shōshi – Omo toshite Tōkyō no yakusha no dōkō oyobi nōgakusha no nagare ni tsuite*. In: Scholz-Cionca, Stanca (Hg.): *Studien zum Nō der Meiji-Zeit. Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (NOAG)* 177–178: 158–196.

KODAMA Makoto

1992 *Joryū no yuku'e*. In: *Geinō* 8 (*Tokushū: Nōgakushi no naka no onnatachi*): 9.

1995 *Hakken e no kitai*. In: Morita Toshiro et al.: *Nō o mau onnatachi*. Tōkyō: Shinjinbutsu oraisha, 59–64.

KODAMA Makoto et al.

2000 (Hg.) *Josei-nōgakushi genzai mirai katariai. Ato ni tsuzuku michi o kirihiraku. Nō ga suki da kara* (Uzawa Hisa, Uchida Yoshiko, Senda Rihō). *DEN* 9 (Nov./Dez.): 7–13.

2001 (Hg.) *Shunshō ikkoku kotsuzumi shitei taidan. Shizen to o-nō no nagare no naka ni haitte, tenmei desu ne* (Terashima Sumio vs. Tada Tomio). *DEN* 12 (Mai/Juni): 8–15.

2002 (Hg.) *On Stage. Yume datta „Obasute“, hitasura kiyoraka ni. – Yamashina Keiko-shi ni kiku*. *DEN* 17 (März/Apr.): 34–35.

- 2004 (Hg.) Joyū, gekisakka shibai katari. Kiete itta mono ni sekai wa ikasarete iru (Watanabe Eriko vs. Kanze Yōko). *DEN* 29 (März/Apr.): 10–20.
- 2008a (Hg.) On Stage. Josei-nōgakushi ni yoru „Makiginu“ to „Yūgao“. Uchida Yoshiko-san, Yamashina Yaji-san ni kiku. *DEN* 44 (Jan.–März): 48–49.
- 2008b (Hg.) Waga kuchibiru ni reiki yodori, waga jinsei ni nō yadoru. Adachi Reiko vs. Suzuki Nao. *DEN* 47 (Okt.–Dez.): 12–20.
- 2009 (Hg.) Za Charenji. Kotsuzumi no shūren wa isshō no. Kosodate wa kikan gentei. Jibun no jikanwari wa jibun de. Hisada Yasuko-san. Kotsuzumi-kata Ōkura-ryū. *DEN* 48 (Jan.–März): 34–37.

KODAMA Shōko

- 2004a Nōgakkai josei e no tobirahiraki. *Mainichi shinbun* (21.09.2004, Abendausgabe): 7.
- 2004b Dentō ni shinpū: Onna no nō. *Mainichi shinbun* (06.12.2004, Abendausgabe): 7.

KODANSHA

- 1983 (Hg.) *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 9 Bde. Tōkyō: Kodansha.

KOMIYA, Toyotaka

- 1956 (Hg.) *Japanese Music and Drama in the Meiji Era* (Japanese Culture in the Meiji Era Bd. 3). Tōkyō: Ōbunsha.

KONGŌ Kinnosuke

- 1922 Fujin no ennō ga naze warui. Tada danjo konkō wa chōshi o shiri-metsuretsu ni suru. *Nōgaku gahō* 16, 6: 5.

KONGŌ Ukyō

- 1914 Issun kirareru mo nissun kirareru mo. *Nōgaku* 12, 4: 6–7.

KONPARU, Kunio

- 1983 *The Nō Theatre: Principles and Perspectives*. New York: Weatherhill.

KONPARU Nobutaka

- 1962 Fujin nōgakushi. *Konparu* 14, 2: 6–8.

KONPARU Yasuaki

- 2010 Senda Rihō-shi o tsuitō shite. *Konparu geppō* (Apr.): 7.

KOYAMA Hiroshi, SATŌ Kikuo, SATŌ Ken'ichirō

- 1973 (Hg.) Yōkyokushū, 2 Bde. *Nihon koten bungaku taikei*, Bd. 33. Tōkyō: Shōgakkan.

KOYAMA Hiroshi, TAGUCHI Kazuo und HASHIMOTO Asao

- 1987 Kyōgen no sekai. *Iwanami kōza: Nō kyōgen*, Bd. 5. Tōkyō: Iwanami shoten.

KOYAMA Shizuko

- 1991 *Ryōsai kenbo to iu kihan*. Tōkyō: Keisō shobō.

KUBO Fusō

- 1909 Fujin gakushi yōsei no hitsuyō. *Nōgaku gahō* 1, 5: 35–37.

KUME Kunitake

- 1991 (1908) Sarugaku no kigen. In: ders.: *Kume Kunitake rekishi chosakushū. Nihon bunkashi no kenkyū* Bd. 5. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan: 30–50.
 1991 (1911) Nōgaku no kako to shōrai. In: ders.: *Kume Kunitake rekishi chosakushū. Nihon bunkashi no kenkyū* Bd. 5. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan: 77–83.
 1985 (1878) Tokumei zenken taishi bei-ō kairan jikki. Tōkyō: Iwanami, 5 Bde.
 2009 *Japan rising: The Iwakura embassy to the USA and Europe 1871–1873*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.

KUNUKI Hirono

- 1988 *Nōgaku ni okeru joseishi: Josei no ennō ni tsuite* (unveröff. M.A.-Arbeit der Geijutsu Daigaku, Tōkyō).

KURASHIGE Nana'e

- 1999 Izumi Motoya-san. Kakuin kyōju ni natta daigakusei no kyōgenshi. *Tōkyō asahi shinbun* (06.10.1999): 3.

KURATA Yoshihiro

- 1980–1987 (Hg.) *Meiji no engei*. 8 Bde. Tōkyō: Kokuritsugekijō chōsayōseibu geinō chōsashitsu.
 1994 (Hg.) *Meiji no nōgaku*. Bd. 1. Tōkyō: Nihon geijutsu bunka shinkōkai.
 1995 (Hg.) *Meiji no nōgaku*. Bd. 2. Tōkyō: Nihon geijutsu bunka shinkōkai.
 1996 (Hg.) *Meiji no nōgaku*. Bd. 3. Tōkyō: Nihon geijutsu bunka shinkōkai.
 1997a (Hg.) *Meiji no nōgaku*. Bd. 4. Tōkyō: Nihon geijutsu bunka shinkōkai.
 1997b Josei no gekikai shinshutsu. *Geinōshi kenkyū* 138 (Juli): 1–14.
 1998 (Hg.) *Taishō no nōgaku*. Tōkyō: Nihon geijutsu bunka shinkōkai.
 1999 *Geinō no bunmei kaika: Meiji kokka to geinō kindai*. Tōkyō: Heibonsha.
 2000 Meiji nōgakukai no hikari to kage. *Nōgaku kenkyū* (Hg. Nogami kinen Hōsei daigaku nōgaku kenkyūjō) 25: 1–20.

KURATA Yoshihiro und FUJINAMI Takayuki

- 1995 (Hg.) *Nihon geinō jinmei jiten*. Tōkyō: Sanseido.

KURIBAYASHI Tei'ichi

- 1940 Nōkai jiyō. *Yōkyōkukai* 51, 2 (Febr.): 62–64.

KYŌKA, Ei'ichi

- 1985 (Hg.) *Fukuzawa Yukichi on Education. Selected Works*. Tōkyō: University of Tōkyō Press.
 1988 (Hg.) *Fukuzawa Yukichi on Japanese Women. Selected Works*. Tōkyō: University of Tōkyō Press.

LEBRA, Takie Sugiyama

- 1984 *Japanese Women: Constraint and Fulfilment*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

LECOMPTE, Margaret und SCHENSUL, Jean

- 1999 *Designing & Conducting Ethnographic Research* (Ethnographer's Toolkit 1). Walnut Creek, Ca.: AltaMira Press.

LECOMPTE, Margaret, SCHENSUL, Jean, WEEKS, Margaret und SINGER, Merrill

- 1999 *Researcher Roles and Research Partnership* (Ethnographer's Toolkit 6). Walnut Creek, Ca.: AltaMira Press.

LEIMS, Thomas

- 1990 *Die Entstehung des Kabuki: Transkulturation Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert*. Leiden: Brill.

LEITER, Samuel

- 1997a (Hg.) *New Kabuki Encyclopaedia: A Revised Edition of Kabuki Jiten*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
 1997b *Japanese Theatre in the World*. New York: Japan Society.
 2002 *A Kabuki Reader: History and Performance*. New York: M. E. Sharpe.
 2007 *Encyclopaedia of Asian Theatre*, 2 Bde. Westport, Conn.: Greenwood Press.

LENZ, Ilse

- 1989 *Die unsichtbare weibliche Seite des japanischen Aufstiegs: Zum Verhältnis von geschlechtlicher Arbeitsteilung und kapitalistischer Entwicklung in Japan*. In: Menzel, Ulrich (Hg.): *Im Schatten des Siegers*. Japan. Bd. 3: Ökonomie und Politik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 227–271.

LENZ, Ilse und MAE, Michiko

- 1997a (Hg.) *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske und Budrich.
 1997b *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne: Einleitung*. In: dies. (Hg.): *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske und Budrich: 7–18.

LUBLIN, Elisabeth Dorn

- 2006 *Wearing the White Ribbon of Reform and the Banner of Civic Duty: Yajima Kajiko and the Japan Woman's Christian Temperance Union in the Meiji Period*. *U.S.-Japan Women's Journal* 30–31: 60–79.

MACKIE, Vera

- 1997 *Creating Socialist Women in Japan: Gender, Labour and Activism, 1900–1937*. Cambridge: Cambridge University Press.
 2003 *Feminism in Modern Japan: Citizenship, Embodiment, and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press.

MAE, Michiko

- 1996 *Die Schmerzen der Modernisierung als Auslöser kultureller Selbstbehauptung. Zur geistigen Auseinandersetzung Japans mit dem „Westen“*. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg.): *Überwindung der*

- 1997 *Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 86–122.
- 1997 Die Frauenbewegungen im japanischen Modernisierungsprozess. In: Lenz, Ilse und Mae, Michiko (Hg.) *Getrennte Welten, gemeinsame Moderne? Geschlechterverhältnisse in Japan*. Opladen: Leske und Budrich: 210–246.
- 2000 Gender Studies in Japan und in der Japanforschung. In: Cottmann, Angelika (Hg.): *Das undisziplinierte Geschlecht. Frauen- und Geschlechterforschung, Einblick und Ausblick*. Opladen: Leske und Budrich: 247–264.
- 2001 Gender Studies. In: Kracht, Klaus und Rüttermann, Markus (Hg.): *Grundriss der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz, 507–534.
- 2004 Nation, Kultur und Gender: Leitkategorien der Moderne im Wechselbezug. In: Becker, Ruth und Kortendiek, Beate (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Reihe Geschlecht und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 620–625.
- 2006 Von der Kulturalität zur Transkulturalität. Ein Paradigmenwechsel in der Genderforschung und das japanische Partizipationsgesetz. *Zeitschrift für Frauenforschung & Geschlechterstudien* 24, 1: 69–79.
- 2008 Der schwierige Weg zu einer Partizipationsgesellschaft in Japan. In: OAG Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Tōkyō (Hg.): *OAG Notizen* (Apr.): 26–42.

MAIHOFER, Andrea

- 1995 *Geschlecht als Existenzweise*. Frankfurt a. M.: Helmer.

MAINICHI SHINBUN

- 2004 *Kuni no jūyō mukei bunkazai hojisha. Fujisawa no Tomiyama Noriko-sanra 22nin hatsu nintei*. (11.08.2004, Abendausgabe): 9.
- 2004 *Nōgakkai josei e no tobirahiraku. „Otoko dake no sekai“ henjō?* (21.09.2004, Abendausgabe): 7.

MARRA, Michele

- 1993 *Representations of Power: The Literary Politics of Medieval Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- 1999 *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- 2001 (Hg.) *A History of Modern Japanese Aesthetics: A Reader*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

MARUOKA Daiji

- 1966 *Nō: Kanshō no tame ni*. Ōsaka: Hoikusha.
- 1969 *Nō*. Ōsaka: Hoikusha.

MARUOKA Keiji

- 1995 Izumi-ryū sōke, Izumi Motohide kyūsei. *Nōgaku Times* 512 (Aug.): 1.
- 2004a (Hg.) *Nihon nōgakkai zōin. Josei-nōgakushi, hatsunintei. Nōgaku Times* 630 (Okt.): 1.

- 2004b (Hg.) Onna ni yoru onna no tame no onna no nō. *Nōgaku Times* 633 (Dez.): 1.
 2004c Nihon nōgakkai zōin. *Nōgaku Times* 630 (Sept.): 1.
 2004d Jidai no naka no nō kyōgen – Jūnigatsu no nō kyōgen. *Nōgaku Times* 623 (Febr.): 4.
 2007a (Hg.) Nōgaku taidan 498kai. Gakuseijidai ni miserarete. Tomiyama Noriko, Okuyama Keiko. *Nōgaku Times* 663 (Juni): 2–3.
 2007b (Hg.) Nihon nōgakkai kai'in zōin to kōrōsha hyōshō. *Nōgaku Times* 668 (Nov.): 1.
 2010 (Hg.) Fuhō. *Nōgaku Times* 697 (Apr.): 1.

MATSUMOTO Kamematsu

- 1941 *Nō kara kabuki e*. Tōkyō: Yōkyōkukai hakkōsho.

MATSUMOTO Shinko

- 1974 *Meiji zenki engekironshi*. Tōkyō: Engeki shuppansha.
 1980 *Meiji engekironshi*. Tōkyō: Engeki shuppansha.
 1989 Three Codes of the Meiji Theatre. *Maske und Kothurn* 2–3: 55–64.

MEIJI BUNKA KENKYŪKAI

- 1992 (Hg.) *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō: Nihon hyōronsha.

MEZUR, Katherine

- 1998 *The Kabuki Onnagata: A Feminist Analysis of the Onnagata Fiction of Female-Likeness*. Ph.D., Diss. University of Hawai'i.
 2000 Undressing the *Onnagata*: Kabuki's Female Role Specialists and the Art of Costuming. In: Scholz-Cionca, Stanca und Leiter, Samuel (Hg.): *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill, 193–211.
 2005 *Beautiful Boys/Outlaw Bodies: Devising Kabuki Female-Likeness*. New York: Palgrave Macmillan.

MINAGUCHI Biyō

- 1909 Onnagata to joyū. *Engei gahō* (Okt.): 76–80.

MISHIMA, Ken'ichi

- 1996 Die Schmerzen der Modernisierung als Auslöser kultureller Selbstbehauptung. Zur geistigen Auseinandersetzung Japans mit dem „Westen“. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hg.): *Überwindung der Moderne? Japan am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 86–122.

MIURA Hiroko

- 2005 Shodai Umewaka Minoru to kindai nōgaku – Jidai o koeta nōyakusha. In: Scholz-Cionca, Stanca (Hg.): *Studien zum Nō der Meiji-Zeit. Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 177–178: 197–205.

MIYANISHI Naoko

- 2002 *Joryū-nō no kenkyū*. Unveröffentlichte M.A.-Arbeit der Nihon daigaku, Tōkyō.
- 2006a *Josei no nōgaku: Sono rekishi to hakken*. Dissertation der Nihon daigaku, Tōkyō.
- 2006b *Nōgaku to josei – kōan. Nōgaku ni okeru josei no yakuwari*. Tōkyō: Hinoki shoten.

MIZUNO Yūko

- 2003 *Edo, Tōkyō musume gidayū no rekishi*. Tōkyō: Heibonsha.

MÖHRMANN, Renate

- 1989 *Die Schauspielerin. Zur Geschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a. M.: Insel.

MORI Arinori

- 1992 (1874)a Saishōron no ichi. Meiroku zasshi 8 (Mai). *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō, Nihon hyōronsha: 93–94.
- 1992 (1874)b Saishōron no ni. Meiroku zasshi 11 (Juni). *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō, Nihon hyōronsha: 110–111.
- 1992 (1874)c Saishōron no san. Meiroku zasshi 15 (Aug.). *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō, Nihon hyōronsha: 127–128.
- 1992 (1874)d Saishōron no yon. Meiroku zasshi 20 (Nov.). *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō, Nihon hyōronsha: 153.
- 1992 (1874)e Saishōron no go. Meiroku zasshi 27 (Febr.). *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō, Nihon hyōronsha: 184–185.

MORI Hideo

- 2003 2003nen no shingo. Kyōgen Izumi-ryū no nijusse sōke keishō meguri naifun. In: Gendai yōgo no kiso chishiki henshūbu (Hg.): *Gendai yōgo no kiso chishiki*. Tōkyō: Jiyū kokuminsha: 1148.

MŌRI, Mitsuya

- 2000 Thinking and Feeling: Characteristics of Intercultural Theatre. In: Scholz-Cionca, Stanca und Leiter, Samuel (Hg.): *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill, 357–366.

MORI Ōgai

- 1953 (1889) Engeki kairyō ronsha no henken ni odoroku. In: *Ōgai zenshū chosaku hen* 16. Tōkyō: Iwanami shoten.

MORINAGA Maki

- 1999 Osanai Kaoru to shirōtoshugi: Hiden no jissenkei ni taisuru hitei, muka, dakyō. In: Nishimura Keiko (Hg.): *Nihon kinsei kokka no shosō*. Tōkyō: Tōyōdō shuppan, 271–297.
- 2002 The Gender of the Onnagata as the Imitating Imitated: Its Historicity, Performativity, and Involvement in the Circulation of Femininity. *Positions: East Asia Cultures Critique* 10, 2: 245–284.

MORISUE Yoshiaki

1971 *Chūsei geinōshi ronkō*. Tōkyō: Tōyōdō shuppan.

MORITA Toshirō

1995 Onna no teki wa. In: ders. et al.: *Nō o mau onnatachi*. Tōkyō: Shinjinbutsu oraisha, 125.

MORITA Toshirō et al.

1995 *Nō o mau onnatachi*. Tōkyō: Shinjinbutsu oraisha.

2006 *Hana – Adachi Reiko shashinshū*. Tōkyō: Bī'ingu netto puresu.

MULVEY, Laura

1975 Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16, 3: 6–18.

MURAKAMI Shizuka

2006 Nigatsu no nō kyōgen. *Nōgaku Times* 649 (Apr.): 3.

MURAKAMI Tatau

2010 Attōteki na kyōgen „Buaku“ – Nigatsu no nō kyōgen. *Nōgaku Times* 697 (Apr.): 2–3.

NAITŌ Meisetsu et al.

1912 Nōgaku hōdankai kiji (2). *Nōgaku* 10, 2: 55–64.

1914 Onnagata yōron. *Engei gahō* 10: 100–103.

NAKAJIMA Kyōko

2002 Izumi-ryū nijūse sōkei Izumi Motoya no ane toshite, josei-kyōgenshi toshite. Tadaima nishin rokkagetsu. Yoteijitsu wa uchiiri no hi desu. *Fujin kōron* 1114 (Sept.): 134–137.

NAKAMURA Masanao

1992 (1875) Zenryō naru haha o tsukuru setsu. Meiroku zasshi 33 (März). In: *Meiji bunka zenshū* 19 (zasshi hen). Tōkyō, Nihon hyōronsha: 212–213.

NAKAYAMA Chiyo

1987 *Nihon fujin yōsōshi*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

NEARMAN, Mark

1984 Behind the mask of Nō. In: Teele, Rebecca (Hg.): *Nō/Kyōgen Masks and Performance*. *Mime Journal*, 20–64.

NEUSS, Margret

1971a Die Seitōsha. Der Ausgangspunkt der japanischen Frauenbewegung in seinen zeitgenössischen und sozialen Bedingungen. Teil I. *Oriens Extremus* 18, 1: 1–66.

1971b Die Seitōsha. Der Ausgangspunkt der japanischen Frauenbewegung in seinen zeitgenössischen und sozialen Bedingungen. Teil II. *Oriens Extremus* 18, 2: 137–216.

NIHON BUNGAKU KYŌKAI SHIN FEMINIZUMU HIHYŌ NO KAI

1998 (Hg.) „*Seitō*“ o yomu. Tōkyō: Gakugei shoin.

NIHON DAIJITEN KANKŌKAI

1972–1976 (Hg.) *Nihon kokugo daijiten*. Tōkyō: Shōgakkan. 20 Bde.

NIHON GEIJUTSU BUNKA SHINKŌKAI

1997 (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 170 (Okt.).

1999a (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 186 (Febr.).

1999b (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 194 (Okt.).

2007 (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 283 (März).

2008 (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 294 (Febr.).

2009 (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 306 (Febr.).

2010 (Hg.) *Kokuritsu nōgakudō* 318 (Febr.).

NIHON KOKUGO DAIJITEN DAINIHAN HENSHŪ I'INKAI

2000–2002 (Hg.) *Nihon kokugo daijiten*, 13 Bde. Tōkyō: Shōgakkan.

NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN HENSHŪ I'INKAI

1983–1985 (Hg.) *Nihon koten bungaku daijiten*, 6 Bde. Tōkyō: Iwanami.

NISHI Tetsuo

2010 Nishi Tetsuo no „kikigaki“ kindai nōgaku shishi kan no yonjūgo. Yamashina Yaji-shi ga kataru, josei-nōgakushi no kiseki. *Kokuritsu Nōgakudō* 318 (Febr.): 15–20.

NISHINO Haruo

1992 Ikenouchi Nobuyoshi – Nōgaku shinkō no shōgai. In: Nankai hōsō sanpāku bijutsukan (Hg.): *Nōgaku e no gyōseki o tataeru – Ikenouchi Nobuyoshi ten*. Matsuyama: Nankai hōsō sanpāku bijutsukan: 3–17.

1998 (Hg.) Yōkyoku hyakuban. *Shin nihon koten bungaku taikai*, Bd. 57. Tōkyō: Iwanami shoten.

2004 Shinsaku-nō no hyakunen (1) 1904–2004. *Nōgaku kenkyū* 29: 142–112.

2005 Shinsaku-nō no hyakunen (2). *Nōgaku kenkyū* 30: 248–215.

NISHINO Haruo und HATA Hisashi

1999 (Hg.) *Nō kyōgen jiten*. 2. Auflage. Tōkyō: Heibonsha.

2006 (Hg.) *Nō kyōgen jiten*. 3. Auflage. Tōkyō: Heibonsha.

NISHIYAMA Matsunosuke

1982a *Iemoto no kenkyū*. *Nishiyama Matsunosuke choshakushū*, Bd. 1. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

1982b *Iemoto-sei no tenkai*. *Nishiyama Matsunosuke choshakushū*, Bd. 2. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

1997 *Edo Culture. Daily Life and Diversions in Urban Japan, 1600–1868*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

NOGAMI Toyō'ichirō

1930 *Nō – Kenkyū to hakken*. Tōkyō: Iwanami shoten.

NOJIMA Jūsaburō

2002 (Hg.) *Kabuki jinmei jiten*. Tōkyō: Nichigai Associates.

NOLTE, Sharon und HASTINGS, Sally

1991 The Meiji State's Policy towards Women, 1880–1910. In: Bernstein, Gail Lee (Hg.): *Recreating Japanese Women, 1600–1945*. Berkeley: University of California Press, 151–174.

NOMURA Mansai

1999 *Mansai de gozaru*. Tōkyō: Asahi bunkō.

2002 *Kyōgen saibōgu*. Tōkyō: Nihon keizai shinbunsha.

NOMURA Mansaku

1984 *Tarōkaja o ikiru*. Tōkyō: Hakusuisha.

NOMURA Matasaburō

2005 Onna kyōgen. *DEN* 32 (Jan.–März): 30–32.

NONOMURA Kaizō

1960a Nō no kawari-gusa. Tsuji-nō, Teriha-nō, Azuma-nō no koto 1. *Kanze* (Okt.): 6–9.

1960b Nō no kawari-gusa. Tsuji-nō, Teriha-nō, Azuma-nō no koto 2. *Kanze* (Nov.): 2–5.

1960c Nō no kawari-gusa. Tsuji-nō, Teriha-nō, Azuma-nō no koto 3. *Kanze* (Dez.): 10–11.

1967 *Nō no kokon*. Tōkyō: Mokujisha.

NORIZUKI Toshihiko

1992 O-kyōgenshi to iu Edo no joyū. *Geinō* 9 (*Tokushū: Kabukishi no naka no onnatachi*): 10–16.

NOSE Asaji

1938 *Nōgaku genryūkō*. Tōkyō: Iwanami shoten.

NOY, Kinneret

1997 „Stage,“ „Actor,“ and Dramatic Representation: A Comparative Study of Theatrical Agents in Noh and Classical Greek Theatre. Ph.D., Diss. University of Pittsburgh.

ODA Sachiko

2006 Ekkyō suru nō. – Toriā daigaku ni okeru nō no kokusai shinpōjumu. *Kanze* (Juni): 76–77.

2008 (Geilhorn, Barbara übers.) Features of Modern Nō: Staging Shinsaku-nō. In: Scholz-Cionca, Stanca und Balme, Christopher (Hg.): *Nō Theatre Transversal. Crossing Borders Between Genres, Cultures and Identities*. München: Iudicium.

2009 Innere Wandlungen des klassischen Theaters zum Shinsaku-Nō. In: Hirata, Ei'ichirō (Hg.): *Theater in Japan*. Berlin: Theater der Zeit, 136–146.

- 2010 Yakusha no kongen ni tatsu. Uzawa Hisa to „onna no jiutai“. In: Uzawa Hisa no kai (Hg.): *Dai'ikkai kenkyū kōen. Josei jiutai ni yoru.* 4–5.

OGASAWARA Kyōko

- 1992a *Toshi to gekijō.* Tōkyō: Heibonsha.
 1992b Shoki kabuki no onna: Onna o enjinakatta „onna“tachi. *Geinō* 9 (Tokushū: Kabukishi no naka no onnatachi): 10–30.

OKAMOTO Akira

- 2006 Nō no arata na kanōsei. Atsuku giron. *Asahi shibun* (28.04.2006): 8.

OKIMOTO Yukiko

- 2006 *Imayō no jidai: Hen'yō suru kyūtei geinō.* Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.

ŌKŌCHI Mineko

- 1911 Hōshō-ō no keikoburi. *Nōgaku* 9, 6: 32–36.

OKUYAMA Keiko

- 1979 Nō to josei enja. In: Ningen bunka kenkyūka (Hg.): *Josei to bunka: Shakai, bōsei, rekishi.* Tōkyō: Hakuba shuppan, 311–331.

OMOTE Akira

- 1957 Utaikō. Sono hattatsushi o chūshin ni. *Bungaku* 25, 9: 74–86.
 1976a Nōgaku to Budō 1. *Gekkan budō* 110 (Jan.): 24–28.
 1976b Nōgaku to Budō 2. *Gekkan budō* 111 (Febr.): 24–29.
 1976c Nōgaku to Budō 3. *Gekkan budō* 112 (März): 24–28.
 1976d Nōgaku to Budō 4. *Gekkan budō* 113 (Apr.): 34–38.
 1976e Nōgaku to Budō 5. *Gekkan budō* 114 (Mai): 22–27.
 1976f Nōgaku to Budō 6. *Gekkan budō* 115 (Juni): 36–40.
 1976g Nōgaku to Budō 7. *Gekkan budō* 116 (Juli): 36–40.
 1994 *Kita-ryū no seiritsu to tenkai.* Tōkyō: Heibonsha.
 2001a Kanze-ryū-shi sankyū (sono nijūsan) – Kanze-ryū Yamashinaeki no koto (jō). *Kanze* (Jan.): 50–54.
 2001b Kanze-ryū-shi sankyū (sono nijūyon) – Kanze-ryū Yamashinaeki no koto (ge). *Kanze* (Apr.): 30–35.

OMOTE Akira und AMANO Fumio

- 1987 Nō no rekishi. *Iwanami kōza: Nō kyōgen*, Bd. 1. Tōkyō: Iwanami.

OMOTE Akira und KATŌ Shū'ichi

- 1974 (Hg.) Zeami, Zenchiku. *Nihon shisō taikēi*, Bd. 24. Tōkyō: Iwanami.

OMOTE Akira und TAKEMOTO Mikio

- 1988 Nōgaku no densho to geiron. *Iwanami kōza: Nō kyōgen*, Bd. 2. Tōkyō: Iwanami.

O'NEILL, Patrick G.

- 1958 *Early Nō Drama. Its Background, Character and Development 1300–1450.* London: Lund Humphries.

- 1958/59 The Special Kasuga Wakamiya Festival of 1349. *Monumenta Nipponica* 14, 3–4: 162–182.

ORIGUCHI Shinobu

- 1955 Okina no hassei. *Origuchi Shinobu zenshū*, Bd. 2. Tōkyō: Chūō kōronsha.

ORTNER, Sherry

- 1974 Is Female to Male as Nature is to Culture? In: Rosaldo, Michelle Zimbalist und Lamphere, Loise (Hg.): *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 67–87.
- 1996 So, Is Female to Male as Nature Is to Culture? In: dies.: *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press, 173–180.

ORTOLANI, Benito

- 1962 Okuni Kabuki und Onna Kabuki. *Monumenta Nipponica* 17, 1–4: 161–213.
- 1990 *The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*. Leiden: Brill.

OSANAI Kaoru

- 1914 Onnagata ni tsuite. *Engei gahō* 10: 82–88.

ŌSAWA Mari

- 2002 (Hg.) *21 seiki no josei seisaku to danjo kyōdō sankaku shakai kihonhō*. Tōkyō: Gyōsei.

OSHIKIRI, Hōko

- 2005 Über das unveränderliche Alte im Neuen. Hōshō Kurōs Ideen zur Nō-Kunst und die Wiederbelebung des Nō in der Meiji-Zeit. In: Scholz-Cionca (Hg.): *Studien zum Nō der Meiji-Zeit. Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 177–178: 207–223.

ŌSHIMA Masanobu, KANEKO Kyō'ichi und ŌSHIMA Kinu'e

- 2008 Ōshima Masami no nokoshita mono mieru mono, mienai mono. *DEN* 44 (März-Mai): 10–19.

ŌTA Rin'ichirō

- 1989 *Nihon fukuseishi* 2. Tōkyō: Bunka shuppanyoku.

ŌZASA Yoshio

- 1985 *Nihon gendai engekishi: Meiji, Taishō hen*, 6 Bde. Tōkyō: Hakusuisha.

PANTZER, Peter

- 2002 (Hg.) *Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873*. München: Iudicium.

- 2005 „Japanischer Theaterhimmel über Europas Bühnen“ – Kawakami Otojiro, Sada Yakko und ihre Truppe auf Tournee durch Mittel- und Osteuropa 1901/02. München: Iudicium.

PATESSIO, Mara

- 2004 Women's Participation in the Popular Rights Movement (Jiyū Min-ken Undō) during the Early Meiji Period. *U.S.-Japan Women's Journal* 27: 3–26.
- 2006 The Creation of Public Spaces by Women in the Early Meiji Period and the Tōkyō Fujin Kyōfūkai. *International Journal of Asian Studies* 3, 2: 155–182.

PAULY, Ulrich

- 2008 Die Nonne im Ring. Eine kurze Geschichte des Frauen-Sumō. In: OAG Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Tōkyō (Hg.): *OAG Notizen* (Apr.): 10–25.

PEREZ, Louis

- 1997 Revision of the Unequal Treaties and Abolition of Extraterritoriality. In: Hardacre, Helen und Kern, Adam (Hg.): *New Directions in the Study of Meiji Japan*. Leiden: Brill, 320–334.

PERSONAL NARRATIVES GROUP

- 1989 (Hg.) *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*. Bloomington: Indiana University Press.

POWELL, Brian

- 1975 Matsui Sumako: Actress and Woman. In: Beasley, William (Hg.): *Modern Japan: Aspects of History, Literature and Society*. London: Allen & Unwin, 135–146.
- 2002 *Japan's Modern Theatre. A Century of Continuity and Change*. London: Japan Library.

RAFIN Kurisutina

- 2007 Kitabei kōen o oete. *Kanze* (Juni): 60–62.

RANKA Dōjin

- 1909 Joryū yōkyoku ni tsuite Ban Katsuen-shi ni kotau. *Kokufū* 33 (Aug.): 7–8.

RATH, Eric Clemence

- 1998 *Actors of Influence: Discourse and Institutional Growth in the History of Noh Theatre*. University of Michigan. Ph.D., Diss. University of Michigan.
- 2000 From Representation to Apotheosis: No's Modern Myth of Okina. *Asian Theatre Journal* 17, 2: 253–268.
- 2001 Challenging the Old Men: A Brief History of Women in Noh Theatre. In: *Performing Japanese Women. Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 23: 97–111.

- 2004 *The Ethos of Noh: Actors and their Art*. Cambridge/Mass., London: Harvard University Asia Centre.
- 2007 Nō. In: Leiter, Samuel (Hg.): *Encyclopaedia of Asian Theatre*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1: 465–469.
- RAZ, Jacob
- 1983 *Audience and Actors. A Study of their Interaction in the Japanese Traditional Theatre*. Leiden: Brill.
- REHBEIN, Boike
- 2006 *Die Soziologie Pierre Bourdieus*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- RICHIE, Donald
- 2005 *A Hundred Years of Japanese Film. A Concise History with a Selective Guide to DVD's and Videos*. Tōkyō: Kodansha.
- RIMER, Thomas und YAMAZAKI, Masakazu
- 1984 (Hg.) *On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- ROBERTSON, Jennifer
- 1989 Gender-Bending in Paradise: Doing „Female“ and „Male“ in Japan. In: *Gender* 5: 50–69.
- 1991 The Shingaku Woman: Straight from the Heart. In: Bernstein, Gail Lee (Hg.): *Recreating Japanese Women, 1600–1945*. Berkeley: University of California Press, 88–107.
- 1992a The „Magic If“: Conflicting Performances of Gender in the Takarazuka Revue of Japan. In: Senelick, Laurence (Hg.): *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Hanover: University Press of New England, 46–67.
- 1992b The Politics of Androgyny in Japan: Sexuality and Subversion in the Theatre and Beyond. In: *American Ethnologist* 19, 3: 419–442.
- 1998 *Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.
- RODD, Laurel Rasplica
- 1991 Yosano Akiko and the Taishō Debate Over the „New Woman“. In: Bernstein, Gail Lee (Hg.): *Recreating Japanese Women, 1600–1945*. Berkeley: University of California Press, 175–198.
- RODEN, Donald
- 1990 Taishō Culture and the Problem of Gender Ambivalence. In: Rimer, Thomas (Hg.): *Culture and Identity: Japanese Intellectuals During the Interwar Years*. Princeton: Princeton University Press, 37–55.
- RÖTTGER, Kati
- 2005 Zwischen Repräsentation und Performanz: *Gender in Theater und Theaterwissenschaft*. In: Bußmann, Hadumod und Hof, Renate (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart: Kröner, 520–556.

ROKU Noya

1910 Katei ni fukyū seshimeyo. *Nōgaku gahō* 2, 3: 28–29.

RUCH, Barbara

1990 The Other Side of Culture in Medieval Japan. In: Yamamura, Kozo (Hg.): *The Cambridge History of Japan*. Cambridge: Cambridge University Press, 3: 500–543.

SAIONJI Kinmochi

1895 Saionji monbu no kyōiku iken. *Kyōiku jiron* 365 (05.06.1895): 28.

SAITŌ Yoshinosuke

1909a (Hg.) Tōkyō nōgakukai. *Nōgaku gahō* 1, 1: 42–44.

1909b (Hg.) Tōkyō nōgakukai. *Nōgaku gahō* 1, 2: 39–41.

SAKAMOTO Setchō

1919a Pon-jō no Hagoromo o mite (jō). *Tōkyō asahi shinbun* (26.12.1919): 7.

1919b Pon-jō no Hagoromo o mite (ge). *Tōkyō asahi shinbun* (27.12.1919): 7.

1936 Nōgakukai jiji. *Nōgaku* 3, 4 (Mai): 2–6.

1937a „Jidai“ no teiton. Ijippari no fujin-nō. *Tōkyō asahi shinbun* (13.06.1937, Abendausgabe): 5.

1937b O-nō no kanmon. Tadashii gei wa tōtoi. *Tōkyō asahi shinbun* (17.06.1937, Abendausgabe): 5.

SAKAMOTO Setchō et al.

1912 Nōgaku hōdankai. *Nōgaku*, 10, 1: 138–144.

SAKATA Shōji

2000 *Yokoyama Somabito no saigetsu: Kindai nōgaku kenkyū no sendatsu*. Akashi: Sakatatai.

SALZ, Jonah

2007 Kyōgen. In: Leiter, Samuel (Hg.): *Encyclopaedia of Asian Theatre*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1: 460–464.

SASAKI Naoë

2005 Za Charenji. Tsumura Satoko. „Josei da kara“ o koete. Jibunrashii hyōgen o. Tsumura Satoko-san. Kanze-ryū shitekata. *DEN* 32 (Jan.–März): 26–28.

2006 Za Charenji. Hattanda Tomoko. „Nōkan no oto ni miserarete“. Hattanda Tomoko-san. Fuekata Issō-ryū. *DEN* 38 (Juli–Sept.): 26–28.

SATŌ Yoshihiko

1956a (Hg.) Ishoku aru moyōshi. Hatsu no Hōshō-ryū fujin-nō. Jūnigatsu jūrokunichi joryū sōshutsuen de. *Hōshō* (Nov.): 24.

1956b (Hg.) Fujin to nōgaku no mondai (zadankai) – Dai’ikkai Hōshō-ryū fujin-nō shūshin ni. *Hōshō* (Dez.): 34–39.

SCHAD-SEIFERT, Annette

- 1999 *Sozialwissenschaftliches Denken in der japanischen Aufklärung. Positionen zur „modernen bürgerlichen Gesellschaft“ bei Fukuzawa Yukichi (Mitteldeutsche Studien zu Ostasien 2).* Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

SCHAMONI, Wolfgang

- 2000 The Rise of „Literature“ in Early Meiji: Lucky Genres and Unlucky Ones. In: Hijiya-Kirshner, Irmela (Hg.): *Canon and Identity. Japanese Modernization Reconsidered: Trans-Cultural Perspectives.* München: Iudicium, 37–60.

SCHENSUL, Stephen, SCHENSUL, Jean und LECOMPTE, Margaret

- 1999 *Essential Ethnographic Methods: Observations, Interviews, and Questionnaires (Ethnographer's Toolkit 2).* Walnut Creek, Ca.: AltaMira Press.

SCHOLZ-CIONCA, Stanca

- 1993a Weiber im Zorn. Zum Frauenbild im klassischen japanischen Lustspiel. In: Schneider, Theodor (Hg.): *Theologie zwischen Zeiten und Kontinenten. Festschrift für Elisabeth Gössmann.* Freiburg: Herder, 414–430.
- 1993b Die hartnäckige Form: Probleme der Aufführung von Nō und Kyōgen. In: Werner Schaumann (Hg.): *Referate des 3. Japanologentages der OAG in Tōkyō.* München: Iudicium, 133–142.
- 1994 Ist das Kyōgen noch zum Lachen? – Probleme des Komischen im Waranbegusa des Ōkura Toraaki.“ *Asiatische Studien* 48, 1: 63–74.
- 1998 *Entstehung und Morphologie des klassischen Kyōgen im 17. Jahrhundert. Vom mittelalterlichen Theater der Außenseiter zum Kammerspiel des Shōgunats.* München: Iudicium.
- 2000 „Halte den Fächer wie ein Schwert“: zur Entwicklung der Körpersprache im japanischen Nō-Theater. In: Fischer-Lichte, Erika und Fleig, Anne (Hg.): *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel.* Tübingen: Attempto, 131–147.
- 2002 Stimmspiele im japanischen Kyōgen-Theater. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne. Synergien im szenischen Spiel. Forum Modernes Theater.* Tübingen: Narr, 451–461.
- 2003 Nō. In: Betz, Hans Dieter, Browning, Don, Janowski, Bernd und Jüngel, Eberhard (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft.* Tübingen: Mohr Siebeck, 6: 347–348.
- 2004 Nō – Eine Einleitung. In: Dembski, Ulrike und Steiner, Alexandra (Hg.): *Nō Theater. Kostüme und Masken.* Wien: Verlag Christian Brandstätter, 16–39.
- 2005a Inszenierungen fremder Komik und die Identität des modernen Kyōgen. In: Bayerdörfer, Hans-Peter und Scholz-Cionca, Stanca (Hg.): *Befremdendes Lachen. Komik auf der heutigen Bühne im japanisch-deutschen Vergleich.* München: Iudicium Verlag, 115–131.

- 2005b (Hg.) Studien zum Nō der Meiji-Zeit. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 177–178: 179–278.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca und BALME, Christopher
 2008 (Hg.): *Nō Theatre Transversal. Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities*. München: Iudicium.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca und LEITER, Samuel
 2000 (Hg.) *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca und ODA, Sachiko
 2006 (Hg.) Drei zeitgenössische Nō. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 179–180: 209–253.
- SCHOLZ-CIONCA, Stanca und OSHIKIRI, Hōko
 2004 Der Adler und die Chrysantheme: Nō-Spiele zum Russisch-Japanischen Krieg. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 175–176: 23–58.
- SCOTT, Joan
 1988 Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: dies.: *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 28–50.
- SEIKEI
 1919 Kashi ni yotta Shōjō to yukata-gake no hakuryū – Beikoku Nyūyōku ni okeru Pon-jō no ennō. *Nōgaku* 17, 4: 34–40.
- SEKIHARA Miwako
 2002 Kyōgen no „waza“ to „kokoro“ o ima no jidai ni. – Kyōgen-shi Izumi Junko-san. In: *Yū* 19, 4: 98–99.
- SENELICK, Laurence
 1992 (Hg.) *Gender in Performance. The Presentation of Difference in the Performing Arts*. Hanover: University Press of New England.
- SHIMAZAKI Minoru und SHIMAZAKI Miyoko
 2004 *Nōgaku shakai no kōzo?* (Shimazaki Minoru Miyoko chosakushū, Bd. 10). Tōkyō: Reibun shuppan.
- SHINOTŌ Yuri
 2002 „Joseihatsu“ no michi o erande: Enjiru koto koso, motte umareta unmei. Kyōgenshi Izumi Junko. *Fujin kōron* 1053 (Febr.): 38–39.
- SHIRANE, Haruo
 2002 Constructing „Japanese Literature“. Global and Ethnic Nationalism. In: Marra, Michele (Hg.): *Japanese Hermeneutics. Current Debates on Aesthetics and Interpretation*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 165–175.

SHIRANE Haruo und SUZUKI Tomi

- 1999 *Sōzō saretā koten: Kanon kisei, kokumi kokka, Nihon bungaku*. Tōkyō: Shin'yōsha.

SHIRASAKA Yasuyuki

- 2007 Kitabei kōen ni dōkō shite. *Kanze* (Juni): 61.

SHIVELY, Donald

- 2002 *Bakufu Versus Kabuki*. In: Leiter, Samuel (Hg.): *A Kabuki Reader: History and Performance*. New York: M. E. Sharpe, 33–59.

SIEVERS, Sharon

- 1983 *Flowers in Salt: The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan*. Stanford: Stanford University Press.

SILVERBERG, Miriam

- 1998 The Café Waitress Serving Modern Japan. In: Vlastos, Stephen (Hg.): *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley: University of California Press, 208–225.

SMITH, Robert

- 1992 Transmitting Tradition by the Rules: An Anthropological Interpretation of the Iemoto System. *Fenway Court*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum, 37–45.

STALLYBRASS, Peter

- 1992 Transvestism and the „Body Beneath“. In: Zimmerman, Susan (Hg.): *Erotic Politics: Desire on the Renaissance Stage*. London: Routledge.

STEIN, Michael

- 1997 *Japans Kurtisanen. Eine Kulturgeschichte der japanischen Meisterinnen der Unterhaltungskunst und Erotik aus zwölf Jahrhunderten*. München: Iudicium.

SUEMATSU Kenchō

- 1988 (1886) *Engeki kairyō ensetsu*. In: Kurata Yoshihiro (Hg.): *Geinō. Nihon Kindai Shisō Taikēi* 18. Tōkyō: Iwanami shoten: 35–62.

SUGIMOTO Sonoko

- 2000 *Nō no onnatachi*. Tōkyō: Bungei shunjū.

SUZUKI Sadami

- 1998 *Nihon no bungaku gainen*. Tōkyō: Sakuinsha.

SWARTZ, David

- 1997 *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: University of Chicago Press.

TACHI Kaoru

- 1984 Ryōsai kenbo. In: Joseigaku kenkyūkai (Hg.): *Onna no imeiji*, 1: 184–209 (Kōza joseigaku 1, 4 Bde.). Tōkyō: Keisō shobō.

TADA Tomio et al.

- 2005 (Hg.) Hyōshi wa kataru. Tomita Masako. „Mizu no yō na sonzai“. *DEN* 34 (Juli–Sept.): 54–55.

TAHATA Satoshi

- 2007 „Onna no nō“ ryūhagoe kangaeru. – Kokuritsu nōgakudō de nengano teiki-kōen. *Yomiuri shibun* 05.03.2007: 15.

TAKAHASHI, Yū'ichirō

- 2002 *Kabuki* Goes Official: The 1878 Opening of the Shintomi-za. In: Leiter, Samuel (Hg.): *A Kabuki Reader: History and Performance*. New York: M. E. Sharpe, 123–151.

TAKANO Toshio

- 2005 *Yūjo kabuki*. Tōkyō: Kawade shobō shinsha.

TAKASHIMA Yūsaburō

- 1989 *Nihon Joyūshi*. Tōkyō: Senryū shinbunsha.

TAKEMOTO Hirokazu

- 1995 Kume Kunitake to nōgaku fukkō. In: Nishikawa Nagao und Matsu-miya Hideharu (Hg.): *Bakumatsu Meiji no kokumin keisei to bunka hen'yō*. Tōkyō: Shin'yōsha, 487–510.

TAKEMOTO Mikio

- 1994 Nōgaku kenkyū no kaiko to tenbō (1985 nen ikō). In: *Kokubungaku: Kaishō to kansō. Tokushū: Nō – Sono bi to sakushatachi*. 59, 11: 167–173.

TAKEMOTO Sokyō und KATŌ Masaki

- 1990 *Hikiatari onna-gidayū ichidai*. Tōkyō: Sōshisha.

TAKI Kōji

- 1988 *Tennō no shōzō* (Iwanami shinsho 30). Tōkyō: Iwanami shoten.

TAMBA, Akira

- 1981 *The Musical Structure of Nō*. Tōkyō: Tokai University Press.

TANAKA Katsuo

- 1951 Nōgaku kyōgengeki ni okeru onnagata geijutsu. *Shizuoka daigaku kyōiku gakubu kenkyū hōkoku* 2: 30–46.

TEELE, Rebecca

- 1984a (Hg.) *Nō/Kyōgen Masks and Performance. Mime Journal*.
 1984b Recollections and Thoughts on Nō. An Interview with Kongō Iwao, Head of the Kongō School of Nō. In: dies. (Hg.): *Nō/Kyōgen Masks and Performance. Mime Journal*, 74–92.

- 1984c The Kyōgen Actor and His Relationship with the Mask. An Interview with Shigeyama Sengorō. In: dies. (Hg.): *Nō/Kyōgen Masks and Performance. Mime Journal*, 156–170.
- 2001 Le donne nel nō oggi. *Teatro e Storia* 23: 151–164.
- TEELE, Roy, TEELE, Nicholas und TEELE, Rebecca
 1993 (übers.) *Ono no Komachi: Poems, Stories, Nō Plays*. New York: Garland Publishing.
- TERADA Ryō'ichi
 2009 Kita-ryū Ōshimake, fuinrando suēden kōen. – Nihon fuinrando kokkō juritsu kyūjū shūnen kinen ajia bunka geijutsusai ni sankā. *Nōgaku Times* 690 (Sept.): 6.
- TERASAKI, Etsuko
 2002 *Figures of Desire: Wordplay, Spirit Possession, Fantasy, Madness, and Mourning in Japanese Noh Plays*. Ann Arbor: Centre for Japanese Studies, the University of Michigan.
- THORNBURY, Barbara
 2000 The View from Japan: The Traditional Performing Arts as Cultural Ambassadors Abroad. In: Scholz-Cionca, Stanca und Leiter, Samuel (Hg.): *Japanese Theatre and the International Stage*. Leiden: Brill.
- TIERNEY, Roderic Kenji
 2002 *Wrestling with Tradition: Sumo, National Identity and Trans/National Popular Culture*. Ph.D., Diss. University of California.
- TOITA Yasuji
 1980 *Monogatari kindai nihon joyū shi*. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- TŌKYŌ SHINBUN
 2006 Izumi Motoya, Junko no chōjo: Itoko sansai ga sorotte. „Utsubōzaru“ de hatsubutai. (18.02.2006, Abendausgabe): 6.
- TOMIDA, Hiroko und DANIELS, Gordon
 2005 (Hg.) *Japanese Women: Emerging from Subservience, 1868–1945*. Folkestone: Global Oriental.
- TOMIYAMA Noriko
 2005 Ukifune. *Konparu geppō* (Febr.): 9.
- TOMIZAWA Yoshihide
 1998a Joryū kyōkai hassoku. *Tōkyō shinbun* (08.08.1998, Abendausgabe): 8.
 1998b Josei kyōgenshi debyū – jūnen. Izumi Junko, Miyake Tōkurō. *Tōkyō shinbun* (08.08.1998, Abendausgabe): 9.
- TONODA Ryōsaku
 1969 Teriha nō kyōgen shiryō. In: *Mitsuda Ryōji kyōju taikan kinen ronshū*. Kanazawa: Mitsuda Ryōji kyōju taikan kinen jigyōkai. Ort und Verlag unbekannt.

TONOMURA, Hitomi, WALTHALL, Ann und WAKITA, Haruko
 1999 (Hg.) *Women and Class in Japanese History*. Ann Arbor: Centre for Japanese Studies, the University of Michigan.

TSCHUDIN, Jean-Jacques
 1995 *Le kabuki devant la modernité*. Lausanne: L'Age d'Homme.
 1999 Danjūrō's Katsureki-geki (Realistic Theatre) and the Meiji „Theatre Reform“ Movement. *Japan Forum* 11, 1: 83–94.

TSUBOUCHI Shōyō
 1910a Kinseigeki ni mietaru atarashiki onna. *Waseda kōen* 1, 5 (Sept.): 1–21.
 1910b Kinseigeki ni mietaru atarashiki onna. *Waseda kōen* 1, 6 (Okt.): 36–67.
 1910c Kinseigeki ni mietaru atarashiki onna. *Waseda kōen* 1, 7 (Nov.): 28–112.
 1912 *Iwayuru atarashii onna*. Tōkyō: Seibidō.
 1974 (1885/86) Shōsetsu shinzui. *Nihon kindai bungaku zenshū*, Bd. 3. Tōkyō: Kado-kawa shoten, 39–165.
 1977 (1904) Shingakugekiron. In: ders.: *Shōyō zenshū*. Tōkyō: Dai'ichi shobō, 3: 505–555.

TSUDA Kazuaki und MATSUMOTO Yasushi
 2008 Kokuritsu nōgakudō kaijō 25 shūnen intabyū. *Kanze* (Aug.): 54–59.

TSUJI'I Hachirō
 2004 (Hg.) Nihon nōgakkai shinkai'in hirōkinenkai. *Konparu geppō* (Sept.): 9.
 2005 (Hg.) Fuhō. *Konparu geppō* (Juni): 12.
 2010a (Hg.) Fuhō. Senda Rihō-shi seikyo. *Konparu geppō* (Apr.): 6.
 2010b Haha ni sasageru barādo. *Konparu geppō* (Sept.): 16.

TSUMURA Kimiko
 1937 Ennō no omoide. *Yōkyōkukai* (Nov.): 58–59.

TSUMURA Kimiko und MARUOKA Akira
 1964 Onna to geidō (Nōgaku taidan dai 106 kai). *Nōgaku Times* 145 (Apr.): 2–3.

TSUMURA Kimiko und MARUOKA Daiji
 1972 Geijutsu wa tenka no mono (Nōgaku taidan dai 404 kai). *Nōgaku Times* 247 (Okt.): 2–3.

TSUMURA Reijirō
 1984 Dōjōi: Preparations for a Second Performance. In: Teele, Rebecca (Hg.): *Nō/Kyōgen Masks and Performance. Mime Journal*, 104–113.
 1986 (Hg.) Tsumura Kimiko. *Chiru kitaru hana ni*. Tōkyō: Tsumura Kimiko jūsankai kikinen shuppan.
 1987 (Hg.) Tsumura Kimiko. *Chiru kitaru hana ni*. Tōkyō: Tsumura Kimiko jūsankai kikinen shuppan.
 1995 Hana kokoro kizu. In: Morita Toshirō et al.: *Nō o mau onnatachi*. Tōkyō: Shinjinbutsu oraisha, 14–51.

TSUMURA Reijirō und KODAMA Makoto

- 1992 Joryū no kaketa michi: Tsumura Kimiko no koto. *Geinō* 8 (*Tokushū: Nōgakushi no naka no onnatachi*): 21–27.

TSURUGI Kazuhiko und TOMISAWA Yoshihide

- 2004 „Otoko no sekai“ ni 22 no tairin. Jūyō mukei bunkazai nōgaku hatsu no jōsei sōgō shitei. *Tōkyō shinbun* (04.09.2004, Abendausgabe): 4–5.

UEDA Kazutoshi

- 1968 (1894) Kokugo to kokka to. In: Ochiai Naobumi, Ueda Kazutoshi, Haga Ya'ichi, Fujioka Sakutarō (Hg.): *Meiji bunka zenshū*, Bd. 44. Tōkyō: Chikuma shobō, 110.

UEDA Masa'aki, NISHIZAWA Jun'ichi, HIRAYAMA Ikuo und MIURA Shumon

- 2002 (Hg.) *Kōdansha Nihon jinmei daijiten*. Tōkyō: Kōdansha.

UEDA Yoshitsugu

- 1974 *Takarazuka sutā: Sono engi to bigaku*. Tōkyō: Yomiuri shinbunsha.

UEKI Emori

- 1990 (1879) Danjo dōken ni tsuite no koto. In: ders.: *Ueki Emori shū*. Tōkyō: Iwanami shoten, 3: 146–149.

UMEWAKA Rokurō, ODA Sachiko, KASAI Ken'ichi und SCHOLZ-CIONCA, Stanca

- 2008 Talking with Umewaka Rokurō about his involvement with shinsaku nō. In: Scholz-Cionca, Stanca und Balme, Christopher (Hg.): *Nō Theatre Transversal. Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities*. München: Iudicium, 92–98.

UNO, Kathleen Sue

- 1994 „Good Wife, Wise Mother“ in *Early Twentieth Century Japan*. Marburg: Centre for Japanese Studies (Occasional Papers Nr. 15).
1995 The Origins of „Good Wife, Wise Mother“ in Modern Japan. In: Pauer, Erich und Mathias, Regine (Hg.): *Japanische Frauengeschichte(n)*. Marburg: Förderverein Marburger Japan Reihe.

UZAWA, Hisa

- 2008 (Emmert, Richard übers.) Reflections on Performing for the International Noh Symposium. In: Scholz-Cionca, Stanca und Balme, Christopher (Hg.): *Nō Theatre Transversal. Crossing Borders between Genres, Cultures and Identities*. München: Iudicium.

UZAWA HISA KŌENKAI

- 2010 *Hisa no kai tsūshin* 1 (Mai).

VLASTOS, Stephen

- 1998 (Hg.) *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley: University of California Press.

WAKITA, Haruko

- 1984 Marriage and Property in Premodern Japan from the Perspective of Women's History. *Journal of Japanese Studies* 10, 77–99.
- 1992 *Nihon chūsei joseishi no kenkyū: Seibetsu yakuwari buntan to bosei, kasei, sei'ai*. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppankai.
- 1995 *Chūsei ni ikiru onnatachi*. Tōkyō: Iwanami shoten.
- 1999a The Formation of the Ie and Medieval Myth. The Shintōshū, Nō Theatre, and Picture Scrolls of Temple Origins. In: dies. et al.: *Gender and Japanese History*, Bd. 1. Osaka: Osaka University Press, 53–85.
- 1999b The Medieval Household and Gender Roles within the Imperial Family, Nobility, Merchants and Commoners. In: Tonomura, Hitomi, Walthall, Ann und Wakita, Haruko (Hg.): *Women and Class in Japanese History*. Ann Arbor: Centre for Japanese Studies, the University of Michigan, 81–98.
- 2001 *Josei geinō no genryū – Kugutsu, Kusemai, Shirabyōshi*. Tōkyō: Kadokawa sensho.

WAKITA, Haruko, BOUCHY, Anne und UENO, Chizuko

- 1999 (Hg.) *Gender and Japanese History*. 2 Bde. Osaka: Osaka University Press.

WAKITA Haruko und HANLEY, Susan

- 1994/95 *Jendā no nihonshi*, 2 Bde. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppansha.

WAKITA Haruko, HAYASHI Reiko und NAGAHARA Kazuko

- 1987 (Hg.) *Nihon joseishi*. Tōkyō: Yoshikawa kōbunkan.

WASHINOSU, Yumiko

- 2006 Was die Mode konstruiert. Gender und die Bildung der japanischen Nation. In: Japanische Gesellschaft für Germanistik (Hg.): *Rituale des Verstehens – Verstehen der Rituale. Beiträge des Vierten Internationalen Kolloquiums der Japanischen Gesellschaft für Germanistik an der Doshisha-Universität, Kyoto 9.–10. Oktober 2005*. Iudicium: München, 39–56.

WEBER, Claudia

- 1998 *Chancengleichheit auf Japanisch. Strukturen, Reformen und Perspektiven der Frauenerwerbsarbeit in Japan*. Opladen: Leske und Budrich.

WEBER, Max

- 1947 *Wirtschaft und Gesellschaft* (Grundriss der Sozialökonomik). Tübingen: Mohr (P. Siebeck).

WIENS, Birgit

- 2000 „Grammatik“ der Schauspielkunst: Die Inszenierung der Geschlechter in Goethes klassischem Theater. Tübingen: Niemeyer.

WÖHR, Ulrike

- 1996 Early Feminist Ideas on Motherhood in Japan – Challenging the Official Ideal of „Good Wife, Wise Mother“. In: Mae, Michiko und

Lenz, Ilse (Hg.): *Bilder Wirklichkeit Zukunftsentwürfe. Geschlechterverhältnisse in Japan*. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität, Ostasien-Institut, Seminar Modernes Japan, 127–148.

YAMADA Takako

1984 Atarashii Onna. In: Joseigaku kenkyūkai (Hg.): *Onna no imeiji*, 1: 210–234 (Kōza joseigaku 1, 4 Bde.). Tōkyō: Keisō shobō.

YAMAGUCHI Kei'ichirō

1980 (Hg.) *Nihon chimei jiten*. Tōkyō: Tōkyōdō shuppan.

YAMAGUCHI Reiko

1993 *Joyū Sada Yakko*. Tōkyō: Asahi shinbunsha.

YAMAKI Yuri

1974 Tsumura Kimiko-sensei no omoide. *Nōgaku Times* 267 (Juni 1974): 5.

YAMAMOTO Akiko

1997 Kōza matome. (Dainanakai joseigaku kōkai kōza: Josei to geinō 1). *Shōwa joshi daigaku josei bunka kenkyūjo kiyō* 20 (Juli): 20–22.

YAMAMOTO Ken'ichi

2002 Zeami mo kamabisushiku Izumi-ryū no naifun. Sōke keishō megutte kyōgenshira ga hanpatsu. *Tōkyō asahi shinbun* (29.05.2002): 25.

YAMAMURA, Kozo

1990 (Hg.) *The Cambridge History of Japan 3: Medieval Japan*. Cambridge: Cambridge University Press.

YAMASHINA Akiko

1911 Fujin ni kyōju suru kushin. *Nōgaku gahō* 3, 4: 23–24.

YAMASHINA Yaemon, YAMASHINA Yaji und MASUDA Shōzō

2007 Yamashina Yaemon shūmei ni saishite. *Kanze* (März): 44–49.

YAMAZAKI Gakudō

1919a Byōshō zappitsu. Kazarin-jō no nō. *Nōgaku* 17, 6: 70–74.

1919b Dupon-jō no nō o mite 1–4. *Iiji shinpō* 16., 17., 18. und 20.12.1919.

1922 Fujin ennō mondai o ronzu. *Yōkyōkukai* (März): 63–67.

YAMAZAKI Yū'ichirō und MIURA Hiroko

2006 *Shōwa nōgaku ōgonki. Yamazaki Yū'ichirō ga kataru meijintachi*. Hinoki shoten.

2004 Hisao „Kagekiyo“ no kikotsu: Shigatsu no nō to kyōgen. *Nōgaku Times* 627 (Juni): 4.

YOKOHAMA NŌGAKUDŌ

2004 (Hg.) *Yokohama nōgakudō Ryūtopia kyōdōkikaku kōen „Onna ni yoru onna no tame no onna no nō“ Ono no Ukifune*. Tōkyō: Hinoki shoten.

YOKOMICHI Mario

- 1960 (Hg.) Yōkyokushū. *Nihon kotenbungaku taikai*, Bd. 1. Tōkyō: Iwanami shoten.
 1963 (Hg.) Yōkyokushū. *Nihon kotenbungaku taikai*, Bd. 2. Tōkyō: Iwanami shoten.
 1992 Nōgaku zusetsu. *Iwanami kōza: Nō kyōgen, Suppl.* Tōkyō: Iwanami shoten.

YOKOMICHI Mario und KOBAYASHI Seki

- 1996 *Nō kyōgen. Nihon koten geinō to gendai.* (Iwanami seminā bukkusu 59). Tōkyō: Iwanami shoten.

YOKOMICHI Mario, KOYAMA Hiroshi und OMOTE Akira

- 1987–1992 (Hg.) *Iwanami kōza: Nō kyōgen*, 8 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten.

YŌKYOKUKAI

- 1922a Fujin ennō mondai no kaitō (1). (Febr.): 98–114.
 1922b Fujin ennō mondai no kaitō (tsuzuku). (März): 60–62.

YONEKURA Tsunehiro

- 1989 Izumi Shōko-san. Hatsu no jōsei-kyōgenshi toshite Miyake Tōkurō no na o tsuida. *Tōkyō asahi shinbun* (22.11.1989): 3.

YOSHIKAWA Eiji

- 1993 Nihon ongakushi ni okeru jōsei. Tokushū 2: Jōsei to hōgaku. *Kikan hōgaku* 36 (Sept.): 63–83.

YŪHŌ Joshi

- 1909 Fujin to nōgaku. *Nōgaku* 7, 2: 56–57.

YUVAL-DAVIS, Nira

- 1997 *Gender and Nation*. London: Sage.

ZOBEL, Günter

- 1987 *Nō-Theater. Szene und Dramaturgie, volks- und völkerkundliche Hintergründe*. Tōkyō: OAG (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. 105).

ZITIERTE WEBSITES UND ONLINE-PUBLIKATIONEN

BUNKACHŌ / AGENCY FOR CULTURAL AFFAIRS

- 2010 *Preservation and Utilization of Cultural Properties*. Im Internet unter http://www.bunka.go.jp/english/pdf/chapter_06.pdf (Zugriff September 2010).

DANJO KYŌDŌ SANKAKU KYOKU

- o.J. *Gender Information Site*. Im Internet unter <http://www.gender.go.jp/9906kihonhou.html> (Zugriff September 2010).

DEUTSCHE UNESCO-KOMMISSION E.V.

- 2010 *Bewahrung des immateriellen Kulturerbes*. Im Internet unter <http://www.unesco.de/immaterielles-kulturerbe.html?&L=0> (Zugriff September 2010).

DOKURITSU GYŌSEI HŌJIN NIHON GEIJUTSU BUNKA SHINKŌKAI / JAPAN ARTS COUNCIL

- o.J. *Yōsei jigyō. Nōgaku san'yaku (waki-kata, hayashi-kata, kyōgen-kata)* [Ausbildungsprogramm zum *waki-kata, hayashi-kata* oder *kyōgen-kata* des Nō]. Im Internet unter <http://www.ntj.jac.go.jp/training/training7.html> (Zugriff September 2010).

FOREIGN PRESS CENTER JAPAN

- 2006 *Women*. In: *Facts and Figures of Japan 2006. Special Feature: Womenomics*. Im Internet unter http://fpcj.jp/old/e/mres/publication/ff/pdf_07/22_women.pdf (Zugriff September 2010).

HAREGI.COM

- 2003 *Onna hakama mamechishiki* [Hakama für Frauen: Tipps und Tricks]. Im Internet unter http://www.haregi.com/st/howto/howto_03.html (Zugriff September 2010).

HŌSHŌ NŌGAKUDŌ

- 2005 *Hōshō nogakudō* [Homepage der Hōshō-Schule]. Im Internet unter <http://www.hosho.or.jp> (September 2010).

HYOKI Satoru

- 2007 *Safeguarding Intangible Cultural Heritage in Japan: Systems, Schemes and Activities*. Im Internet unter <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00177-EN.pdf> (Zugriff September 2010).

JAPAN ARTS COUNCIL

- o.J. *Bunka dirjiitaru raiburari* [Database der dem Japan Arts Council unterstellten Bühnen]. Im Internet unter <http://www2.ntj.jac.go.jp/dglib> (Zugriff September 2010).

KITA-RYŪ ŌSHIMAKE NŌGAKUDŌ

- 2003 *Kita-ryū Ōshimake nōgakudō* [Homepage der Ōshima-Familie der Kita-Schule]. Im Internet unter <http://www.noh-oshima.com> (Zugriff September 2010).

KŌEKI SHADAN HŌJIN NŌGAKU KYŌKAI

- o.J. *Kōeki shadan hōjin nōgaku kyōkai teikan* [Satzung des Profi-Verbandes]. Im Internet unter <http://www.nohgaku.or.jp/about/headquarters/information.html> (Zugriff September 2010).

KOKURITSU SHAKAI HOSHŌ JINKŌ MONDAI KENKYŪJO / NATIONAL INSTITUTE OF POPULATION AND SOCIAL SECURITY RESEARCH

- 2010 *Jinkō tōkei shiryōshū* [Datensammlung zur Bevölkerungsstatistik]. Im Internet unter <http://www.ipss.go.jp/syoushika/tohkei/Popular/Popular2010.asp?chap=0> (Zugriff September 2010).

KONPARU ENMAI'KAI

- 2001 *Nō. Konparu-ryū. Konparu Enmai'kai e yōkoso* [Das Nō der Konparu-Schule. Willkommen bei Konparu Enmai'kai]. Im Internet unter <http://homepage2.nifty.com/konparu/index.html> (Zugriff September 2010).

MINISTRY OF EDUCATION, CULTURE, SPORTS, SCIENCE AND TECHNOLOGY

- o.J. *Nihon nōgakukai kai'in meibo* [Mitgliederverzeichnis der Japanischen Nō-Vereinigung]. Im Internet unter http://www.mext.go.jp/b_menu/shingi/bunka/toushin/04090304/002.htm (Zugriff Dezember 2006).
- o.J. *Nihon nōgakukai teikan* [Satzung der Japanischen Nō-Vereinigung]. Im Internet unter http://www.mext.go.jp/b_menu/koueki/bunka/05/08/01.pdf (Zugriff Mai 2007).

MIYAKE TŌKURŌ

- 2004 *Miyake Tōkurō* [Homepage von Miyake Tōkurō]. Im Internet unter <http://www.tokuro.com> (Zugriff September 2010).

MUKAI Yuri

- 2009 *Kita-ryū hatsu no josei-nōgakushi. Ōshima Kinu'e-san. Mainichi shinbun* (07.01.2009). Im Internet unter http://www.yomiuri.co.jp/e-japan/hiroshima/feature/hiroshima1230728813351_02/news/20090106-OYT8T00928.htm (Zugriff September 2010).

NAGOYA MUSUME KABUKI

- 1995 *Nagoya musume kabuki* [Homepage der Truppe]. Im Internet unter <http://mediazone.tcp-net.ad.jp/MISO/KABUKIKYORYU/KABUKI/home.html> (Zugriff September 2010).

PRIDEAUX, Eric

- 2004 *Women in noh. Japan Times* (11. April). Im Internet unter <http://search.japantimes.co.jp/member/member.html?fl20040411x1.htm> (Zugriff September 2010).

RYOKUSENKAI

- 2003 *Kanze-ryū Ryokusenkai* [Homepage der Truppe Ryokusenkai]. Im Internet unter <http://www.ryokusenkai.net> (Zugriff September 2010).

SCHOLZ-CIONCA Stanca, OSHIKIRI Hōko, GEILHORN Barbara, TAKEMOTO Mikio, HIRABAYASHI Kazunari, EGUCHI Fumi'e, KIKUCHI Kōsuke, SATŌ Kazumichi, KANDA Yūko und YAMAMOTO Hiroki

2005 *Zasshi „Nōgaku“ (1902–1921): Dijitaru risāchi gaido* [Research Guide zur Zeitschrift *Nōgaku*]. Im Internet unter <http://www.enpaku.waseda.ac.jp/db/nogaku> (Zugriff: September 2010).

SHADAN HŌJIN KANZEBUNKŌ. SHADAN HŌJIN KANZEKAI

o.J. *KANZE.net Official webSITE*. Im Internet unter <http://www.kanze.net> (Zugriff September 2010).

SHADAN HŌJIN NŌGAKU KYŌKAI

2007 *Kai'in meibo* [Mitgliederverzeichnis des Profi-Verbandes]. Im Internet unter <http://www.nohgaku.or.jp/download/members.pdf> (Zugriff Mai 2007).

2008 *Kai'in meibo* [Mitgliederverzeichnis des Profi-Verbandes]. Im Internet unter <http://www.nohgaku.or.jp/download/members.pdf> (Zugriff September 2010).

TŌKYŌ BUNKAZAI KENKYŪJO

2005 *Dentō geinō kankei sanzasshi shosaibunken* [Research Guide zu den Nō-Zeitschriften *Yōkyōkukai* und *Nōgaku gahō* sowie der Kabuki-Zeitschrift *Makuai*]. Im Internet unter <http://archives.tobunken.go.jp/internet/gakensaku.aspx> (Zugriff: September 2010).

TŌKYŌ GEIJUTSU DAIGAKU

o.J. *Daigaku gaiyō* [Datenüberblick zur Geschichte der Akademie der Künste Tōkyō]. Im Internet unter <http://www.geidai.ac.jp/guide/outline/history.html#3> (Zugriff September 2010).

UZAWA Hisa

o.J. *Nōgakushi Uzawa Hisa* [Homepage von Uzawa Hisa]. Im Internet unter www.uzawahisa.jp (Zugriff September 2010).

ZITIERT E DVD S, VIDEO S UND FERNSEHSENDUNGEN

NHK

2007 *Shutoken-nettowāku tokushū: „Nō ni miryō sarete“* [Fasziniert vom Nō. (Ein Porträt von Uzawa Hisa und ihrer Tochter Uzawa Hikaru)]. Gesendet am 28.09.2007, 6:40 bis 6:50 Uhr.

KOKURITSU NŌGAKUDŌ

1992 *Kokuritsu nōgakudō kōkai kōza.1992.07.25 Wākushoppu „Josei-nōgakushi o miru. Engi no kihon to sakuhin“* [Öffentlicher Kurs der Staatlichen Nō-Bühne. 25.07.1992. Schauen wir uns Nō-Spielerinnen an. Die Grundlagen der Darstellung und Werke]. VHS 147 min.

- 1993 *Kokuritsu nōgakudō kōkai kōza.1993.08.21 Wākushoppu „Josei-nōgakushi o miru. Dainikai utai no hyōgen“* [Öffentlicher Kurs der Staatlichen Nō-Bühne. 21.08.1993. Schauen wir uns Nō-Spielerinnen an. Der Gesang]. VHS 139 min.
- 1994 *Kokuritsu nōgakudō kōkai kōza.1994.08.06 Wākushoppu „Josei-nōgakushi o miru. Daisankai hayashi no hyōgen“* [Öffentlicher Kurs der Staatlichen Nō-Bühne. 06.08.1994. Schauen wir uns Nō-Spielerinnen an. Die Musik]. VHS 110 min.
- 1995 *Kokuritsu nōgakudō kōkai kōza.1995.07.29 Wākushoppu „Josei-nōgakushi o miru. Daiyonkai kyōgen no engi“* [Öffentlicher Kurs der Staatlichen Nō-Bühne. 29.07.1995. Schauen wir uns Nō-Spielerinnen an. Die Musik]. VHS 110 min.
- 1997a 1997.10.23. *Dai 27kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Miwa. Maibayashi Konparu-ryū.* [23.10.1997. 27. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Miwa. Maibayashi Konparu-Schule (Tomiyama Noriko)*]. DVD 30 min.
- 1997b 1997.10.23. *Dai 27kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Hyakuman. Nō Kanze-ryū.* [23.10.1997. 27. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Hyakuman. Nō Kanze-Schule (Yamashina Keiko)*]. DVD 63 min.
- 1999a 1999.02.25. *Dai 32kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Tamakazura. Maibayashi Hōshō-ryū.* [25.02.1999. 32. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Tamakazura. Maibayashi Hōshō-Schule (Hosono Hiromi)*]. DVD 14 min.
- 1999b 1999.02.25. *Dai 32kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Tōru. Maibayashi Hōshō-ryū.* [25.02.1999. 32. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Tōru. Maibayashi Hōshō-Schule (Uchida Yoshiko)*]. DVD 21 min.
- 1999c 1999.02.25. *Dai 32kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Kazuraki. Nō Konparu-ryū.* [25.02.1999. 32. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Kazuraki. Nō Konparu-Schule (Shimabara Shunkyō)*]. DVD 88 min.
- 1999d 1999.10.21. *Dai 35kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Nishikigi. Maibayashi Kanze-ryū.* [21.10.1999. 35. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Nishikigi. Maibayashi Kanze-Schule (Uzawa Hisa)*]. DVD 21 min.
- 1999e 1999.10.21. *Dai 35kai kikaku kōen. Josei-nōgakushi no yūbe. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Nishikigi. Nō Hōshō-ryū.* [21.10.1999. 35. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne. Abend der Nō-Spielerinnen. *Nishikigi. Nō Hōshō-Schule (Hōshō Kimi'e)*]. DVD 76 min.
- 2007a 2007.03.24. *Dai 66kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru). Kokuritsu nōgakudō nōbutai. Hanjo. Nō Konparu-ryū.* [24.03.2007. 66. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzte). *Hanjo. Nō Konparu-Schule (Tomiyama Noriko)*]. DVD 88 min.

- 2007b 2007.03.24. *Dai 66kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Kokaji. Nō Kanze-ryū*. [24.03.2007. 66. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Kokaji. Nō Kanze-Schule (Uzawa Hisa)*]. DVD 61 min.
- 2008a 2008.02.28. *Dai 69kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Makiginu. Nō Hōshō-ryū*. [28.02.2008. 69. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Makiginu. Nō Hōshō-Schule (Uchida Yoshiko)*]. DVD 65 min.
- 2008b 2008.02.28. *Dai 69kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Yūgao. Nō Kanze-ryū*. [28.02.2008. 69. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Yūgao. Nō Kanze-Schule (Yamashina Yaji)*]. DVD 82 min.
- 2009a 2009.02.26. *Dai 71kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Tsunemasa. Nō Kanze-ryū*. [26.02.2009. 71. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Tsunemasa. Nō Kanze-Schule (Adachi Reiko)*]. DVD 39 min.
- 2009b 2009.02.26. *Dai 71kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Hagoromo. Nō Hōshō-ryū*. [26.02.2009. 71. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Hagoromo. Nō Hōshō-Schule (Kuramoto Masa)*]. DVD 69 min.
- 2010a 2010.02.27. *Dai 79kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Hashitomi. Nō Konparu-ryū*. [27.02.2010. 79. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Hashitomi. Nō Konparu-Schule (Tomiyama Noriko)*]. DVD 84 min.
- 2010b 2010.02.27. *Dai 79kai kikaku kōen (Josei-nōgakushi ni yoru)*. Kokuritsu nōgakudō nōbutai. *Hashitomi. Nō Hōshō-ryū*. [27.02.2010. 79. Veranstaltung der Staatlichen Nō-Bühne (Von Nō-Spielerinnen getanzt). *Hashitomi. Nō Hōshō-Schule (Kageyama Michiko)*]. DVD 71 min.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Titelblatt: Nomura Shirō in *Matsukaze* am 23.02.2010 im Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Bühne der Kita-Schule. Photo: Hafuka Shigeru. Courtesy Uzawa Hisa.
- Abb. 4.1.: Drei höhere Töchter spielen *kotsuzumi*. Quelle: *Nōgaku gahō*, März 1916.
- Abb. 4.2.: Yamashina Akiko mit *Kōshokukai*. Quelle: *Yōkyōkukai*, Juni 1915.
- Abb. 4.3.: Ban Katsuen. Quelle: *Yōkyōkukai*, Mai 1923.
- Abb. 4.4.: Du Pont bei der Generalprobe zu *Hagoromo*. Quelle: *Tōkyō asahi shinbun*, 12.12.1919.
- Abb. 4.5.: Tsumura Kimiko 1925 in *Hagoromo*. Courtesy Tsumura Reijirō.
- Abb. 5.5.: Tsumura Kimiko 1939 in *Ataka*. Courtesy Tsumura Reijirō.

- Abb. 5.6.: Uchida Yoshiko in *Dōjōji* am 09.04.2005 im Rahmen von *Taiyōza* auf der Nō-Bühne der Hōshō-Schule. Photo: Morita Toshirō. Courtesy Uchida Yoshiko.
- Abb. 5.7.: Tomiyama Noriko in *Seiganji* am 22.09.2005 im Rahmen von *Hana no za* auf der Staatlichen Nō-Bühne. Photo: Tsuji'i Sei'ichirō. Courtesy Tomiyama Noriko.
- Abb. 5.8. Nomura Shirō in *Matsukaze* am 23.02.2010 im Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Bühne der Kita-Schule. Photo: Hafuka Shigeru. Courtesy Uzawa Hisa.
- Abb. 5.9.: Tsumura Satoko in *Ono no Ukifune*. Photo: Kanda Yoshiaki. Courtesy Yokohama nōgakudō.
- Abb. 5.10.: Uzawa Hisa in *Aoi no ue (koshiki)* am 26.11.2005 im Rahmen von *Seruriantawā nōgakudō teiki-nō* auf der Nō-Bühne des Ce-
rulean Tower. Photo: Hafuka Shigeru. Courtesy Uzawa Hisa.
- Abb. 5.11.: Tomiyama Noriko in *Hashitomi* am 27.02.2010 im Rahmen von *Josei-nōgakushi ni yoru* auf der Staatlichen Nō-Bühne. Photo: Yamada Hiroko. Courtesy Tomiyama Noriko.
- Abb. 6.3.: Izumi Junko und Miyake Tōkurō X. in *Kanaoka* am 13.09.2010 im Rahmen von *Izumi shimai no kai* auf der Staatlichen Nō-Bühne. © IZUMI-SOKE. Courtesy Izumi Junko und Miyake Tōkurō X.
- Abb. 6.4.: Izumi Ayame und Izumi Kyōko in *Funefuna* am 13.09.2010 im Rahmen von *Izumi shimai no kai* auf der Staatlichen Nō-Bühne. © IZUMI-SOKE. Courtesy Izumi Junko und Miyake Tōkurō X.
- Abb. 7.1.: Uzawa Hikaru in *Shakkyō* am 25.10.2008 im Rahmen von *Uzawa Hisa no kai* auf der Nō-Bühne der Hōshō-Schule. Photo: Hafuka Shigeru. Courtesy Uzawa Hisa.

MONOGRAPHIEN AUS DEM DEUTSCHEN INSTITUT FÜR JAPANSTUDIEN

- Bd. 1: Harumi Befu, Josef Kreiner (Eds.): *Othernesses of Japan. Historical and Cultural Influences on Japanese Studies in Ten Countries.*
1992, ²1995 ISBN 978-3-89129-481-9 342 S., kt.
- Bd. 2: Erich Pauer (Hg.): *Technologietransfer Deutschland – Japan von 1850 bis zur Gegenwart.*
1992 ISBN 978-3-89129-482-6 330 S., geb.
- Bd. 3: Shigeyoshi Tokunaga, Norbert Altmann, Helmut Demes (Eds.): *New Impacts on Industrial Relations – Internationalization and Changing Production Strategies.*
1992 ISBN 978-3-89129-483-3 492 S., geb.
- Bd. 4: Roy Andrew Miller: *Die japanische Sprache. Geschichte und Struktur.* Aus dem überarbeiteten englischen Original übersetzt von Jürgen Stalph *et al.*
1993 ISBN 978-3-89129-484-0 XXVI, 497 S., 24 Tafeln, geb.
- Bd. 5: Heinrich Menkhaus (Hg.): *Das Japanische im japanischen Recht.*
1994 ISBN 978-3-89129-485-7 XVI, 575 S., geb.
- Bd. 6: Josef Kreiner (Ed.): *European Studies on Ainu Language and Culture.*
1993 ISBN 978-3-89129-486-4 324 S., geb.
- Bd. 7: Hans Dieter Ölschleger, Helmut Demes, Heinrich Menkhaus, Ulrich Möhwald, Annelie Ortmanns, Bettina Post-Kobayashi: *Individualität und Egalität im gegenwärtigen Japan. Untersuchungen zu Wertemustern in bezug auf Familie und Arbeitswelt.*
1994 ISBN 978-3-89129-487-1 472 S., geb.
- Bd. 8: Gerhard Krebs, Bernd Martin (Hg.): *Formierung und Fall der Achse Berlin-Tōkyō.*
1994 ISBN 978-3-89129-488-8 256 S., geb.
- Bd. 9: Helmut Demes, Walter Georg (Hg.): *Gelernte Karriere. Bildung und Berufsverlauf in Japan.*
1994 ISBN 978-3-89129-489-5 521 S., geb.
- Bd. 10: Josef Kreiner (Ed.): *Japan in Global Context. Papers presented on the Occasion of the Fifth Anniversary of the German Institute for Japanese Studies, Tōkyō.*
1994 ISBN 978-3-89129-490-1 123 S., geb.
- Bd. 11: Josef Kreiner (Ed.): *The Impact of Traditional Thought on Present-Day Japan.*
1996 ISBN 978-3-89129-491-8 236 S., geb.

- Bd. 12: Josef Kreiner, Hans Dieter Ölschleger (Eds.): *Japanese Culture and Society. Models of Interpretation*. 1996 ISBN 978-3-89129-492-5 361 S., geb.
- Bd. 13: Josef Kreiner (Ed.): *Sources of Ryūkyūan History and Culture in European Collections*. 1996 ISBN 978-3-89129-493-2 396 S., geb.
- Bd. 14: Aoki Tamotsu: *Der Japandiskurs im historischen Wandel. Zur Kultur und Identität einer Nation*. Aus dem japanischen Original übersetzt von Stephan Biedermann, Robert Horres, Marc Löhr, Annette Schad-Seifert. 1996 ISBN 978-3-89129-494-9 140 S., geb.
- Bd. 15: Edzard Janssen, Ulrich Möhwald, Hans Dieter Ölschleger (Hg.): *Gesellschaften im Umbruch? Aspekte des Wertewandels in Deutschland, Japan und Osteuropa*. 1996 ISBN 978-3-89129-495-6 272 S., geb.
- Bd. 16: Robert Horres: *Raumfahrtmanagement in Japan. Spitzentechnologie zwischen Markt und Politik*. 1996 ISBN 978-3-89129-496-3 267 S., geb.
- Bd. 17/1: Shūzō Kure: *Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk*. Deutsche, wesentlich vermehrte und ergänzte Ausgabe, bearbeitet von Friedrich M. Trautz. Herausgegeben von Hartmut Walravens. 1996 ISBN 978-3-89129-497-0 LXVI, 800 S., geb.
- Bd. 17/2: Shūzō Kure: *Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk*. Deutsche, wesentlich vermehrte und ergänzte Ausgabe, bearbeitet von Friedrich M. Trautz. Herausgegeben von Hartmut Walravens. 1996 ISBN 978-3-89129-497-0 XXX, 899 S., geb.
- Bd. 18: Günther Distelrath: *Die japanische Produktionsweise. Zur wissenschaftlichen Genese einer stereotypen Sicht der japanischen Wirtschaft*. 1996 ISBN 978-3-89129-498-7 253 S., geb.
- Bd. 19: Gerhard Krebs, Christian Oberländer (Eds.): *1945 in Europe and Asia – Reconsidering the End of World War II and the Change of the World Order*. 1997 ISBN 978-3-89129-499-4 410 S., geb.
- Bd. 20: Hilaria Gössmann (Hg.): *Das Bild der Familie in den japanischen Medien*. 1998 ISBN 978-3-89129-500-7 338 S., geb.
- Bd. 21: Franz Waldenberger: *Organisation und Evolution arbeitsteiliger Systeme – Erkenntnisse aus der japanischen Wirtschaftsentwicklung*. 1999 ISBN 978-3-89129-501-4 226 S., geb.
- Bd. 22: Harald Fuess (Ed.): *The Japanese Empire in East Asia and Its Postwar Legacy*. 1998 ISBN 978-3-89129-502-1 253 S., geb.
- Bd. 23: Matthias Koch: *Rüstungskonversion in Japan nach dem Zweiten Weltkrieg. Von der Kriegswirtschaft zu einer Weltwirtschaftsmacht*. 1998 ISBN 978-3-89129-503-8 449 S., geb.

- Bd. 24: Verena Blechinger, Jochen Legewie (Eds.): *Facing Asia – Japan's Role in the Political and Economical Dynamism of Regional Cooperation*. 2000 ISBN 978-3-89129-506-9 328 S., geb.
- Bd. 25: Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Forschen und Fördern im Zeichen des Ginkgo. Zehn Jahre Deutsches Institut für Japanstudien*. 1999 ISBN 978-3-89129-505-2 270 S., geb.
- Bd. 26: Harald Conrad, Ralph Lützel (Eds.): *Aging and Social Policy. A German-Japanese Comparison*. 2002 ISBN 978-3-89129-840-4 353 S., geb.
- Bd. 27: Junko Ando: *Die Entstehung der Meiji-Verfassung. Zur Rolle des deutschen Konstitutionalismus im modernen japanischen Staatswesen*. 2000 ISBN 978-3-89129-508-3 273 S., geb.
- Bd. 28: Irmela Hijiya-Kirschner (Hg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*. 2001 ISBN 978-3-89129-509-0 316 S., geb.
- Bd. 29: Peter J. Hartmann: *Konsumgenossenschaften in Japan: Alternative oder Spiegelbild der Gesellschaft?* 2003 ISBN 978-3-89129-507-6 628 S., geb.
- Bd. 30: Silke Vogt: *Neue Wege der Stadtplanung in Japan. Partizipationsansätze auf der Mikroebene, dargestellt anhand ausgewählter machizukuri-Projekte in Tōkyō*. 2001 ISBN 978-3-89129-841-1 312 S., geb.
- Bd. 31: Birgit Poniatowski: *Infrastrukturpolitik in Japan. Politische Entscheidungsfindung zwischen regionalen, sektoralen und gesamtstaatlichen Interessen*. 2001 ISBN 978-3-89129-842-8 417 S., geb.
- Bd. 32: Gerhard Krebs (Hg.): *Japan und Preußen*. 2002 ISBN 978-3-89129-843-5 356 S., geb.
- Bd. 33: René Haak, Hanns Günther Hilpert (Eds.): *Focus China – The New Challenge for Japanese Management*. 2003 ISBN 978-3-89129-844-2 223 S., geb.
- Bd. 34: Iwo Amelung, Matthias Koch, Joachim Kurtz, Eun-Jung Lee, Sven Saaler (Hg.): *Selbstbehauptungsdiskurse in Asien: China – Japan – Korea*. 2003 ISBN 978-3-89129-845-9 438 S., geb.
- Bd. 35: Andrea Germer: *Historische Frauenforschung in Japan. Die Rekonstruktion der Vergangenheit in Takamure Itsues „Geschichte der Frau“ (Josei no rekishi)*. 2003 ISBN 978-3-89129-504-5 425 S., geb.
- Bd. 36: Isa Ducke, Sven Saaler (Hg.): *Japan und Korea auf dem Weg in eine gemeinsame Zukunft: Aufgaben und Perspektiven*. 2003 ISBN 978-3-89129-846-6 232 S., geb.

- Bd. 38: René Haak, Dennis S. Tachiki (Eds.): *Regional Strategies in a Global Economy. Multinational Corporations in East Asia*. 2004 ISBN 978-3-89129-848-0 294 S., geb.
- Bd. 39: Sven Saaler: *Politics, Memory and Public Opinion. The History Textbook Controversy and Japanese Society*. 2005, 2006 ISBN 978-3-89129-850-3 202 S., kt.
- Bd. 40: Matthias Koch, Sebastian Conrad (Hg.): *Johannes Justus Rein. Briefe eines deutschen Geographen aus Japan 1873–1875*. 2006 ISBN 978-3-89129-851-0 423 S., geb.
- Bd. 41: Anja Osiander: *Der Fall Minamata – Bürgerrechte und Obrigkeit in Japan nach 1945*. 2007 ISBN 978-3-89129-852-7 388 S., geb.
- Bd. 42: Ralph Lützel: *Ungleichheit in der global city Tōkyō. Aktuelle sozial-räumliche Entwicklungen im Spannungsfeld von Globalisierung und lokalen Sonderbedingungen*. 2008 ISBN 978-3-89129-853-4 467 S., geb.
- Bd. 43: Patrick Heinrich, Yuko Sugita (Eds.): *Japanese as Foreign Language in the Age of Globalization*. 2008 ISBN 978-3-89129-854-1 266 S., geb.
- Bd. 44: Hiromi Tanaka-Naji: *Japanische Frauennetzwerke und Geschlechterpolitik im Zeitalter der Globalisierung*. 2008 ISBN 978-3-89129-855-8 580 S., geb.
- Bd. 45: Carola Hommerich: *„Freeter“ und „Generation Praktikum“ – Arbeitswerte im Wandel? Ein deutsch-japanischer Vergleich*. 2009 ISBN 978-3-89129-856-3 289 S., geb.
- Bd. 46: Gerhard Krebs: *Japan im Pazifischen Krieg. Herrschaftssystem, politische Willensbildung und Friedenssuche*. 2010 ISBN 978-3-89129-010-1 932 S., geb.
- Bd. 47: Susanne Brucksch: *Ungleiche Partner, gleiche Interessen? Kooperationen zwischen Unternehmen und zivilgesellschaftlichen Umweltorganisationen in Japan*. 2011 ISBN 978-3-86205-035-2 332 S., geb.
- Bd. 48: Barbara Geilhorn: *Weibliche Spielräume. Frauen im japanischen Nō- und Kyōgen-Theater*. 2011 ISBN 978-3-86205-036-9 258 S., geb.