

SEAMI  
(ZEAMI)

NÔ- SAKU- SHO

能 作 書

BUCH DER NÔ-GESTALTUNG

Übersetzt, eingeleitet und  
mit Anmerkungen versehen

von  
HERMANN BOHNER



TOKYO  
1954

Deutsche Gesellschaft  
für Natur- und Völkerkunde Ostasiens  
Kommissionsverlag  
Otto Harrassowitz, Wiesbaden

MITTEILUNGEN  
DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT  
FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS  
BAND XXXIV TEIL D.

SEAMI  
(ZEAMI)

**NÔ-SAKU-SHO**  
能 作 書

**BUCH DER NÔ-GESTALTUNG**

Übersetzt, eingeleitet und  
mit Anmerkungen versehen

von  
**HERMANN BOHNER**

TOKYO  
1954

Deutsche Gesellschaft  
für Natur- und Völkerkunde Ostasiens  
Kommissionsverlag  
Otto Harrassowitz, Wiesbaden

SEAMI  
(ZEAMI)

**NÔ-SAKU-SHO**  
能 作 書

**BUCH DER NÔ-GESTALTUNG**

Übersetzt, eingeleitet und  
mit Anmerkungen versehen

von  
**HERMANN BOHNER**



TOKYO  
1954

Deutsche Gesellschaft  
für Natur- und Völkerkunde Ostasiens  
Kommissionsverlag  
Otto Harrassowitz, Wiesbaden

## INHALTS-ÜBERSICHT

	Seite
EINLEITUNG	1
TEXT NÔ-SAKU-SHO 能作書	24
I 1. Die 3 Momente, die 3 Grundformen, die 5 Akte, die <i>Fushi</i> .	24
2. Das Erste: der Stoff 種.	24
3. Das Zweite: die Komposition (der Aufbau, 作).	25
4. Das Dritte: der Text (Wortgestaltung).	26
II 5. Die Drei Typen: a) Typ des Alten.	27
6. " " " b) Typ des Weibes.	28
7. " " " c) Typ des Kriegers.	30
III 8. <i>Hôka</i> 放下 (Abart des Krieger-Typs).	30
9. <i>Saidô-fû-ki</i> 碎動風鬼 („Dämon fein-abgemessener Bewegungsart“).	31
IV 10. <i>Kai-gen</i> 開眼 (Augenöffnung), <i>Kai-mon</i> 開聞 (Ohrenöffnung).	32
11. Kinderrollen. Spiel des Bejahrten.	33
12. a. Besonders geschätzte Nô. b. Abschluss.	35
ANMERKUNGEN	38

## EINLEITUNG

Der kurze Drei-Schriftzeichen-Titel Nô-saku-sho 能作書 der nachfolgend übersetzt gegebenen, Ôei 30. Jahr (1423) datierten Seami-Schrift sagt offenbar am besten und einfachsten, worum es in ihr geht: 能 Nô, 作 saku „machen“, 書 sho „Schrift“, „Buch“ — Seami spricht in dieser *Schrift* davon, wie ein *Nô* zu *machen* ist. Dies also ist es, was gerade dieses Werk vor allen andern Werken Seami's auszeichnet. Nirgends nämlich spricht Seami so ausführlich über dieses Thema, und nirgends spricht über dieses Thema gerade Seami so ausführlich.

In dem Ôei 7. Jahr (1400) bzw. 9. Jahr (1402) verfassten „Buch von der Blume Überlieferung“ (Kwadensho) kommt der sechste Abschnitt gleichfalls auf dies Thema zu sprechen; doch, wie man beim Vergleichen merken wird, wesentlich in anderer Weise, nicht dermassen konkret, nicht derart das praktische Schaffen und Gestalten von Nô-Stücken vor dem Blicke, als sei unmittelbar an diese Arbeit zu gehen. Und: vornehmlich Überlieferung vom Vater her ist, was dort gegeben wird. Seami's Sarugaku-dangi (siehe Anmerkungen) anderseits kommt auch auf dies Thema zu sprechen und bringt interessante Ausführungen, Einzel-Beiträge zu dem Thema; aber die Schrift stammt, wie schon der Name zeigt — „dangi“ „Gespräche“ nämlich mit Seami, über „Sarugaku“ d. i. Nô — nicht von Seami selbst; der Sohn Motoyoshi hat nach dem Tode des Vaters das Vielfältigste, das er in Gesprächen und Unterweisungen von Seami gehört, Eikyô 2. Jahr 1430 aufgezeichnet, und inmitten dieser Vielfalt sind auch Bemerkungen über das „Machen“ von Nô.

Wort und Zeichen *saku* (Anm. 4. 7.) „machen“ erhalten in dieser Schrift oftmals eine besondere abgegrenzte Bedeutung, welche sofort daran gemahnt, dass es sich um Nô und dessen Eigenart handelt; *saku* ist dann nämlich vorwiegend auf das musikalische „Machen“ bezogen und bedeutet dann: komponieren, Komposition, und im weiteren Sinne

„arrangieren“, „disponieren“, „einteilend gestalten“. Man denke vergleichsweise an die vier Sätze einer Sonate, an Thema-Nennung, Durchführung, Coda in jedem der Sätze, an die Art, wie die Sätze in aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit zusammengehören und Ein Ganzes bilden müssen. Die Anweisungen und Vorschriften, ein derartiges Opus zu machen, sind daher weit gebundener, konkretisierender, als sie etwa bei einem reinen Dichtungswerke sein müssen. Diese zahlreichen mehr technischen Angaben und Hinweise machen Seami's Nôsakusho einerseits für den den Dingen Fernerstehenden schwieriger lesbar und sozusagen uninteressanter; sie andererseits gerade machen Nô-saku-sho für den mit diesen Dingen Vertrauten und Beschäftigten zum wichtigen, unter keinen Umständen zu missenden Quellenwerke. Immer wieder wird es auch darum in der Forschung im Japanischen zitiert und in seinen Angaben verwendet, und ebenso wird dies auch der fortgeschrittenen abendländischen Forschung mit diesem Werke ergehen.

Beiläufig gesagt, mag das dritte Zeichen 書 *sho* unter Unständen anders zu fassen sein, als dies auf den ersten Blick erschien. Dies dritte Zeichen bedeutet, substantivisch, „Buch“, „Schrift“, verbal „schreiben“. Gerade aber verbal wird es in diesem Seami-Werke ausserordentlich häufig benutzt; und dieses verbale „schreiben“ geht dann in der Regel — und oft im Gegensatz zu dem musikalischen „machen“, d. i. komponieren auf das Literarische, Dichterische des Werkes. Doch nicht immer. Bisweilen bezieht es sich ebenso auf das Musikalische, auf das, was im Abendländischen, das Schreiben der Noten wäre, sagen wir also, auf die Partitur. — Sehr oft wird nun das zweite und dritte Zeichen zusammen als Ausdruck gebraucht: „*saku-sho*“, und hier ist *sho* wieder substantivisch, und geht allermeist auf das Literarische, den Text; *saku-sho* bedeutet dann „den Text verfassen“; bisweilen aber ist *sho* auch hier das Musikalische, die Partitur; oft aber ist *saku-sho* Literarisches und Musikalisches (und Plastik der Bühnendarstellung) vereinend: „das Buch (Werk, d. i. Text plus Partitur) machen“, kurz „das Werk schaffen“. — Besteht auch wenig Wahrscheinlichkeit, dass im Titel *saku-sho* so zu verstehen ist, so schien doch geboten, darauf hinzuweisen.

Wie immer wir auch in Nô-saku-sho hineinschreiten — sofort tritt uns

das Eigentümliche des Nô entgegen. Nô, wiederholt Seami ungezählte Male, ist wesentlich Musik; wer nicht von der Musik her Nô ergreift, der versteht es überhaupt nicht. Ein Nô schaffen, ist darum Musik gestalten. Nô andererseits, wiederholt Seami ebenso oft, ist gleicherweise „Plastik“, Schaukunst, Schauspiel, dessen Akme der Tanz ist. Ein Nô schaffen heisst Bühnenschau-Gestaltung, Tanz-Gestaltung. Diese doppelte Nô-Gestaltung ist darum grundlegend für Nô-saku-sho. Der dem Nô Fernerstehende übersieht sie beim Lesen des Werkes leicht, die eine wie die andre; Seami, dem Verfasser, stehen beider beim Schreiben dieses Werkes immerfort vor Augen. Musik ist die fragilste aller Künste; sie muss, wenigstens in alten Zeiten, von Ohr zu Ohr überliefert werden. Plastik (Tanz) erscheint, damit verglichen, weit leichter zu tradieren; steht doch die Plastik im Raume. Prüft man jedoch, so findet man, dass auch sie, unerstarrt, in echter Dynamik nur von Schau zu Schau weitergegeben werden kann. Den Nachfolgern Seami's, für die diese (geheime) Schrift geschrieben ist, und die, sippengebunden, in der (geheimen) Tradition des Nô stehen, wird in Unterricht und Lehrgang Musik und Tanz von Ohr zu Ohr, von Auge zu Auge personal weitergegeben, innerstes Wesen wie zahlreichstes technisches Äussere. Auch was in dieser Hinsicht nicht geheim war und ist, was etwa in den über 200 Nô an musik- und bühnentechnischem Detail jedem entgegentritt, gehört hierher; ein ausserordentlich grosses, mannigfaltiges Material ist es. Seami darf und muss annehmen, dass die Leser seiner Schrift es kennen und damit vertraut sind, und zwar gerade auch da, wo er nicht eigens davon spricht, ja wo das Wort nicht hinreicht. Nicht wenig also ist, was Nô-saku-sho als gewusst und bekannt voraussetzt, was es *implicite*, auch ohne davon zu sprechen, als wesentlich mitberührt. — Zwischen Musik einerseits, Plastik und Tanz andererseits steht das Wort, die Dichtung, in der Mitte. Wenn von „Nô machen“ die Rede ist, geht wohl der meisten Abendländer Vorstellung und Auffassung auf die Wortgebung, auf das „Verfassen“ des Textes. Was bisher abendländischerseits am Nô vor allem aufgefasst worden ist, ist das Wort, das Literarische. Am liebsten hätte mancher in eigener Sprache neue Dichtung daraus geschaffen. Dass dies so ist, ist leicht verständlich; die Natur der Dichtung verlockt dazu. Ostasiatisch ge-

sprochen, trägt die Musik in sich das himmlische Prinzip; sie eint, die an ihr teilnehmen, sie aufwärtshebend; die Gefahr der Musik ist das wie Nebel Zergehen, in die Höhe Entschwinden (eintretender Mangel an Statik). Plastik (Bühnenschau, Tanz, rein räumliche Kunst) trägt in sich das Prinzip Erde, trennt und stuft; ohne Stufung und Scheidung kann kein Irdisches bestehen, mag es sich noch so gleichmacherisch gebärden wollen; hier ist die Gefahr das Hart- und Starrwerden, das Erstarren, eintretender Mangel an wahrer Dynamik. — Das Wort hält die mittlere Linie; darin liegt seine Grösse, liegt aber auch die Begrenzung. Wenn der Osten von den Drei Potenzen „Himmel, Mensch, Erde“ spricht, so entspricht die Dichtung, das Wort, dem Prinzip Mensch, in welchem Himmel und Erde, Musik und Plastik sich treffen, sich vermählen. Daher die Grösse, das Himmel und Erde Vereinende; daher auch so oft das schreckende Unvermögen. Wortgebung ist das Dritte, worauf es beim Schaffen von Nô ankommt, oder auch, anders gesagt, die Vereinigung der beiden andern, der musikalischen und der plastischen Gestaltung. Ganz natürlicherweise also lenkt sich die Aufmerksamkeit beim Lesen von Nô-saku-sho vor allem auf die Wortgebung, die Textgestaltung, die wie auf linkem und rechtem Fittich Plastik und Musik trägt. — Indem aber die Dichtung, die Wortgestaltung, der Treffpunkt, die Vermählung der beiden andern Gestaltungen ist, setzen sich in ihr, gerade auch beim Schaffen des Nô, sozusagen von links und von rechts her bzw. von oben dem Himmel und von unten der Erde her, die beiden andern Gestaltungsweisen oder Tendenzen fort. So — wenn wir alle drei Künste und Gestaltungsweisen vereinigt betrachten, — senkt sich Musik nieder in das Wort, und dieser Augenblick ist, so führt Seami anderwärts aus, von ausserordentlicher wundersamer Art; so drängt das Wort weiter in die Sichtbarkeit, erstummt im Tanze, in der Plastik der Geberde. So andererseits steigt der Tanz wieder empor durchs Wort in der himmlichen Einsamkeit der Musik. Wie es aber im Grossen in den drei Künsten ergeht, so im engeren Bereiche im Worte, in der Dichtung, dem Texte des Nô. Lyrik hat das Himmelsch-Fliessende der Musik, und wohl will bei einer Nô-schaffung beachtet sein, wie an den seelisch-zartesten erwartungsstillsten Stellen ein wundersames, allergreifendes Lied oder auch nur ein inniges, altberühmtes Wort wie Perle aus

dem Gleichmassstrom des Textes emporblüht, emporblühen soll, Forderung ist dies, nach Seami, an den Nô-Schaffenden. Epik dagegen ist wieder anderer Natur. Das *Iware* d. i. die Erzählung auf der Bühne, wie alles gekommen und so geworden ist, spielt eine ausserordentliche Rolle im Nô. Wie das Nibelungenlied und andre Volksepen auswendig gewusst und so einer lauschenden Hörerschar epischi vorgetragen wurden, so — das vergesse man nicht — hatte das Volk der Nô seine auf Strassen und Plätzen „singen- und sagenden“ Erzähler (*katari-be* u. a.), und hat sie z. T. noch heute; und dieses epische Element will der Schauende und Hörende auch im Nô nicht missen. Forderung ist das, nach Seami Nô-saku-sho, an den Nô-Schaffenden.

So liesse sich hier noch manches sagen, was gerade bei der Nô-Text-Gestaltung und den Ausführungen des Nô-saku-sho darüber von Bedeutung sein muss. Der der Literatur Kundige und Nachdenkende wird von selbst bemerken, wie weit und tief reichend die hier kurz skizzierten ostasiatischen Grundprinzipien, auf denen Seami baut, gerade auch hinsichtlich der Dichtung sind; eine umfassende Poetik, die abendländischen Literaturen und ihre Schöpfungen betrachtend, ist damit implicite gegeben.

Wie bei Musik und Plastik und ihrer Nô-Gestaltung, setzt Nô-saku-sho auch bei der dichterischen Textgestaltung ein umfangreiches Material an einzelnen, mehr äusserlichem Technischen sowie die Kenntnis innerster Dinge bei dem Leser voraus. Nur zu gewissem Grad und Ausmasse kann dies hier erklärender und kommentierenderweise, vor allem in den Anmerkungen, von uns dem abendländischen Leser bereitgestellt werden. Da wir in anderer grosser, druckfertig vorliegender Arbeit — zitiert als „Nô“ — ausführlich und z. T. statistisch auf die vielen textlichen Einzelpartieen des Nô und die verschiedenen Nô selbst zu sprechen kommen, verweisen wir hier — des Lesers Nachsicht und Einverständnis erbittend und voraussetzend — oftmals auf jene Arbeit, Erklärung und Erörterung hier in hohem Masse abkürzend.

#### (Gang durch das Werk)

Will man ein Nô schaffen, so ist dazu, sagt Seami, ein Dreifaches nötig. (Daher wird Nô-saku-sho auch 三道 *San-dō* „Die Drei Wege“

SAHE  
bezw. „Der Dreifache Weg“ genannt, so schon in den Sarugaku-dangi („Gesprächen Seami's über Nô“). Das Erste ist 種 sincojap. *shu*, rein japanisch *tane*, wörtlich „der Same“, deutsch einfach gesagt: der Stoff, oder auch, literarischer: die Fabel; im einen oder andern Falle würde mancher sagen: die Geschichte (des Stückes). Das Wort „Motiv“ scheute ich im Blick auf das Musikalische des Nô; leicht könnte diese Verdeutschung zu eng, zu lokal aufgefasst werden. — Im Zusammenhang mit *tane* wird von Seami immer wieder von 本説 *honzetsu* gesprochen: 本 *hon* „eigentlich“, „ursprünglich“, „ur-“ (Quelle, Fundament), 説 *setsu* „sagen“, „Sage“ (im alten ursprünglichen Sinne); technisch kommt *honzetsu* zumeist auf „Quellenschrift“, „Urquelle“ heraus. Vergleichsweise ein Blick auf Richard Wagner lehrt leicht, was es um dies *honzetsu* im Zusammenhange mit *tane* ist. Richard Wagner greift die bekanntesten und bedeutendsten „Quellenschriften“ deutschen Volkes auf: Nibelungenring, Tristan und Isolde, Parzival. Was er bringt, ist in seiner ganzen Sphäre von vornherein bekannt, geschätzt, verehrt; auf diesem breiten Untergrunde kann er das musikalische Werk aufbauen. So legt Seami grösstes Gewicht darauf, dass das Nô aus den grossen Erzählungswerken japanischer Literatur, aus Heikemonogatari und Genji-monogatari u. a. genommen sei. Wenn es daraus genommen ist, dann muss, da diese Werke allbekannt sind, der Dichter des Nô sich in der Fabel auch daran halten. Auch Wagners „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ haben ihre ausgesprochene „*honzetsu*“, „Quelle“, „Quellenschrift“. Ist dieselbe auch nicht dermassen fixiert wie Nibelungenlied, Tristan, Parzival, so ist sie doch im Volksbewusstsein dem *Iware* (Hergang) nach voll-lebendig; leicht wird der Schauende und Hörende in die Welt des Venus-Bergs oder des Schwanenritters versetzt. Selbst „die Meistersinger“ haben ihre „*honzetsu*“ es ist das freilich keine „Quelle“; aber doch ist diese ganze Sphäre (mit Hans Sachs dem Schuhmacher und Poeten) dem lauschenden Volke sehr wohl bekannt. Man gehe die grossen Werke der Dichtung durch: das Ergreifen der rechten im Allgemeinbewusstsein gleichsam verborgen bereitliegenden *honzetsu* ist überall von der grössten Bedeutung. „Faust“, das grösste Werk neuerer deutscher Dichtung, zeigt dies vielleicht am deutlichsten. Schiller in dem auf die Nation am stärksten wirkenden Werke „Tell“ findet gleichfalls die wahre Ur-saga

(*hon-zetsu*). Aber, wiewohl mehr geschichtlicher Natur haben auch „Götz“ und „Florian Geyer“ mit der bekannten Sphäre der Luther-Zeit, „Egmont“ und bis zu gewissem Grade „Don Carlos“ mit den fast mystischen Finsternis-Gestalten des Alba und Philipp, ferner, stark zu Nô hin tendierend, „Jungfrau von Orleans“ und wieder in anderer Weise Goethe's „Iphigenie“, Kleist's „Penthesilea“ ihre „Quellenschrift“ (*honzetsu*). Auch von Kleist's „Hermannsschlacht“ und, in entgegengesetztem Zeitalter von Hauptmann's „Weber“, dieser genialen Auffindung des „Samens“, gilt dies.

Auf wahrer, grosser, trifftiger „Quellenschrift“ zu gründen, daraus den „Samen“ zu gewinnen, ist für Seami eines der wichtigsten Dinge bei allem Nô. Ausführlich kommen wir, gleichsam registrierender Weise, in anderer Arbeit auf diesen Punkt zu sprechen; wieder und wieder wird der Leser dort finden, wie das betr. Nô (das wir nennen), auf „trifftiger Quellenschrift“ beruht; und alle die grossen Quellenschriften der frühen und mittelalterlichen japanischen Literatur wird er in Nô ausgeschöpft finden; ebenso aber auch wird er „Quellenschriften“ in der Art wie „Lohengrin“ u. a. reichlich benutzt finden. — Ohne „Quellenschrift“ das Werk schaffen, findet Seami, ist äußerst schwer und ist nur Sache eines Autors, der bis zum Äußersten der Geschicklichkeit und des literarischen (und musikalischen) Wissens und Könnens vorgedrungen ist.

Noch sei bemerkt, dass Wort und Zeichen 種 *shu* auch „Spezies“, „Art“ bedeuten, und dass Seami, gleichsam damit spielend, es in Nôsakusho mehrmals in diesem Sinne gebraucht: die Nô sind ja verschieden, wie die Blumen in ihrer Art verschieden sind; jedes grosse Nô erblüht als Blume, als Blüte; aber das eine ist wie Pflaumen-, das andre wie Kirschblüte usf. Der grosse Meister gewinnt die verschiedensten „Samen“, aus deren Art sodann die verschiedenartigsten Blumen und Blüten erstehen (vgl. bei Anm. 279, 178, 295!).

Das Nô wird durch den *Shite* „Macher“ getragen; fast schon ungenau ist es, im alten Sinne, ihn den „Hauptspieler“ zu nennen; ist er doch im Grunde der einzige Schauspieler, derjenige, der das ganze Nô ausmacht. Sozusagen als Hintergrund ist ihm der Chor beigegeben oder gegenübergestellt, Vertreter des Publikums, der Gesamtheit. Der *Shite*

ist der erscheinende Gott oder Halbgott und Heros oder auch abgeschiedener Geist, Dämon; er allein trägt die Maske; er ist alles. Der Chor tanzt nicht, agiert nicht, teilt sich in dieser Art auch nicht in Halbchöre wie im Griechischen; in die Bühnenplastik hat er sich nicht entwickelt; er ist mehr im Bereiche der Musik geblieben. Es hat sich aber aus ihm, dem Zuschauer *kat exochen*, ein Einzelner als Zuschauer herausverselbständigt: der *Waki*, deutsch meist der „Seitenspieler“ genannt. So stellt Aischylos dem Hauptspieler erstmals den zweiten Schauspieler gegenüber; das Dialogische entsteht so, Spiel und Gegenspiel, Kampf und Widerstreit der Handlung. Dass sich, mit Einführung des *Waki*, diese Tendenz auch im japanischen Nô bemerkbar machte, ist nur natürlich. Schon Kwan'ami, der Vater Seami's, rückt den *Waki* stärker ans Licht, macht ihn aus dem Zuschauer, dem besuchenden Priester, dem Diener zu einer eigentlichen Gestalt der „Handlung“ selbst. Bei Seami wird diese Tendenz zeitweilig noch stärker; der *Waki* wird in einigen Seami-Nô dem *Shite* in der Handlung gegenübergestellt; in Seami's Nô Dampû wird der *Waki* sogar zu einer Hauptgestalt. Aber im ganzen genommen sind dies doch nur Ansätze der Entwicklung, und wiewohl die nach Seami Kommenden diese Tendenz noch mehr verstärken wollen, gelingt ihnen doch nichts, was an Kwan'ami und Seami heranreicht. Im ganzen genommen steht weitaus die grösste Zahl der Nô des Nô-Kanons unter der Norm, dass nur der *Shite*, der „Macher“, das Nô trägt. Darum spricht Seami auch von „Allein-Nô“ d. i. die Rolle (das Nô) schlechthin, vom *Shite* gespielt.

Darum aber gilt es beim Suchen des Samens, des Stoffes, vor allem andern darauf zu achten, dass die betreffende Gestalt als zentrale, das Nô tragende Gestalt, als *Shite* möglich bzw. geeignet ist. Und da die Elemente des Nô Tanz (Schau-Plastik) und Musik sind, so muss diese Gestalt vor allem in dieser Hinsicht höchste Eignung haben. Sie mag sonst noch so berühmt, noch so glänzend sein — so hilft doch alles nichts, wenn sie nicht für Tanz einerseits, Musik anderseits die Eignung hat.

Indem ein einziger Schauspieler das ganze Nô trägt, so wird das Wesen einer einzigen Person und Gestalt entscheidend für ein Nô, und in diesem Zusammenhange kommt Seami in seinen Werken zu der

Aufstellung, bzw. Besprechung der Drei Typen: Greis (bezw. auch Greisin), junges Weib, Krieger, und gibt in Nôsakusho Anweisung zur Schaffung von Nô dieser drei Typen. Kinder-Nô weist er möglichst zurück. Die Zeit verlangte, das Kind auf der Bühne zu sehen und, vor allem, seine Stimme zu hören; es war das die grosse Mode der Zeit, und man musste ihr schon ein wenig nachgeben. Aber jedenfalls sollen Nô-Spiele vermieden werden, in denen etwa das eine Kind die Mutter, das andere deren Kind spielt (vgl. hernach Ausgeführt der Einleitung!). Eine andre grosse Mode der Zeit waren *Hôka* Spiele: während sonst der Mönch, der Geistliche fast immer nur als *Waki* auftritt, die Erscheinung des *Shite* herbeirufend oder sie erlösend-bannend, so ist der *Hôka*-Mönch Hauptperson. Ursprüngliche Bedeutung von *hôka* 放下 „abtun“, „wegwerfen“ weist auf denjenigen Mönch (oder Laien), welcher als reife Frucht der Meditation das „Erwachen“ erlangt und erlebt hat und darin alles andre von sich „abgetan“ hat, Unterschiede sozusagen nicht mehr kennt; jedes Stäubchen verkörpert ihm das Höchste; vieles Exzentrische wird von Zen-Mönchen berichtet; manche abendländische Darstellung von Zen kommt darüber auch zu ganz schiefem Urteilen über Zen. Dieses Nährische, wie es zu Zeiten zeitgemäß war oder wird — man denke vergleichsweise an die Zeit eines Fischart, Abraham a Santa Clara! — wird auch nachahmend ergriffen und dabei abgewandelt, abgeartet. Was Zen gegeben hatte, griffen Jünger und Artisten auf, taten vielleicht, als ob es aus Zen-Erwachen käme, oder nutzten dies nur als Vorwand, ihr Kikeriki und andere Kunststücke und spasshafte Tänze anzubringen. Und so gehörten, nach Seami, zu den zu seiner Zeit so sehr Mode gewordenen *Hôka* auch tatsächliche (Ganz- oder Halb-) Verrückte, Narren usf. Freilich Nô selbst bleibt in seinen Schöpfungen wahrhaft hoch. Bester Repräsentant für *Hôka*, sagt Nose, ist Jinen-koji, der Laienprediger Jinen, welcher eben durch seine närrischen Spässe, keine Schmach und keine Erniedrigung scheuend, aus den Händen der ihn misshandelnden Menschenhändler ein Mädchen rettet (Viertspiel Jinen-koji). — Eine Zweig- oder Endrichtung (After-Richtung) der Nô vom Typ des Kriegers nennt Seami in Nôsakusho diese Art Nô; Verrücktheit, ja gleichsam Besessenheit, Dämonie, Manie äusserlich ist der Charakter dieser *Hôka*; aber, blickt man tief in sie hinein,

in ihr Inneres, so ist alles hoch und gut-menschlich; erscheint das Äussere auch wild, wie in stark-rohen Gewaltzügen, ungebändigt, ohne strengen Takt, so ist, von innen her gesehen, alles doch *saidō*<sup>106</sup>, „feinab-gemessen, exakte, und darum bewusst-beschwingte, leichte Bewegung“. (Über andre Stücke dieser Bewegungsart spricht sodann noch ein weiteres Kapitel von Nōsakusho; ausführlichst aber spricht Seami darüber in Nikyoku-santai-ezu, welches Werk man hier nachsehen und vergleichen möge!). Durch die Zeit also und ihre Neigung zu *Hōka-zō* und *Hōka*-Tänzerei veranlasst kommt Seami ausführlich auf die *Hōka*-Nō-Gestaltung zu sprechen. In dem so kurz zuvor entstandenen Shikwadōsho (Höchster Blume Weg) und Nikyoku-santai-ezu („Zwei Weisen, Drei Typen, illustriert“) spricht Seami noch nicht von *Hōka*. Hier nun davon sprechend, reiht er die *Monogurui* 物狂 (die Manischen, Rasenden), mindestens zum Teil, mit ein, welche, nach Kwadensho, weil besonders reizvoll und interessant, für die Dramatik, d. i. für das Nō besonders in Betracht kommen. Über die weiblichen Monogurui finden wir von Seami und zwar gelegentlich der Besprechung der Nō mit weiblichem Typ, einige Bemerkungen, dagegen keine über die männlichen. Eine End-Art oder Abart der Nō vom Kriegerotyp nennt, wie gesagt, Seami die *Hōka*-Nō. Gewisse Ähnlichkeit und Verwandtschaft besteht, allein Gewandung und Inhalt sind doch anders; daher rubriziert sie Seami doch nicht unter die Krieger-Typ-Nō und bespricht nicht dort sie. Er hätte sie auch unter den Teufels- und Besessenen-Nō besprechen können; allein, da sie auch von diesen ihrem Sinne und Wesen nach verschieden sind und zudem die Lieblinge des Publikums, so stellt und beschreibt er sie extra. Bei diesen Nō, ähnlich wie bei denen der *Monogurui* überhaupt, zeigt es sich, dass der allererste Eindruck, den die betreffende Gestalt auf der Bühne macht, d. h. in concreto das erste Erscheinen beim Betreten der Brücke und die dabei intonierten Worte, bezw. die Art des Intonierens, für das ganze betreffende Nō und seine Wirkung entscheidend sind. Was die „Gestalt“ überhaupt ist, das drängt in diesen Augenblick zusammen. Daher muss denn auch der das Nō Schaffende für diese Stelle alle Kraft zusammennehmen, höchste Kunst hier zu vereinen. Den „Samen“ finden, heisst also die „Gestalt“ finden, die das Nō trägt, und in diesem besonderen Falle heisst es dann noch,

die durchschlagkräftigen hinreissenden „bekannten Worte berühmten Liedes“ finden, mit denen die „Gestalt“ erstmals auf der Bühne sich zeigt.

Das Zweite: 作 *saku* „das Machen“. Ist der „Samen“ gefunden, so ist *saku* „das Machen“ not. Das Dritte dann ist: 書 „schreiben“, „Buch“, der Text. Was ist nun aber „machen“? Die im ersten Kapitel des Werkes sofort folgende erklärende kurze Umschreibung sagt deutlich: „Die Drei Grundformen Eingang (*Jo*), Durchführung (*Ha*), Ausgang (*Kyū*) zu den fünf Akten aufbauen“ (Vgl. Anm, 11—13!). Nehmen wir vergleichsweise Beethoven's sog. Mondscheinsonate; nehmen wir sie gleichsam in *statu nascendi*: Der „Same“, das Gesamtmotiv, die Gesamtstimmung, das der ganzen Sonate zugrundeliegende Thema, ist (von Beethoven) gefunden. Jede Sonate aber hat eine bestimmte Zahl von Sätzen, die sich in ihrem Charakter einerseits sehr stark unterscheiden, oft gegensätzlich gegeneinander stehen, aber andererseits doch als ein Ganzes zusammengehören und in diesem Sinne übereinkommen müssen. In diese Sätze musste zunächst der „Same“ dieser Sonate entfaltet und so die Sonate gestaltet werden. Ebenso ist es mit dem „Machen“ beim Nō. Dies Proportionieren (*ategau*), wie Seami es immer wieder nennt, muss vor allem dabei sein, und das ist eine der wesentlichsten Arbeiten bei Schaffung des Nō, formal wie inhaltlich, musikalisch wie dichterisch wie auch in Rücksicht auf das Plastische, Scenische, insbesondere den Tanz. Zuvörderst sind da die drei Haupt-sätze: Präludium (Eingang, *Jo*, sozusagen mit erster Thema-Nennung), Durchführung (Mitte, *Ha*) und Finale (*Kyū*, *Presto*). Die Durchführung in sich aber hat wiederum Dreiteilung: Mitte-Anfang, der Durchführung Eingang (*Ha<sub>1</sub>*); Mitte-Mitte (*Ha<sub>2</sub>*); Mitte-Ende (*Ha<sub>3</sub>*), der Durchführung Ende, meist mit dem Gesamthöhepunkt des Stückes. Solcherweise also gilt es „die Drei Grundformen *Jo*, *Ha*, *Kyū* zu den fünf Akten aufzubauen.“ Über diese fundamentale Gliederung hinaus aber hat Nō ins Einzelste gehende technische Regelung. Bekannt ist, wie etwa Schiller bei vielen seiner Dramen, bevor er an ihre technische Ausführung ging, sie sich schematisch aufbaute, Spiel und Gegenspiel bis in die einzelnen Gestalten und Scenen festsetzte und den Kampf und die Wandlung schon

im Entwurf Schritt für Schritt veranschlagte. Lessings scharfer Verstand baut die Dramen auch mit architektonischer Entsprechung, oft wie in mathematischer Rechnung. Schillers Aufbauen ist unmittelbarer, wärmer, gleichwohl aber von jener philosophischen, fast dialektischen Art, wie sie später in seinen philosophischen, Kant-nahen Schriften sich kundtut; doch immer walte darin grosse eigene Freiheit. Im Nô hätte Schiller nicht derart viel Bewegungsfreiheit gefunden. Vielmehr ist da schon im vornherein festgelegt, gleichsam vorgeschrieben, wiewohl die Möglichkeiten zur Variierung der Komposition noch recht grosse sind. Diese (hier freilich geringen) Möglichkeiten freieren Gestaltens erschweren es, ein durchweg eingehaltenes Thema eines Normal-Nô aufzuzeichnen. Gleichwohl, wie es die Sonate als Typ und Schema gibt — ebenso, ja noch viel mehr gibt es das Normal-Nô.

Nach der ersten, oben schon zitierten kurzen Paraphrase, was denn „Machen“ sei, gibt Seami im weiteren sehr ins einzelne gehende Ausführungen darüber, indem er sozusagen ein Normal-Nô dafür aufzeichnet. Man muss sich dabei immer gegenwärtig halten, dass Seami noch mitten im lebendigen Nô-Schaffen steht, und dass selbst seine eigenen, von ihm verfassten oder umgestalteten Nô in dem oder jenem Passus diesem vorbildlich gesetzten Normal-Nô nicht entsprechen. Seami's Normal-Nô zur Seite stellt sich für uns ausserdem dasjenige Schema, welches etwa japanische Nô-Forschende, heute, nachdem das Nô-Schaffen schon fast für Jahrhunderte nahezu zum Stillstand gekommen ist, im Anblick der über 200 Nô des Nô-Repertoire-Kanon gleichsam statistisch-tabellarisch aufstellen. Wenn wir dieses heute von japanischen ersten Fachkennern aufgezeichnete Normalschema — unter dieser Bezeichnung zitiert — im folgenden in der Betrachtung auch nicht übersehen wollen und daher darauf zu sprechen kommen, so kann solches nur in sehr abgekürzter Weise geschehen; die ausserordentlich zahlreichen kleinen Abweichungen, welche die Nô des Nô-Kanon aufweisen, können hier nicht alle aufgezählt werden. Auch die einzelnen Partieen des Nô in ihrem Charakter, bezw. auch in ihrer geschichtlichen Entfaltung werden hier nicht ausführlich besprochen. Für all dies ist auf andre Arbeit zu verweisen. — Folgen wir nun dem Gange eines Nô wie es dem „Machen“ obliegt!

Erster Akt: (Eingang, *Jo*). Der Seitenspieler tritt auf; die Rede „eröffnend“ *kaikô*; daher *kaikônin* „Mund-Eröffner“<sup>54</sup> genannt, (vergleiche griechisch „Prologos“!) — Nosakusho: „..... von *Sashikoe Shidai* bis *Hito-utai* ein Akt.“ „Der Regel nach hat ein Nô dies *Shidai* (2 Ku 7. 5. 7. 5. abschliessend 7. 4)<sup>55</sup>, wiewohl über 50 Nô des Kanons es nicht haben. Der Seitenspieler tritt auf; Namennennung folgt, Reisegesang (*Michiyuki*) und zumeist sodann Ankunftsennnung; *Hito-utai* „Ein-Gesang“, „Ein-utai“<sup>56</sup> weist auf dies hin. *Jo* 1. Akt ist ganz Bereich des Seitenspielers. Es folgt *Ha*, die Durchführung, zweiter bis vierter Akt.

Zweiter Akt d. i. erster Abschnitt der Durchführung (*Ha*). „Von *Issei* bis *Hito-utai* ein Akt.“ Dieser 2. Akt (Durchführung erster Abschnitt) ist ganz Bereich des auftretenden Hauptspielers allein, der sich hier zunächst gar nicht um den Seitenspieler kümmert. Normal-Schema: *Issei*<sup>58</sup> 5. 7. 5. 7. 5; *Ni-no-ku* (二ノ句) zweiter Vers 7. 5, *San-no-ku* (Dritt-Vers) 7. 5; *Sashi* サシ etwa 10 Ku; *Sage-uta* 下歌 3 oder 4 Ku; *Age-uta* 上歌 bis zu 10 Ku. Vergleiche Seami zum Nô vom Typ des Alten: „Sodann tritt der Hauptspieler auf; von da an ist es der Durchführung erster Akt: alter Mann oder Ehepaar oder dgl. (tritt auf), 5. 7. 5. 7. 5-*Issei*, dann zwei Ku 7. 5. 7. 5, von *Sashikoe* an in 7. 5. 7. 5. Schritt etwa 10 Ku; von *Sage-uta* bis *Kô-no-mono* (Erstchor) ein *Utai*, etwa 10 Ku.“ Bei andern Nô-Typen drängt Seami, die Anfangsakte kurz zu gestalten.

Dritter Akt (*Ha*, zweiter Abschnitt der Durchführung): Hauptspieler und Seitenspieler begegnen sich; „Frage und Antwort“ (*Mondô*) erfolgt, dies ist das eine Hauptcharakteristikum dieses Aktes; Anrollen der Handlung (im engeren Sinne), beginnendes Aufsteigen zum „Gipfel“ (*yama*) des Stücks. Andererseits ist dieser Akt typische Verbindung zwischen dem ersten und dem dritten Teil der Durchführung, mit einem obligaten Lied-Stücke. Nôsakusho: „*Mondô* (Dialog, Wechselrede) mit dem *Kaikônin* (Prologos) bis zum Chor (*Dô-on*) ein Akt.“ Das Normalschema bringt hier *Mondô* (Wechselrede) zwischen *Shite* und *Waki*, drei-, viermal hin und her; abschliessend mit *Kake-ai* 掛合 „Wechselgesang“ (vgl. Anm. 175) und *Shôdô* (Erst-Chor<sup>60</sup>) bis zu 10 Ku. Vergleiche dazu Seami beim Nô vom Typ des Alten: „*Mondô* zwischen

*Kaikō-nin* und Hauptspieler, nicht über vier-, fünfmal Rede (und Gegenrede). In Wechselrede fragt alter Mann oder Ehepaar u. dergl. nach dem *Iware* (Grund und Ursache, Zusammenhang) und bekommt Aufschluss. Auch das wiederum darf je zwei, drei Mal nicht übersteigen. In *Kō-no-mono* von da an, da sie im Gleichton (*Dōon* Chor) singen bis dahin, dass sie zu singen aufhören, etwa 10 *Ku*, in zwei Absätzen zu singen."

Vierter Akt, *Ha*, der dritte Abschnitt der Durchführung: Wie bei allen pentalogischen Fünf-Akt-Schöpfungen wird hier im vierten Akt das äusserste Ringen sein; der allerhöchste Punkt mag dann — und so ist es am häufigsten — am Ende dieses Aktes, am Durchführungs schlusse sein, oder auch mag die Linie des „Berges“ (*yama*) so verlaufen, dass sie erst im fünften Akte, in *Kyū* (Presto, Finale) ihre steile höchste Spitze erreicht, um dann jäh abzusinken. Es ist der Blick auf die alles auftürmende Höchststelle (*tsume-dokoro*), welcher den vierten und fünften Akt beherrschend gestaltet. Alles drängt dahin; immer höher und mächtiger soll sich das Werk auftürmen, und das bringt formal die mannigfaltigsten Gestaltungen, besonders musikalischer Art mit sich, und bringt auch gerade hier die verschiedensten Variierungen herein, so dass gerade hier die mannigfachsten Abweichungen, Ausbesserungen, Hinzufügungen, das Schema betreffend, sich einstellen. Der Blickpunkt solcher Mannigfalt ist die Höhe des Stückes. — Gerne wird dieser ganze Teil (4. Akt) *Kuse* genannt; *Kuse* ist das Vorherrschende, die Hauptsache in ihm, der Gipfel, wohin alles drängt. Indem das Ganze als *Kuse* angesprochen wird, hätten wir ein *Kuse* in weiterem Sinne und ein *Kuse* im engeren eigentlichen Sinne zu unterscheiden. —

*Kuse* bzw. *Kuse-mai*, „*Kuse-Tanz*“: „Was *Kuse* ursprünglich war und ist, lässt sich, denke ich, auch heute noch nicht beantworten. Ein zu umfangreiches Material volkstümlicher und verwandter Natur muss..... erst vor abendländischem Blick ausgebreitet, geprüft, gesichtet werden.“ („*Nō*“). — *Kuse* wird mit dem Schriftzeichen 曲 *Kyoku* „Lied“, „Musikpartie“ wiedergegeben. Prüft man die *Nō* auf die musikalischen Partieen hin durch, so liegt der Höhepunkt deutlich in den grossen *Kuse*-Chören. Hier kann es so weit kommen, dass der Hauptspieler dabei völlig ruht. In anderen, zahlreichen *Nō* dagegen tanzt er

schweigend dazu; dem Zeichen 曲 *Kyoku* bzw. *Kuse* wird das Zeichen „Tanz“ 舞 hinzugefügt: *Kuse-mai*.

In einem eigenen Kapitel des *Nōsakusho* kommt Seami auf den den beiden Urelementen des *Nō*, „Gesang und Tanz“ entsprechenden doppelten Höhepunkt, den akustischen und den optischen zu sprechen auf die sog. Ohrenöffnung (*Kai-mon*<sup>210</sup>) und sog. Augeneröffnung (*Kai-gen*). In *Kuse-mai* d. i. *Kuse*-Lied plus-Mai (Tanz) mögen wir solches vereinigt finden.

Über die einzelnen Arten der Tänze wollen wir uns hier nicht verbreiten, da wir anderwärts darauf ausführlich zurückkommen und Seami in *Nōsakusho* verhältnismässig wenig Arten unterschiedend nennt. *Hataraki*, das er oftmals nennt, ist tanzartige Darstellung, die zwar rhythmisch ist und von Musik begleitet wird, aber wesentlich durch den darzustellenden Inhalt bedingt ist: „in grossem Kampfe wird der Feind erschlagen, der Dämon wird überwunden und gefesselt; oder: gegen die anstürmende grosse Schar der Feinde wehrt sich der einsame Ritter bis zum letzten, rechts und links die Gegner niedermähend; zahllos und immer wieder neu sind die einzelnen Arten der Darstellungen“, je nach Situation, Motiv und Inhalt des *Nō* variierend. Gern wird 舞 *Mai* „Tanz“ zu *Hataraki* hinzugefügt, das Rythmische, Tänzerische bezeichnend. Meist sind es grosse Kampfscenen, die als *Hataraki* gegeben werden; und die dies *Hataraki* tanzen oder „wirken“ sind Überwesen, Drächengott, Riesen, von den Fünf Himmelsrichtungen her, durch Yamabushi-Magie zur Hilfe herbeigebetene „Könige des Himmels“ und Boddhisattva, gelegentlich auch *Tengu*. Flöte schweigt; kleine und grosse Trommel und auch *Taiko* schallt; in der Regel sind es zwei *Dan*, meist vom Hauptspieler allein vorgetragen, bisweilen aber auch vom (himmlischen) *Tsure* allein. Es kommt aber auch vor, dass sich *Waki* oder *Tsure* im *Hataraki* dann dem *Shite* hinzugesellen; hier spricht man speziell von *Mai-hataraki Uchiae* 舞勧打合.“ — Eine andre Art rythmisch-tanzartiger Darstellung ist *Kakeri* 翔; „Kampfwut mag den Mann bis zur berserkerartigen Raserei erfüllen, und *Kakeri* (meist ohne *Taiko*, seltener mit) wird der Ausdruck dessen. Oder aus verlorener Liebe, aus Eifersucht, aus Sehnsucht nach dem Kinde mag die Seele zu Wahnsinn und Raserei getrieben werden, und *Kakeri* wird der in mannigfachst

verschiedener Wahn-Handlung sich äussernde Ausdruck werden." („Nō“)

Schematisches Bild von Durchführung dritter Teil (IV. Akt)

- a) *Kuri* クリ, Zahl der Ku nicht völlig bestimmt; innerhalb 5 Ku; daraus hervor quillt
- b) *Sashi* サシ, dessen Ku-Zahl auch nicht völlig bestimmt ist; erst in hoher Tonlage bis etwa 5 Ku, dann in tiefer Tonlage 5 oder 6 Ku; daraus hervor steigert sich als höchste Klimax (zunächst) der eigentliche Höhepunkt
- c) *Kuse*, dessen Ku-Zahl auch nicht völlig feststeht: vordere Hälfte 12 oder 13 Ku in tiefer Tonlage, zweite Hälfte in 12 oder 13 Ku; dazwischen hinein ein oder zwei Ku lang das sog. *Age-Ku* des Shite;
- d) *Rongi* 論議 („Disput“), ein von den Mönchen, besonders denen der Tendai, her genommener Ausdruck, gesteigerter Wechselstreit, notwendig von zwei Parteien gegeben; allermeist sind diese zwei der Chor einerseits und der Hauptspieler andererseits, besonders in denjenigen Nō, in denen der Gott oder der Abgeschiedene zuerst in unkenntlicher Gestalt, im zweiten Teil in Vision erscheint. Ausserordentlich verschieden gestaltet, bei über 100 Nō der 200 Kwanze-Nō heute fehlend.—
- e) *Naka-ire* 中入 Abgang (in der Mitte des Stücks). Folgt Intermezzo des Zwischenspielers.

In Nōsaku sho wird unterschieden *Kotoba-rongi* „gesprochener Wechselstreit“ (Anm. 175), welches Nose dem heutigen *Kakeai* gleichsetzt, und *Utai-rongi* (Anm. 185) „gesungener Wechselstreit“, welches kurzweg *Rongi* ist. Zu diesen Angaben (und dem an anderer Stelle gegebenen weiteren Detail) vergleiche man im einzelnen Seami's Anweisungen in Nōsakusho!

Fünfter Akt, *Kyū* 急 (End-Teil, Presto Finale). Wie schon oben gestreift, mag es sein, dass die „Hauptsache“ im vierten Akte spielt und der fünfte nur mehr das Verklingen des ungeheuren Wirbels ist; andererseits mag es auch sein, dass der fünfte Akt erst die Trümpfe ausspielt. Je nach dem Nō und dessen Hauptgestalt oder Hauptthema ist dies verschieden. Sehr inhaltreich und weise ist, was Seami im einzelnen hier rät und anweist. In einem Nō, da die Mutter das Kind, der Liebende die Geliebte sucht und sie zunächst nicht wiederfindet und

Wahn und Raserei darüber ausbricht, mag im vierten Akte die Verzweiflung tobten und wie ein Wunder dann — *deus ex machina* — das Wiederfinden erfolgen; dann muss *Kyū*, fünfster Akt, süß und ruhig im Glück des Wiederhabens ausschwingen. Dagegen in anderen Nō, wo alles ins Dämonische läuft, muss es wie „Faust“ I. Teil Schluss („Kerker“) der letzte Akt sein, der schmetternd schliesst.

In neuzeitlicher Nō-Forschung ist dem einzelnen Nō gegenüber die grosse Frage, ob es in der Mitte die grosse Cäsur habe und also aus zwei Hälften — hier auch *Dan* genannt — besteht, oder ob es von Anfang an nur Ein-*Dan*-Nō sei. — Nogami zählt 50 Nō von letzterer Art. Vielen Forschern gilt das Doppel-*Dan*-Nō als die eigentliche Art. Dies röhrt zum guten Teile davon her, dass in so sehr vielen Nō der Gott oder Halbgott oder Abgeschiedene zuerst in unkenntlicher Gestalt und dann, zweite Hälfte, offenkundig, erscheint; *De-mono*<sup>13</sup> „hervorkommendes Wesen“ „Erscheinung aus anderer Welt her“ spielt im Nō eine so grosse Rolle. Meist bringt erst der letzte Akt diese Erscheinung. Ein langes Zwischenspiel — dessen Text oft nicht schriftlich fixiert war bzw. ist — geht vorher. Die ganze Nacht etwa verbringt der *Waki* im Gebet; die Erscheinung wird lange vorbereitet, und der fünfte Akt beginnt daher meist mit *Machi-uta* Wartegesang. Für Seami, welcher zugleich auch für seinen Vater Kwan'ami spricht, spielt die Frage der Cäsur keine grosse Rolle; alle Aufmerksamkeit ist auf *Jo-Ha-Kyū* gerichtet. *Kyū* muss in der Regel mit allen *takumi* 巧 „Geschicklichkeiten“, besonderen Künsten, Erfindungen (vgl. bei Anm. 179) versehen werden, das *Kyū* Finale Prestissimo soll nicht nur zeitlich-äusserlich, sondern auch im Gehalte, innerlich seelisch verwirklicht werden, dem Stücke der volle Erfolg zugetragen werden. Daher soll z. B. *Waka* (meistens verstanden als „japanisches Gedicht“) Liedleinod aller höchsten Glanzes, hier eingefügt werden. 39 Nō etwa der 200 Kwanze-Nō haben dies heute so. Nicht für jedes Nō passt *Waka* ja. Dem *Waka* unmittelbar voran geht Tanz und Reigen; *Jo-no-mai* (Präludialtanz) in 20 dieser Nō, Mittlerer Tanz (*Chū-no-mai*) in 5 Nō usf; *Iroe* in Nō Yoroboshi, *Hayamai* in Nō Matsumushi, *Shirabyōshi* in Nō Dōjōji. — Weiteres Einzelnes siehe Text und Erläuterungen!

Endlich das Dritte: „das Schreiben“, der Text (mit Einschluss der zu

schreibenden Partitur). Ist erstens der „Same“ gefunden, die tragende Hauptgestalt klar erkannt und mit den Seitengestalten versehen und ist, zweitens, in der eben dargelegten Weise das *Saku*<sup>47</sup> „Machen“ Disponieren, Proportionieren, Aufbauen geschehen, so folgt als Drittes und Letztes das konkrete „Sehreiben“ der Textworte und der Partitur. Man versteht sehr wohl, wieso Seami sagt, dass es kein Geringes sei, zu finden und zu wissen, „was für Worte man jeder einzelnen vom Erstanfange des Nô an auftretenden Person je nach ihrer verschiedenen Art in den Mund legen müsse.“ Denn es handelt sich ja hier nicht nur etwa darum, Personen im Worte, in gesprochenem Dichtungsdrama zu charakterisieren und sich aussprechen zu lassen; der zu schreibende Text geht viel mehr nach der Seite eines Operntextes, eines Wagner'schen Musikdrama-Textes; jeder Schritt ist bestimmt, begrenzt, und doch sollen die Gestalten lebhaft und deutlich, auch in ihrer inneren Entwicklung, gekennzeichnet sein. Studiert man, von diesem Gesichtspunkte ausgehend, die einzelnen heute vorhandenen Nô des Kanon, insbesondere die von Seami selbst herrührenden, oder versucht man etwa gar selbst, dem Normschema entsprechend, einen Text zu gestalten, so wird man den Nô-Schöpfungen gegenüber höchste Bewunderung nicht versagen können. Hat schon die Maske, unter Umständen die doppelte Maske (des ersten und dann des zweiten Teils des Nô) eine gewisse Grundcharakterisierung gegeben, und ist mit den Drei Typen die Nô-Gestalt grundsätzlich festgelegt, so treten doch jetzt, je nach Art des Nô, die mannigfaltigsten Variierungen hinzu. Gewisse Gestalten sind ein für alle Mal bis in Einzelheiten hinein bestimmt, wie es im Deutschen etwa Krimhild, Hagen, Siegfried, Parzival, Hans Sachs, Faust sind; und Seami legt grosses Gewicht darauf, dass dieselben auch bis ins Einzelne so gegeben werden, wie *Hon-zetsu*, die „Quellschrift“ sie gibt. Von Text- und Partitur-Gestalt redend, kommt Seami auf solch innere elementare Unterschiede zu sprechen, wie dies etwa in der Dichtung Hymne, Elegie, Ballade, Liebeslied sind. Von ihnen her grundsätzlich verschiedene Gruppen zeigen sich so, und der innere Unterschied tut sich dann auch in concreto, in Text und Partiturführung, kund. Noch gibt hier Seami nicht die für alle Kunst hochbedeutsamen Ausführungen, wie eben diesem jeweils verschiedenen Charakter entsprechend das eine Mal etwa

das Sinnliche der Wortgebung hervortreten, das Ideelle, Linien- und Strukturmässige „vergraben“ sein müsse usf. Diese Fülle der Einzelpraxis steht ihm zwar hier vor Augen, er legt sie aber noch nicht in Worten dar; anderem Werke ist dies vorbehalten, und wir weisen hier schon darauf hin. „Segenswort“<sup>75</sup> nennt er die erste Gruppe; weithin entspricht sie dem Gottes-Nô, dem Präludialspiel. Die Sprache muss einfach sein, gross, thematisch, die Linie mächtig, die Gestalt undetailiert; man denke an die Nationalhymnen, die „Segensworte“ der Völker, oder vergleichsweise selbst an einen Militärmarsch! Er muss anders schreiten als etwa die Pastoralsymphonie Beethoven's. Oder betrachte man die Sprache Ibsen's in „Fest auf Solhaug“, wo noch „Segenswort“, bezw. *Jo*-Charakter vorherrscht und in den „Kronprätendenten“, wo dieser *Jo*-Charakter schon in Heroenspiel-Zweitspiel-Charakter übergeht, und halte dagegen das realistische Detail der „Nora“! Derart verschieden auch sind die Gruppen des Nô, und derart verschieden muss die Gestaltung des Textes und der Partitur im einzelnen sein und in dem eben angedeuteten Gesamten der Struktur. Ausser Segenswort nennt Seami an dieser Stelle *Yûgen* (das hohe Schöne), Liebe, *Jutsukwai* 述懐 „Busen-Bericht“ — ein alter Mann etwa erzählt, was ihm „im Busen“ ist, herzbewegendes Erlebnis — und *Bôoku* 望憶 Wunsch, Sehnsucht, Trauer, Klage (vgl. „Furcht und Hoffnung“!); sowie (setzt Seami hinzu) die „verschiedensten Lebensbeziehungen“. Bestimmte Gruppen sind dies, deren Aufzeichnung wir auch anderwärts, und dort in ausführlicheren Darlegungen, begegnen — worauf wir hier hinweisen. In Seami's Nôsakusho folgt sodann die von uns schon vordem herangezogene Anweisung, in diesen Text Lied-Kleinode gleichsam zu verweben, also das Lyrische zur Geltung zu bringen (neben dem Epischen der Chor-Erzählung und dem Dramatischen des Tanzes und der Geisterscheinung). „Das Nô wird seinen Ort haben, wo die Geschichte spielt; ist es ein berühmter Ort oder eine altgeschichtliche Stätte, so nehme man berühmten Liedes, berühmten Verses Worte und setze sie in den drei Arten der Durchführung an diejenige Stelle, da alles zur höchsten Höhe drängt; das wird dann Kern- und Wesensstück des Nô.“ Ganz bodenständig, ortgebunden, irdischverkörpert wird so das Nô und sei es auch der himmlische Mythus jenseitiger Welt, und der Zuhörer-Zuschauer wird

aus der eignen Alltagswelt ganz in diese Wunderwelt des Nô versetzt. Solche Kernwortstelle muss (weist Seami an) der tragende Hauptspieler sprechen.

Überhaupt ist beim „Schreiben“, beim Planen und Mühen, „was für Worte man jeder einzelnen vom Nô-Erstanfang an auftretenden Person in den Mund lege“, von grosser Wichtigkeit, möglichst den betreffenden Schauspieler zu kennen, dem man bei Abfassung des Stückes die Worte in den Mund legt. Man muss wissen, wer in concreto spielt, und auch die Begleitgestalten soll man kennen und soll wissen, was jedes einzelnen Auftretenden besondere Stärke, seine „Spezialität“ ist. Man soll besonders den Hauptspieler in seiner ganzen Art gut kennen. So zeigt ja etwa auch Schiller's Briefwechsel den Dichter bei Abfassung seiner grossen geschichtlichen Dramen, z. B. des „Wallenstein“ deutlich um bestimmten Schauspieler für bestimmte Hauptrolle bemüht, und aus dieser lebendigen Wechselbeziehung her ist viel von dem in diesen Dramen pulsierenden im Text Wort-gewordenen Leben zu verstehen. Die Nô-Schöpfungen vollends sind aus solch vollem Leben geboren. Und mit Recht sagt Seami: Der glücklichste Fall sei natürlich der, dass Nô-Hauptspieler und Autor ein und dieselbe Person seien; das sei freilich eine Meisterschaft, die kaum je in volle Erscheinung trete (vgl. bei Anm. 223!) Seami selbst und Sophokles sind für die Nachwelt solche Erscheinungen.

Doch auch der grösste Meister des Spiels, führt Seami aus, hat seine Grenzen. „Eine Darbietung, da er mit vorgebundener Maske, die Gestalt der Rolle gebend, noch so makellos die Nachahmung gibt, da aber, weil er an Jahren zu fortgeschritten ist, die natürliche Übereinstimmung fehlt, kann dem Publikum nicht (durchaus) gefallen..... Wenn ein hochbejahrter Schauspieler die junge Tochter eines Mannes spielt oder die jungfürstliche Gestalt eines berühmten Ritters wie Atsumori, Kiyotsune u. a., wird das Publikum nicht einverstanden sein.“ Bezeichnend genug wollen auch solche Weisungen Seami's *cum grano salis* verstanden sein: Kwan'ami sowohl wie Seami vollbringen grösste schauspielerische Leistungen gerade unter dem Kontrast ihres hohen Alters und der jugendlichen Gestalt, die sie geben; und auch bis heute gibt der grosse japanische Schauspieler gerade auch solche Rolle. — Grosse Mode war zu Seami's Zeit geworden, Kinder spielen zu lassen.

Das Publikum rief nach solchen Darstellungen. Sehr einsichtig sind Seami's Ratschläge für den Nô-Verfassenden in dieser Hinsicht sowie auch für den Spielenden. Hier besonders ist „Übereinstimmung“ mit der Natur erforderlich. Unter den Darstellungen der Gemütsbewegungen gibt es Dinge, die einem Kinde eben nicht anstehen; wenn Kinder dies darstellen, so wendet sich ein echt und natürlich empfindendes Publikum von dem Anblick als von etwas Widrigem, Widernatürlichem (vgl. bei Anm. 223!) ab. — Deutlich gibt Seami an, wie man das Kind im Nô auftreten und sprechen lassen kann. So lenkt Seami die Aufmerksamkeit des Nô-Schreibenden auf den konkreten Schauspieler. — In diesem Sinne auch kommt Seami in seinen Ausführungen darauf, die Gestaltung der Nô-Haupt-Typen bis in die Einzelheiten hinein darzulegen. Es sind die Nô vom Typ des Alten, Typ des Kriegers und Typ des Weibes; einzelnes hievon erwähnten wir oben schon. Kurz gesagt sind dies die Erst-, Zweit- und Dritt-Spiele. Wie in anderen Seami-Werken aber, so etwa in „Zwei Weisen und Drei Typen, illustriert“ setzt sich die Nô-Pentalogie ja über die Drittspiele hinaus in die grossen Gruppen der Viert- und Fünftspiele fort.

Und in dieser Zeit Seami's sind es besonders die (von Seami vordem nur selten gestreiften) Spiele der Hôka, denen Seami besondere Ausführungen widmet, um dann auf die Stücke „fein abgemessener Bewegung“ zu sprechen zu kommen, da das Äussere Teufel-Dämon ist, das Innere aber noch immer ein Mensch. Diesen Spielen gegenüber treten dann die besonders in den Schlussspielen häufigen, da die Bewegung ganz Kraft, Wucht, Terror ist, und alles, die ganze Lebenserscheinung, Haupt und Glieder und alle Gebärdung Dämon ist. — Aber nicht nur werden so von Seami in seinen Ausführungen die einzelnen innerlich-verschiedenen Gruppen des Nô dem Nô-Schreibenden vor den Blick gestellt, nicht nur wird auf den konkreten Schauspieler aufmerksam gemacht, nicht nur werden die Nô-Typen bis ins einzelne ausgeführt, sondern es werden, bezeichnend genug für den Praktiker, dem, der Nô verfassen will, alsbald auch die gangbarsten und bedeutendsten Nô als praktische Muster und Beispiele der Orientierung genannt. Diese aufs genaueste zu studieren, mag förderlicher sein als alle dargelegte Theorie. „Diese Nô nehme man und mache sie bei Neuschöpfungen zum Urbild

(*hon-tai* „Grundstock“<sup>273</sup>)!“ Und sogleich wird dann in einem sehr bedeutsamen letzten Abschnitte hinzugesetzt: Man erstarre nicht darin! man glaube nicht: das sind nun ein für alle Male die Meisterstücke! Das Leben wandelt sich fort und fort. Was heute das Publikum fesselte, hat morgen schon vielleicht etwas von seinem Reiz verloren. — Wer bestimmt, ob ein Werk gross und bedeutend oder gering ist? Eigenartig sind Seami's Worte: „Überhaupt ist das Urteil darüber, welches Nô gut oder nicht gut ist, keine Sache privater Willkür; da es Kunstspiele sind, von Stadt und Land, fern und nah beurteilt, geschätzt (oder auch nicht geschätzt), so kann nicht verborgen bleiben (was gut und gross ist oder was nicht).“ Immerfort findet ein leiser Wandel statt. Und so hat man mit Fug und Recht wieder und wieder Nô umgewandelt. „Viele in neueren Jahren geschaffene Nô sind ..... Neubildungen, bei denen alte Stücke genommen und ein wenig umgeschaffen worden sind.“

Und Seami nennt eine Reihe solcher Nô mit Namen. „Je nach den Zeitaltern hat man die Worte ein klein wenig verändert, die Musikpartien erneuert und sie so zu Samen im Wechsel des Jahres und der Zeiten aufblühender Blumen werden lassen. Dies ist das Gesetz, dass man mit den späterhin kommenden Jahren Nô belassen oder ändern muss.“ Wie immer aber auch der Wechsel ist, eines bleibt und wird von den Menschen aller Zeiten, von Stadt und Land, fern und nah erkannt und gefühlt: das ist das wahre hohe Schöne (*Yûgen*). Zwar gibt es im Oper- und Schauspielwesen viele Tricks, Geschicklichkeiten, das Publikum Überraschendes, ja Dupierendes; es gibt viele tatsächlich namhafte Leistungen, die etwa den Schauspieler für eine gewisse Zeit in den Vordergrund bringen, zum Liebling des Publikums machen usf. Aber doch „gründet seit alters der in Reich und Welt hochgeschätzten, unvergleichlichen Meister Spiel durchaus im hohen Schönen (*Yûgen*)“... So ist denn ersichtlicherweise bei dem das hohe Schöne als Urelement habenden Status (Rang und Stand des Spielenden) durch alle Zeiten und auch in der Gegenwart die Bühnenwirkung unwandelbar dieselbe“ nämlich alle überragend. Und indem Seami so die in seiner Zeit, in der Ära Ōei geschaffenen hervorragenden Nô und zumal die von ihm selbst geschaffenen, prüfend überblickt, kann er abschliessend zuversichtlich urteilen, dass dieselben für alle Zeiten sich werden ohne Tadel sehen

lassen können.

Der Gang durch Nôsakusho ist beendet. Ein Werk grosser Reichhaltigkeit bietet sich dar. Dieselbe wird vollends gewahrt und erkannt, wenn erstens verstanden und immer im Bewusstsein bereitgehalten wird, was alles das Werk bei dem Lesenden, oft stillschweigend, voraussetzt, und wenn zweitens dem hier mehr thematisch Gesagten die grosse Fülle der praktischen Ausführung, wie sie die über zweihundert Nô des Repertoire-Kanon zeigen, immerzu als Betrachtungsmaterial, sozusagen als Hintergrund beigegeben wird — hiezu diene bis in die einzelnen, in Nôsakusho aufgeführten Nô und ihren Darstellungsgang hinein unsere andere, von uns hier oft (doch nicht immer) angeführte Arbeit! — und wenn drittens, bei aller Normierung und Festsetzung doch immer klar verstanden wird, dass alle Anweisungen nicht etwas Starres, Totes, Erstarrenmachendes sein wollen, indem ja Seami selbst, der grosse Schöpfer, eben im Interesse des Schöpferischen der Kunst sich nicht strikt und starr an diese Anweisungen hält: aus dem vollen Leben heraus will Nôsakusho gelesen und verstanden sein.

Vieles wäre hier hinzuzufügen. Betreffs Art und Weise der Übersetzung, Schwierigkeiten der verwendeten Termini u. a. mehr haben wir anderwärts, gelegentlich der Einführung anderer Seami-Übersetzungen, gesprochen. Wir weisen darauf hin und wiederholen hier nicht.

Der Text folgt dem von Yoshida Tôgo Meiji 42. Jahr 1909 in Seami-jûrokubu-shû 世阿彌十六部集 nach dem im Besitze des Hauses Yasuda 安田 befindlichen Manuskript gegebenen Texte; hiezu ist das im Besitze der Teikoku-toshokan 帝国図書館 (Bibliothek des Kaiserreichs) befindliche, nach Schrift und Charakter aus Ende Muromachi-Zeit stammende *Shahon* zum Vergleich herangezogen (Abkürzung: B). Dasselbe ähnelt in Schrift wie Papier dem im Besitze von Kwanze Sakon 觀世左近 befindlichen Manuskript des Seami-Werkes Go-on. Nose denkt, dass es von dem Tenshô 11. Jahr 1583 im 75. Jahre verstorbenen Kwanze-Meister in 7. Generation Sôsetsu selbst geschrieben sei.

4. Dezember 1943

HERMANN BOHNER

## T E X T

1

①

Item<sup>1</sup>. Buch der Nô-Gestaltung<sup>2</sup>.

Zuvörderst: Stoff<sup>3</sup> Komposition<sup>4</sup>, Text<sup>5</sup>— aus diesen drei Momenten<sup>6</sup> wird Nô geschaffen. Das Erste ist: den Stoff<sup>3</sup> wissen und kennen; das Zweite ist: das Nô komponieren (aufbauen)<sup>7</sup>: das Dritte ist: das Nô schreiben, (das ist) : den Stoff („Samen“, Motiv)<sup>3</sup> aus der Quellenschrift (*honzetsu*)<sup>8</sup> trefflich erforschen und aneignen<sup>9</sup>, die Drei Grundformen (*tai*)<sup>10</sup> Eingang (*Jo*)<sup>11</sup>, Durchführung (*Ha*)<sup>12</sup>, Finale (*Kyû*)<sup>13</sup> zu fünf Akten, (Abschnitten, Sätzen, *Dan*)<sup>14</sup> aufbauen, sodann die Worte scharend, die *Fushi* (musikalischen Sätze)<sup>15</sup> hinzugebend, [das Werk] nacheinander niederschreiben.

②

Das Erste: der Stoff<sup>3</sup> Was den Stoff („Samen“, Motiv)<sup>3</sup> betrifft, so muss in der eigentlichen Fabel (*honzetsu*)<sup>8</sup> eines Nô, die die Bühnengestaltung<sup>16</sup> übernehmende Gestalt<sup>17</sup> höchste Eignung für Tanz und Gesang<sup>18</sup> haben. Die Spielkunst (*Yûgaku*)<sup>19</sup> ist nun einmal im Wesen Tanz und Gesang. Ein Stoff<sup>3</sup>, da die Gestalt<sup>17</sup> Tanz und Gesang, die beiden Grundelemente<sup>20</sup>, auf der Bühne nicht leisten kann, mag es sich dabei um einen noch so grossen Mann alter Zeiten<sup>21</sup> oder noch so berühmte Person<sup>22</sup> handeln, ergibt keine Spielkunst-Bühnenschau<sup>23</sup>. Dies Prinzip<sup>24</sup> gilt es selbständig zu durchdringen und durch Erfahrung zum Eigenbesitze werden zu lassen<sup>9</sup>. Beispielweise sind unter den mancherlei Charakteren<sup>17</sup> Himmelsmaid<sup>25</sup>, Gottesmaid<sup>26</sup>, Otome<sup>27</sup> Kagura-Tanz

und -Gesang; als Mannestypen<sup>28</sup> (trefflich) sind (schöne, elegante) Edle<sup>9</sup> wie Narihira<sup>30</sup>, Kuronushi<sup>31</sup>, Genji<sup>32</sup>; als Frauentypen schöne edle Frauen<sup>33</sup> wie Ise<sup>24</sup>, Komachi<sup>35</sup>, Giô<sup>36</sup>, Gijo<sup>37</sup>, Shizuka<sup>38</sup>, Hyakuman<sup>39</sup>. Da diese alle als Charaktere<sup>40</sup> hinsichtlich Tanz und Gesang und Spiel das Beste erwarten lassen<sup>41</sup>, so wird, wenn man sie zum Grundcharakter (*kompon-tai*)<sup>42</sup> des Nô macht, von selbst die allerbeste Spielkunst-Bühnenschau<sup>23</sup> sich ergeben. Ferner (sind wohlgeeignet), als *Hôka*<sup>43</sup> Jinen-Koji<sup>44</sup>, Kwagetsu, Tôgan-koji<sup>46</sup>, Seigan-koji<sup>47</sup> und ähnliche edle Rasende<sup>48</sup>. Darüber hinaus gilt es bei Charakteren nicht-namhafter Männer und Frauen, alt und jung, ganz besonders schöne Art von Tanz und Gesang hineinzubringen und so das Werk zu verfassen. Solcher Art die wirkungsvolle Grundwesensart (*hompûtai*)<sup>49</sup> zu finden, heisst Stoff („Samen“ [finden]). Ferner sind da die *Tsukuri-Nô* (geschaffene Nô)<sup>50</sup>, d. i. neuerschaffene, sogar ohne zugrunde liegende Quellenschrift, aus Beziehung zu berühmtem Orte, altgeschichtlicher Stätte geschaffen, das gesamte Publikum in der Schau mit sich fortreissend. Solche Nô freilich gelingen nur dem Können und Wissen<sup>51</sup> dessen, der es zum Höchsten gebracht hat.

③

Das Zweite: Die Komposition (der Aufbau, das „Machen“<sup>52</sup>): Hat man nun so den Stoff gesucht und gefunden, so gilt festzulegen, wie ihn geben. Zuvörderst: *Jo* Eingang, *Ha* Durchführung, *Kyû* Ausgang sind fünf Akte (*Dan*)<sup>53</sup>. *Jo* Eingang ein Akt<sup>53</sup>, *Ha* Durchführung drei Akte<sup>53</sup>, *Kyû* Ausgang ein Akt<sup>53</sup>. Der Prologos (*Kaikô-nin*)<sup>54</sup> tritt auf; von *Sashikoe*<sup>55</sup> über *Shidai*<sup>56</sup> bis *Hito-utai*<sup>57</sup> ein Akt. Von da an *Ha* Durchführung: der Hauptspieler tritt auf; von *Issei*<sup>55</sup> bis *Hito-utai*<sup>57</sup> ein Akt. Danach Wechselrede<sup>59</sup> mit dem Prologos, (dann) *Dôon-Utai* (gleichgemeinsamen Tones Gesang Chor)<sup>60</sup> ein Akt. Dann weiter<sup>61</sup>, sei es mit *Kusemai*, sei es nur mit *Utai* (Gesang) eine Musikpartie (*Onkyoku*) ein Akt<sup>53</sup>. Von da ab ist es Ausgang (Finale, *Kyû*)<sup>62</sup>, sei es danach mit Tanz oder Aktion (*Hataraki*), beziehungweise mit schnellem Satz (*Hayabushi*)<sup>62</sup> oder Schlussrhythmen (*Kiribyôshi*)<sup>62</sup> oder dergleichen, ein Akt<sup>53</sup>. Obiges: die Fünf Akte<sup>53</sup>. Je nach Beschaffenheit und Gliederung der

Fabel (Quellschrift *honzetsu*<sup>6</sup>) jedoch mögen es auch sechs Akte<sup>53</sup> werden. Feststehende Norm sind jedoch fünf Akte<sup>52</sup>. Ein Stück aufbauen<sup>63</sup>, indem man diese fünf Akte baut und festsetzt<sup>94</sup>, *Jo* den Eingang so oder so<sup>65</sup> in musikalischem Satze (*Onkyoku*), *Ha* der Durchführung drei Akte in drei verschiedenen<sup>66</sup> (musikalischen) Sätzen, *Kyū* Ausgang in entsprechender<sup>67</sup> Spielart<sup>68</sup> und dann allem gemäss die Zahl der *Ku*<sup>69</sup> des musikgetragenen Stückes (*Onkyoku*) bestimmen, das heisst ein Nō aufbauen (komponieren)<sup>70</sup>. Je nach Art und Stimmung des Nō setze man zu des Musikstückes Eingang (*Jo*), Durchführung (*Ha*) und Finale (*Kyū*) jeweils die Musiknoten (*Fushi*) hinzu. Grundlegendes Mass für ein Nō in seiner Länge, für die fünf einzelnen Akte in ihren Partien ist die Zahl der *Ku*<sup>69</sup>.

Das Dritte: Der Text<sup>71</sup>. Was für Worte man jeder einzelnen vom Erstanfang (*Kaikō*)<sup>54</sup> des Nō an auftretenden Person<sup>73</sup> je nach ihrer verschiedenen Art<sup>74</sup> in den Mund legt, darüber gilt es gut Bescheid zu lernen und zu wissen<sup>9</sup>. Segenswort<sup>75</sup>, hohe Schönheit (*vügen*), Liebe<sup>76</sup>, Herzensgeplauder<sup>77</sup>, Trauer und Klage<sup>78</sup>, den verschiedensten Beziehungen<sup>79</sup> gerecht werdend, gilt es Gedicht- und Lied-Worte<sup>80</sup> je nach dem Gesamtcharakter (*fütai*) des betreffenden Nō zu wählen und anzusetzen<sup>81</sup> und so den Text zu verfassen. Das Nō wird seinen Ort haben, wo die Geschichte (*honzetsu*)<sup>8</sup> spielt. Ist es ein berühmter Ort, eine altgeschichtliche Stätte, so nehme man berühmten Liedes berühmten Verses Worte und setze sie an die Stelle in den drei Akten der Durchführung (*Ha*) des Nō, da alles zur höchsten Höhe drängend erscheint. Das wird dann Kern- und Wesensstück<sup>82</sup> des Nō. Herrliche Worte, berühmten Vers und dergleichen schreibe man überdies (so), dass sie der Hauptspieler (*Shite*) spricht. Derart alles im einzelnen wählen und ansetzen (proportionieren)<sup>83</sup>, das heisst: Nō(-Text) schreiben. Obiges: Stoff<sup>8</sup>, Komposition<sup>4</sup>, Text<sup>72</sup> die Drei Momente<sup>6</sup>.

II  
Wie die Drei Typen gestalten<sup>85</sup>.  
Der Alte, das Weib, der Krieger sind die Drei Typen.  
Erstens der Typ des Alten<sup>86</sup>. Dies ist allermeist Waki-Nō-Charakter<sup>87</sup>. Zuvörderst, Art und Weise (*fütai*) des Segenworts (*Shugen*)<sup>75</sup>: Der *Kaikō-nin* (Prologos)<sup>54</sup> tritt auf; von *Shidai*<sup>56</sup> an, *Hito-utai*<sup>57</sup> ein Akt<sup>53</sup>; der musikalische Satz (*Onkyoku*) in 5-7-5, 7-5-7-5 Zeilen-Schritt gehend, sieben acht *Ku*<sup>88</sup> zu singen. Merke: 7-5 ist als ein *Ku*<sup>88</sup> normiert; der Vers<sup>89</sup> eines Liedes hat zwei *Ku*. Sodann tritt der Hauptspieler (*Shite*) auf; von da an ist es der Durchführung (*Ha*) erster Akt<sup>53</sup>. Alter Mann oder Ehepaar oder dergleichen (tritt auf), von 5-7-5-7-5 *Issei*<sup>58</sup> an über zwei *Ku* 7-7-5-5, sodann von *Sashikoe*<sup>55</sup> an in 7-5-7-5 Schritt etwa zehn *Ku*. Von *Sage-uta* bis *Kō-no-mono* („Erst-Stück“)<sup>90</sup> Erstchor) ein *Utai* (Ganzes)<sup>91</sup>, etwa zehn *Ku*. Von da an der Durchführung zweiter Akt. Dialog<sup>51</sup> zwischen *Kaikō-nin* (Prologos) und Hauptspieler (*Shite*) nicht über vier-, fünfmal Rede (und Gegenrede *kotoba*). In solchem Dialog erfragt alter Mann oder Ehepaar u. dergl. Grund und Ursach' und Zusammenhang<sup>92</sup> und erhält Aufschluss. Auch das wiederum darf je zwei- dreimal (Rede und Gegenrede) nicht übersteigen. Sodann in *Kō-no-mono*<sup>90</sup> von dem an, dass alle im Gleichton (*Dōon*)<sup>93</sup> singen, bis dahin, dass sie zu singen aufhören, etwa zehn *Ku*, in zwei Absätzen zu singen. Von da an Durchführung dritter Akt. Wenn sodann *Kusemai* u. ä. gegeben wird, so sind es *Ageru-koe* (Aufwärts-Stimme, hohe Stimmlage)<sup>94</sup> etwa fünf *Ku*/Ursprüngliche Glosse: Stelle der Ohrenöffnung?/ *Sashikoe* etwa fünf *Ku*, Abgesang<sup>95</sup> bis zum Ende („Verwahren“) etwa fünf, sechs *Ku*. *Kusemai*<sup>96</sup> zwölf, dreizehn *Ku*, *Kō-no-mono* etwa zwölf, dreizehn *Ku*; danach *Kotoba-rongi*<sup>97</sup> je zwei oder drei gesungen, rasch rasch, leicht leicht singen und enden! Von da an Finale (*Kyū*): die Erscheinung<sup>98</sup> tritt hervor, sei es Himmelsmaid<sup>25</sup> oder im männlichen Typ<sup>99</sup> wer auch immer, auf der Brücke<sup>100</sup> *Kōnomono-Sashikoe*<sup>101</sup> langhin verlauten lassend<sup>102</sup>, *Issei* singend, sodann *Dōon* (Chor)<sup>93</sup> lang langhin im Obertone<sup>101</sup> voll und mächtig singend<sup>103</sup>, im Untertone<sup>104</sup> abschliessend.

*Seme-Rongi*<sup>105</sup> je zwei drei Male (hin und her) wird gesungen<sup>106</sup>, im drängenden Musiksatze<sup>107</sup>, leicht fliessend zu singen. Ferner sind je nach dem Charakter von Tanz und Spiel (*Bugaku*)<sup>108</sup> der Erscheinung<sup>78</sup> *Kiribyōshi*<sup>62</sup> u. ä. einzusetzen. Was es aber auch sei, so ist von Übel, das lang zu machen. Ursprüngliche Glosse: Stelle der Augenöffnung nicht bestimmt. Man berechne die Länge durch die Zahl der *Ku* der musikalischen Partieen (*Onkyoku*)! — Dies sind die Grundzüge zur Gestaltung des Eingangsspiels. Da im *Waki-Nō* es der Stimmung entspricht, dass ein *Jo* (Alter)<sup>109</sup> u. a. auftritt, so ist hier der Typ des Alten die Norm geworden. Ausserdem (gilt): Nō mit Typ des Alten sind je nach ihrer verschiedenen Art<sup>110</sup> zu gestalten. Ferner Segenswort (*Shugen*)<sup>75</sup> mit weiblicher Gestalt<sup>111</sup> in Fünf-Abschnitt-Gestaltung<sup>112</sup>, ist ebenso (wie bei Typ des Alten).

(6)

Was Gestaltung der Nō vom Typ des Weibes betrifft, so gilt es das Ganze schmuckvoll<sup>113</sup> zu schreiben. Sie besonders haben Tanz und Gesang<sup>18</sup> als Urart (*hompū*)<sup>114</sup>. Bei vornehmen Frauen<sup>115</sup>, als da sind Nyogo<sup>115</sup>, Kōi<sup>115</sup> oder mit Namen Aoi<sup>116</sup>, Yugao<sup>117</sup>, Uki-fune<sup>118</sup> und andre, gilt es, ihrer hochedlen Gestalt dem Gewöhnlichen entobene Art und Geberdung (Atmosphäre) wohl zu schreiben. Auch musikalisch<sup>119</sup> gilt es, diese Art (Atmosphäre) gut gut zu erfassen. Musikpartieen wie die der fachmännischen<sup>120</sup> *Kusemai* darf es da nicht geben. Wahrhaft hoher Art (Atmosphäre) Lieblichkeit<sup>121</sup>, hoher Schönheit unüberbietbare Stufe<sup>122</sup>, in Musik die Stimme wundersam<sup>123</sup>, Haltung und Bewegung<sup>124</sup> auch muss sein, dass nichts darüber geht. Das geringste Ungenügen ist von Übel. Solcher Gestalt Darstellung (*shūfū* „Samen-Art“, „Stoff-Darbietung“)<sup>125</sup>, ist wie Juwel, in Juwelen gefasst.

Wenn nun bei solcher vornehmen Frauen wundersamer Gestalt in der Bühnenschau etwa *Rokujo no Miyasudokoro*<sup>126</sup> von *Aoi-no-ue's*<sup>116</sup> Fluch betroffen wird, Yugao<sup>117</sup> von Zauberwesen umstrickt, Uki-fune<sup>118</sup> von Besessenheit ergriffen wird, so ist, solch Spiel erwachsen lassend, Same-und-Art Blume edelster Schönheit (*yūgen*)<sup>127</sup>, wahrlich ein

Selten-Kostbares. Wahrlich noch kostbar-seltener ist solcher Blume Same-und-Art<sup>128</sup>, als es das alte Lied<sup>129</sup> singt: „Pflaumenblüteduft-getränkt, Kirschenblüte, am Weidenzweige erblühen lassend“. Und so muss denn der Künstler, der solcher Darstellung entspricht, Meister unvergleichlich-wundersam-ergreifend<sup>130</sup> heissen.

Ausserdem: Da *Shizuka*<sup>38</sup>, *Giō*<sup>36</sup>, *Gijo*<sup>37</sup> u. a. ihrem Charakter nach *Shirabyōshi*-(-Tänzerinnen)<sup>115</sup> sind, so muss dementsprechend das Stück *Waka*<sup>131</sup> vorbringen, *Issei*<sup>132</sup> langhin dehnen<sup>133</sup>, Achter-Rhythmus (*yahyōshi*)<sup>134</sup> gebrauchen, Drei-Akt Melodie-Partie (*sanju no seikyoku*)<sup>135</sup> haben, (zu schneller Trommelbegleitung) drängende Rhythmen führen<sup>136</sup>, tanzend (von der Bühne) abgehen<sup>137</sup>. So<sup>138</sup> denn *Kiri-byōshi*<sup>62</sup> ruhevoll, als Abschluss, geben, dürfte gut passen. Weiter, wenn die besondere Kunstdarbietung ist, dass *Hyakuman*<sup>139</sup>, *Yama-uba*<sup>140</sup> u. ä. *Kusemai*<sup>115</sup> tanzt, so dürfte das (bei Abfassung des Nō) nicht weiter schwierig zu machen sein. Innerhalb der fünf Akte gilt es dann Eingang (*Jo*) und Finale (*Kyū*) kürzer zu fassen, *Kusamai* an die Hauptstelle setzend, und die Durchführung (*Ha*) zur Hauptsache (*Tai*) zu machen, beziehungsweise, zwei (*Dan*) *Kusemai*<sup>142</sup> gebend, den späteren rasch und machtvoll zu führen<sup>143</sup>, fachmännischen *Kusemai*<sup>144</sup> detailliert zu schreiben und mit *Shidai*<sup>145</sup> den Tanz zu beschliessen.

Weiter, Stücke rasender Frauen<sup>115</sup>: da alles und jedes manisch(*monogurui* Raserei) ist, muss Stück und Darstellung reich an Erfindung(*takumi* Geschicklichkeiten)<sup>146</sup> sein; das Musikalische (*Onkyoku*) muss bis in die Einzelheiten gut gegeben, Wort und Geberdung<sup>147</sup> wohlentsprechend, die Gestalt voll hoher Schönheit (*yūgen*) — (kurz) alles und jedes, voll Reiz sein. So gilt es denn, alles schön ausstattend, das Musikalische in Art und Stimmung durch Erfindung bereichernd, in mannigfaltigsten Aktionen die Sache erschöpfend, mit mancherlei Farben schmückend, das Werk zu schreiben. Derart höchster (Frucht) Sphäre Vornehme, *Shirabyōshi*, *Kusemai*, (weibliche) Rasende, jede einzeln unterscheidend und erfassend<sup>148</sup>, ihre Linie<sup>149</sup> der Bühnendarstellung treffend (proportionierend)<sup>150</sup> den Text schreiben (das Werk verfassen)<sup>151</sup>. das ist wahrlich Sache eines das Nō-Wesen<sup>152</sup> kennenden Autors (*kakite* Schreibenden<sup>163</sup>).

Was Gestaltung des Nô vom Typ des Kriegers<sup>154</sup> betrifft, so muss man beispielsweise, wenn einer der berühmten Feldherrn der Gempei<sup>155</sup> die (Haupt-) Gestalt im Stoffe (*honzetsu*)<sup>8</sup> ist, ausdrücklich<sup>156</sup> wie das Heikemonogatari es gibt, schreiben. Weiter: was Mass und Anordnung<sup>157</sup> Heikemonogatari es gibt, schreiben. Weiter: was Mass und Anordnung<sup>157</sup> in der fünf Akte betrifft, so sind die musikalischen Partieen (*Onkyoku*) in ihrer Länge und Kürze dabei in Anschlag zu bringen. Weiter: wo ein Wechsel (des Hauptspielers, *Shite*) stattfindet, [so dass im späteren Teile eine andre Gestalt *Shite* ist]<sup>158</sup> so muss im späteren Teil *Kusemai* u. ä.<sup>159</sup> erfolgen. Und so mag dies in *Ha* (der Durchführung) oder in *Kyû* (Finale) geschehen. Derartiges Nô mag auch zu sechs Akten werden. Andrerseits, wo kein Wechsel erfolgt<sup>158</sup>, mag es auch zu vier Akten werden. Je nach dem Nô mag dies sein<sup>160</sup>. Den Anfangsteil schreibe man ja kurz, (auf den späteren Teil) hinführend<sup>161</sup>. Spielgestalt vom Krieger-Typ richtet sich nach der jeweiligen Quelle (Fabel *hon-zetsu*)<sup>8</sup>; eine für alle Male geltende Regel, wie der Text im einzelnen zu schreiben, gibt es da nicht<sup>160</sup>. Musikalische Partie (*Onkyoku*) kurz, kurz schreiben<sup>162</sup>! Das Finale (*Kyû*), mit Schnellem Satz (*Hayabushi*) der *Shura*-Handlung<sup>162</sup> versehen! Je nach der Gestalt ist Zorn (furiose Art) gut. Das Mutvoll-Wackere<sup>163</sup> in Vers und Stimmung muss aufs sorgfältigste ausgeführt werden. Bei Erscheinung des Kriegers [im zweiten Teil] muss unbedingt Namennennung<sup>164</sup> erfolgen. Mit Bedacht ist das zu schreiben!

Der Drei Typen Nô schaffen, Obiges.

*Hôka*<sup>165</sup> ist Abart<sup>166</sup> des Typs des Kriegers, im Darstellungsteil feinabgemessener Bewegung (*saidô*)<sup>167</sup>. *Jinen-koji*<sup>168</sup>, Verrückte (*monoguroi*), *Kwagetsu*<sup>45</sup> [sind Beispiele], männliche oder auch weibliche Rasende sind mit darunter; je nach der Art des Nô ist die fein-abgemessene Bewegung (*saidô*)<sup>167</sup> die gegebene Art<sup>169</sup>. Des *Kaikônin*<sup>54</sup> Präludium

(*Jo*), ein Akt, geht vorüber. Das Orchester spielt lebhaft, und alles wartet<sup>170</sup>. Der *Hôka* tritt auf, prächtig gekleidet; von der Brücke her inkantiert er *Sashikoe*<sup>55</sup> in langen Tönen<sup>171</sup>; sei es aus altem Liede, sei's berühmten Spruch, dem Ohr vertraut, reizvolle (ergreifende) Worte, lässt er, *Sashikoe* (jetzt) mit gesprochenem Wort (*Kotoba*) mischend, sieben, acht *Ku* ertönen, geht sodann in *Issei*<sup>58</sup> über. Was solcherart Darstellung (*monomane*) betrifft, so muss für den von ferne Schauenden (das Publikum) ganz besonders die Scene auf der Brücke durch Melodie wie Gehalt hinreissend gestaltet sein. Diesen Punkt<sup>172</sup> erfassend, finde man die Worte, schaffe die Stimme und schreibe so den Text! Das von *Sashikoe's* *Jo* (Anfangssatz) an zu Singende muss ein wenig schnell-fliessend gesungen sein und muss die Länge der üblichen Musikweise (*Onkyoku*) des Eingangsteils (der Durchführung, *Ha*)<sup>173</sup> haben. Alsdann Dialog [mit dem *Kaikônin*] nach Grund und Ursache (und Zusammenhang *Kotowari*)<sup>24</sup> forschend<sup>174</sup>, *Kotoba-Rongi*<sup>175</sup> je etwa vier fünf *Ku*, dann *Kô-no-mono*<sup>40</sup> etwa zehn *Ku*, alles leicht fliessend im Musikalischen zu setzen. Weiter, vom Tanze<sup>176</sup> bis zu *Kusemai* auch hin muss es immer mächtiger<sup>177</sup> sein. In *Kyû* (Finale) ist mit schnellem Satz (*Hayabushi*)<sup>62</sup>, Fallendem Satz (*Otoshi-bushi*)<sup>178</sup> und anderem mehr, mit den verschiedensten Geschicklichkeiten (*Takumi* Feinheiten)<sup>179</sup> das Werk zu schmücken. Ist solch Nô verbunden mit Elternbegegnung<sup>180</sup> oder dem Sichwiederfinden von Mann und Frau, älterem und jüngerem Bruder u. ä.<sup>181</sup>, so ist Derartiges in den Schluss (*Iriha*)<sup>182</sup> zu setzen. Ist es solch ein Nô, so gestalte man der Durchführung (*Ha*) dritten Teil<sup>183</sup> mit Höhepunkt<sup>184</sup> in *Kyû*- (reissend-schneller) Art; *Kyû* (das Finale) selbst aber mit *Utai-Rongi* (gesungenem Wechselwort)<sup>185</sup>, wo Eltern und Kind, älterer und jüngerer Bruder sich begegnen, gebe man in leise zu Tränen bewegender aus dem Gefühl quellender (ruhigerer) Stimmung<sup>186</sup> und Art und schliesse so. Nô-Stücke (*Nô-no-fûtei*)<sup>187</sup> dieses Typs haben im grossen und ganzen die gleiche Art Bühnenschau (*kempû*)<sup>188</sup> wie die der Rasenden (Manischen *monogurai*) [überhaupt].

Item.<sup>1</sup> Nô-Gestaltung „Dämon fein abgemessener Bewegungsart“ (*Saidô-fû-ki*)<sup>189</sup> ist Kriegertyps Abart-Gebrauchsweise<sup>190</sup>. Hier ist

„[äussere] Gestalt Dämon, Herz (Inneres) Mensch“ (*Kyō-ki-shin-nin*)<sup>189</sup>. Solche Art Nō ist allermeist Nō in zwei Teilen<sup>191</sup>. Die drei Akte des Anfangs<sup>192</sup> oder wenn auch nur zwei Akte sind kurz kurz zu schreiben; der Hernach-Auftretende<sup>193</sup> ist regelmässig ein Geist (*ryō*)<sup>194</sup> oder Dämon<sup>195</sup>, *Sashikoe*<sup>55</sup> auf der Brücke vier fünf *Ku* lebensvoll<sup>196</sup> drängend-beginnend<sup>197</sup>, mit *Issei*<sup>58</sup> dem Rand<sup>198</sup> der Bühne stampfend nahend, Körper und Füsse in besonderer (anfallender, Dämon-) Weise<sup>199</sup> gebrauchend, Wort über Wort stürzend<sup>200</sup>, mit gesenkter Stimme<sup>201</sup> endend. *Kō-no-mono*<sup>90</sup> etwa zehn *Ku*, *Dōon* (Chor)<sup>93</sup> rasch rasch, leicht leicht gesungen [leitet zum *Kyū* Finale hinüber]; auch *Seme-Rongi*<sup>105</sup> u. ä. je drei vier *Ku* [hier] dürfte gut sein. Im *Kyū* (Finale) *Hayabushi*<sup>92</sup>, *Otoshi-bushi*<sup>178</sup> eilend-drängend gegeben: dementsprechend sind die *Fushi* (musikalischen Angaben)<sup>202</sup> zu setzen; Gehalt und Stimmung (*kakari*) der *Fushi* geben der Bühnenschau (*kempū*) den Charakter der Blume (*kwa-tei*)<sup>203</sup>. Gut gut gilt es das Musikalische (*kyoku-fū*)<sup>204</sup> zu beachten und zu kennen (*antoku*)<sup>204a</sup> und so das Werk zu schaffen (*shosaku*)<sup>204b</sup>. Ausserdem gibt es Spiele „Dämon kraftvoll-gewaltiger Bewegungsart“ (*Riki-dōfū-ki*)<sup>189</sup>. „Dämon kraftvoll-gewaltiger Bewegungsart“ das ist: „Fluidum Gestalt Herz (alles ist) Dämon“ (*Sei-kyō-shin-ki*)<sup>189</sup>. Ausser gewöhnliche Art furiosen<sup>205</sup> Spiels ist dieser Charakter (*nintai*). Dieser Art Spiel<sup>206</sup> wird in unserer Schulrichtung<sup>207</sup> nicht Beachtung geschenkt. Nur „Dämon fein-abgemessener Bewegungsart“<sup>189</sup> ergibt die wahre Schau.

Item.<sup>1</sup> So gilt es, wie (vordem) angegeben, Punkt für Punkt<sup>208</sup> trefflich erfassend, das Werk zu schreiben<sup>209</sup>.

Das Weitere ist da die sog. Augenöffnung (*Kaigen*)<sup>210</sup> und Ohrenöffnung (*Kai-mon*)<sup>211</sup>; innerhalb eines Nō ist solches in *Ha* (der Durchführung) oder im *Kyū* (Finale). Die Ohrenöffnung ist der Augenblick, da das zwiefache Hören<sup>211</sup> zu einem einzigen Gefühl (Ergriffensein) verschmilzt, ist, wenn in dem dieser einen Nō-Handlung<sup>212</sup> Sinn und

Wesen (*kotowari*)<sup>24</sup> textlich offenbarenden<sup>213</sup>, vieler Menschen Herz und Ohren<sup>214</sup> öffnenden (musikalisch bewegenden) Einen Hören (*ichi-mon*)<sup>215</sup> der Sinn und Wesen (*kotowari*) offenbarende<sup>216</sup> Text übereinkommt mit der Melodie<sup>213</sup>, und (Wort-)Sinn und Melodie<sup>211</sup> in Einem Tone vereint, den Hörenden ergreift<sup>211</sup>; so ist (Ohrenöffnung) die Stelle, da alsdann das ganze Theater unwillkürlich hingerissen ist vor Lobpreis und Bewunderung. Diese Grenzscheide<sup>218</sup>, die das zwiefache Hören, (das) des Sinnes und der Melodie, zu des Einen Tones ergreifender Macht kundwerden lässt, wird die Ohrenöffnung genannt. Die Augenöffnung<sup>210</sup> wiederum muss in dem einen Nō die Stelle sein, da, völlig hingerissen durch die Schau, die Augen aufgetan sind. Das ist die im Tanz oder *Hataraki* (tanzartiger Aktion)<sup>210</sup> unwillkürlich des ganzen Theaters wundersame Ergriffenheit<sup>219</sup> bewirkende Stelle. Des Schauspielers (*Shite*) ergreifende Macht<sup>220</sup> bringt solches hervor. Des Nō-Schreibenden (Sache) ist das gerade nicht; allein auch solch Augenspiel (*gen-kyoku*)<sup>221</sup> gelingt nicht, wenn nicht eine Stelle (im Text) ist, wo solches erzeugt werden kann und muss. Und so gilt es, besonders die Vortragsstelle, da *Kusemai* gegeben wird, aufs beste beachtend, den Text zu schreiben. Indem es die wundersame Stelle<sup>222</sup> in dem einen Nō ist, da die Augen weit geöffnet werden, wird dies die Augenöffnung genannt. So ruht denn die Ohrenöffnung auf des Verfassers (Text- und Partitur-)Gestaltung, die Augenöffnung auf des Schauspielers (*Shite*) Darstellung (*waza*)<sup>16</sup>. Wo in einem Meister sich beides vereint, da kann kein Raum für Tadel mehr sein<sup>223</sup>. Weiter: Augenöffnung (*Kaigen* 開眼), auch Grund- [und Wesens-] Eröffnung (*Kaigen* 開元) genannt; solche wundersame Stelle<sup>222</sup> muss es geben; man frage mündliche Überlieferung<sup>225</sup>!

V

11

Item.<sup>1</sup> Verfasst man Nō mit Kinder-Rollen, so gibt es Dinge zu merken. Wenn die Kinderrolle Spiel des Seitenspielers<sup>226</sup> ist und es der Sohn oder die Tochter von jemand<sup>227</sup> ist, so hindert, da dies ursprünglich mit der Gestalt übereinstimmt, nicht das Geringste. Handelt es sich aber um die Hauptrolle (*Hitori-nō* „Allein-Nō“)<sup>228</sup>, so muss Nicht-Übereinstim-

mung<sup>226</sup> vermieden werden. Nicht-Übereinstimmung, das ist, wenn in einem Kindes-Nô<sup>230</sup> [ein Kind] als Vater oder Mutter jamernd das eigene Kind sucht und ein anderes Kind Sohn oder Tochter spielt und nun im Umherirren und Suchen Vater bzw. Mutter und Kind sich begegnen, einander umarmen, sich aneinander klammern und weinen und seufzen; solche Schau, wiederholentlich [sei es gesagt], ist widrig<sup>231</sup>. Von solcher Art Nô-Spiel gilt: „Nô des Kindlich-Jugendlichen, sei es auch gut gespielt, ist dem Publikum<sup>232</sup> verhasst, da die Schau grausam (verzwungen)<sup>233</sup> ist“ usf. Was angängig ist, das ist, wenn ein Kindlich-Jugendlicher die Allein-Rolle (Hauptspieler-Rolle)<sup>228</sup> spielt und er Sohn oder jüngerer Bruder ist und Vater bzw. Mutter und Kind sich suchen oder er [als jüngerer Brude] sich nach dem älteren Bruder sehnt, und derart Ähnliches. Hier ist Spiel in Übereinstimmung mit der Person<sup>235</sup>. Auch wenn beispielsweise es kein Eltern-und-Kind-Spiel ist, passt die Rolle (*monomane*)<sup>234</sup> eines Alten (*rôtai*)<sup>186</sup> nicht zur mimischen Darstellung (*waza*)<sup>16</sup> durch ein Kind.

Der zu Jahren gekommene Schauspieler wiederum hat (anderes) zu merken: eine Darbietung, da er, mit vorgebundener Maske die Gestalt der Rolle gebend noch so sehr ohne Fehl die Nachahmung (*monomane*)<sup>234</sup> vollbringt, da aber, weil er an Jahren allzu sehr fortgeschritten ist, die Übereinstimmung fehlt, kann dem Publikum<sup>236</sup> nicht ganz gefallen. Wenn ein junger Schauspieler einen Alten (spielen) lernt und spielt, wird im einzelnen nichts einzuwenden sein. Nur wenn ein [zu] hochbejahrter Schauspieler die junge Tochter eines Mannes spielt oder die jungfürstliche Gestalt<sup>237</sup> eines berühmten Ritters wie Atsumori<sup>238</sup>, Kiyotsune<sup>239</sup> und dergleichen, wird das Publikum mit der Darstellung nicht einverstanden sein. Das merke man sich! Eine grosse Sache ist es, bei der Abfassung des Nô die Schau so zu gestalten (proportionieren)<sup>240</sup> dass Übereinstimmung mit dem Charakter (*fûtei*) des (bzw. der) Schauspielenden<sup>241</sup> erfolgen kann. Kennt man des Schauspielenden glückhafte Art (bessonderes Können)<sup>242</sup> nicht genau und weiß daher mit dem Nô nicht Bescheid, so erlangt man des Gelingens. Für den (Nô-)Schreibenden ist das eine grosse Hauptsache.

## VI

(12)

a.

Item.<sup>1</sup> Drei-Typen-Nô<sup>243</sup>. Gegenwärtig in Zeit und Welt<sup>244</sup> besonders geschätzte<sup>245</sup> Stücke, (sind) im wesentlichen (folgende):<sup>246</sup>

Yawata<sup>247</sup>, Aioi<sup>248</sup>, Yôrô<sup>249</sup>, Oimatsu<sup>250</sup>, Shiogama<sup>251</sup>, Aridôshi<sup>252</sup>, dies die vom Typ des Alten<sup>86</sup>;

Hakozaki<sup>253</sup>, Unoha<sup>254</sup>, Mekura-uchi<sup>255</sup>, Shizuka<sup>256</sup>, Matsukaze-Murazame<sup>257</sup>, Hyakuman<sup>258</sup>, Ukiune<sup>118</sup>, Higaki no onna<sup>259</sup>, Komachi<sup>260</sup>, dies die vom Typ des Weibes;

Michimori<sup>261</sup>, Satsuma-no-kami<sup>262</sup>, Sanemori<sup>263</sup>, Yorimasa<sup>264</sup>, Kiyotsune<sup>265</sup>, Atsumori<sup>238</sup>, dies die vom Typ des Kriegers;

Tango-monogurui<sup>266</sup>, Jinen-koji<sup>44</sup>, Kôya<sup>267</sup>, Afu-saka<sup>268</sup>, dies die Schauspiel-Rasenden;

Koi-no-omoni („Der Liebe schwere Last“)<sup>269</sup>, Sano-no-funabashi<sup>270</sup>, Taisan-moku<sup>272</sup>, dies die vom Typ feinabgemessener Bewegung (*saidô*)<sup>167</sup>.

Diese Nô nehme man und mache sie bei Neuschöpfungen zum Urbild<sup>273</sup>. Viele in neueren Jahren verfasste Nô sind auch in der Tat Neubildungen, bei denen alte Stücke (*fûtai*)<sup>274</sup> genommen und ein wenig umgeschaffen worden sind. Die Rasende des einstigen Saga-monogurui<sup>275</sup> ist umgestaltet das heutige Hyakuman<sup>258</sup>. Shizuka<sup>256</sup> hat bei aller Umgestaltung noch die ursprüngliche Art (*hom-pû*)<sup>4</sup>; Tango-monogurui<sup>266</sup> ist das einstige Fue-monogurui<sup>266</sup>; Matsukaze-Murazame<sup>257</sup> ist das einstige Shiokumi („Salzflutschöpferinnen“)<sup>257</sup>; Koi-no-omoni („Der Liebe schwere Last“)<sup>269</sup> ist das einstige Aya no Taiko<sup>276</sup>; Jinen-koji<sup>277</sup> gibt es alt und neu. Sano-no-funabashi („Schiffbrücke von Sano“)<sup>270</sup> hat trotz Umgestaltung noch alte Art. Alle diese sind Umbildungen aus alten Stücken (*hom-pû* ursprünglicher Art)<sup>114</sup>. Je nach den Zeitaltern hat man die Worte ein wenig verändert, die Musikpartieen (*kyoku*)<sup>278</sup> erneuert, und so sie zu Samen<sup>279</sup> im Wechsel des Jahres und der Zeiten aufblühender Blumen werden lassen. Dies ist das Gesetz, dass (und wie) man mit den späterhin kommenden Jahren Nô belassen oder ändern muss.

Überhaupt ist, was gut und schlecht<sup>280</sup> am Nô ist, keine Sache privater Willkür<sup>281</sup>. Da es von Stadt und Land<sup>282</sup>, fern und nah<sup>283</sup> beurteilte und geschätzte<sup>283</sup> Kunst-Darbietungen<sup>284</sup> sind, so kann gut und schlecht in der Welt nicht verborgen bleiben. Wiewohl die Nô-Stücke, alte (frühere) Stücke<sup>285</sup>, (bzw.) derzeitige (gegenwärtige)<sup>286</sup> mit den Zeiten Wandlungen erfahren mögen, so gründet doch seit alters der in Reich und Welt (*tenka*)<sup>287</sup> hochgeschätzten, andre überragenden Meister Spiel durchaus im hohen Schönen (*yûgen*)<sup>288</sup>. Im alten Stil (*fû*)<sup>289</sup> Denga-ku's Itchû<sup>290</sup>, in mittleren Zeiten der vorige Meister unsrer Richtung Kwan-ze<sup>291</sup>, Hie's Inuo<sup>292</sup> sie alle nehmen das hohe Schöne (*yûgen*) in Tanz und Gesang als Urelement (*hompû*)<sup>114</sup> und sind solcherweise vollentsprechende Meister der Drei Typen<sup>293</sup>. Davon abgesehen, haben Künstler im Typ des Kriegers, in der fein-abgemessenen Bewegung (*saidô*)<sup>167</sup> für eine Zeit Namen und Ruf erlangt; jedoch lange hat man ihren Namen in der Welt nicht gehört. Und so ist denn ersichtlicherweise der das hohe edle Schöne (*yûgen*) als Urelement (*hompû*) habende Stand und Rang höchster Frucht<sup>294</sup> durch alle Zeiten und auch in der betreffenden Gegenwart an Bühnenwirkung (*kempû*) unwandelbar gleich. So schaffe man denn, den Samen der Blume des hohen Schönen<sup>295</sup> als Urelement<sup>114</sup> nehmend, Nô. Wiederholentlich (sei gesagt): im Altertum wie in späteren Zeiten, einst und jetzt, wie die Jahre gehen und kommen, hat es die mannigfältigsten (in diesem oder jenem besonders) fähigen Künstler gegeben; allein, wo ein Künstler höchsten und dauernden Ruhm in Reich und Welt (*tenka*)<sup>287</sup> erlangte, war und ist es einzig durch das Element (*fû*) des hohen Schönen<sup>288</sup>. Hört man über die alten Berühmtheiten, sieht man die der Gegenwart durch, so hat bei demjenigen Künstler, der in Stadt und Land gleicherweise überall Ruhm erlangt hat, die Beweisschau<sup>296</sup> seines (womöglich besonderen) Könnens die Blume des edlen hohen Schönen<sup>295</sup> in sich.

Indem ich solcherweise in den Grundzügen niederschrieb, was ich an dem in den neueren Jahren Gesehnen und Gehörtem erfahren und beobachtet, so wird mir die Überzeugung, dass die in den Ôei-Jahren

verfassten Nô bis in die späteren Zeiten auch, die unverminderte Schätzung behalten werden.

Man studiere<sup>297</sup> gründlich Abschnitt für Abschnitt diese Schrift!

Obiges, dieser eine Heft-Band<sup>298</sup>, Motoyoshi<sup>299</sup>, dem zweiten Sohne, übergeben; geheim zu tradieren.

Ôei. 30. Jahr, 2. Monat, 6. Tag<sup>300</sup>.

Sea<sup>301</sup>.

(Siegelschrift-Zeichen)

Nôsakusho  
stobanerivn sib ,dang nairn mordje sib ni sid o? mizantra  
mizantra mizantra mizantra  
!mido? mordje mordje mit mordje mordje mordje mordje  
mordje mordje mordje mordje mordje mordje mordje mordje

## ANMERKUNGEN

Abkürzungen: E Einleitung, s siehe, sE siehe Einleitung, n Anmerkung (note), vgl. vergleiche! B B-Text, Manuskript der Bibliothek des Kaiserreichs; N „Tafel der Nô“ (Numerierung in alphabetischer Folge); I, II, III, IV, V Bezeichnung von Erst- bis Fünftspiel. Nks Nikyokusantaiezu 二曲三體繪圖; Sgd Sarugakudangi 申樂談儀.

- 1) Gleichsam als Paragraphenzeichen, ein Item bezeichnend, setzt der Osten gern über jeden Abschnitt oder Posten das Schriftzeichen für eins —, einen wagrechten Strich; wir geben es mit „Item“ wieder.
- 2) 能作書條々 sE! 3) 種 *shû* rein jap. *tane* „Same“, sE, n125, 127f.
- 4) 作 *saku* „machen“, sE! Hier deutlich durch trennenden Punkt von dem nachfolgenden 書 *sho* abgetrennt. 5) 書 *sho*, sE, n7, 70, 151, 209!
- 6) 道 „WEG“ (Tao) 7) 作 (vgl. n4), hier mit Kana: *tsukuru* vgl. E, n5, 70, 171!
- 8) 本説 *honzetsu* „Quelle“ „(triftige) Quellenschrift“, vgl. ausführlich E!
- 9) 案得 *antoku* ein immer wiederkehrender Ausdruck Seami's, von Nose so paraphrasiert: 案 *an* wa *kufû* shi *kangaeru* koto, *jûbun* *kenkyû* *kufû* wo *kasanete* *honzetsu* no *shû* wo *eru* koto de aru 公案自得 eindringenden eigenen Studiums und Nachdenkens und und dann betätigter Erfindung bedarf es, den „Stoff“ sich anzueignen.
- 10) 三體 11) 序 12) 破 13) 急 14) 段
- 15) 曲 mit Kana ふし *fushi*
- 16) 態 *waza* das Agieren, das Schauspielerische und Operngleiche auf der Bühne. Dass es nur eine Gestalt ist bzw. war, dazu vgl. E.
- 17) nintai 人體 Person.
- 18) 舞歌 *bu-ga* die „Zwei Weisen“, die beiden Grundelemente.
- 19) 遊樂 *yûgaku* ist für Seami ein umfassender Begriff, Sarugaku, Dengaku, Shirabyôshi, Kusemai, Kagura miteinschliessend.
- 20) 二曲 vgl. n18, E und öfters!
- 21) 古人 Wie etwa vergleichsweise im Abendlande die grossen Gestalten der griechisch-römisch-christlichen Antike ausserordentliches Gewicht und Ansehen haben und viel für die Dramatik usw. verwendet wurden, so — und wohl noch viel mehr — im Osten die Gestalten des Uraltertums, beginnend mit dem Gelben Kaiser, dem Göttlichen Landmann usw., die Dschou-Zeit hindurch und weiter.
- 22) 名しやう (匠) 23) 遊樂の見風 *yûgaku no kempû*, sn19!
- 24) 理 kotowari sn211! 25) 天女 26) 神女

- 27) 乙女 wohl die beim Kagura-Tanze auftretenden Ya-otome 八乙女.
- 28) 男體 B 人體 29) 遊士 *yûshi*
- 30) なりひら (業平) Ariwara Narihira (825—980), der grosse Liebesheld, Dichter, Maler, Hauptgestalt des Isemonogatari, einer Sammlung von 125 Anekdoten aus dem Leben dieses einen der 6 Dichterweisen. „Die meisten Anekdoten berichten von Liebesabenteuern Narihira's.....Seine sprichwörtlich gewordene ausserordentliche Schönheit, so dass noch jetzt ein Narihira das Synonym für einen schönen Mann ist, erklärt wohl am besten die unzähligen Liebesabenteuer dieses zügellos ausschweifenden Mannes“ (Florenz, Geschichte der Japanischen Literatur, S. 165). Aus Isemonogatari schöpfen Izutsu (III), Kakitsubata (III), Oshio (IV), Unrinin (IV), Nô Ukon (I), In Oshio und Unrinin tritt Narihira als *Nochijite* auf.
- 31) くろぬし (黒主) Ôtomo Kuronushi, einer der 6 Sechs Dichterweisen; *Waki* in Nô Sôshiarai-Komachi (III N178).
- 32) 源氏 (Hikaru) Genji, erscheint in Nô Sumiyoshi-môde (III) und Suma-Genji (V): Hauptheld des Genji-monogatari.
- 33) 遊女 hier in andrer Weise gebraucht als zur Edo-Zeit, wo Geisha u. ä. damit bezeichnet wurden.
- 34) 伊勢 wohl auf Ise no Ôsuke gehend, welche zu den 36 berühmten Dichter und Dichterinnen zählt.
- 35) 小町 (Ono no) Komachi (834—900), zu den Sechs Dichterweisen zählend, vgl. Drittspiele Sekidera-, Ômu-, Sôshiarai-Komachi, Viertspiele Kayoi-, Sotoba-Komachi!
- 36) 妖王 Giô. Die hervorragenden Nô Giô bzw. Futari-Giô („Giô zu zweit“) und Hotoke-no-hara stellen uns die berühmtesten Tänzerinnen (Shirabyôshi) der Zeit, Giô und Hotoke no Gozen, in äusserem und innerem edelsten Wettstreit vor Augen; vgl. n115!
- 37) 妖女 berühmte Shirabyôshi-Tänzerin.
- 38) しづか (静) Shizuka, die Geliebte Yoshitsune's, Nô Yoshino-Shizuka (III), Futari-Shizuka (III), n115, 256!
- 39) ひやくまん (百萬) in gleichnamigem Viertspiel, n258.
- 40) 人體 41) 遊樂遊風の名望の人なれば *yûgaku-yûfû* no *meibô* no *hito* *nareba*.
- 42) 根本體 43) はうか (放下) sE!
- 44) じねんこじ (自然居士) in gleichnamigem Viertspiel, ausführlicher siehe n277.
- 45) 花月 in gleichnamigem Viertspiel (N102).
- 46) とうがんこじ (東岸居士) in gleichnamigem Viertspiel (N200).
- 47) せいがんこじ (西岸居士)
- 48) 遊狂 Übersetzung geschieht hier in Parallel zu 遊士 (n29) 遊女 (n33).
- 49) 本風體 vergleiche das anderwärts in Yûgakushûdôfûkensho über *hompû* Ausgeführt, siehe n41! 50) 作能 51) 才學
- 52) 作 *saku* „machen“, sE, n4, 7, 70.
- 53) 段 *dan* „Stufe“, „Abschnitt“, vgl. bei n14!
- 54) 開口人 wörtlich „Mund-Eröffner“, Prologos (in ursprünglicher Bedeutung) n55.
- 55) さし声 *sashikoe* („die Stimme herausschicken“) wird von den meisten Forschern

- als der heutige Terminus *sashi* verstanden; unter dem *kaikōnin* „Mund-Eröffner“ wird der *Waki* verstanden; es gibt aber heute noch Reste von besonderen *kaikō*, wobei entwicklungsgeschichtlich Beziehung zum *Waki* vorliegt. Dass der *Waki* bzw. das *Nō* mit *Sashi* beginnt, ist unter den heute gespielten *Nō* selten. Auch für Seami ist der Beginn mit *Sashi* keine eiserne Regel; an anderer Stelle lässt er Segenswort mit *Shidai* beginnen. Sanari schliesst, dass auch zu Seami's Zeit *Nō* in der Regel mit *Shidai* des *Waki* begonnen habe, worauf dann Namennennung (*Nanori*) und Wegnennung (*Michiyuki*) folgten; wo letzteres fehlt, meistens *Uta* (*Sage*- bzw. *Age-uta*). 56) 次第 *Shidai* meist in der Form 7. 5. 7. 5. 7. 4, vgl. n55, 58!
- 57) 一歌 Ein-Lied, Ein-*Uta*, s. n55 Ende und n58!
- 58) 一聲 „Eine-Stimme, Erst-Gesang“ des Hauptspielers, in gewisser Parallelität zu *Shidai* des *Waki* in *Jo*; bisweilen auch sind *Issei* und *Shidai* vertauscht. Dem *Nanori* des *Waki* in *Jo* entspricht öfters in *Ha<sub>1</sub>* ein *Sashi-utai* des *Shite*; dann folgt, parallel dem *Hito-utai* des *Waki* in *Jo* ein *Hito-utai* (*Sage*-, *Age-uta*) des *Shite* in *Ha<sub>1</sub>*. Ausführliches über die Formen des *Uta* in *Ha<sub>1</sub>* siehe an anderer Stelle!
- 59) 問答 *mondō* „Frag' und Antwort“, Dialog, Wechselgespräch. In *Ha<sub>2</sub>* wenden sich erstmals *Waki* und *Shite* zueinander, begegnen sich; Dialog erfolgt erstmals. Zeigen *Jo* und *Ha<sub>1</sub>* noch verhältnismässig strenge bzw. stereotype Form, so zeigt sich in *Ha<sub>2</sub>* schon grosse Auflockerung; sehr mannigfach verschieden ist dieser Teil gestaltet; man vergleiche zunächst auch Seami's Ausführungen selbst in *Nōsakusho* zu den einzelnen der Drei Typen! Sehr oft greift der Chor dann das im Dialog Gesagte auf und führt es weiter.
- 60) 同音一うたい zumeist Chor; heute meist *shōdō* 初同 „Anfang-gemeinsam“ (Erstchor) genannt, vgl. n 90f, 93.
- 61) Der 4. Akt, der zumeist den Höhepunkt enthält, wird hier von Seami sehr summarisch gekennzeichnet: alles blickt nur gleichsam auf den Höhepunkt darin, den *Kusemai*-Tanz, bzw. wenn *Kusemai* im engeren Sinne nicht gegeben wird, auf die Liedpartie.
- 62) *Kyū*, 急 5. Akt, von Seami hier ausführlich gekennzeichnet: der spezielle Tanz des 5. Akts, meist der Geist-Erscheinung, des *Nochijite*, oder, wenn es kein eigentlicher Tanz (*Mai*) ist, dann eine tanzartige Darstellung (*Hataraki*) mit tiefer Sinnbedeutung, höchst eindrucksvoll für den Schauenden; *Hayabushi* はや(早)曲(ぶし) d. i. nach *Nose Fushi* (Musiksatz) in schnellem (*haya*) Tempo, *Kiribyōshi* きりびやうし(切拍子) auch kennzeichnen den 5. Akt; mit *Kiri* „Abschneiden“ wird zumeist das Ende, der Schluss bezeichnet; Rythmen in drängender, kumulierender Weise etwa wie beim Ritualgebet, von Yamazaki erläutert mit *Ônori-no-hyōshi* 大ノリの拍子.
- 63) *konryū suru* こんりう(建立)する 64) *tsukuri-sadamete* 作り定(さだめ)て
- 65) *ikahodo no onkyoku* das will sagen (nach *Nose*): a) in welcher (verschiedenen) Art auch immer, b) in welcher Länge oder Kürze auch immer. Natürlich ist der ganze Charakter des betr. *Nō* oder seines *honsetsu* mitbestimmend.
- 66) 三色の音曲いかほど *mi-iro no onkyoku ikahodo* jeder der 3 Sätze oder „Akte“ in

- verschiedener bzw. verschieden „farbiger“ Art und verschiedener Weise (Länge usw.), wobei wiederum der ganze Charakter des betr. *Nō* entscheidend sein muss.
- 67) 似合たる d. i. *fusawashii* angemessen, passend, übereinstimmend.
- 68) *kyoku-fū* 曲風 69) 句數(くかず) *ku-kazu*, agl. auch bei n88f!
- 70) *nō-tsukuru* 能作 71) *shina-kakari* しなかゝり(品懸)
- 72) 書(しよ) sE, n5! 73) *demono* 出物 74) *shina-jina* しなじな
- 75) 祝言 *shugen*, sE; über Beginn mit *Shidai* n55. 76) 戀
- 77) じゆつくわい 述懐 *jutsu-kwai*, sE. 78) ぼうをく(望憶) *bō-oku*, sE.
- 79) ゑん(縁) *en*, was besonders im Buddhistischen ein tief-inhaltsvoller Terminus ist, vgl. etwa des Verfassers Ryōiki-Übersetzung und -Einführung!
- 80) しいか(詩歌)のこと(言)葉 *shiika no kotoba*. 81) *tori-ategaita*, n83, E.
- 82) *kanyō* 堪用(肝要) 83) *tori-ategau* とりあてがふ(取宛行)
- 84) 能と書(かく)
- 85) 三體作書條々 Betreffs weibliche Gestalt vgl. n111! — Während die Erörterung späterhin ausführlicher auf das Textliche, die Wortgebung zu sprechen kommt, spricht Seami hier wesentlich vom Musikalischen. 86) *rōtai* 老體(らうたい)
- 87) *waki-nō nokakari* 脩能(わきのう)懸(かゝり) 88) 句 vgl. n69.
- 89) 歌一首 90) 甲の物 81) 一歌い 92) *koto no iware* 事のいはれ
- 93) 同音 vgl. bei n60, 90. 94) 上声 95) *sagete* 下て
- 96) 曲舞十二三句は甲物十二三句斗にて *Nose* paraphrasiert hier: *Kusemai* in tiefer Stimmlage (*ge-on* 下音) etwa zwölf, dreizehn *Ku*, hoher Stimmlage 上音 etwa zwölf, dreizehn *Ku*. 97) 言葉論義 B うたい論義 *utai-rongi*.
- 98) 出物の人體 Geist-, Gottes-Erscheinung u. ä., *Nochijite*, vgl. bei n73.
- 99) 男體 100) *hashi-gakari nite* 橋がかりにて
- 101) 甲物さし声, von *Nose* paraphrasiert 上音指声 *Oberton-(Hochton-) Sashikoe*, vgl. n55; 90; 96.
- 102) 云いながらして *iinagashite* „sagend fliessen lassend“, Wortende langhin dehnend.
- 103) 同音など長々とたぶ々々(豊々)とあげあがして *dōon nado naga-naga tabu-tabu to age-nagashite*, n93, 60. 104) 云くだす(下) *ii-kudasu*.
- 105) せめ(責)論義 „drängender (eilender) Disput“, beispielsweise wie am Ende der Buddha-Anrufung Tempo und Worte immer drängender werden.
- 106) うたいて *utaita*. 107) かゝりたる音曲にて *kakaritaru onkyoku nite*
- 108) 舞樂 109) 助
- 110) z. B. Zweitspiele (*Shuramono*) oder auch Teufelsspiele (*Oni-Nō*), in denen der Hauptspieler des ersten Teils Typ des Alten ist.
- 111) Beispiele, da der erst-auftretende Hauptspieler weibliche Gestalt ist: Erstspiele *Kureha* (*Nochijite*: *Kure-hatori*), *Sahoyama* (Dorfmaädchen, *Nochijite*: *Sahoyama-hime*), *Ukon* (*Nochijite*: *Sakuraba-Göttin*), *Kamo* (*Nochijite*: *Himmelsmaid*), *Tamanoi* (*Toyotama-hime*, *Nochijite*: *Drachenkönig*).
- 112) 五段の風體 *godan no fūtai*. 113) かざりて(飾) *kazarite* blüten schön.
- 114) 本風 *hompū*.

115) Ausführende Bemerkung Drei Gruppen werden bei der folgenden Besprechung unterschieden, wobei die zweite Gruppe in zwei Untergruppen sich scheidet und die dritte Gruppe, die der Rasenden, unter anderem Einteilungsprinzip steht und daher gelegentlich sich mit Gruppe I und II übersehneidet.

Erste Gruppe sind die Hochvornehmen, Aristokraten, Hof und Ritterschaft, Prinzessinnen, Fürstinnen, Damen des kaiserlichen Frauenehofs (höchste Stufe 女御 Nyogo, nächste Stufe Kōi 更衣); Vorbild ist die Heian-Zeit, bzw. deren Widerspiegelung im „Roman der Romane“ Japans, im Genji-monogatari, dessen Frauentyper für Seami auch der Inbegriff des Schönen ist, vergleichsweise wie es gewisse Frauengestalten des höfischen Epos oder auch des mittelalterlichen Volkseplos oder auch Gestalten der grossen Renaissance-Meister für das Abendland geworden sind. Jedes Gemeine, Gewöhnliche muss hier fern sein. Wieder und wieder macht Seami den Darsteller, bzw. Nō-Verfasser darauf aufmerksam, wie schwer für den Menschen anderer Schichten diese Gestalten der Höhe wiederzugeben sind; immer und immer wieder, wo nur Gelegenheit sich bietet, studiere der Darsteller jede kleinste Bewegung, Geberde im Sitzen oder Stehen, Geben oder Nehmen der fürstlichen Gestalten, denen er begegnet! Sind nun diese Frauengestalten schon an sich das Höchste der Darstellung, so potenziert sich ihr Reiz, wenn ein (das Publikum) fesselndes dramatisches Motiv hinzukommt, beispielsweise, dass die prinzessliche Rokujo no Miyasudokoro von Aoi no Ue's, der Hofdame, Rachegroll überschattet wird, oder dass die Schönheit der Schönheiten, die vom Prinzen Hikaru Genji innig geliebte „Abendwinde“ (Yûgao) von Zauberwesen umstrickt wird, und so das Spiel ins Märchen-Feenfeste, in Verzauberung rückt, oder dass Uki-fune, gleichfalls, wie all die von Seami hier Genannten, eine der grossen Schönheitsgestalten des Genji-monogatari, vor Liebestrauer sich ins Wasser stürzen wollend, von einem Geiste besessen wird — all dies Hinzukommende macht die Gestalt erst doppelt bühnenmächtig: und wenn die Gestalt schon an sich wie ein Juwel, in Juwelen gebettet, ist, so wird sie durch solche Potenzierung, alswie wenn alle herrlichsten Blüten — Pflaumenblüte, Kirschblüte — an einer schönsten Pflanze (Weidenzweig) sich vereinten.

Die zweite Gruppe sind die Tänzerinnen (und Sängerinnen), zumal die schon sagenberühmten, die *Stars* jener Zeit; Tanz und Gesang (Musik) sind die beiden Wesenselemente aller Nō; Nō höchsten Masses aber ist das Nō mit dem Typ des Weibes, und so ergeben Nō mit berühmter Tänzerin (Sängerin) als Hauptgestalt wie von selbst höchste Art solchen weiblichen Nō's, vollends dann wenn sogar zwei solche Tänzerinnen einander konfrontiert und in dramatischem äusserem und innerem Wettstreit gezeigt werden wie in dem einzig-schönen Drittspiel *Futari-Giô*, oder wenn die heldische, durch den Nationalhelden Yoshitsune in höchste Glorie gehobene geliebte Shizuka aus jener Welt der Abgeschiedenen her eine andere Maid ergreift und zwei Shizuka sodann im Tanze erscheinen, wie in dem trefflichen Drittspiel *Futari-Shizuka*. Diese zweite Gruppe scheidet sich nach der Art des Tanzes bzw. der Tänzerin in zwei Untergruppen: die grosse Mode der Zeit war *Shirabyôshi* 白拍子 gewesen, wird aber zu Seami's Zeit mehr und mehr von *Kusemai* 曲舞 verdrängt, zum mindesten in Bedeutung und Beliebtheit beeinträchtigt. Die erste Untergruppe sind daher die *Shirabyôshi*-Tänzerinnen, die zweite Untergruppe die *Kusemai*-Stücke. Zu jeder der beiden Art Nō gibt Nôsakusho hier Einzelanweisungen.

Die dritte Gruppe sind die weiblichen Rasenden (*Onna-monogurui*), die Manischen. Kwadensho erklärt diese als vor allen andern reizvoll (*omoshiroi*); höchste Kunst offenbare sich hier. Wahn, Raserei, Manie einerseits, und Dichtung, Dramatik anderseits stehen einander nahe, wie zumal die Dramatik der Griechen, aber auch moderne Dramatik („Iphigenie“, „Tasso“, Grillparzer, Hauptmann) zeigt, vollends dort, wo die „Plastik“, der Tanz, dermassen in den Vordergrund rückt wie im Nō. Wahn, Raserei einerseits und das Schöne (*Yûgen*) anderseits kontrastieren einerseits, erhöhen (und vertiefen) sich aber anderseits gegenseitig. Das Extreme, ja Schreckliche der Raserei wird voll bejaht, aber, sagt Seami, umso mehr muss gerade hier alles „Blume“ sein, voller Schönheit; und im einzelnen, z. B. im Tanze muss alles voller Erfindung (*takumi* Geschicklichkeiten, Feinheiten) sein; das Geniale der Raserei, das alle Erwartung Überbietende muss in fort und fort hervorkommen; das Musikalische muss ebenso bis in

alle Einzelheiten trefflich sein, Wort und Geberdung wohlentsprechend, kurz, „was auch immer es sei, muss voller Reiz sein.“ — Und wie schon gesagt, überschneidet diese Gruppe z. B. die beiden ersten, so dass Reiz zu Reiz kommt, und da gilt es dann, je nach der betreffenden Einzelgestalt, die nun in Manie sich zeigt, und deren Sonderwesen das Nô zug estalten, alles aufs beste zu „proportionieren“. Freilich, dies gut zu können, dazu bedarf es höchster Meisterschaft.

116) あふひ (葵) hernach あふひの上 Aoi-no-ue, gleichnamiges jetziges Viertspiel (*Onryômono*), übersetzt von Fonellosa, Waley, deutsch von W. Zachert (Monumenta Nipponica).

117) ゆふがほ (夕顔) „Abendwinde“ (Quelle *Genjimonogatari*); *Nochijite* der schönen Yûgao; gleichnamiges Drittspiel, N234!

118) うき (浮) 舟 *Ukifune* (vgl. n115). Quelle *Genjimonogatari*; *Nochijite* *Ukifune*, gleichnamiges Viertspiel (*Onna-monogurui*, *Kakerimono* N215), verfasst von Yokô Mitsuhsa, *Fushi* von Seami.

119) 音曲よりかかり (懸) B. 音曲ヨシカカリ

120) 道 (ミチ) のもの „Spezialisten“, ausschliesslich und typisch *Kusemai* tanzend bzw. singend; deren Musikstücke sind zu vulgär.

121) たけたる im Sinne von 藩たけた *rôtaketa*, d. i. 上品で美しい *jôhin de utsukushii*; nicht in der Art des häufigen 蘭位.

122) 幽玄無上の位 *yûgen-mujô no i*, vgl. n130! — 123) *myôsei* 妙声

124) *furi-fuzei* ふりふせい (振風情)

125) 種風 Seami-Wort; zu 種 vgl. E, n3 u. öfters! Vgl. n127f!

126) 六條のみやす (御息) 所 Erbprinzessin; deren Geist von Aoi-no-ue Besitz ergreift in Liebeseifersucht, vgl. Nô Aoi-no-ue!

127) 幽玄種 *yûgen-shû*, n3, 125, 128!

128) 花種 *kwa-shû*, vgl. dazu in der Einleitung über *shû*, *tane* Gesagtes und n125, 127!

129) 古歌云 fehlt in B. — Lied mittlerer Heian-Zeit, auch in *Hômotsushû* genannt. —

130) *mujô-myôkan no tatsujin* 無上妙感の達人 (n122).

131) 和歌 auch im heutigen Nô ist ein solcher Gesangsteil; ob es der hier gemeinte ist, ist zweifelhaft, Die Shirabyôshi-Tänzerinnen sangen wohl in 31-Silben-Gedicht (*waka*), so dass Seami solches hier als zu einem Shirabyôshi-Stück wesentlich gehörig nennt.

132) 一聲 vgl. n58! *Issei* scheint zum Stamm der Shirabyôshi-Gesänge gehört zu haben.

133) ながめ (長) den letzten *Ku* langhin dehnend.

134) 八ひやうし (拍子) Acht-Schlag-Rhythmus, im Zusammenhange mit den Ausführungen über *Ku* und japanische Dichtung grundsätzlich überhaupt von grossem Interesse.

135) 三重の聲曲 *sanjû no seikyoku*. Sowohl in Seimeい 聲明 als in 平曲, in Yôkyoku,

Shirabyôshi wird von den „drei Arten“ (*sanjû*) gesprochen, und unterschieden wird 1) 初重 2) 二重 3) 三重. Nach *Seiritsu-hiyô-shô* 聲律祕要抄 bezieht sich dies auf die Oktaven: 1 und 3 sind hohe Oktave, 2 dazwischen *otsu* in tieferer Tonlage.

136) せめ (責) をふんで (踏)

137) *mai-ire* *niru fûtei* 舞入にいる風體 B. 舞入風體

138) かやうなる者 B. カヤウナルニハ

139) ひやくまん (百萬) (vergl. Anm. 39, 258!) berühmte Tänzerin (Mutter, Rasende, *Shite*) des gleichnamigen Viertspiels N61 (*Onna-monogurui*). Es ist wesentlich ein Tanz-Nô, eiu *Kusemai*-Nô. Die Fabel des verlorengegangenen Kindes und der vor (Mutter-)Liebe rasend gewordenen Frau ist gleichsam der Faden, an dem die Tänze aufgereiht werden. *Kusemai* ist besonders in Nara gepflegt. Die Helden tanzt diesen Nara-Kusemai, und sie tritt von Anfang an in dieser Kusemai-Gewandung und -Ausstattung auf; ein, solchen Tänzen entsprechender, sozusagen fröhlich-prächtiger Ton herrscht. Die Sehnsucht und Raserei wird gleichwohl nicht etwa künstlich verdeckt; und es ist vielleicht gerade das Eigenartige, dass unter allem — wie man es von der Musik sagt, so hier unter der Plastik des Tanzes — leise tiefe Wehmut und Klage fliessst.

140) やまうば (山姥), gleichnamiges Fünftspiel (N225), übersetzt Zeitschrift „Young East“ vol. II 1926. Eine im ganzen Reiche und besonders in der Hauptstadt bei Hof und Gesellschaft und Volk berühmte Maid und Tänzerin, welche wie keine andere den *Yamata-uba*-Tanz (den Hollen-Tanz) tanzt in hundert Formen und daher die Hundert-Form-Yamauba (*Hyakuma-Yamauba*) genannt wird, wallfahrt zum Gutglanztempel (*Zenkôjî*) ... und wird dabei unterwegs, die steilen Rerge an der Grenze des fernen Echigo und Etchû überklimmend, plötzlich von der Nacht überrascht; ein Weib begegnet ihr und lädt sie freundlich ein, die Nacht über bei ihr Unterkunft zu nehmen. „Ihr singt so schön das Hollenlied, tanzt so schön den Hollentanz ... So gern möcht' ich einmal selber solches hören und vernehmen.“ Es ist die Holle selbst, die solches bittet. Und über dem, vor den Klein-Menschlein gegebenen Hollentanz, erhebt sich nun in diesem Nô der urgewartige Hollentanz aller Natur: Frühling, Sommer, Herbst und Winter — alles tanzt in Reigen und ewigem Wandel ... Berge um Berge um Berge um Berge umschreitet die Bergmaid, umwandelt Natur ... Kern dieses Nô ist *Kusemai* des „Bergumwandelns“, bzw. ein Teilstück davon, das in der Art des Kehrreims dient und, wie Seami es fordert, Anfang- und Schluss-*Shidai* bildet,

*Yoshi ashi biki no*

*yamauba ga*

*yama meguri suru*

*zo kurushiki.*

141) 本所 *honsho* „eigentliche Stelle“, „Urstelle“.

142) 曲舞二段 Gewöhnlich haben die Nô nur 1 *Kusemai*, in *Haï*. Wo aber, wie in diesen ausdrücklichen *Kusemai*-Nô, besonders *Kusemai* gezeigt werden soll, da wird

doppeltes *Kusemai* gegeben.

143) もみよせて *momi-yosete* Melodie und Bewegung rascher, und alles besonders blütenvoll.

144) 道の曲舞くり *michi no kusemai-kuri*, B besser für *kuri* かゝり *kakari*; zu *michi* vgl. n120!

145) 次第 (vgl. n56, 140). Anfang und Ende des *Kueemai* ist *Shidai* (*Sarugaku-dangi*). Nô Yamauba Reihenfolge: *Shidai*, *Kuri* (auch *Jo* genannt), *Sashi Kuse-ni-dan*, *Shidai*; ebenso Nô Hyakuman. 146) たくみて (巧) *takumi-te*.

147) 言ふるまい *ii-furumai*, B: 立フルマヒ *tachi-furumai*.

148) 心え分て *kokoroe-wakete*, B 心ニ分テ *kokoro ni wakete*.

149) 其藝道のすぢめく *sono geidô no sujime-sujime*. 150) あてがいて *ategaite*

151) 作書 vgl. n5, 7, 70! 152) 能道 nô no michi 153) 書手

154) 軍體 *gun-tai*. 155) 源平 Minamoto und Taira.

156) *Koto ni koto ni* „speziell“, „genau“ ohne Abweichung. Wie anderwärts ausgeführt, steht das die Kämpfe der Minamoto und Taira beschreibende und verherrlichende Heike-monogatari als „Quellenschrift“ für Nô allen andern voran; es ist dem Publikum wie kein anderes Werk bis ins einzelne wohlbekannt; denn überall, auf Strassen und Plätzen oder auch bei intimeren Feiern, „singen“ es die Sänger und Erzähler; abweichende Darstellung würde daher beim Nô-Zuschauer und -Hörer, besonders bei dem naiven, unwillkürlich befremden, also psychologisch Stockung hervorrufen, und das muss klugerweise vermieden werden.

157) ほどろい *hodori*, Wort der Kamakura-Zeit, das auch in *Jikkunshô* 十訓抄 sich findet; Bedeutung: *doai* 度合, *hodo*, *teido* 程度 Grad, Stufe, Massstab.

158) *irikawaru*: Brinkley: „entering in the place of one going out“ d. i. der *Shite* (Hauptspieler) der ersten Hälfte des Nô ist, der Rolle nach, ein völlig anderer als der der zweiten Hälfte, und das ist bei den Zweitspielen die vorherrschende Regel. Die Zweitspiele Kiyomasa, Tsunemasa, Kiyotsune, Shunzei-Tadanori, Ikuta-Tadanori kennen dagegen nur einen *Shite* (Hauptspieler), Wechsel der Gestalt findet nicht statt; und dieser *Shite* ist die grosse Rittererscheinung, um die das Stück geht. Dagegen haben die Zweitspiele Yashima, Michimori, Kanehira, Tomoakira, Yorimasa, Sanemori, Tomonaga, Tomoe, Atsumori den Wechsel des *Shite*: der „vordere (frühere) *Shite* (*Mae-shite*) ist etwa ein Fischer oder ein Dienstmann oder irgend sonst ein Mann, welcher dann gegen Mitte des Spiels hin von der Bühne abtritt — Zwischenspiel setzt ein — und erst danach kommt die eigentliche grosse Partie des Nô, da der grosse Ritter und Krieger, von dem das betreffende Nô handelt, aus der jenseitigen Welt her als „späterer *Shite*“ (*Nochi-jite*) erscheint. Es bedarf keiner weiteren erklärenden Worte dafür, dass natürlich, wenn überhaupt *Kusemai* gegeben wird, dieser Tanz in diesem späteren Teil erfolgen muss, und dementsprechend geschieht dies auch in den genannten Nô. Leicht dehnt sich dabei das Nô, dass es im Ganzen wie zu sechs Akten wird. Zweitspiel Yashima, Sanemori mögen als Beispiele angeführt werden. *Kusemai* wird dabei an der Höhepunkt-Stelle zu geben sein und zwar, sagt Seami, entweder noch in *Ha* (der Durchführung, in *Has*) so

in Yorimasa, Tomoe, Atsumori, oder in *Kyû* (Endteil), wie etwa in Nô Sanemori. Zweitspiel Tamura, welches ebenfalls früheren und späteren *Shite* hat, bringt, was wohl mit durch den Charakter dieses Nô und seiner Kampf-Erzählung bedingt ist, ausser *Kuse(mai)* im späteren Teil, auch schon *Kuse(mai)* im Anfangsteil. Zweitspiel Ebira, gleichfalls mit doppeltem *Shite*, bringt schon im ersten Teil *Kuse(mai)*, im zweiten dagegen *Kakeri*. Wo dagegen kein Wechsel des *Shite* stattfindet, wie bei den oben dafür angeführten Zweitspielen, welche gleichfalls *Kusemai* haben, zeigt sich eine auffallende Kürze der ganzen Komposition und daher auch des Textes, so dass sie z. T. wie Vier-Akter wirken.

159) 曲舞など *kusemai-nado* „Kusemai und alles was dazu gehört, bzw. gerne damit gegeben wird“; insbesondere oft *Kakeri*, *Hataraki* (Anm. 210). Vgl. Einleitung!

160) Beobachte die grosse Freiheit, die gegeben wird, und das Eingehen auf den jeweiligen individuellen Charakter des auf die Bühne zu bringenden Helden, bzw. auch des ganzen betr. Nô in seiner Gesamtstimmung. Hier bei den Kriegern und Rittern ist (nach Seami) solches besonders not, zumal im Hinblick auf die Quelle (*hon-zetsu*); vgl. weiter n161, 162.

161) Erzählung der Schlacht- und Kampfvorgänge, bzw. der grossen Taten des danach erscheinenden Helden mag gut, ja unentbehrlich sein; aber alles muss hindrängen auf die Erscheinung des Helden selbst, auf das Hernach-Bühnen-Sichtbare und die Aktion (Kampfwut-Tanz usf.) des Helden auf der Bühne (vgl. bei n210!).

162) In Fortsetzung von Anmerkung 160, 161: Allzuviel Musikalisches ist in solchen Heroenkampf-Stücken ungut; vergleichsweise herrscht mehr die Atmosphäre der Marsch- oder Militärmusik als diejenige zarten, gefühlsweichen Liedes; es herrscht eher Beethovens fünfte Symphonie mit ihrem Anfangssatz, als die Pastorale. Alles drängt auf Aktion, auf das Presto-Finale des *Kyû*; ausdrücklich wird *Shura*-Aktion, d. i. Kampf-Darstellung des abgeschiedenen, jetzt wieder erschienenen Helden und sein Leiden und Ringen in der Höllenkampfpein mit Schnellen (rasenden) Rhythmen (*hayabushi*) für den Endakt (als Höhe- und Richtungspunkt) gefordert. Worauf in diesen Zweitspielen überhaupt alles ankommt, ist das Herausbringen des Heldischen, Mutigen, Wackeren, und das mag bis zum Erschrecken des Hörenden und Zuschauenden gehen: いかりて *ikarite* „Ergrimmen“ „Zorn“ — sage: „Kampfwut“ oder gar „Berserkertum“! — mag, je nach dem betreffenden Helden, wie er in Geschichte oder Mythus gekannt ist, gut sein.

163) Beide Texte haben *kenageru*; oft gebraucht in Kamakura-Zeit ist *kenage-karu*; davon mag es die Abkürzung sein.

164) Die (deutliche) Namennennung (vgl. griechisches Drama!) bietet oftmals einen eigentümlichen Höhepunkt, indem der Zuschauer schon vordem, von lange her, erahnt, wer der erscheinende Held ist. Viel Kunst wird auf entsprechende Vorbereitung und Gestaltung dieses Höhepunkts verwendet.

165) はうか (放下) s. ausführlich Einleitung!

166) 末風 „End-Art“, After-Art“; Kriegertyp-Nô ist darin schon wie im Zerfall.

167) 碎動 „zerstückelte“, d. i. genau abgeteilte, fein-abgemessene, exakte, und daher

leichtbeschwingte Bewegung; vgl. ausführlich über diesen wichtigen Terminus Nks, sowie E und n189.

168) bester Repräsentant für Hôka, sE, n277, 44.

169) 使風 *bampû* des Gegebene, der Rückhalt.

170) ウちたて待所に *uchitate matsu tokoro ni*; sE!

171) たぶたぶ *tabu-tabu to*, n103. 172) 此分 *kono bun*.

173) 序分 *jo-bun*, d. i. *Ha1*.

174) ことはり(理)をせめて(責) *kotowari wo semete*, vgl. n24, 105!

175) 詞論義 *kotoba-rongi* „Disput“ (Erörterung, Redestreit) in gesprochenem Wort, dem heutigen *kakeai* entsprechend.

176) 舞にいたるまでも *mai ni itaru made mo*, B. 舞ヨリ曲舞ニイタルマデモ *mai yori kusemai ni itaru made mo*.

177) もみもみ(揉)と *momi-momi to*. — *momu* „(zwischen den Händen) reiben, massieren“, vgl. unser „feilen!“ — „(immer) geriebener, durchgearbeiteter, mächtiger, impessiver.“ 178) おとしむ(落節) vgl. bei n201!

179) たくみ(巧) *takumi* Geschicklichkeiten, Feinheiten, „Künste“.

180) おや(親)にあい(逢) *oya ni ai* „Vater bzw. Mutter begegnen“, d. i. Kind einerseits, Vater oder Mutter andererseits finden sich wieder. Vergleiche dazu inhaltlich besonders die griechischen Dramen und ihre Wiederfindungs- bzw. Wiedererkennungsszenen!

181) 兄弟など *kyôdai nado* Geschwister finden sich wieder, oder ähnliches.

182) 入は(端) *iriha* Schlussteil, „Abgang“, „wo es in den Vorhang hineingeht“, oft gleich Schlussstück *Kyû*. 183) 破の三段 *ha no san-dan*.

184) *tsume-dokoro no kyûfû* つめ(詰)所の急風

185) うたい(語)論義 *utai-rongi*, was heute kurzweg *rongi* genannt wird, im Gegensatz zu *kotoba-rongi* n175, vgl. auch bei n97!

186) すこし(少)なき(泣)能の意風を氣しき(色)にて *sukoshi naki nô no ifû wo keshiki nite*, B hat *no* statt *wo*. 187) 能の風てい(體) 188) 見風

189) Vgl. n167, NKS, E! Die *Ki-Nô* 鬼能 Dämonen-, Geist-, Teufel-Nô sind die besonderen Stücke der Yamato-Richtung Seami's; ausführlich kommt Seami in „Der Blume Überlieferung“ (Kwadensho) auf sie zu sprechen. Er unterscheidet dort die zwei Arten Teufel oder Dämonen 1) Rachegroll-Dämonen, die von andern Besitz ergreifen, 2) wirklich aus der Unterwelt (Höllenwelt) kommende Teufel. Von dieser Unterscheidung und Einteilung entfernen sich Nôsakusho und Nks mit ihrer Unterscheidung 1) „Äusseres Teufel (Dämon), Inneres Mensch“ 形鬼心人 *Kyôki-shinin* und dementsprechend die Bewegung zwar vielleicht äusserlich wild, gewaltig, wie ungebändigt; innerlich aber in festem, genauem, ja leichtbeschwingten Masse gehalten 2) „Alles (Äusseres wie Inneres)“ „(Fluidum) Gestalt Herz Teufel“ 勢形心鬼 *Sei-kyô-shin-ki* und dementsprechend alles in der Bewegung gewaltig: „Dämon kraftvoll-gewaltiger Bewegungsart“ 力動風鬼 *Riki-dô-fu-ki*. Letzterer Art, sagt Seami hier, wird in unserer Schulrichtung nicht Beachtung geschenkt“, d. h. diese Art wird bei

uns wesentlich zurückgestellt; jedoch wie Seami in Nks ausführt, ist gelegentlich gerade diese Art das Treffendste und Beste. Vorherrscht freilich die leichtere gelinde Art mit mit *Saidô*-Bewegung (n166), da nur das Äussere Dämon, das Innere aber Mensch ist. Freilich auch hier geht alles auf die Erscheinung des Geistes oder Dämons, welche zu Beginn des zweiten Teils erfolgt. Die erste Hälfte ist daher nur Hinführung auf den zweiten Teil, insbesondere auf den Anfang des zweiten Teils. Und wie bei den *Hôka-Nô* und den *Monogurui-Nô* das allererste Auftreten auf der Brücke das Entscheidende ist, so ist es bei den Dämonen-Nô das erste Auftreten der Erscheinung auf der Brücke zu Beginn des zweiten Teils; die ersten hier gesprochenen oder dämonisch hinausgestossenen Worte sowie die ganze Art und Geberdung des Auftretens da sind von entscheidender Bedeutung. Und dann auch in der Folge muss alles sich gleichsam überstürzen, atemraubend sein; „Tempo! Tempo!“ ist die Lösung, und dementsprechend müssen Musik und Rythmen sein.

Freilich genügt Tempo allein nicht. Wie „Der Blume Überlieferung“ ausführt, muss — und das ist das Wichtigste aller Kunst — selbst der Teufel, selbst der nackte schwarze Fels „Blume“ haben, Schönheit-geboren sein. Das ist das Andere, was neben Tempo und drängend-aktiver Erscheinung zu merken und zu beachten ist, und hier gerade spielt das Musikalische bedeutsame Rolle. Zu allen Ausführungen hier ist Nks mit seinen eingehenden Darlegungen zu vergleichen sowie die Einleitung zu Nôsakusho.

190) 末流の使風 *matsu-ryû no bempû*, sE, n169 und bei n166!

191) 二きれ *futa-kire*, d. i. 2 Dan (2 Hälften).

192) はじめ *hajime*, d. i. in der ersten Hälfte.

193) 後の出物 *Nochi-no-demono*, d. i. *Nochijite* der zweiten Hälfte die Geist- oder Dämon-Erscheinung, vgl. dazu bei n158.

194) りやう(靈) *ryô* Geist eines Abgeschiedenen wie in Seami's Viertspielen Funabashi, Koi-no-omoni und Fünftspiel Shôki u. a.

195) 鬼 *ki* Dämon, Teufel wie in den *Taizan-moku*, *Ukai* u. a. Zwar könnte *ryô-ki* auch ungetrennt als eines genommen werden — „Geist-Dämon“ —, ist hier aber wohl getrennt zu verstehen; vgl. n189!

196) いきいきと *iki-ki* to vgl. n189!

197) *ii-kakete*, vgl. hernach *mono wo ii-kakete*, was Nose umschreibt: *ko:oba wo tatami-kakete ii-kakete ii-kakete*.

198) 舞台ぎわ(際) *butai-giwa* d. i. am Ende der „Brücke“, wo es zur eigentlichen Bühne hinübergreift. 199) こまか(細)に *komaka ni*.

200) 物を云かけ云かけ *mono wo ii-kake ii-kake*, vgl. n197!

201) おとし曲 *otoshibushi*. 202) 曲付すべし *fushi-zukeshi-beshi*.

203) 花體 vgl. „Höchster Blume Weg“ (*Shikadôsho*).

204) 曲風 die musikalische Sphäre. 205) 瞑々態相ノ異風 *ikareru taisô no ifû*

206) 風形 *fû-kyô*. 207) 富流ニ不得心 B. ohne 心. Zur Sache vgl. bei n189!

208) 條々 209) 書作 vgl. n151, 4, 7 u. ö.

- 210) 開眼 *sE!* Das Optische, und damit die „Plastik“, d. i. die Bühnendarstellung selbst tritt hier in den Vordergrund; Dichtung und Musik können hier wesentlich nur den Weg bereiten, die Stelle schaffen, wo die „Plastik“, vor allem der Tanz, bzw. die tanzartige Aktion (*Hataraki*) des Schauspielenden die grosse Bezauberung schaffen, das Publikum faszinierend. Dazu ist vor allem *Kusemai*, bzw. die Geistescheinung des *Nochijite* geeignet.
- 211) 開聞 *kai-mon* „Ohrenöffnung“, d. i. „zweifaches Hören Ein Gefühl“, *nimon-ikkan* 二聞一感 d. i. a) textlich schönste Stelle (Gebiet der Dichtung) offenbart den dichterischen „Sinn“ (*Gehalt, kotowari*): 理聞 *ri-mon* „Hören, Vernehmen des *ri* d. i. *kotowari*; und dies vertieft b) die Musik (Gesang), es musikalisch in Stimmung, Klang, Atmosphäre offenbarend: 曲聞 *kyoku-mon* „Hören, Vernehmen des *onyoku* der Musikkomposition, „Melodie“ (in ihrem höchsten Gehalt). Hiebei, so mag man deuten (vgl. n214), wendet sich die Dichtung mehr an das „Herz“, d. i. die innere Auffassung, den den (logischen) Sinn verstehenden „Verstand“; die Musik dagegen wendet sich an 耳 das „Ohr“, an das akustische Vermögen, wobei man hier freilich ein äusseres und inneres „Ohr“ unterscheiden mag.— Der logische im Worte sich offenbarend „Sinn“ 理 (*ri, kotowari*) einerseits, die „Melodie“ (*kyoku 曲*) anderseits kommen hier in „Einem Ton“ *ichi-on* 一音 zusammen und erzeugen Eine Hör-Ergriffenheit 聞感 *mon-kan*: 理曲 *ri-kyoku* 一音の聞感 *ichi-on no mon-kan*.
- 212) 其能一番の本説 *sono nô ichiban no hon-zetsu*; zu *honzetsu* „Quelle“, „Quellenschrift“ zugrundeliegende Erzählung, kurz Handlung ihrem Gesamtinhalt nach, vergleiche in der Einführung Gesagtes!
- 213) かき(書)あらはして(現) *kaki-arawashite*. 214) 心耳 *shin-ni* sn217!
- 215) überetzt nach Text B: 一聞 *ichi-mon*. Der andre Text hat 一声 *issei*. Auch dies könnte das Ursprüngliche sein, dürfte dann aber nicht gedeutet werden als Terminus *technicus* *issei*, sondern bedeutete hier „Eine Stimme“, der „Eine Klang“ und käme dann der Bedeutung nach auf dasselbe wie *ichi-mon* hinaus.
- 216) 文言 *mon-gon*. 217) 曲聲 *kyoku-sei*. 218) 境 *sakai*.
- 219) 妙感 *myô-kan*. Der Ausdruck ist hier noch immer um einen Grad mächtiger als bei der Ohrenöffnung; sn222.
- 220) 感力 *kan-riki* „Ergreifens-Kraft“, Kraft, hinzureißen, zu faszinieren.
- 221) 眼曲 *gen-kyoku*.
- 222) 妙所 Seami bezeichnet die Stelle höchster Bühnenwirkung mit dem Prädikativum 妙 *myô* „wundersam“, „Wunder“, womit in „Der Neun Stufen Folge“ die höchste unvergleichliche Stufe bezeichnet wird (vgl. das dort Gesagte!). Der Schluss-Satz dieses Abschnittes kommt nochmals darauf zu sprechen, und der Sinn ist dort offenbar der, dass die Einzelheiten und Feinheiten eben dieser „Stelle wundersam“ aus der geheimen mündlichen Überlieferung, bzw. der da gegebenen optisch-akustischen Darbietung zu erfragen und zu erfahren sind, von Person zu Person in lebendiger Darstellung übermittelt.
- 223) 是非あるべからず *zehi arubekarazu*, da ist der ideale Zustand erreicht, wo es „nicht gut noch schlecht“ „nicht richtig noch falsch“, kurz, keinen Raum mehr für

- Kritik oder Tadel gibt. Zur Sache vergleiche Seami selbst!
- 224) 開眼一開元 *kaigen itsu kaigen*: Seami gibt offenbar noch eine andere Schreibweise an, womit sich auch vielleicht, wie so oft im Osten, varierende Auffassung verbindet; wie diese andre Schreibung im Sinne Seami's zu verstehen ist, ist freilich schwer zu sagen. 225) 妙所可有口傳可尋 B妙所可有可尋口傳
- 226) 脇の爲手 *waki no shite*, also Begleitrolle (*Tsure*), sehr oft ein Kind.
- 227) d. i. eines der erwachsenen Schauspieler. 228) ひとり(獨)能 *sE!*
- 229) 假あはぬ(合)風體 *ni-awanu fûtei*.
- 230) 児の能 *chigo no nô* von Kindern gespieltes Nô.
- 231) 且しよく Nose: Der Sinn ist klar; die Zuschauer wollen solches nicht—aber welchen Schriftzeichen *shoku* entspricht, ist unklar; meist wird es 俗 gleichgesetzt, was aber auch Schwierigkeiten hat; Yoshida setzt es gleich 職.
- 232) 見所 *kensho*.
- 233) むごき(酷)所の見風 *mugoki tokoro no kempû*. Dem Kinde stehen gewisse Geberden und Gemütsbewegungsausdrücke einfach nicht an; unwillkürlich empfindet man sie als „falsch“, als naturzuwider, als widerlich, und wendet sich daher ab.
- 234) 物まね(真似) 235) *kore sono nintai ni niau fûtei nari* 是其人體に似た風體也
- 236) よそ(餘所)目それにならず *yoso me sore ni arazu*. Nose: 見物人の思ひなしがどうもそれにぴたりと同化し難い感じのするものである
- 237) 若殿上人 *waka-ten-jôbito*.
- 238) あつもり(敦盛) gleichnamiges Zweitspiel (N11) Seami's.
- 239) 清経 im gleichnamigen Zweitspiel (N86) Seami's.
- 240) あてがふ(宛行) *ategau*, sE, u. ö.
- 241) Einzahl oder Mehrzahl. 242) 瑞風 *zuifû* „Spezialität“, „Stärke“.
- 243) Zu dem Ausdruck vergleiche den Zweiten Abschnitt Kap. 5!—Zu dem hier im Sechsten Abschnitt Dargelegten bringt Sarugaku-dangi gleichsam die Ergänzung: In Nôsakusho sei unterlassen worden, die Autorschaft der aufgezählten Nô anzugeben, und so werde es denn hier, in Sarugaku-dangi nachgeholt. Als von Seami geschaffen werden genannt: Yawata, Aioi (相生), Yôrô, Oimatsu, Shiogama, Aridôshi, Hakozaki, Unoha, Mekura-uchi, Matsukaze-Murazame, Hyakuman, Higaki-no-onna, Satsuma-no-kami, Sanemori, Yorimasa, Kiyotsune, Atsumori, Kôya, Ôsaka (Afusaka) Koi-no-omoni, Sano-no-Funabashi, Taisan-moku. Von Ukitune wird gesagt, dass es, d. i. der Text, von Yokô Mitsuhsisa verfasst sei und Seami die *Fushi* dazu gesetzt habe. Kwan'ami zugeschrieben wird dabei Komachi, Jinen-koji, Shii-no-Shôshô; Iami zugeschrieben wird Shizuka, Michimori, Tango-monoguroi.
- 244) せ上. せ ist sowohl „Welt“ als auch „(zeitgenössische)“ Zeit; daher unsere Übersetzung.
- 245) をし(押)いたして(出)見えつる *oshi-idashite mietsuru* „sich stattlich ansehen“.
- 246) 大よそ
- 247) やはた(八幡) Erstspiel. Problem ist, ob es a) 弓八幡 Yumi-yawata, von dem es in Sarugaku-dangi, welches Eikyô 2. Jahr verfasst ist, heisst: 當御代の始に書たる能

- „am Anfang der gegenwärtigen erlauchten Regierung geschaffenes Nô“, einerlei ob sich dies auf des Tennô Regierung (Go-Hanazono's Thronbesteigung Shôchô 1. Jahr 1428) oder auf den Shôgun Ashikaga Yoshinori bezieht (Eikyô 1. Jahr 1429)—in beiden Fällen später als Nôsakusho; b) 放上川 Hôjôgawa, Sgd: Hôjô no Nô bzw. Yawata-Hôjôe no Nô. Nose entscheidet sich hier in der Erläuterung für b.
- 248) あい(相)老 auch 相生, alter Name für Erstspiel Takasago 高砂 (N118) von Seami.
- 249) やうらう(養老) (I, N299), von Seami. 250) 老松 Oimatsu (I, N138) von Seami.
- 251) しほがま(塩釜) Shiogama, von Seami; alter Name des heutigen 融 Tôru (N206) (nach Nogami:) Fünftspiel.
- 252) ありとほし(蟻通) Aridôshi (IV N7), von Seami.
- 253) はこざき(箱崎) von Seami, heute nicht mehr gespielt.
- 254) うのは(鶴羽) Unoha, von Seami, heute nicht mehr gespielt.
- 255) めくらうち(盲打) Mekura-uchi, von Seami, nicht mehr erhalten.
- 256) しづか(静) Shizuka, nach Sgd von Iami; wahrscheinlich (doch nicht sicher) das heutige Yoshino-Shizuka 吉野静, welches, da die von Kwan'ami verfassten Kyoku nicht darin zu finden sind, von Iami vorfasst ist; Nogami: von Kwan'ami; sn38, 115!
- 257) 松風村雨 das heute gespielte Drittspiel Matsukaze (N107); nach Nogami und Sgd von Seami; nach Sgd das einstige Shiokumi.
- 258) ひやくまん(百萬) (IV N67; n139, 39).
- 259) ひがき(檜垣) の女 nach Sgd von Seami, gilt als gegenwärtiges Drittspiel Higaki (N55), das von Seami ist.
- 260) 小町 nach Sgd von Kwan'ami; Nose: Viertspiel (Onnamonogurui) Sotoba-Komachi (N179), von Kwan'ami.
- 261) みちもり(通盛) nach Sgd von Iami; jedoch ist das heutige Nô wohl nicht das ganze lami-Nô.
- 262) さつまのかみ(薩摩守) nach Sgd von Seami; alter Name des Zweitspiels Tadanori (N183), von Seami. 263) さねもり(實盛) (II N155) von Seami.
- 264) よりまさ(頼政) von Seami. 265) きよつね(清経) sn239!
- 266) たんご(丹後) 物狂 (II N228) Tango-monogurui, nach Sgd von Iami; gegenwärtig erhaltenes, aber abgeschafftes Nô erscheint als von Seami umgewandelt; ursprünglich Fue-monogurui ふえものぐるい(笛物狂)
- 267) かうや(高野) nach Sgd von Seami, wohl gegenwärtiges Kôya-monogurui 高野物狂 (IV N93). Nach Goon ist Kusemai Teil von Motomasa.
- 268) あふさか(逢坂) Ôsaka, von einigen dem Nô Semimaru (IV 161) gleichgesetzt, das jedoch in Sgd unter dem Namen 逆髪 Sakagami erscheint; daher, sagt Nose, ist dies hier wohl das abgeschaffte Nô Ôsaka-monogurui 逢坂物狂 bzw. Ôsaka-meguro 逢坂盲.
- 269) 懇のおもに(重荷) nach Sgd von Seami; ursprünglich Aya-no-taiko あやの太こ (綾太鼓) heute in Hôshô gespielt; von Seami umgeändertes Viertspiel (Onryômono),
- 270) さのの船橋 (IV N35) nach Sgd von Seami; ursprünglich Dengaku-Nô, von Seami umgestaltet.

- 271) しゐのせうしやう(四位の少將) nach Sgd von Kwan'ami; wohl Urbild (*hompû* 本風) des gegenwärtigen Viertspiels Kayoi-Komachi, welches Nose aufgrund von Goon als die von Seami geschaffene Umwandlung auffasst.
- 272) たいさんもく(泰山府君) (V N187) von Seami.
- 273) 本体 *hon-tai* „Ur-Stock“, „Grundstock“. 274) 古風體
- 275) さがものぐるい(嵯峨物狂) nach Sgd auch Saga-Dainembutsu no Onna-monogurui 嵯峨大念佛の女物狂 genannt; von wem ursprünglich geschaffen, ist unklar; wahrscheinlich von Kwan'ami, der es besonders gut spielt; hernach von Seami umgestaltet ins heutige Hyakuman 百万 (N67). 276) あや(綾)の太こ(鼓) sn269.
- 277) じねこじ(自然居士) nach Sgd von Kwan'ami; alt gab es zwei, wie Goon mitteilt; der zitierte Abschnitte, der von Kwan'ami geschaffen sein soll, findet sich nicht im gegenwärtigen Jinen-koji; wer hernach diese Änderung geschaffen, ist unklar. Schon vor Kwan'ami gab es ein Nô Jinen-koji; mehr als 20 Jahr vor Kwan'ami's Geburt wird ein solches bei der Miidera-Ennen-Feier von Mönchen vorgetragen, wie aus Mii-zoku-tôki 三井純燈記 zu ersehen ist; sn 44, 168! 278) *kyoku*
- 279) 年々去來の花種 *nen-nen-kyorai no kwashû*, sE und n3 sowie Kwadensho-besshikû den, wo sich fast derselbe Satz findet. 280) *zehi-bumpetsu* 是非分別
- 281) *watakushi narazu* 私ならず 282) 都非[鄙]遠近
- 283) *meibô wo eru* 名望を得る 284) *geifû* 藝風
- 285) 古體 d. i. vor Kwan'ami und Seami. 289) 當世 287) 天下
- 288) 幽玄 289) 古風
- 290) 田樂の一忠 Dengaku-hôshi 田樂法師 der Honza 本座 (Stammbühne), bekanntlich als Meister von Kwan'ami gepriesen. Nose: Der in Taiheiki bei Kwanshin-Dengaku 観進田樂 Ära Teiwa (1345–45) erwähnte Honza no Ako 阿古 war wohl Itchû.
- 291) 當流の先士觀世 Kwan'ami, der in der Jugend *Kwanze-maru* 觀世丸 hiess.
- 292) 日吉の犬王 Dôami 道阿彌 von der Hie-Richtung, einer der 3 Richtungen.
- 293) 三體相應の達人
- 294) 上果の位 *jôkwa no kurai*; höchste Frucht", oft, besonders im Buddhistischen, gebrauchter Terminus, Höchst-Erreichtes bezeichnend.
- 295) 幽玄の花風 *yûgen no kwafû* n128, 279 u. ö!
- 296) 得手の証見 *ete no shôken*, letzteres ursprünglich buddhistischer Terminus. das „Erwachen“ bezeichnend, hier auf die Kunst angewandt.
- 297) 番すべし a) 執すべし *shitsu-subeshi* „man ergreife, fasse, behalte es völlig!“ b) 盡すべし *tsuku-subeshi* „man erschöpfe es, studiere es gründlich und eigne es sich an!“ — B 書すべし 298) 帖. 299) 元能. 300) 18. März 1423.
- 301) 世阿; nicht in B.