

## Einleitung

Das lyrische Chordrama der Japaner, Nô 能 oder Nôgaku 能樂 genannt, ist eine Weiterbildung dramatischer Singtänze namens Sarugaku 猿樂, einer ursprünglich derb-komischen Beigabe zu den schintoistischen Göttertänzen, Kagura 神樂, die jedoch seit etwa 1300 den Charakter einer ernsten dramatischen Aufführung angenommen hatte. Es hat seine bleibende Gestalt durch seinen grössten Meister *Se-Ami Motokiyo* 世阿彌元清 erhalten, der zwischen 1420 und 1430 zur Unterstützung der Einzelrollen auf ihren Höhepunkten den charakteristischen Chorgesang einführte, welcher schon in einer anderen Spielart, dem Dengaku 田樂, als Einleitung zu nachfolgendem stummem Tanze üblich gewesen war. Es ist also offenbar restlos aus genuin japanischen Spielformen hervorgegangen; für die Annahme einer Beeinflussung durch das Mongolentheater des damaligen China fehlt bis jetzt jeder Anhaltspunkt.

Die Entstehung und Blüte des Nô-Dramas fällt somit in die Zeit der Schogune aus dem Hause Ashikaga 足利, die nach dem Stadtteil von Kyôto, wo diese regierten, auch den Namen Muromachi-Periode (Muromachi-jidai 室町時代) führt, und es ist darum der besondere Charakter eben dieser Zeit, den das Nô in kultureller wie religiöser Hinsicht widerspiegelt. Ja man wird sagen dürfen, dass gerade diese Kunstgattung das Wesen der Muromachi-Periode am bezeichnendsten zum Ausdruck bringt, weshalb auch zuvörderst in dieser ihrer schönsten Blüte jene Zeit noch heute fortlebt.

In der Muromachi-Periode herrschte noch immer der Ritter und Kriegsmann. Aber er war ein anderer geworden als seine Vorfahren zur Zeit des Kamakura-Schogunates. Zwar liebte auch er die Einfachheit wie jene, aber ihre kriegsmännische Verachtung der feinen, ja überfeinen höfischen Kultur älterer Zeiten teilte er

nicht mehr. Vielmehr erschien ihm jene eigentlich klassische Periode des 9. bis 11. Jahrhunderts, die sogenannte Heian-Zeit (Heian-jidai 平安時代), im Glanze eines goldenen Zeitalters, in dessen Spuren er sich mit sehnsüchtiger Liebe versenkte.

Auf seinem einfachen Landsitze las er alte japanische und chinesische Gedichte, memorierte die Werke der Hofdamen Murasaki no Shikibu und Sei Shônagon, und seine Töchter mussten das Manyôshû, das Kokinshû und das Ise-Monogatari lernen. Auf diese Weise wurden zwar keine neuen grossen Dichter geboren, es kam zu keinem Erwachen originaler Kraft; wohl aber vollzog sich eine eigenartige Synthese zwischen schlichtester Einfachheit und feinstem Geschmack, wie sie am treffendsten durch das unübersetzbare Wort „sabi“ bezeichnet wird. „Sabi“ ist künstlerisch das eigentliche Hauptanliegen der Muromachi-Periode. Das Wort bedeutet eigentlich „Rost“ und beruht wohl auf dem Gedanken, dass ein altes rostiges Schwert je nachdem schöner sein kann als ein blankes, wenn man nämlich die Augen hat, seinen inneren Glanz zu sehen. So kommt das Wort „Rost“ dazu, die geheime, und darum um so vornehmere Schönheit des Rostigen, Alten, des bemoosten Steins, des morschen Stamms, der matten Farbe, des heiseren Basses zu bezeichnen, und endlich die künstlerische Reife und Tiefe, welche diese geheime Schönheit kennt und hervorzubringen vermag.

Einen typischen Ausdruck hat dieses „Sabi“ in der berühmten Teezeremonie, Cha-no-yu, gefunden, einem echten Erzeugnis der Muromachi-Periode, dessen Geist uns aus dem lesenswerten „Buch vom Tee“ von Okakura Kakuzô (Leipzig, Inselverlag) charakteristisch entgegenweht. Ganz denselben Geist aber atmet auch das Nô-Spiel: äusserste Einfachheit der Bühne, der Rollenverteilung, der Handlung und der Aktion. Eine Bretterwand mit einem Kiefernbaume drauf bildet den unwandelbaren Hintergrund für alles Göttliche und Menschliche, was auf der Bühne vorgeht. Zwei Spieler genügen, nur selten sind es mehr als ihrer vier. Eintönig und dem ungewohnten Ohre heiser klingend

ist der Gesang, die Instrumente sind primitiv, die musikalischen Figuren stereotyp und immer wiederkehrend. Äusserste Zurückhaltung beherrscht die Bewegungen der Spieler. „Yasu-yasu to hone wo dase“ (leicht, ganz leicht heraus mit den Gelenken!) „mi wo sukuna-sukuna to oshime“ (geize mit deinen Gliedern, nur nicht zu viel!) — so pflegte Se-Ami seine Jünger zu mahnen. Wer nicht zu deuten weiss, versteht überhaupt nicht, was auf der Bühne vorgeht. Denn alles wird nur angedeutet. Es ist der äusserste Gegensatz zu Realismus und Individuation, eine völlige Abkehr von allem Komplizierten und Ostentativen. Dabei aber spricht aus jeder Bewegung, aus den prachtvollen Gewändern, aus der herben Eleganz der Masken und zumal aus der um keine Logik, aber ganz um „Sphäre“, um schimmernde, oszillierende Bildagglutinationen bemühten Sprache eine innere Vornehmheit und Grösse, die man nur als religiös-mystisch bezeichnen kann.

Gewiss sind die Nô-Dramen keine originalen Schöpfungen. Sie verarbeiten nur die Schätze der älteren Literatur, und zwar vor allem diejenigen der Heian-Zeit, in die man sich damals mit solcher Liebe vertiefte. Man hat sie darum ganz richtig einem aus alten bunten Flickern zusammengestückelten Gewände verglichen. Aber das Merkwürdige ist, dass Se-Ami und seine Nachfolger aus diesen alten Stücken Prachtgewänder zu machen wussten, die einen durchaus eigenartigen Eindruck erwecken, eben den Eindruck des „Sabi“. Es ist nicht mehr der junge, frische Glanz der Heian-Zeit; es ist aber auch kein falsches Schimmern unechten Goldes. Es ist vielmehr das gedämpfte, ruhige Leuchten einer gereiften Seele, die um die Vergänglichkeit alles Irdischen weiss und dennoch seine Erscheinung liebt.

Dem allgemein kulturellen Charakter der Muromachi-Periode entspricht auch ihr religiöser Zustand. Die schöpferischen Zeiten sind vorüber. Dem einheimischen Schintoismus war längst die von Westen gekommene Buddha-Lehre zur Seite getreten, hatte

sich jenem mehr oder weniger assimiliert<sup>(1)</sup> und selbst eine Reihe einschneidender Wandlungen durchgemacht, die sich in der Entstehung verschiedener buddhistischer Sekten kundgaben. Jetzt war die religiöse Bewegung zur Ruhe gekommen, die Glut abgekühlt, die Priesterschaft verweltlicht. Nur *eine* geistige Welle durchzog noch kräftig das Land und hatte namentlich die herrschende Klasse des Krieger- und Ritterstandes ergriffen: der kontemplative Buddhismus der Dhyâna- oder Zen-Schule, Zen-shû 禪宗. Er entsprach in seiner aller äusserlichen Form abholden Einfachheit, seiner inneren Erhebung über alles Vulgäre, Alltägliche, seiner strengen Zucht und seinem erlesenen Geschmack den schon gekennzeichneten Neigungen der Zeit aufs genaueste. Der dritte Schogun aus dem Hause Ashikaga, Yoshimitsu (1358-1408), unter dem und für den in erster Linie Se-Ami's Vater Kwan-Ami seine Sarugaku-Dramen arrangierte und spielte, war ein eifriger Anhänger des Zen, und Se-Ami selbst wie seine Nachfolger waren künstlerisch wie religiös von „Zen-Geschmack“, „Zem-mi“ (禪味), durchdrungen.

Das Bezeichnende aber und für den religiösen Gehalt der Nô-Literatur Entscheidende ist, dass sich der Zen-Geist der Muromachi-Ära in keiner Weise rigoros äusserte, vielmehr ganz entsprechend der Liebe zum alten Glanz der Heian-Zeit auf literarischem Gebiete sämtliche Formen religiösen Lebens, welche die Vergangenheit in bunter Folge hervorgebracht hatte, bereitwillig und liebevoll anerkannte. Er vermochte das infolge seines ganz esoterischen Charakters und seiner Überzeugung von der

(1) Die von der mantristischen Shingon-Schule durchgeführte systematische Buddhisierung der Schinto-Götter heisst mit Bezugnahme auf die „beiden Abteilungen“, „Ryô-bu“ 兩部, in denen die Wahrheit erscheint (die „Diamant-Welt“, „Kohgôkai“ 金剛界, und die „Embryonal-Welt“, „Taizôkai“ 胎藏界), „Ryôbu-Shindô“ 兩部神道, während der von der scholastischen Tendai-Schule in ähnlicher Weise bearbeitete Schintoismus „Ichi-jitsu-Shindô“ 一實神道 genannt wird, weil darnach Schintogötter und Buddha „ein und dasselbe Wesen“ (ichi-jitsu) haben. Ob man „Shindô“ sagt oder „Shintô“, ist Geschmacksache. Ersteres klingt buddhistisch, letzteres schintoistisch. Die Nô-Gesänge bevorzugen „Shindô“.

verborgenen Einheit aller Gegensätze. Der Kreis zumal, aus welchem das Nô-Spiel hervorgegangen ist, und an seiner Spitze Se-Ami, war deutlich von dem Verlangen beseelt, die religiösen Überlieferungen, gleichviel welcher Observanz, durch die Kunst des Nô zu pflegen und, wo sie in Vergessenheit oder Missachtung geraten sein sollten, neu zu beleben.

So kommt es denn, dass wir in den Nô-Dramen all die verschiedenen Formen religiösen Lebens, welche Japan gesehen hat, dargestellt finden, und darin liegt, von ihrer künstlerischen Bedeutung abgesehen, ihr Wert als religionsgeschichtliche Urkunde. Sie sind zwar alles andere als offizielle und prinzipielle Darlegungen irgend einer Denomination. Im Gegenteil, der korrekte Schintoist wie der gelehrte Buddhist kann ihnen eine Menge von Irrtümern nachweisen. Aber gerade in ihrer Unabsichtlichkeit und Laienhaftigkeit sind sie ein Zeugnis für die besondere Eigenart japanisch-religiösen Lebens und Empfindens. Wir sehen in ihnen wie in einem Spiegelbilde, in welcher Weise sich die Mythen, die Götter, der Kult des Schinto, die Lehren und geistigen Kräfte des Buddhismus in der japanischen Seele auswirkten.

Es wäre interessant, den religiösen Beziehungen der alten Nô-Meister im einzelnen nachzugehen. Aber der Anhaltspunkte sind zu wenig, um hierüber Genaueres zu ermitteln. Es möchte vielleicht ebenso interessant erscheinen, die Verfasser der einzelnen Dramen herauszufinden und ihnen besondere religiöse Tendenzen nachzuweisen. Aber die literar-kritischen Fragen anzurühren, lohnt sich nicht. Man ist sich nicht einmal darüber einig, ob Se-Ami die ihm zugeschriebenen Stücke selbst gedichtet oder nur arrangiert hat. Und bei der grossen Gleichartigkeit in der Grundstimmung der Nô-Spiele, bei dem traditionellen und familienerblichen Charakter dieser Kunst spielt individuelle Besonderheit von vornherein keine Rolle. Immerhin sind wir dankbar zu wissen, dass Se-Ami's Vater Kwan-Ami Priester an dem Schinto-Schrein von Kasuga in der alten Kaiserstadt Nara war und seine

...die schon seit Generationen das Saru-gaku an diesem Heiligtum pflegte. Die enge Fühlung, welche die Nô-Meister bei allem Buddhismus und aller Zen-Philosophie mit der schintoistischen Tradition besaßen, wird uns dadurch anschaulich klar. Aber im übrigen werden wir am besten tun, uns an die Texte selbst zu halten und aus ihnen zu schöpfen, was sie an religiösem Gehalte bieten.

Diese Nô-Texte, weil sie in der Hauptsache gesungen werden, Utaï 謡 oder Yô-kyoku 謡曲, d. h. „Gesänge“ genannt, liegen uns in verschiedenen Sammlungen und auch verschiedener Fassung vor. Doch würden textkritische Untersuchungen für unsern Zweck nichts Wertvolles ergeben. Auch genügt es, wenn wir uns auf die Sammlung von Oowada beschränken, die alles enthält, was bis zum Ende des 16. Jahrhunderts entstanden ist und zum klassischen Repertoire des Nô-Dramas gehört.

Für die Frage nun, welche uns in dieser Untersuchung beschäftigt, nämlich die nach dem schintoistischen Elemente der Yôkyoku-Literatur, kommen vor allem die sogenannten „Götterstücke“, „Kami-mono“ 神物 oder „Shinji no Nô“ 神事の能, in Betracht, die der Verherrlichung der Götter, ihrer Schreine und ihrer mythischen Taten dienen. Wahrscheinlich haben wir in diesen „Götterstücken“ die ältesten Bestandteile der Nô-Literatur überhaupt vor uns, denn sie sind mindestens zum Teil aus Sarugaku- und Dengaku-Spielen weitergebildet, welche schon früher bei schintoistischen Tempelfesten gegeben wurden. Die „Shinji no Nô“ bilden also ursprünglich geradezu einen Teil des schintoistischen Kultus, und noch heute unterziehen sich Nô-Spieler, welche sich an einem solchen Stück beteiligen wollen, dem vom Schintoismus für diesen Fall vorgeschriebenen Reinigungsritual. Daneben finden wir schintoistische Motive auch in manchen anderen Dramen, welche nicht eigentlich zu der Klasse der Götterstücke gehören. Aber auch da ist die Handlung gewöhnlich an einem Schinto-Schreine lokalisiert.

Dies ist kein Zufall, sondern liegt im Wesen des Schintoismus

begründet. Denn nicht in der Sphäre der reinen Idee schwebt diese Religion, sondern sie ist durchaus gebunden an den Raum, an die Kultstätte. Dies entspricht der japanischen Welt- und Lebensauffassung überhaupt: sie fasst die Dinge nicht von innen, von ihrem geistigen Gehalte her an, sondern stets an ihrer sinnenfälligen Seite. Der Japaner braucht für jeden Inhalt, den er berührt, eine charakteristische Oberfläche. Bedeutet das Christentum für ihn heutzutage kurzweg Amen, Bibel und Kapelle, dient ihm für den Buddhismus der Buddhatempel, der Bonze oder eine Gebetsformel wie „Namu Amida Butsu“ als bequemes Symbol, so kristallisiert sich ihm seine schintoistische Vorstellungswelt im Bilde des altertümlich schlichten Heiligtums im schattigen Hain mit der Gebetshalle im Vordergrund und dem kleineren Schreine dahinter, in welchem das Emblem der Gottheit, das „Sbintai“ oder der „Gottesleib“ verwahrt ist.

So bietet sich, wenn wir nun daran gehen, die schintoistischen Nô-Dramen der Reihe nach zu betrachten, als natürlichster Anhalts- und Richtpunkt das Schinto-Heiligtum. Wir brauchen nur, dem Pilger des religiösen Nô-Spiels gleich, der Reihe nach die Schreine zu besuchen, welche zum Schauplatz einer Nô-Handlung geworden sind, und die hier spielenden Dramen an unserem Geiste vorüberziehen zu lassen, so werden wir nahezu alles kennen lernen, was in der Yôkyoku-Literatur an Schintoismus zu finden ist.

Wir beginnen füglich mit den Tempeln der Provinz Ise, besuchen diejenigen der alten Hauptstadt Kyôto und des Stammlandes Yamato, gehen nach Osten hin die Tôkaidô-Strasse entlang und weiter bis über das heutige Tôkyô hinaus, folgen nach Westen den Gestaden der Inlandsee bis hinunter nach Kyûshû und kehren zuletzt zwischen Noto und Izumo längs der Küste des Japanischen Meeres in einigen altberühmten Schinto-Schreinen ein. Dann werden wir Material genug gewonnen haben, um uns von den schintoistischen Anschauungen, wie sie in der

Nô-Litetatur zum Ausdruck kommen, ein übersichtliches Bild machen zu können.

---