

Im Frieden sei das Land regiert —  
 Gesichert seien die vier Meere,  
 Im Frieden sei das Land regiert!  
 Die fünf Getreide sollen reifen,  
 Glück, langes Leben mangle nie!  
 So lasset uns den Herrcher schirmen!

*Chor*

Auf dies hin schwingt die ganze Schar der Götter  
 Zahllose Streifen weissen Bastpapieres,  
 Um vor dem Gotte alles rein zu machen.<sup>(1)</sup>  
 Dann steigen sie zum Götterabschiedsberg empor.  
 Unten erregt der Drachengott die Wogen,  
 Lässt von der rollenden Flut sich meerwärts tragen.  
 Die Götter heben alle sich ins Leere,  
 Verbreiten sich und füllen aus die Lüfte.  
 Der Gott, des Macht sich also kündet, aber  
 Zieht sich ins Innere seines Heiligtums —  
 Der Gott, des Macht sich also kündet, aber  
 Zieht sich ins Innere seines Heiligtums,  
 Und in des Meeres Tiefe ist der Drachengött verschwunden.

(1) Harai, die schintoistische Reinigungszeremonie, s. Florenz, a. a. O. 25, I; 71, 10 u. a.; Aston, Shinto 294.

## Zweiter Teil

### Der Schintoismus des Nô-Dramas in zusammenhängender Darstellung

Unsere Pilgerfahrt ist zu Ende. Sie hat uns mit dem, was das Nô-Drama an Schintoismus aufzuweisen hat, zur Genüge bekannt gemacht. Nun liegt uns ob, diesen Stoff in systematischer Uebersicht zusammenzufassen und uns ein Urteil darüber zu bilden, welche Rolle der Schintoismus im Denken und Fühlen der Nô-Dichter und gewiss auch ihres Publikums, also im gebildeten Japan des 14. bis 16. Jahrhunderts, gespielt hat.

#### Erstes Kapitel

##### Der Schinto-Schrein und seine religiöse Bedeutung

###### 1. Name und Bedeutung des Schreins

Im Mittelpunkte schintoistischen Empfindens steht, wie schon hervorgehoben wurde, unbedingt der Schrein.<sup>(1)</sup> Er heisst „Miya“ 宮, „Yashiro“ 社, „Jinja“ 神社, poetisch oft auch „Miya-i“ 宮居, d. h. Schrein-wohnung, „Miya-dokoro“ 宮所 (=Schreinort) oder „Kami-dokoro“ 神所 (=Gottesort). Seine Bedeutung als Geistersitz, an dem sich Wunderkräfte auswirken, kommt in den Namen „Rei-sha“ 靈社 (z. B. Matsu-no-wo V 186, 10) und „Rei-den“ 靈殿 (Fushimi VI 82, 5 f.) zum Ausdruck. Unter buddhistischem Einfluss heisst der Schrein gelegentlich auch die „Reiseherberge“ [des Gottes, „Ryo-juku“ 旅宿 (Shironushi VIII 38, 4).

Hervorragende Schreine haben besondere Namen, so das Hauptheiligtum des Landes in der Provinz Ise, der „Grosse

(1) Vgl. die Beschreibung des Schinto-Schreines bei Florenz, der Shintoismus (Hinberg I 3, 1) S. 199 ff.; Aston, Shinto S. 223 ff.

Gottes-Schrein“, „Dai-Jingû 大神宮, aus dem der Sonnengöttin geweihten „Inneren Schrein“, „Nai-gû“ 内宮, und dem der Nahrungsgöttin gehörigen „Äusseren Schrein“, „Ge-kû“ 外宮, bestehend. Dagegen heisst der grosse Tempel des Gottes Ookuninushi in Izumo kurzweg „Oo-yashiro“ 大社.

Anlässlich frommer Pilgerfahrten sind schintoistische und buddhistische Tempel sehr oft zusammen genannt und heissen dann „Miya-dera“ 宮寺 (Oimatsu V 2, 5; Dômyôji IV 22, 13), „Jinja Bukkaku“ 神社佛閣, oder, wieder mit Hinweis auf ihre Wunderkräftigkeit, „Reibutsu Reisha“ 靈佛靈社 (Tatsuta III 200, 2 f.; Tamakazura IV 33, 13 u. a.)

Die hohe Bedeutung, welche der Schrein für das religiöse Empfinden des Schintoismus besitzt, geht am schlagendsten daraus hervor, dass er in vielen Fällen ohne jedes Bedenken für die Gottheit selbst gebraucht wird. Die für unsere Denkweise unerlässliche Unterscheidung zwischen der göttlichen Person und ihrem Wohnsitz ist bei diesem Sprachgebrauch völlig ausser acht gelassen. Man glaubt an den Schrein genau so wie an den Gott, und die Segnungen des letzteren können ebensogut auch Gnadenerweisungen des Tempels sein (Ukon IV 208, 4 f.; Tatsuta III 203, 2; 204, 12; U-no-matsuri IV 196, 2). Statt an Amaterasu und Ukemochi glaubt man an „die grossen Götterschreine von Ise“ (Ema VIII 159, 1), die Fruchtbarkeit des Landes wird anstatt auf Izanagi und Izanami auf das „Gelöbnis ihres Schreins“ zurückgeführt (Awaji VI 209, 2), und zum Grossen Schrein von Izumo sind im zehnten Monat nicht 38 Götter, sondern „38 Schreine hergeladen“ (Ooyashiro V 19, 1). Umgekehrt wird dem Schrein als solchem ohne weiteres der Name der Gottheit beigelegt; z. B.: „dies hier ist die Gottheit von Tatsuta“ (Tatsuta III 202, 12). Der Kenner der japanischen Sprache braucht kaum daran erinnert zu werden, dass diese Substitution des „locus“ für die „persona locata“ der Tendenz des japanischen Genius überhaupt entspricht, — man denke nur an die vielen Ausdrücke für „Herr“, „Frau“ und andere Titel

die alle ursprünglich einen Ort bezeichnen. In unserem Fall ist dieser Sprachgebrauch noch durch das religiöse Motiv unterstützt, die Person der Gottheit selbst möglichst im Dunkel des Geheimnisses verschwinden zu lassen.

So verstehen wir es, wenn die meisten schintoistisch-religiösen Nô-Dramen zum äusseren Rahmen der Handlung eine Tempelwallfahrt wählen. Sie beginnen damit, dass der Gegenspieler, „Waki“, zu einem Götterschreine pilgert, etwa mit der Begründung, er wolle „eine alte Gottesspur“, „kami no mukashi no ato“ aufsuchen (Kazuraki II 222, 5), oder das Ziel seiner Wallfahrt sei eine „Geistesstätte“, „rei-chi“ 靈地, d. h. ein Ort übernatürlicher Krafterweisung, wie auch die Gottheit eines solchen Ortes den Namen „Rei-jin“ 靈神 führt.

## 2. Die Umgebung des Schreins

Der Weg, auf dem sich der wallfahrende Pilger befindet, ist keine gemeine Strasse. Es ist der „Tempelweg“, der Götterpfad“, „miya-ji“ 宮路 oder „kami-ji“ 神路 (Kasuga-Ryûjin III 90, 10; Dômyôji IV 20, 9 u. a.), den man mit reinem und erhobenem Herzen geht. Japans Ruhm ist es, seiner ganzen Länge nach von solchen Tempelwegen durchzogen zu sein; nie sollen sie enden, nie soll von ihnen die Gestalt des frommen Wanderers verschwinden (Fushimi VI 79, 5).

Froh das Ziel erreicht zu haben, tritt der Pilger durch das den Zugang zum Tempelhain bezeichnende Torii 鳥居, das nie fehlende Wahrzeichen jedes Schinto-Heiligtums, dem Frommen fernher winkendes Sinnbild der göttlichen Gegenwart (No-no-miya IV 243, 10 f. u. a.) Nun beginnt der „Tempelweg“, „miya-ji“, im engeren Sinne, der, schnurgerade wie er ist, den geraden Sinn der Götter und des Götterglaubens widerspiegelt (Uneme IV 165, 5). Der Wallfahrer befindet sich jetzt im Bereich des „Gottesberges“ oder „Götterpfad-Berges“, „Kaminoyama“ 神の山 (Hôjô-gawa I, 204) oder „Kamiji-yama“ 神路山 (Dairokuten III 132, 4; 133, 4), denn jedes Tempelgebiet, ob

es auch im flachen Lande liege, kann „Berg“ heissen. In dem gebirgigen Insellande befindet sich die grosse Mehrzahl aller Heiligtümer sowieso auf Höhen,<sup>(1)</sup> und der Buddhismus zumal hat seine Mission in China und Japan damit begonnen, dass er im unzugänglichen Gebirge Klausen und Klöster baute, weshalb noch heute jeder buddhistische Tempel neben seinem Tempelnamen auch den eines Berges führt.<sup>(2)</sup>

In der Nähe des Tempelgebiets befinden sich gewöhnlich auch die zugehörigen Reisfelder, welche den Opferreis liefern und deshalb bald „Gottes-Reisfelder“, „Go-shin-den“ 御神田, bald „Opfer-Reisfelder“, „Go-kû-den“ 御供田, heissen. Sie sind durch aufgesteckte Gohei unter den besonderen Schutz des Gottes gestellt und als heilig markiert. Auch das Wasser, das sie berieselt, ist heilig. Sie beleuchten den engen Zusammenhang zwischen Schintoismus und Landwirtschaft, wie wir denn solche Felder gerade bei den Schreinen der wichtigsten Götter erwähnt finden (vgl. Mimosuso VIII, 28 und Awaji VI, 207 f.), und der Landmann, der auf ihnen arbeitet, nachher als Gott erscheint.

Den eigentlichen Tempelhof umschliesst ein Zaun, dessen hölzerne Pfosten vielfach mit Zinnober rot gestrichen sind. Die Yôkyoku nennen ihn stets mit unverkennbarem religiösem Pathos, besonders wenn sein Rot im nächtlichen Mondlicht geisterhaft leuchtet und über oder bei ihm die Gestalt des Gottes erscheint (Ooyashiro V 20, 13). Darum trägt er auch neben seinem gewöhnlichen Namen „Kami-gaki“ 神垣 (=Götterzaun) besonders ehrende Bezeichnungen wie „Mi-kaki“ 御垣 (Gendayû V 233, 9. 12; Iwafune I 100, 8), „Mizu-kaki“ 瑞垣, (der hehre bzw. herrliche Zaun), „Tama-gaki“ 玉垣 (der Juwelenzaun; Iwafune I 98, 5), oder auch mit Hinweis auf seine rituelle Bedeutung „I-gaki“ 齋垣 (Matsu-no-wo V 186, 8), d. h. der „Enthalt-

(1) Vgl. die „Bâmôth“ des Alten Testaments und viele andere Beispiele der Religionsgeschichte.

(2) So heisst z. B. der berühmte Haupttempel der Jôdo-Sekte in Tôkyô als Tempel Zôjôji 増上寺, als „Berg“ San-en-zan 三縁山, d. h. Berg der drei Zusammenhänge.

samkeits- oder Weihe-Zaun“, der das der Gottheit geweihte Gebiet einschliesst. Wenn Florenz in Übereinstimmung mit Aston die ursprüngliche Form des Schinto-Heiligtums in einem zu Kultzwecken eingefriedigten Platz im Walde erblickt,<sup>(1)</sup> so wird dies durch den besonderen Klang, den der Name „Kami-gaki“ noch für den Yôkyoku-Dichter besitzt, auf indirekte Weise vollauf bestätigt. Oft steht der heilige Zaun geradezu für den Tempel oder gar die Gottheit selbst (No-no-miya IV 237, 12; 239, 7; Hagoromo I 221, 8), und dessen beständige Gnade wird mit dem gleichmässig leuchtenden Rot der heiligen Umfriedung in eins geschaut (Matsu-no-wo V 190, 10. 13; Fushimi VI 82, 7; Ema VIII 161, 8; 163, 1).

Ehe der Besucher die Kulthalle betritt, reinigt er sich an einem Weihwasser-Becken Mund und Hände. Dieses „Mitarashi“ 御手洗 ist womöglich durch ein fliessendes Wasser getränkt, und der Natursymbolismus des Nô-Dichters nennt dann gerne den ganzen Bach oder Fluss das Weihwasser des Gottes (Mimosuso; Kamo; Kamo-Monogurui III 83, 2).

### 3. Der Tempelbau

Am Bau des Tempels selbst imponieren dem andächtigen Pilger besonders die mächtigen hölzernen Pfeiler oder Säulen, welche das Dach der Halle tragen, „Hashira“ 柱 oder „Miya-bashira“ 宮柱 genannt. Er erinnert sich der alten, kräftigen Ritualworte, welche die Aufrichtung dieser Pfeiler beschreiben,<sup>(2)</sup> und erblickt in diesen ein Sinnbild der Götter und des Götterglaubens, welche als geistige Pfeiler den Bau des Reiches tragen (Ooyashiro V 18, 9; Iwafune I 100, 7 f.; Dairokuten III 133, 7 f.; Tatsuta-Monogurui III 210, 5).

Auch die über den First kreuzweise emporragenden

(1) Florenz, Der Shintoismus (bei Hinneberg, Die Kultur der Gegenwart I. Teil, 3, 1, S. 199 ff.; Florenz, a. a. O. 195; Aston, Shinto S. 223.

(2) Florenz, a. a. O. 67, 8; 240, 2. Vgl. auch Sir E. Satow und K. Florenz, Ancient Japanese Rituals (Transactions of the Asiatic Society of Japan, vols. 7, 9 und 27).

Dachsparren beschäftigen die fromme Phantasie: schnurgerade, wie sie übers Dach hinausragen, und fest, wie sie dieses zusammenhalten, ist der Sinn des Gottes (Dairokuten III, 132). Ihr enges Verbundensein erinnert an den Bund von Mann und Weib, den die Gottheit beschirmt.

So beredt die Yôkyoku das Peripherische des Heiligtums beschreiben, so verschwiegen sind sie in bezug auf dessen Zentrum. Das entspricht ganz ihrer Neigung zum Mysteriösen. Wir hören nur wenig von den heiligen Räumen, allgemein als „Mi-dono“, „erhabene Halle“, bezeichnet. Doch erfahren wir, dass in der Kulthalle die Priester zelebrieren, und der Pilger hier, des Gottes harrend, die Nacht durchwacht, bis ihm dessen Erscheinung zu teil wird. Diese erfolgt aus dem eigentlichen Schrein, der hinter der Kulthalle befindlich den „Gottesleib“, „Shintai“ 神体, birgt und in den Yôkyoku „Sha-dan“ 社壇 genannt wird. Er ist mit Türflügeln (tobira 扉) versehen, hinter denen gerne die menschliche Gestalt verschwindet, in die sich der Gott zu Anfang des Spieles hüllt, um den Pilger zu führen (Chikubu-shima II 112, 3; Uroko-gata IV 130, 11 ff.).

#### 4. Das Shintai

Der „Gottesleib“ selbst, das „Shin-tai“ 神体, ist Gegenstand höchster Ehrfurcht. In ihm tritt das eigentliche Wesen, der „Geist“ des Gottes sichtbar in die Erscheinung. Daher die merkwürdige Vertauschung der Ausdrücke „shintai“ und „shinrei“ 神靈 = Gottesgeist (Kusanagi V 102, 3).

Es wird selbstverständlich nie gezeigt. Im modernen Schintoismus darf man überhaupt nicht wissen, in was für einem Gegenstand das Shintai besteht. Die Yôkyoku sind in dieser Hinsicht unbefangener und reden von dem Shintai oft ganz deutlich. So birgt der Schrein von Ise den Spiegel der Amaterasu, der von Atsuta das sagenhafte Schwert Susanoo's, Murakumo-no-Tsurugi, das in den Händen des Yamato-Takeru den Namen Kusanagi-no-Tsurugi bekommen hat. Im Schrein

von Tatsuta ist es der Speer Izanagi's, in Kamo der Pfeil des Wake-Ikazuchi.

In der Sprache des buddhiserten Schinto heisst das Shintai oft auch der „Schatz“ des Tempels, „takara“ (sino-japanisch „hō“) 寶, so z. B. der himmlische Speer im Schrein von Tatsuta, weshalb das ganze Gebiet des Schreines „Schatzberg“, „Hō-zan“ 寶山, genannt wird (Niwatori-Tatsuta I 251, 1 ff.; Sakahoko VII 104, 3 f.; Ben-no-Naishi II 29, 6).

Man könnte sich darüber wundern, dass die Yôkyoku aus diesem primitiven Fetischismus oder Chrematomorphismus so viel Wesens machen. Aber der Begriff des „Shintai“ fügt sich eben sehr schön in ihre panentheistische Grundanschauung ein, wornach alles Irdische Wohnung und Kleid der Gottheit ist. In der Tat finden wir den Begriff in diesem Sinne erweitert, namentlich aus Anlass des magischen Göttertanzes, in dem so viele unserer Spiele gipfeln und dessen tieferer Sinn gerade darin liegt, das Verschmelzen von Gott und Natur in *einem* heiligen Rhythmus darzustellen. So z. B. in den Stücken Kamo und Tatsuta; und in Yumi-Yawata heisst es bei dem Tanze des Gottes von Kôra ausdrücklich, dass alles den Tempel belebende Getier und Geflügel, auch der Wind in den Kieferwipfeln als „Leib des Gottes“, als „Shintai“, erscheine (VII 220, 11 f.).

#### 5. Nebenschreine

Sehen wir uns ausserhalb des Schreines auf dem Tempelhofe um, so gewahren wir, meist dem Zaune entlang aufgestellt, eine Reihe kleiner Nebenschreine, vor denen der Pilger Gelegenheit hat, noch andere Gottheiten zu verehren. Dies sind teils solche anderer angesehener Schreine des Landes, teils auch lokale Gottheiten, die zu derjenigen des Hauptschreins im Trabantenverhältnis stehen. Je nach dem Rang unterscheidet man „Sessha“ 攝社, etwa = inkorporierte Tempel, und „Massha“ 末社, etwa = templa ultima oder extrema (Gendayû V 232, 3 u. a.) Sie können vom Gebiet des Hauptschreins auch etwas entfernt stehen.

Solche angegliederte Schreine sind z. B. der des Gottes Gendayû bei dem grossen Heiligtum von Atsuta, die beiden des Gottes Kôra bei dem Hachiman-gû südlich von Kyôto und die nicht weniger als 38 Nebenschreine des Ooyashiro von Izumo. Für den frommen Pilger versteht es sich von selbst, dass er keines dieser Nebenheiligtümer unbesucht lässt, weshalb wir in den Yôkyoku die beiden Namen „Sessha Massha“ sehr oft beisammen treffen.

#### 6. Heilige Tiere und Bäume

Von den Tieren, welche den Göttern heilig sind und mannigfach bei den Schreinen gehalten werden, treffen wir in den Nô-Dramen nur die Hirsche des Kasuga-Gottes (Kasuga-Ryûjin·III, 87 ff.) und den merkwürdigen Hahn, der mit den Sünden des kaiserlichen Hofes beladen in den Schutz der Tatsuta-Gottheit getreten ist (Niwatori-Tatsuta I, 249 ff.). Auf die Krähe Yatarasû (Karasu-ba III 4, 11; vgl. Florenz a. a. O. 88, 1) und auf den Fuchs als Begleiter des Gottes Inari (Kokaji VI 121, 9) ist bloss vorübergehend angespielt.

Um so liebevoller sind die heiligen Bäume behandelt, in denen gewiss ein ganz ursprüngliches Element des Schintoismus weiterlebt und deren Kult dem ästhetischen Geschmack unserer Dichter ganz besonders zusagen musste. Zunächst ist es der gesamte Tempelhain, ja der Wald ringsum überhaupt, der andächtigen Schauder einflösst und zum Glauben an die Gottheit stimmt. So der Hain Tadasu beim unteren Kamo-Schrein in Kyôto, der Wald des Mikasa-Berges überm Kasuga-Heiligtum in Nara, oder der Kiefernwald beim Schrein von Matsuo bei Kyôto (Kamo III, 65 ff.; Kamo-Monogurui III, 80 ff.; Matsu-no-wo V 187, 8; Daibutsu-Kuyô III 147, 3). Dieser Eindruck frommen Schauders wird noch erhöht durch den Wind, der vom Gebirge her wehend geheimnisvoll durch die Baumkronen rauscht, unsichtbar und doch mächtig, gerade wie die Götter selbst. Darum haben die Worte „Yama-kaze Kami-kaze“, „Matsu-kaze Kami-

kaze“ („Bergeswind—Götterwind“, „Kiefernwind—Götterwind“) immer einen besonders feierlichen Klang, der das Gefühl von der Gegenwart der Gottheit erweckt (Matsu-no-wo V 190, 11; Fushimi VI 83, 9; Dairokuten III 132, 8; Zenkai IX 31, 6; Uta-ura IV 157, 10 u. a.).

Ausserdem aber gibt es bei jedem Heiligtum einen Baum, der dem Gotte in besonderer Weise geweiht ist und darum „Gottesbaum“, „Shimboku“ 神木, heisst. Die beim schintoistischen Kultus verwendeten Bäume, den Sakaki (*Cleyera japonica*) und den Hi-no-ki (*Chamaecyparis obtusa*)<sup>(1)</sup> allerdings finden wir als solche Gottesbäume nicht erwähnt. Wohl aber spielen am Kasuga-Schreine die heilige Glyzinie, „Fuji“, (Uneme IV 166, 4 ff.) und in Tatsuta der Ahornbaum, „Momiji“ (Tatsuta III, 200 ff.) eine wichtige Rolle. Der Gott von Miwa verschwindet in einer Kryptomerie, „Sugi“ (VII 237, 5), am Ishigami-Schrein in Yamato steht eine „Gotteskryptomerie“, „Kami-sugi“ (Tani-kô III 165, 8). Vor allem aber ist die knorrige Kiefer, „Matsu“, mit ihrer charakteristischen Krone, ihrem immergrünen Nadelkleid und ihrem hohen Alter Gegenstand religiöser Begeisterung. Die heiligen Wälder von Matsuo und Kasuga bestehen aus „Götterkiefern“, „Kami-matsu“. Es ist ein gottdurchschauerter Baum: „kami-saburu matsu“ (Domyôji IV 20, 8), zumal wenn „der Kiefernwind, der Gotteswind“ durch seine Nadeln streicht. In den Dramen Takasago (III, 178 ff.)<sup>(2)</sup> und Oimatsu (V, 1 ff.) ist die Heiligkeit, Schönheit und segensvolle Bedeutung des Kiefernbaums erschöpfend behandelt. Ist er in Takasago Sinnbild langen Lebens und glücklicher Ehe, so erscheint in Oimatsu sein Schicksal obendrein mit dem der Dichtkunst verknüpft; denn er ist hier der Lieblingsbaum des Dichtergottes Temman-Tenjin. In diese Würde teilt er sich mit dem Pflaumenbaum, dessen frühe und doch kräftige Blüte im Schnee des scheidenden Winters eine ähnliche Lebenskraft ahnen lässt und dieselbe dichterische Begeisterung erweckt.

(1) Florenz a. a. O. 39, 13.

(2) Teilweise übersetzt bei Florenz, Geschichte d. jap. Litt. 391 ff.

Kiefer und Pflaume sind darum hier „die Nebenschreine“, „Massha“, des Gottes (V 4, 2 f.). Auch in Maki-ginu (V, 217) ist ein blühender Pflaumenbaum Mittler der Segnungen von Temman-Tenjin, während in Ukon (IV, 204) die Kirschblüte am Kitano-Schreine desselben Gottes als Offenbarung der Sonnengöttin selbst erscheint, die hier unter dem Namen Sakuraba-no-Kami, d. h. „Göttin der Kirschblütenblätter“, unvergleichliche Blütenpracht entfaltet.

In dem Spiele Sakura-gawa (VII, 132),<sup>(1)</sup> wo eine vom Trennungsschmerz wahnsinnig gewordene Mutter aus Hyûga ihren in die Fremde verkauften Sohn Sakura-go (=Kirschblütenkind) unter den blühenden Kirschbäumen des Sakura-gawa (=Kirschblütenfluss) im fernen Hitachi wiederfindet, sehen wir die arme Wahnsinnige am Flusse sitzen und die auf dem Wasser treibenden Blütenblätter mit einem Netze sorgfältig herausfischen. Dazu gibt sie die Erklärung: „Die Gottheit meiner Heimat in Hyûga heisst Ko-no-Hana-Sakuya-Hime.<sup>(2)</sup> Deren Gottesleib ist ein Kirschbaum. Auch mein verlorener Sohn gehört zu ihren Kindern, darum heisst er Sakura-go. Und hier ist der Sakura-Fluss und Sakura-Blüten: drum kann ich deren keine umkommen lassen“. So erscheint auch die rein ästhetische Würdigung der Kirschblüte mit religiösen Motiven verknüpft.

Einen Übergang vom Religiösen zum Ästhetischen bietet das Stück Yoshino (III, 119), wo die Kirschbäume zwar nicht geradezu als heilig bezeichnet sind, aber doch dadurch eine besondere Weihe erhalten, dass unter den Rosawolken ihrer Blütenkronen Komori no Kami, ebenfalls ein Gott der Dichtkunst, erscheint. Dagegen fällt die Verherrlichung der Kirschblüte in anderen Stücken wie Yoshino-Tennin (III, 124) oder Sumizome-Zakura (IX, 119) ausserhalb des Bereichs schintoistischer Religiosität.

(1) Dieses Spiel ist nebenbei kulturgeschichtlich interessant als Beleg für das Bestehen des Sklavenhandels im alten Japan.

(2) Sie ist die Gemahlin des Ninigi no Mikoto, s. Florenz a.a.O. 74,2.

### 7. Der Schrein als Wohnsitz der Gottheit

Die religiöse Bedeutung des Schreins liegt darin, dass in ihm die Gottheit wohnend gedacht ist. Dies besagt schon der Ausdruck „mi-ya“ (eigentlich „hehres Haus“; auch der kaiserliche Palast heisst miya; vgl. Florenz a. a. O. 171, 33), noch deutlicher das Wort „miya-i“ = „Schreinwohnung“, das oft auch verbal gebraucht wird im Sinne von „Wohnung nehmen“ (Awaji VI 208, 10 f.). Dieser Gedanke des „Wohnens“ der Götter ist deutlich religiös betont. Es ist aber bezeichnend, dass der primitive Begriff der „Beruhigung“ des Gottes (der ohne Wohnsitz unheimlich umhergeistern würde), wie ihn die echt schintoistischen Ausdrücke „shizumu“, „shizumaru“ und „chinza“ 鎮座 andeuten, in den Nô-Dramen ganz zurücktritt. In dem Spiel Raiden allerdings sehen wir eine solche „Beruhigung“ sich vor unsern Augen abspielen, und zwar ist es hier die überlegene Kraft des buddhistischen Sutra, welche den grollenden Geist des verstorbenen Kanzlers Sugawara Michizane endlich zur Ruhe bringt, dass er sich ohne weiteres Unheil zu stiften als Gott Temman-Tenjin „niederlässt“ (IV, 110 ff.) Aber im übrigen wiegt eine edlere Auffassung vor, die etwa dem alttestamentlichen Gedanken der „Hütte Gottes bei den Menschen“ entspricht. In Hagoromo (I 221, 8) ist es ausgesprochen, dass der „Juwelenzaun“ des Inneren und Äusseren Schreins von Ise nichts anderes bedeutet als die Aufhebung der Kluft zwischen Himmel und Erde.

### 8. Die buddhistische Lehre vom Wohnungnehmen der Götter

Eine solch vergeistigte Auffassung vom Wohnen der Götter unter den Menschen ist sicher auf Rechnung des Buddhismus zu setzen. Hat dieser doch den Gedanken des „Wohnungnehmens“ der Götter zu den fast raffiniert zu nennenden Theorien des „Ryôbu-Shindô“ und des „Ichijitsu-Shindô“ ausgesponnen, durch welche vor allem die beiden Sekten Shingon und Tendai

es verstanden, den gesamten Schintoismus ihrem eigenen System zu assimilieren.

### a. *Honji und Suijaku*

Die grundlegenden Begriffe dieser Lehre haben wir anlässlich der Erscheinung des Kamo-Gottes Wake-Ikazuchi kennen gelernt (III 71, 9). Sie erschöpfen sich in den beiden Ausdrücken „Honji“ und „Suijaku“. Die geistigen Grössen oder Hypostasen der buddhistischen Idealwelt (Buddha's, Bodhisattva's etc.) verlassen ihren „ursprünglichen Stand“, ihr „hon-ji“ 本地, und erscheinen, sich der Fassungskraft eines einfachen Volkes anpassend, auf japanischem Boden als „Götter“, „Kami“ 神, sie „lassen ihre Spur nieder“, „suijaku“ 垂跡, rein japanisch gesprochen: „ato wo taru“. Darum kann sowohl der Schinto-Gott wie sogar der Schrein selbst geradezu „Suijaku“, d. h. „herabgelassene Spur“ (nämlich einer buddhistischen Wesenheit) genannt werden (Matsu-no-wo V 188, 4. 10; 189, 6; Ugetsu IV 202, 9 f.; Gendayû V 234 f.), welcher umgekehrt in der Welt der letzten Wesenheiten ein bestimmtes „Honji“ entspricht (Ukon IV 208, 3 f.; U-no-matsuri IV 195, 6 f.; Murogimi IV 123, 6).

Im Sinne dieses „Suijaku“ sind auch unbestimmtere Ausdrücke zu nehmen, welche von der „Erscheinung“ des Gottes an einer Kultstätte sprechen, wie „araware-tamau“ (Shironushi VIII 36, 5), „go-shutsu-gen“ 御出現 (Awaji VI 210, 8), namentlich die ganz buddhistisch klingenden Ausdrücke „jigen“ 示現 (Matsu-no-wo V 188, 5; Mimosuso VIII 32, 1; Tamura III 224, 4 f. u. v. a.), „kegen“ 化現 (Ooyashiro V 20, 8) und „yôgô“ 影向 (Shironushi VIII 36, 2. 4; 37, 3). Auf diesem Gedanken beruht auch der Name „Gon-gen“ 権現, d. h. „zeitweilige Erscheinung“, mit dem der Buddhismus die Schinto-Götter zu belegen beliebte, eine Übersetzung des indischen Begriffs „Avatar“.

Den Unterbau für die Lehre vom „Sui-jaku“ bildet der Gedanke des „Hô-ben“ 方便 (Sanskrit: „upâya“), den der

Buddhismus mit so erstaunlichem Geschick anzuwenden wusste, um zwischen seinen letzten Erkenntnissen und jeder denkbaren Stufe niedrigerer Religiosität einen friedlichen Ausgleich herzustellen. „Hôben“ ist ein pädagogisches Auskunftsmittel, ein Notbehelf, eine Hilfskonstruktion, nichts Letztes, Endgültiges, aber wertvoll als eine Brücke, die zu der letzten Wahrheit führt. Man könnte es „frommen Betrug“ nennen, läge nicht in diesem Namen eben der Vorwurf, den das Wort „hō-ben“ geschickt umgeht. Es bedeutet die Anpassung des Buddha an das rohe Verständnis des gemeinen Volks, das die reine, letzte Erkenntnis nicht zu fassen vermag und das doch auch des Heils bedarf. Diesem zuliebe verlässt der Buddha seinen „ursprünglichen Stand“, erscheint in Form von allerlei Göttern und Nothelfern und kümmert sich um all die kleinlichen Sorgen, über die der wahrhaft Wissende erhaben ist. So ist vom Standpunkte des Buddhismus aus die ganze Schinto-Religion ein „Hô-ben“, die Götter und ihre Schreine, die alten Mythen und der schintoistische Kult (Matsu-no-wo V 186, 9; Kôya-Monogurui III 37, 2 f.; Miwa VII 235, 13 f.; Gendayû V 234, 9 u. a.); damit ist die nationale Religion anerkannt und doch die Überlegenheit des Buddhagesetzes gewahrt.

### b. *Das Gelöbnis*

Mit dieser Lehre verbindet sich ein weiterer Gedanke, der ebenfalls auf einen Grundbegriff des Mahâyâna-Buddhismus zurückgehend Motiv und Zweck dieser zeitweiligen Erscheinung der Buddha-Hypostase angibt, nämlich der des Gelöbnisses. Er ist vor allem vom Sukhâvatî-Buddhismus her bekannt, dessen gesamte Glaubenslehre sich auf das „vorzeitliche Gelöbnis“ („hon-gwan“ 本願 oder „sei-gwan“ 誓願) des Amida Buddha gründet. In den Nô-Dramen finden wir diesen Begriff jedoch im Sinne der Ryôbu-Shindô-Lehre auf die Schinto-Götter übertragen, und zwar meist in seiner rein japanischen Form „Chikai“ 誓 (=Gelübde, Gelöbnis), und so selbstverständlich, dass man

versucht sein könnte, ihn für genuin schintoistisch zu halten, was er sicher nicht ist. Er bildet eine Art Parallele zu dem christlichen Gedanken des göttlichen Gnadenrats oder Heilsplans wie zu dem alttestamentlichen des „Bundes“. Er will sagen, dass ein Buddha, Bodhisattva oder Schinto-Gott um der Menschen willen sich entschliesst, in einem Schreine mitten unter ihnen Wohnung zu machen, und dass dieser Entschluss die Kraft eines Gelübdes hat (z. B. „Myôjin to araware-tamau on-chikai“, Ôyashiro V 19, 7). Er gibt also sozusagen die *raison d'être* eines Schreines an. Deshalb wird auf den Inhalt des Gelöbnisses in der Regel gar nicht weiter reflektiert. Es genügt, bei andächtiger Betrachtung der Segnungen eines Schreins kurz an die Tatsache als solche, an „das Gelöbnis der Gottheit“ (Tatsuta-Monogurui III 208, 13; Nomori IV 246, 3) oder „das Gelöbnis des Schreins“ (Kasuga Ryûjin III 87, 12 ff.) zu erinnern, seine Wahrheit (Yoshino-Shizuka IV 130, 7 f.), Tiefe (Iwafune I 98, 5), Höhe (Dômyôji IV 20, 6) und Mannigfaltigkeit (Uroko-gata IV 131, 10) zu betonen, das Vertrauen darauf zu richten („Kami no chikai wo tanomu“: Kamo-Monogurui IV 84, 4) und dafür zu danken („arigataki on-chikai“: Awaji VI, 212).

Nur selten ist der Inhalt des Gelöbnisses angegeben, indem was gewöhnlich als Wirkung der Gottheit bekannt ist, ihrer ursprünglichen Gnadenabsicht zugeschrieben wird. Solche Gelübde sind: „dass zwischen Göttern und Herrschern keine Kluft sei“ (Iwafune I 98, 4), die Menschen oder das Land zu beschützen (Matsu-no-wo V 189, 4; Senju IX 60, 3 f.), ferner das patriotische Gelöbnis des Kriegsgottes Hachiman: „Vor andern Ländern unser Land, vor anderm Volke unser Volk“ (Hôjô-gawa I 206, 11), das der Ise-Gottheit, die Fische der Akogi-Bucht vor gemeinem Fischfang zu schützen (Akogi VII 59, 8-10), das des Gottes Temman-Tenjin, ehrlich und gerade zu sein und die Ehrlichen zu behüten (Maki-ginu V 220, 13), oder das des Keta-Myôjin, Kormorane als lebendiges Opfer anzunehmen (U-no-matsuri IV 194, 12).

c. „Gemässigten Glanzes dem Staube gesellt“

Als abschliessende religiöse und philosophische Würdigung des Gelübdes der Gottheit, im Schreine unter Menschen Wohnung zu nehmen, fügt sich daran sofort jener beliebteste Gedanke der Yôkyoku vom Lichte, das „seinen Glanz mässigt“, und von der „Gemeinschaft mit dem Staube“ („wa-kô dô-jin“ 和光同塵), der aus Laotse's Tao-te-king (Kap. 4 und 56) in die klassische Schrift der chinesischen Tien-tai-Sekte (japanisch: Tendai), die „Grosse Kontemplation“, „Maka-Shikan“ 摩訶止觀 übergegangen, den Nô-Dichtern wichtigster Schatz ihrer Erkenntnis gewesen zu sein scheint (Matsu-no-wo V 186, 8; 188, 1.6; Gendayû V 235, 3; 236, 11; Awaji VI 212, 1; Shironushi VIII 35, 3; Ema VIII 162, 11; Dairokuten III 132, 13 u. v. a.) Der Ausdruck ist bald wörtlich angeführt, bald erscheint er in allerlei Variationen („Wa-kô no kage“ = „die Erscheinung gemässigten Glanzes“; „Chiri ni majiwaru Kami-gokoro“ = „dem Staub sich gesellender Gottessinn“ u. ä.), kehrt aber immer wieder, wo irgend Göttliches sich in zeitlichem Gewande zeigt. Ja man kann sagen: in diesem Satze verrät sich die Geheimreligion, welche, weder Schintoismus noch Buddhismus, ohne Namen die Nô-Literatur durchzieht und ihre besondere Eigenart bedingt. Denn ganz abgesehen von dem Wortlaut der Texte hat das Nô-Drama eine unverkennbare und einzigartige geistige Gestalt: Pracht in der Schlichtheit, Reichtum in der Einfalt, himmlische Schönheit in irdischem Kleide. Die Darstellung auf der Nô-Bühne bringt es beständig zum Ausdruck: die Sinnenwelt, die wir wahrnehmen, ist nicht gemeiner Erdenstaub, und was sich auch ereigne, es ist nichts ohne Bedeutung. Alles ist heilig, alles sinnvoll, die ganze Erscheinungswelt ist nur ein leichter Schleier und Gewand, darein das ewige Licht sich hüllt. Solch tiefe Schau sieht freilich in aller Religionsübung, sei sie schintoistisch oder buddhistisch, menschliche Unvollkommenheit und Erdenstaub. Aber ebensowenig hat sie Anlass, an irgend



ein Religionssystem das kritische Messer anzusetzen. Ihr sind auch die Schinto-Schreine nicht finstere Götzentempel, sie tut keinen Susanoo und keinen Wake-Ikazuchi als geistlose Naturgewalten ab, sie belächelt den Kult dieser Götter nicht als kindlichen Hokuspokus. Sie sieht auch im nationalen Götterkult, und gerade in ihm, eine Erscheinung des ewigen Lichtes, wie es sich „gemässigten Glanzes dem Staube gesellt“.

#### d. Die Ladung der Gottheit in den Schreine

Auch der menschliche Anteil an der Niederlassung der Gottheit in einem Schreine, profan gesprochen: die Tempelgründung, wird durch einen aus dem Buddhismus stammenden Ausdruck religiös gewertet, nämlich als „Ladung“ oder „Einladung“, „Kwanjô“ 勧請. Das Wort wird ohne weiteres auch auf Schinto-Schreine angewandt und hat somit den primitiven Begriff der Beschwichtigung des unheimlich umgehenden Geistes durch Anbietung einer Wohnstätte (shizumu 鎮む) durch eine würdigere Auffassung ersetzt. So heisst es von dem grossen Schrein in Izumo, dass zu ihm noch 38 andere Schreine „hergeladen“ seien (V 19, 1; ferner Dômôji V 21 f.; Tsurugaoka IV 83, 13).

### Zweites Kapitel

#### Die schintoistischen Götter

##### 1. Die Bezeichnungen für „Gott“

In diesen Schreinen nun wohnen die nationalen Götter, „Kami“ 神 genannt. Das Wort kann ebensowohl Singular als Plural sein, kann einen bestimmten Gott wie die Gesamtheit der Götter bezeichnen. Wenn aber die Mehrheit oder gar Menge der Götter mit besonderem Wohlgefallen betont werden soll, so stehen Pluralformen wie „Kamigami“ (Ema VIII 163, 4 und an vielen Stellen), „Kamitachi“ (Ôyashiro V 20, 5; u. a.) oder auch

„Kandachi“ (Awaji VI 208, 9) zur Verfügung. Als Zählwort dient der Ausdruck „hashira“, eigentlich Pfeiler oder Säule (wohl eine Erinnerung an die im alten Japan häufigen phallischen Symbole, vgl. Florenz, a. a. O. 10, 5; Aston, Shinto 72), so dass also z. B. Izanagi und Izanami als „futa-hashira no kami“ (Awaji VI 108, 9 und 11) oder die beiden Hauptgottheiten der Ieschreine einfach als „Ise no futahashira“ bezeichnet werden (Ema VIII 162, 4). Die Gesamtheit der Götter heisst nach altem Vorbild „yao-yorozu no kami“, die achthundert Myriaden Götter. Zum Ausdruck ihrer Majestät wird ihnen das namentlich im Manyôshu häufige Epitheton ornans „chihayaburu“ beigegeben, das ursprünglich von bösen, heftigen und ungeberdigen Göttern oder Männern gebraucht, später auf die Götter im allgemeinen angewandt wurde, ein interessanter Beleg für das Moment des Schrecklichen im Begriffe des Numen (Kamo-Monogurui III 87, 6; Tamura III 222, 9; U-no-ha IV 188, 10 u. a.; vgl. Florenz a. a. O., S. 61, Abschn. 30, Anm. 2).

Für „Kami“ steht hie und da auch die sinojapanische Lesung desselben Zeichens (神), nämlich „Shin“, besonders in dem Ausdruck „Uji no Shin“ = Ahn- und Schutzgottheit (Ben-no-Naishi II 29, 1; Fushimi VI 79, 7). Die Mehrzahl hiefür ist „sho-jin“ 諸神 (E-no-shima VI 156, 10; Ooyashiro V 20, 11). Durch die Sinisierung erhält der Begriff etwas abstrakt Farbloses, aber wohl auch etwas Geheimnisvolleres als das schlichtere und anschaulichere Wort „Kami“, und fügt sich darum besonders gut zum Tenor buddhistischer Redensarten, wie „die Gottheiten der 3000 Welten“, „san-zen-sekai no sho-jin“ (Ooyashiro V 21, 5).

Noch mehr gilt dies von dem Ausdruck „Myôjin“ 明神, einem Ehrennamen für die Gottheiten besonders alter Schreine mit deutlich bezeugter Genealogie. Das Wort ist eine Umformung des älteren gleichlautenden Ausdrucks „myôjin“ 名神, d. h. „Gottheit mit einem Namen“, „berühmte Gottheit“, und ilesse sich etwa durch „offenkundige Gottheit“ wiedergeben.

Merkwürdigerweise dient aber dieser Titel eher dazu, den ursprünglichen Namen der Gottheit zu verhüllen, indem er nicht etwa mit diesem, sondern nur mit dem Namen des Tempelortes zusammen genannt wird. Es kann beständig von dem Myôjin eines Ortes die Rede sein, ohne dass man erfährt, welcher Gott damit nun eigentlich gemeint ist. Die Feierlichkeit des Ausdrucks macht ihn den Yôkyokudichtern offenbar besonders lieb (vgl. Hanjo, I, 188; Hakurakuten I 215, 12; 216, 2; Niwatori-Tatsuta I 250, 10 f.; Chikubushima II 108, 11; Kasuga Ryûjin III 87, 5; 88, 1; 89, 9; Uneme IV 165, 6; Urashima IV 172, 12; 175, 4 ff.; 177, 9 und 13; Ooyashiro V 19, 2-7; Matsu-no-wo V 186, 1; Aridôshi VI 214, 8; Ema VIII 162, 8 u. v. a.) Es ist begreiflich, dass der Titel Myôjin besonders häufig im Zusammenhang mit dem Geiste und den Ideen des buddhisierenden Ryôbu Shintô auftritt. In dessen Richtung musste es ja liegen, die den nationalen Gottheiten eigenen individuellen Züge möglichst zu verwischen und in einen gleichmässigen Dunst göttlicher Weihe aufzulösen.

Gelegentlich findet sich auch die Umkehrung der zwei chinesischen Zeichen für Myôjin 明神, nämlich „Shinmei“ 神明, „das göttlich Offenbare“, eine fast noch abstraktere Bezeichnung, die unserem Begriff „Gottheit“ sehr nahekommt (Matsu-no-wo V 186, 10).

Die ganz buddhistische Bezeichnung der Schinto-Götter als „Avatare“, japanisch „Gon-gen“ 権現, kennen wir bereits. Sie ist jedoch in der Praxis auf einzelne Gottheiten beschränkt, um deren Kult sich der Buddhismus besonders angenommen hat. Am bekanntesten ist der Name Kumano Gongen, über dem man beinahe vergisst, dass damit das Urpaar Izanagi und Izanami gemeint ist (Gobô VI 104, 13). So ist auch über dem Namen Sannô Gongen 山王権現 der echt schintoistische Oo-yama-kui aus den Yôkyoku verschwunden (Oo-e-yama V 27, 13).

Bei all diesen buddhistischen Einflüssen bleiben aber die einheimischen Götter von den ausländischen Buddha's und

sonstigen Geisterwesen deutlich unterschieden und heissen darum auch hie und da ausdrücklich „Japanische Götter“, „Nippon no Kami“ (Sumiyoshi-Môde IX 105, 5 f.) In diesem Sinne kommt auch das Wort „Shin-dô“ 神道 vor, wodurch die nationale Götterwelt sowohl dem Buddhismus als auch dem bloss menschlichen Kreise gegenübergestellt wird (Miwa VII 235, 13; Fushimi VI 85, 2; Kasuga-Ryûjin III 87, 10; Yoshino-Shizuka III 130, 1).

## 2. Das schintoistische Pantheon im Nô-Drama<sup>(1)</sup>

Diese Götterwelt ist mit Rücksicht auf ihr genealogisches Verhältnis zum japanischen Kaiserhause nach der alten Tradition des Kojiki und Nihongi eingeteilt in sieben Generationen Himmelsgötter, „Ten-jin shichidai“ 天神七代, und fünf Generationen irdischer Götter, „Chi-jin go-dai“ 地神五代 (Awaji VI 210 f.; Gendayû V 235, 5; Tama-no-i IV 41, 1). Unter den Himmelsgöttern begegnen wir flüchtig deren erstem, *Kuni-Toko-tachi* (Awaji VI 211, 13), um so nachdrücklicher dem siebten und letzten Glied der Reihe, dem Schöpferpaare *Izanagi* und *Izanami* (Awaji VI, 209 ff.; Sakahoko VII 102, 6 ff.; 104, 12; Yoshino III 121, 11 u. a.).

Von den zahllosen Gottheiten, welche diesem Paare ihren Ursprung verdanken, ist die Nahrungsgöttin *Toyo-Uke-Bime* unter dem Namen *Toyo-Oka-Bime* nur kurz erwähnt (Sonoda IV 66, 13; vgl. Florenz a. a. O. 18, 26); denn im übrigen verbirgt sich ihr Name hinter dem ihres wichtigsten Schreins, des sogenannten „Äusseren Schreins“, „Ge-kû“ 外宮, von Ise, der ja immer miteingebegriffen ist, wenn die Rede auf die Heiligtümer von Ise kommt, und das ist, wie wir wissen, gar oft der Fall. Dagegen tritt die populäre Erscheinungsform der Nahrungsgöttin, nämlich der Reisgott *Inari*, in dem Spiele *Kokaji* (VI, 115 ff.) als Beschützer der Waffenschmiede auf. Die Meergötter von Sumi-no-e oder

(1) Vgl. Florenz, Japanische Mythologie S. 309 ff. und 312 ff.

*Sumi-yoshi* werden wiederholt genannt, doch so, dass sie eher als eine einzige Person gedacht erscheinen anstatt als deren drei. Und wichtig ist den Nô-Meistern der Gott von Sumiyoshi weniger als Beherrscher des Meeres denn als Freund und Beschützer der Liebe und der Dichtkunst (Sumiyoshi-Môde IX, 104; U-getsu IV 198; Ooyashiro V 19, 8 f.)<sup>(1)</sup> Bei Yoshino in der Provinz Yamato trägt er den Namen *Ko-mori*, der ihn wohl als „Beschützer der Bäume“ bezeichnet (?), und wird in einem Schreine desselben Namens verehrt (Yoshino III, 119 ff.; Kuzu V, 109; Arashi-yama VII 3, 4). Der Name des Donnergottes im Kamo-Schreine, *Wake-Ikazuchi* (Kamo III 68, 7), weckt zum mindesten eine Erinnerung an Waki-Ikazuchi, einen der acht Donnergötter, die aus der Verwesung der Izanami entsprangen (Florenz a. a. O. 23, 6), und die Windgöttin des Tatsuta-Schreines unweit Nara, Tatsuta-hime, (Tatsuta III, 200 ff. u. a.) hängt irgendwie mit den Windgöttern Shinatsu-Hiko und Shinatobe zusammen (Florenz a. a. O. 17, 15; 134, 1; besonders 377, 19). Doch tritt auch hier die ursprüngliche Bedeutung der Göttin ganz zurück: sie ist nicht so sehr Windgöttin, als Herbstgöttin, Liebhaberin des Ahornbaumes und Beschützerin der Ehe. Auch ihr Zusammenhang mit Izanagi und Izanami wird nur damit begründet, dass sie deren himmlischen Speer verwahre, von der Entstehung der Windgötter verlautet kein Wort.

Eine wichtige Rolle spielt, wie zu erwarten, die Sonnengöttin *Ama-terasu*, als Urheberin des Natursegens wie als Ahnmutter des kaiserlichen Hauses (Ema VIII 162, 10; Mimosuso VIII 31, 4; Dairokuten III 133, 8; Ukon IV 209, 4; Urashima IV 176, 2 ff.; Miwa VII 238, 1; Hotoke-no-Hara II 18, 4; Hana-katami I 176, 9 u. a.; vgl. Florenz a. a. O. 28, 29; 130, 3; 140, 30). Nur gelegentlich ist neben ihr auch der *Mondgott* kurz genannt (Ema VIII 162, 8; 163, 3; Dairokuten III 133, 8). Der Sonnengöttin

(1) Florenz a. a. O. 28, 28. Vgl. auch die Illustration im Anhang zu Florenz, jap. Mythologie, wo Sumiyoshi auch eher einem Dichter gleichsieht als einem Meergott.

ungestümer Bruder, *Susa-no-wo*, kommt oft vor, aber meist nur als mythologische Figur (Orochi II, 153 ff.; Ema VIII 161, 2; Ikenie I 134, 8; Ooyashiro V 17, 7), seltener mit religiöser Bedeutung (Dairokuten III 134, 9 ff.; Gendayû V 234, 9). Neben ihm erwähnt Dairokuten flüchtig das „Blutegelkind“, „*Hiruko*“, woraus hervorgeht, dass dem Texte nicht die Tradition des Kojiki, sondern diejenige von Nihongi Kap. 3 (Florenz a. a. O. 130 f.) zu grunde liegt.

Aus dem weiteren Kreise um Amaterasu ist der Ahngott der Nakatomi-Gruppe und speziell des Hauses Fujiwara, *Ame-no-Koyane*, als einer der Götter des Kasuga-Schreines kurz genannt (Kasuga-Ryûjin III 87, 11; Florenz a. a. O. 38, 9; 417, 10), während sein Genosse *Ama-tsu-Futo-dama*, Stammvater der Imube und Gott der Opfertgaben, als Bote der Amaterasu unter dem Namen Kazahae in Fushimi erscheint (Kinsatsu VIII 185, 10; Florenz a. a. O. 38, 10; 154, 5; 417, 15). Die „Himmelsspäherin“, *Ama-no-Sagume*, treffen wir als Führerin des „Himmlischen Felsenbootes“ (Iwafune I, 101; Florenz a. a. O. 62, 7).

Von den weiteren Ahnen des kaiserlichen Hauses nächst Amaterasu begegnen wir flüchtig der Tochter des Berg-Gottes Oo-Yama-tsu-Mi, *Ko-no-Hana-Sakuya-Bime*, aber ohne dass ihrer Verbindung mit Hiko-Ho-no-Ninigi gedacht wäre, sie erscheint vielmehr als Göttin der Kirschblüte (Sakura-gawa VII 133, 3; Florenz a. a. O. 74 f.). Dagegen spielt ihr Sohn *Hohodemi* mit seiner Gemahlin *Toyo-Tama-Hime* und ihrem Kinde *U-ga-ya-fuki-aezu* (im Yôkyoku „U-no-ha-fuki-awasezu“) eine wichtige Rolle als mythologische Figur (Tama-no-i IV, 41 ff.; U-no-ha IV 186 ff.; Me-kari VII 223 f.; Florenz a. a. O. 76 ff.).

Von dem Geschlechte des Sturmgottes Susanoo erscheint in Matsu-no-wo (V, 185 ff.) sein Enkel, der Berggott *Oo-Yama-kui* unter dem Namen Matsuo-Myôjin, während er sich anderwärts hinter dem buddhistischen Namen Sannô Gongen versteckt (Ooyashiro V 19, 3; Ooe-yama V 27, 13). Weit bedeutender ist sein älterer Bruder, der grosse Gott von Izumo *Oo-Kuni-Nushi*

oder Oo-na-muchi. Ihm ist nicht allein das ganze Stück Ooya-shiro gewidmet, sondern er tritt in halb buddhistischer Verkleidung auch als Gott der Schreine von Miwa in Yamato und von Keta in Noto auf (Miwa VII, 232; U-no-matsuri IV, 192). Die Namen seiner Söhne, wie sie das erstgenannte Stück mit mannigfachen Variationen zusammen angibt (V 19, 2 ff.), stimmen mit den im Kojiki erwähnten nicht recht zusammen (Florenz a. a. O. 54), dagegen finden wir seinen Sohn *Koto-Shiro-Nushi* am Kazuraki-Berge in Yamato (Shironushi VIII 38, 2; Florenz a. a. O. 55, 5; 66, 4; 173, 49) und als Bundesgenossen bei der Unterwerfung des Landes unter die Enkel der Sonnengöttin (Minazuki-barac VIII 4, 7 ff.; Kinsatsu VII 186, 9). Wie weit er mit dem am selben Kazuraki-Berge in sehr kläglicher Rolle als Frau auftretenden *Hito-Koto-Nushi* (Kazuraki II 227, 1 f.) identisch zu denken ist, steht dahin.

Von den zu Göttern erhobenen Helden der japanischen Geschichte begegnen wir in Atsuta der Gemahlin des Helden Yamato-Takeru, *Tachibana-Hime* (Gendayû V 236, 4; Florenz a. a. O. 104), während ihr Gemahl selbst nur als mythologische Figur auftritt. Eine bedeutende Rolle spielt der zum Kriegsgott *Hachiman* erhobene Kaiser Oojin, der in seinem Hauptschreine bei Kyôto seinen ehemaligen Staatsminister Takeshi-uchi-no-Sukune als göttlichen Trabanten bei sich hat (Yumi-Yawata VII 219 f.; Hôjô-gawa I 207 f.; Florenz a. a. O. 108, 5). Er erfreut sich bei Kriegsleuten besonderer Verehrung und wird, wie wir noch sehen werden, in Gefahr von ihnen angerufen. Den ehemaligen Kanzler Sugawara Michizane sehen wir in dem interessanten Stück *Raiden* (IV, 110 ff.) vom grollenden Geiste zum „befriedigten“ Gotte *Temman-Tenjin* werden, der nach Besänftigung seines Grimms sich dem Schutze der Dichtkunst zuwendet, in der er schon bei Lebzeiten ein Meister war (Ukon IV 205, 11; Oimatsu V 4, 2; Maki-ginu V 218, 11 f.; vgl. sein Bild mit dem Pflaumenblütenzweig bei Florenz, jap. Mythologie). Einen ehemaligen Vasallen des wegen seines Eifers für den Buddhismus berühmten Kronprinzen

Shôtoku-Taishi namens Hata-no-Kawakatsu, der in der Provinz Harima als Myôjin („offenbarer Gott“) von *Oo-ara* verehrt wird, lässt das Spiel Jôgû-Taishi alltäglich von seinem Schreine zum Buddha-Tempel jenes Kronprinzen, dem berühmten Shi-Tennô-Ji in Oosaka, herkommen, um seinen ehemaligen Herrn dort anzubeten (VIII 95, 3). Auch der sagenhafte *Urashima* erscheint als Gott (Urashima IV, 172 ff.) und verwaltet als solcher ein Lebenselixier.

Wir hören weiterhin von lokalen Gottheiten wie denen des Fuji-Berges, *Fuji-Gongen*, *Asama-Gongen* und ihren Trabanten, den Feuerjungfrauen *Hi-no-Miko* (Buji-san VI 71, 1 ff.; Ikenie I 134, 3 ff.; 135), von der Gottheit des Schreins von Katte bei Yoshino in Yamato, *Katte-Myôjin* (Kuzu V, 109; Arashi-yama VII 3, 4 f.), von dem Gott der Eisgrube im Gebirge von Tamba, *Himuro-Mori* (Himuro VIII, 198) und von dem „Gott des Wasserfall-Festes“, „*Takimatsuri-no-Kami*“, der in Ise heimisch sein soll, aber auch mit der Göttin von Tatsuta zusammengebracht wird und ebenso mit den Stromschnellen bei Arima in Settsu (Tatsuta III 206, 4; Sakahoko VII 101, 5; 102, 4 ff.; 104, 2; Tsuzumi-no-Taki IV 90, 11). Ähnlich rätselhaft ist die Figur der Kirschblütenblätter-Göttin, *Sakuraba-no-Kami*, die im Spiele Ukon erscheint und als eine Verwandlung der Sonnengöttin Amaterasu bezeichnet wird (IV 208, 9 ff.; 209, 4 ff.). Manche Götter haben ihr ehemaliges Gebiet an einen höheren Gott abgetreten, dienen diesem aber noch auf ihrem alten Besitz als Trabanten, so bei den Ise-Schreinen der Gott der Kreuzwege Saruda-Hiko unter dem Namen *Oki-dama* (Mimosuso VIII 29, 9; Florenz a. a. O. 70, 5; 190, 8; 428), beim Schreine von Atsuta der frühere Grundherr Wotoyo, mit dem Elternpaar der Inada-Hima identifiziert, als Gott *Gendayû* (Gendayû V 236, 1. 12).

Endlich ist auch in den Nô-Dramen die Rede von allerlei niederen Göttern und Geisterwesen, von *Drachen*, welche die Kräfte des Wassers in Meereswellen, Flüssen und Seen, in Wolken und Regen repräsentieren (Ooyashiro V 21, 7 ff.; Tama-no-i IV 46, 7; Mekari VII 225; Iwafune I 101 f.; Awaji VI 211, 10;

Enoshima VI 158, 2 f. u. a.), von *himmlischen Jungfrauen*, die mit Flügelgewändern vom Himmel auf die Erde steigen (Hagoromo I 216 ff.; Ooyashiro V 20, 7; Kuse-no-to V 108, 6 u. a.), von vogelartigen, langnäsigen Waldkobolden, *Tengu* 天狗 genannt, und schliesslich von *Dämonen* und Teufeln aller Art, *Oni* 鬼, die das Land unsicher und den legitimen Mächten der kaiserlichen Dynastie und der diese beschirmenden Götter die Herrschaft streitig machen. Aber abgesehen davon, dass die Drachen und Himmelsfrauen buddhistischen und nicht schintoistischen Ursprungs sind, haben diese Wesen auch religiös kaum irgendwelche Bedeutung, sondern dienen mehr nur dem Bedürfnis der Phantasie, während die Waldkobelde und Dämonen nur insofern religiöses Interesse haben, als sie feindliches Objekt des göttlichen Wirkens sind, indem sie der säubernden Macht der Götter und der kaiserlichen Dynastie zu weichen haben.

### 3. Einheit und Pluralität der Götter

Diese Namen nebst den damit verknüpften mythologischen oder gar historischen Erinnerungen lassen uns die Götter zunächst als gesonderte Individualitäten mit klar abgegrenzter Persönlichkeit erscheinen. Bei näherem Zusehen aber ergibt sich, dass die Grenzen dieser göttlichen Individualitäten gelegentlich sehr fließend sind, dass eine Person sich in mehrere spalten oder eine Mehrheit von Personen sich in eine einzige konzentrieren kann. Der nächstliegende Grund für dieses Ineinanderspielen ist in dem engen Zusammenhang zwischen Gott und Schrein zu suchen, der, wie wir bereits gesehen haben, zur völligen Gleichsetzung der beiden führen kann. Ist man einerseits geneigt, den Gott oder die Götter eines Schreins als *eine* Persönlichkeit für sich aufzufassen, so hat derselbe Gott doch anderwärts auch noch seine Schreine. Er ist also je nachdem eine Vielheit oder eine Einheit. Diese Auffassung entspricht nicht nur den dem Schintoismus zugrunde liegenden animistischen Anschauungen, sondern ebenso den entwickelteren Philosophemen buddhistisch-indischen Ur-

sprungs, wie wir sie in der Lehre des Ryôbu Shintô kennen gelernt haben; ja auch das in Japan von jeher so starke nationale und dynastische Gefühl muss ein Interesse daran gehabt haben, angesichts der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Götter deren wesentliche Zusammengehörigkeit oder Identität zu betonen.

In diesem Sinne wird nicht allein der Gott Temman Tenjin von Kitano in Kyôto mit demjenigen von Dazaifu gleichgesetzt, sondern auch die Gottheit des Atsutaschreins, Yamato-Takeru, mit derjenigen des Grossen Schreins von Izumo, Ôkuninushi, und in ihrem Gefolge die Tachibana-Hime mit der von Susa-no-wo befreiten Kushinada-Hime, sowie die Gottheit Gendayû mit den Eltern der letztgenannten (Gendayû IV 234, 2.6.9; 236, 1.2.11 f.), ferner der Gott Shironushi vom Kazuraki-Berge in Yamato mit dem des Kamo-Schreins bei Kyôto (also wohl mit Wake-Ikazuchi; Shironushi VIII 34, 5; 38, 3), die Gottheit des „Wasserfall-Festes“, „Takimatsuri-no-Kami“, von der Provinz Ise mit den Windgöttern von Tatsuta bei Nara (Tatsuta III 204, 12; Sakahoko VII 102, 4; 104, 2 f.), ja die Gottheit von Miwa, Ôkuninushi, mit derjenigen von Ise, also wohl Amaterasu! (Miwa VII 238, 4.)

Der Ausdruck für solche Identität ist bald die einfache Copula „nari“, (Sakahoko, Shironushi a.a. o.), bald heisst es im Sinne des Ryôbu Shintô, die Gottheit eines fernen Ortes sei hier unter dem und dem Namen „erschieden“, „arawaru“, oder „wiedergekommen“ „sairai 再來“, oder habe hieher „ihre Spur heruntergelassen“, „ato wo taru“ 跡を垂る (Gendayû a. a. O.) In dem Spiele Ôyashiro finden sich nach einander fünf Gleichungen zwischen verschiedenen Götternamen, welche sich auf Söhne des Ôkuninushi beziehen (V 19, 2 ff.). Der eigentliche Kunstaussdruck für dieses Verhältnis aber ist „ittai“ 一体, noch genauer „ittai-bunshin“ 一体分身, d. h. *ein* Wesen mit getrennten Leibern (Miwa; Gendayû V 234, 12; Rinzô II 141, 12).

## 4. Die Götter als Buddhawesen,

## Panbuddhismus und Panentheismus

Dass diese Identitätsbegriffe aus der buddhistischen Spekulation hergeholt sind, liegt auf der Hand. Darum schwebeln auch in ihnen die Yôkyoku gerade dann mit besonderer Inbrunst, wenn sie im Sinne des Ryôbu- und Ichijitsu-Shindô die Lehre vom Honji und Sujaku, die Einheit von Göttern und Buddha predigen. „Ob man Gott sagt oder Buddha, Kami oder Hotoke, das ist nur wie der Unterschied von Wasser und Welle“, „kore sui-ha 水波 no hedate nomi“ (Matsu-no-wo V 188, 9 ff.; Enoshima VI 162, 4 f.; Yôrô V 122, 12 ff.; Dômyôji IV 22, 12; Dai-Butsu-Kuyô III 151, 1). Ihr Gelöbniß, die Welt zu retten, ist dasselbe (Yôrô V 122, 11; U-no-ha IV 186, 7); nur in der Färbung ist es verschieden (Matsu-no-wo V 189, 4). Im Grund ist zwischen ihnen kein Unterschied (Gendayû V 233, 4; 234, 11). Sie sind „eines Wesens, verschiedenen Namens“, „dô-tai i-myô“ 同体異名 (Jôgû-Taishi VIII 91, 4), „ein und desselben Wesens“, „dô-ittai“ 司一体 (Arashiyama VII 5, 10; Dômyôji III 22, 7; Daibutsu-Kuyô III 151, 1), „eines Wesens und getrennten Leibes“, „ittai bunshin“ (Seigwanji IX 24, 7 ff.), „wie eins“, „ichi-nyo“ 一如 (Dômyôji IV 22, 13).

Dem entsprechend werden einzelne Götter ausdrücklich als Buddhawesen bezeichnet. Der Kriegsgott Hachiman ist ein Bodhisattva, er ist wie alle Buddha's aus dem Leeren hervorgegangen, um den achtfachen Pfad zu offenbaren (Hôjô-gawa I 206, 9 f.; Nue II 150, 3). Der Gott Temman-Tenjin heisst eine Erscheinung von Amida Buddha, Kwannon und Kakuô-Nyorai, welche selbst unter einander wesenseins sind (Dômyôji IV 22, 8 f.; Ai-Zome-gawa VII 24, 4 f.). Das „Wahre Wesen“ (Bhûta-Tathâtâ), „Shin-nyo“ 眞如, dessen Sinnbild der Buddhismus im Monde zu erblicken liebt, ist als der Mondgott Tsuku-yomi erschienen (Mimosuso VIII 32, 1). Eine himmlische Jungfrau im Gefolge des Ôkuninushi ist eigentlich eine bekehrte indische

Dämonin, Rakśasâ, oder deren zehn (?), „Jû-Rasetsu-Nyo“ 十羅刹女 (Ôyashiro V 20, 8). Der Gott von Muro erscheint gar als die heilsbegierige Königin Vaidelhi (Muro-gimi IV 123, 6). Der Gott Ôkuninushi im Schreine von Keta in Noto heisst „der Grosse Bodhisattva der wunderbaren Wissensfülle“, „Fushigi-Chiman-Dai-Bosatsu“ 不思議智満大菩薩 (U-no-matsuri IV 195, 9). Und im Kasuga-Schreine zu Nara, der Heimat der Nô-Meister Kwan-Ami und Se-Ami, gilt nicht nur der Gott Take-mika-zuchi selbst als eine Erscheinung des „Grossen Bodhisattva aller Werke der Barmherzigkeit“, „Jihi-Mangyô-Dai-Bosatsu“ 慈悲萬行大菩薩 (Seigwanji IX 24, 6; Saho-yama VII 97, 6 f.; Kasuga-Ryûjin III 90, 5), sondern sein Tempel und die ganze Umgebung, ja das Land Japan überhaupt wird zum gelobten Lande der Buddha-Offenbarung gestempelt, wo alles das zu finden ist, was der heils- und wissensdurstige Mönch Myôe aus falschem Wandertrieb im Ausland sucht (Kasuga-Ryûjin III 98, 13 ff.; vgl. auch Uneme IV 166, 13; 167, 4 f.). Dass sich diese ausgeführten Buddhiesierungen gerade an die Heimat und Wirkungsstätte der Väter des Nô-Spiels knüpfen, darf gewiss als ein Hinweis auf die Gedankenwelt gelten, in welcher sich jene „schintoistische“ Priesterfamilie bewegte.

Die Gleichsetzung der Götter mit Buddha, die nach dem Obigen im Sinne eines Herabsteigens aufgefasst wird, lässt sich übrigens von Standpunkt der Shingon- und Tendai-Schule auch durch eine Reflexion in aufsteigendem Sinne stützen, durch die den eigentlichen Kern und das Geheimnis jener Systeme bildende Lehre, dass überhaupt alles was existiert Buddha sei bzw. werde, also eine Art von Panbuddhismus. Wenn alles Buddha sein kann, so kann es natürlich auch Gott sein. Diese aufsteigende Gedankenlinie ist z. B. mit den Worten ausgesprochen: „Berge, Meere, Gras und Bäume, alles was es irgend gibt, wird Buddha und ist Gottes-Ort von wunderkräftiger Wirkung“ (Saho-yama VII 96, 10 f.; vgl. auch Matsu-no-wo V 184, 1 f.; 188, 13). Ohne buddhistische Färbung, als einfacher Panentheismus, bildet

dieser Gedanke in einigen der schönsten religiösen Nô-Dramen, wie Kamo oder Tatsuta, geradezu die Grundstimmung des Ganzen und ist in Ô-yashiro (V 17, 12 f.) deutlich ausgesprochen mit den Worten (s. o. S. 162):

Izuku ni ka	いづくにか
Kami no yadoranu	神の宿らぬ
Kage naranu?	陰ならん
Mine mo onoe mo	嶺も尾上も
Matsu sugi mo	松杉も
San-ka-kai	山河海
Son-ya-den	村野田
Nokoru kata naku	残る方なく
Kami no masu.....	神のます.....

### Drittes Kapitel

#### Die Behandlung des schintoistischen Mythos im Nô-Drama

##### 1. Der Mythos als Geheimnis und erbauliche Legende

Ehe wir nun unsere Yôkyoku darüber befragen, was sie uns von ihren Göttern im einzelnen zu melden haben, ist auf einen wichtigen Punkt aufmerksam zu machen, in welchem sich die religiösen Partien der Nô-Literatur von theologischen Diskursen wie von erbaulicher Lyrik wesentlich unterscheiden. Die eigentlichen Tempelstücke gipfeln nämlich durchweg in der leibhaftigen Erscheinung der Gottheit, in der Theophanie. Wir hören nicht nur fromme Betrachtungen, wir sehen nicht nur kultische Handlungen vor uns. Nein, dem dramatischen Vorgang des Tempelbesuches setzt der Gott selbst die Krone auf, indem er dem andächtig harrenden Pilger in sichtbarer Gestalt entgegentritt. Gewiss ist es den Nô-Dichtern bei diesen Theophanien in erster Linie um die szenische Wirkung zu tun gewesen, gewiss macht der Aufbau der betreffenden Stücke in seiner Gleichförmigkeit einen schematischen Eindruck, gewiss auch ist die Art, wie die

Götter auftreten und tanzen, von einer Szene wie etwa Jesaja 6 himmelweit verschieden. Aber trotzdem legen diese Göttererscheinungen auf der Nôbühne beredter als Worte Zeugnis davon ab, was auch für den japanischen Frommen letztes, uneingeständenes Motiv seiner Tempelbesuche ist: direkte Berührung mit der übersinnlichen Welt, Schauen Gottes.

Wir kennen bereits das Schema dieser Theophanien und ihre allmähliche Vorbereitung. Der Gegenspieler, Waki, trifft an dem Schrein, zu dem er gepilgert kommt, irgend eine unbedeutende Person, einen Tempeldiener, eine Frau aus dem Dorfe u. a., vernimmt von dieser die „Geheimnisse“ des Heiligtums, staunt über ihre Eingeweihtheit, fragt nach ihrem Namen und sieht sie zu seinem noch grösseren Staunen plötzlich mit einer geheimnisvollen Andeutung, dass sie die Gottheit des Tempels selber sei, verschwinden. Er harret weiter im Gebet, bis die Nacht hereinbricht, und nun erscheint ihm die Gottheit in eigenster Gestalt, führt einen feierlichen Tanz auf und kehrt ins Unsichtbare zurück.

Dies also ist der Zusammenhang, in dem wir in den Yôkyoku die alten Göttermythen zu hören bekommen. Nur zwei Stücke machen davon eine Ausnahme, nämlich Orochi (II, 153; s. o. S. 135 ff.) und Tama-no-i (IV, 41; s. o. S. 99 ff.), in denen der Mythos selbst direkt dargestellt ist. Dafür geht ihnen aber auch die eigentlich religiöse Stimmung so gut wie völlig ab. In den übrigen Stücken ist der Mythos nicht Gegenstand der Handlung, sondern er ist „das göttliche Geheimnis“ des betreffenden Tempels, „Go-Jimpi“ 御神秘, in das der andächtig lauschende Besucher von dem ortskundigen Führer eingeweiht wird.

So bittet in Gendayû (V, 235) der Waki, ein kaiserlicher Hofbeamter, der den grossen Schrein von Atsuta besucht, den alten Tempelhüter daselbst: „Wollt mir, bitte, noch weiter das göttliche Geheimnis dieses Schreins genau berichten!“ Darauf erzählt der Alte die Geschichte des „Grasmähschwerts“, „Kusanagi no Tsurugi“, das von Susanoo der achtgabligen Schlange entnommen, dann auf den Prinzen Yamato-Takeru übergegangen,

nun das Heiligtum des Atsuta-Schreines bildet. Auf dieselbe Bitte des Waki in Awaji (VI, 109) erzählt der Alte am Tempel von Izanagi und Izanami den Mythos von der Erzeugung des Landes durch dieses Urpaar. Ähnlich heisst es in Kamo (III 67, 12 f.; s. o. S. 19 f.): „Der göttlichen Geheimnisse dieses Schreins sind gewiss mancherlei, doch bitte ich, dass Ihr mir besonders die Geschichte dieses Pfeils genau erzählet“. Ähnlich Dairokuten III 133, 1; Ôyashiro V 18, 13 (s. o. S. 164); U-no-matsuri IV 194, 2; u. a.

Auch nach dem Anhören des Mythos dankt der Besucher mit den Worten: „Wahrlich, eines teuer wertem göttlichen Geheimnisses Lehre“ („ge ni arigataki jimpi no oshie“, Gendayû V 236, 3). Und in U-no-matsuri (V 196, 4 f.) wundert sich der Waki, dass die Fischerin ihm „das göttliche Geheimnis so vollständig zu erzählen weiss. Der gewöhnliche Ausdruck für „Sage“ ist „iware“, kommt aber seltener vor als das bedeutsamere „jimpi“ (vgl. Kamo-Monogurui III 83, 1; Uneme IV 166, 3 ff.).

Diese Behandlung der Mythen als „Arcana“ ist gewiss nicht nur ein technischer Kunstgriff, um ihrer Mitteilung dramatisches Relief zu geben. Wie weit ihr eine ausgebildete Arkandisziplin zu grunde liegt, vermögen wir allerdings nicht zu sagen. Aber immerhin sei daran erinnert, dass die buddhistische Shingonsekte, welche für die Ausbildung des Ryôbu Shintô in erster Linie verantwortlich zu machen ist, eine solche Disziplin in ausgedehntem Masse besass, und dass schon der alte Schintoismus das Geheimnis pflegte, indem er zwischen „arawagoto“ und „kakuregoto“, d. h. zwischen offenkundigen und geheimen Dingen unterschied (vgl. Aston, Shinto 31). Auf jeden Fall war zu der Zeit, wo die Nô-Literatur entstand, das alte schintoistische Sagengut grösstenteils in Vergessenheit geraten und wurde nur noch in einzelnen lokalen Schreinen weitergepflegt. Den Dichtern bzw. Kompilatoren der Nôdramen war aber offenkundig daran gelegen, dieses alte Gut in neuen Umlauf zu bringen. Wenn sie

dies nun in der bezeichneten Weise taten, so war es wirklich in vielen Fällen die Enthüllung eines heilig bewahrten Geheimnisses, und der Eindruck auf den Zuschauer muss dem entsprechend gewesen sein.

Dagegen haben wir einen deutlichen Beleg dafür, dass unter dem Einfluss des Buddhismus der Versuch gemacht wurde, die alten Mythen zu erbaulichen Legenden zu stempeln, die den fortgeschrittenen religiösen und sittlichen Anschauungen einer ganz anderen Zeit zur Stütze dienen sollten. Der für einen Buddhisten in keiner Weise erbauliche Mythos von dem Liebesabenteuer des Gottes von Miwa wird nämlich durch die fast komisch wirkende Erklärung eingeleitet, die alten Sagen aus der Götterzeit dienen den „Wesen des letzten Zeitalters“ (matsudai no shujô 末代の衆生) zu einem „Gleichnis und Mittel der Hinüberrettung“ (saido hôben no kotowaza 濟度方便の事業) und dienen Stück für Stück zum Besten der Welt (yo no tame 世の爲; Miwa VIII 236, 5 f.). Wir haben hier dasselbe Motiv, das in Indien, bei der Stoa und bei den jüdischen wie christlichen Alexandrinern zur allegorischen Auslegung der vedischen, homerischen und alttestamentlichen Sagen geführt hat. Es bleibt aber an unserer Stelle bei der kurzen Andeutung des Motivs; ein ernsthafter Versuch, die einzelnen Züge der Sage geistlich auszulegen oder auch nur aus ihrem Gesamthalt eine Moral abzuleiten, wird nicht gemacht. Der salbungsvollen Einleitung folgt ein Bericht, der die unverfälschten Züge des heidnischen Mythos trägt, nur am Schluss kommt wieder das buddhistische Empfinden zum Wort: der beichtende Gott in Frauengestalt gibt seiner Scham über die Geschichte Ausdruck, während der Chor ihre Erbaulichkeit preist. Nur der Rahmen ist buddhistisch, das Bild selbst behält seinen primitiv schintoistischen Charakter ohne Überarbeitung.

Diese Art der Behandlung des alten Traditionstoffes ist für die mythologischen Partien der Yôkyoku charakteristisch. Nirgends finden wir den mythischen Trieb noch schöpferisch wirksam; die Überlieferung wird uns einfach weitergegeben, wie der Dichter



sie vorfindet. Welche mythologischen Stoffe in den Yôkyoku behandelt sind und wie, das möge die hier folgende Übersicht zeigen.

## 2. Die eigentliche Mythologie

Von den Sagenkreisen, welche das Kojiki und das Nihongi in das „Götterzeitalter“, „Kamiyo“, verlegen, finden wir im ganzen vier in der Nô-Literatur wieder. Und zwar zeigt ein Vergleich mit den Quellen, dass den Nô-Dichtern vorwiegend die Fassung des Nihongi vorgelegen haben muss.<sup>(1)</sup>

### a. *Izanagi und Izanami*

Die Sage von der Erschaffung der japanischen Inseln durch das Urpaar Izanagi und Izanami findet sich in dem Stück Awaji (VI, 206 ff.; s. o. S. 124 ff.) In der Einleitung ist der japanische Mythos stark mit chinescher Philosophie durchsetzt, indem Izanagi und Izanami als die zu Anfang des Nihongi eingeführten kosmischen Dualkräfte des Yang und Yin, bzw. des Himmels und der Erde erklärt werden. Es folgt eine Aufzählung der wichtigsten von den beiden gezeugten Landesteilen und Gottheiten, während die diesen Zeugungen vorausgegangene Szene auf der „Schwebelücke des Himmels“ mit dem „abwärtsge-senkten Himmelsspeer“ als Höhepunkt des Spieles für den Schluss aufgespart wird. Der Bericht des Nihongi von der Vermählung des Paares ist übergangen, dafür erhalten wir aber ein in dem Schreine als göttliche Tradition aufbewahrtes Kurzgedicht unbekanntem Ursprungs, dessen Wortlaut freilich mehr an eine irdische Liebesszene Altjapans erinnert als an den ersten Zeugungsakt des Götterpaares. (VI 201, 4; s. o. S. 127 f.)

Der „himmlische Juwelenspeer“ spielt auch in den Stücken eine Rolle, die an dem Schreine von Tatsuta spielen, besonders

(1) Vgl. zum Folgenden: Florenz, Japanische Mythologie; Florenz, Die historischen Quellen der Shinto-Religion.

in Sakahoko (VII 100, ff.; s. o. S. 71 ff.), das diesen Speer, seine Verwendung auf der „Schwebelücke des Himmels“ und seine Verwahrung im Tatsutaschreine als „Shintai“ der Tatsutagottheit zum Gegenstand hat. Auch in dem schönen Stück Tatsuta (III, 200 ff.; s. o. S. 75 ff.) ist auf den Speer als das eigentliche Heiligtum des Schreines angespielt, und in Tatsuta-Monogurui (III, 207 ff.; s. o. S. 87 f.) ausserdem auch auf die Vermählung des Götterpaares und deren Bedeutung für die Ehe. Dies letztere Motiv kehrt auch sonst gerne in den Yôkyoku wieder. Besonders deutlich ist es in Hitachi-obi (VIII 193, 3 ff.; s. o. S. 117 f.), wo auch die vom Nihongi angeführte Mythe vom Vorbild der Bachstelze zur Verwendung kommt (Florenz, a. a. O. 129, 10).

Ohne jeden Beleg in den alten Quellen ist das wohl nur zur Umdeutung des Namens Fushimi ersonnene Mythologem, Izanagi und Izanami hätten einst von ihrem himmlischen Felsensitze aus, auf moosiger Matte gelagert (fushi), auf das Land Japan herabgeschaut (mi), weshalb dieses auch Fushimi (d. h. Liegeblick, Lageraussicht) heisse (Kinsatsu VII 185, 5 ff.; Fushimi VI 83, 12 ff.; s. o. S. 63 f.).

### b. *Amaterasu*

Die wohl populärste Erzählung der japanischen Mythologie, wornach sich die Sonnengöttin Amaterasu, von ihrem stürmischen Bruder Susanoos beleidigt, in die „himmlische Felsenhöhle“ zurückzog, um sich erst durch den Tanz der Ama-no-Uzume daraus wieder hervorlocken zu lassen, findet sich am ausführlichsten im zweiten Teil des Stückes Ema, wo Amaterasu selbst und neben ihr als „Himmelsfrau“ eben jene Ama-no-Uzume erscheinen, um, vom Gesang des Chores unterstützt, diese Szene durch pantomimischen Tanz darzustellen (VIII 163, 2 ff.; s. o. S. 15 ff.). Die Form des Mythos, die dem Dichter vorgelegen hat, ist weniger die des Kojiki und Nihongi als vielmehr des Kogo-Shûi. Denn wie in dieser Quelle, so wird auch hier Amaterasu nicht nur durch die Künste einzelner, sondern durch das Singen und

Lärmen sämtlicher Götter aus ihrem Versteck hervorgelockt. Ähnlich ist es mit der viel kürzeren Beschreibung derselben Szene durch den Gott von Miwa am Ende des gleichnamigen Spieles (VII 237, 12 ff.; s. o. S. 89 f.): hier findet sich auch die ebenfalls nur im Kogo-Shûi vorkommende Ableitung des Wortes „omoshiro“ (reizend) von dem erneuten Sichtbarwerden all der weissen Gesichter (hito no omote shirojiro to miyu). Damit soll aber nicht der Eindruck erweckt werden, als ob sich die Yôkyokudichter überhaupt viel um schriftliche Quellen und ihre getreue Wiedergabe gekümmert hätten. Es ist viel eher anzunehmen, dass sie die Kenntnis dieser Mythen durch mündliche Tradition erhielten und dann frei weiter verarbeiteten. Dafür spricht auch, dass in den beiden genannten Stücken neben der verdunkelten und wieder erschienenen Sonne auch auf den Mond reflektiert wird, von dem jene alten Quellen gar nichts erwähnen.

Eine ganz andere Fassung desselben Mythos gibt das Stück Urashima (IV 176, 2 ff.; s. o. S. 156 f.). Die Finsternis dauert hier sechs Jahre lang. Anstatt von Uzume ist von einer Tochter des Mondgottes, Unemi no Mikoto, die Rede, die von der Sonnengöttin in der Finsternis zurückgelassen ihr Unglück beklagt und alle Götter versammelt. Sie singen, tanzen, hängen Opfergaben an den vom Kaguberge geholten Sakakibaum und halten der Sonnengöttin einen sonnenförmigen Spiegel vor, in dem sie ihre Gestalt erblickt und davon angelockt aus der Höhle heraustritt. In dieser unseres Wissens sonst nirgends belegten Fassung des Mythos haben wir einen deutlichen Beleg dafür, wie frei neben den offiziellen Urkunden das Spiel der mythenbildenden Phantasie weiterging und wie unbekümmert auch die Yôkyokudichter die daraus entstehenden Widersprüche hinnahmen. Bezüglich der Mondtochter Unemi vermutet der Kommentator des Yôkyoku-Textes, Ôwada, gewiss mit gutem Grund, sie sei mit Ama-no-Uzume identisch. Es scheint sich hier eine sonst vergessene Auffassung erhalten zu haben, wonach Ama-no-Uzume mit ihrem unverkennbaren Vollmondgesicht wirklich eine Mondgottheit wäre.

Man könnte sich dann als Kern des Mythos sehr leicht einen Naturvorgang denken, etwa den Tagesanbruch nach einer Vollmondnacht mit Mondfinsternis, wo der erst verdunkelte Mond vor seinem Untergang im Westen wieder sichtbar wird und die östliche Sonne scheinbar emporlockt. Auch der Spiegel wäre dann ursprünglich nichts anderes als der der Sonne gegenüberstehende Mond. Dazu würde die auf die Eifersucht der Amaterasu abzielende Bemerkung der Ama-no-Uzume passen, in der sie sich sozusagen als Rivalin der Sonne bezeichnet: „Wir freuen uns und sind lustig, weil eine Gottheit da ist, die noch herrlicher ist als deine Hoheit“ (Kojiki 16; Florenz a. a. O. 40. Vgl. die Bemerkung über Ama-no-Uzume ebenda S. 39, 18).

Kurz erwähnt ist die „Himmlische Felsentür“ (ama no iwado) auch am Ende des Stückes Mimosuso, das ja wie Ema in Ise spielt (VIII 33, 6 f.; s. o. S. 6), ebenso hie und da gelegentlich schintoischer Riten, die auf diese Szene zurückgeführt werden, wie die Aufpflanzung eines Sakakibaumes (Yumi-Yawata VII 218, 9 ff.; s. o. S. 56), oder des Kaguratanzes (z. B. Dômyôji VI 24, 13; Kazuraki II 228, 4 ff.; vgl. Florenz, a. a. O. 155, 11).

Zu dem Sagenkreis um Amaterasu gehört auch der Hinweis auf die Entstehung des Reisbaus, wie er in dem Stücke Asukagawa (VII 81, 4 ff.) vorkommt und an den Bericht des Nihongi (Florenz a. a. O. 146) erinnert. Das Stück handelt von einem verirrtten Kinde, das unter drei Reis auspflanzenden Frauen seine Mutter wiedererkennt. Bei der Arbeit im Reisfeld wird ein Lied gesungen:

Damals war's, zur Zeit der Götter:  
 Damals streuten Saat sie aus.  
 Dort im Dorf am Himmelszelte  
 Wuchs der Frühreis; und sein Same  
 Pflanzte sich bis heute fort  
 In der Menschen letzte Zeit.

Die drei göttlichen Schatzstücke, „san-ju no jim-pô“ 三種の神寶 (vgl. Florenz a. a. O. 70), welche Amaterasu ihrem Enkel

Hiko-ho-no-Ninigi bei dessen Herabsendung auf die Erde (Hyûga auf Kyûshû) übergab, sind in Mimosuso (VIII 31, 4) erwähnt. Das leuchtkäferartige Umherschwärmen der ungebärdigen Landesgötter (Nihongi, 2. Buch, Kap. 1 und 2; vgl. Florenz, a. a. O. 176) und ihre Unterwerfung durch Koto-Shiro-Nushi (im Nihongi nicht ausdrücklich belegt; Florenz, a. a. O. 181) soll die Herkunft des sommerlichen Reinigungsfestes „Nagoshi-no-harae“ oder „Minazuki-no-harae“ erklären (Minazuki-harae VIII 4, 7 ff.; Kinsatsu VII 186, 9).

#### c. *Susanoo*

Das Abenteuer des Sturmgottes Susanoo in Izumo, wo er, um die Jungfrau Inada-hime zu befreien und zu freien, die achtgablige Riesenschlange erlegt und aus ihrem Schwanz das Schwert Murakumo entnimmt, ist in dem Stück Orochi (II, 153 ff.; s. o. S. 99 ff.) nicht nur berichtend erwähnt, sondern richtig dramatisiert. Die einzelnen Züge des mythischen Berichts, wie sie das Kojiki und Nihongi enthalten (Florenz a. a. O. 42 ff.; 164 ff.), sind darum in behaglicher Breite ausgemalt und erweitert. So, wenn es heisst, der Gott habe die Sakekufen so aufs Wasser setzen lassen, dass sie die Gestalt der Jungfrau widerspiegeln, oder wenn der Schlange gieriges Saufen damit erklärt wird, dass sie „eben auch nur ein Tier mit Tieresverstand“ sei. Mit besonderem Wohlgefallen wird der Höhepunkt des Dramas, der siegreiche Kampf mit dem Ungeheuer, dargestellt, wobei der Chor mit seinem Gesang den spannenden Schwerttanz zwischen Susanoo und der Schlange begleitet.

Dasselbe Abenteuer ist am Ende des Stückes Ikenie erwähnt (I 134, 7 ff.; s. o. S. 113), das von der Aufhebung des Menschenopfers am Fusse des Fuji-berges handelt. Demgemäss wird auch der Tribut, den die achtgablige Schlange sich alljährlich holte, ausdrücklich Menschenopfer genannt, und die befreiende Tat Susanoos als vorbildliche Aufhebung dieses Brauches bezeichnet:

Zu alter Zeit gab es in Izumo

Am Oberlauf des Flusses Hi  
Für eine Riesenschlange Menschenopfer.  
Das Untier wollte schon Inada-hime holen.  
Doch war allda der hohe Gott Susanoo,  
Der zog sein Schwert und hieb dem giftigen Untier  
Acht Köpfe einen um den andern ab.  
Seitdem gibts dort kein Menschenopfer mehr.

Die Erinnerungen an dieses Ereignis spielen auch reichlich in das ganz religiös gefärbte Tempelstück Gendayû herein (V, 232 ff.; s. o. S. 107 ff.), das bei dem Schreine zu Atsuta spielt, wo ja Susanoos Schwert als grösstes Heiligtum aufbewahrt ist. Repräsentiert doch die Gottheit Gendayu, die zuerst in Form eines greisen Ehepaars und nachher in göttlicher Gestalt auftritt, niemand anders als die Eltern der Inada-hime, Tenazuchi und Ashinazuchi (vgl. besonders V 235, 5 ff.) Aber es sind doch nur gelegentliche Erinnerungen, kein zusammenhängender Bericht, geschweige denn eine dramatische Darstellung.

Nur das Hochzeitlied Susanoos ist in Gendayû vollständig wiedergegeben, und zwar in der Fassung des Kojiki (V 234, 4 f.); vgl. Florenz, a. a. O. 45, 3). Dieses Gedicht findet sich bruchstückweise schon bei Orochi (II 156, 5 f.) und ist dort als Prototyp des japanischen Kurzgedichts von 31 Silben bedeutsam hervorgehoben. Wir verstehen, dass es unsre Yôkyokudichter als Freunde der Literatur ganz besonders interessieren musste und darum noch bei mancher Gelegenheit erwähnt wird (Ôyashiro V 17, 7; s. o. S. 161; Ema VIII 161, 2; Sôshi-arai-Gomachi VII 127, 10; besonders ausführlich Shunzei-Tadanori VIII 138, 11 ff.)

#### d. *Hohodemi und Tamayori-hime*

Auch das Liebesidyll zwischen Hohodemi und der Meerprinzessin Toyotama-hime am Juwelenbrunnen ist in dem hübschen Stücke Tama-no-i (IV, 41 ff.; s. o. S. 135 ff.) regelrecht dramatisiert. Der Name des Gottes, Hohodemi, weist auf die Fassung der Sage im Nihongi zurück, da derselbe Gott im Kojiki Ho-worî

heisst. Der Nachdruck liegt auf der idyllischen und mit Liebe ausgemalten Szene am Brunnen und auf dem feierlichen Abschied des Gottes aus dem Meerpalast, wobei ihm die Flut- und Ebbejuwelen überreicht werden. Die übrigen Züge der Sage treten dagegen zurück. Die Niederkunft der Toyotama-hime ist nur angedeutet, von einer Rache des Gottes an seinem Bruder ist überhaupt keine Rede.

Dagegen ist jene Niederkunft, zu deren Vorbereitung Toyotama-hime am Strande eine Gebärhütte errichtete und mit Kormoranfedern deckte, in U-no-ha ausführlich erzählt, und zwar um damit den frommen Festbrauch zu motivieren, wornach am angeblichen Ort und Tage der Geburt des U-ga-ya-fuki-aezu noch später jedes Jahr von den Fischermädchen der Gegend eine solche Hütte errichtet und mit Kormoranfedern gedeckt wurde (IV 188, 2 ff.; s. o. S. 147 ff.).

Wieder ein anderer Zug derselben Sage tritt in dem Stücke Mekari (VII 223, 9 ff.; s. o. S. 133 ff.) in den Vordergrund, nämlich der Groll der Tamayori-hime darüber, dass ihr Gemahl sie während des Geburtsaktes belauscht hatte, und ihre Rückkehr ins Meer, wodurch die schon angebahnte Verbindung zwischen Land und Wasser wieder geschieden wurde. Doch ist der Bericht hier sehr kurz und dient nur dazu, den heiligen Brauch des Abschneidens von Seetang auf dem Meeresgrund am Mekari-Schreine bei Moji zu erklären, durch den in der Neujahrsnacht jene von der grollenden Meergöttin aufgehobene Verbindung abermals wiederhergestellt werden soll.

Flut- und Ebbejuwelen sind auch sonst bei manchen Schreinen erwähnt, aber ohne Beziehung auf diese Sage (Mimosuso VIII 33, 3; U-no-Matsuri IV 195, 9).

#### e. *Kamo und Miwa*

Zwei alte Mythen von der Verbindung zwischen Göttern und Menschentöchtern, nämlich diejenigen von Kamo und Miwa, finden wir in den alten Quellen zwar nicht unter den Begeben-

heiten des Götterzeitalters erwähnt, doch werden wir sie nach dem Vorgang von Florenz (Jap. Mythol. S. 274) ihrem altertümlichen Charakter zuliebe ruhig in die eigentliche Mythologie verweisen dürfen.

Das Drama Kamo (III 68, 2 ff.; s. o. S. 24 ff.) erzählt die Geburt und Himmelfahrt des Donnergottes Wake-Ikazuchi, welcher der Verbindung zwischen einer Jungfrau aus der Sippe Hada und einem göttlichen Pfeile entsprungen sei. Wir haben bereits oben (S. 122 f.) die ältesten uns zugänglichen Fassungen dieser Sage zum Zwecke des Vergleiches ausführlich mitgeteilt.

Miwa erzählt von dem nächtlichen Verkehr des Gottes von Miwa, Ônamuji oder Ôkuninushi, mit einer Jungfrau, der aber infolge der Neugierde der letzteren ein jähes Ende fand (VII 236, 7 ff.; s. o. S. 89 ff.). Wir wissen bereits, dass die Erzählung hier im Sinne einer Beichte gegeben ist, und verstehen deshalb, dass alle Einzelheiten der Liebesgeschichte übergangen sind. Nicht einmal der Name der Geliebten des Gottes ist genannt. Doch stimmt die Erzählung im übrigen mit dem Bericht, den wir aus dem Kyûji-Hongi oben (S. 89 f.) mitgeteilt haben, während so gut wie nichts darin an die Fassung des Mythos erinnert, wie sie das Kojiki Kap. 51 (Florenz a. a. O. 92) bringt.

### 3. Jüngere Sagen

Ausser dieseu aus dem "Götterzeitalter" stammenden Mythen behandeln die Yôkyoku noch eine ganze Reihe anderer, die zwar zum Teil auch im Kojiki und Nihongi erwähnt, zum Teil aber anderen Quellen oder mündlicher lokaler Überlieferung entnommen sind.

a. Einige der Sagen hängen mit mehr oder weniger historischen Ereignissen zusammen, die im Kojiki und Nihongi berichtet sind.

Die Suche der Prinzessin Yamato-hime nach einem geeigneten Ort für den Schrein der Sonnengöttin, wobei sie zuletzt an den Fluss Mimosuso in Ise kam (nach der traditionellen Chronologie

im Jahre 5 v. Chr.; Nihongi bei Florenz a. a. O. 258 f.), dient in den Stücken Mimosuso (VIII 29, 1 ff.; s. o. S. 10 f.) und Dairoku ten (III 133, 4 ff.; s. o. S. 11 f.) zur Erklärung des Flussnamens weil die Prinzessin hier ihres Gewandes Saum (mi-mo-suso, gewaschen habe).

Die ins Jahr 110 n. Chr. verlegte Sage von dem Eroberungszug des Prinzen Yamato-Takeru nach Ostjapan und dem Schwerte Susanoos, das ihm Yamatobime mitgab und womit er verschiedene Wunder vollbrachte, bildet den Kern des Stückes Kusanagi, indem hier Yamato-Takeru mit seiner Gemahlin Tachibana im Schrein von Atsuta einem Mönche erscheint und ihm seine Schicksale erzählt (V 102, 3 ff.; s. o. S. 105 ff.): die Überwindung der zum Gebirge aufgeschwollenen Riesenschlange Susanoos und die erfolgreiche Abwehr eines Heidebrandes, womit die Barbaren des Ostens ihn zu vernichten hofften. Der erstere dieser beiden Züge ist im Kojiki und Nihongi nicht belegt, erinnert aber an den Bericht von der Überwindung des zur Riesenschlange gewordenen Ibukiberges bei des Helden Heimkehr (Nihongi, s. Florenz a. a. O. 273); der letztere ist auch in den genannten Quellen erwähnt, aber vom Dichter im Sinne eines Naturmythus weiter ausgemalt (vgl. Florenz a. a. O. 104; 272). Interessant ist, wie der Zusammenhang der Sagen von Susanoo und Yamato-Takeru zu der Gleichsetzung der Tachibana-hime mit Susanoos Gemahlin Kushinada-hime führt (V 102, 1; ebenso Gendayû V 232 ff., wo dieser Zusammenhang allerdings nur zu erschliessen ist). Auch Yamato-Takeru selbst heisst Gendayû V 234, 7-9 ausdrücklich „die Wiederkunft Susanoos“, und das Schwert Murakumo, seit Yamato-Takeru's Tagen Kusanagi genannt, wird als „Susanoos göttlicher Geist“ bezeichnet (Kusanagi V 102, 3).

Auch der berühmten Kaiserin Jingô Kôgô, der Mutter des Kriegsgottes Hachiman, und ihres Feldzugs nach Korea (nach der traditionellen Chronologie 200 n. Chr.) ist in den Yôkyoku nebenbei ein paarmal gedacht. So erzählt in Yumi-Yawata (VII

217, 13; 218, 8 ff.; s. o. S. 56) der 244 Jahre lang im Amt gewesene Staatsminister dieser Fürstin, Takeshi-uchi-no-Sukune, in Gestalt eines Greises von dem grossartigen Götterfeste, das die Kaiserin vor ihrem Auszug nach Korea zu Nagasu in der Provinz Higo veranstaltet habe, und in U-no-matsuri (IV 195, 8 ff.; s. o. S. 153) heisst es, der Gott des Keta-Schreines, d. i. Ônamuji, habe auf Befehl dieser Kaiserin die Ebbe- und Flutjuwelen ins Meer geworfen, um so die Piraten von Korea zu vernichten. Keine dieser Sagen ist in den alten Quellen des Kojiki und Nihongi belegt, ein Beweis für das Interesse, welches die mythische Phantasie des Volkes der Gestalt dieser Kaiserin entgegenbrachte.

b. Eine Anzahl von Nô-Stücken enthält Gründungssagen, d. h. Mythen, welche die Entstehung der betreffenden Örtlichkeit oder des in dem Spiele gefeierten Tempels erklären sollen.

So behandelt das Stück Enoshima (VI, 154 ff.; s. o. S. 115 ff.) die Entstehung der Insel gleichen Namens zur Zeit des Kaisers Kimmei (540-571 n. Chr.) durch ein fürchterliches Naturereignis und die Besänftigung des bisher hier hausenden Drachen durch die buddhistische Glücksgöttin Benten.

Ähnlichen Charakter trägt Kuse-no-to (V 104 ff.; s. o. S. 154 ff.), wo die Entstehung der berühmten Landzunge Ama-no-Hashidate, welche die Götter dem Monju Bosatsu (d. h. dem Bodhisattva Mañjuśrî) zu liebe gebaut hatten, erzählt wird.

Der Ursprung des grossen Hachiman-Schreins zu Yawata bei Kyôto wird in den Stücken Hôjôgawa und Yumi-Yawata alter Tempeltradition zufolge darauf zurückgeführt, dass der bis dahin zu Usa in Buzen wohnhafte Gott dem Mönche Gyôkyô seinen Wunsch, in der Nähe der Hauptstadt das Kaiserhaus zu segnen, kundgetan und seine Gestalt auf dem Gewande des Mönches abgedrückt habe (VII 218, 5 f.; 206, 13 f.; s. o. S. 55 f., 59 f.).

Ist in diesen Stücken der Tempelgründung nur nebenbei gedacht, so ist dasselbe Thema um so breiter ausgesponnen in

den beiden Spielen, welche den Schrein des Gottes Futodama zu Fushimi verherrlichen sollen, in Kin'atsu und Fushimi (VII 182 ff., VI 79 ff.). Handelt das erstere von der aus dem Himmel herabgeschwebten goldenen Schrift, auf der die bisher in Ise wohnhafte Gottheit ihren Wunsch kundtut, sich in Fushimi niederzulassen (s. o. S. 62 f.), so das letztere von dem greisen Dichter, dem sogenannten „Alten von Fushimi“, in dessen Gestalt der Gott Kazahae aus Ise den Entschluss ausspricht, seine Tage in Fushimi zu beschliessen (s. o. S. 63 f.).

c. Weitere mythische Stoffe sind:

die Erzählung von der Aufhebung des jährlichen Menschenopfers am Fusse des Fuji-san, die in dem Stücke Ikenie vollständig dramatisiert ist (I, 125 ff., s. o. S. 110 ff.);

die Erscheinung des Gottes Inari vor dem frommen Schwertschmied Kokaji Munechika, um diesem in Gestalt eines Schmiedegesellen ein für den Kaiser bestimmtes Schwert schmieden zu helfen (Kokaji VI, 105 ff.; s. o. S. 64 f.);

die Vereitelung der chinesischen und indischen Reisepläne des Bonzen Myôe durch den Gott des Kasuga-Schreines in Nara (Kasuga-Ryûjin III, 89 ff.; s. o. S. 66 ff.).

d. In einigen Fällen erscheinen alte mythologische Stoffe in den Yôkyoku ziemlich verblasst, so die Sage von Urashima in dem Stücke gleichen Namens, in welchem der Nachdruck viel mehr auf dem Gedanken des Lebenselixiers als auf jenem Mythos liegt (IV 175, 8; s. o. S. 156 ff.), oder gar die schon im Kojiki und Nihongi nur flüchtig berührten Vorstellungen von dem „himmlischen Felsenkahn“ und der Ama-no-Sagume, die in dem Stück Iwafune (I, 97 ff.; s. o. S. 120 ff.) zu einer Symbolik des das Land bereichernden Seehandels verwoben sind.

#### 4. Der Begriff des Götterzeitalters

Scheint sich diese Fülle mythologischer Stoffe in ihrer bunten Mannigfaltigkeit gar leicht ins Einzelne zu verlieren und damit ihrer religiösen Bedeutung zu begeben, so ist doch das

gesamte mythologische Denken von einer bestimmten und allgemeinen Kategorie umfasst, die in den Yôkyoku deutlich auch religiös verwertet wird. Wir meinen den Begriff des Götterzeitalters, „kamiyo“, „kami no yo“, „kami no mi-yo“ oder in sinojapanischer Lesung „jindai“ 神代, womit der Zeitraum vom Anfang der Welt bis zur Gründung des japanischen Reiches durch Jimmu Tennô bezeichnet wird, mit welchem letzterem dann das Menschenzeitalter, „hito no yo“, beginnt. Zwischen beiden Zeiten wird streng unterschieden. So rechnet z. B. Gendayû (V 234, 10) den Gott Susanoo dem ersteren, den Helden Yamato-Takeru dagegen dem letzteren zu (vgl. auch Awaji VI 206, 7; 207, 4). Es ist die Zeit, in der sich alle bedeutenden mythologischen Ereignisse zugetragen haben, die Zeit, wo alles seinen Anfang und Ursprung hat, wo alles herrlich, gross und göttlich war. Wenn Susanoo im Gebirge von Izumo den greisen Tenzuchi wehklagen hört, so fragt er nicht einfach: wer mag das sein, sondern „welch ein Gott mag das wohl sein?“ (Orochi II 154, 7). Selbst der Mondschein muss damals besonders schön gewesen sein (s. ebenda 155, 2). Darum denkt man gerne an diese Zeit zurück: wenn irgend eine mythologische Erinnerung auftaucht, wird sie fast unfehlbar mit den Worten „Kamiyo no mukashi“ eingeleitet. Ja, die Dichter der Yôkyoku lieben es, überhaupt alles, was ihnen irgend altelwürdig dünkt, in jenes Zeitalter zurückzuerlegen, selbst die Wertschätzung des Pflaumenbaums und seiner Blüte (Ume IV 219, 5; 221, 5; 222, 1) oder eine alte Sitte, von der nicht etwa die japanische Mythologie etwas weiss, sondern nur das chinesische Li-king (Yumi-Yawata VII 216, 12 f.) So haftet dem Ausdruck „kamiyo“ eine besondere Weihe an, und Örtlichkeiten, wo sich ein Ereignis jener Zeit zugetragen hat, sind heilige Stätten der Erinnerung, „Spuren des Götterzeitalters“, „kamiyo no ato“ 神代の跡, oder „kamiyo no koseki“ 神代の古跡, und ihr Besuch bedeutet ein glückliches Erlebnis (Awaji VI 207, 2; U-no-ha IV 186, 9; 187, 2 u. a.).

Es ist keine Frage, dass auch dieser ganz schintoistisch Begriff des Götterzeitalters seine eigenartig religiöse Betonung die er in den Yôkyoku hat, buddhistischen Einflüssen verdankt. Bildet er doch das erfreuliche Widerspiel zu dem resignierter Gedanken, dass man jetzt in den Tagen der geringen Dinge lebe, wie dies die buddhistische Lehre von der „letzten Zeit“ „masse“ 末世 oder „matsudai“ 末代, sogar zahlenmässig feststellt, indem sie dem Eingang Sakyamuni's ins Nirwana erst 500 Jahre wahrer, dann 1000 Jahre symbolischer Gesetzesübung und endlich eine zehntausendjährige Zeit des Verfalls folgen lässt, bis die Erscheinung des Maitreya Buddha eine neue Blüte heraufführe. Dem entsprechend ist der mittelalterliche Buddhismus Japans und mit ihm die Nô-Literatur von Endzeitstimmung angefüllt (vgl. die Bitte des Mönches: „gewähre einem Endzeitwesen seine Bitte!“ Miwa VII 235, 10), aber doch so, dass das religiöse Verlangen deutlich nach Erlebnissen begehrt, welche diese Zeit geringer Dinge vergessen liessen. Diesem Verlangen bietet sich die alte Vorstellung des „Götterzeitalters“ als willkommene Handhabe, ja sie erhält nun erst ihre volle religiöse Bedeutung. Denn das Interesse des Glaubens geht jetzt darauf, die arme Gegenwart jener idealen Zeit anzugleichen. Fast triumphierend heisst es (Iitachi-obi VIII 190, 12):

„Für die Götter gibt es allerwege keine Endzeit!  
Hat der Glaube nur den rechten Ernst,

Wird ihr Glanz und ihre Würde nie verbleichen.“

Darum kommt es für den Frommen vor allen Dingen darauf an, das Wirken der Götter noch ebenso lebendig zu erfahren, als wäre noch die schöne Zeit, wo die Himmlischen leibhaftig auf Erden wandelten und alles göttlich war. Daher so oft der froh entzückte Ausruf bei der Erfahrung göttlicher Gnadengegenwart: „Es ist noch heute so wie zu der Götter Zeiten!“ „Kami-yo no mama!“ (Awaji VI 208, 11; 210, 12; 211, 7; Matsu-no-wo V 190, 2; Iwafune I 101, 10; Fushimi VI 85, 13 u. a.; ähnlich der Schluss des Spieles Ema, VIII 162, 10 ff.; s. o. S. 18).

## Viertes Kapitel

### Die Göttererscheinung

#### 1. Das Zögern des Gottes vor der Erscheinung

Den Höhepunkt dieser Erfahrung göttlicher Gegenwart bildet nun also die sichtbare Erscheinung des Gottes. Sie ist das Ziel, auf welches in den eigentlich religiösen Nô-Dramen die ganze Handlung hinstrebt, die beglückende Schau, von der das andächtige Vernehmen des „göttlichen Geheimnisses“, des Mythos, nur einen Vorsmack gegeben hat. Sie wird darum in den besseren Stücken sorgfältig vorbereitet, indem der anfänglich in Menschengestalt verhüllte Gott der wachsenden Neugier des Waki Widerstand entgegensetzt. (Vgl. besonders Kamo III 70, 6 ff.; s. o. S. 34; U-no-ha IV 190, 10 ff.). Die Götter sind, wie alle Dämonen, zunächst unsichtbar (Ema VIII 161, 2), sie hüllen sich ins Geheimnis und es ziemt dem Menschen nicht, diesen Schleier lüften zu wollen. Die Stimmung der Weihe würde dadurch zerstört, ja der Gott müsste sich schämen (Iwafune I 99, 7; Shironushi VIII 38, 3; Kamo und U-no-ha a. a. O.; vgl. dazu den Mythos des Miwa-Gottes, der seine Besuche einstellt, sobald die Geliebte nach seinem Geheimnis forscht: Miwa VII 236, 13 ff.). Wenn der Gott sich nun dennoch offenbart, so ist dies etwas ganz Besonderes, was nicht einem jeden zu teil wird. Gewöhnlich ist es ein kaiserlicher Gesandter oder aber ein buddhistischer Mönch, dem zu liebe der Gott aus seiner Verhüllung heraustritt. In dem ersteren ehrt er durch sein Erscheinen den Kaiser selbst, dem letzteren bestätigt er dadurch, was seit der Nationalisierung des Buddhismus gelehrt wurde: dass die Schintogötter auch Buddhawesen seien und deshalb zu frommen Buddhisten in einem besonders engen Verhältnis stehen („shônin 上人 ni mamimôsubeshi“ Miwa VII 235, 12; vgl. auch Kazuraki II 222 ff.; s. o. S. 96).

Der anfangs unter Menschengestalt verborgene Gott gibt

sich am Ende des ersten Teiles dem Besucher zu erkennen, i Kamo, Tatsuta, U-no-ha und ähnlich sorgfältig gearbeitete Spielen durch kunstvolle Andeutungen, in einfacheren durch die schlichte Bemerkung: „was soll ich's noch länger verhüllen“ (nani wo ka tsutsumubeki; z. B. Ema VIII 162, 4). Aber als ob er sein Geheimnis vorschnell verraten hätte, nimm er seine Mitteilbarkeit gleichsam zurück, indem er alsbald verschwindet, sei es im Schreine des Heiligtums, sei es in Gezweige, im Meeresdunst oder sonstwo, aber eben dadurch beweist, dass er kein gewöhnlicher Mensch ist. Darum heisst dieses Verschwinden mit einem charakteristischen Stich ins Spukhafte „kami-gakure“ („Götterverschwinden“; Kamo III 70, 11 f.; s. o. S. 26, Anm. 4; Kazuraki II 227, 1 f.).

Erst im Dunkel der vorgerückten Nacht erscheint dann der Gott leibhaftig. Dies ist der Sinn der Pause, die nach der ersten, vorbereitenden Enthüllung eintritt. Die Gotteserscheinung wird damit auch subjektiv, d. h. auf der menschlichen Seite eingeleitet. Nach der rätselhaften Begegnung am Abend verharret der Besucher die Nacht hindurch im Gebete (der buddhistische Ausdruck dafür ist tsuya 通夜, vgl. Tatsuta III 204, 3); vielleicht ist dem grossen Erlebnis sogar eine ganze Woche frommer Übungen vorausgegangen (Kusanagi V 99, 4; 100, 13); unter Umständen ist der Beter nicht allein zu denken, sondern als Teilnehmer an einem von Priestern geleiteten Gottesdienste mit immer lauter anschwellendem Trommellärm (Tatsuta III 204, 5 f.; s. o. S. 83). Über diesem Harren wird die Nacht immer tiefer, der Mond immer höher, der rote Tempelzaun leuchtet immer gespenstischer; (Kamo und Tatsuta a. a. O.; Ooyashiro V 20, 5 f.; s. o. S. 169), ein göttlicher Schauer geht durch den Raum, „kami-sabi-wataru keshiki“ (Tatsuta III 203, 8; Gendayû V 237, 9; Aridôshi VI 213, 11 f.): die Geisterstunde naht. Nun „fliessen frommes Gefühl und göttliche Gewähr in eines“, nun wird „die Gottheit empfunden“ (kannô 感應: Kamo III 71, 3; Gendayû V 237, 10; shinkan 神感: Fushimi VI 82, 10), und jetzt

ist der Zeitpunkt gekommen, wo zu dem subjektiven Erleben das objektive treten, wo die Gottheit sichtbar erscheinen kann.

## 2. Die erscheinenden Götter

Aber selbst jetzt erscheint nicht immer sofort die Hauptgöttheit. Manchmal geht ihr ein Trabant voran, so z. B. die Himmelsfrau Tamayori-Hime dem Gotte Ikazuchi (Kamo), eine andere Himmelsfrau buddhistischen Ursprungs dem grossen Gotte von Izumo, Ôkuninushi (Ôyashiro V 20, 7; s. o. S. 167), und demselben in seiner Rolle als Gott von Keta der zum Gott erhobene erste Priester seines Schreins (U-no-matsuri IV 195, 10 ff.; s. o. S. 154). Ja, in manchen Fällen bekommen wir die Hauptgöttheit eines Heiligtums überhaupt nicht zu sehen, an ihrer Stelle erscheint eine andere untergeordneten Rangs, so der Gott Saruta-hiko unter dem Namen Okitama in Mimosuso, wo wir eigentlich Amaterasu erwarten würden (VIII 32, 12 ff.; s. o. S. 13), der vergottete Staatsminister Takeshi-uchi-no-Sukune als Gott von Kôra anstatt des Kriesgottes Hachiman (Yumi-Yawata VII 219, 13 ff.; Hôjôgawa I 208, 3 ff.; s. o. S. 56 f. und 61) oder der Gott Gendayû im Atsuta-Heiligtum, das doch in erster Linie den Göttern Susano und Yamato-Takeru geweiht ist (Gendayû V 236, 12 ff.; s. o. S. 108 f.). Doch erscheinen auch, und zwar gerade in den schönsten und am sorgfältigsten gearbeiteten Stücken, Gottheiten ersten Ranges, so der Schöpfergott Izanagi (Awaji VI 211, 10 ff.; s. o. S. 128), die Sonnengöttin Amaterasu (Ema VIII 162, 10 ff.; s. o. S. 16), der Gott Ôkuninushi oder Ônamuji (Ôyashiro V 20, 13 ff.; s. o. S. 169), derselbe als Gott von Keta (U-no-matsuri IV 196, 13 ff.; s. o. S. 154) und der Donnergott Wake-Ikazuchi (Kamo III 71, 8; s. o. S. 37).

## 3. Der szenische Eindruck

Auf der Bühne lassen Instrumente und Gesang zu Anfang des zweiten Teils durch ihre tiefen, langgezogenen Töne die nahende Erscheinung ahnen. Dann geht jenseits des Hashigakari der Vorhang des „Kagami-no-ma“ (des Ankleideraums) in die



Höhe und man erblickt darunter wie ein Bild aus einer andere Welt die Gestalt des Gottes, majestätisch, unbeweglich, unheimlich drohend und faszinierend zugleich (vgl. Otto, das Heilige). Instrumente und Gesang werden lebhafter, der Gott schreitet, erst langsam, dann immer rascher, über die Brücke vor auf die Szene, wobei er zwischen unmerklichem Schweben und markantem Stampfen wirkungsvoll abwechselt, und während die Musik sich zu feierlichem Lärme erhebt, tritt er in die Mitte der Bühne, um sich in seiner ganzen Herrlichkeit zu zeigen. Die charakteristische Maske, das wallende Haar, die prachtvollen Gewänder, die imponierende Haltung, die feierlichen Bewegungen, das alles vereint sich zu einem Eindruck, der besser als Worte das Wesen des schintoistischen Gottes zum Ausdruck bringt. Zeigen die männlichen Gestalten mehr das kraftvoll Urwüchsige, ja grausig Dämonische der Gottheit, so die weiblichen ihre überlegene Milde und Huld. Darum sind diese letzteren dem christlichen Typus, wie ihn die Madonna repräsentiert, weit näher als jene männlichen dem Gott-Vater etwa eines Michelangelo.

In diesem Zusammenhange dürfte interessieren, was Scami in seiner Anweisung für Nô-Spieler über die Darstellung von Göttererscheinungen sagt (Kwadensho 17 f.): „Die Darstellung von Göttern muss im allgemeinen in der Weise der Dämonen geschehen. Ihr Aussehen ist mehr oder weniger zornig; es steht darum nichts im Wege, dass je nach dem Wesen des Gottes derselbe in der Art eines Dämons erscheine. Trotzdem ist aber die Grundauffassung eine andere. Götter eignen sich zum Auftreten im feierlichen Tanze; Dämonen passen dazu nicht im geringsten. Götter müssen in einer Weise auftreten, die ihrem Wesen richtig entspricht, erhaben und ganz besonders prächtig, sonst ist es keine richtige Göttererscheinung; sie müssen darum viele Kleider übereinander tragen und auf ihren Schmuck besondere Sorgfalt verwenden“. Es ist sehr bezeichnend, wie hier das Verhältnis von Göttern und Dämonen aufgefasst ist. Sie sind dem Wesen nach dasselbe, auch die „kami“ gehören zunächst

unter den Begriff „oni“ in dessen weitestem Sinne. Enger gefasst sind sie freilich von diesen streng zu unterscheiden. Sind sie doch Träger und Schirmer der Ordnung in Natur und Staat, während die „oni“ eben diese Ordnung bekämpfen.

#### 4. Der Lobpreis der Erscheinung

Die Worte, mit denen der Chor die Erscheinung des Gottes verkündet, lauten etwa: „Sichtbar ist der Gottesleib erschienen“, „arawa nishintai arawaretamau“ oder ähnlich. Shintai ist hier also in ganz allgemeinem Sinne gebraucht, nicht in dem speziellen des Emblems (Kamo, Tatsuta, Ôyashiro a. a. O.; Ema VIII 163, 1; Shironushi VIII 38, 4 u. a.).

Dann wird die Erscheinung gepriesen. Sie selbst heisst „yôgô“ 影向 mit demselben Doppelsinne wie das deutsche Wort, nämlich = Erscheinen und = erschienene Gestalt (Kamo III 71, 3; Ôyashiro V 18, 6; Gendayû V 237, 1; Ugetsu IV 203, 3; Takasago III 184, 12 u. a.), auch „sôgô“ 相好 (Ôyashiro V 21, 2), „sonyô“ 尊影, d. h. verehrungswürdige Gestalt (Ema VIII 162, 8), „zuisô“ 瑞相, = glückbringende, segenvolle Erscheinung (Ukai IV 148, 4; vgl. Kantân III 8, 12), besonders häufig mit dem einfacheren japanischen Ausdruck „mi-kage“ 御影, = erhabene Gestalt (Awaji VI 211, 1; Ema VIII 162, 8; Iwafune I 98, 7; Shironushi VIII 34, 7; 36, 9 u. a.).

Den dankbaren Preis der göttlichen Erscheinung drückt vor allem das heute zur alltäglichen Dankformel (arigatô gozaimasu) herabgewürdigte Adjektiv „arigataki“ aus, eigentlich = „nicht so leicht vorkommend“, „selten“, daher seinem Gefühlswert nach etwa dem lutherschen „teuer wert“ entsprechend. Also „arigataki go yôgô“, „arigataki mi-kage“ u. a. (vgl. die angeführten Stellen).

Die sichtbare Erscheinung des Gottes ruft gerne auch jenen Gedanken des Laotse von dem „Lichte, das seinen Glanz mäsigt und sich dem Staube gesellt“, in Erinnerung. Wird doch dieses Wort hier in besonderem Sinne wahr. Daher heisst die

Erscheinung oft „wakô no kage“ oder mit dem vollen Ausdruck „wakô dôjin no mi-kage“ 和光同塵の御影 (Hôjôgawa I 208,4; Tatsuta III 205, 10; Mekari VII 223, 2 f.; Sakahoko VII 104, 7 f.; noch ausführlicher Kamo III 71, 10; s. o. S. 38). Vergeistigt wird derselbe Ausdruck dann von der Gnadengegenwart der Gottheit überhaupt, auch ohne sichtbare Erscheinung, gebraucht (Kamo-Monogurui III 82, 9; Dômyôji IV 23, 1; Aridôshi VI 214, 1).

##### 5. Der göttliche Tanz

Während so der Chor die wunderbare Erscheinung des Gottes preist, beginnt dieser den Tanz, der das eigentliche Wesen der Gottheit zum Ausdruck bringen und seine Segenskräfte in die Welt ausstrahlen soll. Bald verstummt der Gesang und nur das Orchester begleitet noch die feierlichen Bewegungen mit monotonen Flötenfiguren, Tamburin- und Trommelschlägen und geisterhaften Stimmtönen: das Spiel hat seinen Mittel- und Höhepunkt erreicht. Denn dieser Tanz ist ja, wie wir wissen, der älteste Bestandteil des Nô-Dramas überhaupt, an den sich erst allmählich der einleitende Dialog und zuletzt (in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts) der Chorgesang ankristallisiert hat. Er dauert darum für den nach Handlung und Abwechslung verlangenden europäischen Zuschauer viel zu lange. Aber gerade in dieser Länge kommt die tiefe Andacht zum Ausdruck, womit sich der Hauptspieler diesem göttlichen Akte hingibt, wie denn auch durch die fast eisige Strenge, ja Starrheit der Gesten unsichtbar und doch sichtbar eine aus äusserster Konzentration geborene innere Bewegung flutet, die sich dem Zuschauer mit solch faszinierender Macht mitteilt, dass er, obwohl doch eigentlich gar nichts geschieht, wie gebannt ist und kaum noch zu Atem kommt. (Vergl. die Bemerkungen zu diesem Gegenstand von Fenollosa in „Noh or Accomplishment“, S. 122, und von Oswald Sickert bei Waley, *The No Plays of Japan*, S. 310 f.)

Gegen das Ende steigert sich die Bewegung des Tanzes und der Musik, der Chor setzt noch einmal ein und singt seine musikalisch

und stilistisch schönsten Partien, dann eilt das Spiel zum Schluss, indem sich der tanzende Gott über die Brücke hinter den Vorhang zurückzieht, d. h. er verschwindet im leeren Raum, in den Wolken, im Meeresschaum oder im heiligen Haine, je nach seinem besonderen Wesen und Zustand.

In dem Schlussgesange des Chors kommt mit schlichten, aber anschaulichen Worten die olympische Freude an dieser Entfaltung göttlichen Lebens zum Ausdruck. Es ist ein Bild aus dem „Gefilde des hohen Himmels“, Takama-ga-Hara, das sich hier vor Menschengenossen entrollt (Kazuraki II 228, 2). Das Leben der himmlischen Mächte ist nicht Mühe und Arbeit, sondern freies Spiel, und ihr liebstes Spiel ist eben der heilige Tanz, das „Kagura“. Dieses Götterspiel heisst „kami-asobi“ (Ôyashiro V 19,10; Takasago III 184, 12 u. v. a.), als Tanzvergnügen „bu-gaku“ 舞樂 (Dômyôji IV 24,13; Ikkaku-Sennin I 114, 2.3.), als Spielvergnügen „yûgaku“ 遊樂 (Yoshino III 124, 1), als Tanz und Gesang „bu-ka“ 舞歌 (Yoshino III 123,13), als nächtliches Spiel „yo-asobi“ oder „ya-yû“ 夜遊 (Ôyashiro V 20,9; 21,3), vor allem aber mit dem Kunstausdruck: „kagura“, das den dafür verwendeten chinesischen Zeichen 神樂 zufolge „Göttervergnügen“ bedeutet, als „nächtliches Göttervergnügen“ mit Vorliebe „yo-kagura“ oder auch „yû-kagura“ genannt (Ema VIII 163, 6; Matsu-no-wo V 189, 10; Fushimi VI 82, 10; 84, 12; 85, 5; Shironushi VIII 38,7; Oimatsu V 5, 7; Ikenie I 130, 3; Urokogata IV 132, 8.9 u. v. a.). Gerne wird daran erinnert, dass dieses Spiel eine Wiederholung jenes ersten Göttertanzes sei, durch den Amaterasu aus der himmlischen Felsenhöhle herausgelockt wurde: „Takama-ga-hara no Iwa-do no mai“ (Kazuraki II 228, 4), oder: „Ama-no-Iwado no kami-asobi“ (Yumi-Yawata VII 218, 9 f. u. a.). Mit Befriedigung wird auf den Reichtum an verschiedenen Kagura-Formen hingewiesen. Es gibt „yama-kagura“ und „sato-kagura“, Bergtanz und Dorftanz, d. h. eine urwüchsiger und eine zivilisiertere Form des Kagura (Hôjôgawa I 207,6), ferner lokale Tanzarten, besonders die von Yamato (Shironushi VIII 39,1) und Suruga

(Hagoromo I 220,9), in Shironushi (VIII 39,4 ff.) sind noch andere Tänze offenbar chinesischen Ursprungs genannt.

Mit Wohlgefallen besingt der Chor die Bewegungen des Tanzes: „sa-yû-sa-sa-yû“ „links-rechts-links-links-rechts“ (z. B. Yoshino III 124, 1), das Wallen der prachtvollen Ärmel (Ôyashiro V 21, 5 f. u. a.), das Glitzern des Kleider- und Haarschmucks (Matsu-no-wo V 191,1; Fushimi VI 82, 9), das Klingen der Musik und das Wehen der rituellen Papierbaststreifen (Matsu-no-wo V 189, 9 f.; Kazuraki II 228, 4 u. a.). Hie und da beschreibt er auch die symbolischen Handlungen des tanzenden Gottes, so wenn Izanagi seinen himmlischen Speer hinabstösst und emporzieht (Awaji VI 212, 8), oder wenn Wake-Ikazuchi im Tanze sein Donnern und Blitzen darstellt (Kamo III 71, 11 ff.). Dazu kommt noch der Eindruck der umgebenden Natur: meistens ist es ja Nacht, der Mond scheint, der rotgestrichene Tempelzaun leuchtet geisterhaft, der Wind rauscht in den Wipfeln der mächtigen Bäume des Tempelhains. So kann es dahin kommen, dass schliesslich die ganze Natur mit von dem Tanze ergriffen scheint: die Bewegung der Gottheit und die der Elemente gehen in einander über (so deutlich beim Tanz der Himmelsfrau in Kamo III 71, 5 ff.; s. o. S. 36 f., und bei dem der Windgöttin von Tatsuta III 206,2 ff.; s. o. S. 86 f.).

#### 6. Der Sinn der Theophanie

In diesem Tanze erschöpft sich die Theophanie. Der Gott erscheint — echt religiös — nicht um etwas zu tun, nicht als rettender Deus ex machina, sondern zu keinem anderen Zwecke als um seine Herrlichkeit zu zeigen. Nicht das Erleben eines Wunders, vielmehr die mystische Schau ist letzte Erfüllung des religiösen Bedürfnisses. In manchen Fällen allerdings ist mit dem Erscheinen der Gottheit eine Zweckhandlung verknüpft; so in Dairokuten (III 134 f.), wo der Sturmgott durch sein Erscheinen den Dämonenkönig Dairokuten vertreibt (s. o. S. 20), oder in Kokaji, wo der Reisgott Inari in Gestalt eines Schmiedegesellen dem berühmten Schwertschmied

Munehika eine Waffe für den Kaiser fertigen hilft (VI 120 ff.; s. o. S. 64). Aber gerade in den am stärksten religiösen Stücken hat die Theophanie rein visionäre und doxologische Bedeutung.

Dies kommt darin zum Ausdruck, dass es heisst, durch sein Erscheinen erweise der Gott seine „Herrlichkeit“ und „Gotteskraft“, seine „gloria“ und „virtus“, „ikô“ 威光 und „shin-toku“ 神徳 (Kamo III 72,2). Denn dies sind überhaupt die Prädikate, die das eigentliche Wesen der sich offenbarenden Gottheit beschreiben (Gendayû V 235, 3 f.; Shironushi VIII 36; 8; Ôyashiro V 19, 12 f.; Shirahige VIII 71, 12 f.; Dampû III 250, 5). Im selben Zusammenhang kommt oft auch das der alten religiösen Sprache Japans angehörige Adjektiv „arata“ vor, womit das Ausserordentliche und darum Offenkundige der göttlichen Machterweisung bezeichnet werden soll (Ôyashiro V 22, 6; s. o. S. 172; U-no-matsuri IV 198, 4; Awaji VI 211, 7-9; Iwafune I 100, 3 u. a.), und ebenso, wie sich erwarten lässt, das uralte Epitheton ornans der Götter, „chihayaburu“, welches deren ungestümes Daherbrausen, also ihre unwiderstehliche Gewalt zum Ausdruck bringt (Matsu-no-wo V 191, 1; Gendayû V 232, 12; Ema VIII 163, 6; Shironushi VIII 37, 8 u. a.; s. o. S. 189).

Auch der Ausdruck „Mi-kage“ 御影, ursprünglich nur die „Gestalt“ des Gottes bezeichnend, schliesst den Begriff göttlicher Herrlichkeit und segensreichen Waltens mit ein (zumal „kage“ auch „Schatten“ heisst), ja er kann ganz entsinnlich einfach die Gegenwärtigkeit göttlichen Waltens bedeuten. In diesem Sinne heisst z. B. der zum Schrein führende Weg „Mi-kage no michi“ (Hôjôgawa I 204,2).

#### Fünftes Kapitel

##### Wirken und Wesen der Götter

##### 1. „Medetashi“

Wenn die Götter bei ihrem Erscheinen selten besondere Taten tun, sondern meist nur im leichten Götterspiele ihre Herrlichkeit

kundmachen, so ist damit doch nicht gesagt, dass nicht eben dies seinen hohen Zweck und ganz bestimmte Wirkung habe. Nur ist diese Wirkung nicht an ein besonderes Tun, sondern an die Gegenwart der offenbaren Gottheit selbst geknüpft: die blosse Entfaltung ihres Wesens im heiligen Tanze schon löst Segenskräfte aus. Wo die Götter spielen, da weicht das Böse, da fliehen die finsternen Mächte, und alles Gute, Glückbringende hält seinen Einzug. Darum erhält man in Japan auf die Frage nach Sinn und Wirkung des Kagura, gleichviel ob die Götter selbst es üben oder an ihrer Stelle die Tempeljungfrauen und Priester, stets dieselbe Antwort: es ist „medetai“, d. h. glückbringend. So heisst es auch vom Tanz des Gottes von Matsuo: „Nagaki yo no kagura zo medetakarikeru“ (V 191, 2 f.; s. o. S. 52). In diesem Sinne werden auch hier und da die Tanzgesten symbolisch ausgedeutet (Takasago III 185, 3 f.; Dômyôji IV 26, 1):

„Der ausgereckte Arm  
Fegt weg die bösen Geister,  
Die eingezogene Hand  
Hält langes Leben, Glück.“

Weiter entfaltet sich der Sinn des Wortes „medetashi“, wenn es heisst, der göttliche Tanz sei „ein Zeichen der wunderbaren kaiserlichen Regierung“, ein Symbol für „den Reichtum des Landes, den Wohlstand des Volkes, die lange Dauer staatlicher Ordnung auf dem Libellenciland“ (Gendayû V 237, 11; Awaji VI 212, 10), oder wenn das feierliche Spiel mit einem Segensspruche endet, sei es der schlichte Ausruf des Gottes Saruta-hiko „Zenzai! Zenzai“ (d. h. „wie gut! wie gut!“ Shirahige VIII 76, 5), seien es die volltönenden Worte des grossen Gottes von Izumo (Ôyashiro V 22, 2f.; s. o. S. 171 f.):

„Gesichert seien die vier Meere!  
Im Frieden sei das Land regiert!  
Die fünf Getreide mögen reifen!  
Glück, langes Leben mangle nie!“

In diesen Worten zeigt sich erst, was alles in dem Wörtchen

„medetashi“ eingeschlossen ist und worauf das ganze Dasein und Walten der Götter im letzten Grunde hinzielt, und damit enthüllt sich uns zugleich der eigentliche Sinn der schintoistischen Religion, das Lebensinteresse, worin sie ankert. Dieses ist nämlich auf gar nichts anderes gerichtet als auf das unter der götterentsprossenen Dynastie zusammengefügte Japanische Reich und sein dauern-des Bestehen, auf „Kimi-ga-yo“ oder „Kimi no Mi-yo“, 君が代, 君の御代, wobei „yo“ ebenso in zeitlichem Sinne die gesamte Weltzeit bezeichnet, während deren die kaiserliche Dynastie dauert, wie es extensiv die unter dieser Dynastie geeinte Welt bedeutet (die verschiedene Schreibung des in sich geschlossenen und hoch charakteristischen Begriffs durch die Zeichen 代 und 世 ist von untergeordneter Bedeutung.)

## 2. Friede im Lande

Darum ist die erste Frucht göttlichen Wirkens, wodurch dieses sich von dem Tun anderer dämonischer Mächte unterscheidet, dass Ordnung und Friede ins Land einziehen. „Kuni ga osamaru“, „das Land kommt in Ordnung“ — das ist nach der Auffassung des ganz politisch orientierten Schintoismus der Inbegriff des Schöpfungswerkes von Izanagi und Izanami (Awaji VI 206, 7; vgl. auch Yoshino III 121, 10-122, 2), die wichtigste Tat der Sonnengöttin Amaterasu (vgl. die Eingangsworte von Ema VIII 158), die Folge von Susanoos Sieg über die grosse Schlange (Orochi II 156, 2), die Frucht davon, dass der Kamo-Gott in der Nähe des Kaiserschlosses waltet (Shironushi VIII 35, 4; 36, 6).

Die Ordnung, welche er durch dieses Walten herstellt, ist in dem Stücke Kamo noch genauer beschrieben durch Hinweis auf die beiden staaterhaltenden Mächte des Zivil- und des Militärwesens, symbolisch durch Feder und Bogen repräsentiert (III 68, 10 f.; s. o. S. 29). In Ôyashiro (V 21, 13; s. o. S. 171) wird die Huldigung des Meergottes vor Ôkuninushi dahin gedeutet, dass auf diese Weise das Meer ebenso wie das feste Land „in Ordnung komme“.

Die nächste Folge solcher Ordnung ist Friede und Sicherheit. Daher die Vorliebe für die chinesischen Formeln „Tenka Taihei“ 天下泰平, „unterm Himmel grosser Friede“, und „Koku-do anzen“ 國土安全, „der Landesboden in Sicherheit“ (Fushimi VI 86, 4; Matsu-no-wo V 190, 5; U-no-matsuri IV 195, 10; Okina V 36, 9 f. u. v. a.). Einer der heiligen Tänze hat darnach seinen Namen: „Tenka-Taihei-Raku“ (Shironushi VIII 39, 2). Und wie für den Frieden, so sorgen die Götter für den Wohlstand des Landes, indem sie dem Boden Fruchtbarkeit verleihen und es dem Volke an nichts fehlen lassen. Besonders das dem Schöpferpaare Izanagi und Izanami gewidmete Stück Awaji verweilt bei diesem Gedanken des Natursegens: Berge, Flüsse, Gras und Bäume, alles genießt die göttliche Gnade, Regen feuchtet das Land, überall empfängt die Erde Samen und überall geht der Same auf (VI 207, 3 f.; 200, 13 ff.; ähnlich Ema VIII 160, 11; Tsurukame IV 85, 11 f. u. a.). Darum gedeiht das Volk und freut sich seines Lebens: „tami sakayu“ „bammîn tanoshimu“ (Matsu-no-wo V 188, 6; 190, 5; Ema VIII 160, 13; 161, 4).

Das Stück Iwafune gefällt sich in der Ausmalung solch gesegneten Zustandes durch Zitate aus chinesischen Klassikern: das Volk kann seine Haustüren offen lassen, die Weisen kommen aus ihrer Bergeseinsamkeit hervor, die Heiligen stellen sich in den Dienst der Fürsten, zauberkräftige Edelsteine kommen zum Vorschein, blühender Handel rückt die Länder einander näher (I 97, 6.8; 99, 5. 11 ff.). Ema zitiert aus dem Shuking (etwas ungenau): „Die Pferde weiden auf blühenden Bergen, die Rinder bindet man in Pfirsichhainen fest“ (VIII 159, 10). So versteht man den Ausruf „nodoka naru yo no medetasa“, „Glück des ruhevollen Reiches!“ (Ukon IV 209, 3; ähnlich Tsuzumi-no-taki IV 87, 13 f.).

Die Ordnung, die sie hergestellt, das Friedensreich, das sie geschaffen haben, erhalten die Götter auch fernerhin durch ihre schützende Obhut. „Mi-yo wo mamoru“, „das Reich beschützen“ — dies ist in der gegenwärtigen Weltzeit ihr wichtigstes Amt. (Ema VIII 158, 12; Shironushi VIII 36, 8; Ukon IV 208, 5; Fushi-

mi VI 83, 4; 85, 1 u. v. a.). Der Kunstaussdruck für dieses Schutzamt der Götter heisst „chinju“ 鎮守 und „shugo“ 守護 (z. B. Shironushi 37, 5 f.), diese selbst heissen als Schutzgötter „shugo-jin“ 守護神 (Awaji VI 212, 1; Matsu-no-wo V 188, 4; Hôjôgawa I 208, 3 u. a.).

Die negative Seite dieses Schützens ist, dass die Götter böse Geister und feindliche Mächte besiegen oder vertreiben. So vernichtet Susanoo die grosse Schlange in Izumo (Orochi II, 153 ff.), der Gott von Keta vertreibt die koreanischen Piraten zur Zeit der Jîngô Kôgô (U-no-matsuri IV 195, 9 f.). Namentlich die lokalen Schutzgötter führen sich gerne mit den Worten ein: „Ich vertreibe die Teufel und schütze das Land“ (z. B. Bujisan VI 71, 9). Auch der Götterwind, der von den Bergen und durch die Kiefern-wipfel weht, hat die Wirkung, das Land von bösen Mächten zu säubern (Zenkai IX 31, 6.8). Und wir wissen bereits, wie die Bewegungen des heiligen Tanzes in diesem Sinne gedeutet werden.

### 3. Das Götterland Japan

Solchermassen von den Göttern gesegnet verdient das Land in der Tat den Namen, auf den es von jeher so stolz gewesen ist, den Namen „Shin-koku“ oder „Kami no Kuni“ 神國, d. h. Götterland. „Schon seit der Gründung dieser Erde ist unser Land als Götterland erschienen“ heisst es Kuse-no-to (V 107, 1 f.). „Wohl ist dies Reich ein kleines Land und ferne abgelegenes, gleich einem verstreuten Hirsekorn; doch ist es Götterland“ (Karasuba III 2, 2; Jôgû-Taishi VIII 91, 3 ff.; derselbe Ausdruck Kusanagi VII 127, 10; U-no-ha III 2, 2; Buji-san VI 66, 6 u. a.).

Die mantristische Shingon-Schule spannt diesen Gedanken in ihrem Sinne weiter aus, wofür das Stück Gobô einen Beleg gibt, wo es heisst (VI 105, 5 ff.): „Unser Land ist zwar ein kleines Land, doch lässt darauf die grosse Göttin ihr Licht herabscheinen, und an den Tropfen jenes Speers erschienen die zwei Zeichen „grosse Sonne“, Dai-Nichi 大日. Seitdem trägt dieses Land den Namen „der grossen Sonne Ursprungsland“, Dai-Nichi no Hon-

Koku 大日の本國 (woraus die übliche Form Dai-Nippon-Koku) und stellt so die Geheimlehre der zwei Abteilungen des Embryonalzustands und des Diamanten dar“ (Garbhakośadhātu oder Tai-zōkai 胎藏界 und Vajradhātu oder Kongōkai 金剛界, d. h. die Welt der mitten im Wahne, Kleśa, embryogleich enthaltenen und die der offen entfalteten Erkenntnis, zwei Grundbegriffe der Shingon-Lehre. Dai-Nichi würde dem letzteren, Hon-Koku dem ersteren entsprechen; dabei ist zu beachten, dass Dai-Nichi auch die japanische Form von Vairochana Buddha darstellt, der als Herr jener Diamantwelt gedacht wird).

In solchem Lande ist, wie überall wo nationale Götter walten, der völkische Egoismus religiöse Pflicht. Der Gott Hachiman selbst hat als Orakel den Wahlspruch ausgegeben: „Hito no kuni yori waga kuni; ta no hito yori mo waga hito!“ (Hōjōgawa I 206, 11; s. o. S. 60, 4). Kein Wunder, dass sich dieses Selbstbewusstsein zuletzt auch gegen die Reiselust lernbegieriger Bonzen wenden musste, die ihr Wissen in chinesischen Klöstern gerne vertieft hätten! Zumal wenn ihnen so nachdrücklich wie dem armen Myōe die Ryōbu-Shintō-Lehre zu Gemüte geführt wurde, dass in den Göttern des Götterlandes eben jene buddhistischen Geisteswesen erschienen sind, die dieser tōrichte Mönch im Ausland sucht! (Kasuga-Ryūjin III, 89 ff.; s. o. S. 66). Solchem Nationalismus gegenüber klingen universalere Gedanken kaum je an; denn wenn in Iwafune (I 98, 11) mit Befriedigung festgestellt wird, wie eng die Beziehungen des Landes zu Korea und China sind, so steht dies mit den herrschenden Gedanken keineswegs im Widerspruch.

#### 4. Götter und Herrscher

Solch ein Götterland ist Japan aber vor allen Dingen infolge des engen Bandes, das sein Herrscherhaus mit den Göttern verbindet. Ist es doch „des grossen Herren Götterland“, „Oo-kimi no Shin-koku“ 大君の神國 (Tamura III 228, 3), ist „Götterland und Kaiserlicher Boden“, „Shin-koku Oo-chi“ 神國王地 (Tsuchigumo IV 81, 1). Denn von der Sonnengöttin Amaterasu an, die um

des willen „Japans grosser First- und Giebelbalken“ heisst (Ema VIII 162, 10; s. o. S. 16), geht bis auf den heutigen Kaiser herab eine ununterbrochene Kette von Generationen, ein „schnurgerader Weg“. „Der Weg des Götterzeitalters“, oder auch „der Weg der Herrscher und der Götter“ „geht gerade“, „kimi-ga-yo no stugu naru michi“ (Hōjō-gawa I 207, 2f.), „kami-no-yo no michi sugu ni“, „kimi to kami to no michi sugu ni“ (Awaji VI 210, 13 f.; Shironushi VIII 35, 1; 37, 13; Shirahige VIII 70, 2; Takasago III 185, 1 f. u. v. a.). In dieser geraden Linie ist der regierende Kaiser nur das letzte Glied, „das erhabene Ende“, „mi-sue“ 御末 (U-no-ha III 4, 3; Hagoromo I 221, 8 f.; Fushimi VI 80, 3 f. u. a.). Darum ist zwischen Göttern und Herrschern „keine Distanz“ „kami to kimi to wa hedate nashi“ (Ōyashiro V 18, 7 f.; Iwafune I 98, 4 f.; Mimosuso VIII 28, 5 u. v. a.; ähnlich Iwafune I 100, 2).

Darum ist im Grunde auch kein Unterschied zwischen dem gnadenvollen Wirken der Götter und den Segnungen der kaiserlichen Regierung. Wenn Ordnung und Friede im Land regieren und das Volk sich seines Glückes freut, so ist dies ebenso den Göttern wie der Gnade des Kaisers zu verdanken: „Kami to Kimi to no on-megumi“ (Matsu-no-wo V 190, 3). Die Fruchtbarkeit des Feldes zumal ist dieser doppelten Gnade zu danken (Mimosuso VIII 28, 4 ff.). Ja, auf die ganze Natur überhaupt erstreckt sich die gnadenreiche Wirkung des kaiserlichen Regiments; auf „seelenloses Gras und Bäume“, auf das abgelegenste Feld, den hintersten Wald, auf das Wehen des Windes und das Tauen des Eises: nichts von allem kann ihr entgehen (Iwafune I 98, 3; Takasago III 183, 10 f.; Yoshino III 122, 9; Himuro VIII 196, 9; 197, 2 ff. u. a.). Auf die Gestalt des Kaisers wird darum derselbe Ausdruck angewendet, den wir anlässlich der Götterscheinungen kennen gelernt haben: „mikage“ 御影. Und zwar in ganz entsinnlicher Bedeutung: denn wo irgend sich das kaiserliche Walten zeigt, da erscheint schattenhaft sein Bild vor der Seele. „Mikage“ kann deshalb fast mit „Gnadenwirkung“ übersetzt werden. In diesem Sinne heisst es: „Teuer wert ist unsres Herrschers Gnadenbild“,

„Kimi no mikage zo arigataki!“ (Awaji VI 210, 13 f.; Iwafune I 98, 7), oder auch „des Herrschers Gnadenbild ist offenkundig“, „Kimi no mikage wa akirakeki“ (Shironushi VIII 34, 7). Und wie die Erscheinung der Götter „arata“, d. h. ausserordentlich und offenkundig genannt wird, so hier „das erhabene Ende“: „Mi-sue wa arata nari“, d. h. die Kraft und Herrlichkeit der Götter erweist sich noch in ihrem letzten Ausfluss, der Regierung des gegenwärtigen Kaisers, offenkundig (Awaji VI 211, 7).

Kein Wunder darum, wenn die Götter ihr Schutzamt, das sie zum Besten des Reiches ausüben, vor allen Dingen der Person des Herrschers und seinem Schlosse angedeihen lassen. Darauf beruht die besondere Bedeutung der Schreine der Hauptstadt, wie Kamo, Hachiman, Matsuo, Kitano u. s. w.: sie behüten das kaiserliche Schloss, *ôjô wo mamoru* (Matsu-no-wo V 189, 5; Kamo III 71, 8; Yumi-Yawata VII 218, 4 ff.). Ja, sie erscheinen infolge dieses Zusammenhangs dem Kaiser gegenüber oft geradezu als abhängige Wesen. Der Gott Shironushi wohnt auf dem Kazuraki-Berge, „um das Kaiserschloss zu behüten und die erhabene Dynastie zu verehren“, „*mi-yo wo agamu*“ (Shironushi VIII 38, 9 f.; ähnlich Chikubushima II 112, 8). Der Gott erscheint dem Besucher, „weil er vom Kaiser abgesandt als Bote kommt“ (U-no-matsuri IV 197, 2 ff.; Gendayû V 236,6). „Auch unter den Dämonen und Göttern ist keiner, der nicht unter der Gnade des grossen Herrschers stünde“, „*oni kami nari to mo, Ookimi no megumi ni moruru kata araji*“ (Ooe-yama V 23,7). Der Kaiser hat sogar die Macht, Götter zu ernennen, wie er solche im Falle des früheren Staatsministers Sugawara Michizane ausübt, der durch kaiserliches Dekret zum Rang des Gottes Temman-Daijizai-Tenjin erhoben wird (Raijin IV 115,12; s. o. S. 44). Darum ist auch die Erscheinung des grossen Gottes von Izumo und die Offenbarung seiner Gotteskraft letztlich ein Gnadengeschenk des Kaisers (Ooyashiro V 21,2 f.), und wenn einen Übeltäter das Verderben ereilt, so ist dies „die Himmelsstrafe des Kaisers“, „*Kimi no tembatsu*“ (Nue II 152, 2 ff.).

### 5. Kimi-ga-yo

Wo Kaiser und Reich dermassen ins Religiöse hinaufgesteigert sind, da muss auch die Dauer dieses Reiches ewig oder — da dem Japanischen der Begriff des Ewigen fehlt — unabsehbar lang gedacht werden. „Unbeweglich und dauerhaft“ ist das Reich, „*ugokanu kuni zo hisashiki*“ (Ooyashiro V 18,10; Shirahige VIII 70,2), tausend Generationen währt es, „*chi-yo made*“ 千代まで (Iwafune I 102,7), 10,000 Jahre lang, „*ban-zai*“ 萬歳 (Shironushi VIII 35,2), ja nach einer merkwürdigen Zählung, deren Herkunft ich nicht ausfindig machen konnte, nicht weniger als 836, 800 Jahre und darüber“ (Awaji VI 210,10), oder so viel Jahre als Kieselsteine am Meeresstrande liegen (Ema VIII 159,12). Es ist derselbe Gedanke, wie ihn jenes anonyme Gedicht aus dem Kokinshû zum Ausdruck bringt, das jetzt zur japanischen Nationalhymne geworden ist:

Kimi-ga-yo wa  
Chi-yo ni ya-chi-yo ni  
Sazareishi no  
Iwao to narite  
Koke no musu made!

Des Herrscherhauses Weltzeit,  
Sie währe der Weltzeiten Tausende  
Und aber Tausende!  
Währe, bis am Strand die Kiesel  
Felsen wurden, moosbewachsen!

### 6. Die Götter als Hüter des Buddha-Gesetzes

Glauben wir uns nun hier so recht in des Schintoismus eigenstem Bereiche, vermeinen wir — und das mit vollem Rechte, in dem Zweiklang „*Kami to Kimi to*“ den Herzschlag dieser nationalen Religion zu vernehmen, so hat doch der Buddhismus mit der ihm eigenen Überlegenheit dafür gesorgt, dass die Schinto-

Götter auch in dieser ihrer Hochburg seiner Umklammerung nicht entrinnen konnten. Er hat nämlich der Zweiheit von „Göttern und Herrscher“ eine andere ähnlicher Art gegenübergestellt: „das Buddha-Gesetz und das Kaiser-Gesetz“, „Buppô Oobô“ 佛法王法 (vgl. „das geistliche und das weltliche Schwert“ des christlichen Mittelalters!), welche unverbrüchlich zusammengehören als die Grundpfeiler, auf denen allein das Reich Bestand hat. Wenn nun die Götter es als ihren vornehmsten Beruf ansehen, Kaiser und Reich zu schirmen, so müssen sie ihr Schutzamt notwendig auch auf die Buddhalehre ausdehnen, ohne welche jene gar nicht existieren könnten, ganz abgesehen davon, dass sie ja selber Buddhawesen sind, für die sich die Förderung des Buddhismus von selbst versteht.

Diese merkwürdige Situation spiegeln denn auch die Yôkyoku wider, in denen nicht allein viel von jenem zwiefältigen Gesetze Buddha's und des Kaisers die Rede ist (Ooyashiro V 20,7; Sagi VII 147,4 f. u. v. a.), sondern auch die Schintogötter hin und wieder als Beschützer desselben genannt werden. Im Schreine zu Atsuta erscheint die Gemahlin des Helden Yamato-Takeru, Tachibana-Hime, als Beschützerin „der Wesen, die mit Buddha's Lehre schon ein Band verbindet“, „kechi-en no shu-jô“ 結縁の衆生, während die Gottheit Gendayû umgekehrt „die Wesen ohne Band“, „mu-en no shu-jô“ 無縁の衆生, zu ihrem Nutzen segnet („ri-yaku“ 利益), d. h. auf den Weg des buddhistischen Glaubens führt (Gendayû V 236, 10 ff.). Der Gott von Matsuo erweckt gar die Toten zum Mondlicht der wahren Erkenntnis (Matsu-no-wo V 188,5). Der Gott von Shirahige am Biwasee tritt Buddha sein Tempelgebiet zum Zweck der Ausbreitung seiner Lehre ab (Shirahige VIII, 70 ff.), und den Bau der schönen Landzunge bei Kuse-no-to besorgen sieben himmlische und zwei irdische Götter nur, um den Bodhisattva Monju „hieherzuladen“, damit sein Segen dem Volk zu gute komme (Kuse-no-to V, 104 ff.).

Die Götter nehmen also zur Buddhalehre ein ähnliches Verhältnis ein wie die Menschen auch: sie sind in jeder Hinsicht

dem grossen Gesetze unterworfen. Dies geht so weit, dass sie in dessen Lichte geradezu als Sünder erscheinen, die der Erlösung bedürfen, wie der Gott von Miwa (VII 235, 12); ja es bleibt ihnen nicht einmal ein wenn auch geringer Anteil an den Höllenqualen erspart: dreimal täglich müssen sie ihre Glut verspüren, „die Qual der drei Gluten“, „san-netsu no kurushimi“ 三熱の苦 (Kazuraki II 226, 10 ff.; Maki-ginu V 219, 11). Andererseits sehen wir sie beflissen, in der Glaubensübung mit gutem Beispiel voranzugehen. Der Kriegsgott Hachiman zeigt höchst friedliche Gesinnung und lässt jedes Jahr ein Fest zur Freilassung ungezählter Fische veranstalten (Hôjo-gawa I, 203 ff.). Der Gott von Keta, Ookuninushi, entlässt den ihm geopfertem Kormoran aufs Meer hinaus mit den Worten: „gelange zur Buddhaschaft!“ (U-no-matsuri IV 198,1). Von Ooyamakui, dem Gott des Schreins von Matsuo, heisst es gar, er harre der Wiederkunft Buddha's in Gestalt des Maitreya Buddha, eine geistliche Finesse, die allerdings durch das Spiel mit den zwei Bedeutungen des Wortes „matsu“ („Kiefer“ und „warten“) veranlasst scheint (Matsu-no-wo V 186, 8 f.).

Kein Wunder darum, dass die Götter eine besondere Liebe zu den heiligen Schriften des Buddhismus haben. Es galt als ein verdienstliches Werk, Sutren abzuschreiben und die Handschrift einem Schintoschrein zu dedizieren (Tatsuta III 200,1). Im Schrein von Matsuo liest ein Mönch das Hannya-kyô (Prajnapâramitâ-Sûtra; V 186, 8f.), in dem von Atsuta ein anderer sieben Tage lang das Sai-shô-ô-kyô 最勝王經 (Kusanagi V, 99; 100, 13). Der Gott Temman Tenjin soll während seiner Erdentage als Kanzler Sugawara Michizane alle fünf Hauptsutren des Mahâyâna abgeschrieben haben (Dômyôji IV 21,10 f.), so dass es angemessen erscheint, wenn an seinem Hauptschreine zu Kitano in Kyôto ein Chinese einen drehbaren Sutrenkasten aufstellt (Rinzô II 144, 10 ff.). Damit hängt es dann auch zusammen, dass die Götter je und je zu buddhistischen Mönchen ein besonders enges Verhältnis haben. Neben den kaiserlichen Abgesandten sind



diese es vor allem, die von den Göttern einer Erscheinung gewürdigt werden. Ja, die Gottheiten von Miwa und Kazuraki nehmen den Mönch sogar als Seelsorger in Anspruch (VII 235, 8; II 226, 1 f.; 227, 1).

Zum Beweis aber, dass diese ganze Einverleibung des Schintoismus in das buddhistische System nur dem Besten des kaiserlichen Hauses und des japanischen Reiches dienen sollte, dass sie also dem eigentlichen Sinne des Schintoismus selbst entspreche, redet der Gott von Kasuga dem Mönche Myôe die geplante Chinareise mit Erfolg aus, indem er ihm zeigt, wie alles, was ein lernbegieriger Buddhist etwa im Ausland suchen möchte, hier selbst an Ort und Stelle zu finden sei (Kasuga-Ryûjin III, 87 ff.).

#### 7. Krieg und Strafjustiz

Hinter dem allgemeinen, Kaiser und Reich umfassenden Walten der Götter tritt ihre Beziehung zu einzelnen Gebieten des menschlichen Lebens auffallend zurück. Dies entspricht der allgemein japanischen Tendenz, Vornehmen, also auch Göttern gegenüber nicht allzu sehr ins Einzelne zu gehen, weshalb sich auch die schintoistischen Gebete meist in ganz allgemeinen Wendungen halten. Es stimmt ausserdem mit der uns schon bekannten Einheitstendenz der Yôkyoku überein: sind die Götter im Grunde alle eins und wirken sie gemeinsam für dasselbe Ziel, das Wohl des Herrschers, so fallen ihre speziellen Funktionen wenig ins Gewicht. Immerhin finden wir auch in den Yôkyoku einzelne Götter auf besonderen Gebieten des Lebens wirksam.

Wir lernen die Götter Hachiman und Suwa als spezielle Beschützer der Kriegersleute kennen (Rô-Daiko I 140, 10; Hiromoto VIII 170, 5 f.); auf Hachimans Funktion als Kriegsgott weist auch der ihm heilige Bogen hin, der in dem Stück Yumi-Yawata eine Rolle spielt (VII, 216 f.), während sonst in diesem und dem am selben Tempel spielenden Stücke Hôjôgawa der Gott seine kriegerischen Eigenschaften unter dem Einflusse des Buddhismus fast gänzlich eingebüsst zu haben scheint. Der Reigott

Inari zeigt am Kriegshandwerk wenigstens indirekt Interesse als Beschützer der Waffenschmiede, in welcher Eigenschaft er dem Kokaji Munechika ein Schwert für den Kaiser schlagen hilft (Kokaji VI 121, 3 ff.).

Nahe verwandt mit der kriegerischen Tätigkeit der Götter ist ihr Strafamte. In Sonoda (IV 68, 12 f.) kommt der Gott Tennô zur Bestrafung des Frevlers auf einem grossen Stiere hergeritten. Den Dichter Ki-no-Tsurayuki trifft, weil er unbedacht in das Tempelgebiet des Gottes Aridôshi eintritt, die Strafe des Gottes, so dass ihm sein Pferd stürzt (Aridôshi VI 213, 6 f.; 216, 11; s. o. S. 123). Aufrührer verfallen der „Strafe des Himmels“, „tembatsu“ 天罰 (Tamura III 228, 8), Zweifler der „Strafe der Götter“, „shimbatsu“ 神罰 (Hitachiobi VIII 191, 1 ff.; 192, 5), der Donnergott begleitet mit seinem Grollen den Strafvollzug des Fürsten Hôjô Tokiyori an dem betrügerischen Tôei (Tôei II 73, 11), das Haus Taira erscheint von Buddha's und Göttern verworfen (Kiyotsune VII 174, 13 ff.), selbst weisse Haare betrachtet man unter Umständen als Strafe der Götter, „Kami no togame“ 神の咎 (Uta-ura VI 151, 2). Es ist auch auf Ordale mittels heiligen Wassers, „yorube no mizu“, angespielt, aber ohne dass sich aus den Andeutungen des Textes Genaueres darüber entnehmen liesse (Fujito VI 34, 7 f.; ganz flüchtig auch Kamo III 66, 11). Von den Göttern stammen endlich jene schweren Bestimmungen, „taihô“ 大法, d. h. „grosses Gesetz“ genannt, die unter Umständen die Vernichtung eines Menschenlebens fordern, so das Gebot eines jährlichen Menschenopfers am Fusse des Fuji, das dann in dem Stück Ikenie durch besonderen Befehl der Gottheit aufgehoben wird (I 128, 9.12).

Wie dem Menschenopfer gegenüber betätigen die Götter auch sonst ihre Macht, was sie gebunden haben zu lösen: wenn der Kaiser eine allgemeine Amnestie, „taisha“ 大赦, erlässt, so geschieht dies zur Bekräftigung eines Gelübdes: es muss also im Sinne der Götter sein, wenn Übeltätern ihre Strafe erlassen wird (Shunkwan VIII 115, 8 f.). Derselben Milde entspricht es, wenn

die Götter die Tierwelt in ihren Schutz nehmen: am Hachiman-Schreine bei Kyôto werden Tausende von Fischen freigelassen (vgl. das ganze Stück Hôjôgawa I, 203 ff.; s. o. S. 57 ff.), die Gottheiten von Ise lassen den Fischen in der Bucht von Akogi ihren besonderen Schutz angedeihen, so dass der Fischer, der dieses Schutzverbot übertritt, schwerer Strafe anheimfällt: er wird ins Meer gestürzt und muss entsetzliche Hôllenqualen erdulden (Akogi VII 59, 8 ff.). Es braucht kaum betont zu werden, dass das Ideal des Tierschutzes weit mehr der buddhistischen Ethik angehört als dem Schintoismus.

#### 8. Schutz der Ehe

Eine wichtige Funktion vieler Götter ist es, die Verbindung zwischen Mann und Frau herzustellen und zu beschützen. An erster Stelle in diesem Amte steht, wie wir schon wissen, das Urpaar Izanagi und Izanami, das mit der chinesischen Spekulation über die beiden Urprinzipien Yang und Yin in Verbindung gebracht wird und darum auch „In-Yô no ni-Shin“ 陰陽の二神, „die zwei Gottheiten des Weiblichen und Männlichen“, heisst (Tatsuta-Monogurui III 212, 11). Von einer direkten Ausübung dieses ihres Amtes jedoch hören wir in den Yôkyoku nichts. Dagegen führt in dem Stücke Tatsuta-Monogurui die Göttin von Tatsuta ein auseinander geratenes Paar wieder zusammen, steht sie doch als Hüterin des Himmlischen Speeres mit Izanagi und Izanami in engem Zusammenhang, auf den ausdrücklich hingewiesen wird (III 212, 11 ff.). In Hitachi-obi nötigt der Gott des Kashima-Schreines in der Provinz Hitachi eine Spröde, sich der Werbung des sie begehrenden Mannes zu fügen. Er hat durch ein altes Orakel verheissen, dass wer ihm einen Gürtel darbringe, die erste, welche diesen betrachtet, zur Frau bekomme, und er bekennt sich der Zweifelnden gegenüber zu seinem alten Spruch, indem er in Gestalt einer weissen Schlange erscheint und die Entsetzte zur Ergebung zwingt (VIII 189,2 ff.; 192, 7 ff.; s. o. S. 118). Auch andere Götter sind als Beschützer der Ehe genannt, so die der Schreine zu Ashigara,

Hakone, Tamatsushima, Kibune und Miwa (Hanjo I 188, 8 ff.). Die Gottheit von Sumiyoshi übte dieses Amt in besonders feinsinniger Weise, indem sie entzweiten Paaren die versöhnenden Kräfte der Dichtkunst zu gute kommen liess (Ugetsu IV, 198 ff.; s. o. S. 122). Kein Wunder deshalb, wenn man in dieser Gottheit eine Erscheinung des Urpaars Izanagi und Izanami erblickte. Von hier aus ist es begreiflich, wenn selbst der Dichter Ariwara no Narihira eine „Gottheit des Weiblichen und Männlichen“ genannt wird (Kakitsubata III 53, 12 f.), da man ihn wiederum als eine Inkarnation des Gottes von Sumiyoshi betrachtete (vgl. auch Kamo Monogurui III 85,10). Die zahlreichen Liebesabenteuer, die in dem berühmten Geschichtenbuche Ise-Monogatari von ihm erzählt sind, lassen ihn allerdings zu dieser Rolle besonders geeignet erscheinen. (Vgl. Florenz, Geschichte der japanischen Litteratur, 165).

#### 9. Schutz der Dichtkunst

Damit sind wir bereits bei dem Verhältnis der Götter zur Dichtkunst, das unseren Yôkyoku-Dichtern begreiflicher Weise besonders wichtig sein musste, wie denn überall in der Welt der Dichter von der Göttlichkeit seiner Kunst durchdrungen ist. In Japan beruht diese darauf, dass die Götter selbst mit dem Dichten den Anfang gemacht haben. Wir kennen bereits jenes Hochzeitleid des Sturmgottes Susanoo, welches als das erste japanische Kurzgedicht hochgehalten wird, und wissen, wie oft und gerne die Yôkyoku seiner erwähnen (s. o. S. 209). Eine gewisse Konkurrenz macht dem Sturmgott aber das Urpaar Izanagi und Izanami, denn schon in der Anthologie Kokinshû wird die Zwiesprache der beiden bei ihrer ersten ehelichen Annäherung als Ursprung der Dichtkunst bezeichnet, nämlich die Worte: „Ana, niyashi e-otoko-wo!“ „Ana, niyashi e-otome-wo!“ („O schöner, lieblicher Jüngling!“ „O schöne, liebliche Jungfrau!“ vgl. Kojiki 4 bei Florenz, die historischen Quellen der Shinto-Religion S. 14). Auf diese Tradition spielt ein wahrsagender

Priester an, der die Leute Loszettel mit Gedichten darauf ziehen lässt und ihnen diese deutet, also an dem göttlichen Charakter der Dichtung besonders interessiert ist (Utaura IV 150, 4). Ferner wird im Schrein von Awaji als „kami-uta“ ein Brautlied aufbewahrt, das zwar die Merkmale einer jüngeren Zeit deutlich an der Stirn trägt, aber anscheinend doch als Hochzeittlied jenes Götterpaares betrachtet wurde (Awaji VI 211, 3 f.; s. o. S. 127 f.).

Als eigentliche Beschützer der Dichter finden wir jedoch wieder andere Götter genannt. Vor allem erfreut sich grosser Beliebtheit bei den Dichtern der zuvor erwähnte Gott von Sumiyoshi, dem wir in den Stücken Sumiyoshi-Môde (IX, 104 ff.; s. o. S. 119) und Ugetsu (IV 198 ff.) begegnen, und dessen auch sonst als Dichtergottes Erwähnung geschieht (z. B. Kawazu II 200, 1 ff. 7). In Yoshino (III, 119 ff.) erscheint dem Dichter Ki-no-Tsurayuki der Gott Komori (mit Sumiyoshi identisch) in Gestalt einer himmlischen Jungfrau und preist die Dichtkunst (123, 12 ff.). Die Dichterin Ono-no-Komachi gedenkt der kaiserlichen Prinzessin Sotôri-Hime, Tochter des Ingyô-Tennô (421-453), die aus Sorge, der Strom der Lieder möchte einmal versiegen, nach ihrem Tode zu Tamatsushima in der Provinz Kii als Schutzgöttin der Dichtkunst erschienen sei (Sôshi-arai-Gomachi VII, 121, 12 f.; Aridôshi VI 215, 3). Auch der Gott von Kitano in Kyôto, Temman Tenjin, der ehemalige gelehrte Staatsminister Sugawara Michizane, wird als Freund der Dichtkunst genannt (Senju IX 60, 3 f.).

Gedichte, die nach der Überlieferung von Göttern verfasst sind, geniessen ganz besondere Hochschätzung und werden als „göttliche Gedichte“, „kami-uta“ 神歌 oder „go shin-ei“ 御神詠, in dem betreffenden Schreine als heiliger Schatz verwahrt (Awaji VI 211, 3 f.; Kasuga Ryûjîn III 90, 4).

Da die Götter das Lied schätzen, so freuen sie sich, wenn ihnen ein solches dargebracht wird, und schenken dem Verfasser ihre besondere Gunst; all dies liegt in dem Worte „nôju su“ 納受す, „annehmen“ (Shunzei Tadanori VIII 139, 8). So bekommt

das Lied die Macht, „ohne Kraftaufwand Himmel und Erde zu bewegen, und den Sinn der unsichtbaren Dämonen und Götter zu erweichen“ (Ema VIII 161, 1 f.; ähnlich Shiga VIII 53, 3; Tôboku II 56, 13 ff.). Ein Lied verschafft in dem Stück Maki-ginu einem säumigen Diener die Gunst des Gottes Temman Tenjin in Kumano und rettet ihn vor der drohenden Strafe (V 217 ff.; s. o. S. 198 f.). Und der Dichter Ki-no-Tsurayuki weiss den Gott von Aridôshi, den er durch seinen unbedachten Ritt beleidigt hatte, dadurch wieder zu versöhnen, dass er ihm ein Gedicht widmet; der Gott ist entzückt und versichert, nichts gehe über ein japanisches Kurzgedicht, wenn es gelte, das Herz eines Gottes zu gewinnen (VI 215, 3 ff.; 217, 7; s. o. S. 122 f.).

Bei solcher Schätzung der Dichtkunst ist es auch nicht weiter zu verwundern, dass viele Dichter nach ihrem Tode selbst zu göttlicher Verehrung gelangen und dann natürlich in besonderem Sinne zu Beschützern ihrer Kunst werden. Ist die Prinzessin Sotôri-hime, wie wir oben sahen, nur flüchtig erwähnt, so ist dem Gotte und ehemaligen Dichter Ôtomo Kuronusli ein ganzes Nô-Spiel, Shiga (VIII, 49 ff.), gewidmet, worin der ehemalige Dichter ganz wie ein anderer Gott dem Besucher seines Schreins erst in Gestalt eines alten Holzhauers (Anspielung auf einen Vergleich des Ki-no-Tsurayuki), dann aber unter feierlichem Tanze unverhüllt erscheint.

In eben diesem Stücke ist auch von den „Göttern der 31 Silben“, „mi-so-hito-moji no Kami“ 三十一文字の神, die Rede (VIII 52, 10), d. h. von 31 Schutzgeistern, deren jeder eine der 31 Silben des japanischen Kurzgedichts unter seine besondere Obhut genommen haben soll. Geht diese der Schrift „Gyokuden Hishô“ 玉傳秘抄 entnommene Spekulation auch über den Wert einer Spielerei kaum hinaus, so zeigt immerhin auch sie, wie eng das Verhältnis zwischen Dichtkunst und Göttern gedacht wurde.

#### 10. Hilfe in Not, Gebeterhörung, Wunder, Orakel

Haben die bisher genannten Funktionen der Götter im

Kriege, in der Bestrafung der Übeltäter, als Beschützer der Ehe und der Dichtkunst alle mehr oder weniger offiziellen Charakter, so sind die Himmlischen doch auch um das Wohl und Wehe des einzelnen Privatmanns nicht ganz unbekümmert, namentlich wenn es sich um einen „uji-ko“ 氏子, handelt, d. h. um einen Angehörigen der Stammes- oder Dorfgemeinschaft, welche einen Gott als ihren Ahnherrn, „uji-gami“ 氏神, besonders verehrt (Sakura-gawa VII 129, 11). Es ist aber bei dem so stark nationalen Charakter des Schintoismus begreiflich, wenn die eigentliche „providentia specialissima“ in den Yôkyoku eine verhältnismässig untergeordnete Rolle spielt.

Die Voraussetzung für besonderes Eingreifen der Gottheit ist, dass diese sieht und weiss, wie es um die Menschen steht. „Erhabenes Wissen und Sehen“, „go chi-ken“ 御知見, ist darum das, worum die Götter in besonders kritischen Augenblicken angerufen werden (Tôsen IV 18, 6; Manjû V 206, 13; Ioboshi-ori VIII 157, 5). Ähnliche Ausdrücke sind „shôran“ 照覽 (Hibari-yama VIII 179, 11), „myôken“ 冥見 (Tanikô III 167, 13), oder einfach „goran“ 御覽 (Kosode-Soga VI 133, 9 f.).

Gar oft erfolgt die göttliche Hilfe als Erhörung eines Gebets oder als Antwort auf ein Opfer, so die Wiedervereinigung eines getrennten Paares (Tatsuta-Monogurui III 208, 13 ff.; 213, 11 f.; Kamo-Monogurui III 82, 12 f.; Uta-ura IV 153, 12; 154, 7), oder wenn der Gott einem treuen chinesischen Diener die Rückkehr in seine Heimat erlaubt (Tôsen IV 16, 6). Die Annahme einer Bitte durch die Götter heisst „nôju“ 納受 (Iwafune I 99, 11; 101, 3; Hashi-kuyô I 228, 4; Yoshino-Shizuka III 129, 13; Tani-kô III 170, 4 f. u. v. a.), die Erfüllung „jôju“ 成就, die vielfach ganz ins allgemeine als „Erfüllung sämtlicher Gebetswünsche“, „sho-gwan jô-ju“ 諸願成就, verheissen wird (Uneme IV 166, 10; Take-no-yuki IV 54, 9; Gobô VI 105, 13).

Solch besondere Hilfe der Götter heisst gewöhnlich „go ka-go“ 御加護. So, wenn der Kriegsgott einem Schützling den Sieg verleiht (s. o. S. 236, auch Tadanobu III 196, 8), oder wenn die von

Hofe verstossene Dichterin Ono no Komachi durch die Hilfe des Gottes Hachiman wieder in Gnaden angenommen wird (Takaya-su-Gomachi III 176, 12 ff.). Manchmal greifen die Götter durch ein Wunder ein, „ki-toku“ 奇特, so wenn ein ungeheurer Stein, den ein armes Mädchen fortziehen soll, von selbst zu rollen anfängt (Chi-biki II 127, 4), wenn der Kriegsgott Hachiman zu gunsten der Kämpfenden das Dunkel der Nacht erhellt (Kisogwansho VII 181, 12), oder wenn der Gott Temman Tenjin von Dazaifu gar eine tote Frau wieder zum Leben erweckt (Aisome-gawa VII 24, 6 ff.).

Ein anderer Ausdruck für die Erweisung göttlicher Wunderkraft ist „rei-gen“ 靈驗. Auch sie heisst „arata“, weil offenkundig und ausserordentlich, so wenn beim Tatsutaschreine die Frau des Hahnendiebs vom Geiste des geraubten Vogels besessen wird (Niwatori-Tatsuta I 250, 11 f.). In diesem „rei“ lebt offenbar noch die primitive Vorstellung des mit „Mana“ oder „Macht“ ausgerüsteten Geistes fort. Daher werden auch Götter, welche solche Wunderkraft in besonderem Masse besitzen, durch den Namen „Reijin“ 靈神 ausgezeichnet, worunter nicht etwa ein „geistlicher Gott“ zu verstehen ist, sondern eben „ein Gott, der Wunder tut“ (Matsu-no-wo V 186, 2; Gendayû V 232, 5; Urashima IV 175, 4; Chikubu-shima II 108, 11), und ihre Stätte heisst, wie wir schon wissen, „reichi“ 靈地, d. h. ein Ort übernatürlicher Krafterweisungen (Matsu-no-wo V 186, 10).

Demselben „rei“ begegnen wir in dem Ausdruck „reimu“ 靈夢, womit bedeutungsvolle Träume bezeichnet werden, durch welche die Götter dem Menschen ihren Willen kundtun (Ikuta-Atsumori I 121, 4 f.; Kanawa II 245, 9 f.; Unrin-in IV 179, 1 u. a.). Denn zum Erweis göttlicher Hilfe gehört auch das Orakel, die „göttliche Mitteilung“, „kami no tsuge“ 神の告, oder der „göttliche Auftrag“, „shin-taku“ 神託, worunter alles verstanden wird, was irgend aus dem Munde eines Gottes kommt. Solche Gottessprüche werden deshalb dem Menschen namentlich aus Anlass von Göttererscheinungen zu teil. Was die

Erscheinung für's Auge, das ist der Gottesspruch für das Ohr. Schon die Worte, die der noch in Menschengestalt verhüllte Gott zu dem Besucher redet, heißen „kami no tsuge“ (Hôjôgawa I 207, 9; Ooyashiro V 20, 3). Wenn dann aber der Gott in eigener Gestalt den Mund zur Rede öffnet, so ist das erst der volle, offenkundige Gottesspruch; daher hier wiederum das Adjektiv „arata“, so wenn die Gottheit des Fuji-san das Lebenselixier für den chinesischen Kaiser überreicht (Buji-san VI 71, 12), wenn der Trabant der Kumano-Gottheit der frommen Alten in der fernen Provinz Mutsu erklärt, alle ihre Gebete seien erhört (Gobô VI 106, 1; s. o. S. 98), oder wenn der Gott von Kasuga den reiselustigen Bonzen von seinem Vorhaben abbringt (Kasuga-Ryûjin III 90, 13; 91, 7). Auch wenn die Fuji-Gottheit bei ihrem Erscheinen die Aufhebung des Menschenopfers erklärt, ist dies ein „shintaku“ (Ikenie I 134, 6), ebenso wenn der Gott Sumiyoshi seine Freude an der Dichtkunst ausspricht (Ugetsu IV 202, 8; 203, 6; ähnlich Matsu-no-wo V 189, 13; Urokogata IV 132, 13; Urashima IV 177, 5; Oimatsu V 5, 4; Dairokuten III 133, 11 u. a.). Manche Orakel aus alter Zeit bilden ein Stück der heiligen Tradition des Tempels, so das des Gottes Hachiman in Usa: „Vor fremdem Land das eigene Land etc.“ (s. o. S. 60), oder das des Gottes von Kashima, wornach er denen, die ihm einen Hitachi-Gürtel darbringen, eine Frau verschaffen will (Hitachi-obi VIII 190, 9 f.). In übertragenem Sinne nennt Yoshitsune ein Orakel, d. h. eine Eingebung des Kriegsgottes Hachiman die List, womit sein Gefolgsmann Benkei ihm durch die Grenzsperrung half, „Hachiman no go-takusen“ 八幡の御託宣 (Ataka VI 228, 8).

### 11. Die Gnade der Götter

All dieses Tun und Walten der Götter ist ähnlich wie ihr sichtbares Erscheinen eine Offenbarung ihrer „göttlichen Tugend oder Kraft“, ihrer „virtus divina“, „shin-toku“ 神徳, die denn gar oft gepriesen wird (Hôjôgawa I 207, 4 f.; Matsu-no-wo V 189,

5, 8; Gendayû V 235, 4; Awaji VI 209, 1 f., 8; Mimosuso VIII 30, 13 u. a.). Dass sie um armer Menschen willen in Wirkung tritt, empfindet der fromme Sinn als Gnade, „megumi“ 恵, „ontoku“ 恩徳, „shin-on“ 神恩. Gnade ist es, dass der Boden Früchte trägt (Awaji VI 207, 4 ff.; 208, 13), dass Regen und Tau fallen, dass das Land in Frieden gedeiht (Ema VIII 159, 8; 160, 1. 10; Mimosuso VIII 27, 7 f.), ist überhaupt alles Gute, was den Menschen zu teil wird (Ooyashiro V 17, 10; Ben-nonaishi II 29, 9 u. a.), sie macht in ihrer Erhabenheit Eindruck auf das menschliche Gemüt (Sonoda IV 69, 4).

Ohne Zweifel ist das Empfinden der Gnade, wie wir es in den Yôkyoku vor uns haben, stark durch den Buddhismus beeinflusst, und zwar namentlich durch den von den Reformatoren Hônen und Shinran begründeten und verbreiteten Sukhâvatî-Glauben, in dem alles auf die Gnade und das Erbarmen von Amida Buddha gestellt wird. Dem ursprünglichen Schintoismus ist ein derartiges Gefühl für Gnade fremd. Darum heisst es auch ausdrücklich: „Der Götter Gnade, die mit Buddha's Weg ein und dasselbe ist“ (Gendayû V 233, 2 f.). Andererseits ist es aber bezeichnend, dass in den schintoistisch gefärbten Stücken der noch stärkere Ausdruck „Erbarmen“, „jiji“ 慈悲, vermieden wird, der in buddhistischem Zusammenhang reichlich vorkommt.

### 12. Natürliche und sittliche Eigenschaften der Götter

Von solchem Empfinden göttlicher Gnade ist nur noch ein kleiner Schritt zur „Theologie“ im engsten Sinne, d. h. zur Reflexion über Wesen und Gesinnung der Götter. Aber freilich, was wir davon in den Yôkyoku wie im Schintoismus überhaupt finden, ist dürftig und erschöpft sich in einigen wenigen Begriffen. Über die Physis, die natürliche Beschaffenheit der Götter, wird wenig reflektiert. Sie „leben lange“ (Kamo III 66, 10), sie „werden nicht alt“ (Tama-no-i IV 42, 3 ff.), sie sind unsichtbar, können aber je nachdem auch erscheinen, und zwar in wechselnder Gestalt. Denn sie besitzen besondere „Gottes-

kräfte“ oder „Zauberkräfte“, „jinriki“ 神力 oder „tsûriki“ 通力 (Kinsatsu VII 186, 10; Kokaji VI 117, 1; Miwa VII 236, 7; Orochi II 158, 2), vermöge deren sie Dinge vollbringen können, zu denen ein Mensch nicht im stande wäre.

Auch von einzelnen sittlichen Qualitäten der Götter ist wenig die Rede. Es scheint sogar noch deutlich der durchaus amoralische Charakter des ursprünglichen Schintoismus durch, namentlich bei dem Sturmgotte Susanoo, der geradezu „böser Gott“, „akujin“ genannt wird (Ema VIII 163, 3), und der bei seiner Begegnung mit Tenazuchi den wahren Grund seiner Verbannung aus dem Himmel scheinheilig verschweigt (Orochi II 155, 6), ohne dass seiner Göttlichkeit dadurch im geringsten Abbruch geschähe. In buddhistischer Beleuchtung führt diese moralische Indifferenz der Götter zu der kühnen Auffassung, wie sie namentlich das Stück Miwa in überraschender Deutlichkeit vertritt, dass auch die Götter sündigen und der Erlösung bedürftig sind (VII 235, 8 ff.), obwohl man das von einem Schinto-Gotte eigentlich nicht erwarten sollte (ebenda 235, 13). Ja, selbst in der Hölle gibt es, wie wir wissen, nach buddhistischer Auffassung einen Ort für die Götter, wo diese die ihnen vorbehaltene „Qual der drei Gluten“, „san-netso no kurushimi“ 三熱の苦, zu erdulden haben, wie der unglückliche Gott Koto-Shironushi (Kazuraki II 226, 6 f.).

Daneben ist freilich auch das Bewusstsein davon lebendig, dass es bei den Göttern keine Sünde gibt. „Sünde ist Menschen-sache“, sagt zum Gott von Miwa der überraschte Priester, der nicht erwartet, dass der Gott etwas zu beichten habe (VII 235, 13). Vor allem eignet den Göttern Geradheit und Lauterkeit des Sinnes, „shô-jiki“. Berühmt ist die Stelle in dem schönen Stücke Hagoromo (I 220, 5), wo die himmlische Jungfrau das Misstrauen des Fischers mit den Worten straft: „Iya, utagai wa ningen ni ari, Ten ni itsuwari naki mono wo“, „Nein, Zweifeln, das ist Menschen-sache, wo's doch im Himmel keine Lüge gibt!“ (Ähnlich Hitachi-obi VIII 189, 6 ff.) Häufig

kehrt auch das Sprichwort wieder, dass „auf dem Haupte des Ehrlichen die Götter wohnen“, „shôjiki no kôbe ni kami yadoru“ (Mimosuso VIII 31, 1 ff.; Yoshino-Shizuka III 130, 3 u. a.). Ein schönes Sinnbild für die Lauterkeit des göttlichen Sinns ist der in so vielen Schreinen aufgestellte Spiegel, der „alle Dinge widerspiegelt und dennoch deren keines für sich behält“ (Mimosuso VIII 31, 7 f.).

Lieber aber als bei einzelnen Eigenschaften der Götter verweilt das fromme Gemüt bei der Betrachtung und Lobpreisung des göttlichen Sinns und Willens im allgemeinen, „Kami no mi-gokoro“ 神の御心, „Kami-gokoro“ 神心 oder „Shin-ryo“ 神慮. „Dem Sinne Gottes ist nichts zu vergleichen“ (Uneme IV 165, 8). Ihm zuwiderhandeln ist Sünde (Sonoda IV 68, 2; Aridôshi VI 215, 10; 216, 9). Er ist wunderbar und darum zu fürchten (Oimatsu V 3, 7 f.) Vor allem ist der Götter Sinn und Wille gut und gnädig: er freut sich über die Frommen (Kasuga-Ryûjin III 88, 4. 9 ff.), über den Fleiss des Volkes (Ema VIII 160, 12), er erbarmt sich über Bedrängte (Tatsuta-Monogurui III 208, 6). Überhaupt alles, was die Götter tun, wird auf diesen ihren Sinn und Willen zurückgeführt (Arashiyama VII 3, 6 ff.; Ugetsu IV 202, 13; Yoshino III 124, 5 u. v. a.). Ihren Höhepunkt erreicht auch hier die Betrachtung da, wo sie über den Schintoismus hinausgehend an die Herablassung der Götter zum irdischen Staube erinnert mit den schönen Worten „chiri ni majiwaru kami-gokoro“ „der Gottessinn, der sich dem Staub gesellt“ (Kasuga-Ryûjin III 88, 1; Sakahoko VII 101, 4; Shironushi VIII 35, 3 u. v. a.). Der Ausdruck ist deshalb so tief, weil er ja nicht nur eine Gesinnung des Gottes bezeichnet, sondern zugleich seinen Daseinsgrund: das Buddha-Gelöbnis (chikai 誓, s. o. S. 185), seinen Glanz zu mässigen und sich dem Staube zu gesellen, hat zu der Erscheinung des Schinto-Gottes überhaupt erst den Anstoss gegeben. Herablassung zum Erdenstaub ist also erster und letzter Grund seines Daseins und innerster Kern seines Wesens.

## Sechstes Kapitel

## Frömmigkeit und Kultus

## I. Ehrfurcht und Glaube

Dem gegenüber nun ist des Menschen, genauer gesproche des japanischen Untertanen (denn nur um diesen handelt es sich einziges Anliegen, diesem Sinn und Willen der Götter „entgegenzukommen“, sich ihm „anzupassen“, ihm zu „entsprechen“ „shinryo ni au“ (Tatsuta III 201, 3; Tatsuta-Monogurui II 209, 11). Denn alles kommt auf ein gutes Verhältnis zwischen Göttern und Menschen an, „kami to hito to no naka“ (Tatsuta III 201, 4). „Verfehlung“, „toga“, ist was irgend dieses heilige Verhältnis stören würde (III 201, 13). „Die Götter nehmen Ungebührendes nicht an“, sagt ein chinesischer Kommentar zu Lun-yü des Konfuzius (Tatsuta III 204, 5; Hitachi-obi VII 192, 7).

Darum ist die Haltung, die dem Sinn der Götter entspricht vor allem diejenige der Ehrfurcht. Ist Japan das Land der Götter, so ist sein Volk ein frommes Volk, das seinen Ruhm darin sucht, diese „Götter zu verehren“, „kami wo uyamau“ (Miwa VII 236, 6; Urokogata IV 131, 6; Shirahige VIII 72, 2 f. Der Fromme „bleibt Schritt für Schritt in Übereinstimmung mit den Göttern und verehrt bewundernd ihren Sinn und Willen“ „Kami no manimani todomarite shinryo wo agamu“ (Kasuga Ryûjin III 89, 9; „agamu“ 崇 auch sonst: Awaji VI, 208, 10; Shironushi VIII 38, 4).

Diese Ehrfurcht drückt sich schon in der Sprache der Frommen aus. Was den Göttern zugehört, wird mehr als all andere mit den ehrenden Beiwörtern belegt, auf deren Gebrauch das Japanische so viel Gewicht legt: „on“, „mi“ oder „go“ („erhaben“), „tama-“ 玉 („Edelstein-“), „-tamau“ („gnädig verleihen“) u. a. Die Götter, ihre Erscheinung, ihre Mythen, ihre Gelöbnisse, ihr Walten, ihr Reich Japan — das alles ist „arig

tashi“, „teuer wert“ (Matsu-no-wo V 186, 8; Gendayû V 234, 6; 236, 3. 13; Awaji VI 209, 9; 212, 3; Shironushi VIII 34, 12; 35, 5; 38, 9 u. v. a.). Die Gnade der Götter besonders ist „zu demütigem Danke stimmend“, „katajikenashi“ (Gendayû V 234, 2; Ema VIII 161, 7; Fushimi VI 80, 9), ihre Gestalt ist „erhaben“, „tattoshi“ 尊 (Matsu-no-wo V 186, 11; Shironushi VIII 36, 9), ihr Regimnet „wunderbar“, „tae“ 妙 (Awaji VI 210, 13; Gendayû V 237, 9).

Die Ehrfurcht, die sich in diesen Worten ausdrückt, ist zugleich getragen von einem Gefühl der Sehnsucht nach dem Göttlichen, sie ist „verlangendes Aufblicken“, „katsugô“ 渴仰 (Yoshino-Shizuka III 130, 10; Kamo III 67, 8. 11). Nicht nur die Menschen kennen dieses Gefühl, auch die niederen Götterwesen wie z. B. die Meerdrachen, die buddhistische Glücksgöttin Benten u. a. verehren die Götter und blicken verlangend zu ihnen auf (Ooyashiro V 21, 12; Iwafune I 101, 9; Mekari VII 224, 5; Chikubushima II 112, 8 u. a.). Der Gott Gendayû redet dem frommen Besucher zu, „mit ganzem Herzen aufzublicken“, „isshin ni aoge“ (V 234, 12; U-no-matsuri IV 195, 2; „aogu“ 仰 auch sonst, z. B. Tatsuta-Monogurui III 213, 12 u. a.). In solchem Aufblick liegt gläubiges Vertrauen, wie dies die Worte „shinkô“ 信仰, „shin-jin“ 信神 und das einfache Verb „shin-zu“ noch deutlicher aussprechen. Auch diese Ausdrücke haben ihren Inhalt und ihre Kraft weniger durch den Schintoismus als durch den Buddhismus eines Hônen oder eines Shinran erhalten, welche das Heil ganz vom Glauben an die Gnade Amida Buddha's abhängig gemacht hatten. Aber in den Yôkyoku richtet sich solcher Glaube mit gleicher Kraft auf Schintogötter wie auf Buddha, sind diese doch im Grunde alle dasselbe. Auf Glauben kommt schliesslich alles an, das wird auch in den Yôkyoku ausgesprochen mit den Worten: „Für die Götter gibt es keine ‚letzte Zeit‘ (basse 末世, die buddhistische Endzeit, wo die Verderbnis um sich greift): wenn nur echter Glaube da ist, braucht noch heute nicht ihr Glanz und ihre Würde zu verbleichen“ (Hitachi-obi VIII 190, 12).

„Allüberall, wenn man sie nur recht achtet, wohnen Götter (Gobô VI 99,4). Daher die manchmal wiederkehrende Mahnung „Glaube nur“, „tada shinjin wo itasubeshi“ (Urokogata 132,1 ähnlich Ema VIII 162, 5 u. a.) Jede fromme Übung ist Ausfluss dieser Glaubensgesinnung, sei es auch nur das Reinigen des Tempelhofes (Gendayû V 233, 11; Awaji VI 207, 12).

Der Glaube muss lauter sein, ohne private Hintergedanken „watakushi“ (Mimosuso VIII 27, 5). Vor allem schliesst er den Zweifel aus (Ema VIII 162, 5; Chikubushima II 112, 1), die echt menschliche Schwäche, die der Wahrhaftigkeit der Götter so unrecht tut (S. 246; Hagoromo I 220, 5 f.). Deshalb ist Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit des Sinnes eine Voraussetzung für all den Verkehr mit den Göttern, die ja nur „auf dem Haupte des Aufrichtigen Wohnung nehmen“ (S. 247; Mimosuso VIII 31, 11). Darum nehmen sie auch kein Gebet von einem Menschen an, dessen Herz einem trüben Wasser gleich und nicht geläutert ist (Hanjo I 188,13).

Geht dieser Glaube über die blosser Gesinnung hinaus und verbindet sich mit praktischen Zwecken, so wird er zum Vertrauen, womit der Fromme sich selbst und seine Anliegen dem Gott „anvertraut“: tanomu 頼む. „Traut man nur geraden Weges, bringt Gott auch den Lauf der Menschenwelt zurecht“ (Kamo I 66,7). Solches Vertrauen „hängt man an Gott“, „kami ni tano wo kakeru“ (U-no-matsuri IV 187, 5 f.). Dabei ist es gleichgültig, ob sich dasselbe auf irdische Anliegen richtet (so Hitachi VIII 188, 11 f.; Kokaji VI 116, 11 ff.) oder auf das Leben „in jenem Lande“, d. h. im Paradiese Amida Buddha's (Genda V 233, 4). Für solche Gesinnung sind die Götter „vertrauenswürdig“, „zuverlässig“, „tanomoshi“ (Matsu-no-wo V 188, 189, 9; Gendayû V 233, 7).

## 2. Gebet

Dieses Vertrauen und Anvertrauen führt weiter zum Gebet. Zwar ist die Erinnerung an jenes Gedicht des konfuzianischen

denkenden Staatsministers Sugawara Michizane lebendig, worin das Gebet deutlich als etwas Überflüssiges bezeichnet wird (Hanjo I 189,2 f.):

Wer im Herzen nur	Kokoro dani
Auf der Wahrheit Weg	Makoto no michi ni
Treuen Sinnes geht:	Kanainaba
Braucht wohl der Gebete nicht,	Inorazu tote mo
Ihn behütet Gott auch so.	Kami ya mamoran.

Aber auf die Frömmigkeit des Volkes hatten solche Reflexionen keinen Einfluss. Für sie ist wie überall das Gebet die eigentliche Seele der Religion. Darum sehen wir auch die Frommen im Nô-Spiel beten, „inoru“ 祈る, genauer „kami ni inoru“ 神に祈る (Kamo-Monogurui IV 84, 3 u. v. a.). Es entspricht jedoch dem formell-offiziellen Charakter schintoistischer Frömmigkeit, dass sich diese Gebete gewöhnlich auf ziemlich allgemeine Formeln beschränken: „Beschütze gnädig!“ „mamoritamae!“ (Ikenie I 130,6); „hilf gnädig!“ „tasuketamae!“ (Kokaji VI 120,11), „Schutz dem Herrscher auf zehntausend Jahre!“ (Shironushi VIII 35, 10), oder in besonders kritischen Augenblicken: „leihe gnädig deine Kraft!“ (Gempuku-Soga V 248, 5), „möge der Gott Hachiman (oder alle Götter) es sehen und wissen!“ (Dampû III 244,5; Tôsen IV 18,6 u. a., s. o. S. 242). Manche Bitten sind bestimmter, so wenn Getrennte um Wiedervereinigung bitten (Oki-no-in V 49, 11 f. u. a.) oder ein Vater um die Auferweckung seines toten Kindes (Aisome-gawa VII 24, 1 ff.). Bitten um grössere Anliegen, die nicht Sache des Augenblicks sind, sondern Zeit kosten, werden dem Gott in Verbindung mit einem Gelübde dargebracht, indem der Beter als Entgelt für die erhoffte Erhörung besondere Leistungen verspricht, namentlich eifrigen Tempelbesuch und Wallfahrten. Solches „Gebet und Gelübde“ heisst „ki-sei“ 祈誓 (Ikuta-Atsumori I 120, 8. 11; Ikenie I 130, 6 f.), oder, wenn sich das Gelübde auf besonders lange Zeit erstreckt, „shukugwan“ 宿願 (Awaji VI 206, 8; Hashi-Benkei I 225,13; Wakoku II 196,7). Doch hört man von



den Einzelheiten des Gelöbnisses selten etwas (vgl. jedoch Shu kwan VIII 116, 2 ff.). Manchmal wird eine wichtige Bitte an in schriftlicher Abfassung dem Gotte dargebracht. Eine solche Bittschrift, „gwan-sho“ 願書, lässt der Heerführer Kiso Yoshina auf einem Feldzug gegen das Haus Taira im Jahre 1183 von einem Bonzen seines Gefolges verfassen und im Schreine des Kriegsgottes Hachiman zu Haniu in der Provinz Etchû niederlegen. Sie preist die Herrlichkeit des Gottes in schwülstigen Phrasen, die weit mehr buddhistisch als schintoistisch klingen, klagt über das Unheil, welches die Taira's über das Land gebracht hätten, bekennt seine Ohnmacht angesichts der übernommenen Aufgabe, beteuert aber die Aufrichtigkeit und Loyalität seiner Kriegsabsichten, bittet um den gnädigen Beistand der Gottheit, die ihm den Sieg verleihen und die Feinde vernichten möge, und schliesst korrekterweise mit Datum und Adresse (Kiso-gwan-sho VII 180, 4-13). Wie hier, so sind auch manche andere Gebete an Schinto-Götter ganz und gar von buddhistischen Ausdrücken durchsetzt (Takayasu-Gomachi III 172, 11 ff.; Shur VIII 132, 13 ff.). Es wundert uns dies wenig, denn wir erinnern uns daran, dass den Göttern sogar massenhaft buddhistische Sutren vorgetragen wurden, eine Übung, von der man den allerreichsten Segen erwartete. Heisst es doch von der Rezitation des Sai-shô-ô-kyô im Atsuta-Schreine geradezu, der Wirkung dieses sei es zu verdanken, wenn der Schintoismus („Shin-dô 神道) blühe, das Land gedeihe und das Volk von Unheil bewahrt bleibe (Kusanagi V 103, 11 f.).

### 3. Tempelbesuch und Wallfahrt

Wie in der japanischen Religion, vielleicht noch mehr anderwärts, alles seine richtige Form haben muss, so auch seinen gebührenden Ort. Dieser ist für das Gebet in der Regel die dem eigentlichen Gottesschreine vorgebaute „Gebetshalle“, „haiden“, und so führt uns die Betrachtung des schintoistischen Kultes wieder zu dem Punkte zurück, von dem wir ausgegan-

sind, zum Tempel. Dorthin geht wer beten will, denn dort ist er erst im vollen Sinne „vor Gottes Angesicht“, „shin-zen“ 前神 (Gendayû V 233, 9. 12; Fushimi VI 82, 7 f. Chikubushima II 111, 3 u. a.), dort wird das Herz rein und frei von aller Trübung (Kamo III 66, 10).

Die Ausdrücke für solchen Tempelbesuch sind „môde“ 詣 (Hôjôgawa I 204, 4; Ben-no-naishi II 25, 10 u. v. a.), auch „kami-môde“ 神詣 (Fushimi VI 79, 5), ferner „mairi“ 参り (Tomoe II 102, 9; Nue II 146, 10 u. v. a.), am häufigsten eine sino-japanische Verbindung dieser beiden Begriffe, „sankei“ 参詣 (Matsuno-wo V 186, 2, 187, 5; Gendayû V 232, 5; Awaji VI 206, 9; Shironushi VIII 34, 6 u. v. a.). Die klassischen Tempelspiele wie Kamo, Ooyashiro, Tatsuta u. a. haben uns von dem Hergang und der Stimmung solcher feierlicher Tempelbesuche längst einen Begriff gegeben. Man geht dahin mit andächtigem Sinne, reinen Herzens und reinen Leibes, womöglich in weisser Kleidung, je nachdem zu bestimmter Stunde und zu wiederholten Malen in einem gewissen Zeitraum (Minazuki-barae VIII 6, 1; Kanawa II 246, 11; Ikuta-Atsumori I 120, 9).

Die Wallfahrt gilt häufig nicht nur *in* dem Tempel, sondern einer ganzen Anzahl, wobei zwischen buddhistischen und schintoistischen Heiligtümern keine Bevorzugung stattfindet: kommt ein Pilger z. B. nach der alten Kaiserstadt Nara, so besucht er selbstverständlich alle Stätten übernatürlicher Krafterweisung, seien es solche des Buddha oder seien es Götterschreine: „reibutsu rei-sha nokori naku ogami-megurite“ (Tatsuta III 200, 2 f. u. a.). Solche Pilgerreisen heissen „miya-meguri“ 宮巡り (Tatsuta-Monogurui III 213, 12 u. a.) oder „junrei“ 巡禮 (Fushimi VI 79, 7). In Shunkwan (VIII 116, 2 ff.) treffen wir einige Verbannte auf einer Insel im Süden von Kyûshû, die in ihrer Heimat, Kyôto, gelobt hatten, 33mal nach den drei Heiligtümern von Kumano im Süden der Kii-Halbinsel zu wallfahrten. Sie waren aber mit diesen Wallfahrten kaum zur Hälfte fertig geworden, als sie die Strafe der Verbannung traf. So beschliessen sie zur

Erfüllung ihres Gelübdes, die Gottheit von Kumano a ihre einsame Insel „herzuladen“, d. h. ihr hier ein Heiligtum zu errichten. Und nicht nur eines: auch all die 99 Stationen welche den Pilgerweg von Kyôto nach Kumano bezeichnete werden markiert, so dass die Verbannten auf der fernen Insel ihr Gelübde ebenso einlösen können, wie wenn sie in der Heim wären. Sie ziehen dazu weisse Pilgerkleider an, und streuen zur rituellen Reinigung des Weges, weil sie den hierzu erforderliche Reis nicht besitzen, Sandkörner aus.

Des Heiligtum also ist für das Gebet der rechte Ort, hier geschieht es auch in der rechten Form: der Beter verneigt sich zweimal, auch dreimal tief und schlägt die Handflächen zusammen. In dieser Form heisst das Beten „ogamu“ 拜 (Takasago I. 184,12 u. v. a.), „jim-pai“ 神拜 (Matsu-no-wo V 186,11; 189,5 Fushimi VI 82,11; Shironushi VIII 35,12 u. v. a.), noch formell „rei-hai“ 禮拜 (Kasuga-Ryûjin III 89,4. 7 u. a.). Das Verneigen heisst „fushi-ogamu“ 伏拜む (Chikubushima II 108,13), das Zusammenschlagen der Hände „te wo awasu“ (Tomoe II 103,10). In gewissen Fällen ist die Anbetung besonders feierlich, die Haltung des Betenden drückt völlige Ergebenheit aus, jede Bewegung ist streng nach Regel und Zahl bemessen. Dieser Höhepunkt der Anbetung tritt besonders dann ein, wenn die Gottheit selbst sichtbar erscheint, und heisst „kin-jô sai-hai“ 謹上再拜 eigentlich: „unterwürfiges Darbringen zweimaliger Anbetung“ (Tatsuta III 206,3; Hanjo I 188,10; Uroko-gata IV 132,9 u. a.). Dass die Gebetsübungen im Tempel oft die Nacht hindurch dauern („tsu-ya“ 通夜), wissen wir bereits. Sie können aber auch längere Zeit in Anspruch nehmen, etwa eine Woche. Solche Tempelaufenthalte, „komori“ 籠 oder „san-rô“ 參籠 genannt, waren schon im alten Schintoismus üblich; in den Yôkyoku sind es meist buddhistische Mönche, die sich dazu die Zeit nehmen; dabei rezitieren sie vor dem Schiägotte womöglich buddhistische Sutren (z. B. Kusanagi V 99,2).

#### 4. Das Opfer

Oft ist das Gebet von einem Opfer, „sasagemono“ 捧物, „tamuke“ 手向, begleitet, welches der Tempelbesucher dem Gotte darbringt, „tamuku“, „sasagu“ 捧ぐ, „osamu“ 納む „shin-zen ni dasu“ 神前を出す, „shin-zen ni sonau“ 神前に供ふ (Fushimi VI 81,1; 82,3; Dairokuten III 131,11; Gobô VI 104,4; Futari-Shizuka VI 36,13 f.; 40,4; Sonoda IV 66,1).

Die gewöhnlichste Opfergabe ist das vorschriftmässige „nusa“ 幣 oder „gohei“ 御幣, Stoff oder Papier aus dem Baste des Papiermaulbeerbaums (Fushimi VI 80,6; Shunkwan VIII 116,6). Sie heisst auch „mi-tegura“ oder „hei-haku“ 幣帛 (Awaji VI 107, 12 ff.; Gobô VI 104,4), was ursprünglich Bezeichnung für Opfergaben jeder Art ist, ferner „shira-nigite“ 白幣, d. h. „weisse weiche Opfergabe“, welcher die „grüne weiche Opfergabe“, „ao-nigite“ 青幣, nämlich Hanfstoff, gegenübersteht (vgl. Florenz, a. a. O., S. 39, Anm. 15 und 16; Aston, Shinto S. 213 ff.).

Eine Erinnerung an den ursprünglichen Sinn dieser Stoff- oder Papierstreifen, dass sie nämlich ein darzubringendes Kleidungsstück repräsentieren, ist in einem Gedichte des Priesters Sosei aus dem Kokinshû enthalten, das in Tanikô (III 164,12) zitiert wird und davon spricht, dass der Fromme dem Gott zu Liebe eigentlich seinen Ärmel abreißen und als Opfer dalassen sollte. So ist auch davon die Rede, dass die Gemahlin des Helden Minamoto Yoshitsune, Shizuka Gozen, ihr Tanzgewand dem Gott des Katte-Schreins zu Yoshino in der Provinz Yamato dargebracht habe (Futari-Shizuka VI 40,4).

Andere Opfergaben sind Blumen (Oki-no-in V 49, 11), worunter weisse Chrysanthemen (Fushimi VI 80, 7.2 ff.) und Pflaumenblüten (Ume IV 221, 13) besonders genannt werden. Die Wahl der Gaben ist oft durch eine Vorliebe oder besondere Beziehung der Gottheit zu dem betreffenden Gegenstand motiviert, so im Falle jener Chrysanthemen, oder wenn man dem Gotte des Mekari-Schreins in der Neujahrsnacht Seetang darbringt (Mekari

VII 222, 5 ff.). Dass auch Lieder als Opfergabe willkommen sind, haben wir bereits gesehen, und wenn wir an die Wichtigkeit des Kagura denken, von dem noch die Rede sein wird, so versteht wir es, wenn eine Wahnsinnige bei dem Gott von Kamo durch das Opfer eines Tanzes Gnade findet (Kamo-Monogurui III 12).<sup>(1)</sup>

Werden diese Gaben in der „Gebetshalle“, „haiden“, dem Schreins, also unmittelbar „vor dem Gotte“ niedergelegt, gibt es für die von der Sitte vorgeschriebenen Votivgeschenke besondere Hallen in der Nähe des Schreins. Unter die Geschenke sind die Pferdebilder, „e-ma“ 繪馬, besonders wichtig, sofern sie jener Halle den Namen, „ema-dô“, gegeben haben. Das Spiel Ema beschreibt ausführlich das Aufhängen solcher Pferdebilder in der Halle des zu den Ise-Tempeln gehörigen „Enthaltenspalastes“, „Saigû“, 齋宮, am letzten Tage des Jahres, eine Sitte, von der das Volk eine günstige Verteilung von Regen und Sonnenschein für das kommende Jahr erwartet (VIII 159, 5; 160, 6; 161, 5 f.; s. o. S. 15).

##### 5. Die Priester

Der formgerechte Vollzug des Gottesdienstes ist durch die Priester gewährleistet. Sie treten in den Nô-Spielen gar häufig auf, spielen aber trotzdem nur selten eine wichtige Rolle. Meistens machen sie den Gegenspieler (Waki) und haben solche mehr nur passive Bedeutung, so in den Stücken Karu Ukon, Hôjôgawa, Murogimi. Oder sie treten zwar in der Rolle des Hauptspielers (Shite) auf, aber nur als vorläufige Verkleidung

(1) Es braucht wohl kaum betont zu werden, dass es sich hier und in den folgenden nicht um eine Beschreibung der Realia des Schinto-Kultus handelt, sondern nur um den Nachweis, welche Rolle die Kunst im Nô-Drama spielt. Eine sachliche Beschreibung desselben findet sich bei Hinneberg, die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abteilung 3, 1: Karl Florenz, Schintoismus der Japaner, und bei Aston, Shinto S. 208 ff.

des nachher erscheinenden Gottes, so in Kinsatsu, Shironushi Tatsuta (hier eine zur Priesterklasse gehörige Frau, „kannagi“) und namentlich Ooyashiro. Nur in wenigen Stücken tritt Rede und Handlung der Priester in den Mittelpunkt des Interesses, so in Ikenie, wo der Priester den Vollzug des Menschenopfers leitet (I 127, 5 f.), in Mekari, wo er zum Meeresgrund hinabsteigt (VII 225, 10 ff.), etwa noch in Sumiyoshi-môde, wo er ein Norito liest (IX 105, 9), oder in Hitachi-obi, wo er die Strafe des Gottes von Kashima voraussagt (VIII 192, 1 ff.). In U-no-matsuri allerdings erscheint der erste Priester des Keta-Schreins, Ôiriki, als Gott Yahiro-tama-dono, aber auch nur, um durch Aufschlagen der Schreinflügel die Offenbarung des Hauptgottes vorzubereiten (IV 196, 10 ff.).

Die allgemeinste Bezeichnung für Priester aller Grade ist „miya-bito“ 宮人, d. h. „Schreinleute“ (Shironushi VIII, 34 in der Liste der Personen des Dramas; Sonoda IV 66, 10, Ugetsu IV 203, 7 u. a.), oder „miya-mori“ 宮守, d. h. Schreinwächter (Aridôshi VI 214, 2 u. a.), auch „mi-kaki-mori“ 御垣守, „Hüter des erhabenen Zauns“ (Gendayû V 233, 13). Der Hauptpriester eines Schreins heisst „kan-nushi“ 神主 (Ikenie I 129, 7 u. a.) noch häufiger „shin-shoku“ 神職 (Shironushi VIII 34, 4; Hôjôgawa I 203, 4; Kamo; Ukon; Murogimi u. a.), was auch in weiterem Sinne ohne Unterschied des Ranges gebraucht wird, z. B. von einer Wahrsagerin (Gobô VI 99, 7). Unter dem Hauptpriester stehen die „negi“ 禰宜 oder „kine“ 宜禰, welche die Musikinstrumente zu bedienen und andere untergeordnete Dienste zu verrichten haben (Tatsuta III 206, 2; Fushimi VI 82, 9; Ikenie a. a. O., u. a.), auch der Name „Hafuri“ ist in der Form „hafurishi“ kurz erwähnt (Miwa VII 236, 2). In Gendayû erscheint der Gott dieses Namens zuerst als „miya-tsu-ko“ oder „miyakko“ 宮造, ohne dass ganz deutlich würde, was hier unter diesem Titel gemeint sein soll, der ursprünglich für Statthalter eines Distrikts, dann auch für die erblichen Hauptpriester des Grossen Schreins von Izumo gebraucht wurde. Aber wahrscheinlich hat der

Zusammenhang des Atsuta-Schreins mit jenem Heiligtum : Wahl dieses Ausdrucks geführt, so dass wir also den Hauptpries von Atsuta darunter zu verstehen hätten, der aber zugleich Grundherr des Tempelgebietes ist (V 233, 9 f.; s. o. S. 107 f.). Au im Kasuga-Schrein zu Nara tritt ein „miya-tsu-ko“ auf, c unter den „Personen des Dramas“ als Schreinhüter bezeichn wird (Kasuga-Ryûjin III 88, 3; vgl. auch Tamura III 223, 1). Wir begegnen ferner den Tempelmädchen, „mi-ko“ 御子, au kurzweg „otome“ 乙女, Jungfrauen, genannt, welche den Kag ra-Tanz aufführen (Sonoda IV 55, 13; Ikenie I 130, 2 u. a.), u die Göttin von Tatsuta tritt zunächst in Gestalt einer zu Schreine gehörigen Wahrsagerin, „kannagi“ auf (III 200 unt den „Personen des Dramas“). Wie stark das weibliche Eleme in der Wahrsagerei vertreten war, geht daraus hervor, dass d Name „miko“ auch auf Männer übertragen wird. In dem Spi Uta-ura hören wir von einem Priester aus Ise, der um sein verlorenen Sohn zu suchen, als Wahrsager umherzieht, und sic zur Unterscheidung von seinen weiblichen Berufsgenossen „otok miko“ 男御子, d. h. „männliche Miko“ nennt (IV 149, 3).

Manche Worte geben Zeugnis von einer ernsten Auffassun des priesterlichen Amtes. Des Priesters Aufgabe ist es, de Schrein „rein zu halten“, „kiyomu“, 清む, was natürlich i rituellem Sinne zu verstehen ist (Shironushi VIII 34, 12; Gei dayû V 233, 9). Der Gott von Aridôshi, dessen Tempelgebi der Dichter Tsurayuki durch sein unbedachtes Einreiten verletz hat, ruft erzürnt nach seinen Priestern, die nicht aufgepas haben, und zitiert murrend das interessante Sprichwort, an de jeder Atheist eine Freude haben müsste: „Kami wa kine g narawashi“, „die Götter — je nach dem Priesterbrauch“, d. h. „die Götter sind das, was die Priester aus ihnen machen (Aridôshi VI 213, 13). Der eben erwähnte Wahrsager, der u seines Kindes willen das Priesteramt verlassen hat, nennt diese seinen Schritt doch „eine Vernachlässigung des Gottes“, „kann no okotari“ und glaubt sich dafür von diesem bestraft (Uta-ur

IV 151, 2 f.; 157, 13 f.). Eine alte Wahrsagerin, „kannagi“, fasst ihren Beruf als ein Mittel auf, um im Sinne der vulgär buddhistischen Paradieseshoffnung „ein Band mit dem Jenseits zu knüpfen“, und nimmt ihn darum besonders ernst (Gobô VI 99, 5 ff.). Und die Priester am Grossen Schrein von Izumo preisen ihren Stand in schönen Worten als besondere Gnade für Erdenkinder, weil er sie auch in dieser Zeit religiösen Verfalls in Verbindung mit der Gottheit bringt (Ooyashiro V 17, 9-18, 1).

#### 6. Götterfeste

Das wichtigste Amt des Priesters ist die vorschriftsmässige Abhaltung der grossen Götterfeste, die in unsern Nô-Dramen eine wichtige Rolle spielen. Denn wie der meist in der Rolle des Gegenspielers auftretende Tempelbesucher in der Regel kein gewöhnlicher Privatmann ist, sondern als buddhistischer Mönch, als Schinto-Priester oder gar als direkter Bote und Vertreter der kaiserlichen Majestät stark repräsentative Bedeutung hat, so wählen die Nô-Dichter mit richtigem Formgefühl für die Tempelbesuche, welche sie vorführen, nicht eine beliebige, sondern die beste Zeit, den Tag des Matsuri, und heben auch damit diese Tempelszenen über die Stufe einer privaten Feier empor. Darum spielt das Stück Mimosuso bei den Ise-Schreinnen am Feste des Reisauspflanzens, Kamo am Feste des Reinigungsbadens zum Beschluss des Sommers, Yumi-Yawata und Hôjô-gawa an zwei wichtigen Festen des Hachiman-Schreines bei Kyôto, und so noch viele, bis zu dem imposanten Göttertreffen im Grossen Schrein („Ooyashiro“) von Izumo im zehnten Monat, wie es das feierliche Spiel Ooyashiro schildert. Diese Tempelfeste heissen „matsuri“ 祭 oder mit vollere Namen „kami-matsuri“ 神祭 (Ooyashiro V 17, 1; Mekari VII 222, 5 u. v. a.), verbal „kami wo matsuru“ 神を祭る (Awaji VI 208, 2 u. a.), als feierliche Zeremonie „go-sai-rei“ 御祭禮 oder „rei-ten“ 禮典 (U-no-matsuri IV 194, 5; 195, 13 u. a.), als kultischer Akt überhaupt „shinji“ oder „jinji“ 神事, d. h. Veranstaltung zu Ehren der Götter,

Gottesdienst (Murogimi IV 121, 7 u. v. a.). Es würde zu weit führen, wollten wir hier alle Einzelheiten der vielen Götterfeste wiederholen, welche in den Yôkyoku erwähnt sind, zumal die Darstellung auf der Nô-Bühne auch im besten Falle nur andeuten, nie aber eine historisch genaue Nachahmung irgend einer Feier gibt. Doch erinnern wir uns gerne des merkwürdigen Reichtums an Formen, an lokalen Spezialitäten, der diese über das ganze Land und alle Zeiten des Jahres verteilten Feiern bei aller Übereinstimmung in den Grundzügen so bunt und reizvoll erscheinen lässt. Merkwürdig ist dabei nur, dass die grossen Hauptfeste des alten Schintoismus, wie sie das Engishiki beschreibt (vgl. Floren und Aston a. a. O.), so gut wie gar nicht erwähnt sind. Auch hier zeigt sich die Wandlung, welche die Schinto-Religion unter dem Einfluss des Buddhismus erfahren hat.

Im Udo-Schreine am Südoststrande von Kyushu wird die Geburt des U-ga-ya-fuki-aezu durch Errichtung einer „Niederkunsthütte“ gefeiert, welche die Fischermädchen der Gegend mit Kormoranfedern decken (U-no-ha IV 186 ff.). Die Priester des Mekari-Schreins an der Strasse von Shimonoseki steigen bei der tiefen Ebbe der Neujahrsnacht auf den blossgelegten Meeresboden hinab, um im Schein der Fackeln Seetang zum Opfer für ihren Gott zu schneiden (Mekari VII 221 ff.). Zu Ehren des Gottes von Muro an den Gestaden der schönen Inlandsee halten die ihm geweihten Mädchen einen feierlichen Umzug durch die Stadt und fahren in Ruderbooten unter Musik und Gesang über die Bucht zum Heiligtum hinüber (Murogimi IV 121 ff.). Das sommerliche Fest des Gottes von Kamo zu Kyôto wird durch ein Reinigungsbad im klaren Kamo-Flusse (Kamo III 65 ff.), einige Wochen später das des Kriegsgottes Hachiman durch die Freilassung ungezählter Fische begangen (Hôjôgawa I 203 ff.). Zu Ise werden am letzten Tage des Jahres Pferdebilder dargebracht (Ema VIII 158 ff.). Der Gottheit des Fujiberges wird alljährlich sogar ein Mensch geopfert, bis sie selbst dem Brauch ein Ende macht (Ikenie I 125 ff.). Den Gott

von Kashima in Hitachi feiert man durch Darbringung eines Gürtels und erhält dafür eine Frau (Hitachi-obi VIII 187 ff.). Am merkwürdigsten aber ist das Fest des Keta-Schreins im regnerischen Noto, wo der wichtigste Zelebrant nicht der Priester ist, sondern ein Kormoran, der im Dunkel der Nacht zu dem schwach erhellten Altar des Gottes emporsteigt, sich anbetend vor ihm verneigt und dafür frei aufs Meer hinaus fliegen darf (U-no-matsuri IV 192 ff.).

Bei all dieser Mannigfaltigkeit aber herrscht doch in den Grundformen des schintoistischen Götterfestes vollkommene Übereinstimmung: es handelt sich immer um vier Elemente: Reinigung, Opfer, Gebet und Tanz.

#### 7. Kultische Reinigung

Welche Rolle der Gedanke der kultischen Reinheit spielt, erkennen wir z. B. daran, dass an einem Feste niemand getötet werden (Sonoda IV 67, 6), oder dass ein Priester im Amtskleid keinem Toten nahekommen darf (Ai-some-gawa VII 22, 7).

Reinigungsszenen sind vor allem in den Spielen Kamo (III 65 ff.) und Minazuki-barae (VIII 1 ff.) enthalten, die beide auf das Reinigungsfest am letzten Tage des Sommers, das „Nagoshi no Harae“ oder „Minazuki no Harae“ fallen. Es ist jedoch bemerkenswert, wie dabei des kultischen Hauptaktes im Sinne des ursprünglichen Schintoismus gar nicht gedacht ist; wir hören von dem offiziellen, auf das gesamte Land gerichteten Reinigungsakt der Priester, dem eigentlichen „harae“ 祓, überhaupt nichts. Vielmehr geht das Interesse lediglich auf die persönliche Reinigung der privaten Teilnehmer durch das Bad im Flusse, „misogi“ (vgl. auch U-no-ha IV 186, 13), und das Durchreiten eines Schilfkranzes. In solchen Zügen verrät sich ganz ohne Absicht der religiöse Grundzug der Zeit, der unter dem Einfluss der buddhistischen Amida- und Paradieseslehre in erster Linie auf das persönliche Heil gerichtet ist und darum von dem nur um die kultische Integrität des Landes bekümmerten Schintoismus wesent-

lich abweicht. Noch deutlicher wird dies, wenn die Wahnsinni in Minazuki-barae ihren Schilfkranz mit der Verheissung anbietet durch dieses „Rad“ schreite, entgehe damit dem Rade d Samsara und gewinne ewiges Leben (VIII 5, 1 ff.). In d Szene am Kamo-Flusse verrät sich eine sehr innerliche Auffassung der sakralen Handlung: das Schöpfen des Wassers wird zu „Schöpfen des Gottessinns“, das Bad also ein Übergossenwerden mit göttlichem Geiste, eine Deutung, die derjenigen der christliche Taufe sehr nahe kommt (III 70, 4). Den Einfluss des Buddhismus verrät auch der Gebrauch des Wortes „shôjô“ 清 für Reinheit (Awaji VI 208, 4; Shironushi VIII 36, 12). Doch tritt dieser Gegensatz gar nicht ins Bewusstsein, vielmehr wird der Ursprung des Minazuki no Harae in aller Harmlosigkeit auf den schintoistischen Mythos zurückgeführt, wovon die Gott Koto-Shiro-Nushi bei der Unterwerfung des Landes unter die Nachkommen der Sonnengöttin die „ungebärdigen Götter die wie Leuchtkäfer umherschwärzten, besänftigt und weggefegt habe (Minazuki-barae VIII 4, 7 ff.; vgl. auch Kinsatsu VII 186, 9.

#### 8. Die Nusa und ihre Auffassung

Eine grosse Rolle bei der Reinigung spielen die „nusa“ 幣, die Stoff- oder Papierstreifen aus dem Bast des Papiermaulbeerbaums, die wir bereits als Opfergaben kennen gelernt haben. Nach dem Stoff, aus dem sie gemacht sind, heissen sie auch „shira-yû“ 白木綿, wenn sie an Speilern aus Bambus, „igushi“ 五十串 oder „tamagushi“ 玉串, aufgehängt sind, werden sie „shide“ 四手, oder „yû-shide“ 木綿四手 genannt. Neben den Nusa sind hier und da auch die Strohseile, „shime-nawa“ 注連繩, erwähnt welche über den Eingang zum Tempel oder rings um ihn gehängt werden, um Unreinheit abzuwehren (Ooyashiro V 20, 2; Urokogata IV 131, 8; Kokaji VI 120, 4 f.; vgl. Florenz a. a. O. 40 22).

In der Auffassung der Nusa hat sich, wie wir aus der Entwicklungsgeschichte des Schintoismus wissen (vgl. Florenz

a. a. O. 39, 15 und 16; Aston, Shinto 217), eine Wandlung vollzogen, indem sie aus einer Opfergabe allmählich zum Symbol und Wohnsitz der Gottheit selbst geworden sind. In den Yôkyoku können wir diesen Wechsel der Auffassung von Stufe zu Stufe verfolgen.

Von den Nusa als Opfergaben der Tempelbesucher war schon die Rede. Ebenso werden auch die von den Priestern aufgesteckten Nusa in vielen Fällen deutlich als Darbringung aufgefasst, so beim Rezitieren der Ritualgebete (Sumiyoshi-môde IX 105, 10; Ai-some-gawa VII 23, 13; Ikenie I 133, 4; Aridôshi VI 217, 2). Diese Nusa waren als Kleider für die Götter gemeint. Daran erinnert noch der schöne Vergleich am Schlusse des Spiels Mimosuso (VIII 33, 8), wo die Natur selbst als Kleid der Gottheit beschrieben wird; denn es heisst dort: „der Wellen weisser weicher Stoff, des Wassers blauer weicher Stoff“, „nami no shira-nigi-te, mizu no ao-nigi-te“, wobei wir uns erinnern, dass nigite eben die alte Bezeichnung für die zweierlei Arten von Zeug ist, welche der Schintoismus als Opfergabe vorschrieb. Bedenken wir nun, dass die eigentliche kultische Funktion der Götter der Tanz ist, in dem sie ihre Herrlichkeit offenbaren, alles Böse, Finstere vertreiben und so den ganzen Raum reinigen, und erinnern wir uns der Bedeutung, welche im Tanze gerade die Kleidung mit den weiten, malerisch schwingenden Ärmeln hat, so werden wir es ganz natürlich finden, wenn der fromme Sinn in diesen Stoff- und Papierstreifen ein Mittel der Reinigung und zuletzt den Sitz der Gottheit selbst erblickte. Konnte man sich doch jederzeit unter den geschwungenen Streifen das schwingende Kleid des feierlich tanzenden Gottes denken.

Darum ist kein Reinigungsakt ohne „nusa“ oder „yûshide“ denkbar. Mit ihnen wird der Raum „vor dem Gotte“ reingefegt (Ooyashiro V 22, 31; Ooyama V 23, 6 f.), mit ihnen wird der Tempelzaun behangen (Ooyashiro V 20, 2.), werden die heiligen Reisfelder besteckt (Awaji VI 208, 1 ff.), ebenso das Boot, in

welchem das Menschenopfer auf den See hinausgerudert wird (Ikenie I 133, 3). Bei jedem Götterfeste gibt es Nusa aller Art sie sind dessen wichtigstes äusseres Kennzeichen (Shironushi VII 35, 1; U-no-ha IV 187, 3).

Ein eigenartiger Reinigungsakt am kaiserlichen Hofe war es, wenn man in widrigen Zeitläuften Hähne mit „nusa“ oder „shide“ besteckte, ihnen durch den Spruch eines Wahrsagers alles Böse auf lud und sie dann als eine Art Sündenbock nach den vier Himmelsrichtungen entliess. Das Spiel „Niwator Tatsuta“ vergegenwärtigt die Rache eines solchen „mit Mau beerbast besteckten Hahns“, „yû-tsuke-dori“, an dem ein Dieb sich vergriffen hatte (I 249, 6 ff.; s. o. S. 88 f.).

Auch für die Auffassung der Nusa als Sitz der Gottheit selbst geben die Yôkyoku Belege. In dem Drama Ema erscheint Amaterasu aus den Papierbaststreifen heraus, aus den „yû-shide“ (VIII 163, 1). Der Ausdruck „yû-shide no kami“ (der Gott in den Papierbaststreifen) ist geradezu eine stehende Redensart für „Gott“ überhaupt geworden, zumal wenn dieser Orakel gibt (Ugetsu IV 203, 6; Dairokuten III 133, 12; Kasuga-Ryûji III 91, 5; Enoshima VI 160, 6).

#### 9. Die Ritualgebete

Auf Reinigung und Opfer folgt bei dem üblichen Hergang des offiziellen Matsuri das Gebet, und zwar in Form feierlicher Rezitation eines der alten Ritualworte, „norito“ 祝詞 wie sie uns das Engishiki überliefert. Aber freilich, in den Yôkyoku verlautet von diesen ältesten uns erhaltenen Geboten nichts. Dagegen erhalten wir einige andere, welche wenn auch kurz doch in Ton und Gedankenfolge jenen alten Norito entsprechen. Dieser Art ist das Ritual in Sumiyoshi-môde (IX 10; 10 ff., s. o. S. 120) und dasjenige, womit der Priester von Aridôsl dem erzürnten Gott das Gedicht Tsurayuki's als Sühne darbringt (VI 217, 4 ff.). In beiden wird, ganz im Stil der alten Norito zuerst auf das Gute verwiesen, was dem Gotte dargebracht wird

vor allem auf die acht Mädchen, welche den Yamato-Tanz, und auf die fünf Männer, die das Kagura aufführen, auf Musik und Gesang, dann folgt die Bitte. Ähnlich ist auch das Norito des Priesters, der das Menschenopfer für die Fuji-Gottheit darbringen soll (Ikenie I 135, 5). Dagegen ist, was in dem Spiel Ai-somegawa (VII 24, 1 ff.) ein „Norito“ für den Gott Temman Tenjin zur Auferweckung einer Toten heisst, in Wahrheit ein Schwall buddhistischer Sprüche im Stil der chinesischen Sutren, ebenso das sogenannte Norito der Tempeljungfrau des Temman Tenjin zu Kumano in dem Spiele Maki-ginu (V 222, 5 ff.).

#### 10. Der Kagura-Tanz

Wichtiger jedoch als Reinigung, Opfer und Gebet ist im schintoistischen Matsuri der heilige Tanz, das Kagura, in dem das eigentliche Wesen dieser Religion erst recht zum Ausdruck kommt. Wir haben ihn bereits kennen gelernt, und zwar gerade in seiner ursprünglichsten Bedeutung, nämlich als Lebens- und Wesensäusserung der Götter selbst, wissen auch, dass alle Kagura, überhaupt alle Matsuri auf jenes grosse Götterfest vor der himmlischen Felsentür, in der Amaterasu sich verborgen hatte, als auf ihren Ursprung und Prototyp zurückgeführt werden. Schon dieser mythische Tanz kann von verschiedenen Seiten her aufgefasst werden. Gewiss hatte er zunächst den Zweck, die Sonnengöttin zu erfreuen, war also eine Art Opfer. Und so gelten auch die Tänze bei den Schreinen als eine Darbringung zur Freude der Götter, ob es sich dabei um das regelrechte Kagura handle oder um Tänze anderer Art (Takayasu-Gomachi III 176, 13 f.; Ben-no-naishi II 29, 8 f.; Oimatsu V 5, 8 u. v. a.); daher auch die ausdrückliche Erwähnung der fünf Kagura-Tänzer und der acht Mädchen für den Yamato-Tanz in den eben erwähnten Norito. Auch die das Kagura begleitenden Lieder, „kagura-uta“ 神樂歌, von denen das Stück Sonoda drei Proben gibt (IV 66, 10 ff.; vgl. auch Sôshi-arai-Gomachi VII 125, 13 u. a.), werden als Darbringung an die Gottheit aufgefasst.

Aber wie im Tanze der Götter deren eigenstes Wesen zu Ausdruck und damit ihre alles Böse bannende Kraft zur Geltung kommt, so hat auch die menschliche Nachahmung oder stellvertretende Übung des göttlichen Vorbilds nicht nur einen Sinn an Opfer, die Himmlischen zu erfreuen, sondern ebenso auch um vielleicht noch mehr als göttliche Kraftausstrahlung und Reinigungsakt. Wenn die Yôkyoku dies nicht besonders aussprechen, so folgen sie darin nur der naiven Art des Schintoismus, die überhaupt aller analysierenden Reflexion abhold ist. Aber die Stimmung des Tanzes, der Charakter der Bewegungen, und vor allem das Hin- und Herschwingen der rituellen Papier- oder Baststreifen (die ja auch jene doppelte Bedeutung als Opfer und Reinigungsmittel haben) zeigen deutlich genug, worum es sich handelt. In dieser seiner Vielseitigkeit und seinem Beziehungsreichtum ist der kultische Tanz das eigentliche Mysterium der Schinto-Religion, der symbolische Ausdruck alles dessen, was sie für den frommen Japaner bedeutet. „Obwohl nur Menschenwerk“, bewirkt er doch die innere Vereinigung zwischen Göttern und Menschen („kannô“ 感應) und ist ein gegenwärtig sichtbares Zeichen und Unterpfand „der wunderbaren Weltzeit (tae naru mi-yo 妙なる御代), d. h. in ihm kommt der göttliche Charakter der japanischen Dynastie und die Ewigkeit ihrer Herrschaft zum Ausdruck (Gendayû V 237, 8-11; vgl. auch Tsuzumi-no-Taki IV 92, 2).

### 11. Die Frucht des Gottesdienstes

#### a. Segen

Die Frucht des gesamten Gottesdienstes, wie er im Matsuri und in dessen Höhepunkt, dem heiligen Tanze, gipfelt, kommt darum schliesslich auf eben das hinaus, was wir als den Inbegriff alles Wirkens der Götter bereits kennen gelernt haben: auf das Gedeihen des kaiserlichen Hauses, die Blüte seines Reichs, auf den Frieden im Lande und den Wohlstand des Volkes. Da

Matsuri löst die göttlichen Kräfte aus, es macht die „Gelübde“, auf Grund deren sich die Götter unter dem Volke niedergelassen haben, wirksam, und zwar um so mehr, je grösser die Feier ist. Darum heisst das Fest des Grossen Schreins in Izumo „reich an Gelübden“ (Ooyashiro IV 17, 1). Durch den Gottesdienst wird die Kluft zwischen Göttern und Menschen aufgehoben, die Spanne zwischen dem Götterzeitalter und der geringen Gegenwart überbrückt: wenn der Glaube da ist, so gibt es für die Götter keine „letzte Zeit“ (Hitachi-obi VIII 190, 12). Auch zwischen Land und Meer wird durch das Fest am Mekarischrein in der Neujahrsnacht die Verbindung hergestellt (Mekari VII 222, 5 f.).

Dieser Wirkung ins allgemeine geht die Segnung des einzelnen Frommen zur Seite, dessen Gebete bei dem Gott Erhörung finden. Wenn jene Frau am Tatsutaschreine mit ihrem Mann wieder vereinigt wird, so ist dies nach ihrer Auffassung „die Frucht davon, dass sie sieben Tage lang zu dieser Gottheit emporgestiegen ist“ (Tatsuta-Monogurui III 211, 4).

#### b. Gottbesessenheit

Doch bleibt die Frucht der Frömmigkeit nicht immer auf solch äusserliche Wohltaten beschränkt. Sie reicht auch in den geistigen Zustand des Frommen hinein. Durch die anbetende Verehrung „mehrten sich die Gotteskräfte“, „shin-riki masu 神力増す“ (Miwa VII 236, 6 f.), was jedenfalls in magischem Sinne zu verstehen ist. In besonderen Fällen kann es sogar vorkommen, dass die Gottheit ganz von einem Menschen Besitz ergreift, ihn zu ihrem Werkzeug macht und aus seinem Munde ihre Orakel kundgibt. So gerät z. B. die Tempeljungfrau des Temman-Tenjin in Kumano beim Kagura-Tanz und Hersagen der Ritualgebete in enthusiastische Verzückung, so dass es scheint, sämtliche Götter hätten von ihr Besitz ergriffen, sie tanzt umher wie eine Wahnsinnige, schwingt die Ärmel und reibt den (buddhistischen) Rosenkranz zwischen den Händen, bis sie endlich ruhiger wird, die Götter sie verlassen, und ihr Geist wieder zu



sich selbst kommt (Maki-ginu V 222, 7 — 223, 4). Die eng Verwandtschaft dieses Zustandes der Verzückerung mit dem Wahnsinn macht es verständlich, wie umgekehrt auch dieses letztere dazu kommt, als etwas besonders Heiliges geschätzt zu werden. So wehrt sich am Kamo-Schrein eine Wahnsinnige gegen die Vorwürfe ihres Mannes, der sie nicht erkennt, mit den Worten des Shu-king: „Ein Heiliger ohne Gedanken ist wahnsinnig; so ist auch ein Wahnsinniger mit guten Gedanken ein Heiliger“. Gott werde sie schon verstehen; dem Sinne, dem seinen Glanz mässigt und sich dem Staube gesellt, seien auch ihre wirren Reden nichts Fremdes (Kamo-Monogurui III 82, 6).

Auch die Wahrsagerei ist mit diesen Zuständen verwandt, doch spielt sie nur in dem Drama Uta-ura eine Rolle, indem hier ein Schintopriester aus Ise Loszettel mit Gedichten darauf bei sich führt, die er die Leute ziehen lässt, um ihnen daraus die Zukunft zu künden. Aber ein besonderer Zusammenhang zwischen seiner Kunst und dem schintoistischen Kult tritt nur insofern hervor, als er eben von Haus aus Priester ist. Im übrigen erscheint jene als eine Übung für sich, wie sie denn auch ganz von den Regeln der chinesischen Mantik beherrscht ist, die auf der Philosophie des „Buchs der Wandlungen“, „I-King“, fusst. Trotz dem nüchternen technischen Charakter dieser Mantik fehlt jedoch auch hier die ekstatische Verzückerung nicht: zum Abschied nämlich stellt der wahrsagende Priester in Tanz und Gesang die Qualen der buddhistischen Hölle dar, wobei der Gottesgeist, „kami-ge“ 神氣, über ihn kommt, so dass sein Aussehen sich verändert, als gehörte er nicht mehr der gewöhnlichen Wirklichkeit an („utsu tsu naki arisama“), dass er „zum Himmel ruft, zur Erde fällt wie Götterwind herumwirbelt, schweisstriefend die Arme schwingt und mit den Füßen stampft, bald niederkauert, bald wieder sich erhebt, ein hingeebenes Werkzeug und Abbild göttlicher Zürnens, bis endlich der Gott in die Höhe steigt und der Besessene aus seinem Wahne erwacht (Uta-ura IV 154, 12 f.; 157, 7 ff.).

### c. Erleben Gottes

Viel wichtiger jedoch als diese immerhin nur seltenen und ausserordentlichen Zustände der Ekstase sind unsern Yôkyoku die ruhigeren, aber auch innerlicheren und nachhaltigeren Erfahrungen göttlicher Gegenwart. Sie haben freilich von Haus aus mit dem Schintoismus wenig zu tun, denn dieser kennt neben der offiziellen Berührung mit den Landesgöttern, deren Gefühlstone etwa auf derselben Linie liegen wie die loyale Verehrung für das kaiserliche Haus, nur jene ausserordentlichen Zustände momentaner Ekstase, in welchen er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Schamanentum der mongolischen Völker verrät. Vielmehr beweist auch die Vorliebe der Yôkyoku für das mystische Erlebnis ihr Durchdrungensein vom Geiste des Buddhismus, zumal von der mystischen Richtung der Zen-Schule, die wie wir wissen zur Zeit der Ashikaga-Schogune in besondere Blüte stand. Es ist aber auch hier wieder bezeichnend, dass dieser buddhistisch-mystische Geist sich gar nichts daraus macht, in rein schintoistischem Gewande aufzutreten. Das innerliche Erlebnis, von dem wir reden, hat, wenngleich nur durch buddhistische Einflüsse ermöglicht, doch den Schintoschrein zu seinem Ort, den schintoistischen Kult zu seiner Voraussetzung und den Schintogott zu seinem Gegenstand.

Schon unsere Betrachtung der Göttererscheinungen im Nô-Drama hat uns gezeigt, wie schliesslich die ganze Religion dieser Spiele darin gipfelt, dass der Mensch die Gegenwart Gottes sichtbar und fühlbar erlebt. In dem Stück Tatsuta ist dieses wichtigste Interesse der Frömmigkeit durch das den Fluss bedeckende „Brokatband“ aus Ahornlaub, mit dessen Zerreißen das Band zwischen Göttern und Menschen zerschnitten würde, in feinsinniger Weise angedeutet (III 201, 4 ff.). Verbindung mit der Gottheit, das ist es, was der Pilger im Tempel sucht und als Frucht seiner Opfer und Gebete erlangt. Sie ist vorbereitet durch das weihevollen Gefühl, das den Besucher schon beim

Herannahen zum Heiligtum überkommt. Er weiss und empfindet: hier trete ich vor Gottes Angesicht, „shin-zen“ 神前 (Gendayû V 233, 9. 13; Fushimi VI 82, 7 f.; Dairokuten III 134, 1 u. a.). Beim Beten erfüllt ihn das Gefühl des Ausserordentlichen und Offenkundigen der göttlichen Machterweisung, „aratasa“ (Taka-sago III 184, 12 f.). Je länger er an der heiligen Stätte weilt, um so völliger umfängt ihn die Weihestimmung des Ortes, zumal wenn die Nacht hereingebrochen ist und der rote Tempelzaun im Mondschein leuchtet: „gottdurchschauert ist der Ort“ „kani-sabi-wataru“ (Tatsuta III 203, 8; Gendayû VI 213, 11 f.; Aridôshi VI 213, 11 f. u. a.). Und so kann er, besonders auch dann, wenn ihm die sichtbare Erscheinung des Gottes zu teil wird, den Augenblick erleben, wo menschliches Glaubensgefühl („kan“ 感) und göttliche Antwort darauf („ô“ 應) in eins zusammenfliessen: „kannô“ 感應 (Gendayû V 237, 10), wo der Mensch „Gott empfindet und erlebt“, „shin-kan“ 神感 (Gendayû V 233, 7; Dômyôji IV 24, 4 f.; Tomoe II 102, 8; Hana-kago I 176, 9 f. u. a.), wo die „wunderbare Wonne der Gotteskraft über ihn kommt“ (Dairokuten III 133, 1). Dann wird er des inne, dass die Götterzeit noch nicht vergangen ist, dass sie noch jetzt andauert (Awaji VI 208, 11; 209, 5; 210, 7. 11.) Tiefer Dank erfüllt sein Herz: „arigata ya“ (Matsu-no-wo V 186, 8; Gendayû V 234, 6; Awaji VI 209, 9; Shironushi VIII 35, 5 u. v. a.), ja er vergiesst Tränen der Rührung und fühlt seinen Sinn gross und weit werden wie der Himmel (Gendayû V 237, 1), so dass alle dreitausend Welten in seinem eigenen Innern beschlossen erscheinen und das weihevollste Bild des mondbeschiedenen roten Tempelzauns sich über Tausende von Meilen ausspannt (Ominameshi II 169, 13 f.).

## Schluss

Wir stehen am Ende unseres religionsgeschichtlichen Streifzuges durch die schintoistischen Partien des Nô-Dramas. Er hat uns eine überraschend reiche Ausbeute gegeben. Überraschend, denn wenn man diese lyrischen Chordramen unbefangen auf sich wirken lässt, ohne ihrer religiösen Seite besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, so bekommt man keineswegs den Eindruck, dass hier ausdrücklich irgend welche Religion gelehrt oder gepredigt würde. Der Künstler behält durchweg die Oberhand und wahrt sich vollste Freiheit, den Stoff nach den Gesetzen seiner Kunst zu behandeln. Darum tritt das Religiöse stets ganz anspruchslos und ohne besondere Betonung auf. Der Schintoismus zumal mit seiner unverkennbaren Schlichtheit, um nicht zu sagen Primitivität, dürfte dem flüchtigen Beobachter sowohl verstandes- wie gefühlsmässig kaum recht erfassbar sein und ihn nur mehr als ein nicht näher zu definierendes Kolorit anmuten, das dem Nô-Drama einen eigenartigen Ton verleiht.

Aber eben die Selbstverständlichkeit, mit der die religiösen Töne die gesamte Nô-Bühne erfüllen, weist darauf hin, wie eng hier Kunst und Religion noch miteinander zusammenhängen. Und nachdem wir das Wichtigste, was die Nô-Literatur an schintoistischen Motiven enthält, aufmerksam zusammengetragen haben, gewahren wir, dass sich diese Motive lückenlos zu einer religiösen Gesamtauffassung ineinanderfügen, die für all die scheinbar sporadischen schintoistischen Äusserungen der Yôkyoku den tragenden Untergrund bildet.

Diese Gesamtauffassung ist zunächst unverkennbar schintoistisch. Sie trägt dieselben Züge, wie wir sie schon in den ältesten Urkunden des Schintoismus finden, und wie sie sich ziemlich unverändert bis auf den heutigen Tag erhalten haben. Es ist eine animistische Religion, in welcher Naturerscheinungen ebenso wie geschichtliche Persönlichkeiten als Träger besonderer Seelenkräfte ins anthropomorphe Göttliche erhöht, dann wiederum

in einem beliebigen materiellen Gegenstände, dem Shintai, verkörpert und durch ihn an einen bestimmten Schrein als an ihre Wohnung gebunden sind. Das Besondere aber, das den Schintoismus von anderen Religionen seiner Gattung unterscheidet und ihm darum in der Religionsgeschichte mit Recht einen eigenen Namen eingetragen hat, liegt darin, dass der animistisch religiöse Trieb hier ganz und gar unter der Leitung des nationalen und dynastischen Gedankens steht, derart dass das schintoistische Pantheon in seiner Gesamtheit nichts anderes ist als eine religiöse Erhöhung und Heiligung des japanischen Reiches nach seiner räumlichen wie zeitlichen Ausdehnung, eine Verklärung jenes gesamten geographisch-geschichtlichen Organismus, der in der himmelentstammten, alle Wechsel überdauernden Dynastie des japanischen Kaiserhauses gipfelt. Das praktische Interesse dieser Religion geht daher nicht auf innerliche und persönliche Ziele sondern lediglich auf das Gedeihen der Nation als eines Ganzen wobei es aber nicht etwa in erster Linie auf Wirtschaft und Politik, nicht einmal so sehr auf Moral abgesehen ist, sondern — echt animistisch — auf „reine Luft“, d. h. auf Fernhaltung aller feindlichen geistigen Einflüsse, auf Stärkung der lebensfördernden, die Dynastie und das Reich tragenden Gotteskräfte; mit andern Worten: die religiöse Praxis erschöpft sich zum grössten Teil in dem Bemühen um kultische Reinheit, wie denn der Höhepunkt des Kultes der heilige Tanz, das „Kagura“, bildet in welchem der Gedanke des reinigenden und segnenden Walten der Götter seinen klassischen Ausdruck findet.

Nun aber kommt das überaus Merkwürdige an dem Schintoismus des Nô-Dramas, dass es kaum möglich ist, ihn zu berühren ohne alsbald auf eine ganz andersartige Religion zu stossen, an den Buddhismus. Von mythologischen Stücken wie Orochi und Tama-no-i abgesehen gibt es kaum ein Nô-Drama, das als rein schintoistisch angesprochen werden könnte. Mehr oder weniger finden sich buddhistische Elemente in einem jeden. Und zwar ist das Verhältnis nicht etwa so, dass die beiden Religionen ein-

ander ebenbürtig gegenüberstünden. Vielmehr hat der Buddhismus als die geistig überlegene, unvergleichlich tiefere und auf persönliche Erlösung gerichtete Religion deutlich die Oberhand. Ja, wie Weltreiche von der Art des römischen oder britischen es verstanden haben, sich kleinere Staateengebilde, ohne an ihnen etwas Wesentliches zu verändern, einfach einzuverleiben, weil sie breit genug angelegt waren, um auch widersprechende Elemente zu ertragen, so hat der Buddhismus mit seiner beispiellosen Weitherzigkeit und Überlegenheit die animistische Landesreligion, ohne ihr empfindlich wehe zu tun, einfach umfasst und zu seiner Domäne gemacht, indem er sie als eine dem schwächeren Fassungsvermögen angepasste Spielart seiner selbst auszugeben wusste. Wie tief zur Zeit der Schogune vom Haus Ashikaga die buddhistische Umdeutung des gesamten Schintoismus schon eingewurzelt war, davon legen die Nô-Dramen, die wir kennen gelernt haben, beredtes Zeugnis ab.

Man kann im Blick auf dieses Verhältnis mit vollem Recht von einer Buddhisierung des Schintoismus reden. Die alten nationalen Götter sind nur noch vorübergehende Erscheinungsformen des vielfach gebrochenen Buddha-Lichtes. Ihre naturhaften oder geschichtlich-individuellen Züge treten zurück. Sie unterscheiden sich weder von einander noch von den eigentlichen Buddhas. Neben ihre allgemeine nationale Funktion tritt ihre Bedeutung für das persönliche Leben der Menschen, sie werden zu Helfern in äusseren Nöten und zu Führern zum Heil der Seele. Sie verlangen persönlichen Glauben und schenken dem, der glaubt, die Empfindung ihrer Nähe. Darum führt die Betrachtung des Schintoismus im japanischen Nô-Drama mit Notwendigkeit über diesen selbst hinaus zur Beschäftigung mit dem Buddhismus, der die Yôkyoku-Literatur in noch weit stärkerem Masse beeinflusst hat als die nationale Religion. Insofern hat auch unsere bisherige Arbeit nur mehr vorbereitenden Wert und fordert zu ihrer Ergänzung eine noch umfangreichere, welche sich mit dem Buddhismus des Nô-Dramas zu befassen hätte.

Wiederum aber ist merkwürdig, dass der in der Nô-Literatur so überwiegende buddhistische Einschlag das ursprüngliche schintoistische Empfinden keineswegs verdrängt hat. Was uns als unerträglicher Gegensatz erscheinen möchte, steht in den Nô-Dramen ganz unvermittelt friedlich nebeneinander, als wäre es ein und dasselbe. Wenn der Buddhismus die nationale Religion als eine populäre Ausgabe seiner selbst erklärt, so wertet er damit die letztere ebenso positiv wie negativ. Er ist deshalb imstande, den Schintoismus fast im selben Atemzuge zu belächeln und zu bekennen. Wenn man die Nô-Dramen einem vielfach zusammengestückelten Gewande verglichen hat, so trifft dies auch auf ihre religiöse Seite zu. Die Religion des Nô-Dramas ist für unser Denken nicht einheitlich. Ihre verschiedenen Elemente erscheinen uns nicht genügend zu einem Ganzen verarbeitet, alte und neue Lappen sind nur lose zusammengeflochten. Dass es dem Buddhismus tatsächlich nicht gelungen ist, den Schintoismus innerlich zu überwinden, dafür hat, wie wir wissen, die Geschichte den Beweis erbracht in der seit dem achtzehnten Jahrhundert allmählich erwachten Reaktion des Schintoismus, die mit dem Sturz des Tokugawa-Schogunates in seiner vollen Befreiung aus der buddhistischen Umklammerung endete.

Man kann als Kulturkritiker diesen Gang der Dinge um der Einheitlichkeit und Tiefe des japanischen Geisteslebens willen beklagen, man kann auch eine Ursache dafür suchen in einem gewissen Mangel an geistiger Energie und strenger Folgerichtigkeit. Den Nô-Dramen aber, sofern sie diese Unausgeglichenheit widerspiegeln, wird man zugestehen müssen, dass sie mit ihrem hohen ästhetischen Schwung und feierlichen Pathos eine Atmosphäre schaffen, in der das Nebeneinander schintoistischer und buddhistischer Motive nicht als störender Widerspruch, sondern als anmutige Mannigfaltigkeit und willkommene Abwechslung empfunden wird. Ja, man wird gerade in dieser besonderen Atmosphäre das eigentliche Wesen des Nô-Dramas erkennen, seine Stärke wie seine Schwäche, und zugleich seine Legitimation

als echtgeborenes Kind des japanischen Genius. So wie es allem Realismus, dem Staub der Strasse und dem Lärm des menschlichen Alltags ferne bleibt, so hält es auch Distanz gegenüber dem bloss Rationalen, gegenüber aller Schulmeisterei in Religion und Moral. Ihm gilt weder die Unerbittlichkeit der Logik noch der kategorische Imperativ. Es entbehrt darum gerade dessen, was dem abendländischen Drama Leben und Bewegung gibt, des schweren Konflikts. Dafür aber erhebt es sich und den Zuschauer aus der Verstrickung des Irdischen in einen Zustand beglückender Vision, darin alles verklärt und geheiligt erscheint. Ob es sich dann mit einem Stücke Natur befasse oder mit menschlichem Erleben, ob es schintoistisch rede oder buddhistische Töne anschlage — das alles sind ihm nur die Bilder und Formen, aus denen hervorzuleuchten das ewige Licht seinen Glanz mässigte, ist ihm nur der Staub, zu dem der unnennbare „Sinn“ sich gesellt. Und wenn es dem japanischen Volke bei seinem Mühen um neue Lebensformen einfallen sollte, doch einmal wieder auch nach seiner eigenen Seele zu fragen, so wird es sie kaum irgendsonstwo deutlicher und schöner wiederfinden, als in seinem Nô-Drama, wo das Stoffliche aufgelöst ist in schöne Form, wo nichts gemein, wo alles heilig ist.

---