

Die Florenz'sche freie Version des Dramas Terakoya wurde sowohl ins Französische wie ins Englische übersetzt:

1. Scènes du Théâtre Japonais. L'école de Village (Terakoya). Drame historique en un acte. Traduction du Dr. Karl Florenz, Professeur à l'Université Impériale de Tokyo. Illustré par Yoshimune Arai. Publié par T. Hasegawa, éditeur. Tokyo, Japon. 1900., 10 + 32 + 10 S.

2. Die englische Version in dem Büchlein von M. C. Marcus, Takeda Izumo, The Pine-Tree (Matsu). A Drama, adapted from the Japanese (London [1916]) S. 85—126 beruht auf der Florenz'schen Übersetzung, die nicht genannt wird.

C. Rezensionen.

Maurice Bloomfield, Seven Hymns of the Atharva-Veda. Reprinted from The American Journal of Philology, vol. VII, no. 4, pp. 446—488. (Baltimore 1886.) In: Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen, Bd XIV (1889) S. 178—180.

W. N. Whitney, Index of Chinese Characters in Hepburn's Dictionary. Vorgelesen in der Sitzung der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens in Tokio am 27. März 1889. Notiz darüber in: MDGO 42. Heft (1889), Bd. V S. 77.

A. Seidel, Grammatik der Japanischen Umgangssprache mit Uebungsstücken und Wörterverzeichnissen. Zweite Auflage. 176 S. (Die Kunst der Polyglotte, Teil 22. A. Hartleben's Verlag.) In: MDGO Bd IX, Teil 1 (1902) S. 95—115.

Eine Kleine Huette [Hōjōki]. Lebensanschauung von Kamo no Chōmei. Uebersetzt von Dr. Daiji Itchikawa. (Berlin 1902.) In: MDGO Bd IX, Teil 1 (1902) S. 115—118.

Ernst Viktor Zenker, Soziale Moral in China und Japan (München und Leipzig 1915). In: Weltwirtschaftliches Archiv hrsg. von B. Harms, 7. Band (Jena 1916), Abhandlungen und Literatur S. 426—7.

Michimasa Soyeshima and P. W. Kuo, Oriental Interpretations of the Far Eastern Problem. [Lectures on the Harris Foundation, Chicago 1925.] In: Orientalistische Literaturzeitung 32. Jahrg. (1929). Sp. 900—903.

P. Luis Frois S. J., Die Geschichte Japans (1549—1578). Übersetzt und kommentiert von G. Schurhammer und E. A. Voretzsch (Leipzig 1926). In: Ostasiatische Rundschau, 11. Jahrg. (1930) S. 60/1.

D. Reden und Anderes.

Prolog zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Ludwig Uhland's im Verein für Literaturfreunde zu Erfurt. Veröffentlicht im Beiblatt zu Nr. 99 des Allgemeinen Anzeigers, Erfurt, am 29. April 1887.

Gedächtnisrede zu Schillers hundertstem Todestag, gehalten am 8. Mai 1905 in der deutschen Gesandtschaft zu Tokyo. In: Die Wahrheit, 6. Jahrg. Nr. 7 und 8 (Juli und August 1905) unter dem Sondertitel „Die Schillerfeier 1905 in Japan“ S. 2—19.

Abschiedsansprache an den deutschen Botschafter Freiherrn Mumm von Schwarzenstein, abgedruckt in: Deutsche Japan-Post, 9. Jahrg. Nr. 49 (vom 4. März 1911), Beilage S. 3.

Abschiedsrede für Prof. Dr. Thiess und Familie. Abgedruckt in: Deutsche Japan-Post, 9. Jahrg. Nr. 50 (vom 11. März 1911) S. 24/25.

Nachruf auf Rudolf Lehmann im Auftrag des Vorstandes der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens. Abgedruckt in: Deutsche Japan-Post, 12. Jahrg. Nr. 46 (vom 14. Febr. 1914) S. 1312/13.

Gedächtnisrede bei der Totenfeier für Geheimrat Dr. Erwin Baelz in Tokio (März 1914). Abgedruckt in: F. Schottlaender, Erwin von Baelz 1849—1913 Leben und Wirken eines deutschen Arztes in Japan (Stuttgart 1928) S. 154—56.

Einführungsartikel zu der 1914 in Tokyo begründeten, für Japaner bestimmten Zeitschrift: Deutsche Sprache.

AKUTAGAWA RYUNOSUKE UND SEIN VERHÄLTNIS ZUR WESTLICHEN LITERATUR.

Ein Beitrag zur japanischen Geistesgeschichte der Gegenwart.¹⁾

Von Clemens Scharschmidt, Berlin.

Ende Juli 1927 stand das gebildete Japan erschüttert vor einem Rätsel: auf der Höhe seines Ruhmes hatte der vielgelesene, in leidlichen materiellen Verhältnissen lebende Schriftsteller Akutagawa Ryunosuke im Alter von 35 Jahren seinem Leben durch Gift ein Ende gesetzt. — Die Bestattung am 27. Juli war ein Ereignis. Unter der Leitung seines alten Mitschülers Kikuchi Kan wurde zum ersten Male in Japan ein „literarisches Begräbnis“ begangen, an dem Literaten Tōkyōs wie Kume Masao, Izumi Kyōka, Sasaki Mosaku, Nambu Shūtaro und mehr als 700 Verehrer des Dahingegangenen teilnahmen. Izumi und Kikuchi hielten die Trauerreden.

Als eine seiner ersten Kurzgeschichten („Hana“ Die Nase²⁾) die Aufmerksamkeit keines Geringeren als des Natsume Sōseki auf ihn gezogen hatte, war Akutagawa 23 Jahre alt und studierte noch in der englischen Abteilung der literarischen Fakultät der Kaiserlichen Universität Tōkyō. Bald sicherten sich die Osaka-Mainichi und Tōkyō-Nichi-Nichi seine Mitarbeit und namhafte und weitverbreitete Zeitschriften wie Chuō-Kōron, Kaizō, Shinshōsetsu usw. rissen sich um Beiträge des erlesenen Stilisten, der ein feiner Geist war und die

¹⁾ Vorliegender Artikel ist eine vorläufige Überarbeitung eines Teils des Materials, das gesammelt wurde für eine zusammenhängende Darstellung vom Werden und Wirken und vom tragischen Ende Akutagawas.

Das Gesamtwerk des Dichters erschien kurz nach seinem Tode von Dez. 1927 bis Febr. 1929 im Verlag Iwanami-Shoten, Tōkyō, sehr vornehm ausgestattet, in acht stattlichen Bänden von insgesamt über 6200 Seiten. Nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert. — Laut Annoncen in japanischen Zeitungen bringt derselbe Verlag gerade jetzt eine neue Ausgabe des gesamten Werkes in zehn Bänden heraus.

²⁾ Werke Bd. I S. 15—28. Auch in deutscher Übersetzung von A. Spann erschienen in „Die Brücke, Deutsche Wochenschrift für Ostasien“, Jahrg. 3, Nrn. 33—36.

verschiedenen Gattungen der Erzählung in virtuoser Überlegenheit zu meistern verstand.

Soweit er nicht innerlich Selbstdurchlebtes darstellt oder kleine Begebenheiten des Alltags liebevoll beobachtet und mit scharfsichtiger Psychologie zergliedert, entnimmt er seine Stoffe vorwiegend der japanischen Geschichte oder lehnt sich an die klassische japanische Literatur an, um dann seine reiche Phantasie und Gestaltungskraft frei walten zu lassen.

Seine Kenntnis von Einzelheiten der japanischen Kulturgeschichte sowie seine Vertrautheit mit westlicher Literatur setzen nicht nur den Leser immer wieder in Staunen. Auch seine Schriftstellerkollegen kannten ihn als den Vielbelesenen. Sie bewunderten seine einzigartige Gelehrsamkeit — das Ergebnis eines unstillbaren Lesehungers, dem sich glücklich zugesellt hatte: ein beneidenswert zähes Gedächtnis. Wir wissen es aus seinen Briefen³⁾, daß er sein ganzes Leben lang besessen war von diesem Heißhunger des Geistes.

In einer alten literaturfreundlichen Familie aufwachsend, hat er sich als äußerst geweckter Junge schon sehr früh für „richtige“ Literatur interessiert — in einem Alter, wo man sonst japanischen Kindern wegen der Schwierigkeit ihrer Sprache und Schrift einen für jedes Schuljahr zurechtgestutzten Lesestoff vorzusetzen pflegt⁴⁾. Als kleiner Knirps las er bereits „Bake ichō“ (Gespenster-Ginkobaum) von Izumi Kyōka⁵⁾ und im fünften Jahre der Volksschule wagte er sich an zwei Bücher des Tolstoi-Verehrers Tokutomi Kenjirō (Roka): „Shizen to jinsei“ (Natur und Menschenleben) und „Omoide no ki“ (Aufzeichnung von Erinnerungen). Beide nach Inhalt und Form nicht gerade einfachen Bücher soll er gut verstanden haben — eine für einen japanischen ABC-Schützen erstaunliche Leistung. Daneben verschlang er alles, was ihm an Büchern in die Hände kam, aber schon vom 13. Lebensjahr an sind seine Lieblingsschriftsteller: Izumi Kyōka, Natsume Sōseki und Mori Oogai. Als Schüler der Chūgakkō und Kōtōgakkō wirft er sich dann mit zunehmender Kenntnis der älteren japanischen Sprache und des Chinesischen immer mehr auf klassische japanische Literatur, chinesische Gedichte und Romane aus der Ming-Zeit. Sehr bald richtet sich sein Interesse auch auf westliche Autoren, die er anfangs in japanischen Übersetzungen, dann aber meist in englischer, deutscher und französischer Sprache kennen lernte.

³⁾ Bd. VII der Werke enthält auf 930 Seiten 1141 Briefe, die Akutagawa vom 6. März 1909 bis 8. Juli 1927 geschrieben hat. Diese Briefe, die im folgenden nach ihrer Nummer zitiert werden, liefern reichstes biographisches Material.

⁴⁾ Es gibt in Japan Zeitschriften für das erste Schuljahr, solche für das zweite, das dritte, vierte usw., die sich der jeweiligen Kenntnis an chinesischen Schriftzeichen anpassen.

⁵⁾ Vgl. „Bungakuzuki no katei kara“. Werke Bd. VI S. 391.

Daß er dabei nicht nur einen stofflichen Hunger oder ein Sensationsbedürfnis befriedigte, daß er die Bücher nicht verschlang wie ein Kormoran, wie die Japaner zu sagen pflegen (unomi ni suru), geht zur Genüge aus den immer wiederkehrenden brieflichen Kontroversen über das Gelesene hervor, in die er sich oft nur zu gern mit Freunden einläßt; zeigen die häufigen Anspielungen und Zitate; beweisen seine zahlreichen kritischen und literarhistorischen Abhandlungen und Berichte.

Als er nach einer zweijährigen Gastrolle als Lehrer des Englischen an der Marine-Ingenieurschule Yokosuka sich ganz der Schriftstellerei widmete, da waren nach jeder arbeitsreichen Woche die kleinen zwanglosen ästhetischen Sonntagsgesellschaften in seinem Hause für ihn die schönste Erholung, weil der Austausch literarischer Neuigkeiten und die Besprechungen von Büchern aus alter und neuer Zeit ihm reichlich Gelegenheit boten, sich in kritischen Gängen mit seinen Gästen zu messen. Aussprache über das, was er gelesen, Diskussion der darin angeschnittenen Probleme waren ihm Lebensbedürfnis.

Die Feststellung von der außerordentlichen Belesenheit eines japanischen Schriftstellers würde dem Ausländer keinen ausreichenden Anlaß bieten, sich gründlicher mit ihm zu beschäftigen. Ein ander Ding wäre es, wenn wir wüßten, wie weit sich diese Belesenheit auf Werke der westlichen Literatur erstreckt und welche Eindrücke diese auf den vielbelesenen, gebildeten und urteilsfähigen Japaner der Gegenwart machen, zumal, wenn er selber „vom Bau“ ist.

Im Gefolge der gesamten politischen und kulturellen Entwicklung in den letzten 70 Jahren haben sich in bezug auf ihre Einstellung den fremden Kulturen gegenüber die Gebildeten Japans in mehrere Lager geschieden, was letzten Endes auch mit dem in Japan mehr als anderswo entwickelten Spezialistentum und mit der Schwierigkeit der Erlernung fremder Sprachen zusammenhängt. Hatten die einen infolge guter englischer Sprachkenntnisse ihren Geist vornehmlich an Werken der amerikanischen und englischen Literatur und Wissenschaft genährt, so sind bei ihnen gewisse anglophile Neigungen durchaus verständlich, während andere Kreise wiederum sich für alles Deutsche erwärmten, und es schließlich auch an solchen nicht fehlt, die dank einer geschickten französischen Kulturpropaganda für französische Art in Kunst, Literatur usw. schwärmen. Dabei mußte alles Amerikanische und Englische einen bedeutenden Vorsprung haben, weil die englische Sprache immer die am meisten gepflegte Fremdsprache in Japan war. Erst in weitem Abstand folgt ihr das Deutsche, das überdies in erster Linie als Fachsprache von Medizinern und Naturwissenschaftlern erlernt wird, viel seltener, um in deutsche Literatur, Kunst, Kultur, kurz in deutsches Wesen einzuführen.

Auch bei zahlreichen modernen japanischen Schriftstellern sind solch einseitige Einflüsse unverkennbar. So ist Hasegawa Futabatei

russisch, Natsume Sōseki englisch, Mori Oogai deutsch orientiert. Akutagawa hingegen einer der erwähnten Gruppen einzugliedern, dürfte schwer fallen. Das ist bezeichnend für ihn. Souverän steht er über den Richtungen, obwohl seine Schul- und Universitätsstudien ihn in die anglo-amerikanische Sphäre hätten führen können. Mit weitem Blick und offenem Sinn dringt er ein in die Literatur und Kunst der verschiedensten westlichen Nationen, ohne sich einseitig den Einflüssen einer von ihnen zu verschreiben. So stellt sein Werk vielleicht eine glückliche Synthese dar, bei der das vorherrschende japanische Element, angereichert durch allerlei Chinesisches, sich harmonisch verbindet mit Bestandteilen, die den verschiedensten westlichen Kulturkreisen entstammen.

Wir sind in der glücklichen Lage, aus einer ganzen Reihe seiner Schriften — in erster Linie aus seinen Briefen — festzustellen, welche Werke westlicher Literatur Akutagawa kannte, wann er sie zum erstenmal kennen lernte und welchen Eindruck sie auf ihn machten. Diese Beziehung zur westlichen Literatur ist es, die in vorliegendem Aufsatz behandelt werden soll, in dessen engem Rahmen es leider nicht möglich ist, auf die andere Frage einzugehen, nämlich: wie weit er in seinem Schaffen durch jene Werke beeinflusst wird. Solche Betrachtung wäre nur möglich im Zusammenhang mit raumheisenden Inhaltsangaben und Analysen charakteristischer Werke.

Die Periode, in der er europäische Literatur nur in japanischem Gewand kennen lernte, hat er bald überwunden. Es wird ihm klar, daß durch die Übersetzung ins Japanische infolge des weiten Abstandes der Sprachen sehr vieles, mindestens an der Form des Originals verloren geht, und bei dem ihm angeborenen Formensinn und stilistischen Feingefühl kann er sich mit der Kenntnisnahme des Inhalts allein nicht zufrieden geben. Er greift zum Original oder — solange er noch nicht genügend Deutsch und Französisch kann — zu einer englischen Übersetzung, die ihn mehr an den Geist des Urtextes heranbringt als eine japanische.

Keine Mühe läßt er sich verdrießen, um sich einzulesen. Als Siebzehnjähriger schreibt er an einen Lehrer⁶⁾: „Europäische Schriftsteller zu lesen, ist für uns unendlich schwer, und beim ersten mühseligen Durchlesen versteht man kaum, was eigentlich los ist. Erst als ich Rosmersholm⁷⁾ dreimal durchgelesen hatte, war mir der Inhalt ganz klar. Gleichzeitig habe ich auch „Quo vadis“ begonnen, . . . aber manchmal wird mir angst und bange, wenn ich sehe, wieviel Seiten ich noch vor mir habe.“

Rosmersholm macht auf ihn einen viel tieferen Eindruck als Hauptmanns „Einsame Menschen“, die er allerdings nur in japanischer

⁶⁾ Brief 1 vom 6. 3. 1909.

⁷⁾ In englischer Übersetzung.

Übersetzung kennt. Pastor Rosmer und Rebekka sind ihm stärkere Charaktere als die Hauptmanns.

Bei solch ernstem Bemühen verstehen wir, wie schnell er in der fremden Literatur heimisch wird, und zwar in einem für einen achtzehnjährigen Japaner bemerkenswerten Grade. — Im Herbst 1910⁸⁾ erinnert ihn der Wind, der durch die Blätter säuselt, an eins der Gedichte von Rodenbach⁹⁾, und aus dieser Stimmung heraus entstehen zwei japanische „Haiku“. — In der Absicht, einem mit Weltschmerz-anwandlungen ringenden Freunde beizustehen, empfiehlt er ihm dringend die Lektüre bestimmter Abschnitte aus: Turgenjews „Aufzeichnungen eines Jägers“, sowie aus Gogols „Taras Bulba“¹⁰⁾. — Er plaudert über Novellen von Maupassant¹¹⁾ und nimmt Stellung¹²⁾ zu dem trocknen Humor, der aus den eben erschienenen „Diminutive Dramas“¹³⁾ strömt. — 1912 studiert er gründlich Longfellow¹⁴⁾, in dessen „Hiawatha“ er besonders „Peace pipe“, „The son of Evening Star“ usw. schätzt und als dessen vollkommenstes Werk ihm „Evangeline“ erscheint.

Aus dem Drange heraus, sich einmal mit einer ganz anderen Kategorie von Literatur vertraut zu machen, stürzt er sich Mitte 1913 auf „altmodische Romane“¹⁵⁾ aus der japanischen Literatur und vertieft sich in eine Reihe von chinesischen Erzählungen aus der Ming-Zeit. — Aber bald greift er wieder zu westlichen Autoren: Am Meeresstrande von Fujimi-mura, wo er sich von den Strapazen des Abituriums erholt, verkürzen ihm D'Annunzio, Gorkij, Browning, Walter Pater¹⁶⁾ die Zeit, und in der Einsamkeit des ihm Unterkunft bietenden buddhistischen Tempels der Zen-Sekte nimmt ihn Dostojewskijs „Schuld und Sühne“ ganz gefangen — durch den Inhalt wie durch die Form der sezierenden psychologischen Analyse. Auch auf Ibsen¹⁷⁾ kommt er wieder zurück — auf dessen idealistische Dramen in naturalistischem Stil. „Gabriel Borkmann“ und „Puppenheim“ untersucht er genauer und vergleicht das letztere mit einem neun Jahre älteren, den gleichen Stoff behandelnden Stück des französischen Schriftstellers Villiers de l'Isle Adam¹⁸⁾. So schärft er sein ästhetisches Urteil und seinen Blick für die Technik der Darstellung.

⁸⁾ Brief 6 vom 28. 9. 1910.

⁹⁾ Gemeint ist wahrscheinlich der flämische Dichter Albrecht Rodenbach (1856—80), ein Nachfolger Guido Gezelles.

¹⁰⁾ Brief 7 vom 1. 9. 1910.

¹¹⁾ Brief 8 vom 17. 10. 1911

¹²⁾ Brief 5 vom 3. 7. 1910.

¹³⁾ Ein Werk des Engländers Maurice Baring (geb. 1874).

¹⁴⁾ Brief 10 vom 2. 8. 1912.

¹⁵⁾ Brief 12 vom 22. 7. 1912.

¹⁶⁾ Briefe 14 bis 16 vom 15.—19. August 1912.

¹⁷⁾ Brief 17 vom 5. 9. 1912.

¹⁸⁾ 1838—1889; Verfasser der „Erzählungen des Grauens“.

Herbst 1913 bezog Akutagawa die Kaiserliche Universität Tōkyō. Die Wahl des Faches war ihm nicht leicht gefallen. Ursprünglich — schon als Mittelschüler — wollte er Historiker werden, denn Liebe zur Geschichtswissenschaft muß eine seiner Leidenschaften gewesen sein. Noch 1926, als er schwer krank in Yugawara sich einer längeren Badekur unterzog, hat er das vielbändige Geschichtswerk von Tokutomi Sohō „Kinsei Nihon Kokuminshi“ von Anfang bis Ende durchgearbeitet¹⁹⁾. Trotz dieser Neigung widmet er sich diesem Studium schließlich doch nicht, sondern versucht sich zunächst an der Philosophie. Unsicher tastend liest er Bergson, La Mettrie, Kant, Schopenhauer, Nietzsche. Schopenhauers Pessimismus war seiner eigenen Geistesrichtung durchaus nicht fern. Auch zu Nietzsche kommt er in ein bestimmtes Verhältnis. Oft kehrt er später zu ihm zurück, und eine seiner allerletzten Arbeiten betitelt er vielsagend: „Bungeiteki na, amari ni bungeiteki na“ (Literarisches, allzu Literarisches)²⁰⁾.

Aber Kant und andere Philosophen liegen ihm nicht. In der Reclam-Ausgabe der „Kritik der reinen Vernunft“ kommt er über die ersten Seiten nicht hinaus. So fühlt er, daß ihm die Voraussetzungen für philosophische Studien fehlen, und er empfindet eine große „Leere“.

Um dieses Vacuum auszufüllen, probiert er es mit der Literatur, aber weder seine Übersetzungen noch seine eigenen Kompositionen gewähren ihm Befriedigung. Resigniert kehrt er zunächst wieder zurück in das Stadium der Rezeption: er liest und liest. Aus allen möglichen Bibliotheken entleiht er Bücher — zu Hunderten. Neben der Universitätsbibliothek versorgen ihn namentlich die Teikoku-Bibliothek und die Ohashi-Bibliothek mit Stoff. Immer fühlt er sich einsam. Die Bücher sind seine Tröster.

Denn auch das akademische Studium der englischen Literatur, dem er sich mittlerweile endgültig zugewandt hatte, zog ihn nicht sonderlich an. Der Betrieb war ihm zu schulmeisterlich, und die Schulmeister hatte er von jeher gehaßt — schon in der Chūgakkō und Kōtōgakkō²¹⁾. Die Vorlesungen des europäischen Dozenten über „Macbeth“ erscheinen ihm ledern. Auch das rein Sprachliche läßt ihn kalt. Nur wenn von Max Müller die Rede ist, merkt er auf. Ergeben fügt er sich in sein Hochschulstudium, als ob es durch sein „Karma“ bedingt sei²²⁾. Aber e i n s bietet ihm das Universitätsleben: zwanglose Freundschaft verbindet ihn mit Gleichstrebenden und

¹⁹⁾ Brief 986 vom 26. 1. 1926 und Brief 1002 vom 15. 2. 1926.

²⁰⁾ Beendet am 7. 2. 1927; vgl. Werke Bd. VII S. 705—781.

²¹⁾ Briefe 10 und 12 aus dem Jahre 1912.

²²⁾ Ausführlich geschildert in: „Ano koro no jibun no koto“ (Selbsterlebtes von damals), 1918. Werke Bd. II S. 109—137.

Mitkämpfern, wie Naruse Seiichi, Matsuoka Yuzuru²³⁾, Kume Masao²⁴⁾ usw.

Zwischen den Vorlesungen debattiert er mit Naruse über europäische Literatur oder sie besprechen den Aufbau der von ihnen geplanten Novellen. Am liebsten besuchen sie ihren Freund Kume, der meist die Vorlesungen schwänzt, weil er daheim Romane und Dramen schreiben muß. Bei Zigaretten und einem von Kume in seiner Studentenbude selbst gebrauten Kaffee werden dann von den hoffnungsvollen Schriftstelleranwärtern entweder die Probleme des Naturalismus, des Ästhetizismus usw. oder die Frage einer radikalen Universitätsreform erschöpfend diskutiert. Oder man versucht, den dekadenten Tanizaki Junichirō zu würdigen und ihn zu vergleichen mit seinen Vorbildern Edgar Allan Poe, Baudelaire usw. Oder Akutagawa, der in dem kleinen Kreise als bester Sachverständiger für europäische Musik gilt, berichtet, wie er bei Frau Petzolds²⁵⁾ Pianovortrag einer Franz Lisztschen Legende ein „Gesicht“ hatte und welchen Eindruck bei einem philharmonischen Konzert des Yamada Kōsaku Stücke von Chopin und Schubert auf ihn machten.

In diesem Kreise wird aus dem rezeptiven Studenten der schöpferische Schriftsteller. Man hatte einen kleinen literarischen Klub gegründet, der sogar eine jener kurzlebigen Zeitschriften herausgab — von Februar bis Oktober 1914 —: Dai sanji „Shinshichō“ („Neue Geistesströmung“, Dritte Serie), in der auch Akutagawas Erstlingswerke erschienen. — Der führende Geist muß dabei Kume Masao gewesen sein. Ihm zollt später Akutagawa seinen Dank: „Er hat in mir die Inspiration geweckt. Sonst hätte ich mich vielleicht zeit lebens damit begnügt, ein armseliger Leser zu bleiben, ohne je selber etwas zu schreiben.“²⁶⁾

Zu seinen ersten stilistischen Versuchen gehören zwei Übersetzungen: 1. Anatole France, Balthasar; 2. William Butler Yeats²⁷⁾ „Das Herz des Frühlings“. Beide 1914. Daß er auch bei eigener Produktion zunächst völlig im Banne europäischer Vorbilder befangen ist, zeigt z. B. ein dramatischer Sketch²⁸⁾ vom Juli 1914, den man nach seinem Aufbau und auch gedanklich für eine Übersetzung von Arthur Schnitzler halten könnte.

Im letzten Universitätsjahr hat er weniger Vorlesungen und findet deshalb wieder mehr Muße für seine auf Europa gerichteten literari-

²³⁾ Schriftsteller, geb. 1891.

²⁴⁾ Schriftsteller, geb. 1891.

²⁵⁾ Eine in Tōkyō sehr bekannte deutsche Künstlerin, die zu den Pionieren deutscher Musik in Japan gehört.

²⁶⁾ Werke Bd. II S. 117.

²⁷⁾ Geboren 1865; gehört zu den geistigen Führern der keltischen Heimatbewegung in England; verfaßt Werke voll zarter Romantik.

²⁸⁾ Bd. VII S. 42—50.

schen und diesmal auch kulturhistorischen Studien, die er seit Ende 1914 systematischer betrieben hatte. Damals²⁹⁾ hat er das Gefühl, Gogh zu verstehen, und damit glaubt er, einen festen Standpunkt gegenüber der Malerei, ja gegenüber der Kunst als solcher gewonnen zu haben. — Sehr vieles gibt ihm jetzt Henry Thodes „Michelangelo“; die Reproduktionen der Bilder der Sixtinischen Kapelle schaut er voller Bewunderung. — „Nein, der Ausdruck ist zu schwach! Mein ganzer Körper bebte vom Scheitel bis zu den Zehenspitzen! Noch nie hat ein Maler mich so ergriffen wie Michelangelo — ähnlich nur Rembrandt und dann — Goya. Oh, solch gottbegnadeter Dichter verkündet dem Menschen seine Dichtung wie mit den Posaunen des jüngsten Gerichts! Wie leicht macht er uns das Leben!“³⁰⁾

In dieser Zeit macht unser junger Dichter eine „seelische Revolution“ durch, wie er vier Jahre später zurückblickend berichtet³¹⁾. Der große Bekenntnis- und Entwicklungsroman des Romain Rolland „Jean Christophe“ hat ihn im Tiefsten aufgewühlt. Er betrachtet die Welt jetzt mit neuen Augen — auch die Literatur. Innerlich geläutert, glaubt er erst jetzt die großen Meister Goethe, Tolstoi u. a. zu verstehen; aber auch die Romantiker (Tieck, Amadeus Hoffmann), deren Eigenart er bisher verkannt hatte. Oft, wenn er nachts über den Werken jener Meister sitzt (Goethe, Tolstoi, Dostojewskij . . .), fühlt er, wie „deren Geister wie ein Wirbelwind“ über ihn kommen.

Solche Erlebnisse drängen ihn zum eigenen Schaffen.

Mittlerweile — vom Januar bis April 1916 — sitzt er über seiner Dissertation: „William Morris³²⁾ as Poet“, wobei er wieder reichlich Gelegenheit hat, tiefere Einblicke in englische Literatur zu tun. — Über den Präraffaeliten Morris hat er auch später oft nachgedacht, und noch in einem seiner letzten Briefe beschäftigt er sich ausführlich mit dem vielseitigen Mann, der in seiner Verbindung von Kunst und Arbeit und mit seinem praktischen Sozialismus ihm als wichtiges Bindeglied erscheint zwischen Ruskin und Shaw. Die politische Richtung, die der Dichter vertrat, hält er für einen nationalen Sozialismus³³⁾.

Kurz vorher hatte ihn sein Freund Fujioka bei Natsume Sōseki³⁴⁾, dem Altmeister unter den Romanciers, eingeführt, der schon vordem auf das aufblühende Talent aufmerksam geworden war und der ihn nach japanischer Sitte sogleich in den Kreis seiner „Schüler“ hinein zog — d. h. sich in väterlicher Güte des strebenden Jünglings annahm. Leider hat Akutagawa die liebevolle und kluge Beratung des

²⁹⁾ Brief 25 vom 30. 11. 1914.

³⁰⁾ Brief 38 vom 20. 9. 1915.

³¹⁾ Brief 305 vom 31. 7. 1919.

³²⁾ 1834—1896; englischer Dichter, Maler, Kunstgewerbler und Sozialist.

³³⁾ Brief 1109 vom 17. 2. 1927.

³⁴⁾ 1867—1916.

„feinsinnigen, an Haiku, Zenphilosophie und englischer Literatur geschulten Neuromantikers“ nur kurze Zeit genießen dürfen, da der Meister seine untröstlichen Adepten schon bald auf immer verließ. Aber der Jüngere war bestärkt worden in seiner Liebe zur westlichen Literatur — einer Liebe, die nach Natsume durchaus nicht sklavisch zu sein braucht und auch nicht ein gedankenloses Nachahmen jener Vorbilder bedeuten soll.

In diesem Punkte deckte sich Natsumes Standpunkt ganz mit dem des Mori Oogai, des zweiten der japanischen Schriftsteller, die unseres Dichters Schaffen zweifellos beeinflussten. Der Generalarzt und Faustübersetzer Mori hatte sich im Gegensatz zu Natsume fast ausschließlich geschult an deutschen Vorbildern und an dem Dänen Andersen, von dessen „Improvisatoren“ er den Japanern eine klassische und viel bewunderte Übersetzung gegeben hatte. — So haben durch diese beiden Prominenten in der literarischen Welt Japans noch einmal indirekt moderner englischer Ästhetizismus und deutsche Literatur Einfluß gewonnen auf Akutagawa, der von ehrfürchtiger Bewunderung für Mori erfüllt ist. In einem Briefe³⁵⁾ schreibt er, daß er die letzten Feinheiten in Moris Schriften selbst erst mit 25 Jahren erkannt habe.

Über Mori hinweg kommt er auch erneut zu einem Studium deutscher Literatur. Er empfiehlt einem Freunde die Lektüre von Schnitzlers „Abend“³⁶⁾; fühlt sich selbst hingezogen zu Hauff; liest Schillers „Räuber“, und Amadeus Hoffmann regt ihn an, sich in der Gespenstergeschichte zu versuchen³⁷⁾. Zunächst zwar wurde der Plan verschoben, aber Januar 1921 wieder aufgenommen³⁸⁾, und es erschien dann in der Osaka-Mainichi die Gespenstergeschichte „Kikai na saikai“ (Die seltsame Wiederbegegnung)³⁹⁾. Seine Hochachtung vor dem schriftstellerischen Können eines Hoffmann oder Hauff drückt er seinem Kollegen Matsuoka gegenüber ehrlich mit den Worten aus: „Man muß schon sagen, daß diese Leute das, was sie schreiben wollten, auch mit Leichtigkeit schrieben, so daß unsereiner gar nicht mit kann“⁴⁰⁾.

Solche Vergleiche mit dem eignen Können, mit den Leistungen der modernen japanischen Literatur zieht er öfter. Vielleicht wird er dabei manchmal etwas ungerecht gegen seine Landsleute, weil er in seiner sensiblen Art — innerlich ergriffen — sich in grenzenloser Begeisterung verliert. So ist er beim Studium von Hebbels „Judith“ einfach „sprachlos über die gewaltige Kraft“, in der ein furchtbares

³⁵⁾ Brief 83 vom 9. 3. 1917.

³⁶⁾ Brief 61 vom 25. 9. 1916.

³⁷⁾ Brief 78 vom 18. 1. 1917.

³⁸⁾ Brief 526 vom 13. 1. 1921.

³⁹⁾ Werke Bd. III S. 41—90.

⁴⁰⁾ Brief 78.

Schicksal feierlich abrollt. Es reißt ihn fort, und in einem Briefe an Matsuoka⁴¹⁾ muß er sich von der Seele reden, was ihn bewegt. „Dagegen ist das, was unsereiner schreibt, was die Kollegen schreiben, wirklich allzu unbedeutend, allzu kläglich. Wie Hebbel den stummen Daniel in göttlicher Inspiration hinausschreien läßt: Steiniget ihn! — das ist ein Dutzend mal wertvoller als irgend etwas von unseren Kollegen! — Dann: dieser Holofernes, diese Judith! Das ist Dramatik! Ist denn ke i n e r bei uns, der so etwas schreibt? Muß denn nicht einer von uns so etwas schreiben? — Mir wird so angst! Mir ist zumute, als hieße man mich auf kleinem Nachen hinausfahren in die wildbrausende See. Aber der Ruf ergeht! Er ergeht an mich, an dich, an viele. — Doch wir k ö n n e n nicht! Mir ist, als wär im Nu mir alles aus dem Hirn geblasen . . .“ „Es ist nichts los mit mir; es ist nichts los mit unseren Literaten . . .“

Ein paar Stunden später fügt er dem obigen Briefe ein Postskriptum an: „Vielleicht findest Du seltsam, was ich hier in der Erregung schrieb. Aber ich muß t e es schreiben! Stelle Dir vor, wie mir zumute ist!“

Übrigens hat Akutagawa auch andere deutsche Dichter gekannt — zum Teil recht gut, wenn sie auch zufällig in seinen Briefen und autobiographischen Schriften nicht ausführlicher erwähnt sind. Vor allem Goethe, dessen Faust ihm schon früh in Moris Übersetzung nahe kam. 1924 läßt er sich von Maruzen in Kyōto ein zweibändiges „Life of Goethe“ senden⁴²⁾, das er kurz vorher dort gesehen hatte. Er hat das Bedürfnis, sich wieder einmal in das Dichtergenie zu versenken. — Ob ihm bei der Abfassung seines „Kappa“⁴³⁾ Reineke Fuchs vorgeschwebt hat, ist schwer zu entscheiden. Aber am Tage des Abschlusses dieses satirischen Werkes — halb Tierfabel, halb Gullivers Reisen — schreibt er seinem Kollegen Sasaki Mosaku⁴⁴⁾: „Kappa ist mein Reineke Fuchs“⁴⁵⁾.

Andere deutsche Dichter sind oben bereits genannt. Aber auch außerhalb der rein literarischen Sphäre erkennen wir in seinem Leben und Werk oft genug Einflüsse deutschen Geistes. Schon auf der Kōtōgakkō hatte sein deutscher Lehrer Emil Junker⁴⁶⁾ ihm manches gegeben, und es darf hier eingeschaltet werden, daß der dankbare Schüler Akutagawa diesen Lehrer nach Ausbruch des Weltkrieges mehrmals in sympathischer Weise in seinen Briefen erwähnt⁴⁷⁾ und ihn

⁴¹⁾ Brief 162 vom 5. 2. 1918.

⁴²⁾ Brief 835 vom 22. 10. 1924.

⁴³⁾ Werke Bd. IV S. 401—482.

⁴⁴⁾ Schriftsteller, geb. 1894 in Kyoto.

⁴⁵⁾ Brief 1104 vom 11. 2. 1927.

⁴⁶⁾ Verdienter deutscher Pädagoge, der jahrzehntelang an japanischen Schulen tätig war.

⁴⁷⁾ Brief 24 vom 30. 8. und Brief 25 vom 30. 11. 1914.

sogar zum Gegenstand einiger Kurzgedichte macht. — Daß deutsche Musik ihn begeisterte, wurde bereits angedeutet. Auch bei wissenschaftlichen Studien hat er gern zu deutschen Büchern gegriffen: sei es über Kunstgeschichte, Philosophie, literarische Theorie u. dgl. In seinen kritischen Kontroversen bedient er sich gern deutscher Fachausdrücke wie „Ich-Roman“ usw. Auch besitzt er Meyers Konversationslexikon, das er gern zu Rate zieht.

Rein quantitativ betrachtet hat er aber sicher viel mehr englische Schriftsteller kennengelernt, zumal er bei diesen weniger wählerisch war und sie oft nur als reine Unterhaltungslektüre betrachtete. So liest er Anfang 1918 eine „ganze Reihe englischer Schriftsteller zweiter Klasse“⁴⁸⁾, um zu sehen, welche Art geistiger Kost dem Durchschnittsengländer vorgesetzt wird. Sein Urteil über das englische Publikum ist dabei bisweilen sehr scharf. Den Vielschreiber Wells⁴⁹⁾ mit seiner seichten Psychologie und seinen phantastischen Erzählungen verachtet er zum Beispiel und wundert sich, daß ein solch platter Autor eine Berühmtheit in England ist. „Wenn das der Fall ist, dann scheint mir das Niveau unserer japanischen Literatur höher zu stehen als das der englischen“⁵⁰⁾. — Ernstere Männer als Wells ziehen ihn an. Im September 1918 ist er begeistert von Robert Browning, für dessen faustische Mystik er vordem kein Verständnis hatte aufbringen können. Jetzt bekennt er sich zu ihm mit den Worten: „Ich glaube an Browning voll und ganz“⁵¹⁾.

*

Ein Gefühl der Dankbarkeit empfindet Akutagawa gegenüber der russischen Literatur, die er jedoch nicht im Original las, sondern in Übersetzungen ins Englische, Deutsche oder Japanische. Bereits als Dreiundzwanzigjähriger hatte er sich in Tolstois „Krieg und Frieden“ vertieft. Die Zeichnung einiger Charaktere, wie des Prinzen Andree, und die Darstellung von dessen Rückkehr erscheinen ihm unübertrefflich. „Man kann sich kaum vorstellen, daß es Leute gegeben hat, die so etwas schreiben konnten! — Da kann Japan noch lange nicht mit; selbst Natsume nicht.“⁵²⁾

Immer wieder greift er zu Tolstois Werken, und 1920, nachdem er sich während einer Krankheit erneut und intensiv in sie hineingeböhrt hatte, glaubt er von sich sagen zu können, daß er jetzt Tolstoi sehr genau kenne. Dabei interessiert ihn jedoch der jüngere Tolstoi etwa bis zum 30. Lebensjahr nur sehr wenig. Von da an aber hält er ihn für eine der ganz großen Erscheinungen⁵³⁾. Innerlich beschäftigt er

⁴⁸⁾ Brief 152 vom 19. 1. 1918.

⁴⁹⁾ Herbert George Wells, geb. 1866.

⁵⁰⁾ Brief 58 an Natsume vom 28. 8. 1916.

⁵¹⁾ Brief 209 vom 19. 9. 1918.

⁵²⁾ Brief 43 vom 3. 12. 1915.

⁵³⁾ Brief 477 vom 1. 10. 1920.

sich damals mit dem Russen so stark, daß er ihn gemeinsam mit Turgenjew zum Gegenstand einer kurzen Jagdgeschichte macht, die unter dem Titel „Yamashigi“ (Waldschnepfe)⁵⁴⁾ in der Neujahrsnummer 1921 der Chuō-kōron“ erschien.

Natürlich hat er auch Maxim Gorkij gekannt, aus dessen Novelle *Malva* er zitiert⁵⁵⁾, hat oft Tschekow gelesen, dessen Technik er bewundert. „Um so etwas zu können, muß man sich wohl sein ganzes Leben lang bemühen“⁵⁶⁾. Unter den Werken Dostojewskijs hält er „Die Brüder Karamasow“ für das bedeutendste. Aber auch ein Sologub⁵⁷⁾ ist nicht zu verachten, wie Kume Masao es tut, denn — so schreibt er⁵⁸⁾ — „es sind viele Stellen darin, vor denen ich demütig mein Haupt neige.“

*

In einem besonderen Verhältnis stand Akutagawa zur französischen Literatur. — Im Jahre 1921 schrieb er über diese Beziehungen sogar einen Aufsatz: „Fransu bungaku to boku“ (Die französische Literatur und ich)⁵⁸⁾, aus dessen Inhalt hier einiges wiedergegeben sei:

Daudets großer Frauenroman „Sappho“ in englischer Übersetzung vermittelt dem Siebzehnjährigen die erste Vorstellung von französischer Literatur. Im Anschluß daran greift er zu Anatole France — zu dessen antikem Roman „Thais“, den er auch später neben der „Bratküche zur Königin Pédaque“ unter den Werken Frances am meisten schätzt, während er sich für dessen berühmte „Rote Lilie“ nicht sonderlich erwärmen kann.

In der Kōtōgakkō liest er weiter französische Romane. Damals hat er auch Französisch gelernt und scheint von nun an das meiste im Original gelesen zu haben. Vielerlei kam ihm in die Hände, aber nicht alles war nach seinem Geschmack. Zum Beispiel konnte er die Lektüre von Flauberts „Versuchung des Heiligen Antonius“ trotz mehrmaligen Anlaufs nie zu Ende bringen, und auch desselben Autors „Salammbō“ erschien ihm als höchst langweiliges Buch. Guy de Maupassant war ihm nicht sympathisch, wenn er auch seine feine Technik bewunderte. Zu Zola kam er erst als Universitätsstudent. — An Gautier erfreut ihn der schimmernde Reiz der Sprache, aber seine „Mademoiselle de Maupin“, von der „die Europäer so viel Rühmens machen“, läßt ihn kalt. Auch seine Novellen, wie zum Beispiel „Eine Nacht der Kleopatra“, hält er nicht für den Gipfel einer harmonischen Leistung. Literarhistorisch interessiert ihn die Frage, ob und wie weit die

⁵⁴⁾ Werke Bd. III S. 21—40.

⁵⁵⁾ Brief 14 vom 15. 8. 1913.

⁵⁶⁾ Brief 58 vom 28. 8. 1916.

⁵⁷⁾ Fedor Sologub (1863—1927), pessimistischer russischer Schriftsteller.

⁵⁸⁾ Werke Bd. VI S. 398—401.

Ansicht, daß Hebbels „Gyges und sein Ring“ durch Gautiers „Le roi Candaule“ angeregt sei, zu Recht bestehe.

Akutagawa stellt ausdrücklich fest, daß er sich lediglich mit der französischen Literatur der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit ein wenig beschäftigt habe — höchstens noch etwas mit Châteaubriand, Rousseau, Voltaire und vielleicht Molière. Das sei nach seiner Meinung typisch für Japan. Die japanische Literatur habe keinen Einfluß erfahren von Rabelais, Racine, Corneille usw. — nur von der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Das sei deutlich zu spüren auch an den Romanen der japanischen Schriftsteller, die am meisten in den Fußspuren der Franzosen einherschreiten. Nirgends merke man einen Einschlag von dem älteren *Esprit Gaulois*. Und wenn schon einmal eine von gallischem Geist überfließende Stimme lachend ertöne, dann stieße sie auf taube Ohren. In dieser Beziehung gleiche der japanische Parnaß einem ernsten Leichenzug — ganz ähnlich wie die Erzählungen des Meisters Mori Oogai.

*

Es wurde im vorstehenden zur Beantwortung der Frage, wie weit im heutigen Japan westliche Literatur bekannt ist, einiges Material zusammengetragen. Freilich nicht auf breiter Basis, sondern nur aus engem Gesichtswinkel heraus. — Eine erschöpfende Behandlung der Frage müßte naturgemäß viel weiter ausholen.

Man könnte z. B. versucht sein, möglichst lückenlose Listen aller ausländischen Literaturwerke aufzustellen, die ins Japanische übersetzt sind. Als Ausgangspunkt für weitere Arbeit wäre solcher Weg wohl gangbar, würde aber in vielen Fällen greifbare Schlußfolgerungen kaum gestatten, da häufig gar nicht festzustellen ist, ob und wie weit diese Übersetzungen überhaupt Leser gefunden haben. Nur dann, wenn Verleger Statistiken über die Zahl der abgesetzten Exemplare hergäben, wenn sich zeigte, daß dasselbe Werk wiederholt ins Japanische übersetzt wurde, wären gewisse Rückschlüsse möglich über einen mutmaßlichen Leserkreis. Aber wie soll man jene Leser erfassen, die westliche Literatur im Original genießen? — Vielleicht wären japanische Importbuchhändler imstande, darüber gewisse Angaben zu machen. Vielleicht findet sich einmal ein für Statistik begabter japanischer Bibliothekar, dem es gelingt, aus den Ausleihelisten großer japanischer Bibliotheken herauszufinden, welche westlichen Autoren, welche ihrer Werke besonders häufig gelesen wurden, in welchen Jahren das der Fall war und ähnliches mehr.

Damit wären zweifellos wertvolle Unterlagen gewonnen für eine Untersuchung über die Einwirkung der westlichen Literatur auf das Geistesleben Japans.

Mindestens ebenso wichtig wie solche bisher noch nicht angestellten Nachforschungen erscheint dem Verfasser die Auswertung

von Zeugnissen derer, die selbst mitten drin standen in diesem Geistesleben, die es mit Formen halfen. Besonders dann, wenn sie uns nicht nur sagen, was sie gelesen haben an Ausländischem, sondern auch wie es auf sie gewirkt hat.

Einer dieser Zeugen, Akutagawa Ryūnosuke, ist hier zu Worte gekommen. Vielleicht ist es ein willkürlicher Ausschnitt, der damit aus der japanischen Gegenwartsliteratur gegeben wird, aber er ist charakteristisch: er zeigt, wie viele geistige Fäden auch in der Literatur nach dem fernöstlichen Inselreich hinüberführen — weit mehr jedenfalls als von drüben zu uns.

Dieses Ergebnis tritt dem Beschauer besonders dann deutlich vor Augen, wenn er zum Vergleich das weite Gebiet der japanischen Kunst heranzieht, auf dem man ohne Übertreibung von einer wirklichen Wechselseitigkeit der Beziehungen, von wertvollster gegenseitiger Befruchtung sprechen darf.

Solche Gegenseitigkeit ist in der Literatur sicher nicht vorhanden. Dieser Unterschied ist begründet in der Verschiedenheit der Ausdrucksmittel: auch die japanische Kunst bedient sich einer Sprache, die — wenn auch nicht allen Menschen, so doch sehr vielen Menschen — nach einer gewissen Einfühlung verständlich ist. Die japanische Literatur hingegen spricht und schreibt eine Sprache, deren ungeheure Schwierigkeiten über diese Literatur eine Art von Blockade verhängen, wie sie in der Tokugawa-Zeit das Mikadoreich sich selbst freiwillig auferlegt hatte.

ÜBER DEN BEGRIFF „YUGEN“ 幽玄 BEI SEAMI.

Von W. Gundert, Tokyo.

Wenn die Japanologie sich das Ziel gesetzt hat, über das Wesen des japanischen Volkes und seine Äußerungen auf den verschiedenen Gebieten kulturellen Lebens nicht nur einzelne Wissensdaten zusammenzutragen, sondern dieses Wesen selbst innerlich zu erfassen, so sieht sie sich damit einer schwierigen und verwickelten Aufgabe gegenüber. Denn sie soll ein dem unsern völlig fremdes Erleben in deutsche Begriffe fassen, die selbst nur an unserem eigenen Erleben gebildet sind, soll einen Inhalt in Gefäße hineinbringen, die zunächst gar nicht dafür passen. Sie wird deshalb, zumal im Anfang ihrer Arbeit, gar nicht umhin können, dem japanischen Inhalt Gewalt anzutun. Denn gefaßt muß er ja irgendwie werden, und nicht einmal die Wissenschaft, geschweige denn die Welt überhaupt bringt die Geduld auf, mit ihrem Urteil über wesensfremde Erscheinungen so lange zurückzuhalten, bis sie für dieses Urteil Begriffe bereitgestellt hat, die jenen fremden Inhalten wirklich gerecht werden.

Trotzdem ist und bleibt es die Aufgabe einer tiefer dringenden wissenschaftlichen Betrachtung, nicht zu ruhen, bis sie die besondere Eigenart des fremden Gegenstandes voll erfaßt hat und imstande ist, ihn mit Worten und Begriffen der eigenen Sprache angemessen zu deuten. Zu diesem Zweck wird sie ihr Augenmerk vor allem darauf zu richten haben, wie das fremde Volk selbst, dem ihre Forschung gilt, sich über sein Denken, Streben und Tun ausspricht. Für die Japanologie bedeutet dies, daß sie sich nicht damit begnügt, die Erscheinungen japanischer Kultur unmittelbar zu beobachten und darüber ihre Urteile zu fällen. Diese letztere Arbeitsweise hat gewiß den Vorzug der Unmittelbarkeit und ist obendrein jedermann zugänglich, auch dem bücherschreibenden Touristen. Ihr Nachteil ist aber, daß wir dabei an dem, worauf es den Japanern in ihren kulturellen Leistungen vor allem ankommt, in der Regel vorbeisehen, daß wir also gerade das Wesen der Sache verfehlen. Gewiß haben wir von unserem Standort aus noch ganz andere Gesichtspunkte als die Japaner, aber wirksam können wir diese doch erst dann zur Geltung bringen, wenn wir erst einmal richtig verstanden haben, was die

Japaner selbst mit ihrer Kunst und all ihren sonstigen Lebensäußerungen eigentlich wollen.

Wir sind nun den Japanern gegenüber in der günstigen Lage, daß sie sich über das, was ihnen bei ihrem kulturellen Tun letztes Anliegen ist, jederzeit geflissentlich ausgesprochen haben. Sie haben, wie jedes andere Kulturvolk, ihr Wesen nicht nur in der Tat dargestellt, sondern haben es auch mit Worten gedeutet. Sie haben nicht nur Künste auch Regeln aufgestellt, Regeln von äußerster Strenge und größter Genauigkeit, sie haben sich beim Genuß ihrer Kunstwerke kritisch darüber ausgesprochen und haben so mit der Zeit einen reichen Schatz von ästhetischen Wertbegriffen geschaffen, der über die Frage, woran ihnen bei ihrem künstlerischen Tun vor allem gelegen ist, genaue Auskunft gibt.

Es ist klar, daß, um für diesmal bei der Kunst zu bleiben, eine eindringende japanologische Forschung an den ästhetischen Begriffen der Japaner nicht vorübergehen kann, wenn sie zu einem wirklichen Verständnis der japanischen Kunst gelangen will. Und die Tatsache, daß die meisten dieser Begriffe noch so gut wie unbearbeitet sind, ist nur ein Zeichen dafür, wie sehr unsere Japanologie noch in den Anfängen steckt, was ja auch bei ihrem jungen Alter und der geringen Zahl ihrer Vertreter nicht zu verwundern ist. Aber freilich, mit der Bearbeitung solcher japanischen Begriffe, die uns doch im Verständnis japanischer Kunst weiterhelfen soll, beginnt erst eine neue Schwierigkeit. Denn so fleißig die Japaner ihr kulturelles Tun gedeutet haben, so taten sie dies doch nur für sich selbst in ihrer eigenen Sprache. Und diese liegt von der unseren ebenso weit ab wie ihr Erleben. Es ist zunächst geradezu unmöglich, diese japanischen Begriffe ins Deutsche zu übertragen. Nur eine sorgfältige Analyse der einzelnen Momente, die sie enthalten, ein vorsichtiger Vergleich mit anderen verwandten oder gegensätzlichen Begriffen kann uns ihrem Verständnis näher bringen. Trotzdem ist die Bemühung um das Verständnis der Grundbegriffe, mit denen die Japaner selbst Inhalt und Ziel ihres kulturellen Schaffens bezeichnen, für uns der einzige Weg, um zu einem umfassenden und gerechten Urteil über Japan und seine Kultur zu gelangen. Es ist gleichzeitig der Weg, den gerade die wissenschaftliche Japanologie im Unterschied von jenem andern, jedermann zugänglichen Wege der unmittelbaren Betrachtung besonders zu pflegen haben wird.

Innerhalb des ästhetischen Wortschatzes der Japaner verdient der Begriff „Yügen“ besondere Beachtung, einmal, weil er Jahrhunderte hindurch überhaupt ein künstlerisches Ideal bildete, und dann, weil namentlich der klassische Meister des Nô-Spiels *Seami Motokiyô* (1364—1444) damit den eigentlichen Kern seiner Kunst bezeichnet, die besondere Art von Schönheit, die alle Einzelheiten dieser vielseitigen Darbietung durchdringen und so Aktion, Kostümierung,

Masken, Mimik, Tanz, Gesang, Orchester zu einem einnehmenden, unüberbietbaren künstlerischen Ausdruck zusammenfassen soll. Der Begriff erscheint für eingehendere Betrachtung auch deshalb besonders geeignet, weil er in der europäischen Japanologie bereits eingeführt ist, und zwar durch Arthur Waley in der Einleitung zu seinem schönen Werk „*The Nô Plays of Japan*“ (London 1921, S. 21 f.).

Waley hat nur zu sehr recht, wenn er diesen Begriff als „difficult“ bezeichnet, obwohl er die besonderen Gründe dieser Schwierigkeit nicht näher angibt. Sie dürften jedoch darin liegen, daß das, was die chinesischen und japanischen Wörterbücher für die beiden Elemente „Yü“ und „gen“ wie für die Zusammensetzung „Yügen“ angeben, mit dem, was Seami in seinen Schriften allem Anschein nach unter „Yügen“ versteht, nicht recht zusammenstimmen will. Wir haben hier ein klassisches Beispiel der Tatsache vor uns, daß es, um zum Verständnis eines japanischen Kunstbegriffs zu gelangen, nicht damit getan ist, in den Wörterbüchern nachzuschlagen, noch weniger damit, daß man auf die ursprünglich sinnliche Bedeutung des betreffenden chinesischen Schriftzeichens zurückgeht. Solche Untersuchungen sind gewiß gut und nützlich, genau so wie die etymologische Forschung etwa auf dem Gebiet der arischen Sprachen. Nur darf man dabei nie vergessen, daß wie bei uns die Worte, so in China die Schriftzeichen einem fortgesetzten Bedeutungswandel unterworfen sind, daß dieser Wandel Jahrtausende Zeit gehabt hat sich auszuwirken, und daß obendrein die von China übernommenen Ausdrücke auf japanischem Boden ihre eigene Geschichte gehabt haben. Allerdings trägt die stets sinnlich vorhandene Form des chinesischen Zeichens weit stärker zur Erhaltung des ursprünglichen Sinnes bei als die uns allein zu Gebote stehende etymologische Erinnerung. Darum ist auch das Wesentliche in der Bedeutung des Begriffs „Yügen“ gewiß zu allen Zeiten irgendwie gleichartig empfunden und verstanden worden. Was sich geändert hat, liegt in seiner Beziehung zu den jeweiligen Schönheitsidealen der verschiedenen Zeitalter der japanischen Literatur und Kunst.

Über diese Wandlungen besitzen wir einige wichtige Arbeiten von *Hisamatsu Sen'ichi*, vor allem seinen Artikel „Yügen“ in dem großen „Wörterbuch der Japanischen Literatur“ (*Nippon Bungaku Daijiten*, III. Band, Tōkyō 1934), in dem sein größerer Aufsatz über denselben Gegenstand in der Zeitschrift „*Kokugo to Kokubungaku*“ (Tōkyō, 1930, 11. und 12. Heft) verarbeitet erscheint, sowie den Abschnitt „Yügen“ in seinen „*Untersuchungen über die ältere japanische Literatur*“ (*Jōdai Nippon Bungaku no Kenkyū*, Tōkyō 1928, S. 30 ff.). Außerdem bin ich Herrn *Nomura-Hachirō Taisen*, dem Entdecker einer Handschrift von Seamis „*Sarugaku Dangi*“, für wertvolle Winke zu Dank verpflichtet. Wertvoll ist ferner die Geschichte des Studiums der japanischen Literatur „*Kokubungaku-Kenkyū-Shi*“ von *Nomura-Hachirō*, und der Artikel „*Waka Jittai*“ desselben Verfassers in dem „Wörterbuch der Japanischen Literatur“. Herrn *Nomura*, der

zugleich Entdecker einer Handschrift von Seami „Sarugaku Dangi“ ist, bin ich auch persönlich für manchen wertvollen Wink zu Dank verpflichtet.

Zunächst ist beachtenswert, daß der Ausdruck „Yügen“ der Muro-machi-Zeit überhaupt geläufig war, was aus seinem Vorkommen in dem Wörterbuch Umpo-Iroha-Shû zu schließen ist. Weit wichtiger aber ist, daß der Begriff „Yügen“ in der japanischen Poetik (Ka-ron) eine Rolle spielt, die namentlich seit der Heian-Zeit von den führenden Dichtern neben der Dichtkunst eifrig gepflegt worden ist. Dies macht etwas stutzig gegen die Bemerkung von Waley, Seami verdanke den Ausdruck „Yügen“ der Zen-Philosophie. Das mag in allgemeinem Sinne durchaus richtig sein; denn der Ausdruck „Yügen“, der zunächst vom Taoismus herkommen dürfte — „gen“ ist bei Laotse das „große Geheimnis“, wie es R. Wilhelm übersetzt —, wurde tatsächlich von den chinesischen Zen-Meistern übernommen und auf die geheimnisvolle Lebendigkeit des Buddhismus angewandt. Und daß Seami vom Geist der Zen-Philosophie erfaßt war, davon legen seine Schriften Zeugnis ab, wengleich seine Beziehungen zum Buddhismus noch einer genaueren Untersuchung bedürfen. Aber wenn Seami den Begriff „Yügen“ zum Ideal seiner Kunst erhebt und ihm augenscheinlich einen ganz besonderen Inhalt zuschreibt, so folgt er damit seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Dichtungslehre, in deren Werken er als Dichter von Nô-Texten wie kein anderer zu Hause war.

Diese Poetiker haben den Ausdruck „Yügen“ zunächst von China übernommen. Seine beiden Bestandteile bezeichnen ja etwas Ähnliches: „Yü“ das sinnlich kaum Seh- und Hörbare, das fein Undurchsichtige etwa eines Nebelschleiers, einen kaum sichtbaren, matten Schein, das Duster eines tiefen Waldes, aber ebenso die kaum von einem Laut gestörte Stille der einsamen Natur; „gen“ ursprünglich ein rotgetöntes, tiefes Schwarz, die Farbe des Himmelsraums, das Tiefe, Undurchdringliche, Geheimnisvolle, das Weltgeheimnis, besonders im Sinne des Taoismus, aber auch das den Kaiser als den Vertreter des Himmels auf Erden umspielende Geheimnis, die kaiserliche Majestät, das Königliche, würdig Erhabene. Auch in der Zusammensetzung „Yügen“ dürfte der Nachdruck auf diesem zweiten Bestandteil „gen“, auf dem geheimnisvollen Dunkel, liegen, wobei „yü“ dessen Undurchsichtigkeit, Schwerfaßlichkeit, Unnahbarkeit unterstreichen würde.

In diesem sehr umfassenden Sinne wurde der Ausdruck von den Japanern übernommen und trat bei den Poetikern, wie Hisamatsu nachweist, schon in einer Gedichtkritik aus dem Jahre 945 sowie in der chinesischen Fassung der Vorrede zum Kokinshû, dem sogenannten Mana-jo, zum ersten Male auf. Bei dem vorwiegend objektiven Charakter der früheren Dichtung konnte er nur da Anwendung finden, wo eben ein Gedicht jene Welt des Geheimnisvollen, schaurig Erhabenen zum Gegenstand machte.

Dies änderte sich jedoch, nachdem sich seit der Zeit des Kokinshû in der japanischen Dichtung selbst ein Wandel vollzogen hatte, den wir etwa mit dem Übergang von der „naiven“ zur „sentimentalischen“ Dichtung im Sinne Schillers vergleichen können. Nun wurde an das japanische Kurzgedicht überhaupt die Forderung gestellt, daß es eine Stimmung zurücklasse, die über den unmittelbar greifbaren Gehalt seiner Worte hinausgehe. Man nannte diesen höheren Stimmungsgehalt „yojô“, rein japanisch „amari no kokoro“, d. h. „das darüber hinausgehende Gefühl“. Wir reden heute in ähnlichem Sinne von der Magie des Wortes, von seiner Macht, den Hörer über den logischen Wortsinn weg in eine Welt übersinnlicher Schönheit zu ziehen. Wenn nun diese geheimnisvolle Welt, was nahe lag, mit dem Ausdruck „yügen“ belegt wurde, so erhielt dieser damit für die Dichtkunst eine ganz neue Bedeutung. „Yügen“ war nun nicht mehr nur ein fernes Gebiet, an das die Dichtung in Augenblicken besonderer Erhebung beschreibend rühren würde, es war das stille Heiligtum, worein jedes Gedicht, gleichviel welchen Inhalts, den Hörer versetzen sollte, wenn es überhaupt auf den Rang wahrer Dichtung Anspruch erhob.

In diesem Sinne bezeichnete der Begriff „yügen“ für die Dichter des ausgehenden Heian- und des neuen Kamakura-Zeitalters, namentlich für Fujiwara no Toshinari, Kamo no Chômei und für Saigyô, das höchste Ideal ihrer Kunst. Wir können uns nicht bei der Frage aufhalten, was für sie nun der genauere Inhalt, die besondere Färbung ihres Schönheitsideales war, können nur auf die Bemerkung von Hisamatsu verweisen, daß darin die männliche Schönheit der Manyôshû-Dichtung mit der weiblich zarten der mittleren Heian-Zeit zu einer höheren Einheit von erhabener Stille verschmolzen erschein (wobei wir uns der buddhistischen Kunst erinnern, in der diese Stimmung schon früher als in der Dichtung plastischen Ausdruck gefunden hat), und daß bei Toshinaris Sohn Teika zu dem Element der Stille noch das des bestrickenden Zaubers hinzutrete.

Unter dieser Bedeutung pflanzte sich der Begriff „yügen“ bei den Dichtern bis in die Ashikaga-Zeit hinein fort, und so übernahm ihn auch Kwan'amis Sohn Seami Motokiyo (1364—1444) für die alle Künste umfassende Kunst seines Nô. Der Begriff hatte also für ihn von vornherein zwei Seiten, eine unzeitliche, die alles das enthielt, was ursprünglich an Geheimnisvollem in dem Worte „yügen“ lag, und eine zeitlich bedingte, durch den Wandel der Schönheitsideale im Lauf der japanischen Geistesgeschichte bestimmt. Wir werden Seami besondere Auffassung des „yügen“ am ehesten verstehen, wenn wir uns klar machen, daß auch er seinen besonderen Ort in dieser Geschichte hat, nämlich an der Stelle, wo das rauhe Kriegerertum von Kamakura seinen eigenen Herrschaftssitz nach der alten Kaiserstadt verlegt hatte und nun unter Führung der Ashikaga-Schogune von einer neuen Sehnsucht nach dem Glanz und dem feinen Geschmack der Heian-Zeit erfaßt wurde. So

war es natürlich, wenn Seami den bestrickenden Zauber des „yügen“ vor allem in dem blumenhaften Glanz und gelassenen Adel der kaiserlichen Hofgesellschaft jenes „goldenen Zeitalters“ erblickt und wenn er die Frauengestalten dieses Kreises zur echtsten, höchsten Verkörperung seines Yügen-Ideals sublimiert hat.

Die sechzehn hinterlassenen Schriften von Seami, 1908 wieder entdeckt und von Yoshida-Tôgo 1909 zum ersten Male herausgegeben, sind 1929 von Nonomura-Kaizô revidiert in einer für den heutigen Japaner lesbaren Schrift zum zweiten Male erschienen. Die Seitenzahlen bei den folgenden Zitaten verweisen jedoch auf die Ausgabe von Yoshida.

Die überragende Bedeutung des Yügen-Ideals für Seamis Nôkunst tritt in seinen sämtlichen Schriften immer wieder zutage. „Yügen“ ist für ihn gleichbedeutend mit „hana“, der „Blume“, d. h. dem eigentlichen Geheimnis der Kunst, das ihren Zauber ausmacht. Wenn er seine erste Schrift „Kwadensho“ nennt, d. h. die „Schrift von der Überlieferung der Blume“, so will er damit sagen, daß jede darin enthaltene Kunstregel letztlich nur den Zweck hat, den Lernenden in das Geheimnis des „yügen“ einzuweißen.

Kwadensho S. 34 stellt der Schüler die Frage: „Betrachte ich alle diese Regeln, so ergibt sich, daß es das Höchste und Erste im Nô ist, die „Blume“ zu verstehen. Das ist die Hauptsache, ist wiederum aber unbegreiflich. Wie soll ich das auffassen und merken?“ Darauf die Antwort: „Darin besteht die Übung im letzten, hintersten Sinn dieser Kunst. Das Eine, was not tut, das Kunstgeheimnis, all das liegt nur in diesem.“

In der Schrift über „die Abfassung von Nôstücken“, Nôsakusho (S. 158), weist Seami auf seine Vorgänger in der Kunst des Nô, und zwar des Sarugaku wie des Dengaku, die „alle das yügen in Tanz und Gesang als ihren eigentlichen Stil geübt haben und dadurch in allen drei Rollentypen zu Meistern geworden sind“. Und ebenda S. 167: „Der Blumensamen des yügen muß also beim Schreiben der Nôspiele den eigentlichen Hauptsamen bilden.“

Darum durchdringt das „yügen“ die ganze Kunst. In den Notizen zu Zeichnungen von Schauspielerfiguren, Ni-kyoku San-tai Ezu, fordert Seami für den Nô-Künstler die Beherrschung der „zwei Spielarten“ (ni-kyoku), nämlich des Tanzes (oder in weiterem Sinne: der Aktion) und des Gesangs (oder überhaupt der Musik), sowie der „drei Typenrollen“ (san-tai), nämlich des Typs der Greisenrolle, des Typs der Frauenrolle und des Typs der Kriegerrolle. Da der Schauspieler schon im siebten Lebensjahr zu üben beginnt, so geht diesen dreien die Kinderrolle voran. Schon das auftretende Kind hat unbewußt die Art des „yügen“ an sich (S. 144), und es kommt nur darauf an, diese dann in die weit schwierigeren Rollen der drei Haupttypen, die später gelernt werden, überzuleiten und in Aktion und Gesang zu betätigen.

Denn alle denkbaren Rollen des Nô-Spiels sind aus diesen drei Haupttypen abzuleiten.

Was ist aber nun der Inhalt dieser geheimnisvoll zauberhaften Schönheit? Eine Andeutung erhalten wir aus den „Regeln für die fünf Stilarten des Gesangs“, Go-Onkyoku Jôjô (S. 67). Die erste dieser Stilarten ist der „Glückwunschstil“, Shûgen, wie er in Neujahts- und ähnlichen Stücken an der Ordnung ist, leicht und heiter fließend, ein Ausdruck der friedlich glücklichen Regierung des Landes. Als zweiter kommt nun der „Yügen-Stil“, Yû-kyoku, wobei zu dem eben genannten Stil eine besondere Haltung in Ton und Auftreten hinzukommt. Der Stimmcharakter ist hold elegant (nabiyaka, eigentlich die Form holden Neigens, man denke an die Haltung vieler Kwannonbilder!), die Melodie gedämpft (wörtlich: begraben, zugedeckt), die hohen Partien besonders fein, und tadelloser Fluß der Melodie. Es ist, als sähe man Blumen im Mondschein gleichzeitig am Abend und in der Morgendämmerung. Das Verhältnis von Funktionsträger und Funktion ist hier umgekehrt: die Funktion selbst wird zum Träger, der Träger soll verhüllt (wörtlich: begraben, zugedeckt) bleiben. Wer diese Stufe erreicht hat und diesen Gesangsstil beherrscht, den nenne ich den höchsten Meister der Nô-Kunst.

Auch im Shiikwadô (S. 138) versucht Seami, seine Kunstauffassung mit dem der Sung-Philosophie entlehnten Doppelbegriff von Träger und Funktion zu unterbauen (wir würden vielleicht sagen: der im Künstler lebende Geist der Schönheit und ihre sichtbare Erscheinung in seinem Werk): „Im Nô muß man von dem Unterschied zwischen Träger und Funktion (tai-yû) wissen. Ersterer ist der Blume, letztere ihrem Geruch vergleichbar, oder auch jener dem Mond, diese seiner Gestalt. Hat man sich den Träger gut angeeignet, so folgt die Funktion von selbst.“ (So sei es auch mit den Zuschauern: die Unkundigen sehen mit den Augen, die Kundigen mit dem Herzen — sie haben den Träger, die anderen nicht.) S. 141: „Erreicht das Spiel den vollen Erfolg, so wird die Funktion selbst zum Träger.“ (Wir würden etwa sagen: man sieht nicht mehr Schönes, die Schönheit selbst schwebt durch den Raum.) . . . „Ein weißer Vogel mit einer Blüte im Schnabel: dies ist Art und Gestalt des yügen.“

Greifbarer aber wird für uns die besondere Art von Seamis „yügen“, wenn wir im Ni-kyoku San-tai Ezu lesen, daß es unter den drei Rollentypen derjenige der Frauenrolle ist, der den vollkommensten Ausdruck dieser wunderbaren Schönheit darstellt. S. 146: „Der Typ der Frauenrolle. Träger: Geist; weg mit der Kraft! Man muß es gründlich lernen, den Geist (das Herz, die Seele, Kokoro) zum Träger dieser Rolle zu machen und auf jede Kraftäußerung zu verzichten. Das ist die Hauptsache bei der Darstellung, man könnte es auch das fundamentale Wesen des yügen nennen.“ „Der Tanz (die Aktion) der Frauenrolle ist von besonders hoher Art, ist die wunderbare Gestalt des yügen wie von ferne erblickt. Die Frauenfigur ist die oberste

Frucht der Kunst unter allen: der Kinderfigur, den zwei Spielarten und den drei Rollentypen. . . . Der Eindruck gleichmäßiger geistiger Beherrschung von Tanz und Gesang beruht auf diesem Stil des yügen.“

Zum Schluß möge diesen vereinzelt Äußerungen Seamis der Abschnitt folgen, in dem er sich am ausführlichsten über das „yügen“ ausspricht, nämlich das Kapitel „Der Eintritt in den Bereich des Yügen“ (Yügen no Sakai ni iru koto) in seiner drittgrößten Schrift Kakushū Jōjō (Regeln für Erlernung und Übung), S. 94 ff.

„Um von der Gestalt des Yügen zu sprechen, so hat man in allen Dingen das, was den Charakter des „yügen“ trägt, als den Gipfel der Kunst angesehen. Zumal in unserer Kunst gilt die Stilform des yügen als das Höchste. Es ist auch zunächst allgemein der Fall, daß, wenn die Stilform des yügen augenfällig hervortritt, die Zuschauer gerade nur dies bewundern. Spieler jedoch, die die Eigenschaft des yügen besitzen, findet man nicht so leicht. Der Grund ist, daß man in Wahrheit den Geschmack des yügen nicht kennt. Daher kommt es, daß es keine Spieler gibt, die in seinen Bereich eindringen.

Wo mag nun der Bereich des yügen eigentlich liegen? Nimmt man zunächst den Zustand der Menschenwelt und betrachtet die mannigfaltigen Arten von Menschen, so wird man die Art und Weise der Hofgesellschaft mit ihrem adlig vornehmen Auftreten und der besonderen Verehrung, die sie in der Welt genießen, mit dem Rang und dem Charakter des yügen bezeichnen dürfen, also einfach ein schönes, sanftes Gebaren — darin besteht das Wesen des „yügen“. Ruhige gelassene Aufmachung der Figur, das ist das yügen der Figur. Wenn ferner die Rede fein ist, wenn man die Ausdrucksweise, wie sie unter Vornehmen und Geistlichen üblich ist, gründlich gelernt und auf sie gehört hat, und die Worte, die man aus dem Munde entläßt, auch wo es nicht darauf ankommt, doch fein sind, so ist dies das yügen der Rede. In der Musik wiederum, wenn der Gesang schön fließt und sich anhört wie holdes Neigen: das ist dann wohl das yügen in der Musik. Hat einer den Tanz gründlich gelernt, ist das Auftreten der Figur von schöner Art und in ruhiger Aufmachung, so daß die Zuschauer einen Genuß haben: das ist dann wohl das yügen im Tanze. In der Darstellung ferner, wenn das Auftreten der Figur in den dreierlei Typenrollen schön ist, so dürfte dies yügen sein. Wenn bei der Aufmachung zorniger Typen, etwa in der Rolle eines Dämons, die Figur auch bei etwas heftiger Bewegung doch nicht vergißt, schön aufzutreten, wenn man die zehn Vorschriften für die Bewegung und die Regel, bei heftiger Bewegung des Körpers mit den Füßen ganz leicht aufzutreten, recht beachtet, und so die menschliche Figur schön ist, so dürfte dies das yügen der Dämonenrollen sein.

Diese mancherlei Dinge muß man recht im Sinn behalten, danach eine gute Figur machen, und in welche Art der Darstellung man auch übergehen mag, unter keinen Umständen sich vom yügen entfernen. Um im Gleichnis zu sprechen, so ist es, wie wenn man vornehme

Damen höheren und niedrigeren Ranges, Männer und Frauen, Priester, Reisbauern, Köhler, ja selbst Unehrlüche samt und sonders mit einem angesteckten Blütenzweig sehen würde. Art und Rang dieser Menschen mögen noch so verschieden sein, die Blumen, die man bei ihnen sieht, sind immer gleich schön. Diese „Blume“ liegt in der Figur. Eine gute Figur zeigen, liegt in der Gesinnung. Gesinnung — das heißt, daß man diese Zusammenhänge gründlich verstehe, daß man, um das yügen der Rede zu gewinnen, die Dichtkunst erlerne, daß man, um das yügen der Figur zu gewinnen, den Stil der gewöhnlichen anständigen Körperhaltung lerne und bei allem und jedem, wie immer die Darstellung wechseln möge, eine schön erscheinende Haltung wahre, das wohl gemerkt ist der Same des yügen. Nur kann es leicht vorkommen, daß man schon meint, alles erreicht zu haben, wenn man nur begriffen hat, wie die einzelnen Sachen jeweils nachzuahmen sind, und daß man darüber die Figur im ganzen vergißt, und darum dringt man nicht so leicht in den Bereich des yügen ein. Dringt man darin aber nicht ein, so gelangt man nicht zur obersten Frucht und wird kein Meister, der einen Namen gewinnt. Aus diesem Grunde gibt es nicht so leicht namhafte Meister. Die hohe Bedeutung dieses Yügestils muß man wichtig nehmen und ihn üben. Was ich hier die oberste Frucht nenne, ist die Schönheit der Figur. Ich kann nur immer wiederholen: man muß die Körperhaltung richtig lernen und sich darin üben. Wenn auf diese Weise schließlich nicht nur in Tanz und Gesang, sondern auch in all den Einzelheiten der Darstellung die Figur schön ist, so wird auch dies alles je in seiner Art oberste Frucht sein. Ist die Figur schlecht, so wird auch dies andere alles gewöhnlich sein. Denn man muß wissen, daß eben damit, daß alles, was dem Auge und dem Ohr geboten wird, gleichermaßen schön ist, der Charakter des yügen erreicht wird. Sich in diesen Zusammenhängen selbständig bilden und üben, bis man dahin gelangt, sie zu beherrschen, das heißt: in den Bereich des yügen eintreten. Wer sich in diesen mannigfaltigen Stücken nicht bildet und übt, und erst recht, wer, ohne es darin zur Meisterschaft zu bringen, nur darauf aus ist, daß alles gleich „yügen“ sei, der wird es sein Leben lang nicht zum yügen bringen.“

Damit dürfte das, was Seami über sein Schönheitsideal zu sagen hat, in der Hauptsache erschöpft sein. Dieses selbst freilich noch lange nicht. Einen wirklichen Begriff davon können ja überhaupt Worte nicht vermitteln. Dazu gehört der immer wieder zu vertiefende Eindruck wirklich guter Nō-Aufführungen, wie sie Tōkyō mitten im Lärm der modernen Großstadt heute noch bietet.

Auch die weiteren Fragen, die sich an Seamis „yügen“ anknüpfen, können hier nur angedeutet werden. Denn wir Heutigen erblicken im Nō viel eher einen Ausdruck dessen, was die Japaner „shūbun“ nennen, wovon Frau Herrigel-Seefried in der Zeitschrift „Yamato“ (1929, 2) eine treffende Deutung gegeben hat. Tatsächlich hat sich der Begriff „yügen“ unmittelbar nach Seami in der Richtung auf den

Geschmack des Shibumi hin entwickelt, wie dies schon bei seinem Lieblingsschüler Zenchiku hervortritt und bei Bashô seine Erfüllung findet. Das ist natürlich nur deshalb möglich, weil schon in Seami „yûgen“ die edle Herbe des „shibumi“ dem Wesen nach ganz und gar vorhanden ist. Sie gibt gerade auch seinen Frauengestalten ihren besonderen Zauber und entfernt sie eben damit von der Wirklichkeit der vornehmen Gesellschaft des Heian-Hofes. Merkwürdig aber bleibt es, daß für Seami diese Seite seines „yûgen“ noch selbstverständlich ist und keiner Betonung bedarf, während sein schönheitsdurstiger Blick unverwandt nach einer Welt vergangenen Glanzes gerichtet bleibt, die er kraft des in ihm wohnenden Geistes in ein Reich unvergänglicher Schönheit erhebt.

BUDDHA (HONZON).

Von Yamamoto Yusô.

Übersetzt und eingeleitet von Hermann Böhner, Osaka.

1. D a s F e u e r. Wie jede gesprochene Sprache ihre Idiome hat, so auch die Sprache der Gebärden eines Volkes, die Sprache der Betätigungen und Situationen. Nichts scheint charakteristischer für den Japaner als sein Feuerchen.

Tsingtau war gefallen; in langen Reihen führten sie uns hinaus, durch zerschossenes Gelände in kahle Bergwelt. Die Nacht sank, der Novemberwind blies vom Gebirge her. Plötzlich ließen sie uns stehen und holten Reisig und anderes Brennmaterial zusammen. Mannschaften wie Offiziere zündeten ein Feuerchen an, hockten oder stellten sich darum und streckten die Hände darüber — manchmal drehte sich auch einer mit dem Rücken gegen das Feuer —, und stockend, mit wohligen Pausen, begann ein Gepläuder. — Nun sind natürlich auch andere Leute in andern Landen froh am warmen Feuer, zumal in kalter Nacht unter freiem Himmel; aber was sich hier an diesen Japanern zeigte, war doch, so fühlten wir deutlich, ein anderes: es gehörte zu ihnen als ihr Besonderes, Eigentümliches. Ich sah zum erstenmal, wie glücklich diese Leute sind, wenn sie die Hände übers Feuer strecken können. Sie leiten durch die Hände die Wärme in den Körper, sie suggerieren sich vielleicht, daß sie dies tun, wenigstens empfinden sie so. Der Japaner kennt seit alters her keine Heizung in unserem Sinne; er verschmäht es, einen Kang (ein großes Steinbett) zu heizen wie der Chinese oder gar, wie der Koreaner, mit Luftheizung den Boden und damit das Haus zu wärmen. Sein Haus ist ein Sommerhaus; die Wände, Türen, Fenster lassen sich aufschieben und wegnehmen; einen Schritt, so ist er draußen. Kälte wie Hitze müssen eben ertragen werden. Wenn nur das Feuerchen da ist, über das man die Hände strecken kann. Man macht es zur Zeit und zur Unzeit. Ich sah Feuer mit drei Meter hohen Flammen im Gassengewühl der Millionenstadt; die Leute verbrannten Abfälle und wärmten sich daran. Oder: ein neues Haus ist gebaut, d. h. die tragenden Balken stehen, und darüber, herrlich gezimmert, das Balkenwerk des Daches. Holzspäne sind übrig, haufenweise liegen sie herum. Was damit machen? Ein Feuerchen — bei dem man vielleicht sogar einschlâft —, worüber einem richtig das Haus überm

Kopf abbrennt. Das kommt alle Tage einmal vor. Es gibt nichts Gemütlicheres als dieses Feuerchen. Es ist die poetische Situation *Kar' 'εξοχη*. Unser Dichter ergreift sie und legt die Stille und die Ruhe tiefer Nacht darüber. Man muß die Wohligkeit fühlen, die bei den Japanern um die Szene her ist, die Unbekümmertheit, die in Gespräch und Pausen Ausdruck findet, das Spaßhaft-Komische, das mit hervorkommt, und man muß nun erleben, wie der Dichter eben dies alles leise unmerklich, rasch wie in einer Pachelbel'schen Fuge, auf die höchste Welthöhe emporführt; dann auch das Unbefangene, Keine-Umstände-machen und, uns ungewohnt, das Spaßhaft-Komische stehen dicht neben dem Heilig-Ernsten, Transzendenten. — Da ist vor wenigen Tagen über Japan und insbesondere über Osaka, dies große Handels- und Industriezentrum der Japan-Mitte, ein Taifun dahingestürmt, wie er geschichtlich bisher überhaupt noch nicht gemessen worden ist — wenige Stunden, ja Minuten vergehen, und 1100 Brücken sind zerstört, 8845 Dampfer und Boote versenkt, weggeschwemmt, zertrümmert; die stärksten Elektrizitätsleitungstürme werden wie Spielzeug umgebogen; das uralte Wahrzeichen Osakas, die vielstöckige Pagode des Vier-Himmelswächters-Tempels, die dank ihres wundersamen Baues so vielen Stürmen getrotzt hat, stürzt in tausend Trümmer zu Boden; ein Bombardement von Ziegeln und Glas setzt ein, daß es einem Schlachtfeld Ehre machte; über 28 000 Häuser krachen zusammen; in Osaka allein 44 große Schulen; überall Tote und Verwündete: in Osaka über 1600 Tote, 229 Vermißte, fast 4000 Verletzte, darunter viele sehr schwer. Eine große Flutwelle begleitet den Sturm. Ozeandampfer werden aufs Land geworfen; meilenweit dringt das Wasser herein; nur fort, fort! die Kinder auf den Achseln, weit weit durchs Wasser! Und Pferd und Ochse, die bei dem Tosen besonders unruhig geworden, landein in Sicherheit bringen! Rührende Szenen, die wir sahen! Preisenswertes Volk, das in solcher Stunde solche Heiterkeit, Ruhe, Hilfsbereitschaft zeigt! Da sammelt sich Mensch und Tier nun auf der hochgelegenen Straße oder, noch geschützter, unter der zementstarken Überführung der Fern-Elektrischen. Und schon brennt da ein Feuerchen, man sammelt sich darum, streckt die Hände darüber. Die Nässe trocknet, Herd-friede kommt herbei. Da sitzt solch eine Familie auf der breitgebauten Zwischenstufe der aufwärtsführenden Steintreppe, eine Matte haben sie gerettet, auf den Boden gebreitet; Urahne, Großmütterchen, zwei kleine Buben, mit großen Augen ausschauend, Schwersterchen still an die Mutter gelehnt, die das Kleinste stillt — da sitzen sie, friedvoll-geduldig, mit untergeschlagenen Beinen — wie lange schon? wie lange noch? Junger Mann, Bruder oder Onkel, kommt jetzt, und bald brennt das Feuerchen, bei dem man sich wohlfühlt und über dem man ein Essen kocht.

Das kleine Feuer wird oft zum großen. Halbe Städte brennen ab Das ist wie Hagelwetter, Schicksalsschlag. Feuer ist gefährlicher als

Erdbeben. In der großen Sturmkatastrophe vor wenigen Tagen war die unendliche Sorge der Osaka-Stadtbehörden, daß Feuer aufkommen würde. Bei dem furchtbaren Erdbeben in Tokio-Yokohama 1923 war es, kann man sagen, erst das Feuer, das das Unheil zum ungeheuren, unsaglichen machte. Holzkohlenglut in den vielen offenen „h i b a c h i“ (Feuerbecken, Herden) entzündete Häuser. Wind kam auf und trieb die Flammen fort.

Es geschehen da oft merkwürdige Dinge. Den Menschen bleibt von Geschichte und Geschehen zunächst nur das Faktum. Man denke etwa an die Armada-Schlacht, an Tours und Poitiers! Aber das Faktum ist oft so wunderbar, daß der Versuch zu erklären sich oft aufdrängt. Auch die skeptische Erklärung ist schon Glaube. Da treiben, wie etwa im Falle Tokios, Flammen himmelaufloodernd in wildem Rasen auf einen großen Tempel zu; aber plötzlich machen sie vor demselben Halt — der Wind dreht zur Seite. Dreiunddreißigtausend fallen anderwärts der Feuersbrunst zum grausamen Opfer. Aber die vielen, die sich um den Buddha des großen Tempels scharten und sich vom Feuer verzehrt sahen, sind gerettet. Kein Wunder, wenn in einem so sinnlich-empfindlichen südlichen Volke wie dem japanischen der Buddha dieses Tempels in großen Ruf kommt und Zehntausende zu ihm nun wallfahren. — Aber der Dichter, der solches Geschehen als Motiv seiner Dichtung nimmt — in den Einzelheiten läßt er ein anderes, früheres Zeitalter sprechen — führt über solches Buddhatum hinaus zu jenem, das Worte nicht mehr fassen: in dem Ausdruck (oder Aushauch) „K a!“ endet das Stück.

2. K a ! (mit Implosion gesprochen, Katsu geschrieben: t s u ist die Silbe der Verschärfungen, daher auch bisweilen Katsu gesprochen); das ganze Stück läuft auf dies eine Wort zu; wie ein Zauberwort erscheint es — „Sesam tu dich auf“ — und in der Tat ist es dies auch in der Meditationsschule der Zen. Durch die Weisungen des Meisters angebahnt, durch anhaltende Meditation vorbereitet, bricht plötzlich, wie mit einem Schläge, die höhere, unsagbare, nur erlebbare Erkenntnis und Gewißheit durch. Dem Europäer mag irgendeine Umschreibung näherliegen: „der Unvergleichliche“, „das Unbeschreibliche“; dem ganzen Osten spricht es sich in nichts so gewaltig aus wie in „K a“!

3. Der Titel des Stückes lautet japanisch „H o n z o n“. Z o n ist ein Zählwort für Statue und kommt so hier zu Bedeutung „Statue“ und damit „Gottheit“; h o n bedeutet: „ursprünglich“, „hier am Platze“, „eigentlich“, „Haupt“; H o n z o n ist eben: „die Gottheit hier“, „die Hauptstatue“, „die Hauptgottheit hier“, „die eigentliche Gottheit“. — Viele Feinheiten liegen hier, die der deutsche Text, wenn er gleichmäßig und durchgängig sein soll, leider nicht geben kann. Der Übersetzer hat das Wort „Buddha“ („unser Buddha“, „der

Buddha hier“) dafür gewählt, daß der Buddhismus, wie er praktisch ist, alle obengenannten Bedeutungsspielarten in sich schließt.

Personen: Alter Mönch,
homo vagabundus,
Menge von Priestern.

Zeit und Ort der Handlung bleiben ungefragt.

Szene: Unter dem [balkonartig vorspringenden, in gleicher Höhe mit dem hochliegenden Boden des Tempels um den Tempel laufenden] Wandelgang der Hondō (Hauptheiligtumshalle) eines Tempels. Da der Fußboden hoch liegt, ist von dem oberen Teile der Hondō fast nichts zu sehen. Nur die dicken Bohlen des Wandelgangs und die starken unterlegten Kantenhölzer sowie der Teil einer Treppe sind sichtbar. Im übrigen herrscht dunkle Nacht.

*

(Homo vagabundus tritt auf, geht unter den Wandelgang, macht gemächlich ein Feuerchen an und wärmt sich.)

Bejahrter Mönch (kommt von drüben her): He! he!

Vagabundus (bestürzt, will Feuer ausmachen).

Mönch: Nein! nicht! lösche es nicht! Laß mich! ich will auch mich wärmen!

Vagabundus: Bist du nicht vom Tempel einer? — Ah, der Schrecken!

Mönch: Wie du siehst, bin ich selbst ein wandernder Mann.

Vagabundus: Mich so zu erschrecken!

Mönch: Die Absicht lag mir fern. Nur warm werden laß mich, bitt' ich.

Vagabundus (mit Widerstreben): Wo's doch keiner sehen soll, das Feuer.

Mönch: Nur mich dazugesellen laß mich, ich bitte dich. (Der alte Mönch kommt unter dem Wandelgang herein. Sich am Feuer wärmend). Hab' Dank! Wenn es kalt ist, ist das hier noch immer das beste. — Bitter kalt ist es dies Jahr.

Vagabundus: Mm.

Mönch: Sieh! Wie Chrysanthemen blühen meine Finger wieder auf. Und da sollt' ich nicht dankbar sein?

Vagabundus: Und wo gehst du von hier aus hin?

Mönch: Ich? Hab' kein bestimmtes Ziel. Ich wandre so herum, überall hin.

Vagabundus: Ein alter Mann wie du — das ganze Jahr auf Pilgerschaft — das gibt es ja gar nicht.

Mönch: Ja, du bist fein heraus, scheint es.

Vagabundus: „Fein heraus“ — das hätt' ich auch nicht erwartet.

Mönch: Und was ich sagen wollte. —

Vagabundus: Ja, was denn? (Er beugt sich plötzlich vor und sucht mit dem Körper das Feuer zu verdecken).

Mönch: Was tust du?

Vagabundus: Siehst du denn nicht? Sst! (Pause).

Mönch: Ich? Was?

Vagabundus: Dort.

Mönch: Ist da was?

Vagabundus: Von hier welche — Bonzen. Wenn die uns zu sehen kriegten, wär' die Hölle los.

Mönch: Ja, 's kommt auf's Handwerk an; wer bei Nacht schafft, hat auch Nachtaugen.

Vagabundus: Das geht auf mich; die Späße schenk dir! Alter Mann hat bösen Mund, was?

Mönch: Ist er böse, der Mund? Aber der ganze Mensch ist gut.

Vagabundus: Das fragt sich erst noch. Hast du eine Ahnung, was die Bonzen da machen gehn?

Mönch: Nein.

Vagabundus: Die gehn alle sich Weiber kaufen.

Mönch: So?

Vagabundus: Die gehn immer abends umschichtig so aus. Die sind auch wie roher Fisch, der stinkt.

Mönch: Na, du scheinst es ja gut zu wissen.

Vagabundus: Wenn ich doch hierher gehör', werd' ich doch wohl wissen, was hier los ist.

Mönch: Da muß doch auch ganz gut Geld da sein.

Vagabundus: Geld? da könntest du lange zählen, so viel ist das.

Mönch: Wieso?

Vagabundus: Weißt du denn nichts davon, wie der Tempel hier neu in Aufschwung gekommen ist?

Mönch: Nein.

Vagabundus: Das ist ganz ungeheuer! Das sind tagaus tagein so und soviel Zehntausende, die da kommen.

Mönch: Merkwürdig. Und wie ist das so in Übung gekommen?

Vagabundus: Wie? — Das ist doch wie immer: [durch neue Offenbarung] der Buddha erweist sich wunderbar — mächtig, — der, den sie hier haben — neuerdings.

Mönch: Der, den sie hier haben — ausgerechnet der, nur der! Das ist wohl das allergrößte Wunder! Wunder über Wunder!

Vagabundus: Nimm dich in acht! Es gibt Dinge, da ist nicht zu spaßen.

Mönch: Ja, nur das nicht. — Da hätt' ich aber Furcht. Übrigens, worin hat er sich denn so wundermächtig erwiesen?

Vagabundus: Da war doch jüngst hier in der Nähe solch ein großer Brand. Und da war rings nur ein Brand- und Trümmerfeld. Und nur der Tempel kam auf wunderbare Art davon.

Mönch: So, so.
Vagabundus: Und daß bei einem solchen Riesenfeuer ausgerechnet hier der Ort vom Brand verschont bleibt, kommt doch daher, daß dieser Buddha übermaßen wundermächtig war. Da ist kein Zweifel.
Mönch: Und da hat natürlich der Tempel großen Aufschwung genommen?
Vagabundus: Das ist eine Frage! Was die tagaus tagein an Schutz- und Gnadenzeichen [mit dem Bild oder Namen] des Buddha an die Leute absetzen, das geht über jeden Begriff.
Mönch: Da haben die vom Tempel einen flotten Handel angefangen, oder nicht? — Oho, das Feuer will nicht mehr. Haben wir nichts, draufzulegen?
Vagabundus: Nichts mehr da.
Mönch: Die Kälte wird schon fühlbar.
Vagabundus: Machst du dich jetzt nicht auf den Weg?
Mönch: Gut, ich kann mich auf den Weg machen. Ich kann ja aber auch hier bleiben.
Vagabundus: Du bist ja guten Muts.
Mönch: Ist dort nichts, was brennt?
Vagabundus: Was brennt, ist alles schon im Feuer.
Mönch: Da sind wir übel dran.
Vagabundus: . . . Wirklich kalt wird es.
Mönch: Warte! warte! Ich weiß dir etwas Ausgezeichnetes. (Er begibt sich nach draußen.)
Vagabundus: Denk nicht, daß du da draußen was findest.
Mönch: Ich weiß viel was besseres; nur Geduld!
Vagabundus: Wohin? Nimmst du etwas vom Tempel. Wehe! wehe!
Mönch: Nein, keine Sorge! Es ist alles weise bedacht.
Vagabundus: Kriegt dich einer zu sehen . . .
Mönch: Das ist meine Sache. Nur ohne Sorge!
(Der alte Mönch steigt die Stufen der zur Seite befindlichen Treppe in die Hondō empor. Schließlich kommt er wieder herab, unterm Arm etwas verborgen tragend.)
Da war es!
Vagabundus: War es?
Mönch: Ja, ich sagte doch: etwas Ausgezeichnetes.
Vagabundus: Ja, dann ist's gut. Ich dachte [jeden Augenblick], das Feuer gehe aus; ich habe mich redlich abgemüht, es in Brand zu halten.
Mönch: Dank für die Mühe!
Vagabundus: Das Ding ist ziemlich schwer, scheint mir.
Mönch: Nicht allzu sehr.
Vagabundus: Ein Glück, daß keiner dich gesehen hat.

Mönch: Ich mach' es, wie du es machst: Ich lasse mich nicht sehen.
Vagabundus: Die Späße schenk dir!
Mönch: Aber es ist doch so — Das wird ein wenig brennen helfen.
(Er zieht das Mitgebrachte hervor.)
Vagabundus: Das ist ja aber ein Buddha —?
Mönch: Er ist doch aber aus Holz, da wird er gut brennen.
Vagabundus (starr, wie vom Donner gerührt).
Mönch: Nun — was meinst du?
Vagabundus: Was ich meine?! Kann auch einer etwas so Furchtbares tun?
Mönch: Furchtbares? Wieso „Furchtbares“? [Wer soll sich denn da fürchten? Für wen denn fürchten? Was für eine Furcht denn?]
Vagabundus: Du bist ein Ausgepichteter! Für dich gibt es auch keine Grenze. Wo in der Welt gibt es einen, der den Buddha [aus dem Tempel] stiehlt, um aufs Feuer aufzulegen?
Mönch (mit einem leisen Lachen, hinter dem sich allerlei Gedanken verbergen).
Vagabundus: Und du lachst auch noch? Ich sage dir: Du läßt das Lachen und bringst ihn auf der Stelle dahin, wo du ihn hergenommen!
Mönch: Man denkt doch immer: Für einen wie dich gibt es keine Furcht. Daß einen da immer die Erwartung täuscht!
Vagabundus: Untersteh dich nicht! Unsereiner tut manches, was nicht recht ist. An Heiligtümern mich vergriffen — freilich das hab' ich noch nie.
Mönch: Du denkst, wenn einer tut wie ich, folgt ihm die Strafe auf dem Fuße. Da sieht man erst, wie gläubig du bist.
Vagabundus: Das kann man so oder so fassen — He! — [Was tust du?] — Wenn ich dir doch sage: Du läßt das! Legst mir nichts auf Feuer.
Mönch: Warum so ängstlich? so beklommen? Überlaß die Sache mir einfältigem Mönche!
Vagabundus: [Hier gibt es nichts zu überlassen!] Spaß ist nicht am Platze! Mit andern Dingen, ja! Doch nicht mit deren! He! Willst du's nicht lassen, auch wenn ich eigens darum bitte?
Mönch: Dann haben wir kein Feuer mehr.
Vagabundus: Dann halt' ich's eben aus, wenn's kalt wird.
Mönch: Ja, du! Du bist noch jung. Du hast gut aushalten. Ein alter Mann wie ich erträgt es nicht.
Vagabundus: Dann nimm ein Holz, nimm irgend etwas! Warum gerade den Buddha?

Mönch: Die Hände sind schon ab; der Lack ist abgesplittert; der ist soviel wie ein Stück Holz.

Vagabundus: Der Buddha, ich bitt' dich, ist doch immer noch was anderes!

Mönch: Der aber macht mich warm, und besser als was anderes!

Vagabundus: Na, du bist ein Geschorener! zu allem fähig!

Mönch: Nur Ruhe! Es brennt gleich wieder los. (Er intoniert eine Sutra, verneigt sich wie im Gebete und wirft die Statue ins Feuer.)

Vagabundus: Ist das wirklich recht, was du tust?

Mönch: Recht? Man sollte erst gar nicht dazu kommen, das zu tun. Aber für heute bitte ich, auf meine Fürsprache hin es zu vergeben.

Vagabundus: Auf deine Fürsprache hin? [Fürsprache? für wen denn?]

Mönch: Ha, ha. Klingt es befremdlich? [Es wird sich schon eins nach dem andern erklären.] Ich muß wohl bitten, die Sache vorerst zu nehmen, wie sie ist.

Vagabundus: Was bist du denn überhaupt für ein Bettelbonze? Woher bist du?

Mönch: Ich tauche einmal aus dem Dunkel auf. [Du hast es ja gesehen.] Da brauchtest du nicht eigens weiter zu fragen.

Vagabundus (mit Abscheu): Ha! [der überhaupt nirgends hingehört!] Die in dem Tempel da und du — Ihr seid einer wie der andere! Euch ist allen zusammen nicht zu helfen.

Mönch: Ha! so! . . . holla! Nun kommt es ihm wieder! Gleich wird es wieder warm.

Vagabundus: Ich wärme mich nicht an dem Feuer.

Mönch: Was hast du denn? Wo ich es mit größter Mühe wieder in Gang gebracht — da kannst du mir wohl die Freundlichkeit antun, dich dran zu wärmen.

Vagabundus: Ich mag aber nicht.

Mönch: Du bist mir wunderbar. Willst du durchaus dort sitzen und vor Kälte zittern . . . komm doch hierher . . . tu dir nur keinen Zwang an!

Vagabundus (unschlüssig bald etwas näherkommend, bald sich zurückflüchtend).

Mönch: Jetzt brennt er ganz rings herum. Hat das Feuer jetzt nicht mächtige Kraft? . . . Ha, ha, ha. Nun streckst du doch die Hände her . . . Nein, zieh sie nicht wieder zurück! Hab' doch keine Furcht, daß es jemand nicht recht ist! Streck' doch nur einfach die Hände her und laß dir's warm sein!

Vagabundus: Du bist mir über. Ich kann mich mit dir nicht messen. Ich kann nicht wie du.

Mönch: Was gibt es denn da Nicht-Können. Mach doch so und streck' die Hände her, da wird dir warm!

Vagabundus: Warm schon, aber . . .

Mönch: Das ist doch nun in der Winternacht das einzig Wichtige.

Vagabundus (am Feuer): Ja, da wären wir nun.

Mönch: Oho! So wird man ja hinten gar nicht warm. Und der ganze Leib bleibt kalt.

Vagabundus: Du! Mensch! Entsetzen muß man sich vor dir.

Mönch: Wie? Warum? Ich bin nur einfach — unvoreingenommen. Und du solltest nur auch so sein. Willst du nicht? Ach, das ist warm!

Vagabundus: [Übeln] Schabernack treibst du!

Mönch: Sei unbefangen! Komm doch, mach doch so . . .

Vagabundus: Machen könnt' ich wohl, aber . . .

Mönch: Andres braucht uns nicht zu kümmern.

Vagabundus: Ja, wir, wir stehen doch viel zu tief. Ja, gibt's auch einen, der das dürfte: den Buddha verbrennen und sich den Hintern dran wärmen?

Mönch: Ha, ha, ha . . . Das ist dasselbe doch wie sich die Hände dran zu wärmen! — Was? hörst du wieder auf? so eilig? Verstand und Einsicht muß man, glaub' ich, bei dir suchen.

Vagabundus: Und, Alter, du — wenn man dich sieht, jagt's einem Furcht und Grauen ein.

Mönch: Das ist ja gut, daß es einem wie dir das Grauen einjagt. Da taug' ich ja am Ende dazu, der Räuber Schutzgott zu werden.

Vagabundus: Nun werde noch frech gegen mich! Biest!

Mönch: Bricht dir die Wut aus? — So war es nicht gemeint.

Vagabundus: Und da! Was ist das überhaupt für ein Buddha [den du hineingeworfen hast]. Mich überfällt mit einmal eine solch entsetzliche Furcht . . .

Mönch: Der da?

Vagabundus: Ja.

Mönch: Das ist Nyorai.

Vagabundus: Nyorai?!

Mönch: Ja, von dem du sprachst, der Buddha aus der Hondō.

Vagabundus: O! Weh uns!

Mönch: Was ist? Hat doch er gerade sich so wunderstark erwiesen und erweist sich noch — siehst du nicht, was er dem Feuer eine Farbe gibt? Daß du dich durch seine Huld gründlich wärmen magst.

Vagabundus: Ist es wirklich denn der Buddha? Sagtest du nicht vorhin, Hände seien nicht daran; es sei wie ein Stück Holz?

Mönch: Das ist meistens so, nimmt man es heraus und sieht es an. — Aber warum weichst du auf einmal zurück?

Vagabundus: Ich, ich kann nicht länger . . .

Mönch: Ha, ha, ha, ha Nimmst du nun Reißaus? Langsam bitte; auf dem Weg ist Glatteis, daß du nur nicht Schaden nimmst.

Vagabundus (rennt sprachlos Hals über Kopf davon).

Mönch: Ha, ha, ha, ha

(Pause.)

(Ein Priester des Tempels kommt auf nächtlichem Rundgange. Er trägt einen Lampion vor sich her.)

1. Priester: He! Heda!

Mönch: Ah — sehr freundlich . . .

1. Priester: Gar nichts „sehr freundlich!“ Kann man auch an solchem Orte Feuer anzünden? Und da findet man weiter gar nichts dabei.

Mönch: Es ist kalt. Man muß sich wärmen . . . Darf ich nicht bitten, sich herzusetzen und sich zu wärmen?

1. Priester: Unsinn! Hier hat kein Feuer zu brennen! Wenn es wieder würde wie neulich! wie schrecklich!

Mönch: Ja, das scheint mir ein erhebliches Feuer gewesen zu sein. Und der Ort hier blieb darin wunderbar bewahrt.

1. Priester: Davon ist jetzt gar nicht mehr die Rede — wo ich sage: das Feuer muß aus!

Mönch: Ich sitze dabei: da geschieht nichts. Macht einer Feuer an, läßt es brennen und legt sich schlafen, da geschieht natürlich Schlimmes. Aber hier ist das nicht so.

1. Priester: Hast du Haus und Hof verlassen? Bist du Mönch?

Mönch: Wie die Wolke ewig wandert, wandre ich, ein Mönch.

1. Priester: Und in solchem Stande dies zu tun, entspricht's der Lehre?

Mönch: Kalt ist kalt, da mag ich gleich ein Mönch heißen.

1. Priester: Lösche das Feuer! sag' ich. Löschest du nicht?!

Mönch: Wenn kein Wasser hier zur Hand ist . . .

1. Priester: Trottest du?! Weg mit dir! Wenn ich dir sage: Weg da! (Er beginnt das Feuer auszumachen.)

Mönch: Auf diese Weise stieben nur die Funken unnötig überall umher.

1. Priester (unterm Löschen): Da! Ein Buddha!

Mönch: Ja, es ist der Buddha eurer Hondō.

1. Priester: Unser Buddha! (Im Begriff die Statue aus dem Feuer zu ziehen, schreckensvoll): Weh! zunichte die Gestalt!

Mönch: Im Riesenbrande jüngst konnte ihn das Feuer doch nicht versengen, so wundermächtig ist er, vernahm ich. Doch

sieht man zu, wie's ihm hier ergeht; so ist auch er ein Ding, das mürbe wird und zerstäubt.

Nichts bleibt,
alles eilet
flüchtig dahin.

Auch er war nichts anderes; auch ihm galt dies.

1. Priester (ist in großer Bestürzung die Hondō-Stufen emporgeeilt und ruft nach hinten mit lauter Stimme): Kommt! alle! kommt! Etwas Gräßliches ist geschehen! (Priester erscheinen in großer Zahl.)

1. Priester: Dieser bettelnde Geschorene hier hat aus der Hondō den Buddha genommen und verbrannt! im Feuer!

2. Priester: Der alte Lümmel! Pfui!

3. Priester: Greuel! — Worte sind zu schwach. In der Hand die Bettelschale bricht er schamlos die Gebote! (Er dringt auf den alten Mönch ein.)

Mönch: Was soll das?

3. Priester: Was das soll? Elender, den Hoherhabenen im Feuer verbrennen, was das soll?!

Mönch: Da mir von seinen wundermächtigen Erweisungen geredet ward, dacht' ich mir, etwas Gottreliquie, ein wenig Shari (etwas seines Wesens) zu gewinnen.

1. Priester: Narr, vom Hölzernen willst du solches?

Mönch: Was? nicht einmal dieses? Da mag noch verdienstvoll heißen, daß ich mir die Hinterbacken daran wärmte.

4. Priester: Du neidetest nur dem Tempel seine Blüte, deshalb kamst du stören.

Mönch: Ha, ha, ha, ha. Nicht einmal ein Stückchen Wesen bleibt von eurem Buddha übrig, und da soll ich euch mißgönnen?

3. Priester: Unverschämtes Reden! (Er dringt auf ihn ein.)

1. Priester: Richtig! Drauf! Nur immer drauf!

2. Priester: Schlagt ihn tot! (Sie dringen in großer Zahl auf den alten Mönch ein.)

5. Priester: Haltet ein, ich bitte euch. [In aller Freundlichkeit bitte ich] haltet ein! Wenn ihr das Gebot verletztet „Du sollst nichts Lebendiges töten“, was sollte da werden?

3. Priester: Ich verletz' es, ohne Reue — ich bin ein einfältiger Mönch [ich versteh' es nicht anders].

5. Priester: Ich bitte euch, haltet ein! Wie unerlässlich auch Bestrafung sein mag — eh' wir den Fall auch nur ein wenig geprüft und ihn geklärt haben, darf keine Hand sich erheben. Auf jeden Fall, laßt ab! ich bitte euch, lasset ab!

(Sie lassen von dem alten Mönche ab) (Zu dem alten Mönche): Wes Ortes bist du?

- Mönch (schweigt).
5. Priester: Was schweigst du? Antwort verweigern darfst du nicht.
6. Priester: He! Warum stehst du uns nicht Rede?
- Mönch: Ihr fragt nach Ort und Namen — warum das? Drängt sich zur Stunde keine andere, keine wichtigere Frage auf als diese?
1. Priester: Frecher Dünkel! (er will ihn schlagen).
- Mönch: Ja, schlage mich nur! Schlage mich nur, nur immerzu, soviel du magst ... Allein ... Wo euer Buddha rein ein Nichts geworden ist, gehen euch da noch nicht die Augen auf?
- Die Menge: Wie meinst du das?
- Mönch: Gewiß, der Weg, den ich beschritten, war ein ungewöhnlicher. Allein, unglücklich scheint ihr mir, ich fühlte mit euch, und bin ich gleich viel zu gering, so unterfing ich mich und übergab dem Feuer euren Buddha. Denn ihr, die ihr nur immer diesen Buddha hegtet, seid ihr nicht [euch um ihn in äußerem Werke mühend] mehr und mehr versunken in böser irriger Dämonen Land. — Wie anders war es möglich, daß ihr euch dem holzgeschnitzten Abbild so mit Herz und Sinnen hingegeben? wie, daß ihr die Menschen führt in Trug und Irrnis? wie, daß ihr selber irre geht im Truge? Vermögt ihr nicht den Buddha zu erfassen, den kein Brand verbrennt, den keine Axt zerspellt?
(Die Menge verharrt zögernd. Plötzlich tritt der 5. Priester nach vorn.)
5. Priester: Ehrwürdiger Mönch!
- Mönch: Was ist?
5. Priester: Den kein Feuer verbrennt, den keine Axt zerspellt — welches ist er?
- Mönch [In einem Aushauch harten Scheltens, der in der Zen-Lehre Ausdruck des Durchbruchs der absoluten Erkenntnis ist]: Ka!!!
- (Wie zu Staub zerschlagen erscheint die Menge auf dieses Wort hin: Alle sind niedergesunken und neigen das Antlitz zur Erde. Der alte Mönch schlägt ehrfürchtig die Hände zum Gebet zusammen. Auch die Menge schlägt die Hände zum Gebet zusammen.)

GOETHE IN CHINESISCHEM GEWANDE.

Von Alfred Forke, Hamburg.

Durch die Revolution im Jahre 1911 hat China zwischen seiner alten Geschichte und der neuen Entwicklung einen Trennungsstrich gezogen und sich von da ab ganz der europäischen Kultur zugewandt. Um sie kennen zu lernen besuchten zahlreiche Studenten die ausländischen Universitäten, und man begann einzelne Werke der wissenschaftlichen und der schönen Literatur des Auslandes, welche besonders wichtig zu sein schienen oder das Interesse erregten, zu übersetzen. Auf diese Weise wirkten kulturell am stärksten auf China ein die angelsächsischen Länder, England und die Vereinigten Staaten und Japan. Deutschland, Frankreich und Rußland folgten erst ininigem Abstand. Uns interessieren natürlich vor allem die Übersetzungen aus dem Deutschen.

Vergleichen wir die chinesische mit der japanischen Übersetzungsliteratur, so fallen uns zwei wesentliche Unterschiede in die Augen. Die japanischen Übersetzungen aus dem Deutschen sind sehr viel zahlreicher als die chinesischen. Im Jahre 1930 standen 101 japanischen Übersetzungen nur 37 chinesische gegenüber. Die japanischen waren alle direkt aus dem Deutschen übertragen, die chinesischen zum großen Teil aus dem Englischen oder dem Japanischen¹⁾. Das kommt daher, daß diese beiden Sprachen in China sehr viel verbreiteter sind als die unsrige, deren Erlernung und Verständnis den Chinesen auch sehr viel größere Schwierigkeiten bereitet. Dagegen, daß die Chinesen englische oder japanische Übertragungen aus dem Deutschen als Kommentare benutzen, läßt sich nicht viel einwenden, auch bei rein wissenschaftlichen Werken führt die indirekte Übersetzung durch eine Mittelsprache zu keinen allzu großen Nachteilen, aber bei der Wiedergabe von Dichtungen, bei denen es so sehr auf den Wortlaut ankommt, sollte man sich nicht dieser Methode bedienen. Genauigkeit und Treue lassen sich so nicht erreichen.

Die übersetzten deutschen Werke pflegen sich auf folgende Fächer zu verteilen: 1. Philosophie und Pädagogik. 2. Rechts-, Staats- und Wirtschaftswissenschaften. 3. Mathematik und Naturwissenschaften. 4. Geschichte. 5. Schöne Literatur.

In der Volkswirtschaft ist die sozialistische und kommunistische Richtung vorherrschend, es sind Werke von Marx, Engels, Bebel, Kautsky, Rosa Luxemburg übersetzt, auch Friedrich List, v. Gerlach, Hilferding, Hugo Preuß, Othmar Spann und v. Philippovich

¹⁾ Börsenblatt für den deutschen Buchhandel, Jahrg. 97 (1930) Nr. 94, S. 377f. (China bearbeitet von W. Othmer).

sind vertreten. Unter den Mathematikern und Naturwissenschaftlern finden wir Namen wie Gauß, Kiepert, Klein, Ostwald. Vier Werke von Einstein über die Relativitätstheorie haben einen Übersetzer gefunden. Von unseren Philosophen kennen die Chinesen Kants Kritik der reinen Vernunft übersetzt von Hu Jên-yuan 胡仁源, Fichte, Reden an die deutsche Nation in Auswahl, Hegel, Die Vernunft in der Geschichte aus den Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Schopenhauer, Über die Frauen, Haeckel, Die Weltkätsel und die Lebenswunder, Eucken, Der Sinn und der Wert des Lebens, Paulsen, System der Ethik, 1. Teil übersetzt von T'sai Yüan-p'ei 蔡元培, Freud, Psychoanalyse, Driesch, Vorlesungen. Aus den historischen Werken verdienen hervorgehoben zu werden: Graf Waldersee, Denkwürdigkeiten im Auszug, Kaiser Wilhelm II, Aus meinem Leben, Kronprinz Wilhelm, Erinnerungen, Hindenburg, Aus meinem Leben und An das deutsche Volk, mit Ludwig, Bismarck und Juli 1914, v. Bernhardt, Deutschland und der nächste Krieg im Auszug, v. Seeckt, Die Reichswehr, Franke, Die Großmächte in Ostasien im Auszug, Schrameier, Sjautschou, seine Entwicklung und Bedeutung.

In der schönen Literatur hat sich das Interesse der Chinesen besonders Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Storm und Hauptmann zugewandt. Von Lessing sind übersetzt die Fabeln und Minna von Barnhelm, von Goethe: Werther, Reineke Fuchs, Dichtung und Wahrheit und Wilhelm Meisters Lehrjahre, beide im Auszug, die Geschwister, Stella, Clavigo, Egmont, Tasso, Faust I. Teil, Gedichte, von Schiller: die Räuber, die Jungfrau von Orleans, Wallenstein und Wilhelm Tell, von Heine: Gedichte, Neuer Frühling und die Harzreise, von Storm die Novellen: Immensee (dreimal übersetzt), ein Bekenntnis (zweimal übersetzt), Pole Poppenpäler, Psyche, Marthe und ihre Uhr, Viola tricolor, In St. Jürgen, der Schimmelreiter und von Hauptmann die Dramen: der Biberpelz, der Ketzler von Soana, der Rote Hahn, die Versunkene Glocke, die Weber, Vor Sonnenaufgang, Einsame Menschen.

Die folgenden älteren Dichter sind ein jeder wenigstens durch eins ihrer Werke bekannt geworden:

Bürger, Münchhausen, Chamisso, Peter Schlemihl, Fouqué, Undine, zweimal übersetzt, das eine Mal von dem Dichter Hsü Tschimo 徐志摩, Felix Dahn, Als Kurier nach Paris, Freytag, die Journalisten, H. v. Kleist, Die Verlobung in St. Domingo und der Findling, Heibel, Maria Magdalena und Grimms Märchen, zwei Auszüge und eine vollständige Ausgabe.

Von neueren Dichtern fanden Beachtung:

Keller, Romeo und Julie auf dem Dorfe, Sudermann, Frau Sorge und die Heimat, Heyse, Lottka, Wedekind, Frühlings Erwachen, Schnitzler, Anatol, v. Scholz, der Wettlauf mit dem

Schatten, Thomas Mann, Bemühungen (Essays) (?), Heinrich Mann, der Blaue Engel, Bonsels, die Biene Maja, Salten, Bambi, Leonhard Frank, Karl und Anna, Remarque, Im Westen nichts Neues, zweimal übersetzt, Der Weg zurück, viermal übersetzt, (alle diese Übersetzungen aus dem Englischen und dem Japanischen), Ludwig Renn, Krieg in drei Übersetzungen, Gläser, Jahrgang 1902¹⁾.

Von unseren deutschen Dichtern ist wohl Goethe den Chinesen am besten bekannt. Es liegen von seinen Werken die folgenden Übersetzungen vor:

1. Die Leiden des jungen Werther in nicht weniger als fünf Übertragungen, womit selbst Remarque geschlagen wird.
 - a) 少年維特之煩惱, Schao-nien Wei-t'ê tschi fan-nao übers. von 郭沫若 Kuo Mo-jo, 1930, 14. Aufl.
 - b) The Sorrows of Young Werther, englisch und chinesisches, übers. von 羅牧 Lo Mu, 1933, 3. Aufl.
 - c) The Sorrows of Young Werther, übersetzt mit Kommentar von 傅紹先 Fu Schao-hsien, 1931, 3. Aufl.
 - d) The Sorrows of Young Werther aus dem Englischen übersetzt von 達觀生 Ta Kuan-schêng, 1932.
 - e) 少年維特之煩惱劇本, Schao-nien Wei-t'ê tschi fan-nao tchi-pên, übers. von 曹雪松 Ts'ao Hsüeh-sung, 1927.
2. Reineke Fuchs:
 - a) 狐之神通, Hu tschi schên-t'ung, „Die wunderbare Schlaueheit des Fuchses“, übersetzt nach dem Englischen „Reynard the Fox“ von 君朔 Tchün Schuo, 1931.
 - b) 列那狐的歷史, Lieh-na hu ti li-schi, „Geschichten Reynard des Fuchses“, übersetzt nach dem Englischen (?) von 文基 Wên Tchi.
3. Dichtung und Wahrheit:

哥德自傳 Ko-tê-tse-tschuan, „Goethes Selbstbiographie“, übers. im Auszug von 張競生, Tschang Tching-schêng, 1930.
4. Wilhelm Meisters Lehrjahre (In Auswahl):

迷娘 Mi-niang, „Mignon“, übers. von 余文炳 Yü Wên-ping, 1932.
5. Die Geschwister:

兄妹 Hsiung-mei, übers. von 俞敦培 Yü Tun-p'ei und 謝維耀 Hsieh Wei-yao in der Zeitschrift 小說世界 Hsiao-schuo schi-tchih Bd. 13 Nr. 20—21, 1926.

¹⁾ Diese Angaben beruhen auf Othmer „Liste der deutschen in's Chinesische übersetzten Bücher“ 中譯德文書籍目錄 Tschung i tê-wên schu-tchi mu-lu 1933, worin die genauen chinesischen Titel enthalten sind, und auf der „History of Chinese Modern Literature“ 中國新文學運動史 Tschung-kuo hsin wên-hsüeh yün-tung schi 1933 von 王哲甫 Wang Tschê-fu, S. 272—273.

6. Stella:
史推拉, Schi-t'ui-la, übers. von 湯元吉 T'ang Yuan-tchi, 1925.
7. Clavigo:
克拉維歌 K'o-la wei-ko, übers. von 湯元吉 T'ang Yuan-tchi, 1926.
8. Egmont:
哀格蒙特 Ai-ko mêng-t'é, übers. von 胡仁源 Hu Jên-yuan, 1929.
9. Tasso:
泰素 T'ai-su, übers. von 陳天心 Tsch'ên T'ien-hsin.
10. Faust:
a) 浮士德, Fou-schi-tê, übers. von 郭沫若 Kuo Mo-jo, 1930, 4. Aufl.
b) 浮士德, Fou-schi-tê, übers. nach Hayter Preston und Henry Savage von 古有成 Ku Yu-tsch'êng, 1931.
11. Gedichte:
verschiedene sind enthalten in den Sammlungen 德國詩選 Tê-kuo schi-hsüan, „Auswahl deutscher Gedichte“ von Kuo Mo-jo und 成仿吾 Tsch'êng Fang-wu, 1928 und 沫若譯詩集. Mo-jo i-schi tchi, Sammlung übersetzter Gedichte von Mo-jo“ von Kuo Mo-jo, 1931.

Durch die Feier seines hundertjährigen Todestages, an dem auch China sich beteiligt hat, ist Goethe in den Brennpunkt des Interesses getreten. Aus diesem Anlaß veröffentlichte das Deutsche Seminar der Pekinger Reichsuniversität eine Festschrift, nämlich eine Sonderausgabe der „Deutsch-Chinesischen Nachrichten“, welche „dem Andenken Goethes“ gewidmet war. Sie bringt Artikel von bekannten Deutschen, Ausländer und Chinesen über Goethe, die teils deutsch, teils chinesisch geschrieben sind. Wir erfahren aus dieser Festschrift, daß es 1932 folgende Schriften gab, welche sich speziell mit Goethe beschäftigten:

Der junge Goethe 少年哥德, Schao-nien Ko-tê von 柳無忌 Liu Wu-tchi, 2. Aufl. 1930.

Das Werden des jungen Goethe 少年哥德之創造, Schao-nien Ko-têtschitschuang-tsao, nach dem Französischen des André Maurois übers. von 陳西瑩 Tsch'ên Hsi-ying.

Maurois ist bekannt durch seine feinsinnigen, allerdings etwas romanhaften Biographien von Shelley, Byron, Turgenieff und andern.

Goethe's Leben, 哥德傳 Ko-tê tschuan von 郭沫若 Kuo Mo-jo.

Goethe, 哥德, Ko-tê von 黎青主 Li Tch'ing-tschu.

Dante und Goethe, 但底與哥德 Tan-ti yü Ko-tê von 胡愈之 Hu Yü-tschu und andern.

Außerdem erhalten wir eine von der Staatsbibliothek in Pei-ping zusammengestellte Liste von allen in Zeitschriften erschienenen Artikeln über Goethe und seine Werke. Darunter sind auch einige Übersetzungen goethescher Gedichte: Neue Liebe, neues Leben, Mailied und Schäfers Klagegedicht von 佩心 P'ei Hsin 1926, Das Veilchen und der Erlkönig 鬼王 Kuei-wang von 希夷 Hsi I 1926, übertragen. Der Dichter 徐志摩 Hsü Tschi-mo kritisiert die Übersetzung von vier goetheschen Gedichten, 1925.

Im Goethejahr erschien auch ein Sammelband mit dem Titel 歌德之認識 Ko-tê tschi jên-schi „Bekanntschaft mit Goethe“, in welchem alle Artikel, welche in diesem Jahr in den Pekinger Zeitungen über Goethe geschrieben waren, zusammengestellt sind. Herausgeber sind 宗白華 Tsung Pai-hua, 程衡 Tsch'êng Hêng und andere. Die Aufsätze handeln von Goethes Persönlichkeit, seiner Bedeutung, seiner Dichtung, seiner Welt- und Lebensansicht und von seinem Verhältnis zu andern Ländern, auch China. Ein Artikel ist aus der Goethe Biographie von Bielschowsky übersetzt, ein anderer über den Gedankeninhalt der goetheschen Gedichte aus einem Werke von Shokama. Als eine Einführung in den Faust ist ein anderer langer Artikel gedacht, der zugleich lange Auszüge aus diesem Drama bringt. Tsung Pai-hua hat einen überschwenglichen Artikel über Werthers Leiden beigezeichnet. Die Grundgedanken hat er, wie er sagt, Gundolf und Bielschowsky entnommen. Eine Abhandlung über Goethes Beziehung zur chinesischen Literatur, worin die „Chinesisch-Deutschen Jahres- und Tageszeiten“ einen breiten Raum einnehmen, stammt von R. Wilhelm. Die Deutsch-Chinesischen Nachrichten bringen einen Aufsatz des Freiherrn v. Biedermann über diese Dichtung.

Leider stehen mir von den aufgeführten Übersetzungen nur sehr wenige zur Verfügung, aber sie reichen doch aus, um sich einen Begriff zu machen, in welcher Weise die Chinesen deutsche Dichtungen, namentlich goethesche übertragen haben. Für Goethes Lyrik bin ich vor allem auf Kuo Mo-jo's Sammlung übersetzter Gedichte, Mo-jo i-schi tchi angewiesen. Sie enthalten 12 goethesche Gedichte und außerdem einige Gedichte von Schiller, Heine, Storm, Turgenieff und andern Ausländern. Goethes Gedichte füllen allein etwa die Hälfte des Büchleins. Es sind: Mailied — Auf dem See — Schäfers Klagegedicht — Kennst du das Land? — An den Mond — Wanderers Nachtlied I und II — Künstlers Abendlied — Der Fischer — Der Schatzgräber — Mottos zu den Leiden des jungen Werthers — Dämmerung senkte sich von oben (Chin. deutsche Jahres- und Tageszeiten VIII). Hierzu kommen noch der König von Thule und alle andern in Faust I enthaltenen Gedichte.

Die meisten Übersetzer folgen den modernen Dichtern, welche sich nicht mehr der klassischen Schriftsprache bedienen, wie sie seit der T'ang-Zeit üblich ist, auch nicht mehr die prosodischen Regeln beachten, noch den Reim verwenden, sondern reimlose Prosa ohne Rhythmus schreiben. Kuo Mo-jo, einer der ersten Dichter unserer Zeit, dichtet ebenfalls in Umgangssprache, aber hat sie so mit Schriftausdrücken durchsetzt, daß

sie der Sprache der alten Dichter sehr nahe kommt, und macht einen wenn auch sehr freien Gebrauch vom Reime. Vergleichen wir die erste Strophe des Gedichtes An den Mond und seine Übersetzung:

Füllest wieder Busch und Tal	又把你縹渺的清輝，
Still mit Nebelglanz,	靜瀉遍林叢溪澗，
Lösest endlich auch einmal	把我的靈魂兒，
Meine Seele ganz.	終久又溶解完全；
Yo pa ni p'iao-miao ti tch'ing-hui	Wieder hast du deinen klaren Nebel-
	glanz
Tching hsieh-pien lin-t'sung hsi-	Still über Busch und Flußtal aus-
tchien	gegossen
Pa wo-ti ling-hun êrh	Und endlich schmilzst und löst
Tschung-tchiu yo jung-tchieh wan-	Du auch meine Seele ganz.
tch'üan.	

Der Rhythmus ist ganz frei, der zweite und vierte Vers reimen. Die Sprache ist hochpoetisch und gibt den Sinn des Originals fast wörtlich wieder. Ganz besonders gut ist die folgende Strophe gelungen:

Rausche, Fluß, das Tal entlang	淙鳴罷，溪流，
Ohne Rast und Ruh,	沿山澗而莫辭勞
Rausche, flüstere meinem Sang	淙鳴罷，溪流
Melodien zu.	悄聲地和我哀調
T'sung-ming pa, hsi-liu	Riesele und rausche, Fluß
Yen schan-tchien êrh mo t'se lao	Das Bergtal entlang und scheue
	nicht die Mühe,
T'sung-ming pa, hsi-liu	Riesele und rausche, Fluß
Tch'iao-schêng ti ho wo-ai tiao	Und harmoniere leise mit meiner
	Klage

Hier reimen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten Verse wie im Deutschen und die Sprache ist ganz einfach wie bei Goethe.

Kuo Mo-jo ist imstande auch deutsche Lieder mit allen ihren Feinheiten nachzubilden, so daß auch Wiederholungen und Refrains wiederkehren. Als Beispiel mögen die ersten Strophen des berühmten Mignon-Liedes dienen:

Kennst du das Land, wo die Zitro-	有地有地香椽馨，
nen blühen,	
Im dunkeln Laub die Goldorangen	濃碧之中，橙子燃黃金，
glühen,	
Ein sanfter Wind vom blauen Him-	和風吹自清天清，
mel weht,	
Die Myrte still und hoch der Lor-	番榴靜，橄欖樹高擎，
beer steht,	
Kennst du es wohl?	知否？我的愛人，
Dahin! Dahin	行行，行行，
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter,	我將偕汝行！
ziehn.	

Yu ti yu ti hsiang-yuan ^h hsing,	Es gibt ein Land, ein Land, wo die
	Zitronen duften,
Nung-pi tschi tschung, tsch'êng-tse	Im saftigen Grün die Orangen wie
jan huang-tchin,	Gold glühen,
Ho fêng tschui tse tching-t'ien	Ein sanfter Wind rein vom reinen
tching,	Himmel weht.
Fan-liu tching, kan-lan schu kao-	Die Myrte still und hoch der Lor-
tching,	beer steht.
Tschi fou? wo-ti ai-jên,	Kennst du es, mein Geliebter?
Hsing-hsing, hsing-hsing	Dahin laß uns gehen, laß uns
	gehen
Wo tchiang hsieh ju hsing!	Ich möchte mit dir zusammen gehen.

Kennst du das Haus? Auf Säulen	有屋有屋建高甌，
ruht sein Dach,	
Es glänzt der Saal, es schimmert	華堂璀璨，幽室耀明晶，
das Gemach,	
Und Marmorbilder stehn und sehn	大理石像向儂問：
mich an:	
Was hat man dir, du armes Kind	可憐兒，受了甚欺凌？
getan?	
Kennst du es wohl?	知否？我的恩人，
Dahin! Dahin	行行，行行，
Möcht' ich mit dir, o mein Be-	我將偕汝行。
schützer, ziehn.	

Yu wu yu wu tchien kao-ling,	Es gibt ein Haus, ein Haus, darauf
	ein hohes Ziegeldach,
Hua-t'ang t'sui-t'san, yu-schi yao	Es glänzt der Prunksaal, es schim-
ming-tching,	mert von Kristall das dunkle Ge-
	mach,
Ta-li-schi hsiang hsiang nung wên:	Und Marmorbilder fragen zu mir
	gewandt:
K'o-lien êrh, schou liao schên tchi-	Erbarmungswürdiges Kind, was für
ling?	Leiden hast du erduldet?
Tschi fou? Wo-ti ên-jên,	Kennst du es, o mein Gönner?
Hsing-hsing, hsing-hsing,	Dahin laß uns gehen, laß uns
	gehen,
Wo tchiang hsieh ju hsing.	Ich möchte mit dir zusammen
	gehen.

Alle Reime in beiden Strophen sind auf ing. Das viermalige hsing entspricht genau dem deutschen „dahin, dahin“ und ist zugleich eine klassische Reminiszenz an ein Han-Gedicht.

Eine Glanzleistung der Übersetzungskunst ist die Übertragung der beiden Gedichte Wanderers Nachtlid:

I.

Der du von dem Himmel bist,
 Alles Leid und Schmerzen stillest,
 Den, der doppelt elend ist,
 Doppelt mit Erquickung füllest,
 Ach, ich bin des Treibens müde!
 Was soll all der Schmerz und Lust?
 Süßer Friede,
 Komm, ach komm in meine Brust!

Ni ts'ung t'ien-schang lai-ti,
 Wei-tchieh i-tch'ieh ti fan-nao yü
 hsin-t'êng,
 Tchia-pei k'ô-lien ti,
 Ni tchia-pei i t'î-hu kuan ting,

Ai, wo i tch'uan yü pên-tsch'î!
 Jên-schêng ti pei-lo ho wei?

Kan-mei ti p'ing-ho yo,
 Tch'ing lai, ai, tch'ing lai ju wo
 hsin-feil

你從天上來的，
 慰解一切的煩惱與心疼，
 加倍可憐的，
 你加倍以醍醐灌頂，
 唉，我已倦於奔馳！
 人生的悲樂何謂？
 甘美的平和啣，
 請來，唉，請來入我心扉。

Der du vom Himmel herab kommst,
 Allen Kummer und Herzleid stillst,

Dem, der doppelt elend ist,
 Doppelt mit stärkendem Wein den
 Scheitel netzst,

Ach, ich bin des Treibens müde,
 Was bedeutet all der Schmerz und
 Lust im Leben?

Süßer Friede,
 Ich bitte dich komm, ach, ich bitte
 dich, komme in meines Herzens
 Tor.

II.

Über allen Gipfeln
 Ist Ruh,
 In allen Wipfeln
 Spürest du
 Kaum einen Hauch;
 Die Vöglein schweigen im Walde.
 Warte nur, balde
 Ruhest du auch.

I-tch'ieh ti schan tschi ting,
 Tsch'ên tching,
 I-tch'ieh ti schu-schao
 Tch'üan pu tchien
 Hsieh-êrh fêng-yîng;
 Hsiao-niao-êrh mên tsai lin tschung
 wu schêng.
 Schao schi-tch'ing, ni k'uai,
 K'uai yeh an-tching

一切的山之頂，
 沉靜，
 一切的樹梢
 全不見
 些兒風影；
 小鳥兒們在林中無聲
 少時頃，你快，
 快也安靜。

Über allen Berggipfeln
 Ist tiefe Ruhe,
 In allen Baumwipfeln
 Spürst du durchaus nicht
 Den geringsten Hauch;
 Die Vöglein im Walde geben keinen
 Laut.
 Ein Weilchen nur, gar bald
 Bald hast auch du Ruhe und Frie-
 den.

Meisterhaft weiß Kuo Mo-jo die ganz freien gereimten Rhythmen,
 wofür er in den chinesischen T'se 辭 ein Vorbild hat, zu handhaben. Hören
 wir das Lied des Erdgeistes im Faust:

In Lebensfluten, im Tatensturm 生潮中，業浪裏，
 Wall ich auf und ab, 洶上復洶下。
 Wehe hin und her! 浮來又浮去！
 Geburt und Grab, 生而死，死而葬，
 Ein ewiges Meer, 一個永恆的大洋，
 Ein wechselnd Weben, 一個連續的波浪，
 Ein glühend Leben, 一個有光輝的生長，
 So schaff ich am sausenden Web- 我架起時辰的機杼，
 stuhl der Zeit, 替神性制造生動的衣裳。
 Und wirke der Gottheit lebendiges 替神性制造生動的衣裳。
 Kleid.

Schêng-tschoo tchung, yeh-lang li, In Lebensfluten, in Tatenwogen
 T'ao schang fu t'ao hsia, Wall ich auf und ab,
 Fou lai yo fou tch'ü! Fließe hin und her!
 Schêng êrh sse, sse êrh tsang, Geburt und Tod, Tod und Grab,
 I-ko yung-hêng ti ta-yang, Ein ewiges großes Meer,
 I-ko lien-hsü ti po-lang, Ein beständiges Wogen
 I-ko yu kuang-hui ti schêng- Ein leuchtendes Leben und Wach-
 tschang, sen,
 Wo tchia-tch'î schi-tschên ti tchi- So stelle ich den Webstuhl der Zeit
 tsch'ü, auf
 T'î schên-hsing tschi-tsao schêng- Und wirke für die Gottheit das
 tung ti i-schang lebendige Kleid.

Das Auf und Ab der Wogen wird durch das chinesische: T'ao schang
 fu t'ao hsia, Fou-lai yo fou tch'ü ebenso gut gemalt wie durch das:
 Wall ich auf und ab, Wehe hin und her des Originals. Man bemerke
 auch, daß dem dreimaligen Ein jedesmal ein chinesisches I-ko entspricht.

Unter Umständen wenden die Übersetzer auch bisweilen den klassischen
 Stil der Dichtung an, der auch heutzutage noch von einem großen Teil der
 Gebildeten als der allein maßgebende anerkannt wird. Allerdings nehmen
 sie sich dabei sehr viel Freiheiten, die Gesetze des Tonwandels werden nicht
 beachtet und die Reime sind nicht die der Reimwörterbücher, sondern
 jeder reimt nach seinem Dialekte, begnügt sich auch wohl mit Assonanzen
 und reimt nur da, wo sich ein Reim zwanglos bietet. So haben wir einige
 Übersetzungen in fünffüßigen und in siebenfüßigen Trochäen, die belieb-
 testen Rhythmen in der älteren Poesie. Zu den ersteren gehört die Über-
 tragung des Heidenröslein von Tsch'ên Tch'üan 陳銓, welcher in
 demselben Versmaß auch den Abschied übersetzt hat¹⁾.

¹⁾ Tsch'ên Tch'üan aus Fu-schun in Ssetschuan hat 1933 in Kiel in
 Deutsch promoviert und eine tüchtige Doktorarbeit die „Chinesische schöne
 Literatur im deutschen Schrifttum“ verfaßt. Die beiden Gedichte, Original und
 Übersetzung nebeneinander, sind in der Festschrift der Deutsch-Chinesischen
 Nachrichten abgedruckt.

Die erste Strophe des Heidenrösleins lautet:

Sah ein Knab' ein Röslein stehn, Röslein auf der Heiden, War so jung und morgenschön, Lief er schnell es nah zu sehn, Sah's mit vielen Freuden. Röslein, Röslein; Röslein rot, Röslein auf der Heiden.	兒童見玫瑰 玫瑰在平原 鮮嫩若晨曦 兒前仔細看 細看難割別 歡樂不能言 玫瑰紅玫瑰 玫瑰在平原
--	--

Erh-t'ung tchien mei-kuei, Mei-kuei tsai p'ing-yüan; Hsien-nên jo tsch'ên-hsi, Erh tch'ien tse-hsi k'an. Hsi k'an nan ko-pieh	Ein Knabe sah eine Rose, Eine Rose auf der Prärie, Jung und frisch wie das Morgenlicht. Der Knabe ging, sie genau zu sehen, Sah sie genau und konnte sich nicht trennen
Huan-lo pu nêng yen. Mei-kuei hung mei-kuei, Mei-kuei tsai p'ing-yüan	Und er freute sich unaussprechlich. Rose, rote Rose Rose auf der Prärie.

Die Chinesen kennen keine Heide, daher steht dafür Prärie. Die Verse haben eine Zäsur nach dem zweiten Fuße. Der Reim auf an geht durch das ganze Gedicht.

In siebenfüßigen Trochäen ist von Kuo Mo-jo der König von Thule nachgedichtet. Als Probe folgen die beiden ersten Strophen:

Es war ein König in Thule, Gar treu bis an das Grab, Dem sterbend seine Buhle Einen goldenen Becher gab.	古有屠勒國之王 終身不渝其貞愛。 當年王妃身死時， 贈王一個黃金杯。
Ku yu T'u-lê kuo tschi wang Tschung-schên pu yü tch'i tschên-ai Tang-nien wang-fei schên sse schi, Tsêng wang i-ko huang-tchin pei	In alter Zeit war ein König von Thule, Welcher bis an sein Ende seine Liebestreue nicht brach. Als seiner Zeit die königliche Neben- frau zu sterben kam, Da schenkte sie dem König einen goldenen Becher.
Es ging ihm nichts darüber, Er leert' ihn jeden Schmaus; Die Augen gingen ihm über, So oft er trank daraus.	王愛黃金杯似命， 有酒必用以自傾。 未飲兩淚已先垂。 淚和酒漿一齊飲。

Wang ai huang-tchin pei sse ming, Yu tchiu pi yung i tse tch'ing. Wei yin liang-lei i hsien tch'ui Lei ho tchiu-tchiang i-tch'i yin.	Der König liebte den goldenen Becher wie sein Leben. Beim Wein schenkte er ihn jedes- mal sich voll, Doch, bevor er trank, fielen schon vorher zwei Tränen herab, Und diese Tränen trank er mit dem Wein zugleich.
---	---

Den Schluß der zweiten Strophe hat Kuo Mo-jo etwas abgeändert. Dabei hat er wahrscheinlich an die beiden Tränen gedacht, welche in dem schönen Gedicht von Tschang Tchi 張籍, 8.—9. Jahrhundert, eine verheiratete Frau auf die beiden Perlen weint, welche ihr Freund ihr gesandt hat¹⁾.

Nach altem Stil und in klassische Schriftsprache läßt sich natürlich nicht mit derselben Genauigkeit wie in moderne veredelte Umgangssprache übersetzen. Dafür muß die schönere Form und die edlere Ausdrucksweise entschädigen. Übersetzungen dieser Art wirken jedenfalls chinesischer als die modernen. Viele Chinesen empfinden die moderne Dichtung überhaupt nicht als Poesie und verlangen dafür die Sprache, in welcher ihre größten Dichter gesungen haben.

Von Goethes epischen und dramatischen Werken standen mir Übersetzungen von Reineke Fuchs, Werthers Leiden, Stella, Clavigo, Tasso und Faust zur Verfügung. Über Egmont urteilt der Kritiker im „China Dienst“, daß die Übersetzung des Hu Jên-yuan ebenso wie seine Übertragung des Wallenstein manche Fehler enthalte und ohne Einführung und Erläuterungen wenig brauchbar sei.

Tchün Schuo hat Reineke Fuchs von dem großen Philosophen und Dichter, dem „German“ J. W. Goethe, wie er sagt, nach dem Englischen übersetzt. Das Werk soll nicht nur für Erwachsene zur Unterhaltung bei Tee und Wein, sondern auch für Kinder sehr geeignet sein. Tchün's Interesse ist ein rein stoffliches, als Dichtung kommt das Werk für ihn gar nicht in Betracht. Daher übersetzt er es in die gewöhnlichste Umgangssprache unter Verzicht auf alle poetische Schönheit. Sehr vieles ist weggelassen, sogar die charakteristischen Tiernamen, die sich sehr wohl hätten übersetzen lassen. Es ist eigentlich mehr eine Paraphrase als eine Übersetzung. Wahrscheinlich war die englische Übersetzung schon so. Die Illustrationen nach guten Vorlagen sind sehr mangelhaft. Eine richtige Vorstellung von dem köstlichen Tierepos erhält man durch diese Übertragung nicht. Ob die zweite Übersetzung von Wên Tchi besser ist, weiß ich nicht. Der Titel scheint auch auf eine englische Vorlage zu deuten. Jedenfalls wäre eine genauere Übersetzung der Dichtung sehr zu wünschen.

Bei den Leiden des jungen Werthers konnte ich die Übersetzung des Lo Mu, der den englischen und chinesischen Text gegenüberstellt, mit der des Kuo Mo-jo vergleichen. Lo Mu benutzte außer dem englischen

¹⁾ Vgl. meine Dichtungen der T'ang und Sung-Zeit, Bd. I, S. 100.

Text noch eine japanische Übersetzung aus dem Deutschen und verglich auch die Übersetzung des Kuo Mo-jo, legte sie aber bei Seite, weil er an einer Stelle einen großen Fehler entdeckte. Lo Mu gibt sehr viele Erklärungen und Anmerkungen, auch rein sprachliche zum englischen Text, als wäre er das Original. Der englische Text läßt öfter etwas aus, oder macht kleine Zusätze, aber ist im großen und ganzen nicht übel. Das gleiche gilt von Lo Mu. Kuo Mo-jo übersetzt viel genauer als beide. In seinem Vorwort sagt er, daß der Werther viel mehr ein Gedicht als ein Roman sei. Es geschehe darin nur wenig, aber eine Fülle von Empfindungen würden darin zum Ausdruck gebracht. Werther sei Goethe selber in seiner Sturm- und Drangperiode. Von allen Werken Goethes hat der Werther auf die revolutionäre chinesische Jugend den stärksten Eindruck gemacht. Sie fand viele ihrer Gefühle und Stimmungen im Werther wieder, und Kuo Mo-jo hat durch seine Übersetzung, welche schon über 14 Auflagen erlebt hat, seinen literarischen Ruhm begründet. Das Wertherfieber hat hundert Jahre nach Goethes Tode auch China ergriffen. Zwar hat Goethe schon 1790 in den „Venezianischen Epigrammen“ geschrieben:

Doch was fördert es mich, daß auch sogar der Chinese
Malet mit ängstlicher Hand Werthern und Lotten auf Glas?

Allein damals wußten die Chinesen noch nichts von Deutschland, geschweige denn von Goethe oder gar Werther, und sie malten auch nicht auf Glas, denn Glasmalerei ist keine chinesische Kunst.

Kuo Mo-jo's Anmerkungen zu seiner Übersetzung sind etwas spärlich, die meisten sind Erklärungen von Personennamen, wobei manche Schreibfehler vorkommen wie etwa: Werthersfieber, Lavator, Frederick de Groß, Weztlar am Lahn, Klopstock.

Die Übertragung der Stella von T'ang Yuan-tchi ist recht frei. Er übersetzt nicht Satz für Satz wie Kuo Mo-jo, hat auch nicht immer alles verstanden, sondern irrt bisweilen und nimmt kleine Änderungen vor. Als besondere Vorzüge des Dramas hebt er hervor den vorzüglichen Stil, die Stimmung und das Mitgefühl, das es erwecke. Männer wie Ferdinand kämen in der chinesischen Gesellschaft sehr häufig vor. Ferdinand sollte den leichtsinnigen jungen Männern, welche die Liebe nur als ein Spiel betrachteten, als Warnung dienen. Leider gäbe es nur wenige, welche den Mut hätten sich wie Ferdinand das Leben zu nehmen. Man hätte denken sollen, daß T'ang Yuan-tchi als Chinese die ältere Fassung des Dramas, nach welcher der Held mit seinen beiden Frauen glücklich wird, bevorzugt haben würde, indes er gehört zu den modernen Chinesen, welche über Polygamie und Frauenrechte strengere Ansichten haben, und läßt daher den Schuldigen durch Selbstmord enden.

Von der Übersetzung des Clavigo durch denselben Autor gilt das von Stella Gesagte. Sie nähert sich ebenfalls einer Paraphrase. Was den Verfasser zur Übersetzung veranlaßt hat, erfahren wir aus seinem aus München datierten Vorwort. Er weist darauf hin, daß der Aufbau, die dichterische Sprache und die hohe Kunst dieses Dramas von den deutschen Kritikern besonders gerühmt werden.

Die Tasso-Übersetzung von Tsch'ên T'ien-hsin lag 1932 erst im Manuskript vor, und ich weiß nicht, ob sie seitdem im Druck erschienen ist. Die Sonderausgabe der Deutsch-Chinesischen Nachrichten druckte die beiden ersten Aufzüge des vierten Aktes ab. Die Chinesen kennen keine Versdramen in Jamben. Zwar kommen in Li Tai-po und Tu Fu gelegentlich zeh- und elffüßige Jamben vor, aber sie sind nicht beliebt und für chinesische Dichtungen zu schwer. Tsch'ên T'ien-hsin hat das Drama in poetische Prosa übersetzt, das heißt in Umgangssprache, die aber stark mit Schriftsprache durchsetzt ist, ohne Rhythmus und ohne Reim, nur die Versteilung ist beibehalten. Die Übertragung ist gut und genau.

Kuo Mo-jo begann mit seiner Faustübersetzung schon im Jahre 1919. Wie er in seinem Nachwort schreibt, vollendete er damals das Vorspiel und veröffentlichte es in der Zeitung 時事新報 Shi-schi hsinpao. Zu jener Zeit studierte er Medizin in Japan und war im Deutschen und im Übersetzen noch wenig erfahren. Als er den ersten Akt in Prosa fertiggestellt hatte, fand sich keine Gelegenheit zum Druck. Kuo hatte seine Übersetzung auf weichem japanischen Papier geschrieben. Bald darauf entdeckte er, daß die Mäuse ein Drittel seines Manuskriptes aufgefressen hatten. Fast zehn Jahre blieb es liegen, obgleich seine Freunde ihm häufig rieten, es zu vollenden. Im Jahre 1928 machte er die ganze Übersetzung neu in Versen und mit Reimen, um dem Original möglichst nahe zu kommen. Es war für China der erste Versuch eines Versdramas. Das Suchen nach dem richtigen Ausdruck kostete ihn oft Stunden, aber er glaubt dem Original treu zu sein. Eine gute Übersetzung muß nach seiner Ansicht nicht nur den Sinn wiedergeben, sondern selbst ein Kunstwerk sein, und ein solches hat er mit seiner Übersetzung geschaffen.

Der Dialog ist in poetischer Umgangssprache mit freien Rhythmen und Reimen wie die lyrischen Partien in den Dramen der Yüan-Dynastie. Diese halten denselben Reim einen ganzen Akt durch. Kuo Mo-jo behält ihn wenigstens für viele Strophen, bisweilen durch einen ganzen Monolog. Die lyrischen Partien, Gedichte und Lieder, sind in der Form sehr geschickt dem Deutschen nachgebildet.

Der große Monolog des ersten Aktes beginnt, wie folgt:

Habe nun, ach! Philosophie	哲理呀, 法律呀, 醫典,
Juristereî und Medizin,	甚至於神學的一切篇簡,
Und leider! auch Theologie	我如今啊! 都已努力鑽研遍.
Durchaus studiert, mit heißem	畢竟是措大依然,
Bemühn.	

Da steh ich nun, ich armer Tor!	毫不見聰明半點;
Und bin so klug als wie zuvor;	稱甚麼導師. 更叫甚麼博士,
Heiße Magister, heiße Doktor gar,	願指了一羣弟子東西南北
	十餘年一
Und ziehe schon an die zehen Jahr,	我心焦欲燃, 究竟所知有限!
Herauf, herab und quer und krumm,	我比那不值錢的博士先生
	文人方士,

Me ine Schüler an der Nase herum—
 Un d sehe, daß wir nichts wissen
 können!
 Das will mir schier das Herz ver-
 brennen.
 Zwar bin ich gescheidter als alle die
 Laffen,
 Doktoren, Magister, Schreiber und
 Pfaffen;
 Mich plagen keine Skrupel und
 Zweifel,
 Fürchte mich weder vor Hölle noch
 Teufel —
 Dafür ist mir auch alle Freud ent-
 rissen,
 Bilde mir nicht ein was Rechts zu
 wissen,
 Bilde mir nicht ein, ich könnte was
 lehren,
 Die Menschen zu bessern und zu
 bekehren.
 Auch hab ich weder Gut noch Geld
 Noch Ehr und Herrlichkeit der
 Welt;
 Es möchte kein Hund so länger
 leben!
 Drum hab ich mich der Magie er-
 geben,
 Ob mir durch Geistes Kraft und
 Mund
 Nicht manch Geheimnis würde
 kund;
 Daß ich nicht mehr mit sauerem
 Schweiß
 Zu sagen brauche, was ich nicht
 weiß;
 Daß ich erkenne, was die Welt
 Im Innersten zusammenhält,
 Schau alle Wirkenskraft und Samen,
 Und tu nicht mehr in Worten
 kramen.
 Tschê-li ya, fa-lü ya, i-tien,
 Schên-tschî yü schên-hsüeh ti
 i-tch'ieh p'ien-tchien,
 Wo ju-tchin a, tu i nu-li tsuan-yen
 p'ien.

縱算是稍加優賢;
 縱使是無疑無惑,
 不怕地獄. 不怕惡魔 —
 但我一切的歡娛從此去也
 再不想. 求得甚麼卓識真知,
 再不想. 以口舌宣傳,
 能把黎民於變.
 我既無德行又無錢.
 更無名譽又無權;
 誰想把這條狗命兒片刻殘延!
 我所以纔拚命學神仙,
 看否有多少的玄機,
 能藉神力神舌道穿;
 我可以不必再揮酸汗胡亂談,
 宇宙的核核心心我能知見,
 我可以得意而忘言.
 In Philosophie, Juristerei und
 medizinische Werke,
 Sogar in alle Schriften der Theologie
 Habe ich mich jetzt, ach! mit aller
 Macht hineingebohrt,

Pi-tching schi t'so ta i-jän,
 Hao pu tchien t'sung-ming pan
 tien;
 Tsch'eng schên-mo tao-schi, kêng
 tchiao schên-mo po-schi
 I-tschî liao i-tch'ün ti-tse tung-hsi
 nan-pei schi-yü nien
 Wo-hsin tchiao yü jan, tchiu-tching
 so-tschî yu hsien!
 Wo pi na pu tschi tch'ien ti po-schi
 hsien-schêng wên-jên fang-schi
 Tsung suan schi schao tchia yu-
 hsien;
 Tsung-schi schi wu i wu huo,
 Pu p'a ti-yü, pu p'a o-mo —
 Tan wo i-tch'ieh-ti huan-yü tsung
 t'se tch'ü yeh,
 Tsai pu hsiang, tchiu-tê schên-mo
 tscho-schi tschên tschi
 Tsai pu hsiang, i k'ou-shê hsüan-
 tschuân
 Nêng pa li-min yü pien.
 Wo tchi wu tê-hsing yo wu tch'ien,
 Kêng wu ming-yü yo wu tch'üân;
 Schui hsiang pa tchê t'iao kou-ming-
 êrh p'ien-k'ô ts'an-yen!
 Wo so-i t'sai p'in ming hsüeh
 schên-hsien,
 K'an fou yu to-schao ti hsüan tchi,

Und was ich schließlich erreicht
 habe, ist, daß alles beim Alten
 geblieben ist,
 An Wissen habe ich nicht im Ge-
 ringsten zugenommen;
 Mag ich Magister heißen oder gar
 Doktor genannt werden,
 So führe ich doch meiner Schüler
 Schaar mit dem Kinn¹⁾ nach
 Osten, Westen, Süden, Norden
 schon über zehn Jahr.
 Mein Herz glüht und will verbren-
 nen, denn all' unser Wissen ist
 eng begrenzt.
 Zwar bin ich verglichen mit all' den
 erbärmlichen Doktoren, Magi-
 stern, Schreibern und Priestern
 Doch wohl etwas besser und ge-
 scheidter,
 Aber, obgleich ich keine Skrupel
 und Zweifel habe
 Und die Hölle nicht fürchte und den
 Teufel nicht fürchte,
 So ist mir doch dadurch alle Freude
 verloren gegangen,
 Bilde mir nicht ein, große Kennt-
 nisse und besonderes Wissen er-
 langt zu haben,
 Bilde mir nicht ein, durch Mitteilun-
 gen mit Mund und Zunge
 Das schwarzhaarige Volk bekehren
 zu können.
 Ich habe weder Tugend, noch habe
 ich Geld,
 Noch habe ich Ruhm oder Einfluß;
 Wer könnte daran denken, dieses
 Hundeleben noch einen Augen-
 blick weiter fort zu führen.
 Drum setze ich mein Leben dran,
 die Geisterlehre zu erlernen,
 Zu sehen, ob es nicht manch Ge-
 heimnis gibt,

¹⁾ Zitat aus dem Tch'ien Han-schu. Die Schüler folgen dem Lehrer blindlings, der sie schon mit einer Bewegung des Kinns leiten kann, wohin er will. Die vier Himmelsrichtungen für „herauf, herab und quer und krumm“ sind echt chinesisch.

Nêng tchieh schên-li schên-schê tao tschuân;
 Wo k'o-i pu pi tsai hui suan-han hu luan t'ân,
 Yü-tschou ti hê-hê hsin-hsin wo nêng tschi-tchien,
 Wo k'o-i tê-i êrh wang yen.

Das ich durch Geistes Kraft und Zunge durchdringen könnte;
 Damit ich nicht mehr den sauren Schweiß abwischen und wirt darauflos zu reden brauche;
 Daß ich den innersten Kern und das Herz der Welt erkenne,
 Mein Ziel erreiche und nicht mehr an das Reden denke.

Der durchgehende Reim dieser dramatischen Verse geht auf en (ân) und wird einmal durchbrochen durch einen Reim auf i, einmal auf o.

Der Dialog mit Wagner beginnt mit folgenden Worten:

Wagner: 瓦格納:
 Verzeiht! ich hör euch deklamieren; 恕我罷!我聽你在朗吟。
 Ihr lest gewiß ein griechisch Trauerspiel? 你定然讀的是希臘的悲劇?
 In dieser Kunst möcht ich was profitieren, 作劇的工夫我也有所嘗試,
 Denn heutzutage wirkt das viel. 因爲現在是很合時宜。
 Ich hab es öfter rühmen hören, 我常常聽見別人談起,
 Ein Komödiant könnt einen Pfarrer 說是戲子能教誨牧師。
 lehren.

Faust: 浮士德:
 Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist; 是呀,牧師假如是戲子;
 Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag. 弄到這樣的終會有時。

Wagner: 瓦格納:
 Ach! wenn man so in sein Museum gebannt ist 啊!假使人只這般地囚在書齋,
 Und sieht die Welt kaum einen Feiertag, 每逢年時歲節纔偶爾出外,
 Kaum durch ein Fernglas, nur von Weiten, 對於外界只是從老光鏡的遙瞻,
 Wie soll man sie durch Überredung leiten? 怎能夠用言說來指導世界?

Wa-ko-na: Wagner:
 Schu wo pa! wo t'ing ni tsai lang yin; Verzeiht mir, ich höre euch laut deklamieren;
 Ni ting-jan tu ti schi hsi-la ti pei tchi? Ihr last gewiß ein griechisch Trauerspiel?
 Tso tchi ti kung-fu wo yeh yu so tsch'ang schi, In der Schauspielkunst habe ich mich auch versucht,

Yin-wei hsien-tsai schi hên ho schi yi. Da das heute sehr zeitgemäß ist.
 Wo tsch'ang-tsch'ang t'ing-tchien Ich habe öfter andere sagen hören,
 pieh jên t'an-tch'i
 Schuo schi hsi-tse nêng tchiao-hui Ein Komödiant könnte einen Pastor
 mu-schi. lehren.

Fou-schi-tê: Faust:
 Schi ya, mu-schi tchia-ju schi hsi-tsi Ja, wenn der Pastor ein Komödiant ist;
 Nung tao tschê yang ti tschung hui yu schi. Zu welchem Zustand es wohl zu Zeiten kommen kann.

Wa-ko-na: Wagner:
 A, tchia-schi jên tschi tschê-pan-ti Ach! wenn man so in seine Bücherei
 tch'iu tsai schu-tschai, gebannt ist
 Mei fêng nien-schi sui-tchieh t'sai Und nur an jedem Feiertag im Jahr
 ou-êrh tsch'u wai, zufällig einmal ausgeht
 Tui yü wai tchiai tschi schi ts'ung Und die Außenwelt nur von Weitem
 lao kuang-tching ti yao-tschan durch ein Fernglas sieht,
 Tsên nêng-kou yung yen-schuo lai Wie soll man da die Welt durch
 tschi-tao shi-tchiai. Reden leiten?

Es wäre zu wünschen, daß Kuo Mo-jo noch durch einen kurzen Kommentar seinen Landsleuten das Verständnis seiner trefflichen Faustübersetzung erleichterte. Seine kurzen Anmerkungen reichen nicht aus und sollten mit Hilfe eines Deutschen überprüft werden. Fehler wie „Pitagolus“ für Pythagoras, „Druke“ für Drude, „Solomonis Schlüsser“ für Schlüssel und „Eignes Herd“ sollten nicht vorkommen.

Kuo Mo-jo's Name wird als der seines kongenialsten Interpreten, welcher seine Gedichte, den Werther und den Faust übersetzt und sein Leben beschrieben hat, wohl dauernd mit dem Namen Goethes verbunden bleiben. Daher scheint mir eine kurze Mitteilung über seine Persönlichkeit am Platze zu sein.

Kuo Mo-jo ist 1895 in Tchia-ting in der Provinz Ssetschnan geboren¹⁾. 1914 begab er sich zum Studium der Medizin nach Japan. Dort schrieb er seine ersten Gedichte, und es erwachte sein Interesse für ausländische Literatur. Besonders fühlte er sich von Goethe und Shelley angezogen. Nach China zurückgekehrt lehnte er die Übernahme der Leitung eines Krankenhauses ab, gab die Medizin ganz auf und widmete sich nur der Literatur, auch gründete er mehrere Zeitschriften, welche die neue literarische Bewegung förderten, und übte dadurch einen großen Einfluß auf die Jugend aus. Aber er fand, daß es in China sehr schwer war,

¹⁾ Die Geschichte der Entwicklung der modernen chinesischen Literatur 中國新文學運動史 Tschung-kuo hsin-wên hsüeh yün-tung schi von 王哲甫 Wang Tschê-fou 1933 gibt eine kurze Biographie von Kuo Mo-jo S. 302—309. Nach dem China Year Book 1933 (Who's Who) würde er 1893 geboren sein.

als freier Schriftsteller zu leben. Da er mit seiner japanischen Frau und seinen drei Kindern oft hungern mußte, so schickte er seine Familie nach Japan und lebte allein in Schanghai. Er war ein Feuergeist wie Byron und Shelley — Wang Tschê-fu nennt ihn den chinesischen Byron — sehr empfindsam und mit den bestehenden Verhältnissen unzufrieden. Die Regierung, die sozialen Verhältnisse und die Gesinnung des Volkes mißfielen ihm. Durch das rigorose Vorgehen der Engländer in Schanghai wurde er noch revolutionärer und radikaler und sympathisierte mit den Proletariern. 1925 war er Dekan im College of arts an der Tschungschan-Universität in Canton. 1926 nahm er als Vizedirektor für politische Erziehung an dem Feldzuge der revolutionären Canton-Armee gegen den Norden teil. Als dieser fehlschlug und eine Regierungsänderung in Canton erfolgte, fühlte er sich in China nicht mehr sicher und entwich nach Japan, wo er jetzt mit seiner Familie als Schriftsteller lebt. Er ist reich begabt als Lyriker, Dramatiker und Romanschriftsteller und hat sich als Übersetzer sehr verdient gemacht. Bis jetzt schrieb er 10 Romane und Novellen, ein halbes Dutzend Dramen, 5 Bändchen Gedichte, 6 Bände Essays und 12 Übersetzungen. Außer seinen Übersetzungen aus dem Deutschen übersetzte er 3 Romane von Upton Sinclair und 3 Dramen eines russischen Dichters 高爾斯華綏 Kao-êrh sse hua-sui, den ich nicht zu identifizieren vermag.

Wir Deutsche können zufrieden sein, daß ein so anerkannter Dichter sich für unsere Poesie begeistert und durch seine trefflichen Übersetzungen unseren Dichtern seinen Volke näher gebracht hat. Vor etwa zehn Jahren kannten die Chinesen von der deutschen Literatur noch fast gar nichts. Jetzt ist ihnen unsere Dichtung vertrauter als uns die ihrige. Der Grund ist leicht zu erkennen. Viele hundert Studenten haben in Deutschland studiert und können deutsche Bücher lesen und übersetzen. Wieviel Deutsche verstehen die chinesische Schriftsprache so, daß sie daraus übersetzen können? Wohl kaum mehr als ein Dutzend, und auch diesen macht das Verständnis des Chinesischen viel größere Schwierigkeiten als diejenigen, welche die Chinesen bei der Erlernung unserer Sprache zu überwinden haben.

KURZE ANGABEN DES INHALTS EINIGER RAKUGO.

Von Kurt Meißner, Tokyo.

Wenn der Durchschnittsdeutsche Japan und die Japaner ebenso gut kennen lernen soll wie die Japaner Deutschland kennen, dann muß man Bücher übersetzen, die von den heutigen Durchschnittsjapanern als Unterhaltungslektüre gelesen werden. Ernste oder gar wissenschaftliche Bücher über Japan werden nie einen genügend großen Leserkreis finden. Übersetzungen von Werken des Altertums oder der japanischen Klassikerzeit zeigen das alte, aber nicht das heutige Japan. Vielgelesene Bücher, wie die von Lafcadio Hearn, Dauthendey und Kellermann, haben ihre Hauptstärke in ihrem schönen Stil und weniger im Inhalt. Nur wenn man das liest, was für die heutigen Japaner geschrieben ist, wird man das heutige Japan und die Eigenschaften seiner Bewohner richtig kennen lernen.

Mit diesen Bemerkungen soll beileibe nicht der Wert der von den größten Japanologen geleisteten Übersetzungsarbeit herabgesetzt werden. Ein Rakugo kann gewiß nicht so viel ästhetischen Genuß bieten wie eine Novelle aus Japans klassischer Hofdamenliteratur. Ein Rakugo kann auch dem Übersetzer nicht so viel Freude bereiten wie der Zauber alter japanischer Liebeslieder, in den er nach unendlicher Vorarbeit eindringt. Aber die Rakugo sind bis auf ihre Wortwitze leicht zu übersetzen, sie sind amüsant zu lesen, sie geben die besten, ungekünstelten Beispiele für die Alltagssprache, in der das Volk sich heute unterhält, und deshalb verdienen die Rakugo es, in Deutschland mehr beachtet zu werden. Besonders sollten sie auch als Übungsstücke zum Studium der japanischen Umgangssprache herangezogen werden.

Die Rakugo sind kurze Geschichten, die der Hanashika, das ist ein professioneller Erzähler, abends im Yose, einer Art von Kabarett, gemütlich seinen 50 oder 100 aus unteren Bürgerkreisen kommenden Zuhörern erzählt. Da ist nichts zurechtgemacht für europäischen Konsum, das zeigt uns das Volk so wie es ist.

Der Verfasser hat geschwankt, ob er in dem gegebenen Rahmen dieses kleinen Aufsatzes als Beispiel die volle Übersetzung eines Rakugo oder lieber kurze Inhaltsangaben mehrerer Rakugo geben

sollte. Er hat sich dann für die Inhaltsangaben entschieden, weil alle Leser, die noch nie Rakugo gehört oder gelesen haben, so besser sehen werden, um was für Geschichten es sich handelt.

Der Schwiegersohn — Yoshi.

Von *Sanyutei Uenyu.*

(18 Druckseiten)

Ein wohlhabender, aber sehr ungebildeter Gärtner sucht für seine 18jährige, sehr schöne Tochter einen Mann, der als sein Eidam und Erbe in die Familie des Gärtners übertreten soll. Im benachbarten Tempel wohnt ein junger Mann aus vornehmer Familie. Der Gärtner wünscht diesen jungen Mann zu seinem Schwiegersohn zu machen, obwohl wegen des Rangunterschiedes eigentlich an keine Verbindung zu denken ist. Er läßt die jungen Leute allein und hofft, sie in einer verfänglichen Situation überraschen zu können. Die jungen Leute aber benehmen sich anständig. Der Gärtner gibt seine Hoffnung auf, doch nach Jahresfrist ist die Tochter schwanger, und sie gesteht, daß jener Jüngling ihr Verführer gewesen sei. Der Gärtner ist hocherfreut und zwingt nun den Jüngling, die Tochter zu heiraten. Das Schlußwortspiel deutet aber an, daß der junge Mann die Rolle eines Gärtner-schwiegersohnes nicht lange zu spielen gedenkt.

Das Glück kehrt dort ein, wo man lacht —

Warau kado ni wa fuku kitaru.

Von *Yumenosuke.*

(12 Druckseiten)

Dieses Rakugo ist eine Plauderei über das Lachen, in die mehrere kleine Geschichten eingestreut sind. Die zwei wichtigsten dieser kleinen Geschichten behandeln folgende Stoffe:

1. Ein Mann, der immer und überall über alles und jedes lachen muß, wird auf einen Kondolenzbesuch geschickt und hat natürlich Schwierigkeiten, seine Aufgabe durchzuführen.
2. Eine Frau, deren Mann noch nie gelacht hat, gibt ihm eine Medizin, die ihn zum Lachen bringen soll. Der Mann muß über die Naivität seiner Frau lachen.

Kein Tee, bitterer Tee — Mucha kucha.

Von *Katsura Taro.*

(23 Druckseiten)

Dieses Rakugo schildert einen älteren Herrn, der seine Nachbarn zur Teezeremonie einlädt, ohne selbst viel von den Regeln zu verstehen. Die Nachbarn, welche die Regeln noch weniger kennen, möchten sich nicht blamieren, machen deshalb alles nach, und so entstehen die komischsten Situationen. Wie viele andere Rakugo-Stoffe ist auch dieser Stoff Gemeingut aller Erzähler. Katsura hat nur eine andere Einleitung gewählt, sonst ist seine Geschichte genau die gleiche wie zum Beispiel „Die Teezeremonie“ von Yanagiya Kosen.

Die eigenen Sachen gestohlen — Waga mono dorobo.

Von *Yanagiya Kosanji.*

(11 Druckseiten)

Amateurdiebe brechen bei einem Pfandleiher ein. Sie legen sich in einen für die Beute mitgebrachten Kleiderkorb und schlafen ein. Die Angestellten des Pfandleihers sehen den Korb und glauben, Diebe hätten den Korb in irgendeinem anderen Hause gestohlen und ihn bei der Flucht dagelassen. Sie fürchten Unannehmlichkeiten und bringen den Korb nach dem Hause des einen Amateurdiebes, dessen Namen sie auf dem Korb lesen. Die Amateurdiebe erwachen im Korbe, sie glauben noch beim Pfandleiher zu sein und packen alles, was sie in der Dunkelheit finden, ein, bis die Frau des einen erwacht und sie so entdecken, daß sie dabei waren, ihre eigenen Sachen zu stehlen.

Voreilig — Kiten chigai.

Von *Sanyutei Ensa.*

(6 Druckseiten)

Ein Vater ermahnt seinen Sohn, stets alles gut vorzubereiten und vorher anzuzeigen, so wie ein Theater die Vorstellung vorher anzuzeigen pflegt. Der Sohn nimmt sich dies sehr zu Herzen. Als sein Vater etwas unwohl ist, kauft er den Sarg und klebt ein Plakat darauf: „Demnächst Trauer“.

Kindesliebe — Koko no toku.

Von *Katsura Jinzaemon.*

(12½ Druckseiten)

Ein kleiner Lehrjunge steht so lange vor einem Spielzeugladen, daß der Besitzer ihn anredet und ihm schließlich eine Maske schenkt, die der Junge fortan ehrt und hütet, weil sie seiner fernen Mutter ähnlich sieht. Ein älterer Angestellter des Hauses, in dem der Lehrjunge dient, beobachtet den Kleinen und macht sich eines Tages den Spaß, die Maske mit einer Teufelsmaske zu vertauschen. Als der Lehrjunge das veränderte Gesicht der Maske sieht, glaubt er, es sei ein Zeichen, daß es seiner Mutter schlecht geht. Er wandert über die Berge seinem Heimatsdorfe zu. In den Bergen bindet er sich als Schutz gegen das Unwetter die Teufelsmaske vor, vergißt sie wieder abzunehmen und verjagt so, ohne es zu wollen, eine Gesellschaft von Hasardspielern, deren Geld ihm zufällt. Im Dorfe angekommen, jagt er mit der Maske anfangs auch seiner Mutter einen Schreck ein, doch ist sie bei guter Gesundheit und freut sich über den Sohn.

Die Schönheit aus der Hölle — Jigoku no bijin.

Von *Katsura Bumpei.*

(8 Druckseiten)

Ein Student-Sonderling liebt einsame Spaziergänge. Eines Tages kommt er auf einen Friedhof. Vor dem Grabe eines mit 19 Jahren

verstorbenen Mädchens hält er eine große, überspannte Rede: Sie, die Unbekannte, Tote, solle fortan seine Braut sein, usw. Auf seinen Ruf erscheint die Tote und geht mit ihm. Auch später besucht sie ihn Nacht für Nacht in seiner Wohnung. Sie verlangt aber unter diesem oder jenem höllischen Vorwande Geld; schließlich kommt es zum Streite, und jetzt erst entpuppt die Besucherin aus der Unterwelt sich als eine gemeine Halbweltbirne, die zufällig die Rede des Studenten gehört und dann die Rolle der Toten gespielt hatte.

Der Dachs — Tanuki.

Von Sanyutei Enyu.

(8 Druckseiten)

Ein Reiseschauspieler, der „Tanuki“ = Dachs heißt, trifft einen Bergdrachen. Es folgt ein langes Gespräch, in welchem der Schauspieler und der Bergdrache erzählen und zeigen, was sie können. Der Drache wird durch Ausräuchern vertrieben, rächt sich aber später, indem er dem Schauspieler die Sache schenkt, die auf dieser Welt das Gefährlichste ist, nämlich: Geld.

Eine Tochter und acht Schwiegersöhne — Musume hitori ni muko 8 nin.

Von Tachibanaya Enso.

(11 Druckseiten)

Die liederliche Tochter eines Kaufmannes brennt durch. Die Angestellten werden ausgeschickt, sie zu suchen. Alle kehren zurück und erzählen, wo sie gewesen sind und was sie erlebt haben. Später kehrt auch die Tochter zurück.

Das Kinderloben — Kohome.

Von Tachibanaya Enso.

(20 Druckseiten)

Ein Tölpel erhält Instruktionen, welche höfliche Artigkeiten er sagen soll, wie er die Kinder des Hauses loben soll usw. Er macht aber nachher alles verkehrt. (Dieses Rakugo gehört in die Klasse der von vielen Hanashika erzählten Geschichten über Leute, die schmeicheln wollen, aber aus Dummheit Grobheiten sagen.)

Lügenmichel — Yajiro.

Von Tachibanaya Enso.

(34 Druckseiten)

Unter diesem Namen erzählen die verschiedensten Hanashika Erzählungen von allerlei unmöglichen Erlebnissen, Luftfahrten mit Dämonen, Verfolgungen usw., meist als dick aufgetragene Lügengeschichten.

Lügenmichel — Yajiro.

Von Yanagiya Kosen.

(10 Druckseiten)

Wie Tachibanaya Enso unter dem Namen Yajiro allerlei Lügengeschichten erzählt, so erzählt hier Yanagiya Kosen Geschichten gleicher Art unter dem gleichen Namen. Yajiro ist eben der feststehende Name für diese Rakugo-Type.

Die Geschichte beginnt mit der üblichen Plauderei über das Lügen, die Notwendigkeit der Gesellschaftslüge usw. Dann erzählt ein Arbeiter, Yajiro, einem Freunde die große Lügengeschichte: Wie er in seiner Jugend Samurai gewesen sei, Reisen gemacht habe, dabei dies und das erlebt habe usw. Dabei sei er einmal auf einem Berge in eine Räuberbande geraten, deren Mitglieder er alle getötet oder besiegt hätte. Die dankbaren Bauern der Gegend hätten ihm Herberge gegeben, doch hätte er schließlich vor der allzu großen Liebe der Schulzentochter fliehen müssen.

(Diesen Schluß und was noch weiter kommt, haben die Yajiro-Rakugo nämlich bei allen Erzählern.) Der Held der Geschichte flieht vor der Tochter, kommt an einen Fluß, der Fährmann will nicht übersetzen, tut es aber gegen ein großes Trinkgeld schließlich doch, Yajiro kommt in einen Tempel, verkriecht sich unter einem großen Wasserkrug. Das Mädchen, dessen große Sehnsucht und Eifer nach Yajiro ihr Schlangengestalt gegeben haben, kommt nach, wickelt sich sieben-einhalbmal um den Wasserkrug, doch wird Yajiro durch eine Schnecke, die zufällig am Boden des Kruges saß, gerettet, denn im mushiken-Spiele besiegt die Schnecke die Schlange.

Bunshichi Motoyui.

Von Sanyutei Encho.

(34 Druckseiten)

In der Einleitung plaudert der Erzähler über Leute und liederlichen Lebenswandel, früher und jetzt. Dann erzählt er die Geschichte eines geschickten und gutherzigen, aber sehr liederlichen Handwerkers. Die Geschichte spielt in Yedo (= Tokyo) im Tokugawa-Zeitalter.

Der Arbeiter kommt in einem jeder Beschreibung spottenden Aufzuge nach Haus. Die Frau hält ihm seinen Lebenswandel vor. Die 17jährige Tochter verkauft sich an ein Haus der Yoshiwara, um die Eltern aus ihrer Geldnot zu retten. Dem Vater nimmt sie das Versprechen ab, fortan einen besseren Lebenswandel zu führen. Auf dem Heimweg von der Yoshiwara schenkt der Vater die 100 Ryo, die er für seine Tochter erhalten hat, einem jungen Mann, der gerade Selbstmord begehen will. Der junge Mann hat 100 Ryo verloren und kann ohne sie nicht zu seinem Dienstherrn heimkehren. Die 100 Ryo werden aber gefunden, der Dienstherr erfährt die ganze Geschichte, gibt die 100 Ryo zurück, löst die Tochter aus und verheiratet sie mit dem jungen Selbstmordkandidaten.

Das Fest bei Tsukuda — Tsukuda matsuri.

Von Sanyutei Ensho.

(16 Druckseiten)

Die Einleitung behandelt das Thema Eifersucht. Dann geht der Erzähler zu seiner Geschichte über, die erzählt, wie der Mann einer sehr eifersüchtigen Frau ein Volksfest besucht und durch einen Zufall verhindert wird, mit dem letzten Boote heimzufahren. Er muß deshalb über Nacht seinem Hause fernbleiben, entgeht aber so dem Tode, denn das letzte Boot geht unter und viele der Fahrgäste ertrinken. Die Frau und die Nachbarn glauben, der Mann sei ertrunken. Als alle in größter Aufregung und Trauer sind, kehrt der Mann aber zurück, und die Geschichte endet mit einem fröhlichen Scherz.

Der Badewärter — Yuyaban.

Von Sanyutei Enyu.

(19 Druckseiten)

Auch die Einleitung dieser Geschichte behandelt das Thema „Jetzt und Früher“. Früher: viele junge Nichtsnutze, heute: ein straffes Schulsystem, das jeden zum Arbeiten zwingt.

Ein junger Nichtsnutz lebt bei seinen Verwandten, denen er zur Last fällt. Er baut immer Luftschlösser, ohne je etwas zu erreichen. Schließlich verfällt er auf den Einfall, in einem Badehause Angestellter zu werden, um später womöglich die Besitzerin zu heiraten. Er wird wirklich probeweise als Aufseher angestellt. Er blickt rechts auf das Frauenbad (was ihn besonders angelockt hat) und links auf das Männerbad. Auch hier baut er seine Luftschlösser und führt laute Selbstgespräche, doch wird er von einem Gast verprügelt und von seinem Posten entlassen, weil er bei seinen Träumereien nicht aufpaßte und deshalb dem Gast die Kleider gestohlen wurden.

Gonsukes Trinkgeld — Gonsuku no kokorozuke.

Von Sanyutei Yusan.

(4 Druckseiten)

Eine jungverheiratete Frau schickt den Knecht Gonsuke zu einer anderen Frau, um ihr einen Haarschmuck zu zeigen. Es entspinnt sich ein Gespräch über Zähnefärben, Frisuren usw. Der Bote erledigt dann seinen Auftrag. Da er aber nicht, wie sonst in jenem Hause üblich, ein Trinkgeld bekommt, glaubt er, das Dienstmädchen unterschlage es ihm. Die Geschichte endet mit einem nicht übersetzbaren Wortspiel, welches die Doppelbedeutung der Worte: „kane wo tsukeru“ = 1. „Geld beifügen“ und 2. „Zähne färben“ benutzt. Die nur vier Seiten lange Geschichte ist eigentlich nichts als die Einleitung zu diesem Wortspiel.

Der Analphabet — Muhitsu.

Von Yanagiya Kosan.

(9 Druckseiten)

Wie fast alle Analphabeten-Rakugo ist auch dieses Rakugo unübersetzbar. In der Einleitung plaudert der berühmte Erzähler (Kosan) über alte und neue Zeiten, wie es früher gar viele Analphabeten gab und heute jedes Kind lesen kann.

Ein Junge kommt aus der Schule. Der Vater verlangt, die Hefte zu sehen. Der Junge, der wohl weiß, daß sein Vater nicht lesen kann, stellt allerlei Fragen. Der Vater behauptet, doch lesen zu können, und redet sich so oder so heraus.

Ein Loch — Hito ana.

Von Yanagiya Enkyo.

(28 Druckseiten)

In der Einleitung spricht der Erzähler ein paar Sätze über das Erfinden von Rakugo. Er erzählt, wie früher die Dichter der Tollgedichte, nachdem sie alt geworden waren und sich zur Ruhe gesetzt hatten, wohl unter Verwendung eigener Erlebnisse ein oder zwei Meistererzählungen verfassen konnten. Ihm selbst, meint der Erzähler, bliebe vorläufig nichts anderes übrig, als alte Sachen neu zu frisieren oder in andere Formen umzugießen oder in andere Zeiten und andere Lebensumstände zu versetzen.

Danach geht die Einleitung auf das beliebte Thema „Eifersucht“ über.

Eine eifersüchtige Frau veranlaßt den Diener, die Wohnung der Maitresse des Hausherrn auszuspionieren. Der Hausdiener hat Erfolg, er findet nicht nur das Haus, sondern er beobachtet sogar durch ein Astloch in der Planke seinen Herrn und die Maitresse. Dann benachrichtigt er die Hausfrau, sie dringt in das Haus der Maitresse ein und trifft dort auch ihren Mann, der ihr aber recht grob kommt. — Das Ganze ist sehr lustig erzählt.

Die Allmächtigen (Gedichtsanzug) — Chihaya furu = Kissenwort zu Kami (Götter).

Von Yanagiya Kosen.

(12 Druckseiten)

Ein wenig gebildeter Mann besucht einen Freund, der sich selbst für sehr gelehrt hält, und bittet, ihm doch einige Gedichte aus der „100-Dichter-Sammlung“ zu erklären. Er erzählt, wie er durchaus einige Gedichte begreifen lernen müsse, um sich vor seiner 13jährigen Tochter, die ihn mit Fragen quält, nicht zu blamieren. Der „gelehrte“ Freund erklärt ihm dann auch zwei Gedichte: natürlich falsch! Die duftigen Bilder der Urtexte legt er plump komisch aus. Aus den

Naturschilderungen und poetischen Versen der Liebe werden in seiner Auslegung derbe Ringer- und Yoshiwara-Geschichten. Wer die Sprache der alten Gedichte kennt und selbst mit den Schwierigkeiten der vielen sich bietenden Doppeldeutungen gekämpft hat, wird seine helle Freude an dem feinen Humor dieses literarischen Rakugo haben. Die Geschichte ist meisterhaft erzählt, doch wird sie wohl nie zu übersetzen sein, da sie ganz auf dem Gleichklang einzelner japanischer Worte beruht. Auch wird nur der die feine Kunst Meister Kosens würdigen können, der einen genügend tiefen Einblick in die Kunst der 31-Silben-Gedichte und in ihre Sprache getan hat.

*

Es gibt noch manche Rakugo, die anderer Art sind als die hier angeführten, zum Beispiel die Gespenstergeschichten des berühmten Sanyutei Encho. Aber vielleicht genügen diese Inhaltsangaben, um zu zeigen, um was es sich handelt. Die Wirkung der Erzählung unmittelbar aus dem Munde eines Meistererzählers wird natürlich durch den Druck niemals ganz zu erzielen sein, auch auf Japanisch nicht, geschweige denn in der Übersetzung. Aber in die Sprache und in den Geist des Volkes wird man über die Rakugo besser eindringen als auf irgendwelchen anderen Wegen.

DIE HÖHE DES STUPA DES HORYUJI.

Von F. M. Trautz, Kyoto.

In fast allen japanischen und abendländischen Abhandlungen über die Konstruktion der japanischen Pagoden ist von der Erdbebengefahr die Rede. Die Standfestigkeit der Bauwerke dabei und ihre Erhöhung durch den sog. freispielanden Hauptfeiler haben über den Kreis der Fachleute hinaus Bewunderung und Interesse erregt. Vom Wind wird auch gesprochen, jedoch wird selten der Taifune gedacht. Sie haben, namentlich solange die Pagodenbauten noch zahlreicher waren als heute, großen Schaden angerichtet. So wird im Shoku-Nihongi (XXXIII) aus dem Jahre 775 n. Chr. berichtet, daß nicht weniger als neunzehn Stüpa in den Kokubunji (Landesbezirkstempeln) von Ise, Owari, Mino usw. einem einzigen dieser gefürchteten Wirbelstürme zum Opfer gefallen seien. Der Taifun vom 21. September 1934, den Schreiber dieser Zeilen in Kyōto in der Hauptbahn des Sturmes miterlebte, hat mit einer — da alle Windmeßapparate zerbrachen — ungemessenen Windstärke außer zahlreichen Schul- und anderen Gebäuden den berühmten Stüpa des Shitenōji in Osaka in einen Trümmerhaufen verwandelt. Glücklicherweise sind die anderen Pagoden des Kamigata von größeren Schäden verschont geblieben; insbesondere hat die bekannte Fünfstock-Pagode des Hōryūji bei Nara die Gefahr gut überstanden. Eines der ältesten Holzbauwerke der Welt, berühmt für die Harmonie seiner Abmessungen, verbindet es in seltener Weise Standfestigkeit mit Schönheit. So lohnt es sich vielleicht, diesen Stüpa, insbesondere seine etwas umstrittene Höhe, kurz zu betrachten.

Die Gesamthöhe des fünfgeschossigen Stüpa beträgt 33,55 m. Der am Fußende kreisrunde Mittelpfosten von (unten) 91 cm Durchmesser besteht aus einem einzigen Hinoki-Stamm, der den bronzenen Sōrin mit schöngearbeitetem Suijō trägt. Der ganze Sōrin nimmt 30 %, das unterste Stockwerk 20,1 % der Gesamthöhe des Stüpa ein.

Eine vergleichende Tabelle mit anderen Stüpa¹⁾ ergibt nach Ch. Itō folgendes Bild:

Tempelname	Zeit	Sörin in % der Gesamthöhe	Höhe des unteren Stockwerks in % der Gesamthöhe
Hōryūji	Asuka bis Nara (552—794)	30,0	20,1
Yakushiji*)	"	30,0	23,3
Kōfukuji**)	"	30,0	17,5
Tōji***)	Heian (794—858)	28,9	17,0
Murōji	"	28,7	15,4
Daigoji	"	34,3	18,2
Yasakajinja**)	"	26,1	17,3
Kaijūsenji	Kamakura (1192—1333)	24,5	15,2
Itsukushimajinja	Muromachi (1336—1576)	22,8	16,5
Ninnaji	Edo	19,7	16,7
Nikkōbyō	(1603—1868)	22,3	14,0

*) Der Stūpa der Yakushiji hat eigentlich drei Stockwerke und Zwischen-
gänge; seinem Charakter nach den fünfstöckigen Stūpa verwandt, ist
er in diese Übersicht eingereiht.

***) Neubau der Muromachi-Zeit.

*) Neubau der Edo-Zeit.

Wie der Erbauer des Hōryūji-Stūpa, ein alter Meister der Asuka-
Zeit (552—645), zu den Proportionen seines Werkes kam, ist nicht be-
kannt. Die Annahme erscheint aber nicht unberechtigt, daß der
geniale Prinz Shōtoku-taishi (572—621) — wie er die Gesamtanlage
des Hōryūji erdacht — so auch die beiden im Mittelpunkt der Anlage
stehenden Bauwerke, den Stūpa und den Kondō, in den Hauptzügen
entworfen habe.

Die Frage, ob wir es im Hōryūji-Stūpa, wie aus einigen Dokumenten
entnommen wird, mit dem früheren Neubau (um 708 oder später) eines
noch früheren Stūpa (15. Jahr Suiko; 607 n. Chr.) zu tun haben oder
nicht, ist ebenso wie die Frage der ursprünglichen Höhe schwer zu
entscheiden. Wenn es sich auch nur um gelegentliche Einzelangaben
wesentlicher Art aus zeitgenössischen Urkunden handelt, kann ihnen
größere Bedeutung in diesem Zusammenhang zukommen. Dies zeigt
eine kürzlich erschienene, sehr sachliche und klare Arbeit über die
Höhe des Stūpa des Hōryūji von dem japanischen Stūpa-Forscher
Herrn Bungakuhakase Adachi Kō, Tōkyō. Sie ist in den gehalt-
reichen „Tōba no kenkyū“ (Stūpa-Forschungen), welche den 10. Band

1) Der Stūpa des Shitennōji in Osaka ist in dieser Zusammenstellung
nicht enthalten. Er war ein Neubau aus der Edo-Zeit, dessen Maßen man
Beweiskraft im Vergleich mit älteren Stūpa-Bauten kaum zuschreiben kann.

der „Yumedono-Reihe“ bilden, enthalten und sei hier mit Erlaubnis
des Verfassers zum erstenmal in Übersetzung aus der Ursprache
wiedergegeben:

„(Einleitung.) Die Höhe des fünfgeschossigen Stūpa des Hōryūji be-
trägt tatsächlich nur wenig über 10 Jō (wie oben genau gesagt 33,55 m).
Trotzdem heißt es in einem Verzeichnis der Landesdenkmäler aus der
Tenpyō-Zeit (8. Jahrh.), der Stūpa sei 16 Jō hoch gewesen. Hieran
lassen sich eine ganze Reihe von Fragen anknüpfen. Meines Erachtens
jedoch sind die 16 Jō des alten Verzeichnisses ein Irrtum; die Höhe
des Stūpa der Tenpyō-Zeit kann von der jetzigen Höhe nicht wesent-
lich verschieden gewesen sein.

(Allgemeine Proportionen des Stūpa.) Im Hōryūji garan engi und
im Ruki shizaichō vom Jahre 19 Tenpyō (747 n. Chr.) heißt es:

Ein Stūpa, fünfstöckig, Höhe 16 Jō.

Da im allgemeinen in dem Verzeichnis die Maße der einzelnen
Bauwerke verhältnismäßig genau angegeben zu sein scheinen, so be-
steht, auf den ersten Blick jedenfalls, kein Zweifel, daß der Stūpa tat-
sächlich als 16 Jō hoch bezeichnet wird. Allein sobald man auch nur
einigermaßen die begleitenden Umstände in Betracht zieht, wird es
ganz und gar unmöglich, als Tatsache anzusehen, daß die Höhe 16 Jō
betragen habe.

Wenden wir uns zu einer Betrachtung allgemeiner Art über das
Verhältnis der Grundfläche zur Höhe bei fünfstöckigen Pagoden, so
ergibt sich:

Name	Zeit	Grundquadrat- Seitenlänge	Höhe des Stūpa
Kōfukuji	Nara	1,00	5,03
Daigoji	Heian	1,00	5,50
Kōfukuji (Neubau)	Muromachi	1,00	5,66
Hōkanji	Muromachi	1,00	5,79
Tōji	Edo	1,00	5,88
Ninnaji	Edo	1,00	5,99

Das Verhältnis der Höhe zur Seitenlänge des Grundquadrats,
letztere stets zu eins angenommen, ist also ungefähr 5 bis 6. Außer-
dem ergibt sich aus vorstehender Zusammenstellung, daß die fünf-
stöckigen Stūpa-Bauten im Laufe der Zeit höher und schlanker wer-
den. Umgekehrt gesprochen, darf man sagen, daß die Stūpa je älter,
um so niedriger und gedrungenere sind. Es muß also ein Stūpa des
Asuka-Stiles (552—645) der niedrigste und natürlich niedriger sein als
die Stūpa des Kōfukuji und des Daigoji, das oben genannte Verhältnis
zwischen der Seitenlänge des Grundquadrats und der Höhe also
etwa um 5 herum liegen.

Lassen wir den Hōryūji-Stūpa aber 16 Jō hoch sein, dann wird das Verhältnis zwischen Grundseite und Höhe etwa 7,36, was zur Gestalt einer fünfstöckigen Pagode nicht mehr paßt. Selbst die hohen und schlanken Fünfstock-Stūpa der Edo-Zeit, deren entsprechende Proportionszahl um 6 herum liegt, erreichen in keinem einzigen Falle Zahlen wie etwa 7,4. Auch der zur Nara-Zeit errichtete siebenstöckige Stūpa des Tōdaiji, dessen Grundfläche von 55 Fuß Seitenlänge einer Höhe von 337,7 Fuß gegenüberstand (die bisherige Annahme einer Höhe von 32 Jō ist irrig), zeigt bei einem Vergleiche der beiden die Zahl von 6,14 und ist naturgemäß höher als die fünfstöckigen Stūpa derselben Zeit, zeigt aber bemerkenswerterweise trotzdem noch nicht eine Verhältniszahl von 7 oder gar darüber. Angesichts solcher Fälle ist es ganz und gar unerfindlich, wie ein Fünfstock-Stūpa im Asuka-Stile, der die niedrigsten Verhältniszahlen zeigen müßte, eine solche von 7,36 gehabt haben sollte.

Lassen wir die jetzige Höhe von 105,2 (gewöhnlichen) Fuß ungefähr dieselbe sein wie die vor 1200 Jahren, so ergibt das mit den 21,2 Fuß der Grundseite eine Verhältniszahl von etwa 4,96, also etwas weniger als beim Stūpa des Kōfukuji aus der Tenpyō-Zeit, und hält sich durchaus in den Proportionen eines Fünfstock-Stūpa des Asuka-Stiles.

(Das Verhältnis des Stūpa zum Kondō.) In den Tempelanlagen aus alter Zeit muß zwischen der Höhe des Kondō und der des Stūpa, wenn ihr auch genaue Verhältniszahlen nicht zugrunde liegen mögen, doch eine gewisse Größenbeziehung berücksichtigt worden sein, da sie miteinander eine harmonische Gebäudegruppe bilden sollten. Einige Beispiele dafür sind:

Name	ungefähre Höhe des Kondō	ungefähre Höhe des Stūpa
Tōdaiji	16 Jō	34 Jō
Tōji	9 Jō	18 Jō
Taimadera	4 Jō	8 Jō

Bei diesen einfachen Beispielen darf man natürlich das System der Gebäudeverteilung nicht außer Vergleich und den Umstand, daß wiedererrichtete Stūpa dabei sind, nicht außer acht lassen, kann daraus also nicht unmittelbar Schlüsse auf andere Stūpa ziehen. Es ergibt sich aber aus vorerwähnten Beispielen doch, daß man bei der Anlage eines Garan für die Höhe des Kondō und des Stūpa die notwendige Rücksicht vom einen auf den anderen genommen haben wird. Da in den angeführten Beispielen überall die Höhe des Stūpa etwa die doppelte des Kondō ist, darf man meines Erachtens dies Verhältnis unbedenklich als angemessen bezeichnen.

Dies aber berechtigt zu dem Schlusse, daß man auch beim Hōryūji am besten tun wird, anzunehmen, daß die Höhe seines Stūpa etwa das Doppelte der Höhe seines Kondō betragen habe. Im Hōryūji stehen ferner — im Gegensatz zum Tōdaiji, Tōji und Taimadera — Stūpa und

Kondō Seite an Seite, daher auch sein Stūpa niedriger ist als die vorgenannten. Ist der Kondō im Hōryūji in der Tat $5\frac{1}{2}$ Jō Nara-Maß (Professor Ch. Itōs genaue Messungen ergaben 52,9 gewöhnliche Fuß), dann wäre das Doppelte 11 Jō; eine 11 Jō betragende Höhe ist also sichtlich die größtmögliche Höhe des Stūpa des Hōryūji.

Gibt man aber dem Stūpa des Hōryūji eine Höhe von 16 Jō, dann geht das um volle 50 Fuß über die 11 Jō hinaus, erreicht also fast die dreifache Höhe des Kondō, was zu einem Mißverhältnis mit dem Kondō führen müßte. Wenn wir hingegen die tatsächliche Höhe von 105,2 (gewöhnlichen) Fuß als ungefähr mit der Höhe der Anfangszeit übereinstimmend ansehen, dann ist sie auch mit der jetzigen Höhe des Kondō wohl vereinbar, deren Doppel sie darstellt, und man muß sie als mit den Proportionen der Stūpa der alten Zeit in voller Übereinstimmung stehend bezeichnen.

(Die Stellung des Stūpa im Garan.) Im Asuka-Stile steht der Stūpa immer Seite an Seite mit dem Kondō innerhalb der Umfriedigung. In der Nara-Zeit wurde der Stūpa gewöhnlich außerhalb der Umfassung und vom Kondō getrennt errichtet. Infolgedessen sind die Stūpa der Asuka-Zeit erheblich niedriger als die der Nara-Zeit, denn sie mußten mit dem daneben stehenden Kondō in einer gewissen Übereinstimmung stehen. Werfen wir einen Blick auf die Höhe der dem Nara-Stile angehörenden Stūpa des Kōfukuji und des Saidaiji, so sagt davon die Überlieferung des Ruki:

Ein Fünfstock-Stūpa, Höhe 15 Jō 1 Fuß,

und von den zwei Stūpa im Saidaiji heißt es:

Zwei Fünfstock-Stūpa, jeder 15 Jō hoch.

Sie sind also alle drei etwa 15 Jō hoch. Hätte also einmal der Hōryūji diesen beiden in gleichem Maßstab errichteten Tempeln entsprochen, so dürfte die Höhe seines im Asuka-Stile errichteten Stūpa auch nicht größer sein als 15 Jō. Im Vergleich mit den beiden Tempeln Saidaiji und Kōfukuji zeigt der Hōryūji aber wesentlich kleinere allgemeine Maße, weshalb auch sein Stūpa unbedingt niedriger sein muß als die 15 Jō der Stūpa der beiden vorgenannten Tempel.

Wenn also die größeren und nach Nara-Art aufgestellten Fünfstock-Stūpa des Saidaiji und des Kōfukuji nur eben eine Höhe von 15 Jō oder kaum darüber erreichen, dann wäre ganz unerfindlich, wie der kleinere, nach Asuka-Art aufgestellte Stūpa des Hōryūji die Höhe von 16 Jō gehabt haben sollte. Wenn der heutige Stūpa des Hōryūji in seiner engen Umfriedigung sich bis zu einer Höhe von 16 Jō erhoben hätte, so stünde dies ganz und gar nicht in Übereinstimmung mit den anderen Bauten. Besonders einleuchtend wird dies, wenn wir in Gedanken einmal den Stūpa des Hōryūji etwa mit dem 16 Jō hohen (1426 erbauten) Stūpa des Kōfukuji den Platz wechseln lassen.

(Der Stüpa selbst.) Aus vorstehendem muß man schon den Eindruck gewinnen, daß beim Fünfstock-Stüpa des Hōryūji zwischen der Höhe der Tenpyō- und der Jetztzeit kein allzu großer Unterschied bestanden haben kann. Wenn man also die Notiz im Shizaichō als zu recht bestehend ansehen und trotz aller Widersprüche die 16-Jō-Theorie aufrecht halten will, so wird das nur unter der Annahme möglich sein, den heutigen Stüpa als ganz und gar neugebaut anzuspochen.

Nach vorstehendem ist der jetzige Stüpa 105,2 (gewöhnliche) Fuß hoch; rechnet man die 16 Jō der alten Angabe in die üblichen Fuß um, so ergeben sich etwa 156 Fuß. Die Differenz beläuft sich also auf die ansehnliche Zahl von über 50 Fuß oder 5 Jō. Dies wäre gerade die Höhe des ganzen Fünfstock-Stüpa des Murōji. Der Stüpa des Hōryūji mag so vielen Wiederherstellungsarbeiten unterzogen worden sein, wie man annehmen will, aber Erneuerungsarbeiten im einzelnen können nie und nimmer zu einer so erheblichen Veränderung des Ganzen führen. Will man trotz alledem die 16-Jō-Theorie aufrechterhalten, so bleibt als Ausweg nur die Annahme, daß bei der größten Erneuerung (Genroku-Zeit) der ganze Stüpa mit Absicht auf kleinere Abmessungen zurückgeführt worden sei. Freilich läßt sich auch da, unter Berücksichtigung aller Umstände, keinesfalls annehmen, daß es sich um eine Verkleinerung von 16 auf 10 Jō gehandelt habe. Aber tun wir einmal den Schritt zurück, machen wir die Annahme, man hätte dies doch getan, zu welchem Ergebnis kommen wir da? — Zunächst mußten die 16 riesigen Grundsteine von dem zum 16 Jō hohen Fünfstock-Stüpa im Asuka-Stile gehörigen Grundriß von über 30 Fuß Seitenlänge zusammengerückt werden. Dann mußten die Pfeiler nach Länge und Dicke und nach ihnen wiederum Balken, Sparren, Türen usw. in allen Einzelheiten im Maßstab der Höhenverkleinerung um über 30 % kleiner geschnitten werden. Wenn man aber so weit ging, dann konnte der Umbau nur noch in der Verwendung der früheren Hölzer als Material bestehen, was, da nirgends mehr die alte Form hätte beibehalten werden können, schließlich auf einen völligen Neubau herausgekommen wäre.

Am jetzigen Stüpa sind natürlich genügend Reste von größeren Wiederherstellungsarbeiten zu finden, und es ist nicht von der Hand zu weisen, daß auch seine Höhe usw. kleinere oder größere Änderungen erfahren haben mag, jedoch ist auf den ersten Blick zu erkennen, daß von einer Verkleinerung des Grundrisses um 1 Jō und der Höhe um 5 Jō keine Spur vorhanden ist. Auch muß man im Auge behalten, daß kürzlich, bei dem unter dem Dach des Nishimuro (Kamakura-Zeit) im Hōryūji verwendeten Altholz, Material von einem alten Geländer entdeckt worden ist. Dieses stimmt in der Größe des Unterholzes und in deutlichen Spuren mäanderähnlichen Stabwerks mit dem Umgang im fünften Stockwerk des Hōryūji-Stüpa überein, und man glaubt,

unter Berücksichtigung aller in Betracht kommenden Gesichtspunkte, daß es sich dabei um alte Stücke von dessen Geländer handelt. (Außerdem ist altes Material von diesem Geländer als Verstärkungsmaterial im Stüpa selbst verwendet worden.) Wenn diese Überlegung richtig ist, dann wird dieses alte Umgangsmaterial bewiesen, daß der Grundriß des Hōryūji-Stüpa keine alte oder neue Veränderung erfahren hat. Auf jeden Fall stimmt die Länge des alten Geländer-Unterholzes genau mit der jetzigen Länge im fünften Stockwerk überein, also ist dort nichts geändert, woraus man schließen darf, daß entsprechend auch in allen anderen Stockwerken keine Veränderungen vorgenommen worden sind. Weil bei derartigen Stüpa-Bauten ohne Verkleinerung des Grundrisses die Höhe allein erheblich zu vermindern nicht angeht, so erhellt aus der Tatsache, daß die Grundfläche des Fünfstock-Stüpa des Hōryūji dieselbe geblieben ist, unmittelbar und klar, daß er auch in der Höhe keine wesentliche Änderung erfahren haben kann.

(Schluß.) Man kann somit annehmen, daß die Höhe des Fünfstock-Stüpa des Hōryūji, von welcher Seite man die Sache auch ansehen will, niemals 16 Jō betragen haben kann. Im Gegenteil entspricht es allen näheren Umständen, die jetzige Höhe von etwa 11 Jō als die richtige anzusehen. Gewiß wird man bei einer ganz genauen Prüfung des jetzigen Stüpa auch in seiner Höhe kleinere Änderungen bemerken können, es bedarf aber keines Wortes mehr, daß diese nie nach „Jō“ gerechnet werden könnten. Die Höhe des Fünfstock-Stüpa des Hōryūji ist also offensichtlich auch in der Tenpyō-Zeit, wo das Verzeichnis (Shizaichō) angefertigt wurde, von der Höhe der Jetztzeit nicht wesentlich verschieden gewesen.“ —

Soweit der interessante Aufsatz des japanischen Forschers. Seinen aus der Anschauung gewonnenen (und durch Anschauung leicht zu bestätigenden) Folgerungen eignet alle wünschenswerte Beweiskraft.

Wie die Zahl 16 in das Verzeichnis hineingekommen sein kann, erörtert er nicht weiter. Man ist dafür naturgemäß auch nur auf Vermutungen angewiesen, so wäre es z. B. möglich, daß, da die alte Quelle nur in Abschrift erhalten ist, ein Schreibfehler vorliegt, und anstatt „16 Jō“ „10 Jō 6“, d. h. „10 Jō 6 Fuß“ gemeint gewesen seien.

Jedenfalls ist die Zahl 16 mit der Höhe von 16 Jō als kanonischem Maße dem neuen Groß-Stüpa-Bau auf dem Kōyasan von den leitenden Architekten, Professor S. Amanuma und Professor G. Takeda, zugrunde gelegt worden. Ob man beim Hōryūji-Stüpa vielleicht — anstatt eines Schreibfehlers im Ruki shizaichō — an eine (spätere) Übertragung der Zahl 16 als eines „heiligen Größenmaßes“, im Sinne einer „Idealisierung“, denken darf, sei dahingestellt²⁾.

²⁾ Zu vorstehendem Aufsatz weiß sich der Bearbeiter für freundliche Auskunft den Herren Adachi Kō und Bruno Petzold zu Dank verpflichtet.

DAS VERBERGEN DER SONNENGOTTHEIT IN DER FELSENHÖHLE.

Studie zur japanischen Mythologie.

Von A. Wedemeyer, Leipzig.

Die Mythe vom Unfug des Susanowo und dem dadurch veranlaßten Verbergen der Sonnengottheit in der Felsenhöhle oder Felsenwohnung des Himmels wird in unseren Quellen in mehreren Fassungen erzählt, die in Einzelheiten zum Teil nicht unerheblich voneinander abweichen. Ich gebe hier zunächst, gekürzt, die Fassung des Kojiki (Kokushi Taikai VII 25—28, Chamberlain Sekt. XV—XVI, Florenz, Quellen, S. 36—41) wieder und füge nur einige Varianten nach dem Nihongi (KT I 26—34, Aston I 40—52, Flor. Qu. S. 153—164) ein; andere Varianten werden weiter unten erörtert.

In der Mehrzahl der Erzählungen geht dem Unfug des Susanowo ein Wettstreit dieses Gottes mit der Sonnengottheit in der Erschaffung männlicher und weiblicher Gottheiten voraus. Im Kojiki rühmt sich Susanowo alsdann, daß er bei der Erzeugung von Kindern zarte Mädchen bekommen und demnach gewonnen habe, und er begeht den Unfug im Siegesübermut. (Im Haupttext des Nihongi heißt es einfach: „Danach war Susanowos Betragen überaus frech“ und ähnlich im Kogoshūi; nach einer Variante ist er neidisch auf die besseren Reisfelder der Sonnengöttin.) Susanowo zerstört nunmehr die von Amaterasu angelegten Reisfelder, er verstopft die Wassergräben und verstreut Kot in dem Palast, wo sie das Kosten des neuen Reises (das Erntefest des Shintō-Kultus) abhält. Als Amaterasu sich in der heiligen Webhalle befindet und Götterkleider weben läßt, bricht er in den Dachfirst der Webhalle ein Loch, zieht einem himmlischen scheckigen Pferde mit Rückwärtsschindung die Haut ab und läßt es in die Halle hineinfallen¹⁾. Erschreckt verletzen sich die himmlischen webenden Frauen mit den Webschiffchen und sterben. (Nach einer Variante

¹⁾ Man muß annehmen, daß sich die ältesten Erzähler der Mythe diese Webhalle als eine Muro, d. h. als halb unterirdische, mit Ried u. dgl. überdeckte Wohngrube vorgestellt haben. Im Kogoshūi wird an dieser Stelle geradezu das Schriftzeichen für muro verwendet und von Florenz (Quellen S. 419) durch Muro wiedergegeben. Zweifellos haben nicht nur die Ainu, sondern auch die eigentlichen „Japaner“ derartige Muro neben anderen Wohngelegenheiten benutzt (Belege bei Florenz, Quellen, S. 185, Anm. 14).

webt Amaterasu selbst und verletzt sich, nach einer anderen ist es [ihre jüngere Schwester oder Tochter] Waka-hiru-me, „Junges-Sonnen-Weib“, die sich verwundet und göttlich verscheidet.) Hierauf macht Amaterasu, über den Anblick entsetzt, die Tür der Himmlischen Felsen-Wohnung zu (Var.: begibt sich in die Felsen-Höhle des Himmels und schließt die Felsentür) und hält sich eingeschlossen. Das Gefilde des Hohen Himmels und das Mittelland des Schilfgefildes sind dunkel, es herrscht ewige Nacht. Darauf versammeln sich die achthundert Myriaden Götter im (trockenen) Flußbett des Ruhigen Flusses des Himmels (Var.: auf dem Hohen Marktplatz des Himmels). Sie lassen den Gott Omohi-kane, „Vereiniger der Denkkraft (von mehreren)“, einen Sohn des Taka-mi-musubi, auf Abhilfe sinnen. Dann läßt man die lange krähenden Hähne der beständigen Nacht zusammen krähen, man nimmt harte Felsen vom Flußbett des Ruhigen Flusses des Himmels und Eisen von den Erzbergen des Himmels (Var.: zum Herstellen eines Sonnenspeers) und ruft den Schmied Ama-tsu-mara herbei; man läßt Ishi-kori-dome (Ahn der Kagami-tsukuri, „Spiegelmacher“) einen Spiegel machen und läßt Tama-no-ya (Ahnin der Juwelenmacher) an aufgereihten Juwelen fünfhundert Yasaka-Krummjuwelen anfertigen. Man läßt Ama no Koyane (Ahn der Nakatomi no Muraji) und Futo-tama (Ahn der Imube no Obito) vom Himmlischen Kagu-Berge ein Hirschschulterblatt und Birkenrinde beschaffen und (mittels Röstens des Schulterblattes) die Divination vornehmen. Vom gleichen Berge nimmt man einen (heiligen) Sakaki-Baum, an dessen Zweigen die Juwelen, der Spiegel, weiße weiche Opfergaben [aus Papiermaulbeerrindenzeug] und grüne weiche Opfergaben [aus Hanfzeug] aufgehängt werden. Nachdem dann Ame no Koyane die prächtigen Ritualworte betend hergesagt hat, stellt sich Ame no Ta-chikara-wo, „Hand-starker-Mann des Himmels“, verborgen neben die Tür der Felsenwohnung, Ame no Uzume, „Abschreckendes Weib des Himmels“ (Ahnin der kultischen Pantomimen-Tänzerinnen aus der Sippe Sarume no Kimi), legt kultischen Schmuck aus Bärlapp, Schindelbaumblättern und Bambusgras vom Himmlischen Kagu-Berge an. Sie tanzt dröhnend auf einem Schallbrett vor der Tür der Himmlischen Felsenwohnung, tut als ob sie eine göttliche Inspiration habe, und entblößt schließlich Brust und Leib. (Nach dem Kogoshūi läßt man Uzume einen Trog umgekehrt hinstellen, ein Hoffeuer anzünden und eine lächerliche Pantomime aufführen.) Da schüttert das Hohe Himmelsgefilde, und alle achthundert Myriaden Götter lachen. Daraufhin öffnet Amaterasu ein wenig ihre Tür, um sich nach dem Grunde des Gelächters da draußen, wo doch alles dunkel sein sollte, zu erkundigen. „Wir freuen uns, weil eine Gottheit da ist, die noch herrlicher ist als deine Hoheit“, wird ihr erwidert; man zeigt ihr den Spiegel und, während die Göttin ihn betrachtet, ergreift Ta-chikara-wo „Hand-starker-Mann“ ihre erlauchte Hand und zieht sie vollends heraus (Var.: er zieht [die Schiebetür vollends] auf). Und da waren

selbstverständlich das Gefilde des Hohen Himmels und das Mittelland des Schilfgefeldes wieder hell. —

Die ganze Erzählung erfordert zunächst eine naturmythologische Deutung. Die Untat gegen Ama-terasu Oho-mi-kami, die „Am Himmel scheinende Große erlauchte Gottheit“, und ihr Verschwinden könnte an sich, von Nebenumständen abgesehen, entweder auf die monatliche Überwindung des Lichtmondes durch den Dunkelmond oder die Bedeckung des Mondes durch den Erdschatten (Mondfinsternis) zurückgehen. Aber Amaterasu ist jedenfalls in den uns vorliegenden Fassungen der Mythe als Sonnengottheit aufgefaßt, in zwei Fassungen (im Kujiki und im Kogoshūi) wird sie abwechselnd als Amaterasu und als Hi no Kami „Sonnengottheit“, endlich in zwei Fassungen im Nihongi (KT I 28 f., 30 f.; Aston I 47 f., 48 f.; Quellen 158 f., 160 f.) lediglich als Sonnengottheit bezeichnet. So wird ihr Abenteuer als ein Sonnenvorgang zu deuten sein; es fragt sich nur, ob an das jährliche Schwachwerden der Sonne in der Winterzeit oder an den täglichen Sonnenuntergang oder an die Verdeckung der Sonne durch den Mond, also an eine Sonnenfinsternis, zu denken ist. Hier ist eine auf weltweiter mythologischer Erfahrung beruhende Bemerkung von Ehrenreich aufschlußreich. Er sagt (Allgem. Mythologie S. 34): „So kann z. B. das Verschwinden des Mondes in der Sonne aufgefaßt werden als Verschlingung eines Heroen, als dessen Kampf mit dem Ungeheuer, als Sturz des Mondwesens in eine Feuergrube, Zisterne, Verjüngungsbad usw. . . .“ Wir können dabei davon absehen, daß Ehrenreich in seinem Zusammenhang den Mond als den Heroen und die Sonne als verschlingendes Ungeheuer bespricht. Für uns ist wesentlich, daß der Sturz des Mondwesens in die Sonne einen der merkwürdigsten Züge der japanischen Mythe erklärt, nämlich das Hineinwerfen eines Pferdes in die Webhalle der Sonnengottheit. Das Pferd ist hier also der Mond, die Webhalle ist die Sonne; und wie die Herrin der Webhalle, die Sonnengöttin Amaterasu, selbst ebenfalls die Sonne ist, so muß der Herr des Pferdes, Susanowo, hier ebenfalls der Mond sein. Die natürlichen Himmelskörper, Sonne und Mond, sind demnach in unserer Mythe einmal durch die anthropomorphen Gottheiten Amaterasu und Susanowo, dann nochmals durch ihre Attribute, Webhalle und Pferd, vertreten. Auch die webenden Frauen und Waka-hiru-me, welche durch den Schreck ums Leben kommen, sind nochmals Wiederholungen der Sonne. Derartige Wiederholungen sind dem Mythenforscher gut bekannt (Ehrenreich S. 174). Zur Webhalle als Attribut der Sonnengottheit mag es genügen daran zu erinnern, daß das Weben von Götterkleidern (als Opfergaben) in der Webhalle zu den Kulthandlungen des Sonnenheiligums in Ise gehörte. Auch das Pferd als Attribut des als Mond aufgefaßten Susanowo ist nicht befremdlich. Der Mond kann jedenfalls wie die Sonne als Hirte der Sterne oder Wolken geschildert werden (Ehrenreich S. 140). Susanowo selbst läßt Pferde in den Reisfeldern der Sonnengottheit

lagern, ist also Roßhirt; und auch im Wettstreit mit der Sonnengottheit steht er seiner Partnerin jenseits des Himmelsflusses gegenüber wie der Hirt in der Tanabata-Mythe (Meissner, Tanabata S. 12).

Der Sturz des Pferdes in die Webhalle und der Tod der webenden Frauen versinnbildlichen also doch wohl das Auslöschen des Lichtes der Sonne durch den davortretenden Neumond, das heißt eine Sonnenfinsternis.

Das daran anschließende Verbergen der Sonnengottheit und ihr Wiedererscheinen gehören aber in einen ganz anderen Zusammenhang. Nur das Kojiki sagt einfach: die Sonnengottheit „schließt die Tür der Himmlischen Felsenwohnung zu“; in den sechs anderen Fassungen heißt es „sie begab sich in die Felsenhöhle des Himmels hinein und schloß die Felsentür zu“. Diese Schilderung beruht auf der weitverbreiteten Vorstellung von dem Felsentor des Westens zwischen den Felsen des Himmels und den Felsen der Erde, wohindurch die untergehende Sonne in die Unterwelt geht, worauf sich die Felsen hinter ihr schließen. (Tylor, Anfänge der Kultur I 342 ff.; und Erkes in T'oung-pao 1926 S. 50 ff.), so wie sich in der Natur der hinter der untergehenden Sonne verbleibende helle Himmelsstreifen mehr und mehr verengt, bis der dunkle Nachthimmel und der Erdhorizont sich berühren. Diese „Klappfelsen“ und entsprechende im Osten bedrohen den Sonnenhelden auf seiner Fahrt mit Zerschmetterung (Symplegadenmotiv, Ehrenreich S. 204); die Heckzier des Schiffes Argo, die Schwanzfedern der Taube, die Nachzügler eines Vogelzuges werden dazwischen zerquetscht. Einen Rest dieser Vorstellung enthält auch unsere Mythe; in einer Fassung (Nihongi, KT I 30; Aston I 48; Quellen 160) heißt es: „Dabei schlug der Spiegel, als man ihn in die Felsenhöhle hineintat [um ihn der Göttin vorzuhalten], gegen die Tür und bekam einen kleinen Sprung; dieser Sprung ist heute noch vorhanden“. Also das Ebenbild der Sonne, das ja selbst die Gottheit ist, ist nicht unverseht durch die Klappfelsen gelangt.

Das in die Webhalle der Göttin geworfene Pferd wird nur im Kogoshūi einfach „Pferd“ genannt, im Kojiki, im Kujiki und in drei Fassungen des Nihongi heißt es „(himmlisches) scheckiges Pferd“. Ferner ist nur im Haupttext des Nihongi einfach von „Abhäuten (Schinden)“ des Pferdes die Rede; in einer Variante des Nihongi und im Kojiki heißt es „von rückwärts abhäuten“, in einer Nihongi-Fassung „lebendig abhäuten“, im Kogoshūi „von rückwärts und lebendig abhäuten“. Hautabziehen, Hautwechsel u. dergl. bezieht sich im Mythos zunächst auf den Phasenwechsel des Mondes (Ehrenreich S. 39, 173) und dann natürlich auch auf die ähnlichen Veränderungen der beiden großen Himmelskörper bei Sonnen- und Mondfinsternis.

Der Mond kommt nun in der Mythologie auch als geflecktes Tier vor (Ehrenreich S. 219), er ist, wenn er eine Sonnenfinsternis verursacht, natürlich Neumond, also seines Licht- und Fleckenkleides be-

raubt; so könnte das in die Webhalle gestürzte Pferd wohl gescheckt und abgehäutet genannt werden. Aber was besagt das Abhäuten von rückwärts? Die Himmelskörper bewegen sich von Ost nach West, ihre Häutung (der Phasenwechsel sowie die Verfinsterung und Wiederaufhellung in der Ekliipse) aber von West nach Ost, also von vorn nach hinten. Nun kann aber ein geschecktes Tier auch den Sternenhimmel versinnbildlichen (Aston, Shinto 100). Und es gibt meines Erachtens nur eine Himmelserscheinung, welche sich als Abhäuten von rückwärts deuten läßt, nämlich die Aufhellung des Sternenhimmels am Morgen (und ebenso die Verdunkelung des Himmels am Abend); sie verläuft wie die (scheinbare) Bewegung des Fixsternhimmels von Ost nach West, zugleich auch während der Bewegung des Himmels, ist also eine Abhäutung von rückwärts und bei lebendigem Leibe. So gewinnen wir anscheinend ein großartiges mythologisches Gemälde: der Sternenhimmel stürzt in die Webhalle (das Himmelszelt), wo sich die Sonne am Tage aufgehalten hat; die Sonne aber entweicht durch den offenen Spalt zwischen Nachthimmel und Horizont in die Felsenhöhle (Jenseitswelt). Aber der Sternenhimmel (außer dem Abendstern) wird erst sichtbar, nachdem die Sonne verschwunden ist, und auch die Deutung der gescheckten Pferde unserer Mythe als Sternenhimmel macht Schwierigkeiten; für mythische Anschauung muß doch wohl der Sternenhimmel ein Sonderwesen (nicht eine Erscheinungsform des Himmels) und die Geschecktheit seine Wesensgrundlage sein; es ist bei aller Alogik und Beweglichkeit mythischen Denkens schwer vorstellbar, daß man sich diese Geschecktheit durch Abhäutung des Taghimmels entstanden dachte. Ich glaube deshalb, daß die Worte *saka-hagi ni* „mit Rückwärtsschindung“ ursprünglich nicht in unseren Text gehören, sie werden falsch angebrachte Reminiscenz aus heute verlorenen Mythen sein, in welchen die morgendliche Aufhellung des Sternenhimmels als Häutung von rückwärts bezeichnet war.

In diesen Zusammenhang gehört auch *Tachikara-wo*, der „Handstarke-Mann“. Er ist der einzige unter den beteiligten Göttern, welcher nicht Ahnengott einer im Shintokult tätigen Familie oder Korporation ist, und muß wohl rein naturmythologisch erklärt werden. Er steht heimlich neben der Tür, hinter welcher die Sonnengöttin verborgen ist und, nachdem die Göttin die Tür ein wenig geöffnet hat, ist er es, welcher die Göttin an der Hand ergreift und herauszieht oder nach anderer Version die Tür vollends aufschiebt, so daß der Glanz der Göttin das Universum erfüllt. Meines Erachtens ist *Tachikarawo* hier der Morgenstern. In Mexiko ist der Morgenstern der Vorkämpfer der Sonne gegen das Sternenheer (Preuss, im „Globus“ Bd. 87 S. 136 ff.). Im japanischen Mythos erwartet er die Sonne und dient ihr als Führer durch die gefährliche Enge. Beim Herabstieg des Himmlischen Enkels *Ninigi* leistet *Saruda-Hiko* (der wie *Tachikarawo* im Tempel von *Sanagata* residiert, also mit ihm identisch ist) den gleichen Dienst.

Nach allem ist klar, daß das Verbergen und Wiederscheinen der Sonnengottheit zunächst nicht eine Sonnenfinsternis, sondern Untergang und Aufgang der Sonne bedeutet.

Die Mythe vom Verbergen der Sonnengottheit ist nicht nur naturmythologischer Art, vielmehr zum guten Teil Kultmythe, d. h. Abspiegelung kultischer Vorgänge und Handlungen. Es ist oft genug bemerkt worden, daß das Aufstellen eines in der geschilderten Weise behängten *Sakaki*-Baumes, die Verwendung von Spiegeln und Krummjuwelen, sowie weiche weiße und grüne Opfergaben, pantomimische Tänze, feierliches Rezitieren von Ritualen usw. seit ältester Zeit und zum Teil nur wenig abgewandelt bis zur Gegenwart Bestandteile des shintoistischen Gottesdienstes sind, sowie daß die in unserer Mythe genannten Götter die Ahnengötter derjenigen Familien und Korporationen sind, welchen bis in das Mittelalter und zum Teil weiter die betreffenden Kulthandlungen oblagen.

Aus unserer Mythe geht fast unzweideutig hervor, daß diese gottesdienstlichen Formen auf Handlungen zurückgehen, die ursprünglich bei Sonnenfinsternissen vorgenommen wurden. Solche Riten, oft lärmender Art, die dazu dienen sollen, bei Sonnen- oder Mond-Finsternissen oder Konjunktionen dem bedrängten Gestirn zu helfen, seinen Gegner zu vertreiben, sind weit verbreitet, besonders auch in China seit der ältesten Zeit (*Shuking*, *Legge*, *Chin. Class. Pt III S. 165*; *Granet*, *Danses et légendes I 304*) bis zur Gegenwart bezeugt. Zu solchen gegen den feindlichen Dämon gerichteten Schreckhandlungen gehört meines Erachtens der dröhnende Tanz der *Uzume* „Abschreckendes Weiß“ (*Florenz*, *Quellen S. 421 f.*, *Anm. 47*), mag auch der Tanz bei ihren menschlichen Vertreterinnen sich im Laufe der Zeit zu anders zu bewertenden Pantomimen abgewandelt haben. Die Entblößung der *Uzume*, die in verschiedenen Fassungen unserer Mythe schon als unanständige und lächerliche Geste gedeutet wird, dürfte ursprünglich wohl Analogiezauber sein; ebenso soll sich die verdeckte Sonne enthüllen. Die verbreitete Anschauung von der Böses abwehrenden Kraft weiblicher Entblößung (*E. Franz*, *Die Beziehung der japanischen Mythologie zur griechischen*, S. 77) mag in unserer Mythe mitspielen. Analogiezauber ist auch das Anzünden des Hoffeuers, wie schon *Aston* bemerkt hat (*Shinto 101*). Analogie ist im Rahmen unserer Mythe das Aufhängen und Vorweisen des Spiegels; in anderer Hinsicht ist der Spiegel ein zunächst fetischartiges Kultbild der Sonnengöttin, dessen Herkunft durch die Erzählung, daß es bei dieser Gelegenheit gegossen sei, erklärt werden soll.

Gehen somit die in der Mythe geschilderten und im historischen Shintokultus üblichen Riten höchstwahrscheinlich auf Sonnenfinsternis-Riten zurück und war das Bewußtsein davon in der Zeit, in welcher die Mythe die wesentlichen Züge ihrer heutigen Gestalt erhielt, noch

lebendig, so dürften diese Riten doch damals auch schon bei anderen Kultgelegenheiten Verwendung gefunden haben. Wie wir oben gesehen haben, daß sich die Erzählung vom Verbergen und Wiederscheinen der Sonnengottheit vermutlich eigentlich auf Sonnenuntergang und -aufgang bezieht, so dürfte es ähnliche Riten wie bei Sonnenfinsternissen auch bei Sonnenaufgangsfeiern gegeben haben. Ist doch auch der Sonnenaufgang mythologisch ein Kampf mit der Dunkelheit und Durchgang durch Hindernis und Gefahr. Höchstwahrscheinlich haben besonders zur Zeit der Wintersonnenwende derartige Riten stattgefunden; denn das spätere *Mitama-shizume no Matsuri* „Kult zur Beruhigung der Seele [des Kaisers]“, wobei die Sarume den Tanz der Uzume ausführten, muß nach den bei Matsumoto (*Mythologie Japonaise* S. 82) angegebenen Daten aus einer Wintersonnenwendfeier hervorgegangen sein oder sich an eine solche angeheftet haben.

Neben der naturmythologischen und der kultmythologischen hat unsere Mythe auch noch eine geschichtlich-politische Seite. Susanowos Unfug gegen die Reisfelder der Sonnengottheit wird in einigen Fassungen der Sage noch ausführlicher erzählt: er zerstört die Dämme der Felder und verstopft die Wassergräben, er übersät die Saat, steckt spitze Stäbchen in die Felder [damit die nackten Füße der Feldarbeiter verletzt werden], er zieht Abgrenzungseile um die Felder [um sie für sich zu beanspruchen] und läßt im Herbst [vor der Ernte] Pferde (Var.: Himmlische scheckige Pferde) in den Reisfeldern lagern. Man hat wohl mit Recht gesehen, daß hier Streiche, wie sie in Alt-Japan in Wirklichkeit zwischen verfeindeten Nachbarn vorkamen, geschildert sind (Florenz, *Nihongi, Mythologie*, S. 93 Anm.). Man wird, denke ich, weitergehen können: die Mythe schildert uns die Reibereien, die beim Zusammentreffen einer reisbauenden und einer nichtreisbauenden Bevölkerung entstanden. Die Reisbauern, versinnbildlicht in der Sonnengöttin, sind die von Südwesten kommenden Tsukushi-Leute. Nicht nur in der Erzählung vom Unfug des Susanowo ist von den Reisfeldern der Sonnengöttin die Rede. Auch in der Erzählung von der Tötung der Nahrungsgöttin durch den Mondgott (*Nihongi, KT I 19 f.*; Quellen S. 145; Aston I 33) erscheint der Reis als die bevorzugte Frucht der Sonnengöttin. Denn als auf dem Körper der Getöteten Rind, Pferd und Seidenraupenkokons, mehrere Hirse- und Bohnenarten, Gerste und Reis entstehen (diese Liste ist sicher verhältnismäßig jung), da bestimmt die Sonnengöttin zwar Hirse, Gerste und Bohnen zum Samen der Trockenfelder und Reis zum Samen der bewässerten Felder, aber dann heißt es nur, daß sie zum ersten Male Reis auf den schmalen und breiten Reisfeldern des Himmels gesät habe und daß im Herbst die niederhängenden Ähren gar lieblich anzusehen waren. Und weiterhin hören wir, daß die Göttin Reis zu speisen pflegt und dem auf die Erde herabsteigenden Himmlischen Enkel Reis zur Nahrung gibt (*Nihongi KT I 54*; Aston I 83; Quellen 196).

Susanowo, der Gott von Idzumo, repräsentiert den Idzumo-Stamm; für diesen scheint aber noch lange der Besitz von Hirsefeldern kennzeichnend gewesen zu sein. Als Taka-mi-musubi und die Götter des Tsukushi-Götterkreises den Fasanenhahn zur Erde schicken, um zu erkunden, wie weit die Unterwerfung des Idzumo-Gottes Oho-namuchi gediehen ist, da läßt sich der Fasanenhahn herabkommend durch den Anblick der Hirse- und Bohnenfelder verlocken und kehrt nicht zum Himmel zurück (*Nihongi, KT I 59*; Aston I 90; Quellen 202). Der Zwerggott Sukuna-biko-na, welcher als Sohn von Taka-mi-musubi oder von Kami-musubi zum Tsukushi-Götterkreis gehört, aber dem Oho-namuchi bei der Ordnung des Landes geholfen hat, befindet sich augenscheinlich, als er schließlich einen Hirsehalm erklettert und von diesem [beim Wiederaufrichten] abgeschnickt wird, in einer für den Idzumo-Gott kennzeichnenden, aber ihm selbst ungewohnten Umgebung (*Nihongi KT 39*; Aston I 60; Quellen 172). Auch der höchstwahrscheinlich zur Idzumo-Bevölkerung von Mitteljapan gehörende Fürst von Tomi, ein Gegner des Kaisers Jimmu, wird von diesem in einem Kriegliede als „Knoblauchstengel im Hirsefelde“ bezeichnet (*Kojiki, KT VII 68*; Chamb. S. 143; Quellen 91). Unter den Idzumo-Göttern werden eine Reihe von Ernte- und Ackerbau-Göttern erwähnt, wie Oho-toshi „Große Ernte“, Mi-toshi „Erlauchte Ernte“, Waka-toshi „Junge Ernte“ und andere (*Kojiki Sekt. 29*), welche in späterer Zeit nach Ausgleich der Stammesgegensätze und allgemeiner Verbreitung des Reisbaues schlechthin Ernte- und Ackerbaugötter, auch für den Reisbau, gewesen sind, aber ursprünglich sehr wohl Götter von Hirsebauern gewesen sein können. Eine Erzählung im Kogoshūi, in welcher Mi-toshi, erzürnt über das Verzehren von Rindfleisch durch Bauern, Mißwachs auf ihre Reisfelder bringt, deutet vielleicht auf alte Feindschaft des Gottes gegen Reisbau. Erst eine Gottheit der vierten Generation der Idzumo-Götter scheint von Haus aus Beziehungen zum Reisbau gehabt zu haben, nämlich Waka-sana-me „Jung-Reis-umpflanzendes Weib“; doch wird dieser Name anderweitig auch „Junges Weib von Sana“ nach dem Ortsnamen Sana, d. i. Sana-agata in Ise, gedeutet. Andererseits heißt allerdings die erste Gattin, welche Susanowo in Idzumo gewinnt, Kushinada-hime „Wunderherrliche Inada-Prinzessin“ oder Inada-hime „Prinzessin von Inada“, und Inada, zugleich ein Ortsname in Idzumo, bedeutet „Reisfeld“. Aber das besagt nur, daß den von Korea kommenden Einwanderern, welche in der Sage durch den von Soshimori in Korea kommenden Susanowo repräsentiert sind und welche wir nach ihrem Ankunfts- und Ausbreitungszentrum in Japan als Idzumo-Leute bezeichnen, die japanische Inselwelt als ein Reisland angesehen haben. Denn Kushinada-hime ist eine Eingeborene des Insellandes und gehört durch ihren Großvater, den Gott Oho-yama-tsu-mi „Groß-Berg-Herr“ geradezu zum Tsukushi-Götterkreis. Wenn ferner erzählt wird, daß Susanowo bei seinem Sitze Susa in Idzumo „Groß-Susa-Reisfelder“

und „Klein-Susa-Reisfelder“ eingesetzt habe (Idzumo-fūdoki, Ausgabe Kurita S. 95 f.; vgl. auch Florenz, Nihongi, Mythologie S. 29 Anm.), so besagt das nur, daß die Idzumo-Leute mit der Zeit auch zum Reisbau übergangen. Das geschah kaum gleich nach der Einwanderung, denn Susanowo hat jene Felder eingesetzt, als er „die erlauchte Seele seiner eigenen Hoheit zur Ruhe legte“, d. h. als die ältere Schicht der Idzumo-Kultur durch jüngere Bildungen ersetzt wurde, welche durch die von Oho-toshi abstammenden jüngeren Götter und besonders durch Oho-na-muchi versinnbildlicht und anscheinend in ziemlichem Maße durch Elemente der Tsukushi-Kultur durchsetzt waren. In einer Variante des Nihongi (KT I 30, Aston I 48; Quellen 160) wird etwa erzählt: hierauf hatte die Sonnengöttin drei Reisfelder, das leichte, das ebene und das dorfnahere Reisfeld des Himmels, alle diese waren gute Reisfelder und litten keinen Schaden. Susanowo hatte auch drei Reisfelder: das Pfahl-Reisfeld [mit vielen Baumstümpfen], das Flußnahe und das Mund-scharfe Reisfeld des Himmels; diese alle waren unfruchtbare Ländereien; wenn es regnete, wurden sie weggeschwemmt, bei Dürre wurden sie ausgetrocknet. Daher war Susanowo neidisch und zerstörte die Reisfelder der Sonnengöttin. Hier ist ein Übergangszustand geschildert: als die Idzumo-Leute anfangen, zum Reisbau überzugehen, da fanden sie die besten Lagen vielfach schon von Tsukushi-Leuten besetzt, und ihre eigenen Reisfelder auf schlechtem Boden gedeihen nicht. Die anderen Fassungen der Mythe lassen einen älteren Zustand erkennen: da mag es dort, wo Idzumo- und Tsukushi-Leute nebeneinander saßen, oft genug vorgekommen sein, daß der Ackerbau und Weidebetrieb der Idzumo-Leute durch die ausgedehnten Wasseranlagen der Reisbauern und die Umwandlung bester Weidegründe in Reisfelder empfindlich gestört wurden, so daß sie durch gewaltsame Gegenmaßnahmen und üble Streiche sich schadlos zu halten und zu rächen suchten.

Auch Pferde werden ursprünglich ein kennzeichnender Besitz der Idzumo-Leute gewesen sein. Ich hoffe, an anderer Stelle zeigen zu können, daß die Idzumo-Leute die ursprünglichen Träger der früh-japanischen Eisenkultur gewesen sind, unter deren archäologischen Resten Pferdeausrüstungen (Gebisse, Steigbügel, Zaumbeschläge u. dgl.) reichlich vertreten sind, während in den älteren und gleichzeitigen steinzeitlichen und bronzezeitlichen Kulturresten Hinweise auf Pferdehaltung fehlen. Ohonamuchi, der Repräsentant des jüngeren Idzumo-Götterkreises, wird unter seinem Namen Ya-chi-hoko no Kami „Gott der achttausend Speere“ ausdrücklich als Reiter geschildert. Die Tsukushi-Leute haben dagegen nach chinesischem Zeugnis noch um 240 n. Chr. wenigstens in ihrer ursprünglichen Heimat, auf der Insel Kyūshū, Pferd und Rind nicht besessen²⁾. Um so stärkeren Eindruck müssen ihnen diese Tiere gemacht haben, als sie ihnen im Besitz der Idzumo-Leute begegneten. Und wenn es in einer Fassung der Mythe heißt, daß Susanowo in die Reisfelder der Göttin „Pferde“

getrieben habe, so sind diese wohl ganz naturalistisch aufzufassen und auch diese Untat des Gottes ist ein Spiegelbild ärgerlicher Vorkommnisse in der Menschenwelt.

Dabei dürften Mythen, in welchen Susanowo oder ein anderer Gott als himmlischer Hirt von Wolken oder Sternen dargestellt war, bekannt gewesen und als bereichernd und bestätigend empfunden worden sein. Eine Reminiszenz aus solchen Mythen wird es sein, wenn im Haupttext des Nihongi der Ausdruck „Himmlische gescheckte Pferde“ für die in die Reisfelder der Amaterasu losgelassenen Pferde gebraucht wird. Ob dabei an Wolken gedacht wurde, welche die Sonne und ihre Strahlenbündel überdecken, oder an das Sternenheer, welches in das vorher von der Sonne erhellte Himmelsfeld hereinbricht, oder ob überhaupt eine bestimmte naturmythologische Vorstellung sich mit der Textreminiszenz verband, ist verhältnismäßig gleichgültig.

²⁾ Das Material zur Geschichte des Pferdes im ältesten Japan in der geschichtlichen Überlieferung ist in meiner „Japanischen Frühgeschichte“ S. 112 ff. Anm. 243 zusammengestellt. Die dort noch offen gelassenen Fragen glaube ich jetzt wie oben beantworten zu dürfen.

DIE VOGELSCHEUCHE.

Von F. Rumpf, Potsdam.

Aus dem Kojiki erfahren wir, wie Ōnamuchi, der „große Landesherr“ von Izumo, bei seiner Tätigkeit des „Länderschaffens“ durch die Ankunft einer fremden Bootsmannschaft unter Führung eines kleinwüchsigen, in Vogelbälge gekleideten Mannes unterbrochen wird. Niemand kennt dessen Namen, selbst nicht die Begleiter des Neuangekommenen. Schließlich sagte Tanigukku: „Kuëbiko wird es sicherlich wissen“. Man befragt Kuëbiko, und er nennt den Ankömmling Sukunabikona, den „kleinen Landesfürsten“.

Zur Erklärung wird dann im Kojiki weiter gesagt: „Der Kuëbiko genannte, der den Namen des Gottes Sukunabikona kundgab, ist heute die Vogelscheuche auf den Bergfeldern (Yamada no sohozu). Obgleich dieser Gott keine Beine hat und nicht gehen kann, ist er doch der Gott, der alle Dinge unter dem Himmel genau kennt (ame no shita no koto wo Kotogoto ni shiru Kami)“.

Diese Kommentarstelle zeigt uns, daß der Ausdruck „Kuëbiko“ für „Vogelscheuche“ bereits im 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung anscheinend in Japan nicht mehr gebräuchlich war und einer Erklärung bedurfte. Die Textstelle verrät uns, daß die Vogelscheuche in Izumo einstmals göttliche Verehrung genoß und daß man sie um Orakel zu fragen pflegte. Da Ähnliches uns weder im Kojiki noch im Nihongi an anderen Stellen mitgeteilt wird, so dürfen wir annehmen, daß es sich hier nicht um einen Brauch der Shintō-Kultur, sondern um eine ältere, im 8. Jahrhundert schon nicht mehr ausgeübte religiöse Handlung des alten Glaubens der Izumo-Leute handelte.

Soviel uns bekannt ist, genießt die Vogelscheuche in keiner der uns bekannten Religionen göttliche Verehrung. Wir müssen also untersuchen, ob hier nicht vielleicht eine falsche oder irrtümliche Erklärung des Kommentators vorliegt und, wenn dies nicht der Fall sein sollte, wie die Vogelscheuche zu ihrer göttlichen Eigenschaft kam, und welche Beziehungen sie zu den uns aus der Mythologie überlieferten und bekannten Gottheiten hat.

Zunächst die Frage, ob sich die Vogelscheuche als göttliches Wesen außerhalb des Kojiki und des Nihongi nachweisen läßt. Die Frage kann getrost bejaht werden. Man unterscheidet gewöhnlich in Japan zwei verschiedene Arten Priesterinnen. An erster Stelle die Miko,

Kanko oder Kannagi genannten, meist junge Mädchen, die an den Shintō-Schreinen bedienstet sind. Sie bereiten die Opferspeisen, bringen die Opfer dar, führen heilige Tänze an den Tempeltanzbühnen auf und assistieren bei den verschiedenen Kulthandlungen, bekleiden also im Kult eine offizielle Stellung. Daneben gibt es eine zweite Klasse, die sich auch „Priesterinnen“ nennen, die aber weder an Schreinen angestellt sind, noch mit offiziellen Kulthandlungen betraut werden. Sie werden gewöhnlich Ichiko, Kuchiyose, Itako, Moriko, Nonō u. ä. genannt. Sie verdienen sich ihren Unterhalt durch Wahrsagen, Beschwörungen, Dämonenaustreibung und ähnliche, in das Gebiet des finstersten Aberglaubens gehörige Tätigkeiten. Ihren Beruf üben sie aus, indem sie nach Art der Hausierer von Haus zu Haus gehen und ihre Dienste anbieten. Man begegnet ihnen meistens in den nordöstlichen Gebieten des Reiches, die sich sonst stolz rühmen, aufgeklärter als der abergläubische Westen des Landes zu sein. Mit dem Shintō-Kult haben diese „Priesterinnen“ nichts zu tun, obwohl sie zum größten Teil ihre Tätigkeit im Namen der Gottheiten des offiziellen Shintōismus ausüben. Eine besondere Ordenstracht ist ihnen nicht eigen.

Man kann unter diesen Ichiko drei Typen unterscheiden; 1. Wahrsagerinnen, die sich bei ihren Zeremonien roher Puppen, gewöhnlich O Shira-sama genannt, bedienen, die sogenannten „Kamitsuke“ (mit Göttern arbeitende), 2. solche, die nach dem Klang der Sehne eines Miniaturbogens (azusayumi) wahrsagen, die sogenannten Azusa-miko oder Ōyumi, und 3. solche, die ein verschlossenes Kästchen (gebōbako) mit einer Puppe mit sich führen, die den von ihnen verehrten Gott darstellt.

Die letzte dieser drei Kategorien ist hauptsächlich in Shinano zu finden, wo sie im Norden Nonō oder Nonosama, im Süden Ichii genannt werden. Ihren Hauptsitz haben sie in der Ortschaft Nezumura im Kreise Chiisagata, wo sie in Gruppen von drei oder vier bis zu 30 Personen in 48 Häusern unter je einer Meisterin (Oyakaka-ya) wohnen. Alljährlich treten sie seit alter Zeit von dort aus ihre Rundfahrten durch das Land an, wo sie als Shinanomiko oder Nezunomono (in Musashi) bekannt sind. Ihr Zauberkästchen tragen sie auf ihren Fahrten in einem blauen Tuch eingeschlagen auf dem Rücken.

Alte Berichte erzählen uns über den Inhalt dieses Kästchens, den sie streng geheim halten. Als Inhalt werden uns genannt: gewöhnliche Puppen in Art der zu verschiedenen Festen gebrauchten Hina oder Strohpudden (Waranigyō). Andere führen ein Götterpaar in Kohabitationsstellung (Wagōjin) mit sich, ähnlich den buddhistischen Kankitendarstellungen (Ganeša, Vināyaka), die man zuweilen in Tempeln findet. Andere wieder führen statt einer Puppe nur einen Hunde- oder Katzenschädel in ihrem Kasten. Auch Kästchen mit einem Schiefenster, hinter dem ein menschlicher Schädel liegt, sind gebräuchlich und gelten als außerordentlich zauberkräftig. Am häufig-

sten scheint aber eine Miniaturvogelscheuche (Kagashi) zu sein, die sie Kuibiko no Kami nennen. Nakayama Tarô, der in der Zeitschrift *Minzoku Geijutsu* darüber berichtet (1929), hatte Gelegenheit, ein solches Kästchen zu untersuchen, und fand darin eine Vogelscheuche. Ähnlich berichtet Nakayama Hirauji in der Zeitschrift *Kyôdo no Kenkyû* I. Er schildert dort ein Erlebnis eines Freundes in Ashikaga, der mit einer Ichiko verheiratet ist. Dieser untersuchte einmal in Abwesenheit seiner Frau deren sorgsam gehütetes Zauberkästchen (Ichi kobako) und fand darin eine kleine, etwa 15 cm hohe Vogelscheuche mit Strohhut, Strohmantel, Pfeil und Bogen. Die heimkehrende Gattin erfuhr davon und bereitete ihm eine böse Szene. Sie konnte nur durch Vermittlung von Freunden und Nachbarn von ihrem Vorhaben, sich scheiden zu lassen, abgebracht werden. Nach erfolgreicher Aussöhnung gab sie dann dem Gatten Aufklärung über das Kästchen: „Die Vogelscheuche (Kakashi) ist mein Gott Kukulochi no Kami. Wenn ich mit seiner Hilfe wahrsage (Kuchiyose), nehme ich erst ein Bündel Nantenblätter (*Nandia domestica*), tauche sie in Wasser und lege sie neben mich. Dann stütze ich mich, indem ich den Daumen einschlage, mit dem rechten Ellenbogen auf das Kästchen und spreche so meine Beschwörungsformeln (jumon).“ Über den Inhalt dieser Formeln verweigerte sie jede Auskunft, da sie diese nur einer Schülerin, nie aber einem Manne verraten dürfe.

Wir sehen also, daß auch heute noch die Vogelscheuche als allwissende Gottheit, allerdings nicht mehr im offiziellen Shintô-Kult, verehrt wird. Selbst der Name Kuibiko, der dem Kommentator des *Kojiki* einer Erklärung zu bedürfen schien, hat sich in den Kreisen, die den Kult dieses Gottes beibehalten haben, als Kuibiko oder Kukulochi no Kami bis in unsere Tage erhalten.

Die weitere Frage lautet nun: Wie kam die Vogelscheuche in den Ruf der Allwissenheit, und welcher Gott wird mit ihr identifiziert?

Als Vogelscheuchen dienten seit alter Zeit in Japan verschiedene durch das ganze Reich gleichmäßig bekannte Vorrichtungen. Am häufigsten findet man folgende:

1. Ein Fetzen Fleisch, Haut oder Fell von Wildschweinen, Hirschen u. ä. (je nach der Art des Tieres, das man von den Feldern fernhalten will) wird am Feuer geröstet oder angesengt, in das Ende eines oben gespaltenen Bambusstabes gesteckt und im Feld aufgestellt. Diese Art scheint die älteste und primitivste zu sein und entstand aus der naiven Vorstellung, daß das betreffende Tier durch den Geruch gewarnt und abgeschreckt werden könnte. Man nennt diese Art *Yaëjime* (in *Hyuga*) oder *Yakitate* (in *Hida*). Eine Abart ist das *Yaizumi*, bei welchem man sich damit begnügt, einen Bambusstab mit Ruß aus Hirschfett einzureiben.

2. Von senkrechten, in den Feldern aufgestellten Stangen führen nach allen Seiten gespannte Schnüre mit Windklappern (kleinen Brettchen mit Holzklöppeln). Diese Art ist als *Naruko* bekannt und

sehr gebräuchlich, besonders zum Verscheuchen der Vögel, um die junge Saat zu schützen. Etwas primitiver, heute nicht mehr gebräuchlich, ist ein *Soboro* genannter Apparat: ein Bündel Bambusstäbe wird besenartig lose an die Spitze einer Stange gebunden, so daß die Stäbe bei Wind ein klapperndes Geräusch hervorbringen.

3. Die gebräuchlichste Art ist ein mit Binsenhut (*Sugegasa*) und Strohmantel (*Mino*) bekleidetes und mit Pfeil und Bogen aus Bambus bewaffnetes Gestell, das einen Feldhüter darstellen soll, somit also unserer europäischen Vogelscheuche entspricht. Dies Gestell wird *Kakashi*, *Kagashi* (Dialekt von *Echigo* und *Kwansai*), *Torikagashi* (ebendort), *Sohozu* oder *Yamada no sohozu* (*Hizen*), *Sohodo* (das ist „Grasmensch“), *Odoshi* oder *Toriodoshi* (im *Saikoku*), *Kanodoshi* (in *Kaga*) oder *Odorokashi* genannt.

Nur diese dritte Form der Vogelscheuche ist es, die göttliche Verehrung genießt. Zweifellos wegen ihrer menschenähnlichen Gestalt wir hören nun, daß man sie auch *Kuebiko*, *Kuibiko* oder *Kukulochi no Kami* nennt. Diese Namen scheinen die mit ihr identifizierte Gottheit, nicht aber den Gegenstand zu bezeichnen.

Im *Kojiki* wird als Erklärung für die Allwissenheit der Vogelscheuche angegeben, daß sie, obwohl sie keine Füße habe, doch alles wisse, was im Reich (*Ame no shita*) geschehe. Diese Erklärung genügt nicht, uns restlose Aufklärung zu geben.

Das „*Kuë* (*Kuye*)“ des *Kojiki* und das „*Kuï* (*Kuhi*)“ des modernen Namens bedeutet zweifellos *Kuï* (Pfahl, Pfosten), *Kuku* bedeutet „Stamm, Stengel, Halm“. Beide Bezeichnungen sind also gewissermaßen identisch. *Kuëbiko* oder *Kuibiko* hat also die Bedeutung „Fürst Pfahl“, *Kukulochi* bedeutet, einer alten Erklärung zufolge, „Vater der Stämme“ (*Ki no oya*) und „Gott der Bäume“ (*Ki no kami*).

Beide Titel finden wir sowohl im *Kojiki* wie im *Nihongi* als Göttertitel wieder. Unter den Gottheiten von *Izumo* wird *ôyama-Kui* (auch *Yamasue no ônushi*), der auf dem *Hiëzan* am *Biwasee* verehrte Gott genannt, der auch ein Heiligtum in *Matsunoo* in *Yamashiro* besitzt, wo er als der die „Brumpfeile“ gebrauchende Gott verehrt wurde. Der Name bedeutet „Großer Berg-pfahl“. Daneben wird noch ein Gott *Waka-Yama-kui* (junger Berg-pfahl) genannt und eine Erntegottheit *Kuku-toshi* (Halm-ernte), anscheinend die Gottheit des Winters.

Über die Wörter *Kui*, *Kushi*, *Kuku* kann noch gesagt werden, daß sie anscheinend koreanischen Ursprungs sind. Die nahen Beziehungen des Landes *Izumo* zu *Korea* (*Shiragi*) sind unbestreitbar und der gemeinsame Wortschatz beider Länder beträchtlich. Wir erkennen das japanische *Kushi*, *Kui* in dem koreanischen *Gud*, *Gusi*, *Gudhi*, *Gudtchi* (Spitze, Ende) wieder mit den japanischen Bedeutungen: Speer, Speiß, Speiler, Stab, Kamm und wohl auch in übertragener Bedeutung in „*Kuki*“ Halm, Stengel, Stamm, was mit dem alten Wort *Kuku* identisch sein dürfte. Das verschiedenen, hauptsächlich in *Izumo* ver-

ehrten Göttern dem Namen vorausgehende Kushi (gewöhnlich mit „prächtig, erhaben, wunderbar“ übersetzt) dagegen dürfte mit dem koreanischen „Kui“ (d. h. Kraft) verwandt sein.

Wir sehen also, daß Kuebiko, Kuibiko und Kukunochi Gottheiten sind, die sowohl mit den Baumstämmen und Grashalmen, als auch mit Pfeilern oder Pfählen in Verbindung gebracht werden. Es lag daher nahe, den mit Hut und Strohmantel behängten Pfahl auf den Bergfeldern gleichfalls mit diesen Gottheiten zu identifizieren. War man so weit gegangen, so lag es nahe, auch andere Gottheiten, den Hauptgott von Izumo, Take Haya Susa no o (auch Take Araki), den „Mann von Susa“, sowie seinen Sohn Itake und dessen Schwestern Ōyatsuhime und Tsumatsuhime, die alle als Schutzgötter der Bäume und des Bauholzes verehrt wurden, ebenfalls mit dem Vogelscheuchengott in Verbindung zu bringen.

Die Sage berichtet, daß Susa no o wegen seines unehrerbietigen Verhaltens gegen Amaterasu von den Göttern verbannt wurde und heimatlos, nur durch einen Hut aus Binsen und einen Strohmantel vor Sturm und Regen geschützt, durch das Land irrte. Alle „Götter“, die er um Obdach bat, wiesen ihn von ihrer Tür, bis ihn schließlich der Herr des Schreines von Inada (Susa no Yatsumimi) gastlich aufnahm. Dieselbe Geschichte wird uns in einer alten indischen Legende erzählt, in der Gozutennō, der stierköpfige Unterweltsgott (von den Buddhisten mit Susa no o identifiziert) die Hauptrolle spielt. Dort führt der gastliche Hausvater den aus der indischen Legende übernommenen Namen Somin Shōrai. Diese, recht ungeschickt mit der Susa no o-Mythe in Verbindung gebrachte Erzählung aus dem Bingo-fūdoki interessiert uns hier nur wegen eines auf sie (oder auf die ihr zugrundeliegende Legende) zurückzuführenden religiösen Brauches.

An verschiedenen Tempeln oder Schreinen (so z. B. Susaki-jinsha in Nagoya, Nakaku Tennōzaki-chō in Owari-Sasano-Kannon in Minamihara-mura, Okitama-gun in Uzen-Kakubun-ji Yōkadō in Kamigawamura Kokubun, Chiisagata-gōri in Shinano-Kuroishidera in Kureishimura, Ezashigōri in Rikuchū usw.) verkauft man alljährlich zur Neujahrszeit Amulette, die vor Seuchen schützen und Glück ins Haus bringen sollen. Es sind sechs- bis achtkantige, oben pyramidenförmig zugespitzte Holzblöcke, roh in weißer, schwarzer und roter Farbe bemalt. Sie tragen als Aufschrift die Seuchenbeschwörungsformel, die der Legende im Bingo-fūdoki nach der dankbare Susa no o dem Somin-Shōrai mitteilte, damit er sie an die Türpfosten schreibe und so die Dämonen der Seuchen (es handelte sich um die Pocken) vom Hause fern halte („Somin Shōrai's Nachkommen wohnen hier“). Gleichzeitig befahl der Gott dem gastfreundlichen Somin, als Abwehr gegen Seuchen einen Binsenschurz um die Hüften zu binden. Die Bemalung dieser Holzklötze deutet in roher Form Binsenhut und Stroh- bzw. Binsen-mantel an, die Tracht des verbannten Susa no o. Wir

haben also hier eine primitive Puppe vor uns, die unmißverständlich den in der Verbannung obdachlos umherirrenden Susa no o darstellt. Daß diese Tracht des Gottes im Fūdoki nicht erwähnt wird, daß ferner dort der Gott nicht als heimatloser Verbannter geschildert, sondern auf einer seiner Liebesabenteuerfahrten von der Dunkelheit überrascht wird, zeigt, daß die buddhistische Legende, die nur eine oberflächliche Verwandtschaft (die Obdachlosigkeit) mit der älteren Susa no o-Legende aufweist, erst später an die Stelle einer ursprünglichen japanischen Legende trat. In der alten japanischen Legende sind die dem Gott Obdach gewährenden Eheleute Ashinazuchi und seine Frau Tenazuchi. Ashinazuchi wird auch Susa no Yatsumimi, Miya-nushi (Herr des Schreines) von Inada genannt. Daß dieser mit dem Somin-Shōrai der späteren Legende identisch ist, geht aus der Schreibweise des Wortes Susa in seinem Namen „der die schmale Matte (ausbreitende)“ hervor, denn in der Fūdoki-Legende wird ausdrücklich das von ihm dem Gotte bereitete „Lager aus Hirsestroh“ erwähnt. Da die Bedeutung der oben erwähnten Holzpuppen heute nicht mehr allgemein bekannt ist — namhafte Forscher, wie Katō Genchi und Saitō Shōzō glauben darin irrtümlicherweise phallische Symbole erkennen zu müssen —, kann man annehmen, daß sie auf ein sehr hohes Alter zurückgehen, vielleicht auf eine Zeit, in der des Schreibens unkundige Landleute die Puppe des Gottes statt der von ihm dem Somin-Shōrai anbefohlenen Torpfostenaufschrift vor den Hauseingang hängten. Ähnliche Pestabwehrpuppen verschiedenster Art finden wir noch heute bei der Bevölkerung der Mandchurei vor den Haustüren aufgehängt. Alles deutet darauf, daß die buddhistischen Priester hier, wie in so vielen anderen Fällen, einen alten Volksbrauch, den sie vorfanden, ihrer religiösen Propaganda nutzbar machten. Ob die Gleichstellung des japanischen Susa no o mit dem buddhistischen Höllenkönig Gozu-tennō erst in Japan erfolgte, oder ob buddhistische Missionare diese Auffassung schon aus Korea mitbrachten, ist nicht mehr klar ersichtlich. Das frühe Auftreten der buddhistischen Legende im Bingo-fūdoki macht das Letztere fast wahrscheinlich. Aus der alten Sage geht klar hervor, daß Susa no o auch in Korea als Gott verehrt wurde. Wir hören, daß der aus dem „Himmel“ Verbannte sich nach Soshimori in Korea begab, von wo aus er dann später wieder nach Japan, und zwar nach Izumo ging. Soshimori, koreanisch Syōi mori (bzw. so-e-mori) oder Su-so-mori (d. h. „Stierkopf, Stierkuppe“), liegt bei dem heutigen Ch'un ch'ōn am Sim-yōng-gang (Oberlauf des Han-gang) in der Provinz Kang-wōn-do. Wie alle koreanischen Ortsnamen, wurde der Name des Platzes im Jahre 637 p. Chr. sinisiert und lautet heute U-su-ju (bzw. Udu d. h. „Stierkopf“), nahe dabei die Ebene U-du-bol (Stierkopfebene). Dort befand sich auf dem Gipfel des Taë-pek-san der Schrein Chōu-Wang-tang („Himmelsheerkapelle“), dem in alter Zeit die Landbevölkerung alljährlich im Frühjahr und Herbst Stiere als Weihgaben brachten. Diese Weihgaben

wurden später in Stierlieferungen an die Provinzialregierung umgewandelt. Den obdachsuchenden Stierkopfgott von Soshimori als eine Reinkarnation (Avatar) des stierköpfigen, gleichfalls auf der Obdachsuche befindlichen Höllengottes Yamantaka zu erklären, dürfte den Buddhisten keine Schwierigkeiten bereitet haben. Auch in der chinesischen Mythologie, besonders in der heute in der Mandschurei verbreiteten Form, finden wir den gehörnten Gott zweimal unter den drei welterschöpfenden Gottheiten, dem himmlischen, irdischen und menschlichen „Kaiser“. Der zweite in der Reihe, in der Mandschurei der „irdische Gott“ genannt, entspricht dem chinesischen Shen-ming, dem „göttlichen Landmann“. In der Mandschurei wird er als gehörnter Teufel, einen Kao-Liang-Stengel in der Hand haltend, rot und schwarz bemalt, dargestellt, in China in jugendlicher menschlicher Gestalt, jedoch mit kleinen hornartigen Auswüchsen an der Stirn. Meist nagt er an einem Getreidehalm oder hält einen „Glückspilz“ in der Hand. Seine Kleidung ist entweder nur ein Schurz, aus Gras oder Stroh geflochten, oder das Blätterkleid der taoistischen Heiligen. Er gilt in der taoistischen Sage als Sohn seines Vorgängers, des „himmlischen Kaisers“ „Fuh-hi und der Prinzessin Ngan-teng, die ihn beim Anblick eines Drachens empfing. Er ist Schutzpatron des Ackerbaus, Erfinder von Pflug und Harfe, Begründer der botanischen Wissenschaft und der Medizin. Diesen chinesischen Welterschöpfern entsprechen nun die drei Schöpfer in der koreanischen Mythologie, Whan-in, der gestaltlose himmlische Schöpfer, sein Sohn Whan-ung, der auf dem Taë-pek-san (jetzt Myo hyang san in P'yöng an do) zur Erde herabstieg und dort unter dem heiligen Pak-tal-namu (Sandelbaum) thronte und sein mit einer Bärin (die durch ihn menschliche Gestalt bekam) gezeugten Sohn Wang-gum oder Tan-gun, der die Menschen lehrte, Bäume zu fällen, Felder zu bestellen, ihre Speisen zu kochen und Häuser zu bauen. Auch diese Gottheiten haben zu Soshimori Beziehungen. Man glaubt, Susa no o und seinen Sohn Idakeru mit diesen Gottheiten in Beziehung bringen zu dürfen. Andererseits ist auch die Vermutung geäußert worden, daß Take Haya Susa no o (bzw. Take-Araki) und Idakeru (bzw. I-Take, I-date) nur zwei verschiedene Bezeichnungen für eine Gottheit seien. Der erste Teil des sinisierten Namens Whan-ung lautet auf koreanisch I sang, die japanische Übersetzung (bzw. Lesart) des Namens lautet: Isao oder Isaoshi-o. Idakeru, der in den japanischen Chroniken auch Kara no kami, der „koreanische Gott“, oder Isaoshi no kami, „der verdienstvolle Gott“ genannt wird, dürfte wohl mit ihm identisch sein. Er sowohl wie Susa no o gelten als Schutzherren der Bäume und Wälder. Idakeru (bzw. Isotakeru) brachte der Sage nach die Samen der Bäume von Korea nach Japan. Susa no o und sein Sohn Ô kuni nushi, „der große Landesherr“, der vielleicht gleichfalls ursprünglich mit Susa no o identisch ist, denn Ô kuni nushi ist ja nur ein Titel, kein Namen, gelten als die Gottheiten, die die Menschheit vor Seuchen beschützen.

Wir sahen, daß der verbannte Susa no o in der Literatur als mit Binsenhut und Strohmantel bekleidet geschildert wird. Das Somin-Shôrai-Amulett stellt den Gott in gleicher Tracht vor. Noch einmal finden wir den mit Hut und Strohmantel bekleideten Gott in dem aus Korea stammenden altjapanischen Tanzspiel Soshimari oder Soshimori. Uns erhaltene alte Kostümbilder dieses Tanzes zeigen die Tänzer (6 Personen) im Tanzkostüm des VIII. Jahrhunderts mit Binsenhut und Strohmantel. Einen ähnlichen Tanz, gleichfalls mit Hut und Mantel, führten die Miwa no Kimi aus Yamato, die ihren Ursprung auf Susa no o zurückführten, im Garten des Shin-sen-en in Kyôto in der Hei-an-Periode auf. Auch hier wurden Susa no o's Irrfahrten in der Verbannung mimisch geschildert.

Der mit Binsenhut und Strohmantel bekleidete Gott ist also, wie wir sahen, Susa no o. Es ist höchstwahrscheinlich, daß man auch ihn mit dem gleichgekleideten „Vogelscheuchgott“ identifizierte. Dazu kommt, daß Susa no o und sein Sohn Idakeru (der vielleicht wiederum Susa no o ist) beide gleichfalls als Baumgötter nicht nur in Izumo, sondern auch in Kii verehrt wurden. Martin möchte allerdings die Schutzherrschaft beider Gottheiten über die Wälder und Bäume als spätere Textverfälschung der alten Chroniken hinstellen (Martin. Le Shintoïsme ancien, Hongkong 1927), doch sind die von ihm vorgebrachten Gründe nicht überzeugend. Daß im Lande Kii dieselben Götter wie in Izumo verehrt wurden, geht schon aus dem in beiden Ländern vorkommenden Landschaftsnamen Kumano (Kumanu, Kumanashi, Kumanasu, Kumanari) hervor. Dieser Namen stammt, ebenso wie der Name des Kreises Kumano-gôri in Tango, aus Korea von der Landschaft Ung-sen (Yu-sen) nahe der Mündung des Nak-tong, die in alter Zeit (vor Sinisierung der Ortsnamen) Kom-Nai (Bärenfluß) hieß. Einwanderer aus dieser Gegend trugen den Namen wahrscheinlich hinüber nach Japan. Susa no o wird sowohl in Kumano in Kii verehrt wie in Izumo, wo ihm der erste Schrein am Berge Kumano (Kumanashi) bei Suga errichtet wurde. Es ist dies derselbe Schrein (Kumano-jinsha), der später, nachdem Izumo die Religion der Yamato-Leute anerkannt hatte, nach Kizuki verlegt wurde. Noch im X. Jahrhundert wird Susa no o von den „Ikigami“, den Priesterfürsten (Kokuzô) von Izumo, als Gott der Bäume bezeichnet („Izanagi no hi-manago Kaburogi Kumanu no ô-kami Kushi Mikenu no Mikoto — Der erhabene starke Schutzherr der Bäume und große Gott von Kumanu, Izanagis geliebter Sohn, unser erlauchter Ahnherr“). Wenn an anderer Stelle ein Sohn des Susa no o als „Gott von Kumano“ genannt wird, so hat dies nichts zu besagen, da es sich nur um einen Titel, nicht um einen Namen handelt und sich die Titel — wie z. B. auch der Titel „ô kuni nushi“ — vom Vater auf den Sohn bzw. auf den Schwiegersohn vererbten. Die Verwandtschaft der Izumo-Leute mit den Kinokuni-Leuten wird außerdem nochmals bestätigt durch die Tatsache, daß sich nur in diesen beiden Ländern das Priesterherrschtum bis auf unsere Tage erhalten

hat. Beide Länder haben noch heute eigene Kokuzô-Familien, die in ihrem Gebiet ähnliche Verehrung wie die Kaiserliche Familie im übrigen Japan genießen. Die in Kizuki residierende Familie der Barone Senge (mit der Zweigfamilie Kitajima) führen ihre Abstammung über Kumanu no Kushihi (Ama no Hohi) und dessen Sohn Take Hiratori (Ama no Hinatori) auf Susa no o zurück, die am Hinokuma-Schrein ansässige Kokuzô-Familie (heute Marquis Kii) leiten ihren Ursprung gleichfalls von Susa no o über Take no Hinatori's Sohn Amatsu Hikone und dessen durch Jimmu-tennô als Landpfleger (Kuni no Miyatsuko bzw. Kokuzô) eingesetzten Nachkommen Ame no Michine no Mikoto her. Die Identität von Take Haya (bzw. Take Araki), dem „Mann von Susa“ und I-Take (bzw. Hate, Isotakeru, Idakeru oder Isaoshi no kami), dem „Koreanischen Gott“ (Kara no kami) mit den koreanischen Gottheiten Whang-un und Tan-gun ist außerdem, wie wir oben sahen, nicht ausgeschlossen. Alle gelten als Schirmherren der Bäume. Der Geist des „großen Landesherrn“ (ônamuchi) wurde außerdem noch in Yamato, im heiligen Bezirk von Miwa, göttlich verehrt. Auch die dort ansässigen Kultherrn (nach Besetzung des Landes durch die Kaiser des Yamato-Reiches in ihrem Amt belassen und bestätigt), die Miwa no Kimi, nannten sich Nachkommen des Susa no o. Die dortige Kultstätte bestand nur aus einem heiligen Hain ohne Heiligtum. Auch hier scheint also der „Landesherr“ von Izumo als Schutzherr der Bäume verehrt worden zu sein.

Wir kehren nach dieser längeren Abschweifung zu unserem Thema, der Vogelscheuche, zurück. Es bleibt zu untersuchen, in welcher Beziehung die göttliche Vogelscheuche mit den Baumgottheiten stand, und welche Gründe maßgebend dafür waren. Die alten Japaner, besonders die Leute von Izumo, suchten eine Erklärung für das Naturphänomen des Echos zu finden. Man glaubte, daß die geheimnisvollen Laute, die von den Bergen widerhallten, von den Baumstämmen (d. h. den Baumgöttern) der Berge (Yama-Kuku) ausgingen, die Zwiesprache mit den Stämmen oder Stengeln im Tal (Tani-Kuku) führten. Später trat an die Stelle des „Yama-Kuku“ ein Berggeist „Yama-hiko“, der dann im Volksglauben mit dem „wildem Bergmann (Yama-otoko)“ oder dem Bergdämon „Yamanjaku“ gleichgestellt wurde. Die Stämme (bzw. Stengel) im Tal wurden zunächst mit der in Izumo verbreiteten Schlingpflanze Kagaimo (Ramasô, Kagami, Ampelopsis Serjaniaefolia Rgl.), die in Izumo bei Jizôsaki in der Nähe von Mikonosaki noch heute „Tanigugu“ heißt, identifiziert. Später glaubte man in dem „Taniguku“, das mit dem „Yamahiko“ Zwiesprache führte, den Ochsenfrosch (Donku, Hiki, Okamagaëru; Bufo vulgaris) zu erkennen. Der Kult des Echo, denn um einen solchen muß es sich gehandelt haben, war eine der „Hauptirrlernen“, die von den Yamato-Leuten nach Einführung ihres Glaubens in Izumo scharf bekämpft wurden. Wiederholt finden wir in den Chroniken die Bäume, Blätter, Kräuter und Steine, die der Sprache mächtig waren, als „böse Götter“ be-

ausdrücklich bei der Erzählung des Glaubenskampfes erwähnt, der mit Izumos Unterwerfung sein Ende fand.

Der Glaube an die orakelhafte Wirkung der geheimnisvollen Laute, die von den Bergen tönend, und die Auffassung, daß die Laute von der zeichnet, und ihre Vernichtung bzw. ihr Zumschweigenbringen wird Vogelscheuche hervorgebracht würden, mag eine Unterstützung durch den von der Vogelscheuche geführten Bogen erfahren haben.

Die tönende Bogensehne ist sowohl im Osten als auch bei den Völkern des Westens die Urform des Saiteninstrumentes. Ja, bei den Malayen und den wilden Stämmen auf Formosa ist uns der Bogen in seiner Doppeleigenschaft als Waffe und Musikinstrument noch heute bekannt. Der Bogen wird beim Musizieren von dem Spieler mit der linken Hand gehalten, das eine Ende wird im Mund gehalten und die Sehne mit der rechten Hand durch Zupfen zum Schwingen und Tönen gebracht. Diese primitive Form der Musik war, wie wir aus den Chroniken ersehen, auch im alten Japan üblich. Wir hören, daß bei der Feier vor der himmlischen Felsenhöhle sechs Bogen nebeneinander als Musikinstrumente aufgestellt wurden. Dies besagt wohl, daß sechs Musiker dort standen, welche die wahrscheinlich verschieden abgestimmten Bögen bedienten. Der tönenden Bogensehne wurde auch sonst zauberkräftige Wirkung zugeschrieben. So läßt man auf Ryûkyû bei der Geburt eines Kindes und in Japan bei der Geburt einer Prinzessin die Bogensehne mehrmals tönen. Auch bei den bereits erwähnten Azusa-Miko (auch ô-yumi, ôhara-Miko oder Agata-Miko genannt), Zauberpriesterinnen, die nicht als Priesterinnen des offiziellen Shintô-Dienstes gelten, ist der Zauberbogen gebräuchlich. Die Priesterinnen führen auf ihren Fahrten von Haus zu Haus einen kleinen Bogen aus Azusa-Holz (bei den „ô-Yumi“ aus Bambus) mit sich. Bei ihren Beschwörungen und Weissagungen halten sie den Bogen waagrecht mit der Sehne nach oben über dem Deckel eines länglichen Kastens, so daß beide Bogenenden die Längskanten des mit der Öffnung nach oben auf die Erde gelegten Deckels berühren, der eine Art Klangboden bildet. Dann schlägt die Priesterin, meist sind es Blinde, mit einem Stäbchen auf die Sehne und bringt sie zum Tönen. Bestimmte Schwingungen der Sehne zeigen ihr dann an, daß eine Gottheit gegenwärtig ist, um durch die Töne mit ihr Zwiesprache zu führen. Zitiert werden die Geister von Abgeschiedenen, aber auch Geister Lebender (Ikitama).

Das Wahrsagen durch ein Saiteninstrument wird uns gleichfalls in den Chroniken und Annalen berichtet. Ô kuni nushi entführt seinem Schwiegervater Susa no o die zauberkräftige Zither (Ame no norikoto), die, als er mit ihr an einen Baum stößt, zu tönen beginnt, den Bestohlenen aus seinem Schlaf weckt und ihm Mitteilung von dem Diebstahl macht. Die redende Zither spielte also im Kult der Izumoleute gleichfalls eine Rolle. Auch in der Geschichte des Kaisers Chûai und seiner Gemahlin Okinaga Tarashi-hime kommt die Wahrsage-

Zither zweimal vor. Dort wird uns auch eine Beschreibung des zum Wahrsagen nötigen Zeremoniells gegeben. Der Kaiser wird in dieser Geschichte als Zweifler an der magischen Fähigkeit der Zither hingestellt, während seine Gemahlin (die aus Tajima stammte, wo eine dem Kult von Izumo verwandte, gleichfalls aus Korea (Shiragi) eingeführte Religion in Übung war) als gläubig geschildert wird. Wir dürfen daher annehmen, daß der Brauch den Yamatoleuten ursprünglich fremd war. Auch die Tatsache, daß die Azusa-miko nur im Nordosten und in einigen Gegenden Zentraljapans auftreten, spricht für diese Annahme. Der „Deuter“ der von Take-uchi no Sukune gespielten Koto (Zither) wird in unserer Legende „Saniha“ genannt. Es ist anzunehmen, daß der „Koto-shiro-nushi“, einer der Söhne des Landesherrn (ô kuni nushi) von Izumo, zur Zeit der Einführung der Yamato-Religion im alten Izumo ein ähnliches Amt im Kult bekleidete.

Die in den Annalen erwähnte Koto wird von Florenz („Nihongi oder japanische Annalen“ S. 277) als „Yamato-Koto oder Wa-gon“ bezeichnet. Dieses sechssaitige Instrument hat einen unten bogenförmig gestalteten Klangboden und verrät hierdurch deutlich seine Herkunft von den sechs waagrecht nebeneinander mit den Sehnen nach oben gelegten Bogen.

Wir sehen also, daß die Vogelscheuche ihre Göttlichkeit den Baum- und Pfahlgottheiten, ihre Fähigkeit zu wahrsagen dem ihr beigegebenen Bogen verdankt. Dazu kommt ihre Allwissenheit, die sie, wie im Kojiki gesagt wird, der Eigenschaft verdankt, daß sie Tag und Nacht auf den Bergen Wache hält und so um alle Dinge, die unter dem Himmel (d. i. „im Reiche“) vorgehen, weiß.

Auch sonst sagt man ihr übernatürliche Fähigkeiten, z. B. die Annahme menschlicher Gestalt, nach. Wir finden in dem zur Ashikagazeit verfaßten „Shimpen Otogi zôshi“ folgende Legende: Eine junge Frau lebte ganz einsam in einem abgelegenen Bergdorf. Einmal sagte sie: „Ach, käme doch einer, und wäre es auch nur die Vogelscheuche auf dem Felde (Tanaka no kagashi), und nähme mich zur Frau.“ Da erhielt sie allmächtig Besuch von einem Manne, der stets Pfeil und Bogen mit sich führte. Irgend etwas an ihm erschien ihr unheimlich, und sie befestigte daher eines Nachts heimlich einen langen Faden an seinem Gewand, um seinen Wohnort zu erfahren. Als sie dem Faden am nächsten Morgen nachging, fand sie, daß ihr geheimnisvoller Besucher die Vogelscheuche war.“

Die Ähnlichkeit dieser Geschichte mit der Legende vom Großen Gott von Miwa (ônamuchi) und seinen nächtlichen Besuchen bei Ikutama-yori-bime ist auffallend. Da diese Legende dem Izumo-Sagen-Zyklus entstammt, können wir dasselbe für die Geschichte aus dem „Shimpen Otogi zôshi“ annehmen.

Wir sehen also, daß der Vogelscheuchen-Kult, wie wir ihn wohl nennen dürfen, anscheinend im alten Izumo und den stammverwandten benachbarten Gebieten eine große Rolle spielte. Jedenfalls

haben sich die Yamato-Leute, wie aus den Chroniken hervorgeht, große Mühe gegeben, ihn und den mit ihm verbundenen Aberglauben auszurotten oder zu unterdrücken.

Wir lesen im Nihongi, daß im Lande Ashihara no Nakatsukuni (Izumo) „viele Gottheiten Kräuter und Bäume, welche alle sprechen konnten“, waren; auch ist dort die Rede von „Felsen, Baumstümpfen und vereinzelt Kräuterblättern, die die Fähigkeit zum Sprechen hatten, und nachts ein Geräusch wie knisterndes Feuer machten, bei Tage schwärmten und lärmten, wie Fliegen im fünften Monat“. Als Futsunushi und Take Mikazuchi dann ihre „Säuberungsaktion“ durchführen sollen, berichten sie, daß „im Himmel eine böse Gottheit mit Namen Amatsu Mikaboshi oder auch Ame no Kagaseo“ sei, und „bitten, daß man zuerst diese Gottheit hinrichte, bevor sie hinabstiegen, um das Land Ashihara no Nakatsukuni zu säubern“. Es heißt dann weiter: „Hierauf (nach Unterwerfung des ônamuchi) töteten die beiden Gottheiten alle rebellischen Geister und Götter“ und: „Die beiden Götter töteten schließlich die bösen Gottheiten sowie die verschiedenen Arten von Kräutern, Bäumen und Steinen. Nachdem bereits alle vollständig zur Unterwerfung gebracht worden waren, war da nur noch der Stern Gott Kagase-o, welcher sich nicht unterwerfen wollte. Daher schickte man obendrein den Webergott (Shidori no Kami) Take Hazuchi no Mikoto, worauf er sich unterwarf.“

Hier wird der Vogelscheuchengott (Kagase = Kagashi) als „Stern Gottheit“ bezeichnet. Es ist die einzige Erwähnung eines Stern Gottes in den alten Chroniken, und deshalb wurde er auch später von den Buddhisten mit der Gottheit des Polarsterns (Myôken, sanskr.: Sudarsana) identifiziert. Daß es sich hier um die gleiche Gottheit handelt, die uns als Vogelscheuchengott bekannt ist, bzw. um die Anhänger ihres Kultes, geht aus dem Namen hervor. Im Kojiki wird diese Episode aus dem Glaubenskampf in Izumo nicht erwähnt. Dafür tritt hier als widerspenstiger Gott Take Minakata, ein Sohn des ôkuniushi (ônamuchi) auf, dessen im Nihongi keine Erwähnung getan wird. Nach anfänglichem Widerstand flieht er, von Take Mikazuchi verfolgt, bis zum Suwa-See in Shinano, wo er sich schließlich unterwirft und unter der Bedingung begnadigt wird, daß er diesen, seinen neuen Wohnort, nicht verlassen dürfe. Es scheint, daß der Take Minakata des Kojiki und der Amatsu Mikaboshi, alias Kagase-o des Nihongi dieselbe Persönlichkeit sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, daß das Zentrum des heute noch von den Shinano-Nono inoffiziell betriebenen Vogelscheuchenkultes, die Ortschaft Nezumura im Chiisagata-gôri von Shinano, in unmittelbarer Nähe des Suwa-Sees gelegen ist, wohin sich dem alten Berichte nach die letzten Reste der „widerspenstigen“ Izumo-Leute zurückzogen, um dort nach ihrer „Austreibung aus dem Tempel“ ihren abergläubischen Kult weiterzuführen. Daß dieser Kult sich trotz der offiziellen Unterdrückung bis in unsere Tage zu erhalten vermochte, sollen diese Zeilen zeigen.

MONO NO AWARE.

Interpretation bei Motoori Norinaga und die Rasa-Lehre der altindischen Poetik.

Von O. Kressler, Bonn.

Als der sprachliche Niederschlag jenes durch ausgesprochene prinzipielle Differenziertheit letzter literarisch-ästhetischer Zielsetzung ins Leben gerufenen, national-wesenseigenen Kontrastes, der der japanischen Dichtung gegenüber dem Schrifttum anderer Völker, vor allem der abendländischen, eine charakteristische Sonderstellung anweist, ist zu deuten die in der klassischen Zeit der Heian-Periode wurzelnde Prägung gewisser literarisch-normativer Begriffstypen prägnantester Wortfassung mit subtilster Sinngebung, autoritativer Termini, die als streng gefühlsmäßige Leitmotive von denkbar weitestreichender Maßgeblichkeit viele Jahrhunderte hindurch ihre Herrschaft über das einheimische dichterische Schaffen auszuüben imstande gewesen sind. Angesichts unserer abendländischen, dem Wechsel zeitgeschichtlicher Strömungen und Stimmungen sowie weltanschaulicher Bindungen jeweils Rechnung tragenden und somit unbeschränkt wandlungsfähigen Formungstendenzen geben sie als unverrückbare Konstanten der richtungbestimmenden Linie literarischer Produktion in ihrem rigorosen Konservatismus, in ihrer starren Typik ein getreues Spiegelbild der allenthalben sich offenbarenden, in dem überreichen und qualitativ aufs mannigfachste abgestuften Höflichkeitsvokabular wohl am bildhaftesten zutage tretenden Anlage des Ostasiaten zu bedingungsloser Unterwerfung unter das konventionell als Norm schlechthin Festgelegte und durch die Tradition Geheiligte.

An die Spitze dieser Leitmotive ist wohl, besonders auf Grund der Stellungnahme Motoori's, der Kunstausdruck *mono no aware* oder, vollständiger, *mono no aware wo shiru* zu rücken. In seinem abgeblaßten, modernen Gebrauche besagt er ganz allgemein etwa Empfänglichkeit für das Schöne, vor allem der Poesie. In seiner ursprünglichen, literartechnischen Konzeption jedoch besaß er einen ungleich schwieriger zu definierenden, weit spezielleren Sinn. Und dieser eigentliche Sinn ist es, den der große japanische Philologe in begrifflich erschöpfender Umgrenzung zu bestimmen versucht hat. Mit welchem Erfolge, wird sich im Verlaufe der vorliegenden Betrachtung ergeben.

Ganz unabhängig nun von der Frage nach der inneren Berechtigung und Lebensfähigkeit der *mono no aware* betreffenden Aufstellungen Motoori's¹⁾ scheinen mir seine Auslassungen in Wahrheit doch weit mehr zu sein, als der gelegentliche Exkurs eines Gelehrten über ein zufälliges Thema der japanischen Literaturgeschichte; bedeuten sie doch eine allgemeinerer Beachtung durchaus würdige, prinzipielle Auseinandersetzung mit dem Problem einer möglichst exakten Erfassung des spezifischen Wertes schöngeistig-literarischer Produktion überhaupt. Sie sind, so darf man wohl sagen, ein bemerkenswerter Ansatz zu einer Theorie der poetischen Ästhetik. In diesem Sinne sprengen sie als literar-ästhetische Prinzipien Diskussion von übernationalem Interesse die Einengung in die ausschließlich japanische Sphäre.

Zunächst gibt nun Motoori eine Art Nominaldefinition, es gilt, *aware* und *mono* rein lexikalisch zu bestimmen. *Aware* wird erläutert als „die beim Sehen, Hören, Berühren von etwas aus dem Herzen fühlend-hervorgehende Seufzer-Stimme“²⁾; *mono*, erklärt er, „ist das *mono* nach der Art von *mono* in Ausdrücken wie *mono-iu*, *monogatari*, *mono-mōde*, *mono-imi*, *mono-mi*; es ist ein Wort, das man hinzufügt, sobald man in weiterem Sinne spricht“³⁾. Daher nennt man *mono no aware wo shiru* die Fähigkeit, bei allen solchen Dingen, bei denen etwas zu fühlen ist, ein fühlen-könnendes Herz kennend zu fühlen“⁴⁾. Als Realdefinition können dann seine weiteren Bemerkungen aufgefaßt werden. Den Kernpunkt bildet Motoori's — ohne jeden Zweifel durchaus zutreffende — Verdeutlichung der Redensart *mono no aware wo shiru* durch „Bewegung, Rührung des Herzens (scil. empfinden)“⁵⁾. Von besonderer Wichtigkeit ist jedoch hierbei, daß Motoori diese „Bewegung des Herzens“ ausdrücklich nicht nur auf Bewegung durch das Gute beschränkt, sondern daß er sie in völlig gleichem Umfange ebenso auch auf das Böse ausdehnt⁶⁾. Er beruft sich dabei auf die klassische Liedersammlung des *Kokinshū*, und zwar auf die in japanischer Sprache und mit *Kana* geschriebene Version des Vorwortes, welche das *kishin kanzu* des chinesischen Originals mit „*oni kami wo mo aware to omowase*“ („bedenke, daß auch Dämonen und Götter *aware* sind“, d. h., *aware* hier faktitiv aufgefaßt, daß auch Dämonen und Götter die *aware* genannte Stimmung beim Menschen

¹⁾ Siehe Watsuji Tetsurō, *Nihon Seishin Shi Kenkyū*, Tōkyō 1929, S. 217 ff.

²⁾ *miru mono kiku mono fururu mono ni kokoro no kanjite deru tansoku no koe*. Motoori Norinaga, *Genji Monogatari*, *Tama no ogushi*. Motoori Zenshū V, 1160.

³⁾ *mono iu monogatari monomōde monomi monoimi nado iu tagui no mono nite hiroku iu toki ni souru go*. Ebenda 1162.

⁴⁾ *nanigoto ni mare kanzubeki koto ni atarite kanzubeki kokoro wo shirite kanzuru*. Ebd. 1162.

⁵⁾ *kokoro no ugokite*. Ebd.

⁶⁾ *yoki koto ni mare ashiki koto ni mare*.

hervorrufen) wiedergibt. Motoori stellt sich damit in Gegensatz zu der landläufigen, restlos aufgehenden Identifikation von aware mit hiai „Wehmut, Betrübniß“, die er als unzutreffend zurückweist; sie sei in erster Linie die Folge eines von den Schriftstellern späterer Zeiten irrthümlicherweise eingeführten, nur diesen engeren Sinn ausdrückenden chinesischen Schriftzeichens für aware. Dieses selbst beziehe sich aber in Wahrheit nicht nur auf Trauriges, sondern genau so auch auf Fröhliches, Interessantes, Erfreuliches, Komisches usw.). Die Wurzel dieser ungerechtfertigten Beschränkung auf den unlustbehafteten Affekt glaubt er auf die relative Oberflächlichkeit, das „Nicht-Tiefsein des Gefühls“⁷⁾ bei den lustbetonten Affekten zurückführen zu können. Weil seiner Ansicht nach ausschließlich bei den Gemütsregungen der Traurigkeit, der Betrübniß, der Liebe Sehnsucht⁸⁾, d. h. bei „allen den Wünschen des Herzens zuwiderlaufenden Erlebnissen“¹⁰⁾ von wirklicher Gefühlstiefe gesprochen werden könne, solle sich die von ihm mit aller Entschiedenheit abgelehnte Schmälerung des ursprünglichen Geltungsbereichs dieses literarischen Leitmotivs, seine Limitation auf das gefühlsmäßig Negative, mit der Zeit ganz unvermerkt durchgesetzt haben. Einer kritisch eingestellten psychologischen Betrachtung gegenüber muß natürlich diese Beweisführung versagen. Motoori wird hier das Opfer einer auf unbewußter kategorialer Begriffsverschiebung beruhenden Täuschung, einer Verknennung nämlich der schlechthinigen Andersartigkeit des Quantitativ-Intensiven und des rein Qualitativen. So wenig es angeht, Intensitätsdifferenzen der Empfindung aus solchen der Qualität herzuleiten, so verkehrt ist es, Intensitätsunterschiede des Gefühls durch entsprechende Qualitätsunterschiede erklären zu wollen, wie es Motoori doch tut. Lust und Freude können, rein der Intensität ihrer Wirkung nach bemessen, ganz genau so das Menschenherz in seinen tiefsten Tiefen aufrühren wie das Ernsthaftraurige¹¹⁾. Mir scheint sich die allerdings als Tatsache anzuerkennende, allmählich und ungewollt vollzogene Vereinseitigung der inhaltlichen Beziehungsmöglichkeiten des Motivs mono no aware auf ungewolltere und dabei psychologisch durchaus unanfechtbare Weise begründen zu lassen: als die eigentliche treibende Kraft, die für diese Entwicklung verantwortlich zu machen ist, dürfte m. E. — abgesehen selbstverständlich von einer gewissen spezifischen seelischen Prädisposition der nationalen Eigenart — ohne Zweifel lediglich der Buddhismus mit

7) ureshiki koto, omoshiroki koto, tanoshiki koto, okashiki koto. Mo. Z. V, 1161.

8) kanzuru koto fukakarazu. Ebd.

9) kanashiki koto, uki koto, koishiki koto. Ebd.

10) subete kokoro ni omou ni kanawanu suji ni wa. Ebd.

11) Von besonderem Interesse ist hier die im Gegensatz zu Motoori's Ausführungen psychologisch richtige Einstellung der altindischen Rasa-Lehre; siehe w. u.

seiner ausgesprochen pessimistischen, zu wehmütvoll entsagender Lebensverneinung führenden Grundtendenz in Betracht kommen. Die Lehre des Buddha, die nach ihrer Einführung in Japan (552 n. Chr.) mehr und mehr des ihr entgegenstehenden, zum Teil sehr schroffen Widerspruchs Herr zu werden verstanden und sich je länger je weiter ausgebreitet hatte, drückte dem von Hause aus naïv-heiteren japanischen Volksnaturell ein melancholisch-düsteres Gepräge auf und lenkte so, allmählich zur Dominante weltanschaulichen Fühlens geworden, auch die literarisch-ästhetische Geschmackseinstellung in diese Bahn. Das ist der Weg, auf dem sich das ursprünglich allumfassende mono no aware zu seinem einseitig negativ gefühlbetonten Charakter verengt hat. Das Kausalverhältnis ist also von Motoori sozusagen auf den Kopf gestellt worden: nicht die ungerechtfertigte und unbedachte Wahl einer unpassenden chinesischen Schreibung hat die Verkümmern der ursprünglichen Begriffsweite des Terminus herbeigeführt, sondern gerade umgekehrt hat die — auf der erwähnten buddhistischen Beeinflussung beruhende — Modifikation seiner ursprünglichen Bedeutung zu einer solchen Wiedergabe in der Schrift Veranlassung gegeben.

Motoori Norinaga hat — und das ist der Wesenskern seiner gesamten, auf die Klarstellung des Begriffes mono no aware abzielenden Erörterungen — die These von der absolut dominierenden Sonderstellung des vorliegenden Motivs auf den Schild erhoben: nicht in der Sphäre ethisch-moralischer Belange, nicht in der abstrakt-philosophischer Diskussion und nicht in der praktisch-utilitaristischer Interessen sind Zweck und Ziel der Literatur verankert, erst wenn sich das mono no aware in der Seele des Lesers widerspiegelt, dann — und nur dann — hat sie ihre Mission erfüllt. Und darin liegt zugleich ihre Eigenart und ihr einziger Wert.

Wie auch immer man über die innere Berechtigung der These Motoori's urteilen mag, eines ist über jeden Zweifel erhaben: sie bedeutet eine geistige Tat von großer Kühnheit, eine geradezu revolutionäre Umwertung des literarischen Ideals seiner Zeit. Um die ganze Schwere dieses Schrittes ermessen zu können, muß man sich vergegenwärtigen, daß das gesamte Geistesleben jener Epoche, soweit es nicht ausgesprochen buddhistisch war, unter der Herrschaft der konfuzianistischen Ideenwelt stand, daß die ausschließliche Einschätzung der Literatur als eines Vehikels konfuzianischer Moral und eines Werkzeuges der damit aufs engste zusammenhängenden Politik eine Selbstverständlichkeit war, daß ihr darüber hinaus nicht die geringste Bedeutung beigemessen wurde.

Ohne weiteres drängt sich nun die Frage auf, wie Motoori diese seine These von der überragenden Bedeutung des Awaremotivs als des letzten Zweckes literarischer Produktion begründet hat. Auf welche Argumente stützt er sich zur Erhärtung seiner Behauptung? Die Antwort befremdet nicht wenig; Motoori hat eine zwingende

Beweisführung nicht nur nicht erbracht, sondern eigentlich nicht einmal versucht.

Vor allem muß darauf hingewiesen werden, daß Motoori bei seinen ästhetischen Untersuchungen ausschließlich im Bannkreise der klassischen Literatur der Heian-Zeit, speziell des Genji-Monogatari, steht. Dieses formvollendete Werk gilt ihm für alle Probleme lebensanschaulich-literarästhetischer Wertung als der Maßstab schlechthin, der über jede Diskussion erhabene Kanon literar-ästhetischer Geltungsprinzipien. So ist Motoori in Wahrheit eigentlich nur der Interpret und geistige Anwalt der Lebensanschauung und Kunstauffassung der Verfasserin: Murasaki Shikibu selbst ist es, die durch ihn spricht, sie, die ihm schlechterdings letzte Autorität bedeutet. Hier aber hätte eine kritische Analyse einsetzen müssen; er hätte wenigstens den Versuch machen müssen, Murasaki Shikibu's — und damit auch seinen eigenen — Standpunkt durch Zurückführung auf ein allgemeineres psychologisches Prinzip zu begründen und zu rechtfertigen. Statt dessen jedoch erklärt er in unbefangenster Dogmatismus unter völliger Verzichtleistung auf eine wissenschaftlich-objektive Inangriffnahme des Problems die durch das Genji-Monogatari verkörperte, in dem Terminus *mono no aware* zu prägnanter Formel konzentrierte poetische Ästhetik als die absolute Norm für alle Monogatari und Dichtungen (Shi und Waka) überhaupt, woraus sich dann die von ihm postulierte spezifische Unabhängigkeitsstellung der Literatur ohne weiteres ergeben soll. Watsuji will nun die Situation für Motoori nach bester Möglichkeit retten, und zwar durch Aufweisung eines von Motoori selbst allerdings nicht namhaft gemachten, aber dem wahren Sinne seiner Ausführungen zu entnehmenden idealistischen Fundamentalprinzips. Motoori stellt sozusagen als Stütze seiner *Aware*-These fest, *mono no aware* sei „die Wahrheit des Herzens“, „des Herzens Inneres“, „des Herzens Grund“¹²⁾; er sagt weiter, „das Ethische und das Schöne ist alles Sache des täuschenden äußeren Scheins“¹³⁾, den Urgrund der menschlichen Natur findet er in „dem vergänglich-gebrechlichen und empfindsam-zarten Wahrheits-Herzen“¹⁴⁾. Es ist für seine Anschauung bezeichnend, daß Intelligenz und Wille ganz ausgeschaltet sind, daß also der Urgrund der menschlichen Natur ausschließlich Gefühl ist. Demnach bedeutet sich in *mono no aware* versenken nichts anderes, als sich von dem trügerischen äußeren Schein lossagen und zum Urgrund des Menschentums zurückkehren. Und da seiner Überzeugung nach gerade die klassischen Monogatari, in erster Linie natürlich das Genji-Monogatari¹⁵⁾, das

¹²⁾ *kokoro no makoto, kokoro no oku, kokoro no okusoko.*

¹³⁾ *michimichishiku uruwashiki wa mina itsuwareru uwabe no koto.*

¹⁴⁾ *monobakanaku memeshiki makoto no kokoro, Motoori, Iso no kami sazamegato, Mo. Z. V, 590/1.*

¹⁵⁾ (Genjimonogatari ga) *koto ni hito no kanzubeki koto no kagiri wo samazama ni kakiarawashite aware wo misetaru mono (de aru), Mo. Z. V, 1162.*

reinste *mono no aware* widerspiegeln, so muß sich auch in dem Herzen des Lesers einer solchen Monogatari ein an Erhabenheit und Reinheit das Alltagsempfinden weit überragendes *aware* einstellen. Er nimmt innigen Anteil an dem *aware* der in den Monogatari auftretenden Personen, er empfindet ihren Schmerz mit und ihre Freude, sein Herz wird dadurch erheitert und geläutert. Woher nun aber jenes *aware* die Kraft hat, solche Läuterung zu bewirken — dieser grundlegenden Frage gegenüber schweigt sich Motoori vollkommen aus; er begnügt sich mit der bloßen Feststellung der Tatsache, daß bei verständnisvoller Lektüre einer Monogatari das darin poetisch zum Ausdruck gebrachte *aware* ein entsprechendes Mitschwingen in der Seele des Lesers als Gegenstück erzeugt, und bleibt so den Beweis für seine These der Sonderstellung des *Aware*motivs schuldig, wodurch dieser natürlich in Wirklichkeit der Boden entzogen wird. Watsuji will nun folgendermaßen argumentieren: Motoori's *makoto no kokoro* oder *magokoro*, als Urgefühl von absoluter Reinheit und Unvermischtheit identisch mit *mono no aware*, ist etwas, das nicht immer klar und vollendet vor Augen liegt, es ist etwas, das existiert, dann aber auch wieder etwas, das existiert hat, das heißt also, nicht mehr vorhanden ist. In solchem Falle besteht nun die Forderung, daß es in Erscheinung trete; so kann man es also als Ideal betrachten. Dann ist Motoori's *kokoro no okusoko* einerseits eine Realität, andererseits verkörpert sich darin aber auch ein ethisches Postulat; es ist ein Sein und zugleich ein Sollen. Hier dürfte meines Erachtens zweierlei zu bemerken sein. Erstens: man mag sich zu Watsuji's Auslegung hinsichtlich der Frage ihrer Richtigkeit stellen, wie man will; eines darf jedenfalls nicht übersehen werden, daß sie eben erst nachträglich in Motoori's Ausführungen hineingebracht worden ist. Sodann: zugegeben selbst, daß die in Rede stehende idealistische Interpretation der *Aware*-Definition Motoori's zu Rechte besteht, so läßt sich doch daraus in keiner Weise die von Motoori geforderte Sonderstellung des *Aware*motivs ableiten.

Muß demnach Motoori's Grundthese als erledigt gelten, so bleibt noch übrig, eine eindeutige und zugleich erschöpfende Definition des Terminus *mono no aware* zu geben. Auf Grund des oben bereits angeführten Zitatensmaterials aus Motoori darf man sich wohl dahin äußern, daß in letzter Hinsicht *mono no aware* vollkommen dem entspricht, was wir ganz einfach Gefühl, gefühlsmäßige Teilnahme oder Stimmung nennen können. Ursprünglich ein Kunstausdruck von psychologisch rein neutraler Färbung, bezeichnet *mono no aware* zunächst weiter nichts als ganz allgemein ein auf das jeweilige Objekt der literarisch-poetischen Darstellung abgestimmtes Verhalten der Seele; es handelt sich also dabei um Gefühl oder Teilnahme im weitesten, qualitativ aufs mannigfachste abstufbaren Sinne des Wortes. Wie oben schon dargetan, kann jede

nur mögliche Inhaltsqualität — das Traurig-Ernste, das Freudig-Fröhliche, das Lächerlich-Komische usw. — in ganz gleichberechtigter Weise in Betracht kommen, wobei sich dieses Gefühl bald als Sympathie, bald aber auch — in gewissem Sinne und bis zu einem gewissen Grade — als Antipathie äußert. Ganz allgemein bezeichnet *mono no aware* die durch ein schöngeistig-literarisches Erzeugnis bewirkte seelische Reaktion des Lesers, die in seiner durch das Gelesene geschaffenen Stimmung zum Vorschein kommt. *Mono no aware* wird so schließlich etwas durchaus Passives, das Erleiden eines stimmungsmäßigen Zustandes, ein scheues gefühlzartes Insichgekehrtsein des ausschließlich ästhetisch eingestellten Lesers. Solchermaßen erscheint mir der Begriff *mono no aware* in einem gewissen Sinne wie ein auf das Individuell-Gefühlsmäßige eingeengtes Gegenstück zu dem politisch-nationalen Grundsatz des sogenannten *Sakoku*, der in der Tokugawa-Periode seit 1636 aufs rücksichtsloseste durchgeführten Absperrung des Reiches nach außen und ausschließlichen Konzentration auf sich selbst: der eine wie der andere ist, jeder natürlich in seiner besonderen Art, die in eine Formel gefaßte Auswirkung jener introversiv-zentripetalen Grundneigung des japanischen Nationalcharakters, die sich auch — natürlich ohne jede politische Note, rein psychisch — heute noch oft genug dem Kenner echt japanischer Art trotz aller Übertünchung mit westländischer Zivilisation und Kultur in unzweideutiger Weise verrät.

Im Verlaufe der in der Heian-Zeit immer tiefer in die aristokratischen Gesellschaftsschichten — nur diese kamen ja aus naheliegenden Gründen in Betracht — sich einfressenden allgemeinen Verweichlichung entwickelte sich das an sich schon delikate *mono no aware* zu ungehemmter Überempfindsamkeit und Rührseligkeit. Diese zunächst in der immer mehr dahinschwindenden Männlichkeit und Wehrhaftigkeit begründete Entwicklung nach der Seite des Sentimentalen hin wurde — wie schon oben in anderem Zusammenhange berührt — aufs kräftigste gefördert durch den weichlich-sentimentaler Vergewaltigung nur allzusehr ausgesetzten Buddhismus.

In dem Bestreben, *mono no aware* auf Grund einer eigenen Definition als adäquate Formel des Endzieles, als Index sozusagen der schlechthinigen Wesensbesonderheit aller schöngeistig-literarischen Produktion zu erweisen und dieser somit vollberechtigten Anspruch auf Zuerkennung einer bestimmt umgrenzbaren Sonderstellung zu sichern, hat Motoori, wie bereits angedeutet, energisch vor allem dagegen Verwahrung eingelegt, die Übermittlung ethischer Inhalte, die befürwortende Verbreitung moralischer Tendenzen als die spezifische Funktion der Literatur hinzustellen. Unter solchen Umständen ist schon a priori klar, daß seiner Interpretation des Begriffes *mono no aware* nichts anhaften darf, was irgendwie in die Domäne der Moral gehört. So hat auch der erwähnte Reinigungsprozeß des Herzens, den er als die spezifische Leistung, als die Urfunktion des *mono no aware*

ausgibt, keinerlei Berührung mit moralisch-ethischen Vorstellungen, wie man wohl zunächst anzunehmen geneigt sein könnte. Ein dermaßen durch *aware* geläutertes Herz bezeichnet er nämlich mit dem der klassischen Literatur entnommenen Ausdrucke *miyabi-gokoro* oder *miyabiyaka naru kokoro*, was wörtlich „Eleganz-, Geschmack-, Anmut-Herz“ bedeutet. Diese Fassung, in der also an die Stelle des Reinen das Elegante tritt, ist höchst bedeutsam und steht vollkommen in Einklang mit einer auch anderweitig unschwer aufzudeckenden Tatsache: nicht ethisch-moralische Momente sind es in letzter Hinsicht, welche die vornehmste Wertungsinstanz für das rein japanische Empfinden und Urteilen bilden, sondern solche ausgesprochen künstlerisch-ästhetischer Natur. Ich möchte in diesem Zusammenhange vor allem auf die Teezeremonie verweisen, die meines Erachtens wie kaum etwas anderes der Schlüssel zu einem kongenialen Verständnis der japanischen Psyche sein kann. Das Gesetz des Chanoyu ist sublimierte Ästhetik des Denkens und Fühlens¹⁰⁾.

Wir haben oben gesehen, daß man vom rein praktischen Standpunkte aus dem eigentlichen Sinne von *mono no aware* durch seine Deutung als Gefühl durchaus gerecht wird. Da jedoch dieses *aware* in den theoretisierenden Betrachtungen Motoori's implicite mit einer ethischen Forderung — der Läuterung des Herzens — verknüpft ist, so liegt auf der Hand, daß nicht jedes beliebige Gefühl schlechthin als solches schon *mono no aware* sein kann. Denn sonst wäre ja die Aufstellung eines solchen Postulates einfach sinnlos. Es ergäbe sich demnach die logische Notwendigkeit einer Differenzierung, einer säuberlichen Trennung der Gefühle unter dem Gesichtswinkel der Alternative ihrer Eignung oder Nicht-Eignung als Träger und Übermittler des *mono no aware*. Eine solche Sichtung hat allerdings Motoori selbst nicht vorgenommen, wie ja überhaupt seine Ausführungen weit mehr den Charakter einer kleinen Materialsammlung tragen, als daß sie eine logisch straff gegliederte, kritisch abschließende Behandlung des Problems böten. So gibt er eine Anzahl von Beispielen und Betrachtungen, in deren Mittelpunkte Gefühle stehen, denen er die Qualifikation als *mono no aware* abspricht; es sind also

¹⁰⁾ Diese Ausschaltung des ethischen Momentes drängt zum Vergleiche mit einer in weitestem Ausmaße verwandten Erscheinung der deutschen Geistesgeschichte, mit dem den ethischen ersetzenden ästhetischen Idealismus Schillers. In seiner auf eine Synthese der praktischen und theoretischen Vernunft begründeten aretologischen Einstellung macht Schiller bekanntlich, das Schöne zu einer dem Pflichtgebot der Vernunft gleichgeordneten Instanz erhebend, die ästhetische Formung des menschlichen Geistes zur unabdingbaren Voraussetzung für die Erreichung des moralischen Zustandes sittlicher Willensrichtung. Dieses finale Umbiegen ins Ethisierende — ein Zeugnis für Schillers nicht konsequent durchgeführte Lossagung von Kants Ethizismus — steht dann allerdings in zwar schwachem, aber doch unleugbarem Gegensatz zum japanischen Ästhetizismus: hier ist das Ästhetische das schlechthin Letzte, dort in gewissem Sinne doch nur Mittel zum Zwecke.

negative Feststellungen, er sagt, was *mono no aware* nicht ist. T. Watsuji hat nun den Versuch gemacht, in diese Auslassungen Motoori's durch Unterscheidung von drei Gefühlskategorien etwas System zu bringen; mir möchte es jedoch richtiger erscheinen, durch Zerlegung seiner ersten Kategorie in zwei verschiedene im ganzen vier solcher nicht als *mono no aware* zu wertenden Klassen der Gefühlsäußerung aufzustellen. Zur ersten würden dann alle Gefühle gehören, die erzwungen und daher unnatürlich, unwahr oder gar unmenschlich sind. Das hierfür in Betracht kommende Beispiel Motoori's betrifft den buddhistischen Mönch oder Priester (*shukke, hoshi*). Motoori sagt nämlich, der Pflichtenweg (*michi*) des *shukke* sei, „wenn man *mono no aware* kenne, eine undurchführbare Sache, da es ein Weg sei, den man gehe, indem man sich gewaltsam zur Hartherzigkeit zwingt und so ein Mensch werde, der *aware* nicht kennt“¹⁷⁾. Positiv gewendet heißt das also, daß nur ein dem allgemein menschlichen Empfinden entsprechendes, natürliches Gefühl in den Bereich des *mono no aware* gehöre.

Die zweite Gruppe stellt sozusagen ein einschränkendes Gegenstück der ersten dar, sie macht geltend, daß Gefühle, die an sich zwar durchaus menschlich-natürlich sind, darum doch unter Umständen in keinerlei Beziehung zu *mono no aware* stehen können. Ein solch natürliches Gefühl ist z. B. die Eifersucht. Veranschaulicht wird dies bei Motoori¹⁸⁾ durch den Hinweis auf jene Gemahlin des durch den Tod einer Nebenfrau in unsagbare Betrübniß versetzten Mikado; ungeachtet seines Schmerzes betreut sie ihn nicht, sondern ergötzt sich vielmehr bei schönem Mondschein bis tief in die Nacht hinein mit Musizieren. Der Grund dafür, daß sie so hartherzig ihrem kaiserlichen Gemahl jede Anteilnahme an seinem Kummer versagt, ist der Umstand, daß die von ihm betrauerte Tote ihre Nebenbuhlerin gewesen ist. Ihr Verhalten ist also aus Eifersucht geborener, rücksichtsloser Egoismus. Wirkliches *mono no aware* dagegen hätte sie natürlich gezeigt, wenn sie das an sich zweifellos menschliche Gefühl der Eifersucht zu überwinden vermocht und sich zu dem selbstlosen Empfinden des Mitleids aufgeschwungen hätte.

Die dritte Kategorie betrifft Gefühle, die durch einen gemachten Gesichtsausdruck geflissentlich zur Schau getragen werden¹⁹⁾. Eine derartige Affektation hat ebenfalls mit *mono no aware* nichts zu tun; sie ist äußerliche Übertreibung und ermangelt des Charakters der Reinheit und Unvermischtheit, ohne diesen aber gibt es kein echtes *mono no aware*.

¹⁷⁾ (*shukke no michi wa*) *mono no aware wo shirite wa okonaigataki suji nareba shiite kokorozuyoku aware shiranu mono ni narite okonau michi*. Mo. Zenshū V, 1165.

¹⁸⁾ Mo. Zenshū V, 1164.

¹⁹⁾ „*mono no aware shirigao wo tsukurite nasake wo misemu*“ to suru. Mo. Z. V, 1166.

Die letzte Gruppe steht wiederum in einer Art von ergänzender Beziehung zur vorhergehenden: wird dort die äußerlich-formale Übertreibung als nicht-*aware* gebrandmarkt, so findet hier mehr die innerlich-inhaltliche ihre Zurückweisung, wenn nämlich „das Maß des *mono-no-aware*-Kennens überschritten wird“²⁰⁾. Diese Übertreibung zeigt sich darin, daß man sich bei einer Sache, die in Wirklichkeit gar nicht in so hohem Maße das Gefühl in Anspruch nehmen kann, gebärdet, als ob man gefühlsmäßig aufs tiefste ergriffen wäre. Das bringt es dann mit sich, daß man auch durch eine Sache, die eine tiefgreifende Lebenserfahrung im Gefolge haben sollte, ganz leichten Herzens hindurchgeht. Daher ist selbst eine weitverzweigte, vielseitige Lebenserfahrung ihrem Inhalte nach bei solchen Menschen doch nur etwas Seichtes, Oberflächliches. Auch hier handelt es sich also nach Motoori's Anschauung nur um ein Pseudo-*aware*. Als Beispiel für eine derartig auf Kosten der Intensität sich manifestierende Extensität der Gefühlsäußerung weist Motoori auf einen Mann hin, der auf Grund seines wankelmütig flatterhaften Wesens für viele Frauen Liebe empfindet. Der seelische Zustand eines solchen Don Juan „ähnelte dem Vorhandensein von Herzensliebe, aber es ist nicht so; in Wahrheit kennt er *mono no aware* nicht“²¹⁾. Denn die Tiefe der Herzensneigung dessen, der nur eine Frau liebt, kennt er eben nicht. Sein Streben zielt vielmehr auf reinen Sinnengenuß ab und bewegt sich ganz in der Sphäre des Pathetisch-Sentimentalen. Als *mono no aware* kann aber nur ein jeglicher Sentimentalität bares, reines und tiefes Gefühl gelten.

Das literar-ästhetische Leitmotiv *mono no aware* hat, wie bereits mehrfach angedeutet, als ein Erzeugnis der Heian-Periode zu gelten. Sein spezifisches psychologisches Kolorit läßt sich darum auch nur aus einer adäquaten Würdigung der eigenartigen geistig-seelischen Einstellung jenes Zeitalters erfassen. In scharf ausgeprägtem Gegensatz zu der kraftvoll-frischen und ungekünstelt einfachen Vitalität der Menschen jener Epoche, die uns das Manyōshū vorführt, erweist sich die Heian-Zeit als ein von Generation zu Generation in stets steigendem Maße rührselig empfindsamer Verweichlichung anheimfallendes Entwicklungsstadium vor allem der Männerwelt. Die hochbedeutsame Tatsache, daß die Meisterwerke dieser klassischen Periode ausnahmslos von Frauen geschaffen sind, zeigt schon zur vollen Genüge, daß es das weibliche Geschlecht war, welches in erster Linie den Geist jenes Zeitalters verkörperte. Aber so standen die Dinge nicht bloß in literarischer Hinsicht, auch in ihrer seelischen Lebensführung waren die Frauen jener Tage den willensschwachen, unmännlichen Männern weit überlegen: ihre echte Liebe, ihre gefühlstiefe Hinneigung zu diesen Männern — die nun trotz allem doch einmal die Männer

²⁰⁾ *mono no aware wo shirisugosu*. Ibidem.

²¹⁾ *nasake aru ni nitaredomo, shikarazu; makoto ni wa mono no aware shirazu nari*. Ibid. 1170.

waren — sticht sehr zu ihren Gunsten ab von dem unstät flatterhaften sinnlich verliebten Getändel auf der anderen Seite. Es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß Motoori sich in seinen *mono no aware* betreffenden Untersuchungen ausschließlich auf jene klassische Frauenliteratur stützt, in welcher ohne Zweifel der Ursprung des in Rede stehenden Leitmotivs zu suchen ist. Gewiß hat Watsuji recht, wenn er sagt, *mono no aware* sei „eine im Frauenherzen erblühte Blume“; daher auch sein unmännlich-überzarter Charakter, seine weichliche, jeder präzisen Definition spottende Verschwommenheit.

In dem nicht nur für die klassische, sondern auch für die spätere japanische Literatur so überragend bedeutsamen literarischen Wertungsprinzip *mono no aware* sehe ich die Resultante zweier nicht sehr divergierender Komponenten: die eine ist der alle Mannhaftigkeit hoffnungslos erstickende, das kulturell wie zivilisatorisch verhängnisvoll überfeinerte höfische Leben der maßgebenden Kreise der Residenz Kyōto beherrschende Feminismus eines weiblich-weibischen Zeitalters, dem es an jeder schaffensfreudigen Spannkraft, an jeder tatenfrohen Zielstrebigkeit durchaus gebricht. Die andere Komponente ist ein gröblich mißdeuteter, ins Rührselig-Wehleidige verzerrter Buddhismus. Der Terminus *mono no aware* erscheint mir sozusagen als das Schibboleth einer Periode krankhaft übersteigter Verinnerlichung, seelischer Überzüchtung, ästhetischer Hyperkultur. Zu einer solchen hatte sich ja die Heian-Zeit sehr früh schon ausgewachsen. Diese Entartung des ursprünglich gesunden *Awaremotivs* ins ausgesprochen Pathologische richtig zu erkennen, dazu ist allerdings Motoori's Blick wohl nicht scharf genug, sein Urteil vor allem nicht unbefangen genug gewesen.

Indessen verdienen Motoori's Auslassungen über das *Awaremotiv* noch von einem anderen Standpunkte aus betrachtet ein ganz besonderes Interesse. Im Gegensatze nämlich zu den in der japanischen Literatur so überaus zahlreich vertretenen Lehrbüchern der Dichtkunst²²⁾, die ja in Wahrheit weiter nichts sind als zu rein praktischen Zwecken verfaßte Anleitungen, formell tadellose Gedichte zu fabrizieren, haben die Erörterungen Motoori's mit Fragen der dichterisch-formalen Technik nichts zu schaffen. Sie befassen sich vielmehr ausschließlich mit dem Problem der psychologischen Wirkung dichterischer — das Wort in weiterem Sinne genommen — Erzeugnisse, ohne jede Berücksichtigung ihrer äußeren Kunstform: sie betreffen also das Wesen der Poesie selbst. So glaube ich, nicht zu weit zu gehen, wenn ich in ihnen, wie oben bereits angedeutet, den ersten Ansatz — allerdings auch nicht mehr als das — zu einer japanischen Poetik im vollen Sinne des Wortes sehe, sie sind gewissermaßen eine kleine Auslese einleitender Vorbemerkungen, eine Art programmatischer Präkudien zu einer eigentlichen allgemein literar-ästhetischen Kunstlehre. Nicht so ganz aussichtslos erscheint mir darum der Versuch, durch Auf-

²²⁾ Siehe Florenz, Jap. Lit. S. 154 und 266.

deckung gleicher oder wenigstens ähnlicher Gedankengänge eine gewisse innere Verwandtschaft mit leitenden Prinzipien der literarischen Kunstauffassung eines anderen, uns in rassisch-ethnischer Hinsicht so viel näherstehenden Volkes festzustellen: der alten Inder. Jedoch muß ich mich hier mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum mit einigen knapp gefaßten Andeutungen begnügen.

Wie oben gezeigt, läßt sich Motoori's *mono no aware* ohne jeden Zwang in der Hauptsache als „Gefühl, gefühlsmäßige Stimmung“ interpretieren. Dieser Umstand verweist geradeswegs auf eine ganz analoge Erscheinung der altindischen Literarästhetik, die in ihrem Ursprunge auf den ältesten indischen Rhetoriker, Bharata Muni, zurückgehende, zunächst nur das Drama berücksichtigende, später aber auf das Gesamtgebiet der Dichtung ausgedehnte sogenannte *Rasa-Lehre*²³⁾. Nun steht es allerdings mit einer präzisen und zugleich erschöpfenden Definition des literarisch-technischen *Rasa-Begriffes* ungleich bedenklicher als mit einer solchen des *mono no aware*; für die vorliegende Betrachtung genügt jedoch die Tatsache, daß *rasa*, eigentlich Geschmack in rein physiologischer Bedeutung, seinem hier in Betracht kommenden Sinne nach am einfachsten ebenfalls mit Stimmung wiederzugeben ist. Die indische Poetik unterscheidet nach dem genannten Bharata acht solcher Stimmungen, von denen einige, wie besonders die Liebe (*srngāra*), das Lächerlich-Komische (*hāsya*), das Mitleid (*karunā*), wie wir gesehen haben, auch in Motoori's Ausführungen eine Rolle spielen. Die indischen Aufstellungen gehen allerdings in höchst bedeutsamer Weise über Motoori weit hinaus, insofern sie in der mit ihrem literar-ästhetischen *Rasa-System* aufs engste verknüpften Lehre von den *bhāva*, den Gemütszuständen, den Weg einer ausgesprochen psychologisch-theoretisch orientierten Argumentation einschlagen.

Eine diesen Vorzug psychologischer Grundlegung in hohem Maße zeigende, ebenfalls auf der Lehre vom *rasa*, der Stimmung, als dem Wesen der Poesie beruhende Poetik, das *Dhvanyāloka* des Anandavardhana²⁴⁾, scheint mir in diesem Zusammenhange besonderer Beachtung wert. In diesem Werke wird nämlich das sogenannte *Unausgesprochene*, *dhvani*, als die Seele der Poesie hingestellt, und als *Unausgesprochenes* sind dabei in erster Linie die Gefühle und die Stimmung zu betrachten. Der Parallelismus mit Motoori dürfte auf der Hand liegen: wenn sich bei ihm auch die Bezeichnung „*Unausgesprochenes*“ nicht findet, so deckt sich diese Idee der Sache nach doch vollkommen mit den Grundgedanken seiner Interpretation des *Awaremotivs*. Ein solches *Unausgesprochenes*, mit anderen Worten, eine solche durch das Lesen oder Anhören literarischer Erzeugnisse hervorgerufene psychische Reaktion ist ohne Zweifel die in dem er-

²³⁾ Siehe M. Winternitz, *Gesch. d. ind. Literatur* III, S. 9 ff. Ferner besonders Max Lindenau, *Beiträge zur indischen Rasalehre*. Diss. Leipzig, 1913.

²⁴⁾ M. Winternitz a. a. O. III, S. 17 ff.

wähnten miyabi-gokoro sich manifestierende eigentliche Funktion des *mono no aware*.

Motoori's energisches Eintreten für den seiner Ansicht nach der poetischen Literatur eine unbedingte, spezifische Sonderstellung zuweisenden Eigencharakter des in seinem Sinne definierten *Aware*-begriffes findet bis zu einem gewissen Grade eine zum mindesten inhaltliche Entsprechung in der von den indischen Rhetorikern mit allem Nachdruck betonten überragenden Bedeutung des *rasa* für ein adäquates Erfassen des Wesens der Poesie²⁵⁾.

Ohne den Dingen besonders Gewalt antun zu müssen, läßt sich wohl des weiteren — zwar keineswegs dem äußeren Wortlaute, wohl aber dem innersten Kern der Sache nach — ein gewisser Parallelismus der Anschauungen Motoori's und der Lehren des Rasasystems erweisen. Motoori stellt nämlich die Forderung auf, der Leser der *Monogatari* solle das dort Geschilderte, „es auf seinen gegenwärtigen persönlichen Zustand beziehend, kopieren“, er solle „an dem *mono no aware* (der in diesen Erzählungen auftretenden Personen) anteilnehmend und seine eigenen Verhältnisse damit vergleichend, *mono no aware* kennenlernen und seinen Trübsinn zerstreuen“²⁶⁾. Vergleicht man nun damit die in der Rasalehre mehr als einmal ausdrücklich hervorgehobene ideelle Gleichsetzung von Darsteller und Zuschauer, insofern beide von dem genau gleichen *Rasa* beherrscht sein sollen²⁷⁾, so tritt, *mutatis mutandis*, die Übereinstimmung der Grundideen doch klar zutage: der emotionale Effekt einer poetischen — wiederum im weitesten Sinne des Wortes — Schilderung soll im Herzen des Lesers oder Hörers in nichts verschieden sein von den Gefühlen, welche die Seele der in der Darstellung handelnd oder redend auftretenden Personen erfüllen.

Schließlich sei noch hingewiesen auf ein bemerkenswertes grundsätzliches Gleichgerichtetsein der das Wesen der Poesie aufzudecken

²⁵⁾ Im *Sāhitya-Darpana* des Rhetorikers *Visvanātha* wird der *rasa* als die „Seele der Poesie“ bezeichnet (*vākyam rasātmakam kāvyam*); von dem oben genannten *Bharata* stammt der Satz „kein Ding geht ohne *rasa* vor sich“ (*nahi rasād rte kascid arthah pravartata iti*), *Lindenau a. a. O. S. 2*.

²⁶⁾ „*Ima no waga mi ni hikiate, nazuraete*“, „*mono no aware wo mo omoiari, ono ga mi no ue wo mo sore ni kurabemite, mono no aware wo shiri, uki wo mo omoinagusamuru*“. *Mo, Zenshū, Genjimonogatari, tama no ogushi 1147*. Der Schluß des letzten Zitates, „seinen Trübsinn zerstreuen“, kommt übrigens der aristotelischen Auffassung außerordentlich nahe; diese sieht bekanntlich das letzte Ziel der Kunst im allgemeinen, wie der Poesie im besonderen darin, dem Zuschauer oder Hörer Lust zu bereiten (*πρός ἡδονήν*) Aristoteles unterscheidet dabei von der höheren, zur Glückseligkeit (*εὐδαιμονία*) führenden Form der *διαγωγή* die niedere der Erholung (*ἀνάπαυσις*) oder des Zeitvertreibs (*παυδιά*), und dieser letzteren entspricht in erster Linie das *uki wo omoinagusamuru* des Motoori.

²⁷⁾ *Lindenau a. a. O. besonders S. 9*. Daß bei *Bharata Muni* die Rasatheorie sich ausschließlich auf das Drama gründet, spielt hier keine Rolle, da die Rasalehre, wie bereits erwähnt, nach ihm auf das gesamte Gebiet der Poesie ausgedehnt wurde. (Ebenda S. 2.)

versuchenden Darlegungen Motoori's und der Lehrsätze des Rasasystems, welches sich ganz unzweideutig in der beiderseits durchaus ethikfreien Diskussion offenbart; auf der indischen Seite stillschweigendes Außerachtlassen, bei Motoori ausdrückliche, betonte Ablehnung.

Gegenüber diesen Feststellungen einer mehr oder weniger ausgeprägten inneren Verwandtschaft der Anschauungen Motoori's mit der altindischen Rasalehre drängen sich nun dem unbefangenen Beobachter zwei bedeutsame negative Momente, zwei Punkte charakteristischer Abweichung ohne weiteres auf. Zunächst bleiben Motoori's im Grunde doch recht verschwommene, nur an der Oberfläche sich bewegende und eigentlicher diskursiver Schärfe entbehrende Definitionsversuche schon ihrer rein äußerlichen Auffassung nach — Verzicht vor allem auf jede systematisierende Fassung — ganz unvergleichbar weit hinter der inhaltlich in jeder Richtung erschöpfenden, minutiösen Klassifikation der einzelnen Komponenten des Rasabegriffes zurück. Einen weiteren, höchst bedeutsamen Unterschied zwischen dem Rasasystem und Motoori's *Aware*-deutung möchte ich sodann dahin formulieren, daß Motoori's Betrachtung sich in einseitiger Beschränkung ganz in den Grenzen des Subjektiven hält: es ist bei ihm ausschließlich von der Stimmung, von den Gefühlen der unter dem Eindrucke des literarisch-ästhetischen Genusses stehenden Person die Rede. Im Gegensatz dazu berücksichtigt aber die Rasatheorie auch das objektive Komplement: es wird ein der zu erzeugenden Stimmung kongeniales Entsprechen der darstellenden bzw. dargestellten Charaktere — und zwar in Sprache, Gesten und Naturtreue²⁸⁾ — gefordert.

²⁸⁾ *Lindenau a. a. O., besonders S. 33. Ferner S. 9.*