Feature I

Von den zeremoniellen Tänzen an Kaiserhof, Tempeln und Schreinen zum *bugaku* in der Dainichi-Halle in Hachimantai

Ulrich Pauly

Als *bugaku* (Tanz zu Musik, Tanzunterhaltung) bezeichnet man die alten einheimischen und die vom asiatischen Festland nach Japan gelangten Tänze, die zwischen dem 7. Jh. und 10. Jh. Eingang in das Zeremoniell des Kaiserhofes sowie großer buddhistischer Tempel und Shintō-Schreine fanden. Die Musiktradition, zu der die *bugaku*-Tänze aufgeführt werden, heißt *gagaku* (wörtl.: elegante Musik, elegante Unterhaltung). Heute bezeichnet *gagaku* aber nicht nur die höfische zeremonielle Orchestermusik, sondern wird synonym auch für die von *gagaku*-Musik begleiteten *bugaku*-Tänze verwendet.

I.

Der *bugaku*-Tanz in Japan – Die große Bedeutung der heute noch in Japan aufgeführten *bugaku*-Tänze liegt unter anderem darin, dass sie in ihren Ursprungsländern China, Korea, Bohai (Mandschurei) und Champa (Vietnam) längst in Vergessenheit geraten sind und nur noch in ihrer japanisierten Form weiterleben. Neben den rituellen und den eleganten höfischen Tänzen gelangten aus China auch lebhafte, volkstümliche Tänze nach Japan. Alle drei Tanzkategorien wurden hier schon bald nach ihrer Einführung dem Geschmack des Hofadels und Klerus angepasst und erfreuten sich vor allem als gefällige Darbietungen bei Banketten sowie zur Zerstreuung nach längeren Zeremonien großer Beliebtheit. Die der rituell-höfischen Tradition Chinas entstammenden Tänze erlauben uns heute noch einen selten möglichen Blick auf die im 7.-9. Jh. während der Tang-Zeit in China gepflegte höfische Musik und Tanzkunst. Die aus eher volkstümlichen chinesischen Tänzen hervorgegangenen *bugaku*-Tanzstücke hingegen erinnern in ihrer heutigen gezähmten, stark verfeinerten japanischen Form kaum noch an ihren ursprünglich lebhaften Charakter.

Einflüsse ausländischer Musik- und Tanzkunst sind in Japan erstmals für das Jahr 453 belegt, als 80 Musiker und Tänzer aus dem koreanischen Königreich Silla bei den Trauerfeierlichkeiten des japanischen Kaisers Ingyō tanzten, sangen und musizierten. Ein Jahrhundert später, 554, kamen Sänger und Tänzer aus dem koreanischen Königreich Paekche an den Hof, und 612 ließ die japanische Kaiserin Suiko den Tanz- und Musikmeister Mimashi aus Paekche eine Schule zur Ausbildung junger Immigranten und

Japaner in den Tänzen und der Musik von Wu (im heutigen Südost-China) errichten. Nachdem man anfangs vor allem Hofmusik und -tänze aus Korea aufgeführt hatte, nahmen ab dem 7. Jh. die Musik und Tänze aus China den wichtigsten Platz im Musik- und Tanz-Repertoire des japanischen Hofes ein. Mit ihren prunkvollen Kostümen aus Seidenbrokat befriedigten die Tänzer und die Musik aus China in hervorragendem Maße den Hunger des Hofadels nach Prachtentfaltung und Exotik. Daneben vergaßen die Japaner aber keineswegs die Pflege der eigenen Kultur. Der Hof ließ im 8. Jh. Wissen über mehrere Provinzen sammeln, wozu auch deren Tänze, Lieder und Musik gehörten. Einiges davon scheint Eingang in das Unterhaltungsprogramm des Hofes gefunden zu haben.

Abb. 1: Vier engiraku-*Tänzer im Meiji-Schrein*

Schon 701 wirkten am Hof Gesangs-, Trommel-, Flöten- und Tanzmeister für die Pflege von Tanz und Musik aus Silla, Paekche, Koguryo und China. Ab der Mitte des 8. Jh. kamen dazu auch Meister für Musik und Tanz aus Champa, Bohai und sogar aus Südindien. Um die rund 400 Meister und Schüler der Schulen für ausländischen Tanz und Musik organisatorisch in den Griff zu bekommen und ein einheitlich hohes Ausbildungsniveau zu erreichen, schuf man 702 das Amt für Lied und Tanz (*gagaku ryō*, *utamai no tsukasa*). Ihm wurde später auch die Abteilung für Lieder (*ōuta dokoro*) eingegliedert, welche die Aufsicht über die Meister, Schüler und auch Schülerinnen ausübte, die die für den Shintō-Kult wichtige einheimische Musik-, Tanz- und Liedkunst pflegten. Bei der Einweihung der gewaltigen Bronzestatue des kosmischen Buddhas Daini-

chi (auch: Rushana) des Tōdaiji-Tempels in Nara traten 752 vor rund 10.000 Gästen aus dem In- und Ausland mehrere *bugaku*-Ensembles auf, die einheimische, koreanische und chinesische Tänze aufführten.

Unter Kaiser Nimmyō (reg. 833-850) führte das Amt für Lied und Tanz eine Neuordnung der höfischen und religiösen Musik und Tänze (*bugaku, kagura*) durch, bei der die Choreographie der Tänze sowie die Kostüme der Tänzer und Musiker streng geregelt wurden. Die ausländischen Tänze wurden nun in Tänze zur Rechten (*umai*) und Tänze zur Linken (*samai*) eingeteilt. Die aus China, Indien und Champa gekommenen Tänze zur Linken werden zusammenfassend China-Musik (*tōgaku*) und die aus Bohai und den koreanischen Königreichen Silla, Paekche und Koguryo eingeführten Tänze zur Rechten zusammenfassend Korea-Musik (*komagaku*) genannt. Die Tänze wurden seitdem meist als Paare aufgeführt, wobei auf einen Tanz zur Linken jeweils ein Tanz zur Rechten folgte. Eine eigene Kategorie bildeten die einheimischen Tänze wie z.B. der *Yamato-mai*, der *gosechi-mai* und der *kume-mai*. Kaiser Nimmyō ordnete auch an, dass die gutgewachsenen Leibgardisten (*konoe*) zur Linken und zur Rechten Lieder, Musik und Tanz erlernen und in ihrer weißen Uniform als Rahmenprogramm bei Ringkämpfen, Pferderennen, Bogen- und Vogelschießen des Hofes darbieten sollten. Die Verlierer bei den Wettkämpfen mussten oft als Ausgleich für ihre Niederlage (*make waza*) und zum Lobpreis des Siegers einen Tanz, ein Gedicht oder ein Lied darbieten. Das ausführlich über *bugaku* berichtende *Kokon chomonjū* erwähnt sogar einen Verlierer im Bogenschießen, der, 927, in Frauenkleidern vor dem Sieger auftreten musste. Später tanzten dann nach dem Wettkampf manchmal auch die Sieger aus Freude über ihren Erfolg.

Neben der Leibgarde rekrutierte man begabte junge Menschen aus den Kreisen der Immigranten, des Hofadels, der Beamtenschaft und sogar des gemeinen Volkes als zukünftige Hofmusiker und -tänzer. Sie alle begannen ihr Studium an einer der höfischen Musikschulen meist im Alter von 10-12 Jahren und lernten bis zu zehn Jahre lang Tanz, Gesang und das Spielen von Musikinstrumenten.

Zu den vornehmsten Aufgaben der höfischen *bugaku*-Ensembles gehörte ihr Einsatz bei religiösen Zeremonien wie den Thronbesteigungsfeierlichkeiten des Kaisers und dem Erntefest. Ebenso wichtig war ihr Einsatz aber auch bei den Regenbittritualen, die der Hof bei anhaltender Dürre im 9. Jh. im Shinsen-en (Götterquell-Garten) durchführen ließ. Der Bitte an die dort lebende Drachengottheit, rasch den lebensnotwendigen Regen zu spenden, verliehen *bugaku*-Tänzer und Trommler mit heftigem Trommeln Nachdruck, das als Akt imitativer Magie den ersehnten prasselnden Regen herbeiführen sollte. Zu den halb religiösen Veranstaltungen, auf denen *bugaku* aufgeführt wurde, muss man auch die am Hof ab dem 8. Jh. als Reichsjahresdivination aufgeführten rituellen Sumō-Ringkämpfe rechnen. Häufiger als bei religiösen Zeremonien wurde *bugaku* am Hof bei Empfängen und großen Banketten, bei Jahresfesten wie dem Neujahrsfest, aber auch auf privaten Feiern des Hofadels aufgeführt. Bei Letzteren traten

oft Mitglieder des Hofadels als Tänzer bzw. Sänger auf oder spielten gekonnt Zither und Flöte. Das war möglich, weil bis in das 12. Jh. von Hofadeligen die Beherrschung von Tanz, Musik und Dichtkunst erwartet wurde. Unterricht in diesen Künsten erhielten sie bereits in zartem Jugendalter.

Zwar war das Darbieten der höfischen Tänze fast ausschließlich den Männern vorbehalten, doch spätestens 756 existierte auch schon eine eigene Frauenmusik am Hof. Bei dieser tanzten Töchter des Adels, deren wichtigste Aufgabe das Aufführen des *kagura* bei Shintō-Zeremonien war. Ab dem 9. Jh. durften sie aber mit wehenden Ärmeln auch den zuvor nur von Männern getanzten, auf einen alten Volkstanz zurückgehenden *gosechi*-Tanz aufführen. Dieser wurde im Rahmen der Thronbesteigungsfeierlichkeiten und bei dem Bankett nach dem Erntefest getanzt. Schließlich durften Frauen mitunter sogar den männlich-energischen Stampftanz (*tōka*) aufführen, bei dem im Rhythmus der Musik kräftig mit den Füßen aufgestampft wird.

Neben rituell-höfischen Tänzen fanden bald auch einige im 8. Jh. aus China nach Japan gelangte Possen und muntere Volkstänze mit leichten Änderungen Eingang in das Repertoire des *bugaku*. Ab dem 10. Jh. schritt die Japanisierung des *bugaku* rasch fort. Seine Tänze und Musik wurden immer ritualisierter und langsamer, bis sie, streng reglementiert, zu einer Art Zeitkapsel erstarrt waren. Ab der 2. Hälfte des 9. Jh. kam *bugaku* dann auch an einigen großen Tempeln (u.a. Tōdai-ji, Hōryū-ji, Shitennō-ji) und Schreinen (Kasuga-, Ise- und Atsuta-Schrein) zur Aufführung. Besonders beliebt sind bis heute die zum Abschluss der *shushō-e*-Rituale der Neujahrsfeierlichkeiten aufgeführten *bugaku*. Das *bugaku* im Shitennō-ji wurde oft auch von Hofadeligen und 1147 sogar vom Ex-Kaiser Toba-in besucht. Das *bugaku* an den Tempeln diente jedoch nicht nur der Ehrung und Unterhaltung der Buddhas und Bodhisattvas. Seine festliche Musik, der Gesang und die prächtig gekleideten Tänzer sollten natürlich auch die Gäste unterhalten und ihnen einen Vorgeschmack auf die Wonnen vermitteln, welche die Gläubigen im buddhistischen Paradies erwarten.

Wie der Hof unterhielten manche große Tempel eigene *bugaku*-Truppen und ab dem 12. Jh. bildeten sich an ihnen auch feste Schulen (*gakusho*) und Gilden (*za*) für die Aus- und Weiterbildung der Musiker und Tänzer und für die Sicherung von deren Lebensunterhalt. Für das *bugaku* war das ein Glücksfall. Als 1185 mit der Errichtung der Militärregierung (Shogunat) in Kamakura die Macht von Kaiser und Hofadel in die Hände des Schwertadels überging, verarmte nämlich das Kaiserhaus so weit, dass die höfischen Musikschulen aufgelöst werden mussten. Viele der Musiker und Tänzer, die den Hof verließen, fanden jedoch eine neue Wirkungsstätte an reichen Tempeln, die jetzt die Rolle des Hofes als Förderer des *bugaku* weitgehend übernahmen. Von den in den Zentralprovinzen um die Hauptstadt gelegenen Muttertempeln gelangte das *bugaku* langsam auch zu einigen ihrer Zweigtempel im Norden der Hauptinsel Honshū. Die meisten der regelmäßig an den Provinztempeln auftretenden Musiker und Tänzer gingen allerdings hauptberuflich einer anderen – meist landwirtschaftlichen – Tätigkeit

nach. An vielen Tempeln, die im Lauf der Bürgerkriegswirren zwischen 1467 und 1603 ihren Reichtum einbüßten, wurde das *bugaku* eingestellt. Zwar wurde es in einigen Residenzstädten der Daimyō (Territorialherren) gelegentlich von wandernden *bugaku*-Truppen auf die Bühne gebracht, doch nur Toyotomi Hideyoshi (gest. 1598), der zweite der drei großen Reichseiniger Japans, soll aus Prestigegründen ein eigenes *gagaku*-Ensemble unterhalten haben. Tokugawa Ieyasu, der Begründer des Tokugawa-Shogunates, brachte die Reichseinigung nach langen Wirren 1603 zum Abschluss. Er bildete aus den verbliebenen *bugaku*-Tänzern und Musikanten ein kleines Ensemble am Shogunatshof in Edo (heute: Tokyo) und eins am Kaiserhof in Kyoto.

Erst mit der Restauration der Kaiserherrschaft, 1868, wurde dem *gagaku* und *bugaku* am Hof wieder mehr Bedeutung zugemessen. Das Hofministerium stellte etwa 200 Musiker-Tänzer der drei Hauptlinien des *bugaku* in Osaka, Kyoto und Nara ein und bildete daraus ein großes Ensemble. Dieses wurde dem 1870 neu gegründeten *gagaku*-Büro (*gagaku kyoku*) unterstellt, dem Vorläufer der heute für das *gagaku* und *bugaku* am Hof zuständigen Musikabteilung (*gakubu*) des Amtes für den Kaiserlichen Haushalt (Hofamt; *kunai-chō*). Durch die Zusammenlegung kam es zu einer Standardisierung und Kanonisierung des *bugaku*, wodurch die alten Unterschiede zwischen den drei *bugaku*-Traditionen weitgehend abgeschliffen wurden. Heute werden von den bekannten 150 Tänzen nur noch 63 aufgeführt.

Die bei Hof angestellten Musiker-Tänzer, die alle als Musiker und als Tänzer ausgebildet werden, führen *bugaku* heute an großen Staatsfesten und bei anderen besonderen Anlässen auf. Zweimal jährlich tanzen sie auf der *bugaku*-Bühne der Musik-Abteilung im Palastgelände vor einem geladenen Publikum interessierter Bürger(innen). Sehr beliebt sind vor allem ihre gratis und ohne Anmeldung öffentlich zugänglichen *bugaku*-Aufführungen beim Frühjahrs- und Herbstfest des Meiji-Schreins. Häufig kann man sie auch im Nationaltheater und im Tokyo Metropolitan Theatre (*Tōkyō Geijutsu Gekijō*) bewundern. 1970 ist das kaiserliche Ensemble sogar im Japanischen Kulturinstitut in Köln aufgetreten. Neben dem kaiserlichen gibt es noch sechs Laienensembles, deren *bugaku*-Frauentänze auch von Frauen getanzt werden. Dazu kommen *bugaku*-Gruppen am Ise-, Itsukushima- und Kasuga-Schrein, an den Tempeln Shitennō-ji, Hōryū-ji und Zōjō-ji sowie in Nikkō und Tenri. *Gagaku* (*bugaku*) wurde in Japan 1955 zum Wichtigen Immateriellen Kulturschatz ernannt und 2009 als Immaterielles Kulturerbe Japans bei der UNESCO registriert.

Die Tanzkostüme – Die Tänzer(innen) der alten einheimischen Tänze, die oft einen Bezug zum Shintō hatten, traten auch beim *bugaku* am Hof in der traditionellen, schlichten weißen oder zweifarbigen Tanzkleidung auf. Die ausschließlich männlichen Tänzer der aus dem Ausland stammenden Tänze hingegen trugen beim *bugaku* von Anfang an die mit diesen übernommenen exotisch wirkenden, prächtigen mehrfarbigen Tanzkostüme, die aus reich verziertem kostbaren Seidenbrokat hergestellt werden. Entsprechend dem Thema des Tanzstückes, zu dem sie getragen werden, stellen sie hö-

fisch-zivile Prunkkleidung bzw. eine militärische Paradeuniform dar. Zu Beginn stand es den Tänzern frei, sich aus dem Kostümfundus auszuwählen, was ihnen gefiel. Erst im 9. Jh. wurden alle Kostüme bestimmten Tänzen zugeordnet. Die Kostüme setzen sich aus den folgenden Elementen zusammen: Über ihre aus einem oder (früher immer!) mehreren leichten, übereinander getragenen Seidenkimonos bestehende Unterbekleidung ziehen die Tänzer ein tailliertes Hemd und eine weite, verzierte Pluderhose an. Dazu tragen sie eine fast bis zu den Knien herabreichende Jacke aus verziertem Seidenbrokat mit extrem breiten Ärmeln. Die Jacke läuft hinten in eine kleine Schleppe aus, die bei den langsamen Tänzen, die im *bugaku* die Mehrzahl ausmachen, elegant hinter ihnen herschleift. Die Jacken der Tänzer zur Linken sind in Rot-Orange-Tönen und die der Tänzer zur Rechten in Blaugrün gehalten. Schienbein und Waden werden von Gamaschen geschützt und die Füße stecken in Seidenschuhen mit einer Sohle aus dünnem Hirschleder. Damit die Tänzer mehr Bewegungsfreiheit haben und nirgendwo hängen bleiben, werden ihnen vor kriegerischen, schnellen Tänzen die Hosenbeine an den Fußknöcheln und die weiten Ärmel am Handgelenk zusammengebunden. Dazu tragen sie über der Jacke eine reich verzierte, von einem Metallgürtel gehaltene Prunkschürze aus schwerem Brokat, die bis zu den Knien herabhängt.

Abb. 2: Engiraku-*Tänzer (Detail)*

Als Kopfbedeckung tragen die Tänzer einen kleinen Hut aus schwarz lackierter Seide (wie ihn früher der Hofadel und heute noch Shintō-Priester tragen) oder eine aus Brokat verfertigte haubenartige bzw., wenn sie einen Krieger darstellen, helmartige Kopfbedeckung. Diese weist rechts und links zwei Seitenklappen als Wangenschutz sowie hinten einen soliden Nackenschutz auf. Wenn der Krieger beim Tanz seinen Kopf rasch dreht, richten sich die beiden Seitenklappen auf, was seine Wildheit, seine Kraft und seinen Mut symbolisiert und ihm hilft, böse Geister zu erschrecken und zu vertreiben. Die Gestalt dieser Vogelhelm (*tori kabuto,* siehe auch die schematische Zeichnung auf S. 33) genannten Kopfbedeckung soll an den Phönix, den immer wieder aus Feuer und Asche neu geborenen Feuervogel, erinnern. Zu den Requisiten, welche die Tänzer in ihren Händen halten, gehören Speer, Schwert, Schellenstab, Trommel, Ratsche, Ritualstab, Fächer und Stock.

Während die einheimischen alten Tänze Japans ohne Maske getanzt wurden, trugen die Tänzer bei einigen aus dem Ausland gekommenen *bugaku*-Tänzen eine Maske (Abb. 3) Diese verfertigt man aus Zypressenholz, aus bemaltem Trockenlack oder aus Stoff bzw. Papier, auf das man mit Tusche ein Gesicht gezeichnet hat (Abb. 4). Die *bugaku*-Masken bedecken oft nur einen Teil des Gesichts. Das Kinn oder die Augäpfel sind bei einigen Masken beweglich angebracht, damit der zum Schrei aufgerissene Mund oder die rollenden Augen den wilden Charakter des Tanzes unterstreichen können. Jede Maske ist nur einem Tanz zugeordnet. Viele Masken verkörpern eine Gottheit oder einen Buddha. Andere stellen ein Tier oder einen Menschen dar. Tänzer ohne Maske treten in der Regel als Krieger oder Hofadeliger auf.

Abb. 3: Konju-*Tänzer mit Maske*

Abb. 4: Soriko-*Tänzer mit Maske im Tempel Zōjō-ji*

Die Musikinstrumente – Zu den Instrumenten, die zur Begleitung der *bugaku*-Tänze gespielt werden, gehören als Blasinstrumente die Bambus-Mundorgel (*shō*), die Bambus-Oboe (*hichiriki*) sowie drei Arten von Bambusquerflöten (*kagura bue, ryūteki und koma bue*). Zum Einsatz kommen aber auch Schlaginstrumente, wie die in einem von einer bunten, übermannshohen Flammenaureole umgebenen 5-6 m hohen Gestell hängende Riesenpauke (große Trommel, *dadaiko*), die in einem etwa mannshohen, oben mit einem Flammenornament geschmückten Gestell hängende Trommel (*tsuri daiko*), große (*ōshōko*) und kleine (*shōko*) Gongs sowie anfangs auch die kleinere Fasstrommel (zylinderförmige Seitentrommel, *kakko*), die später durch eine ebenso handliche sanduhrför-

mige Seitentrommel (*san no tsuzumi*) bzw. Hängetrommel (*tsuri daiko*) ersetzt wurde. Die zur Begleitung der Tänze früher auch gespielten Saiteninstrumente, die 13-saitige (*gakusō*) und 6-saitige Wölbbrettzither (*wagon*) werden heute nicht mehr benutzt.

Die bugaku-Bühne – Die Bühne des *bugaku* ist traditionell so ausgerichtet, dass der im Norden sitzende Kaiser nach Süden auf die Bühne und die Tänzer blickt. Die Tänzer zur Linken besteigen die Bühne über eine rund 1,80 m breite Treppe an der Ostseite und die zur Rechten über eine ebenso große Treppe an der Westseite der Bühne. Die Bühne kann im Freien, in einem Hof, einem Garten oder geschützt in einem Gebäude stehen. Sie ist von einer ca. 60 cm hohen, rot lackierten Ballustrade umgeben, misst rund 7 m im Quadrat, und der mit grünem Damast ausgelegte Bühnenboden liegt etwa 1 m über der Erde. Es gibt feste sowie nur temporär für eine Aufführung errichtete Bühnen. Meist sind sie aus Zypressenholz. Viel kleiner waren natürlich die Bühnen der auf einem See schwimmenden Boote, auf denen im Altertum zum Entzücken des Hofstaats mitunter *bugaku* bei Fackellicht und Mondschein dargeboten wurde

Die *bugaku*-Tänze – Bei den *bugaku*-Tänzen hat man in Japan von Anfang an nach dem Vorbild Chinas zwischen zivilen (*bun no mai*) und militärischen Tänzen (*bu no mai*) unterschieden. Später bezeichnete man die zivilen Tänze auch als ruhige (*hira mai*) und die militärischen als rennende Tänze (*hashiri mai*). Zu den rennenden Tänzen zählte man am Hof wegen ihrer oft schnellen Bewegungen auch einige solo aufgeführte Maskentänze. Daneben gab es die selten aufgeführten Frauentänze (*onna mai*) und Kindertänze (*warabe mai*).

Abb. 5: Enbu-*Tanz*

Alle *bugaku*-Aufführungen werden mit dem *enbu*-Tanz (Abb. 5) eröffnet. Dabei schwingen zuerst ein Tänzer zur Linken, dann ein Tänzer zur Rechten und schließlich beide gemeinsam ihren langen Speer, um die Bühne von bösen Geistern zu reinigen. Beide Tänzer tragen dabei einen Vogelhelm (*tori kabuto*).

Danach folgen zunächst zivile Tänze, die von jeweils vier bis sechs Tänzern aufgeführt werden. Die Tänzer betreten nacheinander die Bühne, wo sie ihre festen Plätze einnehmen. Dann tanzen sie gemeinsam mit synchronen langsamen, fließenden Bewegungen, die sie manchmal mit einem in der Hand gehaltenen Stab oder Blütenzweig akzentuieren. Die meisten *bugaku*-Tänze sind elegante zivile Tänze. Im Laufe der Veranstaltung nimmt mit der Zahl der militärischen und rennenden

Tänze auch das Tempo der Tänze zu und endet häufig mit einem schnellen, von einem Einzeltänzer aufgeführten Maskentanz. Da die Bewegungen der miltiärischen Tänze kraftvoller und schneller als die der zivilen Tänze sind, kamen sie dem japanischen Hofadel wohl wie „rennende Tänze“ vor. Ein an klassische westliche Tänze gewöhntes Publikum wird bei den militärischen Tänzen allerdings weniger rennende als vielmehr würdevoll und zielstrebig über die Bühne schreitende Krieger erblicken, die dabei wiederholt energisch aufstampfen. Neben dem als Eröffnungstanz aufgeführten *enbu* sieht man bei den *bugaku* heute u.a. die folgenden Tänze:

Engiraku – Ein repräsentativer Rechtstanz zur Rechten (Abb. 1, 2), der von vier Tänzern zu Musik der Engi-Ära (901-923) aufgeführt wird. Er gilt als ruhiger Tanz (*hira mai*) und wird als getanzter Glückwunsch aufgeführt.

Sanju – Der mit roter Maske auftretende Tänzer stellt eine Gottheit dar, die der halb mythischen Kaiserin Jingū (4./5. Jh.) im Kampf gegen das koreanische Königreich Silla geholfen haben soll. Dieser militärische Linkstanz stammt wohl aus China und wird als Bitte um den Sieg in der Schlacht bzw. zur Besänftigung der Erdgottheiten aufgeführt.

Konju – Ein aus China gekommener Tanz der Hu-Barbaren, der in Japan von einem die Maske eines Betrunkenen (Abb. 3) tragenden Solotänzer als rennender Linkstanz aufgeführt wird. Mit einem mal in der rechten, mal in der linken Hand gehaltenen Trommelstock imitiert der Tänzer das Einschenken von Sake mit einer Schöpfkelle.

Nasori – Dieser repräsentative Tanz aus Korea zeigt einen männlichen und einen weiblichen Drachen, die munter in der Sonne miteinander spielen. Die beiden Tänzer tragen eine blaugrüne bzw. rote Maske mit langen Zähnen und in ihrer rechten Hand einen Stab. Dieser gelaufene Rechtstanz wurde früher oft zu Ehren der Gewinner der Mannschaft zur Rechten bei Pferderennen und Sumō-Ringkämpfen aufgeführt. Der Unterkiefer der Maske ist beweglich.

Soriko – Diesen Tanz soll ein Mann aus dem koreanischen Königreich Paekche am Hof von Jingūs Sohn, Kaiser Ōjin, eingeführt haben. Er ist ein ruhiger Rechtstanz und wird von vier oder sechs Tänzern (Abb. 4) in einem relativ schlichten aber mehrlagigen Kostüm aufgeführt. Sie tragen Stoffmasken (*zō men*) auf die ein stilisiertes Gesicht aufgemalt ist. Einfachere Stoffmasken (*fuku men*) werden auch von Shintō-Priestern getragen, die eine Opfergabe oder ein anderes heiliges Objekt nicht mit ihrem Atem verunreinigen wollen.

Shunnōden – Das lange Tanzstück „Im Frühling ruft die Nachtigall“ soll der (Tang-) Kaiser Gaozong (628-683) in Auftrag gegeben haben. Es ist ein von vier Tänzern aufgeführter Linkstanz.

Ko Toriso und shin Toriso – Der Alte und der Neue Bohai-Tanz (*ko Toriso und shin Toriso*) sind aus dem südmandschurischen Reich Bohai (*Toriso, Bokkai*) nach Japan gekommen. Sie werden dort von vier Tänzern, die jeder ein Schwert tragen, als Rechtstanz aufgeführt.

Sonokoma **–** „Dieses Pferd“ (*sonokoma*) ist ein alter, von Gesang begleiteter einheimischer Tanz (*kuniburi no utamai*), der aus dem *kagura*-Repertoire des Shintō in das *bugaku* gelangt ist. Er wurde früher von der Abenddämmerung bis zum Morgengrauen getanzt, und zwar ausschließlich im Kaiserpalast und in einigen großen Schreinen. Einer größeren Öffentlichkeit hat man den Tanz erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg gezeigt. Er wird heute in einer Kurzfassung von einem Solotänzer in der weißen seidenen Uniform der kaiserlichen Leibgarde des 9. Jh. getanzt, der dabei in der Hand einen Zweig des immergrünen *sakaki*-Baumes hält, an dem unten das Symbol eines dem Shintō heiligen kreisrunden Spiegels befestigt ist. Der Tanz ist mit dem dazu gehörenden mystischen Lied auch ein Lobpreis des Pferdes als Reittier der Gottheiten.

II.

Das *bugaku* der Dainichi-Halle – Ein schönes Beispiel für die Ausbreitung des *bugaku* von der Hauptstadt und ihrer Umgebung in entferntere Provinzen ist das *bugaku* der Dainichi-Halle (*Dainichidō bugaku*) in Hachimantai, einem ländlich geprägten Stadtteil von Kazuno (ca. 29.000 Einwohner) in der Präfektur Akita in Nord-Honshū. Die dort gezeigten *bugaku*-Tänze, die ich 1994 besuchen konnte, werden von den Einheimischen allgemein nur *zaidō* genannt. Sie zeigen, wie sich das *bugaku* fernab der Hauptstadt an die in Hachimantai herrschenden harten klimatischen Bedingungen und begrenzten musikalisch-tänzerischen Fähigkeiten und finanziellen Möglichkeiten der hier lebenden Menschen angepasst und so, in stark veränderter, relativ schlichter Form, bis heute überlebt hat. An Stelle eines Ensembles von Berufsmusikern werden die Tänze beim *zaidō* von örtlichen Laienmusikern begleitet, die sich auf Trommeln und Querflöten beschränken. Dabei scheinen mal die Musiker, mal eher die Tänzer Takt und Rhythmus zu bestimmen. Die musikalische und magische Wirkung wird von den Tänzern mit Trommeln, Ratschen, festem Aufstampfen, dem Schütteln von Schellenstäben und z.T. auch mit ihrem Fächer verstärkt. All diese Requisiten dienen in Japan seit alters als wichtige Lockmittel, um die Gottheit(en) zum Besuch des Festes einzuladen.

Das *zaidō* ist ein in Form eines feierlichen Tanzrituals begangener Gottesdienst, der jahrhundertelang jedes Jahr am 23.11. nach dem alten lunisolaren Kalender begangen wurde. Erst 1960 wurde das *zaidō* auf den 2.1. nach dem solaren gregorianischen Kalender verlegt. Es ist also kein alter Neujahrsbrauch, sondern ein altes Winterfest, das im als Frostmonat (*shimotsuki*) bezeichneten 11. Monat gefeiert wurde. Um allen beteiligten Gottheiten die Umgewöhnung auf den neuen Festtermin zu erleichtern, hat man das *zaidō* 1960 zweimal – einmal am traditionellen und einmal am neuen Termin – begangen.

Leider sind fast alle die Dainichi-Halle und das *zaidō* betreffende Dokumente mehrmals bei Bränden vernichtet worden. Die Geschichte der Halle und der Tänze ist daher über lange Zeiträume nur mündlich überliefert. Die älteste schriftliche Quelle, die uns zur Verfügung steht, ist das *Dainichidō yurai ki* von 1745. Auf den Erinnerungen

der vor Ort Lebenden basierend, bemüht es sich, den Inhalt der verlorenen Dokumente zu rekonstruieren und fasst mehrere der mündlichen Überlieferungen zusammen. Das Erinnerungsvermögen der Menschen ist aber notorisch unzuverlässig, und vor allem dann, wenn es um die eigene Geschichte geht, schleicht sich leider oft auch idealisierendes Wunschdenken ein, das die Dinge älter und glorioser erscheinen lässt, als sie tatsächlich sind. Das zeigt sich schön in der Legende vom frommen Ortsvorsteher Danburi, die in mehreren Versionen überliefert ist. Ihre Angaben zum Zeitpunkt des Baus der Dainichi-Halle und des Beginns der Tänze können unmöglich stimmen. Da die Legende aber in den Augen der Einheimischen für das Verständnis des *zaidō* wichtig ist, bringe ich sie hier stark gekürzt und unter Verschmelzung von zwei Überlieferungen.

Die Legende des Dorfvorstehers Danburi – Nach der Legende des Dorfvorstehers Danburi (Danburi *chōja*) lebte zur Zeit des Kaisers Keitai (reg. ca. 507-531) in Hachimantai ein fleißiges, aber armes Ehepaar. Die beiden waren auf einen ihnen im Traum gegebenen göttlichen Rat hin zu Mann und Frau geworden. In einer Neujahrsnacht hatten sie später erneut einen Traum, in dem ihnen in Gestalt eines Greises der „Gott Dainichi“ erschien. Er versprach ihnen, sie würden zu Wohlstand gelangen, wenn sie flussaufwärts zögen und dort Felder anlegten. Sie folgten dem Rat, rodeten flussaufwärts Land und bestellten fleißig ihre Felder. Eines Tages, als der Mann mittags auf dem Feld rastete und kurz eingenickt war, sah seine Frau, wie eine Libelle (im Dialekt *danburi*) mit ihrem Hinterleib zweimal seine Lippen berührte. Er selbst vernahm im Traum nur eine Stimme, die zu ihm von einer sprudelnden Quelle sprach. Als er erwachte und seine Frau ihm von der Libelle berichtete, nahmen sie das als ein göttliches Zeichen. Sie folgten dem Flug der Libelle und stießen auf eine Quelle, aus der süßer Reiswein sprudelte. Sie kamen, wie verheißen, zu Wohlstand und da viele Menschen sich in ihrer Nachbarschaft niederließen, entstand bald ein Dorf. Zu ihrem Glück fehlte ihnen jetzt nur noch ein Kind. Sie beteten eifrig jeden Tag zum Buddha Dainichi nyorai bzw. zur Sonnengöttin Ōhirumemuchi no kami (alias Amaterasu ōmi kami), bis ihnen tatsächlich eine Tochter geboren wurde.

Als diese zu einer schönen jungen Frau herangewachsen war, zogen sie mit ihr in die Hauptstadt. Dort erhielt der Mann von Kaiser Keitai den erhofften Titel „Dorfvorsteher“ mit dem Zusatz „Libelle“ verliehen. Die Tochter wurde eine der Gemahlinnen des Kaisers und erhielt den ehrenvollen Namen Kishō-hime.

Nach einer anderen Überlieferung trat sie nur in den Hofdienst. In ihr Dorf heimgekehrt, errichteten Danburi und seine Frau dem Sonnenbuddha Dainichi (Dainichi no kami) bzw. der Sonnengöttin Ōhiru no kami (Amaterasu) einen Altar und wurden bis zu ihrem Tod von den Dorfbewohnern hoch geachtet. Als ihre Tochter später heimkehrte, waren ihre Eltern leider schon tot. Um ihre Totenseelen zu trösten, errichtete sie ihnen in Azukizawa den Tempel Kishō-in und starb kurz darauf an Gram. Als Kaiser Keitai davon hörte, ließ er 150 m vom Kishō-in entfernt, zur Tröstung ihrer Totenseele und um die Frömmigkeit und Tugend ihrer Eltern zu preisen, der von ihr und ihren El-

tern innig verehrten Gottheit einen Schrein erbauen. Bei der von Kishō-hime und ihren Eltern verehrten Gottheit muss es sich um die Sonnengöttin Amaterasu (alias Ōhiru, Ōhirumemuchi) gehandelt haben, da sich der Glaube an den Buddha Dainichi in Japan erst im 8. Jh. ausbreitete. Er kann dem Danburi also nicht schon im 6. Jh. im Traum als der Gott oder Buddha Dainichi erschienen sein.

Die Geschichte der Dainichi-Halle – Der Legende nach ließ Kaiser Keitai, 522, der Sonnengöttin Amaterasu ōmi kami (alias Ōhirumemuchi no kami, alias Ōhiru no kami) in Azukizawa den Dainichi(jigen)-Schrein errichten, der heute unter dem Namen Ōhirumemuchi-Schrein bekannt ist. Über hundert Jahre später, 650, soll Kaiser Kōtoku dort eine Tempelhalle erbauen lassen haben, in der er eine Kultstatue des Buddhas Dainichi *nyorai* aufstellen ließ. Das ist zu diesem frühen Termin zwar extrem unwahrscheinlich, aber auch nicht völlig unmöglich.

Auf etwas festerem historischen Grund bewegen wir uns mit der Behauptung des *Dainichidō yuraiki*, Kaiser Motomasa habe zum Gedächtnis an Danburi und seine Tochter 718 die Dainichi-Halle des Dainichi-Schreins wieder aufbauen lassen. Dazu entsandte er dem *Danburi chōja monogatari* zufolge den buddhistischen Priester Gyoki sowie Handwerker, Musiker und Tänzer. Letztere hatten den Auftrag, die Einheimischen in musikalisch-tänzerischen Zeremonien zu unterrichten, und Gyoki soll u.a. zwei Kultstatuen des Dainichi für die wieder aufgebaute Dainich-Halle des Schreins geschnitzt haben. Die frühe Gründung der Dainichi-Halle im Jahre 718 ist heute stark umstritten. Vermutlich ist sie nur eine fromme Legende, die man erfunden hat, um sich mit dem Namen Gyokis zu schmücken und der Dainichi-Halle und den *bugaku*-Tänzen des *zaidō* ein hohes Alter und die Gründung durch einen Kaiser nachsagen zu können.

Fest steht, dass Hachimantai damals relativ wohlhabend war, denn zwischen 707 und 771 hatte man hier reiche Kupfer- und Goldfunde gemacht. Den Bau eines gut mit Statuen ausgestatteten Tempels konnte man sich hier also vermutlich leisten. Auch der Charakter der Tänze des *zaidō* weist auf ein hohes Alter hin. Sie unterscheiden sich zwar in Instrumentenausstattung und Kostümen stark vom *bugaku* am Hof und an großen Tempeln, aber diese Unterschiede können vielleicht auf die geringeren finanziellen Möglichkeiten der Landbevölkerung zurückgeführt werden oder sie sind erst im Laufe der Jahrhunderte allmählich entstanden. Im Unterschied zur höfisch-zeremoniellen Prachtentfaltung bei den ursprünglich hier eingeführten *bugaku*-Tänzen sind einige Tänze des *zaidō* heute stark von der Musik und den Tänzen der bodenständigen bäuerlichen Reisfeldunterhaltung (*dengaku*) geprägt. Das *bugaku* der Dainichi-Halle hat sich im Lauf der Zeit von der höfischen teilweise zur darstellenden Volkskunst (*minzoku geinō*) entwickelt.

Sicher scheint immerhin, dass der Bau der Dainichi-Halle und der Beginn ihrer *bugaku*-Tänze vor dem Ende der Heian-Zeit (794-1185) erfolgten. Zu dieser Zeit hatte sich in Japan bereits die Vermischung von Buddhismus und Shintō in der synkretistischen Lehre des Ryōbu-Shintō durchgesetzt. Es war Gyoki, der als Erster lehrte, dass die

Sonnengöttin Amaterasu eine Erscheinungsform des kosmischen Buddhas Dainichi und auch die anderen Gottheiten des Shintō Verkörperungen (*gongen, myōjin*) eines Buddhas oder Bodhisattvas seien. Da der aus Indien stammende Buddhismus formal tolerant gegenüber dem Shintō war, kam es ab der Mitte des 8. Jh. oft zur Errichtung von Shintō-Schreinen und buddhistischen Tempeln auf einem Gelände. Viele Tempel wurden in einer Mischform als Schreintempel (*jingūji*) errichtet, wobei der Schrein meist unter die Kontrolle eines buddhistischen Priesters geriet. Die Verschmelzung von Shintō und Buddhismus und die Deutung der Shintō-Gottheiten als Schutzgottheiten des Buddhimus wurden vor allem vom esoterischen Buddhismus der Tendai- und der Shingon-Schule gefördert.

Der Ōhirumemuchi-Schrein mit der auf seinem Gelände errichteten großen Dainichi-Halle ist ein typisches Produkt der Verschmelzung von Buddhismus und Shintō (*shinbutsu konkō*) und war in der Edo-Zeit (1603-1868) einer der acht größten Schreine des Daimyats Nambu. Bis 1870 galt er als Tempelhallen-Schrein (*dōsha*). Das ist er architektonisch auch heute noch, denn die große Dainichi-Halle ist zugleich die Bethalle (*haiden*) des Schreins. An die Nordseite ihrer Veranda schließt sich dessen um Dreiviertel kleinere Opferhalle (*heiden*) und an dessen Nordseite wiederum das winzige innerste Heiligtum (*honden*) an. Hauptkultgottheit des Schreins ist die Sonnengöttin Amaterasu, und die der Dainichi-Halle war der Buddha Dainichi. Der Schrein wurde von einem Shintō-Priester (*shabito*) geleitet und die Halle stand unter der Leitung eines Vorstehers (Verwalter, *bettō*), in dessen Familie dieses Amt erblich war. Er leitete nicht nur die buddhistischen Gebete und Rituale in der Halle, sondern war zugleich auch für die Verwaltung des Schreinbesitzes sowie für die Kontakte mit der Obrigkeit in allen weltlichen Angelegenheiten des Schreins zuständig. Ob er immer ein voll ordinierter buddhistischer Priester war, ist umstritten. Fest steht aber, dass der 32. Vorsteher 1447 am Haupttempel der Tendai-Schule auf dem Berg Hiei in Kyoto die für die Rituale an der Dainichi-Halle benötigten Mudrās (Handhaltungen, *hō'i*) und esoterischen Lehren der Tendai erlernt hat. Vor dem 14. Jh. scheint es auch Beziehungen der Dainichi-Halle zum damals der Shingon-Schule angehörenden Zōjō-ji (Tempel) gegeben zu haben.

Nach 1467, in der Zeit der sich über hundert Jahre hinziehenden Kämpfe der Daimyō um die Macht im Land, war das Vorsteheramt zeitweise verwaist. In dieser Zeit wurden das *zaidō* und die übrigen Rituale in der Halle von Laien und von dem Schreinpriester mehr schlecht als recht am Leben erhalten. Schließlich wurden die Tänze im 17. und 18. Jh. wiederholt ganz oder teilweise eingestellt. Häufig stritten die jungen Männer der vier am *zaidō* beteiligten Weiler um die Reihenfolge, in der sie ihre Tänze aufführen durften. Das führte 1820 sogar dazu, dass die Tänzer aus Taninai das *zaidō* erbost verließen, ohne zuvor getanzt zu haben. Erst nach erbitterten Auseinandersetzungen in den 1920er Jahren einigte man sich auf die heute noch geltende Reihenfolge der Tänze.

Die Deutung der Sonnengöttin Amaterasu als einer Erscheinungsform des Sonnenbuddhas Dainichi endete erst 1870 mit der von der Meiji-Regierung erzwungenen Tren-

nung von Shintō und Buddhismus und der Erhebung des Shintō zur Staatsreligion. Von 1870 bis 1889 war es den vier Weilern sogar verboten, gemeinsam in der Dainichi-Halle zu tanzen. Von ihrer Vergangenheit als Schreintempel zeugen neben der Dainichi-Halle auch die Lokalschreine der vier das *zaidō* tragenden Weiler. Die dem buddhistischen Himmelskönig Bishamon geweihte Bishamon-Halle (Bishamondō) in Nagagishi z.B. galt den Einwohnern dort traditionell als das Heiligtum der Schutzgottheit (*chinju*) ihres Weilers. Erst 1870 wurde diese jahrhundertelang buddhistisch-shintōistisch genutzte Halle auf Druck der Obrigkeit in den nur scheinbar rein shintōistischen Bishamon-Schrein umgewandelt.

1952 wurde die 1949 abgebrannte Dainichi-Halle wieder aufgebaut, und im selben Jahr ernannte das Kultusministerium (Monbushō) das *bugaku* der Dainichi-Halle (das *zaidō*) zum Immateriellen Kulturschatz. Das führte zur Gründung des Vereins zum Erhalt des *bugaku* der Dainichi-Halle (*Dainichidō bugaku hozonkai*). Dessen Bemühungen waren von Erfolg gekrönt, als das Dainichidō *bugaku* 1976 zum Nationalen Wichtigen Kulturschatz (*kuni no jūyō mukei bunkazai*) ernannt und 2009 als Immaterielles Kulturerbe Japans bei der UNESCO registriert wurde.

Tänzer und Ortsbühnen – Die ausnahmslos männlichen Tänzer und Musiker des *zaidō* werden *nōshū* (Nō-Schar) genannt und stammen aus den vier Weilern Azukizawa, Ōsato, Taninai und Nagagishi. Diese sind heute alle ein Viertel des Stadtteils (*aza*) Hachimantai der Stadt Kazuno, werden aber, da sie nach wie vor wie ländliche Flecken wirken, vor Ort weiterhin als Weiler (*buraku*) bezeichnet. Das Amt des Tänzers wird seit Jahrhunderten in den alteingesessenen Familien der Weiler vererbt. Alle Weiler führen auf dem *zaidō* jedes Jahr dieselben Tänze auf. Auf dem *zaidō* treten traditionell 35 Mitglieder der Nō-Schar als Tänzer oder Musiker auf. Vor dem *zaidō* steht der Nō-Schar in jedem Weiler seit alters vorübergehend eine sog. Ortsbühne (*butai moto*) zur Verfügung. Dort treffen sie sich, um die Kostüme und Requisiten durchzusehen, ihre Tänze zu üben und wichtige Fragen zu besprechen. Bei der Ortsbühne handelte es sich um einen großen Raum im Haus eines wohlhabenden Weilerbewohners, den dieser der Nō-Schar traditionell für ihre Vorbereitungen zur Verfügung stellt. Wegen der damit verbundenen Kosten der Bewirtungs und des hohen Verschleißes an Tatami-Matten teilten sich in Nagagishi acht und in Taninai neun Hausbesitzer diese ehrenvolle Aufgabe. Indem man jedes Jahr ein anderes Haus als Ortsbühne nutzte, kam jeder Hausbesitzer nur alle acht oder neun Jahre an die Reihe.

Die kultische Reinheit der Tänzer – Das *zaidō* gilt traditionell als eine besonders feierliche Form des Gottesdienstes. Zur Vorbereitung auf ihren Kontakt mit der Gottheit mussten die Tänzer daher strenge „Askese“ (*gyō*) genannte Reinheits-, Fasten- und Enthaltsamkeitsregeln (*shōjin kessai*) einhalten. Das war wichtig, weil man glaubte, dass der Tänzer auf dem *zaidō* die von ihm dargestellte Gottheit verkörpert (*keshin*). Tänzer, Trommler und Träger eines wichtigen Amtes auf dem *zaidō* zogen daher ein *shimenawa*-Bannseil um ihr Haus, das sämtliche Dämonen und jegliche kultische Un-

reinheit von ihnen fernhalten sollte. Sie mussten enthaltsam leben und schliefen daher auch getrennt von ihrer Frau. Ihre fleischfreien Mahlzeiten mussten sie sich auf einem von der Küche ihrer Familie getrennten, eigenen „reinen“ Feuer (Herd) selbst kochen. Der Verzehr von Fisch war ihnen erlaubt. Am Abend und am Morgen richteten sie ein frommes Gebet an die Gottheiten und morgens unterzogen sie sich kultischen Waschungen, bei denen sie sich im Freien nackt kaltes Wasser über den Rücken gossen (*mizu gori*) oder damit den ganzen Körper abwuschen (*misogi*). Sie durften kein Haus, in dem es eine Geburt oder einen Todesfall gegeben hatte, betreten, da sie durch den Kontakt mit Blut oder Tod kultisch unrein geworden wären. Da aber auch in Japan nichts so heiß gegessen wird, wie es gekocht wurde, konnten die, welche während ihrer Askese kultisch unrein geworden waren, diese Unreinheit durch ein heißes Bad im Kishō-in (Tempel) abwaschen. In Azukizawa konnte man seine kultische Reinheit in harmlosen Fällen, wie z.B. Nasenbluten, sogar durch das Trinken einer Schale heißen Tees beim Vorsteher wiederherstellen.

Das Leben in strenger Askese und Zurückgezogenheit konnte ursprünglich bis zu 48 Tage währen. Das galt aber möglicherweise nur für wichtige Amtsträger, die Trommler der großen Trommel und für diejenigen Tänzer, die über ihre Maske in besonders engen Kontakt zur Gottheit traten. Für den Rest der Nō-Schar dauerte die Zurückgezogenheit nur etwa 15-20 Tage. Später erwartete man von wichtigen Personen nur noch 30, 21 und dann zehn und von dem Rest der Nō-Schar nur noch sieben oder drei Tage Askese. Selbst das war nach 1868 von Schülern und vielen Berufstätigen kaum einzuhalten. Einige waren es auch leid, sich, wenn ihnen ein Fehler unterlief, von frommen Seelen vorwerfen zu lassen, das sei nur passiert, weil sie die Askeseregeln nicht streng genug eingehalten hätten. Da sie kaum noch genug Freiwillige für das Mitwirken beim *zaidō* fanden, fordern die Weiler seit 1945 nur noch mindestens ein bis zwei Tage Askese und haben deren Regeln stark erleichtert. Eine über das Geforderte hinausgehende Askese ist Puristen natürlich freigestellt.

Die Vorbereitung auf das *zaidō* – Nach den neuen, erleichterten Regeln treffen sich die am *zaidō* Beteiligten an einem Abend zwischen dem 16. und 23.12. im Schrein oder der Gemeindehalle ihres Weilers, um den Zustand der Kostüme und Requisiten zu überprüfen und organisatorische Fragen zu klären. Nach dieser Versammlung wird um die Häuser derer, die bei den Tänzen in engen Kontakt zur Gottheit treten, nun als Zeichen des Beginns ihrer Askese ein *shimenawa*-Bannseil gespannt. Zwischen dem 25. und 28.12. üben die Tänzer in allen Weilern an zwei oder drei Tagen tagsüber und bis spät in die Nacht die Tänze, die sie auf dem *zaidō* zeigen werden. Als Ortsbühne (*butaimoto*) für die Tanzproben dienen heute in Taninai der Ortschrein, in Azukizawa der Ōhirumemuchi-Schrein (d.h. dessen Dainichi-Halle) und in Nagagishi und Ōsato die Gemeindehalle des Weilers

Der Tag des *zaidō* – Am 2.1. stehen alle Beteiligten zwischen 0.30 und 2 Uhr auf (nur die Nō-Schar in Ōsato erhebt sich gemächlich erst gegen 4 Uhr) und nehmen ihre kulti-

sche Waschung vor. Das können sie bei sich zu Hause, im Gebäude der Ortsbühne oder in der *makanai-yado* (Verpflegungsherberge) erledigen. Die meist jährlich wechselnde *makanai-yado* bietet der Nō-Schar in der Nacht vor dem *zaidō* Raum zum Aufwärmen, Üben der Tänze, Umziehen und Baden sowie fleischfreie Verpflegung, die von einer alten Frau zubereitet wird, die man im Weiler keiner fleischlichen Gelüste mehr verdächtigt. Servieren darf sie das Essen aber vorsichtshalber dennoch nicht. Der Besitzer bietet diesen Service meist als Dank an die Gottheit(en) für die Fertigstellung seines neu gebauten Hauses oder zur Bekräftigung einer an sie gerichteten Bitte. Die kultische Waschung darf heute als Heißwasser-Askeseübung (*yū gori*) mit heißem Wasser im Badezimmer des Hauses vorgenommen werden. Zumindest von den Trommlern und Maskentänzern erhofft man sich aber auch heute noch, dass sie – nachdem sie ihren Körper zuvor im heißen Bad aufgeheizt haben – nackt ins Freie laufen und sich dort bei Temperaturen unter Null Grad durch eiskalte Güsse (*mizu gori*) alle Sünden und Unreinheiten (*tsumi*) abwaschen. Anschließend legen alle die Festkleidung an, bedanken sich bei ihrem Herbergswirt mit Tänzen und begeben sich gegen 4 oder 5 Uhr in den Ortsschrein oder in die zum temporären Schrein (*kari miya*) erklärte Gemeindehalle, um dort der lokalen Schutzgottheit die Tänze vorzuführen, die sie später in der Dainichi-Halle darbieten werden.

Die Kleidung der Nō-Schar – Die Nō-Schar trägt auf dem Weg von ihrem Weiler zur Dainichi-Halle sowie beim *miko*-, *kanate*-, *gongen*-, *takumi*- und *dengaku*-Tanz ein Prozessionskostüm (*shuttatsu shōzoku*) und bei den übrigen Tänzen ein Tanzkostüm (*mai shōzoku*). Beide Arten von Kostümen sind kaum voneinander zu unterscheiden und bestehen aus einer langen *hitatare*-Jacke mit einem Muster aus geöffneten *hinomaru*-Fächern, die wie die japanische Nationalflagge auf weißem Hintergrund das Rund der aufgehenden Sonne (*hinomaru*) zeigen, sowie aus einer *hakama*-Pluderhose, *kyahan*-Gamaschen, dicken warmen Strohschuhen und einer Kopfbedeckung, die ich weiter unten bei den Tänzen beschreibe. Die Trommler und Flötenbläser sind auf der Prozession wie in der Halle gleich gekleidet. Sie tragen ein weißes Kopftuch, eine Art Hemd, Pluderhosen, die als Muster geöffnete *hinomaru*-Fächer aufweisen sowie Gamaschen und Strohschuhe.

Die Prozession zur Dainichi-Halle – Nachdem die Mitglieder der Nō-Schar die Tänze, die sie am Vormittag auf dem *zaidō* aufführen werden, in ihrem Ortsschrein, auf der Ortsbühne oder in der Verpflegungsherberge getanzt haben, formieren sie sich zu einer Prozession und machen sich je nach Länge der vor ihnen liegenden Strecke zwischen 4.30 und 7 Uhr auf den Weg zur Dainichi-Halle. Unterwegs halten sie für ein kurzes Gebet an einer Jizō-Statue oder an einem Wegschrein (*hokora*) und tanzen in Häusern, deren Besitzer sie zuvor darum gebeten haben. Als Vertreter der Gottheit dürfen sie – was in Japan sonst absolut tabu ist – für die Tänze sogar mit ihren vom Schneematsch nassen Strohschuhen das Wohnzimmer (*zashiki*) betreten. In Nagagishi kommt es auch vor, dass die Tänzer auf ihrem Weg aus dem Weiler von ehrfürchtig vor ihrem Haus

kauernden Gläubigen erwartet werden, die sich Heilung von Krankheit davon erhoffen, wenn die Tänzer ihnen hilfsbereit, aber vorsichtig mit den Strohschuhen auf den erkrankten Körperteil treten.

Abb. 6: Ryūjin

Unterwegs treffen sich die Tänzer aus Nagagishi mit denen aus Taninai. Bevor sie zusammen weiterziehen, senken sie dort ihre Banner der Drachengottheit, so dass die an der Spitze der Bannerstangen befestigten Drachenköpfe (Abb. 6) einander ein Küsschen geben können. Die Drachenbanner erinnern an Prinz Gonomiya, der zur Zeit Kaiser Keitais in Hachimantai gestorben und später als großer Drache am Himmel erschienen sein soll. Die Nō-Schar aus Ōsato vereinigt sich unterdes mit der aus Azukizawa. Vor dem Abmarsch aus Ōsato werden die drei Kinder, die auf dem *zaidō* den Vogeltanz aufführen werden, von ihren Müttern liebevoll geschminkt, bis sie wie eine Verkörperung der Unschuld aussehen. Dazu tragen sie eine weiße dicke, warme Kappe mit rotem Band. Alle Tänzer führen auch Ersatzstrohschuhe mit sich, um auf den dick verschneiten Straßen nass gewordene Strohschuhe gegen trockene austauschen zu können.

An der Spitze jedes Prozessionszuges marschieren die Banner der großen und der kleinen Drachengottheit (*ryūjin*), ein Banner mit dem Namen der Schutzgottheit des Weilers, eine Brokatstandarte und eine an einer hohen Stange getragene Laterne. Dahinter gehen die Träger mit geweihtem Reiswein, Opfer-Reiskuchen, Ritualstab (*gohei*) und den Masken der Gottheiten. Am Ende folgen Trommel, Flöten, Ratschen und die Tänzer. Nur bei dem Prozessionszug aus Azukizawa zieht ein großer Schirm mit, der schützend über die Löwenmaske gehalten wird. Zwischen 7.30 und 8 Uhr treffen die Prozessionszüge zum Klang von Trommeln und Flöten im Gelände des Ōhirumemuchi-Schreins ein. Alle Mitglieder der Nō-Schar stellen sich nun vor der winzigen Jizō-Halle auf und werden vom Oberpriester des Schreins rituell gereinigt (*o-harai*). Direkt danach tanzt der Löwe vor der Jizō-Halle den *gongen*-Tanz, was zu Ehren dieses Bodhisattva Jizō-Tanz genannt wird. Im Anschluss daran beschreiben die vier Prozessionszüge, hintereinander schreitend, dreimal einen dem Lauf der Sonne folgenden Rechtskreis im Gelände und stellen sich dann mit ihren Bannern, Standarten

und Laternen vor der Treppe zur Dainichi-Halle auf. Gemeinsam führen sie hier den *miko*-Tanz, den *kanate*-Tanz und den jetzt wieder *gongen*-Tanz genannten Tanz des Löwen auf. Diese drei Tänze werden auch als die Blütentänze (*hana no mai*) bezeichnet.

Die Rituale und Tänze des *zaidō* in der Dainichi-Halle – Während der Löwe seinen *gongen*-Tanz noch nicht beendet hat, steigt eine große Zahl junger Männer schon auf die Veranda und umkreist mit Drachengottheits-Bannern im Rechtskreis dreimal die Halle. Sie tragen dabei ein weißes Stirnband, eine schwarze Hose und ein schwarzes Übergewand, dazu ein weißes Hemd und Strohsandalen. Ihre rechte Schulter und den rechten Arm haben sie von dem Obergewand entblößt, so wie schwer arbeitende Landarbeiter das oft tun, um weniger zu schwitzen. Vom Mittelfinger ihrer rechten Hand lassen sie fünffarbige gezackte Papierstreifen (*shide*) herabhängen. Auf ihr lautes forderndes Rufen „*yonyara yā se*“ von Außen antworten ihnen von Innen die mit der Sicherheit der Halle betrauten (teilweise freiwilligen) jungen Männer der Gemeindefeuerwehr mit einem ebenso lauten „*sorā sosā e*“, worauf alle im Ritual des Reindrängelns (*momi oshi*, wörtl. den ungeschälten Reis [aus seinen Hülsen] drücken) an den Wächtern vorbei in die Halle eindringen. Sie springen im Kreis tanzend zielstrebig zu den großen Innenpfeilern der Halle, umrunden diese und beugen sich unter lautem „*enyarayāsō ransā-e*“ immer wieder mit dem Oberkörper tief zum Boden. Das wird von den Tänzern „Anbetung der Erdgottheit“ (*chi o reihai suru*) genannt und soll das Dreschen des ungeschälten (Saat-)Reises symbolisieren. Angespornt von einem Trommel- und Flöten-Crescendo reißen sie dann plötzlich Teile des Schmucks der Trommeln, Flöten und Drachengottheitsbanner ab. Ebenso plötzlich werfen sie dann unter lauten Warnrufen der Feuerwehrmänner im Ritual des Bannerhochwerfens (*hata age*) die Banner an ihren Stangen in das in der Mitte der Halle völlig offene Obergeschoss. Dort werden sie von acht bereits darauf wartenden jungen Männern der vier Weiler aufgefangen und hängen dann für die Dauer des *zaidō* als Votivgabe und als temporärer Göttersitz (*yorishiro*) von dort in das Erdgeschoss herab. Sobald die Bambusstangen der Banner so gesichert sind, dass niemand verletzt werden kann, drängen auch die übrigen Männer der Nō-Schar in die Halle. Eine ebenso hervorragende Aussicht auf die folgenden Tänze, wie von den Bannern her haben die Gottheiten, die sich auf dem dicken über der ca. 9 m^2 großen Bühne hängenden *shimenawa*-Bannseil mit seinen zahlreichen als Göttersitz dienenden kleinen Ritualstäben (*sappei*, eine Art *gohei*) niederlassen.

Sobald die Gottheiten und die Gemeindemitglieder versammelt sind, beginnen zwischen 8.30 und 9 Uhr die Tänze des *zaidō*. Sie gelten alle als gottesdiestliche Darbietungen (*shinji geinō*), die ebenso sehr getanzte Gebete sind, wie sie der Unterhaltung der Gottheiten und Menschen dienen. Sie wurden und werden heute noch z.T. sehr ernst genommen, weil man glaubt(e), dass die Gottheiten auf einem Fest mitunter nicht nur in Gegenständen wie einer Maske, einem Ritualstab, einer Trommel oder in einem immergrünen Zweig, sondern auch in einem Tänzer und besonders gern in einem darauf vorbereiteten Kind als temporärem Sitz Platz nehmen.

Der *miko*-Tanz – Der erste Tanz des *zaidō* ist der *miko*-Tanz (*miko mai*). Er gilt als ein Tanz zur Verehrung der himmlischen Gottheiten und wurde ursprünglich von allen 29 Tänzern der vier Weiler nacheinander aufgeführt. Weil das zu lang dauerte, ging man später dazu über, alle Tänzer gleichzeitig tanzen zu lassen, so dass der Tanz heute nur noch etwa 15 Minuten dauert. Alle Tänzer (Abb. 7) halten in der linken Hand ein Büschel aus weißen Papierstreifen (*shide*), das die Gottheiten zum Besuch des *zaidō* einladen und sie zum Mittanzen verlocken soll. Um der Einladung Nachdruck zu verleihen, schütteln sie beim Tanz immer wieder den in ihrer rechten Hand gehaltenen Schellenstab (*suzu*). Der beim *zaidō* mit den Schriftzeichen für Gottheit (*kami, mi*) und Kind (*ko*) geschriebene Begriff *miko* erinnert an die im Dienst der Gottheit stehenden jungen Frauen, die man heute noch in allen Shintō-Schreinen zu Ehren der Gottheit tanzen sieht. Als *miko* tanzende Männer sieht man außerhalb des *zaidō* nur selten.

Abb. 7: Miko-*Tanz*

Abb. 8: Kanate-*Mai*

Der *kanate*-Tanz – Der *kanate*-Tanz (*kanate mai*) gilt, wie schon das „Ritual des Reindrängelns“, der Verehrung der Erdgottheiten. Die ihn gleichzeitig tanzenden 29 Tänzer aller Weiler halten in ihrer rechten Hand ein Büschel mit *shide*. Mit der Linken halten sie die Öffnung ihres linken Ärmels geschlossen. Der Tanz dauert nur zehn Minuten. Das Bild (Abb. 8) zeigt eines der geschminkten Kinder, die später den Vogeltanz aufführen, beim *kanate*-Tanz.

Das *daishō*-Ritual – Beim großen und kleinen Ritual (*daishō gyōji*) betreten zwei Nō-Schar-Mitglieder aus Ōsato und Azukizawa die Bühne. Sie tragen einen schwarzen *tate ebōshi*-Hut, ein schlichtes weißes Shintōpriester-Gewand (*ho'i*) und an den Füßen Strohschuhe. Das große wie das kleine Ritual sind praktisch identisch. Bei beiden verneigen sie sich ehrfürch-

tig nach Norden in die Richtung des innersten Heiligtums des Schreins und verstreuen dann Reis und kleine, in Japanpapier gewickelte Münzen, um die Bühne, die Halle und alle Teilnehmer am *zaidō* rituell zu reinigen. Bei dieser Handlung sprechen beide laut gemeinsam ein Ritualgebet. Die beiden Rituale, bei denen sie auch einen kleinen Ritualstab (*sappei*) aufstellen, dauern 11 Minuten.

Das *shūhō*-Gebet – Das *shūhō* (Gebet, Askese) war ursprünglich ein von dem früher immer buddhistischen Vorsteher der Halle laut vorgetragenes Gebet. Seit der Trennung von Buddhismus und Shintō im Jahre 1870 ist daraus ein kurzes, etwa zehn Minuten dauerndes Shintō-Ritual geworden. Der Oberpriester und ein weiterer Priester des Ōhirumemuchi-Schreines steigen dazu auf die Bühne. Dort legen sie auf einem Opfertischchen als Opfergabe einen *sakaki*-Zweig ab. Der Oberpriester verliest nun ein *norito*-Ritualgebet und vollzieht dann mit dem Schwenken eines Schatzsiegels (*hō'in*) in alle Richtungen eine gründliche kultische Reinigung der Halle und aller Anwesenden. Diese erst nach 1870 in der Dainichi-Halle eingeführte seltene Art der kultischen Reinigung geht auf die Mythe von der Eroberung von Yamato durch den ersten Kaiser Japans, Jimmu tennō, zurück. Die Übernahme dieses Rituals war ein deutliches Signal an die Behörden und die Bevölkerung, dass man sich in der Dainichi-Halle zum Staatsshintō bekannte.

Nach diesen beiden kurzen Ritualen beginnt in der Halle spätestens um 10 Uhr die Aufführung der sieben Haupttänze (*honmai*) des Festes. Dabei wird jeder Haupttanz seit Jahrhunderten in jedem Jahr von den Tänzern desselben Weilers dargeboten. Streit darum, welcher Weiler welchen Tanz darbieten darf, scheint es nie gegeben zu haben. Wohl aber hat es in der Vergangenheit immer wieder erbitterte Auseinandersetzungen um die Frage gegeben, in welcher Reihenfolge die Tänze aufgeführt werden sollten. Die Reihenfolge hat sich daher mehrmals geändert. Heute ist dieser Streit beigelegt, so dass die Tänze seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges jährlich in der hier beschriebenen Reihenfolge stattfinden.

Der *gongen*-Tanz – Zur Eröffnung der Haupttänze führen acht Tänzer aus Azukizawa den *gongen*-Tanz (*gongen mai*, Erscheinungstanz, Abb. 9) auf, der je nach Stimmung der Gläubigen und der Tänzer 13-15 Minuten dauert. Er gilt als einer der drei wichtigsten Tänze, weil bei ihm der sog. Herr Erscheinung (*gongen sama*, ehrwürdige Erscheinung) in Löwenmaske auftritt. Die Maske wird als ein Gottesleib (*shintai*), d.h. als Symbol einer Gottheit angesehen, die in ihr Gestalt annehmen kann. Die Löwenmaske wird auch als Löwenkopf (*shishi kashira*) bezeichnet. Da sie als Erscheinungsform (*gongen*) der vergöttlichten Seele des Prinzen Gonomiya gilt, wird der Tanz auch „Tanz der Erscheinungsform des Gonomiya" (*Gonomiya gongen mai*) genannt. Der Legende nach war dieser Prinz der 5. Sohn von Kaiser Keitai (reg. ca. 507-531). Er wurde nach Hachimantai verbannt, wo er verstarb. Als später ein großer Drache am Himmel erschien und die Bevölkerung in Angst und Schrecken versetzte, hielt man diesen für eine Erscheinungsform der auf Rache sinnenden Totenseele des Prinzen. Um den Dra-

chen (d.h. die Totenseele) zu besänftigen, führt man seitdem jährlich diesen Tanz auf, den man auch als Löwentanz (*shishi mai*) bezeichnen kann. Löwentänze wurden schon im 7. Jh. aus China nach Japan eingeführt und gelangten später mit dem Glauben an Löwenmasken als Erscheinungsform einer Gottheit vermutlich mit *yamabushi*-Wanderasketen nach Hachimantai. Wie andere Erscheinungstänze kann man den Tanz hier auch als synkretistischen Ableger aus den *kagura*-Tänzen des Shintō ansehen.

Abb. 9a: Gongen-*Tanz*

Vor dem Löwen betreten als dessen Ehrengeleit vier Träger mit zwei Bannern, einer an einer hohen Stange getragenen Laterne und einem großen *gohei*-Ritualstab die Bühne. Ihnen folgen sieben Tänzer mit Handtrommeln, deren Blütenhüte (*aya kasa*) mit fünffarbigen Papierstreifen geschmückt sind. Aus fünffarbigen Papierstreifen besteht auch die Mähne der Löwenmaske, deren Träger als Letzter erscheint. Die 8 kg schwere hölzerne Löwenmaske, die den Kopf ihes Trägers als Vollmaske auf allen Seiten umgibt, trägt ein kräftiger Tänzer mit gesunder Lunge. Direkt hinter ihm gehen drei Jungen (Grundschüler), die zum Vergnügen der Zuschauer eifrig mit dem Löwenschwanz wedeln. Um den Löwen zu animieren, sein bewegliches Maul weit zu öffnen und dann mit lautem Klappern seiner Zähne wieder zu schließen, klatschen die Umstehenden und bewerfen ihn mit Münzen. Dieses Geld ist gut investiert, denn das Zubeißen oder Zähneklappern (*ha uchi*) des Löwenmauls gilt als wirksames Mittel zur Vertreibung von Dämonen und Krankheiten und reinigt die Halle und alle Anwesenden von ihnen evtl. noch anhaftenden kultischen Unreinheiten. Der zähneklappernde Löwe und die

Abb. 9b, links: Gongen-*Tanz im Schnee*
Abb. 10, unten: Koma-*Tanz*

Laterne und einem großen *gohei*-Ritualstab die Bühne. Dahinter folgen zwei Tänzer aus Ōsato, die auf dem Kopf einen mit weißen Papierstreifen bedeckten *shide kasa*-Hut tragen. In ihrer rechten Hand halten sie einen geöffneten *hinomaru*-Fächer und um ihre Hüfte tragen sie einen Bambusring, an dem vorn auf Höhe ihrer Brust ein hölzerner Pferdekopf (Abb. 10) und hinten das Hinterteil eines Pferdes und sein Schwanz befestigt sind. Mit den Zügeln schütteln sie den Pferdekopf, lassen ihn auf und ab nicken und tanzen im Wechsel gegenüber oder nebeneinander nach Norden zum innersten Heiligtum gewandt. Dabei stampfen sie mal rechts und mal links fest auf den Boden, um Dämonen und sonstiges Unheil zu vertreiben. Die beiden Pferde gelten als Gottesleib, in dem sich die Gottheit vorübergehend niederlässt. Den Männern, um ihn herum wirbelnden Tänzer werden bei ihrem Tanz von Trommel und Flöte angefeuert. Da die Löwenmaske als Gottesleib und damit als heilig angesehen wird, gilt ein strenges Berührungstabu. Selbst dem Träger der Löwenmaske und dem Trommler der großen Trommel, der ihm als Einziger beim Anlegen der Maske helfen darf, ist das Berühren der Maske mit bloßen Händen nicht gestattet. Sie müssen dabei ein Tuch verwenden.

Der Pferdetanz – Da beim nun folgenden ca. 20 Minuten dauernden Pferdetanz (*koma mai*) zwei als Gottesleiber geltende Pferde auftreten, besteigt auch hier zu Trommel- und Flötenklang zunächst deren Ehrengeleit aus Trägern von Bannern,

die den Tanz mit ihnen aufgeführt haben, wird nachgesagt, dass sie sich hinfort in allem kühn wie ein wildes Pferd verhalten. Der Pferdetanz erinnert an das *bugaku*-Tanzstück „Dieses Pferd", wird aber erheblich lebhafter und kraftvoller als dieses getanzt. Dem *Dainichi yuraiki* zufolge wird mit dem Tanz an die beiden Pferde erinnert, mit denen im 6. Jh. Kishō-hime von der Hauptstadt in ihre Heimat Hachimantai heimkehrte bzw. Prinz Gonomiya dorthin in die Verbannung ritt. Einer anderen Überlieferung nach stellen die beiden Pferde des Tanzes die zwei Götterpferde dar, die Kaiserin Genshō der Dainichi-Halle 718 aus Anlass ihres Wiederaufbaus gestiftet hat.

Abb. 11: Uhen-*Tanz*

Der *uhen*-Tanz – Auch beim 15 Minuten dauernden *uhen*-Tanz (Vögel-überall-Tanz, *uhen mai*) begibt sich zunächst ein Ehrengeleit auf die Bühne, das aus zwei Bannerträgern sowie einem Laternen- und einem Ritualstab-Träger besteht. Erst dann folgen im Gänsemarsch sechs Tänzer aus Nagagishi, die „Gelehrte" (*hakase*) genannt werden. Sie tragen schwarz lackierte, hohe Hüte (*ori-ebōshi*), von denen an den Seiten weiße Tuchstreifen und die Klappen eines, an die herabhängenden Flügel einer Krähe erinnernden, bis vor das Kinn gebogenen langen, schwarzen Wangenschutzes hängen. Der Wangenschutz wird hier als Wangenmaske (*hōmen*) bezeichnet. Diese Kopfbedeckung (Abb. 11) erinnert an einen Kriegerhelm. Die Krähe zählt zu den heiligen Tieren des Shintō, weil eine von ihnen dem ersten Kaiser Japans den Weg zur Eroberung des Landes gewiesen haben soll. Der an die mythische Krähe Yatagarasu erinnernde Wangenschutz gilt als ein heiliger Gegenstand und darf nur vom Tanzhauptmann (*zaidō gashira*) oder vom Trommler (*taikō uchi*) der großen Festtrommel, die sich vor dem *zaidō* einer längeren Askese unterzogen haben, berührt werden. Diesem Trommler kommt traditionell die wichtige Aufgabe zu, die Gottheit(en) mit seiner Trommel herabzurufen, damit sie den zu ihren Ehren aufgeführten Tänzen aus der Nähe zusehen können.

Begleitet von Flöte und Trommel beginnen die Sechs zu tanzen, wobei sie in der rechten Hand ein blank gezogenes Langschwert und in der linken ein Büschel weißer *shide* halten. Nur ihr Anführer, der Großgelehrte (*ōbakase*), hält bei einem Solotanz in seiner linken Hand einen Schellenstab (*suzu*) und gibt mit ihm das Zeichen zum gemeinsa-

men im Sprechgesang vorgetragenen Shintō-Gebet (*saibun*). Die Tänze enden damit, dass die beiden ranghöchsten Gelehrten Amulette unter die Umstehenden werfen. Den Glücklichen, die ein Amulett (*kaku*) auffangen konnten, ist im neuen Jahr Glück und Erfolg, u.a. bei ihrer in Nagagishi früher wichtigen Arbeit im Bergwald, gewiss. Der Tanz wird daher auch als Holzfäller-Tanz (*soma mai*) bezeichnet. Mit der helmartigen Kopfbedeckung und dem gezogenen Langschwert der kriegerisch wirkenden Gelehrten wirkt er wie eine volkstümliche Variante des heute noch bei den Thronbesteigungsfeierlichkeiten des Tennō gegebenen kriegerischen *bugaku*-Tanzstückes *Taiheiraku*. Der *uhen*-Tanz soll auch an die Bestattung der Kisshō hime bzw. an den Bau einer Brücke bei Nagagishi, um den der Dorfvorsteher eine Gruppe von Bergdämonen (*tengu*) gebeten hatte, erinnern.

Der Vogeltanz – Der je nach Kondition der kleinen Tänzer 10-15 Minuten dauernde Vogeltanz (*tori mai*) wird von drei etwa sieben Jahre alten Schülern aus Ōsato getanzt. Sie tragen auf ihrer dicken weißen Kappe einen Vogelhelm (*tori kabuto*, Abb. 12), der an seiner Spitze die Figur eines Hahns, eines Huhns bzw. eines Kükens trägt.

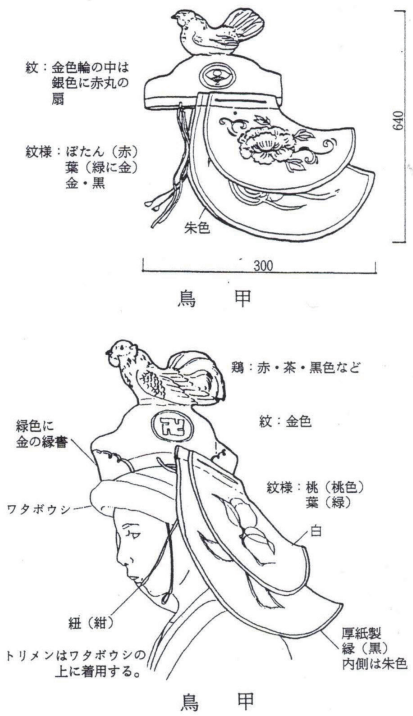

Abb. 12: Vogelhelm

In der rechten Hand halten sie einen *hinomaru*-Fächer. Der Tänzer mit dem Hahn auf dem Vogelhelm hält in seiner linken Hand einen Schellenstab. Indem sie zu Trommel- und Flötenbegleitung fest aufstampfen und den Fächer schwenken, reinigen sie die Bühne und die Halle und laden die Sonnengöttin ein, herbeizukommen und bei den Tänzen zuzusehen.

Der Hahn gilt im Shintō als ein heiliges Tier, seit ein Hahn in mythischer Zeit mit seinem Kikeriki (jap. *kokekokkō*) die Sonnengöttin Amaterasu wieder aus der himmlischen Felsenhöhle herauslockte, in der sie sich schmollend versteckt hatte. Der Tanz wird daher auch *kami yobi mai* (Tanz zum Herbeirufen der Göttin) genannt und gilt als glückbringend, da mit der Rückkehr der Sonne und des

Tageslichts die ganze Natur wieder aufblühte. Der Vogelhelm wird daher auch als ein Symbol der Fruchbarkeit angesehen. In der Dainichi-Halle soll er darüber hinaus daran erinnern, dass der Dorfvorsteher Danburi neben Ackerbau auch Hühnerzucht betrieb.

In Japan gilt der Vogeltanz, bei dem heftige Bewegungen des Kopfes die rechts und links an der Seite des Vogelhelms angebrachten „Flügel" flattern lassen, traditionell als eine Form der rituellen Reinigung. Die weiß geschminkten Gesichter der jungen Tänzer tragen auf dem Nasenrücken einen dicken weißen Strich und ihre Lippen und Ohrläppchen sind rot wie das blühende Leben gefärbt (Abb. 8). Das soll allen ihre kultische Reinheit und ihren Status als potentieller temporärer Göttersitz bei religiösen Festen anzeigen. Die drei Vogeltänzer von Ōsato haben sich auf ihre ehrenvolle Aufgabe, wie die erwachsenen Tänzer, vor Beginn des *zaidō* u.a. durch die rituelle Reinigung ihres Körpers mit kalten Güssen vorbereitet.

Der *godaison*-Tanz – Wegen der von den Tänzern angelegten Masken, die als temporärer Göttersitz und damit als heilig gelten, besteigt auch bei dem etwa 30 Minuten dauernden *godaison*-Tanz (Tanz der fünf Ehrwürdigen, *godaison mai*) zunächst ein aus Banner- und Laternenträgern bestehendes Ehrengeleit die Bühne. Hinter diesem folgen sechs Tänzer aus Taninai, die als Gelehrte (*hakase*) bezeichnet werden. Sie tragen ein um den Kopf gewickeltes weißes Tuch, das ihnen hinten auf den Rücken herabhängt.

Zwei von ihnen tragen eine vergoldete Maske. Sie stellen den kosmischen Buddha Dainichi *nyorai* (Rushana) in seiner Erscheinungsform als Herrscher der Donnerkeil-Welt (Diamant-Welt, *kongō kai*), der die absolute Weisheit verkörpert bzw. als Herrscher der Mutterschoß-Welt (*taizō kai*) dar, der die durch sein großes Erbarmen leichter fassbare Wahrheit verkörpert. Der auch als Sonnenbudha verehrte Dainichi ist der wichtigste Buddha im esoterischen Shingon-Buddhismus, der die Verschmelzung von Buddhismus und Shintō stark gefördert hat. Als eine Folge dieses Synkretismus wurde schon im 8. Jh. die Sonnengöttin Amaterasu als eine Verkörperung des Buddhas Dainichi angesehen. Die Dainichi-Masken (Abb. 13) tragen vorne am Haaransatz kleine

Abb 13: Dainichi-Maske

bonten. Das sind kurze Stäbe, in die oben weiße Papierstreifen gesteckt sind. Sie können im Shintō als temporärer Göttersitz dienen, auf dem die Gottheit Platz nehmen und beim Fest zuschauen kann. Die beiden Dainichi-Masken werden als so heilig angesehen, dass sie nur von dem als *zaidō*-Hauptmann (*zaidō gashira*) fungierenden Trommler (*taikō uchi*) der großen Festtrommel mit einem Tuch berührt werden dürfen. Die übrigen vier Tänzer tragen schwarze Masken. Sie stellen Dainichis Begleiter Monju (den Bodhisattva der Weisheit), Fugen (die innere Wahrheit des Buddhismus symbolisierender Bodhisattva), Fudō myōō (als Vollstrecker der von Dainichi verhängten Strafen bekannter Lichtkönig) und Hachiman (den schon im 8. Jh. als Bodhisattva in das buddhistische Pantheon aufgenommenen shintoistischen Kriegsgott Hachiman) dar.

Beim Beitreten der Bühne halten alle sechs Tänzer in ihrer rechten Hand ein gezogenes Langschwert. Der Juniorgelehrte (*ko bakase*) trägt dazu noch in seiner linken Hand einen *shide*-Stab, von dessen Spitze weiße Papierstreifen herabhängen. Dieses Kultgerät kann bei vielen Festen die Anwesenheit der durch ein Gebet herabgerufenen Gottheit anzeigen, der es als temporärer Sitz dient. Der Großgelehrte (*ō bakase*) hält in der linken Hand einen Schellenstab. Sie tragen dann gemeinsam im Sprechgesang das Festgebet vor, bevor sie zu den rhythmischen Schlägen auf die große Trommel und auf ein Schlagbrett (*itago*, eine Art Semantron) tanzen. Mit seiner Schrittfolge und der kunstvollen Handhabung der Schwerter erinnert dieser dynamische Tanz am stärksten an die *bugaku*-Tänze am Hof und an den großen religiösen Institutionen. Er endet damit, dass der Großgelehrte zum Schutz vor allem Unheil seinen Schellenstab schüttelt, wobei er ein Mantra mit neun kraftgeladenen Silben betet und mit seinem Langschwert die neun Schwertmudrās in die Luft zeichnet (*kuji o kiru*).

Der Libellen-Dorfvorsteher hat Dainichi zeitlebens innig verehrt. So war es nicht verwunderlich, dass einige ihn nach seinem Tod als eine menschliche Erscheinungsform des Dainichi anzusehen begannen. Der *godaison*-Tanz wird daher auch Tanz des Libellen-Dorfvorstehers (*Danburi chōja mai*) genannt und die Tänzer mit den Dainichi-Masken verkörpern in den Augen vieler Zuschauer auch diesen als Erscheinungsform des Dainichi angesehenen frommen Mann.

Der Tanz der Zimmermänner– Der Tanz der Zimmermänner (*takumi-mai*, *kōshō-mai*, Abb. 14) wird von vier Tänzern aus Ōsato getanzt, die dabei in ihren Händen hölzerne Meißel und einen *shide*-Stab halten. Auf dem Kopf tragen sie einen schwarzen Hut (*tate ebōshi*), dessen Spitze leicht nach vorn gebogen ist. Um seine Krempe ist ein rotes Hutband gewickelt, an dem auf beiden Seiten ein über die Ohren herabhängendes Büschel weißer Papierstreifen befestigt ist. An ihrer Hüfte tragen sie ein Schwert. Unter ihrem Anführer tanzen sie zu Trommel- und Flötenklang, wobei sie sich in abgezirkelten langsamen, militärisch wirkenden Schritten bewegen. Mit ihren Händen imitieren sie dabei das Schnitzen einer Figur. Der Tanz soll an die Herstellung der hölzernen Dainichi-Kultbilder durch Gyoki anlässlich des Wiederaufbaus der Dainichi-Halle, 718, erinnern.

Abb. 14: Takumi-Tanz

Der *dengaku*-Tanz – So wie den ersten der Haupttänze, dürfen die Tänzer aus Azukizawa nun auch den letzten, den sieben Minuten dauernden *dengaku*-Tanz (Tanz des Reisfeldvergnügens, *dengaku mai*) aufführen. Die sechs Tänzer tragen dabei einen aus fünffarbigen Papierstreifen bestehenden Blütenhut (*aya kasa*) auf dem Kopf. Einer von ihnen schlägt während des Tanzes ständig eine sanduhrförmige Handtrommel und einer eine vor seinem Bauch hängende große zylindrische Trommel, die dem Weiler von Tengu-Bergdämonen geschenkt worden sein soll. Vier Tänzer halten eine Bambusratsche (Schnarre, *bin zasara*) in ihren Händen. Sie tanzen lebhaft mal Rücken an Rücken, mal einander zugewandt und bilden wiederholt blitzschnell einen Kreis. Auf ihr heftiges Trommeln, bei dem die Handtrommel von ihrem Tänzer immer wieder hochgerissen wird, antworten die Flötenbläser in der Halle begeistert mit ebenso lauten und schrillen Flötentönen. Der Tanz und damit das *zaidō* enden gegen Mittag damit, dass zwei Tänzer im schwarzen Hut und im schlichten weißen Gewand eines Shintōpriesters von der Bühne aus Reiskuchen (*mochi*) unter die versammelte Gemeinde werfen.

Der in der Dainichi-Halle gezeigte *dengaku*-Tanz soll eine sehr frühe Form des Reisfeldvergnügens sein. Die Einheimischen glauben, dass er den Libellen-Dorfvorsteher und seine Frau bei der Arbeit im Reisfeld darstellt und die beiden ihn einst aufgeführt haben, um den Bauern vor und nach der harten Arbeit im Reisfeld eine kleine Abwechslung zu bieten. Die *dengaku*-Tänze haben sich vermutlich im Laufe des 10. Jahrhunderts aus älteren Tänzen der Reisbauern entwickelt. Diese wurden zu Neujahr bzw. beim Reispflanzfest im Sommer aufgeführt, um die Gottheiten durch magische Vorahmung der im Laufe des Jahres anfallenden Arbeiten auf dem Reisfeld dazu zu animieren, dem Dorf eine reiche Ernte zu schenken. Nach der Reisernte wurden die Tänze oft beim Erntedankfest als Nachahmung der Feldarbeiten aufgeführt, um Menschen und Gottheiten für ihre harte Arbeit auf dem Feld und für die gute Ernte zu danken.

Ab dem 12. Jh. wurden die *dengaku*-Tänze extrem populär. An vielen großen Schreinen und Tempeln, die über ausgedehnten Besitz an Reisfeldern verfügten, wurden sie

von Männern und Frauen in farbenprächtigen Kostümen als Teil eines aus Trommel- und Flötenmusik, Gesang, Akrobatik sowie derben und lustigen Späßen bestehenden Unterhaltungsprogramms aufgeführt. Wurden die Tänze auch bisweilen übermütig und ekstatisch aufgeführt, haben sie dennoch ihre religiös-magische Bedeutung nie ganz verloren.

Während die Zuschauer nach Beendigung der Tänze rasch die ungeheizte Halle verlassen, um nach Hause zu gehen und ein heißes Bad zu nehmen, wird den Tänzern, Musikern, Offiziellen und Ehrengästen zum Abschluss des *zaidō* in der Dainichi-Halle vom Ōhirumemuchi-Schrein ein Schluck geweihten Opfer-Reisweins (*miki*) angeboten. Danach kehren auch die Tänzer und Musiker in ihre Weiler zurück. Dort nehmen sie an ihrem Haus das Bannseil ab und können nun, ungehindert von Abstinenz- und Reinheitsregeln, ein leckeres Neujahrsessen und vieles mehr genießen.

Dank des durch seine Ernennung zum Nationalen Wichtigen Kulturschatz und zum Immateriellen Kulturerbe Japans bei der UNESCO gestiegenen Medieninteresses und kleiner Zuschüsse der Stadt Kazuno und der Präfektur Akita dürfte trotz Landflucht und Kindermangel die Weiterexistenz des Festes auf absehbare Zeit gesichert sein. 2021 durften wegen Covid 19 allerdings nur einheimische Gemeindemitglieder (*ujiko*) das Dainichidō *bugaku* besuchen. Die Dainichidō-Halle liegt nur ca. 100 m vom Bahnhof Hachimantai der Hanawa-Linie der JR East entfernt.

Alle Fotos in diesem Artikel stammen vom Verfasser.
Die beiden Zeichnungen finden sich in Abes Dainichidō bugaku*, 1993.*

Auswahl der verwendeten Quellen

Abe, Hirotada (Hg.): *Dainichidō bugaku*, Ōdate 1993.

Blau, Hagen: *Sarugaku und Sushi*, Wiesbaden 1966.

Bohner, Hermann: *Nō – Einführung*, Wiesbaden 1959.

Geinōshi kenkyū kai (Hg.): *Nihon geinō shi* Band 1-3, Tokyo 1988, 1990, 1993.

Immoos, Thomas: *Japanisches Theater*, Zürich 1975.

Kokon chomonjū (*Nihon koten bungaku taikei* Band 84), Tokyo 1984.

Ortolani, Benito: *The Japanese Theatre*, Princeton 1995.

Takahashi, Hideo: *Sairei gyōji – Akita ken*, Tokyo 1999.

Togi, Masataro: Gagaku – *Court Music and Dance*, New York, Tokyo, Kyoto 1971.

Lebendige Schilderungen von *bugaku*-Tänzen finden sich u.a. im *Genji monogatari*, *Eiga monogatari* und *Ōkagami*, die auch in deutscher und/oder englischer Übersetzung vorliegen.