

Poetische Kommunikation mit dem Übersinnlichen im japanischen Mittelalter

Wolfram NAUMANN (München)

*In dankbarer Erinnerung an Oscar Benl.**

Poesie ist im Mythos verwurzelt. Das erfahren wir aus *Kojiki* und *Nihon shoki*, in denen der Gott Susanowo als Schöpfer des »japanischen Gedichtes« (*waka*) auftritt.¹ Poesie fungiert als magisch harmonisierende Kraft, die auf Mensch und Natur, aber auch auf Götter und Geister wirkt. Solche Anschauungen, zu Anfang des 10. Jahrhunderts in Japan formuliert, gehen zurück auf das chinesische Buch der Riten (*Li-chi*) und das Große Vorwort zum Buch der Lieder (*Shih ching*).²

Gottheiten, Geistwesen stehen also an Anfang und Ende der Poesie, sind Ausgangspunkt und Ziel der Poesie. In den Götterliedern wiederum, die häufig ein eigenes Kapitel der höfischen Anthologien bilden, kommen sie zu Wort oder werden angerufen – es sind also Lieder von Göttern und an Götter.³

Das *Goshûi wakashû* aus dem Jahr 1086 ist die erste Anthologie, die Götterlieder als lyrische Kategorie enthält, darunter auch einen Dialog der Dichterin Izumi Shikibu mit der im Schrein von Kibune anwesenden Gottheit (*Kokka taikan* Nr. 1164/5). Die Dame ist, wie die Einleitung erzählt, »von dem Mann vergessen worden und befindet sich auf dem Weg zum Schrein von Kibune, als sie am Mitarashi-Fluß ein Glühwürmchen fliegen sieht und dichtet:

<i>monomoheba</i>	Da ich traurig bin,
<i>saha.no hotaru.mo</i>	scheint das Glühwürmchen im Moor
<i>wa.ga mi.yori</i>	die aus meinem Leib

* Dieser Vortrag schöpft vor allem aus der *setsuwa*-Sammlung *Senjûshô*, deren erstes Kapitel mein Oscar Benl zum 65. Geburtstag gewidmeter Aufsatz behandelte. So stehe die hier ausgewertete Auswahl aus dem achten Kapitel desselben Werkes als Erinnerung an den gerade auf dem Feld der japanischen Poesie so überaus stimulierenden Gelehrten, der am 25. Mai dieses Jahres seinen 80. Geburtstag gefeiert hätte.

1 *Kojiki*, Ausg. *Nihon koten bungaku taikai* (NKBT) 1: 59; *Nihon shoki* NKBT 67: 123.

2 Zu den hier angesprochenen Vorworten des *Kokin wakashû* Näheres bei O. BENL, *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg 1951: 17ff.; E. B. CADEL, „The Two Prefaces of the *Kokinshû*“, in: *Asia Major*, New Series VII/41; W. NAUMANN, „Über japanische Poetik“, in: *Asiatische Studien* XXIII, 1–2, 1969: 31f.

3 Zusammenfassend N. NAUMANN, *Die einheimische Religion Japans*, Teil 1: Bis zum Ende der Heian-Zeit, Leiden u.a. 1988: 256–258.

<i>akugare idure</i>	herausgefahrene und
<i>tama.ka.to.zo miru</i>	irrende Seele zu sein.

Die hehre Antwort:

<i>okuyama.ni</i>	Sei nicht so traurig,
<i>tagirite otsuru</i>	daß deine Seele zerstiebt
<i>taki.tsu se.no</i>	wie die Tropfen des
<i>tama chiru.bakari</i>	Wasserfalles, der schäumend
<i>mono na omohi so</i>	herabstürzt tief im Gebirg.«

Es folgt ein Kommentar: »Dieses Gedicht ist die hehre Antwort der Lichten Gottheit von Kibune. Sie sei mit der Stimme des Mannes im Ohr der Izumi Shikibu erklingen, sagt die Überlieferung.«

Dieser Episode aus dem Leben oder der Legende der als ebenso schön wie leidenschaftlich beschriebenen Izumi Shikibu bemächtigten sich einige Anekdoten- und Legendensammlungen, aber auch Lehrschriften über die Dichtung. Fast gleichlautend erzählt sie das *Kohon setsuwashû*, dessen Entstehungszeit nur sehr vage zwischen 1130 und 1250 anzusetzen ist, lediglich der Name des vergeßlichen Mannes wird genannt: Yasumasa.⁴ Es handelt sich demnach um Fujiwara no Yasumasa (958–1036), ihren letzten Gemahl. Hingegen erweitern *Kokon chomonjû* (1254) und *Shasekishû* (1283) den lakonischen Vermerk, der der göttlichen Replik vorausgeht. Während die Gedichtsammlung *Goshûishû* nur von der »hehren Antwort« (*ônkaeshi*) spricht, heißt es im *Kokon chomonjû*: »Als sie ihr Gedicht gesprochen hatte, ertönte im Inneren des hehren Schreines eine verborgene hehre Stimme.« Dann folgt das Gedicht der Gottheit und daran anschließend: »So gab es ein Zeichen von ihr, wie erzählt wird.«⁵ Dieser Nachsatz steht auch im *Tôzai zuihitsu*⁶ des Ichijô Kanera (1402–1481), während er im *Shasekishû*⁷ fehlt. Die Wendung, die das *Kokon chomonjû* gebraucht, um die göttliche Stimme zu charakterisieren – »eine verborgene hehre Stimme« (*shinobitaru ôngoe*) – scheint widersprüchlich, da ja diese Stimme sich kundtut. Doch es ist der Gott, der verborgen bleibt. Nur *Kohon setsuwashû* und das etwas später entstandene *Yotsugi monogatari*⁸ übernehmen das wichtige Detail, das der Anekdote epische Geschlossenheit verleiht: die im *Goshûishû* formulierte Schlußpointe nämlich, daß sich der Gott der Stimme des (und das heißt: ihres) Mannes bedient, wenn er der Dame ein Gedicht zu Weisung und Trost spendet.

4 Siehe N. GÜLBERG, *Zur Typologie der mittelalterlichen japanischen Lehrdichtungen*, Stuttgart 1991: 85. Auch das *Mumyôzôshi* (um 1200) erwähnt diesen Namen, siehe *Gunsho ruijû* (GR) *maki* 312, Bd. 17: 394, ebenso das *Toshiyori zuinô* (um 1115), Ausg. *Nihon kagaku taikai* (1935ff.), 1: 182. Hier steht die Episode als Abschluß vergleichbarer Gedichtwechsel und vorangehender Gedichte aus Göttermund.

5 NKBT 84: 160.

6 Im Anhang zum *Uji shûi monogatari*, Ausg. *Yûhôtô bunko*, S. 513.

7 NKBT 85: 258.

8 *Zoku gunsho ruijû* (ZGR) *maki* 951, Bd. 32b: 149.

Freilich legt sich der Text sprachlich nicht eindeutig fest. Zuerst ist die Rede davon, daß sie »von dem Mann vergessen« worden ist (*otoko.ni wasurarete...*), am Schluß heißt es, die Antwort des Gottes »sei mit der Stimme des Mannes im Ohr der Izumi Shikibu erklingen«, wobei alles davon abhängt, ob die deutsche Übersetzung den bestimmten Artikel verwendet. Es wäre aber sinnlos gewesen, eigens auf den Umstand einzugehen, daß die Gottheit »mit der Stimme des (bzw. eines) Mannes« spreche, wenn nicht ein individueller Mann gemeint sein sollte. Genau genommen ist auch nicht vom Sprechen der Gottheit mit der Stimme des Mannes die Rede, sondern von der Weise, wie Izumi Shikibu die Gottheit vernimmt: »Sie sei mit der Stimme des Mannes im Ohr der Izumi Shikibu erklingen.« Es ist also nur die subjektive Wahrnehmung, die eine akustische Identität erzeugt und ihr suggeriert, sie höre den Mann, den sie wiederzugewinnen trachtet.

Die hier geschilderte Kommunikation folgt nicht dem in diesem Kontext zu erwartenden Schema Gebet und Erhörung, sondern drückt in poetisch anschaulicher Weise Seelenpein und -trost aus.

Es erscheint nun sonderbar, daß dieses schöne und frühe Beispiel eines lyrischen Dialogs mit dem Numinosen nicht im *Senjūshō* Aufnahme gefunden hat, obwohl es doch so gern von den Werken der *setsuwa*-Literatur rezipiert wurde. Das *Senjūshō*, wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts vollendet, zunächst dem Wanderpoeten und Mönch Saigyō (1118–1190) zugeschrieben, dann mit gutem Grund als anonymes Werk geführt,⁹ besitzt nämlich mit seinem 8. Kapitel ein für unser Thema besonders ergiebiges Reservoir. Warum also hat es sich dieses klassische Muster der poetischen Zwiesprache zwischen Mensch und Gott nicht gierig angeeignet, zumal die nahezu zeitgenössischen Kompilationen *Kohon setsuwashū* und *Yotsugi monogatari* dies taten?

Da die Antwort vor allem in diesem 8. Kapitel des *Senjūshō* selbst zu suchen ist, müssen wir uns mit dessen Inhalt vertraut machen.¹⁰ Es ginge nun an, die relevanten Teile herauszugreifen und in einer bestimmten Ordnung vorzustellen, etwa der numinosen Rangordnung folgend. Indessen ist davon auszugehen, daß der Aufbau dieses Kapitels, von chronologischer Ordnung einmal ganz abgesehen, nicht willkürlich ist. Denn es gehört ja zu den gattungstypischen Merkmalen der *setsuwa*-Literatur, aus thematischer Parallelität oder Assoziation eine Struktur abzuleiten. So wollen wir unseren Text unter diesem Gesichtspunkt betrachten und ihn als Ganzes vorstellen.

Er enthält mehrere Spielarten numinoser poetischer Reaktion auf humane poetische Provokation. An seinen Anfang setzt er aber eine Anekdote, zu deren Inventar weder Gott noch Geist, wohl aber übersinnliche Macht gehört.

Der Hauptteil der Geschichte lautet:

9 W. NAUMANN, „Senjūshō I/1–6“, in: *Oriens Extremus* 1979: 67–84.

10 Eine kurze Inhaltsangabe gibt J.F. Moore, *A Study of the Thirteenth Century Buddhist Tale Collection »Senjūshō«*, Ann Arbor 1982: 118–121. Ich stütze mich auf die von NISHIO Kōichi bearbeitete Ausgabe der Iwanami bunko von 1976.

»Einst, als Kaiser Saga [786–842] am Ôigawa in den Westbergen seinen erlauchten Wohnsitz errichten ließ, der Saga-Palast genannt wurde, war dieser nicht nur in alles überragender Pracht erbaut und ausgeschmückt, sondern es waren auch Gebirge, Gewässer und Gehölz so unbeschreiblich schön, daß alles einen unauslöschlichen Eindruck machte. In der ersten Dekade des zweiten Monats begab sich der Kaiser zum ersten Mal dorthin, und da Ono no Takamura [802–852] in seinem Gefolge war, rief der Kaiser ihn vor sich und gab ihm den Befehl: 'Mach Uns doch eben mal ein Gedicht (*shi*) auf die Landschaft!', worauf Takamura unverzüglich vorbrachte:

Purpurflaum bedeckt gekrümmten Farn – der Mensch ballt die Faust.
Jadegrün das kalte Schilf – der Bohrer durchsticht den Sack.¹¹

Der Kaiser, außerordentlich bewegt, ernannte ihn zum Staatsrat. Viele Männer übergehend, geruhte er, ihn mit diesem Amt zu betrauen. Eine außerordentliche Ehrung widerfuhr ihm da! Indessen, nach dem Hinscheiden des Takamura, da fand sich unter den Gedichten des Lo-t'ien, die aus dem großen T'ang-Reich übersandt wurden, das folgende:

Der Farn ist gekrümmt – der Mensch ballt die Faust.
Das Schilf ist kalt – der Bohrer durchsticht den Sack.¹²

Der Sinn unterscheidet sich nicht im mindesten vom Gedicht Takamuras, und die Worte sind nur um ein Geringes anders. Wenn die seinerzeitigen Träger des Titels Blühendes Talent darüber sprachen, so ließen sie sich lobend vernehmen: 'Des Takamura Verse sind noch schöner.'¹³

Wie üblich, schließt sich auch hier ein Kommentar an, der die einzelnen Komponenten des von Takamura gedichteten Verspaars erklärt und preist. Lob bekommt auch der Kaiser, der das überragende Talent erkennt und fördert. Wir ersparen uns eine detaillierte Gedichtinterpretation und weisen nur darauf hin, daß der herausragende Bohrer einer Passage des *Shih-chi* entnommen ist und den elitären, aus der Masse gleichsam hervorragenden Menschen versinnbildlicht. Worauf es uns in dieser Anekdote ankommt, ist die schöne Selbstverständlichkeit, mit der einem japanischen Epigonen die Priorität vor der plagiierten chinesischen Dichterkoryphäe eingeräumt wird. Daß dabei allerlei Anachronismen unterlaufen, versteht sich. Als Takamura im Jahr 847 (*Jôwa* 14) die Ernennung zum Staatsrat (übrigens unter Kaiser Ninmyô, nicht Saga) erhielt, war Po Lo-t'ien oder Chü-i schon ein Jahr tot. Seine Poesien dürften nach den Überlegungen von KOJIMA Noriyuki¹³ in der Ära *Jôwa* (834–847) Japan erreicht haben, nicht erst nach dem Tode des Takamura anno 852. Der Erzähler dieser Vorgänge im *Senjûshô* versucht denn auch gar nicht erst, eine Erklärung für die Übereinstimmung der dies- und jenseits des Meeres gedichteten Verse zu su-

11 Identisch mit *Wakan rôeishû* Nr. 12, NKBT 73: 50. Die Gestalt des jungen Farns erinnert an gekrümmte Finger, das aus dem Eis ragende Schilf an ein hervorstechendes spitzes Gerät. Im *Wakan rôeishû* a. a. O. finden sich auch Verweise auf Quellen.

12 *Gôdanshô*, *maki* 4, GR *maki* 486, Bd. 27: 586b hat dieses Zeilenpaar mit begleitendem Text aufgenommen.

13 KOJIMA Noriyuki, *Jôdai Nihon bungaku to Chûgoku bungaku*, 1965, 3: 1481f.

chen. Unausgesprochen liegt hier das Phänomen der Telepathie vor, aber – im Gedankenduktus des Erzählers – in welcher Richtung? Hat nun Po Chü-i seinen japanischen Kollegen aus der Ferne inspiriert oder war es umgekehrt? Für unser eigentliches Thema ist die Richtungsfrage irrelevant, festzuhalten ist die Unterstellung einer übersinnlichen Kommunikation, einer nicht zu unterschätzenden Vorstufe der Kommunikation mit dem Übersinnlichen.

Die Tendenz dieser ersten Erzählung des Kapitels erhellt aus der folgenden Geschichte. Sie handelt von einer Reise des ebenfalls sinologisch gebildeten Literaten Miyako no Yoshika (834?–879), die dieser um eine Generation Jüngere als Takamura im Vierten Monat nach Chikubushima unternahm. Am dortigen Schrein angekommen, dichtet er einen chinesischen Vers zu sieben Silben, der die Landschaft unter einem metaphysischen Aspekt erfaßt:

Die dreitausend Welten vor dem Auge sich erschöpfen.

Bevor er Muße hatte, einen Parallelvers zu schmieden, »erbebt die Götterhalle auf das gewaltigste, und mit übermächtig erhabener Stimme tönt in den Ohren der Menschen in aller Deutlichkeit der Vers:

Die zwölf Ursachen der Existenz im Innern des Herzens sind leer.¹⁴

Der Kommentar des Herausgebers rühmt die göttliche, Erlösung von immerwährender Wiedergeburt verheißende Replik als übermenschliche Leistung: »Wer denn, wenn nicht eine Gottheit, könnte einen solchen Vers anschließen?« Schließlich folgt ein Vergleich mit der poetischen Kraft und Wirkung des Helden der ersten Geschichte: »Ono no Takamura erfreute eines Menschenherrschers Ohr und erreichte das Amt des Staatsrates, Miyako no Yoshika erntete die Erhöhung eines Gottes.« Was nach unserem Verständnis wie eine Steigerung wirkt: zuerst den Kaiser, dann die Gottheit in Bewegung zu versetzen, letztere auch ganz unmetaphorisch, versteht der Text im entgegengesetzten Sinne. Der Kaiser als Deszendent der Sonnengöttin steht weit, man möchte sagen: unendlich höher als die Gottheit[en] in Chikubushima.

Das Prinzip der progressiven numinosen Wertminderung wird vollends sinnfällig, wenn wir die Story Nr. 3 einbeziehen. Wieder ist es Miyako no Yoshika, der diesmal im Zweiten Monat zum Kaiserpalast unterwegs ist und in der Nähe des Suzaku-Tores am südlichen Eingang des Palastbezirks sich vom Anblick der im Frühlingswind sich neigenden Weiden inspirieren läßt:

Die Luft ist heiter, der Wind kämmt der jungen Weiden Haar.

Noch überlegt er, wie er den ergänzenden zweiten Vers gestalten könnte, da ertönt »von oben auf dem Tor eine laute, Angst und Schrecken auslösende Stimme eines roten Dämons mit einem weißen Lendentuch: 'Das Eis ist geschmolzen, die Wellen waschen den alten Moosbart.'¹⁵ Nachdem er so den Vers ergänzt hatte, verschwand er wie ausgelöscht.«

14 Vgl. *Wakan rôeishû* Nr. 583, NKBT 73: 199; *Gôdanshō, maki 4*, a. a. O., S. 588b; *Kokon chomonjū* NKBT 84: 124f. mit weiteren Angaben zur Rezeption.

15 *Wakan rôeishû* Nr. 13, NKBT 73: 50; *Gôdanshō*, a. a. O., S. 587.

Mensch und Dämon erhalten des Erzählers Lob. Die Version, die das *Jikinshô*, dessen Vorwort 1252 datiert ist, erzählt, verlegt den Schauplatz zum Rashômon am südlichen Eingang der Stadt, vermutlich in Anlehnung an das zwischen 1104 und 1108 entstandene *Gôdanshō*, einer Sammlung von Anekdoten des Ôe no Masafusa (1041–1111). Im *Gôdanshō* wird unter der mit diesem Verspaar eingeleiteten Rubrik »eine Sage der Altvorderen« referiert: »Dieser oder jener Reiter ritt in einer Mondnacht durch das Rashômon, diese Verse rezitierend. Da tönte oben im Turm eine Stimme: ‘ahare, ahare!’ Das Göttlich-Wunderbare der Poesie ist das, was von selbst Götter und Geister bewegt.« Hier ist also, durchaus im Sinne der *Kokinshū*-Vorworte, die These von der kosmisch wirksamen Kraft der Poesie realisiert worden, es findet zwar eine emotionale Reaktion des Geistwesens, aber noch keine poetische Kommunikation statt, wie sie dann das *Senjūshō* entwickelt.

Ganz am Anfang dieser Kommunikationsgeschichten steht als Nukleus das *Wakan rôeishū* von 1013, das nur die chinesischen Zweizeiler nach Motivgruppen gesammelt hat. Das *Gôdanshō* liefert in lakonischer Kurzfassung die Anekdote dazu, an der das Jenseitige teilhat, und das *Senjūshō* läßt den poetischen Dialog zwischen beiden Welten erstehen. So ist auch die vorangehende, in Chikubushima spielende Episode um Miyako no Yoshika schon im *Gôdanshō* in den wesentlichen Zügen einschließlich der transzendenten dichterischen Intervention vorgeprägt. Dem chinesischen Zweizeiler folgt zunächst eine Glosse zur Skizzierung der realen Situation: »Im späten Sommer, sich auf Chikubushima ergehend, schildert er seine Gefühle.« Dem folgt dann wieder eine »Sage der Altvorderen«: »Die unteren sieben Zeichen zu dichten, wollte ihm nichts einfallen, da meldete sich die Inselherrin Benzaiten und gab es ihm ein.« Hier ist es also noch eine buddhistische Instanz, die sich poetisch-dogmatisierend engagiert, während das *Senjūshō* auf die Götter, *kami*, rekurriert.

Die nun folgenden Anekdoten des *Senjūshō* handeln zunächst von adligen Amtsträgern, die eine existentielle Krisis lyrisch bewältigen. Darunter findet sich eine ebenfalls im *Wakan rôeishū* schon vorgegebene Versfolge von Po Chü-i anlässlich seiner Reise in die Verbannung, als er seiner Resignation Ausdruck verleiht:

Der Karriere habe ich nunmehr im Herzen für immer entsagt.
Von weltlichen Dingen will ich fürderhin mit dem Munde nicht mehr
sprechen.¹⁶

Da tauchte ein Meeresdrache aus den Fluten auf, vergoß Tränen und rief
mit starker Stimme: ‘Ach, gäbe es doch Gerechtigkeit auf der Welt!’,
worauf er wieder in den Wogen verschwand.

Hier ist es ein Fabelwesen, das zwar nur exklamativ, nicht poetisch antwortet, aber doch in unseren Kontext des Übersinnlichen paßt. Der anschließende Kommentar bestätigt die schon in der ersten Anekdote (Takamura dichtet denselben Zweizeiler wie Po Chü-i) aufgetretene japonistische Überheblichkeit, es

16 *Wakan rôeishū* Nr. 618, NKBT 73: 208.

setzt sogar außenpolitische Hiebe, denn, so heißt es, »hätte es in der Tat einen untadeligen Herrscher gegeben, so wäre er (d.h. Po Chü-i) sehr begünstigt und geliebt worden; daß er stattdessen obendrein noch in die Verbannung geschickt wird, läßt erkennen, daß sogar das T'ang-Reich gar sehr hinter den Erwartungen zurückbleibt...«

Das Gewicht dieser Kritik wird erst fühlbar, wenn wir die vorangehenden Anekdoten mit japanischen Staatsdienern als Helden in die Betrachtung einbeziehen. Dort ist zwar auch von ungerechter Verbannung die Rede, aber der Kaiser hat ein Einsehen, oder der Untertan erleidet ein Mißgeschick, das der Kaiser ausgleicht. Die der Fabel um Po Chü-i folgende Geschichte (Nr. 8), die dem Gesetz der Paarigkeit gemäß die mit ihr korrelierende sein müßte, spricht von der Verbannung des Sugawara no Michizane, der ja selbst zum Gott wurde und als rächender Drache seinen Verderbern erschien. Der Kommentar erzählt dann von einem lobenden Echo in China für diesen Staatsmann und beschließt die Geschichte mit einer differenzierten Stellungnahme zum Verhalten des Kaisers Daigo, der zwar wegen seiner »weit über Japan hinausströmenden Menschlichkeit« und »der üppiger als der Schatten des Tsukuba-Berges gespendeten Gnade«¹⁷ gerühmt worden sei, »aber daß er den schuldlosen Kitano (= Michizane) in ferne Lande verbannte – was für ein erlauchtes Versehen mag da geschehen sein!« Eine eher exkulpernde Beurteilung, die nicht den Kaiser als den eigentlich Verantwortlichen erscheinen läßt.

Bis zur 18. Geschichte dieses 8. Kapitels stehen nun anschließend berühmte chinesische oder japanische Verse bzw. deren Urheber im Mittelpunkt, ohne daß eine Beziehung zum Übersinnlichen hervortritt. Dann bringt die 19. Geschichte einen abrupten Wandel. Sie berichtet von dem großen Tretball-Enthusiasten Fujiwara no Narimichi (1098–1159), der ein hoher Würdenträger in seinen späteren Jahren war und sich so besessen diesem Sport gewidmet hatte, daß er noch auf dem Krankenbett liegend den Ball zu kicken pflegte.¹⁸ Im *Senjūshō* wird erzählt, wie ihm einmal, als er mit besonderer Hingabe spielte, aus dem Nirgendwo auftauchend ein »kleines Männchen von feinem Gesicht und Habitus vor ihm hockend zu Augen kam. Der Oberkabinettsrat (Narimichi) fragte verwundert: 'Wer bist du?' – 'Ich bin der Geist'¹⁹ des Tretballs. Weil Ihr so wundervoll Ball spielt, offenbare ich die wahre Gestalt des Balles.' Sprach's und verschwand spurlos.« Es folgt eine Eloge des Tretballspiels als Unterhaltung der Heiligen und Weisen der Drei Weltalter. Hier ereignet sich keine poetische, wohl aber eine sportliche Kommunikation mit dem Übersinnlichen. Wir haben dieses Phänomen im Rahmen der großzügigen mittelalterlichen Kunstauffassung zu sehen, um dieser Art ästhetischer Systematik, die Poesie und Leibesübung ohne Übergang verbindet, gerecht zu werden. Erstaunlich ist nur die

17 *Wakan rōeishū* Nr. 658, NKBT 73: 219; fußt auf dem chines. Vorwort zum *Kokinshū*, vgl. *Gōdanshō, maki 6*, a. a. O., S. 618b.

18 *Kokon chomonjū* NKBT 84: 324.

19 精, eigentlich Essenz, Urstoff.

Reihenfolge, in der nach der Dichtkunst, der hier wie überall der Primat gebührt, nicht etwa die Musik, sondern das Tretballspiel abgehandelt wird. Aber dieses Spiel erscheint hier in so überhöhter, verklärter Form, von einer geradezu übersinnlichen Phänomenalität, daß es körperliche Kunstfertigkeit zu transzendieren scheint.

Mit der 22. Anekdote kommt nach einer längeren Tretball-Sequenz nun doch auch die Musik zu ihrem Recht, aber nur in diesem einen Text. Die Nahtstelle zwischen den beiden Künsten bildet die Person des Kaisers Toba (1103–1156, reg. 1107–1123), der ein erstklassiger Flöten- und Biwa-Spieler gewesen sein soll, aber auch mit dem Ballspiel eine Verbindung aufweist. So erzählt die 21. Geschichte, wie zu seiner Inthronisation – das Kind war noch keine fünf Jahre alt – ein zeremonielles Ballspiel aufgeführt werden soll. Das Spiel soll von dem Oberkabinettsrat Narimichi eröffnet werden, der sich jedoch verspätet. So rät ein gewisser Minamoto no Tsunenobu, von dem wir noch hören werden, den Ball zum Anstoß an einem Kiefernast aufzuhängen,²⁰ als Narimichi gerade noch zur rechten Zeit kommt, um diesen schwerwiegenden Fehler zu korrigieren: »Das bringt Unheil,« sagt er. »Den Ball im Frühling des Beginns eines Regnums sollte man an einen Weidenzweig hängen.« Übrigens hat sich der Erzähler hier vertan: Tsunenobu starb 1097, war also zur Zeit dieses Geschehens schon 10 Jahre tot.

Während Tobas Inthronisation also dergestalt mit dem Ballspiel verbunden ist, daß dieses Utensil in einen kosmischen Bezug gesetzt wird, da die Weide als Frühlingssymbol die aufblühende Herrschaft charakterisiert, fällt die einzige musikalisch motivierte Anekdote dieses Kapitels mit seinem Tod zusammen. Dieser ereignet sich – die Polarität könnte nicht evidenter sein – im Herbst, und die klagenden Stimmen der Grillen und der Menschen erheben sich, da tönt des Nachts, noch in dem prekären Stadium zwischen Tod und Wiedergeburt oder Erlösung, an der Stätte seines Todes ein wunderbares Biwa-Spiel. Noch rätselt man, wer der Spieler sein könnte, da ist laut und deutlich die Stimme des Verstorbenen zu hören, die mehrmals, vom Spiel begleitet, ein Gedicht von Po Chü-i mit Anweisungen zum Biwa-Spiel rezitiert. Der Kommentator erinnert an das Schicksal eines chinesischen Singemädchens, dessen auf dem Felde bleichendes Gerippe noch nächtelang die Laute schlug, und zieht die Parallele: Sollte der Kaiser zu Lebzeiten allzu sehr dem Lautenspiel ergeben gewesen sein, statt sich um sein Heil in der künftigen Existenz zu kümmern?

Das Notturmo aus dem Jenseits liefert nun freilich keinen eigentlichen Beitrag zu unserem Thema, da es sich um keine direkte poetische Kommunikation zwischen Mensch und Gott handelt, sondern um die Rückmeldung eines Verstorbenen, der in Gefahr scheint, dem Kreislauf von Geburt und Tod nicht entinnen zu können, ein Thema, das uns aus dem *Hosshinshû*, zum Beispiel, bekannt ist. Aber mit einem kleinen Schuß von Überinterpretation könnte man

20 Den quadratischen Spielplatz (*kakari*) begrenzten an seinen Ecken vier Bäume: NO Kirsche, SO Weide, SW Ahorn, NW Kiefer.

doch so etwas wie ästhetische Kommunikation aus der Sage herausdestillieren. Der im ersten Satz erwähnte vielstimmige Chor der Insekten, die quasi trauernd ihre Stimmen erheben, ist ja als der intensivste ästhetische Ausdruck herbstlicher Vergänglichkeit konventionelle lyrische Norm. Und als die Stimme des toten Kaisers das Poem des chinesischen Dichters über die Funktionen der einzelnen Biwa-Saiten deklamiert, bringt auch sie ein herbstliches Motiv ins Spiel:

Die erste und die zweite Saite klingen bang wie Windesrauschen.
Der Herbstwind fegt über die Kiefern, einsamer Klang fällt herab.²¹

So dürfen wir resümieren: Aus dem Diesseits erschallt der originale Ton der anthropomorph interpretierten Natur in Form des Grillenzirpens, worauf aus dem Jenseits, das heißt aus dem unsicheren Wartestand vor Reinkarnation oder Erlösung, eine menschliche Stimme poetische Inhalte artikuliert.

Die folgenden Anekdoten kreisen um wirkungsvolle Gedichte, berühren auch zuweilen das Numinose, so in Nr. 25, wo die Dichterin Ise in einem buddhistischen Tempel vor dem Yakushi-Bodhisattva erfolgreich um Rettung aus einer Notlage bittet, oder in Nr. 26, wo Tachibana no Naomoto, dem Verbannung droht, im Kitano-Schrein aus dem Jenseits ein rettendes Memorandum des Kalligraphen Ono no Tōfū erhält.

Vollends konform mit unserem Thema ist Nr. 31. Im Gegensatz zu dem Material, das uns bisher geliefert wurde, handelt es sich hier nicht um ein gemeinsames Komponieren eines chinesischen Zweizeilers, sondern um einen hybriden lyrischen Dialog, der sich japanischer und chinesischer Sprache bzw. Schrift bedient. Minamoto no Tsunenobu (1016–1097) ist in die Anschauung des Vollmondes im Neunten Monat versunken, als er von ferne den Laut des Schlagens auf den Walkblock hört. Da rezitiert er ein Gedicht des »Oberkabinettsrats von der Vierten Querstraße«, wie der Text sagt:

<i>karagoromo</i>	Hör ich das Geräusch
<i>utsu koe kikeba</i>	vom Walken des feinen Kleids,
<i>tsuki kiyomi</i>	dann bin ich gewiß,
<i>mada nenu hito.wo</i>	daß sie es ist, die in des
<i>sora.ni shiru kana</i>	Mondes Helle noch nicht schläft.

Das Gedicht²² stammt von Ki no Tsurayuki (868–945) und nicht von Fujiwara no Kintō (966–1041), wie der Text zu verstehen gibt. Wie dem auch sei, als der Rezitator am Ende ist, ertönt aus dem Vorgarten mit »wahrhaft wunderbarer Stimme voller Erhabenheit« der folgende chinesische Zweizeiler:

Vor dem Gestirn des Nordscheffels fliegen reisende Wildgänse vorbei.
Unter dem Mond des Südturms walkt sie das kalte Kleid.²³

Als er sich nach dem Besitzer der schönen Stimme umsah, erblickte er »ein 15, 16 Fuß hohes Wesen, dessen Haare verkehrt herum wuchsen. ‘Was ist das?

21 Vgl. *Wakan rôeishû* Nr. 463, NKBT 73: 167.

22 *Shinchokusenshû* Nr. 323 (Ausg. Kokka taikan).

23 Vgl. *Wakan rôeishû* Nr. 346, NKBT 73: 135.

Großer Bodhisattva Hachiman, bitte, hilf mir!' betete er, worauf dieses Wesen sagte: 'Wie sollte ich Dir Unheil bringen?' und spurlos verschwand.« Der Erzähler schließt mit den Worten: »Es könnte sich um so etwas wie den Dämon des Suzaku-Tores gehandelt haben. Der war seinerzeit ein Wesen von solch hoher Bildung.« Wir erinnern uns an jene Episode mit Miyako no Yoshika im Mittelpunkt, dem ebendieser Geist in erschreckender Gestalt bereits erschienen war. Von einer entsprechenden Reaktion war dort nicht die Rede. Dafür hören wir hier ein Geistwesen, das sich in Poesie und Prosa gleichermaßen gewandt ausdrücken kann.

Damit sei die Betrachtung der Texte abgeschlossen. Wir müssen uns fragen, was wir aus ihnen gelernt haben.

Inhaltlich geben die Gedichte aus Götter- und Geistermund nichts her. Sie haben keinen Hauch von Transzendenz, das heißt, von dem, was wir uns darunter vorstellen. Sie sind identisch mit Produkten rein irdischer Autoren und von der Chronologie ihrer Entstehung her gesehen Plagiate. Die überirdischen Autoritäten erweisen sich nämlich als Kenner des *Wakan rôeishû*, aus dem sie so kunstfertig zitieren.

Aber die Tatsache dieses ästhetischen Austauschs an sich ist wichtig genug. Wer die Dichtung oder eine andere Kunst mit Hingabe pflegt, der findet ein Echo, eine Replik aus dem Bereich des Numinosen. Es ist eine Welt ästhetischer Übereinstimmung zwischen Mensch und Gott.

Warum ist das so? Ein Grund ist die Tendenz des *Senjûshô*, Religion und Dichtkunst in engster Verbindung zu zeigen, da es ja aus der Perspektive des Dichtermönches Saigyô geschrieben ist. Es bedarf jedoch durchaus nicht immer der Kraft des Gedichtes, um göttliches Wort zu provozieren. Die Suche des nach Erkenntnis und Erlösung Strebenden ist der Gottheit Anlaß genug, das weisende, rettende Wort zu sprechen. Das lehrt uns die erste, tonangebende Anekdote des *Senjûshô*, die den *moine terrible* Zôga im Großschrein zu Ise einer existenzprägenden Maxime teilhaftig werden läßt; übrigens ein Beispiel von der entscheidenden Funktion japanischer »indigener« Gottheiten bei der Propagierung des buddhistischen Glaubens, wie sie auch in Nr. 3 unseres Kapitels zum Ausdruck kommt.

Ein weiterer Grund geht aus der Antwort auf die Frage hervor, warum die rührende und in ihrer Larmoyanz eigentlich recht gut in das *Senjûshô* passende Begebenheit aus dem Leben der Izumi Shikibu in der repräsentativen Auswahl dieser Sammlung keinen Platz gefunden hat. Natürlich gibt es die banale Erklärungsmöglichkeit, der Erzähler habe sie nicht gekannt. Ich möchte in einer anderen Richtung spekulieren: Die Anekdote ist einfach zu privat, die Replik aus der Götterhalle kommt mit der Stimme des Mannes der Pilgerin, nicht der des Gottes, und ihr Inhalt hat keine glaubenstiftende Kraft, etwa im Sinne des Kunstgriffs der indirekten Belehrung (*hôben*). Die kategoriale Scheidung von Mensch und Gott ist aufgehoben. Diese ist jedoch fundamental im Gedankenkreis eines Werkes – ich vermeide hier das verfängliche Wort Autor –, das mit einer Offenbarung der Amaterasu beginnt und einem Hymnus auf das Götter-

land Japan endet. Dieser beginnt mit den Worten: »Unsere Dynastie ist ein Götterreich. Daß das Buddha-Gesetz Buddha-Gesetz, das Königsgesetz Königsgesetz ist, beruht auf der Kraft der schützenden Gottheiten...« Dem Wissenden genügt's. Das erklärt auch, warum die numinosen Wesen – sichtbare der niederen, unsichtbare der höheren Ordnung –, ohne omnipotent zu sein, so umfassend gebildet sind, daß sie mit den gelehrtesten Köpfen Japans in sinologische Konkurrenz treten können. Alle übersinnlichen Einlassungen auf menschliches poetisches Vorbringen bedienen sich des Chinesischen, auch in dem einen Fall, wo der Poet ein *waka* dichtet. In dieses Schema paßt die Episode um Izumi Shikibu nicht herein, denn da ist die mit einem japanischen Gedicht antwortende Gottheit nicht prestigeträchtig genug. Ich frage mich, ob hinter den chinesisch parlierenden (bzw. den chinesischen Satz in der üblichen Kanbun-Lesung auflösenden) Geistwesen nicht dieselbe *ratio* steckt wie in der Geschichte von Takamura, der Po Chü-i in den Schatten stellte.

Das *Senjûshô* ist nicht der Vorreiter dieser götterländischen Überheblichkeit. Die Bausteine für die relevanten Texte liefert das 4. Kapitel des *Gôdanshō*. Zwar ist dieses Kapitel ebenso wie Teile des 6. Kapitels vermutlich erst im 14. Jahrhundert in das Werk aufgenommen worden, aber da sein Inhalt einem heute nicht mehr existierenden Kommentar des Ôe no Masafusa zum *Wakan rôeishû* entnommen ist,²⁴ verkörpert es gleichermaßen die Gedankenwelt dieses Gelehrten.

Diese Welt voller Skurrilitäten und Absurditäten trägt Züge, die der Historiker Sugimoto Naojirô in einer 1940 erschienenen Untersuchung, gestützt auf den Sagenkreis um die Chinafahrer Abe no Nakamaro und Kibi no Makibi, mit dem Nipponismus moderner Art in Verbindung gebracht hat.²⁵ Nun auch dem *Senjûshô* diese Tendenz zu unterstellen, ginge denn doch zu weit. Aber es spiegelt diese Ideen, die in den Köpfen der Gelehrten geisterten und im frühen 14. Jahrhundert ihre erste offiziöse Ausprägung in den einleitenden Sentenzen des *Jinnô shôtôki*, des 'Berichtes über die Richtige Nachfolge der Gottkaiser' fanden.²⁶

24 Vgl. N. GÜLBERG, a. a. O., S. 9, Anm. 7.

25 In seinem Werk *Abe no Nakamaro-den kenkyû*. Zu den hier zutage tretenden Tendenzen vgl. W. NAUMANN, „Vom Gaststudenten zum armen Teufel. Die Wandlungen des Abe no Nakamaro“, in: *Nenrin – Jahresringe, Festgabe für Hans A. Dettmer*, Wiesbaden 1992: 174ff.

26 Zum Text und seiner Wertung vgl. N. NAUMANN, *Die einheimische Religion Japans*, Teil 2, Synkretistische Lehren und religiöse Entwicklungen von der Kamakura- bis zum Beginn der Edo-Zeit. Leiden u. a. 1994: 48–54.