

Suzuki Shôsans „Ninin bikuni“ und die Entfaltung des Buddhawesens

Matthew KÖNIGSBERG (Hamburg)

Den Krieger und Zenmönch Suzuki Shôsan (1579–1655) hätte man selbst dann in den Gesamtkontext „Religion und Literatur“ stellen können, wenn er nie ein literarisches Werk geschrieben hätte. Schon seine Biographie bietet nämlich wunderbaren Stoff für ein *jidai mono*, eine literarische Verarbeitung vergangener Zeiten. Um das faszinierende Bild zu umreißen, genügen einige Angaben: Mit dreiundzwanzig Jahren kämpft er in Sekigahara für die Tokugawa und 1614 gehört er zu den Belagerern der Festung Ôsaka. 1620 entschließt er sich im Alter von 42 Jahren, Mönch zu werden, und wandert auf Pilgerschaft durchs Land. 1624 zieht er sich in seine Mönchklausur auf den Berg Ishinohira zurück, wo er 1632 einen Tempel baut. Bald jedoch kehrt er kämpferisch ins Leben zurück. Nach den Revolten der Christen von Shimabara, 1637–1638, wurde Shôsans jüngerer Bruder nach Kyûshû entsandt, um nach dem Rechten zu sehen. 1641 folgt ihm Shôsan nach Amakusa und beginnt – im Alter von 63 – gegen das Christentum zu missionieren. Unter anderem errichtet er 32 Tempel und schreibt sein Traktat „Gegen das Christentum“ („Ha kirishitan“).¹ Kein Wunder, daß die Gestalt dieses energischen, tatkräftigen Mannes die Phantasie so beflügelt; die Dissertation Royall Tylers trägt zu Recht den Untertitel: „A Fighting Man of Zen“.² George Elison, der in seiner Monographie *Deus Destroyed* für die verfolgten Jesuiten und Christen Partei ergreift, zeichnet ein Shôsan-Bild direkt aus dem *chambara eiga*, dem Samurai-Kriegsfilm:

Shôsans dicta bristle with spears, swords, bows, and arrows. He wants to exterminate the hosts of demons, crush the castles of delusion, mow down the enemies that bar the way to enlightenment. Such statements recur with monotonous regularity in his works and in the collections of anecdotes about him. One wonders at times what the point of the lance is.³

1 Die hier aufgeführten Daten entstammen der Biographie Shôsans in NAKAMURA Hajime, „Kinsei Nihon ni okeru hihanteki seishin no ikkôsatsu“, in: *Gendai bukkyô meichô zenshû*, Bd. 8 (= *Nihon no bukkyô*, Bd. 3), Hrsg. NAKAMURA Hajime u. a. (Ryûbunkan, 1960), S. 249–252.

2 Royall TYLER, *Suzuki Shôsan (1579–1655): A Fighting Man of Zen*. Ann Arbor: University Microfilms, 1982 (Degree date: 1977). Die Dissertation umfaßt auch zahlreiche Übersetzungen aus den Werken Shôsans.

3 George ELISON, *Deus Destroyed: The Image of Christianity in Early Modern Japan*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1973, S. 225 (= Harvard East Asian Series, 72).

Oder diese Passage:

Years after the event he was still mentally in the Osaka Castle moat, glowering up at the walls, gnashing his teeth, resolved to die. He was forever telling everyone within earshot to shape up, buck up, firm up. He would have made a good top sergeant in any man's army.⁴

Soweit mag man Elisons Ausführungen als zusätzlichen Farbtupfer im romantisierten (bzw. verteufelten) Shôsan-Bild goutieren. Bleibt die Frage, ob er im nächsten Satz dann nicht doch etwas zu weit geht: „Such qualities of mind do not make for a great thinker.“⁵ Es ist deutlich, woraus Elison diese fast persönliche Abneigung gegen Shôsan speist. Shôsan ist für ihn ein „bad guy“, um im Filmidiom zu bleiben, ein Widersacher jener so zarten gelehrten Jesuiten, ohne deren Japanisch-Portugiesisches Lexikon man wahrscheinlich erheblich mehr Schwierigkeiten hätte, heute die Texte Shôsans zu entziffern. An diesem Punkt scheint es angeraten, das Feld der Shôsan-Romantik zu verlassen und sich diesen Texten zuzuwenden, bieten sie doch mehr Aufschluß über Shôsans „qualities of mind“ als etwaige überkommene Bilder eines wütenden Christenfressers.

Zunächst ist festzuhalten, daß Shôsans Ruf in der Nachwelt eher auf seinen literarischen Texten beruht als auf seinen religiösen Ideen. Dies betont der Philosoph Nakamura Hajime, der, wie unten gleich zu zeigen ist, eine viel höhere Meinung von Suzuki Shôsan hat als etwa George Elison. Nakamura hebt zwei Schriften hervor, „Ninin bikuni“ („Zwei Nonnen“) und „Nembutsu sôshi“ („Zum Anrufen des Buddhanamens“).⁶ Diese beiden Werke wurden geschrieben, um besonders Frauen die Lehren Buddhas nahezubringen.⁷ Ferner verdient auch „Inga monogatari“ („Geschichten über Karma“) Beachtung innerhalb des literarischen Schaffens Shôsans.⁸ Wie „Ninin bikuni“ und „Nembutsu sôshi“ gehört dieser Text auch zu der Gattung der didaktischen *kanazôshi*, der erzählenden Schriften in japanischer Lautschrift. Fujii Otoo zählt dieses Genre zu den vier beherrschenden literarischen Strömungen am Anfang der Edo-Zeit, worauf im Grunde die nachfolgende Genroku-Epoche in ihrer ganzen Pracht aufgebaut habe.⁹ Shôsans *kanazôshi* im allgemeinen und „Ninin bikuni“ im besonderen erfreuten sich während der ganzen Edo-Zeit großer Beliebtheit. Takeshige Haruo weist daraufhin, daß der Text in verschiedenen Ausgaben während der ganzen Epoche immer wieder neu aufgelegt wurde, unter anderem auch als Bilderrolle. Er spricht von dem Werk als „Bestseller“.¹⁰ Ferner sagt es einiges über den Stel-

4 Ebd., S. 226.

5 Ebenda.

6 NAKAMURA Hajime, „Kinsei Nihon ni okeru hihanteki seishin“, S. 252.

7 Ebd., S. 252. Diese Ansicht vertritt auch Royall TYLER, *Suzuki Shôsan*, S. 110.

8 FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyû*, 5. Aufl. (Kyôto: Naigai shuppan, 1930), S. 34.

9 Ebd., S. 2. Die anderen drei sind laut Einschätzung FUJII die historische Literatur (*rekishi bungaku*), religiöse Literatur (*shûkyô bungaku*) und chinesische Literatur in Übersetzung, vgl. ebd.

10 TAKESHIGE Haruo, „‘Ninin bikuni’ no bukkû shisô“, in: *Ube kokubun kenkyû*, 12 (März 1981), S. 20.

lenwert Shōsans aus, daß seine Werke als Basis nachfolgender Umdichtungen rezipiert wurden:

Sucht man nach Werken, die dem Namen nach dazugehören, so wären bei [„Ninin bikuni“] „Shichinin bikuni“ („Sieben Nonnen“) und „Yonin bikuni“ („Vier Nonnen“) zu nennen, bei [„Inga monogatari“] Saikakus „Shin inga monogatari“ („Neue Geschichten über Karma“) und [Aoki] Rosuis „Kindai inga monogatari“ („Gegenwärtige Geschichten über Karma“).¹¹

Fujiis Formulierung „dem Namen nach“ weist daraufhin, daß, wie Nakamura klarstellt, die Rezeption selten über ein Titelzitat hinausging und Suzuki damit „lediglich als Schreiberling wundersamer Geschichten und Fabeln rezipiert“ wurde.¹² Diese Tendenz hielt bis in die Moderne an; beispielsweise begann der große Schriftsteller der Meiji-Zeit Ozaki Kōyō mit dem Titel „Ninin bikuni: Iro zange“ („Zwei Nonnen: Beichte der Liebe“) seine Karriere.¹³ Interessanterweise führt Kōyō das Werk Shōsans nicht einmal als Vorbild seiner Erzählung an, sondern erwähnt in einem Interview mit Schriftstellerkollegen ein Kriegererepos, das „Nobunaga ki“.¹⁴ Selbst wenn Shōsan auch hier eher den Titel lieferte als die Geschichte, ist es bezeichnend, daß Kōyō, in einer Umbruchphase um neue literarische Ausdrucksweisen bemüht, sich mit diesem Namen quasi als Garant für literarische Qualität schmückt.

Gegenstand dieser Untersuchung ist Shōsans „Ninin bikuni“. Im spezifischen Kontext „Religion und Literatur“ ist dieser Text von besonderem Interesse, da er eine geschlossene Geschichte erzählt. So unterscheidet sich „Nembutsu sōshi“ von „Ninin bikuni“ z.B. darin, daß der didaktische Aspekt wesentlich stärker betont wird; die Handlung bietet eigentlich eher einen Aufhänger für verschiedene *mondō*-Gespräche. Diese kommen zwar auch in „Ninin bikuni“ vor, bilden aber einen logischen Teil einer geschickt aufgebauten Handlung. Bei „Inga monogatari“ gibt es nicht einmal einen durchgehenden Handlungsstrang, vielmehr ist die Erzählung aus mehreren Episoden zusammengefügt. Wohl aus diesen Gründen urteilt Royall Tyler, „‘Ninin bikuni’ (‘Two Nuns’) is the best of [Shōsan's stories].“¹⁵ Wakagi Taiichi meint, gerade in „Ninin bikuni“ habe sich Shōsan bemüht, der Erzählung Vorrang vor dem belehrenden Inhalt einzuräumen, um mit einem literarisch gelungenen Werk sein Publikum zu erreichen.¹⁶ Ein ähnlich positives Urteil über den Wert der Erzählung wird Fujii Otoo in seiner Literaturgeschichte der Edo-Zeit wahrscheinlich dazu veranlaßt haben, unter allen Werken Shōsans nur „Ninin bikuni“ ausführlich zu besprechen.¹⁷

11 FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyū*, S. 34.

12 NAKAMURA Hajime, „Kinsei Nihon ni okeru hihanteki seishin“, S. 345.

13 OKAZAKI Yoshie; V.H. VIGLIELMO, *Japanese Literature in the Meiji Era*. Ōbunsha, 1955, S. 147.

14 Vgl. IHARA Seiseien; GOTŌ Chūgai, *Dagyokushū*. Shun'yōdō, 1906, S. 26.

15 TYLER, *Suzuki Shōsan*, S. 9.

16 WAKAGI Taiichi, „Suzuki Shōsan no shisō to kyōka: Shimabara, Amakusa no ran sono go“, in: *Gobun kenkyū*, 31/32 (Okt. 1971), S. 138.

17 FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyū*, S. 49–57.

Im folgenden soll zunächst an das geistige Klima des Zeitalters erinnert werden, um dann vor diesem Hintergrund die besondere Position Shôsans darzustellen. Dies empfiehlt sich insofern, als er „Ninin bikuni“ geschrieben hat, um seine religiösen Vorstellungen zu vermitteln. Es folgt eine kurze Diskussion der literarischen Qualität dieses Werks. Die darauf folgende knappe Nacherzählung soll zeigen, wie die Heldin im Verlauf der Geschichte zur Erleuchtung gelangt. Dabei kommt es auf zwei Punkte an: Zum einen wird ihr Weg zur Erleuchtung in Übereinstimmung mit dem damaligen Weltbild so aufgezeichnet, daß der Prozeß sich aus ihr selbst heraus vollzieht. Mögen ihr auf ihrem Weg zwar immer an den richtigen Stellen die richtigen Menschen begegnen, schließlich ist es die Heldin selbst, die ihre Buddhanatur entfaltet. Zum anderen wird dieser Prozeß durch eine besondere Symbolsprache begleitet und kommentiert. Diese Sprache wird ebenfalls durch das damalige buddhistische Weltbild geprägt.

William LaFleur beschreibt das japanische Mittelalter folgendermaßen:

In other words, when medieval Japan is described in terms of its intellectual shapes and suppositions, it can be seen to form what today is often called an *episteme*. (...) I would suggest that we can best account for the vast array of materials in this period by defining *medieval* Japan as that epoch during which the basic intellectual problems, the most authoritative texts and resources, and the central symbols were all Buddhist. This is not to say that Buddhist problems, texts, and symbols were the sole ones of the era; it is merely to claim that they held intellectual hegemony during that period of time.¹⁸

LaFleur ist vorsichtig genug, nicht genau festlegen zu wollen, wann dieses so definierte „japanische Mittelalter“ zu Ende ging, und spricht von „rapidem Wandel in der Tokugawa-Zeit“.¹⁹ Jedenfalls ist er nicht bereit, das Mittelalter mit der Schlacht von Sekigahara enden lassen zu wollen.²⁰ Insofern könnte Shôsân, nach dieser Definition, noch zum japanischen Mittelalter gerechnet werden. Dies bedeutet, seine didaktischen Geschichten hatten das Ziel, den Menschen seiner Zeit eine Lehre bzw. seine spezifische Auslegung näherzubringen, die in ihren Grundzügen die gesamte intellektuelle Basis jener Zeit verkörperte. Harsches Missionieren ist nicht notwendig, es genügt das eingängige Beispiel. Daß er indessen auch zu ganz anderen rhetorischen Mitteln greifen kann, zeigen seine Angriffe auf die ausländische Häresie der Christen.²¹ Nach dem Verständnis der

18 William R. LAFLEUR, *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley u. a.: Univ. of Calif. Press, 1983, S. 9.

19 Ebd., S. 13.

20 „When it comes to describing what makes medieval Japan really medieval in intellectual terms, one needs to see that events such as the growth of feudalism or boundary marks such as ‘the end of Nara’ or the ‘beginning of Kamakura’ can blind us through their very familiarity and handiness. There is no reason to assume simply that a sudden radical change in the political order had an immediate and pervasive effect on all the literary and intellectual endeavors of the time.“ Ebd., S. 10.

21 Vgl. die englische Übersetzung des Werks „Ha kirishitan“ als „Christians Countered“, ELISON, *Deus Destroyed*, S. 377–388.

damaligen Zeit tat es der literarischen Qualität der Werke Shōsans ferner keinen Abbruch, offen didaktisch zu sein, wie LaFleur betont.²² Fujii Otoo geht einen Schritt weiter und erklärt den Erfolg des Werks mit der gelungenen Mischung aus didaktischen Beispielen und literarischer Qualität:

So ist es Shōsan gelungen, seine tief religiösen Zeitgenossen zu beeindrucken, durch die Schönheit der Sprache und durch die Balance zwischen der ergreifenden Handlung und der treffend ausgedrückten Lehre des Buddhismus.²³

Shōsan war also in jener buddhistischen Tradition beheimatet, die den *common sense* seiner Zeit darstellte. Es überrascht nicht, daß vieles an seinem Weltbild systemerhaltend und konservativ war. Es gehört zu Elisons negativem Shōsan-Bild, diese Aspekte der Lehre zu betonen:

His acceptance of the social standards of his age would seem complete. (...) Buddhism is preached to the people in order to facilitate the land's governance. The True Law ensures true order, religion is an instrument of rule, the priest a functionary of the régime [sic].²⁴

Auch wesentlich freundlichere Kritiker Shōsans bestreiten nicht, daß er die Standesordnung und Hierarchie seiner Zeit bejahte. Für ihn war die Wiedergeburt in einem tieferen oder höheren Stand das Resultat des Karma, somit unabwendbares Schicksal.²⁵ So wie er die Gliederung in soziale Schichten als gegeben hinnahm, nahm Shōsan in Übereinstimmung mit den Werten seiner Zeit die niedrige Stellung der Frau als selbstverständlich hin. Dies hinderte ihn aber keineswegs daran, für sie besondere didaktische Schriften zu verfassen, von denen es bei Nakamura heißt:

Eines Tages sah Shōsan in Kanda zwei junge Mädchen und meinte: „Ach nein, wie leid sie mir tun, wie traurig ist alles. Was für Leiden werden sie erdulden. Man hat es in diesem Menschenleben ohnehin nicht leicht. Für eine Frau ist es noch schlimmer. Sie hat ihren Mann, sie hat Kinder, in allen Dingen ist sie unfrei und leidet ohne Unterlaß.“ Das soll allerdings nicht heißen, daß Shōsan mit der Emanzipationsbewegung etwas zu tun hat. Als seine Tochter heiratete soll er gesagt haben: „Gehe nicht in der Erwartung hin, daß es dich erfreuen soll; sonst leidest du. Gehe lieber von Anfang an mit der Erwartung hin, deinem Mann zu dienen, dann wirst du nicht leiden.“ (...) Andererseits hat sich Shōsan durchaus der seelischen Belange der Frauen angenommen und sich viele Gedanken über die Bildung und Erziehung der Frauen gemacht. Deswegen hat er „Ninin bikuni“ und „Nembutsu sōshi“ geschrieben. Es gab in der Neuzeit nicht allzu viele Schriftsteller, die Werke eigens für Frauen verfaßt haben.²⁶

Mag er in seiner Bejahung der Gesellschaftsordnung seiner Zeit konservativ gewesen sein, war Shōsan in anderer Hinsicht aber „modern“. Etwa wenn er die

22 LAFLEUR, *The Karma of Words*, S. 18.

23 FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyū*, S. 55.

24 ELISON, *Deus Destroyed*, S. 228.

25 NAKAMURA Hajime, „Kinsei Nihon ni okeru hihanteki seishin“, S. 302.

26 Ebd., S. 328.

Fähigkeit eines jeden, unabhängig von Geschlecht oder Herkunft zur Erleuchtung gelangen zu können, betonte. Der Weg zur Erleuchtung war für Shōsan immer eine persönliche Entscheidung und eine persönliche Entwicklung: „Es gibt keinen Weg außer dem Selbst (*Jiko wo hanarete michi nashi*).“²⁷ Aus diesem Grund ist selbst Nakamura, der ansonsten eher die Unterschiede zwischen dem Buddhismus und dem Christentum betont und die glatte Gleichsetzung solcher mittelalterlichen religiösen Philosophen wie Shinran und Hōnen mit Martin Luther ablehnt, eher geneigt, Shōsan zu den modernen Reformern der Religionen in Ost und West zu zählen.²⁸

Die Haltung Shōsans läßt sich verschiedentlich an seinem Leben und seinem Werk ablesen. So ist Shōsan gegen die etablierten Sekten, selbst gegen die zenbuddhistischen. Er hebt hervor, daß man hinaus auf Pilgerschaft gehen muß, will man zur Buddhatur gelangen. In den etablierten Sekten sieht er nur Geschäftemacherei und spricht von „Buddha-Händlern“.²⁹ Für diese Haltung wird unten im Zusammenhang mit „Ninin bikuni“ eine Passage zu zitieren sein. Ferner möchte Shōsan nicht allen Menschen empfehlen, sich zum selbsternannten Klerus zu gesellen. Er erkennt durchaus die Möglichkeit an, in der Welt, d.h. im normalen Berufsleben, einen Weg zur Erleuchtung zu finden. Sein „Bammin dokuyō“ („Praktische Tugend für das ganze Volk“) ist ein Wegweiser dazu. In dieser Schrift erklärt der Meister die Ausübung eines jeden Berufs, einschließlich des kaufmännischen Wegs – der in der konfuzianischen Hierarchie ganz unten rangierte – zu einem Teil der buddhistischen Praktiken. Vielleicht geht Nakamura Hajime ein bißchen weit, wenn er hier eine Parallele zu Benjamin Franklin zieht,³⁰ aber es sind unüberhörbare Anklänge an die protestantische Arbeitsethik herauszuhören. Für diese Haltung, man habe in der wirklichen Welt zu bleiben, spricht Shōsans Entscheidung, als Mönch keinen neuen Namen anzunehmen. Auch als heiliger Mann behielt er seinen „gemeinen Namen“ (*zokumei*), Suzuki Shōsan.³¹

Es paßt zu dieser Vorstellung vom Weg zur Erleuchtung – jeder für sich nach seinem eigenen Buddhawesen – wenn Suzuki Shōsan keinen Unterschied zwischen Mann und Frau, adelig und gemein, sieht. Dies ist sozusagen die Kehrseite seiner prinzipiellen Befürwortung der gesellschaftlichen Hierarchie, die an sich an Bedeutung verliert, wenn sie für das Wichtigste im Leben, nämlich die Entfaltung des Buddhawesens, ohne Belang ist. Diese Denkweise kommt verschiedentlich auch in „Ninin bikuni“ zum Tragen. Der erste Mensch, dem die Heldin der Geschichte gleich am Anfang begegnet, ist eine Wirtsfrau. Diese Frau ist der Heldin sozial untergeordnet, was sich unter anderem an den sprachlichen Höflichkeitsmarkierungen ablesen läßt. Beispielsweise belegt sie den Gesprächs-

27 Ebd., S. 275.

28 Ebd., S. 273.

29 Ebd., S. 306–307.

30 Ebd., S. 302.

31 FUJII, *Edo bungaku kenkyū*, S. 37–38.

partner nicht nur mit der Umschreibung *tamau*, welche Shōsan im übrigen auch sonst für die Heldin wählt, wenn er sie aus seiner Perspektive als Autor beschreibt, sondern verwendet andere spezifische Mittel der Höflichkeitssprache wie das Hilfsverb *mairasu*, auch in Verbindung mit ehrerbietigen Kausativ- und Passivumschreibungen, sowie besondere Formen wie *oboshimesu* für *omou*. Diese Umschreibungen zeigen nicht nur an, daß ein Standesunterschied besteht, sondern daß er außerdem beiden Sprechern bewußt ist.³² In diesem Zusammenhang ist es wichtig, so Matsubara Hidee, daß die Heldin keine Hemmungen hat, sich dieser sozial niedrig gestellten Frau gegenüber rückhaltlos zu offenbaren. Vielleicht, so Matsubara weiter, drückt die Heldin hierin gar eine verdeckte Kritik an ihrem hohen Stand aus: Wäre sie nicht die Frau eines Samurai gewesen, so wäre sie jetzt auch nicht die Witwe eines Kriegers.³³ Jedenfalls zeigt dieser Austausch, wie wenig sich Shōsan um Standesunterschiede gekümmert hat, und es ist nur passend, wenn er am Schluß der Erzählung betont, wie die erleuchtete Nonne nach ihrem Tod den Menschen aller Schichten ein Vorbild war: „Und so baute man einen Tempel, und dorthin kamen bis in alle Zeiten Gruppen von Pilgern, wohlgeborene und niedrige. Welch ein großer Segen.“³⁴

Außerdem – auch hierfür wird eine wichtige Belegstelle aus „Ninin bikuni“ anzuführen sein – ist Suzuki Shōsan bereit, verschiedene buddhistische Praktiken gelten zu lassen, wenn sie nur zum Ziel führen. So befürwortet er zum Beispiel gerade für Bauern, also für Leute mit wenig Bildung, sowie für Frauen und Alte, denen anstrengendere Methoden u. U. nicht zuzumuten wären, das *Nembutsu*-Beten, das Anrufen des Buddhanamens, als Weg zur Erleuchtung.³⁵ Zu dieser Einstellung von „Erleuchtung für alle“ gehört selbstverständlich auch das Verfassen solcher didaktischen Schriften wie „Ninin bikuni“. Shōsan hat seine Stilmittel zunächst darin der wenig gebildeten Leserschaft angepaßt, daß er die „populäre“ Form der *kanazōshi*, der Erzählform in Lautschrift, wählte. So war es zwar eine Besonderheit des japanischen Buddhismus, wie Nakamura Hajime betont, daß religiöse Denker der frühen Kamakura-Zeit wie Shinran, Dōgen und Nichiren ihre Schriften japanisch verfaßten. In der Kamakura-Zeit wurde es allerdings wieder üblich, die Lehren in chinesischer Sprache zu verfassen und nur nebenbei japanisch zu verwenden. Shōsan hingegen war gegen Chinesisch bzw. *kambun* als Idiom einer elitären Bildung und schrieb nur japanisch. Darüber hinaus bevorzugte Shōsan nicht nur die Landessprache, sondern befließigte sich außerdem eines einfachen, gängigen Stils,³⁶ dem es trotzdem nicht an literarischem Charakter mangelte.

32 Eine genaue Analyse der sprachlichen Mittel der Höflichkeitssprache für etwa diese Zeit bietet Roland SCHNEIDER, *Kōwaka mai. Sprache und Stil einer mittelalterlichen Rezitationskunst*. Hamburg: OAG, 1968, S. 178–222 (= MOAG, Nr. 60).

33 MATSUBARA Hidee, „Ninin bikuni ron“, *Josetsu*, 4 (Okt. 1979), S. 77–78.

34 SUZUKI Shōsan, „Ninin bikuni“, *Suzuki Shōsan dōjin zenshū*, Hrsg. AOKI Masao, 3. Aufl., Sankibō bussho rin, 1967, S. 105.

35 TAKESHIGE Haruo, „‘Ninin bikuni’ no bukkyō shisō“, S. 26.

36 NAKAMURA Hajime, „Kinsei Nihon ni okeru hihanteki seishin“, S. 313–314.

Dies führt zur Diskussion des Textes als Literatur. „Ninin bikuni“ ist zwar in „einfacher Sprache“ geschrieben, aber dennoch ganz eindeutig als literarischer Text zu erkennen. Shôsan bewegt sich ohne Zweifel innerhalb der poetischen Konventionen seiner Zeit, z.B. darin, daß in den Text Gedichte eingestreut sind. Diese werden oft mit der Formel „*kaku nan*“ eingeleitet, etwa „(und sie dichtete) folgendermaßen“. ³⁷ Teilweise geben diese Gedichte Aufschluß über die Gefühlswelt der Personen, teilweise werden sie, z.B. das Gedicht der Wirtin, eher didaktisch eingesetzt, um buddhistische Lehren deutlich zu machen. ³⁸ Ein interessanter Gebrauch befindet sich an der Stelle, an der die Heldin im Traum einem Skelett begegnet. Das Skelett spricht die Heldin zunächst in der Form eines Gedichts an:

„Wohin des Weges? / Ob der letzten Bestimmung / kann keiner wissen /
Ach dieses Herz des Menschen / unsterblich bleibt es, ohne Halt.“ Die Frau hört das Gedicht des Skeletts, weint ob dieser ergreifenden Worten Tränen der Rührung und dichtet folgendes Antwortgedicht: „Wahrlich kurz die Zeit / die man im Leben wandelt / schnell ist sie dahin / Die Toten am Wegesrand / will man dabei nicht sehen.“ ³⁹

Hier verhalten sich die beiden „Personen“ in Übereinstimmung mit überrkommenen höfischen Traditionen des poetischen Austauschs.

Auch die Teile des Textes, die in Prosa geschrieben sind, nähern sich sehr stark einem poetischen Duktus an. So sind die lyrischen Erzähltexte häufig ebenfalls in der 5–7–5 Silbenabfolge der japanischen Dichtkunst abgefaßt. Fujii Otoo stellt ferner einen Einfluß des *Nô*-Dramas fest. Als Belegstellen führt er solche Passagen an, deren rhythmische Struktur der Poetik des *Nô* entstammt. ⁴⁰ Ferner weist er nach, daß Shôsan einige Stellen z.B. direkt von Zeami übernommen hat. Etwa jene Passage am Anfang des Textes, in der die Heldin als junge Witwe unter ihrer Einsamkeit leidet:

Es war schon keine Spur mehr von diesem gemeinsamen Leben, die Nächte unter der gewohnten Decke, die Kissen aufgereiht nebeneinander im roten Schlafgemach mit den grünen Vorhängen. ⁴¹

Nach Fujiis Hinweis, die Stelle entstamme dem *Nô*-Stück *Hanjo* von Zeami, läßt sie sich leicht finden. ⁴² Ohne einen entsprechenden Wink fällt es jedoch

³⁷ Vgl. SUZUKI Shôsan, „Ninin bikuni“, S. 93, S. 96, usw.

³⁸ Ebd., S. 94. Um den beherrschenden Charakter des Gedichts zu unterstreichen, wird es in eine Zitatsformel eingebettet, die sich so übersetzen ließe: „Sie kennen doch sicher, was in dem alten Gedicht steht?“

³⁹ Ebd., S. 96. „*Tare tote mo/sono mi no hate no/ika nara n/yosogamishige no/hito no kokoro ya*“ und „*Shibashi ge ni/iki no hitsosuji/kayou hodo/nobe no kabane wo/yoso ni koso mire*“. Die Übersetzung versucht, die Silbenstruktur 5–7–5–7–7 zu erhalten.

⁴⁰ FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyû*, S. 51.

⁴¹ Zitiert in ebd., S. 50–51. Die Stelle befindet sich im Original bei Suzuki Shôsan, „Ninin bikuni“, S. 93–94.

⁴² Vgl. ZEAMI, „Hanjo“, *Nihon koten bungaku taikai*, Bd. 40, 2. Aufl. Iwanami shoten, 1963, S. 345.

schwer, alle poetischen Anleihen Shōsans aufzuspüren. Royall Tyler drückt es so aus:

„Ninin bikuni“ is so full of stock phrases from poetry that one recoils from the thought of tracing them all. Nor is there any need to do so, for these cascades of familiar images are surely not conscious quotations. They are simply the elements, supplied by tradition, with which to build up a mood of pathos. „Ninin bikuni“ also contains many allusions to *nō*, which itself uses much classical poetic material. Shōsan's allusions to *nō* could themselves be at most half-conscious, since passages from *nō* were also part of the melodramatic *kanazōshi* writer's stock in trade. But Shōsan had a deep respect for *nō*, and he was probably aware of what he was doing.⁴³

Auch Fujii Otoo betont, daß Shōsan ganz in der poetischen Tradition seiner Zeit lebte und nicht umhin konnte, beim Ausschmücken lyrischer Passagen auf Konventionen zurückzugreifen. So weist er einige Stellen nach, die zwar an *Hanjo* erinnern, aber dennoch so stark abgewandelt sind, daß nur einige Schlüssel-symbole erhalten bleiben.⁴⁴ Deutlichere Anleihen sieht er bei zwei Werken Ikkyū; eines heißt ebenfalls „Ninin bikuni“ („Zwei Nonnen“), das andere trägt den Titel „Gaikotsu“ („Skelette“) und lieferte Shōsan die Schlüsselsequenz, in der ein Skelett der Heldin im Traum erscheint und ihr zur Einsicht in die Lehren des Buddhismus verhilft.⁴⁵ Es fällt Fujii leicht, Passagen zu finden, die sich fast im Wortlaut decken. In den beiden „Ninin bikuni“ ist z.B. ein Austausch zwischen der alten und der jungen Nonne fast identisch.⁴⁶ Allerdings sollte man nicht vergessen, daß Shōsan sich innerhalb sehr enger poetischer Normen bewegte. In diesem Kontext scheint es verständlich, wenn nicht gar unumgänglich, auf die Konventionen zurückzugreifen, die durch eine lange Tradition als Zeichen für Literarizität zu erkennen waren. Dies war auch der Garant dafür, daß sein Text von den Lesern als Literatur rezipiert wurde. Das Phänomen beschreibt Northrop Frye folgendermaßen:

One of the keenest sources of pleasure in listening to poetry or music is the fulfilling of a *general* expectation, of a sort that is possible only in highly conventionalized art. If a particular expectation is being fulfilled, when we know exactly what is going to be said, as in listening to something very familiar, our attention is relaxed, and what we are participating in tends to become a ritual or a bore, or possibly both. If we have no idea what is coming next, our attention is tense and subject to fatigue. The intermediate area, where we do not know what Pope will say but do know that he will say it in a beautifully turned couplet, where we do not know in a detective story who murdered X but do know that somebody did, is the area of closest unity between poet and audience.⁴⁷

43 TYLER, *Suzuki Shōsan*, S. 116.

44 FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyū*, S. 50–51.

45 Ebd., S. 52–54.

46 Ebd., S. 53–54.

47 Northrop FRYE, *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington, Ind. u. a.; Indiana Univ. Press, 1971, S. 40.

Nicht nur die poetische Sprache im engeren Sinne, sondern zwei weitere Aspekte des Werks tragen dazu bei, die „allgemeine Erwartung“ des Lesepublikums im damaligen kulturellen Kontext zu erfüllen. Beide Erscheinungen sind durch den Buddhismus geprägt. Wesentlich ist hier zum einen das Konzept des *hongaku*, das hier mit dem Begriff „Entfaltung des Buddhawesens“ wiedergegeben wird; LaFleur übersetzt *hongaku* als „original enlightenment“.⁴⁸ Folgendes ist damit gemeint: Jeder, der nach Erleuchtung trachtet, muß den Kern seiner oder ihrer eigenen Erleuchtung in sich tragen. Sonst käme man nicht auf die Idee, überhaupt nach dem Weg zu suchen. Oder, um LaFleur zu zitieren: „Without enlightenment at the origin, there can be none at the end.“⁴⁹ Somit sind die Protagonisten vom Anfang an auf der Suche nach etwas, was sie eigentlich schon haben. Die Begegnungen mit anderen Menschen (im weitesten Sinne, also auch mit Skeletten) liefern, wie unten gezeigt werden soll, Anstöße auf ihrem Weg. Die Erleuchtung selbst kommt indessen aus ihr selbst.⁵⁰ Dieser Prozeß der Erleuchtung als Entfaltung des inneren Wesens wirkt auf den heutigen westlichen Leser erstaunlich „modern“, kommt also ohne parapsychologische oder phantastische Elemente aus.⁵¹ Der Prozeß wird begleitet, reflektiert und strukturiert durch ständige Beschreibungen der Natur. Im Vordergrund lassen sich diese Naturprozesse alle als Ausdruck der Vergänglichkeit deuten, wenngleich sie gelegentlich auch andere Bedeutungsnuancen mit einschließen. Typisch (wenn auch von besonderer lyrischer Schönheit) ist die folgende Passage fast am Ende der Geschichte. Hier pilgert die junge Nonne tief in die Berge hinein zu der alten Nonne, die ihr letztlich zur Erleuchtung verhelfen soll:

Sie ging, so wie es die Alte ihr gesagt hatte, auf die Bergkämme hoch und in die Täler hinab, immer weiter, bis die Wege voller Laub waren und die Felsen voller Moos. Und als sie dann zu einer vergessenen Höhle in den Bergen kam und hineinblickte, war darin eine winzige Klause aus Gras und Reisig in der Felsschlucht versteckt. Das Geräusch der Äxte der Holzfäller, die Schreie der Affen, die von Baum zu Baum sprangen, das Rauschen des Wassers zwischen den Felsen – dies waren die einzigen, seltenen Besucher.

Sie näherte sich der Hütte und sagte: „Ich bin eine Wandernonne und bin hierhergekommen, um Sie zu sehen.“ Und aus der Hütte kam, auf ihrem Stock gestützt, eine Nonne in schwarzer Tracht, vor Alter gebeugt; auf ihrer Stirn trug sie die Wellen der vier Meere, und auf ihren Augenbrauen den Rauhreif ferner Berge. „Kommen Sie herein,“ sagte sie.⁵²

48 LAFLEUR, *The Karma of Words*, S.20. Die folgende Definition des *hongaku*-Prinzips und die Diskussion der „Symbole“ in buddhistisch beeinflusster Literatur beruhen auf LaFleurs Ausführungen, ebd., S.20–25.

49 Ebd., S.21.

50 Zu diesem Fazit kommt auch MATSUBARA in seinem „Ninin bikuni ron“, ebd., S.87.

51 Zu dem fließenden Übergang zwischen einer mittelalterlichen und einer „modernen“ Sichtweise des Poeten als Visionär in Japan vgl. LAFLEUR, *The Karma of Words*, S.161–164.

52 SUZUKI Shōsan, „Ninin bikuni“, S.102.

Hier funktionieren die Naturbilder auf mehreren Ebenen. Zum einen räumlich: Die Beschreibung der „Wege voll Laub“ und der „bemoosten Felsen“ lassen erahnen, wie weit sich die alte Nonne aus der Welt zurückgezogen hat. Nachdem diese Wegstrecke zurückgelegt ist und die Abgeschiedenheit damit unterstrichen, überwiegen wieder Bilder der Vergänglichkeit, so z.B. die Klause aus Gras und Reisig, laut LaFleur ein Sinnbild *par excellence* für die Unbeständigkeit aller Dinge.⁵³ Auch die „Besucher“ stehen für Sinneseindrücke aus der Umgebung, die sofort verhallen. Bei der Beschreibung der alten Nonne zieht Shōsan zwei Sinnbilder heran, die ebenfalls dem semantischen Umfeld „vergänglich, flüchtig“ zuzuordnen sind – Wellen, die vorbeirauschen und verschwinden, und der Rauhreif, der sich mit den ersten Sonnenstrahlen verflüchtigt. Er benutzt diese Sinnbilder der Flüchtigkeit als Metapher für das hohe Alter der Nonne, mit ihrer faltigen Stirn und ihren weißen Brauen. Damit unterstreicht er, daß auch das lange Leben dieser Frau, wie das Leben eines jeden Menschen, als Illusion und Traum anzusehen ist, ohne Gehalt und Substanz.

Die Verwendung einer solchen *imagery* aus der Natur ist keine Erfindung Shōsans. Allerdings hat sie nach LaFleur einen etwas anderen Stellenwert als Symbolik im westlichen Sinne.⁵⁴ Zu einem Symbol gehört eine Hierarchie der Phänomene. Dies würde der buddhistischen Lehre zuwiderlaufen, nach der alle Phänomene gleichermaßen illusorisch und damit gleichermaßen „wichtig“ sind; hier spricht LaFleur von „radical nondualism“.⁵⁵ Diese Lehre wird der Protagonistin in „Ninin bikuni“ durch die Skelette in ihrem Traum vermittelt:

Diese Welt des Traums einen Traum zu nennen, selbst das ist nur ein Traum. Was soll man Wirklichkeit nennen, und was Traum, wenn nichts, nichts da ist. Nichts, nichts, nichts, und ihre Stimmen mengten sich ein in den Wind im Kiefernbaum als sie erwachte.⁵⁶

Wenn allerdings alles nichts ist, ist alles *qua* nichts gleichermaßen bedeutend oder unbedeutend. LaFleur spricht hier von „a move to affirm the complete reality of the world of concrete phenomena in spite of the fact that they are impermanent.“⁵⁷ Diese Haltung strukturiert den poetischen Diskurs in „Ninin bikuni“, wie anhand der oben zitierten Passage gezeigt wurde. Es wäre außerdem zu fragen, ob nicht die beiden intellektuellen Prämissen, welche dem Text somit zugrunde liegen – die Vorstellung des *hongaku* als aus sich heraus resultierende Entfaltung und die Ebenbürtigkeit natürlicher Phänomene mit menschlichen Phänomenen auf der Ebene der Textgestaltung – für die Literatur der Moderne bis heute ihre Gültigkeit besitzen. Im folgenden soll es erst einmal genügen, anzudeuten, wie Suzuki Shōsan diese Elemente in „Ninin bikuni“ wirksam einsetzt.

53 LAFLEUR, *The Karma of Words*, S. 60–79.

54 Ebd., S. 20–25.

55 Ebd., S. 21.

56 SUZUKI Shōsan, „Ninin bikuni“, S. 92.

57 LAFLEUR, *The Karma of Words*, S. 87.

Die Erzählung beginnt mit einer kurzen Passage über die Vergänglichkeit der Welt:

Man kommt und bleibt nur eine kurze Zeit in dieser Welt, in der nichts Bestand hat und alles im Wandel ist; hier lassen sich Blühen und Vergehen nicht bestimmen. Einmal über den Punkt hinaus, an dem die Wiedergeburt passiert, gibt es keine Rückkehr. Wem sollte man sein Bedauern mitteilen? Alles, was man sieht und hört, ist trug.⁵⁸

Diese Passage geht einige Sätze weiter und ist voller Anspielungen auf die klassische japanische und chinesische Tradition. Nach dieser kurzen Einstimmung beginnt Shôsan mit seiner eigentlichen Erzählung und stellt seine Heldin, die Witwe des Kriegers Suda Yahei, vor. Der Krieger ist der einzige in der ganzen Geschichte, der einen Namen trägt. Die Heldin selbst ist namenlos; sie wird im Verlauf der Geschichte nur als „die Gattin Sudas“, „die Frau“ oder später als „die Nonne“ bezeichnet. Hieraus läßt sich nicht etwa eine frauenfeindliche Haltung Suzuki Shôsans herauslesen. Matsubara weist darauf hin, daß der Name des Kriegers im Zusammenhang mit seinem Tod im Krieg genannt wird:

Es gab im Land Shimotsuke einen Krieger mit Namen Suda Yahei; dieser starb im Alter von 25 Jahren im Krieg, und sein Ruhm wird zehntausend Jahre überdauern.⁵⁹

Er sieht darin eine implizite Kritik an dem Streben nach Ruhm überhaupt. Wenn alles in der Welt vergänglich ist, dann ist es ein Name erst recht. Dies kommt, so Matsubara weiter, an der Stelle zum Ausdruck, als die junge Witwe, auf der Suche nach den sterblichen Überresten ihres Mannes, auf einen Friedhof kommt, auf denen die Grabinschriften so verwittert sind, daß nichts mehr zu erkennen ist. Soweit der Ruhm von zehntausend Jahren.⁶⁰ Ferner gewinnt die Erzählung durch die Nicht-Benennung der Heldin etwas Allgemeingültiges. Dies kommt den didaktischen Absichten Suzuki Shôsans sicher entgegen.

Nach dem Tod ihres Mannes in der Schlacht ist die junge Witwe, siebzehn Jahre alt, außer sich vor Trauer. Sie begeht die Zeremonien zum Gedenken an den Verstorbenen im vorgesehenen Rhythmus (siebzehn Tage, siebenundzwanzig Tage, siebenundfünfzig Tage); bald ist ein Jahr vorbei. Beim Gedanken daran, daß ihr Mann letztes Jahr zu dieser Zeit noch lebte, wird die Witwe so von Trauer erfaßt, daß sie ihr Haus verläßt. Sie beschließt, die Knochen ihres Mannes zu suchen. Das Verlassen ihres festen Wohnsitzes ist ein erster Schritt auf dem Weg zur Erleuchtung („*shukke*“, „das Haus verlassen“, steht für „Nonne oder Mönch

58 SUZUKI Shôsan, „Ninin bikuni“, S. 93.

59 Ebenda. Die japanische Formulierung für „sein Ruhm wird zehntausend Jahre überdauern“ ist „*homare wo bandai ni nokosu*“; dies wiederum ein Beispiel für das, was Royall Tyler „stock phrases“ nennt. Unter dem Stichwort „*bandai*“ für „zehntausend Jahre“ führt das *Nihon kokugo daijiten* ein Beispiel aus dem *Taiheiki* auf mit der Formulierung „*hakarikoto wo bandai ni nokosu*“. Somit kann man annehmen, daß „*bandai ni nokosu*“ eine gern gewählte Formulierung in *gunki monogatari*, den Kriegerepen, darstellt. Unter dem Stichwort „*homare*“ für Ruhm findet man ebenfalls ein Beispiel mit der offenbar ebenfalls festen Verbindung „*bandai no homare*“ für „zehntausendjährigen Ruhm“.

60 MATSUBARA Hidee, „Ninin bikuni ron“, S. 83.

werden“), auch wenn sie es noch nicht ahnen kann. Danach werden alle ihre Behausungen als temporär beschrieben, seien sie für eine Nacht oder einen Winter.

Als die Abendglocke des Tempels läutete und kundtat, daß auch der heutige Tag zuende geht, ging sie in eine kleine Hütte und bat um Aufnahme für eine Nacht.⁶¹

Hier trifft sie auf die gütige Wirtin, die von Hörensagen zu berichten weiß, wie und wo der Krieger Suda Yahei gefallen ist. Sie versucht, die weinende Witwe zu trösten. An dieser Stelle kommt auch, wie oben erwähnt, ein didaktisches Gedicht zum Einsatz. Am nächsten Morgen verläßt die junge Frau das Nachtlager und irrt weiter. Sie befindet sich gerade in einem verwilderten Feld, als der Tag „so wie es wirklich für den Herbst paßt“ rasch zu Ende geht.⁶² Die junge Frau erspäht einen verfallenen Tempel am Wegesrand. Hinter dem Tempel befindet sich ein Friedhof, von Efeu und Schlingpflanzen überwuchert, so daß die Grabinschriften teilweise nicht mehr zu lesen sind. Über dem Friedhof wacht ein alter Kiefernbaum „aus alter Zeit“. Selbst an ihm sind Zeichen der Vergänglichkeit zu finden: „Auch wenn das Grün unverändert war, waren hier und da Zweige abgestorben.“⁶³ Die junge Frau beschließt, hier die Nacht zu verbringen. Eigentlich will sie die ganze Nacht durchwachen und beten, aber gegen morgen schläft sie ein. Im Traum geht sie hinter den Tempel und sieht dort viele Skelette, „alle von verschiedenem Wuchs“. Nach dem Austausch der Gedichte mit dem einen Toten, der oben zitiert wurde, klatschen alle Skelette in die Hände und intonieren laut im Chor:

Wir haben die vier ausgeliehenen Dinge Erde, Wasser, Feuer und Luft schon lange zurückgegeben, die sechs Begierden mit Stumpf und Stiel ausgerottet; wir haben den Ort der zehn Versuchungen verlassen, sind in unsere Heimat zurückgekehrt. Nun sind wir froh, die acht Leiden des Menschen nicht mehr zu beachten.⁶⁴

Ein Skelett kommt dann auf sie zu, steckt sich ein mit einem Sutra versehenes Holzbrett, wie sie japanische Gräber schmücken, an den Kopf, und beginnt zu tanzen. Dabei erzählt es folgendes:

Höre, o Frau, zwischen dir und mir ist kein Unterschied; es ist falsch, wenn du das glaubst. Denn was ist an deiner Gestalt liebreizend, ja was? Auf diesen Knochen sind Fleisch und Haut aufgespannt, Farbe aufgetragen. Das ist nicht dein Körper. Das Fleisch ist Erde, das Flüssige Wasser,

61 SUZUKI Shōsan, „Ninin bikuni“, S. 94.

62 Ebd., S. 96. Es ist natürlich kein Zufall, daß sich die Handlung gerade in dieser Jahreszeit abspielt. Ivan MORRIS: „Autumn is the season *par excellence* in *The Tale of Genji* and in much of Japan's classical literature. For it is the autumnal images – the silently falling leaves, the rain gently moistening the last fading flowers, the doleful cry of the deer from the wind-swept hills, the gathering mists – that most poignantly evoke the pathos of human existence.“, vgl. ders., *The World of the Shining Prince*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969, S. 37.

63 SUZUKI Shōsan, „Ninin bikuni“, S. 96.

64 Ebd., S. 96–97.

das ein und aus des Atems ist der Wind, die Körperwärme, Feuer. Diese vier Dinge, welche du geliehen hast, hältst du ohne eigenes Verschulden für dich selbst, und wegen dieses Irrtums brennt das Feuer als Zorn in deiner Brust und das Wasser nährt Begierde und spült dich hinein in ein Meer des Leidens. Der Wind bläst dein Herz um und hält dich im Kreis der ewigen Wiedergeburt fest, während die Erde dich roh macht und dich in die Hölle führt. Wer dies erkennt, wird nicht zögern, zu büßen. Eine Frau, welche das nicht versteht, ist sicher unwissend.⁶⁵

Darauf folgt die oben zitierte Passage: „Was soll man noch einen Traum nennen?“ Die Frau erwacht aus dem Traum mit den letzten Worten „Nichts, nichts, nichts“ im Ohr.⁶⁶

Es verwundert kaum, daß dies eine zentrale Stelle ist. Die Protagonistin erkennt sofort, daß dies „sicher eine Botschaft des Buddha ist“.⁶⁷ Allerdings ist die Wirkung dieser Botschaft noch nicht so nachhaltig, daß sie beschlöbe, sofort Nonne zu werden oder gar sofort erleuchtet wird. Sie zieht zwar eine Parallele zu dem „Traum von Kantan“, in dem ein junger Mann von einem fünfzigjährigen Leben voller Reichtum träumt, um dann aufzuwachen und festzustellen, in den Worten der Heldin: „Die Freuden dieser Welt stehen einem im Wege.“ Sie habe, so meint Matsubara, zwar eingesehen, daß alles vergänglich ist, diese Lehre aber noch nicht auf sich selbst bezogen.⁶⁸ Ihre Suche ist indessen nicht beendet; sie zieht weiter ins nächste Dorf, sieht dort ein verfallenes Haus mit einem zuge wachsenen Garten, und tritt, „da es damit etwas auf sich zu haben schien“,⁶⁹ ein.

Hier findet sie eine junge Frau vor, der sie zuerst – wie bei der ersten Wirtin – ihre Geschichte erzählt. Es ist, so meint die Gastgeberin dann, kein Zufall, daß Sudas Witwe zu ihr gekommen ist. So will auch sie ihre Geschichte erzählen. Diese junge Frau wurde, so erzählt sie, aus Kyôto verschleppt und in die Prostitution gezwungen. Aus diesem Leben wurde sie von einer Adelligen erlöst, die Nonne geworden war. Diese Nonne vermählte die junge Frau sogar mit ihrem Sohn. Nun starb zuerst die alte Frau und dann der Mann. Die junge Frau beschreibt ihre Trauer in einer besonders lyrischen Passage. Hier wird ein Naturphänomen nach dem anderen aufgezählt, durch alle Jahreszeiten hindurch. Alles, der Schnee auf dem Dachfirst, der Ruf des Hirsches und das Summen der Insekten,⁷⁰ die Wolken am Morgen und der Regen am Abend, erinnern die junge Frau daran, daß ihre Lieben weg sind.⁷¹ Am Schluß überredet sie die Protagonistin, noch den Winter mit ihr abzuwarten, um dann im Frühjahr zusammen Nonnen zu werden und auf Wanderschaft zu gehen.

65 Ebd., S. 97.

66 Ebenda.

67 Ebenda.

68 MATSUBARA Hidee, „Ninin bikuni ron“, S. 80–81.

69 SUZUKI Shôsan, „Ninin bikuni“, S. 97.

70 Hier wieder eine Passage aus „Hanjo“, s. ZEAMI, „Hanjo“, S. 346. Den Hinweis verdankt der Verfasser wieder FUJII Otoo, *Edo bungaku kenkyû*, S. 50–51.

71 SUZUKI Shôsan, „Ninin bikuni“, S. 98.

Aber letzten Endes wird die Heldin allein auf die Pilgerschaft gehen müssen, weil die Freundin stirbt:

So ist der Weg in dieser Welt des Wandels, der Mensch, den man gestern noch sah, ist heute nicht mehr da. Morgens ist das Gesicht frisch, abends nur Knochen.⁷²

Die herzlosen Dorfbewohner tragen die Verstorbene auf ein braches Feld und lassen sie dort einfach liegen. Sudas Witwe wartet wieder den Zyklus der Trauertage ab. An jedem dieser Tage pilgert sie zu dem Ort, an dem die Verstorbene liegt. Shōsan ist bei der Beschreibung der Details der Verwesung nicht zimperlich. Am siebenundfünfzigsten Tag geht die junge Frau hin, um Abschied zu nehmen.

Als sie zum Feld kam, war das Gras darüber zusammengewachsen und von den Knochen, die im Beifuß lagen, war keiner mehr auf dem anderen; es war nicht klar, ob Mann oder Frau. Der Gestank war weg, vom Regen gewaschen und von der Sonne gebleicht, lagen die Knochen verstreut, hier und da an den Wurzeln der Grasbüschel. Nichts stand dort zum Gedenken, wenn jemand gekommen wäre, um nach einem Toten zu suchen, hätte er gar nicht gewußt, wer nun eigentlich dort lag. Wie traurig, daß nur der Mond auf diese vergängliche Verstorbene schien. Und ich, die ich hier stehe, bin auch nicht anders.⁷³

Nach dieser Szene beschließt die Heldin, Nonne zu werden. Sie nimmt die Tonsur und zieht schwarze Kleider an. Matsubara hebt hervor, daß gerade der Verfall einer schönen Geschlechtsgenossin der Heldin viel eher zur Erleuchtung verhilft, als es der Tod ihres Mannes getan hatte. Er mißt dem Detail viel Bedeutung zu, daß die Tote beim Verwesen „die Grenze zwischen Frau und Mann“ überschreitet.⁷⁴ Wichtig ist ferner, daß an dieser Stelle, wie später bei der Beschreibung der alten Nonne mit dem Rauhreif auf den Brauen, die vergänglichen Naturphänomene, die Gräser, zur Beschreibung menschlicher Vergänglichkeit herangezogen werden. Damit verwendet Shōsan ein beeindruckendes Sinnbild für die Flüchtigkeit allen Lebens.

In einem Bergtempel findet die Nonne einen Mönch in Klausur vor, der ihr in Übereinstimmung mit Shōsans religiöser Einstellung davon abrät, in einem etablierten Tempel nach Erleuchtung zu suchen.

Früher sind alle, die um Erleuchtung bemüht waren, in die Tempel gegangen, um dort die Lehren zu empfangen, aber heute ist anders als früher: Wer jetzt auch nur ein wenig aufrichtig um den Weg bemüht ist, muß den Tempel verlassen. Denn in bloßem Wissen ist kein aufrichtiges Streben nach dem Weg, und wenn die dort versammelten Mönche nicht den rechten Willen haben, sind ihre Herzen erbärmlich. Wenn man sich ernsthaft mit einem Menschen mit dem rechten Willen austauschen will, muß man den Tempel verlassen.⁷⁵

72 Ebd., S. 99.

73 Ebd., S. 101.

74 MATSUBARA Hidee, „Ninin bikuni ron“, S. 82.

75 SUZUKI Shōsan, „Ninin bikuni“, S. 101.

Dies ist übrigens, außer dem Skelett, das einzige männliche Wesen, das im Lauf des Textes auftaucht. Sonst sind alle Personen, welche der Heldin zur Erleuchtung helfen, Frauen wie sie selbst. Es ließe sich fragen, ob es der Autor mit dieser Botschaft, wie eben mit der Botschaft des Skeletts, ganz besonders ernst meint und sie deswegen in den Mund eines Mannes legt. Vielleicht ist es Shōsan selbst, der hier redet. Wie dem auch sei, die Nonne nimmt die Worte des Mönches ernst. Sie pilgert weiter, fragt eine alte Frau, ob in der Gegend ein erlauchter Mensch zu finden sei, und findet, wie oben beschrieben, den Weg zu der Klause der alten Nonne, tief in den Bergen versteckt.

Hier gelangt die Heldin schließlich zur Erleuchtung. Dieser Höhepunkt wird durch eine Änderung im Erzählmodus vorbereitet. Jetzt kommt es Shōsan darauf an, alle ihm wichtig erscheinenden religiösen Lehren mitzuteilen. Seine Geschichte bietet ihm nicht sehr viel Zeit dazu, außerdem will er die Erleuchtung der Nonne glaubwürdig vorbereiten. Mit der Einleitung: „Ich bin selbst eine Unvollkommene, kann Ihnen aber erzählen, was ich damals von dem Meister erfahren habe“ beginnt die alte Nonne einen längeren Vortrag über den Weg zur Erleuchtung. Zunächst erklärt sie die sechs Stufen der Wiedergeburt (*rokudō*), um dann vier Hürden zu nennen, welche auf dem Weg zur Erleuchtung überwunden werden müssen: Es sind Permanenz (*jō*), das Gegenteil von „Vergänglichkeit“, „*mujō*“, also das Beharren auf der Wirklichkeit dieser Welt der Illusion, dann Bequemlichkeit (*raku*), welche die acht Leiden nicht wahr haben will. Danach kommt das Selbst (*ga*), das Beharren auf einem eigenen Ich, obwohl der Körper nur aus den ausgeliehenen vier Elementen Erde, Wasser, Feuer und Luft besteht. Das letzte ist Reinheit (*jō*), der Glaube an und das Streben nach einer Reinheit, die es nicht geben kann.⁷⁶ Da es Shōsan, wie gesagt, am Ende seiner Erzählung besonders darauf ankommt, diese Lehren zu vermitteln, geht er nun zur *mondō*-Form aus Frage-und-Antwort über. Nach dieser Lehre sagt die junge Nonne, im Prinzip habe sie verstanden, es falle ihr aber so schwer, sich von ihrem Herzen zu trennen. Sie fragt, ob es nicht einen praktischen Weg (*hōben*) gibt. An dieser Stelle empfiehlt die Alte das Anrufen des Buddhanamens, das *Nembutsu*-Sagen.

Zu guter Letzt verhält sich die junge Nonne jahrelang nach den Lehren ihrer Meisterin, fühlt sich der Erleuchtung aber immer noch nicht näher und bittet erneut um Hilfe. Hier packt sie die Alte am Kragen und schreit plötzlich: „Wer bist du? Wer bist du?“ Die junge Nonne ist erst einmal sprachlos. Da stößt ihr die alte Lehrerin energisch gegen die Brust, „Sag es! Sag es!“, bis die Schülerin umfällt. Sie versucht aufzustehen, aber die Alte reißt sie wieder zu Boden. „Nichts, nichts, nichts!“ In diesem Augenblick wird die junge Nonne erleuchtet, klatscht in die Hände und sagt selbst: „Nichts, nichts, nichts. Das Skelett, das mir damals hinter dem Tempel im Traum erschienen ist und ‘nichts, nichts, nichts’ sagte, war der Buddha.“⁷⁷ So ist ihre eigene Buddhanatur vollständig

⁷⁶ Ebd., S. 103–104.

⁷⁷ Ebd., S. 105.

entfaltet. Schon zu der Zeit, als ihr die alte Nonne die vier Stolpersteine aufzeigte, hatte sie, so Matsubara, drei davon schon überwunden. Nur an dem Selbst (*ga*) hielt sie hartnäckig fest.⁷⁸ Verfolgt man die Schritte bis zur Entfaltung des Buddhawesens im Lauf der Erzählung, wird deutlich, wie dies auf der Textebene impliziert wird. So haben die Lehren des Skeletts hauptsächlich mit den „vier ausgeliehenen Elementen“ zu tun, welche die Frau irrtümlicherweise für ihren eigenen Körper hält. Auch die alte Nonne beschreibt das Festhalten am Selbst als einen Trugschluß. Erleuchtet wird die junge Nonne in dem Augenblick, als sie die richtige Antwort ersinnt: „Wer bist du? Nichts!“ Ihr Selbst ist überwunden, ihr Buddhawesen entfaltet.

Im Verlauf der Diskussion des Textes dürfte klar geworden sein, wie Shôsan diesen Prozeß der Entfaltung des Buddhawesens aufzeigt. Bezeichnenderweise kommt der Text, wie einleitend erläutert, ohne phantastische Elemente aus. Die einzige „unwirkliche“ Szene ist ein Traum und ist, getreu dem kulturellen Kontext der damaligen Zeit, auch (oder gerade) wahr, denn alles ist ein Traum. Die Naturphänomene, an und für sich genau so wirklich oder unwirklich wie alles andere, strukturieren und kommentieren den Text auf eine Art und Weise, die mit dem buddhistischen Symbolverständnis zusammenhängt. Es kann an dieser Stelle nicht erörtert werden, bis zu welchem Grad diese beiden Elemente des mittelalterlichen *kanazôshi* auch heutige Texte, beispielsweise von Yoshimoto Banana, beleben.⁷⁹ Jedenfalls wäre es verwunderlich, wenn gegenwärtige japanische Autoren auf stilistische Mittel verzichteten, die Texte von solcher Aussagekraft und Schönheit hervorbringen wie „Ninin bikuni“.

78 MATSUBARA Hidee, „Ninin bikuni ron“, S. 84.

79 Vgl. Giorgio AMITRANO, „Das Phänomen Banana Yoshimoto“ (= Nachwort), YOSHIMOTO Banana, *Kitchen*, Übers. Wolfgang E. Schlecht. Zürich: Diogenes Verlag, 1992, S. 191–203.

Verzeichnis der zitierten Literatur

- AMITRANO, Giorgio: „Das Phänomen Banana Yoshimoto“ [= Nachwort]. Yoshimoto BANANA: *Kitchen*. Übers. Wolfgang E. Schlecht. Zürich: Diogenes Verlag, 1992, S. 191–203.
- ELISON, George: *Deus Destroyed. The Image of Christianity in Early Modern Japan*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1973 (= Harvard East Asian Series, 72).
- FRYE, Northrop: *The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington, Ind. u. a.: Indiana Univ. Press, 1971.
- FUJII Otoo: *Edo bungaku kenkyû*. 5. Aufl. Kyôto: Naigai shuppan, 1930.
- IHARA Seiseien; GOTÔ Chûgai: *Dagyokushû*. Shun'yôdô, 1906.
- LAFLEUR, William R.: *The Karma of Words. Buddhism and the Literary Arts in Medieval Japan*. Berkeley u. a.: Univ. of Calif. Press, 1983.
- MATSUBARA Hidee: „Ninin bikuni ron“, *Josetsu*, 4 (Okt. 1979), S. 77–87.
- MORRIS, Ivan: *The World of the Shining Prince*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1969.
- NAKAMURA Hajime: „Kinsei Nihon ni okeru hihanteki seishin no ikkôsetsu“. *Gendai bukkyô meichô zenshû*, Bd. 8 (= *Nihon no bukkyô*, Bd. 3). Hrsg. Nakamura Hajime u. a. Ryûbunkan, 1960, S. 244–399.
- OKAZAKI Yoshie; VIGLIELMO, V.H.: *Japanese Literature in the Meiji Era*. Ôbunsha, 1955.
- SCHNEIDER, Roland: *Kôwakamai. Sprache und Stil einer mittelalterlichen japanischen Rezitationskunst*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1968 (= MOAG, Nr. 60).
- SUZUKI Shôsan: „Ninin bikuni“. *Suzuki Shôsan dôjin zenshû*. Hrsg. Aoki Masao. 3. Aufl. Sankibô bussho rin, 1967, S. 93–105.
- TAKESHIGE Haruo: „‘Ninin bikuni’ no bukkyô shisô“. *Ube kokubun kenkyû*, 12 (März 1981), S. 20–29.
- TYLER, Royall: *Suzuki Shôsan (1579–1655). A Fighting Man of Zen*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1982 (Degree date: 1977).
- WAKAGI Taiichi: „Suzuki Shôsan no shisô to kyôka, Shimabara, Amakusa no ran sono go“. *Gobun kenkyû*, 31/32 (Okt. 1971), S. 135–148.
- ZEAMI: „Hanjo“. *Nihon koten bungaku taikai*, Bd. 40. 2. Aufl. Iwanami shoten, 1963, S. 340–347.