



BUDDHISTISCHE MUSIK

IN JAPAN

W E R N E R K O D Y T E K



berblickt man die Geschichte Asiens, zeigt sich, daß Japan durch seine extreme geographische Lage als Sammelbecken wirkte. Viele verschiedene Traditionen des Nahen Ostens, Zentralasiens, Indiens und Südostasiens kamen zumeist über die Handelsrouten nach China und Korea und von dort über das Meer nach Japan, wo sie einfach nicht mehr weiter konnten. Der Strom asiatischer Kultur staute sich sozusagen wie Wasser vor einem Damm. Außerdem konnten sich aufgrund spezifischer japanischer Eigenheiten viele der Traditionen sehr gut über mehr als tausend Jahre lang mit relativ wenig Veränderungen erhalten.



och vorweg einige Betrachtungen über die indischen Ursprünge buddhistischer Musik. Gautamo Buddhas Haltung der Musik gegenüber war der Überlieferung nach sehr widersprüchlich. Einige Legenden erzählen, daß er Musik völlig ablehnte, andere vermitteln den Eindruck, als ob indische Götter dem Erleuchteten geradezu gegen seinen Willen Musik aufzwangen. Zum Beispiel der mysteriöse Hansha: als Musiker der Götter wurde er von Indra und Brahma auf die Erde gesandt, wo er sich dem Buddha näherte und mit seinem Gesang und Lautenspiel bewirkte, daß sich

der Erleuchtete von seiner anhaltenden Ekstase löste, um den Menschen die Lehre zu verkünden. Der indischen Mythologie entspringend, ist Hansha eine geflügelte Gottheit, manchmal in Begleitung von fünfhundert himmlischen Musikanten, die alle ihre Lauten stimmen.



nach den Ausführungen des Vinaya - jener Richtlinien, die auf Weisungen Gautamo Buddhas zurückgehen - sollte richtige Rezitation besonnen sein und innerhalb eines begrenzten Umfangs bleiben. Große Intervallsprünge wurden als weltlich und leidenschaftlich abgelehnt. Die Stimmgebung muß im Bereich der klaren Rezitation liegen und darf nicht in üppigen Melodien schwelgen. Musikalischer Wettbewerb zwischen zwei Sängern wird als Quelle der Befriedigung von Selbstsucht und Eitelkeit verworfen. Ebenso die Imitation der vedischen Rezitation, bei welcher der Brahmane jede Silbe ausgiebig ausschmückt und sich dazu rhythmisch begleitet.



ie Ähnlichkeit dieser Regelungen mit jenen des gregorianischen Gesanges ist nicht zu übersehen. In beiden Traditionen gibt es die gleiche Absicht, den Geist zu befriedigen, eine ähnliche Begrenzung des In-

tervallbereiches und dieselbe Ausschließung des Emotionellen und Sinnlichen.



och die indischen Quellen berichten auch von einer ganz anderen Haltung, von der Rückbesinnung auf die alten Traditionen mit reichen melodischen Ragas und aufregenden Rhythmen und von vielen Musikinstrumenten. Mit der Zeit verschmolzen die alten indischen mit den neuen buddhistischen Praktiken, und die Legende erzählt von den strahlenden Stimmen, die den Namen Buddhas glorifizieren und zu Ehren des Erleuchteten wie Glocken, Saiteninstrumente und Trommeln erklingen.



n den chinesischen Schriften finden sich die Berichte des chinesischen Pilgers Yi Jing (635-713) über die indischen Klöster Dhamralipti und Nalanda, wo von musikalischen Rezitationen und gesungenen Hymnen erzählt wird. Diese Praxis wurde von Svaghosa in Übereinstimmung mit der Vinaya der Mulasarvastivadin eingeführt, - jenen Regeln, die bis heute noch einem Großteil der Mahayanamönche als Grundlage ihrer Disziplin dienen.



n China änderte sich der Brauch. Musikalische Elemente aus verschiedenen asiati-

schen Ländern und wahrscheinlich auch christliche Einflüsse der nestorianischen Liturgie übten einen großen Einfluß auf die chinesische buddhistische Musik aus. Malereien und Skulpturen zeugen von einem ausgiebigen Gebrauch von Blas- und Saiteninstrumenten und vielen Arten von Trommeln, Gongs und Zimbeln. Doch kann man annehmen, daß deren Funktion außerliturgisch war, daß sie die Zeremonien eröffneten und schlossen oder auch während der Unterbrechungen zum Einsatz kamen. Die eigentliche Liturgie bestand aus unbegleiteten Stimmen.

Im Laufe der Zeit bildete sich das Zentrum, in gewissem Sinne der Geburtsort, des Ritualgesanges auf dem Yushan, dem Fischberg. Dieser sagenumwobene heilige Berg mit seinen singenden Steinen muß das musikalische Mekka des Orients gewesen sein, wo Chinesen, Inder, Koreaner und Japaner zusammen zu Füßen der großen Gesangmeister saßen und ihre Stimmen zu Ehren des Buddha erhoben.

Leider ist uns über die Kunst des Ritualgesangs aus dieser Zeit nur wenig bekannt. Sie muß jedoch während der Tang-Periode (618-906) auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung gewesen sein, als Kobo Daishi und Dengyo Daishi, die späteren Gründer der beiden bedeutenden Schulen Shingon und Tendai, viele Jahre in China studierten. Eine kleine Anzahl von Texten und Riten dieser Zeit hat jedoch überlebt. Von Chiso oder chinesisch Zhe Cheng aus dem Jahre 730 unserer Zeitrechnung stammt die Beschreibung einer Zeremonie mit dem Ritual

„Sange“ - dem Streuen von Lotosblüten. Der dazugehörige Hymnus ist nach wie vor eines der meistgesungenen Stücke aus dem heutigen Shomyo-Repertoire. Der Text wurde aus dem Prajnaparamita-Sutra entnommen, und die erste Erwähnung dieses Ritus in China findet sich um 497. Später wurde dieser Ritus auch von dem chinesischen „Reinen Land“-Meister „Hosho“ in seiner Kollektion „Riten und Hymnen der fünf Zeremonien der Jodo Schule“ beschrieben. Diese fünf Zeremonien, in denen der Name Amitabha Buddhas auf fünf unterschiedliche Weisen gesungen wird, wurden von Hosho ungefähr im Jahre 766 begründet, inspiriert von einem Text aus dem Sukhavativyuha-Sutra (Amitayus-Sutra): „...der reine Wind erzeugt unablässig den Klang der fünf Töne, und die Prim und die Sekund verschmelzen in einer feinen und wundersamen Harmonie.“

Die meisten rituellen Texte wurden von den Chinesen in ihre Sprache übertragen, wobei die musikalische Struktur eine wesentliche Verwandlung erlebte. Einige Gesänge konnten zwar ihren Wortlaut beibehalten, wurden aber mit chinesischen Schriftzeichen transkribiert. Die Japaner waren viel konservativer. Seit dem 7. Jh. reisten viele Japaner nach China, um dort eine buddhistische Schulung zu erwerben. Kukai (774-835) und Ennin (794-864) u.a. studierten den buddhistischen Ritus sehr eingehend und brachten ihn nach Japan. Dabei bemühten sie sich, das System ohne Reformen möglichst getreu fortzusetzen. So entstand eine Musiktradition die, obwohl in ihrer Heimat (Indien und China) gänzlich

verschollen, bis zur Gegenwart in Japan fortlebt. Shomyo wurde im Laufe von über tausend Jahren zu einer spirituellen Disziplin - zu dem „Gesang-Weg“. Eine Kunst, die in ihren melodischen Motiven nicht weniger großartig ist, als die Wunder der Mandalas und der Reichtum der symbolischen Ornamente in buddhistischer Malerei, Skulptur und Architektur.

Die altbuddhistischen Psalm-odien wurden zuerst in Bombai genannt, und erst später bekamen sie den Namen Shomyo. Diese Bezeichnung ergab sich aus der chinesischen Übersetzung des Sanskrit-Begriffes „Sabda Vidya“ - die Wissenschaft der Wörter und Klänge, welche eine der traditionellen fünf Studien der Brahmanen war. Der Überlieferung nach war der chinesische Mönch Doei um 719 der erste, der Bombai in Japan sang. Nach ihm kam Dosen, von dem es heißt, daß die Reinheit seiner Stimme, die dem Klang von Steinen glich, die Zuhörer tief ergriffen hat. Schon im Jahre 752, zur Augenöffnungszeremonie des großen Buddha in Nara, an der viele tausend Mönche und Priester beteiligt gewesen sein sollen, wurde Shomyo zusammen mit Musik und Tänzen aufgeführt. Die Hymnen Bonnon, Shakujo, Bai und Sange wurden gesungen, und zwar wahrscheinlich sehr ähnlich, wie sie noch heute gesungen und in den Shomyozentren gelehrt werden. Mit der Einführung der beiden Schulen Shingon und Tendai zu Anfang der Heian-Periode (7. Jh.), wurde Shomyo zu einer kontinuierlichen und alltäglichen rituellen Praxis, mit dem Zentrum der Shingon-Schule auf dem Berg

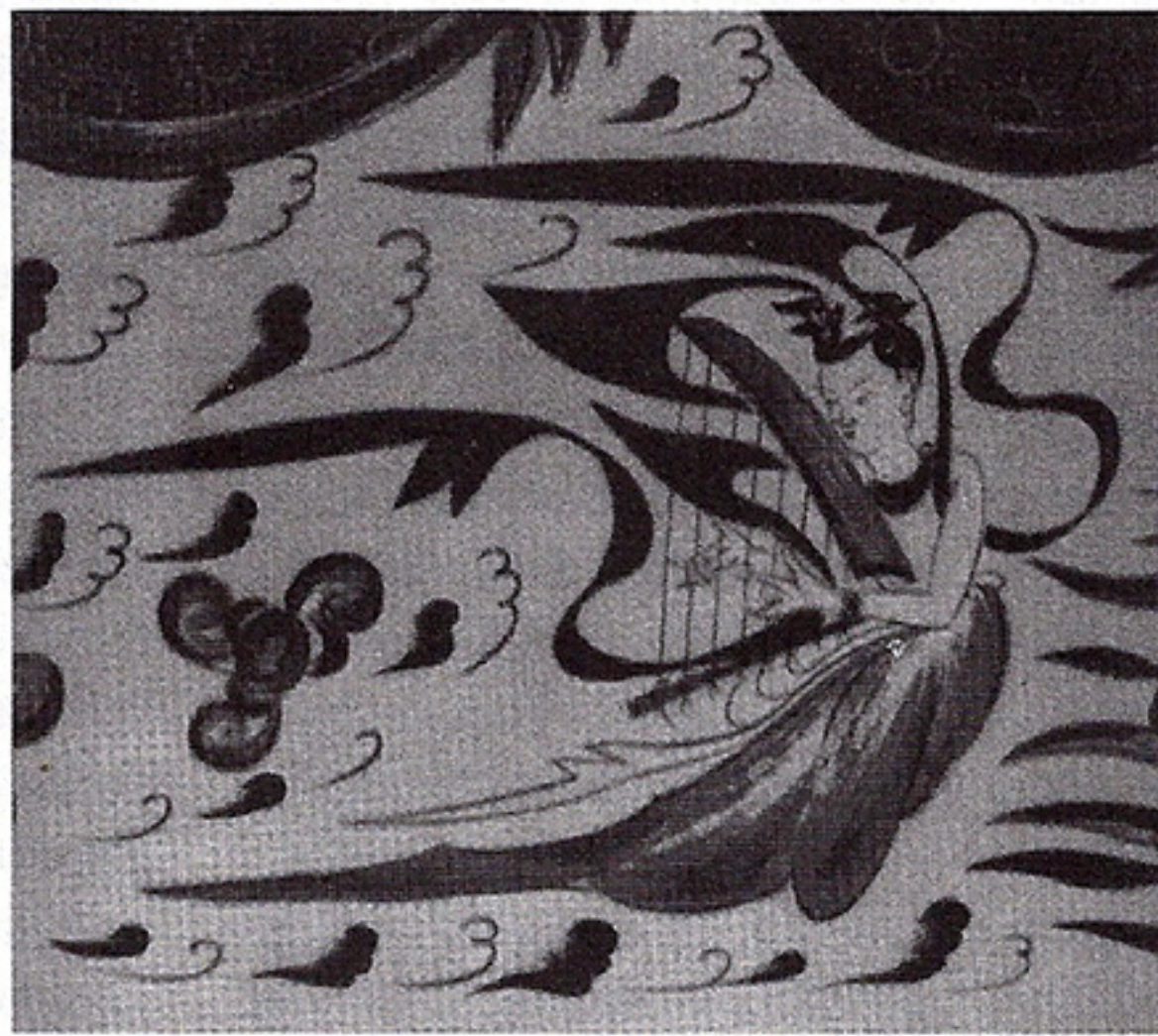
Koya und dem Zentrum der Tendai-Schule auf dem Berg Hiei. Alle anderen japanisch-buddhistischen Schulen wie Jodo, Jodo Shin, Zen und Nichiren entlehnten ihren Shomyo von dem der Tendai-Schule.

Der eigentliche Initiator des Tendai Shomyo war aber nicht Dengyo Daishi, der Gründer des Tendai, sondern Ennin, genannt Jikaku Daishi. Er studierte neun Jahre lang in China und sammelte, was er für wichtig hielt. Zum Erlernen und Behalten der Melodien benutzte er die praktische Methode des Spiels auf einer Shakuhachi. Nach Japan zu-

rückgekehrt, teilte er seine erlernten Gesänge in mehrere Gruppen und überlieferte sie getrennt seinen Schülern. So entstanden nach seinem Tod ebensoviele Schulen. Ryonin war der Meister, der alle diese Schulen 1094 wieder vereinigte und damit endgültig die Shomyo-Tradition begründete. Auf ihn geht auch eine Notations-Reform zurück sowie die Begründung des Musik-Institutes am Fuße des Berges Hiei mit dem stolzen Namen Gyosan, also Fischberg, wo Shomyo unter dem Begriff "Ohara-Tradition" gepflegt wird.

Im Laufe der Jahrhunderte entstanden zahlreiche literarische Werke, Kommentare und Abhandlungen mit vielerlei Zuordnungen der gesungenen Töne zu spirituellen und materiellen Phänomenen - Zuordnungen, die vor dem Hintergrund kosmogonischer

und magischer Vorstellungen im Denkbereich der Yin-Yang Theorie erfolgten, die dem Buddhismus eigentlich wesensfremd sind, aber in das philosophische Gebäude des großen Fahrzeuges Eingang gefunden haben. In späteren Jahren dienten diese Abhandlungen auch



einigen Kaisern als Lehrbehelf, die dem Thron entsagten, um sich gänzlich dem Shomyogesang zu widmen.

Hier sei noch eine kurze theoretische Zusammenfassung gegeben: Shomyo wird entweder solistisch oder im Chor aufgeführt, meist ohne instrumentale Begleitung. Es gibt zwei Vortragsarten: syllabisch (in Silbe für Silbe -Rezitation) oder melodisch gesungen. Die Melodien sind eine Ansammlung von stereotypen Motiven, die mosaikhafte aneinandergesetzt werden. Jedes Motiv ist in seiner Form festgelegt und hat einen Namen. Dabei gibt es keine Art von Improvisation. Jede Shomyo-Schule hat ihr eigenes Repertoire solch melodischer Fragmente. Es gibt Motive mit freiem und andere mit festgelegtem Rhythmus.

Die Notation wird "Hakase" genannt. Die visuelle Aufzeichnung erfolgt durch gerade oder gebogene Linien und deren Kombinationen und beruht auf einer ähnlichen Konzeption wie die Neumennotation des gregorianischen Choral.


Seit 1965 gibt es auch den gesamten Tendai-Shomyo in westlicher Notation, was jedoch die mündliche Überlieferung von Lehrer zu Schüler nicht weniger notwendig macht. Die Sprachen der Texte variieren innerhalb dreier großer Gruppen: Sanskrit, Chinesisch und Japanisch. Ebenso wechselt das Tonsystem von

pentatonischen Fünf-Ton-Skalen zu sieben Tönen oder einem Micro-Ton-System ähnlich dem des No-Spiels. Die Variationen unterscheiden sich je nach Schule und Anlaß.

Der japanische buddhistische Ritualgesang ist in jedem Fall dem chinesischen Musiksystem angepaßt, obwohl dessen Theorien in der heutigen Aufführungspraxis mehr oder weniger modifiziert, ja degeneriert sind. Die originalen chinesischen Musiktheorien haben sich jedoch in der klassischen japanischen Musik, dem Gagaku, der "eleganten Musik", in reinerer Form erhalten. Von jeher wurde Gagaku nicht nur im buddhistischen Kontext zur Aufführung gebracht, sondern auch bei höfischen Festen und in Shinto-Zeremonien. Wegen seines feierlichen Charakters wird es haupt-

sächlich zu speziellen Anlässen in großen und bedeutenden Tempeln aufgeführt, manchmal auch als instrumentale Begleitung zu Shomyogesängen.

ank des beständigen Protektorats des Kaisers, der Aristokratie und der großen Tempel konnte sich das Gagaku seit dem 6. Jh. erhalten und ist somit wahrscheinlich die älteste Orchester-Kunstmusik unserer Welt. Drei große kontinentale Traditionen formten den Beginn von Gagaku: die alte Musik Indiens und anderer südasiatischer Länder, die Musik Chinas, in der Einflüsse aus allen Teilen Asiens bis hin zu so weit entfernten Ländern wie Persien, von der Musik der Tang-Dynastie assimiliert wurden, und die koreanische und mandschurische Musik.


m 9. Jh. wurden die indische und die chinesische Musik unter dem Namen Togaku vereinigt zu jenem Stil, der heute in den Tempeln Japans vorwiegend aufgeführt wird. Die vielen Stile der koreanischen und mandschurischen Musik faßte man unter der Bezeichnung Komagaku zusammen. Ungefähr in der Mitte des 9. Jhdt. wurden diese importierten Formen Modifikationen unterworfen, die den Geschmack der japanischen Nation reflektierten. Zur ausländischen kam nun japanische Musik, die im Stil der ausländischen komponiert wurde. Die nicht-japanischen Charakteristika von ausbalancierter Symmetrie und wohlgeordneter Struktur - offensichtlich im zeitgenössischen Gagaku und nicht auffindbar in alten japanischen Formen - lassen annehmen, daß die essentielle

Struktur der originalen kontinentalen Form nie modifiziert wurde, obwohl Tempo, Ausdruck und Interpretation sich ständig veränderten.

bwohl sich Togaku während der Tang-Dynastie in China als aristokratische Bankettmusik entwickelte und weniger für religiöse Anlässe gedacht war, war sie trotzdem von konfuzianischen Ideen beeinflusst, so z.B. von den acht Kategorien der Klänge. Instrumente aus den Materialien Erde, Holz, Stein, Bambus, Seide, Metall, Leder und Kürbis wurden miteinander kombiniert und das sich daraus ergebende Ensemble als eine Wiedergabe der Balance in der Natur betrachtet.

ie Japanisierung von Togaku führte auch zu einer Reduzierung des Instrumentariums. Ein zeitgenössisches Togaku-Ensemble besteht heute aus drei Blasinstrumenten, der Sho, einer Mundorgel mit 17 Bambuspfeifen, der Ruteki, einer scharfen, strahlenden Flöte, und der Hichiriki, einer Art Oboe. Die beiden letzteren spielen nur zart voneinander unterschiedene melodische Linien, während die Mundorgel vorwiegend harmonische Funktion hat. Der Legende nach dem mythischen Vogel Phoenix nachempfunden, scheinen die Akkorde der Sho die Melodie geradezu einzufrieren, und es ist auch zu einem Großteil dieser verdichtende Effekt, welcher dem Gagaku seine nahezu transzendente Qualität gibt. Saiteninstrumente gibt es zwei, die Koto und die Biwa. Beide spielen jedoch nur kurze rhythmische Motive in sehr reduziertem Maß. Das älteste Formelement sind die rhythmischen Muster. Die drei Schlagin-

strumente sind die Taiko oder große Trommel, die Shoko, ein Bronzegong, und die Kakko, eine kleine Trommel in Sanduhrform, die immer vom Leiter des Orchesters gespielt wird, der damit Rhythmus und Tempo des ganzen Ensembles wiedergibt. Namen wie "der kurze Salz-Klang", "der Klang des großen Segels", "der Klang von knirschendem Sand" oder "der Klang vom Fischfang im Frühlingswasser", bezeichnen die unterschiedlichen rhythmischen Pattern. Das Arrangement der einzelnen Instrumentengruppen wird nach den antiken chinesischen Prinzipien geformt. Jedes Instrument ist ziemlich streng einer Klang- und Funktionsschicht zugeordnet und führt seinen Part in den genau umrissenen Beschränkungen und Möglichkeiten der jeweiligen Schicht aus, ganz ähnlich wie sich die unterschiedlichen Figuren auf einem Schachbrett nach vorgegebenen Regeln bewegen. Solch eine Struktur fördert das Gefühl von einer statischen Zeit oder von einem Klangblock, der sich selbst nicht bewegt, jedoch andere Dinge in sich bewegen läßt.

ach der Kamakura-Periode (1192-1333), zu einer Zeit, als immer weniger kontinentale Einflüsse die japanische Kultur bestimmten, entwickelte sich ein ästhetisches Prinzip, das aus vier Komponenten bestand: Wa, Kei, Sei und Jaku. Wa kann interpretiert werden als Harmonie, Kei als Respekt, Sei als Reinheit und Jaku als Stille, welche auch die Idee der Einfachheit beinhaltet. Diese vier Prinzipien können sowohl im Gagaku, im Shomyo wie im No-Spiel und in anderen japanischen Musikstilen

und Künsten gefunden werden - so auch in der buddhistischen Tradition des Shakuhachi-Spieles.

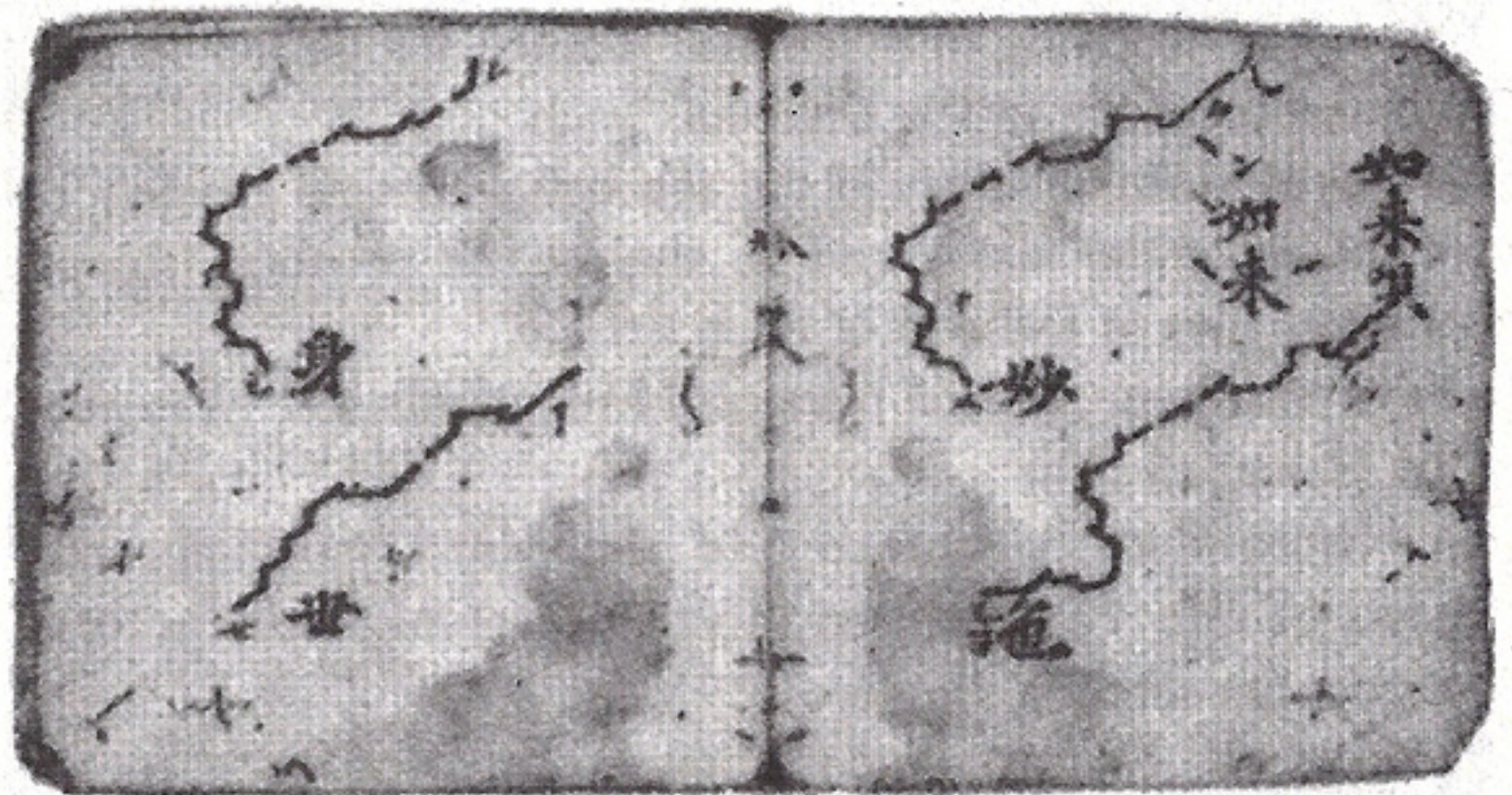
Der Überlieferung nach war es der Mönch und gelehrte Kakushin, der um 1255 die Bambusflöte von China nach Japan brachte. Von ihm ging die spätere Komuso- oder Fuke-Zen Schule aus, umherziehende, unabhängige Mönche, die im Jahre 1871 auf Veranlassung der Regierung wieder verboten wurden. Die Fuke Schule betrachtete die Shakuhachi nicht als ein Musikinstrument, sondern als ein Werkzeug des Glaubens. Das Spielen der Flöte war dem zufolge ein Teil der religiösen Praxis, die aus Fechtübungen, Zazen und Shakuhachi-Spielen bestand. Während der zeremoniellen Anlässe im Tempel ersetzte das Shakuhachi-Spiel das Rezitieren der Sutren; außerhalb religiöser Zeremonien wurde es als meditative Übung betrieben, ergänzte damit das stille Sitzen und wurde "blasende Meditation" genannt. Außerhalb der Tempel spielten die Komuso die Shakuhachi zum Sammeln von Almosen. Von ihnen stammt der Spruch "Ichi on joh butsu" - "durch einen einzigen Ton die Erleuchtung erlangen". Hier sei noch angeführt, daß in Japan die Flöte immer schon einen hervorragenden Stellenwert gehabt hat. Nach altem Mythos wurden die Götter durch den Hauch erschaffen, und es ist der Klang der Flöte, der die Kraft hat, die Welt der Toten zu erreichen. Diese Vorstellung wurde auch vom buddhistischen Japan angenommen. Der Shomyogesang sowie der Klang der Flöte dienten als Mittel zur Belehrung nicht nur der sichtbaren, sondern auch aller unsicht-

baren Wesen, in den unteren und oberen Bereichen. Eine andere buddhistische Musik entstand mit dem Spiel der Biwa, ein Instrument, das sich auf eine Art indischer Laute oder noch weiter auf die arabische Laute Ud zurückführen läßt. In alter Zeit war sie nur als Bestandteil des Gagaku-Ensembles in Verwendung. Seit der frühen Heian Periode (9.-12.Jh.) wurde sie jedoch zu einem Begleitinstrument buddhistischer Rezitationen und vorwiegend von blinden Priestern aufgeführt. Auf der südlichen Insel Kyushu wird diese Tradition bis heute in einigen wenigen Tendai-Tempeln noch gepflegt.

Eine nach wie vor sehr lebendige Tradition ist Go-eika, aufgeführt von Gruppen buddhistischer Laien, hauptsächlich Frauen, die Folksongs oder andere populäre Lieder im Shomyo-Stil mit religiösen Inhalten arrangieren und ihren Gesang mit

Glocken und kleinen Gongs begleiten. Zusätzlich zu all den erwähnten Traditionen gibt es noch eine Vielzahl an Klängen in den verschiedenen Tempeln und Klöstern der unterschiedlichen Schulrichtungen, hauptsächlich mit Schlagwerken ausgeführt, die der Unterteilung des Tagesablaufs und zum Aufruf für bestimmte Aktivitäten dienen.

Eine bemerkenswerte Tendenz und bereits fest etablierte Erneuerung in vielen Tempeln sind Hymnen, begleitet von Harmonium und Elektroorgel, süßliche Melodien, die der christlichen Kirchenmusik entlehnt wurden und jeglichen original japanischen Charakter entbehren. Eine sicherlich bedauernswerte Entwicklung für all jene, die die Schönheit der alten Shomyo-Melodien lieben, aber auch ein unverkennbarer Hinweis auf die heutige Situation des Buddhismus in Japan.



NYORAI-BAI: "Bummei yonem-ba shyomyo-shu" (Forschungsarchiv für japanische Musik, Ueno Gakuen College). Ältestes gedrucktes musikalisches Manuskript Japans. Sammlung der Shyomyo-Gesänge der Shingon Schule, herausgegeben in Koyasan in Bummei, 4. Jahr (1472). Es ist also älter als die süddeutschen Veröffentlichung der Constance Gradval um 1473, dem ersten westlichen Musikmanuskript mit gedruckter Notation.