



Minako Yamauchi (Autor)

**Die Rezeption der buddhistischen Musik in Japan im
Kontext der japanischen Naturauffassung**

Orbis Musicarum 122
(Hrsg. von Rudolf M. Brandl)

Minako Yamauchi

**Die Rezeption der buddhistischen
Musik in Japan im Kontext der
japanischen Naturauffassung**

音 楽



Cuvillier Verlag Göttingen
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

<https://cuvillier.de/de/shop/publications/761>

Copyright:

Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen,
Germany

Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: info@cuvillier.de, Website: <https://cuvillier.de>

1. Einleitung

Die Naturauffassung der Japaner ist in mehrfacher Hinsicht anders akzentuiert als die der Europäer. Während Letztere eher von „Liebe zur Natur“ reden würden, würde man von einem Japaner eher hören, dass er sie verehrt oder sich ihr hingibt, sich gleichzeitig aber als Teil von ihr fühlt.¹ Diese Naturauffassung und die von ihnen erfahrenen Umweltbedingungen haben wohl einen großen Einfluß auf die Japaner, die nicht nur im täglichen Leben sondern auch in Religion, Kultur, Musik, Kunst, Literatur und anderswo Ausdruck findet.² So wie die von den Europäern erfahrene Wirklichkeit eines milden, gemäßigten Klimas sicherlich die Entwicklung der Idee vom Menschen als Herr über die Natur begünstigt hat, finden sich in der Kultur des von Taifunen und Erdbeben geplagten Japans eher Vorstellungen vom Menschen in Demut vor der mächtigen, Ehrfurcht gebietenden Natur. Diese Einstellung prägt die japanische ästhetische Tradition zutiefst. Ein Ausdruck, der die Schönheit der Natur im Blick der Japaner sehr gut darstellt und ihren ästhetischen Geschmack treffend repräsentiert, ist *Ka chō fū getsu* 花鳥風月. Wörtlich übersetzt bedeutet dieses Kompositum „Blumen, Vögel, Wind und Mond“ – Elemente, die immer wieder von Poesie und Kunst, aber auch in der Literatur aufgegriffen werden. Insbesondere Wind spielt im Zusammenhang mit der Musik eine wichtige Rolle, worauf im Laufe dieser Arbeit noch näher eingegangen wird. Kikkawa, ein japanischer Musikologe, faßt dies so zusammen: In Japan wird „die Musik der wunderbaren Natur das ganze Jahr hindurch fortwährend gespielt – dies ist der Ursprung der Musik der Japaner.“³

In dieser Arbeit wird die Rezeption der buddhistischen Musik in Japan untersucht, wobei das japanische Musikverständnis und die Rolle der Musik im japanischen Buddhismus als zentrale Probleme behandelt werden. Dazu ist es auch erforderlich, die japanische Naturauffassung zu kennen, da die Japaner ihre traditionelle Musik oft in Bezug auf die Natur betrachteten (Kap. 5, 6, 7). Diese Beziehung zur Natur findet sich auch im Bereich der Religion (Kap.8). Vor Einführung des Buddhismus aus Korea im 6. Jahrhundert⁴ war in Japan der Shintoismus vorherrschend, eine indigene Religion, die in der japanischen nationalen Identität

¹ Vgl. Eishi Kikkawa: Vom Charakter der japanischen Musik (Nihon ongaku no seikaku), Bärenreiter Kassel [u.a.], 1984, S. 198-199; Arne Kalland/Pamela J. Asquith: 'Japanese Perception of Nature - Ideals and Illusions', in: Pamela J. Asquith/Arne Kalland (Hrsg.): Japanese images of nature - Cultural perspectives, Curzon Press Richmond, 1997, S. 1-31.

² Vgl. Tetsurō Watsuji: Fudo – Wind und Erde, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1992, S. 3-5, 151-180.

³ Vgl. Eishi Kikkawa: [wie Anm. 1], S. 199.

⁴ Vgl. Daigan Matsunaga/Alicia Matsunaga: Foundation of Japanese Buddhism Vol. I - The aristocratic age, Kenkyu-sha Printing Co. Tokyo, 1987, S. 9.

bis heute tief verwurzelt ist. Dessen numinose Wesen, die *Kami* 神, haben eine starke Verbindung zur Natur (Kap. 8). Der Buddhismus verband sich im Laufe der Geschichte teilweise in Synkretismen mit diesem Shintoismus⁵ und erfuhr zugleich eine japanisierte Weiterentwicklung. Doch nicht nur in der shintoistischen Tradition gab es einen starken Naturbezug, auch die buddhistischen Meister Japans schrieben oft ihre Gedanken in Naturmetaphern nieder (Kap. 8). Aus diesen Gründen wird in der Analyse der buddhistischen Musik, des buddhistischen Rituals und der Sūtras insbesondere auch auf den Zusammenhang dieser Elemente mit der Natur eingegangen.

Das in Japan dominante Verständnis von Musik und Ton könnte aber auch teilweise aus den japanischen Schriftzeichen oder Legenden extrahiert werden. In Kapitel 4 wird dieser Komplex etymologisch, literarisch und historisch untersucht werden, da ein gründliches Verständnis der japanischen Auffassungen von Musik und Ton eine Voraussetzung jeder Auseinandersetzung mit der Rezeption buddhistischer Musik in Japan ist. Ferner wird die buddhistische Musik und das Musikverständnis Japans auch in Bezug auf die buddhistische Musik und das Musikverständnis in Indien und China betrachtet, damit auf die Gemeinsamkeiten zwischen ihnen hingewiesen und zugleich die besonderen Eigenschaften der japanischen Ausprägung (-en) hervorgehoben werden können (Kap. 2, 13, 15).

In Kapitel 14 und an einigen anderen Stellen werden Zitate aus buddhistischen Sūtras vorgestellt oder analysiert. Diese sind in den meisten Fällen den Sūtras entnommen, die in der *Tendai* 天台-Schule oder im *Amitābha*-Glauben (jap.: *Amida* 阿弥陀) (Kap. 12, 15.5.3) hoch geschätzt werden. Da bei den Meinungen über und der Verwendung von Musik in verschiedenen buddhistischen Schulen je nach Zeit und Region große Unterschiede herrschen, wird sich die Auswahl der Sūtras, um den Umfang dieser Arbeit nicht zu sprengen, auf die in Japan einflussreiche *Tendai*-Schule und die aus ihr entstandenen Reine-Land-Schulen (auf dem *Amitābha*-Glauben basierende Schulen) beschränken. Deswegen werden vor allem die folgenden Sūtras verwendet: Das Lotos-Sūtra (sanskrit.: *Saddharma-puṇḍarīka-Sūtra*), das Mahāparinirvāna-Sūtra (sanskrit.: *Mahāparinirvāṇa-Sūtra*), das *Kleine* und *Große Sukhāvātī-vyūha*, *Amitāyus-dhyāna-Sūtra* usw. Diese Sūtras enthalten zahlreiche Szenen, in denen Musik eine Rolle spielt, z.B. stehen himmlische Wesen in einem bestimmten Zusammenhang mit der Musik. Die Stimme des Buddha oder bestimmte Naturgeräusche werden durch ein Gleichnis mit der Musik bzw. mit Tönen erklärt. Bemerkenswert ist dabei, dass Töne aus buddhistischer Sicht nicht der Kategorie „Musik“ untergeordnet werden, sondern das Konzept von Tönen

⁵ Vgl. Thomas Immoos: Ein bunter Teppich - Die Religionen Japans, St. Benno-Verlag Leipzig, 1989, S. 24-40; Daigan Matsunaga/Alicia Matsunaga: Foundation of Japanese Buddhism Vol. II - The mass movement, Kenkyu-sha Printing Co. Tokyo, 1984, S. 300-301.

außerhalb oder über dem Konzept von Musik steht. Auch ein einziger Ton kann wirksamer und bedeutsamer sein als ein Musikstück (Kap. 2.4, 10.2, 14.2). Die japanische und auch die buddhistische Musik an sich setzt auch nicht immer musikalische Töne im westlichen Sinne voraus – sie scheint hier einen anderen Zusammenhang herzustellen (Kap. 7, 9, 16). Buddhistische Rituale basieren auf diesem anderen Verständnis von Musik und Ton (Kap. 10).

Als konkretes Beispiel für die Funktionen von Musik in der buddhistischen Zeremonie wird das *Shitennō-ji shōryō-e bugaku* 四天王寺聖霊会舞楽 im Tempel *Shitennō-ji* in Osaka vorgestellt (Kap. 11, 15). Diese Zeremonie ist einzigartig, weil es neben der üblichen buddhistischen Vokalmusik auch Elemente von Tanz und Musik aus dem *Gagaku* 雅楽⁶ beinhaltet, die sonst in keinem anderen japanischen buddhistischen Ritual vorhanden sind. Der Tempel *Shitennō-ji* gehörte ursprünglich der *Tendai*-Schule an. Deswegen basiert diese Zeremonie auf bestimmten religiösen Vorstellungen dieser Schule. Insbesondere hatte der Tempel seit dem japanischen Mittelalter (ca. 1185 - 1568) eine starke Verbindung zum *Amitābha*-Glauben. Dieser Glaube war nicht nur in Japan, sondern auch in China und Mittelasien sehr beliebt und weit verbreitet. Seine Anhänger beteten darum, im Reinen Land des *Amitābha*, genannt *Sukhāvātī* (sanskrit.), wiedergeboren zu werden. Die Vorstellungen darüber, wo sich das *Sukhāvātī* befindet, waren jedoch unterschiedlich. Das *Sukhāvātī*-Konzept ist eng mit dem *Shitennō-ji shōryō-e bugaku* verknüpft, was sich darin zeigt, dass die Bühne bei buddhistischen Zeremonien, die *Bugaku*⁷ mit einbeziehen, traditionell *Sukhāvātī* genannt wird. Um diesen Zusammenhang und die Unterschiede zwischen verschiedenen *Sukhāvātī*-Vorstellungen zu klären, wird diese Zeremonie mit dem *Nō* 能-Theater verglichen, mit dem der *Amitābha*-Glaube auch stark verflochten ist (Kap. 15.5.3). Weiterhin stellen das Konzept der Bühne und die Darbietung im *Shitennō-ji shōryō-e bugaku* auch eine synkretistische Form verschiedener Religionen Indiens, Chinas und Japans dar. Zuerst wird der Verlauf dieser *Shitennō-ji shōryō-e bugaku* im Kapitel 11.3 dargestellt. Und danach werden ihre religiösen Elemente und Vorstellungen im Kapitel 13 und 15 analysiert.

Formalien: In dieser Arbeit kommen unterschiedlichste Sprachen vor: Deutsch, Englisch, Sanskrit, Chinesisch und Japanisch. Zur Verständlichkeit halber soll auf die folgenden Punkte vorher hingewiesen werden: 1) Außer bei englischen Vokabeln werden Substantive groß geschrieben. 2) Die Form und die Lesung der chinesischen Zeichen basieren auf der japanischen Version, sofern keine andere Anmerkung erfolgt (Ausnahme Kap.10.2). Dies ist gültig für

⁶ Die *Gagaku*- und *Nō*-Musik werden später erwähnt (Kap. 11.1, 15.5.1, Anm. 69).

⁷ *Bugaku* ist Tanz mit Begleitung der *Gagaku*-Musik und wird auch später erwähnt (Anm. 171).

chinesische Namen und Begriffe. Die Gründe dafür sind die folgenden: Zur Vereinfachung haben die Chinesen ihre Schriftzeichen verkürzt, die chinesischen Schriftzeichen der Sūtras sind jedoch in älteren und unverkürzten Schriftzeichen aufgezeichnet. Zur Lesung der chinesischen Zeichen werden oft verschiedene Transkriptionen in der jeweiligen Literatur angegeben. Dies führt den Leser in die Irre. Falls eine chinesische Lesung nötig ist, wird sie mit einer Anmerkung zu den Vokabeln hinzugefügt. 3) Es gibt einige Zitate, die die Verfasserin aus der Originalquelle selbst übersetzt hat. In diesem Fall wird es bei der jeweiligen Quellenangabe mit angegeben.

Abbildungen und Hörmaterial: Vor der Literaturliste werden verschiedene Abbildungen hinzugefügt. Viele Materialien wie Schriftzeichen, Bilder, Noten und Begriffe usw. könnten für Europäer sehr fremd sein. Hoffentlich dienen diese Abbildungen der Verständlichkeit.

Als Hörmaterial ist die CD mit dem *Shitennō-ji shōryō-e bugaku* zur Zeit leider unerhältlich. Als Ersatz dafür werden das *Shōmyō* aus der *Tendai*-Schule und die Studio-Aufnahme des *Bugaku Hō-e* (buddhistische Zeremonie mit *Bugaku*: siehe Kap. 11) zu einer CD zusammengefasst. Weiterhin werden die mit Japan eigentümlichen Töne und Musik wie ein buddhistisches japanisches Glockenspiel, Wassergeräusch, *Gagaku*- und *Nō*-Musik hinzugefügt. Die Informationen dazu werden im Anhang aufgelistet.

2. *Shōmyō* 声明: Die buddhistische Vokalmusik

Es ist nicht einfach, die buddhistische Musik zu definieren. Im weiteren Sinne könnte die Musik, die im buddhistischen Ritual ausgeführt wird, als buddhistische Musik bezeichnet werden. Beispielsweise werden die japanische *Gagaku*- und *Nō*-Musik, die eigentlich anderen Musikgattungen angehören, im Ritual eingesetzt. Sogar europäische Musik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde, wird gelegentlich auf verschiedene Art und Weise im buddhistischen Ritual verwendet. Aber der Begriff „die buddhistische Musik“ bezieht sich im engeren Sinne auf die *Shōmyō* genannte buddhistische Vokalmusik. Sie steht in der japanischen buddhistischen Musik im Mittelpunkt.⁸

In Japan wurde die Vokalmusik traditionell für wichtiger als die Instrumentalmusik erachtet.⁹ Das gilt genauso für die buddhistische Musik.¹⁰ Eine traditionelle buddhistische Vokalmusik

⁸ Vgl. Gidō Kataoka: 'Kaidai', in: Tōyō ongaku-kai (Hrsg.-Gruppe): *Bukkyō ongaku, Ongaku no tomo-sha* Tokyo, 1981, S. 12.

⁹ Vgl. Eishi Kikkawa: [wie Anm. 1], S. 185-190; Teishin Iwahara: *Iwahara Teishin Chosaku-shū 2 - Shōmyō no Kenkyū*, Tōhō shuppan Osaka, 1997, S. 5.

¹⁰ Vgl. Atsuko Sawada: 'Buddhist Music in Japan', in: Robert C. Provine/Yosihiko Tokumaru/J. Lawrence Witzleben (Hrsg.): *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 7 - East Asia: China, Japan, and*

in Japan ist das oben genannte *Shōmyō*; das sind einstimmige Gesänge und Rezitationen, an denen ein oder mehrere Mönche beteiligt sind, die mit dem Verlauf des Rituals fest verbunden sind. Die Gesänge sind Lobgesänge, mit denen man Buddhas oder buddhistische Heilige zum Ritual anruft oder ihre Tugend lobt. Die Rezitationen bestehen aus dem Vorlesen von Sūtras oder sich auf die Sūtras beziehenden Texte usw.¹¹

2.1 Der Begriff des *Shōmyō*

Der Begriff *Shōmyō* (chin.: *Shēng-ming*, sanskr.: *Śabda-vidyā*) hat eigentlich zwei Bedeutungen: Grammatik und buddhistische Musik. In den chinesischen Sūtras wird das *Shōmyō* als Wissenschaft von der Grammatik bezeichnet.¹² Sie ist ein Bestandteil der fünf Wissenschaften, die *Gomyō* 五明 (sanskrit.: *Pañca Vidyā-sthānāni*) heißen.¹³ Diese Wissenschaft war für die Brahmanen (sanskrit.: *Brāhmaṇa*) unerlässlich und sie wurde auch von den Buddhisten gepflegt.¹⁴ Die zweite Bedeutung ist die der traditionellen Vokalmusik für buddhistische Rituale. In diesem Sinne kann auch das Wort *Bonbai* 梵唄 gebraucht werden.¹⁵ In der Tat wurde diese Bezeichnung für das *Shōmyō* verwendet, als dieses nach Japan eingeführt wurde.

Im Sinne der Grammatik wurde das *Shōmyō* unter dem Namen *Shittan* (sanskrit.: *Siddham-gaku* 悉曇学 während der Blütezeit des esoterischen Buddhismus in der *Heian-Zeit* (794 - ca.1185) entwickelt. Diese *Shittan-gaku* und die Vokalmusik bzw. Rezitation des Sūtras wurden mit der Zeit auch *Shōmyō* genannt. Erst nach dem japanischen Mittelalter (ca. 1185 - 1573) wurde die *Shittan-gaku* ausgelassen und das *Shōmyō* beinhaltet nur die Vokalmusik bzw. Lesung und Rezitation des Sūtras.¹⁶ Iwata vermutet, dass dies mit der Bezeichnung des

Korea, Routledge New York [u.a.], 2002, S. 611.

¹¹ Vgl. Sōichi Iwata: *Shōmyō wa Ongaku no Furusato*, Hōzō-kan Kyoto, 2003, S. 10-11; Atsuko Sawada: 'Buddhist Music in Japan' in: [wie Anm. 10], S. 611.

¹² Vgl. 'Shōmyō', in: Hajime Nakamura (Hrsg.): *Iwanami bukkyō jiten*, Iwanami shoten Tokyo, 1989, S. 445.

¹³ *Gomyō* besteht aus folgenden Wissenschaften: 1) *Shōmyō* 声明: siehe oben im Text 2) *Inmyō* 因明 (sanskrit.: *Hetu-vidyā*): *In* 因 bezieht sich auf Gründe oder Ursachen. Also ist *Inmyō* die Wissenschaft, die die Beziehung zwischen einer Behauptung und ihrem Grund betrachtet, d.h. die Logik. 3) *Naimyō* 内明 (sanskrit.: *Adhyātma-vidyā*): Ursprünglich bezeichnet *Naimyō* die Metaphysik, aber in China und Japan bezieht sich *Naimyō* auf die Dogmatik, die verschiedene Schulen voneinander unterscheidet. 4) *Ihōmyō* 医方明 (sanskrit.: *Vyādhi-cikitsā-vidyāsthāna*): Im weiteren Sinne beinhaltet *Ihōmyō* medizinische Wissenschaft, die Pharmazie und Methoden, Flüche und Verwünschungen abzuwehren. 5) *Kugyōmyō* 工巧明 (sanskrit.: *Śilpa-karma-sthāna-vidyā*) bedeutet Wissenschaft von der bildenden Kunst, wie Architektur oder Kunstgewerbe. Vgl. 'Gomyō', in: *Iwanami bukkyō jiten*, [wie Anm. 12], S. 281-282.

¹⁴ Vgl. *Gidō Kataoka*: 'Tendai Shōmyō', in: [wie Anm. 8], S. 14.

¹⁵ Vgl. 'Shōmyō', in: *Iwanami bukkyō jiten*, [wie Anm. 12], S. 445.

¹⁶ Vgl. Atsuko Sawada: 'Nihon no Bukkyō seigaku ni okeru Oto-soshiki ni tsuite', in: Tomoaki Fujii (Hrsg.): *Girei to Ongaku I*, Tokyo shoseki Tokyo, 1990, S. 156.

Shittan ist eine traditionelle Wissenschaft von Schrift, Laut und Grammatik im Sanskrit. In China werden die Handschrift und die Buchstaben als *Shittan* und die Grammatik und die Auslegung der Worte als *Bongo*

Musiktheoriebuches *Shōmyō yōjin-shū* 声明用心集 zu tun hatte, das von dem buddhistischen Mönch *Tanchi* 湛智 (1163 - ca. 1237) am Anfang des 13. Jahrhunderts geschrieben wurde. Mit diesem Buch verlieh er dem *Shōmyō* durch die Musiktheorie der *Gagaku*-Musik eine theoretische Basis. Seitdem soll sich die Verwendung des Wortes *Shōmyō* im Sinne der Vokalmusik verbreitet haben. Daher kommt es nur in Japan vor, dass das Wort *Shōmyō* die buddhistische Vokalmusik bezeichnet. In China werden dazu auch heute noch die Begriffe *Fanbai* (chin.) 梵唄, *Nianfo* (chin.) 念仏 und *Zan* (chin.) 讚 gebraucht.¹⁷ In dieser Arbeit wird das Wort *Shōmyō* auf die zweite Bedeutung, also buddhistische Vokalmusik, begrenzt.

2.2 Die Geschichte des *Shōmyō* : Überblick

Im *Nihon shoki* 日本書紀 (720 n. Chr.), der ersten japanischen Chronik, gibt es eine berühmte Beschreibung über die Einführung des Buddhismus in Japan. Sein Artikel zum Oktober des Jahres 552 berichtet, dass der König von Pëkché¹⁸ dem Kaiser Japans Folgendes schenkte: „a present [...] of an image of Shaka Butsu in gold and copper, several flags and umbrellas, and a number of volumes of ‚Sutras‘.“ Auf dieser Liste ist keine Erwähnung des *Shōmyō* bzw. der Musik zu finden.¹⁹ Dabei soll jedoch das *Shōmyō* (bzw. *Bonbai*) nach chinesischer Art auch nach Japan gebracht worden sein.²⁰ Der Artikel vom 7. 5. 553 schildert lebhaft das *Shōmyō* (bzw. *Bonbai*) zur damaligen Zeit: „From within the sea at Chinu, in the district of Idzumi, there is heard a voice of Buddhist chants, which re-echoes like the sound of thunder, and a glory shines like the radiance of the sun.“²¹

Das nach Japan eingeführte *Shōmyō* kannte zwei Textsorten: *Bonsan* 梵讚 und *Kansan* 漢讚. Das *Bonsan* wird im originalen Text, also auf Sanskrit geschrieben. Beim *Kansan* ist der Sanskrittext ins Chinesische übertragen.²² Zuerst wurde das *Kansan* zeitgleich mit der Ein-

bezeichnet. Aber in Japan werden beide *Shittan* genannt. Vgl. ‚Shittan‘, in: Iwanami bukkyō jiten, [wie Anm. 12], S. 367.

¹⁷ Vgl. Sōichi Iwata: [wie Anm. 11], S. 11, 70-71; Walter Giesen: Zur Geschichte des buddhistischen Ritualgesangs in Japan, Bärenreiter Kassel [u.a.], 1977, S. 93-113.

Kataoka vermutet, dass der Anfang der Verwendung des Wortes *Shōmyō* bis auf das Ende der *Heian*-Zeit zurückgeht. Vgl. Gidō Kataoka: ‚Tendai Shōmyō‘, in: [wie Anm. 8], S. 15.

¹⁸ Pëkché ist eins der drei geteilten Länder im damaligen Korea.

¹⁹ Vgl. W. G. Aston (Übers.): *Nihongi - Chronicles of Japan from the Earliest Times to A. D. 697 - Two volumes in one*, Charles E. Tuttle Company Rutland [u.a.], 1980, Vol. 2, S. 65; Tarō Sakamoto/Saburō Ienaga/Mitsusada Inoue/Susumu Ōno (Bearb.): *Nihon koten bungaku taikei 68 - Nihon shoki ge*, Iwanami shoten Tokyo, 1984, S. 100-101.

²⁰ Vgl. Tatsusaburō Hayashiya: ‚Gagaku to Shōmyō no Aida‘, in: Toshirō Kido (Hrsg.): *Nihon ongaku sōsho 4 - Shōmyō 2*, Ongaku no tomo-sha Tokyo, 1990, S. 154.

²¹ Vgl. W. G. Aston (Übers.): [wie Anm. 19], Vol. 2, S. 68; Tarō Sakamoto/Saburō Ienaga/Mitsusada Inoue/Susumu Ōno (Bearb.): [wie Anm. 19], S. 103-104.

²² Vgl. Gidō Kataoka: ‚Bukkyō ongaku no Denrai to Nihon-ka‘, in: Eishi Kikkawa (Hrsg.): *Nihon ongaku*

führung des Buddhismus eingeführt. Aber nicht im Jahre 553 wie das *Nihon shoki* berichtet, sondern laut jüngeren präziseren Forschungen im Jahr 538. Das *Bonsan* wurde hingegen erst 736 von einem indischen Mönch namens *Bodaisenna* 菩提仙那 nach Japan gebracht. Nachdem ein japanischer Mönch, *Ennin* 円仁 (794-864), vom Berg *Tendai-san* 天台山 und *Godai-san* 五台山 in China ein *Tendai* 天台-*Shōmyō* mitgebracht hatte, wurde das *Shōmyō* in Japan gründlicher entwickelt. Er unterteilte die vielen *Shōmyō*-Arten in fünf und hinterließ sie als fünf Schulen der Nachwelt.²³ Etwa seit dem 10. Jahrhundert wurde der Buddhismus allmählich japanisiert.²⁴ Man fing an, das *Shōmyō* auch mit japanischen Texten zu komponieren. Dieses Stück heißt *Wasan* 和讃. Zu dieser Entwicklung trugen *Tendai*-Mönche wie *Ryōgen* 良源 (912-985) oder *Genshin* 源信 (942-1017) stark bei. Ende der *Heian*-Zeit (794-1185) vereinheitlichte *Ryōnin* 良忍 (1072-1132) die vorher erwähnten fünf *Shōmyō*-Schulen und verschaffte dem *Tendai-Shōmyō* in *Kyoto* einen Stützpunkt. Dieser Stil wurde *Gyozan* 魚山-*Shōmyō* genannt und dauert bis in die Gegenwart fort.

Ebenso wichtig ist das *Shingon* 真言-*Shōmyō*, das von *Kūkai* 空海 (774-835) aus *Chōan* 長安 in China eingeführt wurde. Dieses *Shōmyō* wurde hauptsächlich vom Tempel auf dem Berg *Kōya-san* 高野山 in *Wakayama* überliefert. Dieses *Shōmyō* erfuhr zunächst Erweiterungen, später auch Spaltungen. Danach gründete *Raiyu* 頼瑜 (1226-1304) die *Shingi-Shingon* 新義真言-Schule in *Negoro-san* 根来山. Dabei entstand auch eine neue *Shōmyō*-Schule. Aber dieser *Negoro*-Tempel wurde durch den Krieg (1585) zerstört, und ihr *Shōmyō* wurde als Folge davon in die *Buzan* 豊山-Schule in *Nara* und die *Chizan* 智山-Schule in *Kyoto* separiert. Diese beiden und die *Nanzanshin* 南山進-Schule in *Kōya-san* bilden den Hauptstamm des *Shingon-Shōmyō*. *Tendai*- und *Shingon-Shōmyō* beeinflussten also das *Shōmyō* in den anderen Schulen im japanischen Mittelalter.²⁵

Die Eigenschaften des *Shōmyō* waren zunächst je nach Schule unterschiedlich, aber später, in der *Edo*-Zeit (1603-1867), gab es eine Tendenz, dass gute *Shōmyō*-Stücke in anderen Schulen für eigene Rituale verwendet wurden. Als Folge davon sind die Spezifika des *Shōmyō* in den

bunkashi, Sogen-sha Osaka, 1989, S. 100; Walter Giesen: [wie Anm. 17], S. 4.

San 讚 (sanskr.: *Stotra*) sind Verse in festgesetzter Form. Der Inhalt ist Lob für Buddha und Bodhisattvas.

Vgl. 'San', in: Iwanami bukkyō jiten, [wie Anm. 12], S. 308.

In der Gegenwart ist der Text von *Bonsan* im Chinesischen in Phonogrammen geschrieben. Vgl. *Gidō*

Kataoka: 'Tendai Shōmyō', in: [wie Anm. 8], S. 17.

²³ Vgl. Tatsusaburō Hayashiya: 'Gagaku to Shōmyō no Aida', in: [wie Anm. 20], S. 154-155; Daigan

Matsunaga/Alicia Matsunaga: [wie Anm. 4], S. 9.

²⁴ Vgl. Mitsusada Inoue: 'Bukkyō ongaku no Denrai to Nihon-ka', in: [wie Anm. 22], S. 101.

²⁵ Vgl. Tatsusaburō Hayashiya: 'Gagaku to Shōmyō no Aida', in: [wie Anm. 20], S. 154-155.

verschiedenen Schulen weniger geworden.²⁶

In der Gegenwart wurde das *Shōmyō* in den jeweiligen Tempeln weiter gepflegt und bei den Ritualen ausgeführt. Nicht alle buddhistischen Rituale sind für Laien zugänglich, aber einigen davon können ihnen beiwohnen und zuhören. Gelegentlich kann das *Shōmyō* auch im Theater sogar im Zusammenspiel mit Musik aus anderen Gattungen gehört werden.²⁷

Seit seiner Einführung wird das *Shōmyō* schon ungefähr 1470 Jahre praktiziert. Hören die Menschen in der Gegenwart die gleichen Töne, die ihre Vorfahren gehört haben?

2.3 Die Überlieferung des *Shōmyō*

Die Urform des *Shōmyō* entstand in Indien, erlebte aber Umgestaltungen während sie von dort nach Japan überliefert wurde. Die genaue historische Entwicklung des *Shōmyō* in Indien und China ist nicht bekannt. Leider ist die Tradition des *Shōmyō* in Indien wegen des Rückgangs des Buddhismus fast vollständig verloren gegangen.²⁸

2.3.1 Von Indien nach China: Adaption in die chinesische Kultur

In Altindien, lange vor der Zeit des Buddhismus, herrschte der Brahmanismus,²⁹ der auf den *Veda*-Schriften³⁰ basierte. *Veda* bedeutet *Wissen*, nämlich „die Kenntnis der übermenschlichen Mächte und der Methode, sie zu beeinflussen.“ In den *Veda*-Schriften gibt es vier Sammlungen: *Ṛg*-, *Sāma*-, *Yajur*- und *Atharva-Veda*.³¹ Im vedischen Ritual spielte die Musik eine große Rolle, wobei der Text des *Ṛgveda* rezitiert und der des *Sāmaveda* gesungen wurde. Die Rezitation des *Ṛgveda* war akzentuierter Sprechgesang, der strikt festgelegte wenig verzierte Rezitationstöne (sansk.: *Pāṭhya*) verwendete. Dagegen besteht der *Sāmaveda* aus

²⁶ Vgl. Gidō Kataoka: 'Bukkyō ongaku no Denrai to Nihon-ka', in: [wie Anm. 22], S. 103.

²⁷ Das folgende Buch ist das Dokument der *Shōmyō*-Aufführung im Nationaltheater in Tokyo, bei der verschiedene musikalische Versuche durchgeführt wurden. Vgl. Toshirō Kido (Hrsg.): *Nihon ongaku sōsho 4 - Shōmyō 2*, Ongaku no tomo-sha Tokyo, 1990.

²⁸ Vgl. Gidō Kataoka: 'Tendai Shōmyō', in: [wie Anm. 8], S. 14-18.

²⁹ Die Arier, die als ursprüngliche Träger des Brahmanismus gelten, erreichten Indien um 1800 v. Chr. Vgl. Wayne Howard: 'Vedic chant', in: Allison Arnold (Hrsg.): *South Asia - The Indian Subcontinent*, Garland Publishing, Inc. New York [u.a.], 2000, S. 238.

Im Brahmanismus gab es keinen Religionsstifter. Die *Brāhmaṇa* genannte Priesterklasse, die an oberster Stelle der Gesellschaft steht, spielte im Brahmanismus eine herausragende Rolle. Vgl. 'Baramon', 'Baramonkyō', in: Iwanami bukkyō jiten, [wie Anm. 12], S. 667-8.

³⁰ Die Veden sind die ältesten heiligen Schriften, die von den Ariern überliefert sind. Sie sind ca. zwischen 12. und 3. Jh. v. Chr. entstanden. Sie werden als Offenbarung der Götter betrachtet und fungierten als geistige Autorität für die *Brāhmaṇa*. Vgl. 'Veda', in: Iwanami bukkyō jiten, [wie Anm. 12], S. 55.

³¹ Vgl. Jan Gonda: *Die Religionen Indiens I - Veda und älterer Hinduismus*, W. Kohlhammer Verlag Stuttgart, 1960, S. 9-21, 214-215.

melodischen Gesängen.³² Aus musikalischer Sicht ist dieser *Sāmaveda*, was wörtlich *Veda der Singweisen* oder *Gesänge* bedeutet, unter den vier *Veda*-Schriften am bedeutendsten. Dieser besteht aus zwei Teilen: die *Ārcika* (Strophensammlung) und die *Uttarārcika* (zweite Strophensammlung). Der erste Teil *Ārcika* enthält aber von jedem Lied nur den Text der ersten Strophe zur Einprägung der Melodie. Bei der Rezitation war von großer Wichtigkeit, dass der Text auf eine bestimmte Weise und in einer bestimmten Tonhöhe im Verhältnis zu anderen Tönen rezitiert wurde, da die Essenz der vedischen Rezitationen in der Kombination von Wort und Musik liegt und bei ihrem Ziel, dem Herstellen des Kontakts mit den kreativen Mächten, gerade auf die Wirkung von Tönen gesetzt wird. So musste z.B. ein Text in tiefer Stimmlage rezitiert werden, wenn er für einen magischen Zweck verwendet werden sollte.³³ Dieser vedische Stil des Gesangs und der Rezitation soll einen großen Einfluß auf den Buddhismus ausgeübt haben.³⁴

Zur Zeit Buddhas (um das 5. Jahrhundert v. Chr.)³⁵ fügten die Mönche in Indien – wie in der vedischen Tradition, beim Studium der Lehre Buddhas dem Text eine Melodie hinzu, damit sie ihn besser auswendig lernen konnten. Dies wurde *Gāthā* genannt.³⁶ Solche Rezitation und andere buddhistische Vokalmusik wurden in China als *Bai* 唄 oder *Bonbai* 梵唄 bezeichnet.³⁷

³² Vgl. Walter Kaufmann: Musikgeschichte in Bildern Bd. II - Altindien, Dt. Verlag für Musik Leipzig, 1981, S. 12-13.

³³ Vgl. Jan Gonda: [wie Anm. 31], S. 10-11; Jan Gonda: A History of Indian Literature Volume 1 - Vedic Literature (Saṃhitās and Brāhmanas), Otto Harrassowitz Wiesbaden, 1975, S. 82, 316; Wayne Howard: Sāmavedic chant, Yale University Press New Haven [u.a.], 1977, S. 8-9.

³⁴ Vgl. William Jackson: 'Religious and Devotional Music: Southern Area', in: [wie Anm. 29], S. 261-262; Hisao Tanabe: 'Bukkyō ongaku no Denrai to Nihon-ka', in: [wie Anm. 22], S. 97; Bo Lawergren: 'Buddhismus', in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart Sachteil 2 Böh-Enc, Bärenreiter Kassel [u.a.], 1995, S. 224. Howard weist darauf hin, dass die musikalische Komponente des *Sāmaveda* sogar auf die vorvedische Zeit, genauer genommen auf die *Harrapa* Zivilisation der Indus-Kultur zurückgehen könnte. Vgl. Wayne Howard: 'Vedic chant', in: [wie Anm. 29], S. 239.

³⁵ Vgl. Ian Astley: 'Buddha: I. Der historische Buddha, II. Systematisch', 'Buddhismus: I. Religionsgeschichtlich 1. Der Buddha und seine Lehre, 2. Geschichte des Buddhismus a) Indien, [...] d) Ostasien', in: Hans Dieter Betz (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart Band 1, Mohr Siebeck Tübingen, 1998, S. 1826-1836.

Die Lebenszeit des historischen Buddha, Siddhartha Gautama (sanskrit.: *Siddhārtha Gautama*, pali: *Siddhattha Gotama*) ist je nach Überlieferung anders angegeben. Eine Überlieferung berichtet, dass er von 463-383 v. Chr. lebte, eine andere von 566-486 v. Chr. Laut der Überlieferung des Theravada-Buddhismus lebte er zwischen 566-486. Vgl. 'Shaka', in: Iwanami Bukkyō jiten, [wie Anm. 12], S. 376-378.

³⁶ Vgl. Sōichi Iwata: [wie Anm. 11], S. 11; Atsuko Sawada: 'Bukkyō seigaku', in: Satoaki Gamō (Hrsg.): Nihon no Ongaku Ajia no Ongaku Band 2 - Seiritsu to Tenkai, Iwanami shoten Tokyo, 1988, S. 46.

³⁷ Vgl. Gidō Kataoka: 'Nohon no Bukkyō ongaku', in: Mario Yokomichi/Gidō Kataoka (Hrsg.): Shōmyō taikai - Tokubetsu furoku - Shōmyō jiten, Hōzō-kan Kyoto, S. 18; Atsuko Sawada: 'Bukkyō seigaku', in: [wie Anm. 36], S. 45.

Es wird angenommen, dass *Bai* 唄 aus *Bainoku* 唄匿 (sanskrit.: *Pāthaka*, Rezitator) oder *Bashi* 婆師 (sanskrit.: *Bhāṣā*, Worte, Sprache, Beschreibung) abgeleitet wurde. Vgl. Atsuko Sawada: 'Bukkyō seigaku', in: [wie Anm. 36], S. 65.

Bon aus *Bonbai* bedeutet in diesem Fall Sanskrit. Vgl. 'Bonbai', in: Iwanami bukkyō jiten, [wie Anm. 12], S. 753.

Die Transkriptionen für *Gāthā* sind *Ge* 偈, *Geda* 偈陀 oder *Kada* 伽陀. Diese Bezeichnung bezieht sich auf