

ZEN UND DIE KUNST DES FLÖTESPIELENS

von Heyo E. Hamer

Die in Europa am meisten bekannte Schule des Buddhismus ist der Zen-Buddhismus. Während er historisch seine Wurzeln in Indien und China hat,¹ ist er bei uns in der Form des japanischen Zen-Buddhismus durch Zen-Meister und Gelehrte wie z. B. SUZUKI DAISETZ TEITARÔ und EUGEN HERRIGEL und viele andere sehr bekannt geworden.² Mit Sicherheit übertreibt DUMOULIN nicht, wenn er meint: „Die lebendige Zen-Meditation breitet sich heute mit einem erstaunlichen Formenreichtum in Ost und West aus und bringt immer neue Formen hervor.“³

Zu den sehr alten Formen, in denen Zen-Erfahrung erlebt wurde, gehört die Kunst des Flötespielens, wie sie bis heute in Japan gepflegt wird und in Deutschland nahezu unbekannt geblieben ist. Wir möchten uns hier die Aufgabe stellen, in das Verstehen von Wesen und Weg dieser Zen-Kunst einzuführen. Zunächst wird uns deshalb die Frage beschäftigen, was Zen eigentlich ist und will. Zu diesem Zweck wollen wir einen Blick auf einige der anderen Zen-Künste werfen, die in Deutschland besser und schon länger bekannt sind. Zu diesen gehört die Fechtkunst als Zen-Weg (Kendô). Wenn wir auf sie näher eingehen, so soll damit die Möglichkeit eines Vergleichens eröffnet werden, das ein Verstehen der Kunst des Flötespielens im Zen-Horizont erleichtern soll. Soweit der Weg der Bambusflöte schließlich in einen Weg der Pilgerschaft übergeht, mögen abschließend einige Bemerkungen zum christlichen Verständnis von Pilgerschaft dazu dienen, das Verstehen im christlichen Horizont zu fördern.

I.

Der große Zen-Meister SHIBAYAMA ZENKEI, der viele Jahre als Abt 50 Zen-Klöstern in Japan vorstand, weist darauf hin, daß bei den alten Zen-Meistern eigentlich keine festgelegten Methoden einer Zen-Schulung bekannt gewesen seien.⁴ Vorherrschend war ursprünglich eine höchst individuelle Weise der Entwicklung, wie das Beispiel eines Schüler zeigt, von dem berichtet wird, daß er sich in einer abgelegenen Berghütte bei einem japanischen Fechtmeister gemeldet habe mit der Bitte, die Kunst des Fechtens erlernen zu dürfen. Der Meister soll den Schüler willig aufgenommen und sich bereit gezeigt haben, seinem Wunsche zu entsprechen. „Er hielt den Schüler dazu an, Reisig zu sammeln, Wasser aus der Quelle zu holen, Holz zu spalten, Feuer zu machen, Reis zu kochen, die Stube und den Garten zu kehren und überhaupt für den ganzen Haushalt zu sorgen. In der Fechtkunst gab er ihm keinerlei rechte Unterweisung. Nach einiger Zeit wurde der junge Mensch unzufrieden, denn er war nicht gekommen, um dem alten Herrn als Knecht zu dienen, sondern um die Kunst des Schwerts zu erlernen. So trat er eines Tages zu seinem Meister und bat ihn um Unterricht. Dem war es recht. In der Folge aber konnte der junge Mann gar keine Arbeit in Ruhe mehr verrichten. Dann wenn er früh am Morgen den Reis zu kochen

anfang, erschien der Meister und schlug ihn von hinten mit dem Stock. Wenn er mitten im Kehren war, spürte er plötzlich wieder einen Hieb von irgendwoher, aus unbekannter Richtung. Er hatte keinen Frieden mehr, hatte fortwährend sich in acht zu nehmen. Ein paar Jahre vergingen, bis er mit Erfolg einem Hieb ausweichen konnte, von wo immer er kommen mochte. Aber der Meister war noch immer nicht recht mit ihm zufrieden. Eines Tages war der Meister dabei, sein eigenes Gemüse am Feuer zu kochen. Der Schüler dachte, nun wolle er auch einmal die Gelegenheit nutzen. Er griff nach seinem großen Stock und schlug ihn dem Meister, der sich gerade über den Kochtopf beugte, um den Inhalt umzurühren, über den Kopf. Doch der Meister parierte den Stock mit dem Topfdeckel. Nun ging dem Schüler das Geheimnis der Kunst auf, das ihm bisher verborgen und fremd geblieben war. Jetzt zum ersten Mal erkannte er, wie klug und freundlich der Meister sich gegen ihn bezeugte.“⁵

In dieser Beispielgeschichte wird auf einige für die Zen-Erfahrung wichtige Elemente hingewiesen:

1. Der Lehrling kam zum Fechtmeister, um das Fechten zu lernen, erhielt jedoch „keinerlei rechte Unterweisung“. Als der Meister von seinem Schüler darauf angesprochen wurde, bekam dieser jahrelang Stockschläge statt eines ordentlichen Unterrichts. Dadurch soll offensichtlich unterstrichen werden, daß die Kunst des Fechtens im Verständnis der Zen-Tradition weder durch ein theoretisches Studium erworben noch durch Worte der Belehrung seitens des Meisters vermittelt werden kann. Die Zen-Schule unterscheidet sich nicht zuletzt von anderen Schulen des Buddhismus darin, daß sie dem Worte sowie allem begrifflichen Denken mißtraut.

2. Statt der Unterweisung in den Regeln der Fechtkunst und des erbetteten Unterrichts erhält der Schüler die Anweisung, sich nützlich zu machen und bei den alltäglichen Dingen der Arbeit im Hause und im Garten mitanzupacken. Darin liegt eindeutig eine Absage an jede mögliche Qualifikation für das Fechten, die der Schüler zu haben glaubte oder sich tatsächlich bereits anderweitig erworben hatte. Er kommt hier zu einem Meister, bei dem er lernen muß: Fechten als solches, als eine qualifizierende Sportart oder Kampfweise, hat keine besondere Bedeutung. Wichtiger sind die Dinge des Alltags wie Wasserholen, Kochen, Kehren und Holzspalten, Nicht, daß er erst eine hauswirtschaftliche Lehre als Voraussetzung für die Unterweisung des Fechtens durchmachen müßte! Nein. Dem Meister liegt daran, daß er frei wird von dem, woran sein Herz hängt, nämlich ein guter Fechter zu werden. Er soll absichtslos und leer werden, damit er ganz zu sich selbst kommen kann.

3. Der Widerspruch zwischen dem, was sich der Schüler vorgestellt und vorgenommen hat, und dem, was er nun zu tun angehalten wird, führt ihn in eine Krise. Er sieht sich genötigt, den Meister an sein Versprechen zu erinnern und erneut um Fechtunterricht zu bitten. Der Meister, der diese Krise wohl beabsichtigt und erwartet hat, reagiert mit unregelmäßigen Stockschlägen, durch welche die Krise noch verschärft wird. Warum „quält“ er seinen Schüler jahrelang? Weil er bei ihm eine innere Bewegung einleiten

will, die ihn auf jenen langen und mühevollen Weg bringt, auf dem letztlich wahre Künstlerschaft und wahres Menschsein zusammen erfahren werden. Denn beides gehört unbedingt zusammen.

4. Der Fechtsschüler hielt tatsächlich auf diesem Wege durch, „bis er mit Erfolg einem Hieb ausweichen konnte, von wo immer er kommen mochte.“ Dies muß für ihn ein überraschendes Erfolgserlebnis gewesen sein. In unserer Geschichte soll damit das Erwachen des Schülers zu einem neuen Leben in der Weise höchster Konzentration (Zen) zur Sprache gebracht werden. Die Zeit der Vorbereitung ist beendet. Der Schüler ist so weit vorangeschritten, daß er mit einer noch nie erreichten Schnelligkeit und Gewandtheit den Schlägen auszuweichen vermag, ohne daß ihm dies besondere Mühe macht. Es gelingt ihm wie von selbst mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit. Ist jetzt nicht der Punkt erreicht, an dem er sich von seinem Meister verabschieden sollte?

5. Die Geschichte geht noch weiter. Die neuen Erlebnisse bringen den Schüler noch einen Schritt weiter, ohne ihn jedoch eine Stufe höher zu führen. Jetzt gewinnt der Meister für ihn dadurch eine neue und noch tiefere Bedeutung, daß er ihn nachahmt. Dabei darf er die Erfahrung machen,

- daß der Meister auf demselben Grund steht wie er selbst,
- daß er bewußtseinsmäßig ebenso hell wach und gespannt lebt wie der Meister und
- daß er durch die Nachfolge zur Teilhabe am Geist der Meisterschaft gelangt ist.

6. Worin besteht nun eigentlich das Geheimnis der Kunst des Fechtens, das dem Schüler schließlich aufgeht? Es muß offensichtlich mit der Person des Meisters eng verbunden sein, in dem der Geist des Zen-Buddhismus Gestalt geworden ist. Erst durch den Rollentausch ist dem Schüler letztlich klar geworden, daß der Geist, der den Meister beherrscht, nun auch ihn beseelt, ja daß dieser seinen Geist ihm unmittelbar übertragen hat (ishin – denshin) und er nun wie dieser aus einer persönlichen Unmittelbarkeit zu sich selbst heraus als Mensch und Künstler leben kann.

7. Rückblickend mag der Schüler erkannt haben, daß er die Krisenzeit nur deshalb erfolgreich hat durchstehen können, weil der Meister in der Nähe war und ihn nicht zur Ruhe kommen ließ. Denn sein Erkenntnisweg verlief so, daß er zunächst das Fechten für eine Kunst hielt und um der Fechtkunst willen zum Meister kam. Dieser zwang ihn dann, seine Auffassung radikal zu ändern. Er mußte lernen, sie zu negieren, und einsehen, daß Fechten keine Kunst ist. Erst als er in der Zeit der Krise diese Negation verstanden und bejaht hatte, wurde er frei. Erst danach stellte sich das Erfolgserlebnis ein, und die Behauptung: Fechten ist eine Kunst! wurde beglückende Wirklichkeit. Der Meister hatte ihm geholfen, zu dieser neuen Wirklichkeit vorzudringen und das sonderbare Geheimnis der Identität allen Widerspruchs zu entdecken.

8. So erkannte der Schüler, wie „klug und freundlich“ der Meister gewesen war. Er hatte Geduld mit ihm gehabt und ihn getreulich unablässig begleitet. Er hatte ihm über den Weg des einfachen Lebens zunächst zum Erwachen,

das heißt zur Stufe der Entdeckung der Buddha-Natur, verholten, die in allem Seienden und also auch in ihm verborgen lag, und ihm dann weitergeholfen, aus seiner Buddha-Natur heraus für die wahre Kunst des Fechtens frei und geschickt zu werden.

9. Und was sagt uns die Beispielgeschichte über den Meister? Wir können ihr eine doppelte Aussage entnehmen:

a) In der Welt der Fechtkunst als Zen-Weg gibt es von Natur aus weder Meister noch Schüler. Von der gemeinsamen Buddha-Natur aus sind beide gleich.

b) In der Praxis des alltäglichen Lebens ist zwischen Meister und Schüler unbedingt zu unterscheiden. Da ist der Schüler auf den Meister angewiesen, bis er selber einmal Meister ist und die Schüler bei ihm anknöpfen.

So werden wir auf eine absolute und eine relative unumkehrbare Ordnung hingewiesen, die unserer Geschichte zugrundeliegt.⁶

10. Unsere Beispielgeschichte kennt in Japan jedes Kind. Sie gehört nicht zuletzt deshalb zum Allgemeingut der Bildung, weil in ihr unübersehbar zum Ausdruck kommt: Leben ist Lernen.

Zen als eine geistige Kraft oder Bewegung hat wie jede Münze zwei Seiten. In der Beispielgeschichte kommt sehr klar zum Ausdruck, daß Zen primär ein Vorgang der subjektiven Erfahrung auf dem Weg der Selbstwerdung und Begegnung mit der letzten Wirklichkeit ist. Diese Seite der „Münze“ kann sich überall, bei jedem Menschen, in jeder möglichen Situation ereignen und unbeschränkt wiederholen. Das „Erfolgserebnis“ in der Beispielgeschichte, das der Schüler in der Nachfolge hatte, gab ihm eine Kraft und Beweglichkeit zum Ausweichen, die er bisher noch nie bei sich hatte erfahren können. Ähnlich ist es HERRIGEL beim Bogenschießen ergangen, dessen „Erfolgserebnis“ mit der Erfahrung verbunden war, daß nicht mehr er es war, der beim Bogenschießen ins Ziel traf, sondern an die Stelle seines „Ich“ ein „Es“ getreten ist, das wie von selbst zielt und trifft.⁷ Und wiederum könnte man hier ebenso auf die Zen-Malerei (Zenga) oder den Weg der Pinselschrift (Hitsuzendô) hinweisen, die Zeugnisse sind für solche „Erfolgserebnisse“, bei denen ein Meister aus der absoluten Konzentration und Stille heraus plötzlich mit einigen Pinselstrichen unkontrolliert und wie von selbst ein Bild oder einen Begriff auf das Papier wirft und dann wieder in die Stille zurückfällt.⁸ Oder denken wir an den Flötenspieler, der durch sein Blasen der Bambusflöte dem Instrument einen Ton entlocken will und erst dann, wenn sein Atem ruhig und natürlich geworden ist und der Ton wie von selbst gelingt, beglückend erfährt: Die Musik ist es, die den Ton macht, und ich darf zuhören. Diese eine Seite des Zen verlangt von jedem Meister und Schüler: „Stirb, während du lebst, und sei vollkommen tot. Dann tue, was immer du willst – alles ist gut.“⁹

Die andere Seite der Münze ist die objektive Seite des Zen. In jede Sparte des kulturellen Lebens in Japan ist Zen eingedrungen und hat in ihr seine Wurzeln geschlagen. In alten wie in neuen Formen des kulturellen Lebens hat es sich Ausdruck verschafft. Darum ist Zen in Japan ein geschichtliches Phänomen. Seine Spuren lassen sich beim Spiel mit den Schachfiguren

(shōgi)¹⁰ ebenso wie beim Wettkampf der Ringer (Judō), beim Aufstellen des Blumenarrangements (Kadō)¹¹ wie auch bei der Teezeremonie (Chadō) aufzeigen. Nicht daß die Zen-Erfahrung an diese kulturspezifisch ausgeprägten Wege gebunden sei, auf die wir hier nicht näher eingehen können.¹² Aber sie haben sich im Alltag Japans bewährt. So wie in einem Zen-Kloster, in dem eigentlich jeder Augenblick dem vorbereitenden Üben gehören soll, es dennoch intensive Schulungszeiten (Sesshin) zur besonderen Schulung des Geistes gibt,¹³ so gibt es besondere Schulen und Schulungszeiten auch für jene, die nicht im Zen-Kloster leben und dennoch oder gerade deshalb eine intensive Übung nötig haben. Je nach Neigung können sie diesen oder jenen der Zen-Wege wählen, ohne befürchten zu müssen, sie könnten das Ziel verfehlen. Denn das große Tao¹⁴ ist torlos. Es führen viele tausend Wege zu ihm,¹⁵ allerdings gibt es auf jedem Weg, welchen der Schüler auch immer einschlagen mag, ernsthafte Gefahren.

Vor einer der Gefahren warnen sehr eindringlich die Worte aus dem Mumonkan (Tor ohne Schranken), die sich auf die Praxis des Zazen (Meditation im Sitzen) beziehen:

„Einfach quietistisch dazusitzen, ist die Praxis von Toten.

Wer vorwärts geht, weicht vom Prinzip ab.

Wer rückwärts geht, ist gegen die Wahrheit.

Wer weder vorwärts noch rückwärts geht, ist ein toter Mensch, der noch atmet.

Nun sage mir, was wirst du tun?

Arbeite hart und erreiche „Es“ noch in diesem Leben, sonst wirst du es ewig bereuen.“¹⁶

Es ist ein Mißverständnis zu glauben, man könne sich auf seinem Durchbruchserlebnis (Erleuchtung) ausruhen. Im Gegenteil gehört zur Zen-Tradition, daß jeder echte Zen-Mönch auf die Wanderschaft geht als Unsui, „d. h. Wolke und Wasser, ohne Heimat, ohne festen Ruhepunkt, ein Freund der Winde und des Mondes, der Berge und Gewässer.“¹⁷

Gerade weil die Bewegung des Zen-Erlebens ein Erwachen aus dem Abgrund des Unbewußten und des Nichts ins Leben zurück ist, liegt auch das Mißverständnis nahe, an einen Aufstieg auf einer Stufenleiter zu noch tieferen, noch umfassenderen oder gewaltigeren Erleuchtungen zu denken, wie sie in der Literatur bisweilen anklingen mögen.¹⁸ Unsere Beispielgeschichte hat für eine solche Auffassung keine Anhaltspunkte gegeben. Um es mit den Worten von Pater ENOMIYA-LASSALLE auszudrücken:

„Entweder hat jemand das Schwimmen erlernt oder nicht. Kann er schwimmen, so wird er es nicht wieder verlernen, aber die Frage ist nicht, ob er ein noch besserer Schwimmer wird, sondern wie er seine Kunst anwendet.“¹⁹ „Wenn Chao-Chou auch zur Erleuchtung gelangte, so hat er sie doch erst erlangt, nachdem er noch 30 Jahre geübt hatte.“²⁰

Eine andere Gefahr lauert aus der entgegengesetzten Ecke. Sie ergibt sich immer dort, wo entweder die ganz persönliche Zen-Erfahrung manipuliert oder in Dienst gestellt wird. Die Gefahr der Manipulation ist immer dort gegeben, wo der Weg des Zen willkürlich abgekürzt²¹ oder ein Zen-Weg

zweiter Ordnung zugestanden wird, „der dem durchschnittlichen Menschen offensteht und dem dieser folgen kann, mag es auch nur eine untergeordnete Annäherung sein.“²² Im Blick auf die verschiedenen Zen-Künste oder Wege (Dô) werden wir hier nach der Grenze fragen zwischen einem solchen Zen-Weg zweiter Ordnung und einem kulturellen Bildungsangebot. Aber wahrscheinlich ist diese Alternative falsch und eine solche Frage unangemessen, weil Zen wie eine Münze immer zwei Seiten hat. Muß es nicht vielmehr um der Zen-Tradition willen heute einen solchen Zen-Weg zweiter Ordnung geben, der auf die Märkte der Städte führt selbst auf die Gefahr hin, daß eine Vermarktung droht entsprechend den Konsumansprüchen einer hohlen Industriegesellschaft? Müssen wir nicht damit rechnen, daß sich sehr viele neue Formen von sogenannter Zen-Praxis ergeben, die als kulturelles Bildungsangebot z. B. im Blumenstecken, im Sport, im Spiel und im Malen in Japan wie in Deutschland begeistert aufgenommen werden mögen, aber mit jener religiösen Total-Erfahrung des Zen und seiner schöpferischen widersprüchlichen Identität höchstens noch den Namen gemein haben?

Schließlich sei auch jene Gefahr zur Sprache gebracht, die immer dort lauert, wo von außen bewußt jenes „Entgegenkommen“ aufgegriffen und in Dienst gestellt wird. Ein anschauliches Beispiel bildet dafür heute jene „Übertreibung des Za-Zen“,²³ die dazu führt, daß Zen-Klöster temporär in Ausbildungsstätten für Konzentrationsübungen von Jungen gewandelt oder als Tagungsstätten für eine Art innerer Schulung und Fortbildung von Firmenangestellten usurpiert werden. Hier zeigt sich, daß es durchaus möglich ist, Zen funktional als Element des wirtschaftlichen Aufschwungs zu verstehen und einzusetzen.

Wir finden aber heute in Japan auch die andere Seite, auf der Zen als bewährtes Element der Selbsterfahrung und Befreiung ernstgenommen und auf dem Wege der Pilgerschaft praktiziert wird. Ein Beispiel dafür bietet die in Deutschland kaum beachtete Kunst des Flötespielens, wie sie der Meister HANADA heute versteht und lebt. Der nachfolgende Abschnitt II, der von ihm mitformuliert worden ist und mitverantwortet wird, ist ein erster Versuch, seine Kunst des Flötespielens als Zen-Weg außerhalb von Japan darzustellen.²⁴

II.

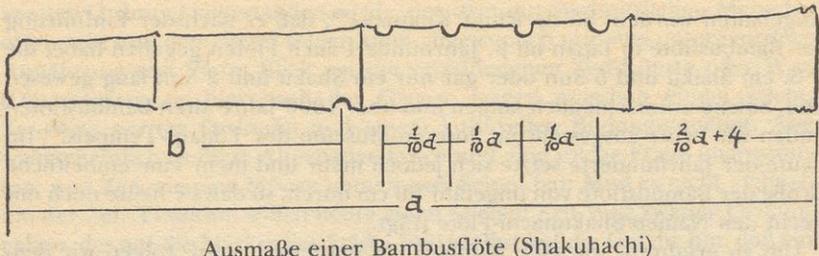
*I. Die japanische Bambusflöte*²⁵

Wie so viele Kulturgegenstände ist auch die Bambusflöte über China nach Japan gekommen als „a musical instrument for Buddhist service“.²⁶ KURIHARA²⁷ vermutet, daß die Bambusflöte damals schon als ‚Shakuhachi‘ bezeichnet worden ist und daß sie diese Bezeichnung aus China mit nach Japan gebracht hat. Die Bezeichnung leitet sich vom Längenmaß der Flöte her. In Japan beträgt ein Shaku ungefähr 33 cm. Hachi bedeutet acht und meint hier 8 Sun (1 Sun = ungefähr 3,3 cm). Die Länge der Bambusflöte beträgt demnach in Japan ungefähr 60 cm. Aber dieses Längenmaß ist früher nicht streng

eingehalten worden. So berichtet KURIHARA²⁸, daß es nach der Einführung der Bambusflöte in Japan im 8. Jahrhundert auch Flöten gegeben habe, die z. B. ein Shaku und 5 Sun oder gar nur ein Shaku und 2 Sun lang gewesen sind. Solche unterschiedlich langen und über 1000 Jahre alten Bambusflöten finden wir heute ausgestellt im Shosoin-Museum des Todaiji-Tempels.²⁹ Im Laufe der Jahrhunderte setzte sich jedoch mehr und mehr eine einheitliche Größe der Bambusflöte von ungefähr 60 cm durch, so daß sie heute noch mit Recht den Namen Shakuhachi-Flöte trägt.

Um zu erfahren, wie eine Bambusflöte hergestellt wird, folgen wir dem Meister in den Bambushain. Dort prüft er mit kundiger Hand heute wie eh und je die vierjährigen gleichmäßig gewachsenen Madake-Bambusstämme. Denn er weiß genau, daß im 4. Jahr der Stamm am stärksten ist. Deshalb werden für die Bambusflöten wie übrigens auch für das traditionelle Stockfechten (Shinai) und Bogenschießen (Kyūdō) am liebsten vierjährige Stämme verarbeitet. Es ist notwendig, diese vierjährigen Stämme genau zu prüfen, da sie je nach ihrem Standort und ihren natürlichen Wachstumsbedingungen (Sonne, Nebel, Feuchtigkeit, Bodenbeschaffenheit) unterschiedlich fest sind. Durch Schütteln des Stammes und Messen der Abstände zwischen den einzelnen Knoten bestimmt der Meister die Güte eines jeden Stammes. Dabei hat natürlich jeder Meister sein eigenes Augenmaß. Nur der Stamm kommt für eine Bambusflöte in Frage, der vermuten läßt, daß er auch unter der Erdoberfläche (etwa 50 cm) gleichmäßig gewachsen ist. Hat der Meister den richtigen Madake (ma = richtig, dake = Bambus)-Stamm gefunden, so gräbt er ihn aus und schneidet von dem 5 bis 10 m langen Stamm die untersten 1,50 m ab. Diesen Stumpf nimmt er mit nach Hause, wo er zunächst über einem offenen Feuer sehr behutsam „geröstet“ wird. Danach wird er für etwa 10–14 Tage unter dem Dach im Freien so aufgehängt, daß die Wintersonne ihn erwärmt. In dieser Zeit wird der Bambusstumpf ganz weiß. Damit ist der Stumpf fertig und kann im Hause aufbewahrt werden, bis der Meister Zeit hat, ihm seine endgültige Form als Flöte zu geben.

Wenn nun der Zeitpunkt gekommen ist, daß der Meister aus dem Stumpf eine Flöte anfertigen will, so überlegt er zunächst ganz genau, wo die fünf Löcher später am besten eingebohrt werden. Hat er dies nach exakten Messungen entschieden, so wird entsprechend den in der folgenden Abbildung angegebenen Maßen aus dem Stumpf eine rund 60 cm lange Shakuhachi-Flöte so herausgeschnitten, daß der oberste Knoten das Mundstück bildet. Damit ist der Rohbau der Flöte hergestellt. Mit Hilfe eines Eisenstabes geht der Meister nun daran, die Knoten in dem Flötenrohr zu durchstoßen und soweit wie möglich zu beseitigen. Je besser ihm dies gelingt, je mehr Hohlraum er in der Flöte schafft, um so größer ist das Volumen der Flöte und ihre Tonhöhe. Schließlich wird das Rohr von innen mit einem Polier- oder Schleifpulver bearbeitet, damit die Innenwand ganz glatt wird. Je besser die Innenwand bearbeitet ist, um so leichter läßt sich die Flöte später spielen. Der oberste Knoten, der das Mundstück bildet, wird schräg angeschnitten und bekommt einen kunstvollen Einsatz aus Horn. Die Anordnung der fünf Löcher, die dann gebohrt werden, zeigt die Abbildung.



Ausmaße einer Bambusflöte (Shakuhachi)

Seit dem 14. Jahrhundert gibt es in Japan zwei Arten von Bambusflöten:

- a) die oben beschriebene Shakuhachi-Flöte als Musikinstrument, die mit dem Koto (japanisches Zupfinstrument) und dem Shamisen (japanische Art von Gitarre mit drei Saiten)³⁰ sehr oft zusammen gespielt wird;
- b) die aus der Shakuhachi-Flöte entwickelte Zen-Flöte, die dem Zen-Buddhisten als Übungsmittel auf dem Wege zur Erleuchtung dient.

2. Die Zen-Flöte

Es sind vor allem folgende drei Punkte, in denen sich die Zen-Flöte als Instrument wesentlich von der Shakuhachi-Flöte unterscheidet. Da ist zunächst die Länge der Flöte. Diese ist nicht auf das Maß der Shakuhachi-Flöte (ungefähr 60 cm) begrenzt. Sie richtet sich vielmehr nach dem Durchmesser des Bambusstammes und der Anordnung der Löcher. Ein anderes Merkmal ist das Mundstück. Bei der Herstellung der Zen-Flöte wird meistens im Mundstück kein Einsatz aus Horn verwendet. Schließlich unterscheiden sich beide Arten von Bambus-Flöten durch die Bearbeitung des Hohlraumes der Flöte. Bei der Zen-Flöte sind die Zwischenwände der Knoten im Hohlraum nicht vollständig beseitigt. Auch ist der Hohlraum nicht mit Schleif- oder Polierpulver geglättet worden. Dadurch kann der Atem des Flötenspielers nicht ungehindert durch die Flöte hindurchströmen. Vielmehr wird er in der Flöte aufgehalten und muß sich durch vier oder fünf „Kammern“ bzw. „Hohlräume“ hindurcharbeiten, die durch die Knoten abgeteilt sind. Der Zen-Flötenspieler kann dadurch keine einfachen Melodien spielen. Während man das Musikinstrument ziemlich leicht blasen kann, ist die Zen-Flöte sehr schwer zu spielen. Bei ihr geht der Atem nur schwer hindurch. Er staut sich an jedem Knoten und drückt den nachkommenden Atem zurück. Wie stark der Spieler auch blasen mag, der Atem bleibt nur in der Nähe des Mundstücks stark. Er durchströmt niemals gleichmäßig stark das Ganze des Instruments. Folglich ertönt auch nicht der ganze Bambus. Nur wenn man am Mundstück ganz natürlich und ruhig atmet, wird der Atem zum Ton des Bambus.

Jeder Mensch atmet von seiner Geburt bis zu seinem Tode. Im Zen-Buddhismus lernt er, den Atem zu ordnen. Denn um das Herz still werden zu lassen, muß man vor allem den Atem ordnen. Indem der Atem und danach

auch das Herz still wird, kommt der Bambus zu seinem Ton. Der Spieler hört dem Ton des Bambus zu. Wenn der Ton desselben so natürlich klingt wie der Wind, wird das Herz des Spielers dem Ton des ruhigen Atems entsprechend zum Nichts-Herz. Auf diese Weise vereinigen sich Flöte und Spieler. Es gibt im Herzen des Spielers keine Absicht, die Flöte ertönen zu lassen. Manchmal weicht der Atem von dem Mundstück ab. Dann gibt der Bambus keinen rechten Ton. Man hört nur den Wind heulen. Aber wenn man mit dem Nichts-Herzen bläst, ist dieses Heulen des Windes auch ein echter Ton des Bambus. Das Nichts-Herz erscheint als der Wind. Jener Ton dagegen, der mit der Absicht hervorgebracht wird, die Flöte gut zu spielen, ist nicht der Ton des Nichts-Herzens, wie schön er auch zu klingen scheint. Man sagt deshalb: „Blase den Bambus, ohne zu blasen!“

Wenn der Mensch sich mit dem Bambus vereinigt, gibt es keinen Unterschied zwischen einem geschickten und ungeschickten Spielen. Jeder Ton ist Ton des Buddha. So gut wie ein Baby ganz natürlich atmen kann oder wie ein Mensch im Tiefschlaf natürlich atmen kann, genauso gut kann er, wenn er natürlich atmet, die Bambusflöte als Zen-Flöte spielen. Ein geschickter Bläser ist derjenige, der alle technische Geschicklichkeit aufgegeben hat. Ein ungeschickter Bläser ist derjenige, der geschickt blasen will. So ist die Bambusflöte im Zen, für die es keine Noten gibt, nicht nur ein Instrument, mit dem man das richtige Atmen übt, sondern auch ein Instrument, mit dem man zur Erleuchtung kommt.

Wie kann man nun zu einer solchen Erleuchtung auf dem Wege der Zen-Flöte kommen? Allgemein gilt, daß im Zen-Buddhismus ein religiöses Befreiungserlebnis erfahren wird.³¹ Man muß von einzelnen Vorstellungen, die sich im Bewußtsein festgesetzt haben, frei werden. Dies ist sehr schwierig, weil das Herz gewohnt ist, sich an Vorstellungen zu hängen. Meistens ist es so, daß eine Vorstellung für eine Weile im Bewußtsein bleibt. Wenn man z. B. in vollkommener Dunkelheit sitzt, sieht man gar nichts. Trotzdem stellt man sich etwas vor, was aus dem Herzen kommt. Man ist sogar von dieser eigenen Vorstellung abhängig, und das Herz ist unruhig. Hier kann das Spielen auf der Zen-Flöte helfen. Denn das Blasen der Bambusflöte ist eine Art Übung, das Herz von jeglicher Vorstellung unabhängig zu machen und ganz still werden zu lassen.

Aus dieser umfassenden Stille, aus diesem unendlich tiefen Leerraum des Bewußtseins vermag der Spieler zu einer Art höherer Erkenntnis vorzudringen, die japanisch als Satori (Erleuchtung) bezeichnet wird.³²

3. Unterwegs mit der Bambusflöte

Wer sich heute entscheidet, mit der Bambusflöte als Pilger auf die Straße zu gehen, der nimmt außer der Flöte nur einen kleinen Holzkasten (Gebako) mit. Er trägt diesen vor dem Bauch an einem Gurt, den er über den Nacken gestülpt hat. Außerdem trägt er eine Stola (Kesa), an der jedermann erkennen kann, daß hier ein Buddhist aus innerer Überzeugung unterwegs

ist. Zudem trägt der Flötenspieler einen Korb (Tengai) über dem Kopf, so daß der Kopf nicht sichtbar ist. Am Korb sind mehrere Ritzen angebracht, die dem Flötenspieler erlauben, hindurchzuschauen und zu sehen, ohne gesehen zu werden. Solange der Flötenspieler auf der Straße unterwegs ist, trägt er den Korb und bleibt somit anonym. Lediglich die schwarzen japanischen Schriftzeichen auf seinem hellen Kasten verraten dem Vorbeigehenden, woher der Flötenspieler kommt. Man weiß, er ist jetzt auf der Wanderschaft, und nennt ihn ‚Komusô‘, das heißt ganz leerer (Komu) Mönch (sô).³³ Auf der Stirnseite seines Kastens lesen wir: „Myôan“ (hell – dunkel). Das weist auf die Relativität des Lebens als eine Botschaft Buddhas hin. Auf den Seitenflächen des Kastens steht einerseits geschrieben: „Itchôken, Chikuzen Hakata“ (Tempel – Haus des Itchô, Fukuoka – Bezirk, Stadtteil – Hakata). Auf der anderen Seite des Kastens steht das Datum, das für den Flötenspieler gilt. Dieses Datum ist sehr wichtig, weil es den Tag festhält, an dem der Meister dem Flötenspieler erlaubt hat, die Übung als Bettler öffentlich mit dem Kasten durchzuführen. Ja, der Spieler hat sogar eine vom Meister unterzeichnete „Spielerlaubnis“ (Honsoku) ausgehändigt bekommen und trägt sie stets bei sich. Zugleich mit seiner Erlaubnis hat der Meister dem Flötenspieler an jenem Tage den Kasten zusammen mit der Stola und dem „Korbhut“ (Sangu) übergeben. Ein weißes Pilgergewand und das nötige Schuhwerk besorgt sich jeder Flötenspieler selber.

Würden wir auf der Straße einem Flötenspieler begegnen und ihm die Frage stellen, wie lange er im Tempel geübt hat, bevor er alleine auf die Straße durfte, so würde er uns verlegen anschauen. Abgesehen davon, daß er während seines Bettelganges, solange er den Korbbhut trägt, kein Wort sprechen darf, würde er uns auch nicht antworten können. Denn eine feste Vorbereitungszeit gibt es nicht. Bei wem immer der Meister den Eindruck gewonnen hat, daß er ein Durchbruchserlebnis im Sinne des Zen gehabt hat, den sendet er auf die Straße. Dort mag er im Zirkel des Sanrinkujaku (Zirkel der drei Beziehungen zwischen Spieler, Geber einer milden Gabe und Gabe) weitere vertiefte Erfahrungen auf dem Zen-Weg mit der Bambusflöte machen.

Was geschieht nun, wenn ein Flötenspieler als Pilger auf der Straße seine Bambusflöte spielt? Dort, wo er vor der Haustür spielt, öffnet sich die Türe, und es wird ihm während des Spielens und danach ein Päckchen Reis oder Geld auf den entgegengestreckten gespreizten Fächer gelegt. Als Zeichen der Dankbarkeit hebt er die Gabe auf dem Fächer in Brusthöhe und läßt sie in den stets offenen Kasten fallen. Der Geber der Gabe bleibt bis zum Ende des Flötenspiels im Türrahmen stehen, wendet sich dann ohne die sonst übliche Verneigung ab und kehrt ins Haus zurück. Der Flötenspieler geht schweigend zur nächsten Haustür, wo er erneut aus dem Schweigen heraus seine Bambusflöte ertönen läßt. Er lenkt die Aufmerksamkeit der Bewohner auf die Stille, „die vorher da war und die nachher, nach diesem kurzen akustischen Intermezzo, weiterwirkt. Die nur durch diese hörbare Unterbrechung bewußt gewordene Stille mündet nun geradezu unhörbar – aber unüberhörbar hörbar – in das große Schweigen der Natur: Aus der Stille des

Mikrokosmos weiter in die des Makrokosmos. Dieser Bewußtseinszustand führt letztlich auf einen Weg, an dessen Ende die große ‚Leere‘, das ‚Leerwerden‘ des Buddhismus, steht.³⁴

Das ist der ständige Rhythmus des Flötenspielers auf dem Zen-Weg: Schweigen – Flötespielen – Schweigen. Schweigend zieht er morgens aus, schweigend kehrt er abends nach Hause zurück oder übernachtet in einem einfachen Gasthof. Solange er den Korb auf dem Kopf trägt, ist er gehalten zu schweigen. Begegnet er zufällig einem anderen Flötenspieler unterwegs, so sind kein Wort und keine Geste erlaubt. Nur auf der Flöte wird ein jeder sich durch ein kurzes Tempelsignal zu erkennen geben.

Kann man sagen, daß der Flötenspieler nur für sich spielt? Ist sein Weg als Pilger ausschließlich als zusätzliche Konzentrationsübung im eigenen Interesse zu verstehen? Oder verfolgt er auch missionarische Ziele? Allgemein gilt, daß das Ziel des Spielens mit der Zen-Flöte das „absichtslose Spielen“ (Rinzai) ist, bei dem der Spieler weder an sich noch an sein Gegenüber, erst recht nicht an die Gabe, die er empfangen wird, denkt. Ziel ist höchstens noch, den Mitmenschen daran zu erinnern, daß das eigentliche Sein des Menschen der Buddha im Menschen ist und der Ton der Flöte diese Buddha-Natur im Mitmenschen erwecken möchte. Wo diese Natur im Menschen erwacht, wird die Gabe, die der Bettler empfängt, zur Gabe von Buddha. Für den, der gibt, stellt die Gabe eine Möglichkeit dar, seine Unabhängigkeit von den Dingen dieser Welt zu beweisen und damit ein Zeugnis für Buddha abzulegen auf dem Weg zum „Leerwerden“.

In diesem Zusammenhang spielt der „Genuß des wahren Weges“ oder des Tao eine besondere Rolle. Zuhören, wie der Spieler auf der Zen-Flöte spielt, bedeutet mehr als nur dem anderen zuzuhören. Es muß so sein, daß das Zuhören zugleich ein Schaffen ist. Denn der Ton der Bambusflöte aus dem Nichts-Herzen ist darauf aus, das Herz des Zuhörers zu vernichten. Wenn man dem Ton des Nichts-Herzens zuhört, fühlt man sich selbst und die ganze Welt als nichtig, und zwar genießt das vernichtete Herz den vernichtenden Ton. Der Bettler mit der Zen-Flöte geht somit von Haus zu Haus, um einerseits das eigene Herz und zum anderen die Herzen der Mitmenschen zum Nichts-Herzen zu machen. Wenn der Bettelnde ebenso wie der Almosengebende und das Almosen selbst nichts und leer sind, dann kann man sagen, den wahren Ton „genossen“ zu haben.

Der Weg der Bambusflöte ist somit nicht nur die Fortsetzung eigener zen-buddhistischer Übung, sondern kann durchaus auch als ein Weg missionarischer Aktivität verstanden werden. Eine solche Aktivität aber widerlegt die Behauptung, im Buddhismus gäbe es keine Mission. Christliche Beobachter mögen fragen, ob es sich hier, wo nicht das Wort im Mittelpunkt steht, sondern das Schweigen und der vernichtende Ton der Flöte, nicht eher um eine „Metamission“ handelt oder die Vermittlung eines ästhetischen Gefühls. Aber kann man, wenn man das Schweigen mißversteht im Sinne von „Nichts-Sagen“ oder „Verschweigen“, wo es doch um ein ‚Sich-nicht-hören-lassen‘ geht, um auf einer höheren Stufe etwas um so deutlicher hörbar zu machen, dem Bekennen dieser Flötenspieler und mit ihnen dem Buddhismus

überhaupt gerecht werden, der im Nichiren-Buddhismus auch die Wort-Mission kennt und bis heute praktiziert.³⁵

4. Die Gruppe der Flötenspieler

Flötenspieler, die die Bambusflöte als Zen-Flöte benutzen, gehören einer Richtung des Buddhismus an, die sich nach dem Namen des berühmten Zen-Meisters FUKU, der im 9. Jh. in China gelebt hat, Fuke-Shū (Fuke-Schule) nennt. Es gibt drei Gruppen dieser Schule, und zwar in Tōkyō (ungefähr 50 Personen), Kyōto (ebenfalls ungefähr 50 Personen) und Fukuoka (ungefähr 20 Personen). In früherer Zeit (17. Jh.) war diese Schule zentral organisiert. Sie hatte ihr Zentrum in Kyōto (Myōanji-Tempel) und Tōkyō (Reihōji-Tempel). Entstanden ist diese Schule um 1600 nach dem Kriege zwischen TOYOTOMI und TOKUGAWA. Letzterer hat sie gegründet mit dem Ziel, die Rōnin (herrenlos gewordene Samurai)³⁶ vor dem wirtschaftlichen Ruin zu retten und einen neuen Krieg unmöglich zu machen. Um sein Hilfswerk für die Rōnin nicht zu gefährden, wurde das nicht-religiöse Spiel der Shakuha-chi-Flöte als Musikinstrument über Nacht untersagt. Damit gab es für diese ehemaligen Samurai keine Konkurrenz, wobei fragwürdig bleibt, ob dies nicht kulturell gesehen ein grober Fehler war.³⁷ Nicht zuletzt durch diese Maßnahme konnten jedoch Samurai-Geist und zen-buddhistische Praxis auf dem Weg der Flöte sich engstens miteinander verbinden, wie dies außerhalb der Fuke-Shū auch sonst der Fall war.³⁸

Der Herrscher TOKUGAWA IYASU verstand es sehr gut, die neue Fuke-Shū seinen politischen Zielen unterzuordnen. Die in dieser Schule zusammengeschlossenen herrenlosen Samurai-Ritter erhielten polizeiliche Vollmachten. Unerkannt und zugleich jeden Mitbürger erkennend, streiften sie mit dem Korb über dem Kopf und der Flöte in der Hand durchs Land und durften im Namen des Shogun Spitzbuben festnehmen. Dies war ihnen um so leichter möglich, als sie als Samurai das Recht hatten, ein Schwert zu tragen.

Die Fuke-Shū kam durch diese polizeiliche Nebenaufgabe sehr bald in Verruf, mehr polizeilicher Arm des Herrschers als getreue Jüngerschar Buddhas auf dem Zen-Weg mit der Bambusflöte zu sein. Die Mischung von Religion und Politik bekam der Fuke-Shū auf die Dauer sehr schlecht. Das religiöse Element wurde immer mehr unterdrückt, so daß z. B. Kaufleute sich später in die Schule einkauften, um im Tempel öffentlich die Bambusflöte üben und polizeiliche Vollmacht genießen zu können. So korrumpierte diese Schule immer mehr bis zur Meiji-Reform. Im Jahre 1868 wurde sie rigoros verboten und das Spielen der Shakuha-chi-Flöte als Musikinstrument wieder uneingeschränkt zugelassen.

Damit begann eine Zeit, in der die Gruppe der Flötenspieler, sofern sie in der Fuke-Shū organisiert waren, verboten war. Einzelnen Spielern blieb es natürlich unbenommen, auf dem Weg der Bambusflöte Zen-Übungen nachzugehen. Es stand ihnen frei, hiermit an die Tradition der „Komusō“ anzuknüpfen, die als Samurai-Angehörige auch im Bettlergewand wegen

ihrer hohen Bildung eine erhebliche Hochachtung im Volke genossen. Sie konnten sich aber ebenso als „Komosô“³⁹ fühlen, als einfache Bettler ohne besondere Bildung, die aus religiösen Gründen „ausgestiegen“ sind, wie es sie vor allem vor 1338 (Beginn der Ashikaga-Zeit) häufig gegeben hat. Erst die neue „Friedensverfassung“ von 1946, die eine Trennung von Staat und Religion vorschrieb und die Freiheit der Religionsausübung garantierte, machte ein Wiederaufleben der Fuke-Shû möglich. Heute gibt es zwei verschiedene Formen der Organisation der Zen-Flötenspieler, die nachfolgend kurz charakterisiert werden sollen:

- a) Die an einen Tempel gebundene Gruppe der Flötenspieler in Fukuoka.

Im Mittelpunkt dieser Gruppe, die bewußt die alten Traditionen der Fuke-Shû pflegt, sofern sie religiös begründet sind, stehen

- der Saikôji-Tempel als Übungshalle und Versammlungsort (Itchôken) sowie
- ein Priester als Übungsleiter (Kanshu) und Meister (Osho).

Übungen finden jeden Tag statt, ohne daß festgesetzte Gruppenübungen abgehalten werden. Die Binnenstruktur der Gruppe ist außerordentlich lose. Es kennt noch lange nicht jeder jeden bei etwa 20 Mitgliedern. Eine Kerngruppe von 5–6 Mitgliedern trifft sich regelmäßig einmal wöchentlich zur Übung und Beratung.

Der Tempel und der Übungsleiter werden durch Spenden und Beiträge unterhalten. Für die Leitung von Trauerfeiern und Totengedächtnisfeiern (0-Bon) oder für Konzentrationsübungen von Betriebsgruppen bekommt der Übungsleiter und Meister Gebühren. Beim Spielen der Flöte erhält die Kerngruppe bei Trauerfällen Zuwendungen, die dem Tempel oder seinem Priester zukommen. Einen Mitgliedsbeitrag gibt es nicht. Mitglied wird man durch das freiwillige Spielen der Bambusflöte unter dem Meister. Solange man sich zur Fuke-Shû gehörig fühlt, besucht man die Übungshalle und nimmt an den Versammlungen der Kerngruppe teil. Zweimal im Jahr findet eine „Generalversammlung“ statt. Dann spielt jedes Mitglied vor dem Tempelaltar (Butsudan), nimmt anschließend am gemeinsamen Essen teil und pflegt in der Unterhaltung die Gemeinschaft. Das Spielen der Bambusflöte im Tempel Itchôken ist nach japanischem Recht als Mukei-bunkazai (geistiger Kulturschatz) anerkannt und wird vom Staat mit geringen finanziellen Mitteln gefördert. Das heißt, die Fuke-Shû als solche hat rechtlich keine Organisationsform. Sie ist durch personale und lokale Bindungen „organisiert“. Dadurch, daß der Itchôken-Tempel (oder Saikôjin) ein Neben-Tempel des berühmten Shôfukujin ist, der als eine religiöse Rechtsperson (Shûkyôhōjin) im Sinne des japanischen Vereinsrechtes anerkannt ist, hat der Priester dort seine rechtliche Heimat.

- b) Die ohne Bindung an einen Zen-Tempel organisierte Gruppe von Flötenspielern.

Zu dieser Kategorie zählen die beiden Gruppen in Kyôto und Tôkyô. Beide Gruppen leben vollkommen informell in Bindung an je einen Meister der Bambusflöte, der im Sinne einer buddhistischen Hausschule (Iemoto)

eine eigene Bambusflötenschule hauptberuflich betreibt. Wie in Deutschland ein Musiklehrer privat Klavierunterricht erteilt, so wird auch in dieser Bambusflötenschule gegen Gebühren ausschließlich Einzelunterricht im Flötenspiel erteilt. Die Schüler besuchen den Lehrer meist zweimal wöchentlich. Sie haben untereinander keinerlei Beziehung außer der gemeinsamen Bindung zum Lehrer. Einzelne Schüler sind mit der Zeit in der Lage, selber nebenberuflich Einzelunterricht zu erteilen. So wächst die Schar derer, die das Spielen auf der Bambusflöte als Zen-Flöte lernen und ausüben, unmerklich. Ebenso wenig wie es eine Binnenstruktur einer Gruppe gibt, läßt sich eine organisatorische Verbindung zwischen der Gruppe in Tōkyō und Kyōto oder zwischen diesen beiden Gruppen und der Tempelgruppe in Fukuoka erkennen. Was alle drei Gruppen verbindet, ist das Bemühen um einen alternativen Weg zur verzehrenden Hektik im Alltag einer einseitigen technischen Industriewelt, die den Menschen total fordert. Sie überfordert ihn immer dann und solange, wie sein Herz nicht zur Ruhe und nicht mehr aus jener Stille heraus atmen kann, die zum Wesen aller Dinge führt.

III.

Die Tatsache, daß jene drei Gruppen, die auf der Zen-Flöte üben, untereinander nicht verbunden sind, ist typisch für die vertikal ausgerichtete Gruppenstruktur in Japan. Jede Gruppe lebt einem Baum vergleichbar, der aus einem Stamm (Meister) und vielen Ästen (Schüler) besteht. Diese Struktur gilt ebenso für einen Betrieb wie für eine Zen-Schule. Ohne Erlaubnis des Meisters (Stamm) darf sich keiner der Schüler (Äste) aus der Gruppe (Baum) verabschieden. Kein Pilger der Fuke-Sekte geht als Komusō ohne die Erlaubnis des Meisters auf die Wanderschaft.

Pilger im christlichen Sinne sind Wanderer auf dem Wege der Nachfolge Jesu Christi. Sicher nennt man auch solche Menschen Pilger, die um ihres Glaubens willen sich auf den Weg machen, heilige Stätten oder Feste zu besuchen. In diesem Sinne hat es auch in Japan seit alters her Pilgerreisen von einzelnen oder Gruppen gegeben.⁴⁰ Aber von der biblischen Tradition her sind uns neben den Pilgern, die zum Berge Zion wallfahrteten und ihre Wallfahrtslieder sangen,⁴¹ vor allem jene Pilger geläufig, die sich an der Gestalt Abrahams ausrichteten. Von ihm wissen wir, daß er sich auf den Weg machte zu dem verheißenen Lande und durch seinen Glauben zum Pilger und Gast in einem fremden Lande wurde.⁴² Und diese Glaubenserfahrung, auf die im Hebräerbrief Kap. 11 hingewiesen wird, ist auch den Christen eigen, die sich bereits in frühester Zeit als Fremde, als „Fremdlinge und Pilger“⁴³ auf Erden verstanden und zu dem wandernden Gottesvolk auf Erden rechneten. In diesem Punkte treffen sich die Grunderfahrungen von Buddhisten und Christen, die bekennen, daß sie Gäste und Fremdlinge auf Erden sind. In diesem Punkte kann darüber hinausgehend eine strukturelle Gemeinsamkeit im theologischen Verständnis des Pilgerstandes festgehalten werden: Das „In-der-Welt-Sein“ wird als eine Gefahr und Not erkannt, sich

zu verlieren, sich zu verselbständigen, seßhaft zu werden und an den Dingen dieser Welt zu haften. Pilgerschaft bedeutet hier wie dort eine Absage an falsche Abhängigkeiten und verkehrte Verhältnisbestimmungen, nicht aber eine ontologische Negation dieser Welt. Somit eröffnet die Pilgerschaft formal ein dialektisches Verstehen von menschlicher Existenz in Beziehung zu Gott bzw. dem unpersönlichen „Nichts“.

Damit ist inhaltlich ein entscheidender Unterschied angedeutet. Die christliche Pilgerschaft ist Nachfolge Jesu Christi und damit vor allem Nachfolge auf dem Kreuzweg. Dabei ist das Kreuz nicht nur ein Symbol für eine dialektische Interpretation der menschlichen Existenz, wie sie rational auch dem Buddhisten nachvollziehbar ist, sondern wesentlicher Teil des Weges des auferstandenen Christus, dessen Kreuz nur von seiner Auferstehung her⁴⁴ zu verstehen und in der Nachfolge zu realisieren ist. Pilger, sofern sie Wanderer auf dem Wege der Nachfolge Jesu sind, dürfen sich als „Mitbürger der Heiligen und Gottes Hausgenossen“⁴⁵ in dieser Welt zu Hause und dennoch geborgen wissen, wie dies selbst in unserer Zeit beispielhaft etwa von jungen Menschen in ökumenischen Kommunitäten praktiziert wird. Solche modernen Pilger auf dem Wege der Nachfolge heben sich deutlich ab von propagandistischen Eckenstehern oder Menschenfängern in sektiererischem Mißverständnis oder von libertinistischen Aussteigern, die sich auf einen Drogentrip oder auf den Weg nach Indien begeben. Ihre geistigen Verwandten sind vielmehr der heilige Franziskus und die Pilgerväter im 17. Jahrhundert, die um ihres Glaubens willen aus Europa auswanderten nach Amerika und die letztlich maßgebend wurden für die Entwicklung neuer demokratischer Gruppenstrukturen im kirchlichen (Kongregationalismus) wie im außerkirchlichen Bereich (Demokratie).

Mit ihren geistigen Vätern und Verwandten halten die modernen christlichen Pilgerschaften der Kommunitäten daran fest, beides zu betonen: Ora et labora. Auch darin läßt sich wiederum eine Gemeinsamkeit mit den modernen buddhistischen Pilgern der Fuke-Schule erkennen, die neben ihrer beruflichen Arbeit das Spiel der Shakuhachi-Flöte als Zen-Übung pflegen und ihre Urlaubstage als Komusô für die Wanderschaft mit der Zen-Flöte benutzen. Der hier entscheidende Punkt, der zu unterschiedlichen Aspekten führt, liegt nicht im ora et labora, sofern unter 'ora' mutatis mutandis die Zen-Meditation miteingeschlossen werden darf. Er liegt vielmehr in der unterschiedlichen Behandlung der Ethik. Während der christliche Pilger immer und überall unter dem Gebot Jesu lebt, daß er Gott lieben soll und seinen Nächsten wie sich selbst,⁴⁶ wird der Komusô durch das Spiel mit seiner Shakuhachi-Flöte isoliert von solchen ethischen Forderungen. Sein Weg zur Erleuchtung, auf dem Denken und Gedanke, Ton der Flöte und Herz des Flötenspielers zum „Nicht-Gedanken“ oder „Nichts-Herz“ werden, führt in eine neue Welt persönlicher Erfahrungen, die abseits von der Verwirklichung moralischer Gesetze und Tugendforderungen liegt. Sie befindet sich auch abseits von dem, was wir Gewissen nennen.

Das gibt uns nicht das Recht, Pilger, die auf dem Wege des Flötenspiels ein „Sich-selbst-in-den-Abgrund-Stürzen“⁴⁷ erleben, als gewissenlos zu

bezeichnen. Dies auch dann nicht, wenn die Anpassung an die konfuzianische Ethik und an die Forderungen der Herrschenden, die zeitweilig zur Ausstattung von Fuke-Mitgliedern mit polizeilichen Vollmachten führte, dies nahelegen scheinen. Denn da der Ton der Flöte auch das, was wir im Westen mit Gewissen bezeichnen (als eine kritische Tätigkeit unseres gesamten geistigen Daseins) vernichtend trifft, um einer neuen Welt der Harmonie zum Durchbruch zu verhelfen, vollzieht sich in dieser Welt der Harmonie das Leben natürlich und nicht ethisch, im Einklang mit mir selbst und nicht mit einem Anspruch, der mich von außen erreicht. Da, wo die Erfahrung der Harmonie und des Einsseins (Satori) das Gewissen ersetzt, muß jegliches Reden von Schuld und Sünde, muß das Kreuz Christi als Zeichen der neuen Gerechtigkeit und Aufhebung der Sünde durch die vergebende Liebe Gottes verkannt werden, es sei denn, es wird im Zen-Horizont von Grund auf neu interpretiert.⁴⁸

SUMMARY

In German-speaking countries the playing of the bamboo flute as a Zen-instrument is almost unknown. This contribution is intended to help close the gap in our knowledge by

- serving as an introduction to the understanding of what Zen means within the Zenbuddhist tradition; this is made clear by an illustrative story from the field of fencing as a Zen exercise followed by an interpretation,
- describing the bamboo flute; its construction, history and religious function are explained,
- seeking to convey a sense of understanding which takes account of our own Christian faith and views.

¹ Vgl. DUMOULIN, HEINRICH: *Zen – Geschichte und Gestalt einer östlichen Spiritualität*, in: H. WALDENFELS (Hrsg.): *Begegnung mit dem Zen-Buddhismus*, Düsseldorf 1980, S. 13–28, sowie WALDENFELS, HANS: *Absolutes Nichts*, Freiburg 1976, S. 40–43.

² Entsprechende Literaturhinweise finden sich bei HAMER, HEYO E.: *Befreiung in zen-buddhistischer Tradition*, in: *Beiträge Pädagogischer Arbeit*, hg. von der GEF in Baden, 25 [1982] 3 u. 4, S. 19–31, hier S. 30f.

³ DUMOULIN, HEINRICH: *Mumonkan. Die Schranke ohne Tor*, Mainz 1975, S. 10.

⁴ SHIBAYAMA ZENKEI: *Zen in Gleichnis und Bild*, Bern–München–Wien 1974, S. 32.

⁵ SUZUKI DAISEI TEITARÔ: *Zen und die Kultur Japans* (rde 66) Hamburg 1958, S. 10.

⁶ Diese Unterscheidung fanden wir bei TAKIZAWA KATSUMI: *Supôtsu no tetsugaku* (Philosophie des Sports), Tokyo 1961, S. 53, der auf S. 107–160 das Bogenschießen interpretiert (japanisch).

⁷ HERRIGEL, EUGEN: *Zen in der Kunst des Bogenschießen*, 6. Aufl., München 1956, S. 38.

⁸ BRASCH, KURT: *Zenga* (Zen-Malerei), Mitteilungen der OAG, Bd. XXV, Tokyo 1961, S. 29.

⁹ SHIBAYAMA ZENKEI: *Zu den Quellen des Zen*, Bern–München–Wien 1976, S. 139.

¹⁰ Vgl. HAMER, HEYO E.: *Möglichkeiten der Selbstverwirklichung im Spiel*, in: Handbuch der Spielpädagogik, hg. v. K. J. KREUZER, Bd. 1, Düsseldorf 1983, S. 515–530, hier S. 518–522.

¹¹ Vgl. HERRIGEL, GUSTY L.: *Der Blumenweg*, 4. Aufl., Weilheim 1956. Zum Tee-Weg vgl. HAMMITZSCH, HORST: *Chadō, der Tee-Weg*, Weilheim 1958, und ŌMORI SŌGEN: *Zen und Kunst*, in: *Begegnung mit dem Buddhismus*, hg. v. H. WALDENFELS, Düsseldorf 1980, S. 29–36, der auch sehr anschaulich die Fechtkunst (Kendō) und den Weg der Schrift (Shodō) beschreibt.

¹² DUMOULIN a.a.O. (Anm. 3) S. 84 weist in diesem Zusammenhang auf den ‚Buddha-Pfad‘ als hinführenden Weg zur Erleuchtung hin, der von japanischen Zen-Meistern in den eigenen kulturellen Kontext übertragen worden ist, wobei sie „im eigenen Volksbewußtsein ein tiefes Verständnis für das, was der ‚Weg‘ bedeutet, vorgebildet“ fanden. Das heißt, wir müssen bei den verschiedenen Zen-Künsten oder Wegen (Dō) immer mit synkretistischen Gebilden rechnen, in denen der Geist des Zen mehr oder weniger stark „atmosphärisch“ spürbar bleibt. Vgl. WALDENFELS 1976 a.a.O. (Anm. 1) S. 47.

¹³ SHIBAYAMA a.a.O. (Anm. 9) S. 427.

¹⁴ TAO läßt sich als ‚heilige Wahrheit‘ übersetzen oder ‚höchster Weg‘, „im selben Sinne wie der Buddha es Erleuchtung oder die vollkommene Erkenntnis nennt.“ GUNDERT, WILHELM (Hrsg.): *BI-YÄN-LU, Meister Yüan-wu's Niederschrift von der Smaragdnen Felswand*, München 1973, S. 75.

¹⁵ SHIBAYAMA a.a.O. (Anm. 9) S. 21.

¹⁶ Ebenda S. 404.

¹⁷ GUNDERT a.a.O. (Anm. 14) S. 11.

¹⁸ So ist z. B. OHTSU R.: *Der Ochs und sein Hirte*, Pfullingen 1958, S. 10 u. 129 in diesem Sinne leicht mißzuverstehen. Im Hintergrund solcher Fehlinterpretationen steht einerseits westliches Denken (kleiner Trip – großer Trip), andererseits die Unterscheidung von zwei schon in China rivalisierenden Zen-Schulen: Die Schule der blitzartigen Erleuchtung und die Schule des stufenweisen Fortschritts. Vgl. WEI-LANG: *Das Sutra des sechsten Patriarchen*, hrsg. v. R. VON MURALT, Zürich 1958, S. 108. Diese haben in Japan in der Soto-Schule und der Rinzai-Schule ihre Fortsetzung gefunden. Die verschiedenen Zen-Künste (Rinzai-Schule) bilden für den Schüler ein Entgegenkommen und zugleich eine Möglichkeit der stufenweisen Erfahrung, die sich auf die Hinführung zur Zen-Erfahrung, d. h. auf den „Buddha-Weg“, nicht aber auf die Tiefe der Erleuchtung, d. h. die „Buddha-Natur“ bezieht.

¹⁹ ENOMIYA-LASALLE, H. M.: *Zen – Weg zur Erleuchtung*, Wien 1960, S. 54.

²⁰ Zitat aus dem 19. Kōan des Meisters CHAO-CHOU, zitiert ebenda.

²¹ SHIBAYAMA a.a.O. (Anm. 4) S. 43 verweist auf den Mißbrauch von Drogen zur Satori-Erfahrung.

²² Ebenda.

²³ WATTS, ALAN W.: *Zen – Buddhismus. Tradition und lebendige Gegenwart* (rde 129/130) Hamburg 1961, S. 141.

²⁴ Vgl. HANADA NOBUHISA: *Fukushū ni okeru ichion jōbutsu* (Durch einen Ton Buddha werden in der Fuke-Schule), in: *Theoria* (Jahresschrift der Fakultät für allgemeine Bildung der Kyūshū Universität) Nr. 25, 1982, S. 1–53 (japanisch).

²⁵ Der nachfolgende Text (Zi. 1–4) erscheint auch als Beitrag im Handbuch der Spielpädagogik, hrsg. v. K. J. KREUZER, Bd. 3, Düsseldorf 1984.

²⁶ JOYA MOCK: *Things Japanese*, Tokyo 1971, S. 551.

²⁷ KURIHARA KŌTA: *Shakuhachi shikō* (Persönliche Gedanken über die Geschichte der Shakuhachi-Flöte), Tokyo 1975, S. 21 (japanisch).

²⁸ Ebenda S. 45.

²⁹ Ebenda S. 44.

³⁰ JOYA a.a.O. (Anm. 26) S. 552.

³¹ Zen als „Weg der Selbstbefreiung“ in seiner Beziehung zur Philosophie des Tao wird eingehend erläutert bei WATTS, a.a.O. (Anm. 23) S. 19–48.

³² Vgl. GUNDELT, WILHELM: *Japanische Religionsgeschichte*, Stuttgart 1943, S. 101.

³³ Eine Zeichnung von einem Komosô bietet OZAWA TOSHIO (Hrsg.): *Japanische Märchen* (Fischer TB 1469) Frankfurt 1974, S. 61.

³⁴ DOMBRADY, GEZA D.: *Über das Schweigen in der japanischen Kultur* (Hektographiertes Vortragsmanuskript) Köln 1982, 16 Seiten, hier S. 15.

³⁵ Vgl. KOHLER, WERNER: *Die Lotos-Lehre und die modernen Religionen in Japan*, Zürich 1962, S. 182.

³⁶ vgl. SHIMMI KICHIJI: *Die Geschichte der Bukeherrschaft in Japan* (Artibus Aisae, supplementum secundum) Basel 1939, S. 116.

³⁷ Darauf verweist mit Recht NAKATSUKA CHIKUZEN: *Kinkôryû shakuhachi shian* (Übersicht über die Geschichte der Kinkô-Shakuhachi-Schule), Tokyo 1979, S. 70 (japanisch).

³⁸ Vgl. HAMER a.a.O. (Anm. 2) S. 22.

³⁹ Die Zeichnung eines Komosô, d. h. eines Mönchs (sô) mit der Strohmatte (komo) als Zeichen der Wanderschaft, findet sich bei KURIHARA a.a.O. (Anm. 27) S. 89.

⁴⁰ Vgl. GUNDELT a.a.O. (Anm. 32) S. 142.

⁴¹ Vgl. Psalm 121.

⁴² 1. Buch Mose Kap. 15.

⁴³ 1. Petrus 2,11.

⁴⁴ Vgl. 1. Korinther 15.

⁴⁵ Epheser 2,19.

⁴⁶ Vgl. Matthäus 22, 37–39.

⁴⁷ SUZUKI DAISEI TEITARÔ: *Der Weg zur Erleuchtung*, Baden-Baden o. J. S. 78.

⁴⁸ Wir verweisen hier auf den an diesem Punkte weiterführenden Aufsatz von SUNDERMEIER, THEO: *Das Kreuz in japanischer Interpretation*, in: *Evangelische Theologie* 44 (1984) 5, S. 417–440.