

ORIENTIERUNGEN

Zeitschrift zur Kultur Asiens

32 (2020)

Herausgegeben von
Berthold Damshäuser,
Ralph Kauz,
Harald Meyer
Dorothee Schaab-Hanke

OSTASIEN Verlag

ORIENTIERUNGEN

Zeitschrift zur Kultur Asiens

Herausgegeben von
Berthold Damshäuser,
Ralph Kauz,
Harald Meyer,
Dorothee Schaab-Hanke

32 (2020)

OSTASIEN Verlag

ORIENTIERUNGEN: Zeitschrift zur Kultur Asiens

Begründet von Wolfgang KUBIN und Suizi ZHANG-KUBIN

Herausgeber:

Berthold DAMSHÄUSER, Ralph KAUZ, Harald MEYER und Dorothee SCHAAB-HANKE

Herausgeberbeirat:

Christoph ANTWEILER, Stephan CONERMANN, Manfred HUTTER, Konrad KLAUS
und Peter SCHWIEGER (Universität Bonn)

William NIENHAUSER (University of Wisconsin, Madison)

Agus R. SARJONO (The Intercultural Institute, Jakarta)

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation

in der Deutschen Nationalbibliographie;

Detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISSN 0936-4099 [977-1617954-00-0]

© OSTASIEN Verlag 2021

www.ostasien-verlag.de

Anschrift der Redaktion:

OSTASIEN Verlag, Wohlbacher Straße 4, 96269 Großheirath, OT Gossenberg

Tel. 09569/188057, Fax: 03222-1360347, email: dschaab-hanke@t-online.de

Redaktion und Satz:

Martin HANKE und Dorothee SCHAAB-HANKE

Umschlaggestaltung: Martin HANKE

Herstellung: Rudolph-Druck, Schweinfurt

Orientierungen 32 (2020)

Inhalt

<i>Robert F. WITTKAMP</i> Der Herrscher zieht zur Jagd: Narrative Lyrik im „ <i>Man'yōshū</i> der Anfangszeit“	1
<i>Angela SCHOTTENHAMMER</i> Die Zheng He-Expeditionen im Lichte ihrer ideologischen Interpretationen – inklusive einiger Bemerkungen zur Rolle von Gewalt in Geschichte und Gegenwart	35
<i>Dilnoza DUTURAEVA</i> und <i>Ralph KAUZ</i> Einige Anmerkungen zur Geschichte Moghulistan	67
<i>Graeme FORD</i> The Persian Translating College at the Ming Court	81
<i>Markus BÖTEFÜR</i> Wundersame Herrscher: Siamesische Könige in europäischen Reiseberichten der frühen Neuzeit	93
<i>C. R. BOXER</i> , üs. von <i>Hartmut WALRAVENS</i> Einige sino-europäische Blockdrucke, 1662–1718	107
<i>Dorothee SCHAAB-HANKE</i> Vermittler oder Agitator? Der Sinologe George Thomas Staunton (1781–1859) und seine Rolle im Vorfeld des Ersten Opiumkriegs	121
<i>Hartmut WALRAVENS</i> Zur Geschichte des Münchener Teils der chinesischen Büchersammlung Neumann in der Bayerischen Staatsbibliothek	143
<i>Paul SCHOPPE</i> Das Forschungsprojekt des Bonner Geographen Gerhard Aymans (1931–1996) über den Japan-Reisenden Johannes Justus Rein (1835–1918)	177
<i>Hartmut WALRAVENS</i> Ein Briefwechsel zwischen dem Sinologen Wolfram Eberhard und dem Mongolisten Walther Heissig	195
<i>Dorothee SCHAAB-HANKE</i> Sinologische Erkundungen mongolischen Lebens der 1970er und 1980er Jahre: Zur Übersetzung der frühen Gedichte von Hadaa Sendoo	211

Michael KNÜPPEL 229
Zum Kulturwandel bei den Hui-Muslimen im Osten Chinas

Peter KUPFER 257
Nine Thousand Years of Cross-Cultural “Wine Road”:
The Evolution of Alcohol in Chinese and Eurasian Civilizations

Rezensionen

Hans-Wilm Schürte. *Im Dienst des Irdischen: Buddhismus in China heute* (Karl-Heinz POHL) 311

Barbara Kaulbach. *Die 24 Pietätsgeschichten der Religionskundlichen Sammlung Marburg und ihr kulturgeschichtlicher Hintergrund* (Hartmut WALRAVENS) 317

Wolfgang Kubin (Üs. und Hg.). *Mo Zi: Von Sorge und Fürsorge* (Wulf NOLL) 320

Maja Linnemann. *Letzte Dinge: Tod und Bestattungskultur in China* (Hans-Wilm SCHÜTTE) 329

David M. Robinson. *Ming China and Its Allies: Imperial Rule in Eurasia* (Roderich PTAK) 337

Wang Lianming. *Jesuitenerbe in Peking: Sakralbauten und transkulturelle Räume, 1600–1800* (Alina KRÜGER) 338

Dorothee Schaab-Hanke. *Konfuzius in Oranienbaum. Chinoise Darstellungen zum Leben des Meisters und ihr kulturhistorischer Hintergrund* (Hartmut WALRAVENS) 349

Gu Zhengxiang 顧正祥. *Hölderlin in chinesischer Übersetzung und Forschung seit hundert Jahren: Analysen und Bibliographien*. 荷尔德林的漢譯與研究——百年回眸 (Hartmut WALRAVENS) 351

Dorothee Schaab-Hanke (Üs. und Hg.). *Hirtenlieder und Mondschein* 牧歌和月光: *Frühe Gedichte von Hadaa Sendoo* 森·哈达. *Bilinguale Ausgabe Chinesisch-Deutsch* (Veronika Veit) 356

Der Herrscher zieht zur Jagd: Narrative Lyrik im „*Man'yōshū* der Anfangszeit“¹

Robert F. Wittkamp

Die Forschung zur narrativen Lyrik ist eine relativ junge Disziplin, aber Gedichte mit narrativen Strukturen liegen uns bereits mit den Anfängen der altjapanischen schriftlichen Dichtung vor. So kann eine einfache narrative Struktur durch die Aneinanderreihung von Verben entstehen, deren aufeinanderfolgenden Tätigkeiten aus einer bestimmten Perspektive heraus dargestellt werden. Nach Hühn und Schönert (2007:2) wird

Narrativität durch die Kombination zweier Dimensionen konstituiert [...] – primär durch *Sequentialität* (das heißt durch die zeitliche Organisation und Verkettung einzelner Geschehenselemente und Zustandsveränderungen zu einer kohärenten Abfolge) und sekundär durch *Medialität* (das heißt durch die Vermittlung in Konstruktion, Präsentation und Interpretation dieser Abfolge aus einer bestimmten Perspektive).²

In dem *Man'yōshū*-Gedicht 1:7 (Band 1, Gedicht Nr. 7) aus dem siebten Jahrhundert bildet im zweiten und dritten Vers die Aneinanderreihung von 美草蒨 *mi-kusa kari*, „hehres Grasschneiden“, 葺 *fuki*, „[ein Dach] decken“, 屋柙礼里之 *yadorerishi*, „übernachtet, Zuflucht genommen haben“, eine Reihe von Tätigkeiten ab, die in der Rezeption eine zeitliche Abfolge hervorrufen. Die Verben *kari* und *fuki* stehen in der Konjunkionalform „und“, aber hier erfolgen die Tätigkeiten hintereinander: Gras schneiden und dann damit das Dach decken. Die Verbphrase *yadorerishi* setzt sich zusammen aus *yadoru*, an das die Verbal-suffixe *-ri* für den imperfektiven Aspekt und *-ki* als Markierung des Präteritums in Attributivform *-shi* anschließen: Wir hatten das Gras geschnitten und damit das Dach gedeckt, unter dem wir dann übernachteten. Das Gedicht schildert Erinnerungen, erzählt also eine kleine Geschichte in lyrischer Form. Der erste und vierte Vers bringen den besonderen Ort ein, der letzte Vers hebt die Erinne-

1 Das *Man'yōshū* 萬葉集 (万葉集), „Sammlung Abertausender Blätter“, ist die älteste Anthologie japanischer Dichtung mit dem letzten Gedicht aus dem Jahr 759. Die Untersuchung schließt an die narratologisch orientierten Arbeiten Wittkamp 2018b–c, 2021a–c an. Misaki verfolgt mit „Zeit, Raum und »Erzähler«“ (Untertitel) sowie der Schwerpunktverlagerung vom „Was“ auf das „Wie“ (2005:18) einen explizit narratologischen Ansatz. Hält Suzuki (1993) „Zeit und Raum“ im *Man'yōshū* noch strikt auseinander, erachtet Misaki (S. 32-33) die beiden Dimensionen als miteinander verschränkt – im Sinn von Chronotopoi –, aber mit unterschiedlichen Gewichtungen.

2 Zu den beiden „Dimensionen“ vgl. Schönert, Hühn und Stein 2007:6-12.

rung auf eine reflexive Ebene (借五百磯所念 *kari-ibo shi omohoyu*, „jene Hütte – daran denk’ ich“), was Misaki als die „Entdeckung der Zeit“ beschreibt.³

Die folgenden Untersuchungen gelten allerdings nicht der Narrativität einzelner Stücke, sondern den durch Aneinanderreihung von Gedichten erzeugten narrativen Strukturen. Zusammengehörende Gedichte sind allgemein als Gruppe zu beschreiben, und geben diese durch Anordnung und andere Merkmale Narrativität zu erkennen, so bietet sich zur Unterscheidung der Begriff der Sequenz an.⁴ Untersuchungsgegenstand sind also Sequenzen, und da der Beginn der narrativen Lyrik in altjapanischer Literatur freizulegen ist, erfolgt die Auswahl aus den Gedichten, die heutzutage als *shoki Man'yō* 初期万葉 verhandelt werden, die Gedichte der „*Man'yōshū*-Anfangszeit“.

Den Vorbemerkungen (*hyōmoku* 標目) zufolge, nach denen die Gedichte der ersten beiden Bände bestimmten Höfen und Tennō zugewiesen sind, beginnt der erste *Man'yōshū*-Band mit einem Yūryaku Tennō 雄略天皇 zugeschriebenen Langgedicht (*chōka* 長歌), der vermutlich Ende des fünften Jahrhunderts lebte. Langgedicht 1:2 ist Jomei Tennō 舒明天皇 im frühen siebten Jahrhundert zugeordnet, und in diese Zeit fällt auch die Sequenz 1:3 bis 4, die das erste Objekt der Untersuchung bildet. 1:4 ist ein sogenanntes *hanka* 反歌, „Gegengedicht“, das formal dem Kurzgedicht (*tanka* 短歌) entspricht und ein weiteres Kriterium der Auswahl darstellt. Die Gruppe 1:5 bis 6 besteht ebenfalls aus Lang- und Gegengedicht, ist aber eine lyrische Momentaufnahme, in der die Zeit und äußerliche Handlungen stillzustehen scheinen.⁵ Das gilt auch für die Gruppe 4:485 bis 487, die ebenfalls der Jomei-Zeit zugeordnet ist, aber zur *sōmon*-Kategorie 相聞, „Antwortdichtung“, gehört.⁶ Zwei weitere Sequenzen, 1:13 bis 15 sowie 1:17 bis 19, sollten vermutlich ein Ereignis aus den 660er Jahren festhalten und sind ebenfalls auf Narrativität zu untersuchen.

3 Misaki 2005:39; zu Gedicht 1:7 vgl. Wittkamp 2018c:183, grammatische Erfassung nach Lewin 1975.

4 Der Sequenzbegriff in Hühn und Schönert (2007) meint bei der Analyse einzelner Gedichte die Verknüpfung von „Geschehenselementen und Gegebenheiten vom Rezipienten zu sinnhaft kohärenten Sequenzen“ (S. 7). Der hiesige Begriff korrespondiert mit Misakis Beschreibungen als *keiretsu* 系列 oder *rensaku-teki na sakuhin no keiretsu* 連作的な作品の系列, „Sequenz als ein Werk mit Fortsetzungsstruktur“ (2005:217).

5 Duthie (2014:229-242) widmet den ersten sechs Gedichten besondere Aufmerksamkeit, da er in ihnen die Einführung der „major themes and voice-types of the *Man'yōshū*“ (S. 229) sieht.

6 Ōuras (2007:219-220) Hinweisen zufolge wurde diese Gruppe erst im späteren siebten Jahrhundert gedichtet; zur *sōmon*-Dichtung im *shoki Man'yō* vgl. Ōura (Ōura) 2008:334-363.

Shoki Man'yō

Der Begriffsgeschichte nachgehend führt Noguchi (2007:399-340) *shoki Man'yō* auf einen Aufsatz von Saigō Nobutsuna 西郷信綱 (1916–2008) aus dem Jahr 1950 zurück.⁷ Saigō habe sich damit kritisch gegen die Aufteilung in vier Entstehungsphasen gewendet, deren erste bis zum Jinshin-Krieg reiche,⁸ da diese sich zu stark an der politisch-historischen Realität orientiere. An eine lange Diskussion anschließend sieht Kajikawa keine historische Realität der Dichtung im siebten Jahrhundert, sondern eine bestimmte Weltanschauung der Kompilation. Der Begriff verweise auf ein „Produkt der Wertvorstellungen und des Geschichtsbewusstseins der Bearbeiter“ (2007:4-5), zumal das *Man'yōshū* kein „Bewusstsein“ für eine Zäsur mit dem Jinshin-Krieg erkennen lasse.⁹ *Shoki Man'yō* stehe der Beschreibung als Tenpyō *Man'yō* gegenüber, was sich auf die Zeit bezieht, in der, von 729 bis 767, die Regierungsdevisen „Tenpyō“ 天平 lauteten beziehungsweise damit begannen. Es sei die aktive Zeit der in Heijōkyō (Nara) geborenen Generation gewesen, als deren „Mustertyp“ er Ōtomo no Yakamochi 大伴家持 (718 bis 785) sieht, den vermutlichen Hauptkompilator der Sammlung. „Anfangszeit“ sei daher keinesfalls als die Anfangszeit der „Waka-Geschichte des Altertums“ zu verstehen, sondern beziehe sich auf die „Perspektive aus dem Tenpyō *Man'yō*“ (ebd.).¹⁰

Kajikawa erläutert an der *zōka*-Dichtung 雑歌, „Vermischtes“, und ordnet die Stücke 1: 1 bis 27 zu, also die Gedichte vor der Hauptstadt Fujiwarakyō 藤原京, die 694 errichtet bis 710 bestand,¹¹ sowie fünf Gedichte aus dem achten

7 Der erste Band „Seminar: *Man'yō*-Dichter und ihre Werke“ (1999) – ist dem *shoki Man'yō* gewidmet; vgl. Kikugawa 1999, Kōnoshi 1999 oder Uchida 1999.

8 Mit diesem Kurzkrieg im Jahr 672 (= Jinshin 壬申), der die Weichen für die Politik im achten Jahrhundert stellte, eliminierte Oama den Thronfolger und nahm als Tenmu Tennō dessen Platz ein; vgl. Duthie 2014:123-159, Wittkamp 2018a:529 (Index). Misaki (2005:41-42) sieht in diesem Krieg die Geburt eines neuen „Zeitbewusstseins, das eher ein Geschichtsbewusstsein ist“, das wiederum verantwortlich für die narrative Handhabung von Raum und Zeit gewesen sei. Zwar folgte dem Kurzkrieg tatsächlich eine gesteigerte Texterzeugung zur Legitimation des Umsturzes und Konsolidierung der neuen Machtverhältnisse, aber Kriege gab es bereits zuvor. Neu dagegen war das Erkennen der Möglichkeiten der Schrift durch die Vorbilder der klassisch-chinesischen Literatur.

9 Vgl. Kajikawa 2007: 1-2, 53-54 (vorangehendes Zitat S. 18).

10 Die Entstehungszeit der Gedichte entspricht nicht den Kompilationsphasen. Die „Ur-auswahl“ der ersten dreiundfünfzig Gedichte in Band I entstand vermutlich in den 690er; vgl. Ogawa 2010: 14-87, Wittkamp 2014b: 150-159.

11 Kajikawas Beschränkung auf das *zōka*-Genre ist auf das Thema des „Seminars“ zurückzuführen, das den von ihm herausgegebenen Sammelband hervorbrachte; zu den Richtlinien des „Seminars“ vgl. Kajikawa 2007:355.

und neunten Band, die ebenfalls dieser Zeit zugeordnet sind.¹² Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung gehört somit zur *zōka*-Dichtung der Anfangszeit. Uchida (1999: 3) gibt dabei die *kayō*-Lieder 歌謡 aus dem *Nihon shoki* 日本書紀 zu bedenken, der 720 eingereichten, ersten offiziellen Geschichtsschreibung. Den Angaben zufolge stammen nämlich manche Stücke aus der Mitte des siebten Jahrhunderts und wären damit jünger als ein Teil der Gedichte im *Man'yōshū* der Anfangszeit. Es ist also nicht einfach davon auszugehen, dass die *kayō*-Lieder eine Vorstufe der ins *Man'yōshū* aufgenommenen Dichtung bilden.

Der erste Band mit vierundachtzig Gedichten beinhaltet nur das *zōka*-Genre, eine der drei Hauptkategorien. Der *zōka*-Begriff geht ohne Zweifel auf die klassisch-chinesische Dichtung zurück, aber das altjapanische Genre besteht aus offizieller Dichtung, verfasst von höfischen und adligen Dichtern zu offiziellen Anlässen und historischen Ereignissen. Die ersten dreiundfünfzig Gedichte besitzen in den Vorbemerkungen keine Zeit-, sondern nur Ortsangaben, die aber historische Zuordnungen ermöglichen. Das bedeutet jedoch nicht die tatsächliche Entstehung der Gedichte in dieser Zeit, und die Diskussion um das *shoki Man'yō* berücksichtigt diesen Umstand.

Der Herrscher zieht zur Jagd

Die erste Sequenz ist wie gesehen die erste Gruppe der Sammlung, die aus einem Langgedicht (1:3) und einem *hanka*-Gedicht (1:4) besteht:¹³

Zu der Zeit, als der Herrscher in der Flur von Uchi zur Jagd zog, ließ Naka tsu Sumera Mikoto den Hashihito *no muraji* Oyu Gedichte¹⁴ hochreichen.

12 Zu den Gedichten der „Anfangszeit“ gehören auch Stücke aus dem zweiten Band mit den Abteilungen *sōmon* 相聞, „Antwortdichtung“, und *banka* 挽歌, „Trauerdichtung“, beziehungsweise aus anderen Bänden mit Gedichten, die dementsprechend zugeschrieben sind, wie die ersten *sōmon*-Gedichte im vierten Band von der Gattin des Nintoku Tennō oder von Jomei Tennō.

13 Umschrift mit Berücksichtigung der Schriftzeichen nur bei den Gedichtstexten. Florenz (1906:114) übersetzt 1:3 als Beispiel für „Höfisches“. Allerdings leidet die Gedichtstruktur unter den Versumstellungen, und das Gedicht wird ohne Originaltext und Gegengedicht präsentiert.

14 Das im Titel stehende Zeichen 歌 *uta* ist dem Stand der Dichterin unangemessen. Für nahe Mitglieder der Herrscherfamilie lautet die Bezeichnung *mi-uta* 御歌, wie in 1:10 bis 12 oder 1:21, und für den/die Tennō *ōmi-uta* 御製歌 (auch 大御歌), wie in 1:1 (Yuryaku), 1:2 (Jomei), 1:25 bis 27 (Tenmu) oder 1:28 (Jitō).

Die acht Winkel [des Reiches] wohl regiert¹⁵ / unser Großgebieter
 Wenn es Morgen ist / geruht er ihn zu nehmen und streicheln
 Wenn es Abend ist / geruht er an seine Seite zu treten
 Den er erlaucht zu halten, den *azusa*-Bogen
 Von der Bogensehne fern / hörte man den Laut erklingen
 Zur morgendlichen Jagd / schien es da (= jetzt) hinauszu gehen
 Zur abendlichen Jagd / schien es da (= jetzt) hinauszu gehen
 Den er erlaucht zu halten, den *azusa*-Bogen
 Von der Bogensehne fern / hörte man den Laut erklingen (1:3)

Gegengedicht

tamakibaru [unklares Kopfkissenwort] / In der Weite von Uchi
 Pferd an Pferd gereiht / Am Morgen, treten sie es wohl gerade nieder
 Das tiefe Gras jener Flur (1:4)

ya-sumi shi-shi / waga oho-kimi no
asa niha / tori-nade-tamahi
yufube niha / i-yori-tata-shi
*mi-torashi no / azusa no yumi no*¹⁶
na-ka-hazu no / oto su-na-ri
asa-kari ni / ima tata-su-ra-shi
yufu-kari ni / ima ta-ta-su-rashi
mi-torashi no / azusa no yumi no
na-ka-hazu no / oto su-na-ri

hanka:

tama-ki-baru / Uchi no oho-no ni
uma name-te / asa fu-ma-su-ra-mu
sono kusa-fuka-no

天皇遊獨内野之時中皇命使間人連老獻歌
 八隅知之我大王乃朝庭取撫賜夕庭伊縁立之御執乃
 梓弓之奈加彈乃音為奈利朝獨爾今立須良思暮獨爾
 今他田渚良之御執能梓弓之奈加彈乃音為奈里
 反歌
 玉剋春内乃大野爾馬數而朝布麻須等六其草深野

- 15 Die Bedeutung von *ya-sumi-shi-shi* ist unklar, und die Übersetzung berücksichtigt die Verschriftung mit 八隅, „acht Ecken“, „alle Winkel“. Während in allen siebenundzwanzig *Man'yōshū*-Belegen für *shi-shi* die Schriftzeichen 知之 stehen, gibt es für *yasu-mi* die Varianten 安見 mit sechs sowie 安美 mit einem Vorkommen in 19:4266; vgl. Omodaka 1977:241.
- 16 Gomi (1987:32) liest *azusa-yumi no*, das heißt mit unregelmäßiger Silbenzahl, und macht auf klangliche Aspekte aufmerksam. So seien die Silben der *sa*-Reihe (*sa, shi/si, su, se, so*) am häufigsten vertreten, deren Eigenschaften *sawayaka* 爽やか, „klar, erfrischend, frisch“ seien. Die Silben der *na*-, *ma*- und *ra*-Reihen empfindet er als *ryūchō* 流暢, „fließend“, und die der *ta*-Reihe als *hagire no yoi* 歯切れのよい, „deutlich, klar, lebhaft“; auf die Vokale geht er bei diesem Gedicht nicht ein.

1:3: *tatashi* ist *tatsu* + *su* (honorativ) in Konjunkionalform *-shi* (Nominalisierung); vgl. *tora-shi*, *fuma-su*. Die Verse zeigen, dass zwischen dem Verbalsuffix *-su* und dem Verb *tamafu* in *tori-nade-tamahi* kein wesentlicher Unterschied besteht. 庭 mit der Lesung *nihā* steht für die beiden grammatischen Partikel *ni* und *ha*.

Die Forschung sieht in Naka tsu Sumera Mikoto 中皇命 eine jüngere Schwester des Naka no Ōe 中大兄 (626 bis 671), die auch als Hashihito no Himemiko 間人皇女 bekannt ist.¹⁷ Duthie übersetzt „Nakatsu sumeramikoto“ als „Intermediate Sovereign“ (2014:229), „literally, »the middle sovereign«“ (S. 233). Naka no Ōe regierte als Tenji Tennō 天智天皇 von 668 bis 671, führte aber dem *Nihon shoki* zufolge als *shōsei* 称制 seit 661 das Ruder (SNZS 4:248-249). „Prinzessin Hashihito“ ist ebenfalls kein persönlicher Name, sondern der Person, der ihre Erziehung oblag. Das war offenbar Hashihito no *muraji* Oyu, den sie die Dichtung „hochreichen ließ“. Die Vorbemerkung vor Gedicht 1:2 steht unter dem Namen des Jomei-Hofes, und da 1:3 einen Titel (*daishi* 題詞), aber keine Vorbemerkung besitzt, ist unter „Großherrscher“ ebenfalls Jomei zu verstehen. Die Vorbemerkung vor 1:7 nennt den Namen eines Hofes, der mit der Regierung von Jomeis Nachfolgerin verbunden ist, die von 642 bis 645 als Kōgyoku 皇極, und nochmals von 655 bis 661 als Saimei 齊明 regierte. Die historische Wirklichkeit der Verfasserschaften zumindest bis zum Jomei-Hof ist zu bezweifeln, aber die Gedichte sind zur Repräsentation des früheren und mittleren siebten Jahrhunderts in diesen Rahmen eingeordnet.

Neben der Vorbemerkung und den historischen Zusammenhängen finden die beiden Gedichte 1:3 bis 4 wegen ihrer Heterogenität aus „Neuem und Altem“ Aufmerksamkeit. Kikugawa (1999:76, 78) meint damit das Alte, welches das Langgedicht in seinem Beschwörungscharakter (*juteki seikaku* 呪的性格) bewahre, sowie das Neue, welches das Kurzgedicht zu einem lyrischen Gedicht (*jojōshi* 抒情詩) mache. Auf der Ebene des gesprochenen Wortes besteht das Langgedicht aus Wiederholungen der Verse 7 bis 10 und zwei Parallelverskonstruktionen in den Versen 3 bis 6 sowie 11 bis 14. Die Unregelmäßigkeit der Verse 9 und 10 sowie 17 und 18 mit jeweils fünf Silben wird als Merkmal einer mündlichen Dichtung vor ihrer Erstarrung zum 5-7-Rhythmus verstanden. Die Wiederholungen geben eine Sprachverwendung zu erkennen, die beim Ort der Dichtung das Ritual nahelegt, das vermutlich eine erfolgreiche Jagd beschwören soll. Für eine rituelle Sprache plädieren weiterhin die parallel arrangierten Zeitangaben „Morgen“ versus „Abend“, die im Gegensatz zum beigefügten Kurz-

17 Vgl. den Überblick in Kikugawa 1999:76-78.

gedicht zunächst keinen konkreten Zeitpunkt zu erkennen geben. Die folgende Darstellung deckt die Struktur auf:

- A: 八隅知之我大王乃
1 ya-sumi shi-shi / 2 waga oho-kimi no
- B: 朝庭取撫賜 / 夕庭伊縁立之
3 *asa niha* 4 *tori-nade-tamahi* / 5 *yufube niha* 6 *i-yori-tata-shi*
- C: 御執乃梓弓之奈加弭乃音為奈利
7 *mi-torashi no* 8 *azusa no yumi no* 9 *na-ka-hazu no* 10 *oto su-na-ri*
- D: 朝猶爾今立須良思 / 暮猶爾今他田渚良之
11 *asa-kari ni* 12 *ima tata-su ra-shi* / 13 *yufu-kari ni* 14 *ima ta-ta-su rashi*
- E: 御執乃梓弓之奈加弭乃音為奈利
15 *mi-torashi no* 16 *azusa no yumi no* 17 *na-ka-hazu no* 18 *oto su-na-ri*

Kikugawa (S. 80) vergleicht diesen Aufbau mit den *Kojiki*-Liedern, die häufig eine ähnliche Struktur aus Wiederholungen aufweisen. Seine Beispiele sind die *kayō* KJK 89 sowie KJK 104.¹⁸ Während KJK 89 eine identische Struktur mit zwei Parallelverskonstruktionen aufweist, besitzt KJK 104 die mit 1:3 gleichlautenden beiden Einleitungsverse, gefolgt von Parallelversen der „Morgen-Abend“-Variante, die eine unregelmäßige Zeile mit 5-3-5-3 Silben abschließt. Kikugawa (S. 80-81) zeigt allerdings, dass sich die beiden Parallelversblöcke in KJK 89 austauschen lassen,¹⁹ was in dem Gedicht 1:3 nicht mehr möglich sei. Denn in der Versgruppe C erfolge eine Konkretisierung, welche die Parallelverse D aufnehmen und weiterführen. Kikugawa betont, dass es „keine bloße Wiederholung, sondern eine Entfaltung ist“ (S. 80). Das *kayō*-Lied KJK 104 wiederum versteht er ebenfalls als „vor der Konkretisierung“ (S. 82), also als Produkt der Mündlichkeit.

Kikugawa zeigt somit die Ähnlichkeiten auf der Ebene der Form, die unterschiedliche Strukturen in der Organisation der Inhalte aufweisen. Er berücksichtigt jedoch nicht die Verschriftung, in der sich ein weiterer Unterschied zeigt. Denn während die *kayō*-Lieder ausschließlich mit Phonogrammen festgehalten sind, liegt – wie in allen Gedichten der ersten fünf Bände – in 1:3 eine Verschriftung im Logogramm-Hauptstil (*kunji shutai* 訓字主体) vor, bei dem Hilfswörter wie *ni ha* im dritten und fünften Vers mit *kun*-Phonogrammen (*kungana* 訓仮名) oder *shi* im sechsten und siebten Vers mit *on*-Phonogrammen (*ongana* 音仮名) verschriftet sind.²⁰ In der vorliegenden Verschriftung sind die Parallelverse

18 Vgl. KJK 88 und 103 in Yamaguchi und Kōnoshi 2007: 325, 355.

19 Das entspricht den Parallelversen der klassisch-chinesischen Literatur.

20 Die beiden Phonogrammtypen basieren entweder auf der altjapanischen Aussprache des Chinesischen (*on*) oder setzen die der Semantik entsprechende altjapanische Aussprache (*kun*) ein, oh-

in Gedicht 1:3 für das lesende Auge keine Parallelverse im strengen Sinn mehr, da das jeweils zweite Verspaar (6 und 14) ein Zeichen mehr besitzt:²¹

3	朝庭	4	取撫賜
5	夕庭	6	伊縁立之
11	朝獨爾	12	今立須良思
13	暮獨爾	14	今他田渚良之

In den Versen 12 und 14 kommt das zusätzliche Zeichen durch die Verschriftung von *tata-su-rashi*, „scheint wohl gerade geruhen zu stehen“, im *kunji*-Hauptstil mit 立須良思 *tata-su-ra-shi* versus den *ongana*-Hauptstil mit 他田渚良之 *ta-ta-su-ra-shi* zustande. Das mag an dem sogenannten *kaeji-hō* 変え字法 liegen, der Regel zur Vermeidung von Zeichenwiederholungen,²² aber zu bedenken ist der Effekt für das lesende Auge, da die Gedichte vermutlich mit sechzehn Schriftzeichen pro Zeile verschriftet wurden – ohne klärende Freistellen. Außerdem werden in den Versen 3, 5, 11 und 13 die Schriftzeichen wiederholt, sodass sich das Phänomen nicht durch die Austauschregel erklären lässt. Freilich fällt das auf Verbphrasen beschränkte Vorkommen auf, aber die Schriftzeichen 音為奈利 für *oto su-nari*, „hören, dass etwas Laute macht“, in den Versen 10 und 18 werden unverändert wiederholt, sodass sich dort der Parallelcharakter für das lesende Auge bewahrt. Die archaisch anmutende Morgen-Abend-Topik scheint ein Relikt aus oraler Dichtung zu sein. Zunächst ist jedoch ihre Wiederholung zu bedenken, da diese das Thema der Zeit bestätigt. Sodann ist zu fragen, ob sie wirklich so alt ist. Denn angesichts der klassisch-chinesischen Morgen-Abend-Parallelversen (*chōyū-tsui* 朝夕对) wäre die Herkunft aus präliteraler, oraler Dichtung auf den japanischen Inseln schon ein großer Zufall.²³

ne die Bedeutung zu berücksichtigen. Dabei sind Schriftspiele möglich, indem die Semantik doch eine Rolle spielt, wie hier: *asa niha* 朝庭, „am Morgen (*asa*)“, ist „der Garten (*niwa*) am Morgen“.

21 Genz schreibt zur Bedeutung von „Graphemen“ im „Parallelismus in der chinesischen Literatur“, dass die „Vergegenwärtigung [der philosophischen Prämisse einer binären Struktur des Kosmos] in schriftlicher Form [...] ein Überzeugungsmoment im Hinblick auf die Wahrheit des Textes“ (2007:244) bewirkt.

22 Vgl. Wittkamp 2014b: 111.

23 Zu Parallelversen in der klassisch-chinesischen Dichtung vgl. Furuta 1982 und zum *chōyū-tsui* Wittkamp 2021a:279 (Index). Das *banka*-Trauergedicht 2:155 von Nukata no Ōkimi, das dem *shōki Man'yō* zugerechnet wird, enthält eine Nacht-Tag-Parallelität (夜 versus 晝), und der SNZS-Kommentar (6:112) vermutet dahinter das ältere Denken, den Beginn eines vollständigen Tages im Anbruch der Nacht zu sehen; s. auch SNZS 6:33. Die Konstellation ist für das Verstehen von Gedicht 1:3 ebenfalls relevant, da darin umgekehrt der Morgen-Abend-Parallelismus vorkommt, der eventuell aus der klassisch-chinesischen Literatur stammt.

Innerhalb der Diskussion über die Heterogenität der beiden Gedichte, die Kikugawa neben der Alt-Neu-Topik auf die Formel „Langgedicht = überliefertes *kayō*-Lied [versus] Kurzgedicht = gemachte Lyrik“ bringt,²⁴ ist die Frage nach dem Ort der Dichtung ein relevantes Thema. Prominent ist Saigōs *kyūtei shuppatsu-setsu* 宮廷出發説, die These, wonach das Ritual im Langgedicht nicht im Jagdgebiet, sondern beim Aufbruch vom Hof (*kyūtei shuppatsu*) durchgeführt worden sei. Das Kurzgedicht sei dann ebenfalls am Hof gedichtet worden, und zwar von einem Autor oder einer Autorin (*sakusha* 作者), der oder die das zukünftige Geschehen in den Feldern von Uchi thematisiert habe.²⁵

Saigōs These zielt auf die Überwindung der Heterogenität ab, aber für die Frage der Narrativität erfordert auch die Einbeziehung der Zukunft Aufmerksamkeit, da diese Einschätzung nur über die Grammatik und Zeitangaben zu erreichen ist. Zunächst ist festzustellen, dass die Verben keine Zeitformen haben.²⁶ Eine Überprüfung der beiden Gedichte ergibt für die Einleitungsverse (A) und die ersten Parallelverse (B) keine Auffälligkeiten, und es scheint sich um eine zeitlose Beschreibung des Verhältnisses des Großherrschers zu seinem geliebten Bogen zu handeln. Die zweite Parallelkonstruktion (D) bringt allerdings zwei neue Strukturelemente ein. Zum einen konkretisiert die Zeitangabe *ima* 今, „jetzt“, die abstrakte Zeit der Morgen-Abend-Parallelität. Zwar erscheint die wiederholte Morgen-Abend-Konstellation immer noch abstrakt, aber beide Angaben konvergieren im „Jetzt“. Anders gesagt gibt es nur ein Jetzt, nämlich das Jetzt der Dichtung, und Kikugawa spricht von einer „Spannung, die den Fokus auf das »Jetzt« einstellt“.²⁷

24 Kikugawa 1999:78; in *chōka* 長歌 = *denshō kayō* 伝誦歌謡 • *hanka* 反歌 = *sōsaku-ka* 創作歌 stehen sich das mündlich überlieferte Gedicht (im Langgedicht) und die geschaffene Lyrik (im *hanka*-Gedicht) gegenüber. Der Begriff *sōsaku*, „geschaffen“, impliziert Autorschaft und steht für individuelle Lyrik. Für Ōura (2007:224-225), der das „Ungleichgewicht“ (nach Saigō) der beiden Gedichte als *kayō*-volksliedmäßig stereotypen Charakter“ versus „klar-frischen Charakter der Lyrik“ beschreibt, ist die „Differenz von Nicht-Individualität versus Individualität“ zu groß, um bei den Gedichten von „einem [kohärenten] Werk“ (*issakuhin* 一作品) sprechen zu können. Er sieht beide Gedichte als überlieferte „Erinnerungen“ an den Jomei-Hof, die bei der Kompilation in die Form aus Lang- und Gegengedicht gebracht worden seien.

25 Zitiert nach Kikugawa 1999:78, 82. Diese und andere Thesen wurden kritisiert und der Verbindung mit der Realität eine „literarische Fiktionalität/Fiktivität“ (*bungakuteki kyōkō* 文学的虚構) entgegengesetzt, die als Ort der Dichtung das Bankett annimmt. Kikugawa fordert, „Ritual und Magie in diesen Liedern noch einmal zu überprüfen“ (S. 79).

26 Duthie (2014:233-234) übersetzt allerdings die Versgruppen A und B im Präteritum und wechselt mit Vers 9 in den Präsens; eine umgekehrte Zeitfolge ist eventuell sinnvoller.

27 Kikugawa 1999:84; weiterhin zitiert er Konishi Atsuo 小西淳夫: „Das »Jetzt« ist nicht an die Zeit am Morgen und am Abend gebunden, sondern bringt lediglich zum Ausdruck, dass der Tenno die Jagd gegenwärtig durchführt“ (S. 83).

Zum anderen offenbart das Verbalsuffix *-rashi* das Hier, den Ort der Dichtung. Lewin zufolge ist der Präsumptiv eine „modale Kategorie des Japanischen, die die Folgerung von einem wahrgenommenen Sachverhalt A auf das wahrscheinliche Vorhandensein eines Sachverhaltes B bezeichnet“ (1975: 194-195). Das Erzählmedium nimmt etwas wahr und schließt aus diesen Wahrnehmungen, dass der Herrscher und sein Gefolge zur Jagd aufbrechen.²⁸ Es besteht somit eine räumliche Distanz zwischen dem Erzählmedium im Hier und Jetzt und der aufbrechenden Gruppe, für die es mit der Nomen-Verbphrase *oto su-nari* noch einen weiteren Hinweis in den Versgruppen D und E gibt. Japanische Wörterbücher erläutern *-nari* als *suitei* 推定, „Vermutung“, und *denbun* 伝聞, „überliefertes Hören“. Für das Verständnis ist der Unterschied zu *kiku* beziehungsweise *kikoyu* weiterführend, das heißt zu den Verben, die sich als „hören“ im üblichen Sinn übersetzen lassen. Denn läuft dieses Hören gewöhnlich direkt ab, scheint bei *-nari* die Lautquelle (*oto su*, „Laut machen“) nicht in unmittelbarer Nähe zu sein. Die Verbphrase drückt aus, dass etwas Laute macht und das Erzählmedium diese wahrnimmt. Die Übersetzung versucht, mit „fern“ diese Distanz zu verdeutlichen, obwohl es tatsächlich nicht „fern“ sein muss. Die Verbphrase korrespondiert insofern mit *-rashi*, als es eine Wahrnehmung gibt, die zur Vermutung der Ursache leitet.²⁹ Das Verbalsuffix *-rashi* ist im *Man'yōshū* tendenziell mit dem Sehen verbunden, was auch in Gedicht 1: 3 durchaus der Fall sein kann,

28 Das lyrische Ich ist ein vieldiskutierter Begriff, der in der Analyse narratologischer Dichtung kaum noch Unterstützung findet; vgl. Stein 2007: 269-272. In der vorliegenden Untersuchung benutze ich den neutralen Begriff des Erzählmediums, unterscheide aber bei Bedarf zwischen dem „erzählten“ und „erzählenden Ich“; zum erzählenden und erzählten Ich vgl. Schmid 2008: 87. In dem Modell der Medialität, das die „Formen und Instanzen für die Vermittlung des Geschehens auf der Darbietungsebene“ auf vier gestaffelten Ebenen anordnet, entspricht „Erzählmedium“ dem „Sprecher / Erzähler“; vgl. Hühn und Schönert 2007: 11 mit Beispiel aus Stein S. 271. Misaki (2005: 20-32) pendelt sich durch Abgrenzung von anderen Begriffen auf den des Erzählers (*katariite* 語り手) ein und kann die Unterscheidung zum empirischen Autor beispielsweise für die vieldiskutierten „Acht Reisegedichte“ von Hitomaro (3: 249 bis 3: 256) nicht nur überzeugend belegen, sondern dank dieser Unterscheidung auch Probleme der Auslegung lösen (S. 227-238). Insgesamt scheint *katariite* aber auf prinzipiell alle Gedichte zuzutreffen, sodass der Begriff an Trennschärfe verliert, da es gewiss auch nicht-erzählende Lyrik gibt.

29 Zu Beispielen von Hören und Vermutung vgl. Kikugawa 1999: 84 und zu *-rashi* Wittkamp 2014b: 487 (Index). Omodaka erläutert als *suitei denbun* 推定伝聞, „Vermutung + überliefertes Hören“, und weist auf die grundsätzliche Verbindung mit der Lautquelle/Stimme hin. Sodann schreibt er: „Diese [Beispiele zeigen] alle das unmittelbare Hören von Lauten oder Stimmen, auf das ein Urteil vollzogen wird, bei dem es um eine Vermutung zur Existenz der Lautquelle beziehungsweise den Umständen der Lauterzeugung geht“ (1983: 538). Weiterhin führt er Beispiele für das innerliche Konkretisieren von Hörensagen an.

und *-nari* scheint dem auf der akustischen Ebene zu entsprechen. Das Verbalsuffix *-rashi* zeigt vielleicht die visuell wahrgenommene Geschäftigkeit der Hofleute beim Aufbruch zur Jagd und *-nari* eine damit korrespondierende akustische Wahrnehmung aus einer gewissen Distanz.

Das erklärt freilich noch nicht Saigōs Vorstellung einer Zukunft, die einen für beide Gedichte identischen Ort der Dichtung und Gleichzeitigkeit impliziert. Was Saigō als Zukunft liest, muss sich auf *asa fumasu-ramu* beziehen, „am Morgen wohl [die Gräser] niedertreten“. Das Verbalsuffix *-ramu* ist aber keine Kategorie zur Markierung der Zukunft, wofür beispielsweise *-mu* – in Form des Wunsches oder der Absicht – zuständig ist (s. unten). Lewin versteht *-ramu* als eine „nur auf die Gegenwart bezogene Mutmaßung oder Ungewißheit, sei es daß der Tatbestand oder Sachverhalt nicht im Wahrnehmungsbereich des Betroffenen liegt (im Gegensatz zu *-rashi* [...]), sei es daß die Zusammenhänge undurchsichtig sind“ (1975: 173). Auch Omodaka (1983: 809) zufolge bezieht sich *-ramu* zwar gewöhnlich auf die Gegenwart, aber ursprünglich sei kein Zeitfaktor enthalten gewesen, sodass die Frage an der aus dem Zusammenhang gelösten Grammatik alleine nicht zu erklären ist.³⁰

Die Lösung bringt eine Lesung als narrative Sequenz, die aus drei Blöcken besteht. Kikugawa zufolge habe Inaoka Kōji 1971 die Kohärenz der Sequenz 1: 3 bis 4 an dem „stringenten Zeitbewusstsein für Vergangenheit–Gegenwart–Zukunft“ festgemacht, diesen Gedanken aber später (1980) wieder aufgegeben, wodurch in die beiden Gedichte die Heterogenität zurückgekehrt sei.³¹ Mit der „Zukunft“ besteht ein Zusammenhang zu Saigōs Lesung, aber eine „Vergangenheit“ lässt sich tatsächlich nicht in dem Sinn ausmachen, mit der Gegenwart und Zukunft eine stringente Kohärenz oder Abfolge zu schaffen.

In der narrativen Lesung bilden die ersten beiden Versgruppen A und B einen Block, gefolgt von den Versgruppen C bis E, an die sich das Gegengedicht anschließt. Der erste Block thematisiert wie gesehen das Verhältnis des Herrschers zu seinem Jagdgerät auf einer universellen, das heißt mit *yasumi-shishi*, „bis in jede Ecke hinein“, räumlich und sozial allumfassenden und zugleich aus

30 Duthie (2014: 234) überführt *oto su-nari* mit „hear/Hear the sound [...]!“ in den Imperativ und berücksichtigt in der Übersetzung nicht den Unterschied zwischen den beiden Verbalsuffixen *-rashi* und *-ramu*, sodass alle drei Verbphrasen im *present continuous*, „must be ...ing“ erscheinen. Somit gäbe es auch in den Gedichten „indeed nothing that defines the first-person voice in the poem as an individual“ (S. 235), aber die Perspektive spricht dagegen, zumal die durch den Gedichtstitel voreingestellte Leserschaft ein Individuum erwartet.

31 Kikugawa 1999: 78; in Inaoka 1: 7-8 [1997] ist sein Hinweis zur Zeitstruktur nicht enthalten, wie auch nicht in den anderen genannten Kommentarausgaben.

der konkreten Zeit gelösten Ebene. In den Versgruppen C bis E überführen die Zeitangabe *ima*, „jetzt“, sowie die Grammatik mit *-rashi* diese Ebene in ein konkretes Geschehen, das in Distanz zur Wahrnehmung des Erzählmediums im Hier und Jetzt abläuft. Diese Distanz erhellt zudem die komplizierte Konstellation in der Vorbemerkung. Denn der Umstand, dass die Verfasserin die Gedichte nicht selbst einreichen konnte, deutet die räumliche (und soziale) Distanz schon in der Vorbemerkung an.³²

Die räumliche Orientierung findet sich im Gegengedicht bestätigt, dass über den Wechsel von *-rashi* zu *-ramu* die Vermutung zur näheren Umgebung auf die Vermutung zum Geschehen in der Ferne ausweitet. Abgesehen von der Abwesenheit des Objekts der Vermutung ist die Vergrößerung der Vermutungsreichweite nicht durch äußerliche Anzeichen (Wahrnehmung) motiviert (wie bei *-rashi*) und betrifft ebenfalls Geschehen in der Gegenwart.³³ Somit thematisiert das Gegengedicht keine Zukunft, sondern eine gleichsam weitergerückte Gegenwart der Dichtung, die sich als der Morgen nach oder bei der Ankunft im Jagdgebiet bestimmen lässt.³⁴ Kikugawa (S. 85) zufolge nimmt *sono kusa fuka no* in 1:4, den Augenblick, „genau jetzt am Morgen“ beim Aufbruch zur Jagd die Gräser in der Ebene von Uchi niederzutreten, auf und hält ihn fest.³⁵

Die drei Blöcke entwerfen somit einen Chronotopos, ein Raum-Zeit-Kontinuum, das sich insofern noch näher bestimmen lässt, als die Komponenten aus der Unbestimmtheit oder Allgemeinheit im ersten Block über die Konkretisierung/Aktualisierung zu „Jetzt und Hier“ und den Vermutungen anhand von Wahrnehmungen auf die weitergerückte Zeit und den Ort im Gegengedicht hinauslaufen.³⁶ Damit liegt eine schrittweise – räumliche *und* zeitliche –

32 Diese soziale Distanz scheint in anderen Gedichten der Dichterin nicht gegeben zu sein; vgl. Kikugawa 1999:87-89 mit der Analyse von Naka tsu Sumera Mikotos Gedichten 1:10 bis 12.

33 Der umgekehrte, mit *-ramu* eröffnende Fall ist die Reduzierung der Vermutungsreichweite; vgl. Wittkamp 2021a:287 (Index).

34 Nicht gemeint ist Kōnoshis „These der Ungleichzeitigkeit von Lang- und Gegengedicht“ (*chōhanka betsuji-setsu* 長反歌別時説), die unabhängig voneinander entstandene Gedichte bedeutet; vgl. Kikugawa 1999:87, der sich gegen diese These wendet, sowie Ōura 2007:224, der einen gleichen Standpunkt vertritt.

35 Der letzte Vers ist in verschiedener Hinsicht ungewöhnlich. Da keine Partikel wie *ni*, *wo* oder *yo* folgen, liegt keine gewöhnliche Inversion vor. Kikugawa (1999:85-86) verbindet das mit der Tatsache, dass in den anderen Gedichten zur Jagd des Herrschers der Dichter vor Ort war und „die Jagd des Großherrschers als Landschaftsdarstellung festhielt“.

36 Die beiden Komponenten im Langgedicht wären somit ein Beispiel für die „Sequenz“ in Hühn und Schönert (s. oben, Anmerkung 4).

Fokussierung vor, die sich in der Dichtung ab den späteren 690er Jahren in vielen Gedichtgruppen oder Gedichten nachweisen lässt.³⁷

Dass die Zeitangaben in 1:3 auf eine reflexive Ebene gehoben sind, macht der Titel mit *toki* 時 deutlich: „zur Zeit, als“.³⁸ Der zweite Block in C bis E überführt die Zeitlosigkeit aus A und B in eine konkrete Zeit, die genau genommen der Zeit aus der Vorbemerkung vorausgegangen sein muss, und formuliert mit *ima*, „jetzt“, um. *Toki* und *ima* sind (nahezu) identisch und erfahren schließlich mit *asa*, „am Morgen“, im Kurzgedicht eine Aktualisierung. Diese gehört zu *toki*, ist aber nicht mehr mit *ima* aus dem zweiten Block identisch. Die Zeit ist vorangeschritten.

Ein abschließender Blick gilt nochmals dem Titel, in dem es heißt, dass die Dichterin „die Gedichte hochreichen ließ“, und zwar „zu der Zeit“ (時), als sich der Tennō auf der Jagd befand (遊). Wie gesehen geht Saigō bei der Bestimmung des Orts der Dichtung vom Aufbruch der Gruppe aus. Entweder liest er 遊 als „aufbrechen“ oder ignoriert den Titel ganz. Sollen die *vorliegenden* Gedichte – also nicht die vermuteten und isoliert gedachten Vorfassungen aus „Alt“ und „Neu“ – nicht voneinander getrennt werden und ist von einem identischen Ort (auch zeitlich) der Dichtung auszugehen, ließe sich das Gegengedicht in Saigōs Perspektive als Zukunft deuten, aber das die erlaubt Grammatik nicht. Bedeutet dagegen das sich auf den Tennō und seine Gruppe beziehende Verb 遊 im klassisch-chinesischen Sinn „(go on) a pleasure outing to a particular destination, make a visit; excursion“ sowie im Sinn von „ruler’s spring progress or visitation [...] ruler’s spring and autumn progresses“ (Kroll 2015, digital), befindet sich im Rahmen der Angabe „zu der Zeit, als“ der Herrscher bereits in der Flur von Uchi auf der Jagd. In dieser Situation schreibt die am Hof zurückbleibende Verfasserin zwei Gedichte und schickt sie durch einen Boten in das nicht allzu weit entfernte Jagdgebiet, um die Gedichte „hochreichen“ zu lassen. Dann zöge in das Langgedicht die Vergangenheit ein, und auch das Erzählmedium müsste präzisiert werden. Denn im Hier und Jetzt der Erzählgegenwart blickt es im Langgedicht auf sich selbst beim Aufbruch der Gruppe zurück und schildert die Wahrnehmungen der Vergangenheit: Erzählendes Ich und erzähltes Ich rücken zeitlich auseinander und sind nicht mehr identisch.

37 Vgl. Wittkamp 2014a:249, 2018c: 190-192.

38 Ob für diese Reflexivität die 660 eingeführte Wasseruhr (*rōkoku* 漏刻) verantwortlich war (Misaki 2005:41) oder das neue Medium der Schrift oder beides muss dahingestellt bleiben.

Eine Seereise in den Westen

*Kagu-yama ha / Unebi wo wo-shi to
Miminashi to / abi-arasobi-ki
kami-yo yori / kaku ni aru-ra-shi
inshibe mo / shika ni are ko-so
utsu-semi mo / tsuma wo
arasofu-ra-shi-ki*

hanka

*Kagu-yama to / Miminashi-yama to
abi-shi toki / tachite mi ni ko-shi
Inami-kuni-ha-ra*

hanka

*wata-tsumi no / toyo-hata-kumo ni
i-ri-hi mi-shi / ko-yobi no tsuku-yo
kiyoku ake koso*

中大兄近江宮御宇天皇三山歌一首
高山波雲根火雄男志等耳梨與相諍競伎神代從如此
爾有良之古昔母然爾有許曾虛蟬毛孀乎相格良思吉
反歌
高山與耳梨山與相之時立見爾來之伊奈美國波浪
渡津海乃豐旗雲爾伊理比彌之今夜乃月夜清明已曾
右一首歌今案不似反歌也但舊本以此歌載於反
歌故今猶載
天皇
此次亦紀曰天豐財重日足姬天皇先四年乙巳立
為皇太子

Naka no Ōe (der Tennō, der am Ōmi-Hof regierte), ein Gedicht von den drei Bergen

Der Kaguyama Berg / den Unebi so stattlich
Mit Miminashi / Gab es großen Zank
Seit der Götter-Ära / Es scheint noch immer so zu sein
In den Urzeiten / Gerade weil es so war / Auch in dieser Welt
Um die Ehefrau / so scheint's, zankt man noch immer (1: 13)

Gegengedichte

Der Kaguyama-Berg / Und der Miminashiyama / Waren im Zank, da /
Stand auf und kam zum Sehen / Das Inami-Land (1: 14)
Über den Meeren / In den Prachtfahnen-Wolken³⁹
Sah die Sonne versinken / Diese Nacht bei diesem Mond
Gehe sie klar zu Ende! (1: 15)³⁹

Das rechtsstehende Gedicht, denkt man jetzt darüber nach, passt es als *hanka* nicht. Allerdings stand das Gedicht so im/in einem alten Buch als *hanka*, und daher steht es auch jetzt in dieser Reihenfolge.

Weiterhin heißt es im *Ki*: „Im 4. Jahr, Itsushi [645], der [Kōgyoku Tennō] wurde der Tennō [Naka no Ōe] zum Kronprinzen aufgestellt.“

39 Wata tsu Mi ist die Gottheit der Meere und steht übertragen für das Meer selbst; vgl. Wittkamp 2018a: 217-229, Index. Das Zeichen 豊 *toyo*, „reichhaltig“, steht Nomen als glücksverheißendes Präfix voran; 旗 *hata* wiederum bedeutet „Fahne“ und scheint sich zum einen auf Wolkenformationen zu beziehen, zum anderen aber auch auf die Fahnen beim Aufmarsch bedeutender Persönlichkeiten.

1: 13: Der SNTK-Kommentar erklärt das für Vergangenheit stehende Verbal-suffix *-ki* in *arasobi-ki* als eine „von der Gegenwart getrennten Vergangenheit, die Erinnerung an die »abgeschlossene Vergangenheit«“ (1: 32), aber hier ist die Vergangenheit offensichtlich gerade nicht von der Gegenwart getrennt. Die Phrase *shika ni are koso* sei im Sinn von *shika ni are ba koso*, „gerade weil es so ist“, zu verstehen und *-rashiki*, die Attributivform von *-rashi* (Präsumptiv), bilde mit *(are) koso* „eine Art *kakari-musubi* (postpositionelle Korrelation, Lewin 1975: 218)“. Inaoka (1: 15) versteht die Verse 5 bis 8 (in 1: 13) als eine „Methode aus der oralen Lieddichtung“, bei der etwas in leicht abgewandelter Form wiederholt werde.

1: 15: Die Lesung der aus buddhistischen Texten bekannten Zeichen 清明 (SNTK 1: 24), wörtlich „klar/rein und hell“, ist unklar. Omodaka (1: 160-172) oder Aso (1: 83-88) diskutieren die verschiedenen Möglichkeiten, die sich grob in der Frage unterscheiden, ob sich der Ausdruck auf den klaren Mond, die Mondnacht oder auf den Beginn des neuen Tages bezieht. Das Wort *koso*, das an die Konjunkionalform anschließt, wurde als finale Postposition (*shū-joshi* 終助詞) zum Ausdruck des Wunsches übersetzt (SNTK 1: 32, SNZS 6: 33).

Angesichts der politischen Ausrichtung der ersten beiden Bände wirken die Gedichte 1: 13 bis 14 mit ihren mythischen Inhalten und dem Thema des Streits um eine Frau zunächst überraschend, zumal auch 1: 15 nicht so recht zu den vorangehenden Gedichten passen mag, was bereits die nachgefügte Anmerkung thematisiert.⁴⁰ Das darin genannte Jahr „Itsushi“ (645) verweist auf den Zwischenfall, als Naka no Ōe und Nakatomi no Kamatari 中臣鎌足 (614 bis 669), der Patriarch der späteren Fujiwara-Familie 藤原, den politisch relevanten Teil des Soga-Clans 蘇我 eliminierten und die Taika-Reformen einleiteten (Taika *kaishin* 大化改新, benannt nach der neuen Regierungsdevise).⁴¹ Naka no Ōe wurde Kronprinz, Tennō aber erst 668, obwohl der Thron nach dem Tod der Saimei Tennō im Jahr 661 unbesetzt war. Mit seinem Antritt zum Tennō verlegte er die Hauptstadt nach Ōmi an die Südspitze des Biwa-Sees, worauf zurückzukommen ist.

40 Omodaka (1: 174) vermutet die Beifügung der Anmerkungen durch Yakamochi, aber Kōnoshi geht angesichts der unterschiedlichen Quellenangaben sowie einiger Probleme bei Datumsangaben, die nicht im *Nihon shoki* stehen, von verschiedenen Quellen und Kommentatoren aus; vgl. Kōnoshi 2007: 198-199, 2009: 40-44.

41 SNTK (1: 25) und Omodaka (1: 175) verweisen auf den Beginn von Buch 27 (Tenji), aber der Anmerkungs-text entspricht dem heute vorliegenden *Nihon shoki* nicht wörtlich; vgl. SNZS 4: 248-249.

Die in den drei Gedichten genannten Stationen sind Yamato 倭 / 大和 mit den drei Bergen, Inami und das Meer mit Blick auf den Westen. „Inami“ lautete der Name für die Küstenregion westlich von Kōbe, die hinter dem „Inseltor“⁴² zwischen der Insel Awajishima und dem Festland in den Blick rückt, sodass insgesamt eine Ortsverlagerung von Ost nach West zu erkennen ist. Die wohl wichtigste Reise des Naka no Ōe in den Westen war der gemeinsame Aufbruch mit seiner Mutter Saimei zur Rettung des altkoreanischen Staates Baekje (Paekje, jap. Kudara 百濟), der kurz zuvor von der Tang-Silla-Allianz zerschlagen worden war. Dem Kommentar zu Gedicht 1:8 zufolge begann die Reise im Jahr 661, aber vermutlich sorgte Saimeis Tod für einen längeren Aufenthalt im Norden von Kyūshū. 663 erlitten die japanischen Truppen bei der Seeschlacht in der Hakuson-Bucht (Hakusonkō [Hakusuki] *no tatakai* 白村江の戦い) eine vernichtende Niederlage, womit Baekje endgültig Geschichte war. Ist die Sequenz 1:13 bis 15, wie es die Forschung sieht, mit dieser historischen Seereise verbunden,⁴³ stützt das Wissen um den historischen Misserfolg die Gedichte mit einer besonderen Dramatik aus. Die Anmerkung lässt offen, ob dieses Wissen auch in der späteren Phase der Kompilation noch im kollektiven Gedächtnis zirkulierte, aber für die Zeit der oben genannten „Urauswahl“ dürften daran keine Zweifel bestehen.⁴⁴

Die drei Gedichte warten mit wiederum spezifischen Schwierigkeiten auf. Zum einen sind die ersten beiden nicht ohne außertextuelles Wissen verständlich, und zum anderen besitzt das dritte Gedicht Verschriftungen, die auch in der heutigen Kommentarliteratur noch keine einheitliche Lesung finden. Beim zweiten Vers in 1:13 ist die Lesung bekannt, aber je nach Auslegung der drei Namen ändert sich die Bedeutung und *vice versa*. Ein weiteres Problem, das im Folgenden im Vordergrund steht, ist die Zusammengehörigkeit der drei Gedichte. Das betrifft allerdings nicht nur die Narrativität, sondern das Verständ-

42 „Zu der Zeit, als Kakinomoto *no asomi* Hitomaro nach Tsukushi [Kyūshū] fuhr, auf dem Meeresweg gemacht, zwei Gedichte“ lautet der Titel zu 3:303 und 304. Das erste Gedicht nennt das „Meer von Inami“ einen „schönen Namen“, das zweite bezeichnet die Passage zwischen der Insel Awajishima und dem Festland als *shimado* 鳴門, „Inseltor“. Dieses Inseltor war die Westgrenze der Kinai-Region 畿内 mit den vier (später fünf) Kernländern und Yamato im Zentrum.

43 Vgl. Omodaka 1:154, Itō 1:84, Aso 1:84-85. Die unter die Ära der Saimei Tennō eingeordneten Gedichte zeigen Unregelmäßigkeiten in der historischen Ordnung. Yoshii Iwao 吉井巖 bezeichnet 1:3 bis 21 (mit 1:22 beginnen die Gedichte der Tenmu-Ära) als das „Gedichtmanuskript (*kakō* 歌稿) der Nukata no Ōkimi“, aus der das Material „so wie es dort stand“ übernommen worden sei; zitiert nach Itō 1:87-88.

44 Das *Nihon shoki* verzeichnet die Ereignisse (SNZS 4:258-261), und die Frage ist, warum die Anmerkung das nicht anführt. Tenji war der Vater von Jitō Tennō 持統天皇 (645 bis 703), auf deren Veranlassung aller Wahrscheinlichkeit nach die Urauswahl zurückgeht.

nis auf allgemeiner Ebene. Denn wie Ōura (2007:221-222) bemerkt, ist bei der Klärung der zwei *hanka*-Gedichte, was mit dieser Gruppe das erste Mal vorkommt, an der beigefügten Anmerkung anzusetzen.⁴⁵

Die linksstehende Anmerkung (*sachū* 左注) bezieht sich auf das „eine“ rechtsstehende *hanka*-Gedicht und gibt ihre Beifügung bei der Kompilation zu erkennen. Ihr zufolge stammt das Material aus dem oder einem „alten Buch“ (舊本), vielleicht der Urfassung (Inaoka 1:17, SNTK 1:25), und der Grund für die Beifügung des zweiten Kurzgedichtes war vermutlich in der Zeit der Kompilation nicht mehr ersichtlich.⁴⁶ Dem zweiten Teil der Anmerkung zufolge wurde zur Klärung das *Ki* konsultiert, und sollte damit das *Nihon shoki* gemeint sein, stünde die Entstehung der Anmerkung nach 720 fest, als das Geschichtswerk eingereicht wurde. Für die vorliegende Untersuchung von Bedeutung ist, dass das Arrangement aus drei Gedichten bereits in dem „alten Buch“ vorlag, dass also nicht etwa ein späteres narratologisches Interesse dafür verantwortlich war.

Die Vorbemerkung weist 1:13 als ein Gedicht zu den „drei Bergen“ (三山 *sanzan*, *mitsu yama*) aus, die im Gedichttext namentlich erwähnt werden. Diese auch als Yamato *sanzan* 大和三山 bekannten „drei Berge von Yamato“ lagen innerhalb und/oder am Rand des späteren Stadtgebietes von Fujiwarakyō. In 1:2 dient der Kaguyama als Bühne für Jomeis „Landschau“ (*kunimi* 國見), was die enge Verbundenheit mit der kulturellen Identität und, wie nun 1:13 bestätigt, mit alten Erzählungen zeigt. Dem Gedicht zufolge befanden sich in „uralten Zeiten“ die Berge Kaguyama und Miminashi(yama) im Streit um den Berg Unebiyama. Das als *tsuma-araso* 妻争い bekannte Motiv der Auseinandersetzung um eine Frau thematisieren auch andere Gedichte,⁴⁷ aber das Problem ist das der geschlechtlichen Zuweisung. Die Schriftzeichen 雄男志 im zweiten Vers erlauben die beiden Lesungen

45 *Sachū* sind von Anmerkungen zu den Vorbemerkungen, wie zu dieser Gruppe als eingeschobene Anmerkung (mit kleineren Schriftzeichen und original in zwei Zeilen), zu unterscheiden. Ogawa (2010:14) vermutet die Beifügung der Anmerkungen ab Mitte achtens bis Anfang neuntes Jahrhundert beziehungsweise im Rahmen der „dritten Ergänzung“ in der Zeit von Shōmu Tennō Mitte achtens Jahrhundert (S. 99-100); vgl. Wittkamp 2014b:15-21.

46 Itō (1:86) versteht den Bezug der Anmerkung ausschließlich auf 1:14, und 1:15, das „Meisterwerk unter den Meisterwerken der Sammlung“ (ebd.), habe dann, wie in der Sequenz 1:17 bis 19, eine andere Person beigefügt. Itōs Vermutung impliziert, dass sich die *hanka*-Bezeichnung nur auf ein Gedicht alleine beziehen kann. Unter inhaltlichen Aspekten ist mit 不似反歌也, „ein unpassendes *hanka*“, das Gedicht 1:15 gemeint, und Inaoka (1:16) bezieht 右一首歌, „das eine, rechtsstehende Gedicht“, ausdrücklich darauf.

47 SNTK (1:23) führt 9:1809 aus den „Liedern mit mündlichen Überlieferungen“ (*densetsu kayō* 伝説歌謡) und einige Kurzgedichte an. Furuhashi nimmt dieses Motiv in seiner Untersuchung zur „Geburt der Erzählliteratur“ wiederholt auf; vgl. Furuhashi 2000:35-52.

wowoshi, 雄々しい *ooshii*, „stattlich, männlich“, im heutigen Japanisch, sowie *wo woshi* mit *woshi* als 惜し, „an etwas hängen“, oder als 愛し im Sinn von „lieblich, liebenswert, niedlich“. Die erste Möglichkeit macht Unebiyama zum Mann, die beiden anderen zur Frau.⁴⁸

Die Phonogramme 雄男志 für *wo-wo-shi* transportieren allerdings in den beiden ersten Schriftzeichen die Bedeutung „Mann/männlich“, sodass die Lesung *woshi* 惜し / 愛し ungewöhnlich wäre. Damit ist das Geschlecht der beiden anderen Berge jedoch nicht entschieden. Denn sowohl Kaguyama als auch Unebiyama lassen sich als Frau verstehen, um die sich die beiden anderen männlichen Berge streiten. Es gibt noch weitere Vorschläge, welche die Kommentare auflisten, aber für die vorliegende Fragestellung ist das nicht weiter relevant, wie auch nicht der Versuch, die Konstellation mit historischen Namen zu füllen.⁴⁹ Festzuhalten bleibt eine „uralte“ Erzählung, die das Phänomen des Streits um die Frau in der Zeit der Dichtung (siebtes Jahrhundert?) erklärt. Denn darin zeichnet sich eine Reflexion der Zeit ab, die sich auch an der Verschriftung von *inishihe*, „uralte Zeit“, mit 古昔 bemerkbar macht, da beide Zeichen „früher, alte Zeit“ bedeuten.⁵⁰ Furuhashi (2000: 190) vergleicht übrigens mit 9:1740 sowie 9:1809 und sieht in dem „Besingen“ der Vergangenheit, die mit der Gegenwart verbunden ist, die „Grundform der Lieder mit überlieferten Erzählungen“.⁵¹

Gedicht 1:14 greift ebenfalls auf die alte Erzählung zurück und stellt über das Streiten des Kaguyama mit dem Miminashiyama die Verbindung zu 1:3 her. Der Grund des Streites ist nicht ausformuliert, aber der Zusammenhang ließe sich als Wiederholung verstehen, wie sie – je nach Standpunkt – für ein *hanka*-Gegengedicht typisch wäre. Die Kommentarliteratur verbindet „Inami-

48 Die obige Übersetzung folgt SNZS 6:32; so auch Omodaka 1:137, Inaoka 1:14, Kōnoshi 1999:104, Ōura 2007:220. Für die andere Möglichkeit entscheiden sich Aso 1:79, SNTK 1:23 oder Itō 1:82.

49 Vgl. Omodaka 1:155, mit Einschränkungen, SNTK 1:23, Aso 1:80. Itō (1:84) meldet Zweifel an, und Kōnoshi (1999:108) weist den Versuch zur Festlegung auf „Tenji, Tenmu und Nukata no Ōkimi“ zurück, gesteht aber der allgemeinen Aussage „die Menschen dieser Welt“ durchaus auch die Mitberücksichtigung eigener Erfahrungen zu.

50 Die Verschriftung von *inishihe* mit den Schriftzeichen 古 und 昔, die beide „alte Zeit“ bedeuten, dürfte von Verschmelzungen zweier original unterschiedlicher Semantiken (*inishihe* und *mukashi*) zeugen; vgl. Wittkamp 2014b: 120.

51 9:1740 bis 1741 mit der Erzählung des Jungens (aus) Ura no Shima, 9:1807 bis 1808 mit der Erzählung des Mädchens (aus) Katsushika no Mama oder 9:1809 bis 1811 mit der Erzählung des Mädchens Unahi sind Gedichte mit alten Überlieferungen. In diesen Sequenzen aus den 720er oder 730er Jahren geben sich der Erzähler und die Erzählgegenwart deutlich zu erkennen.

Landesebene“ gewöhnlich mit den 713 in Auftrag gegebenen Länderbeschreibungen *Fudoki*, und zwar denen aus „Harima“, dem südwestlichen Teil der heutigen Präfektur Hyōgo. Dieses Harima-*Fudoki* 播磨風土記 berichtet von der Izumo-Großgottheit Abo no Ōkami 出雲阿菩大神, die von dem Streit der drei Berge [...] in Yamato gehört habe. Als sie auf dem Weg zur Schlichtung die Gegend um das Dorf Kamu no Woka erreichte, sei der Streit beendet gewesen. Abo no Ōkami habe sein Boot umgewendet und sich dort niedergelassen.⁵² Wie Kōnoshi (1999: 109-111) bemerkt, liegt der Distrikt in einiger Entfernung westlich von der Gegend, die früher unter dem Namen „Inami“ (zwischen der Stadt Akashi und dem Fluss Kakokawa, westlich von Kōbe) bekannt war und in einigen Gedichten vorkommt, die vom Reiseverkehr über das Binnenmeer zeugen.⁵³ Zu bedenken ist auch, dass die *Fudoki*-Einträge vermutlich jüngerer als die Gedichte im ersten Band sind und zum Teil auf Texten der zentralen Yamato-Region beruhen.⁵⁴

Schließlich ist die Grammatik des vierten Verses *tachite mi ni ko-shi* 立見爾來之, „stand auf und kam zum Sehen her“, zu beachten, der mit der Attributivform *koshi* (*ku* + *ki*)⁵⁵ abschließt. Da diese dem Ortsnamen „Inami“ im fünften Vers voransteht, müsste sich *koshi*, „kam“, darauf beziehen, aber Omodaka (1:153) oder Inaoka (1:16) behaupten eine Aussparung des Subjekts. Der Bezug von *koshi* auf den darauffolgenden Ortsnamen bedeutete, dass die Ebene (*kunihara*) von Inami selbst zu diesem Ort gekommen war. Unmöglich wäre das nicht, da zum Beispiel der Kaguyama vom Himmel herabgestiegen kam, wie es im Gedicht 3:257 oder in einem *Fudoki*-Fragment heißt.⁵⁶ Das Verb *tatsu* ist im Sinn von „zur Reise aufbrechen“ oder als „aufstehen“ (Omodaka 1:154) zu lesen, was dem Aufbruch an einem anderen Ort entspräche.

Wie die einleitend genannten Verse aus 1:7 bildet der vierte Vers eine narrative Struktur. Während in 1:7 die persönlich erlebte Vergangenheit – das erzählte Ich – durch die Perspektive eines sich erinnernden Ichs reflektiert wird, präsentiert 1:14 eine überlieferte Erzählung, deren Erinnerung durch die

52 Vgl. Uegaki 2012: 50-51.

53 Vgl. Wittkamp 2014b: 265-266.

54 Vgl. Wittkamp 2018a: 378-382.

55 Das Verbalsuffix *-ki* bildet mit 來 *ku*, „kommen“, und 爲 *su*, „machen“, unregelmäßige Formen.

56 Zu 3:257 vgl. Wittkamp 2014b: 184. Der *Fudoki*-Eintrag berichtet, dass beim Abstieg vom Himmel die eine Hälfte nach Yamato kam und die andere namens Ameyama, „Himmelsberg“, in den Iyo-Distrikt auf Shikoku; vgl. Uegaki 2012: 512.

Sicht aus der Ferne ausgelöst wird.⁵⁷ Zudem gibt es die Zeitangabe 時 *toki*, „zu der Zeit, als“, und beide Momente setzen das erzählte Geschehen in Distanz zum Hier und Jetzt der Dichtung, dem Erzählmedium auf dem Boot. Die Zeitangabe ist eine Verbindung zum Langgedicht 1: 13, in dem sich die zeitliche Distanz durch die Opposition von 神代從 *kami-yo yori*, „seit dem Zeitalter der Götter“ / *kaku ni aru rashi* 如此爾有良之, „scheint es so zu sein“ / 古昔母 *inshibe mo*, „so, wie in uralter Zeit“, versus 然爾有許曾 *shika ni are ko-so*, „gerade weil es so ist/war“ / 虛蟬毛 *utsu-semi mo*, „auch in dieser (unseren) Welt/Wirklichkeit“, aufbaut.

Die drei Berge in 1:3 stehen metonymisch für die Zentralregion Yamato, und die genannten Ortsnamen besitzen im Rahmen der Reise noch eine wichtige Funktion, worauf die Kommentare geschlossen hinweisen. Das Erwähnen der Ortsnamen bei Grenzüberschreitungen ist ein Tribut an die lokalen *kami*-Gottheiten, und der Ortsname oder die Lobpreisung der landschaftlichen Schönheit garantieren die Sicherheit auf der Reise zusätzlich (Wittkamp 2014a: 145). Dieser Aspekt ist auch für die Sequenz 1: 17 bis 18 relevant, die abschließend zu besprechen ist.

Wie bemerkt stellen das größte Problem in 1: 15 die Lesungen des dritten und fünften Verses dar. Die Lesung *iribi mishi*, „die untergehende Sonne gesehen haben“, beruht auf den Phonogrammen 伊理比彌之 aus den Abschriften Genryaku *kōbon* 元曆校本, der ältesten kritischen Abschrift aus dem Jahr 1184, und *Ruiju koshū* 類聚古集. Aso (1:83) zufolge ist aber in beiden Abschriften die Lesung *sa* beigefügt, und da andere Abschriften mit 沙 oder 佐 ein Phonogramm für *sa* besitzen, entscheidet sie sich für *iribi sashi*, „die Abendsonne scheint auf etwas“, aus dem Hosoi-*bon* 細井本, mit 沙之 *sashi*, der Konjunktionalform von *sasu*. Die Lesung *iribi sashi*, „scheint auf ... und ...“, galt bis in die Nachkriegszeit hinein unhinterfragt (Inaoka 1:462), und dafür entscheiden sich auch heute viele Kommentare, wie SNTK (1:25), mit unterschiedlichen Begründungen, die mitunter von der Lesung des letzten Verses abhängen.⁵⁸

57 Das Wort *kunihara*, „Ebene“ kommt bereits in Jomeis Landeschau in 1:2 vor und ist gewiss mehr als ein geographischer Begriff. Die Auslöser und Träger von Erinnerungen werden mitunter als *cue* beschrieben; vgl. Wittkamp 2014b: 482 (Index).

58 Aso (1:83) übernimmt Omodakas Argument, dass es sich mit *mishi* um eine stockdunkle Nacht handeln müsste, da die Sonne untergegangen, der Mond aber nicht zu sehen gewesen wäre. Omodaka (1:172) führt weiterhin an, dass 1: 15 mit der Lesung *sashi* in mehrere Poetikschriften, Sammlungen oder in die 1312 fertiggestellte höfische Waka-Sammlung *Gyokuyō wakashū* 玉葉和歌集 Aufnahme fand; das zeigt allerdings nur ein Verstehen als Ergebnis wesentlich späterer Textauslegungen.

Ein jüngerer, aber prominentes Argument für *sashi* stammt von Sasaki Takashi 佐々木隆.⁵⁹ So bezeichne die Struktur ... *ni* ... (*wo*) *miru* das Sehen von einem bestimmten Standpunkt aus, der mit *ni* markiert sei. Das Wort *mishi* bedeute daher, die untergehende Sonne von den „Prachtwolken“ aus gesehen zu haben, und nicht, gesehen zu haben, wie die „untergehende Sonne auf die Prachtwolken scheint“. Inaoka hält dem jedoch entgegen, dass die Sonne nicht „auf die Prachtwolken scheint“, sondern selbst darin (*ni*) versinkt, was er als „seltene Phänomen“ (1:461-462) beschreibt.

Das neben der Genryaku-Abschrift stärkste Argument für *mishi* stammt von Yamaguchi Yoshinori 山口佳紀.⁶⁰ Da die Konjunkionalform als *chūshikei* 中止形, „Suspensivform“ (auch *renyō chūshi-hō* 連用中止法), ohne eine eigene Zeitform das Ende von „Vordersätzen bei Satzverbindungen“ (Lewin 1975: 104) markiert, sei die Zeitform mit der des Nachsatzes identisch. Da in 1: 15 der letzte Vers mit dem Optativ *koso* abschließt, müsste sich bei *sashi* der Wunsch auf beide Handlungen beziehen.⁶¹ Das Erzählmedium wünschte sich also, dass die Sonne in den Prachtwolken versinkt und dass es eine klare Mondnacht wird beziehungsweise die Mondnacht bald dem frischen Sonnenaufgang weicht. Ein solches Verstehen lehnen Yamaguchi, und mit ihm Inaoka, Kōnoshi oder Ōura (2007:221) ab. Zudem kann der vordere Teil die Ursache oder der Grund für den nachfolgenden Teil sein, was hier ebenfalls passte, nämlich die pittoreske Meeresszene der in den Prachtwolken untergehenden Sonne als Auslöser für den Wunsch.⁶² Neben den Prachtwolken wäre dann der klare Sonnenaufgang etc. als weiteres günstiges Vorzeichen für eine erfolgreiche Reise zu verstehen.

Ōura (2007:222) weist auf die „etablierte Lehrmeinung“ hin, der zufolge die drei Gedichte während der 661 unternommenen Seereise in den Westen mit Inami vor Augen entstanden. Der Gedichttitel gebe lediglich die „drei Berge“ an und auch 1: 14 enthalte keinen Ausdruck, der an eine Rettungsreise (Baekjes) in den Westen denken lasse. Ōura versteht das Wort *kaku*, „so (scheint es zu sein)“, in 1:13 im Sinn von Inaokas (1:15) Erklärung als ein Adverb, das (als deiktische Angabe) im Bereich der sichtbaren Welt (*genjō*

59 Sasaki (1996) zitiert nach Kōnoshi 1999: 114, Inaoka 1:462.

60 Yoshinori (1996) zitiert nach Kōnoshi 1999: 111-112, Inaoka 1:462.

61 Omodaka (1:166-167) versteht *koso* als Postposition einer syntaktischen Korrelation, die an *ni* (Konjunkionalform von *nari*) anschließt, liest *ma-sayaka-ni koso* und übersetzt in *donna ni sayaka ni aru koto ka* どんなにさぎかにあることか, „wie klar ist er doch (der Mond)!“ (S. 156).

62 Vgl. zur Konjunkional-/Suspensivform Wittkamp 2014b:115-116 (dort nach Yamaguchi Gyōji 山口堯二, 1980).

shijiteki ni 現場指示的に) auf die drei Berge verweise, sodass 1:13 „mit den drei Bergen vor Augen“ entstanden sei. Die Verbindung der Gedichte 1:13 und 14 sieht Ōura auf der „Ebene der mündlichen Dichtung um die drei Berge von Yamato“ (ebd.), um sich dann der Frage nach den Verbindungen zwischen 1:14 und 15 zuzuwenden.

Er weist ebenfalls auf die Funktion hin, durch die Erwähnung der mythischen Bezeichnung Wata tsu Mi/*watatsumi*, „Meeresgottheit/Meer“, sowie dem „Wunsch nach klarer Mondnacht“ die „Sicherheit der Seereise zu erbitten“ (S.222). Da dieses „Motiv“ auch in „Inami *kunihara*“ aus 1:14 zu erkennen sei, sieht Ōura die Verbindung von 1:14 und 15 in dem „Motiv der Bitte um Sicherheit für die Seereise“ (S. 223). Insgesamt gebe es zwischen den drei Gedichten keine durchgehende Kohärenz, aber 1:14 als „Achse“ stelle die Verbindungen zwischen den ersten beiden und den letzten beiden Gedichten her.

Ōura geht es nicht um narratologische Aspekte, sondern um die Geschichte der *hanka*-Dichtung in der *Man'yōshū*-Anfangszeit. Seine Argumente lassen sich aber durchaus im Sinn einer sich entfaltenden Narrativität übernehmen. Die drei Gedichte stellen die frühen und von Hoffnungen geprägten Stationen einer Reise dar – Yamato, Inami und das offene Meer –, bei denen bis zum Sonnenuntergang das Sehen beteiligt war. In 1:13 gibt es lediglich indirekte Hinweise in *kaku* (siehe oben) und dem Abgleich der uralten Zeit mit der Gegenwart, aber in 1:14 dürfte die Ansicht auf die Inami-Region aus der Distanz, also vom Boot aus, feststehen. Mit der Lesung *mishi*, „ich/wir sahen die Sonne versinken“, zieht ein grammatischer Hinweis auf das Vergehen der Zeit der erzählten Reise ein, der allerdings nur bestätigt, was zuvor ebenfalls thematisiert wurde. Das Verstehen von 伊理比彌之 als *iribi mishi*, „die versinkende Sonne gesehen haben“, mag von Wünschen der Rezeption geleitet sein, aber auch die Lesung als *iribi sashi*, „die Abendsonne strahlt auf etwas“, ändert nichts am Gesamtverstehen einer narrativen Entfaltung.

Auf dem Weg zur neuen Hauptstadt

Gedicht 1:16 mit einem Vergleich von Frühling und Herbst stammt von Nukata no Ōkimi 額田王 aus der zweiten Hälfte im siebten Jahrhundert und ist narratologisch als argumentativer Text zu verstehen. Es besitzt kein *hanka*-Gedicht, aber die sich anschließende Sequenz, deren ersten beiden Stücke ebenfalls von dieser Dichterin stammen, weist ein Kurzgedicht als *hanka* aus, und ein weiteres Kurzgedicht einer anderen, unbekanntenen Person antwortet auf die beiden Gedichte.

uma-sake / Miwa no yama / awo-ni-yoshi
Nara no yama no / yama no ma ni
i-kakuru ma-de / michi no kuma
i-tsumo-ru ma-de ni / tsubara ni mo
mi tsutsu yuka-mu wo / shiba-shiba mo
mi-sake-mu yama wo / kokoro naku
kumo no / kaku-safu be-shi ya

Hanka

Miwa-yama wo / shika-mo kakusu ka
kumo dani mo / kokoro ara-na-mo
ka-ku-sa-fu be-shi ya

be-so-kata no / hayashi no saki no
sa-no hari no / kinu ni tsuku nasu
me ni tsu-ku wa-ga-se

額田王下近江國時作歌井戸王即和歌
 味酒三輪乃山青丹吉奈良能山乃山際 伊隱萬代道隈伊積流
 萬代爾 委曲毛見管行武雄數數毛見放武八萬雄情無雲乃隱
 障倍之也
 反歌
 三輪山乎然毛隱賀雲谷裳情有南畝可苦佐布倍思哉
 右二首歌山上憶良大夫類聚歌林曰遷都近江國時
 御覽三輪山御歌焉日本書紀曰六年丙寅春三月辛
 酉朔己卯遷都于近江
 綜麻形乃林始乃狹野榛能衣爾著成目爾都久和我勢
 右一首歌今案不似和歌但舊本載于此次故以猶載焉

Zu der Zeit, als Nukata no Ōkimi zum Land Ōmi herabging⁶³, verfasste sie Gedichte, an die Inohe no Ōkimi unmittelbar mit einem Gedicht anschloss:

Lecker-sake / Miwa-Berg! / Blaue Erde /
 In den Hügeln von Nara / Bis er hinter ihren Graten /
 geruht sich zu verbergen / Bis des Weg Kurven /
 mehr und mehr werden / Weiter und weiter /
 Wollt' ich gehen und schauen / Wieder und wieder /
 Wollt' doch den Berg zum Trost sehen / Herzlose /
 Wolken / Müsst ihr ihn denn die ganze Zeit verbergen?!⁶⁴ (1: 17)

Gegengedicht

Den Berg Miwayama / So zu verbergen? /
 Wenigstens die Wolken / Hätten sie doch ein Herz! /
 Musstet ihr ihn denn die ganze Zeit verbergen?! (1: 18)

Zu den zwei linksstehenden Gedichten heißt es in dem *Ruiju karin* von Yamanoue no Okura: „Zu der Zeit, als die Hauptstadt ins Land Ōmi verlegt wurde, geruhte [Tenji Tennō] ein Lied/Lieder zum Miwayama zu dichten.“ Im *Nihon shoki* heißt es: „Im 6. Jahr [667], Frühling 3. Monat, am neunzehnten Tag wurde die Hauptstadt nach Ōmi verlegt.“

63 Im Titel heißt es 下, was ein Fortbewegen von Yamato (als Rekonstruktion des Hohen Himmelsfeldes auf Erden) bedeutet. Auch heute noch wird das Verb auf die Hauptstadt bezogen; vgl. Wittkamp 2018a: 219 (zu 上 als „nach Yamato hochgehen“).

64 Der Gedichtabschluss erfolgt wie in 1: 13 unregelmäßig im 5-3-7-Rhythmus.

Fadenknäuel⁶⁵ / Vor den Hainen /
 Der Weißbirken / Wo [Blütenstaub?] an der Seide hängenbleibt /
 So bleibt mein Gebieter⁶⁶ in meinen Augen (1: 19)

Das eine, rechtsstehende, Gedicht, denkt man nun darüber nach, ist es als Anschlussgedicht unpassend. Allerdings, in dieser Abfolge stand es in dem / einem alten Buch, und daher wurde es so aufgenommen.

1: 17: Der erste Vers *uma-sake* und der dritte *awo-niyoshi* sind „Kopfkissenwörter“ zu den Ortsnamen Miwa und Nara. Die Verbphrase *mi-saku* (*mi-sake-mu*) bedeutet, durch das Sehen „das Herz trösten“ (*Zen'yaku kogo jiten*, digital). Das Präfix *i-* in *i-kakuri* und *i-tsumoru* bezieht sich auf den heiligen Berg und den sich windenden Weg. Bei Nomen steht es oft besonderen Orten voran, aber bei Verben scheint die genaue Bedeutung unklar zu sein (Betonung, Regulierung von Rhythmus oder Klang etc.).

1: 18: Das Gedicht hat eine Zäsur nach dem zweiten und eine weitere nach dem vierten Vers (SNTK 1:26); der fünfte Vers steht also frei.

1: 19: Die Landschaft der ersten vier Verse ist ein gedichtinternes Vorwort (*jo-kotoba* 序詞),⁶⁷ und *nasu* steht in seltenen Fällen hinter dem Verb (Anschluss Attributivform): „so, wie ...“. Notwendig dürfte das nicht sein, da nach einem *jo-kotoba* die Wiederholung, wie hier *tsuku*, denselben Effekt besitzt.

Den beiden vorangehenden Gedichten zum Nicht-Sehen mit Gedicht 1: 19 ein Sehen entgegenzusetzen und damit den Blick vom Berg auf „mein Gebieter“ zu leiten, ist interessant. Es bewegt sich auf der argumentativen Ebene und führt die narrative Handlungsentwicklung aus 1: 17 und 18 nicht weiter, die nun gleichsam pausiert. Als 和歌, „antwortendes Lied“,⁶⁸ beeinflusst Gedicht 1: 19 unter Umständen den Ort der vorangehenden Dichtung, da es die Perspektive der

65 Itō (1:95) vermutet in „Hesokata“ einen anderen Namen für den Berg Miwayama, mit dem nur die Bevölkerung in unmittelbarer Nähe vertraut gewesen sei. Er bezieht sich auf den Mythos zur Entstehung des Namens „Miwa“ im *Kojiki*-Buch „Sujin“. Darin kommt eine Hanffadenrolle vor, die mit Lautzeichen als 間蘇 *beso* beschrieben ist (Yamaguchi und Kōnoshi 2007: 186-187). *Kata* wiederum spiele auf das Verfolgen des Fadens an, der bis zu einem Berg führte, sodass von dem Fadenknäuel nur noch „drei Umwicklungen“ (*mi-wa*) übrig waren. Auch *hari*, die „Nadel“ aus dem dritten Vers, sowie *kinu*, die „Seidenkleidung“, verbindet Itō mit dem Mythos vor, da mit einer Nadel der Faden am Saum der Seidenkleidung befestigt wurde; zum Miwa-Mythos vgl. auch Aso 1:97, 99.

66 Aso (1:99-100) führt verschiedene Interpretationen an, wie Tenji Tennō, die Gottheit vom Miwa-Berg, lehnt diese aber angesichts des Ausdrucks ab und vermutet einen Appell an alle die, die „mit Asuka vertraut waren“.

67 Vgl. Wittkamp 2014a: 215-221.

68 SNZS (6:35) liest *kotafuru uta*, SNTK (1:26) *wa seshi uta*.

zurückbleibenden Person oder Gruppe einnimmt. Die erste Anmerkungen nennt Tenji als Verfasser, der 667 vor der Thronbesteigung (668) die Hauptstadt von Asuka 飛鳥 nach Ōmi no Ōtsu an den See Biwako verlegte.⁶⁹ Asuka, wo sich die Höfe von Jomei, Saimei, Tenmu, und und Jitō befanden, lag in der südöstlichen Ecke des Nara-Beckens (heute: Asukamura 明日香村). Die Hauptstadtverlegung, deren Gründe nicht klar sind, stieß dem Eintrag im *Nihon shoki* zufolge im Volk nicht auf Zustimmung,⁷⁰ und der neuen Hauptstadt waren auch nicht viele Jahre gegönnt. 672 holte sie Tenmu nach dem Sieg im Jinshin-Krieg wieder zurück nach Asuka.

Dort startete die Reise Saimeis und Tenjis in den Westen, und von dort aus brach auch Nukata no Ōkimi beziehungsweise die Reisegruppe um den Herrscher zur neuen Hauptstadt auf. Der Weg führte in den Norden und ging westlich am Berg Miwa vorbei, der auch heute noch ein wichtiges Heiligtum mit mythischer Vergangenheit ist. Von dort bis zu den genannten Hügeln von Nara sind es knapp zwanzig Kilometer, und nach diesen Hügeln war der Blick auf den Miwayama verstellt (Aso 1:98). Die drei Gedichte geben einen schwerfallenden Abschied von Asuka und dem Miwayama zu erkennen.

Itō (1:93) liest das Äußern von Abschiedsschmerz als Maßnahme zur Besänftigung der lokalen Gottheiten, die man nun verließ (vgl. Aso 1:96), sowie als Glücksgarantie für das Leben am neuen Ort und sieht den Ort der Dichtung bei oder in den Nara-Hügeln. Ob dort mit diesen Gedichten tatsächlich ein „letztes Ritual zur Besänftigung“ (1:95) stattfand, sei dahingestellt, aber für die Perspektive und das Hier und Jetzt der Dichtung ist der Hinweis weiterführend. Die Frage ist, wie in 1:17 die beiden Verbformen *mi tsutsu yukamu* und *mi-sakemu* zu verstehen sind, die mit dem Verbalsuffix *-mu* (Dubitativ, Optativ, Futur) abschließen: „Während ich schaue, will/werde ich gehen“ und „will/werde zurückschauen“. Die Grammatik erweckt den Eindruck, als ob sich das Erzählmedium gerade auf dem Weg befindet und der Wunsch auf die Gegenwart oder unmittelbar bevorstehende Zukunft bezogen ist. In diesem Sinn übersetzt Aso

69 Itō (1:94) versteht daher das Gedicht als die „Stimme des Tennō“ und sieht Nukata als *mi-koto-mochi kajin* 御言持ち歌人, die „Dichterin, die das erlauchte Wort trägt“. Später schränkt er aber ein und liest eine „Verschmelzung aus Individuum und Kollektiv“. Das „Lied des Rituals birgt das lyrische Gedicht, das lyrische Gedicht das Ritualied in sich“, beide „sind in neuer Dichtung vereint“ (1:95).

70 Vgl. SNZS 4:271, Eintrag Tenji Tennō, 6. Jahr, 3. Monat. Itō (1:93) vermutet eine Präventivmaßnahme gegen das Eindringen der Truppen aus Tang und Silla. Die Schriftzeichen 六年丙寅春 aus der Anmerkung zu 1:18 fehlen im *Nihon shoki*-Eintrag (vgl. SNZS 4:270), wo es zu diesem Jahr bereits Einträge gibt, aber mit 丙寅 entsteht eine Differenz von einem Jahr (SNZS 6:36).

(1:95) mit *minagara ikitai noni* 見ながら行きたいのに, „obwohl ich schauend gehen will“, und *furikaette nagametai* 振り返って眺めたい, „will mich umdrehen und schauen“, und ähnlich auch Itō 1:94 oder SNTK 1:26.

Was diese Übersetzungen jedoch nicht genügend zu berücksichtigen scheinen, ist das Verbalsuffix *-fu*, das für Fortdauer und Wiederholung steht, in *kakusafu beshi ya*, den jeweils letzten Versen in 1:17 und 18, mit *kakusafu* als „etwas fortgesetzt verbergen“. Es ist eine an die Wolken gerichtete rhetorische Frage, und Aso (1:98) sieht in *beshi ya* einen „vorwurfsvollen Ton“, SNZS (6:35) zudem ein „euphemistisch formuliertes Verbot“. Zu bedenken ist dabei der sechste Vers in 1:17, in dem sich *i-kakuru made*, „bis er sich verbirgt“, auf den Berg bezieht. Es sollte also der Berg sein, der sich selbst verbirgt, und nicht die Wolken, die ihn verbergen. Mit *-fu*, „ununterbrochen, immer wieder“, korrespondieren die Postposition *tsutsu* in *mi tsutsu yukamu*, „während ich schaue, will ich gehen“, sowie die beiden Ausdrücke *tsubara ni*⁷¹ und *shiba-shiba*, die beide im Sinn von „ausreichend, ausführlich, eingehend, immer wieder, ununterbrochen“ zu verstehen sind. Alle Ausdrücke stehen für Andauern, Fortsetzung und Wiederholung, also für Prozesse, die Zeit benötigen.

Die Formulierungen insgesamt zeigen, dass das erhoffte ununterbrochene Betrachten des Miwayama bis zu den Hügeln von Nara unmöglich war, da die Wolken diesen die ganze Zeit über verhüllten. Das Gegengedicht wiederholt diesen Zusammenhang nicht einfach, sondern scheint die Resignation auszudrücken, den Berg letztendlich nicht mehr sehen zu können. Dafür spricht auch die Entwicklung von *kokoro naku*, „kein Herz haben“, in 1:17 zu *kokoro ara namo*, „so habt doch ein Herz!“, in 1:18. Die Postposition *namo* dient dem Ausdruck eines Wunsches oder einer Hoffnung, aber während *naku* als Negativform von *ari* eine bloße Feststellung ist, zieht mit *namo*⁷² offenbar der Irrealis ein (SNZS 1:36). Dieser Verschiebung versucht die Übersetzung von *kakusafu beshi ya* in 1:17 mit „müsst ihr denn“ zu „musstet ihr denn“ in 1:18 gerecht zu werden.

Zu bedenken sind weiterhin die ersten beiden Verse in 1:17, die grammatisch nicht weiter markiert sind. Dem SNZS-Kommentar (1:35) zufolge ist *Miwa no*

71 Die Verschriftung mit 委曲 *weiqu* stammt aus dem Klassisch-Chinesischen und bedeutet „turned and twisted, every twist and turn [...] all the fine details“ (Kroll 2015, digital).

72 Die Schriftzeichen 南畝, „südliche Felder“, für *namo* stammen vielleicht aus dem *Shijing*-Gedicht „Qi yue“ 七月, „Siebter Monat“ („September“ nach Simon 2015:333, mittelchinesische Lesung „nom muwX“, Kroll 2015, digital); vgl. Omodaka 1:193. Sie dürften eine weitere Wendung gegen die neue Hauptstadt im Norden sein. Man beachte auch den letzten Vers in 1:18, der im Gegensatz zu 1:17 komplett mit Phonogrammen ausgeschrieben ist, unter denen 苦 für *ku* mit der Bedeutung „qualvoll“ belegt ist (SNTK 1:27).

yama das Subjekt von *i-kakuru*, „sich verbergen“, zugleich aber auch das Objekt von *mi tsutsu* und *mi-sakemu*, was durch das Fehlen einer grammatischen Festlegung ermöglicht wird. Die Formulierung ist aber auch als direkter Anruf (*ko-kaku* 呼格, Vokativ, Omodaka 1:188) an den Berg („Miwa no yama yo!“, SNTK 1:26) zu verstehen, zu einer Zeit, als er noch sichtbar war. Die vermutlich als Kritik an Tenjis Hauptstadtwechsel zu deutenden Gedichte thematisieren in räumlicher Hinsicht den Weg vom Miwayama bis zu den Nara-Hügeln, und in zeitlicher Hinsicht kommen verschiedene Hinweise auf das Andauern und Vergehen der Zeit vor. Sollte sich Itōs Vermutung zum Ort der Dichtung bestätigen, wäre aus dieser Perspektive das Verbal suffix *-mu* in 1:17 als Vergangenheitsform „wollte“ im Sinn einer Erinnerung des Erzählmediums zu übersetzen.

Ōura (2007:226) zufolge, dem es wie gesehen um die Geschichte der *hanka*-Dichtung geht, zweifelt die Forschung zwar bei den vorangehenden Gruppen an der Authentizität des *hanka*, 1:18 werde aber angesichts des Wiederholungscharakters als originales *hanka* akzeptiert. Dagegen erhebt Ōura Einwände, denn er sieht bei 1:17 und 1:18 „Unterschiede im Zeitpunkt und Ort“, also keine bloße Wiederholung, deren Rolle in der Entwicklung der *hanka*-Dichtung er ehemals hinterfragt.⁷³ Im Folgenden sind Ōuras Überlegungen für eine Lesung als narrative Lyrik fruchtbar zu machen.

Die doppelt vorkommende Postposition *made*, „bis“, und die beiden Verbal suffixe *-mu* in 1:17 veranlassen Ōura, „vom Zeitpunkt (*jiten* 時点) der Dichtung her einen auf die Zukunft gerichteten Willen“ zu sehen und diesen Zeitpunkt auf den Weg vom Miwayama zu den Nara-Hügeln festzulegen.⁷⁴ Anhand der Verse *tsubara ni mo mi tsutsu yuka-mu*, „ausgiebig doch, will ich/wollen wir weitergehen und dabei schauen und schauen“, bestimmt er mit Bezug auf vorangehende Forschung den „Zeitpunkt“ noch näher, nämlich „nicht so weit entfernt vom Miwayama“ (S. 226-227). 1:18 sei zwar weniger deutlich ausformuliert, aber Ōura (S. 227) fordert Aufmerksamkeit für die Implikationen in *kumo dani mo*, „wenigstens die/ihr Wolken“, ein. Denn das Problem sei die Frage, gegen was sich „wenigstens“ (*dani*) richtet. Ōura nennt verschiedene Möglichkeiten, wie die „Gefühlslosigkeit“ der Leute, die nun in die neue Hauptstadt ziehen, oder den sich selbst verhüllenden Miwa-Berg, sieht den Bezug jedoch zu

73 Die Problematik der *hanka*-Dichtung, wie auch die der Parallelverse, ist hier nicht weiter zu verfolgen; vgl. Wittkamp 2021a: 280, 282 (Indexeinträge).

74 Misaki (2005:41) sieht in dieser räumlich-zeitlichen „Vorausnahme, Antizipation“ (*sakidori*) einen deutlichen Unterschied zur rituellen Dichtung am Jomei-Hof.

den Nara-Hügeln,⁷⁵ den Bergen, ab denen der Miwayama aus dem Blick rückt (*mi-osame-yama* 見納め山), woran aber nichts zu ändern sei. Daher sieht er für 1: 18 den „Zeitpunkt genau zu der Zeit, als die Überquerung der Nara-Hügel unmittelbar bevorstand“, und hinsichtlich der Zeit und des Ortes seien die beiden Gedichte somit „recht unterschiedlich“.⁷⁶

Als weiteren Hinweis nimmt Ōura (S. 227-228) die „lyrische Differenz“ der beiden Abschlussverse *kakusafu beshi ya*, die er als „Unterschied im Dringlichkeitsgefühl (*seppakukan* 切迫感)“ beschreibt, was einen Zustand vor der Resignation bedeutete (s. oben). Das macht er an dem Vers *shika mo kakusu ka*, „ihn derart zu verbergen“, in 1: 18 fest, da dieser explizit zum Ausdruck bringe, dass die Wolken den Berg tatsächlich verhüllen. In 1: 17 gebe es dagegen eine solche Formulierung nicht, und der Vers richte die Bedeutung von *kakusafu beshi ya* anders aus.⁷⁷ Sei *kakusafu beshi ya* in 1: 17 noch „in das sich von der Gegenwart auf die Zukunft richtende Bewusstsein gehüllt“ (S. 228) und ein „aufrichtiger Wunsch“, besitze der Vers nicht das „Dringlichkeitsgefühl“ aus 1: 18, „den Berg nicht mehr sehen zu können, falls es jetzt nicht klappt!“ Für den Ausdruck eines solchen Dringlichkeitsgefühls eigne sich der Ort bei den Nara-Hügeln besser.

Somit sind sich Itō und Ōura für 1: 18 beim Ort der Dichtung einig, aber wie gesehen impliziert Ōura diesen für 1: 17 in der unmittelbaren Nähe des Miwayama. Er geht somit von zwei verschiedenen Orten aus, was eine narrative Lesung – im Sinn einer Ortsverschiebung – nicht verwehren sollte. Gibt es aber nur einen Ort der Dichtung bei den Nara-Hügel, muss das vorangehende Gedicht 1: 17 in der Vergangenheit angesiedelt sein, was die altjapanische Grammatik erlaubte. Im Japanischen ist das Problem nicht so dringlich, da Originaltext und Übersetzung ins moderne Japanisch als historisches Präsens (*rekishiteki genzai* 歴史的現在) gelesen werden können, das aus klassisch-chinesischen Prosatexten bekannt war. Im Deutschen muss die Übersetzung allerdings in einer Vergangenheitsform erfolgen, allein schon, um eine Differenz zwischen dem Reiseantritt und dem Erreichen der Nara-Hügel herauszustellen, die letztendlich die Kohärenz der beiden Gedichte garantiert.

75 Dabei beruft sich Ōura (2007:227) auf Inaoka Kōji, der diesen Gedanken allerdings nicht in seine Kommentarausgabe aufnimmt.

76 Ōura (2007:227-228) geht allerdings davon aus, dass in den beiden Gedichten bezüglich der unterschiedlichen Zeitpunkte „keine intentionale Konzeptualisierung“ vorliegt.

77 Auch der SNTK-Kommentar (1:27) sieht im letzten Vers von 1: 18 keine bloße Wiederholung.

Schlussbemerkung

Die Ausrichtung an historisch relevanten Ereignissen, wie der Seereise in den Westen zur Rettung Baekjes (Aufbruch 661), der Verlegung der Hauptstadt an den Biwasee (668) oder der Erinnerung an Tenmus Rückzug nach Yoshino zur Vorbereitung auf den Jinshin-Krieg (672) in 1:25 bis 27, fügt die Gedichte im ersten Band der Sammlung in den Rahmen einer Geschichtsschreibung ein, der die vorgebildete Leser- oder Zuhörerschaft, die vermutlich anfangs aus einer relativ kleinen Gruppe bestand, auch bei der Rezeption einzelner Gedichte oder Gruppen in eine narrative Grundstimmung versetzt haben dürfte.⁷⁸ Die kulturelle und politische Motivierung bei der Anlage der Sammlung, die auch zur Unterscheidung der Geschichtsschreibung nach klassisch-chinesischen Vorgaben als „nachhaltige Transformation von kollektivem Erinnern und kulturellem Gedächtnis“ (Wittkamp 2014a: 14-15, 2014b: 157) zu beschreiben ist, lässt vermuten, dass die narrative Grundausrichtung bereits in der ältesten Kompilationsstufe eine Rolle spielte, dass also beispielsweise die Gedichte 1:13 bis 15 in dieser Ausrichtung schon in jenem „alten Buch“ zusammenfanden, welches die Anmerkung aus einer späteren Kompilationsphase anführt. Diese später beigefügten Anmerkungen zu den Sequenzen 1:13 bis 15 und 1:17 bis 19 belegen ein Verblenden des kollektiven Wissens jener Leserschaft der Urauswahl. Ōtomo no Yakamochi gilt heute als der wesentliche Kompilator der Sammlung, und damit ist auch gut denkbar, dass sein eigenes Interesse an narrativer Lyrik, das sich in vielen seiner Sequenzen nachweisen lässt (Wittkamp 2021a–c), etwas mit der Kompilationstätigkeit zu tun hatte.

Die drei untersuchten Sequenzen geben bereits durch ihr Arrangement, die Handhabung von Zeit und Raum,⁷⁹ ihre Medialität (das lyrische Erzählmedium) sowie durch die Grammatik Narrativität zu erkennen. Verfeinerte Analyse-

78 Kōnoshi (2007: 196-200) sieht in der Beifügung der Nachbemerkungen und den Zitaten aus der Geschichtsschreibung eine „Umwandlung zu Geschichtsschreibung (>*rekishi*<ka 「歴史化」)“, macht aber in einer späteren Arbeit die „Vorbemerkungen zu den Tennō-Generationen (*tennō-dai no hyōdai* 天王代の標題)“ in den ersten beiden Bänden für den „historiographischen Aufbau (*rekishi-teki kōsei* 歴史的構成)“ verantwortlich; vgl. Kōnoshi 2013: 37.

79 In Steins Modell (2007: 64) entspricht der zeitliche und räumliche „Verknüpfungstyp“ der ersten Kohärenzstufe. Die zweite betrifft korrelative (wenn, dann) und die dritte kausale (weil), finale (damit, um zu) sowie konsekutive (so dass) Verknüpfungen. Solche Modelle wie beispielsweise auch die Entscheidung, ob ein „Ereignis“ vorliegt, sind auf Anwendbarkeit für ostasiatische Literaturen zur prüfen. Die drei hier untersuchten Sequenzen scheinen sich ganz auf das Ereignis zu konzentrieren, und die vorausgehenden Zustände sowie die Zustandsveränderungen sind aus dem außertextuellen Wissen zu ergänzen. Vielleicht ist darin auch ein Grund für die Anmerkungen zu sehen.

instrumente, wie Hühns und Schönerts Rückgriff auf die „kognitive Psychologie und Psycholinguistik“ (2007:5), dürften aus den Gedichten noch einiges mehr herausholen, aber die kognitiven Schemata, die „Frames und Skripts“ (S. 8), stehen für die altjapanische Literatur erst noch zur Offenlegung an, und narratologische Untersuchungen dürften dazu die entscheidenden Beiträge liefern.⁸⁰

Ōura (2007:228-229) vermutet in 1:17 bis 19 Gedichte, die zur Zeit der Hauptstadtverlegung unabhängig voneinander entstanden. Damit schließt er an Kōnoshis oben genannte „These der Ungleichzeitigkeit von Lang- und Gegengedicht“ an, und im Licht dieser These sieht er auch eine unabhängige Entstehung der Gedichte der beiden anderen untersuchten Gruppen (Sequenzen). Dass die drei Sequenzen in ihrer vorliegenden Gestalt narrative Bewegungen zu erkennen geben, wurde gezeigt, aber sollten sie tatsächlich unabhängig voneinander entstanden sein, stellte sich die Frage, warum sie als Narrative so gut zueinander passen, was besonders die Vergrößerung der Vermutungsreichweite in der Sequenz „Der Herrscher zieht zur Jagd“ belegt. Dass die Stücke vor der Schrift in der sprachlichen Form vorlagen, die sich aus den Schriftzeichen extrahieren lässt, ist unwahrscheinlich. Denn erst die Schrift, so ist zu vermuten, ermögliche beispielsweise ein grammatisch fein abgestuftes räumliches Ausweiten von *-rashi* in 1:3 zu *-ramu* in 1:4 oder die Belegung der beiden gleichlautenden Verse *kakusafu beshi ya* in 1:17 und 18 mit unterschiedlichen Bedeutungen und Gehalten, wie – je nach Auslegung – Resignation oder Dringlichkeitsgefühl im zweiten Gedicht. Auch der identische und regelmäßige Rhythmus der Kurzgedichte 1:4, 1:14 und 15 sowie 1:18 und 19 dürfte ein Produkt der Schrift sein.⁸¹

Literatur

- Aso Mizue 阿蘇瑞枝. *Man'yōshū zenka kōgi* 萬葉集全歌講義, 10 Bände. Tōkyō: Kasama Shoin, 2006–2015.
- Duthie, Torquil. *Man'yōshū and the Imperial Imagination in Early Japan*. Brill's Japanese Studies Library, 45. Leiden: Brill, 2014.
- Florenz, Karl. *Geschichte der japanischen Litteratur*. Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen, 10. Leipzig: Amelang, 1906.
- Furuhashi Nobuyoshi 古橋信孝. *Monogatari bungaku no tanjō: Man'yōshū kara no bungakushi* 物語文学の誕生 一万葉集からの文学史. Kadokawa sen-sho, 9. Tōkyō: Kadokawa Shoin, 2000.

80 Die „Skripts“ dürften den *wakei* 語型 (auch *wagata*) in Furuhashi 2000 entsprechen. Dazu zählt wie gesehen *tsuma-arasoī*, der Streit um die Frau, sodass ein Skript für 1:13 offenliegt.

81 Vgl. Wittkamp 2007.

- Furuta Kei'ichi 古田敬一. *Chūgoku bungaku ni okeru tsuiku to tsuikuron* 中国文学における対句と対句論. Tōkyō: Kazama Shobō, 1982.
- Genz, Joachim. „Zum Parallelismus in der chinesischen Literatur“, in: Wagner 2007, 241-269.
- Gomi Tomohide 五味智英. *Zōho Kodai waka* 増補古代和歌. Tōkyō: Kasama, 1987 [erweiterte Ausgabe von *Kodai waka* 古代和歌. Tōkyō: Shibundō, 1951].
- Hühn, Peter, und Jörg Schönert. „Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse“, in: Schönert et al. 2007, 1-18.
- Inaoka Kōji 稲岡耕二. *Man'yōshū* 萬葉集. 4 Bände. Waka bungaku taikai, 1-4. Tōkyō: Meiji Shoin, 1994–2006 [1-3], 2015 [4].
- Itō Haku 伊藤博. *Man'yōshū shakuchū* 萬葉集釋注. 10 Bände. Tōkyō: Shūeisha, 2005 [Originalauflage: 1995–1998].
- Kajikawa Nobuyuki 梶川信行 (Hg.). *Shoki Man'yō-ron* 初期万葉論. Tōkyō: Kasama Shoin, 2007.
- . „Shoki Man'yō-ron no mirai e“ 初期万葉論の未来へ, in: Kajikawa 2007, 1-7.
- . „Shoki Man'yō' no 'zōka“ 《初期万葉》の「雑歌」, in: Kajikawa 2007, 11-61.
- . „Atogaki“ あとがき, in: Kajikawa 2007, 355-355.
- Kikugawa Emi 菊川恵三. „Naka tsu sumera mikoto no Uchi no no mikari no uta“ 中皇命の宇智遊獵の歌, in: Kōnoshi und Sakamoto 1999, 76-89.
- Kōnoshi Takamitsu 河野士隆光. „Naka no Ōe no sanzan-ka“ 中大兄の三山歌, in: Kōnoshi und Sakamoto 1999, 104-116.
- und Sakamoto Nobuyuki 坂本信幸 (Hg.). *Seminā Man'yō no kajin to sakubin* セミナー万葉の歌人と作品, Bd. 1: *Shoki Man'yō no kajin-tachi* 初期万葉の歌人たち. Ōsaka: Izumi Shoin, 1999.
- . *Fukusu no "kodai"* 複数の「古代」. Tōkyō: Kōdansha, 2007.
- . *Hensō saretā Nihon shoki* 変奏された日本書紀. Tōkyō: Tōkyō Daigaku, 2009.
- . *Man'yōshū o dō yomu ka: uta no "bakken" to kanji sekai*. 万葉集をどう読むか—歌の「発見」と漢字世界. Tōkyō: Tōkyō Daigaku, 2013.
- Kroll, Paul W. (Hg.). *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*. Leiden: Brill, 2015 [digitale Ausgabe].
- Lewin, Bruno. *Abriss der japanischen Grammatik*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2¹⁹⁷⁵ [Erstauflage 1959].
- Misaki Hisashi 身崎壽. *Hitomaro no hōhō – jikan, kūkan, "katarite"* 人麻呂の方法—時間・空間「語り手」. Sapporo: Hokkaidō Daigaku Toshokan, 2005.

- Noguchi Keiko 野口恵子. „Shoki Man'yō' no tanjō: kenkyūshi to sono eikyō ni tsuite“ 「初期万葉」の誕生—研究史とその影響について, in: Kajikawa 2007, 339-354.
- Ogawa Yasuhiko 小川靖彦. *Man'yōshū: kakusareta rekishi no messēji* 万葉集—隠された歴史のメッセージ. Tōkyō: Kadokawa, 2010.
- Omodaka Hisataka 澤瀉久孝. *Man'yōshū chūshaku* 万葉集注釋. 20 Bände und 2 Ergänzungsbände. Tōkyō: Chūō Kōronsha, 1957–1977.
- (als „Repräsentant“ von: Jōdaigo Jiten Henshū Inkai 上代語辞典編集委員会). *Jidaibetsu kokugo daijiten jōdaihen* 時代別国語大辞典上代編. Tōkyō: Sanseidō, 1983.
- Ōura Seiji 大浦誠士. „Shoki Man'yō no 'hanka': hanka seiritsu ni kan suru ichi-shiron“ 初期万葉の「反歌」—反歌成立に関する一試論, in: Kajikawa 2007, 213-240.
- (Oura). *Man'yōshū no yōshiki to hyōgen* 万葉集の様式と表現. Tōkyō: Kasama Shoin, 2008.
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter, ²2008 [Erstauflage 2005].
- Schönert, Jörg, Peter Hühn und Malte Stein (Hg.). *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Narratologie, 11. Berlin: Walter de Gruyter, 2007.
- Simon, Rainald. *Shijing: Das altchinesische Buch der Lieder. Chinesisch/Deutsch*. Stuttgart: Reclam, 2015.
- SNTK 1-4: Satake Akihiro 佐竹昭広 et al. *Man'yōshū* 万葉集. 4 Bände. Shin Nihon koten bungaku taikai. Tōkyō: Iwanami Shoten, 1999–2003.
- SNZS 2-4: Kojima Noriyuki 小島憲之, Naoki Kōjirō 直木孝次郎 und Mōri Masamori 毛利正守. *Nihon shoki* 日本書紀. 3 Bände. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū. Tōkyō: Shōgakukan, ⁵2012 [Erstauflage 1994].
- SNZS 6-9: Kojima Noriyuki 小島憲之, Kinoshita Masatoshi 木下正俊 und Tōno Haruyuki 東野治之. *Man'yōshū* 万葉集. 4 Bände. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū. Tōkyō: Shōgakukan, 1994.
- Stein, Malte. „Friedrich Gottlieb Klopstock: ‚Die Verwandlung‘“, in: Schönert et al. 2007, 59-73.
- . „Ingeborg Bachmann: ‚Im Zwielficht‘“, in: Schönert et al. 2007, 267-279.
- Suzuki Hideo 鈴木日出男. „Kūkan to jikan: *Man'yōshū* no shizen“ 空間と時間—万葉集の自然, *Jōdai bungaku* 上代文学 79 (1993.4), 15-26.
- Uchida Masanori 内田賢徳. „Shoki man'yō-ron“ 初期万葉論, in: Kōnoshi und Sakamoto 1999, 1-22.

- Uegaki Setsuya 植垣節也. *Fudoki* 風土記. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, 5. Tōkyō: Shōgakukan, 2012 [Erstauflage 1997].
- Wagner, Andreas (Hg.). *Parallelismus Membrorum*. Fribourg: Academic Press und Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- Wittkamp, Robert F. Zur Herkunft der *waka*-Dichtung: „Schrift“ als medienwissenschaftliche Antwort auf eine alte Frage, *Oriens Extremus* 46 (2007), 260-278.
- . *Altjapanische Erinnerungsdichtung: Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū*. Band 1: *Prolegomenon: Landschaft im Werden der Waka-Dichtung*. Band 2: *Schriftspiele und Erinnerungsdichtung*. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Süd- und Ostasienforschung 5.1/2. Würzburg: Ergon Verlag, 2014 [Wittkamp 2014a/b].
- . *Arbeit am Text: Zur postmodernen Erforschung der Kojiki-Mythen*. Deutsche Ostasienstudien, 34. Gossenberg: Ostasien, 2018 [Wittkamp 2018a].
- . „Japans älteste Kurzerzählung: zu einer Inschrift aus dem Tempel Hōryūji“, *Orientierungen* 29 (2017 [ersch. 2018]), 1-28 [Wittkamp 2018b].
- . „Zum Paradigma der Raumdarstellung in altjapanischer Literatur: mythische und ästhetische Räume in *Man'yōshū* und *Kojiki*“, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 168.1 (2018), 179-205 [Wittkamp 2018c].
- . *Altjapanische Texterzeugung und die chinesischen Wurzeln – Dargestellt an einer Korrespondenz aus dem Man'yōshū*. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes, 120. Wiesbaden: Harrassowitz, 2021 [Wittkamp 2021a].
- . „Aufgeblähte Zeit in narrativer Lyrik: Yakamochis Einleitungssequenz zu *Man'yōshū*-Band 19“, *Asiatische Studien* 75.2 (2021, im Druck; Sonderband, herausgegeben von Steineck, Raji, Simone Müller und Sebastian Balme) [Wittkamp 2021b].
- . „A Narratological Look at a Correspondence between Yakamochi and Ikenushi: Reading *Man'yōshū* Poems 17: 3962 to 3982 as a Closed and Self-Contained Work“, *Tōzai gakujutsu kenkyūsho kiyō* 東西学術研究所紀要 54 (2021) [Wittkamp 2021c].
- Yamaguchi Yoshinori 山口佳紀 und Kōnoshi Takamitsu 神野志隆光. *Kojiki* 古事記. Shinpen Nihon koten bungaku zenshū, 1. Tōkyō: Shōgakukan, 2007 [Erstauflage 1997].