

Asiatische Studien
Études Asiatiques
LXV · 2 · 2011

Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft
Revue de la Société Suisse – Asie



Peter Lang
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0004-4717

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2011
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS – TABLE DES MATIÈRES CONTENTS

Utopien und Dystopien in Japan / Tiere in der japanischen Kultur *Europäische Japan-Diskurse XII und VIII*

EDUARD KLOPFENSTEIN.....	339
Vorwort	
<i>Utopien und Dystopien in Japan</i>	
MASAKO SATŌ.....	341
Das Altertum als Utopie – Von den Quellen der Dichtung zur Ideologie der Restauration	
EDUARD KLOPFENSTEIN.....	371
Mushanokōji Saneatsu: Atarashiki mura – Das neue Dorf	
SIMONE MÜLLER.....	389
Intellektuellenkritik und Utopie – Die Wiederentdeckung von Andō Shōeki, und Takeuchi Yoshimis Lektüre von Shōekis Kritik der “Weisen”	
RAJI C. STEINECK.....	439
Moderne am Ende: Lektürebericht zweier zeitgenössischer Dystopien	
LISETTE GEBHARDT.....	455
Von “Bubblonia” bis <i>IQ84</i> : Ideale und nicht-ideale Orte als Thema der zeitgenössischen japanischen Literatur	
TOMOYA WATANABE.....	479
Die Utopie des Miyazawa Kenji – “gescheiterte Hoffnung”	

Tiere in der japanischen Kultur

MASAKO SATŌ	495
Die Krabbe in der japanischen Kultur: Rezeption und Wandel eines Tiersymbols	

EDUARD KLOPFENSTEIN	527
<i>Inuoumono</i> – Die Hundehatz: Hintergründe eines Bildmotivs – Zum Verhältnis Mensch-Hund in der japanischen Kultur	

SEPP LINHART	541
Die Repräsentation von Tieren im japanischen Ken-Spiel: Versuch einer Interpretation	

MIKOŁAJ MELANOWICZ	563
The Symbolism of the Cat in <i>Aoneko</i> by Hagiwara Sakutarō	

Rezensionsaufsatz – Compte rendu – Review article

ROBERT F. WITTKAMP	575
Zu drei neuen <i>Man'yōshū</i> -Ausgaben in Hinsicht auf eine englischsprachige Bearbeitung	

Rezensionen – Comptes rendus – Reviews

MAGHIEL VAN CREVEL	595
<i>Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem, and Money.</i> (Andrea Riemenschmitter)	

SCHIRIN FATHI (HG.)	600
<i>Komplotte, Ketzer und Konspirationen. Zur Logik des Verschwörungs- denkens – Beispiele aus dem Nahen Osten.</i> (Carlo Scardino)	

ROBERT P. GOLDMAN / SALLY J. SUTHERLAND GOLDMAN / BAREND A. VAN NOOTEN (EDS.)	609
<i>The Rāmāyaṇa of Vālmīki. An Epic of Ancient India. Volume VI: Yuddhakāṇḍa.</i> (Danielle Feller)	

Autoren – Auteurs – Authors619

ZU DREI NEUEN *MAN'YŌSHŪ*-AUSGABEN
IN HINSICHT AUF
EINE ENGLISCHSPRACHIGE BEARBEITUNG

Robert F. Wittkamp, Universität Kansai

Vovin, Alexander (2009): *Man'yōshū. Book 15*

Inaoka Kōji (1997, 2002, 2006): *Man'yōshū*

Tada Kazuomi (2009–2010): *Man'yōshū zenkai*

Die vielleicht Mitte des achten Jahrhunderts abgeschlossene Lieder- bzw. Gedichtsammlung *Man'yōshū* ist Japans älteste, und mit über 4500 in zwanzig Bänden (*maki*) arrangierten Stücken zugleich umfangreichste Anthologie. Sie ist die Quelle der japanischen Waka-Dichtung, die wiederum nicht nur die Basis für andere lyrische Formen wie das Haiku lieferte, sondern innerhalb japanischer Selbstbeschreibungen als Kern der eigenen Kultur überhaupt gehandelt wird. Das *Man'yōshū* ist die Grundlage der japanischen Literatur und Hochkultur und damit ein Füllhorn für japanische Erinnerungskulturen bzw. japanische kulturelle Gedächtnisse. Als prägnantes Beispiel wären die vier Jahreszeiten zu nennen. Dieses stets aufs Neue bemühte Muster für Selbst- und Fremdbeschreibung hat seinen Ursprung nicht, wie gewöhnlich behauptet, im Reichtum der Natur, sondern in der Kultur – und nirgendwo anders als im *Man'yōshū*. Zum Thema kulturelles oder kollektives Gedächtnis, Erinnerungskulturen etc. wäre zu ergänzen, dass zumindest bis Ende des zwanzigsten Jahrhunderts eine beträchtliche Anzahl an Gedichten fester Bestandteil der Schulbildung war. Namen wie Kakinomoto no Hitomaro, Yamabe no Akahito, Nukata no Ōkimi oder Ōtomo no Yakamochi sind auch heute noch ein Begriff.

Im Bereich der “hohen Kultur” kann das *Man'yōshū* seinen Rang nach wie vor behaupten. Das wiederum lässt Rückschlüsse auf die ungebrochene Präsenz im kulturellen Gedächtnis zu, für dessen Aufrechterhaltung und Aktualisierung bekanntermassen Spezialisten notwendig sind. Gemeint sind hier weniger die häufigen Sendungen im NHK-Bildungsprogramm oder neuerdings schön aufgemachte Podcasts, sondern die institutionalisierte Forschung und ihre Literatur.

Zwei jüngere Arbeiten sollen im Folgenden kurz dargestellt werden, aber das eigentliche Ziel ist eine Betrachtung der englischsprachigen *Man'yōshū*-Ausgabe von Alexander Vovin. Zwar belegen die beiden japanischen Ausgaben die nachhaltige Präsenz der japanischen *Man'yōshū*-Forschung. Ich werde dort jedoch weniger die Kompetenz abklopfen, sondern möchte eine Basis erarbeiten, die als Grundlage zur Darstellung von Vovins Arbeiten dient. Unsere Fragestellung bezüglich der japanischen Arbeiten lautet: Was leisten sie, was nicht schon längst geleistet worden ist? Denn schliesslich gibt es eine ganze Reihe von *Man'yōshū*-Ausgaben, ob nun als Taschenbuch oder im stabilen Schuber mit Goldaufdruck. Gehen solche Arbeiten wissenschaftlich vor, das heisst schliessen sie in hermeneutischer, literaturgeschichtlicher, philologischer oder editorischer Hinsicht explizit an vorangegangene Arbeiten an, nennt man sie *chūshaku-sho*, was soviel wie "Texte mit Anmerkungen und Auslegungen" bedeutet. Ich greife die japanische Bezeichnung hier auf, um damit von den Erläuterungen (*kaisetsu*) abzugrenzen, die gewöhnlich am Ende des Buches beigefügt sind und sich auf Fragen der Entstehungsumstände, Forschungsgeschichte und Rezeption etc. beziehen. Als Folie für den Vergleich hier wiederum dient die von Kojima Noriyuki, Kinoshita Masatoshi und Tōno Haruyuki bearbeitete und im Verlag Shōgakukan erschienene Ausgabe in vier Bänden. Denn diese gilt mehr als die gleichsam bekannte Iwanami-Ausgabe als Standard. Danach widme ich mich der englischen Fassung. Diesmal lauten die Fragen: Leistet die englische Ausgabe mehr als ihre Vorgänger? Und: Kann der Blick von aussen anderes oder mehr bringen als japanische *chūshaku*-Anthologien?

Vorweg sind zur Klärung einige allgemeine Bemerkungen angebracht, da vermutlich nicht jedermann die Ausgangslage vertraut ist. Was wir heute als *Man'yōshū* bezeichnen, liegt nicht im Original, sondern lediglich in wesentlich später angefertigten Abschriften vor, wobei es sich bei den ältesten lediglich um Fragmente von geringem Umfang handelt. Dort gibt es zwar ebenfalls Unterschiede, aber insgesamt scheinen sie sehr verlässlich. So wissen wir, dass im siebten und achten Jahrhundert das Aufschreiben der Lieder bzw. Gedichte zum Teil in einem Stil erfolgte, der dem damaligen Chinesisch ähnelt, man andererseits jedoch mit Lautschriften (*kana*) experimentierte, um der eigenen Sprache gerechter zu werden. Bei dem einen Extrem mussten Hilfswörter (*joshi*) wie Partikel, Suffixe, Präpositionen etc. hinzugelesen werden (*yomi-zoe*), da diese aufgrund der grossen sprachlichen Differenzen im chinesischen Stil nicht erfasst werden konnten. Dieses Problem kannte das andere Extrem als reine Lautschrift nicht, aber bei circa fünfhundert verschiedenen Lautzeichen konnte es schon

vorkommen, dass die richtige Lesung nicht präsent war, oder dass die Grenzen zwischen Lautzeichen und Sinnzeichen verschwammen. Zudem wurde bereits im Vorwort zur Geschichtschronik *Kojiki*, das aus dem frühen achten Jahrhundert stammt, bei reiner Lautschrift deren lästige Länge beklagt. Im *Kojiki* wurde versucht, das Lautschrift-Problem durch rigide Beschränkungen und Reglementierungen in den Griff zu bekommen, aber die Schriftsysteme im *Man'yōshū* fallen wesentlich komplexer aus. Dieses System von verschiedenen Lautschriften wird zusammenfassend *man'yō-gana* genannt. Aufgrund der Komplexität dieser oft auch gemischt benutzten Aufschreibsysteme, aber auch aufgrund von Sprachwandel, waren die Texte bereits einige Generationen nach Abschluss nicht mehr lesbar, so dass Murakami Tennō gegen Mitte des zehnten Jahrhunderts bei seinen Waka-Spezialisten eine lesbare Abschrift mit *hiragana*-Zeichen in Order gab. Im Grossen und Ganzen erhielt die Sammlung damit ihre heutige Gestalt. Denn diese frühen Abschriften folgten alle demselben Schema: Auf kunstvoll, mit verschiedenen Mustern, Farben und Hintergründen bedrucktem Papier stehen in nicht minder kunstvollen Handschriften zunächst rechts die Originalnotation und links davon in der so genannten Grasschrift (*sōsho*) die Notation mit *hiragana*-Zeichen. Damit blieb zwar das *Man'yōshū* als Kunstwerk erhalten, aber das allein bewahrte die Sammlung nicht vor wachsender Unverständlichkeit. So entstanden bereits früh die ersten Kommentar- und Auslegewerke.

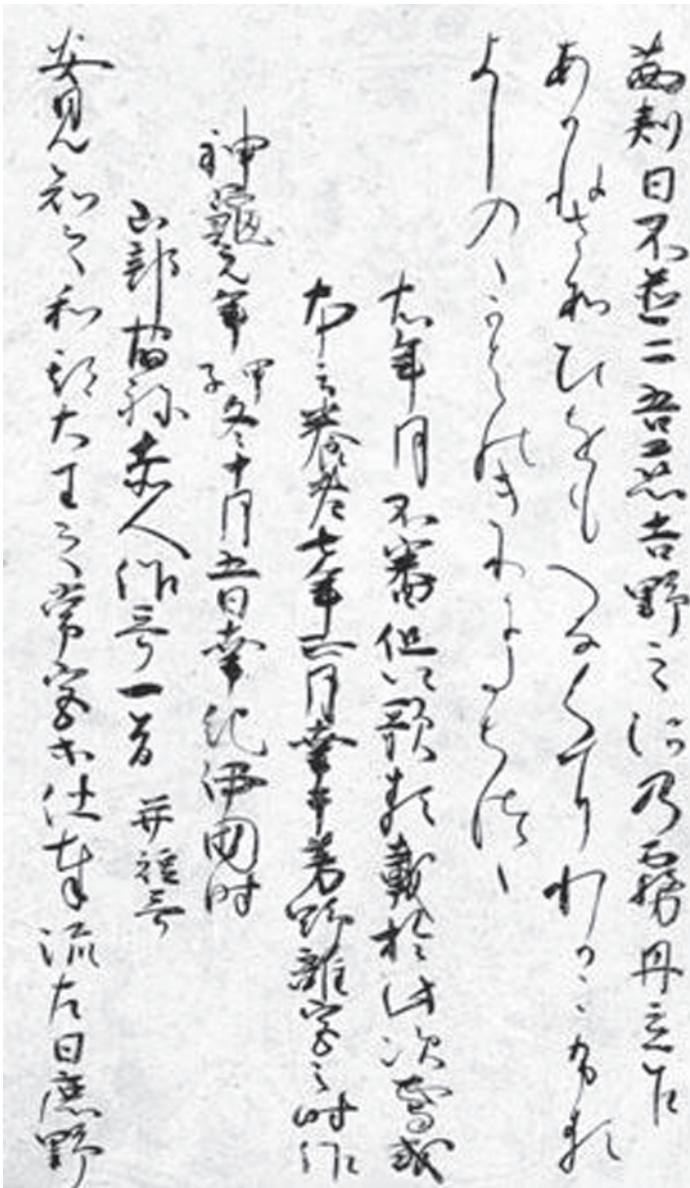


Abbildung 1: Kanazawabon *Man'yōshū*

Damit sind die wesentlichen Merkmale aller modernen *Man'yōshū*-Ausgaben, die sich an ein breiteres Publikum wenden, bestimmt. In der besagten Shōgakukan-Ausgabe wird diese Aufgabe in einem dreistufigen Seitenaufbau gelöst. Oben stehen die Anmerkungen und Erläuterungen (*chū*). Sie beziehen sich

entweder auf einzelne Wörter und Phrasen oder auf das gesamte Gedicht. In der Mitte findet sich die Transliteration der Originaltexte, gelegentlich auch Illustrationen oder Abdrucke aus den Quellentexten. Diese Transliteration (Transkription) wird auf Japanisch *kaki-kudashi* genannt, das "Herunterschreiben" bzw. das "Heruntergeschriebene". Es geschieht nahezu in der heutigen Aussprache, geht jedoch auf die oben erwähnte "Übersetzung" und spätere Arbeiten zurück.



Abbildung 2: Seitenaufbau der Shōgakukan-Ausgabe

Gegenwärtiges Japanisch besteht aus fünf Vokalen und offenen Silben, die mit verschiedenen Konsonanten anlauten (*seibo*) und durch diakritische Zeichen weiter unterschieden werden wie z.B. *ha* in *ba* oder *pa*. Es gibt nur einen Silbenschlusskonsonanten, das *n*, wenn dieser *de facto* auch über zwei Aussprachen verfügt (*n* und *m*). Zwar kannte man im siebten und achten Jahrhundert keine diakritischen Zeichen. In wichtigen Texten wurden dafür bestimmte Schriftzeichen benutzt, im Alltagsgebrauch einfach darauf verzichtet. Dafür verfügte die

damalige Sprache über eine grössere Auswahl an Vokalen, nämlich sieben oder acht. Das ist der japanischen Forschung klar, aber darstellen lässt sich die grössere Vokalvielfalt allein mit japanischen Zeichen nicht. Die japanische Forschung ist somit nicht in der Lage, mit ihrer eigenen Sprache ihren eigenen historischen Werdegang darzustellen. Da man ähnlich wie im Deutschen und seinen Umlauten im alten Japanisch bei fünf Vokalen von zwei – unter Umständen auch drei – Vokalvarianten ausgeht, die sogenannte *kō*- und *otsu*-Lesung, könnte eine Beschreibung über Konstruktionen wie *ke-kō* (け 甲) oder *ke-otsu* (け 乙), *ki-kō* oder *ki-otsu* etc. erfolgen. Das jedoch würde sich auf das Gedicht fatal auswirken, und vermutlich könnten sich nur Spezialisten etwas darunter vorstellen. Daher verzichteten japanische Ausgaben von vornherein auf die ursprüngliche Vielfalt, was sie, wie gesehen, auch müssen, und vollziehen das Herunterschreiben gewissermassen in einer Schmalspurvariante, das heisst: im modernen Japanisch. Ein kleiner Rest Altertum bleibt, wenn man z.B. 思ふ *omofu* anstatt 思ふ *omou* schreibt. Aufgrund der Unkenntnis der originalen Aussprachen orientiert sich die Transliteration nicht am Originaltext, sondern an den mittelalterlichen Abschriften. Sonst wäre beispielsweise die *haha*, die japanische Mutter, mit *papa* zu transkribieren, wobei dieses Problem noch eines der geringeren wäre. Allerdings steht die heruntergeschriebene Form in der Mitte der Seite und deutet somit bereits auf den ersten Blick ihre zentrale Stellung an. Freilich muss bereits aus Kostengründen auf die kunstvolle Gestaltung mit verschiedenen Papier- und Musterkombinationen, und angesichts der Lesbarkeit auch auf Kursivschriften oder das Zusammenschreiben von *hiragana*-Zeichen (*renmen-tai*) verzichtet werden. Dennoch wird ersichtlich, dass die Dichtung als sprachliches Kunstwerk, als Poesie verstanden wird, und die Anmerkungen und Auslegungen – im wahrsten Sinne des Wortes – marginal bleiben. Unterstützt wird die unterschiedliche Gewichtung zudem durch verschieden grosse Schrifttypen. Es ist seit über tausend Jahren diese lyrische Form, die – wenn auch mit leicht unterschiedlichen Aussprachen – rezipiert wird und in Erinnerung bleibt. Somit handelt es sich bei *kaki-kudashi* nicht nur um blosses “Herunterschreiben”, sondern um den Versuch der Übertragung eines sprachlichen Kunstwerkes in ein Kunstwerk. Dabei gibt es gewisse Probleme, die jedoch an anderer Stelle diskutiert werden müssen.

Im unteren Drittel der Seite schliesslich finden sich die ausschliesslich aus chinesischen Schriftzeichen (*kanji*) bestehenden Originalnotationen, eben jene *man'yō-gana*, die allerdings als Lesehilfe mit *hiragana*-Lautzeichen (*furigana*, *rubi*) versehen sind, sowie die Übersetzungen in modernes Japanisch. Bei Abbildung 2 handelt es sich um den Anfang eines Langgedichtes, weswegen die

Übersetzung erst auf der folgenden Seite beginnt. Die vierbändige Shōgakukan-Ausgabe bietet ausserdem am Schluss eines jeden Bandes allgemeine Erläuterungen (*kaisetsu*) zur Sprache, Überlieferung, Geschichte oder dem Aufbau, einen Register zu den Orts- und Personennamen mit beigefügten Erläuterungen, verschiedene Materialien wie Zeittafeln, Genealogien oder Karten sowie einen Register der Gedichtanfänge. Im ersten Band mit knapp fünfhundert Seiten macht allein dieser Teil weit mehr als einhundert Seiten aus.

Jede neue *Man'yōshū*-Ausgabe muss sich an diesen grosszügigen Vorgaben der Shōgakukan-Ausgabe messen. Das betrifft zunächst die Präsentation der vier Aspekte Originaltext (*genbun*), Anmerkung und Auslegung (*chū*, *chūshaku*), Transliteration (*kaki-kudashi*) sowie Übersetzung (*gendaigo-yaku*), aber auch die allgemeinen Erläuterungen (*kaisetsu*), Materialien und Register. Zudem stehen die fachlichen Fragen an. In dieser Hinsicht ist zu bemerken, dass sich weder Inaoka Kōji noch Tada Kazuomi, die sich beide wiederholt als exzellente *Man'yōshū*-Kenner ausgewiesen haben, deutlich von der Shōgakukan-Ausgabe abgrenzen. Sicherlich gibt es hier und da eine andere Lesung der Originalzeichen. Auch die Interpretationen weichen voneinander ab, aber unter rezeptionsästhetischen Aspekten ist das auch gar nicht anders möglich. Ich gehe hier ebenfalls nicht ins Detail, sondern komme auf diese Fragen bei der Darstellung der Vovinschen Vorgehensweise zurück.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die, mit “allgemeinen Erläuterungen” versehene, siebenbändige Ausgabe von Tada Kazuomi (*Man'yōshū zenkai*). Zunächst fällt auf, dass sich die bei der Shōgakukan-Ausgabe in jedem Band beigefügten Erläuterungen zum Gesamtwerk, zur Entstehung etc. (*kaisetsu*) bei Tada auf wenige Seiten im letzten Band beschränken. Auch finden sich keinerlei Materialien, und der Register mit den Gedichtanfängen ist ebenfalls nur im letzten Band enthalten. Allein daran ist ersichtlich, dass es sich nicht um eine Studienausgabe, und schon gar nicht um Ersatz für die Standardausgabe handeln kann. Was die vier oben genannten Elemente (*genbun*, *kaki-kudashi*, *gendaigo-yaku* und *chū*) betrifft, schreibt Tada im Nachwort zum ersten Band, dass er auf ein “Werk mit allgemeinen Anmerkungen und Auslegungen” abgezielt habe. Stellten die beiden Kommentarausgaben von Omodaka Hisataka und Itō Haku “ausführlich annotierende und kommentierende Arbeiten” dar¹, sei seine Ausgabe ein, “einen Gang runtergeschaltetes, annotierendes und kommentierendes Werk”. Zudem sei das ursprüngliche Vorhaben eine Taschenbuchausgabe mit

1 OMODAKA, 1957–1977; ITŌ, 1995–2000.

möglichst wenig Begleittext gewesen, doch aufgrund “notorisch schlechter Angewohnheiten seien die Anmerkungen immer mehr angewachsen” (Band 7, S. 459). Insgesamt betrug die Arbeitszeit für dieses Projekt ein komplettes Jahrzehnt – lange, aber angesichts der ungeheuren Menge von 4516 Gedichten auch nicht *zu* lange. Die Ausgabe in zweiundzwanzig Bänden von Omodaka Hisakata benötigte bis zur Fertigstellung immerhin zwanzig Jahre. Bei einer Koryphäe wie Tada erübrigt sich der Hinweis auf die Berücksichtigung der relevanten *chūshaku*-Anthologien von selbst, allerdings wird nur selten erkenntlich, wie diese in die Arbeit einfließen. Tada wählte für seine Darstellung einen zweistufigen Seitenaufbau. Oben stehen die mit grösseren Schriftzeichen hervorgehobenen “heruntergeschriebenen” Gedichte (*kaki-kudashi*) zusammen mit den in kleineren Schriftzeichen notierten Übersetzungen (*yaku*), die Anmerkungen und Auslegungen in wiederum kleineren Schriftzeichen finden sich darunter. Die Originalnotationen wurden an das Ende der einzelnen Bände verbannt, was einen weiteren Mangel offenbart. Denn damit wird impliziert, dass die *kaki-kudashi*-Texte eine Eins-zu-Eins-Wiedergabe der Originalnotationen sind. Dadurch werden jedoch wichtige Momente ausgeblendet.

Zum ästhetisch-materiellen Wert der Originalnotationen lässt sich nicht viel sagen, da wie gesagt nur noch spätere Abschriften vorliegen. Allerdings besitzen auch diese Fassungen neben ihrem ästhetischen einen spezifisch semantischen Wert. Denn die verwendeten Aufschreibsysteme, die obenerwähnte Mischung aus Nachahmung chinesischer Notationen (*kunji*) und *man'yō-gana*-Lautschrift, enthalten Mitteilungen, die bei der Transkription verlorengehen. So konnten beispielsweise Lautzeichen auch über ihre ursprüngliche Bedeutung, die ja eigentlich nicht zum Geschehen beitragen sollte, mit weiterer Bedeutung angereichert werden. Sicherlich gibt es heute nur wenige Menschen, die die Originalnotationen lesen können – und die japanische Forschung belegt nur allzu oft, dass die Originaltexte gar nicht mehr gelesen werden. Aber die Gelegenheit dazu sollte doch zumindest gewahrt bleiben. Zwar liefert Tada bei ganz prägnanten Fällen wie Gedicht MYS 73, wo das Lautzeichen für “warten” (*matsu*) mit dem Zeichen für Kiefer (*matsu*) notiert, und die Ehefrau (*tsuma*) als Quasi-Homophon (Homoiophon) in *tsubaki* (Kamelie) enthalten ist, Hinweise, aber eben nur bei solch eindeutigen Belegen (Band 1, S. 79).

Die Ausgabe von Inaoka Kōji, von der der vierte Band nach wie vor aussteht, folgt ebenfalls dem zweistufigen Seitenaufbau. Im Gegensatz zu Tadas Ausgabe befinden sich oben die Originalnotationen mit beigegefügt Lesungen sowie die transkribierten Fassungen (*kaki-kudashi*). Der untere Teil umfasst eine inhaltliche Umschreibung sowie Erläuterungen zu bestimmten Phrasen, denen

gewöhnlich ein kurzer Kommentar zum Gedicht folgt. In einem geringen Umfang macht Inaoka dort abweichende Meinungen kenntlich. Auch hier wird mit kleineren Schriftzeichen die geringere Relevanz exemplifiziert. Wie bei den Übersetzungen Tadas geht es Inaoka nicht um die Wahrung der Form, also nicht etwa darum, die einunddreissig Moren des Kurzgedichtes (*tanka*) mit der gleichen Morenzahl zu übersetzen. Japanischem Verständnis nach ist das auch gar nicht notwendig, da man für das Gedicht als sprachliches Kunstwerk auf die *kaki-kudashi*-Form zurückgreifen kann. Auch Inaoka fügt am Ende eines jeden Bandes reichlich Erläuterungen und Materialien bei. Die fortlaufenden Erläuterungen (*kaisetsu*) beginnen zunächst mit einem "Wegweiser zum *Man'yōshū*". Dieser enthält Ausführungen zum Beginn von schriftlich verfassten Liedern, Mündlichkeit und Schriftlichkeit, zu vorangehenden Liedersammlungen oder zum Aufbau der einzelnen Bände (*maki*). Diesen "Wegweisern" folgen ergänzende Anmerkungen (*hochū*) zu manchen Liedern bzw. Gedichten, die weiteres Hintergrundmaterial präsentieren. Schliesslich finden sich noch ein Namensregister sowie der Register mit den Gedichtanfängen.

Insgesamt ist das beigefügte Material nicht ganz so umfassend wie in der Shōgakukan-Ausgabe, aber Inaoka geht teilweise auf ganz andere Aspekte ein, so dass die "Standardausgabe" mit Inaokas Erläuterungen und Kommentaren eine sinnvolle Ergänzung erhält. Das gilt umso mehr, da seine Auslegungen und Lesungen zuweilen von der Shōgakukan-Ausgabe abweichen. Wer genügend Interesse besitzt und es sich leisten kann, sollte unbedingt beide Ausgaben, möglichst aber auch noch die Ausführungen von Tada besitzen. Auf die umfangreichen Arbeiten von Omodaka, Itō oder anderen Forschern wie Kubota Utsubo oder Nakanishi Susumu kann dann zumindest in Japan bei Bedarf immer noch zurückgegriffen werden.

Der eigentliche Grund für die Neubearbeitung durch Inaoka liegt allerdings woanders. Die *Man'yōshū*-Bände bilden nämlich den Auftakt zu einer "Grossausgabe der Waka-Literatur" (*Waka bungaku taikei*), herausgegeben vom Verlag Meiji Shoin in Tōkyō. Diese auf insgesamt achtzig Bände konzipierte Reihe ist etwas, worauf die am Waka interessierte Leserschaft schon lange gewartet hat. Nicht nur, dass hier innerhalb einer Reihe die hinfällige Brücke vom Altertum bis zur Moderne geschlagen wird. Denn es finden sich darunter auch Sammlungen, die zwar bekannt sind, aber dennoch aus dem Kanon fallen. So gibt es beispielsweise einundzwanzig offizielle, das heisst auf Befehl des Tennō kompilierte Waka-Sammlungen. Gewöhnlich finden nur die ersten acht davon, die "Acht Sammlungen" (*hachi daishū*), Aufnahme in die grossen Reihen wie das *Nihon koten bungaku taikei* ("Grossausgabe der klassischen Literatur Japans"),

Iwanami) oder das *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū* (“Neuaufgabe der Gesamtausgabe klassischer japanischer Literatur”, Shōgakukan). Die übrigen dreizehn Sammlungen nach dem *Shin kokin wakashū* bleiben dem Leser, der die ehemals nur schwer beschaffbaren Originaltexte nicht ohne Hilfe versteht – und das dürften die meisten sein –, mehr oder weniger verschlossen. Oder ihre Highlights werden in ein, zwei Sammelbänden “Mittelalter” (*Chūsei wakashū*, Shōgakukan, Iwanami) abgehandelt. In der Reihe *Waka bungaku taikai* finden diese Anthologien jedoch eine gleichwertige Berücksichtigung als separate Sammlungen, dasselbe gilt auch für viele wichtige Privatsammlungen.

Die Existenzlegitimation, Bestandteil einer grossangelegten Reihe zu sein, besitzt die *chūshaku*-Ausgabe von Tada Kazuomi freilich nicht. Dort allerdings scheint man auf eine andere Leserschaft abgezielt zu haben, die unter Umständen weniger an philologischer Kleinarbeit, dafür jedoch an den sprachlichen Formen von Literatur und Erinnerungskulturen interessiert ist. Auch für den wissenschaftlich orientierten Leser, der den zusätzlichen Kauf verkraften kann, bringen Tadas Ausführungen ohne Zweifel das eine oder andere erhellende Detail an den Tag. Wer allerdings richtig tief in die Materie eindringen möchte, ist mit den genannten Editionen zwar schon recht gut bedient.

Dass es indes noch ausführlicher geht, exerziert – abgesehen von japanischen Arbeiten wie die von Omodaka – Alexander Vovin in seiner *chūshaku*-Anthologie vor. Dem sprachwissenschaftlich orientierten Japanologen ist Vovin durch seine Arbeiten über das alte Japanisch – sowie Koreanisch und anderen Sprachen – schon länger bekannt, spätestens wohl seit seiner zweibändigen und über 1300 Seiten umfassenden Arbeit *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese* (Band 1: 2005; Band 2: 2009). Mit *Man’yōshū – Book 15* eröffnete Vovin 2009 nun ein vollkommen neuartiges Kapitel möglicher *Man’yōshū*-Editionen. Zwar sollte mittlerweile bereits *Book 5* erschienen sein, konnte dem Rezensenten jedoch nicht zugestellt werden (Juli 2010). Die folgenden Ausführungen beziehen sich daher nur auf den ersten Band, auf *Book 15*.

Der an der University of Hawai’i als Professor für ostasiatische Sprachen tätige Vovin macht in seinen Vorbemerkungen unmittelbar deutlich, dass seine Neuübersetzung ins Englische akademischer Art ist. Wir werden noch sehen, was das bedeutet, aber vorwegnehmend sei betont, dass sich der vorliegende Rezensionsartikel nicht exklusiv an den Spezialisten wendet, sondern ganz im Gegenteil eher auf Anregungen für den Einstieg abzielt. Bis auf ein, zwei in den Fussnotenapparat verbannte Ausnahmen setzt sich der Rezensent nicht mit Details auseinander.

Vovin grenzt sich von den drei vorangehenden englischen Ausgaben ab, deren Bearbeiter, Jan L. Pierson, Honda Heihachirō und Suga Teruo, ebenfalls wie Vovin nicht in ihre Muttersprache übersetzten. In der dreissigseitigen Einleitung gibt der Experte für Altertumssprachen einen Überblick über die Entstehung und den Aufbau der Sammlung, über poetische Formen und Techniken, über die verschiedenen Manuskripte und Abschriften sowie über Auslegungen und die drei Übersetzungen ins Englische. Es folgen Ausführungen über den Schriftzeichengebrauch und die Konventionen der Transliteration (*kakikudashi*). Ausführlich geht Vovin schliesslich auf die Lautzeichen ein, wobei er nicht nur die verschiedenen Typen diskutiert, sondern auf einer dreiseitigen Liste die zahlreichen “phonographic signs” präsentiert. Diese Darstellung ist umfassend², aber historische Aspekte oder abweichende Verwendungsweisen bleiben unberücksichtigt.³ Die Bezeichnung als *phonographic sign* bzw. die damit

- 2 Sie enthält selbst *ongana*-Lautzeichen, die in der ganzen Sammlung wie 憶 für *o* aus Gedicht Nr. 3973 nur ein Mal, oder wie 忘 für *mo* in Gedicht Nr. 864, 865 und Nr. 866 in “privater” Verwendung nur drei Mal vorkommen (das Lautzeichen 憶 findet sich weiterhin in dem *Nihon shoki*-Volkslied Nr. 4, dort jedoch in der korrekten Verwendung, das heisst vor dem mit *k* anlautenden Lautzeichen 企 [*ok + ki* → *oki*]; vgl. INUKAI, 2008: 187–188).
- 3 Vgl. beispielsweise das *Man'yōshū*-Gedicht Nr. 3686, wo die doppelt vorkommende Verbphrase *omohi* mit unterschiedlichen Lautzeichen notiert ist, die Vovin zufolge für “*mō*” (毛) respektive “*mō*” (母) stehen. VOVIN (2009: 135), der *omohi* entsprechend mit “*omōp-ī*” respektive “*omōp-ī*” liest, geht in seinem Kommentar nicht auf dieses Problem ein, aber es handelt sich nicht um einen Einzelfall. In den vierundvierzig Gedichten aus *Book 15*, die in irgendeiner Form das Verb *omofu* (denken, erinnern, lieben etc.) führen – manche Kurzgedichte sogar doppelt –, findet sich für die *More* (Silbe) *mo* zwar gewöhnlich das Lautzeichen 毛, aber in fünf weiteren Gedichten (3650, 3732, 3736, 3760, 3782) steht 母. Das Kurzgedicht Nr. 3736 demonstriert eine weitere Doppelverwendung einer *omofu*-Phrase, die wie in Nr. 3686 mit unterschiedlichen Lautzeichen notiert ist (*omo-hazute* mit 母 versus *omohoshimesu na* mit 毛); Vovin liest “*omōp-aNs-u-te*” bzw. “*omōp-os-i-mēs-una*”. In Gedicht Nr. 3650 handelt es sich um die Kurzform *mofu* (für *omofu*), die zwar ebenfalls gewöhnlich mit 毛 notiert ist (3627, 3639), hier jedoch mit 母 ([*o*]mōp-u). In den drei anderen Fällen findet sich *omofu* erneut als Kurzform in dem Stereotyp *mono-mofu* (“an etwas denken, sich an etwas erinnern”). Auch diese Phrase ist wie in Nr. 3780, 3781, 3784 gewöhnlich mit 毛 für *mo* notiert: 毛能毛布 (*mo no mo fu*). Das Lautzeichen 毛 bedient dort also die in der Aussprache identische Silbe *mo*, die sich in *mono* und in (*o*)*mofu* findet. In 3732 steht allerdings die unterschiedliche Notation mit 毛能母比 (*mo no mo hi*), die auch in Nr. 3782 (毛能母布 *mono-mofu*) verwendet wird (Vovin: *mōnō* [*o*]mōp-ī). In Gedicht Nr. 3760 wiederum findet sich die Umkehrung dieser Notation in 母能毛波受 (*mono-mohazu*; *mōnō* [*o*]mōp-aNs-u). Auch die ersten Belege für die Notation einer *omofu*-Phrase mit *ongana*-Lautschrift, das sind die Gedichte Nr. 795, 802 und 903 in *maki 5*, führen für *mo* das Lautzeichen 母. Ein anderes Beispiel wäre das Gedicht Nr. 886 in *maki 5*, wo für den getrüben

vollzogene Trennung in Zeichentypen ist nicht ganz unproblematisch. Mit gutem Recht geht die jüngere japanische Forschung davon aus, dass jedes *kanji*-Zeichen prinzipiell beide Aspekte aufweist: Lautdarstellung (*hyōon moji*) sowie Sinn- und Bilddarstellung (*hyōi moji*; Vovin: *semantographic*). Lässt man sich auf Ferdinand de Saussures bipolare Denkmodelle ein, ist das auch nur logisch, aber so weit braucht man gar nicht zu gehen. Ein näherer Blick auf die Praxis vieler “Lautzeichen” zeigt, dass dort ganz diffizil mit der Semantik gespielt wird. Die jüngere Forschung spricht daher zusammenfassend von *hyōgo moji*, von Logogrammen bzw. wörtlich von “Wort-Schriftzeichen”.⁴ Darüber hinausgehend gehört es in den westlichen Medienwissenschaften zum allgemein anerkannten Wissen, dass es die “Materialität des Mediums [ist], welche die Grundlage abgibt, für [einen] ‘Überschuss’ an Sinn, für [einen] ‘Mehrwert’ an Bedeutung, der von den Zeichenbenutzern keineswegs intendiert und ihrer Kontrolle auch gar nicht unterworfen ist.”⁵

Den Abschluss der Einführung bildet ein kurzer Blick auf das *Book 15*, das mit einigen spezifischen Schwierigkeiten bzw. Besonderheiten bei der Überlieferung aufwartet. Es sei jedenfalls, so schliesst Vovin, schwer, den *Ur-text* (original, S. 31) zu rekonstruieren. Die Frage, warum er dann ausgerechnet mit Band (*maki*) 15 anfängt – und nicht etwa mit Band 1, was der “natürliche” Gang der Dinge wäre –, rechtfertigt Vovin wie folgt: Zunächst weist er darauf hin, dass die Mehrheit der *Man’yōshū*-Bände in “semantographic or almost semanto-

Laut (*dakuon*) *bo* (Vovin: Npo) das Lautzeichen 保 steht, das eigentlich den ungetrübten Laut (*seion*) *ho* (Vovin: po) wiedergeben sollte. Vovin zufolge, der bei *mō* und *mō* “misspelling” (ebd. S. 35, Anmerkung 20) konstatiert, müssten mit diesen Notationen unterschiedliche Aussprachen, und damit wiederum unterschiedliche Semantiken realisiert werden. Die Beispiele zeigen allerdings, dass dies nicht unbedingt der Fall ist bzw. die Lautzeichen austauschbar sind. Vovin verweist als “absolut verlässliche Quelle” auf das *Kojiki*, das allerdings in seiner Lautzeichenverwendung extrem reglementiert ist und daher vielleicht gerade nicht *das* Referenzwerk für Lyrik ist. Gerade die “Vertauschung” von *mō* und *mō* findet sich so häufig, dass unter Umständen der Unterschied der *Aussprache* gar nicht relevant genug war und/oder die poetische Kreativität der *Schriftzeichen* grössere Relevanz besass. Vovin weist wiederholt auf solche “misspellings” in *maki 15* hin (VOVIN, 2009: 36, 41 etc.).

4 Vgl. INUKAI, 2005: 12–16 sowie 2008b: 153. Verworfen wird bei Inukai allerdings nur das Semantogramm (*hyōi moji*), die Bezeichnung *hyōon moji* für Lautzeichen dagegen beibehalten, wobei dann das Verhältnis zur Semantik übergangen und somit unklar wird; für einen Überblick zur Forschungsgeschichte sowie zur Diskussion der Fachterminologie vgl. INUI, 2003: 3–32.

5 Vgl. KRÄMER, 1998: 79.

graphic” Schrift abgefasst ist – was bereits für sich, wie obenerwähnt, mit einer gewissen Problematik verbunden ist. Auf Japanisch jedenfalls spricht man dabei von *kunji shutai hyōki* (“Aufschreiben im *kunji*-Hauptstil”), wobei *kunji* die sogenannten semantographischen Zeichen sind, also *kanji*, die ihren Sinn behalten, aber auf Japanisch gelesen werden. Ich erwähne das hier, da ich gelegentlich die japanische Terminologie vermissem. Die Bände 5, 14, 15, 17, 18 und 20 dagegen seien überwiegend mit phonographischen Zeichen (Lautzeichen, *kana*) notiert, was wiederum *ongana shutai hyōki* (“Aufschreiben im *ongana*-Hauptstil”) genannt wird. Da nun viele Phrasen und Verse (“lines” bei Vovin) identisch seien, das heisst also einmal mit semantischen *kunji*-Zeichen und das andere Mal mit *ongana*-Lautzeichen notiert sind, stellten die Lautzeichen einen wichtigen Schlüssel zur Lesung der semantischen *kunji*-Zeichen dar. Daher, so argumentiert Vovin, müssen diese Bände auch zuerst “gemacht werden”, und dann erst die Bände im semantographischen Stil (*kunji shutai hyōki*).

Hier zeigt sich, worum es Vovin hauptsächlich zu gehen scheint, nämlich um die Rekonstruktion der originalen Aussprache. Wir erkennen aber auch, dass sich das als Skriptizismus bekannte Problem einzuschleichen droht, dass nämlich die Schrift als ein “Derivat der Rede gilt” bzw. “zum bloss sekundären Zeichensystem” wird, welches “auf die gesprochene Sprache als ihr Primärsystem referiert.”⁶ Gerade am Anfang der japanischen Schrift steht aber nicht das nachgeordnete Zeichensystem, sondern die Faszination an der Magie von Schriftzeichen, deren Sinn bei den ersten Kontakten gar nicht verstanden wurde.⁷ Selbst wenn die *Semantik* der das eine Mal mit “semantographischen”, das andere Mal mit “phonographischen” Schriftzeichen notierten Textpassagen “identisch” ist, *bedeuten* sie nicht das Gleiche. Denn unterschiedliche Zeichensysteme können identische Bedeutungen eben nicht erzeugen. Selbstverständlich sprächen auch inhaltliche Momente für die chronologische Bearbeitung der einzelnen Bände. Erst dann nämlich zeigen sich intertextuelle Bezüge zwischen Prä- und Posttexten, Stereotypen, literarische Evolution bzw. literarische Verfah-

6 KRÄMER, 1998: 81–82, Zitate ebd., 82. So schreibt Vovin wie folgt: “Given the recurrent nature of Old Japanese poetry, where many lines turn out to be identical in both the phonographic and semantographic parts of the *Man'yōshū* [...]” (VOVIN, 2009: xv). Dass diese Verse oder Phrasen jedoch nicht einheitlich, sondern mit verschiedenen Schriftsystemen notiert sind, zeigt, dass sie eben nicht identisch sind.

7 Vgl. WITTKAMP, 2009. Wie sehr die Aspekte Schrift und Schriftlichkeit, Materialität und Medialität der Schriftzeichen etc. unter den Tisch fallen, zeigt auch der Blick in die verwendete Literatur: Die relevanten japanischen Arbeiten auf diesem Gebiet von Inui Yoshihiko, Inukai Takashi, Tōno Haruyuki oder Komatsu Hideo tauchen im Verzeichnis nicht auf.

rensweisen wie Verfremdung und eine sich durch die Medialität der Schrift ausdifferenzierende Wahrnehmung und Wortvielfalt. Dass wir uns hier hundertprozentig auf die Anmerkungen und Kommentare der Bearbeiter verlassen können, ist eher unwahrscheinlich. Wie dem auch sei – die bei Ausgrabungen in jüngerer Zeit gefundenen *mokkan* (beschriftete Holzbretter) bzw. deren erneute Untersuchung belegt, dass bereits im siebten Jahrhundert *uta*-Dichtung mit Lautzeichen notiert wurde. Bisher ging man innerhalb der Literaturgeschichte davon aus, dass das Aufschreiben der Lieder und Gedichte mit Lautzeichen ein Merkmal der jüngeren Dichtung sei. Wie weit wiederum die Rekonstruktion der alten Aussprache gelungen ist, vermag der Rezensent nicht zu beurteilen. Werfen wir daher abschliessend einen allgemeinen Blick auf Vovins Repräsentation der alten Dichtung und die Vorgehensweise bei der Anmerkung, Rekonstruktion und Auslegung.

Kommen wir zunächst zum Seitenaufbau. Als erstes wird unter der laufenden Nummer der Originaltext genannt; so bedeutet “15.3578” das Gedicht Nr. 3578 aus *maki* 15. Die in den Originaltext eingefügten Ziffern in Klammern verweisen auf den Vers, wobei freilich im Original sowie in den Abschriften senkrecht ohne Verseinteilung und von rechts nach links aufgezeichnet wurde. Angesichts der ästhetischen Aspekte und Materialität der Schrift handelt es sich hierbei um ein generelles Problem der Darstellung in westlichen Sprachen mit einer waagerechten, von links nach rechts verlaufenden Schreibweise. Das Einfügen von Tabellen oder Textboxen, die eine senkrechte Notation von rechts nach links erlauben, böte zwar nicht die Ideallösung, aber zumindest eine Annäherung an das ursprüngliche Schriftbild und damit verbundene Lesegewohnheiten.

Die Versziffern finden sich in den folgenden Arbeitsschritten wieder, zunächst in der “Kana transliteration” (*kana no kaki-kudashi*). Hier fällt auf, dass manche *hiragana* kleine tiefgestellte Ziffern führen. Damit versucht Vovin das bereits genannte Problem zu lösen, dass nämlich manche Vokale über zwei bzw. drei (ohne Ziffer) verschiedene Aussprachen (*kō* und *otsu*) verfügen. Der letzte Vers von Gedicht 3578 beispielsweise lautet somit: こ₁ひ₂にしぬべ₂し. Dass Vovin überhaupt eine *hiragana*-Umschrift beifügt, geschieht gewissermassen als Serviceleistung hauptsächlich an diejenigen, die “sich nicht die Last auferlegen wollen, ein komplexeres, (jedoch zugleich akkurateres) System mit lateinischen Schriftzeichen” (S. 25) zu erlernen. Hier stellt sich allerdings die Frage, was man denn unter “more accurate” verstehen muss. Seit Mitte des zehnten Jahrhunderts, also seit über tausend Jahren wird auf die *kaki-kudashi*-Form, und nicht die Originalform zurückgegriffen. Das ist die Form, die als sprachliches Kunstwerk

ein zentrales Moment der japanischen Literatur und zugleich ein grossartiges Referenzwerk für japanische Erinnerungskulturen bildet. Mit jeder japanischen Ausgabe haben wir es unverändert mit Dichtung zu tun. Dass das dagegen bei Vovin nicht mehr der Fall ist, macht bereits der Blick auf den Seitenaufbau deutlich. Damit jedoch hat das Ergebnis bei aller Akkuratessse kaum eine Chance auf Nachhaltigkeit im kulturellen Gedächtnis, da es – von ästhetischen Aspekten ganz zu schweigen – in dieser Form den eng abgesteckten Kreis weniger Spezialisten nicht verlassen kann. Aber Vovin erklärt ja unmittelbar in der Einleitung, sich nur an diese zu richten. Das heisst, eine Ausnahme gibt es, nämlich den Namen der Sammlung selbst. Auch der Fachmann muss also zunächst mit den konventionalisierten Formen der Literatur angesprochen werden.

34

MAN'YŌSHŪ

Poems 15.3578-3588 are exchange poems between departing envoys and their wives.

15.3578**本文・Original text**

(1) 武庫能浦乃 (2) 伊里江能渚島 (3) 羽具久毛流 (4) 伎美乎波奈礼弓 (5) 吉井尔之奴倍之

仮名の書き下し・Kana transliteration

(1) むこのうらの (2) いりえのすどり (3) はぐくもる (4) きみみをはなれて (5) こひにしぬべし

Romanization

(1) Mukō-nō URA-nō (2) iriYE-nō SU-N-TŌRI (3) pa-N-kukumōr-u (4) kimiwo panare-te (5) kōpi-ni shin-uNpō-si

Glossing with morphemic analysis

(1) Mukō-GEN bay-GEN (2) inlet-GEN shallow-GEN-bird (3) wing-LOC-cover-ATTR (4) lord-ACC separate(INF)-SUB (5) love(NML)-LOC die-DEB-FIN

Translation

(5) [I] should die from love (4) parting with [my] lord, (3) who covered [me] with [his] wings (2) [as] birds from the shallows in the inlet (1) of the bay of Mukō [cover their chicks].

Commentary

This anonymous poem was apparently composed by the wife of an envoy sent to Silla.

The Mukō Bay refers to the seashore of the bay area located around the estuary of the Mukō river (武庫川) in present-day Hyōgo prefecture (Omodaka 1983.3: 341). Nakanishi Susumu further indicates that also included is the seashore area to the west of the estuary (Nakanishi 1985: 491). Mukō Bay is also mentioned in the two other *Man'yōshū* poems: 3.358 and 15.3595 (Omodaka 1984.15: 12, 24), (Nakanishi 1985: 491).

pa-N-kukumōr- 'to be covered by wings' is a *hapax legomenon* generally believed to be an intransitive or passive form of *pa-N-kuikum-* 'to cover by wings' (Takagi et al. 1962: 54), (Omodaka et al. 1967: 574), (Omodaka 1984.15: 12), (Kojima et al. 1975: 43), (Nakanishi 1981: 293), (Itō 1998: 36), (Satake et al. 2002: 391). The latter clearly includes the noun *pa* 'wing', a reduced form *-N-* of the dative-locative case marker *-ni*, and a verb *kuikum-* that does not occur in Old Japanese anywhere else, but which is explained by *Man'yōshū* scholars quite differently. Thus, Omodaka et al. and Nakanishi Susumu treat *kuikum-* as the synonym of the verb *tutum-* (沓沓) 'to wrap' (Omodaka et al. 1967: 574), (Nakanishi 1981: 293), but Kojima et al. prefer to analyze it as a phonetic variant of *kurum-* 'to wrap' (1975: 43). While *kuikum-* certainly can be interpreted as a synonym of either *tutum-* or *kurum-*, it is unlikely to be a phonetic variant of the latter, for two reasons. First, *kurum-* is not attested in Old Japanese, and second, there is no known shift of *-k-* > *-r-* in Old Japanese or vice versa. It is most likely that *kuikum-* represents a variant of

Abbildung 3: Die Vovin-Ausgabe

Darauf folgt das “akkurate System mit lateinischen Schriftzeichen”, die sogenannte *romanization*, die beträchtlich von den üblichen Umschriften in lateinischer Schrift abweicht. Der letzte Vers aus unserem Beispiel lautet nun: “kôpi-ni sin-uNpë-si”. Wer meint, dass sich diese für den Nicht-Akademiker wie ein Kryptogramm wirkende Lautschrift exklusiv an den Linguisten wendet, irrt sich. Für diesen nämlich gibt es noch komplexere Systeme, wie z.B. die Yale-Umschrift von Samuel E. Martin, die Vovin bis auf zwei Ausnahmen in den beiden Bänden der oben genannten Grammatik verwendet.⁸ Darauf weist er selbst hin (S. 26), ebenso wie auf die Tatsache, mit seinen Umschriften “einige radikale Neuerungen” eingeführt zu haben. Es fehlt jedoch der Hinweis, dass es sich bei allen phonetischen Beschreibungen immer nur um Annäherungen handeln kann, wie überhaupt jede Schrift immer nur einen durch Konvention geregelten mittleren Idealwert darzustellen vermag. Ausserdem fehlen korrekte Anweisungen, wie die Umschriften denn gelesen werden wollen. Vielleicht als Konzession für den deutschen Leser – Vovin steht offenbar in gutem Kontakt mit der Universität Bochum – fügt er dem “ö” das phonetische Lautzeichen “ə” bei, aber viele Lesungen bleiben unklar. So betont Vovin beispielsweise durch seine Notationen die Relevanz von “prenasalized voices” (ebd. S. 26). “Nka” für が ist dabei für den “Normalleser” noch durchaus realisierbar, “Nsa” für さ, “Nsö” für ぞ₂ oder “Ntö” für ぞ₂ gestalten den Nachvollzug da schon schwerer. Zwar verweist Vovin auf regionale Aussprachen, wo sich diese Besonderheiten bis heute gehalten haben. Auf japanischer Seite jedoch geht z.B. Inukai Takashi davon aus, dass man in jener Zeit gegenüber den nasalen Feinheiten der *bi-on* – zumindest am Silbenende – eher unempfindlich war.⁹ Diese Diskrepanz ist wohl unter Spezialisten zu klären, aber es wird doch eine gewisse Aussprache impliziert, deren Herleitung sich im übrigen nicht findet. Wie allerdings der Hinweis auf die vorangehende Forschung und ihre unterschiedlichen Umschriften zeigt, würde das vermutlich auch zu weit führen. Zumindest deckt Vovin die Vorteile seiner Umschrift auf, wenn er auch dabei die Nachteile verschweigt.

Als nächstes folgt das “Glossing with morphemic analysis”. Im Fall des oben zitierten fünften Verses lautet das wie folgt: “(5) love(NML)-LOC die-DEB-FIN”.¹⁰ Vovin listet zwar die verwendeten Abkürzungen auf – allein für die grammatische Terminologie sind es knapp vierzig –, verweist für die genau-

8 Vgl. VOVIN, 2005: 23.

9 Vgl. INUKAI, 2008a: 34.

10 NML = Nominalizer, LOC = Locative, DEB = Debitive, FIN = Final verbal form (VOVIN, 2009: xii–xiv).

ere Darstellung jedoch auf die beiden Bände seiner obenerwähnten Grammatik.¹¹ Das System ist verwirrend, da ungewohnt, aber man kann sich durchaus einarbeiten. Als Referenzwerk ist gerade dieser Teil von grossem Interesse, da japanische *chūshaku*-Ausgaben nur in Einzelfällen auf die Grammatik eingehen oder die grammatische Form nur bei ihrem ersten Auftauchen erläutern. Als Versicherung schliesslich bzw. als Hilfe für den, der sich nicht mit den Abkürzungen auseinandersetzen möchte, gibt es die “Übersetzung” (*translation*). Auch diese folgt dem nummerierten Versmuster. Allerdings geraten die Verse durcheinander, um so zu einer syntaktisch stringenten Paraphrasierung zu gelangen. So wird der fünfte Vers in unserem Beispiel, also der Schlussvers, zum Anfangsvers der *translation*: “(5) [I] should die from love [...]”. Die heute *kohi* gelesenen Schriftzeichen 古非, deren Aussprache Vovin mit *kōpī* rekonstruiert, sind ein schönes Beispiel für eine mögliche Restsemantik, die die sogenannten Lautzeichen oft besitzen. Die Zeichen bedeuten “alt, früher” und “nicht sein”. Sie stehen damit für eine zeitliche Trennung, und genau auf zeitliche und räumliche Ferne verweisen *kofu* respektive das Nomen *kohi*. Sobald die “Liebenden” zusammenkommen, gibt es kein *kohi* mehr. Hier mit “love” zu übersetzen, folgt zwar modernem japanischem Verstehen, geht aber an wesentlichen Aspekten vorbei. Die hin und wieder auftauchenden Schriftzeichen 孤悲 für *kohi* betonen übrigens das Moment des Allein- und Traurigseins, so dass *kōpī* als eine Form des besonders emotionsgeladenen Erinnerns mit “einsamer Sehnsucht”, “sehnstüchtiger Einsamkeit” etc. übersetzt werden muss. In jedem Fall wird deutlich, dass die Schriftzeichen nicht nur auf gesprochene Sprache verweisen.

Die syntaxkorrekte, versbefreite Notation löscht in Vovins Übersetzung auch noch den letzten Verweis auf ein Gedicht. Die Bedeutung von *translation* ist damit weit entfernt von dem Versuch einer mehr oder weniger kunstvollen Übersetzung, die zumindest die Form mehr beachten und sich qua Assonanz, Alliteration, Reim etc. von der Alltagssprache abgrenzen müsste. Es wird also genau das nicht nachvollzogen, was in japanischen *chūshaku*-Ausgaben den Schwerpunkt bildet.

Den Abschluss bildet der “Kommentar” (*commentary*), wo sich deutlich eine Stärke von Vovins Arbeit zeigt. So legt er seine Quellen offen und diskutiert diese aus. Dabei zeigt sich, mit wessen Meinung er konform geht bzw. wo die

11 Nicht alle Abkürzungen tauchen jedoch in der Liste auf, wie “HHH” (S. 52 etc.), die sich auch nicht in dem Grammatikwerk findet. Ob es sich hierbei allerdings lediglich um einen “Zufallstreffer” handelt, wurde nicht weiter überprüft.

Abweichungen liegen. Es finden sich Hinweise auf grammatische Formen, Probleme der Aussprache, die Dichter, Verweise auf nahestehende Gedichte, die Verwendung von Phrasen in anderen Gedichten oder die Herkunft von Wörtern, aber leider nur wenige Bemerkungen zur Schrift.¹² Rein vom Umfang gesehen setzen sich Vovins Ausführungen deutlich von den genannten japanischen Ausgaben ab. Allerdings ist er auch gerade hier zur Mehrleistung gezwungen, da – vermutlich abgesehen von der Aussprache – die interessierte japanische Leserschaft bei Bedarf auf detaillierte Darstellungen zurückgreifen kann.

Alles in allem sind die fünf Aspekte “Original text”, “Kana translation”, “Romanization”, “Glossing” with morphemic analysis”, “Translation” gewöhnungsbedürftig. Sieht man allerdings einmal von dem Verlust des Kunstwerks ab und durch die anfängliche Verwirrung hindurch, zeigen sich die Vorteile dieser peniblen Darstellungsweise, die sich *in puncto* Erläuterung und Kommentar als ausführlicher als die oben dargestellten japanischen Vorgehensweisen erweist. Bei dieser aussprache- und grammatikorientierten Darstellung darf allerdings nicht die Materialität und Medialität der Schrift aus dem Blick geraten. Der grösste Nachteil im Vovinschen Verfahren liegt wie gesehen darin, dass der Rückgriff auf das Gedicht als Kunstwerk, das dem Leser japanischer Ausgaben das “Heruntergeschreibene” (*kaki-kudashi*) ermöglicht, verwehrt bleibt. Weder die Originalnotation, noch die “Kana transliteration” und erst recht nicht die “Romanization” können hier eine Grundlage bieten. Das Gedicht wird somit zu einem blossen “Informationsträger”, dem die ästhetischen Momente der Lyrik sowie ihrem Überschuss an Semantik vollkommen abgehen. Damit ist der Leser stets der irrigen Annahme ausgesetzt, alles verstanden zu haben. Letztendlich läuft es darauf hinaus, dass auch die nicht-japanische Klientel nicht ohne japanische *chūshaku*-Ausgaben auskommen kann.

Vovins *Man'yōshū*-Ausgabe verzichtet übrigens vollkommen auf Register. Zumindes bei dem sonst üblichen Verzeichnis der Gedichtanfänge ist das auch verständlich, denn die “Romanization” wäre dafür wohl kaum geeignet. Die japanischen Verzeichnisse wiederum belegen einmal mehr, dass es Leute geben muss, die zumindest den einen oder anderen Gedichtanfang im Gedächtnis haben.

12 Vgl. beispielsweise S. 52 zu “taNtu”, dem Kranich (*tazu*). Vovin geht der Herkunft, nicht jedoch intertextuellen Verweisen und der besonderen Funktion des Kraniches in der Reisedichtung nach. Gerade diese wären jedoch für das Gesamtverständnis der vorliegenden Gedichtes wichtig, da hier der Kranich (Vovin übersetzt im Plural) nicht nur ruft, sondern rufend über das Meer hinwegzieht.

2009 erschien mit *Book 15* der erste, 2010 war mit *Book 5* der zweite Band angekündigt. Vovins erklärte Absicht liegt in der separaten Herausgabe aller einzelnen Bände. Unsere Bitte an Verlag und Bearbeiter ist dann gewiss die um Produktionssteigerung. Sonst nämlich müssten wir mit der Fertigstellung des *in puncto* Ausspracherekonstruktion (*romanization*) und Grammatikanalyse (*glossing with morphemic analysis*) unverzichtbaren Referenzwerkes noch weitere achtzehn Jahre warten.

Literaturverzeichnis

INAOKA, Kōji 稲岡耕二

1994 *Man'yōshū* 万葉集. Bd. 1. Tōkyō: Meiji shoin.

2002 *Man'yōshū* 万葉集. Bd. 2. Tōkyō: Meiji shoin.

2006 *Man'yōshū* 万葉集. Bd. 3. Tōkyō: Meiji shoin.

INUI, Yoshihiko 乾善彦

2003 *Kanji ni yoru Nihongo shoki no shiteki kenkyū* 漢字による日本語書記の史的的研究. Tōkyō: Hanawa shobō.

INUKAI, Takashi 犬飼隆

2005 *Jōdai moji gengo no kenkyū (zōho-han)* 上代文字言語の研究 (増補版). Tōkyō: Kasama shoin.

2008a *Mokkan kara saguru waka no kigen – Naniwazu no uta ga utaware-kakareta jidai* 木簡から探る和歌の起源 – 難波津の歌がうたわれ書かれた時代. Tōkyō: Kasama shoin.

2008b *Kanji o kainarasu – Nihongo no moji no seiritsushi*. 漢字を飼い慣らす: 日本語の文字の成立史. Tōkyō: Jinbun shokan.

ITŌ, Haku 伊藤博

1995–2000 *Man'yōshū shakuchū* 万葉集釋注. Bd. 1–13. Tōkyō: Shūeisha.

KŌNOSHI, Takamitsu

2007 *Kanji tekisuto toshite no Kojiki* 漢字テキストとしての古事記. Tōkyō: Tōkyō Daigaku shuppankai.

KRÄMER, Sybille

1998 “Das Medium als Spur und Apparat.” In: KRÄMER, Sybille (Hg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 73–94.

- KOJIMA, Noriyuki 小島憲之 / KINOSHITA Masatoshi 木下正俊 / TŌNO Haruyuki 東野治之
 1994–96 *Man'yōshū* 万葉集 (Shinpen Nihon koten bungaku zenshū 新編日本古典文学全集). Bd. 1–4. Tōkyō: Shōgakukan.
- OMODAKA, Hisataka 澤瀉久孝
 1957–87 *Man'yōshū chūshaku* 万葉集注釋. Bd. 1–22. Tōkyō: Chūō kōronsha.
- TADA, Kazuomi 多田一臣
 2009–10 *Man'yōshū zenkai* 万葉集全解説. Bd. 1–7. Tōkyō: Chikuma shobō.
- VOVIN, Alexander
 2005 *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese. Part 1: Phonology, Script, Lexicon and Nominals.* Folkstone: Global Oriental.
- 2009 *A Descriptive and Comparative Grammar of Western Old Japanese. Part 2: Adjectives, Verbs, Adverbs, Conjunctions, Particles, Postpositions.* Folkstone: Global Oriental.
- 2009 *Man'yōshū.* Book 15. Folkstone: Global Oriental.
- WITTKAMP, Robert F.
 2009 “Schriftspiele mit Landschaft und Erinnerung – Zur Zeichenverwendung im *Man'yōshū*.” *Oriens Extremus* 48: 251–270.