

## Im Schatten des Lobes – eine Erwiderung

Zu Judit Árokays Besprechung der *Altjapanische Erinnerungsdichtung – Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis* (Robert F. Wittkamp, 2014) in *Japonica Humboldtiana* 17, S. 175–192.

Der umfangreiche Rezensionsartikel zu der zweibändigen Arbeit (im Folgenden ist mit „Arbeit“ die rezensierte Arbeit gemeint) ist mit lobenden Worten gerahmt. Ein Autor liest das gewiss gerne, zumal die Wahrnehmung innerhalb des eigenen Faches keine Selbstverständlichkeit (mehr?) ist. So bin ich (als Verfasser dieser Gegendarstellung) für die Prüfung dankbar, weiß aber auch, dass ein gewisses Maß an Lob selbst bei negativer Kritik zum guten Ton gehört. Da zudem die Leserschaft einer Fachzeitschrift gewiss nicht nur den Anfang und das Ende einer Besprechung liest, geht es im Folgenden um das, was dazwischen, gewissermaßen im Schatten des Lobes steht.

Die Rezension lässt sich in zwei Teile gliedern. Der erste Teil ist der Frage verpflichtet, „welche Erkenntnisse diese Arbeit für das deutschsprachige Publikum bringt“ (S. 176). Hier steht also die Arbeit zur Prüfung an, aber „Erkenntnisse“ werden im Folgenden weder ausgemacht noch zurückgewiesen. Sie tauchen gar nicht erst auf, und es geht um ganz andere Aspekte. So wird dann auch ein neuer Ansatz genommen. Da es bei einem „so umfangreichen und vor allem materialreichen Buch“ schwierig sei, ein „allgemeines Urteil zu formulieren“, sollen „einige Probleme herausgegriffen und an diesen Beispielen die Vorgehensweise des Autors demonstriert werden“ (S. 183). Auf den letzten zehn Seiten geht es also nicht mehr um die Arbeit, sondern gewissermaßen darum, die materielle Oberfläche des Textes zu durchdringen, um Licht auf den „Autor und dessen Vorgehensweise“ (S. 178, 183, 186) zu werfen. Ein genauerer Blick auf die Rezension ergibt, dass sich der erste Teil im Großen und Ganzen dem Aufbau und Inhalt der Arbeit widmet, wogegen es im zweiten Teil eher um bestimmte Aspekte der Arbeit geht, wie die „Strategie der Übertragung“ (S. 189) der Gedichte. Einzelne Kritikpunkte, wie die Angemessenheit der Begriffe, tauchen jedoch in beiden Teilen auf. Ich werde im Folgenden die Gegendarstellungen dementsprechend in zwei Schritten entfalten und mich im ersten Teil auf die allgemeine Fragen, wie Themen, Zusammenhang oder Abgeschlossenheit, konzentrieren und bei Bedarf ergänzen oder korrigieren. Im zweiten Teil stehen besondere Fragen im Fokus, wie „eigene Meinung“ oder die Arbeitsübersetzungen. Da die Kritik an den (deutschsprachigen) Fachbegriffen in beiden Teilen vorkommt, gliedere ich diese aus und fasse sie in einem eigenen Abschnitt zusammen, der zwischen den Ausführungen zu den beiden Teilen der Rezension steht. Alle Punkte sind hier freilich nicht zu berücksichtigten; entweder ist der Kritik zuzustimmen, oder eine Diskussion wird als irrelevant erachtet.<sup>1</sup>

### Die Arbeit

Die eigentliche Rezension beginnt mit der Feststellung, dass sich die Arbeit in „zwei Teile“ (S. 176) gliedert. „Teil“ und „Band“ werden gleichgesetzt, was jedoch nicht richtig ist, da die Arbeit aus drei Teilen in zwei Bänden besteht. Sodann heißt es:

In Band eins, „Prolegomenon: Landschaft im Werden der Waka-Dichtung“, steht die Entwicklung der *waka*-Dichtung von ihren Anfängen im Lied im Vordergrund, während sich Band zwei unter dem Titel „Schriftspiele und Erinnerungsdichtung“ in aller Ausführlichkeit der Vorstellung des Werkes, den benutzten Schriftarten, den Schriftspielen sowie den die Erinnerung thematisierenden Gedichten widmet. Das Interesse des Verfassers am Thema ist durch den im deutschen Sprachgebiet in den 90er Jahren durch Jan Assmann ausgelösten Paradigmenwechsel hin zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung motiviert. (S. 176)

Zu ergänzen ist, dass der Autor als „Auslöser“ des Paradigmenwechsels nicht nur ausdrücklich auch Aleida Assmann nennt, sondern beide unter „insbesondere“ (I/11) anführt, denn es waren auch andere beteiligt. Zudem wäre anzumerken, dass die Leserschaft, der die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung fremd ist, vermutlich nicht weiß, dass es auch um das Vergessen geht. Das ist an dieser

---

<sup>1</sup> Die Angabe der betreffenden Seiten in der „Arbeit“ wurde zur Vereinheitlichung aus der Rezension übernommen („I“ und „II“ verweisen auf den ersten respektive zweiten Band).

Stelle anzumerken, da das Vergessen thematisierende Gedichte ein neuer Aspekt ist, der in den Vorarbeiten nur angedacht war. Aus der Rezension entsteht dagegen der Eindruck, die Arbeit bringe kaum etwas Neues (siehe unten). Das sind Petitesse, die folgenden Probleme dagegen nicht. Im Vordergrund von Band Eins steht nämlich nicht die Entwicklung der „waka-Dichtung von ihren Anfängen im Lied“. Das stellt der Autor klar (I/53), und selbst in der Rezension heißt es nur eine Seite weiter (!), dass es „dem Verfasser [...] explizit nicht um Fragen der waka-Herkunft [...] oder Entstehungstheorien [...]“ (S. 177) geht. Die Aussage, das Waka habe „seine Anfänge im Lied“ („Volkslied“ in der Arbeit), widerspricht zudem den medienwissenschaftlichen Prämissen der Arbeit. Thema von Band Eins ist die Entfaltung der Landschaft und ihre Darstellung in der Waka-Dichtung. Das Volkslied ist wichtig, erscheint aber nicht als einzige Herkunft der Landschaft, da diese weiterhin als präliteraler Identitätsmarker, als Träger und Auslöser von kulturellem Gedächtnis, als Schichten der Erinnerung in der Landschaft etc. thematisiert wird. Dem Verständnis der Arbeit nicht weniger entgegen läuft zudem die Behauptung, die Dichtung im *Man'yōshū* wäre von der „performativen Situation losgelöst“, weil sie „durch Schrift fixiert“ (S. 176) wurde. Ganz im Gegenteil finden sich zum performativen Charakter – in der Arbeit auch als „rituell“, „Stimme“ etc. beschrieben – wiederholt Hinweise:

Zumindest in dieser frühen Phase, vermutlich aber noch das semiorale Mittelalter hindurch, wie z.B. besonders bei Liedwettstreiten (*uta-awase*), ist der musikalische, körperliche und performative Charakter der Dichtung stets „mitzulesen“. (II/12; vgl. auch S. I/117!)

Bezüglich der Anfänge der Waka-Dichtung ist es dem Autor ein besonderes Anliegen, diese in der Schrift zu suchen, und nicht der Mündlichkeit. Das dürfte der Arbeit deutlich zu entnehmen sein, zumal „Schrift“ im gemeinsamen Untertitel beider Bände steht, und zwar an zweiter Stelle, also noch vor „kulturelles Gedächtnis“. Wichtiger ist aber das, was dort an erster Stelle steht und im obigen Zitat nach dem Eigentitel des ersten Bandes gar nicht mehr vorkommt: Landschaft. Es geht nicht um die Anfänge der Waka-Dichtung, sondern um die Landschaft vor und in der Waka-Dichtung, was selbst nach der Diskussion um diverse Landschaftsbegriffe (S. 177) nicht angemessen erkannt wird:

Während das Hauptthema des ersten Teils die „Herkunft der Landschaft in der Waka-Dichtung“ war, wird dieses in Band zwei zugunsten des Gedächtnisparadigmas aufgegeben, wie der Verfasser bereits im Vorwort ankündigt. Es erfolgt eine Abkehr vom ursprünglichen Thema Landschaft [...] (S. 180)

Das „Hauptthema“ ist nun zwar korrekter erfasst als zuvor, aber die „Abkehr vom ursprünglichen Thema“ führt wieder in die falsche Richtung. In der aus drei Abschnitten bestehenden Einleitung (nicht „Vorwort“; I/9–28) stellt der Autor das Thema, die Motivation und den Aufbau der Arbeit ausführlich dar, kündigt jedoch an keiner Stelle eine Abkehr von der Landschaft an. Ganz im Gegenteil lässt er an der Relevanz für die gesamte Arbeit keinen Zweifel (I/11, 21–22) und rückt die Landschaft in beiden Bänden wiederholt in den Blick, wie zu Beginn von Kapitel 1.1 oder einigen Kapiteln in Band Zwei. In der Einleitung heißt es, dass im dritten Teil „der Landschaft und ihrer Darstellung [...] nun zwar nicht mehr das Hauptaugenmerk“ gilt, aber die Kapitel 3.4 und 3.5 lenken das „Augenmerk wieder zurück auf die Landschaft“, und 3.6 behandelt die „drei großen Themen Landschaft, Schrift und Erinnern“ (I/21–22). Das Kapitel 3.2 enthält den Abschnitt „Landschaft und Zeit“, und die durchgehende Präsenz dieses Hauptthemas zeigt sich auch in Details, wie der Diskussionen einer Landschaftsdarstellung als „altjapanischer locus amoenus“, das heißt als einem in dieser Form nur in der Schrift möglichen Topos. Im Verzeichnis der Fachbegriffe, das wie die beiden anderen Verzeichnisse in der Rezension keine Beachtung findet, stehen unter „locus amoenus (altjapanisch)“ sieben Verweise. Eine Suche unter dem Stichwort „Landschaft“ hätte ihre Relevanz für die gesamte Arbeit ebenfalls verdeutlicht. Dem Kenner von Fachwortverzeichnissen dürfte auffallen, dass die Stichworte nicht computergeneriert sondern handverlesen sind und nur Verweise liefern, die zur Erläuterung, Definition etc. beitragen. Begriffe, die „wie *fūkei*, »Landschaft« oder »Gedächtnis« das Thema der Arbeit bilden (es sei denn, es handelt sich um weiterführende, unübliche und für die Diskussion relevante Fachbegriffe)“ (II/ 481), bleiben dabei unberücksichtigt. Übrigens gibt es zu „performativ (Performanz, Performativität etc.)“ elf Verweise, wobei der oben zitierte Passus sogar übersehen wurde. Dass der

Landschaftsdarstellung tatsächlich nicht ihre Rolle als „verbindendes Thema“ zugestanden wird, belegt der folgende Passus:

Verbindendes Thema für die beiden Bände, die in ihrer Fragestellung recht unterschiedlich sind, ist die Dichtung des *Man'yōshū* und das kulturelle Gedächtnis: Das *Man'yōshū* dient dabei dem Autor als Ausgangspunkt für die Entschlüsselung einer „japanischen Identität“ (Zitatzeichen im Original) und als Schlüssel zum Verständnis der *waka*-Dichtung und damit der japanischen Literatur und Kultur. (Bd. I/17–18) (S. 176)

Die Dichtung des *Man'yōshū* ist der Untersuchungsgegenstand, der sich schon aus dem Titel beider Bände ergibt und keiner weiteren Erwähnung erforderte. „Kulturelles Gedächtnis“ ist zwar richtig, aber die Angabe verdeutlicht, dass das verbindende Thema in doppelter Hinsicht unerkannt bleibt, nämlich Landschaft und Schrift. Wenige Seiten später findet sich dann ein Neuansatz zur Beschreibung: „Wie der Titel der beiden Bände sagt, geht es dem Verfasser zentral um Erinnerung und kulturelles Gedächtnis“ (S. 183). Nun rückt also der Titel in den Blick, die Landschaft als „zentrales“ Thema allerdings nicht; in der anschließenden Differenzierung findet sie nur beim ersten Band Berücksichtigung. Gab es im obigen Zitat zumindest noch ein verbindendes Thema, ist dieser Gedanke schließlich aufgegeben. Denn nun werden der „erste Teil“ und der „zweite Teil“ – gemeint sind auch hier wohl die beiden Bände – als „zwei unterschiedliche Ebenen“ reformuliert, die „nicht explizit aufeinander bezogen werden, sondern assoziativ nebeneinander stehen“ (S. 183).

In kulturwissenschaftlicher Hinsicht ist zu bemerken, dass „japanische Identität“ mit gutem Grund in Zitatzeichen steht, da die Gedächtnisforschung eine „japanische Identität“ bezweifelt. Daher beschreibt der Autor gewöhnlich im Plural mit „japanische Identitäten“, „japanische Erinnerungskulturen“ oder mit Jan Assmann als „kulturelle Kohärenz und Identität“, wobei es genügend Hinweise auf die Kritik an der Assmannschen Singularität gibt. „Japanische Identität“ verweist auf einen Essentialismus, von dem sich der Autor ausdrücklich distanziert (I/56, II/ 177). Im Anschluss an das obige Fragment heißt es wie folgt:

[...] Entschlüsselung einer „japanischen Identität“, die angesichts der Pluralität moderner Gesellschaften freilich nicht mehr als einen gedachten Idealfall darstellt [...]. (I/17)

Daher taucht „japanische Identität“ auch nicht mehr auf. In der Rezension machen sich außer dem Unvermögen, das „verbindende Thema“ angemessen zu erfassen, somit zwei weitere Probleme bemerkbar. Zum einen sind Zitate der Arbeit oftmals so aus dem textuellen Zusammenhang genommen, dass es zu Verzerrungen kommt. Ein solches „verkapptes Zitieren“, wie es der Arbeit vorgeworfen (S.179), aber in der Rezension selbst wiederholt praktiziert wird (S. 176–177, 178–179), das *magobiki* (Zitat eines Zitates), das ohne Angabe der Originalquelle als die Meinung des Verfassers erscheint (S. 177, „leidenschaftlich“, S. 186<sup>2</sup>, 187 etc.), oder originale Inhalte, die nun als Belehrung darstehen (S. 178, 179, 185, 186), geben die betreffenden Aussagen der Arbeit nicht korrekt wieder.

Angesichts des Zitates „japanische Identität“ beziehungsweise der geschilderten Problematik, stellt sich zum anderen die Frage, ob solche Details der Kulturwissenschaften in der Rezension überhaupt Berücksichtigung finden. Diese Zweifel gelten auch bezüglich der als „theoretische Grundlage“ (I/21) vorausgesetzten Kenntnis der Arbeit *Das kulturelle Gedächtnis – Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (1992). Beispielsweise zur Untermauerung des „Eindruck[es], dass theoretische Ansätze wenig stringent angewendet werden und die Ebene der Argumentation sprunghaft wechselt“ (S. 178), heißt es bezüglich Assmanns Theorie wie folgt:

So weist der Verfasser mit Jan Assmann darauf hin, dass die Wiederholung in dem Maße zurücktritt, wie die rituelle Kohärenz in eine textuelle übergeht. Direkt im Anschluss an diese Beobachtung, die unser Autor teilt, heißt es aber: „Die Waka-Landschaft selbst will jedoch alles andere als Zurücktreten (sic). Als konstituierender Bestandteil wird sie in die textuelle Kohärenz der Waka-Dichtung überführt, kontinuiert und repetiert. Durch

<sup>2</sup> Dort geht es um ein Zitat von Oda Masaru, der seine in der Rezension angefochtene Meinung zu *rekishiteki kanazukai* auch weiterhin vertritt; vgl. Oda M. 小田勝 (2015): *Koten bunpō sōran* 古典文法総覧. Ōsaka: Izumi Shoten, S. 5–6. Die Diskussion um diesen Punkt trägt allerdings zum Verständnis der Arbeit nichts bei.

veränderte Sozialstrukturen, durch neue Wahrnehmungsformen der Beamten auf Reisen etc. sowie durch verschiedene Medien wie Garten und besonders Schrift widerfährt der Landschaft allerdings eine enorme Ausdifferenzierung. (I/115[–116]) (S. 179)

Ohne Kenntnis des Zusammenhanges ist das Zitat aus der Arbeit allerdings unverständlich. Nebenbei bemerkt kommt mit „Ausdifferenzierung“ ein in der Rezension nicht beachteter Schlüsselbegriff vor, der als „eines der Ziele der Arbeit“ (I/116) ausgewiesen ist. Im Anschluss jedenfalls heißt es:

Es ist nicht verständlich, warum die „Waka-Landschaft“ zurücktreten sollte, ist sie doch gerade dabei, sich als Topos innerhalb der sich entfaltenden poetischen Tradition zu etablieren. (ebd.)

Zwar finden wichtige Mitteilungen keine Erwähnung – Assmanns Begründung und eine erläuternde Anmerkung („verkapptes Zitieren“) –, aber schalten wir noch einen Gang weiter zurück. Die Landschaft vor der Schrift wird zuvor im Rahmen der „anthropologisch motivierten Symbolhaftigkeit jeder Landschaft und ihrer Darstellung“ (I/108) als Träger und Auslöser (*cue*) von kulturellem Gedächtnis beschrieben, Assmanns Standpunkt erklärt. Es ist diese Landschaft vor der Schrift im Rahmen der „rituellen Kohärenz“, die eigentlich mit der Schrift, der „textuellen Kohärenz“, hätte zurücktreten müssen – „weil ja nun ein anderes Gefäß für den Sinn gefunden wurde“ (Assmann ebd.) –, überraschenderweise in der Waka-Dichtung aber absolut in den Vordergrund rückte; das aufzuzeigen, ist eine der Aufgaben im ersten Band der Arbeit. Der Autor setzt zwar Assmanns Arbeit als bekannt voraus, lässt aber den Leser trotzdem nicht damit alleine und bringt viele Erläuterungen ein. Der hier relevante Aspekt kommt bereits zu Beginn der Arbeit vor (I/33), und bis zum obigen Zitat folgen weitere Erläuterungen. Das „Verzeichnis der Fachbegriffe“ liefert zu „Kohärenz, rituell, textuelle“ zehn Verweise zum ersten und vierundzwanzig Verweise zum zweiten Band.

Ist der Zusammenhang der Arbeit in der Einleitung deutlich dargestellt und ebenso klar aus den gemeinsamen Untertiteln beider Bände zu erkennen, gilt doch der „rote Faden der Argumentation an manchen Stellen“ als verloren (S. 178). Gemeint sind hier die Kapitel 1.1 und 1.2, und dass der rote Faden schon so früh verloren ist, hat zwei Gründe. Zum einen gerät die Landschaft aus der Sicht, was oben diskutiert wurde. Zum anderen wartet die Arbeit mit verschiedenen Hilfestellungen auf, die, wie die als „Vorwort“ (S. 180) missverstandenen Erläuterungen der Einleitung, nur oberflächliche oder, wie das Verzeichnis der Fachbegriffe, überhaupt keine Beachtung finden. Für den ersten Teil der Arbeit ist weiterhin der Exkurs zum Ritualbegriff zu erwähnen, der – wie einleitend erklärt (I/101) – Ordnung in die Darstellungen bringt. Einer Ordnung der heterogenen japanischen Forschungsansätze dient zudem das Kapitel 1.4, das zudem an das Thema „Gedächtnis“ heranführt. Auf die zusammenfassende und zugleich gliedernde Funktion dieses Kapitels geht die Rezension jedoch nicht ein, und somit muss auch der Unterschied der vorangehenden Kapitel zu Kapitel 1.5 unklar bleiben:

Im Anschluss wird erneut in Form von Zusammenfassungen und kritischer Auswertung japanischer Fachliteratur der Übergang „Vom Volkslied zur Waka-Dichtung“ diskutiert [...] (S. 180)

Das ist fast richtig. Allerdings wird der Übergang „Vom Volkslied zur Waka-Dichtung“ nicht „erneut diskutiert“, da Kapitel 1.2, worauf sich das Adverb beziehen muss, und 1.5 andere Inhalte behandeln. Sicherlich ist der zitierte Titel von 1.5 missverständlich, aber eine wissenschaftliche Rezension sollte sich davon nicht irritieren lassen. Der Untersuchungsgegenstand in 1.2 ist das „Volkslied“, wogegen es in 1.5 um die *Man'yōshū*-Dichtung geht. Ist das eigentlich bereits in der Grobstruktur klar, zeigen sich die Unterschiede beispielsweise auch an dem Landschaftsmodell von Takano Masami. Dessen „erste Schicht“ ist Thema in 1.2, die „zweite Schicht“ in 1.5 und „dritte Schicht“ schließlich in 1.6. Von „erneut“ kann also keine Rede sein, was um so unverständlicher ist, als eine Tabelle die diversen Ansätze der japanischen Forschung zusammenfasst (I/173–174). Auf diese weist die Rezension zwar hin (ebd.), offenbar aber ohne deren Sinn zu erkennen. Kapitel 1.5. behandelt die Ausdifferenzierung der Landschaft im *Man'yōshū*, woran sich in 1.6 die „Erstarrung“ zu vier Jahreszeiten anschließt.

Den Abschluss des ersten Teils der Rezension bilden allgemeine Ausführungen, die mit kritischen Anmerkungen zu Begriffen etc. versetzt sind. Sodann wird die „wichtige Aussage des zweiten Ban-

des“ darin gesehen, „dass bei der Untersuchung von *Man'yōshū*-Gedichten, [sic] die Schriftform nicht vernachlässigt werden darf, denn sie kann der Deutung wichtige Aspekte hinzufügen“ (S. 181). Das scheint etwas wenig, ist aber eine korrekte Feststellung, wenn auch der Begriff „Schriftform“ unklar bleibt. Es geht aber nicht einfach darum, der „Deutung wichtige Aspekte hinzuzufügen“, sondern vor allem auch um das, was in der Arbeit als Ausdifferenzierung beschrieben wird und neben den Jahreszeiten beispielsweise die Entwicklung neuer Verbkomposita betrifft; im Stichwortverzeichnis macht sich die Relevanz dieses Begriffes an der Menge der Verweise bemerkbar: 25 für den ersten und 37 für den zweiten Band. Das Vermissen des „roten Fadens“ in den ersten Kapiteln von Band Eins (S. 178) aber auch insgesamt (S. 183), der „Eindruck [...], dass hier einzelne Artikel zu einem Buch, nicht jedoch zu einer Einheit zusammengefügt wurden“ (S. 182–183), das Absprechen einer „thematischen Gliederung“ in Kapitel 3.3 (siehe unten) sowie schließlich das Beschreiben des inhaltlichen Zusammenhanges beider Bände als „assoziatives Nebeneinanderstehen“ sind Formulierungen, die der Arbeit ihre Kohärenz im Großen und im Kleinen absprechen. Damit im Einklang steht die Behauptung, dass die Arbeit „[v]öllig unvermittelt, ohne eine Zusammenfassung oder Konklusion, endet“ (S. 182):

[...] denn als Leser bleibt man nach dem abrupten Schluss nicht nur in Zweifel darüber, was der Verfasser selbst als Ergebnis seiner umfangreichen Studie sehen will, sondern auch mit dem Eindruck zurück, dass hier einzelne Artikel zu einem Buche, nicht jedoch zu einer Einheit zusammengefügt wurden. (S. 182–183).

Hierzu sei zunächst bemerkt, dass die Arbeit von der Universität zu Köln als Habilitationsschrift anerkannt wurde, was vielleicht auch einer Erwähnung Wert gewesen wäre. So aber bleibt es bei dem Eindruck einer zusammenhangslosen Materialsammlung, der auch noch in Richtung „überflüssige Wiederholung“ verstärkt wird. Darauf ist unten zurückzukommen, aber zu erwähnen wäre, dass keiner der sechs Gutachter/-innen mangelnde Kohärenz, ein „völlig unvermitteltes Ende“ oder die ebenfalls kritisierten „Arbeitsübersetzungen“ der Gedichte (siehe unten) bemängelte.<sup>3</sup> Zudem wurde die Arbeit für die vollständige Übernahme der Druckkosten einem weiteren Prüfungsprozess unterzogen. Die Frage ist daher, ob das Ende der Arbeit tatsächlich „abrupt“ und „völlig überraschend“ ist. Neben den Ausführungen zum Aufbau der Arbeit, in denen das Schlusskapitel 3.6 als „gewissermaßen die Zusammenfassung“ (I/22) erläutert wird, und abgesehen von dem doppelt erfolgten Hinweis, dass es in 3.6 um ein Neuaufgreifen der in 2.2 erörterten Schriftspiele geht (I/22, II/417), was die Kohärenz der Arbeit belegt und vor allem zeigt, dass die Gedichte in diesem Kapitel der Rezension zum Trotz sehr wohl „weiter eingebunden sind“ (S. 182), sei als direkte Antwort auf das obige Zitat der letzte Satz aus 3.6 zitiert, mit dem die eigentliche Arbeit abschließt:

Besonders die Hervorhebung in Ikenushis erstem Gedicht steht symbolisch für einen Zusammenhang, den darzustellen sich die vorliegende Arbeit als vornehmliches Ziel setzte, nämlich den Zusammenhang von Landschaft, Schrift und Erinnerung. (II/ 441)

### **Kritik der Begriffe**

Bei der oben angeführten Kritik an der „wenig stringenten Anwendung“ theoretischer Ansätze und dem „sprunghaften Wechsel der Ebene der Argumentation“ geht es letztendlich nicht um rituelle oder textuelle Kohärenz und die darin involvierte Landschaft, sondern um „Wiederholung“ und „Ritual“:

Sinnvoll wäre es gewesen, beim Thema Wiederholung die beiden Ebenen, d.h. Wiederholung im Sinne eines konstituierenden Elements des Rituals oder auch einzelner Texte (synchron) und im Sinne einer kulturellen, literarischen Tradition (was evtl. auch als Intertextualität zu beschreiben wäre) über die Jahrhunderte (synchron) zu differenzieren, sonst weiß man nicht mehr, in welcher Beziehung Wiederholung überhaupt eingesetzt wird, geschweige denn, was das Wort Ritual jeweils zu bedeuten hat. (S. 179)

Zuzustimmen ist der Forderung nach synchroner Darstellung über die Jahrhunderte, allerdings macht der Autor im Vorwort die Gründe deutlich, von diesem ursprünglichen Vorhaben absehen zu müssen.

---

<sup>3</sup> Da die Gutachteneinsicht vermutlich nur unter großem Aufwand möglich ist, sei alternativ an die Besprechung von Arne Klawitter verwiesen (DGAVL-Jahrbuch *Komparatistik*, 2014/15, S. 300–302).

Dass die beiden Begriffe nicht gerade einfach zu verstehen sind, ist gewiss kein spezifisches Problem der Arbeit. Das Stichwortverzeichnis hätte aber in jedem Fall weitergeholfen. Beispielsweise wäre zu prüfen gewesen, ob mit „Wiederholung“ – wie in den meisten Fällen – der übergreifende literaturwissenschaftliche Begriff der Wiederholung (Äquivalenz) zur Beschreibung der Wahl der Schriftzeichen oder lyrischen Verfahrensweisen, wie Alliteration, Assonanz oder Reim, gemeint ist. Zuweilen geht es aber um einen bestimmten Begriff der japanischen Forschung (Tsuchihashi), der Assmannsches Gedächtnistheorie, der Ritualforschung oder der Untersuchung *Ritual und Literatur* von Wolfgang Braungart. „Wiederholung“ dient in seltenen Fällen auch einfach nur als Beschreibung von Redundanz in der Forschungsliteratur. Im obigen Zitat der Rezension ist der Bezug eindeutig als ein Begriff der Assmannschen Theorie ausgewiesen, und die anderen Verwendungen sind ebenfalls aus dem Kontext zu erschließen. Dass auch der Ritualbegriff mit einer Reihe von Verständnishürden aufwartet, verwundert nicht weiter, und dass die japanische Fachsprache ihrerseits mit einer Menge an feinschattierten Ritualbegriffen aufwartet, macht es japanologischen Ansätzen nicht gerade einfacher. Abgesehen von diesen Verwendungen in der japanischen Sprache, die im jeweiligen Zusammenhang zu sehen sind, gibt es in der Arbeit jedoch einen Exkurs zum Ritualbegriff. Nicht nur gilt dieser dem Versuch, die japanische Begriffswelt und die Konzepte der westlichen Ritualforschung gegenseitig anzunähern. Er strebt zudem die Überwindung einer spezifischen Schwierigkeit der japanischen Literaturwissenschaft an, und die Darstellung der „sieben Funktionen von Ritualen“ bringt den Begriff konkret mit dem Thema „Gedächtnis“ zusammen (I/101–102). Der Begriff erschließt sich zweifelsfrei aus dem jeweiligen Zusammenhang, vor allem, wenn es um konkrete Rituale, wie „Übergangs- und Grenzrituale“, „Besänftigungsrituale“ (*chinkon*), die „Landesschau“ (*kunimi*) oder das *tamafuri* geht. Das Fachwortverzeichnis hilft weiter, was für den Vorschlag zur Beschreibung als „Intertextualität“ ebenfalls gilt; dreizehn Verweise stehen zu diesem Begriff, vier weitere zum Sonderfall „Intertextualität, außertextuell verdichtete (persönliche, intersubjektive)“. Die Intertextualität im Rahmen der vorliegenden Fragestellung ist ebenfalls Gegenstand der Diskussion (II/110, 116–117, 176 etc.).

Zu dem Arbeitsbegriff „mnemo-noetische Verbphrase“ heißt es, dass das „Adjektiv »noetisch« auf einen erkenntnistheoretischen Zusammenhang verweisen würde, dieser Gedanke [aber] nicht weiter verfolgt“ wird. Es gehe „um eine kleine Auswahl“ von Verben, wie *omofu* oder *shinofu*, wobei die dabei vollzogene Binnendifferenzierung von *omofu* in drei Unterabschnitte eine „thematische Gliederung“ lediglich suggeriere, die sich „dem Leser gleichwohl nicht erschließt“ (S. 182). Wie bereits am Titel (II/243) ersichtlich, behandelt der zweite Unterabschnitt zu *omofu* ein Thema, das den ersten und dritten Abschnitt unterbricht. Schwerwiegend scheint dagegen der Vorwurf zu sein, keine noetischen Aspekte zu verfolgen. Doch in der Arbeit geht es nicht darum, sondern um das „Gedächtnis-Paradigma“ (I/19–20, II/29) und eine „gedächtnisorientierte Lesung“ (II/285):

[Bei dem Arbeitsbegriff „mnemo-noetisch“] handelt es sich zwar nahezu um eine Tautologie, die jedoch den *Man'yōshū*-Wortschatz zu treffen vermag. Der Begriff hebt hervor, dass es sich um einen noch nicht ausdifferenzierten Bereich handelt. Als analytisches Instrument begrenzt er auf Mneme und Noesis und blendet die emotionale oder affektive Dimension aus. Diese ist deswegen jedoch nicht „weg“ und sollte mitgelesen sein. (II/173, Anmerkung fortgelassen; siehe II/173–176 sowie II/189)

Verfolgt wird also das, was in der Rezension als eine „kleine Auswahl“ erscheint, sich aber eben nicht als „erkenntnistheoretisch“ präzisieren lässt. Der Arbeitsbegriff „mnemo-noetisch“ bezieht sich auf einen Mischbereich innerer Tätigkeiten, die nach westlicher und heutiger Vorstellung im Kopf stattfinden. Das entspricht aber nicht den altjapanischen Vorstellungen, wobei es zudem nahezu unmöglich ist, Affekte und Emotionen auszublenden (was auch tatsächlich nicht geschieht). Im Mittelpunkt stehen die Schrift und die damit verbundene Ausdifferenzierung der Wahrnehmung und des Wortschatzes hinsichtlich der Erinnerungsdichtung. So gesehen ist die Auswahl auch nicht „klein“, zumal die Aufzählung der Rezension nicht alle Wörter enthält, sondern erfasst den Grundwortschatz der Erinnerungsdichtung komplett. Es geht um Ausdifferenzierungen, und das zentrale Kapitel 3.3 endet mit dem Hinweis, dass sich das Verb *omofu* in der nachfolgenden Literatur weiter ausdifferenzierte und viele neue Komposita bildete (II/320). Zahlreiche Gedichte belegen, wie schwer eine Trennung zwischen Denken und Erinnern tatsächlich ist (z.B. II/313), aber dass das Denken nicht vollkommen aus dem

Blick gerät, zeigt auch folgende Vermutung:

Die Möglichkeiten zu einer strikten, wie in der modernen deutschen oder japanischen Sprache – zumindest theoretisch – praktizierbaren Trennung zwischen „Erinnern“ und „Denken“ lagen vermutlich vor der Schrift noch nicht vor. (II/178)

In der Darstellung der Rezension leidet der Autor an einer „gewissen Unsicherheit“, in „welchem Sinne die Vokabeln Gedächtnis, Erinnerung, Erinnerungskultur(en) benutzt werden“. Diese „durchwirkt [...] den ganzen Text und erschwert an manchen Stellen das Verständnis“ (S. 183–184). Der betreffende Beleg lautet:

„[...] lässt sich der h-Konsonant bei Bedarf auch einfach überlesen, so wie es letztendlich japanische Erinnerungskulturen ebenfalls machen“. (I/27) (S. 184)

Obwohl der Begriff „Erinnerungskulturen“ zuvor bereits vier Mal auftauchte (I/14–16), dient der Argumentation ein Passus, der aus dem Zusammenhang genommen unsinnig wirken muss. Mit den genannten „Vokabeln“ stehen Begriffe zur Diskussion, die das Grundverständnis der Arbeit betreffen. Anders gesagt: Wenn diese nicht stimmen, stimmt die gesamte Arbeit auch nicht mehr.

Wie gesehen bleibt in der Rezension die Problematik der japanischen Identität im Singular unerkannt. Ein ähnliches Unverstehen scheint beim Begriff der Erinnerungskulturen vorzuliegen, der in der Arbeit gewöhnlich im Plural vorkommt; bei anderen Verwendungen handelt es sich um Zitate oder – in Ausnahmefällen – um eine stark eingeschränkte Verwendung auf die „Erinnerungskultur Yamato“ (II/ 188, 362), die nicht die Pluralität „Japan“, sondern das „Großprojekt der nachhaltigen Transformation der Erinnerungskulturen“ (I/14–15, II/157) beziehungsweise die Singularität „Yamato“ (II/177) hervorheben soll (auch I/129, 166), und in einem Fall tatsächlich um einen Irrtum (II/ 343). Auch die Begriffe „Erinnern“ und „(kulturelles) Gedächtnis“ stehen im Anschluss an die kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft (I/12, 14, 31, 56, 102, 107, 111, 130 etc.; II/116–117, 120, 139, 167 etc.), „Gedächtnis“ gewöhnlich mit dem Adjektiv „kulturell“ zusammen. Das „kulturelle Gedächtnis“ wiederum ist ein Grundbegriff der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, der aber dennoch Erläuterung findet (II/92–93, 157, 167 etc.). Sollte es sich in der Arbeit nicht um das kulturelle Gedächtnis handeln, ist der abweichende Gebrauch aus dem Kontext ersichtlich (I/56, 120, 221 etc.; II/116–117, 168, 178, 182, 287 etc.). Verschiedene Begriffe tauchen wiederholt auf, um sie beispielsweise mit japanischer Terminologie (II/178, 186, 231, 252, 274 etc.) zusammenzubringen, englischsprachige Begriffe, wie *collected* und *collectiv memory*, werden erläutert und die Verwendungen etablierter Begriffe im Deutschen diskutiert, wie „Erinnern als Prozess u. Erinnerung als Resultat“ (I/130; vgl. auch I/93, 111, II/182, 287, 299 etc.). Das Fachwortverzeichnis, das zur Klärung des Begriffes der Erinnerungskulturen verholfen hätte, verweist auf solche Erläuterungen. Die „gewisse Unsicherheit“ liegt somit nicht in der Verwendung der Vokabeln, also nicht beim „Autor und seiner Vorgehensweise“, sondern bei der Rezeption. Wie dem auch sei – die „gewisse Unsicherheit“ wird im Anschluss als „weitere Ungenauigkeit“ reformuliert, und eine solche sei im „Begriff Medium zu konstatieren“:

Schrift ist genauso Medium wie *waka* („Waka und Schrift sind Medien und als solche ist ihnen eine Medialität eigen“ I/109), dabei hätte man gerne unterschieden, in welchem Sinne das eine oder das andere ein Medium ist, gerade weil sich die Arbeit mit der Herausbildung des *waka* im Medium der Schrift und den diversen Veränderungen, die die Einführung der Schrift für die Lyrik und insbesondere den Umgang mit der Landschaft mit sich bringt, beschäftigt. (S. 184)

Sollte hier mit „Lyrik“ das Waka gemeint sein, wäre nochmals zu wiederholen, dass es ohne Schrift kein Waka, nur die mündliche Dichtung gibt. Zu „Medien“ hätte das Fachverzeichnis ebenfalls weitergeholfen. Der erste Verweis hätte ergeben, dass in der vorliegenden Problemstellung der Medienbegriff noch mehr bedeutet, nämlich „Schrift, Dichtung, Landschaft und Garten“ (I/11). Das hätte auch die Landschaft in die Erinnerung zurückgerufen, und es wäre eine weitere Bestimmung in den Blick gerückt, nämlich die Medien als „Träger und Auslöser des kulturellen Gedächtnisses“ (I/11–12,

17, etc.). An diese Verwendung wird auch stets erinnert, beispielsweise zu Beginn neuer Ausführungen (I/ 130, 188, 233 etc.). Was die Unterscheidung von „waka“ und Schrift angeht, ist der Rezension nicht zu folgen, da wie gesehen Waka in der Arbeit explizit als Schrift, und Schrift exklusiv als Waka verhandelt wird. Die Schrift in diesem Sinne als „Träger oder Auslöser von Erinnerung“ (II/105) oder „prospektive Memoria“ (II/14, 126, 135, 136 etc.) zu beschreiben, ist eines der Ziele in Band Zwei, wobei stets der Zusammenhang mit der Landschaft gewahrt bleibt (II/123, 169, 180, 201, 211 etc.).

Schließlich gerät auch der Landschaftsbegriff in den Fokus der Kritik. Damit ist ein weiterer Begriff angesprochen, der das Rückgrat der Arbeit bildet, und daher etwas mehr Aufmerksamkeit erfordert. In der Rezension heißt es, dass in der Arbeit unter „Landschaft“ etwas zu verstehen wäre, was „bei japanischen Autoren unter dem Namen Natur 自然 (*shizen*), Landschaft 風景 (*fūkei*), Landschaftselemente 風景物, 景物 (*fūkeibutsu, keibutsu*), Landschaftsdarstellung 叙景 (*jokei*) verhandelt wird“ (S. 177). Dabei ist es doch gerade ein besonderes Anliegen der Arbeit, sich von den Beschreibungen japanischer Forscher zu distanzieren. Das betrifft an erster Stelle die auch in der Rezension demonstrierte Verwechslung beziehungsweise Gleichsetzung von Landschaft und Natur:

Somit liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei „Natur“ und „Landschaft“ und ihrer Darstellung – ob nun in der Kunst, im Bonsai-Minigärtchen vor der Haustür, in der Fotografie, auf Postkarten mit „Seasonal Greetings“ oder in den jährlich im September in den Regalen der *konbini* auftauchenden Bierdosen mit Herbstlaubmotiv – um eine weitverbreitete Verwechslung, ein Missverständnis handeln könnte. (I/14; siehe auch S. 129)

Die Annäherungen an die Komplexität des Landschaftsbegriffes finden keine Erwähnung, was auch ein wesentliches Merkmal der Landschaft als „anthropologisch angelegte, durch kulturelle, gesellschaftliche und individuelle Faktoren bedingte Konstruktion [...], die sich zwischen dem Außen einer »Natur« (Umwelt) und dem Beobachter aufbaut“ (I/ 38), betrifft. Stattdessen wird ein Aspekt aus dem Kontext herausgegriffen und in Frage gestellt, nämlich die Jahreszeiten als eine besondere Form der Landschaft aufzufassen und sogar noch weiter gehen zu können, und in „Landschaft und Jahreszeiten – und Waka – nahezu synonyme Begriffe“ (I/16) zu sehen:

Eine solche Definition, die nichts mehr ausschließt, sondern *waka* an sich mit Landschaft[sbeschreibung] gleichsetzt, führt zu einem Verlust der analytischen Möglichkeiten bzw. weitet die Frage in anthropologische Dimensionen aus, die dann aber nicht weiter verfolgt werden [...]. In diesem Lichte scheint die Zurückhaltung der japanischen Literaturforschung, die sich bisher einer so globalen Fragestellung verweigert hat und sich der Natur oder der Landschaft aus enger definierten Blickwinkeln nähert, durchaus plausibel. (S. 177, Ergänzung in eckigen Klammern original)

Zwar gibt es hervorragende Waka, in denen die Darstellung der „Außenwelt“ keine Rolle spielt. Das sind aber Ausnahmen, und der weitaus größte Teil im *Man'yōshū* kommt ohne Landschaft nicht aus. Selbst in der Rezension heißt es, dass „irgendein Element der Außenwelt, und sei es ein Kuckuck, eine Wolke oder der Name eines Ortes, [...] doch in so gut wie jedem Gedicht“ auftaucht (S. 177). Eine Diskussion darüber, ob solche Elemente unter Landschaft fallen oder nicht, ist hier nicht zu führen, die in der Arbeit vertretene Position hingegen klar. Die konstitutive Rolle der Landschaft für das Waka, in der japanischen Forschung unter anderem als Struktur aus Landschaft (*kei*) und „Herz“ (*kokoro*) beschrieben, wird in der Arbeit hinreichend aufgedeckt (I/39–41), Zitate aus der japanische Forschung untermauern die Meinung des Autors (I/39).

Da im ersten Band der Arbeit überhaupt erst ein verfeinertes Instrumentarium entwickelt wird, und zwar auf der Grundlage eines konstruktivistischen Landschaftsbegriffes (Stichwortverzeichnis!), ist die Behauptung des Verlustes an Analysemöglichkeiten pauschal und unbegründet. Geht es in den Kapiteln 1.1 bis 1.7 um die kritische und systematische Auswertung verschiedener Ansätze der japanischen Forschung, steht in 1.8 der Versuch im Vordergrund, japanische Beschreibungsmodelle und westliche Wissenschaftssprache gegenseitig anzunähern. Der zweite Band fokussiert zunächst auf Aspekte wie Schrift, Erinnerungsdichtung oder mnemo-noetische Verbphrasen, was freilich eine weitere Verfeinerung des Analyseapparates bedeutet, auf das die vorangehende Forschung verzichten musste. Auf diese Weise gelingt es, die Ausdifferenzierung von Wahrnehmung und Ausdruck konkret nach-



zuweisen, wobei in der Rezension, wie bereits bemerkt, diese Aspekte gar nicht erst in den Blick rücken. Wie bei Fragen nach Ritual und Ritualität, Gedächtnis und Erinnerung ersichtlich, werden anthropologische Fragen zwar nicht umfassend abgehandelt, aber auch nicht ausgeblendet. Im Fokus der Arbeit stehen jedoch Landschaft und Erinnerung mit und nach der Schrift. Es nützt nichts, pauschal einen „Verlust der analytischen Möglichkeiten“ zu behaupten, ohne diesen konkret aufzudecken.

Ein weiteres Problem betrifft schließlich die in der Rezension geäußerte Einschätzung der japanischen Literaturwissenschaften, die sich der Landschaft im Waka widmen. Denn diese warten durchaus mit „globalen Fragestellungen“ auf, vor allem, wenn es um die „besondere Liebe zur Natur geht“, oder man die Waka-Dichtung nur noch im Lichte einer Liebesdichtung (*koi no uta*) sieht. Der Ansatz der Arbeit hingegen ist es, die Natur eine Natur sein zu lassen und dem „Herz-“ oder „Liebesparadigma“ über die Landschaft ein „Paradigma der Erinnerung und des Gedächtnisses“, ein „Gedächtnis-Paradigma“ (I/18–20, 22 etc., II/169) entgegenzusetzen. Da das keinesfalls als Austausch misszuverstehen ist, läuft der kulturwissenschaftliche Ansatz darauf hinaus, den Literaturwissenschaften ein weiteres Analyseinstrument zur Verfügung zu stellen, das die Landschaft im Waka als Träger und Auslöser des kulturellen Gedächtnisses ans Licht bringt. Sieht man in Polysemie (siehe Fachwortverzeichnis) eine der Verfahrensweisen von Literatur, zielen die Ausführungen auf den Nachweis von höherer Komplexität und verdichteter Semantik ab. Es geht also um ein Mehr an Literatur, und es werden schärfere Instrumente der Analyse (in der Arbeit als Beobachtung beschrieben) zu Verfügung gestellt. „Landschaft“ ist ein Schlüsselbegriff der Arbeit und erfährt in verschiedener Hinsicht, wie Landschaft der inneren Vorstellung oder erinnerte Landschaft, Differenzierung. Von einem Verlust an Analysemöglichkeiten kann nicht die Rede sein. Und in welcher Hinsicht hält sich denn die japanische Literaturforschung zurück? Gewiss nicht bezüglich der Natur- oder Landschaftsbegriffe. Suzuki Hideo beispielsweise schafft es, auf einer Seite „mit einem Sammelsurium von sieben Begriffen aufzuwarten, die alle auf die Natur als ontologische Wirklichkeit abzielen“ (I/165).

### **Die Vorgehensweise des Autors**

Den Übergang zum zweiten Teil der Rezension bildet die Frage, „in welchem Sinne dieses zweibändige Werk [...] über die diversen Vorarbeiten, in denen die Grundgedanken bereits formuliert waren und viele der Beispiele vorgestellt wurden, hinausgeht“. Zuvor ist ein Blick darauf zu werfen, wie es zu dieser Frage kommt.

Dass einige Abschnitte in Teilen bereits vorveröffentlicht wurden, erfahren wir zwar gleich am Anfang der Arbeit (I/22), unerwähnt bleibt aber eine wichtige Publikation, der 2009 herausgegebene Band *Erinnerungsgeflechte: Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*, in dem drei Beiträge des Verfassers enthalten sind, die offensichtlich das Rückgrat bilden für Band II der vorliegenden Publikation [...]. (S. 183)

Der Vorwurf ist nicht unberechtigt, belegt aber mit „unerwähnt“ erneut das „verkappte Zitieren“. Denn auf betreffender Seite wird überhaupt keine „Vorveröffentlichung“ erwähnt, da sich die Angaben in der Fußnote auf Fragestellungen beziehen, die „aufgrund des großen Umfanges der Arbeit [...] ganz ausgelagert“ (I/22) wurden. Bei den „drei Beiträgen“ handelt es sich um die Einleitung, einen eigenen Aufsatz sowie einen Beitrag als Mitautor („Gärten“). Dieser wird zur Verdeutlichung der Eigenleistung angegeben (II/414), die vollständige Quellenangabe taucht im Literaturverzeichnis auf, inklusive der Angabe des Sammelbandes mit dem Namen des Herausgebers, so dass die mit Titel angeführte „wichtige Publikation“ nicht unerwähnt bleibt. Der Hinweis auf die fehlende Angabe der Einleitung zum Sammelbandes ist redundant, da die Einführung zu zehn Beiträgen mit ganz unterschiedlichen Themen gewiss nicht dazu dient, „grob die Idee“ der fünf Jahre später fertiggestellten zweibändigen Arbeit zu „skizzieren“ (S. 183). Korrekt ist der Tadel an der Nichterwähnung des eigenen Beitrages des Autors, der tatsächlich einiges aus den Kapiteln 3.1 bis 3.6 „vorwegnimmt“, die Angabe „das umfangreiche Kapitel 3.2 (hier: II/167–320)“ (S. 183) hingegen falsch.<sup>4</sup> Der Umfang von über 250 Sei-

---

<sup>4</sup> Die Seitenzahl entspricht den Kapiteln 3.2 und 3.3. Dem Aufsatz „Erinnerungsdichtung im *Man'yōshū* – Schriftspiele mit mnemo-noetischen Verbphrasen“, in dem die im Titel genannten Begriffe für die altjapanische Dichtung

ten (dritter Teil, ohne 3.5 „Gärten der Erinnerung“, gegenüber den knapp vierzig Aufsatzseiten in kleinerem Seitenformat) erklärt sich allerdings nicht lediglich durch das Einarbeiten „einer ganzen Reihe von Beispielen“ (ebd.). Da weiterhin, wie in der Arbeit (I/11) erwähnt, das Forschungsvorhaben offiziell im Jahr 2000 begann, stammen die Beiträge zu dem Sammelband (2009) aus einem laufenden Projekt; der Hinweis, dass es sich „ausschließlich um Auszüge aus der vorliegenden Arbeit“ (I/22) handelt, ist nicht anders zu verstehen.

So erklärt sich die Frage, „in welchem Sinne dieses zweibändige Werk [...] über die diversen Vorarbeiten, in denen die Grundgedanken bereits formuliert waren und viele der Beispiele vorgestellt wurden, hinausgeht“. Allerdings geht es im Folgenden gar nicht um eine Beantwortung. Es schließt sich nämlich ein weiteres Lob auf der „Insgesamt-Ebene“ an, das aber nur dazu dient, den „vermissten roten Faden“ noch einmal ins Spiel zu bringen, der wiederum einer neuen Fragestellung den Weg öffnet. Der Verzicht auf „unzählige Nebenaspekte, die von den zu Anfang formulierten Forschungsfragen ablenken“, heißt es, hätte zu „größerer Stringenz“ geführt, und bei einem „so umfangreichen und vor allem materialreichen Buch“ sei es „schwierig, ein allgemeines Urteil zu formulieren. Daher sollen im folgenden (sic) einige Probleme herausgegriffen und an diesen Beispielen die Vorgehensweise des Autors demonstriert werden“ (S. 183).

Ein weiterer Überblick zu den Inhalten der Arbeit, der an die Zusammenhangslosigkeit (siehe oben) erinnert, eröffnet den Neuansatz, gefolgt von einer weiteren Kritik an den „Vokabeln“, wie gesehen bezüglich der „gewissen Unsicherheit“ und „weiteren Ungenauigkeiten“. Dann aber taucht tatsächlich ein neuer Aspekt auf, der Aufmerksamkeit erfordert:

Um aber auf eine zentrale Fragestellung des Werkes zu kommen: Wie erklärt der Verfasser das Zusammenspiel der semantischen Ebenen von sprachlicher Aussage und schriftlicher Notation in den Gedichten. (sic!) [...] Man fragt sich unwillkürlich, ob solch eine Auslegung [Beispiel fortgelassen] in jedem Fall plausibel gemacht werden kann, ob die Schriftkonventionen solche Interpretationen zulassen. Es wären ja durchaus andere Deutungen denkbar, die die Häufigkeit der verschiedenen *man'yōgana* in den einzelnen Bänden des *Man'yōshū*, lautliche Faktoren wie die vormalige, zu Zeiten des *Man'yōshū* vielleicht schon obsoleete Unterscheidung von *kō*- und *otsu*-Silben oder die ästhetische Konventionen der Kalligraphie berücksichtigen. (S. 184)

Die erste Frage ist schnell beantwortet: Der Autor arbeitet sich auf mehreren hundert Seiten daran ab, das Zusammenspiel der semantischen Ebenen unter Stichworten wie lesendes Auge, Semantisierung der Ausdrucksebene (siehe Fachwortverzeichnis), als Verdichtung der Semantik beziehungsweise Steigerung der semantischen Komplexität (II/26, 96, 169, 180–188, 191, 253, 428), als semantische Oppositionen (I/182, II/99, 103, 110 etc.), als Ausdifferenzierung der Wahrnehmung und des Ausdrucks – kurz, als Schriftspiele zu beschreiben. Es wurde bereits angemerkt, dass in der Rezension außer „Schriftspiele“ keiner der präzisierenden Begriffe, und damit die gesamte Binnendifferenzierung, Berücksichtigung findet. Dieser Aufgabenstellung widmet sich zwar vorwiegend der zweite Band, aber auch im ersten Band rücken diese Aspekte in den Blick. So ergibt eine Analyse von Gedicht MYS 2862 unter Berücksichtigung der Materialitäten „Laut“ und „Schrift“ folgendes Ergebnis:

Die textuelle Kohärenz in diesem Gedicht ist somit in mehrfacher Hinsicht garantiert: semantisch, über die Schriftzeichen und über die lautlichen Qualitäten (*yama*). (I/254)

Die Frage ist aber, was angesichts der verschiedenen Schriftsysteme im *Man'yōshū* und der sich über viele Jahrzehnte hinziehenden Entstehungszeit mit „Schriftkonventionen“ gemeint sein könnte. Die in der Arbeit enthaltene Geschichte der Schrift, wie auch die verschiedenen Möglichkeiten der Verschriftung, die im *Man'yōshū* trotz einiger Experimente in den verschiedenen Entstehungsphasen letztendlich auf eine Verschriftung mit Lautzeichen hinauslaufen, dürften zeigen, dass die „Schrift-

---

und Schriftgeschichte fruchtbar gemacht werden, scheint ein merkwürdiges Schicksal eigen zu sein. Auch die daraus zitierende Verfasserin der Rezension gibt seinen Titel nicht an; vgl. Árokay, Judit (2012): Schriftsysteme im frühen Japan. Kreative Möglichkeiten der Differenz. In: Krämer, Sybille, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke (Hg.): *Schriftbildlichkeit – Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie Verlag, S. 149–165 zum genannten Aufsatz und S. 163–165 zum Literaturverzeichnis.

konventionen“ noch mitten im Reifungsprozess waren. In der Arbeit wird zumindest in der Hinsicht präzisiert, dass es „nicht exklusiv um Autorenintentionen, sondern um Lesemöglichkeiten“ (II/94) geht, wobei „allerdings nichts geschehen [soll], was einer damaligen Leserschaft versagt war“ (II/189). Gerade der letztgenannte Aspekt wird in 3.6. nochmals klar gemacht. Angesichts dieser Probleme steht der Arbeit eine Vermutung voran, die zwar noch auf Ausarbeitung wartet, den Begriff der Schriftkonvention aber zusätzlich relativiert:

Als „Schriftspiel“ bietet diese Vielfalt zwar interessante Möglichkeiten, trug aber aufgrund ihrer hohen Komplexität gewiss auch zum Ende der *man'yōgana* und zur Entwicklung der *hiragana* bei. (II/ 71)  
Die Schriftzeichen dieser Zeit fielen bald dem Unverstehen anheim. Im zehnten Jahrhundert gab Murakami Tennō die Übersetzung des unlesbar gewordenen *Man'yōshū* in Auftrag. Dennoch darf man die Schriftexperimente im *Man'yōshū* keinesfalls als ein Scheitern missverstehen, denn sie sind nicht nur als „Entwicklungsstufe“ zum *hiragana*-System zu verstehen, sondern waren wesentlich an dem beteiligt, was in der vorliegenden Arbeit als Ausdifferenzierung der Waka-Dichtung und Kanonisierung zu kulturellen Texten (A. Assmann 1995, J. Assmann 1995) und identitätsstiftenden Texten (Posner 2003) beschrieben wird. (II/92)

Und wie ist der Hinweis zu verstehen, dass „ja durchaus andere Deutungen denkbar“ wären? Die genannten Vorschläge der Berücksichtigung sind redundant. Geht es doch in der Arbeit doch immer wieder darum, die „Häufigkeit der verschiedenen *man'yōgana*“ und ihre spezifischen Möglichkeiten zu „berücksichtigen“, sei es in der eigens dafür entwickelten Umschrift, sei als altjapanischer locus amoenus, sei es angesichts der Unterscheidung in *kō*- und *otsu-rui*-Silben (I/216, 237, 253; II/ 63–64, 73, 190, 198, 206, 236, 239, 250–251, 254, 263 etc.). Andere „lautliche Faktoren“, wie Lautmalereien oder der Kontrast zwischen hellen und dunklen Vokalen, finden ebenfalls Beachtung (I/237, II/262–263, zu Onomatopöie siehe das Verzeichnis der Fachbegriffe). Und wie sich die „Häufigkeit der verschiedenen *man'yōgana*“ mit der Vermutung, dass die Unterscheidung in *kō*- und *otsu-rui*-Ausdrachen „vielleicht schon obsolet“ war, vereinbaren lässt, ist auch nicht klar. Der Vorschlag zur Berücksichtigung der „lautlichen Faktoren“ jedenfalls deutet auf ein Missverstehen hin, das letztendlich den gesamten zweiten Band betrifft. Es geht doch gerade darum, der sprachlichen Ebene, die sich durch lautes Lesen ergeben würde, durch Verschriftung und Schriftspiele eine weitere Ebene der Semantik hinzuzufügen, die sich aber nur dem lesenden Auge erschließt. Die „ästhetischen Konventionen der Kalligraphie“ schließlich wurden in 2.2 berücksichtigt (bezüglich der Schriftzeichen im Allgemeinen). Zwar gibt es Schriftzeichen aus dem siebten und achten Jahrhundert, etwa auf *mokkan*-Brettchen oder in Inschriften, aber die *Man'yōshū*-Texte aus dem achten Jahrhundert liegen nicht mehr vor, so dass zu diesem Thema gar keine Aussagen möglich sind.

Obwohl nun die „zentrale Fragestellung“ gewiss etwas mehr Aufmerksamkeit erfordert hätte, wird sie, wie die zuvor gestellte Frage nach den Neuerkenntnissen, nicht weiter verfolgt. Statt dessen schließen sich „einige Beispiele“ an, die belegen sollen, „wie die Fokussierung auf das Motiv Erinnerung zu falschen Deutungen und Übersetzungen führen“ (S. 185) kann. Beim ersten Beleg geht es um die Übersetzung von „*omohi wasururu*“ (sic) mit „Das Erinnern vergessen“. Es „klingt etwas bemüht“, heißt es, „handelt es sich doch um einen auch später noch gebräuchlichen Terminus für »vergessen«“ (ebd.). Der Übersetzungsvorschlag lautet: „an sie zu denken [sic] vergesse ich zu keiner Stunde, an keinem Tag“. Dass die Verbphrase „vergessen“ bedeutet, wird in der Arbeit genauestens erläutert. Dort geht es aber nicht um den „später noch gebräuchlichen Terminus“, sondern um die Ausdifferenzierung durch die Schrift zur Zeit der Entstehung. Woher weiß man eigentlich, dass es falsch ist, „*omoi* (sic) hier als Nomen und nicht als Verb in der Verbindungsform (*ren'yōkei*)“ zu übersetzen? Doch nur auf der Grundlage der später durch die Philologie erschlossenen Lesung, und nicht der ungewöhnlichen Verschriftung 思忘, worum es aber in der Arbeit überhaupt geht:

Zu 思忘 mit der Lesung *omohi-wasuru* schweigen die Kommentare – wie auch das *Nihon Kokugo Daijiten*. Die Recherche im Waka-Gesamtverzeichnis *Shinpen Kokka Taikan* ergibt, dass sich die *kunji*-Schreibung nur in diesem Gedicht findet, als *ongana*-Schreibung [beispielsweise für *shi-mo*] taucht sie nicht auf. (II/ 272)

In der Arbeit wird die Schriftzeichenwahl als eine Verbindung beschrieben, die für sich alleine durch-

aus als Objekt und Verb verstanden werden konnte – und zwar *kanbun* als „(sich) an das Vergessen erinnern/denken“ oder in *hentai kanbun* umgekehrt „das Denken/Erinnern vergessen“. Klar ist nur, dass die Verschriftung aufgrund ihrer Position im Gedicht für sieben Silben (Moren) steht. In der Arbeit erscheint die ungewöhnliche Verbindung als Verb, zu erkennen an der Umschrift mit *omohi-wasururu*. Wichtig ist aber, dass sie hier nicht das erste Mal auftaucht; zuvor heißt es:

Das anschließende Kurzgedicht nennt zwar nicht das Objekt, gibt sich aber in den letzten beiden Versen durch den Eid des Nicht-Vergessens als Erinnerungsdichtung zu erkennen: 思忘時毛日毛無 *omohi-wasururu toki mo hi mo nashi* („... vergessen?! – keine Stunde, keinen Tag, Niemals!“). (II/196)

Der zweite Beleg betrifft die Übersetzung von *omoitayu* (sic) mit „hab (sic) alles vergessen“. Der Vorschlag lautet, den Wörterbüchern zu folgen und mit „alles aufgeben“ zu übersetzen. Wenn es allerdings in der Arbeit um Ausdifferenzierungen geht, betrifft das freilich auch eine Hinterfragung von Wörterbüchern:

Die Phrase 於毛比多要弓毛 *omohi-taete mo*, deren Grundform *omohi-tayu* vermutlich eine Schöpfung von Yakamochi in MYS 750 ist, wird gewöhnlich als „aufgeben“, „verwerfen“, „loslassen“ etc. gedeutet. Die obrige Übersetzung geschieht dagegen in Anlehnung an Kojima, Kinoshita und Tōno, die mit „... kommt es vor, zu vergessen“ (4: 54) erläutern. (II/236)

Solche Hinweise werden nicht sachlich diskutiert, sondern offensichtlich gar nicht erst wahrgenommen. Ein weiterer Grund für „vergessen“ liegt übrigens darin, in die Übersetzung das Spiel der semantischen Oppositionen einzubringen, in diesem Fall von *omohi-taete mo* versus *omohi-ganashi mo*. Die Diskussion semantischer Oppositionen kommt wiederholt vor. Sie sind Merkmal der Erinnerungsdichtung (II/178–180), zu „vergessen versus erinnern“ gibt es einen eigenen Abschnitt. Dass dieser Zusammenhang an dieser Stelle unerwähnt bleibt, hat seinen Grund darin, dass dort andere Aspekte im Fokus stehen, nämlich das Aufladen mit Emotionalität (*omohi-ganashi mo*). Es geht nicht um das, was die Wörterbücher erläutern, sondern im Rahmen einer diskulturalen Lektüre um Ausdifferenzierungen, das heißt die Frage, welche Semantiken oder Begriffsbildungen aus den Verschriftungen und Wortprägungen entstehen.<sup>5</sup> Zudem geht es um Literatur, zu deren Merkmalen Polysemie zählt.

In der Rezension schließt sich eine ausgiebige Darstellung zu „Themen“ (Plural!) an, „denen lange Ausführungen gewidmet sind, obwohl sie zu den Kernfragen der Arbeit kaum beitragen [...]“. Es fragt sich zwar, warum ein angeblich überflüssiges Thema den größten Zeilenumfang (S. 186–188) beansprucht, aber ich möchte den Blick zu den Wortübersetzungen zurücklenken und eine weitere „Fehldeutung“ (S. 191) aufgreifen. Zutreffend ist, dass die Lesung *mono ni yosete omohi wo noboru* für 寄物陳思 falsch ist. Die Übersetzung mit „sich den Dingen nähern und seine Gedanken, Gefühle, Erinnerungen etc. äußern“ (S. 191) wiederum wäre ein „Missverständnis“, denn „*yosu* heißt in diesem Zusammenhang nicht »sich nähern«“. Diese Bedeutung habe „nur das intransitive vierstufige Verb *yosu*, dessen Verwendung auf das Altjapanische beschränkt ist“ (ebd.). Anzumerken ist allerdings, dass die Phrase doch aus dem Altjapanischen stammt und es dort zudem ein intransitives *yosu* der unteren zweistufigen Flexion gibt (siehe unten). Richtig wäre es dagegen,

[...] dass die Gedanken, Gefühle anhand eines Gegenstandes erläutert werden, es [*yosu*] wird also im Sinne von „sich anlehnen an, verlassen auf“ (*yosu*, transitiv) verwendet, wobei in unserem Zusammenhang der Gegenstand (*mono*) eine Landschaft oder ein Landschaftselement sein kann. (S. 191)

Es ist nicht ganz klar, was „in unserem Zusammenhang der Gegenstand“ noch sein kann und warum das Reflexivverb „sich nähern“ weniger „transitiv“ ist als „sich anlehnen an“. Was die Übersetzung betrifft, hat sich der Autor vielleicht einfach nur auf die Verschriftung mit 寄物陳思 verlassen, zumal die Lesung *mono ni yosete* ... erst zu einer Zeit entstand, in der das Verb der vierstufigen Flexion

---

<sup>5</sup> Nebenbei bemerkt sei, dass sich Saigō Nobutsuna schon 1973 in einer Reflexion der *Kojiki*-Forschung gegen solche und ähnliche Probleme wandte (*Kojiki kenkyū*, Tōkyō: Miraisha, S. 294–295).

nicht mehr produktiv war. In einem Wörterbuch, das die für die Entstehungszeit des *Man'yōshū* relevanten Bedeutungen des „Medieval Chinese“ auflistet, heißt es zu 寄 in der ersten Bedeutung „lodge at temporarily, stop over. / a) take refuge in; be dependent on“.<sup>6</sup> Auch Ōno Susumu zufolge ist das vierstufige Verb *yosu* auf das Altertum (上代 *jōdai*) beschränkt, und er unterscheidet ein Intransitivverb „sich nähern“ von dem Transitivverb „näher heranbringen, näherkommen lassen“.<sup>7</sup> Ōnos Beispiele zeigen aber auch, dass zur Zeit des *Man'yōshū* das Verb der unteren zweistufigen Flexion ebenfalls im Umlauf war, und zwar sowohl in der Transitiv- als auch in der Intransitivform. Verkompliziert wird das Ganze schließlich noch dadurch, dass im Altjapanischen Verben, die sich auf natürliche Vorgänge beziehen und heute als intransitiv gelten, transitiv aufgefasst wurden, etwa: „(die große dahinter stehende Kraft) drückt die Wellen näher heran“. Ōno schreibt dazu, dass „es vorkam, dass Japaner nicht streng zwischen Transitiv- und Intransitivverben unterschieden“ (ebd.). Da es um die Möglichkeiten der Darstellung von Landschaft in der schriftlichen Dichtung geht, hinter der ein „lyrisches Ich“ zu vermuten ist, dürfte es wohl relativ egal sein, ob sich dieses – physisch oder geistig – den Dingen nähert, oder sich „an die Dinge anlehnt“ beziehungsweise „auf die Dinge verlässt“. Wichtig ist die Kombination aus Landschaft und der Äußerung – in unserem Zusammenhang – von Erinnerungen. Daher wird die in einer Anmerkung der Arbeit zitierte „richtige Erklärung“ von Oscar Benl auch nicht „verworfen“ (S. 191), wie es in der Rezension heißt. Dann hätte eine Kritik etc. folgen müssen, aber ohne Bemerkungen kann es nur ein zusätzliches Angebot bedeuten. Damit kehre ich in die Abfolge der Argumentation zurück. Da der Rezension verschiedene Fragestellungen oder Präzisierungen entgegen, kommt es auch zu folgender Feststellung:

Der zweite Band enthält eine ausführliche Einführung in die Zeichenverwendung. (II/61–93) Dabei wird vieles auf dem Niveau einführender Werke oder Lexikoneinträge dargestellt und hat keinen Bezug zur Erinnerungsdichtung. Der allzu verkürzten Darstellung ist es wohl geschuldet, dass im Zusammenhang mit der Schriftproblematik noch weitere fehlerhafte Aussagen auftauchen [...] (S. 188)

Zunächst einmal ist unklar, in welcher Logik eine „ausführliche Einführung“ zugleich eine „allzu verkürzte Darstellung“ ist. Nicht weniger unklar ist, was genau mit „Zeichenverwendung“ gemeint ist und worauf sich die Angabe „II/61–93“ bezieht. Vermutlich handelt es sich um das Kapitel „2.2 Schriftzeichen und Schriftspiele“, das aus einer allgemeinen Einführung (II/45–48), einer Frühgeschichte japanischer Schriftzeichen (II/48–58), Ausführungen zur Schriftzeichenverwendung (II/58–72) und Notations- oder Aufschreibstilen (II/ 72–81), einem Abschnitt zu „Schriftzeichen: graphische Aspekte und Abkürzungen“ (II/ 82–85), „hiragana“ (II/85–93) und freilich den „Schriftspielen“ (II/93–116) besteht. „Zeichenverwendung“ bezieht sich vielleicht auf den Abschnitt „Schriftzeichenverwendung“, der aber eine andere Seiteneinteilung aufweist. Bei „Niveau einführender Werke oder Lexikoneinträge“ hätte der Leser eine weiterführende Quellenangabe erwartet, die den Vergleich gestattet, aber mir ist aus jüngerer Zeit lediglich der oben angeführte Aufsatz bekannt, wo übrigens der Ausdruck „Schriftspiele“ Aufnahme findet, wenn auch nur als Ersatz für den Rebusbegriff.<sup>8</sup>

Der Niveautaxierung zum Trotz gibt es in der Arbeit durchaus Aspekte, die sich in „einführenden Werken oder Lexikoneinträgen“ nicht finden, allein schon deswegen, weil es sich um jüngere Erkenntnisse handelt. Zu nennen an erster Stelle ist die Diskussion um die Verwendung von *man'yōgana*-Lautzeichen, die von *mokkan*-Holzbrettchen aus dem siebten Jahrhundert bekannt sind und belegen, dass die Notation mit Lautzeichen wesentlich älter ist, als bis noch vor kurzem angenommen.<sup>9</sup> Den Zusammenhängen mit diesen Schriftzeichen und der Dichtung ist der „Exkurs: *uta-mokkan* und *Waka*“ gewidmet (I/266–279). Wie die Aufzählung der den ersten Band „beschließenden Ausführun-

<sup>6</sup> Kroll, Paul W. (2015): *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*. Leiden: Brill (digitale Ausgabe), Eintrag 寄 MC kjeH.

<sup>7</sup> Ōno Susumu 大野晋 (Hg.) (2011): *Koten kisogo jiten* 古典基礎語辞典. Tōkyō: Kadokawa Gakugei Shuppan, S. 1295.

<sup>8</sup> Vgl. Árokay op. cit. S. 160.

<sup>9</sup> Vgl. die ersten drei Bände der von Inaoka Kōji bearbeiteten *Man'yōshū*-Ausgabe in der Reihe *Waka bungaku taikai* (Meiji Shoin, 1997 bis 2006); dass der vierte Band erst 2015 erschien, dürfte damit zusammenhängen.

gen“ (S. 180) belegt, bleibt der Exkurs unbemerkt, was für die Diskussion der Bedeutung der *mokkan*-Forschung für die *Man'yōshū*-Dichtung (II/55–57, 61, 77–79) ebenfalls gilt. Nicht zu folgen ist der Rezension, wenn es pauschal heißt, dass „vieles“ aus der „ausführlichen Einleitung [...] keinen Bezug zur Erinnerungsdichtung“ besitzt. Die ersten Abschnitte in 2.2 behandeln vorbereitende Themen zur Darstellung der „Schriftspiele“. Ohne diese Kenntnisse zur Schriftzeichenverwendung bleiben die Schriftspiele unverständlich, die eines der wesentlichen Merkmale der Erinnerungsdichtung (II/176–177) und der Landschaftsdarstellung sind; der erwähnte „altjapanischer locus amoenus“ ist nur ein Beispiel dafür. Die Rezension greift das Kapitel 2.2 zwei Mal auf (S. 180–181 sowie S. 188–189). Das spricht zwar nicht für Stringenz der Argumentationsführung, aber da das oben angeführte Zitat nur als Überleitung zu Problemen der Aussprache dient, die nebenbei bemerkt in der Arbeit als irrelevant erachtet werden (II/64), ist die disparate Abhandlung kaum ein Problem. Wenn allerdings der konkret mit Beispielen erläuterte Bezug zur Erinnerungsdichtung (S. 181) wenige Seiten später der Pauschaleinschätzung zum Opfer fällt, schwächt das die Glaubwürdigkeit als Rezension.

Nach weiteren Hinweisen auf Falschzuschreibungen und Fehler rückt die „vom Autor gewählte Strategie der Übertragung“ der Gedichte in den Blick, die „besondere Aufmerksamkeit“ (S. 189) erfordert. Die Formulierung lässt eine ausführliche Diskussion erwarten, aber die „besondere Aufmerksamkeit“ reicht gerade für insgesamt eine Seite. Zur Demonstration, dass „angesichts der hohen Ideale aber auch die eigenen Ansprüche nicht eingelöst werden können“ (S. 189), folgt eine Übersetzung. Allerdings ist das Objekt der Kritik nicht klar; ein konkreter Hinweis findet sich nicht. Ob sich die „Bedeutung [...] im Deutschen oft gar nicht erschließt“, mag dahingestellt bleiben, aber deutlich vernehmbar ist ein schärferer Ton der Argumentation:

Solche Leser hingegen, die sich über diesen Text der japanischen Dichtung nähern wollen, werden durch die sprachliche Anspruchslosigkeit der Gedichte und oftmals die Unverständlichkeit der deutschen Zeilen, die sich ja eigentlich nur mithilfe des japanischen Textes entschlüsseln lassen, abgeschreckt. (S. 189)

Als Beleg, dass es „noch eine Reihe von Beispielen für Übersetzungen [gibt], die nicht mehr zu verstehen sind und am Ende einfach komisch wirken“ (ebd.), dienen zwei Gedichte, die so aus ihrem Zusammenhang genommen in der Tat für Heiterkeit sorgen. Die Hauptkritik scheint allerdings der „mechanischen Übersetzung Zeile für Zeile“ zu gelten, durch die „manche Bezüge durcheinander[geraten]: »Im Herzen so traurig / In diesen Abendhimmel / ruft eine *uguisu*« (II/114)“; die Kritik dazu lautet:

[...] *u-ra-ganashi* (Im Herzen so traurig) bezieht sich kaum auf die Nachtigall (wie sie hier vereinfacht bezeichnet werden soll), sondern auf das lyrische Ich (Yakamochi; MYS 4290). Im Deutschen kann man diese Zeilen aber nicht anders verstehen, als dass die Nachtigall traurig ist, denn ein anderes Subjekt findet sich nicht im Text. (S. 190)

Diese Feststellung enthält ein Paradox: Wie kann sich etwas aus diesem Gedicht auf ein lyrisches Ich beziehen, obwohl sich im Text außer der Nachtigall (*uguisu*) kein anderes Subjekt findet? Das Problem gehört zu den ältesten der lyrischen Dichtung, und ist hier nicht zu diskutieren. Wissen muss man freilich, dass in chinesischen oder japanischen Texten ein Subjekt oftmals nicht ausformuliert ist, weil auch so verständlich ist, wer dort handelt, wahrnimmt oder Gefühle äußert. Es gibt aber noch ein Problem, denn die ersten beiden Verse fallen der Argumentation zum Opfer und bleiben unerwähnt: „Frühlingshafte Flur / Milder Dunst zieht sich entlang (*kasumi tanabiki*)“. In den Erläuterungen zu diesem Gedicht, das auf ein anderes Gedicht Bezug nimmt, heißt es:

Insgesamt wirkt Yakamochis Gedicht in der Darstellung der Außenwelt um einiges nuancierter. Das macht sich vor allem im fünften Vers bemerkbar, der auf eine weitere emotionale Aussage verzichtet. Für eine differenziertere Wahrnehmung spricht aber auch die Tatsache, dass er Daijōs ambivalente Notation [in Sinne eines Schriftspiels] von *tanabiki* [mit Lautzeichen] ausschreibt. Diese *ren'yōkei* genannte Verbform (Halbschlussform) dient zur „Verbindung zweier Zustände zu zwei Versen, wobei je nach Kontext der vordere Vers die Ursache, den Grund oder die Situation“ liefert. Die beiden unabhängig voneinander existierenden „Systeme“, das heißt auf der einen Seite die Außenwelt, auf der anderen Seite die Innenwelt des lyrischen Ichs, die in dem Gedicht der

Daijō – gestützt durch die emotionale Hauptaussage im letzten Vers – durch die ambivalente, zwei mögliche Lesungen tragende Notation noch die Möglichkeit der Trennung beherbergen, ist bei Yakamochi aufgelöst. Die Außenwelt scheint nun untrennbar mit der Innenwelt verschmolzen. (II/116; Anmerkungen fortgelassen)

Wie kann angesichts der Ausdrucksmöglichkeiten überhaupt der Gedanke entstehen, „im Herzen so traurig“ beziehe sich auf einen Vogel? Zudem sei bemerkt, dass der mittlere der fünf Verse – wie hier – oftmals eine besondere Aufgabe erfüllt, was aus der Arbeit deutlich hervorgeht (I/ 224–225, 256, 258; II/99, 115, 251, 319 etc.). Darin liegt ein Grund, „mechanisch“ und „Zeile für Zeile“ zu übersetzen. Wie bei der Erläuterung der Verbindung zweier „Systeme“ durch die Grammatik oder der rhythmischen Möglichkeiten (I/221–225) geht es um ein Eröffnen tieferer Einblicke in die Dichtung des *Man'yōshū*. Solche Details bleiben jedoch unbemerkt, wie auch das der Arbeit vorangestellte Motto von Niklas Luhmann:

Auch das Lesen von Texten ist ein Zeit brauchender Prozeß – sei es daß man bei Erzählungen in der durch Satzfolge angegebenen Sequenz liest, sei es daß man, wie bei Gedichten, das Wesentliche verpaßt, wenn man meint, man müsse die Lektüre am Anfang beginnen und am Ende beenden und habe dann alles verstanden. (I/9)

Wie wichtig bei der Landschaft im Waka des *Man'yōshū* nicht die lineare, sondern eine „oszillierende“ Lektüre ist, wird dargelegt (I/235–237) und bei vielen Gedichtinterpretationen demonstriert. Die „Strategie“ der Übersetzung der Gedichte erläutert der Autor zu Beginn der Arbeit, worauf die Rezension auch hinweist (S. 189). Luhmanns Dictum und die Ablehnung einer linearen Lektüre sind als Ergänzung zu den Kriterien der „Arbeitsübersetzung“ zu verstehen. Die Schwerpunkte liegen in der Arbeit nicht auf poetischer Sprache, sondern auf der Beobachtung (im Sinne Luhmanns, das heißt Unterscheidung und Beschreibung) von Inhalt und Form. Eine Lektüre der Arbeitsübersetzungen in diesem Sinne gibt dem Leser zumindest die Möglichkeit, sich aus dem vorhandenen Material ein eigenes poetisches Bild zu machen. In der Rezension wird dagegen (zu einem anderen Gedicht) ein „Übersetzungsvorschlag (in Prosa)“ präsentiert, der zeigt, das Luhmanns Anregung keine Aufnahme fand und viel von dem verloren gegangen ist, worum es in der Arbeit geht:

Auf der Reise (oder: Fern der Heimat) hatte ich schon alles aufgegeben, doch mit Sorge und Trauer erfüllt mich der Gedanke an meine Frau zuhause. (S. 185)

Ob dieser Vorschlag der Versuch ist, „die Poetizität des Materials zumindest ansatzweise zu vermitteln“ (S. 190), ist hier nicht zu diskutieren. In ihm steckt jedoch die oftmals in der Linguistik – Alexander Vovins *Man'yōshū* (ab 2009) sei als Beispiel genannt – anzutreffende Vorstellung, hinter dem Gedicht verberge sich eine Alltagssprache und es lasse sich durch die Wiedergabe des Inhaltes übersetzen. So ist es aber nicht. Man hat eben noch nicht alles verstanden, wenn die Lektüre am Anfang beginnt und am Ende endet, wie das bei Prosa der Fall ist. Zumindest dieser Illusion wird der Leser der „Arbeitsübersetzungen“ nicht ausgeliefert. Nicht nur ein schärferer Ton und Polemik weisen auf den Höhepunkt der Kritik hin, sondern auch der Ausdruck von Gefühlsregungen:

Als Leser ärgert man sich auch über Zuschreibungen, die Autoren in einem falschen Licht erscheinen lassen: So wird Thomas LaMarre als Referenz für den Begriff *kokufū ankoku jidai*, einem seit etwa den 1930er Jahren gebräuchlichen ideologischen Terminus für die Zeit vor der Kompilation des *Kokin Wakashū* (ab 905) erwähnt, die seit den 1970er Jahren auch in Japan heftig kritisiert und inzwischen auch aus Schulbücher getilgt wurde. (II/ 27) LaMarre schreibt an der zitierten Stelle jedoch völlig korrekt und im Einklang mit der einschlägigen japanischen Fachliteratur [...]. Es ist also irreführend, wenn der Verfasser die Erkenntnis, dass dieser Begriff, gelinde gesagt, vielleicht nicht ganz zutreffend sein könnte, für sich reklamiert: „Übersehen werden dabei allerdings ganz wesentliche Aspekte ...“ (II/27) (S. 190–191, Anmerkung fortgelassen)

LaMarres Zitat konnte ausgelassen werden, da es korrekt ist, und es darum nicht gehen soll. Denn was den „Leser ärgert“, sind letztendlich nicht die „Zuschreibungen“, sondern, wie der unterstrichene Satz mit „also“ zeigt, das Plagiat. Die Formulierung in der Arbeit ist tatsächlich „irreführend“, aber LaMarre und der Begriff *kokufū ankoku jidai* tauchen bereits in Band Eins auf:

Wir gehen von einem hybriden Kulturraum aus und halten es ähnlich wie Thomas LaMarre:

There were no natives versus foreigners, no were there dark ages [*kokufū ankoku jidai*, Bezeichnung der japanischen Literaturgeschichte für das neunte Jahrhundert, in dem die nationale Kultur unterdrückt gewesen sein soll]. Instead, out of a heterogeneous field, there emerged a binary machine that could synthesize and organize multiple forms of expression and production: the Yamato-Han or »wa-kan« assemblage. (2000: 33) (I/39; eckige Klammern original)

Zwar ist die obige Belegstelle das einzige Beispiel für diese „Vorgehensweise des Autors“, aber die Formulierung im Plural „Zuschreibungen“ und das Belegen mit einem Beispiel, das durch die Einleitung mit „So ...“ als eines von mehreren erscheint, implizieren eine gängige Praxis. Wie dem auch sei – der „Ärger des Lesers“ hätte sich durch eine Vergewisserung im Verzeichnis der Fachwörter verflüchtigt, das unter *kokufū* ... beide Textstellen auflistet.

Die Aufzählung kleinerer „Fehler, die durch genauere Korrekturlektüre zu vermeiden gewesen wären“ (S. 191), lässt das Ende der Rezension erahnen, aber tatsächlich schließt sich eine weitere Kritik an der Begrifflichkeit an, diesmal das Ersetzen „etablierter Fachtermini“ durch „Begriffe eigener Prägung“. Als Beleg dienen „Tennō-Befehl-Stil“ für *senmyō-tai* und „oberes Altertum“ für *jōdai* (S. 191). Die korrekte Übersetzung von *jōdai* bleibt unerwähnt, aber bei *senmyō* müsse es „kaiserlicher Erlass“ heißen. Die Entscheidung für „Tennō“ begründet der Autor dagegen hinreichend:

Dass in der vorliegenden Arbeit an der Bezeichnung „Tennō“ festgehalten wird, ist zwei Gründen geschuldet. Erstens bezeichnet „Kaiser“ ein vollkommen anders geartetes Herrschersystem, das zwar historisch immer in enger Verbindung mit der Kirche – als Herrscher über die Religion – zu sehen ist, dennoch deutlich von dieser getrennt war. Das war besonders bei den Tennō, um die es in der vorliegenden Arbeit geht, nicht der Fall. Nicht umsonst musste nach verlorenem Krieg der Shōwa-Tennō Hirohito seiner direkten Abstammung von der Sonnengöttin abschwören – was allerdings nur als formeller Akt der Unterwerfung zu werten ist. Zweitens ist der Tennō nach wie vor ein konstitutives und zentrales Moment japanischer Erinnerungskulturen, wogegen alle Kaiser bereits Geschichte sind, und eine Identifikation mit dieser Herrscherform wohl kaum noch angestrebt wird. Zudem dürfte der Tennō-Begriff auch einer allgemein gebildeten Leserschaft zugemutet werden können, zumal er, und das ist unter dem Aspekt der Kultur wichtig, zu Differenzierung und Komplexitätssteigerung beiträgt. In diesem Sinne ist der Tennō-Begriff nicht nur angemessener, sondern „realistischer“. (I/16–17)

Wie gesehen lässt sich die Rezension angesichts der beiden Leitfragen nach den „Erkenntnissen der Arbeit“ und der „Vorgehensweise des Autors“ in zwei Abschnitte teilen. Der Blick auf das einleitende Lob und zwei eingestreute Bemerkungen, die zwar der Intensivierung der Kritik dienen, denen aber zumindest auch eine positive Seite zu entnehmen ist (S. 178: „eine außergewöhnlich ausführliche Einführung in den Stand der Forschung“, S. 183: „Insgesamt beeindruckt an dieser Arbeit die große Belesenheit des Autors [...]“), gibt jedoch eine andere Struktur zu erkennen, nämlich die einer Wellenrutschbahn. Sie unterscheidet sich von einer gewöhnlichen Rutschbahn durch die wellenförmigen Absätze, aber gemeinsam ist beiden, unten zu enden. Und wie endet die Rezension? Der letzte Absatz beginnt wie folgt: „Alles in allem ist es dem Verfasser hoch anzurechnen [...]“ (S. 192). Dass eine sich über siebzehn Seiten erstreckende Darlegung von Fehlern und unzulässigen Vorgehensweisen mit einem „Alles in allem“ abschließt, macht Sinn, denn so enden viele Besprechungen. Dass dieses Resümee jedoch aus lobenden Worten besteht, überrascht. Zumindest in Bezug auf die eingangs formulierte Frage nach den „Erkenntnissen dieser Arbeit für das deutschsprachige Publikum“ (S. 176) ist mit dem Satzsatz doch noch eine Antwort gefunden:

Dass Dichtung mehr ist als der mitgeteilte Inhalt und dass sich das Spiel mit der Sprache in der Dichtung neben der klanglichen Ebene auch auf die Schrift erstreckt, ist zwar keine neue Erkenntnis, diesen Aspekt in Bezug auf das Motiv der Erinnerung im *Man'yōshū* detailliert ausgearbeitet zu haben, ist aber das Verdienst der hier besprochenen Monographie. (S. 192, Unterstreichungen R.F.W.)

Dieser Satz wirft weitere Fragen auf, aber es sei nur nochmals festgestellt, dass wesentliche Aussagen der Arbeit im Dunkeln bleiben. Denn die Formulierung, dass sich das Spiel mit der Sprache auch auf



die Schrift erstreckt, übersieht – dem phonographischen Dogma verhaftet – die spezifischen Medialitäten. Sollte damit der in der Arbeit verfolgte Begriff der Schriftspiele gemeint sein, der zur Beobachtung einer besonderen, im ostasiatischen Kontext in dieser Komplexität bisher nur aus dem *Man'yōshū* bekannten Schriftzeichenverwendung dient, handelt es sich noch weniger um ein „Spiel mit der Sprache“, das sich nun „auf die Schrift erstreckt“. In der Arbeit ist das deutlich ausformuliert:

[M]it der Schrift ist die Bedeutung keine lineare Abfolge mehr, die Körper, Auge und Ohr als solche hic et nunc in der vorgegebenen Ordnung aufnehmen. Das Auge vermag sich frei über die schriftlich fixierten Texte zu bewegen; es liest hier und dort, das heißt, es kann und muss zur Interpretation immer wieder zurückkehren. Repetition weicht der Interpretation: Begriffe werden beobachtet, reflektiert, hinterfragt und in einer für die Yamato-Schrift typischen Weise fürs Auge besonders markiert. Die Schriftsituation in Yamato des sechsten, siebten und achten Jahrhunderts ist dafür aufgrund der Experimente mit verschiedenen Aufschreibungsmöglichkeiten prädestiniert. [...] Zwischen den beiden in der Waka-Dichtung auch als Aufzeichnung im abgekürzten (*ryakutai*) und nicht-abgekürzten Stil (*hi-ryakutai hyōki*) bezeichneten Polen gibt es viele Zwischenstufen, und genau dort passiert, was hier als Schriftspiele bezeichnet wird. Es handelt sich dabei nicht um Wort- oder Sprachspiele (*kotoba-asobi*, *genko yūgi* etc.) und nur zum Teil um die als *gisho* bekannten Schriftspiele im *Man'yōshū* (→ 2.2). Wichtig ist: Das Auge spielt mit! (II/176–177, Anmerkungen fortgelassen)