

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 57 (2003)

Heft: 3: Meer und Berge in der japanischen Kultur : europäische Japan-Diskurse III und IV

Artikel: Der gelenkte Blick : umi in der klassischen japanischen Poetik

Autor: Árokay, Judit

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-147606>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER GELENKTE BLICK – *UMI* IN DER KLASSISCHEN JAPANISCHEN POETIK

Judit Árokay, Hamburg

Die Meere um Japan und die großen Seen (*umi*) im Lande haben ihrer geographischen Bedeutung entsprechend die Dichter Japans vielfach inspiriert. Besonders in der *waka*-Dichtung wurden zahlreiche Bilder geprägt, die sich mit dem Meer verbinden und die zum festen Bestandteil des poetischen Vokabulars wurden. Solche poetischen Motive können Orte sein, die am Meer gelegen sind, von Dichtern vielleicht einmal besucht wurden und seit dem *Man'yôshû* (8. Jahrhundert) besungen werden, aber auch konventionelle Attribute dieser Orte und die unverzichtbaren Requisiten dieser Landschaften wie Boote, Schilf oder Nebel. Poetikschriften aus der Heian-Zeit eröffnen eine interessante Perspektive auf diese Motive: Sie beschäftigen sich explizit mit dem Bestand und den Verwendungsweisen von poetischem Vokabular und reflektieren das Bewusstsein für diese Fragen.

Die Terminologie der heian-zeitlichen Poetik unterscheidet noch nicht eindeutig zwischen *utamakura* 歌枕, was später in der Bedeutung „berühmte Orte von poetischer Relevanz“ (*meisho* 名所) benutzt wurde, und der allgemeinen Kategorie der poetischen Ausdrücke (*kago* 歌語). *Utamakura* waren also sowohl Orte, als auch bestimmte Motive wie der röhrende Hirsch, der Fischer, tränennasse Ärmel, bis hin zu besonderen Leseweisen von Wörtern im lyrischen Kontext: *tazu* für das umgangssprachliche *tsuru* (Kranich 鶴), *kawazu* für *kaeru* (Frosch 蛙). Feste Attribute (*makurakotoba* 枕詞, Epitheton ornans) gehörten ebenso dazu wie Jahreszeitenwörter (*kigo* 季語). Das Inventar der poetischen Ausdrücke wurde durch zentrale Gedichte des *Man'yôshû* geprägt und war bereits ab der *Kokinwakashû*-Zeit weitgehend kodiert: Ihre Verwendung und ihr Bedeutungsumfang waren durch vorangegangene Gedichte festgelegt. Die ersten poetologischen Überlegungen zu passenden Ausdrucksweisen gehen auf die *Kokinshû*-Zeit um 900 zurück, die ersten umfangreichen Listen wurden Mitte der Heian-Zeit als eigenständige Kataloge oder als Teil von umfangreicheren Poetikschriften erstellt. Belege für diesen recht weiten Bedeutungsumfang des Terminus *utamakura* finden sich in den frühesten Katalogen dieser Art: im *Kisen shiki* 喜撰式 aus

der Mitte der Heian-Zeit oder im *Shijô dainagon utamakura* 四條大納言歌枕 und im *Shinsen zuinô* 新撰髓腦, beide von Fujiwara no Kintô 藤原公任 (966–1041), sowie im *Nôin utamakura* 能因歌枕 von Nôin hōshi 能因法師 (988–?).

Zur Illustration einige Beispiele im Zusammenhang mit dem Meer aus dem *Nôin utamakura*:

e to wa, ura ni sashiitaru tokoro nari. (Buchten sind Stellen, die in die Küstenlinie hineinragen.)

minato to wa, kawa no umi ni nagareiru wo ieri. (Als Hafen bezeichnet man die Mündung von Flüssen ins Meer.)

nikusami to wa, fune ni ami tsuketaru wo iu. (Woldecke + Netz, Neid + Hass, heißt, wenn am Schiff Netze befestigt sind.)

nagisa to wa, ike umi nado no hotori wo iu. (*nagisa* nennt man das Ufer von Seen und vom Meer.)

umi woba, nagisa moru to iu. (Vom Meer sagt man, dass es sich über das Ufer ergießt.)
[= *makurakotoba*]

umi woba oshiteru ya, watatsumi to yû. (Das Meer heißt „hell leuchtend“, es wird als *watatsumi* bezeichnet.¹ [*oshiteru ya: makurakotoba, watatsumi: kago*]²)

Im Anschluss an diese Definitionen und Beispiele folgt eine lange Liste berühmter poetischer Orte.

Erst im 12. Jahrhundert festigte sich der Ausdruck *utamakura* in der Bedeutung von Ortsname (*chimei, meisho*), so im *Toshiyori zuinô* 俊頼髓腦 (entstanden zwischen 1111–14) oder im *Godaishû utamakura* 五代集歌枕 von Fujiwara no Norikane 藤原範兼 (1107–65). Im *Toshiyori zuinô* heißt es:

Es gibt sog. *utamakura*, das sind Namen von Orten in Gedichten. Es ist üblich, Ortsnamen zu verwenden, die dafür vorgesehen sind. Man kann nicht einfach beliebige benutzen, sondern muss sich daran orientieren, was die Gewohnheit früherer Dichter war. Man sollte außerdem nicht über einen anderen Ort dichten, als den, vor dem man steht. Zum

- 1 Die Bezeichnung *watatsumi* bedeutete ursprünglich, wie in einigen Gedichten des *Man'yōshū* nachweisbar, Meeresherr (海神) und wurde dann auf das Meer selbst übertragen. Siehe z.B. Katagiri Yōichi: *Utamakura, utakotoba jiten*, Tōkyō: Kasama shoin 1999: 467f.
- 2 *Nihon kagaku taikei*, hg. von Sasaki Nobutsuna, Kyūsojin Hitaku, Tōkyō: Kazama shobō 1956–1998 (fortan: NKGT), Band I: 73–107. Auch aus den obigen Beispielen kann man sehen, dass das japanische Wort *umi* in der Dichtung sowohl für salzige als auch für Süßwasserseen steht, eine Trennung daher nur für den konkreten Fall (bei Nennung des Ortes) möglich ist.

Beispiel, wenn man nach Sagano kommt, kann man nicht mit dem Argument, dass es allzu schwierig sei, zu diesem Feld etwas zu dichten, einfach über Yoshino oder Kasugano schreiben.³

Die an diese Stelle anschließende Liste beinhaltet *makurakotoba* und poetische Ausdrücke (*kago*) im heutigen Sinn. Diese bezeichnet Toshiyori einfach als *mono no na* 物名, nicht in dem in der Poetik schon damals geläufigen Sinn von Akrostichon (genauer: Akroteleuton)⁴, sondern in der Bedeutung von „Bezeichnung von Dingen“: *tsuchi aragane to iu* (Die Erde bezeichnet man als grobkörnig.); *onna wagimoko to iu, wagaseko to iu* (Frauen bezeichnet man als ‚meine Schwester‘.); *ama, namishinau to iu* (Zu Fischern sagt man: sich an die Wellen schmiegend; geschmeidig wie Wellen); *umi, watatsumi to iu*.

Die Bedeutung von *makura* in den Begriffen *uta-makura* und *makurakotoba* ist nicht eindeutig geklärt. Eine Erklärung ist, dass Sammelwerke, Gedichtbände oder bereits als poetologische Anweisungen konzipierte Kataloge den Dichtern als ständige Begleiter dienten, sie diese sogar beim Schlafen griffbereit am Kissen aufbewahrten. *Makura* wäre in diesem Fall als Bezeichnung für ein gebundenes Buch und von daher als Titel solcher Werke zu verstehen. In diese Richtung weist auch ein anderer, sehr bekannter Titel, der kaum mit Poetiken in Zusammenhang gebracht wird, der aber in gewisser Weise frühen Poetikschriften sehr nahe kommt: das *Makura no sôshi*. Dieses Kopfkissenbuch der Hofdame Sei Shônagon beinhaltet Listen, die gerade im Vergleich mit dem eben erwähnten *Nôin utamakura* große Ähnlichkeiten aufweisen. Als Beispiel die Berge und das Meer bzw. Seen:

(13) *yama wa Ogurayama, Kaseyama, Mikasayama, Konokureyama, Iritachi no yama, Wasurezu no yama, Sue no Matsuyama, Katasariyama koso ikanaran to okashikere. [...] Asakurayama, yoso ni miru zo okashiki. Ôhireyama mo okashi.* (wörtlich heißt das etwa: Berge, die auf jeden Fall reizvoll sind, sind der Ogurayama, Kaseyama, usw. Zu verstehen ist das als: Unter den Gedichten zum Thema Berg sind solche über den Ogurayama, Kaseyama, Mikasayama, Konokureyama, Iritachi no yama, Wasurezu no yama, Sue no Matsuyama, Katasariyama auf jeden Fall reizvoll. [...] Der Asakurayama ist als Motiv in Verbindung mit ‚yoso ni miru‘ / in der Ferne gesehen / reizvoll. Auch der Ôhireyama ist als poetisches Motiv reizvoll.)

3 NKGT I: 152ff.

4 Auch *butsumei* gelesen und auch unter dem Namen *kakushidai* 隠題 bekannt. Unabhängig vom eigentlichen Thema des Gedichtes wurden einzelne Wörter (Pflanzen-, Vogel-, Provinznamen) in den Gedichten versteckt, meistens als Silben der einzelnen Zeilen (*ku*), teilweise auch innerhalb der Zeilen.

(18) *umi wa mizuumi, Yosa no umi, kawafuchi no umi*. (Zum Thema *umi* schreibe man über Süßwasserseen, über das Meer von Yosa⁵, oder über tiefe Stellen von Strömen.⁶

Diese Listen, die etwa ein Drittel des *Makura no sôshi* ausmachen, sind inhaltlich nur zu verstehen und gattungsmäßig nur einzuordnen, wenn sie als Teil der poetologischen Tradition gelesen werden. Diese sonst kaum verständlichen Passagen deuten darauf hin, dass poetische Handbücher dieser Art bereits im 10. Jahrhundert im Umlauf gewesen sein müssen. Konkrete Hinweise auf die Existenz solcher Werke finden sich z.B. im *Genji monogatari*⁷, aber auch im *Shinsen zuinô* Kintôs, der erwähnt, dass von Tsurayuki ein Handbuch von *utamakura* existiert haben soll.⁸

Eine andere Interpretation schlägt Keichû im 17. Jahrhundert vor, keinen ganz ernst gemeinten, wie Edward Kamens meint. Keichû versteht *utamakura*, d.h. *meisho*, als Hilfsmittel, die genauso wie ein Kissen schöne Träume befördert, für den Dichter als Stützen dienen, an die er sich anlehnen kann und mit Hilfe derer er gelungene Gedichte hervorbringt. In diesem Sinne wären *makura* die einzelnen poetischen Ausdrücke oder Orte. Ihre Funktion ist, die Sinnentfaltung in Gedichten zu unterstützen und zu bereichern, indem sie auf die Tradition verweisen, unzählige frühere Gedichte und deren Bilder und Stimmungen evozieren. Die poetische Leistung beim

5 In der Provinz Tango; berühmt ist: *Yosa no umi no ama no hashidate*.

6 Die Bedeutung von *kawafuchi no umi* ist umstritten. Im *Nôin utamakura* wird ein Kawakuchi no umi erwähnt, aber auch dieser Ort ist unbekannt. *Nihon koten bungaku taikei* (fortan: NKBT) Bd. 19: *Makura no sôshi, Murasaki Shikibu nikki*, hg. von Ikeda Kikan e.a., Tôkyô: Iwanami shoten 1958: 56f.

7 So im Kapitel *Tamakazura*, in dem Genji erwähnt: „Ich weiß in den Poetik-Schriften und den Uta-makura gut Bescheid; entnimmt man daraus die feststehenden Gedichtsworte, so klingen die Gedichte kaum voneinander verschieden. Einst hat mir Suetsumu Hana ein Sôshi auf Kanya-Papier zu lesen gegeben, das ihr Vater, der Prinz Hitachi, verfaßt hat. Es enthielt viele Poetik-Regeln, und es war dort genau verzeichnet, was man als »Gedichtkrankheit« vermeiden müsse. [...]“ (Oscar Benl (Übers.): *Die Geschichte vom Prinzen Genji*, Zürich: Manesse Verlag 1992: 678f. *yorozu no sôshi, utamakura, yô annai shiri...* NKBT Bd. 15: *Genji monogatari II*, hg. Von Yamagishi Tokuhei, 1959: 373. Der Ausdruck *utamakura* war also zumindest für eine bestimmte Gruppe von Poetikanweisungen in Gebrauch.

8 Dass die Suche nach *utamakura* teilweise aktiv betrieben wurde, ist in mittelalterlichen *setsuwashû* belegt: Fujiwara no Sanekata (–998), Liebhaber Sei Shônagons, wurde laut *Konjaku monogatari shû* von Ichijô-tennô nach Mutsu geschickt mit dem Befehl „*Utamakura wo sagashite maire!*“ Siehe in „*Utamakura wo meguru hitobito*“, in: Akiyama Ken, Yamanaka Hiroshi: *Nihon bungaku no rekishi 3: Kyûtei saron to saiyo*, Tôkyô: Kadokawa shoten 1967: 355ff. Zum *Makura no sôshi* vergleiche Mark Morris: „*Sei Shônagon's Poetic Catalogues*“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 40/1 (1980).

Gebrauch dieser Technik, die eigentlich die ständige Wiederholung etablierter Motive ist, wurde im neuen Arrangement der Elemente gesehen: das Sich-Wiederholende als geniale Anspielung auf Schon-Dagewesenes, das Neue – im optimalen Fall – als geniale Bereicherung der Tradition.⁹

Wie wurde nun die Funktion von poetischen Ausdrücken, insbesondere von poetischen Orten von Poetologen gesehen? Kamo no Chômei 鴨長明 (1155–1216) rekurriert in seinen Ausführungen über *utamakura* im *Mumyôshô* 無名抄 auf das Bild des Gartens, um die Funktion dieser Wörter zu verdeutlichen:

Um einen Wassergarten anzulegen, platzieren wir Steine nahe an der Stelle, wo die Kiefern stehen werden, und da, wo ein Teich und fließende Wasserströme geplant sind, legen wir einen künstlichen Hügel an, um einen Aussichtspunkt zu schaffen. In derselben Weise können wir die Gestalt eines Gedichtes ausschmücken durch die Verwendung von Namen bestimmter Orte. Die Kenntnis, wie man diese einsetzt, ist eines der wichtigsten Elemente unseres poetischen Erbes.¹⁰

Konventionelle Elemente des Gartenbaus werden hier mit den konventionellen Ausdrücken der Dichtkunst gleichgesetzt: sie funktionieren wie Elemente eines vorgegebenen Lexikons, die nach syntaktischen Regeln zusammengefügt werden. Ihre Bedeutung gewinnen sie nicht als Elemente der Natur, sondern als Bestandteile der Komposition. Als Zeichen beziehen sie sich nicht auf die außersprachliche Wirklichkeit, sondern auf das sprachliche Netz literarischer Anspielungen oder im Garten auf das zeichenhafte Netz symbolischer Beziehungen. Die Texte der Gedichte oder des Gartens sind auf eine radikale Weise gegenseitig untereinander verbunden, denn sie wiederholen gewohnte formale Strukturen und inszenieren gewohnte Einstellungen neu. Ohne die Kenntnis der Vorläufer sind sie allerdings kaum zu interpretieren: sie bedeuten alles oder nichts – ein Gefühl, das einen oft beschleicht z.B. bei der Lektüre japanischer Gedichte, die aus ihrem Kontext herausgerissen sind.

Dieser Umgang mit der Natur in der japanischen Kultur wird in kulturtheoretischen Interpretationen immer wieder hervorgehoben, so auch bei Arne Kalland in seiner informativen Einführung zum Aufsatzband *Japanese Images of Nature*: Nicht die Erscheinungsformen der Natur, sondern die Idee

9 Edward Kamens: *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, New Haven and London: Yale University Press 1997: 1ff.

10 *Mumyôshô* in NKBT, Bd. 65 *Karonshû, nôgakuronshû*, hg. von Hisamatsu Sen'ichi, Nishio Minoru, Tôkyô: Iwanami shoten 1971: 91.

von ihr ist wichtig, nicht das tatsächliche Aussehen, sondern die damit verbundenen Konzepte.¹¹

Joy Hendry führt das am Beispiel des Gartens aus: Der Garten als Modell der Außenwelt vermittelt zwischen der als wild und bedrohlich empfundenen Erscheinung von Natur und der Sicherheit und Geborgenheit gesellschaftlicher und kultureller Konventionen. Der Garten ist die in Kultur überführte Natur, das Gezähmte, Gekochte, Umfriedete und Gefesselte im Gegensatz zum Wilden, Rohen, Grenzenlosen und Entfesselten der Natur. Der Garten verwandelt sich dabei in ein Ideal, das aber nicht als Abbild der Natur, sondern als Modell für die Natur gemeint ist. Auf die Dichtung übertragen heißt das, dass nicht die Beschreibung von Natur, sondern ihre Verwandlung in Symbole die eigentliche poetische Leistung ist. Es reicht, den richtigen, d.h. konventionellen Umgang mit den Bildern zu kennen, den Anschauungsgegenstand braucht man nicht mehr heranzuziehen. Seine Betrachtung könnte auch nichts Positives zum poetischen Bild beitragen. Daher auch die in der japanischen Literatur zeitweise extensiv genutzte Möglichkeit bzw. Konvention, von den tatsächlichen Orten entfernt Gedichte über Landschaften zu verfassen.

Der Poetologe und Dichtermönch Shôtetsu 正徹 (1381–1459) formulierte diese Einsicht so:

Würde mich jemand fragen, in welcher Provinz der Yoshino-Berg liegt, so würde ich wohl antworten: „Die Kirschblüte wird gerne im Zusammenhang mit dem Yoshino-Berg, das Herbstlaub mit dem Tatsuta-Berg besungen. Wenn ich dichte, brauche ich nicht zu wissen, ob er in der Provinz Ise oder Hyûga liegt.“ Das Wissen, in welcher Provinz sie liegen, nützt nichts. Ich habe mir auch nie Mühe gegeben, so etwas zu lernen, aber da ich es mir von selbst gemerkt habe, weiß ich, dass der Yoshino-Berg in der Provinz Yamato ist.¹²

Der unmittelbaren Naturbetrachtung kommt also kein Gewicht zu, dafür umso mehr der situationellen oder kontextuellen Konzeptualisierung. Und es ist nicht die Großartigkeit der Natur, die die Quelle der japanischen Ästhetik wäre: Auf die Erfahrung und den Genuß von Natur in sehr stark eingeschränktem, kontrolliertem und im höchsten Grade idealisiertem Rahmen wird dafür umso mehr Wert gelegt. Nicht die Stärke, das Grandiose an der Natur zieht an, sondern ihre Schönheit im Kleinen. Um den Fokus zu

11 Asquith, Pamela J., Arne Kalland (eds.): *Japanese Images of Nature. Cultural Perspectives*, Richmond: Curzon 1997.

12 *Shôtetsu monogatari* NKBT, Bd. 65: 176, hier zitiert aus: Judit Árokay: *Shôtetsu. Gedanken zur Dichtung*, München: iudicium 1999: 45.

schärfen wird dabei der Bildausschnitt reduziert, Details werden in den Mittelpunkt gerückt, störende Elemente weggeschnitten. Dieses Verfahren wird von Joy Hendry als *framing* bezeichnet, eine Art metonymische Technik, den Gesamtüberblick zu verhindern und Einzelaspekte in den Blick zu fassen. Auf Japanisch ist diese Technik im Gartenbau nach Itô Teiji als *mikiri* oder *trimming* bekannt, als Ausschneiden eines Blickfeldes, wodurch eine kondensierte Form des Bildes zustande kommt. Auf dieses *mikiri* bezieht sich „Der gelenkte Blick“ als Titel dieses Aufsatzes, denn es ist offensichtlich, dass dieses Verfahren auch in der Dichtung eine entscheidende Rolle spielt.

Das Meer hatte eine immense Bedeutung im Leben der Japaner, allein wenn man an das Meer als Nahrungslieferant und als Transportweg denkt. Es stellte zugleich die Lebensgrundlage für einen Großteil der Japaner dar, war die Verbindung zum Festland, bedeutete aber auch eine ständige Bedrohung. Es ist kein Wunder, dass es auch mit den unterschiedlichsten religiösen und mythologischen Bedeutungen befrachtet war: das Meer als Ursprung des Landes Japan, als Ort der Reinigung, das Meer, das die Sünden wegwäscht, jenseits dessen eine Art von Paradies sich befindet, das Meer als Wohnsitz des Drachenkönigs und viele andere mehr.

Von dieser Bedeutung und vom grandiosen Eindruck, den man vom Meer in Japan gewinnen kann, spiegelt sich so gut wie nichts wider in der Dichtung. Der Blick auf das Meer ist durch den Umgang der Poetiken mit dem poetischen Vokabular reguliert und gelenkt. Und gerade beim Meer sind sie in der Heian-Zeit sehr selektiv vorgegangen: während Berge (*yama*, *oka*, *mine*, *saka*), Flüsse (*kawa*), die Hauptstadt (*miyako*), Felder und Wiesen (*no*, *hara*, *ta*) unzählige Male bemüht werden, tauchen Meeresszenen viel seltener auf. Vier- und zweibeinige Tiere kommen häufig vor, Fische so gut wie nie.

Zudem eröffnen die Gedichte einen äußerst eingeschränkten Blick auf das Meer. Das Wort *umi* selbst kommt selten vor, und wenn, dann in Verbindungen mit Orten: Ise no umi, Nago no umi. D.h. nicht die Weite des Meeres interessiert, sondern einzelne Ausschnitte: Küstenlandschaften (*umibe*, *hama*, *hamabe*), Buchten (*ura*, *ye*), vorgelagerte Inselgruppen (*shima*), vor denen Wellen (*nami*), die Flut (*shio*), Schiffe (*funo*) oder Fischersleute (*ama*) auftauchen. Die in der klassischen Dichtung gebräuchlichen Bezeichnungen für *umi* sind *watatsumi*, *watatsuumi* 海神, was ursprünglich die Gottheit des Meeres bezeichnete bzw. den Meeresgrund, *umi no soko* 海底, wo dieser Meeresherr ursprünglich gelebt hat. Weitere Wörter sind *wata no hara* 海原; *wata no soko* 海底, *unabara* 海原, *ao unabara* 青海原. Mit einem Attribut

versehen die raue See: *araumi*, *arumi* 荒海. Als *makurakotoba* zu *umi* selbst kommt für *shioumi* (für salzige Seen) *oshiteru*, für *mizuumi* (für Süßwasserseen) *nioteru ya* in Betracht.¹³ Das *makurakotoba nioteru* verselbständigte sich allerdings in der Form *Nio no umi* als Name für den Biwa-See (damals Ômi-See).¹⁴

Welche Orte und welche Requisiten sind es nun konkret, die in Zusammenhang mit *umi* eine Rolle spielen? Und welche Bedeutungsassoziationen verbinden sich mit einzelnen Landschaften?

Zunächst einige Beispiele:

1.

<p>sasanami no Hirayama kaze no umi fukeba tsuri suru ama no sode kaeru miyu</p>	<p>Kräuselnde Wellen: Wenn der Wind vom Hirayama auf den See fällt, sehe ich die Ärmel der Fischer im Winde flattern. (<i>Man'yôshû</i> Nr. 1719)¹⁵</p>
--	--
2.

<p>tadakoe no kono michi ni shite oshiteru ya Naniwa no umi to nazukekerashimo</p>	<p>Von diesem geraden Weg über den Berg aus wurde es wohl Meer von Naniwa benannt, das hell leuchtende. (<i>Man'yôshû</i> Nr. 982)</p>
--	--
3.

<p>ayu no kaze itaku fukurashi Nago no ama no tsuri suru obune kogikakuru miyu</p>	<p>Wie heftig muss wohl der Ostwind wehen, dass in der Bucht von Nago die Boote der Fischer rudern zwischen Wellen verschwinden. (<i>Man'yôshû</i> Nr. 4041)</p>
--	--

13 Siehe z.B. das *Kigoshô NKGT bekkân* I: 57–59. *Umi no bu*.

14 *Nio* ist der alte Terminus für *kaitsuburi* und bedeutet Zwergtaucher, kleine entenähnliche Vögel. Im *Man'yôshû* tauchen sie als *niodori* auf als *makurakotoba* zum Okinagagawa, der in den Ômi-See mündete. Von daher wurde er wohl als *Nio no umi* auf den See selbst übertragen. *Nioteru* wird ab der späten Heian-Zeit eingesetzt für den vom Mond hell erleuchteten Ômi-See. Für die Verwandlung von *makurakotoba* in Ortsnamen oder Nomen gibt es neben *nio* auch noch andere Beispiele, das berühmteste ist vielleicht: *ashibiki* (die Beine beschwerend oder durch Schilfgras erschwerter Aufstieg in die Berge), das für das Substantiv Berg (*yama*) eingesetzt werden kann wie in *ashibiki no ki*, Bäume auf dem Berg.

15 Auch im *Shinkokinshû* enthalten: Nr. 1700.

4.
 Ise no umi ni
 tsuri suru ama no
 ukenare ya
 kokoro hitotsu wo
 sadame kanetsuru
 Die Fischer bei
 ihrer Arbeit vor Ise
 sind das Schaukeln gewohnt!
 Allein mein Herz kann
 nicht zu Ruhe kommen.
 (*Kokinwakashû* Nr. 509)
5.
 Nago no umi no
 kasumi no ma yori
 nagamureba
 iru hi wo arau
 okitsu shiranami
 Betrachte ich das
 Meer vor Nago zwischen den
 Nebelschwaden,
 weiße Wellen in der Ferne
 umspülen die Abendsonne.
 (*Shinkokinwakashû* Nr. 35)
6.
 Kamishima ya
 Isoma no ura no
 tsuki mite mo
 nenu yo no nami zo
 sode ni kasanaru
 Wie ich auch den Mond
 über der Bucht von Isoma,
 der göttlichen Insel, betrachte,
 Wellen umspülen in der
 schlaflosen Nacht meine Ärmel.
 (*Suô no sanpin shû* Nr. 578)
7.
 Kamishima ya
 Isoma no ura ni
 ama no karu
 mo ni sumu mushi no
 mi wo uramitsutsu
 Ach, wie beneide ich
 die Insekten, die im Seetang leben
 den die Fischer ernteten
 in der Bucht von Isoma,
 der göttlichen Insel.
 (*Kenpô meisho hyakushu*
 Nr. 841)¹⁶

Im Folgenden sollen nicht einzelne Orte oder poetische Ausdrücke, sondern die einzelnen Szenen in ihrer Gesamtheit analysiert werden. Dafür müssen die einzelnen Ebenen der Bilder bestimmt werden.

I. *makurakotoba* (Epitheton ornans)

—> II. *meisho*

—> III: primäre Motive des Ortes

—> IV. sekundäre Motive

sasanami ya
Hirayama kaze no / umi fukeba
tsuri suru ama no
sode kaeru miyu
 (*Man'yôshû* 1719)

16 Es geht hier um die in der Provinz Kii gelegene Bucht Isoma no ura und nicht um eine sandige Bucht, die als Übersetzung auch möglich wäre.

I. *makurakotoba*—> II. *meisho*

——> IV. sekundäres Motiv

——> III: primäres Motiv

——> IV. sekundäres Motiv

Kamishima yaIsoma no ura notsuki mite monenu yo no nami zosode ni kasanaru

(Suô no sanpin shû Nr. 578)

Nicht in jedem Fall sind alle Ebenen in den Gedichten vertreten, so ist die Stelle von *makurakotoba* oft nicht besetzt (Bspl. 3, 4, 5), oder es fehlt der Ortsname, dafür wird *umi* oder *ura* genannt. Das *makurakotoba* kann den Ort oder die geographische Landschaft bereits in sich tragen oder andeuten, so wie in diesem Beispiel, in dem der am Ômi-See gelegene Berg Hirayama genannt wird, oder *Nioteru ya* wird übertragen auf *Nio no umi* (Biwa-See).

Die Elemente müssen zudem nicht in dieser Reihenfolge erscheinen, der poetische Ort kann auch im Unterstollen des Gedichtes (wie bei Nr. 2), das sekundäre Motiv gleich zu Anfang des Gedichtes stehen. Die vier Ebenen sind also perspektivisch gedacht und müssen nicht in dieser Reihenfolge abgearbeitet werden. Allerdings ist im Laufe der Poetikgeschichte ein stilistischer Wandel zu beobachten.¹⁷ Insgesamt tauchen in der Nara- und Heianzeitlichen Dichtung viele verschiedene Orte am Meer auf, was allein durch die rege Reisetätigkeit von Grenzsoldaten und deren *Man'yôshû*-Gedichten bedingt ist.¹⁸ Ein Teil dieser Orte wurde auch in der Heian-Zeit gern zitiert.

Und nun ein paar Beispiele für die obigen Kategorien:

17 Kintô schreibt im *Shinsen zuinô*, dass im Altertum das *utamakura* im Oberstollen (die ersten drei „Zeilen“) stand, im Unterstollen folgte die Gefühlsaussage. In der *Kokinshû*-Zeit soll es wie bei Tsurayuki oder Mitsune nicht mehr so streng gehandhabt worden sein. Und hundert Jahre später würden es alle umgekehrt machen, was Kintô als falsch kritisiert. Als Beispiel erwähnt er ein lobenswertes Gedicht von Tsurayuki, das im alten Stil gehalten ist und das mit einem erweiterten *makurakotoba* (sog. *jokotoba* 序詞) anfängt und den poetischen Ort im Oberstollen unterbringt: *kaze fukeba okitsu shiranami Tatsutayama / yowa ni ya kimi ga hitori koyuramu* (Wenn der Wind weht, bilden sich weiße Wellen auf offener See, am Tatsuta-Berg. Nur du allein überquerst ihn wohl mitten in der Nacht.) Vgl. Akiyama/Yamanaka: *Kyûtei saron to saijo*, 364f.

18 *Umi* (als Meer oder See) wird im *Man'yôshû* mit Ausnahme von Hokkaidô, Aomori, Akita, Yamagata, Iwate und Ryûkyû in allen Präfekturen besungen. Die Zahl der Gedichte ist verglichen mit späteren Anthologien relativ hoch.

I. *makurakotoba*

Diese können direkt mit dem Meer oder mit Meeresmotiven verbunden sein:

Meer (*shioumi*): *oshiteru* 押照る (hell leuchtend), *shio no hayashi* 潮のはやし (schnelle Strömung, schnell steigende Flut)

Süßwasserseen (*mizuumi*): *nioteru ya* 鳩照るや

Schiffe (*fune*): *utakata no* 泡沫の (schnell verschwindend, wie Bläschen auf dem Wasser)

Fischer (*ama*): *nami shinau* 波撓ふ (sich in die Wellen legen, sich mit den Wellen biegen)

Wellen (*nami*): *chirusora* (weitflächig, durcheinander)

Allgemeine *makurakotoba*, die bestimmte Orte „ankündigen“:

sasanami ya (kräuselnde Wellen → Ômi, die Stadt, die Region oder der See)

nioteru zum Ômi-See

oshiteru zu Naniwa

wata no e 渡辺 zu Settsu, im Norden von Ôsaka gelegen, wahrscheinlich abgeleitet von der Fährstelle in der Naniwa-Bucht.

Die Zahl dieser *makurakotoba* ist sehr groß und weist interessanterweise oft keinen bildlichen Zusammenhang zum Meer oder Wasser auf.

II. Die berühmten poetischen Orte (*meisho*) waren bereits in der Heian-Zeit genauestens katalogisiert, wie z.B. im *Nôin utamakura* nach Provinzen aufgelistet. Um nur einige wichtige zu erwähnen:

Akashi, Ise, Suma, Sumiyoshi, Suminoe, Nago, Naniwa, Naruto, Nio no umi, Ômi

III. Als primäre Motive möchte ich jene Elemente bezeichnen, die sich direkt mit dem Meer, Wasser verbinden wie *ama* (Fischer; auch Taucherinnen); *amagoromo* (die meist sehr ärmliche Kleidung der Fischer, die häufig nass ist und daher an die tränennassen Ärmel von Verliebten erinnert); Beschäftigungen der Fischer: 1. fischen (*tsuri suru; tsuri nawa*); 2. zur See hinausfahren, rudern (*fune ga yuku; kogu; uku*); 3. Seetang einholen (*mo wo karu; mirume*); 4. Seetang brennen, d.h. Salz brennen; Seetangsalz (*shioyaku ke-buri; moshio*); *mirume* (Seetang); *izaribi* (in Fischerbooten nachts brennende

kleine Lichter); *nami* (Wellen); *nami no hana* (die weißen feinen Wellenkämme); *nami makura* (Schlafen im Boot, mit den Wellen als Kissen) oder bestimmte Vögel, sehr oft der *chidori* (Regenpfeifer), der am Strand entlangläuft.

IV. Sekundäre Motive wären allgemeine poetische Ausdrücke, die in keinem bildlichen Zusammenhang zum Meer oder Wasser stehen:

sodelkoromode (Ärmel); *koromo* (Gewand); *tsuki* (Mond); *kasumi* (Nebel, Dunst); *kaze* (Wind); *keburi* (Rauch); *namida* (Tränen).

Diese primären und sekundären Motive fokussieren den Blick auf einzelne Aspekte einer Landschaft und sind die eigentlich entscheidenden Komponenten, die den Gefühlsgehalt bestimmen. Am Beispiel der Fischer ausgeführt wäre das:

Fischer, die zur See hinausfahren als Abschiedsmotiv

die im Wasser arbeitenden Fischer, deren Ärmel durchnässt sind, als Metonymie für die tränennassen Ärmel von Liebespärchen

die im Wasser schwankenden Boote der Fischer: sich nicht niederlassen (nicht entscheiden) können (*uku: sadamanu; sadamekanetsu*)

Seetang, den die Fischer ernten/suchen, oder der in der Bucht wächst oder gerade nicht wächst: als Gelegenheit, jemanden zu sehen (*mirume; mirume naki* keine Gelegenheit, den Geliebten zu sehen)

Angelschnur (*tsurinawa*): so lange auf die/den Geliebte/n warten müssen, wie die Angelschnur lang ist; oder die Beziehung geheim halten müssen

der vom Seetangbrennen aufsteigende Rauch (*keburi*): unberechenbar sein, flatterhaft sein (*omowanu kata ni tanabiku*)

Ein anderes Beispiel wären die Wellen:

nami tatsu: Wellen bilden sich oder türmen sich auf. Dies wird als Türangelwort (*kakekotoba*) auf *tatsu na* übertragen: Gerede entsteht über eine Liebesbeziehung.

nami yorulyosekuru: die Wellen kommen näher

kaeru nami: zurückkehrende Wellen als Ausdruck für den Wunsch, in die Hauptstadt oder zur Geliebten zurückzukehren

nami mo koeru / nami kosu: Wellen schwappen über Kiefernäste (*matsu* = warten), und zwar an einer Stelle an der Küste, an der das praktisch nicht möglich ist (meistens Sue no

Matsuyama). Dies wird benutzt für den Schwur, niemals treulos zu werden, oder für die Klage, dass einer trotz seiner Beteuerungen untreu geworden ist.¹⁹

nami no hana oder *nami no hatsuhana*: Vergleich der weißen Wellenkämme mit weißen Blüten und insofern ein Frühlingsmotiv

namimakura: in einem Boot auf dem Meer schlafen: schwebender/schwankender Schlaf, und daher oft kombiniert mit *ukine*: flüchtiger, unbeständiger Schlaf

Offensichtlich entspricht die Vorgehensweise der Dichter der vorhin erwähnten Idee des *mikiri*, auf Englisch *trimming* oder *framing* (Hendry): Die Perspektive auf das Meer oder den großen Ômi-See wird Schritt für Schritt eingeengt, von der Landschaft bis hin zu den Ärmeln der Fischer oder der Angelschnur. Es kommt nicht darauf an, ob die Ebene des *makurakotoba* oder des Ortes explizit ausgefüllt ist oder nur Meer oder Bucht erwähnt werden, und es ist auch nicht entscheidend, ob das Allgemeine im Ober- oder Unterstollen steht. Das Gedicht sucht sich innerhalb der weiten Perspektive immer einen engen Aspekt: Der Blick konzentriert sich von der See bei Ise, zu den in der Bucht arbeitenden Fischern und schließlich zu deren Ärmeln, die die eigentliche Aussage des Gedichtes enthalten: dass nämlich jemand seine Ärmel naßgeweint hat über ein Liebesunglück. Dasselbe Motiv kann an verschiedenen Schauplätzen auftauchen. Die primären und sekundären Motive sind also bis zu einem Grad austauschbar, wenn auch bestimmte Orte mit konkreten Gefühlen traditionell assoziiert werden. Im Laufe der Geschichte ist allerdings ein gewisser Wandel bei einigen poetischen Orten zu beobachten. In der *Shinkokin*-Zeit um 1200 ist die Bildlichkeit teilweise eine ganz andere als im *Man'yôshû* oder in der frühen Heian-Zeit.

Shiogama ga ura (Bucht der Salzöfen), in Michinoku gelegen, fern der Hauptstadt, erweckte ursprünglich das Gefühl von Trauer über die Trennung von der Hauptstadt und oft von einer dort verbliebenen Geliebten. Im Laufe des 11. Jahrhunderts verlor sich allerdings diese Assoziation, und das Bild verselbständigte sich als Landschaft. Von da an wurden neue Motive mit diesem Ort verbunden, besonders Nebel und Mond. So wurde Shiogama gegen Ende der Heian-Zeit zu einem poetischen Ort für Nebel. In dieser Zeit, als der sog. „erhabene Stil“ (*chôkô-tei*) in Mode war, war das Bild des in Nebel gehüllten Meeresufers ein beliebtes Thema, zugleich spiegelt sich darin der Übergang von Emotionsbildern der Heian-Zeit zu den Land-

19 Zur Erläuterung ein Beispiel: *kimi wo okite adashigokoro wo waga motaba, Sue no Matsuyama nami mo koenamû*. (*Kokinshû* Nr. 1093) (Sollte ich dir gegenüber jemals untreu werden, werden die Wellen über [die Kiefernäste am] Sue no Matsuyama schwappen. / Bevor ich dir untreu würde, würde wohl das Unmögliche passieren.

schaftsbildern der Kamakura-Zeit wider.²⁰ Das beliebte Motiv Matsushima leitet sich interessanterweise auch von der Shiogama-Bucht ab: Eine kleine Inselgruppe in der Bucht wurde ursprünglich so bezeichnet. Matsushima hat sich dann verselbständigt und als eigenständiges poetisches Motiv mit anderen Bildern verbunden, so z.B. mit dem Bild der Fischer und deren nassen Ärmeln.

Ähnlich ist es beim nahe dem Ômi-See gelegenen Berg Hirayama: Im *Man'yôshû* taucht er in Verbindung mit dem *makurakotoba sasaami/ sazanami* (kräuselnde Wellen) und mit den Motiven Fischer und deren nasse Ärmel, oder Fischer und ihre Boote, die evtl. zwischen Wellen verschwinden. (Siehe Gedicht 1). Ab der frühen Kamakura-Zeit verschwindet das Liebesmotiv, und die Landschaft tritt in den Vordergrund mit den Motiven Wind, weiße Wellenkämme, Mond, Frühlingsdunst. So heißt es bei Juntoku-in:

nioteru ya
sazanami shiroki
tsuki no ue ni
aki to mo fukanu
Hira no yamakaze

Hell erleuchtet
kräuseln weiße Wellen,
und zum Mondschein
gesellt sich der Wind, heftiger
als im Herbst, vom Hira-Berg.
(*Juntoku-in shû* Nr. 276)

Dieses *mikiri* in der Dichtung, als Technik der Fokussierung, gilt genauso für die Dichtung der Heian-Zeit, in der Landschaften nicht für sich, sondern fast ausschließlich als Ausdrucksmittel für Gefühle benutzt wurden, als auch für die mittelalterliche und auch für die frühneuzeitliche *haikai*-Dichtung, in der Landschaftsbilder eine offensichtlich eigenständigere Bedeutung hatten. Während also der Blick der Poesie auf das Meer, auf Seen schon in der ersten Perspektive eingeschränkt ist, indem Buchten oder Inseln in den Mittelpunkt gestellt werden und nicht das weite Meer, wird der Blick des Lesers und Betrachters durch ein verbales *mikiri* auf teilweise winzige Ausschnitte gelenkt.

20 Kawamura Teruo: „Kago, utamakura no seiritsu“, in: *Kokubungaku kaishaku to kyôzai no kenkyû*, vol 34, no. 13 (Nov. 1989): 80–85.