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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 63 (2009)

Heft: 3: Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten

Artikel: Narrative Transformationen in Geburts- und Kindheitslegenden über Toyotomi "Affe" Hideyoshi

Autor: Poetzsch, Ninette Sachiko

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147828

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

NARRATIVE TRANSFORMATIONEN IN GEBURTS- UND KINDHEITSLEGENDEN ÜBER TOYOTOMI "AFFE" HIDEYOSHI

Ninette Sachiko Poetzsch, Tohoku Universität, Sendai

Abstract

Narratives are considered to be products of a certain process of constitution, typically depicted by two or three layered models (e.g. Gérard Genette's "histoire" and "récit"). In this paper, Wolf Schmid's four-layered theory of narrative transformations is discussed and applied to approach the expanding of text corpora relating to one specific popular topic which was a feature of popular literary culture in the Edo period. Although Schmid's theory is rather abstract, its concept regarding a dynamic constitution of narratives may be fruitfully substantiated when used in conjunction with comparative methods. This article deals with the corpus known as "Taikōkimono", i. e. biographical accounts of Toyotomi Hideyoshi. By comparing legends of Hideyoshi's birth and childhood, taken from "Hoan-Taikōki", "Ehon-Taikōki" and "Shinsho-Taikōki", on the basis of Schmid's categories of analysis, this paper tries to expose structural developments, continuities and changes among these narratives in particular and of the development of the Edo period's text corpora in general.

1. Einleitung

Ein zentrales Problem narratologischer Modelle besteht darin, dass sie an die spezifischen Sprachstrukturen der Texte gebunden sind, auf deren Basis sie entwickelt worden sind. Die Anwendung einiger ursprünglich anhand von Texten in indoeuropäischen Sprachen entwickelter narratologischer Theorien auf japanische Texte kann aufgrund der z. B. andersartigen grammatikalischen Strukturen des Japanischen erschwert werden.[1] Auch werden bei einem Herangehen an japanische Texte in einer ausserjapanischen Sprache die Originaltexte durch die obligatorische Übersetzung zwangsläufig verfremdet, was zweierlei Arten von

1 Wenn von besonderen, sprachspezifischen Strukturen gesprochen wird, impliziert dies in keinem Fall eine "Einzigartigkeit" der japanischen oder einer anderen Sprache. Es geht allein um empirisch offenkundige, (sprach)wissenschaftlich diskutierbare Unterschiede in Grammatik, Lexik usw.

Gefahr mit sich bringt: Entweder die narratologischen Analysekategorien werden fälschlicherweise auf die Übersetzung, nicht aber auf den Originaltext bezogen. Oder die Analysekategorien werden auf den Originaltext angewandt, können aber in der verfremdeten Übersetzung nicht nachvollzogen werden. Drei mögliche Strategien sind vorstellbar, wie diesen Problemen im intersprachlichen Spannungsfeld begegnet werden kann: 1.) Die Entwicklung einer speziell auf die Originalsprache zugeschnittenen narratologischen Terminologie in der eigenen Sprache. Ein solcher Vorgang käme im äussersten Fall einer neuen, hochspezialisierten Theoriebildung gleich. 2.) Die Untersuchung der Texte mittels einer in der Originalsprache vorhandenen narratologischen Terminologie, soweit eine existieren sollte. Herausforderung und Leistung eines solchen Unterfangens sind vermutlich vor allem in der Übersetzung und der adäquaten Übertragung theoretischer Begriffe in die eigene Sprache zu sehen. 3.) Die Anwendung narratologischer Theorien mit einem universalen, nicht allzu sehr an Grammatik und wörtliche Übersetzung gebundenem Potenzial, wodurch ermöglicht wird, linguistische Unterschiede zu übergehen und den Sprachkonventionen der eigenen Sprache angepasste Übersetzungen zu analysieren.[2]

Der vorliegende Beitrag hält sich an Strategie drei. Universales Potenzial scheint mir dabei in Wolf Schmids Theorie des Vier-Ebenen-Modells der narrativen Transformationen zu liegen, die sich grundsätzlich mit der Frage beschäftigt, welcher Transformationsprozess der Entstehung von Narrativen zu Grunde liegt. Sie soll hier speziell für die Fragen verwendet werden, wie stark sich diese Transformationen bei Narrativen aus der japanischen Frühmoderne, die sich in ihrer Entstehung offensichtlich gegenseitig beeinflusst haben, ähneln bzw. unterscheiden und welche Perspektivänderungen jeweils dadurch bewirkt werden. Bei den verglichenen Narrativen handelt es sich um Geburts- und Kindheitsepisoden aus Biographien über Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536/37–1598).

2. Narrative Transformationen und Perspektivierungen

Was ist genau unter Schmids idealgenetischem Vier-Ebenen-Modell der narrativen Transformationen zu verstehen, warum und wie lässt sich dieses Modell

2 Dies soll natürlich nur die Methode, nicht eventuelle Übersetzungsfehler rechtfertigen.

für einen Vergleich von Episoden aus Hideyoshi-Biographien fruchtbar machen?[3]

Bevor die Schlüsselbegriffe der vier Ebenen – "Geschehen", "Geschichte", "Erzählung" und "Präsentation der Erzählung" – erläutert werden, ist zu erklären, was mit dem Attribut "idealgenetisch" gemeint ist und was für Implikationen seine Bedeutung für die vorliegende Untersuchung hat. Das idealgenetische Modell versucht nicht eine chronologische, sondern eine abstrakt vorgestellte Genese eines Erzählwerks zu erfassen, die nur mit Hilfe einer chronologischen Terminologie – Ebene eins, Ebene zwei etc. – dargestellt wird. Aufgrund dessen bringt die Verwendung der Vier-Ebenen-Terminologie durchaus die Möglichkeit mit sich, dass an einem einzigen Punkt des Textes Rückschlüsse auf alle vier Ebenen gezogen werden können oder dass sich an einer Textstelle gleichzeitig Aussagen über mehrere Ebenen treffen lassen. Ein Vergleich der idealgenetischen Transformationsebenen führt also nicht zu einer Rekonstruktion einer "echten", stufenweise erfolgten Genese eines Erzählwerkes – was auch gar nicht möglich ist –, sondern über den Umweg der Betrachtung perspektivischer Indikatoren zu punktuellen Rückschlüssen auf die Ebenen.

Ein narratives Erzählwerk entsteht nach Schmid in den folgenden drei idealgenetischen Transformationsschritten: Die Transformation des "Geschehens" zur "Geschichte", der "Geschichte" zur "Erzählung" und der "Erzählung" zur "Präsentation der Erzählung"[4], wobei diese vier Ebenen mittels bestimmter Verfahren konstituiert werden, die dem Erzählten jeweils eine besondere Perspektive geben. Die erste Ebene, das "Geschehen", definiert Schmid als "amorphe Gesamtheit der Situationen, Personen und Handlungen" oder als "in unendlich vielen Eigenschaften konkretisierbares Kontinuum."[5] Mit einer Metapher aus der Biogenetik könnte man auch von einem Geschehens*pool* sprechen. Indem der Autor aus diesem angenommenen Geschehenspool der maximalen Möglichkeiten Bestandteile wie Situationen, Personen und Handlungen auswählt, gibt er dem Erzählwerk eine "erste" Orientierung und Perspektive. Das abgeschlossene Ergebnis der Selektion, die Geschehensbestandteile, stellt eine zweite Ebene dar, die "Geschichte". Neben der Selektion finden im Transformationsschritt zwischen "Geschehen" und "Geschichte" weitere Perspekti-

3 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf SCHMID, 2005:241–272.

4 Die Begriffe Geschehen, Geschichte, Erzählung und Präsentation der Erzählung sollen in diesem Beitrag ausschliesslich im Sinne von SCHMIDs Definition verstanden werden. Für den Text an sich oder seine Bestandteile werden Begriffe wie Narrative, Erzählwerk, Passage, Abschnitt, Sequenz etc. verwendet.

5 SCHMID, 2005:242.

vierungsvorgänge durch Entscheidungen darüber statt, wie diese Situationen, Personen und Handlungen konkretisiert, z. B. charakterisiert werden oder welche Rolle ihnen innerhalb der Handlungslogik und der Sinnlinie des Narrativs zukommt. Die dritte Ebene, die "Erzählung", entsteht, indem der "Geschichte" durch das Verfahren der Komposition, d. h. durch Linearisierung und Permutation der ausgewählten Geschichtselemente, weitere Struktur und gleichzeitig zusätzliche Perspektivierung gegeben wird. Da in der Prosa Ereignisse nicht synchron dargestellt werden können wie z. B. in der Kunstgattung Drama[6], muss zwangsläufig eine Reihenfolge der Geschichtselemente festgelegt werden (Linearisierung). Statt Linearisierung ist jedoch häufig die Bezeichung Permutation adäquater und präziser, weil die Begebenheiten nicht notwendigerweise immer in einer chronologischen Reihenfolge angeordnet werden, sondern vielmehr auch verdreht und verschachtelt werden können (z. B. in Pro- oder Retrospektiven). Die vierte Ebene ist die "Präsentation der Erzählung". Sie erschliesst sich durch Fragen, die den Perspektivierungsschritt der Verbalisierung betreffen, z. B. mit welchen Sprechstilen die Erzählung dargestellt wird, ob das ultimative Erzählwerk ein "ornamentiertes" Erzähl-kunst-werk oder nur eine nüchterne Auflistung von Begebenheiten ist.

Bezogen auf die Analyse eines Textes anhand dieser vier Ebenen wendet Schmid zu Recht ein, dass nur die vierte Ebene der empirischen Betrachtung zugänglich sei und zu den anderen Ebenen nur durch Abstraktion Zugang gewonnen werden könne. Hier soll es aber nicht hauptsächlich darum gehen, die einzelnen Ebenen zu erschliessen, sondern vor allem ihre Wechselwirkung mit den Perspektivierungen des Narrativs zu betrachten. Der abstrakte Zugang soll durch einen Vergleich mehrerer Texte mit ähnlichem Geschehenspool empirisch transparenter gemacht werden: Indem mehrere Narrative referenziell aufeinander bezogen werden, lässt sich in Unterschieden und Gemeinsamkeiten ein Spektrum von Perspektivierungen, Sinnlinien und Bedeutungszuweisungen ausloten und mit den spezifischen Ebenen in Beziehung setzen. Um Schmids Theorie für einen solchen Vergleich der biographischen Hideyoshi-Texte fruchtbar zu machen, erscheint es hilfreich, schon im Vorfeld Theorie und Texte enger aufeinander zu beziehen und dabei die allgemeine Theorie auf den spezifischen Fall zuzuschneiden.

6 Simultan verlaufende Handlungen müssen, werden sie zu Papier gebracht, nacheinander geschildert werden, während sie z. B. auf einer Bühne durch die Aufteilung des Raumes in verschiedene Aktionsfelder synchron dargestellt werden können (vgl. SCHMID, 2005:259).

Beim in Kapitel 3 erfolgenden Vergleich von Narrativen über Hideyoshi erscheint die Ebene der Geschichte einen besonderen Status einzunehmen, weil von ihr aus auf die anderen Ebenen geschlossen werden kann. Da die Ebene der Geschichte eine Selektion aus dem Geschehenspool ist, lassen sich durch sie auch Aussagen über letzteren treffen. Der Geschehenspool ist grundsätzlich zwar offen und "unendlich", unterliegt aber im vorliegenden Fall dadurch einer besonderen Vorprägung, dass es sich hier um Narrative handelt, die sich mit dem Leben einer historischen Figur befassen. Das für die Geschichte ausgewählte Geschehen muss daher bestimmte obligatorische Elemente enthalten, die einen auf die Figur Hideyoshi bezogenen Identifikations- oder Wiedererkennungseffekt erzeugen.

Eine zu starke Differenzierung der Geschichtsbestandteile in einzelne Situationen, Personen und Handlungen, wie sie bei Schmid vorgeschlagen wird, bietet sich bei den im Folgenden analysierten, relativ kurzen Sequenzen nicht an, weil sie die Gefahr in sich birgt, die Untersuchung eher auseinanderdriften zu lassen, anstatt sie zu fokussieren. Die Geschichtsbestandteile sollen daher grundsätzlich nicht isoliert, sondern primär unter der griffigeren Analysekategorie "Ereignis" zusammengefasst und verglichen werden, wobei ein Ereignis als eine Zustandsveränderung definiert werden soll, die sich auf ein und dasselbe Subjekt des Handelns oder Erleidens bezieht.[7] Mit dieser etwas gröberen Definition von Geschichtsbestandteilen können auf der dritten Ebene der Erzählung ihre Linearisierungen, Permutationen und damit auch Perspektivierungen gezielter verglichen werden. Nur die Betrachtung der vierten Ebene, der Präsentation der Erzählung mit ihren verbalen und stilistischen Feinheiten, die bei Schmid als einzig empirisch zugängliche Ebene bezeichnet wird, stellt bei Übersetzungen ein Problem dar. Von ihr kann bei einem Vergleich übersetzter Ausschnitte aus den Hideyoshi-Biographien nur mit Vorsicht Gebrauch gemacht werden., weil die Gefahr besteht, dass sprachliche Feinheiten bei der Übersetzung nicht übertragen werden (vgl. S. 620) Abgesehen davon liefert jedoch der oben genannte Vorschlag, den Vergleich mehrerer Referenzwerke auf die Geschichts- bzw. Ereignisebene und ihre Perspektivierung zu konzentrieren und von dort aus eventuell auch auf unzugänglichere Ebenen zu schliessen, einen Ansatz, den zu testen es zumindest einen Versuch wert ist.

7 In Anlehnung an SCHMID, 2005:14.

3. Die Hideyoshi-Biographien im narratologischen Vergleich

3.1 *Taikōkimono*

In der japanischen Frühmoderne wurden, unter anderem bedingt durch eine blühende Presse- und Druckkultur und eine stetig steigende Alphabetisierungsrate der Bevölkerung, bestimmte populäre Themen immer wieder aufgegriffen, in verschiedenen Kunstformen (Drama, Bilddrucken, Lyrik, Prosa) neu verarbeitet, neu aufgelegt und im Laufe der Edo-Zeit in immer zahlreicheren Versionen in Umlauf gebracht. Eines dieser Motive ist das Leben Toyotomi Hideyoshis, das in Jōruri-Stücken wie z. B. *Gion sairei shinkōki* 祇園祭礼信仰記, in Haiku und Senryū[8], auf Bilddrucken wie z. B. *Taikō gosai rakutō yūkan no zu* 太閤五妻洛東遊観之図 von Utamarō 歌麿 (1753–1806), aber vor allem in prosaischen Biographien verarbeitet wurde. Viele dieser Biographien und Lebensabschnittsdarstellungen sind aufgrund ihrer damaligen weiten Verbreitung bis heute als Originaldrucke erhalten und werden mit dem Sammelbegriff Taikōkimono 太閤記物[9] bezeichnet. Im Deutschen könnte man von den Taikōkimono als einem "Textkorpus" sprechen. Übertragen in eine narratologische Terminologie sollen hier unter einem Textkorpus Erzählwerke verstanden werden, die ähnliche Elemente aus dem Geschehenspool auswählen. Die Taikōkimono werden wegen ihrer gemeinsamen oder ähnlichen Vorprägung des Geschehenspools als ein solcher Textkorpus definiert.[10] Der Umfang eines Textkorpus, d. h. die Frage, welche Texte ihm zuzuordnen sind, unterliegt der individuellen Wahrnehmung darüber, inwieweit Elemente "gemeinsam" oder "ähnlich" sind.[11] Da ein solcher Textkorpus in einem historischen Prozess anwächst, gehört zu seinen typologischen Merkmalen, dass nicht nur die historischen Fakten, sondern auch die frühen Werke gewichtige, wenn nicht gar autoritäre Vorprägungen im Geschehenspool später entstehender Biographien waren und den späteren Texten als Referenz dienten. Die Frage nach Faktizität

8 Eine umfassende Sammlung von Senryū über Hideyoshi findet sich in NAKANISHI, 1978:19–75.

9 Taikō, "Regent", ist ein Titel, der Hideyoshi im Jahr Tenshō 天正 13 (1585) verliehen wurde und in der Folge häufig als Synonym für seinen Namen gebraucht wurde.

10 Sie beruhen nicht, wie fälschlicherweise auch angenommen werden könnte, auf einer ähnlichen "Geschichte", da z. B. eine Geburtslegende Hideyoshis genauso wie eine Begräbnislegende Hideyoshis unter die Kategorie Taikōkimono fallen kann.

11 Als Beispiel, welche Erzählwerke diesem Textkorpus zugergerchnet werden können, vgl. das Lemma zu "Taikōkimono" in NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN IINKAI, 1984:81.

oder Fiktionalität der Informationen spielt bei einer Betrachtung, bei der es um den Entstehungs- und Perspektivierungsprozess von Narrativen geht, keine Rolle.

Das intertextuelle Spannungsverhältnis beim nachfolgenden Vergleich kommt dadurch zustande, dass es sich bei den Vergleichsobjekten primär um die erste und die letzte der in der Edo-Zeit entstandenen Komplettbiographien[12] über Hideyoshi handelt. Die erste, die nach ihrem Verfasser Oze Hoan 小瀬甫庵 (1564–1640) auch "Hoan-Taikōki 甫庵太閤記" genannt wird und auf die Jahre 1634–1637 datiert werden kann[13], trägt den Ruf, den nachhaltigsten Einfluss auf die Inhalte und Erzählungen aller später entstandenen Biographien und Erzählungen ausgeübt zu haben. Bei der letzten in der Edo-Zeit veröffentlichten Biographie, die in den Jahren 1852–1868, also über 200 Jahre später als das Hoan-Taikōki erschien, handelt es sich um das "Shinsho-Taikōki 真書太閤記". Es greift verschiedenste Erzähltraditionen über die Person Hideyoshi auf und ist daher eines der voluminösesten Taikōki der Edo-Zeit. Da es sich bei beiden Komplettbiographien um sehr umfangreiche Werke handelt, kann der nachfolgende Vergleich nur auf kurze Sequenzen zu einem ausgewählten Lebensabschnitt Hideyoshis beschränkt werden. Die Wahl fällt auf Geburt und Kindheit, was vor allem durch den begrenzten Umfang dieses Beitrags begründet ist, aber auch dadurch, dass diese Phase im Leben Hideyoshis historisch kaum greifbar ist. Die Autoren der Geburts- und Kindheitsnarrativen verfügten daher über eine grössere Unabhängigkeit gegenüber der eventuell sonst als autoritär wahrgenommenen historischen Faktizität und über eine grössere Freiheit in der Wahl der Geschichtselemente und Ereignisse.[14] Es könnte daher angenommen werden, dass es nur wenige Übereinstimmungen in den verglichenen Sequenzen gibt. Jedoch muss diese These schon auf den ersten Blick in Frage gestellt werden, weil sich die Geburts- und Kindheitsnarrative der hier angeführten Taikōki an einem auffällig identischen Ereignisraster orientieren: 1. Der familiären Abstammung Hideyoshis und seiner Geburt, 2. seinem Aufenthalt im Tempelkloster Kōmyōji und 3. seiner Suche nach Arbeit bzw. nach einem

12 Zwar wurden auch schon vor dem Hoan-Taikōki Erzählwerke über Hideyoshi verfasst, aber nur in Form von Lebensabschnittsdarstellungen. Das Hoan-Taikōki gilt als die erste biographische Gesamtdarstellung.

13 HASEGAWA, 1991.

14 Andere Lebensabschnittsdarstellungen, die aufgrund ihrer relativen Kürze und historischen Disparität eventuell auch in Frage gekommen wären, sind die Begräbnislegenden Hideyoshis (vgl. MACÉ, 1996–1997).

geeigneten Platz in der Gesellschaft.[15] Diese Einteilung soll im Folgenden zur Strukturierung des Vergleichs der Ebenen und Perspektivierungen dienen. In der Sequenz über den Tempelaufenthalt wird ausserdem noch ein drittes Taikōki, das in den Jahren 1797–1802 veröffentlichte "Ehon-Taikōki 絵本太閤記", zum Vergleich herangezogen, um die Veränderungsprozesse zwischen Hoan- und Shinsho-Taikōki historisch noch detaillierter nachzuvollziehen.

3.2 *Der Sonnenstrahltraum*

Über Toyotomi Hideyoshis Abstammung gibt es keine historisch gesicherten Informationen, was indirekt eine niedere Herkunft impliziert. Um diesen für einen erfolgreichen Herrscher gravierenden Makel zu kaschieren, setzte sich Hideyoshi noch zu Lebzeiten für die Verbreitung einer Legende ein, in der es hiess, dass seine Mutter von einem Sonnenstrahl geschwängert worden sei. Obwohl diese Legende keine historische Information zur Herkunft Hideyoshis enthält, gehört sie insofern mit zu einer autoritativen Vorprägung des Geschehenspools seiner Biographien, als dass ihre Verbreitung auf seine eigene Initiative zurückgeführt werden kann und sie schon vor der Veröffentlichung der ersten Komplettbiographie in mehreren Lebensabschnittsdarstellungen kursierte. Im ungefähr 40 Jahre nach Hideyoshis Tod veröffentlichten Hoan-Taikōki wird die Sonnenstrahlepisode auffallend unspektakulär präsentiert:

> 其始を考るに、父は尾張国愛智郡中村之住人、筑阿弥とぞ申しける。或時、母懐中に日輪入給ふと夢み、已にして懐妊し誕生しけるにより、童名を日吉と云しなり。
>
> Wenn man seine [Toyotomi Hideyoshis] Herkunft bedenkt, war sein Vater ein Bewohner des Dorfes Nakamura in dem Bezirk Aichi in der Provinz Owari und nannte sich Chikuami. Eines Tages sah die Mutter im Traum, dass ihr ein Sonnenstrahl in die Brust drang, und weil sie bald darauf schwanger wurde und (ein Kind) gebar, gab sie dem Kind den Namen Hiyoshi.[16]

15 Im Hoan-Taikōki sind diese drei Episoden nur ein Bestandteil des ersten Kapitels und gehen im Anschluss an die hier übersetzten Passagen nahtlos in Hideyoshis Erlebnisse ab dem Alter von 20 Jahren über (HOAN, 1996:12f.), im Shinsho-Taikōki dagegen gebührt ihnen ein eigenes, abgeschlossenes Kapitel (KURIHARA, 1928:11–16). In den Text des Shinsho-Taikōki sind ausserdem exegetische Kommentare eingelassen, die hier jedoch nicht mit übersetzt wurden, da im Zentrum der Untersuchung ein Vergleich des Haupttextes steht. Der Haupttext wird im Original optisch deutlich von den Kommentaren differenziert.

16 HOAN, 1996:12. Namenswechsel während des Lebens waren keine Seltenheit. "Hiyoshi" oder "Hiyoshimaru" sind Kindernamen Hideyoshis.

Der Sonnenstrahltraum wird in diesem Kontext nur wie beiläufig erwähnt. So wie vorher der Vater beschrieben wurde, scheint er hier eher zur genaueren Charakterisierung der Mutter zu stehen und dient nicht unbedingt dazu, den Anschein einer grossartigen Herkunft Hideyoshis zu suggerieren. Im Hinblick auf die Möglichkeiten einer phantasievollen narrativen Ausschmückung, die sich einem erzählkünstlerisch motivierten Autor bei einer solchen Traumepisode regelrecht aufdrängen, kann davon ausgegangen werden, dass Hoan seine nüchterne Perspektive bewusst gewählt hat. Da auch die anderen Teile der Einführung zur Person Hideyoshis im Hoan-Taikōki, wie sich in den anderen Sequenzen noch zeigen wird, in einem nüchternen Stil geschrieben ist, wirkt die Aufnahme der Traumepisode in die Geschichte trotz ihrer sachlichen Präsentation regelrecht fehl am Platz und verlangt vielmehr nach einer Existenzbegründung. Vermutlich hatte die Sonnenstrahlepisode eine so dominante Position im Geschehenspool inne, dass selbst ein so rational orientierter Autor wie Hoan nicht darum herumkam, sie in die Geschichte zu integrieren. Der im Hoan-Taikōki gewählte Stil könnte daher als ein Kompromiss zwischen einer dem Faktischen verpflichteten Perspektivierungsintention des Autors und der Dominanz eines irrationalen Elements im Geschehenspool interpretiert werden.

Wie sehr die Sonnenstrahlepisode narrativ bereichert werden kann, wird in der folgenden Sequenz des Shinsho-Taikōki deutlich:

> 中村弥助は持萩中納言の息女 [...] を迎へて妻となし中睦しく月日を過しけるにいつしか妊娠して臨月になりければ今や／＼と待つほどに安産はしつれ共女子なり更によろこばず父祖の遺言もあり男子をこそ祈りつれとて力を落しける体をみて妻も気の毒に思ひ何卒男子一人授け玉へと同村に鎮座ましましける日吉権現へ祈誓し夫に知らせず日参して信心をこらしける[...]然るに或夜の夢に日輪懐中に入ると見てさてたゞならぬ身となりしかばもしや祈願せし験ありて神の授け玉ふ所にもやあらんかと心中に深く悦び弥助にも物語段々遺言せしともありそれこそ誠に正夢なるべし然らば天神より授け玉ふものにして決定男子ならんと夫婦共に臨月を算へて待ちけるに十月も過ぎて何の気もなし又一月過れども更に気色もなく終に十三月めに当り天文五年丙申正月一日丁巳寅一点に男子誕り[...] この時弥助が家の上に当りて彗星の如き霊星出現してその光常の星に倍し恰も白昼の如し生長の後戦場に臨むとき軍危ふければ必ず此星陣上に現はるゝといつも勝利となりしとなり然るに此兒の相こそ異体なれ色赤く猿眼にして眼中するどく瞳子二つあり頬先に五つの黒痣ありて尋常の兒とおなじからずさながら猿のごとくなり[...].
>
> Nakamura Yasuke nahm die Tochter von Mochihagi Chūnagon [...] zur Frau. Wie sie eine Zeit lang einträchtig zusammengelebt hatten, wurde sie eines Tages schwanger, und als der Geburtsmonat kam und sie – "Jetzt ist es wohl soweit, jetzt ist es wohl soweit" – wartete, hatte sie eine leichte Geburt, aber es war ein Mädchen. (Nakamura Yasuke) freute sich überhaupt nicht, (denn auf ihm lastete) auch das Testament des Grossvaters (in dem von

einem Jungen die Rede war). Nach einem Jungen betend, verliessen ihn (immer mehr) die Kräfte. Wie sie (diese von Kräften verlassene) Gestalt sah, tat es auch der Frau leid, und sie betete zum im selben Dorf eingeschreinten Hiyoshigongen: "Bitte, gib mir doch einen Jungen", liess dies den Ehemann (aber) nicht wissen, ging täglich zum Schrein und betete aus tiefstem Herzen. […] Eines Nachts aber sah die Frau im Traum, wie ihr ein Sonnenstrahl in die Brust fuhr, und weil sie daraufhin einen ungewöhnlichen Leib bekam, freute sie sich tief in ihrem Herzen – "Vielleicht sind die Gebete erhört worden, wird es wohl auch eine Gabe von den Göttern sein?" – und sie erzählte Yasuke davon: "Der Grossvater hat uns seinen letzten Wunsch gegeben und dieser soll (nun) wirklich zu einem wahren Traum werden. Wenn es etwas vom Gott Gegebenes ist, wird es wohl sicher ein Junge werden", und wie so das Paar zählend den Geburtsmonat erwartete, verging selbst der 10. Monat ohne ein Zeichen, und noch ein Monat verging ohne ein Zeichen, (aber) endlich im 13. Monat, im 5. Jahr der Ära Tenbun (天文, 29.07.1532–23.10.1555) unter dem astrologischen Zeichen des *hinoe-saru*[17], am Neujahrstag unter dem astrologischen Zeichen des *hinoto-mi* und der ersten Viertelstunde des Zeichens *tora* gebar die Frau einen Jungen. […] Da erschien über Yasukes Haus ein kometengleicher, mysteriöser Stern, sein Licht schien doppelt so hell wie das der gewöhnlichen Sterne, ganz wie der helllichte Tag. Nachdem (der Junge) gross geworden war, erschien dieser Stern immer, wenn er sich auf dem Schlachtfeld befand und die Kämpfe gefährlich waren, über der Front, und es heisst, dass der Kampf (dann) stets mit einem Sieg endete.[18] Aber auch die Physiognomie dieses Kindes war sonderbar! Seine Hautfarbe war rot, seine Augen waren die eines Affen, er hatte einen stechenden Blick und zwei ebensolche Pupillen, auf den Wangen fünf Muttermale, und war nicht wie die gewöhnlichen Kinder. Er sah genau aus wie ein Affe […].[19]

Die Sonnenstrahlepisode begegnet im Shinsho-Taikōki als eine auf allen Ebenen dramatisierte, narrativ-künstlerische, unterhaltsame Legende. Auf der Ebene der Geschichte ist sie im Vergleich zum Hoan-Taikōki in ergänzende Nebenereignisse eingebettet. Die aus der Ereignisaufstockung resultierende Verstärkung des Personeninventars und die Fokussierung auf die Statisten, deren Gedanken und

17 Es beinhaltet das Symbol des Affen.

18 Von einer christlichen Geschichte geprägte Leser sind eventuell dazu geneigt, in der Symbolik der "unbefleckten Empfängnis" und des "richtungsweisenden Sterns" einen Einfluss der Geburtslegende Jesu anzunehmen. Jedoch kann diese Vermutung meines Wissens durch keinerlei Beweise erhärtet werden. Stattdessen ist das Motiv der unbefleckten Empfängnis schon in vorchristlicher Zeit in Asien anzutreffen: Z. B. in der Geburtslegende Siddharta Gautamas (Buddhas) und – mit auffälliger Ähnlichkeit zur vorliegenden Hideyoshi-Legende – in einer Episode in Sima Qians *Shiji* 史記 (jap. *Shiki*, ca. 91 v. u. Z.), in der ebenfalls ein im Traum erschienener Sonnenstrahl mit einer Schwangerschaft in Verbindung gebracht wird: "Als sie mit einem Jungen schwanger ging, sagte die Hofdame und zukünftige Königin zum Kronprinzen, dass sie im Traum gesehen habe, dass ihr die Sonne in die Brust gedrungen sei." (男方在身時, 王美人夢日入其懐, 以告太子) (YOSHIDA, 1982:932).

19 KURIHARA, 1928:11f.

Problemen (auf der Ebene der Präsentation der Erzählung) durch direkte Figurenrede oder indirekte Beschreibungen ihres inneren Befindens Ausdruck verliehen wird, ist verantwortlich für eine psychologische Dramatisierung der Geschichte. Durch andere Geschichtselemente wird weiterhin ein mystifizierender Grundton geschaffen. Dies sind vor allem aussergewöhnliche Momente, die ausserhalb der fiktiven Geschichte unrealistisch sind: Die 13-monatige Dauer der zweiten Schwangerschaft und das Erscheinen des "mysteriösen" Sterns in der Geburtsstunde. Permutationen des chronologischen Erzählverlaufs, in diesem Fall keine Rückblenden, sondern indirekte, d. h. angedeutete, sowie direkte, d. h. innerhalb des fiktiven Erzählwerks tatsächlich realisierte Prospektiven stellen die gesamte Geburtsepisode in ein sakrales Licht[20]: Die Überlegung der Mutter, dass der Sonnenstrahltraum und die Geburt Hideyoshis Zeichen des angebeteten Gottes sind, die Erläuterung der Funktion des mysteriösen Sterns für Hideyoshis späteres Leben sowie die Angabe der astrologischen Orakel des Geburtsjahrs des Affen, stellen Prognosen dar, die tatsächlich später mit dem affengleichen Aussehen des Kindes übereinstimmen.

Auch die Linearisierung der Ereignisse auf der Ebene der Erzählung orientiert sich (wie schon die Psychologisierung der auftretenden Charaktere auf der Ebene der Geschichte) an einer im dramatischen Stil gesteigerten Abfolge. Die Sonnenstrahlepisode steht zwischen einer Vorgeschichte, die durch verschiedene Verfahren das schicksalhaft-sakralisierte Motiv der "lang ersehnten Geburt" in den Fokus der Perspektive zieht, und der Geburt selbst. Die Zentrierung der lang ersehnten Geburt ergibt sich durch wirkungsvoll platzierte chronologische Permutationen, Raffungen und Dehnungen: Der vergleichsweise lange Zeitraum, der bis auf die dritte Generation zurückgeht und der die Geburt eines ersten Kindes, den daraus resultierenden körperlichen Abbau des Vaters und die Gebetsgänge der Mutter beinhaltet, wird auf ein paar Zeilen komprimiert, der vergleichsweise kurze Zeitraum der Schwangerschaft wird auf der Ebene der Geschichte (dreizehn statt neun Monate) und auch auf der Ebene der Erzählung gedehnt. Alle diese Verfahren suggerieren eine lange Wartezeit, durch die die Geburt letztendlich den Status eines soteriologischen Ereignisses erhält. Der Sonnenstrahltraum wird durch diese Anreicherung an Geschichte und durch die

20 Im späteren, hier nicht übersetzten Teil der Geburtsepisode werden auch indirekte, d. h. nicht explizit im Erzählwerk realisierte, aber angedeutete Prospektiven verwendet wie z. B. die Rede des Vaters, dass das affengleiche Aussehen auf eine vielversprechende Zukunft hindeutet (KURIHARA, 1928:12).

stilistische Ausfeilung der Erzählung zum wundersamen Dreh- und Angelpunkt der gesamten Geburtsepisode.

Derartige Perspektivierungen sind bezeichnend dafür, wie das Bild von Hideyoshi im Shinsho-Taikōki von Geburt an mit legendenhaften Attributen besetzt wird. Im Gegensatz zum Hoan-Taikōki greift also das Shinsho-Taikōki die Episode vom Sonnenstrahltraum dankbar aus dem Geschehenspool auf und verarbeitet sie gemäss des ihr inhärenten Potenzials zu einem ausgefeilten, lebendigen Narrativ.

3.3 *Aufenthalt im Tempel*

In der Tempelepisode aller Taikōkimono schicken die Eltern ihren Sohn Hideyoshi aufgrund ungewöhnlicher Eigenschaften – im Hoan-Taikōki aufgrund Eloquenz und Aufgeweckheit, im Ehon-Taikōki wegen seiner Auffälligkeit und im Shinsho-Taikōki wegen psychosozialer Defizite – zur Ausbildung in einen Tempel. Hideyoshis dortiger Aufenthalt macht ihn jedoch in keiner Weise gefügiger und angepasster wie erhofft, sondern führt im Gegenteil zu einer Entfaltung seines nonkonformistischen Charakters und einem endgültigen Bruch zwischen ihm und den Mönchen. Alle drei hier angeführten Taikōkimono orientieren sich an einem ähnlichen Ereignisraster, aber durch einen immer geschickteren Umgang mit den Geschichtselementen nehmen die Erzählungen immer subtilere Konturen an. Alle folgenden Übersetzungen beginnen zu dem Zeitpunkt, als zum ersten Mal Konfrontationen zwischen Hideyoshi und den Mönchen auftreten. Im Hoan-Taikōki wird dies nur unspezifisch skizziert:

> [...]八歳之比同国光明寺之門弟となしけるに、沙門之作法には疎く、世間之取沙汰等には、十を悟れる才智世に勝れ、取分勇道之物語をば、甚以すき給ひつゝ、稚心にも、出家は乞丐之徒を離れざる物を、と思召、万雅意に振廻給ひ、僧共にいとはればやの心なりしかば、如案、いや/＼此児之気分は中々沙門とは成ずして、還て仏法之碍をなすべしと衆議一決し、父之方へぞ送ける。日吉殿、父が折檻せん事を恐れ、追出しつる坊主共を打殺し、寺々を可焼払と、こと/＼しく怒り出られしを、彼僧共童部とは思ひながら恐れをなし、うつくしき帷、扇などを送り、機嫌を候ひにけり。
>
> [...] Als (Hiyoshi) mit ungefähr acht Jahren Novize im Kōmyōji-Tempel derselben Provinz wurde, hielt er sich von den Sitten der Mönche fern, (stattdessen) besass er ein vollkommen klares Wissen über die weltlichen Begebenheiten und derartige Dinge, unübertroffen in der Welt. Besonders für Kriegergeschichten begeisterte er sich sehr und in seiner jungen Seele dachte er, dass die Mönche sich nicht von Bettlern unterscheiden würden, benahm sich tausendfach so, wie es ihm gefiel, und wünschte sich: "Ach, würde ich doch von den Mönchen verabscheut werden." Wie erwartet beschlossen da die Mönche einstimmig auf einer Versammlung: "Die Einstellung dieses Kindes ist auf keinen Fall die eines Mönches,

sondern stattdessen der buddhistischen Lehre eher ein Hindernis", und schickten ihn zum Vater zurück. Hiyoshi fürchtete, dass der Vater ihn bestrafen würde, und weil er theatralisch seinem Ärger freien Lauf liess: "Ich will die Mönche, die mich vertrieben haben, töten und den Tempelbezirk niederbrennen" – fürchteten diese ihn, obwohl sie (auch) dachten: "Er ist zwar (nur) ein Kind", schenkten ihm schöne Kleidung, Fächer und derartige Dinge und bemühten sich seine Laune zu erhalten.[21]

Die Konfrontation zwischen Hideyoshi und den Mönchen wird hauptsächlich in einem deskriptiven Modus geschildert. Das ihr inhärente Potenzial an Ereignishaftigkeit, von dem, wie sich noch zeigen wird, in den anderen Taikōki ausgiebig Gebrauch gemacht wurde, bleibt ungenutzt. Auf der Ebene der Geschichte wird der Bruch mit den Mönchen im Ungenauen belassen, auf der Ebene der Erzählung stark gerafft, so dass es bei der Linearisierung der den Bruch hervorrufenden Ereignisse (das inadäquate Benehmen Hideyoshis, die Entscheidung der Mönche, ihn auszuweisen) an zeitlichen, örtlichen und vor allem kausalen Verknüpfungen mangelt. Die stakkato- bzw. stichpunktartig anmutende Episode ruft daher nur einen relativ oberflächlichen Eindruck davon hervor, dass Hideyoshi sich nicht richtig in das Tempelleben integriert und dass dieses in irgendeiner Weise mit seinem Charakter zusammenhängt. Die Charakterisierung Hideyoshis nimmt auf der Ebene der Geschichte einen vergleichsweise grossen Raum ein, wird aber nur grob mit der Geschichte der Suspendierung aus dem Tempel in Beziehung gesetzt. Damit weisen die Kausalität und auch die Sinnlinie, die zwischen diesen beiden Geschichtselementen des Charakters und der Suspendierung aufgespannt wird, nur minimale Verknüpfungspunkte auf.

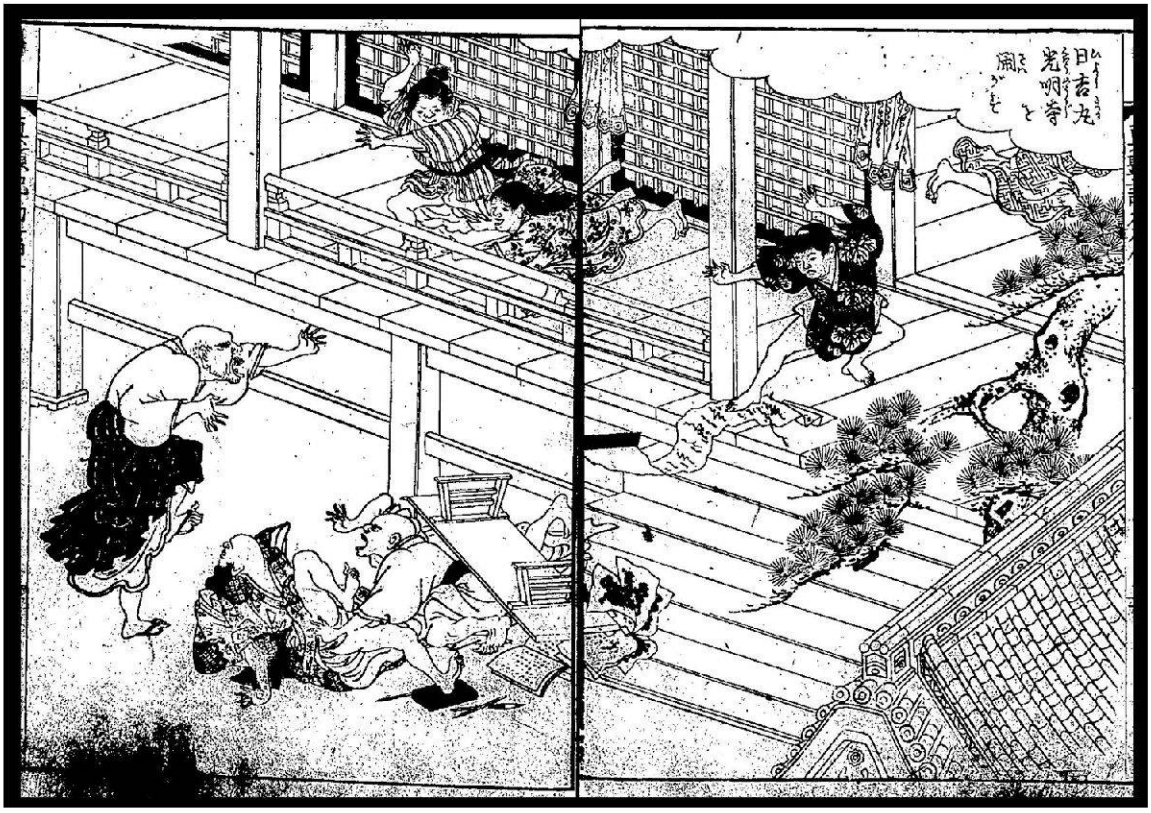
Im Ehon-Taikōki gestaltet sich die Sequenz dagegen prägnanter, da Geschichtselemente und kleine Ereignisse selbst als Begründungen fungieren und daher einen logischen Verlauf der Erzählung hervorbringen:

日吉丸稚心にも、僧徒の業は乞食の所為なりと嫌ひ、手習、学文は曾てなさず、近き辺りの小兒を集め、竹を持せて戦の形勢をなし、自ら石上に立て指揮する事、大将軍の器既に備はれり、寺中の輩甚だ恐れ、此兒僧業を勤むべき者にあらずとて、密に寺を追んとす、日吉丸是を聞て大いに怒り、兒子、法師を打擲し、器物を破、経巻を乱し、本尊如来を打摧き、さま〻の悪行をなし、寺中を閙しければ、住持殆育ひあぐみ、親里へこそ帰しける、[...].

Aus seiner jungen Seele heraus verabscheute Hiyoshimaru, dass das Geschäft der Mönche das Verhalten von Bettlern war, kümmerte sich überhaupt nicht um Schriftübungen und Studieren, versammelte (statt dessen) die Kinder aus der näheren Umgebung, liess sie

21 HOAN, 1996:12f.

Bambusstöcke nehmen, spielte Krieg, und dass er sich selbst auf einen Stein stellte und das Kommando übernahm, (zeigt, dass) er bereits (als Kind) das Talent eines grossen Shoguns besass. Die ganze Gemeinschaft im Tempelbezirk fürchtete ihn und dachte: "Dieser Junge ist keiner, der im Geschäft der Mönche dienen sollte", und versuchte, ihn heimlich aus dem Tempel zu verjagen. (Als) Hiyoshimaru dies hörte, wurde er sehr zornig, verprügelte die Novizen und Mönche, zerbrach Gegenstände, zerfetzte Sutrenrollen, zertrümmerte die zentrale Buddhastatue und beging allerlei bösartige Taten. Da er den Tempelbezirk in Aufruhr brachte, wurde es dem Oberpriester endgültig leid, ihn grosszuziehen und er schickte ihn in das Dorf seiner Eltern zurück, [...].[22]



Hiyoshimaru bringt den Kōmyōji–Tempel in Aufruhr (日吉丸光明寺を開がす).[23]

Das Ehon-Taikōki wirkt wie eine Exegese des Hoan-Taikōki, indem es die im Hoan-Taikōki kompilierten, lose aneinander gereihten Geschichtselemente in ähnlicher Abfolge aufgreift, aber mit weiteren ausschmückenden Elementen detaillierter, ereignishafter und entlang einer stärker in die Geschichte eingeflochtenen Sinnlinie verarbeitet. Die Tempelsequenzen beider Taikōki bein-

22 TAKEUCHI, 1945:2.

23 Ehon-Taikōki (Manuskript der Kanō-Sammlung der Tohoku Universität, Nr. 11799–84).

halten z. B. das Geschichtselement von Hideyoshis Sympathie zu "Kriegergeschichten". Was jedoch im Hoan-Taikōki nur mit einem Stichpunkt erwähnt ist, wird im Ehon-Taikōki durch eine separate, in sich geschlossene Episode über Hideyoshis Kriegsspielerei mit anderen Kindern konkretisiert. Das Geschichtselement, Hideyoshi als aggressives, dominantes Kind zu präsentieren, ist beiden Taikōki an diesem Punkt gemeinsam, aber durch die detailliertere Ausmalung rückt der Fokus näher an die Geschichte heran, gibt der Charakterisierung Hideyoshis eine realistischere Perspektive und knüpft sie stärker an die nachfolgenden Ereignisse. Mit welchen Verfahren eine gesteigerte Ereignishaftigkeit hervorgerufen werden kann, wird ausserdem bei dem Geschichtselement der Tempelzerstörung deutlich: Die Idee, dass Hideyoshi in einem Gewaltausbruch den Tempel zerstören könnte bzw. zerstört, ist in der Geschichte beider Erzählwerke vorhanden. Im Hoan-Taikōki wird dieses Geschichtselement jedoch nur als Potenzialis in Betracht gezogen, im Ehon-Taikōki dagegen zu einem – moderaten, aber innerhalb der fiktiven Geschichte tatsächlich stattfindenden – Ereignis transformiert (Hideyoshi wütet, zerstört aber nicht den Tempel und tötet auch keine Mönche). Das Geschichtselement des gewaltbereiten Hideyoshi fügt sich dadurch kohärenter in die Sinnlinie der Sequenz ein und gewinnt einen höheren Grad an Plausibilität.

Darüber hinaus gehen die Ereignisse nicht nur innerhalb der Sequenz logisch begründet auseinander hervor, sondern sie werden auch über die kurze Sequenz hinaus mit der Sinnlinie des Gesamterzählwerkes verknüpft: Die Einflechtung der Prospektive, dass "[Hideyoshi] bereits (als Kind) das Talent eines grossen Shoguns besass", liefert nicht nur eine Begründung dafür, warum Hideyoshi sich nicht an das Tempelleben anpassen will, sondern koppelt auf der Ebene der Erzählung die Kindheitsepisode auch an spätere Ereignisse in Hideyoshis Leben.

Während es das Ehon-Taikōki gegenüber dem Hoan-Taikōki schafft, durch die Implementierung kausal fungierender ergänzender Geschichtselemente die Sinnlinie sowie auch den narrativen Verlauf kohärenter und flüssiger zu machen, ist die Shinsho-Version auf allen Ebenen noch differenzierter und narrativ ausgefeilter:

> 上人熟と兒の体をみてかばかりの異体なる兒は後にかならず名僧知識と成るものなりと頼母しく受取りてまづ手習をさせられけるに日吉丸は是をきらひ一向に机にむかふ事なく只外に出て子供を集め竹木を以て合戦の体をなしいつも自身は小高き所に上りて大将なりとて数名の子供に下知をなし今の世の兒等の遊戯に山の大将は我なりと云ふ詞の起原なりとかや光明寺の僧徒日吉丸を憎み訇しるといへども口賢こく返答してこれを謂ひこめかつて彼等が下知を受けず爰

に於て弥増にこれを悪み上人に斯くと告げしかば上人さあらば我手元に侍きて教訓を加ふべしとて夫より方丈に呼居ゑ片時も外へ出さず給仕配膳の役をなさしむるに日吉丸いつも坪平の蓋を取り中なるものを撮喰ふてさて上人の前へ持出でけるに度重なりしかば随身の僧等これを窺知りてかくと上人へ告げければ上人日吉丸を呼びて汝小人なれども師弟の差別を知るべし如何なれば師に奉る品を途中にて竊食ひ汝が餕餘を我に進むるや所行尤も不当なりと呵られしに日吉丸かしこまり仰の如く毎時御膳部の御品を密に御試み仕りてのちに進め候ひしこと上人を大切に存じたてまつる故にて身の咎を忘却仕りて候と答へければ上人も道理につまり奇特のことなれども此後は左様の心配無用にすべしこと掟められしにより然後は撮喰ひをやめてけりされども手習学問をば勤めず只心の随に振舞ひけり十二歳の時なりとかや本尊の供具を運び本堂に至り阿弥陀仏にむかひ [...] 汝は人の苦患を救ふ本願ありと聞くさぞかし疲もし飢もしつらん我持来りし飯をすみやかに喰尽し養ふべしと大音声に訇りてしばし見居たりしが頓て棒を持来り汝いかなれば我進めし供養を受けざるやあら奇怪やと言さま振上げてはたと打つ何かはたまるべき本尊の御首を打落すこの音に僧徒驚きかけ来り此体をみて上人へ日吉丸かゝる悪行をなしはべりぬと告げしにより上人も急ぎ本堂へ走り来りあきれはてゝ暫時は詞もなし [...] 良ありて上人宣ふ様本尊を破損し奉る事何と呵り何と誡むべきはや疾々親の家へ送り帰すべしとて [...].

Der Oberpriester musterte die Gestalt des Kindes und meinte: "Ein derart ungestaltetes Kind wird später mit Sicherheit ein berühmter, gelehrter Mönch", und nahm ihn hoffnungsvoll auf. Als man ihn zunächst studieren liess, verabscheute Hiyoshimaru dieses (jedoch), setzte sich nie an den Tisch, (sondern) ging einfach nach draussen, versammelte Kinder und spielte mit Bambusstöcken Krieg. Er selbst stellte sich immer auf kleine Erhöhungen, sagte: "Ich bin der Anführer", und gab der Horde Kinder Befehle. – Ob dieses wohl der Ursprung des heute immer noch bei Kinderspielen gebrauchten Ausdrucks "Der Anführer auf dem Berg bin ich!" ist? – Obwohl die Mönche des Kōmyōji Hiyoshimaru nicht ausstehen konnten und beschimpften, gab er ihnen eloquent Antwort, redete sie in Grund und Boden und befolgte nie einen Befehl von ihnen. Da hassten die Mönche ihn immer mehr und als sie dem Oberpriester davon erzählten, meinte der Oberpriester (nur): "Wenn das so ist, sollte ich ihn unter meine eigene Obhut nehmen und ihn (selbst) lehren", rief (Hiyoshimaru) in seine Stube und liess ihn keine Sekunde hinaus. Als er ihn zum Essensdienst verpflichtete, lüftete Hiyoshimaru (jedoch) immer die Deckel von den Töpfen, probierte vom Inhalt und trug sie danach dem Oberpriester auf. Da dieses mehrmals passierte, entdeckten die dem Oberpriester dienenden Mönche dies und als sie dem Oberpriester davon erzählten, rief der Oberpriester Hiyoshimaru zu sich: "Du bist zwar ein Novize, solltest aber den Unterschied zwischen Lehrern und Schülern kennen. Warum stibitzt du unterwegs das dem Lehrer aufzutischende Essen und bietest mir (danach) deine Reste an? Das ist ein höchst unpassendes Verhalten!" Als er so ausgeschimpft wurde, nahm Hiyoshimaru Haltung an: "Wie Sie es sagen, habe ich jedes Mal heimlich das Essen probiert und es Ihnen danach angeboten. (Aber dieses habe ich getan), weil ich mich um Sie sorge, und (darüber) habe ich (eine eventuell auf mich zukommende) Strafe vergessen." Während er so antwortete, erkannte auch der Oberpriester Richtigkeit (in seinem Tun): "Das ist eine löbliche Sache, aber in Zukunft brauchst du dir keine derartigen Sorgen mehr zu machen". Weil er es so festgelegt hatte, hörte (Hiyoshimaru) danach mit der Nascherei auf. Aber für die Ausbildung und das Studium arbeitete er

trotzdem nicht; er benahm sich so, wie es ihm in den Sinn kam. (Eines Tages) – war es wohl mit 12 Jahren? – brachte er der Hauptstatue ihre Opfergaben und als er die Haupthalle erreichte, wendete er sich Amida-Buddha zu [...] "Man hört, dass du ein Gelübde abgelegt hast, die Menschen von ihrem Leid zu erlösen. Wahrscheinlich bist du erschöpft und ausgehungert. Iss schnell das Essen auf, das ich dir gebracht habe, und nähre dich!", so rief er (die Statue) mit lauter Stimme an. Eine Weile fixierte er sie, aber bald holte er einen Stock: "Warum nimmst die von mir angebotenen Opfergaben nicht an? Ach, ist das wunderlich!", dieses sagend schwang er (den Stock), schlug unversehens auf sie ein – sollte ihn etwas aufhalten? – und schlug den Kopf der Hauptstatue ab. Von diesem Lärm aufgeschreckt rannten die Mönche und Novizen herbei. Sie sahen die (zerstörte) Figur und da sie dem Oberpriester berichteten: "Hiyoshimaru hat diese Übeltat begangen", kam auch der Oberpriester eilig zur Haupthalle gelaufen, war schockiert und eine Weile fehlten ihm die Worte [...] Nach einer langen Weile sprach der Oberpriester (wieder): "Du hast die Hauptstatue zerstört – was soll ich noch schimpfen, was soll ich noch predigen? Ich will dich schnell in dein Elternhaus zurückschicken [...]."[24]

Im Shinsho-Taikōki präsentiert sich die Tempelepisode als Erzählkunstwerk. Geschickt werden Handlungen verschiedener Akteure miteinander zu einem grossen Tempeldrama verflochten, in dem sich der Konflikt zwischen Hideyoshi und den Mönchen als ein ständiges Hin und Her und Ausloten von Machtpositionen zwischen den beteiligten Parteien darstellt und dessen Spannungskurve sich bis zur Katastrophe, der Suspendierung Hideyoshis aus dem Tempel, immer weiter zuspitzt. Die geschickte Verflechtung von Perspektivierungen auf allen Ebenen erzeugt eine lebendige, wenn nicht sogar humorvolle, ironische Gesamtperspektive. Auf der Ebene der Geschichte fungieren die Nebenfiguren als aktive Handlungsträger hier zum ersten Mal mit einem individuellen Innenleben, die in Interaktion mit der Hauptfigur den Fortgang der Ereignisse erheblich beeinflussen. Ironie wird vor allem durch die Wahl spezifischer Charaktereigenschaften der sich konfrontierenden Personen – die Dreistigkeit Hideyoshis, das Regelbewusstsein der Mönche und die unverbesserliche Gutmütigkeit des Oberpriesters – und den ihrem Charakter entsprechenden, Spannungen evozierenden Handlungen entfaltet. Bei der Linearisierung der Erzählung tragen Wiederholungen ähnlicher Ereignisse zum ironischen Grundton bei. Hier ist es das sukzessive Muster von Hideyoshis Übeltaten, die in einem zweiten Schritt von den Mönchen dem Oberpriester denunziert werden, der sich in einem dritten Schritt jedoch in seiner gutmütigen Naivität dagegen sperrt, die Tragweite der Renitenz des Kindes einzugestehen. Auf der Ebene der Präsentation der Erzählung produziert vor allem die Figurenrede, die z. B. anschaulich Hideyoshis

24 KURIHARA, 1928:13f.

Erfindungsgeist für Ausreden demonstriert, die Ironie. Darüber hinaus wird auf dieser Ebene auch mit Hilfe von rhetorischen Fragen, die die Handlung von einem scheinbaren äusseren Erzählstandort aus reflektieren ("ob dieses wohl der Ursprung des heute immer noch […] gebrauchten Ausdrucks […] ist?", "war es wohl mit 12 Jahren?", "sollte ihn etwas aufhalten?"), der Bedeutungshorizont oder die Sinnlinie scheinbar über das eigentliche Erzählwerk hinaus in eine konstruierte Realität des Lesers projiziert.

3.4 *Arbeitssuche*

Nach dem Scheitern der Laufbahn im Kloster muss für den inzwischen jugendlichen Hideyoshi ein geeigneterer Platz in der Gesellschaft gefunden werden. Doch alle Bemühungen erweisen sich als ein hoffnungsloses Unterfangen:

> 父、本より家貧しければ、十歳の比より人の奴婢たらん事を要とし、方方流牢之身となり、遠三尾濃四ケ国之間を経廻すと云共、始終春秋を一所にくらす事もなかりしは、偏に気象人に越、度量世に勝れたる人なれば、寔に奴隷之手に恥しめられざるも理なり。何事も寛仁大度にして、毎物大やうなれば、[…] 世に諷しけるも亦不宜乎。累年此彼事る身として、冬凍春温を経て二十歳之比 […].
>
> Da der Vater von vornherein arm gewesen war, war (Hiyoshi) ungefähr ab dem Alter von zehn Jahren gezwungen, sich als niedriger Knecht zu verdingen. Er wurde zu einem überall Herumstreunenden und obwohl er durch (alle) vier Provinzen Tōtomi, Mikawa, Owari und Mino vagabundierte, kam es nicht vor, dass er an einem Ort länger lebte als einen Frühling oder einen Herbst lang. Er übertraf in seinem Wesen alle anderen Menschen, und da er in der Welt eine einmalig grossherzige Persönlichkeit war, war es nur logisch, dass er nicht durch das Handwerk der gemeinen Bediensteten in Unehre geriet. Weil er in jeder Hinsicht nachsichtig, grossherzig und edelmütig war […], ist es doch natürlich, dass in der Welt viel über ihn erzählt wurde! Jahraus, jahrein diente er hier und dort, kalte Winter und warme Frühlinge vergingen und mit 20 Jahren […].[25]

Die im Hoan-Taikōki weiterhin dargestellten Erlebnisse im Alter von 20 Jahren sollen hier nicht mehr betrachtet werden, weil sie sich nicht im Zeitraum der Sequenz des zum Vergleich herangezogenen Shinsho-Taikōki wiederfinden. Die Arbeitssuche wird hier in einer der Hoan-Version typischen Weise nüchtern und mit grosser Distanz zum Geschehen berichtet. Die Ereignishaftigkeit der Episode ist auf ein Minimum reduziert: Nach der in Kapitel 2 gegebenen Definition von "Ereignis" kann streng genommen nur das Vagabundieren Hideyoshis als solches identifiziert werden. Anstatt Ereignisse zu erzählen, wird auf der Ebene

25 HOAN, 1996:13.

der Geschichte das Element des Vergehens der Zeit hervorgehoben. Der Zeitraum der Arbeitssuche wird durch die Verfahren der Zeitraffung und Raumgeneralisierung, die auf der Ebene der Präsentation mit Ausdrücken wie "[nie mehr als] ein Frühling oder ein Herbst lang", "jahraus, jahrein", "kalte Winter und warme Frühlinge vergingen", "er [vagabundierte] durch die vier Provinzen […]", "hier und dort" konkretisiert werden, auf zehn Jahre gedehnt, wobei die in ihnen erfolgten Geschehnisse – eine stetige Wiederholung von Arbeitsanstellung und -kündigung – nur impliziert werden. Die Begründung für die Odyssee wird, wie schon in der Tempelsequenz, mit dem Geschichtselement des Figurencharakters geliefert, der diesmal jedoch in ein positives Licht gestellt wird (er ist in dieser Episode zu nobel für niedere Arbeiten). Im Hoan-Taikōki liegt damit innerhalb zweier direkt aufeinander folgender Sequenzen, ausgelöst durch die Hinzunahme eines konträren Geschichts- bzw. Charakterelements, ein Bruch in der Charakterisierung der Hauptperson vor. Eine derartige Konstruktion ist zwar ein vorteilhaftes Verfahren, wenn einer Stereotypisierung des Charakters vorgebeugt werden soll. Da die Beschreibung des Charakters in diesem Fall jedoch wie schon in der Tempelsequenz zu dem Zweck herangezogen wird, das Scheitern einer gesellschaftlichen Etablierung zu erklären, erzeugt die Hinzunahme dieses Geschichtselements eine Dissonanz in der sequenzübergreifenden Sinnlinie.

Das Shinsho-Taikōki schliesst im Gegensatz dazu in völligem Einklang an die vorangegangenen Sequenzen an:

> 母親ひそかに明神町に来り源左衛門と語らひけるは此兒中村へ連帰りても何かせん父は繼しき中なり始末を語るもおこがまし只此まゝに何方へか奉公にすまし玉へかしと能々頼みて帰りけり […] 源左衛門色々肝煎れて所々へ奉公に有付けしかども十日と勤めず送り帰さるゝこと三十八度に及べり […] 此度は源左衛門所縁ありける大工青木甚兵衛と云ふものを肝煎にて長松の茶碗師の許へすましけり日吉丸形容短小なれども利口発明の性質にして主人の心を知りて仕へければ三十日ばかりに瀬戸物の業を大概習ひおぼえかくて功積りなばあつぱれ名人となるべしと主も悦びおもひ聊疎意なく召仕ひけるに日吉丸こゝにもはや厭きはてかゝる匹夫の奴隷となりはつべきにあらずとおもひ立ちしより陶工わざをもせで心の儘に遊びありきければ主も案に相違し手をかへ品を替て教誡しけれども耳にも聞入ず但独気随になし置くべきにあらず迚三歳になる兒の傅になしたり日吉丸おもしろきことにおもひ一日二日こそ連歩行けれはや四五日にも成しかば右流左きことにおもひ兒を連て井桁の許にゆき縄もてしかと縛りつけやがて助くる人あるべししばしが程辛抱せよと言すて三河路さして出奔す
>
> Die Mutter kam heimlich nach Myōjinmachi und redete mit Genzaemon: "Auch wenn dieses Kind nach Nakamura zurückkehrt, was soll dann geschehen? Der Vater ist von

anderem Blut[26] und es ist töricht, sich den Ausgang (dieser Möglichkeit) auszumalen. Gib ihn, so wie er jetzt ist, bei irgendwem in den Dienst", so bat sie ihn dringlich und kehrte nach Hause zurück. [...] Genzaemon unternahm allerlei Anstrengungen und (Hideyoshi) wurde an verschiedenen Orten angestellt, aber (noch) nicht (einmal) zehn Tage hatte er gearbeitet, da wurde er (schon wieder) nach Hause geschickt – das (passierte) ganze 38 Mal. [...] (Doch) dieses Mal mit einem Zimmermann namens Aoki Jinbee als Vermittler, mit dem Genzaemon Verbindungen hatte, brachte er ihn bei einem Teeschalen-Meister in Nagamatsu unter. Hiyoshimarus Gestalt war klein, aber er war von seiner Natur her redegewandt und aufgeweckt, er kannte den Charakter seines Herren, und wie er (dort) diente, hatte er nach ungefähr 30 Tagen die Kunst der Töpferei zu einem grossen Teil verinnerlicht. "Wenn er derartige Verdienste anhäuft, muss er ein bewundernswerter Künstler sein", so freute sich der Herr und stellte ihn ohne Bedenken an, da (aber) bekam Hiyoshimaru es auch hier schnell satt und setzte sich in den Kopf: "Nur als so ein einfacher Knecht will ich nicht enden", und ging der Töpferei nicht mehr nach. Als er sich (nunmehr) so amüsierte, wie es ihm in den Sinn kam, war es auch für den Herren anders, als er sich vorgestellt hatte, er tadelte ihn auf verschiedenste Arten, aber (Hiyoshimaru) stellte sich taub und verhielt sich (weiterhin), wie es ihm beliebte. "So darf es nicht bleiben", sagte der Herr und machte ihn zum Betreuer eines dreijährigen Kindes. Hiyoshimaru hielt dies (erst) für interessant und zog ein, zwei Tage mit (dem Kind) herum, aber schon nach vier, fünf Tagen war es ihm lästig, er nahm das Kind mit zu der Einfassung eines Brunnens, band es dort fest an, liess es mit den Worten "Bald wird jemand kommen, der hilft. Halte noch eine Weile aus" stehen und verschwand spurlos in Richtung der Strasse nach Mikawa.[27]

Die Sequenz des Shinsho-Taikōki behält die wichtigen Geschichtselemente des Hoan-Taikōki zwar bei (die Odyssee der Stellensuche, die Überlegenheit Hideyoshis in den Betrieben), schmückt sie aber mit vielen ergänzenden Ereignissen und Details aus. Das Geschichtselement, in dem die Ursache für die Stellensuche liegt, sind in beiden Taikōki familiäre Umstände. Während die Erwähnung der Familie im Hoan-Taikōki jedoch nur eine Nebensache ist, kann im Shinsho-Taikōki genau nachvollzogen werden, warum die familiären Nebenfiguren, die Mutter und Genzaemon, verantwortlich für Hideyoshis Situation sind. Eine solche Gewichtung des Geschichtselements der Nebenfiguren, die den Fortgang der Ereignisse aktiv beeinflussen, ist im Shinsho-Taikōki schon aus der Tempelsequenz bekannt. Auf der Ebene der Erzählung, d. h. der Linearisierung der Ereignisse, fungiert die Konversation der Mutter mit Genzaemon als einleitende Vorgeschichte einer immer weiter dramatisierten Arbeitssuche. Auch diese Strategie, die Geschichtselemente quasi in ihrer Wertigkeit zu hierarchisieren

26 Im Kommentarteil des Shinsho-Taikōki wird erläutert, dass in der Zwischenzeit der wirkliche Vater gestorben sei und die Mutter neu geheiratet habe (KURIHARA, 1928:15).

27 KURIHARA, 1928:15f.

und ausgewählte Elemente als Vorgeschichte zu einem signifikanteren Ereignis zu implementieren, ist schon aus einer anderen Sequenz des Shinsho-Taikōki, der Sonnenstrahlsequenz, bekannt.

Ein weiteres, eventuell am Hoan-Taikōki orientiertes Geschichtselement ist das der gescheiterten Arbeitsversuche, das zunächst in ähnlicher Präsentation, d. h. anhand von Zeitraffungen bzw. -dehnungen ("(noch) nicht (einmal) zehn Tage", "das passierte ganze 38 Mal"), übernommen wird. Im Shinsho-Taikōki wird dieser Zeitraum aber nicht zu einem Hauptereignis stilisiert, sondern dient als weitere spannungssteigernde Passage, die zu der darauf folgenden ausführlichen Schilderung eines exemplarischen Versuchs der Arbeitsaufnahme hinführt. Die Ereignisse gehen also kohärent-kausal auseinander hervor.

Die sich anschliessende Beispielepisode beim Teeschalenmeister, komplett neu dazu erfunden, ist das Zentrum der Sequenz über die Stellensuche im Shinsho-Taikōki. Sie scheitert schematisch ähnlich wie die Klosterepisode, wobei die Analogie zum Tempelkonflikt auf mehreren Ebenen liegt: Die auf der Ebene der Geschichte ausgewählten Charakterzüge (Hideyoshis Begabung und Renitenz, das gutmütige Vertrauen des Meisters in den Neuling) erzeugen Spannungen und Missverständnisse, die zunächst in Form kleinerer Konfrontationen beschrieben werden, sich aber zielstrebig auf eine böswillige Missetat Hideyoshis zuspitzen und zu einem endgültigen Bruch führen. Die dramatische Linearisierung der Ereignisse ist stark an jene der Klostersequenz angelehnt.

Die Sinnlinie des Shinsho-Taikōki erweist sich damit als sehr stringent und kohärent: Auf einer intrasequenziellen Ebene gehen die Ereignisse logisch-kausal auseinander hervor, auf einer intersequenziellen Ebene, z. B. in der Art, wie Geschichtselemente in den Erzählverlauf eingebunden werden oder wie die Linearisierung der Ereignisse gestaltet und dramatisiert wird, finden sich Parallelen zur Sonnenstrahl- und Tempelsequenz.

4. Zusammenfassung und Schluss

Schmids Terminologie der vier narrativen Ebenen wurde im vorliegenden Beitrag auf zwei unterschiedliche Weisen angewendet: Zum einen auf die Genese des Textkorpus "Taikōkimono" an sich, zum anderen auf die Genese und Struktur dreier ausgewählter Taikōki im Speziellen. Indem mehrere Referenzwerke – im ersten Fall auf eine diachrone, im zweiten Fall vornehmlich auf eine synchrone Weise – miteinander in Beziehung gesetzt und verglichen wurden,

konnte diese im Grunde sehr abstrakte Theorie fruchtbar gemacht und auf ein konkretes Fundament gestellt werden.

Die diachrone Anwendung von Schmids Terminologie basierte auf der Idee, dass der Geschehenspool in Gestalt historischer Tatbestände bzw. hier vor allem primär in Gestalt früh entstandener Biographien in späteren Texten des behandelten Textkorpus eine dominante Rolle spielt. Tatsächlich hat der Vergleich der Geburts- und Kindheitsnarrativen der verschiedenen Taikōki die autoritative Rolle bestätigt, die die erste Komplettbiographie, das Hoan-Taikōki, im Geschehenspool später entstandener Biographien einnimmt. Fast alle Geschichtselemente, aus denen sich die Hoan-Version zusammensetzt, finden auch im über 200 Jahre später publizierten Shinsho-Taikōki Eingang. Einige wenige Modifikationen – z. B. dass im Hoan-Taikōki die Armut des Vaters, im Shinsho-Taikōki aber veränderte Familienumstände für die Arbeitssuche verantwortlich sind – sind unerheblich und wirken sich nicht auf die restliche, in der Regel identische Wahl der Hauptelemente der Geschichte, angeordnet in einem nahezu parallelen Erzählverlauf, aus. Natürlich treten auch narrative Unterschiede auf. Angesichts der Tatsachen jedoch, dass zwischen der Entstehung des Hoan- und des Shinsho-Taikōki mehr als 200 Jahre Abstand liegen und dass der Kindheit, da sie historisch kaum verifiziert werden kann, ausser Schilderungen anderer Taikōkimono keine anderen autoritativen Elemente im Geschehenspool zu Grunde lagen, verdient die Ähnlichkeit eine besondere Betonung. Es darf vermutet werden, dass bei der Genese neuer Werke eines Textkorpus immer auch die schon vorhandenen Erzählwerke (oder mindestens eins von ihnen) mit Akribie berücksichtigt und in ihrer Ursprünglichkeit respektiert wurden und die Veränderung oder gar Eliminierung traditioneller Geschichtselemente nur mit Vorsicht vorgenommen wurden. Dieses Prinzip spiegelt sich selbst in der Geburtssequenz des Hoan-Taikōki wider, das die schon früher kursierende, aber sonst nicht ins nüchterne Konzept passende Sonnenstrahllegende scheinbar nur *pro forma* in die Geschichte übernimmt. Der stetig wiederholte Rückgriff auf frühere Werke als dominante Elemente im Geschehenspool liefert letztendlich auch eine Begründung dafür, warum es in der Edo-Zeit überhaupt zu dem Phänomen der Entstehung eines solchen Textkorpus kommen konnte. Es zeigt sich also, dass die Idee vom Geschehenspool als fruchtbares Konzept dienen kann, um das Phänomen edo-zeitlicher Textkorpora zu erklären.

Die synchrone Anwendung von Schmids Terminologie erfolgte in den Vergleichen der Sequenzen in Kapitel 3. Dabei zeigte sich, dass die Unterschiede in den betrachteten Sequenzen vor allem aus Ergänzungen resultieren, die dem konstanten Ereignisfundament hinzugefügt und mit immer kompetenterem

narrativem Geschick zum ultimativen Erzählwerk verarbeitet wurden. Während sich das Hoan-Taikōki überwiegend mit einer Akkumulation deskriptiver Informationen begnügt, die sich teilweise sogar zu widersprechen scheinen (z. B. bei der unterschiedlichen Charakterisierung Hideyoshis in ähnlichen Lebenssituationen im Tempel oder bei der Arbeitssuche), werden in den späteren Taikōki weitaus mehr Elemente aus dem Geschehenspool in die Geschichte übernommen. Dadurch, dass das Shinsho-Taikōki nicht mehr wie das Hoan-Taikōki hauptsächlich auf die Figur Hideyoshis konzentriert ist, sondern auch die Charaktere der Statisten und ihre Interaktionen mit der Hauptfigur würdigt, wird die Geschichte episch dichter und vor dem Hintergrund ihrer phantasievollen Ausschmückung dynamischer. Auf der Ebene der Erzählung werden diese Geschichtselemente kausal aufeinander bezogen und im Hinblick auf eine dramatische Wirkung miteinander komponiert. Jede hier vorgestellte Sequenz des Shinsho-Taikōki verfügt über einen in sich geschlossenen Spannungsaufbau mit einer stringenten Perspektivierung und einer kohärenten Sinnlinie. Die Sinnlinie geht teilweise sogar über die hier separat betrachteten Sequenzen hinaus, indem Parallelen oder Bezüge zu sequenzübergreifenden Teilen des Erzählwerks hergestellt werden (z. B. in Form von Prospektiven), und sie wird bis in die Ebene der Präsentation der Erzählung berücksichtigt (z. B. verdeutlichen die Figurenrede der Mutter Hideyoshis in der Geburtsepisode die mystifizierende, die Figurenrede Hideyoshis in der Tempelepisode die ironische Gesamtperspektivierung der Sequenzen). Weiterhin sind die auf eine aussertextliche Realität gerichteten Erzählerkommentare für die Lebendigkeit der Narrativen verantwortlich, die dadurch eine grosse Anziehungs-, wenn nicht sogar Identifikationskraft auf die Leser entwickeln. Obwohl die Länge der hier untersuchten Passagen in keinem ausgewogenen Verhältnis zum Gesamtvolumen der Taikōki steht und die vorliegenden Ergebnisse nicht für die Gesamtwerke generalisiert werden können, sind diese grundlegenden Tendenzen, wie auf den individuellen Ebenen operiert wird und durch bestimmte Verfahren variable Effekte erzeugt werden, deutlich erkennbar. Insgesamt sind im Shinsho-Taikōki alle Bedingungen für eine gesteigerte Narrativität, die ein harmonisches Zusammenspiel aller Ebenen verlangt, gegeben. Der synchrone Vergleich der Sequenzen zeigt somit, dass die Komplettbiographien Hideyoshis der Edo-Zeit, ursprünglich nüchtern angelegte Geschichtsberichte, mit der Zeit immer mehr in einer unterhaltsamen, publikumsnahen Diktion erzählt wurden,[28]

28 Weitere eindeutige Argumente dafür, dass sich die Narration der späteren Taikōki bewusst an ein grosses Publikum richtet, gehen über die reine Textanalyse hinaus: So handelt es sich

die auf allen idealgenetischen Ebenen der Narrativen produziert wurde. Die Berichte wurden leserfreundlicher, sie entwickelten sich von nüchtern-faktischen Deskriptionen zu Unterhaltungsliteratur.

Verknüpft man nun die Ergebnisse des synchronen Vergleichs wieder mit dem historischen und kulturgeschichtlichen Hintergrund, ist zu betonen, dass die Entwicklung zwischen Hoan- und Shinsho-Taikōki, wie es der Vergleich von drei Taikōki in der Tempelsequenz nahelegt[29], als kontinuierlicher literarhistorischer Prozess erfolgt zu sein scheint, was wiederum die Annahme zulässt, dass im Verlauf der Edo-Zeit das Bewusstsein für gesteigerte Narrativität immer stärker zunahm. Zudem zeigt sich, dass in der Edo-Zeit immer stärker variierende Modi der Historiographie autorisiert wurden. Nicht nur die nüchternen, sondern auch die publikumsorientierten, unterhaltsamen Darstellungen wurden zu legitimen und vor allem populären Formen, um Historie zu erzählen.

Bibliographie

HASEGAWA, Yasushi 長谷川泰志

1991 "Hoan 'Taikōki' shohan no seiritsu – Shōhō sannen han ho nyūkō" 甫庵『太閤記』諸版の成立—正保三年版補入考—. In: *Kokugo to Kokubungaku* 国語と国文学 68.1:42–55.

KURIHARA, Ryūan 栗原柳庵

1928 *Shinsho Taikōki* 真書太閤記. In: Nakamura Kōya 中村孝也 (Hg.), *Shinsho Taikōki jō* 真書太閤記上. Tōkyō: Hakubunkan.

MACÉ, Francois

1996–97 "Le cortège fantôme: Les funérailles et la déification de Toyotomi Hideyoshi". In: *Cahiers d'Extreme-Asie* 9:441–462.

NAKANISHI, Kenji 中西賢治 (Hg.)

1978 *Nihonshiden senryū kyōku* 18 日本史伝川柳狂句第十八冊. Tōkyō: Kotenbunko.

NIHON KOTEN BUNGAKU DAIJITEN IINKAI 日本古典文学大事典委員会 (Hg.)

1984 *Nihon koten bungaku daijiten* 4 日本古典文学大事典第四巻. Tōkyō: Iwanami.

z. B. beim Ehon-Taikōki, wie der Begriff es schon sagt, um eine bebilderte Taikōki-Fassung, die auch leicht von Kindern rezipiert werden konnte.

29 Nicht nur die Tempelsequenz, auch die anderen, hier nicht angeführten Sequenzen des Ehon-Taikōki spiegeln diesen Prozess.

Oze, HOAN 小瀬甫庵[30]

1996 *Taikōki* 太閤記. In: Hinotani Teruhiko 檜谷昭彦, Emoto Hiroshi 江本裕 (Hg.), *Shin nihon koten bungaku taikei* 60 新日本古典文学大系 60. Tōkyō: Iwanami.

SCHMID, Wolf

2005 *Elemente der Narratologie*. Berlin: Walter de Gruyter.

SCHÖNERT, Jörg

2006 "Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven". In: *Literaturkritik.de* Nr. 4. <www.literaturkritik.de/public/druckfassung_rez.php?rez_id=9336> (07.11.2008)

TAKEUCHI, Kakusai 竹内確斎

1945 *Taikōki jō* 太閤記上. In: Waseda Daigaku Henshūbu 早稲田大学編輯部 (Hg.), *Tsūzoku nihon zenshi* 通俗日本全史. Tōkyō: Waseda Daigaku Shuppanbu.

o.D. *Ehon Taikōki* 絵本太閤記. Manuskript der Kanō-Sammlung der Tohoku Universität, Nr. 11799–84.

YOSHIDA, Kenkō 吉田賢抗

1982 Shinshaku kanbun taikei 87 新釈漢文大系 87. Tōkyō: Meiji Shoin.

30 Obwohl "Oze" der Nachname ist, ist im gewöhnlichen Sprachgebrauch der Vorname "Hoan" geläufiger. Dieses berücksichtigend wurde auch im vorliegenden Artikel das Hoan-Taikōki als "HOAN, 1996" zitiert, aber mit "Oze, HOAN" in der Bibliographie erfasst. Dass Schriftsteller unter ihrem Vornamen bekannt sind, ist keine Seltenheit (vgl. Matsuo BASHO, Mori ŌGAI, Natsume SŌSEKI etc.).