

Wie wirkt dichterische Sprache? Überlegungen zur Performativität in der klassischen japanischen Dichtung

Judit Árokay (Heidelberg)

Abstract

Shifting the perspective in the analysis of classical Japanese poetry from textuality to performative strategies opens up new possibilities of interpretation. Despite some extremely restrictive features predominant in Japanese poetry such as the shortness of the *tanka* or *haikai*, strict rules for the usage of poetic vocabulary or of allusions and citations, these lyric forms endured almost unchanged for many centuries: Poetry was one of the main cultural assets in a strictly hierarchical society, and it was shared by practically all strata of literates. Focusing on the circumstances of production and reception of poetry enables us to reconstruct other features than the textual meaning of the poems. The first part of this essay explores the possibilities of applying the terminology of performance studies to poems and poetic practice, the second part focuses on poetic treatises and analytical terms from the late Tokugawa period. It will be argued that both poetic as well as analytical practice do not primarily follow hermeneutic principles, but privilege the moment of creation/reception of poems and the capacity to capture the mood of the moment.

Einleitung

Performanz ist ein Begriff, der sich zur Untersuchung bestimmter Aspekte der klassischen japanischen Kultur und insbesondere auch für die Dichtung hervorragend eignet und dessen Anwendung neue Antworten auf alte Fragen verspricht. Bisher hat der Begriff „Performanz“ für die Deutung der klassischen japanischen Literatur keine Beachtung gefunden, dabei erscheint doch eine Verlagerung des Blicks von der Textualität der Dichtung zu den Facetten ihrer Hervorbringung, Rezeption und Materialität und die Ergänzung des rein hermeneutischen und semiotischen Modells durch ein performatives als ein lohnender Versuch. Im Folgenden soll es nun darum gehen, wie die japanische Dichtung, die für ihre äußerst kurzen Formen, strengen Regelsysteme und engen Konventionen bekannt ist, ihre Wirkung in der dichterischen Praxis entfaltet und wie ihre Wirkkraft in Poetiken reflektiert wird. Die Vermutung liegt nahe, dass sich

manche Merkmale der japanischen Literatur und die Art und Weise, wie über Dichtung nachgedacht wird, mit einem anderen Blick auf Sprache und auf das sprachliche Zeichen erklären lassen: Die Idee von der binären Struktur des sprachlichen Zeichens, die bereits in der griechischen Philosophie angelegt ist und das Denken in der westlichen Welt begleitet hat (von der Bibelexegese über die Cartesianische Sprachbetrachtung bis zur modernen Zeichentheorie seit Saussure), ist in dieser Form in Japan nicht anzutreffen. Nicht das als Ausdruck einer „Idee“ oder als Einheit von *signifiant* und *signifié* verstandene Zeichen steht im Vordergrund der Überlegungen, sondern das Zeichen, das in seinem jeweiligen Kontext bedeutsam und wirksam wird. Wie Fabio Rambelli in einer Reihe von Aufsätzen und kürzlich in einem Buch mit dem Titel *A Buddhist Theory of Semiotics* für den esoterischen Buddhismus konkret in Bezug auf die Shingon-Schule, aber durchaus mit einem allgemeineren Anspruch, herausgearbeitet hat, bildete der Buddhismus gerade aufgrund seiner Sprachskepsis – d.h. der Skepsis, mittels der alltäglichen Sprache die Wahrheit zu erfassen und Erlösung zu erlangen – sprachliche Strategien aus, die weniger semiotisch-hermeneutisch als performativ zu bezeichnen sind: Verfremdungseffekte wie paradoxer Sprachgebrauch, eine Sprache, die sich der semantischen Deutung verweigert, formelhafte Wiederholung von Glaubenssätzen, der Glaube an Mantra, d.h. eine absolute, bedingungslose Sprache, an die Nicht-Arbitrarität und Motiviertheit von Sprache und Zeichen sowie die verbreitete Nutzung von Ritualen, die mehrere Zeichensysteme einbeziehen. Zudem kommt der nicht-hermeneutischen Nutzung von Texten eine große Bedeutung zu. So werden buddhistische Texte trotz ihrer hochkomplexen hermeneutischen Dimension auf unterschiedliche Weisen benutzt, die diese überschreiten: Sie sind Gegenstand der Verehrung, sie werden kopiert, intoniert, gesungen, in Stein gemeißelt oder dem Wind ausgesetzt.¹

Auch wenn sich angesichts der großen Vielfalt buddhistischer Vorstellungen eine Verallgemeinerung sogar für den Buddhismus verbietet, lässt sich festhalten, dass in poetischen und sprachtheoretischen Diskursen manche dieser Strategien angesprochen werden und wiederzuerkennen sind. So tritt in mittelalterlichen Poetiken, die von buddhistisch geprägten Autoren, teilweise von buddhistischen Mönchen verfasst wurden, die Frage in den Vordergrund, ob sich die in der Dichtung gepflegte Ästhetik der Sprache und die dichterische Tätigkeit überhaupt mit buddhistischen Vorstellungen vertragen und ob und wie sie heilsrelevant werden können. Bereits für den Gründer der Shingon-Schule Kūkai (774–835) galt dichterische Sprache als das Medium, das Vollkommenheit offenbaren könne, denn Gedichte seien motivierte, bedingungslose Sprache wie *dharani*. In der Nachfolge des Tang-Dichters Bo Juyi (772–846), der zwei seiner Gedichtsammlungen Tempeln schenkte, um seine buddhistische Überzeugung zu betonen, entwickelte sich ein fast religiöser Kult um das japanische Gedicht, das als geeignet galt, das „Rad des

¹ Vgl. RAMBELLI 2013: XII–XIV.

Gesetzes“ zu drehen und positiv zum Karma beizutragen.² Die tantrische Kraft des ästhetischen Ausdrucks entsprach der magischen Überzeugung, dass den Wörtern eine Seele (*kotodama*) innewohne und dass sie direkt an der außersprachlichen Wirklichkeit zu rühren vermochten.³

Dies hat erhebliche Konsequenzen für philosophische, religiöse, sprachtheoretische Diskurse oder die Hermeneutik. Die folgenden Ausführungen sollen aber auf die Frage beschränkt bleiben, welche Auswirkungen diese Sprachbetrachtung haben kann für die japanische Dichtung sowie für die Art und Weise, wie über Dichtung in Japan nachgedacht und gesprochen wurde. Wie bei der Kritik am Zeichenmodell im westlichen Kontext oder auch im Rahmen der Sprechakttheorie oder der performativen Wende im modernen westlichen Theater deutlich wird, rücken bei dieser Betrachtung die kontextuellen, materiellen und performativen Aspekte des Sprachgebrauchs in den Vordergrund. Und so möchte ich die These aufstellen, dass die Besonderheiten der japanischen Poesie und Poetik, auf die im Folgenden einzugehen ist, mit der aus westlich-moderner Perspektive gesehen spezifischen Sprachauffassung zu tun hat, die hier vorläufig nur negativ, d.h. als eine nicht an dem binären Zeichenmodell orientierte, bestimmt werden soll.

Die sehr grundlegenden Fragen, die sich stellen, wenn man – anders als die auf Einzelepochen oder Einzelpersonen und -werke fokussierte japanische Literaturwissenschaft – die Kontinuitäten in der Dichtung von der Klassik bis zur späten Edo-Zeit verfolgt und nach Erklärungen sucht, sind die folgenden:

- Warum beharrte die japanische Dichtung über viele Jahrhunderte auf einem äußerst beschränkten Vokabular und einer extrem eingeschränkten Bildlichkeit?⁴ Wie konnte sie trotzdem überleben und durchaus schöpferisches Potenzial entfalten?
- Wie kommt es, dass sich so enge formale Grenzen ausgebildet haben (31 Silben, 17 Silben) bzw. dass nur Formen, die diese engen Grenzen wahren, überlebten und andere schnell verdrängt wurden – das Langgedicht war in der Nara-Zeit immerhin noch verbreitet? Warum ist die japanische Dichtung so wenig diskursiv und argumentativ?

² PLUTSCHOW 1978: 20.

³ ÁROKAY 2001: 22f. Auch wenn der Ausdruck *kotodama* erst in der Edo-Zeit im Umfeld der *kokugaku* als analytischer Begriff in Mode kommt, wie auch Rambelli feststellt (RAMBELLI 2013: 178), lässt sich der Glaube an die die außersprachliche Wirklichkeit affizierende Kraft der Wörter an den Wort- und Namenstabus, die seit dem Altertum kontinuierlich belegbar sind, festmachen.

⁴ Während das mit etwa 4500 Gedichten durchaus umfangreiche *Man'yōshū* noch 6343 verschiedene Vokabeln enthielt, kommt das *Kokin wakashū* bei 1100 Gedichten mit 2072 aus, das *Shinkokin wakashū* bei 1981 Gedichten mit 2708. Der Anteil der Nomen liegt dabei bei 45–47 Prozent. Dies ist der thematischen Einschränkung ab dem *Kokinshū* zuzuschreiben und der Etablierung des festen poetischen Vokabulars. Vgl. SAEKI 1958: 17ff.

- Aus den ersten beiden Faktoren, dem eingeschränkten Vokabular und der äußerst knappen Form, ergibt sich die Notwendigkeit, durch Anspielungen, Zitate, Verweise auf andere Gedichte und Wiederholung von Motiven den Bedeutungsumfang des Gedichts zu erweitern. Die starke Intertextualität der japanischen Dichtung lässt sich literatursoziologisch auch als ein Merkmal elitärer literarischer Kulturen erklären, „wo mit der Einlösung von werkspezifischen Differenzen gerechnet wird und wo das neue Werk einen ganzen Kanon literarischer Bezüge notwendigerweise ins Spiel bringt“.⁵ Aber ist das ausreichend als Erklärung für die Zitierlust, für diesen Drang nach Epigonalem? Wie wirken eigentlich Gedichte oder Motive, die in immer neue Kontexte versetzt werden?
- Trotz ihres Beharrungsvermögens erwies sich die *waka*- wie auch die *renga*- oder *haikai*-Dichtung, die sich im Grunde auch an der klassischen Diktion orientieren, als ungemein produktiv. Sogar die ab dem späten Mittelalter in vielen (modernen) Literaturgeschichten für unproduktiv oder tot erklärte *waka*-Dichtung wurde in der Edo-Zeit mit einer ungeheuren Energie weitergeführt. Es entstanden hunderttausende von Gedichten, Dichterkreise formierten sich, auf dem Land und in der Stadt entdeckten und eroberten neue soziale Schichten diese klassische Form der Dichtung für sich. Außerdem blühte die *waka*-Poetik und entfaltete Diskurse, die zur Quelle für die japanische Linguistik und Sprachtheorie wurden.

Untersucht man die Flut von Gedichten auf sprachlicher und auf inhaltlicher Ebene, ist diese Begeisterung kaum nachzuvollziehen, durch die minimalen Differenzen zwischen den einzelnen Gedichten lässt sich die produktive Kraft kaum erklären. Aber auch Analysen, die nur den Faktor des Sozialen betonen, greifen zu kurz: Hierbei denke ich an die durchaus berechtigte Argumentation, dass epigonales Dichten in einer Ständegesellschaft bedeutete, die eigene Bildung zur Schau zu tragen und sich im Idealfall den Zugang zu aristokratischen, sogar zu höfischen Dichterkreisen zu sichern.

Ich möchte nun versuchen, im Rahmen der Performanztheorie eine andere Erklärung zu entwickeln: Die Lösung der Frage könnte darin liegen, dass die Bedeutung dieser Dichtung nicht in ihrem Wortsinn liegt, sondern in der Praxis der Hervorbringung und der Aufführung. Dies ist ein Aspekt, der relativ wenig untersucht ist, was ebenfalls verschiedene Gründe hat:

- Gedichte werden heutzutage – vielleicht vornehmlich auf westlichen Einfluss hin – als Einzelgedichte von 31 oder 17 Silben behandelt und als eigenständige kleine Kunstwerke betrachtet.
- Hinzu kommt, dass sowohl in japanischen Editionen, noch mehr aber in Übersetzungen die Serialität der Entstehung nicht oder nur unzureichend

⁵ STIERLE 1983: 11.

- berücksichtigt wird, d.h. die Tatsache, dass Gedichte so gut wie immer in Zyklen, bei Dichtertreffen in Serien und in Gemeinschaft entstanden sind. Es gibt natürlich eine Reihe von Arbeiten zur Ketten- und *haikai*-Dichtung, auch zu Gedichtwettstreiten und zu geselligen Formen des Dichtens⁶, hier geht es aber darum, diese nicht als besondere Formen der Dichtung zu betrachten, sondern die Performativität als generelles Merkmal der japanischen Dichtung zu erkennen.
- Bei der heutzutage meist stillen Lektüre von Gedichten sind wir geneigt, vor allem auf den Wortsinn zu achten und danach zu urteilen. Weder die klangliche, rhythmische Ebene noch die visuelle einer vormals kalligraphischen Schrift werden dabei reflektiert.

Hier scheint die Perspektive der Performanztheorie Ansätze zu bieten, um über die hermeneutische oder strukturalistische Herangehensweise hinaus die performative Dimension und damit die Funktions- und Wirkungsweise der klassischen japanischen Dichtung in den Vordergrund zu stellen. Dazu soll hier nach einer Einführung, welcher Ansatz aus der weitverzweigten Performanztheorie für die Anwendung auf Dichtung und Gedichttheorie sinnvoll erscheint, zunächst die dichterische Praxis betrachtet werden: die rhetorischen und stilistischen Mittel, die verwendet werden, und der klassische oder ideale Entstehungs- und Präsentationszusammenhang von Gedichten. Hierbei zeigt sich, dass einige Züge der japanischen Dichtung, die häufig unter dem Aspekt der Intertextualität betrachtet werden, sich gerade für eine performative Analyse hervorragend eignen. Im Anschluss daran sollen zwei Beispiele aus der theoretischen Diskussion von Dichtung aus der späten Edo-Zeit über die Wirkkraft der dichterischen Sprache vorgestellt werden, die darauf hindeuten, dass es pragmatische und performative Aspekte waren, die bei der Analyse und Bewertung von Dichtung im Vordergrund standen. Interessant ist dabei der scheinbare Widerspruch, dass gerade in einer Zeit, in der nach Meinung moderner Literaturgeschichten die *waka*-Dichtung unproduktiv wurde, d.h. in der Edo-Zeit, besonders viele theoretische Entwürfe entstanden, was Dichtung leisten und auf welche Weise sie ihre Ziele erreichen könnte.⁷

⁶ NAUMANN 1979; ITO 1982; ITO 1991.

⁷ BENL 1951; BROWER/MINER 1961. Auf diesen Widerspruch reagieren u.a. die Arbeiten von Roger Thomas, der sich bereits in mehreren Schriften der *waka*-Dichtung im Übergang von der Edo- zur Meiji-Zeit gewidmet hat, zuletzt in seinem Buch *The Way of Shikishima: Waka Theory and Practice in Early Modern Japan* (THOMAS 2008). Die Missachtung dieser Epoche der *waka*-Dichtung ist allerdings nur für übergreifende Literaturgeschichten und insbesondere für westliche typisch, die in der Dichtung der Zeit kein schöpferisches Potenzial zu entdecken meinen. Die Forschung in Japan zur *waka*-Dichtung der Edo-Zeit ist hingegen innerhalb der *kokubungaku* intensiv, wenn auch stark auf soziale Aspekte – Verbreitung der dichterischen Praxis unter der Stadt- und Landbevölkerung, Netzwerke von Dichtern, Gegensatz zwischen der aristokratischen (*tōshō*) und der bürgerlichen (*jige*) Dichtung – sowie auf einzelne Dichter und

1 Zum Begriff der Performativität

Zunächst soll hier ein Überblick zeigen, in welchem Sinn die performative Wende für die Untersuchung von japanischer Dichtung sinnvoll sein und wie Performativität in der Dichtung definiert werden kann. In der Lyrik ist Sprache, allgemein gesprochen, nicht ohne ihre Materialität zu denken, denn die klanglichen Faktoren, der Rhythmus, die Melodie, die Verwobenheit von Laut und Bedeutung sind Merkmale, die Lyrik insbesondere auszeichnen. Die dichterische Tätigkeit ist daher immer schon eine, die Sprache in ihrer Gesamtheit zu mobilisieren bestrebt ist und daher die Reduktion auf das binäre Zeichenmodell überschreitet.⁸ Wie man sie aber analytisch einzufangen sucht, ist durchaus von der in einer Kultur vorherrschenden Sprachtheorie und dem Zeichenmodell beeinflusst, und eine gegenseitige Bedingtheit der Sprachmodelle und der dichterischen Praxis ist kaum zu leugnen. Im Folgenden sollen daher zwei Zugänge vorgestellt werden: der Ansatz, den Sybille Krämer aus der Perspektive der Sprachphilosophie entwickelt, und als literaturwissenschaftliches Modell das von Häsner *et al.*, das die Performativität von literarischen Texten analytisch zugänglich macht.⁹

Unter den Stichworten Präsenz, Materialität der Zeichen oder Performanz wird in der Literaturwissenschaft, der Philosophie und der Sprachtheorie seit einigen Jahrzehnten versucht, Bereiche der sprachlichen Kommunikation stärker ins Blickfeld zu rücken, die durch die Reduktion von Sprache auf das binäre Zeichenmodell zu paralinguistischen Faktoren erklärt und aus dem Kernbereich der Sprachbetrachtung gedrängt wurden. Im Kontext der Dichtung sind das insbesondere klangliche Merkmale wie Rhythmus, Tonhöhe, Betonung, aber auch das Notationssystem, die Schrift oder die Materialien, auf die Texte aufgezeichnet wurden. Der Begriff des Zeichens bzw. des Symbols, der auf der Trennung der sinnlich wahrnehmbaren Zeichen von der dahinter verborgenen Bedeutungsdimension basiert, hat die für magische und rituelle Praktiken konstitutive Ineinssetzung von Zeichen und Bezeichnetem, wie wir sie in der von Rambelli beschriebenen buddhistischen Sprachvorstellung gesehen haben, abgelöst und hat ein Zwei-Welten-Modell hervorgebracht, in dem ein Zeichen immer stellvertretend für etwas steht oder auf etwas verweist: das Wort für die Sache, das Symbol für das Symbolisierte. Die Gegenwärtigkeit, die Präsenz, die in der magischen Ineinssetzung von Bezeichnendem und Bezeichneten verborgen ist, wurde abgelöst durch Repräsentation, in der die Oberfläche immer auf eine darunterliegende, tiefere Struktur verweist. Die Hermeneutik, die den Sinn hinter den

stilistische Fragen fokussiert. Interessante Erkenntnisse bringen aktuell u.a. ŌTANI 1996, ŌTANI 2007 und MORITA 2013.

⁸ Hempfer entwickelt eine performative Lyriktheorie auf der Grundlage der prototypischen lyrischen Äußerungsstruktur, die durch die von ihm so genannte „Performativitätsfiktion“ bestimmt ist (HEMPFER 2014).

⁹ KRÄMER 2002; HÄSNER *et al.* 2011.

Buchstaben zu erfassen sucht, die Transformationsgrammatik, die ein Regelsystem aufstellt, oder die kognitive Linguistik, die auf ein Wissenssystem hinter den Äußerungen zurückgreifen will, sind Beispiel für dominierende Strömungen in den modernen Textwissenschaften.

Eine Überwindung dieses Modells sieht Sybille Krämer im Rückgriff auf Performanz oder Performativität, in der Hoffnung, Sprache als verkörperte Sprache einzufangen, ohne ein magisches Identifikationsmodell wiederzubeleben. Solch ein Identifikationsmodell würde implizieren, Wörtern wohne eine magische, die dingliche Welt unmittelbar beeinflussende Kraft inne, wie wir es heute noch in religiösen Praktiken oder im Bereich auf Aberglauben beruhender Tabus kennen – im japanischen Kontext entspräche dem die Idee des *kotodama*, der Wortseele, die den Wörtern innewohne. Bei der performativen Wende kann es nicht um die Wiederbelebung eines solchen Modells gehen, meint Krämer, aber Sprache müsse befreit werden aus den gängigen Sprachmodellen, in denen die Kompetenz oder die Struktur im Fokus liegt und das Sprechen oder die Performanz nur als Abweichung und Deformation erscheinen kann.¹⁰ Die universalgrammatische oder universalpragmatische Kompetenz, die in den gängigen strukturalistischen und handlungstheoretischen Sprachmodellen wie bei Chomsky, bei Austin und Searle oder bei Habermas vorausgesetzt werde, habe zu einer Idealisierung und Virtualisierung der Sprache geführt: Sprache wird in diesem Modell zu einer Maschine, deren universale Tiefenstruktur eine Oberfläche erzeugt, die erst im Rückgriff auf die ideale Struktur verständlich wird. Krämer meint dazu kritisch: „Selbst die Sprechakttheorie und die universalpragmatische Kommunikationstheorie idealisieren das Kommunikationsgeschehen auf eine Weise, die mit der Kontingenz, der Undurchsichtigkeit und Unbeherrschbarkeit, der Materialität und der Zeitlichkeit endlicher menschlicher Kommunikationsereignisse wenig gemein hat.“¹¹ Die Frage, die sich eine auf Performanz gerichtete Sprachtheorie stellen muss, ist nach Krämer, wie Performanz nicht als Einschränkung, sondern als produktive Kraft in den Blick kommen kann.¹²

In den letzten Jahrzehnten hat es verschiedene Ansätze gegeben, die instrumentelle Sicht von Sprache als Zeichensystem zu hinterfragen, so im Poststrukturalismus, in der Oralitäts- und Medialitätsforschung und in den Diskursen über Performativität in den Kulturwissenschaften. Der Poststrukturalismus begreift Sprache als Ort der strukturellen Differenz und sieht darin keine Negativität, sondern die entscheidende schöpferische Kraft, die sich der bewusstseinsgesteuerten Subjektivität entzieht. Die Medialitätsforschung hat darauf hingewiesen, dass sich universale Kategorien wie Sprache, Text, Geist je nach den kulturgeschichtlich variierenden Medien anders artikulieren, was den Blick ebenfalls auf die nicht-repräsentationalen, vorprädikativen Bedingungen von Sprache lenkt. Solange

¹⁰ Vgl. KRÄMER 2002: 325.

¹¹ KRÄMER 2002: 328.

¹² Vgl. KRÄMER 2002: 329.

man Sprache nur als Kommunikationsinstrument auffasst, erscheinen Medien als bloße Realisierungsaspekte. Medien sind jedoch konstitutiv für Sprachlichkeit, denn sie eröffnen immer verschiedenartige Sprachpraktiken: Medien sind an der Sinnentstehung beteiligt, allerdings oft auf eine Weise, die vom Sprechenden nicht intendiert und nicht völlig kontrollierbar ist. Aus der Perspektive der Performanz ist es also nicht nur entscheidend, was aufgeführt wird, sondern auch wie: Die Rekonstruktion der Medialität ist in diesem Sinne also auch aus literaturhistorischer Sicht zentral.

Der Blick aus der Perspektive der Performativität in den Kulturwissenschaften zeigt wiederum, dass Sprache nicht nur eine Art Handlung ist, wie in der Sprechakttheorie nach Searle, nach dem jedwedes Sprechen zugleich bezeichnet und vollzieht¹³, sondern eine Aufführung, die immer eine Wiederaufführung ist. Performative Akte (Sprache, Text) bringen nicht nur etwas hervor, sondern sie wiederholen. Der Sprecher greift auf etwas zurück, was er nicht selbst hervorgebracht hat. Die Zitathaftigkeit, die Iterabilität des Sprechens schließt aber auch das Anderswerden mit ein. So entsteht ein kompliziertes Verhältnis von Tradition und Innovation, Bestätigung und Subversion, das dem Kreativitätsaspekt, der in der sprachwissenschaftlichen, aber auch in der literaturhistorischen Betrachtung vorherrscht, gegenübergestellt werden kann.¹⁴ Krämer meint, der Begriff der Performativität könne zu einer neuen Akzentsetzung in den Geistes- und Kulturwissenschaften führen, indem er der Virtualisierung von Sprache im Zeichenmodell und der darauf aufbauenden Sprachbetrachtung das Leitbild der verkörperten Sprache entgegensetzt.

Während für die Analyse von Sprachauffassung und -bewusstsein, für eine Sprachtheorie also, wie sie in buddhistischen Schriften oder in Poetikschriften anzutreffen ist, dieser sprachtheoretische Ansatz fruchtbar erscheint, empfiehlt sich für literarische Texte eine Betrachtung, die ausgehend von der theaterwissenschaftlichen Performativität von Erika Fischer-Lichte das performative Potenzial von Texten untersucht. Unter diesen Voraussetzungen kommen Texte jenseits ihrer semiotisch-konstativen Funktion in ihrer Performativität in den Blick, wobei es keinesfalls darum geht, die Textualität auszublenden, sondern Textualität und Performativität in ihrem oszillierenden Spannungsverhältnis zu

¹³ Zum Begriff Illokution bei Austin und Searle siehe KRÄMER 2002: 335f.

¹⁴ Der Begriff der Performativität trägt dazu bei, Faktoren, die nicht nur für die Sprachtheorie, sondern auch für die Literaturwissenschaft von Bedeutung sind, zu rehabilitieren und in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken: 1. die Oberfläche unseres Sprachverhaltens, 2. die Iterabilität, den Wiederholungscharakter und die Zitathaftigkeit des Sprechens, 3. den Aufführungscharakter und 4. die Zentralität des Konsensus nicht durch Übereinstimmung im Gehalt, sondern durch Vollzug einer Form. Letzteres bedeutet, dass Gemeinsamkeit nicht allein durch geteilte Überzeugungen gestiftet wird, sondern auf eine Homogenität, die durch die Hervorbringungspraxis hervorgebracht wird, angewiesen ist. Dies wäre in Ritualen der Fall, bei denen nicht die Wortbedeutung, sondern der (auch) sprachliche Vollzug einer Handlung und die Einhaltung einer vorgegebenen Form ausschlaggebend sind. Vgl. KRÄMER 2002: 336.

betrachten.¹⁵ Im Vergleich zum Theater fehlt literarischen Texten jedoch die spezifische zeitliche Dimension des Sprechakts, die Ko-Präsenz und Unmittelbarkeit der Beziehung zwischen Sprecher und Empfänger sowie die Simultaneität des Produktions- und Rezeptionsakts. Dennoch ergeben sich zwei Möglichkeiten, denn Texte können betrachtet werden, wie sie „in außertextuelle Funktions- und Wirkungszusammenhänge eintreten, diese modifizieren bzw. überhaupt erst generieren“, oder es lässt sich untersuchen, „ob Texte selbst spezifische Strukturen aufweisen können, die sie als ‚performativ‘ qualifizieren.“¹⁶ Auf dieser Grundlage unterscheiden Häsner *et al.* die funktionale Performativität, die sich aus dem Bezug eines Textes zu seiner Aufführung oder Wirkung ergibt, und die strukturelle, d.h. Merkmale, die dem Text inhärent sind. Letztere sind Strukturen, die Texte herausbilden, um die Nicht-Gleichzeitigkeit und fehlende Ko-Präsenz auszugleichen: Indem sie Mündlichkeit fingieren, den Leser als anwesend apostrophieren, simulieren sie die nicht gegebene Präsenz. Konkret handelt es sich dabei um Indexikalisierungsstrategien durch sprachliche Indices wie Zeit- oder Ortsadverbia, Tempusmorpheme sowie narratologische Strategien wie Metalepsen oder autoreflexive Verfahren im Text. Die strukturelle Performativität des Textes lenkt den Blick auf den *discours* (den Akt des Erzählens bzw. das Verhältnis zwischen Text und Leser), während eine im Text dargestellte Performativität auf der Ebene der *histoire* wirksam wird: die Textualisierung von symbolischen Praktiken (Karneval, Herrschaftsspektakel; im japanischen Kontext Gedichtaustausch, Gedichtwettstreite u.Ä.). Die funktionale Performativität hingegen bezieht sich auf die Schnittstelle zum Rezipienten und versucht, den Rezeptionsakt inklusive der Emergenzeffekte und Überschüsse einzufangen. Statt der intellektuellen Dekodierung stehen hier die sinnlichen und ästhetischen Effekte im Vordergrund, die durch die Materialität der Zeichenproduktion entstehen. Die Materialität verweist wiederum auf die transmedialen Übergänge, in die die Texte eingebunden sind und die als Ergebnis außerliterarischer Verhandlungsprozesse sichtbar werden.¹⁷

2 Dichterische Praxis: Iterabilität, Aufführungscharakter, Medialität

Ich möchte nun drei Punkte herausgreifen, die für die Betrachtung von japanischer Dichtung von Relevanz sind, nämlich die Iterabilität, den Aufführungscharakter und die Medialität, und diese Merkmale zur strukturellen und funktionalen Performativität in Beziehung setzen. Wie bereits eingangs erwähnt, bietet es sich an, den stark epigonalen Charakter der japanischen Dichtung als Intertextualität zu erklären, und ich denke, dass dies ein sinnvoller Ansatz ist, allein um die komplexe Verwobenheit von Texten zu

¹⁵ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 70.

¹⁶ HÄSNER *et al.* 2011: 71.

¹⁷ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 83ff.

analysieren.¹⁸ Teilweise geht der Wiederholungscharakter aber so weit, dass eine Unterscheidung zwischen Prätext und Posttext unmöglich wird und wir es mit einem Netz von Textbezügen zu tun haben, aus der eine „Bildsprache erwächst, die nicht mehr einzelnen Texten zuweisbar ist, sondern an der alle teilhaben.“¹⁹ Unter dem Aspekt der Performativität kann man statt nach den Überschneidungen von Texten aber fragen, was eigentlich passiert, wenn Texte oder Motive wiederaufgenommen werden, welchen Einfluss die soziale, symbolische und pragmatische Einbettung für die Sinnkonstitution hat.

Die Iterabilität in der Dichtung lässt sich am besten mit den Begriffen *utakotoba*, also dem festgelegten poetischen Vokabular, und *honkadori*, dem poetischen Zitat, in Beziehung setzen. Die Praxis, nur auf ein ausgewähltes Set von Vokabeln zurückzugreifen und ausführlich zu zitieren, d.h. möglichst Anspielungen auf frühere Gedichte zu verwenden, wird in Japan unter den Stichworten poetisches Vokabular (*kago*) und Anspielung (*honkadori*, *honsetsudori*) als stilistische Frage behandelt, in westlichen Arbeiten wie bei Rein Raud als *code poétique* oder wie bei Kamens, Shirane oder im Arbeitskreis für vormoderne Literatur Japans als Intertextualität.²⁰ Durch die Wiederaufnahme von Zeilen oder Motiven wird den Gedichten eine inhaltliche Tiefe verliehen, heißt es, die sie durch ihre Beschränkung auf die 31 oder später im *haikai* auf 17 Silben kaum hätten. Ohne ausführlich auf dieses Thema einzugehen, möchte ich nur erinnern an diese Praktiken, die die japanische Dichtung bestimmen und auch in Poetiken schon frühzeitig diskutiert werden: Vieles kann unausgesprochen oder angedeutet bleiben, denn es ergibt sich aus dem Prätext.

Gerade im Hinblick auf die Idealvorstellung von einem Gedicht, so weit wie möglich die Stimmung, die im Augenblick seiner Entstehung bestimmend war, einzufangen – wie es als sehr allgemeines, aber nichtsdestoweniger gültiges Ideal formuliert werden kann²¹ –, ist die Vorstellung, dies mit einem äußerst eingeschränkten Vokabular tun zu müssen, irritierend. Die Lösung, die sich hier anbietet, ist die Kontextualisierung der Gedichte, sei es durch Vorworte, eine kurze Einleitung zur Entstehungssituation oder durch Aneinanderreihung in Zyklen. So wird Gedichten in Anthologien oder in *uta monogatari* diskursiv zu einer nachvollziehbaren Entstehungssituation verholfen, die sie als angemessen erscheinen lässt. Dies hat auf der einen Seite den Effekt, dass Gedichte auf der Ebene der *histoire* als Dialoge oder Monologe, in jedem Fall aber als mündliche Äußerungen inszeniert werden, auf der anderen Seite wird diese Mündlichkeit durch strukturelle Merkmale unterstrichen. Die Verfahren, die hier zum Einsatz kommen, kann man in einem performanztheoretischen Vokabular als Indexikalisierung bezeichnen:

¹⁸ Diesem Ansatz waren zwei Tagungsbände des Arbeitskreises für vormoderne japanische Literatur gewidmet: ÁROKAY 2001 und 2002.

¹⁹ STIERLE 1983: 11.

²⁰ RAUD 1994; KAMENS 1997; SHIRANE 1990.

²¹ Vgl. RAUD 1994: 4.

Markierung des Aussagesubjekts, präsentische Deixis, fingierte oder tatsächliche Oralität, dialogische Struktur, Plurimedialität und Fokussierung auf den verkörperten Äußerungsakt sind Beispiele, die Häsner *et al.* als Merkmale definieren, die geeignet sind, statt der Referenzfunktion (was dargestellt wird) die Simulationsfunktion (was der Sprechakt vorstellt) in den Vordergrund treten zu lassen.²²

Strukturelle Performativität auf der Ebene des poetischen Vokabulars

Auf der Ebene des poetischen Vokabulars wird Indexikalisierung erreicht, wenn berühmte Zitate auf ihre Prätexte verweisen, auf die Anthologie oder Erzählung, der sie entstammen. Die in der japanischen Dichtung obligatorischen Jahreszeitenwörter (*kigo*) verweisen als Indices auf die Entstehungszeit oder die Situation der Hervorbringung bzw. des Vortrags während einer Gedichtveranstaltung und entfalten neben der Referenz einen Bezug zum Sprechakt – sei dieser nun tatsächlich oder fingiert. Aber auch die metonymischen Prinzipien poetischer Tropen funktionieren nur durch die Aktivierung von Bedeutungsfeldern, die durch die Kontexte gegeben sind: Der Ärmel (*sode*) wird so in bestimmten Aussagesituationen zum „trännennassen Ärmel“ und damit zu einem Metonym für Trauer, Trennungsschmerz, Sehnsucht. Türangelwörter (*kakekotoba*) wie *matsu* (Kiefer; warten), *iro* (Farbe; Liebe; Sexualität), *haru* (Frühling; sprießen, knospen; sich wölben) bergen eine Doppel- oder Mehrdeutigkeit, die Gedichte in ihrem Doppelsinn lesbar macht. Welche Bedeutungsvariante jedoch relevant ist, entscheidet sich allein durch den Kontext.

Genauso erschließen sich die Bedeutungsmöglichkeiten eines Gedichtes nur im Kontext: So ist der Band (*maki*) in Anthologien ausschlaggebend in Bezug darauf, ob Gedichte als Jahreszeiten-, Liebes- oder Klagegedichte intendiert sind. Selbstverständlich ist eine abweichende Interpretation möglich, so dass Jahreszeitengedichte oft auch als Liebesgedichte gelesen werden können, aber zunächst ist die Aufmerksamkeit des Lesers durch die Zuweisung zu bestimmten Gedichtgruppen gelenkt. Auch innerhalb der Sequenzen von z.B. Frühlingsgedichten ist die Abfolge bedeutungsrelevant und kann als Hinweis auf alternative Lesungen gedeutet werden: Das Wort *hana* (Blüte) bedeutet am Anfang der Frühlingssequenz Pflaume (*ume*), während im späteren nur Kirschblüte gemeint sein kann.²³ So erhalten die referentiell unterbestimmten Vokabeln in den jeweiligen Kontexten – physisch innerhalb einer Anthologie, semantisch im Bedeutungskontext – ihre eindeutige Bestimmung.

Es ist zudem nicht möglich, die Mehrdeutigkeit, die durch den Einsatz dieser unbestimmten Vokabeln entsteht, in nur einer einzigen kohärenten Interpretation aufzunehmen, sondern es entstehen quasi mehrere Gedichte: Die aktuell sinnvolle

²² Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 76.

²³ Vgl. RAUD 1994: 135ff.

Deutung hängt einzig vom Kontext, von der performativen Rahmung des Gedichtes ab.²⁴ Neben der Einordnung und Reihenfolge innerhalb von Anthologien sind das Einleitungen (*jo no kotoba*) oder die narrative Einbettung innerhalb einer Erzählung (*uta monogatari*). Gedichte werden in Beziehung gesetzt, wobei der Rahmen als eine Leseanweisung dient, die als „Fiktionsvertrag“ den logischen Status des Eingerahmten determiniert.²⁵

Neben den Zitaten und dem poetischen Vokabular lassen sich aber auch allgemeine sprachliche Elemente in der Dichtung ausmachen, die eine andere Art von Performativität erzeugen: Sie suggerieren die Simultaneität der Sprechsituation und der besprochenen Situation, was als prototypisches Merkmal lyrischen Sprechens gilt.²⁶ Die häufige Verwendung von betonenden, hervorhebenden Interjektionen wie *nan*, *zo*, *koso*, der Fragepartikeln *ya* und *ka* sowie des Hilfsverbs *-keri* sind Beispiele dafür. Besonders interessant aus der Perspektive der Performativität ist dabei *-keri*: Es hat verschiedene Bedeutungen, die sich aus der ursprünglichen Verschmelzung von *ku* (kommen) und *ari* (Hilfsverb der Existenzaussage) zu *-keri* ergeben, wobei der Bezug zum gegenwärtigen Zeitpunkt der Aussage im Vordergrund steht:

1. Ein Tatbestand der Vergangenheit, einer, der aus der Vergangenheit bis jetzt andauert, oder ein Tatbestand, dessen Existenz, Bedeutung oder Grund gerade erkannt wird.
2. Abgeleitet von 1.: häufig verwendet, um Ergriffenheit, Überraschung beim gegenwärtigen Erkennen des obigen auszudrücken.
3. Bericht über Ereignisse, die nicht aus eigener Erfahrung stammen, sondern übermittelt sind. Während das Hilfsverb *-ki* vergangene Ereignisse als vergangene erzählt, steht *-keri* für einen Bericht über Vergangenes aus der gegenwärtigen Perspektive, im Sinne von: „Wenn ich es mir jetzt überlege, dann war es so und so.“ In diesem Sinne wird *-keri* in der Erzählliteratur häufig verwendet, aber auch in der Dichtung, wenn plötzlich erkannt wird, dass etwas immer schon da war oder seit längerem fort dauert.²⁷

Der Gebrauch von *-keri*, aber auch der elativen Postpositionen hat eine deiktische, metaleptische Funktion und suggeriert die Gegenwärtigkeit des Sprechakts. Dass diese

²⁴ Okada weist im Zusammenhang mit der ersten Episode des *Ise monogatari* darauf hin, dass das japanische Gedicht mehrere Lesungen ermöglicht: „The text allows for either possibility; one alternative cannot dominate the other, nor is it possible to experience both simultaneously.“ OKADA 1991: 135.

²⁵ WIRTH 2002: 409.

²⁶ Vgl. HÄSNER *et al.* 2011: 82.

²⁷ Zusammengefasst anhand *Jidaibetsu kokugo daijiten*, Bd. 1 (Nara-Zeit), vgl. JŌDAIGO JITEN HENSHŪ IINKAI 1967: 283. Ab Ende der Heian-Zeit setzt eine Vereinfachung im Gebrauch ein, der Ursprung von *-keri* gerät in Vergessenheit: Von da an wird *-keri* teils ganz schlicht als Hilfsverb der Vergangenheit eingesetzt, ab der Kamakura-Zeit in der Dichtung als Ausruf der Ergriffenheit ohne Bezug zur Vergangenheit.

Elemente auch in der Erzählliteratur der Zeit häufig eingesetzt werden, demonstriert die ursprüngliche Bedeutung von „Erzählung“, wie sie Heidi Buck-Albulet in ihrem Beitrag über *sekkyōbushi* ausführt und wie es im Zusammenhang mit dem *Ise monogatari* noch zu zeigen sein wird.

Strukturelle Performativität auf der Ebene von Texten

Beispiele für strukturelle Performativität lassen sich auch auf der Ebene von Texten ausmachen, wenn Gedichte in unterschiedlichen Anthologien in neuen Anordnungen, mit modifizierten Einleitungen oder in Erzählungen eingebettet immer wieder vorkommen. Dieser Strategie der japanischen Dichtung wurde unter dem Aspekt der Einflussforschung von der japanischen Literaturwissenschaft große Aufmerksamkeit geschenkt. Konishi Jin'ichi weist auf die Möglichkeit hin, die Kompilatoren von Anthologien als „secondary composers“ zu verstehen, denn das neue Arrangement fügt Gedichten neue Bedeutungen hinzu. Die zeitgenössischen Kompilatoren seien sich der Mehrdeutigkeit der Gedichte durchaus bewusst gewesen, denn sie haben durch Beibehaltung von früheren oder Hinzufügen von neuen Einleitungen (*jo no kotoba*) versucht, ursprüngliche Leseweisen einzelner Gedichte zu fixieren. Parallel dazu gab es in Anthologien eine große Zahl von Gedichten ohne Titel (*dai shirazu*), die also ohne Hinweise auf den Entstehungskontext, dafür aber in ihrer Abfolge innerhalb der Anthologie als Sequenzen – als Episoden im Fortschreiten der Jahreszeiten oder einer Liebesromanze – zu lesen waren.²⁸

Die oben erwähnten Indexikalisierungsstrategien wie die Ausgestaltung des Aussagesubjekts, die präsentische Deixis, fingierte Oralität, dialogische Struktur und Fokussierung auf den Äußerungsakt lassen sich auf der Ebene der *histoire* an der Gegenüberstellung von *Kokin wakashū* (fertiggestellt ca. 913) und *Ise monogatari* (etwa zw. 930 und 950)²⁹ trefflich demonstrieren. Die literarhistorischen Umstände der Entstehung können in etwa wie folgt zusammengefasst werden: Wir wissen nicht mit Gewissheit, wann

²⁸ KONISHI 1986: 231. Nach Konishi hätten die Kompilatoren des *Kokin wakashū* die Möglichkeit entdeckt, auch Gedichte, die durchaus mit Vorbemerkungen versehen waren, ohne diese, d.h. unabhängig von ihren Entstehungskontexten in der sequentiellen Anordnung zu lesen. Dies habe maßgeblich zur Entwicklung des Kettengedichts beigetragen.

²⁹ Zur Datierung des *Ise monogatari* gibt es unterschiedliche Thesen: Während zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Vermutung geäußert wurde, diese Gedichterzählung könnte bereits in der oder sogar vor der Engi-Ära (901–923) entstanden sein, wird eine so frühe Entstehung heute verworfen. Gewiss ist, dass es mehrere Bearbeitungsphasen gegeben hat, die dem Werk jeweils weitere Gedichte und Szenen hinzugefügt haben. In der uns bekannten Form könnte das Werk in der Tenryaku-Ära (947–957) vorgelegen haben. Zur Klärung der Frage, was zuerst da war, welches Werk aus welchem übernimmt, trägt die Untersuchung der Haussammlung (*kashū* 家集) von Ariwara no Narihira, das *Narihira-shū* 業平集, leider auch nicht bei, denn die bis heute erhaltenen Versionen stützen sich auf das *Kokinshū*, *Gosenshū* und das *Ise monogatari*. Vgl. ARIYOSHI 1991: 503.

das *Kokin wakashū* fertiggestellt war, und genauso wenig ist geklärt, wann das *Ise monogatari* als Erzählung abgeschlossen, d.h. als ein Werk mit etwa 110 bis 125 Kapiteln, wie es uns heute in verschiedenen Versionen überliefert ist, vorlag. Sie greifen aber auf den gleichen Vorrat an Gedichten aus privaten Gedichtsammlungen, Gedichtwettbewerben (*utaawase*) und Stellschirmgedichten (*byōbuuta*) zurück wie auch das *Kokin rokujō* oder das *Gosen wakashū*.³⁰ Insgesamt 62 der 209 *waka* des *Ise monogatari* kommen auch im *Kokinshū* vor, davon haben 25 im *Kokinshū* und im *Ise monogatari* inhaltlich ähnliche Einleitungen und sind bereits im *Kokinshū* Ariwara no Narihira (825–880) zugeordnet oder sind Antwortgedichte auf Narihiras Gedichte. Fehlende oder kurze Vorworte im *Kokinshū* werden im *Ise monogatari* zu längeren erzählenden Passagen ausgebaut, was als Hinweis gedeutet wird, dass das *Ise* aus dem *Kokinshū* übernimmt und nicht umgekehrt. Beim *Gosenshū*, bei dem nur elf der Gedichte identisch sind, lässt sich das Verhältnis nicht eindeutig klären. Das *Kokin rokujō* wiederum enthält 68 Gedichte, die auch im *Ise monogatari* vorkommen, davon sind 45 Gedichte bereits in den genannten Anthologien sowie im *Man'yōshū* enthalten. Von den restlichen 23 sind nur vier Narihira zugeschrieben, sonst sind die Verfasser unbekannt.³¹

Gesichert scheint, dass das *Ise monogatari* in einem längeren Prozess entstanden sein muss, während dessen unterschiedliche Autoren Ergänzungen vorgenommen und Gedichte aus anderen Quellen hinzugefügt haben. Die Gedichte sind allerdings in neue Kontexte gestellt: Sie werden mit zusätzlichen oder völlig veränderten Einleitungen (*kotobagaki*) versehen, woraus sich die uns bekannten Episoden um die Liebesabenteuer eines oder mehrerer Kavaliere ergeben.³² Damit wird den Gedichten in einem fiktiven Setting eine neue Bedeutung verliehen: Sie werden im Kontext intoniert, vorgetragen und erhalten dadurch ihren Sinn. Gedichte, die ursprünglich unverbunden, deren Entstehungskontexte unbekannt oder zumindest unbenannt waren („Verfasser unbekannt“, *yomibito shirazu*; „Titel unbekannt“, *dai shirazu*), bekommen durch die erzählenden Passagen einen narrativen Rahmen. Dabei werden sie in diesem neuen

³⁰ Beim *Kokin wakashū* handelt es sich um die erste kaiserliche Anthologie, beim *Gosen wakashū* um die zweite (951 als kaiserliche Anthologie in Auftrag gegeben), wobei das Jahr der Vollendung bei beiden unbekannt ist. Das *Kokin waka rokujō* (entstanden zw. 976–987, sechs Bände, 4505 Gedichte) ist eine private Gedichtsammlung (*shisenshū* 私撰集), deren Kompilatoren zwar nicht bekannt sind, aber unter den Dichtern Ki no Tsurayuki, Tsurayuki no musume (Ki no naishi), Tomohira shinnō, Kaneakira shinnō, Minamoto no Shitagō vermutet werden. Da die bis heute erhaltenen Versionen dieser Anthologien alle auf Abschriften aus späteren Jahrhunderten zurückgehen, lässt sich der Prätext für das *Ise monogatari* nicht mit Gewissheit feststellen, zumal das *Gosen wakashū* und *Kokin waka rokujō* ebenfalls große Überschneidungen mit beiden Werken zeigen.

³¹ ŌTSU/TSUKISHIMA 1957: 82ff.

³² Auf die intertextuellen Strategien des *Ise monogatari* geht Daniela Lieb in einem Aufsatz mit dem Titel „Das tiefe Meer von Ise“ ein. Sie stellt einige Beispiele für die geänderten Einleitungen zu den Gedichten und die narrative Einbettung vor (LIEB 2002).

Kontext explizit als in einem Gedichtaustausch vorgetragene oder als Briefaustausch in Szene gesetzt. Ich möchte dies im Folgenden an Beispielen erläutern.³³

Das Gedicht in Episode 2 des *Ise monogatari* entspricht Nr. 616 des *Kokinshū*, wo die kurze Einleitung folgenden Wortlaut hat: „Als es vom ersten Tag des dritten Monats an in Strömen regnete, verfasste er, nachdem er eine Person heimlich getroffen hatte, das folgende Gedicht und schickte es ihr.“³⁴ Im *Ise monogatari* heißt es als Einleitung zum selben Gedicht:

Einmal in jenen Tagen, als man die alte Hauptstadt Nara verlassen, aber noch nicht für jeden ein Haus errichtet hatte, besuchte ein Kavalier eine Dame, die draußen im Westen wohnte. Sie ließ sich mit keiner sonst vergleichen; und wie schön auch von Angesicht, am unübertrefflichsten war ihr Herz. Doch sie schien nicht allein. Als daher der Kavalier, ein aufrechter Mann, nach mit ihr verbrachter Nacht zurückkehrte, dachte er befangen: „Wie mag es zwischen ihr und jenem anderen stehen?“ Es war das zu Anfang des Dritten Monats, und bei strömendem Regen schrieb er der Dame:

Weder schlief ich / noch wachte ich diese Nacht; / doch nun am Morgen
denk' ich betrübt: es gehört / zum Frühling der lange Regen.³⁵

Bei Episode 5 haben wir beim entsprechenden *Kokinshū*-Gedicht (NKBT Nr. 632) eine für Gedichtanthologien ungewöhnlich lange Einleitung, die im *Ise monogatari* fast wörtlich mit nur wenigen Abweichungen auftaucht.³⁶ Es kommt aber zusätzlich ein Kommentar nach dem Gedicht hinzu: „Darüber war die Dame so in ihrem Herzen betrübt, daß die Herrin des Hauses ein Einsehen hatte. Indessen verbreitete sich das Gerücht von den heimlichen Besuchen in den Gemächern der Nijō, und schließlich nahmen, wie es heißt, ihre Brüder die spätere Kaisergemahlin unter strenge Aufsicht.“³⁷ Diese Passage rundet die Episode inhaltlich ab, gleichzeitig baut sie eine narrative Verbindung zur sechsten Episode auf, in der die Nijō-Prinzessin, die spätere Gemahlin des Kaisers, vom Kavalier entführt und von ihren Brüdern wieder befreit wird.³⁸

³³ Die Beispiele stammen aus dem Text in NKBT Bd. 9, der auf dem Manuskript der Tenpukubon-Version im früheren Besitz der Sanjōshi-Familie beruht. Diese Version geht auf die Abschrift aus dem Jahre Tenpuku 2 (1234) durch Fujiwara no Teika zurück.

³⁴ KOKIN WAKASHŪ 1958: 224.

³⁵ Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt, ISE MONOGATARI 1981: 10.

³⁶ KOKIN WAKASHŪ 1958: 227; ISE MONOGATARI 1957: 113f.

³⁷ ISE MONOGATARI 1981: 10.

³⁸ Wie einige Episoden des *Ise monogatari* schließt auch diese als direktes Zitat mit den Partikeln *to zo* ab, bewahrt also auch sprachlich die Besonderheit des mündlichen Vortrags.

Weithin bekannt ist auch Episode 25, die zwei unkommentierte, aber aufeinander folgende *Kokinshū*-Gedichte von Narihira und Ono no Komachi (Nr. 622 und 623) kombiniert und damit eine Liebesbeziehung zwischen den zwei Dichtergenien stiftet.

Einmal war da ein Kavalier, der schickte einer Dame, die weder ja noch nein gesagt, ihn jedenfalls zu einem Besuch nicht eingeladen hatte, das folgende Gedicht:

Morgens vom Gang / durchs herbstliche Sasa-Gras / sind meine Ärmel
nicht so naß wie von den Nächten, / die ich ohne Euch schlafe.

Die Dame, um als in der Liebe erfahren zu erscheinen, antwortete ihm:

Es wächst kein Tang / in dieser armseligen Bucht, / und also wird sich,
läßt er von seiner Hoffnung nicht, / der Fischer vergeblich quälen.³⁹

Der Rahmen verschafft den Gedichten eine passende Situation und macht sie inhaltlich und stilistisch plausibel. In den meisten Fällen wird die ursprüngliche mündliche Gesprächssituation als Gedichtaustausch, als Konversation, Sprachspiel in Gesellschaft vorgetragen, evtl. als Monolog oder durch verbalisiertes Seufzen inszeniert. Auf der inhaltlichen Ebene wird den Gedichten durch die teils sehr sparsame, kurze Rahmenhandlung ihr performativer Charakter wiedergegeben. Auf der sprachlichen Ebene fällt der fast ausschließliche und im Vergleich zu erzählenden Texten exzessive Gebrauch des Hilfsverbs *-keri* auf⁴⁰, während einzelne Episoden sogar auf die Zitatspartikel *to ya, to zo* enden und von daher nicht nur den Gedichten, sondern den Erzählrahmen selbst in direkter Mündlichkeit wiedergeben. H. Richard Okada formulierte in seiner narratologisch orientierten Studie über die sprachlichen, poetischen und erzählerischen Strategien des *Ise monogatari* folgendermaßen:

The poetic instance forms a textual moment that is neither representation nor narration but rather, in a peculiar way, the “thing itself”, I do not mean “proposition”, extratextual “referent”, or reified “meaning”, but an utterance textualized or rewritten, made, in a sense, concrete. The poem is marked by the signs of its own creation, and the expectations aroused by the man’s encounter with the aforementioned woman are thwarted. The poetic utterance appeals to the

³⁹ ISE MONOGATARI 1981: 34 f.

⁴⁰ Während im *Taketori monogatari*, das man als etwa zeitgleich entstandene Erzählung sinnvoll als Vergleich heranziehen kann, *-keri* die „Grenzen“, d.h. Anfang und Ende einzelner Absätze oder Abschnitte markiert, ist im *Ise*-Text *-keri* allgegenwärtig. Kaum ein Satz, der nicht das Hilfsverb der Vergangenheit enthalten würde, das aber weniger die Vergangenheit als die oben erwähnte deiktische Erzählperspektive beinhaltet.

reader-listener to focus on the verbal act as it integrates the strands of the foretext (the poem may have come first).⁴¹

Obwohl in ein semiotisch poststrukturalistisches Vokabular gekleidet, klingt bei Okada der performative Charakter der Ise-Erzähltechnik an, der durch die doch relativ knappe narrative Einbettung, die intertextuelle Deixis sowie sprachliche Mittel der Indexikalisierung erreicht wird.

Zitate aus klassischen Gedichten und Erzählungen finden sich oft in zeitlich und stilistisch größerer Distanz wieder, so dass statt der Bezeichnung Zitat der Ausdruck hypertextuelle Beziehung nach Gérard Genette angemessen erscheint. Die Aktualisierung einer Gedichtzeile oder eines Ausdrucks erzeugt eine erhöhende, idealisierende oder umgekehrt eine ironische, komische, relativierende Wirkung.⁴² Es handelt sich um die durchaus affirmative Aktualisierung von poetischen Zeilen im Nō-Theater, wenn relativ „unschuldige“ Zeilen aus Gedichtanthologien oder aus dem *Ise monogatari* in einem buddhistisch erhöhten Kontext einen Tiefgang bekommen, den sie ursprünglich nicht hatten. So verweist dann im Kontext des Amida-Glaubens, der den Hintergrund für die Entstehung und Rezeption des Nō-Theaters im Mittelalter bildete, das Wort *chikai* nicht mehr auf ein Versprechen oder einen Liebesschwur, sondern auf das 47. Gelöbnis des Amida nyorai, der Faden (*ito*) wird mit dem Band, an dem Amida die Seelen ins Paradies leitet, assoziiert, und die Berge im Westen (*nishi no yama*), sind nicht einfach Berge, die westlich der Hauptstadt gelegen sind, sondern das Westliche Paradies. Im Nō-Theater haben wir es mit einer performativen Kunst zu tun, in der die aus Gedichten, Erzählungen und Sutren entliehenen Zeilen auf der Bühne vorgetragen eine neue Qualität gewinnen. Das soziale und ästhetische Umfeld des Nō-Theaters sorgen für eine völlig neue Rezeptionssituation im Rahmen einer theatralischen Inszenierung, bei der die Stimmen, der Rhythmus, die Bewegungen auf der Bühne die performative Dimension der Gedichte und Sutren zur Entfaltung bringen. Die Untersuchung der Frage, wie die funktionale Performativität sich auf der strukturellen Ebene der Sprache des Nō-Theaters auswirkt, wäre eines genaueren Blickes wert.

Um also auf die Ausgangsfrage zurückzukommen, „Wie wirkt die japanische Dichtung?“, Durch die Wiederaufnahme von Motiven und Zeilen wird offensichtlich mehr erreicht als eine Anspielung, es werden neue Bedeutungsebenen freigesetzt. Ob hier der Begriff Intertextualität hinreichend ist oder ob es lohnt, die Aktualisierung als Wiederaufführung zu deuten, bei dem der Akt des Sagens im Vordergrund steht und nicht der Bedeutungsinhalt, ist eine Frage, die in unserem Zusammenhang relevant wird.

⁴¹ OKADA 1991: 136. Die Bemerkung in den Klammern spielt auf die ungeklärten Entstehungsumstände der Gedichte und Prosateile an.

⁴² GENETTE 1993: 10.

Beispiele für funktionale Performativität

Für den Aufführungscharakter japanischer Dichtung lassen sich mehrere Beispiele anbringen, die in den Literaturgeschichten eher wenig beachtet sind. Ohne auf die kaum dokumentierten Ursprünge der Dichtung aus den Liederhecken (*utagaki/kagai*) einzugehen,⁴³ kann man zumindest für die Zeit der klassischen, d.h. der heian-zeitlichen Dichtung festhalten, dass die meisten Gedichte nachweislich aus Dichtertreffen und Gedichtwettstreiten hervorgehen.⁴⁴ Diese dichterischen Zusammenkünfte sind aufwendig organisiert, wie wir aus den frühen Berichten, den sogenannten *utaawase nikki* wissen, und beziehen nicht nur die Dichtung, sondern auch visuelle Medien wie Stellschirmbilder (*byōbuuta* 屏風歌) oder Miniaturlandschaften (*suhama* 州浜) mit ein, über die gedichtet wird. Es handelt sich um festliche, spielerische Veranstaltungen, die im Laufe der Jahrhunderte zunehmend professionellen Charakter annehmen. Feste Rollen sind zugewiesen: Dichter, deren Gedichte den Sieg erringen, stehen teilweise von vornherein fest⁴⁵, der Schiedsrichter übernimmt die Rolle des Moderators und wägt die Gedichte gegeneinander ab, die Veranstaltungen werden durch musikalische Darbietung und ein rituelles Beschenken der Teilnehmer abgeschlossen. Aufschlussreich sowohl für das Ritual selbst wie für die frühe Poetik und Gedichtkritik sind die Gedichtwettstreit-Berichte *utaawase nikki*, die seit etwa 900 belegt sind. Sie enthalten eine genaue Schilderung der Aufführungssituation, wie z.B. im *Teiji-in utaawase* 亭子院歌合 im Jahre 913, und gehen detailliert darauf ein, welche Teilnehmer in welchem Team saßen, wie sie gekleidet waren, welche Miniaturlandschaften präsentiert und welche Geschenke am Ende der Veranstaltung verteilt wurden.⁴⁶ Neben der Qualität der Gedichte wird dem Vortrag Aufmerksamkeit geschenkt. Hier zählt sowohl die persönliche Eignung der Vortragenden, aber auch der Status: Wie es den *utaawase nikki* zu entnehmen ist, sind die Teilnehmer der Gedichtwettstreite oftmals nicht identisch mit den Dichtern, deren Status die Teilnahme an einer höfischen Veranstaltung nicht erlaubt, sondern sie haben die Gedichte vorab bei diesen bestellt und wählen während der Veranstaltung die passendsten Verse zum Vortragen aus. Die *utaawase*-Urteile (*hanshi* 判詞) sind zumeist auf die Entstehungssituation bezogen: ob das Gedicht im gegebenen Rahmen des *utaawase*

⁴³ Aus ethnologischer und religionsgeschichtlicher Perspektive siehe KAROW 1942.

⁴⁴ Das bedeutet nicht, dass sie extemporiert würden: Teilweise werden Titel, zu denen Gedichte verfasst werden sollen, Tage vorher zur Vorbereitung vorgegeben (sog. *kendai* 兼題), teils werden sie direkt in der Sitzung genannt (sog. *tōza* 当座), eine gewisse Vorbereitung ist aber in Kenntnis der konventionellen Gedichttitel auch in diesem Falle möglich (ARIYOSHI 1991: 46).

⁴⁵ Die linke Mannschaft ist bevorzugt, da der Kaiser traditionell auf dieser Seite Platz nahm, daher gewinnt in der ersten Runde meistens, aber nicht immer, das erste Gedicht von links.

⁴⁶ KONISHI 1986: 199ff.; UTAAWASESHŪ 1965: 53f.

angemessen erscheint, ob Worttabus gebrochen werden⁴⁷, d.h. ob die Jahreszeit, die durch die Veranstaltung oder durch den Titel des Gedichtes vorgegeben ist, getroffen wird, ob Wortwiederholungen u. Ä. vorkommen. Neben den stilistischen Feinheiten und der poetischen Empfindsamkeit wird dabei auch die Präsentation selbst beurteilt.⁴⁸

Für das ausgehende 9. Jahrhundert, d.h. also für die Zeit der ersten *utaawase* und der Vorbereitungen für die Kompilation einer ersten kaiserlichen Anthologie, die schließlich 905 in Auftrag gegeben werden sollte, ist bezeichnend, dass das Dichten in Gesellschaft zu vorgegebenen Bildern (Stellschirm-Gedichte *byōbuuta*) stark verbreitet war und dass etwa 70 Prozent der Gedichte in persönlichen Sammlungen dieser Zeit, so z.B. bei Ōshikōchi no Mitsune oder Ki no Tsurayuki, aus solchen Veranstaltungen hervorgingen. 905 wurde aus Anlass des 40. Geburtstages von Fujiwara no Sadakuni ein Dichtertreffen veranstaltet, bei dem berühmte Dichter des *Kokinshū* einen vierteiligen Stellschirm mit Jahreszeitenbildern „besangen“/passende Gedichte verfassten. Auch wenn Dichter sich für solche Treffen und auch *utaawase* vorbereitet haben, kam es in erster Linie darauf an, bei der Veranstaltung die Gedichte vorzutragen, sie zu vergleichen und einander zu kritisieren. Die klanglichen Aspekte können dabei genauso wenig vernachlässigt werden wie der multimediale Charakter solcher Veranstaltungen.

Ich denke, in solchen Dichtertreffen sind die Voraussetzungen erfüllt, die Fischer-Lichte als konstitutiv für die „Aufführung“ hervorhebt: die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, die sich daraus ergebende Simultaneitätsrelation, d.h. diejenige zwischen Produktion und Rezeption des Artefakts. Die Zuschauer, Zuhörer – für das Theater, das Fischer-Lichte im Blick hat, die Dichterkollegen und Teilnehmer am Dichtertreffen in meinem Kontext – rezipieren den Text simultan zu dessen Produktion und können als Mithandelnde einbezogen werden.⁴⁹ Angeklungen ist bereits die Bedeutung verschiedener Medien für die Dichtung, dieser Aspekt ist kaum vom Aufführungscharakter zu trennen, wenn man bedenkt, wie oft vor Bildern, über Bilder, vor Miniaturlandschaften oder mit Gartenszenen vor Augen Gedichte entstanden oder wie sehr Malerei und Kalligraphie miteinander verwoben sind. In diesem Kontext wäre wichtig zu untersuchen, welche performativen Situationen das genau sind, um mehr über die dichterische Praxis jenseits der Textproduktion zu erfahren. Denn es ist ein bisher wenig untersuchter Aspekt, wie die

⁴⁷ Es gibt eine Reihe von Worttabus in der Dichtung, die sich insbesondere auf Veranstaltungen in Anwesenheit des Kaisers und seiner Angehörigen beziehen: Es ist Vorsicht geboten mit dem Wort Rauch, denn es kann die Assoziation der Einäscherung und damit des Todes wecken und so den Tod heraufbeschwören. Der sich hinter den Wolken verbergende Mond kann in der falschen Konstellation – Anwesenheit des Kaisers und ein unheilvolles Datum – ebenfalls als Tabubruch gelten (vgl. *Toshiyori zuinō* (NKG I: 213)). Diese Vokabeln sind nicht an sich tabu, aber in der Präsenz des Kaisers wird ihrer magischen Kraft gedacht, so dass sie gemieden werden müssen (ÁROKAY 2001: 213ff).

⁴⁸ ITO 1991: 28.

⁴⁹ HEMPFER 2011: 24.

performative Hervorbringung von Gedichten diese strukturell prägt, d.h. wie funktionale und strukturelle Performativität sich gegenseitig bedingen.

3 Performativität in den analytischen Kategorien der Poetik: *mono no aware* / *shirabe*

Nach diesem Einblick, welche Potenziale in einer an der Performanztheorie orientierten Herangehensweise an poetische Texte stecken können, soll im folgenden Abschnitt die Frage im Mittelpunkt stehen, wie in einem kulturellen Kontext, der definitiv nicht vom eingangs eingeführten „Zwei-Welten-Modell“ geprägt war, Dichtung analysiert, kritisiert und bewertet und worin ihre schöpferische Kraft gesehen wurde. Ich beziehe mich dabei auf Poetiken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, in denen es Hinweise darauf gibt, dass die dichterische Sprache nicht allein in ihrem semantischen Sinne zum Thema wird, sondern die pragmatischen und performativen Aspekte reflektiert werden. Dass in einer Kultur und zu einer Zeit, in der das binäre Zeichenmodell keine Relevanz hat, über Sprache anders nachgedacht wird, ist kaum verwunderlich. Ohne die Einschränkungen, die uns das binäre Zeichenmodell auferlegt, können gerade die performativen Faktoren in den Fokus geraten, und dafür gibt es einige Hinweise in der edo-zeitlichen Poetik: Aus dem Kontinuum der dichterischen Sprache ist es nicht die semantische Wortbedeutung, die Symbolik, der hermeneutische Kern, was wichtig erscheint, sondern die Situation der Hervorbringung. An zwei Beispielen, an dem von Motoori Norinaga ausgearbeiteten ästhetischen Begriff *mono no aware* und an Kagawa Kagekis *shirabe*, möchte ich im Folgenden exemplarisch zeigen, wie die Suche nach dem eingangs erwähnten Ideal der situationellen Angemessenheit die Aufmerksamkeit der Poetologen auf paradigmatische Faktoren lenkt.

Im 18. Jahrhundert wurde die Leistung von Sprache, hier insbesondere die der poetischen Sprache, in unterschiedlichen Kontexten thematisiert, denn allzu groß war inzwischen die Distanz geworden zwischen der zeitgenössischen gesprochenen Sprache und dem, was nach klassischem Maßstab als adäquat für insbesondere das *waka*-Gedicht galt. Die Dichter mussten mühsam den richtigen Ausdruck erlernen, denn sie hatten weder für das Vokabular noch für die Grammatik ein Gefühl. Zu den Schwierigkeiten, die auch Dichter des 12.–13. Jahrhunderts bewältigen mussten, kam die der sprachhistorischen Entfernung von der klassischen Sprache hinzu – denn wie sollte eine nur noch schriftlich existierende, hoch kodierte und konventionelle Sprache imstande sein, die Stimmung, die im Augenblick der Entstehung eines Gedichtes bestimmend war, authentisch einzufangen? Je größer die Zweifel, desto verzweifelter die Suche nach Unmittelbarkeit der poetischen Äußerungen: Begriffe wie *makoto*, *magokoro*, *mono no aware* und *shirabe* sind bestimmend in dieser Zeit. Auf der Suche nach der ursprünglichen oder idealen Einheit von Sprache und Emotion rekurren die Poetologen je nach Ausrichtung auf verschiedene Werke: auf die *Man'yōshū*-Dichtung (Kamo no Mabuchi) oder das *Kokinshū* (Edo-Schule),

das *Shinkokinshū* und das *Genji monogatari* (Motoori Norinaga); und in dieser Zeit taucht wohl zum ersten Mal die Idee auf, die zeitgenössische Sprache einzusetzen.⁵⁰ Bei dieser Suche nach Authentizität wird die Schrift in historischer und systematischer Hinsicht thematisiert als eine Instanz, die sich zwischen sprachlichen Ausdruck und Empfindung drängt. Aber auch der lautliche Charakter und die Musikalität der Dichtung werden wiederentdeckt, und auch darin wird ein Mittel gesehen, die ursprüngliche Einheit von Wort und Gefühl wiederzubeleben. Kamo no Mabuchi versucht nicht nur, das *Man'yōshū* in seinem Wortsinn wieder einzuholen, sondern es auch klanglich zu rekonstruieren.⁵¹

Dies bedeutete, die poetische Rede (*utterance*) nicht als Produkt, sondern als Produktion, als Prozess begreifen zu wollen und das Paradigma der Repräsentation in das der Ko-Präsenz zu verwandeln. Dementsprechend gerieten die performativen Aspekte der Dichtung in den Vordergrund. Die Kritik an der erstarrten Sprache der traditionellen Dichtung, die die Fähigkeit verloren hatte, Gefühle auszudrücken, war eine Kritik am Repräsentationssystem, das sich wie ein Fremdkörper zwischen Emotion und sprachlichen Ausdruck drängte. Die ideale poetische Sprache wurde als ein Akt verstanden, der als konkrete Rede in der performativen Situation verkörpert ist. Die repräsentative Sprache und insbesondere die Schrift hingegen zerstörten die Unmittelbarkeit.⁵²

Motoori Norinagas *mono no aware* versucht, das Verstehen von Texten als Einfühlung zu deuten und auf die Ebene der performativen Situation oder der Praxis zu verlegen. Sakai Naoki schreibt:

[T]he 'meaningfulness of mono' (*mono no aware*), which Motoori thought of as the essence of literature, should signify the ultimate state of textual comprehension in which a text is completely reduced to the level of performative situation and practice. What I see in his explanation of the meaningfulness of mono is that when

⁵⁰ Siehe ÁROKAY 2010.

⁵¹ Die Begriffe Performanz und performativ in poststrukturalistischen Beschreibungen der Epoche tauchen bei Karatani Kōjin oder bei Sakai Naoki auf, und es ist von einer phonozentrischen Wende die Rede. Karatani Kōjin prägte die Diskussion von der phonozentrischen Wende in der japanischen Kulturgeschichte, die er mit der Entdeckung der Innerlichkeit verband und in der frühen Moderne um 1900 lokalisierte. Die Bemühungen in der Edo-Zeit, die ursprüngliche, vor der chinesischen Schrift liegende Sprache zu rekonstruieren, deutet er als erste Versuche, die figurale Bedeutung von *kanji*, die in der japanischen Sprache immer vielfältig ist, der phonetischen Repräsentation und damit einer eindeutigen Bedeutung unterzuordnen. Um den Zugang zur Wirklichkeit zu finden, müsse nach der Vorstellung der *kokugaku* die Bedeutsamkeit der figurativen Zeichen (*kanji*), die vor den Dingen liegt, unterdrückt werden, und statt dessen müsse eine transparente Sprache rekonstruiert werden. Dies bezeichnet Karatani als einen Aspekt der Entdeckung von Innerlichkeit – neben anderen stilistischen Entwicklungen in der Literatur und im Theater (vgl. KARATANI 1993: 59f). Naoki Sakai spricht in seinem Buch *Voices of the Past* ebenfalls in diesem Sinne von phonozentrischer Wende (vgl. SAKAI 1992: 111).

⁵² SAKAI 1992: 240–242.

one grasps the world in its instantaneous immediacy, the being of the world thus grasped is absolute in itself and requires no further justification.⁵³

Was bedeutet das aber für die dichterische Sprache? Nach Norinaga unterscheidet sich Dichtung von der Sprache in diskursiven Texten (aber auch von literarischer Prosa mit Ausnahme des *Genji monogatari*, das er als an sich poetisch versteht), die die repräsentative Art der Aussage, analytisch und daher losgelöst von der Situation der Äußerung ist, durch ihre Teilnahme an der performativen Situation. Zur Erläuterung sei eine Stelle aus dem *Isonokami no sasamegoto* zitiert:

Wenn man sich fragt, woran es liegt, dass die Menschen so heftig und tief mitempfinden (*omou*), so liegt das daran, dass sie das *mono no aware* kennen. Weil [die Menschen] den vielfältigsten Beschäftigungen nachgehen, rührt sich etwas in ihren Herzen, so oft sie mit den Dingen in Berührung kommen, und es beruhigt sich auch nicht. [...] Dass sie innerlich bewegt sind, weil sie das *mono no aware* kennen, liegt daran, dass sie, wenn sie etwas Erfreulichem begegnen und dabei Freude empfinden, das Wesen dieses Erfreulichen erkennen (*wakimau*) können. Wenn sie etwas Traurigem begegnen und das als traurig empfinden, dann liegt das daran, dass sie es als etwas Trauriges erkennen. Das *mono no aware* zu verstehen bedeutet also, das Wesen (*koto no kokoro*) der Freude oder der Trauer, hervorgerufen durch Dinge, beurteilen zu können. [...] Wenn man nichts empfindet, entsteht auch kein Gedicht. [...]

Dichten ist eine Handlung in einem Moment, in dem man das Gerührtsein von den Dingen nicht mehr ertragen kann. [...] Wenn man nicht berührt wird (*aware to omowaneba*), dann entsteht auch kein Gedicht. [...] Ein Gedicht ist also etwas, das in dem Augenblick, in dem man das Gerührtsein nicht mehr ertragen kann, von selbst, ohne auch nur einen Augenblick zu überlegen, hervortritt.⁵⁴

In der dichterischen Praxis, die ein Überfließen des vom *mono no aware* erfassten Herzen bedeutet,⁵⁵ gelingt die intuitive Erfassung der Phänomene und es kommt zur Identifizierung. Eine Sprache, die dem Rezipienten genau das zu vermitteln vermag, ist das Ideal. Bei Norinaga ist das die Diktion des *Shinkokinshū*, die man meistern kann, indem man sich durch intensivste dichterische Tätigkeit der klassischen Sprache aussetzt und sich durch die Imitation klassischer Gedichte (*koka mohō*) eine Vertrautheit mit der Sprache aneignet, die den Dichter quasi dazu zwingt, sich in dem Stil zu äußern.⁵⁶

⁵³ Vgl. SAKAI 1992: 274f.

⁵⁴ MOTOORI 1969: 108f.

⁵⁵ An diesem Punkt fühlt man sich an die romantische Formulierung Wordsworths erinnert, Dichtung sei „the spontaneous overflow of powerful feelings“.

⁵⁶ BUCK-ALBULET 2005: 49–50; zu *koka mohō*: ebd.: 58.

Bei Kagawa Kageki (1768–1843)⁵⁷ steht *shirabe* im Mittelpunkt der Poetik, der Rhythmus des Gedichtes, der die Gefühle authentisch transportiert. „*Uta wa shirabe nomi.*“ (Beim *waka* kommt es auf nichts anderes an als auf den Rhythmus.) formuliert er.⁵⁸ Problematisch ist für uns, aber eigentlich bereits für seine Schüler, dass Kageki nicht eindeutig zwischen den Bedeutungen von *shirabe* unterscheidet. Bei Mabuchi bezog sich *shirabe* auf ein Merkmal der Sprache, etwas wie Ton, Rhythmus, Melodie, das sich mit der Veränderung der Sprache auch verändert. Er zog daraus die Konsequenz, zum unverfälschten, ursprünglichen *shirabe* des *Man'yōshū* zurückkehren zu müssen, um den Gefühlen ehrlichen Ausdruck geben zu können.

Nach Kageki hat alles sein entsprechendes *shirabe*: das Gedicht, das Lied, die Rezitation des Puppentheaters (*jōruri*). Wenn Dinge ihren passenden Ausdruck finden, erhabene, elegante Dinge einen eleganten Ton, niedrige einen entsprechenden, dann ist das *shirabe*:

Dass bei den alten Gedichten sowohl der Rhythmus (*shirabe*) als auch der Gefühlsgehalt beisammen waren, hat keinen anderen Grund, als dass sie einer schlichten Aufrichtigkeit entsprungen waren. Gedichte, die der Aufrichtigkeit erwachsen, haben einen Rhythmus der Natur/des Universums (*ametsuchi*), und sie können genauso wie der Wind im Himmel, wenn er an etwas stößt, dessen Laut hervorlockt, den Ton des Dinges, an das sie treffen, nicht verfehlen.⁵⁹ [...] Dabei nimmt die Empfindung eine Form an, wie sie von den Dingen berührt wird, und es entsteht von selbst ein Rhythmus (*shirabe*), dessen Wohlgeformtheit einzigartig ist, als ob er durch Technik oder Schmuck vervollkommnet wäre. Allein der Grund dafür

⁵⁷ Kagawa Kageki war einer der großen Gestalten der spätedo-zeitlichen Lyrik, der sich in scharfe Opposition zur damals vorherrschenden, an den Idealen von Kamo no Mabuchi orientierten Edo-ha (Edo-Schule) begeben hat. Er entwickelte eine sehr fortschrittliche Poetiktheorie, die auf die Erneuerung der poetischen Sprache bis hin zur Aufgabe des klassischen Idioms gerichtet war, aber in der Praxis kaum mehr als die erneute Zuwendung zum *Kokin wakashū* bewirkte. Kagekis Schule, die sog. Keien-ha, erlangte nach seinem Ableben 1843 gegen Ende des 19. Jahrhunderts großen Einfluss auf die höfische *waka*-Dichtung. Diese exponierte Stellung der Keien-Poetik machte sie zur Zielscheibe für die meiji-zeitlichen poetischen Erneuerer, insbesondere für Masaoka Shiki. Ausführlich zu diesem Thema in ÁROKAY 2010.

⁵⁸ KAGAWA 1898: 39 und passim.

⁵⁹ Das romantische Bild der Stimmung würde dieser Idee entsprechen, wie Heinz Schlaffer in Bezug auf die europäische Lyrik ausführt: „Aus der Musiktheorie übernahmen im 18. Jahrhundert Psychologie und Ästhetik den Ausdruck ‚Stimmung‘; er vergleicht die empfindende Seele mit einem Saiteninstrument, auf dem Einwirkungen der Außenwelt momenthaft Töne hervorrufen, je nachdem die Seele gestimmt ist. Die Lyrik versucht, diesem Modell folgend, in der Sprache des Gedichts stimmungshafte Töne vernehmbar zu machen wie ein Musikinstrument.“ SCHLAFFER 2012: 80. Während die aus diesem Gedanken abgeleiteten poetischen Strategien sehr verschieden sind zwischen der romantischen deutschen Dichtung beispielsweise und der japanischen, weckt das Wort *shirabe* durch seinen großen Bedeutungsumfang die gleichen Assoziationen: Rhythmus, Klang, Musik der Sprache und Gleichklang von Stimmung und Gedicht. Näheres dazu in ÁROKAY 2010: Kap. 3.2, 3.3.

ist, dass es in der Welt nichts Schöneres und Gefälligeres gibt als [den Ausdruck] der Aufrichtigkeit. Daher lässt sich sagen, dass die Gedichte des Altertums von selbst diesen Rhythmus hatten. Es ist ein großer Irrtum zu glauben, er wäre mit Absicht erzeugt worden.⁶⁰

Die zweite wichtige Bestimmung für *shirabe* ist die Aufrichtigkeit (*makoto*): *Shirabe wa makoto nomi!* (Beim Rhythmus kommt es auf nichts anderes an als auf Aufrichtigkeit.)⁶¹ *Shirabe* hat nicht mehr oder weniger Aufrichtigkeit, sondern es beinhaltet definitionsgemäß Aufrichtigkeit, Ehrlichkeit und garantiert daher Authentizität, Poetizität, Glaubwürdigkeit und Echtheit.

Das Gedicht der Vergangenheit (*inishie*) hatte, außer dass es *shirabe* und Gefühl beinhaltete, keine weitere Bedeutung. Das kam daher, dass das Gedicht dem wahren Gefühl (*magokoro*) der Menschen entsprang. Die dem wahren Gefühl entspringenden Gedichte haben von sich aus eine natürliche (*tenchi*) Authentizität, und wie der Wind im Himmel auf Dinge trifft und ihnen verschiedene Töne entlockt, so kann es gar nicht sein, dass nicht jedes Ding sein *shirabe* erreicht.⁶²

Kageki sieht *shirabe* gleichzeitig im Gegensatz zur Argumentation (*kotowari*), und mit der Performanztheorie könnte man übersetzen: im Gegensatz zur konstativen Sprachverwendung:

Das Gedicht ist nichts Erklärendes/Räsonierendes, es ist etwas Rhythmisches. (*Uta wa kotowaru mono ni arazu, shiraburu mono nari.*) [...] Das Gedicht ist nichts anderes als *shirabe*, die Argumentation (*kotowari*) ist sekundär. [...] Gedichte ohne Argumentation (*kotowari*) sollen verfasst werden. Gedichte ohne Rhythmus (*shirabe*) sollen nicht verfasst werden. [...] Gedichte, die der Vernunft entspringen, sind seicht in der Empfindung, solche, die dem *shirabe* entspringen, sind tief. [...] Wenn das Gedicht nur *shirabe* enthält, dann ist es auch ohne eine gute Logik ein Gedicht. [...] Der Drehpunkt dieser Kunst ist, sich der Bedeutung zu entledigen (*suteru*) und dem Rhythmus Ausdruck zu geben (*shiraburu koto*).⁶³

Die Nominalisierung des Verbs *shirabu*, das sonst ausschließlich in der nominalen zweiten Grundform *shirabe* als terminus technicus benutzt wird, lässt die Ähnlichkeit zu Norinagas *mono no aware*-Konzept stärker hervortreten. Die Produktion des Gedichtes wird auf die performative Situation bezogen. Meine Übersetzung „dem Rhythmus Ausdruck zu geben“ deckt nur einen Teil der hier intendierten Bedeutungen ab, denn das Rhythmische ist hier genauso mitgemeint, wie die Forderung nach Aufrichtigkeit und die Ablehnung des

⁶⁰ KAGAWA 1958: 216.

⁶¹ KAGAWA 1898: 25.

⁶² KAGAWA 1898: 29.

⁶³ KAGAWA 1898: 29.

argumentativen Dichtens. Im Verb *shirabu* schwingen zudem andere konkrete Bedeutungen mit wie „sich einstimmen“ oder „Musik/ein Instrument spielen“. An dieser Formulierung wird aber deutlich, dass *shirabe* für Kageki ein Merkmal dichterischer Sprache ist, das sich in der Ausführung realisiert, d.h. dass es etwas Performatives ist.

4 Fazit

Die Dichtung ist nicht der Bereich, den man als erstes mit der Performanztheorie assoziieren würde, aber ich denke, die Beispiele haben deutlich gemacht, warum die Verschiebung des Blickwinkels von einer zeichentheoretisch informierten (hermeneutischen) Herangehensweise auf die „verkörperte Sprache“, auf den Vollzug und die Hervorbringung wichtige Aspekte zum Vorschein bringt und damit einige Merkmale der japanischen Dichtung, die in der Praxis verwurzelt sind, erklären hilft. Mit Hempfer und Schlaffer ließe sich argumentieren, dass die Lyrik innerhalb der Literatur eine besondere Nähe zur Aufführung, zur Lautlichkeit, zur Materialität aufweist – ein Gedanke, der auch die Besonderheiten der japanischen Dichtung zu kontextualisieren und zu relativieren hilft. In den obigen Ausführungen wurden zwei distinkte Perspektiven auf Dichtung erprobt: die Betrachtung der performativen Merkmale der Texte und die der poetischen Praxis. Bei der ersteren wird auf der sprachlichen Ebene deutlich, dass zahlreiche Hilfsverben und Partikel zum Einsatz kommen, die die Präsenz des lyrischen Ich unterstreichen, und dass auf der Ebene des poetischen Vokabulars mit der Polyvalenz homophoner Wörter und mit der Bedeutung poetischer Phrasen gespielt wird, die, in neue Kontexte versetzt, immer weitere Bedeutungen generieren. Die Kompilatoren von Anthologien entfalten beim Arrangieren des Materials gerade in Bezug auf die Inszenierung von direktem poetischen Austausch zwischen imaginären Gesprächspartnern ihre Kreativität. Die Betrachtung der poetischen Praxis macht wiederum deutlich, welchen großen Stellenwert gemeinschaftliches Dichten in der Geschichte der japanischen Poesie hatte und welche Bedeutung dabei dem Vortrag und der situationellen Angemessenheit – sowohl der sprachlichen wie der performativen – zukam. Dass Poetologen das Ideal der Dichtung und die Wirkkraft des poetischen Ausdrucks daher nicht in erster Linie in der semiotischen, sondern in der performativen Dimension von Sprache erkannten und das ästhetische Vokabular daher von performativen Aspekten durchdrungen ist, erscheint vor diesem Hintergrund plausibel.

Eine Reihe von neu zu untersuchenden Materialien ergeben sich aus diesem Perspektivenwechsel, viele Punkte wären in Zukunft noch einzeln auszuarbeiten und insbesondere an einzelnen Texten zu demonstrieren. Diese Verschiebung des Blickwinkels hilft aber, sowohl in Bezug auf die dichterische Praxis als auch auf die Analyse der Gedichte in den Poetiken zu verstehen, wie traditionelle dichterische Sprache Wirkung erzeugt und worin ihre besondere Wirkkraft gesehen wurde.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

HJAS	<i>Harvard Journal of Asiatic Studies</i>
MN	<i>Monumenta Nipponica</i> . Tōkyō: Sophia University, 1938 –
NKBT	<i>Nihon koten bungaku taikei</i> 日本古典文学大系. 107 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten, 1957–68.

Quellentexte

- Das ISE MONOGATARI. *Kavaliersgeschichten aus dem alten Japan* (1981): übers. und erläutert von Siegfried Schaarschmidt. Frankfurt/Main: Insel.
- Ise monogatari* 伊勢物語 (1957). In: ŌTSU, Yūichi 大津有一, TSUKISHIMA, Hiroshi 築島裕 (Hg.): *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari* 竹取物語、伊勢物語、大和物語 (NKBT Bd. 9). Tōkyō: Iwanami shoten.
- KAGAWA, Kageki 香川景樹 (1898): *Zuisho shisetsu* 随処師説. In: SASAKI, Nobutsuna (Hg.): *Kagawa Kageki ō zenshū* 香川景樹翁全集, Bd. 2 (*Shoku Nihon kagaku zensho*, Bd. 5). Tōkyō: Hakubunkan: 9–158.
- KAGAWA, Kageki 香川景樹 (1958): *Niimanabi iken* 新学異見. In: *Nihon kagaku taikei* Bd. 8. Tōkyō: Kazama shobō: 215–224.
- Kokin wakashū* 古今和歌集 (1958). SAEKI, Umetomo 佐伯梅友 (Hg.) (NKBT Bd. 8). Tōkyō: Iwanami shoten.
- MOTOORI, Norinaga 本居宣長 (1969): *Isonokami no sasamegato* 石上私淑言. In: ŌNO, Susumu 大野晋, KUBOTA, Jun 久保田淳 (Hg.): *Motoori Norinaga zenshū* 本居宣長全集, Bd. 2. Tōkyō: Chikuma shobō: 85–201.
- Utaawaseshū* 歌合集 (1965). HAGITANI, Boku 萩谷朴, TANIYAMA, Shigeru 谷山茂 (Hg.) (NKBT Bd. 74). Tōkyō: Iwanami shoten.

Sekundärliteratur

- ARIYOSHI, Tamotsu 有吉保 (1991): *Waka bungaku jiten* 和歌文学辞典. Tōkyō: Ōfūsha.
- ÁROKAY, Judit (2010): *Die Erneuerung der poetischen Sprache: Poetologische und sprachtheoretische Diskurse der späten Edo-Zeit*. München: Iudicium.
- ÁROKAY, Judit (Hg.) (2001): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans*. (MOAG 137). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- ÁROKAY, Judit (Hg.) (2002): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans II*. (MOAG 139). Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- BENL, Oscar (1951): *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*. Hamburg: Cram, de Gruyter.
- BROWER, Robert H., Earl MINER (1961): *Japanese Court Poetry*. Stanford: Stanford University Press.

- BUCK-ALBULET, Heidi (2005): *Emotion und Ästhetik. Das „Ashiwake obune“ – eine Waka-Poetik des jungen Motoori Norinaga im Kontext dichtungstheoretischer Diskurse des frühneuzeitlichen Japan*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- GENETTE, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- HÄSNER, Bernd, Henning S. HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN, Anita TRANINGER (2011): „Text und Performativität“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript: 69–96.
- HEMPFER, Klaus W. (2011): „Performance, Performanz, Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes“. In: HEMPFER, Klaus W., Jörg VOLBERS (Hg.): *Theorien des Performativen: Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: Transcript: 13–42.
- HEMPFER, Klaus W. (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Franz Steiner.
- ITO, Setsuko (1982): „The Muse in Competition. Uta-awase Through the Ages“. In: MN 37.2: 201–222.
- ITO, Setsuko (1991): *An Anthology of Traditional Japanese Poetry Competitions. Uta-awase (913–1815)*. Bochum: Brockmeyer.
- JŌDAIGO JITEN HENSHŪ IINKAI 上代語辞典編集委員会 (Hg.) (1967): *Jidaibetsu kokugo daijiten: Jōdaihen* 時代別国語大辞典 上代編. Tōkyō: Sanseidō.
- KAMENS, Edward (1997): *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven, London: Yale University Press.
- KARATANI, Kōjin (1993): *Origins of Modern Japanese Literature* (translation edited by Brett de Bary). Durham, London: Duke University Press.
- KAROW, Otto (1942): „Utagaki-Kagahi. Ein Beitrag zur Volkskunde und Religionsgeschichte Altjapans“. In: MN5.2: 287–331.
- KONISHI, Jin'ichi (1986): *A History of Japanese Literature. Volume Two: The Early Middle Ages*. (Transl. by Aileen Gatten, ed. by Earl Miner). Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- KRÄMER, Sybille (2002): „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp: 323–346.
- LIEB, Daniela (2002): „Das tiefe Meer von Ise“. In: ÁROKAY, Judit (Hg.): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans II*. Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens: 73–95.
- MORITA, Teiko 盛田帝子 (2013): *Kinsei gabundan no kenkyū* 近世雅文壇の研究. Tōkyō: Kyūko shoin.
- NAUMANN, Wolfram (1979): „Dichtung oder Gesellschaftsspiel? Zur Ambivalenz verschiedener Formen japanischer sozialagonaler und gemeinschaftlicher Dichtung“. In: *Bonner Zeitschrift für Japanologie* 1 (= Festgabe Zachert zum 70. Geburtstag): 101–124.
- OKADA, H. Richard (1991): *Figures of Resistance. Language, Poetry, and Narrating in the Tale of Genji and Other Mid-Heian Texts*. Durham and London: Duke University Press.

- ŌTANI, Shunta 大谷俊太 (1996): „Tōshō no waka to karon 堂上の和歌と歌論“. In: KUBOTA Jun *et al.* (Hg.): *Iwanami kōza Nihon bungakushi* 岩波講座日本文学史, Bd. 8: 17–18 seiki no *bungaku* 17・18 世紀の文学. Tōkyō: Iwanami shoten: 205–228.
- ŌTANI, Shunta 大谷俊太 (2007): *Wakashi no kinsei. Dōri to yojō* 和歌史と近世・道理と余情. Tōkyō: Perikan-sha.
- ŌTSU, Yūichi 大津有一, TSUKISHIMA, Hiroshi 築島裕 (1957): „Kaisetsu 解説“. In: *Taketori monogatari, Ise monogatari, Yamato monogatari* 竹取物語、伊勢物語、大和物語 (NKBT Bd. 9). Tōkyō: Iwanami shoten: 81–104.
- PLUTSCHOW, Herbert Eugen (1978): „Is Poetry a Sin? *Honjisuijaku* and Buddhism versus Poetry“. In: *Oriens Extremus* 25/2: 206–218.
- RAMBELLI, Fabio (2013): *A Buddhist Theory of Semiotics*. London, New Delhi *et al.*: Bloomsbury.
- RAUD, Rein (1994): *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature. A Code and Discursivity Analysis*. Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut.
- SAEKI, Umetomo 佐伯梅友 (1958): „Kaisetsu 解説“. In: *Kokin wakashū* 古今和歌集 (NKBT Bd. 8). Tōkyō: Iwanami shoten: 3–86.
- SAKAI, Naoki (1992): *Voices of the Past. The Status of Language in Eighteenth-Century Japanese Discourse*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- SCHLAFFER, Heinz (2008): „Sprechakte der Lyrik“. In: *Poetica* Nr. 40: 21–42.
- SCHLAFFER, Heinz (2012): *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Carl Hanser Verlag.
- SHIRANE, Haruo (1990): „Lyricism and Intertextuality: An Approach to Shunzei’s Poetics“. In: *HJAS* 50.1: 71–86.
- STIERLE, Karlheinz (1983): „Werk und Intertextualität“. In: SCHMIDT, Wolf, Wolf-Dieter STEMPEL (Hg.): *Dialog der Texte*. Wien: Institut für Slawistik der Universität Wien: 7–26.
- THOMAS, Roger K. (2008): *The Way of Shikishima: Waka Theory and Practice in Early Modern Japan*. University Press of America.
- WIRTH, Uwe (2002): „Performative Rahmung, parergonale Indexikalität. Verknüpfendes Schreiben zwischen Herausgeberschaft und Hypertextualität“. In: WIRTH, Uwe (Hg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp: 403–433.