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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 57 (2003)

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

Artikel: Der Palast des Meergottes : Rezeption und Wandel des Motivs in der japanischen Literatur

Autor: Sato, Masako

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-147605

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: 12.07.2025

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

DER PALAST DES MEERGOTTES

REZEPTION UND WANDEL DES MOTIVS IN DER JAPANISCHEN LITERATUR

Masako Sato, Tôkyô

1. Das Bild mit dem Titel „Palast des Meergottes"

1909, vier Jahre nach dem Sieg im russisch-japanischen Krieg, erschien in der Asahi-Zeitung täglich ein Ausschnitt aus dem Fortsetzungsroman *Sorekara* (Danach) von Natsume Sôseki (1867-1916). Der Protagonist des Romans, Daisuke, lebt, obwohl er schon die kaiserliche Universität abgeschlossen hat, nur so vor sich hin, dank seiner Familie ohne finanzielle Sorgen. Durch die Liebe, die er für die Ehefrau seines Freundes, Michiyo, empfindet, vertieft sich der Konflikt mit seinem Vater und seinem Bruder, und dieser Konflikt gefährdet die Unterstützung, die er von seiner Familie erhält und die die Basis seiner Freiheit als „arbiter elegantium" bildet. Ein Monolog in der ersten Hälfte dieses Werkes erzählt von unbestimmten Angstgefühlen des Protagonisten in Bezug auf seine Zukunft, kurz nachdem er Michiyo erneut getroffen hat.[1]

> [...] Doch plötzlich erinnerte er sich daran, dass D'Annunzio seine Zimmer in den Farben Rot und Blau gestrichen hatte. [...] Arbeitszimmer und Musiksaal, Zimmer, in denen er Inspiration und Aufregungen brauchte, wurden rot gestrichen, aber Zimmer, in denen man Ruhe brauchte, wie z.B. das Schlafzimmer, wurden in Blau oder einer ähnlichen Farbe dekoriert. Offenbar hatte er die Theorien von Psychologen umgesetzt und so seine Neugier als Dichter befriedigt. Daisuke fragte sich verwundert, warum denn ein so leicht zur Inspiration neigender Typ wie D'Annunzio das als aufreizende Farbe geltende Rot überhaupt nötig hatte. Daisuke wurde schon beim roten Tor eines Inari-Schreins von einem unguten Gefühl beschlichen. Er dachte bei sich, wenn es möglich wäre, ließe ich meinen Kopf in grüner Farbe schweben und fände so meine Ruhe. Irgendwann hatte er ein Bild in einer Ausstellung gesehen, das von einem Maler namens Aoki stammte. Darin standen zwei hochgewachsene Frauen auf dem tiefen Meeresgrund. Daisuke erinnerte sich, dass

1 Dies Werk erschien später als Buchausgabe. Die Übersetzung basiert auf Natsume Sôseki *Gesammelte Werke* Bd. 4, Iwanami shoten 1966. S. 372f.

unter den vielen Bildern der Ausstellung nur dieses eine Bild einen angenehmen Eindruck auf ihn gemacht hatte.

Das Bild, an das sich der Protagonist erinnert, war ein Exponat eines jungen ehrgeizigen Malers in der von der Industrie geförderten Ausstellung in Tôkyô 1907, die von den prachtvollen europäischen Weltausstellungen in London, Paris und Wien inspiriert war.[2] Der Titel des Bildes lautete „Der Palast des Meeresgottes". Der Künstler, Aoki Shigeru (1882-1911) hatte eine Szene aus einem Mythos des japanischen Altertums gemalt, aber im Stil der europäischen Malerei, beeinflusst vor allem vom französischen Impressionimus sowie der damaligen englischen Malerei. Das Werk hinterliess bei den Zeitgenossen nicht nur durch die Gestalten der Frauen in tiefen, dunklen, grünen Farben (wie im Roman geschildert), sondern auch durch die ganze Atmosphäre der ungewöhnlichen Dreieckskomposition den Eindruck von etwas ganz Anderem, Neuartigem. Da kündigte sich eine neue Kombination von Thema und Bearbeitungsart an.[3]

Nach einer halbjährigen Ausbildung in westlicher Malerei in seiner Heimschule schrieb sich Aoki im April 1900 in der Abteilung für europäische Gemälde der staatlichen Kunstakademie zu Tôkyô ein.[4] Dort unterrichtete Kuroda Kiyoteru (1866-1924), der vom französischen Impressionismus viel gelernt hatte.[5] Der junge begabte Maler machte bald das Meer und die Mythen zu seinen Hauptthemen. Im Sommer 1904, kurz nach dem Abschluß der Akademie, besuchte er ein Fischerdorf an der Spitze der Bôsô-Halbinsel, welche direkt am Pazifik liegt und bereits im *Man'yôshû* besungen worden war. Dort befindet sich ein Tempel der Meergöttin Toyotamahime (Üppige

2 Zur frühen Geschichte der Weltausstellungen, s. Jörg Krichbaum (Hrg.), Expo 2000. Weltausstellung in Hannover. Köln, Arcum, 1997. S.21-69. Zu den japanischen Reaktionen im 19. Jh. s. Yoshida Mitsukuni (Hrg.). *Bankoku hakurankai no kenkyû*, Kyōto, Shibunkaku, 1986 (z.B. mit welcher Sensationslust die Preisträger solcher Ausstellungen betrachtet wurden, S. 287-305.).

3 Vgl. Abb. 1. Aoki Shigeru, *Watatsumi no irokonomiya* (Paradise under the Sea), 1907, Öl, Ishibashi Museum of Art (laut Kawakita a.a.O.) Die ganz neue Art dieses Werkes wurde jedoch von der Jury nicht akzeptiert und bekam keinen der drei ersten Preise, sondern fand nur unter den letzten guten Werken eine Erwähnung. Aokis Enttäuschung über das Ergebnis war sehr groß. Bald danach legte er den Pinsel für immer nieder und starb vier Jahre später verarmt.

4 Über Aokis Biographie s. Kawakita Rinmei. *Aoki Shigeru*. Tôkyô, Kôdansha, 1961. S. 4-55.

5 Vgl. Haga Tôru. *Kaiga no ryôbun*. Tôkyô, Asahi shinbunsha, 1990, S. 279-307.

Edelstein Prinzessin). Aoki wurde durch die Landschaft und das einfache Leben daselbst zu seinem Hauptwerk inspiriert.[6]

Das Werk „Meerglück", das im selben Jahr entstand, stellt den Fangertrag der Fischer am Pazifik dar, in realistischer Art nach der Natur gemalt, doch unter impressionistischem Einfluß. Es zeigt nicht nur den Fangertrag eines Fischerdorfs oder weist im übertragenen Sinn auf die Suche eines jungen Staates nach Identität hin, sondern es bildet gleichzeitig auch menschliches Leben auf einer urzeitlichen Stufe ab. Das Bild wurde von den zeitgenössischen Kritikern hoch geschätzt und machte ihn über Nacht berühmt.[7]

Schon seit 1903 hatte er mehrere Szenen aus den Mythen des *Kojiki* (Geschichte der Begebenheiten im Altertum, 712) sowie des *Nihonshoki* (oder *Nihongi*; Japanische Annalen, 720) sowie aus der westlichen Mythologie gemalt,[8] und das Werk des Jahres 1907, von dem im Roman die Rede ist, war eines aus dieser Serie. An dieser Stelle ist es interessant zu klären, welchen Hintergrund diese Gestalten aus dem Altertum haben, warum dieser jung verstorbene Maler so enthusiastisch das Altertum in seinen Werken zeigen wollte, und warum das Bild auf den Protagonisten des Romans, der einen neuen Typus des Intellektuellen darstellt, so großen Eindruck machte.

Seit Beginn seiner Ausbildung an der Kunstakademie besuchte Aoki oft die in der Nähe liegende Ueno-Bibliothek. Er las gerne Bücher nicht nur über Kunsttheorien und Kunstgeschichte, sondern auch über Philosophie, Religionen und antike Kulturen, insbesondere über Mythen aus Japan, Indien und der westlichen Welt. In seinen Werken findet man auch Themen aus der altindischen Philosophie und der Bibel.[9]

Ungefähr von 1880 an modernisierte sich Japan durch Wirtschaftsreformen und erreichte so die höchsten Zuwachsraten in seiner Geschichte. Unter diesen Bedingungen sowie als Folge der Siege über China und Rußland stand zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Nationalismus[10] in Japan auf

6 Vgl. Kawakita, a.a.O.

7 "Meerglück" von Aoki Shigeru, 1904, ist jetzt im Ishibashi Museum of Art. Dieses mutige Experiment wurde von der Zeitkritik anerkannt (s. *Myôjô*, November 1904. S. 22-36) und führte zu weitergehenden Reflexionen in der literarischen Welt. Das Werk machte auf den Dichter Kanbara Ariake einen sehr großen Eindruck. Er besuchte Aoki noch am selben Tag, an dem er das Bild sah, und dichtete ein Sonett im symbolischen Stil mit dem Titel "Meerglück" (vgl. *Myôjô*, a.a.O. S.13).

8 Vgl. *Myôjô*, Oktober 1903. S. 80, 85.

9 Vgl. Kawakita, a.a.O.

10 Vgl. John W. Hall. Das japanische Kaiserreich. Frankfurt a.M., Fischer, 1968. S.288-290.

seinem Höhepunkt. In einem solchen Kontext konnte sich auch der Einfluß der europäischen Romantik ausbreiten.

In einer 1907 veröffentlichten Erklärung zu seinem Werk „Der Palast des Meeresgottes" sagte Aoki, dass er nicht etwa die Absicht gehabt hatte, im traditonellen japanischen Stil seine Vorliebe für das japanische Altertum zu demonstrieren, sondern dass er die japanische Tradition vielmehr auf Grund neuster künstlerischer Entwicklungen und Ideen vorstellen wollte.[11]

In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass zwischen März und Dezember 1899, kurz vor *Aokis* Ausbildung an der Kunstakademie, an der kaiserlichen Universität ein bemerkenswerter Disput unter den Studenten der Geisteswissenschaften über die Mythen des japanischen Altertums begonnen hatte. Der Disput wurde in der damals noch ganz jungen Zeitschrift *Teikoku bungaku* (Literatur an der kaiserlichen Universität) ausgetragen, und konzentrierte sich auf die Gottheit des Sturms. Daraus ergab sich ein neuer Zugang zu den Mythen und der Mythologie, motiviert dadurch, dass die Arbeiten von Karl Florenz (1865-1939) über die japanischen Mythen, die er mit europäischer Methodik untersuchte, eine ganz neue Sicht eröffneten und die Altertumsforschung nicht mehr nur im Rahmen eines fanatischen Nationalismus, sondern auf einer liberalen akademischen Ebene möglich machten.[12]

11 Vgl. Aoki Shigeru. *Kashō no sōzō*. Tōkyō, Chūō kōron bijutsu shuppan, 1983. S. 24, 38.

12 Alle diese Disputanten studierten nicht nur Deutsch bei Florenz, sondern lernten auch seine völlig neuen Methoden und Ideen direkt von ihm, der gerade seine Arbeiten über die literarischen Quellen der japanischen Mythen mit den damals neuesten europäischen Forschungsmethoden, insbesondere denen der Komparatistik, vorantrieb. Der Disput war eine unmittelbare Reflexion seiner Arbeit (s. Masako Sato. *Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik*. MOAG Hamburg 1995).

Der Disput hatte weitere wichtige Folgen: Einer dieser Enthusiasten, Anesaki Masaharu (1873-1949), später der erste Religionswissenschaftler Japans, der besonderes Interesse an diesen neuen Methoden sowie Zuneigung zur Literatur der deutschen Romantik entwickelt hatte, ging im Jahr 1900 als staatlicher Stipendiat nach Europa. Während seines Fachstudiums lernte er die europäischen Künste im Kontext der herrschenden Geistesströmungen kennen. Obwohl er vom gerade modischen zeitgenössischen Materialismus sowie vom zunehmenden Autoritätsprinzip in Europa enttäuscht war, näherte er sich der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches an und begeisterte sich für die Opern Richard Wagners sowie für die Bilder des 1901 verstorbenen Schweizer Malers Arnold Böcklin. Was ihn am stärksten beeindruckte, waren die Werke der beiden Künstler mit mythischen Motiven. Anesaki war von Wagner's Ring der Nibelungen und Böcklin's Meeresbrandung begeistert. In beiden Werken wurde das Thema des Liebesschicksals mit der Metapher des Wassers dargestellt. Anesaki schilderte seine Faszination durch den Idealismus

2. Bergglück-Prinz, Meerglück-Prinz und der Palast des Meergottes

Das Motiv des Bildes „Der Palast des Meergottes" stammt aus der Geschichte zweier Brüder in den Mythen des *Kojiki* und *Nihonshoki*. Trotz einiger Unterschiede zwischen den Versionen des *Kojiki* und des *Nihonshoki* sowie der darin überlieferten Varianten gibt es keinen Unterschied in den Hauptmotiven.[13]

Die beiden Brüder besitzen ein besonderes Glück, das dem zu ihnen gehörenden Werkzeug anhaftet, aber keineswegs auf andere übertragbar ist. Der ältere Bruder, der Meerglück-Prinz, besitzt einen Angelhaken und ist ein Fischer; der jüngere Bruder geht mit Pfeil und Bogen auf die Jagd, er ist der Bergglück-Prinz. Eines Tages wollen sie ihr jeweiliges Glück für einen Tag tauschen. Der Bergglück-Prinz fängt keinen einzigen Fisch und verliert auch noch den Angelhaken des Bruders im Meer. Der ältere Bruder akzeptiert keinen anderen Angelhaken als Ersatz, obwohl der jüngere Bruder sein langes Schwert zerbricht und damit fünfhundert und noch weitere tausend Angelhaken macht und sie ihm anbietet. Der ältere Bruder aber will seinen ursprünglichen zurück.

Als der jüngere Bruder am Ufer des Meeres weint und wehklagt, kommt der Gott der Salzflut und bietet ihm seine Hilfe an. Der Gott schickt ihn in den Palast des Meergottes und versieht ihn mit genauen Anweisungen. Wie der Gott gesagt hatte, findet der jüngere Bruder einen Brunnen vor dem Tor und setzt sich auf den davor wachsenden Kassienbaum, der dichte Zweige und Blätter hat. Als die Magd der Tochter des Meeresgottes „Üppige-Edelstein-Prinzessin" dorthin kommt, um mit einem Edelsteingefäß Trinkwasser zu schöpfen, sieht sie sein Spiegelbild im Brunnnen, Sie blickt nach oben und bemerkt dort

---

der jungen Generation in Deutschland, die stark von Nietzsche beeinflusst wurde, in Briefen an seinen besten Freund, Takayama Chogyū (1872-1902, auch einer der Disputanten). Diese Briefe bzw. Berichte wurden 1902 in der damals modernsten Zeitschrift veröffentlicht. Durch seine sehr detaillierte, eindrückliche Beschreibung dieser Kunstwelt übertrug sich seine Faszination auf die Leserschaft, den Kreis der neuen Intelligenz, welche dies alles im Sinne eines neuen Lebensgefühls rezipierte. Durch weitere Vorträge und Essays, die zusammen mit Photographien der Werke Böcklins erschienen, verbreitete sich die Gefühlswelt der deutschen Romantik als eine Art Mode. Aokis Bild "Der Palast des Meeresgottes" spiegelt diesen Trend wider; es ist ein Zeugnis für die Rezeption der Romantik. Was die Reflexion dieses Trends in anderen Kunstgattungen betrifft, so ist einzig der szenische Entwurf einer Oper (als zusätzliche intermediale Transformation) erhalten geblieben. Florenz vermerkte dieses sensationelle Detail der Wagner-Rezeption in seiner Literaturgeschichte (vgl. Anm. 21, S. 620f.).

13 Siehe Karl Florenz. *Japanische Mythologie. Nihongi, "Zeitalter der Götter"*. Tôkyô (MOAG) 1901. S. 217-254. Vgl. Nelly Naumann. *Japanische Mythen*. München, C.H.Beck, 1996. S. 171-176.

den schönen jungen Mann, von dem sie der Tochter des Meergottes berichtet, worauf diese selbst kommt und nachsieht. Die beiden verlieben sich auf den ersten Blick. Das Bild von Aoki aus dem Jahre 1907 fängt die Szene am Brunnen ein.
Schließlich heiratet der jüngere Bruder die Tochter des Meergottes und wohnt drei Jahre lang im Meerpalast. Hierauf erinnert er sich seiner selbst gewählten Aufgabe und erzählt dem Meergott in ausführlicher Weise die Geschichte, wie ihn sein älterer Bruder zur Suche nach dem verlorenen Angelhaken gedrängt hat. Der Meergott versammelt darauf von überallher die Fische und erkundigt sich, ob da ein Fisch sei, der den Angelhaken genommen habe. Der Angelhaken wird im Hals der Meerbrasse gefunden. Der Bergglück-Prinz erhält vom Gott genaue Anweisungen, wie er ihn dem Meerglück-Prinz zurückzugeben habe, um sich für dessen Übelwollen zu rächen.
Der Bergglück Prinz kehrt also zurück und befolgt alles genau, wie der Meergott ihn gelehrt hat. Er beschimpft den Angelhaken: ein blöder Haken, ein elender Haken, ein armer Haken, ein dummer Haken, was immer dem Bruder schaden mag. Auch muß er ihn nach hinten übergeben oder werfen. Der Gott gibt ihm zudem zwei Juwelen; das eine läßt die Flut steigen, das andere läßt sie sinken, mit beiden kann er den unbotmäßigen Bruder zur endgültigen Unterwerfung zwingen. Der jüngere Bruder befolgt alle Anweisungen und wird zu guter Letzt Throninhaber. Der ältere verarmt und wird zu seinem Wächter und Possenreißer degradiert, zum Ersatz für bellende Hunde.
Nach der Thronbesteigung des jüngeren Bruders schenkt ihm seine Gemahlin einen Sohn. Aber wegen des Tabubruchs, der darin besteht, dass der Bergglück-Prinz bei der Geburt seines Sohnes anwesend ist, bringt sie das Kind in der Gestalt eines Krokodils zur Welt und muß ins Meer zurückkehren. Der Sohn, der spätere Thronfolger, wird von ihrer Schwester großgezogen.

Der Topos des verlorenen Angelhakens wird oft als Teil eines umfassenderen Mythos erzählt und ist auch in China und Indonesien verbreitet. Zudem entdeckte Florenz Variationen des Motivs vom „Besuch im Palast des Meergottes" in der japanischen Literatur, z.B. in der Geschichte von „Urashimako in der Topographie der Provinz Tango" sowie in der „Ballade im Man'yôshû".[14] Durch die Erkenntnisse über die Verbreitung der Bestandteile dieses Mythenkomplexes wurde klar, dass die Motive des Werkzeugtausches oder des Meerespalastes in diesen Geschichtsquellen des japanischen Altertums auf die einheitliche Herkunft der Dynastie und ihre Legitimation hin angelegt sind. Die gesamte Komposition des Mythos zielt auf die klare Aussage: Der Sonnenenkel als Herrscher des Reiches verkörpert die geforderten magischen Kräfte durch die Hilfe der Meergottheit und durch die Heirat mit der Tochter des Meergottes.[15]

14 S. Florenz a.a.O, S. 219-222. Über weitere Forschungen zur Verbreitung desselben Mythenmotivs vgl. Matsumoto Nobuhiro: *Nihon shinwa no kenkyû*. Tôkyô, Dôbunkan, 1931. / Ôbayashi Taryô u.a. *Shinpojiumu Nihon no shinwa 4. Hyûga-shinwa*. Tôkyô, Gakuseisha, 1974.

3. Die Rezeption des Mythos und die Kanonisierung seiner Aufzeichnung als Geschichtsquelle

3. 1 Erzählung vom Prinzen Genji

Dieselbe Botschaft kann man auch in der Struktur von Romanen aus späterer Zeit verfolgen, insbesondere im *Genji monogatari* (Die Erzählung vom Prinzen Genji), obwohl hier alle mythischen und magischen Elemente unter der metaphorischen Ebene versteckt sind und der Handlungsfaden angeblich durch die Mechanismen der verschiedenen Schicksale der handelnden Personen geleitet wird. Trotz ihrer Verkleidung in chinesischem oder buddhistischem Gewand und trotz des stilistisch ausgefeilten Kolorits tauchen der Meergott und die Meerprinzessin in den Wendephasen des Romans auf. Sie spielen eine wichtige Rolle, wobei sich die Motive der Hilfe des Meergottes und der Heirat mit seiner Tochter zu buddhistischer Gnade und Selbstlosigkeit gewandelt haben.

Der höfische Machtkampf und die Entdeckung eines unsittlichen Verhältnisses zwischen dem Prinzen Genji und Oborozukiyo, einer Konkubine des jungen Kaisers, führen zur ersten Verbannung Genjis in das Dorf Suma an der Meeresküste. Er wird aber nach einer Weile wieder begnadigt, und der junge Prinz wandelt sich zum mächtigsten Hofpolitiker seiner Zeit. An dieser Wende der Geschichte entfaltet sich die Wirkung der Meergottheit.

> In Suma (in der Provinz Harima) begann der März, und jemand, der angeblich wohlunterrichtet in diesen Dingen war, sagte dem Prinzen Genji, dass ein Mann in seinen Umständen gut daran täte, die Zeremonie der Reinigung an dem kommenden Festtag zu vollziehen. [...] (Am Festtag:) Genji, der sich fragte, was am Ende aus ihm würde, begann seinen ganzen bisherigen Lebenslauf und die Aussichten auf ein günstigeres künftiges Geschick zu überdenken. Er betrachtete den friedlichen Anblick, den Himmel und Meer boten. „Die Götter wenigstens, Myriaden von Göttern, blicken freundlich auf mein Schicksal, weil sie wissen, dass ich, so sündig ich auch bin, keine Strafe verdient habe, wie ich sie hier an diesem öden Ort leide." Als er diese Worte sprach, erhob sich plötzlich der Wind. Der Himmel verfinsterte sich, und ohne die Beendigung des heiligen Brauches abzuwarten, schickte sich alles hastig an, nach Hause zu eilen. [...] Ein Regenguß erfolgte so unerwartet, dass nicht einmal Zeit blieb, den Schirm aufzuspannen. Der Wind blies nun mit beispielloser Heftigkeit. [...] Das Meer drang rasch vor, die ganze Oberfläche der Bucht war nun mit einem Netz glitzernden weißen Schaums überzogen. Bald rollte der Donner,

15 Vgl. Yoshii, Iwao. *Tennô no keifu to shinwa.* Tôkyô, Hanawa shobô, 1967.

> und heftige Blitz zuckten über den Himmel [...] Eine solche Sturmflut war noch nie gesehen worden.
> Dies war der Anfang des Sturmes, der nicht nur im Dorf am Meer, sondern auch in der Hauptstadt mehr als zehn Tage andeuerte.
> [...] Genji begann ein bißchen einzunicken, da erschien ihm im Traum eine unbestimmte, schattenhafte Gestalt, die sagte: „Ich komme aus dem Palast, um dich zu holen. Warum folgst du mir nicht?" Er versuchte, dem Befehle zu gehorchen, erwachte aber jäh. Dann begriff er, dass der Palast seines Traums nicht, wie er zuerst angenommen, den Palast des Kaisers bedeutete, sondern den Wohnsitz des Meeresgottes. Der ganze Sinn des Traums war, dass der Drachenkönig Gefallen an ihm gefunden hatte und ihn noch länger am Gestade seines Bereiches zurückzuhalten wünschte. Er wurde sehr niedergeschlagen und fasste seit dieser Zeit eine Abneigung gegen den Teil der Küste, den er sich zum Wohnsitz erwählt hatte.[16]

Im Sturm manifestieren sich die Kräfte des Drachenkönigs, der buddhistischen Manifestation des Meergottes. Genji realisiert das zunächst nicht, doch wird er von einem unheimlichen Gefühl zum Umzug nach Akashi getrieben. Er lernt dort den früheren Statthalter und jetzigen buddhistischen Priester kennen. Dieser betet ständig für eine sichere Überfahrt seiner Familie über die Untiefen des Lebensmeeres zum Meergott des Sumiyoshi-Schreins. Genji heiratet die Tochter des Priesters, und aus dieser Verbindung geht eine Tochter hervor. Diese Tochter wird später die Gemahlin des Kaisers und künftige Mutter des Kronprinzen. Mit dieser Verbindung kann Genji seine Stellung als Hofpolitiker festigen und ausbauen. Der Sumiyoshi-Schrein ist unter anderem auch bekannt geworden durch seine Schutzfunktion auf dem Eroberungszug der Kaiserin Jingû nach Korea.[17]

Die Verbannung Genjis in die Provinz ermöglicht die Schilderung politischer Konflikte am Hof. Sie bedeutet für Genji Buße für seine Sünde, d.h. das langjährige Verhältnis mit der kaiserlichen Gemahlin Fujitsubo, die zugleich seine Stiefmutter ist. Der vom Meergott erzeugte Sturm sorgt dafür, dass alle seine Sünden ins Meer hinaus getrieben und anschließend vom Meergott in die Tiefe gerissen werden. Dieser Glaube manifestiert sich auch in dem Reinigungskult am Hofe, *Ôharae*. Auch in Kyôto wütet der Sturm, aber am Hof wird diese Wirkung als Belehrung durch den verstorbenen Exkaiser interpretiert. Genjis Verbannung in die Provinz Akashi wird aufgeho-

16 Das Zitat stammt aus der Übersetzung von Herbert E. Herlitschka. *Die Geschichte vom Prinzen Genji* (nach der englischen Übertragung von Arthur Waley). Leipzig, Insel-Verlag. Erster Band, S. 388-391.

17 Siehe Kokushi daijiten henshû iinkai (Hrg.). *Kokushi daijiten*, Bd. 8. Tôkyô, Yoshikawa kôbunkan 1976. S. 157f.

ben und bald kommt es zur Thronbesteigung des Kaisers Reizei, des Sohnes von Genji und Fujitsubo.

So erscheinen die Ereignisse in diesen beiden Kapiteln *Suma* und *Akashi* als Wendepunkt der ganzen Geschichte, indem die Metamorphose Genjis von einen jungen Prinzen, dem Sonnenenkel mit dem Name „Licht" (Hikaru), zu einem durchtriebenen Hofpolitiker gezeigt wird, der zugleich Vater des Kaisers und Vater der kaiserlichen Gemahlin ist.[18]

Andererseits befindet sich die Hauptdarstellerin, die Dame Akashi, Tochter des früheren Statthalters, in einer ähnlichen Situation wie die Tochter des Meergottes,[19] Toyotamahime, im Mythos. Akashi no kata, (Glänzende-Stein-Dame) verkörpert nicht nur die Gnade des Meergottes, sondern steht auch selber, infolge der ständigen Anrufung des Meergottes durch ihren Vater, unter seinem Schutz. Dennoch ist sie nicht in der Lage, ihre eigene Tochter selbst zu erziehen. Um ihr einen höheren sozialen Rang zu sichern, überlässt sie sie der Hauptgemahlin Genjis, Murasaki, gerade so wie im Mythos die Tochter des Meergottes ihr Schicksal akzeptiert und sich nicht selbst um ihren eigenen Sohn kümmern kann.[20]

3. 2 Nihonshoki (Japanische Annalen) als normative Geschichtsschreibung

Um die formale Grundidee sowie die Denkmuster und Orientierungsinstrumente im *Nihonshoki* aus der Mitte der Heian-Periode zu verstehen, müssen wir uns die Lese- und Erklärungsmuster für dieses Werk in der höfischen Gesellschaft vergegenwärtigen.

In dieser Periode wurde während der Regierungszeit eines jeden Kaisers einmal am Hofe eine Lesung und Erklärung des *Nihonshoki* durch dafür berufene Professoren vorgenommen, wobei alle höheren Beamten, von den Ministern bis zu den Beamten 6. Grades herab, anwesend waren. Nach Been-

18 Für eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte zu Hikaru-Genji vergleiche Suzuki Hideo. "Hikaru-Genji", in: *Kokubungaku* 36-5 (1991), S. 106-110. Zum Vergleich im wörtlichen wie auch im metaphorischen Sinn zwischen dem Namen des Helden, Hikaru (Licht), und der Benennung des Kronprinzen (Sohn der Sonnengöttin), siehe auch Takahashi Tôru. *Irogonomi no bungaku to ôken*. Tôkyô, Shintensha, 1990. (Hier wird allerdings der Susanowo-Mythos als einflußreichster Mythos der alten Dynastie herbeigezogen).

19 Über die Bedeutung der Gnade dieses Gottes vgl. Ishikawa Tôru. *Heian jidai monogatari bungakuron*. Tôkyô, Kasama shoin, 1979.

20 Nach anderer Ansicht sind diese Teile des Romans (die Kapitel Suma und Akashi) mit der Urashima-Erzählung zu vergleichen. Siehe Takahashi Tôru. *Monogatari no hôhô*. Tôkyô, Sekai shisôsha, 1992.

digung der Erklärung fand ein Bankett statt, bei dem jeder Anwesende einen Kaiser oder eine andere im *Nihonshoki* erwähnte hervorragende Persönlichkeit als Gegenstand eines Gedichtes auswählen musste. Diese „*Gedichte bei Abschluß des Banketts – Nihongi kyôen waka*" wurden zusammengestellt und als Sammlung, manchmal mit einer chinesischen Vorrede versehen, dem jeweils regierenden Kaiser überreicht.

Heute sind uns aus den historischen Quellen für den Zeitraum von 720 bis 965 insgesamt sieben solche Sammlungen bekannt.[21] In der Sammlung zum Bankett des Jahres 943 findet man eine Dichtung, die Toyotamahime, die Meeresprinzessin, zum Gegenstand hat:[22]

> Sie bahnte sich einen Weg durch die Wellen ins Land des Sonnenenkels,
> sie wurde Mutter des Kaisers.

Dann folgt die kurze Fassung der Geschichte ihrer Begegnung mit dem Bergglück-Prinzen, dessen richtiger Name Hikohohodemi lautet und sich in der kaiserlichen Genealogie finden läßt.

Die offiziellen Annalen *Nihonshoki* waren eines der Ergebnisse des historischen Strukturwandels im 7. - 8. Jahrhundert, der unter dem Druck und Einfluss des chinesischen Kaiserreichs erfolgte und zur Übernahme der chinesischen Schriftkultur führte, weil das Staatsmodell mit Erhebung von Steuern auf der Schriftkultur basierte. Die bis zu dieser Zeit mündlich überlieferte symbolische Sinnwelt, die die konnektive Struktur eines gemeinsamen Wissens und Selbstbilds war, wurde nun verschriftlicht. Durch diese Übertragung von einem Medium in das andere erfuhr diese Sinnwelt Umformungen, z. B. im Hinblick auf Konkretheit und Einheitlichkeit.[23]

Dass das *Nihonshoki* als die autoritative und normative Staatsgeschichte während der ganzen Heian-Periode seine Gültigkeit behielt, ist auch den Registern der Bücherkataloge der zwei repräsentativen adligen Familien jener Zeit zu entnehmen: Die eine Quelle findet sich bei Fujiwara Michinaga *(Midō*

21 Vgl. Karl Florenz. *Japanische Annalen A.D. 592-697. Nihongi von Suiko-tennô bis Jitô-tennô (Buch XXII-XXX), MOAG Supplement(druck der Hobunsha)*, 1903. Zweite neubearbeitete Auflage, S. XVII, XIXf., XXXV. „Gedichte bei Abschluß des Banketts" (Nihongi kyôen waka), Gedichte und Erklärung, in: *Kokka taikan* Bd. 5. Tôkyô, Kadokawa shoten, 1977. S.877-884, 1479-1480.

22 Vgl. a.a.O. (Kokka-taikan), S.883.

23 Über die Entstehung und Verschriftlichung der archaischen Prosa und Poesie vgl. Karl Florenz. Die Geschichte der Japanischen Literatur. Leipzig, Amelang, 1906. S. 36-80, sowie Jan Assmann. *Das kulturelle Gedächtnis*. München, C.H. Beck, 1997. S.103-129.

kanpaku ki, geschrieben 1010),[24] und die andere beim Mönch Shinzei (Fujiwara Michinori, 1106-1159).[25] Selbst die Verfasserin des *Genji monogatari* war schon als eine feine Kennerin dieser Art Literatur bekannt unter dem Beinamen Nihongi no tsubone.[26] Sie las die *Japanischen Annalen* ebenso wie die chinesische klassische Literatur. Und Fujiwara no Teika (1162-1241) gibt in einer Tagebucheintragung seiner ausserordentlichen Wertschätzung für diese Geschichtsquelle Ausdruck.[27]

Aus Vorliebe für die Erzählung von den beiden Brüdern ließ eine der mächtigsten Personen jener Zeit, vermutlich ein Kaiser, etwa im 13. Jahrhundert eine Bildrolle mit dem Titel *Hikohohodemi emaki* anfertigen. Das Ordnungsprinzip der höfischen Periode wird darin symbolisch abgebildet. Man sieht den jüngeren Prinzen klagend am Meeresstrand stehen, während Wellen an den Strand schlagen. Im Hintergrund sind Kiefern, eine Hütte und ein Bambustor zu erkennen, emblematisch gemalt in einem sich wiederholenden, feststehenden Stil. Wie in den Dichtungen der höfischen Gesellschaft nahm man gewöhnlich irgend eines der angelernten alten Muster als Basis und modelte die darin enthaltenen Ideen und Motive nur im Rahmen von feinen Unterschieden etwas um.[28] Inhaltlich Neues, neue Stoffe oder Situationen traten nur selten zu Tage. Auf solche Weise verharrten das Dichten und die Malerei bei einem handwerksmäßigen Zusammenflicken. Das zentripetale Zeichensystem der höfischen Welt reproduzierte sich immer wieder.[29]

Demgegenüber fängt das Bild aus dem Jahre 1907 den Augenblick ein, in welchem der Prinz und die Prinzessin am Brunnen in der Meerestiefe sich auf den ersten Blick ineinander verlieben. Der Maler interpretiert diese Szene nicht aus der Sicht der Wiederholung standardisierter Formen, sondern aus

24 Siehe *Midô kanpaku ki*, 29. August, 7. Jahr Kankô (1010), in: *Dainihon kokiroku* Bd. 2/3, Tôkyô, Iwanami shoten, 1953. S. 74.

25 Siehe *Michinori nyûdô zôsho mokuroku*, in: *Gunshoruijû* Bd. 28 Nr. 495. Tôkyô (Gunsho ruijû kankôkai) 1959. S.194.

26 *Murasaki shikibu nikki*, in: Shin Nihon bungaku taikei Bd. 24. Tôkyô, Iwanami-shoten, 1989. S. 314. Vgl. Florenz a.a.O. (wie Anm. 23), S. 207-210.

27 Siehe Fujiwara no Teika. *Meigetsuki*, 20. Mai, 2. Jahr Ken'ei (1207), in: Imakawa Fumio (Hg.). *Kundoku meigetsuki* Bd. 2. Tôkyô, Kawade shobô shinsha, 1977. S. 293f.

28 Vgl. Abbildung 2, *Hikohohodemi no mikoto emaki*. Kopie aus dem 17. Jh. Die Bilder und Erklärungen von Komatsu Shigemi stammen aus: Hikohohodemi no mikoto emaki, in: *Nihon emaki taisei* Bd. 22. Tôkyô, Chûô kôronsha, 1979. S. 98-100. Die Ausführungen zur Entstehung der Mustermetaphern sowie zu den Techniken und zum Zeichensystem der Dichtung in der höfischen Periode stützen sich auf verschiedene Quellen. Siehe Florenz a.a.O. (wie Anm. 23), S. 125-155, S. 263-269. Vgl. Suzuki Hideo. *Kodai wakashi ron*. Tôkyô daigaku shuppankai, 1990.

29 Vgl. Assmann, a.a.O. (wie Anm.23), S. 127-129.

der Sicht des persönlichen Liebesschicksals.[30] Die imaginäre Welt wird auch nicht mehr aus der alten Wertperspektive betrachtet, sondern in dem Bild spiegeln sich die neuen Ideen entsprechend der Forderung des jungen Malers, dass Japanisches in der Darstellungsmethode der neuzeitlichen westlichen Künste gestaltet werden soll.[31] Was er mit diesem seinem letzten Hauptwerk zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen wollte, war wohl die Überwindung und Zerstörung des alten Systems. Die Antriebskräfte für diesen Paradigmenwechsel waren nicht allein, aber doch zu einem guten Teil das Ergebnis der Begegnung mit dem Westen, mit der neuen Zeit und der modernen Welt.

30 Vgl. Abb.1 und 2.

31 Siehe Aoki, a.a.O. (wie Anm.11).

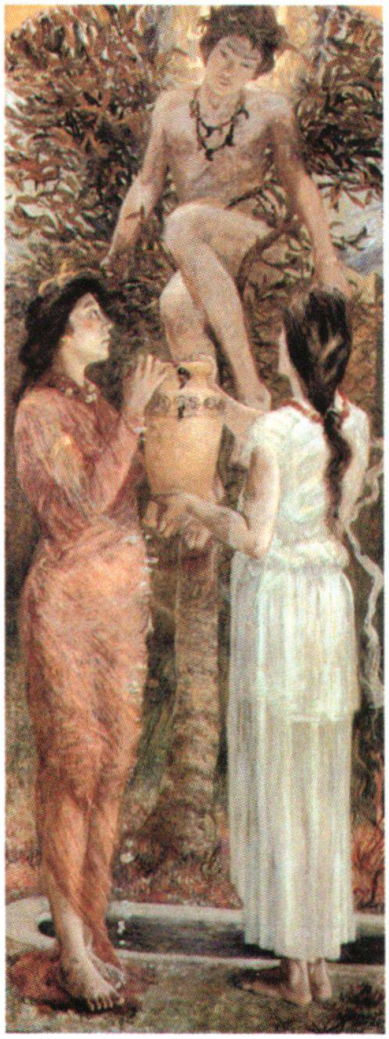

Abb. 1

Aoki, Shigeru, *Watatsumi-no-irokonomiya* im (Paradise unter the Sea), 1907, Öl,

Ishibashi Museum of Art (Ishibashi Foundation)

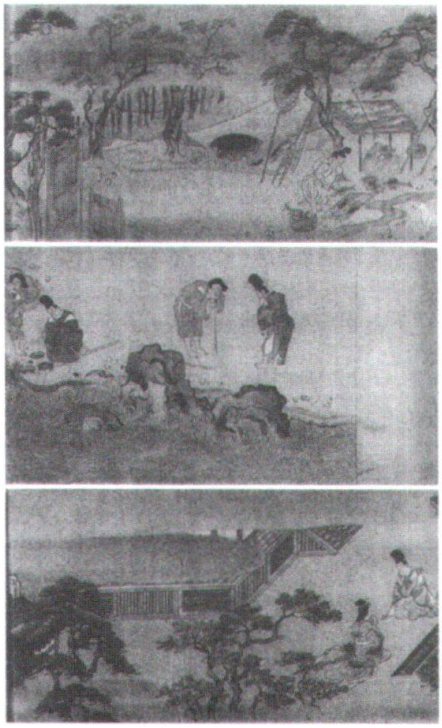

Abb. 2

Hikohohodemi-no-mikoto-emaki.
Kopie im 17. Jh. (6 Bände)

Myôtsû-ji-Tempel in Obama (Fukui-Präfektur)