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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 75 (2021)

Heft: 1

Artikel: "Aufgeblähte Zeit" in narrativer Lyrik : Yakamochis Einleitungssequenz zum neunzehnten Man'ysh-Band = "Enlarged time" in narrative poems : Yakamochi's opening sequence to Man'ysh book 19

Autor: Wittkamp, Robert F.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-956715

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

DE GRUYTER ASIA 2021; 75(1): 131–161

Robert F. Wittkamp*

„Aufgeblähte Zeit" in narrativer Lyrik – Yakamochis Einleitungssequenz zum neunzehnten *Man'yōshū*-Band

"Enlarged Time" in Narrative Poems: Yakamochi's Opening Sequence to *Man'yōshū* Book 19

https://doi.org/10.1515/asia-2021-0029
Received November 18, 2020; accepted July 22, 2021; published online September 24, 2021

Abstract: Some of Ōtomo no Yakamochi's best-known poems are included among the fifteen poems that introduce the *Man'yōshū* Book 19. While research sees the common themes of these poems, it does not understand them as a cohesive group or "work" (*sakuhin* 作品). This essay takes a narratological approach and subjects the poems to a reinterpretation based on the two dimensions of "space" and "time." This reading reveals the fifteen poems as a narrative sequence. For comparison and at the same time for a better understanding, a sequence from Book 17 is consulted, which shows similar narrative features. While the spatial aspects are in the foreground there, the sequence from the Book 19 deals with the theme of time. Both sequences are framed, and their middle section can be compared to the enlargement technique of photography (blow-up). In both sequences, the traditional banquet poetry to the 3rd day in the 3rd month plays a central role. The essay contains a complete translation of the fifteen poems from the Book 19.

Keywords: banquet poetry, chronotope, narrativity, old Japanese poetry, time and space

Schlagworte: Altjapanische Dichtung, Bankettdichtung, Chronotopos, Narrativität, Zeit und Raum

Der als Hauptkompilator des *Man'yōshū* 萬葉集 geltende Ōtomo no Yakamochi 大伴家持 (ca. 718 bis 785) wurde im Sommer 746 als Landesverwalter nach Etchū entsandt, das dem Gebiet der heutigen Präfektur Toyama und der Noto-Halbinsel

***Corresponding author: Robert F. Wittkamp,** Kansai University (Kansai Daigaku, Ōsaka), Faculty of Letters, Suita, Japan, E-mail: wittkamp@kansai-u.ac.jp

entsprach.[1] Zwischen jener Region am „Japanischen Meer" und dem heutigen Nara, wo sich das politisch-kulturelle Zentrum befand, liegen Wegstrecken und Hindernisse, die in der damaligen Zeit den Besuch in der Heimat enorm erschwerten. Obwohl der Dichter die Ästhetik und Andersartigkeit der Region in seine Gedichte aufnahm, kritisiert die Forschung im Ausdruck ein latent mitschwingendes Vermissen der Kultur der Zentralregion Yamato 大和 / 倭, der Heimat des Dichters.[2] Die im Folgenden zu untersuchende, im Frühling des Jahres 750 entstandene Sequenz aus fünfzehn Gedichten dürfte das bestätigen, aber sie belegt auch eine literarische Experimentierfreudigkeit, die unter anderem am Zeitthema aufzuzeigen ist.

Die japanische Forschung grenzt die letzten vier Bände der Sammlung (*sue yonkan* 末四巻) aufgrund formaler Kriterien als Yakamochis „Gedichttagebuch" (*uta nikki* 歌日記) oder „-logbuch" (*uta nisshi* 歌日誌) von den vorangehenden sechzehn Bänden ab, und die Sequenz eröffnet den neunzehnten Band. Innerhalb der letzten vier Bände nimmt dieser wiederum eine Sonderstellung ein, die sich vor allem an der Verschriftung im logographischen Stil (*kunji shutai* 訓字主体) bemerkbar macht, das heißt an der Verschriftung mit wesentlich mehr *kunji*-Logogrammen als im sogenannten *ongana shutai* 音仮名主体, dem phonographischen Stil der Bände 17, 18 und 20.

Zu den Kriterien der Zusammengehörigkeit von Gedichtgruppen zählt die narrative Entfaltung, die bezüglich der hier zu untersuchenden Gedichte die Beschreibung als „Sequenz" hervorheben soll, und einige von Yakamochis Gedichtgruppen geben narrative Interessen deutlich zu erkennen. Die fünfzehn Gedichte nimmt die japanische Forschung allerdings weder als kohärente und abgeschlossene Gruppe – im Sinne eines Werkes (*sakuhin* 作品) – noch als narrative Sequenz wahr. Eine dahingehend ausgerichtete Untersuchung bietet sich somit an, und narratologische Fragestellungen sowie die Aspekte „Raum und Zeit" tragen zur Klärung bei.

Die Untersuchung soll literarische Verfahrensweisen aufdecken und zeigen, dass dem Dichter vermutlich weniger an einem „Tagebuch" gelegen war, das die Geschehen und Ereignisse der außertextuellen Realität festhält, sondern an der literarischen Arbeit. Das Freilegen der Handhabung der beiden Dimensionen „Zeit" und „Raum" dürfte die Narrativität und Kohärenz der Sequenz hinreichend

---

1 Das aus zwanzig Bänden bestehende *Man'yōshū*, „Sammlung Abertausender Blätter", ist die älteste Anthologie der japanischen Dichtung mit dem jüngsten Gedicht aus dem Jahr 759.

2 Takagi Ichinosuke 高木市之助 zufolge ist in Yakamochis Etchū-Gedichten nicht die „Blüte der vertrauten Heimat [in der Ferne]" (*kyōdo no hana* 郷土の花) Thema, sondern die „Blüte der vermissten Heimat" (*kyōshū no hana* 郷愁の花; zitiert nach Tetsuno 2007: 99). Tetsuno (ebd.) weist die Kritik zurück und deckt die literarische Schaffenskraft Yakamochis auf, aber einige Aspekte dieser wirkungsreichen Einschätzung verdeutlicht Itō (Itō 2005: Band 10).

erfassen, aber es geht auch um den Nachweis, dass Yakamochi zur Erzeugung oder Steigerung der beiden Momente bereits zuvor darauf sowie auf andere Techniken zurückgriff, welche die Sequenz als Weiterarbeit an bestimmten literarischen Verfahrens- und Ausdrucksweisen zu erkennen geben.

Ich verfolge daher die fünfzehn Gedichte nicht im Rahmen des heutigen Verständnisses als Tagebuch, gegen das auch die Entstehungsgeschichte der Sammlung spricht,[3] sondern als kohärentes und abgeschlossenes Werk. „Weiterarbeit" wiederum bezieht sich konkret auf eine Sequenz aus dem siebzehnten Band, die in mancherlei Hinsicht mit der Eröffnungssequenz zum neunzehnten Band in Verbindung steht und für das Verständnis von zentraler Bedeutung ist. Ihr Hauptteil bildet ein Brief- und Gedichtaustausch zwischen Yakamochi und Ōtomo no Ikenushi 大伴池主 (gest. 757) aus dem Frühling 747, und in beiden Sequenzen ist der 3. Tag im 3. Monat im Lunisolarkalender das zentrale Datum. An diesem *jōshi* 上巳 (chin. *shang si*) genannten Tag wurde chinesischen Bräuchen folgend an einem „gekrümmten" Wasserlauf ein poetisches Bankett mit „Weinfass und *koto*-Musik" veranstaltet (*kyokusui no en/utage* 曲水の宴).[4] Da eine Krankheit Yakamochis Teilnahme im Jahr 747 verhinderte und auch die beiden folgenden Jahre kein Bankett stattfand, sind die drei Gedichte 4151 bis 4153 vom 3. Tag im 3. Monat 750, welche die Sequenz der fünfzehn Gedichte abschließen, die ältesten Belege der japanischen Dichtung, die von dem politisch-kulturellen Ereignis zeugen.[5] Dass auch heute noch solche Veranstaltungen stattfinden, verdeutlicht deren kulturhistorische Bedeutung.

Die Sequenz aus dem siebzehnten Band weist zwischen den einzelnen Briefsendungen sowie den beiden Gedichtgruppen, die der Korrespondenz voranstehen beziehungsweise sie abschließen, eine narrative Organisation auf.[6] Diese verbindet die Sequenz nicht nur inhaltlich über das Bankettthema mit der Sequenz aus Band 19, und ihr Einbezug dient auch der Aufdeckung der Narrativität der Gedichte aus dem neunzehnten Band sowie ihrer literarischen Inszenierung. Gemeint ist der Nachweis einer bestimmten Erzähltechnik, die sich in den fünfzehn

---

3 Der offizielle Charakter des neunzehnten Bandes deutet darauf hin, dass er separat eingereicht werden sollte. Offensichtlich kam es aber nicht dazu, und die Zusammenfügung zur heutigen Gestalt aus zwanzig Bänden geschah vermutlich erst später; zur Entstehungsgeschichte der letzten vier Bände (*sue yonkan*) vgl. Itō 10: 30–31, Mita 2012: 662–671 (= Itō 10: 662–671), der Itōs Überlegungen zusammenfasst.

4 Im *Kaifūsō* 懐風藻, der 751 fertiggestellten Sammlung chinesischer Gedichte (*kanshi* 漢詩), ist diese vermutlich um 700 ihren Anfang nehmende Bankettdichtung gut dokumentiert; vgl. Wittkamp 2021 (passim) und zum 3. Tag im 3. Monat: 136–139.

5 Vgl. den „Prolog" in Wittkamp 2021: 1–2.

6 Zu einer detaillierten Untersuchung der Sequenz aus Band 17 hinsichtlich der Bezüge zur klassisch-chinesischen Literatur und der narrativen Verbindungen vgl. Wittkamp 2021.

Gedichten aus Band 19 in der „aufgeblähten Zeit“ bemerkbar macht. Die Sequenz aus dem Jahr 747 ist im letzten Abschnitt der Untersuchung darzustellen, aber die Bezugspunkte sind bei den Erläuterungen zu den Gedichten aus dem neunzehnten Band aufzudecken.

Eine Anmerkung erfordert der Begriff der „aufgeblähten Zeit“. Die Narratologie seit Gérard Genette arbeitet mit dem „gedehnten Erzählen“, einem Begriff der Diskursebene. Bei der Anwendung auf vormoderne und nicht-europäische Literaturen ist zunächst zu bedenken, dass Genette seinen terminologischen Baukasten an französischen Romanen der Moderne entwickelte und die Anwendbarkeit auf die altjapanische Lyrik noch zur Klärung ansteht. Die Beschreibung als „aufgebläht“ verfolgt dagegen verschiedene Ziele. Zum einen soll die räumliche Dimension inkludiert werden, die in Genettes Terminologie aus dem Blick gerät beziehungsweise in jüngeren Anschlüssen separat abgehandelt wird.[7] Die Analysen der zwei Sequenzen legen nahe, dass eine Trennung der beiden Dimensionen innerhalb des hier gewählten Untersuchungsgegenstandes lediglich in heuristischer Hinsicht sinnvoll ist. In der narrativen Lyrik wiederum nimmt die „Sequentialität“, das heißt „die zeitliche Organisation und Verkettung einzelner Geschehenselemente und Zustandsveränderungen zu einer kohärenten Abfolge“, zwar ebenfalls eine zentrale Stellung ein.[8] Die Zusammenhänge der folgenden Untersuchung werden damit allerdings nicht erfasst, da zum einen „Sequentialität“ für gedichtinterne Aspekte reserviert zu sein scheint und zum anderen die Fragen der Dauer beziehungsweise der Erzählgeschwindigkeit – beides betrifft das „Wie“ der Erzählung – in der Lyrik bisher kaum Berücksichtigung finden. Die Beschreibung als „aufgeblähte Zeit“ bezieht sich zunächst auf Phänomene der altjapanischen Lyrik, zu denen neben meiner Arbeit bisher keine Vorschläge vorliegen.[9] Der Begriff betrifft als „gedehntes Erzählen“ natürlich auch die Diskursebene, aber hier im Vordergrund steht die Diegese, die erzählte Welt beziehungsweise das „Was“ der Erzählung, in ihren beiden Dimensionen „Zeit“ und „Raum“.

Die beiden Sequenzen entwerfen exemplarische Chronotopoi,[10] aber die Dimensionen sind unterschiedlich gewichtet: Steht in der Sequenz aus dem siebzehnten Band der Raum im Vordergrund, ist es in der Sequenz aus dem neunzehnten

---

7 Mit der neunten Auflage der *Einführung in die Erzähltheorie* wurde dem Abschnitt zum „Was“ der Erzählung das Kapitel „Raum“ hinzugefügt; vgl. Martinéz / Scheffel 2016: 8–9, 153–163.

8 Vgl. Schönert et al. 2007: 2, 6–12.

9 Vgl. Wittkamp 2021. Misaki (2005) verfolgt mit „Zeit, Raum und »Erzähler«“ (Untertitel) sowie der Schwerpunktverschiebung vom „Was“ auf das „Wie“ (Misaki 2005: 18) einen explizit narratologischen Ansatz zur frühen *Man'yōshū*-Dichtung. Hält Suzuki (1993) „Zeit und Raum“ im *Man'yōshū* noch strikt auseinander, erachtet Misaki (32–33) die beiden Dimensionen als miteinander verschränkt, aber mit unterschiedlichen Gewichtungen, was die folgende Untersuchung bestätigt.

10 Vgl. Frank 2009: 72–75, Frank 2015 und zu Chronotopoi im *Man'yōshū* auch Wittkamp 2018: 181.

Band die Zeit. Das macht sich an verschiedenen Aspekten bemerkbar, wie an den Zeitreflexionen und -darstellungen in den Peritexten (Titel, Vor- und Nachwort, Anmerkung) sowie Gedichttexten oder an der Grammatik. Nach dem Überblick zu den fünfzehn Gedichten sind die genannten Aspekte näher zu untersuchen, und die abschließende Darstellung der Sequenz aus dem siebzehnten Band dient wie bemerkt der Interpretation sowie der Aufdeckung literarischer Aspekte.

1 Die Sequenz aus Band 19

Dieser Abschnitt stellt die Sequenz der fünfzehn Eröffnungsgedichte zum neunzehnten Band mit Originaltext, schriftzeichengerechter Umschrift und Arbeitsübersetzung dar,[11] welche die inhaltliche und formale Nähe wahren sollen. Die folgende Tabelle zeigt den Aufbau der Sequenz, und bei „Art der Wahrnehmung" handelt es sich um die Opposition aus Sehen versus Hören, was sich bis auf 4150 auf Blüten respektive Vögel bezieht.[12] Die Angaben zur Zeit geben einen ersten Hinweis auf die narrative Entfaltung und stammen aus den Gedichtvorwörtern und den Gedichttexten; die Durchnummerierung ist nicht original.

---

11 Die Transkription unter Berücksichtigung der Verschriftung (nach Wittkamp 2014a: 25–28) ist nur bei den Gedichttexten oder Hinweisen auf die Schrift notwendig. Im laufenden Text erfolgt sie „wortgerecht": Wenn nicht anders erforderlich, dienen Bindestriche als Lesehilfe zwischen zusammengesetzten Wörtern, Wortbestandteilen und zu Darstellung von Verbalsuffixen. Die jüngere englischsprachige Forschung zum *Man'yōshū* als Literatur berücksichtigt bei der Transkription die Konsonanten, wie *tu*, *si* oder *pa*, nicht aber die Vokaldifferenzen oder die Verschriftung. Dadurch kommt die Umschrift der Originalaussprache zwar einen Schritt näher, fügt sich aber dem Phonzentrismus der Linguistik wie auch der japanischen Literaturwissenschaft, welche die Verschriftung als sekundäres Phänomen der Sprache nachgeordnet erachten. Mit den „Arbeitsübersetzungen" wiederum halte ich es wie Wapnewski: „Aufgabe des Philologen ist es Texte verständlich zu machen. Wo er übersetzt, will er nicht mehr als einen Steg hin zur Quelle schlagen. In dem Maße als es seinem Übersetzen gelingt, diesen Zweck zu erfüllen, wird seine Übersetzung überflüssig" (1962: 269).

12 Vgl. Itō 10: 67–72, dem es allerdings um das „Bewusstsein für Blüten und Vögel" (*kachō ishiki* 花鳥意識) geht; vgl. Wittkamp 2021: 187. Mit Ide Itaru 井手至 sieht Itō eine Veranlagung für das Thema, das über die spätere *Man'yōshū*-Dichtung durch den Einfluss der klassisch-chinesischen Literatur zu einem zentralen Thema der späteren Dichtung avancierte. Er weist auf Yakamochis Rolle in diesem Prozess hin, und hebt damit die literarische Arbeit hervor, verweilt jedoch im Allgemeinen und berücksichtigt nicht die aktuelle Situation zum Bankett am 3. Tag im 3. Monat. So verdeutlicht er zwar die „strenge Ordnung der Zeit" (10: 70), sieht sie aber lediglich als Umsetzung des *kachō*-Themas. Weder kommt der Zeit der Status eines eigenen Themas zu, noch wird die Möglichkeit angedacht, dass die *kachō*-Motive umgekehrt der Zeitdarstellung dienen.

Gedicht	Zeit	Ort und Art der Wahrnehmung
4139, 4140	1. Tag am Spätnachmittag	Garten / sehen (Blüten)
4141	in tiefer Nacht	sehen in freier Flur (Vorwort) / Hören (Vögel)
4142, 4143	2. Tag, am Tag	Spaziergang / sehen
4144, 4145	am Tag	Spaziergang / sehen und hören
4146, 4147	nach Mitternacht	zu Hause / hören
4148, 4149	bei Morgengrauen	zu Hause / hören, hinausgetreten am oder aus dem Fenster / sehen
4150	3. Tag, früher Morgen	(wieder?) im Bett / hören (Menschen)
4151 bis 4153	3. Tag am Morgen	sehen in 4151 und 4152

Die Gedichte ließen sich ausgiebig anmerken, beispielsweise bezüglich der Anspielungen auf die klassisch-chinesische Literatur, was jedoch zu umfangreich wäre und vom Thema fortführte. Gewisse Zusammenhänge erfordern allerdings Erklärung, besonders hinsichtlich des Zeitthemas, zu Fragen der Auslegung oder zur Aufdeckung von Verfremdungen und Innovationen. Der Originaltext[13] lautet wie folgt:

天平勝寶二年三月一日之暮眺矚春苑桃李花作
二首 (4139–4141)
春苑 紅爾保布 桃花 下照道爾 出立女嬬
吾園之 李花可 庭爾落 波太禮能未 遣在可母
見飜翔鳴作歌一首
春儲而 物悲爾 三更而 羽振鳴志藝 誰田爾加須牟

二日攀柳黛思京師歌一首 (4142–4146)
春日爾 張流柳乎 取持而 見者京之 大路所念
攀折堅香子草花歌一首
物部乃 八十嬉嬬等之 挹亂 寺井之於乃 堅香子之花
見歸鴈歌二首
燕来 時爾成奴等 鴈之鳴者 本郷思都追 雲隠喧
春設而 如此歸等母 秋風爾 黄葉山乎 不超來有米也 一云 春
去者 歸此鴈

夜裏聞千鳥喧歌二首 (4146–4150)
夜具多知爾 寐覺而居者 河瀬尋 情毛之努爾 鳴知等理賀毛
夜降而 鳴河波知登里 宇倍之許曽 昔人母 之努比來爾家禮
聞暁鳴雉歌二首
椙野爾 左乎騰流雉 灼然 啼爾之毛將哭 己母利豆麻可母
足引之 八峯之雉 鳴響 朝開之霞 見者可奈之母
遥聞泝江船人之唱歌一首
朝床爾 聞者遥之 射水河 朝己藝思都追 唱船人

三日守大伴宿禰家持之舘宴歌三首 (4151–4153)
今日之為等 思標之 足引乃 峯上之櫻 如此開爾家里
奥山之 八峯乃海石榴 都婆良可爾 今日者久良佐禰 大夫之徒
漢人毛 筏浮而 遊云 今日曽和我勢故 花縵世余 (世奈)

13 Originaltext nach SNZS 9: 295–299.

Am Abend des 1. Tages im 3. Monat im Jahr 750, zwei Stücke, gedichtet bei der ausgiebigen Betrachtung[14] der Pfirsich- und Pflaumenblüten im Frühlingsgarten

haru no sono	Garten im Frühling
kurenawi ni-ho-fu	In leichtem Rot erstrahlen
momo no hana	Die Pfirsichblüten
shita-deru michi ni	Darunter leuchtend der Weg, dort
ide-tatsu wotome	Herausgetreten ein Mädchen[15] (4139)

waga sono no	In meinem Garten
sumomo no hana ka	Sind es die Pflaumenblüten?[16]
niha ni chiru	In den Garten fiel
hadare no imada	Der Schnee, wohl noch immer
nokoritaru ka-mo	Ist er liegengeblieben (4140)

Den beiden meist gemeinsam präsentierten Gedichten unterliegt eine komplexe Raumwahrnehmung, wie die sukzessive Fokussierung auf den Punkt in 4139 (Garten → Pfirsichblüten → leuchtender Weg mit stehendem Mädchen), und es zeichnet sie Fiktivität, Illusion und ein nahezu mysteriöser Charakter aus.[17] Verbindungen zu der im siebzehnten Band enthaltenen Korrespondenz zeigen die Verse *kurenawi nihofu momo no hana*, „In leichtem Rot erstrahlen / Die Pfirsichblüten". Für *momo* als Pfirsichbaum und *kemomo* als „behaarter Pfirsich" (Obst) gibt es zwar jeweils einen Beleg in den beiden Gedichten 7: 1356 und 1358, die in einer Gruppe von sechs Gedichten zum Thema „Bäume" stehen, aber *momo no hana*, „Pfirsichblüten", kommt im altjapanischen Gedicht das erste Mal in 4139 vor. Die Beschreibung als *kurenawi nihofu*, „rot leuchten", ist aus einem Brief der genannten Korrespondenz bekannt, in dem Ikenushi in Parallelversen (*tsuiku* 対句) wie folgt schreibt:

---

14 Satake et al. (SNTK 4: 274–275) lesen 眺矚 *chōshoku* und erläutert als ein Betrachten aus der Ferne von einem erhöhten Standpunkt, was sie mit klassisch-chinesischer Literatur belegen. Andere Kommentare, wie Itō 10: 30, lesen *nagamete*, „aus der Ferne betrachtend, anschauend, anstarrend". Dafür steht zwar bereits das erste Schriftzeichen 眺, aber die Überführung von Binomen in einfache japanische Wörter ist nicht ungewöhnlich. Zu beachten ist, dass es in anderen Vorbemerkungen der Sequenz lediglich 見, „sehen", heißt. Ich verstehe die Komplexität der Zeichen selbst als Hinweis auf ein länger andauerndes Betrachten.

15 Das erste der beiden Schriftzeichen 女 嬬 für *wotome* ist der Ersatz für das original aus 女 + 感 zusammengesetzte Schriftzeichen. Es kommt das erste Mal in 1: 40 vor und scheint eine Neuschöpfung zu sein.

16 Hier übersetzt als *niku-gire*-Lesung 二句切れ mit einer Zäsur nach dem zweiten Vers nach SNTK 4: 275; vgl. Aso 10: 40 und zu einer Übersetzung in *sanku-gire* 三句切れ mit Zäsur nach dem dritten Vers Wittkamp 2018: 194.

17 Vgl. Wittkamp 2018: 194–195.

紅桃灼灼 戯蝶廻花儛 翠柳依依 嬌鶯隠葉歌

Rote Pfirsichbäume so lebhaft leuchtend, lustige Schmetterlinge tanzen um Blüten / Grüne Weidenzweige hängen grazil herab, der liebliche *uguisu*-Vogel ruft versteckt im Laub.

Für 紅桃 *kurenawi momo* gibt es zwar frühe Belege aus der klassisch-chinesischen Dichtung, aber die Formulierung mit 灼灼 (*zhuo zhuo* / jap. *shaku-shaku*, „leuchtend") in Verbindung mit „Pfirsich" stammt vermutlich aus der um 500 fertiggestellten Literaturtheorie *Wenxin diaolong* 文心雕龍, in der sie sich auf die Pfirsichblüten bezieht.[18] Ikenushi hebt das Leuchten der Pfirsichblüten mit 紅 *hong* / *kurenawi* hervor, sodass es nahezu semantisch überdeterminiert erscheint, und greift das Bild während der Korrespondenz auch noch einmal auf,[19] aber erst Yakamochi überführt das rötliche Leuchten der Pfirsichblüten als *kurenawi nihofu* in das Kurzgedicht (*tanka* 短歌). Dabei trennt er Ikenushis Parallelverse und thematisiert die grünen Weidenzweige in 4142. Rote Pfirsichblüten und grüne Weidenzweige gehören zur Topik der klassisch-chinesischen Bankettdichtung, die in beiden Sequenzen – Band 17 und 19 – eine wichtige Rolle spielt. Das Wort *kurenawi* wiederum benutzt Yakamochi das erste Mal in 17: 3969 aus der Korrespondenz, allerdings phonographisch mit 久禮奈為 verschriftet und mit deutlichen Anlehnungen an die ältere japanische Dichtung.[20]

Fortflatternde Schnepfen gesehen, ein Gedicht gemacht

haru make te	Frühling gesammelt
mono-ganashiki ni	Mit Traurigkeit erfüllt
sayo fuke te	In der tiefen Nacht
habuki naku shi-gi	Schüttelt sich die Schnepfe und ruft
ta ga ta ni ka su-mu	In wessen Feld wohl wohnt sie? (4141)

In der mondlosen Nacht vom 1. Tag (Neumond) ist es wohl kaum möglich, Schnepfen im Flug zu beobachten, wie es in der Vorbemerkung heißt. Satake et al. vermuten aber, dass „Yakamochi" die Vögel am Tag sah und der Ruf eines Vogels

18 Vgl. Itō 10: 42–43, Wittkamp 2021: 84–86 und zu der Belegstelle im *Wenxin diaolong* Wittkamp ebd.: 87; zum *Wenxin diaolong* in deutscher Übersetzung siehe Li 2007 und zu den Bezügen zur altjapanischen Literatur Wittkamp ebd.: 277 (Index 2). Die Lesungen der chinesischen Texte im *Man'yōshū* hängen von der Auslegung ab und die angegebenen japanischen Lesungen sind nicht verbürgt.

19 Vgl. Wittkamp 2021: 140.

20 Vgl. Wittkamp 2021: 124.

in tiefer Nacht diese in die Erinnerung zurückbrachte.[21] Damit läge zwischen der Vorbemerkung und dem Gedichttext ein zeitliches Voranschreiten vor, das bei verschiedenen Gedichtgruppen dieser Sequenz zu beobachten ist.

Da die meisten Schnepfenarten Zugvögel sind, wurde in der Vorbemerkung mit Plural übersetzt. Im Gedicht wiederum bietet sich der Singular an, auch wenn man nicht so weit gehen muss, die Schnepfe als den „Dichter Yakamochi" und das „Feld" als die Heimat in Nara zu lesen,[22] von der sich der einzelne Vogel/der Dichter nur ungern trennt. Itō macht das „Fundament" dieses Gedichts in dem „unablässigen Heimweh" aus, das Yakamochis Herz erfüllt habe, und vergleicht mit den beiden vorangehenden Gedichten: Das Heimweh, das dort „an der Oberfläche" zu vernehmen sei, sprudele nun „vom Grunde auf hervor".[23] Damit belegt er die eingangs genannte Kritik, aus Yakamochis Etchū-Dichtung stets die „Blüte der vermissten Heimat" herauszulesen.

Unabhängig von der Schnepfenart ist anzumerken, dass das Wort *shigi* nur in diesem Gedicht vorkommt,[24] und zwar der dominant logographischen Verschriftung zum Trotz mit den Phonogrammen 志藝, und nicht mit dem japanischen Logogramm 鴫, das es vielleicht noch nicht gab. Auch die *tsubame* 燕, „Schwalben", in 4144 kommen nur dort vor, und nimmt man noch die *hibari*-Lerche 比婆理 aus 19: 4292 hinzu, deutet sich Yakamochis Tasten nach neuen Themen an.

Die japanische Sprache lässt eine Übersetzung von *haru makete* mit *haru to natte* 春となって, „es ist Frühling",[25] eventuell noch zu, wenn das auch für den kalendarischen Spätfrühling eine eher ungewöhnliche Formulierung wäre. Die Übersetzungen mit *machi-ukeru* 待ち受ける, „sich in Warteposition befinden",[26] oder *chikazuite* 近づいて, „näherkommend",[27] ergeben allerdings kaum einen Sinn, da es in der literarischen Inszenierung mitten im „gefühlten" Frühling war. Der 1. Tag im 3. Monat 750 fiel auf den 11. oder 15. April,[28] und die ersten beiden Gedichte zeugen von

---

21 Vgl. SNTK 4: 275 und weiterhin Itō 10: 47. In der japanischen Literaturwissenschaft geht es gewöhnlich um den Dichter als historische Person (vgl. dagegen Misaki 2005). Da es hier nicht um die Fragen der Vermittlungsinstanzen narrativer Lyrik geht, die für die altjapanische Dichtung erst zu klären wären, bleibe ich der Einfachheit halber beim „lyrischen Ich" (vgl. Müller 2011) oder beschreibe im Präsenz; zu den vier gestaffelten Kommunikationsebenen und Vermittlungsinstanzen in der narratologischen Lyrik-Analyse vgl. Hühn und Schönert 2007: 11–12.

22 Vgl. Itō 10: 46.

23 Vgl. Itō 10: 46.

24 Vgl. Omodaka 1977: 117.

25 Vgl. SNZS 9: 296, SNTK 4: 275, Aso 10: 42.

26 Vgl. Itō 10: 45, Inaoka 4: 346.

27 Vgl. Omodaka 19: 14.

28 Aso (10: 40) datiert auf den 15. April, aber Itō, der davon ausgeht, dass Yakamochis Garten zur angegebenen Zeit noch nicht in Blüte stehen konnte, auf „circa den 11. April" (10: 34).

Frühlingsentfaltung. Weiterhin mochte Yakamochi zwar den „Charakter" besitzen, im Frühling traurig zu werden. Vielleicht litt er sogar an „chronischer Traurigkeit" (*shōgai no kanashisa* 生涯の悲しさ),[29] aber die ersten beiden Verse in 4141 sind vielmehr als Ausdruck einer „Poetologie der Traurigkeit" zu verstehen, die auf das *Wenxin diaolong* zurückgeht und einen Höhepunkt in der Korrespondenz aus Band 17 erfährt: Der Dichter nimmt die Landschaft der Jahreszeiten (物色 *wu se*, jap. *busshoku*) auf und gibt seine Gefühle an diese zurück. Schon in der klassisch-chinesischen Literatur geht es dabei nicht um Glückzustand oder Frohsinn, und wichtig ist, dass nur die Dichtung die Traurigkeit oder den Groll zu lösen vermag.[30]

Am 2. Tag, ein abgezupftes Weidenblatt [in der Form einer geschminkten Augenbraue betrachtend], denke [ich] an die Hauptstadt zurück und mache ein Gedicht

haru no hi ni	In Frühlingssonne
hare-ru yanagi wo	Frischgespanntes Weidenblatt –
tori-mochi te	Nehme und halte es
mire ba miyako no	Schau' es an, da – der Hauptstadt
oho-chi shi omohoyu	Prachtstraße! An sie denk' ich (4142)

Die wie die Augenbrauen einer Frau geformten Weidenblätter sowie das betrachtende lyrische Ich sind Motive der klassisch-chinesischen Dichtung, in der das lyrische Ich den Habitus eines Reisenden annimmt.[31] Die „Prachtstraße" ist wörtlich die „Große Straße" (*ohochi*) der Hauptstadt Nara, deren Breite bis zu siebzig Meter betragen haben soll und die offenbar mit Weidenbäumen gesäumt war.[32] Die doppelte Formulierung von „zurückdenken, erinnern" im Vorwort und im Gedicht, die in dem typischen Schriftspiel von 念, „denken an", versus 思, „sich erinnern", verschriftet ist,[33] impliziert ein längeres Verweilen und Betrachten.

29 Vgl. Itō 10: 46, 54. In den „ergänzenden Anmerkungen" (*hochū* 補注) heißt es, dass die ersten beiden Verse „gut den Charakter Yakamochis als Dichter der Frühlingstraurigkeit zum Ausdruck bringen" (10: 793). Die Bemerkungen zur Heimat und der Sehnsucht nach seiner Frau rücken die Frühlingstraurigkeit als eine durch die klassisch-chinesische Literaturtheorie motivierte Verfahrensweise und damit als literarisch inszenierte Traurigkeit aus dem Blick.

30 Vgl. Index 4 („wu se") und 8 („Poetologie der Traurigkeit/svertreibung") in Wittkamp 2021: 285, 287. Die Übersetzung von *makete* mit „gesammelt" berücksichtigt das Schriftzeichen 儲 im Sinne von „store up, conserve, keep in reserve, lay in" (Kroll 2015, digital).

31 Vgl. SNTK 4: 276.

32 Vgl. SNZS 9: 296.

33 Vgl. Wittkamp 2014b: 229–248, 274–292, 423–432.

Die Blumen der *kata-ka-go*-Lilie gepflückt, ein Gedicht

monono-fu no	The eighty maidens,
ya-so wotome-ra ga	Busy as the officers at court,
kumi-magafu	Bustle around
tera-wi no uhe no	Drawing water from the temple well—
kata-ka-go no hana	Where this pink sweet-lilly blossoms.[34] (4143)

Cranstons Übersetzung erfasst die Beschreibung der jungen Frauen am Brunnen treffend. Zu beachten ist jedoch die Dominanz der dunklen Laute, in die *mi* und *wi* helle Tupfer setzen. Diese sprechen eventuell für nur eine oder wenige Blumen, deren Violett – mit Tupfern – sich vom dunklen Brunnenrand abhebt. Allerdings wird aus der Blume das Stärkemehl *katakuriko* 片栗粉 gewonnen, was für Blumen im Plural spräche, den Itō[35] durch die Vielzahl der jungen Frauen begründet. Diese semantische Offenheit – wie auch in 4141 – dürfte einen besonderen Reiz des Gedichtes darstellen, wie auch der Blick des lyrischen Ichs, der letztendlich an den jungen Frauen, in denen er das geschäftige Treiben der zahlreichen Beamten der Hauptstadt sieht, vorbei geht und in der Stille der Blumen an oder auf dem Rand des „Tempelbrunnens" (*terawi* 寺井) verharrt.

„Tempelbrunnen" und *katakago*-Blumen gibt es nur in diesem Gedicht. Auch der Ausdruck *mononofu no* mit Bezug auf die jungen Frauen (*wotome-ra* 嬉嬬等), der als *makura-kotoba* 枕詞, „Kopfkissenwort", normalerweise den „zahlreichen" (*yaso* 八十, wörtlich „achtzig") männlichen Beamten am Hof voransteht,[36] sowie das Verbkompositum *kumi-magafu*, „schöpfen und durcheinanderschwirren", im dritten Vers kommen nur hier vor, sodass das gesamte Gedicht inklusive des Ausdrucks *wotome-ra*, der selbst nicht selten ist, aus poetologisch neuem Wortschatz beziehungsweise neuen Bedeutungszuweisungen besteht.[37]

Ist auch in diesem Gedicht die typische Fokussierung vom Großen aufs Kleine zu beobachten, dreht Itō[38] in der Beschreibung der „Gefühlslandschaft" (*jōkei* 情景) die Perspektive nahezu um: Während [Yakamochi] einige gepflückte Blumen

34 Vgl. Cranston 1993: 467.

35 Itō 10: 53.

36 Das in der Sammlung zwanzig Mal vorkommende Wort *mononofu* steht bis auf die Bezüge zu einem Flussnamen in 1: 50 und 3: 264 der höfischen Beamtenschaft voran. Es bezieht sich nicht nur auf Männer, aber in Gedichten wie 3: 369, 3: 443 und 6: 1047 oder im *Kojiki*-Lied Nr. 104 (Yamaguchi und Kōnoshi 2007: 356–357) ist der Bezug auf männliche Beamte und Schwertträger eindeutig. In 20: 4317 steht das Wort in phonographischer Verschriftung „Männer und Frauen" (*mononofu no wotoko womina no*) voran. Es ist der einzige Beleg für einen solchen Gebrauch, und das mit verschiedenen Neuerungen aufwartende Gedicht stammt ebenfalls von Yakamochi.

37 Vgl. Omodaka 1977: 89 zu *kumi* und 214 zu *magahi/magafu*.

38 Itō 10: 52.

(in seiner Hand?) betrachtet habe, sei sein Blick plötzlich auf die Umgebung[39] um die lebhaften, im Brunnen Wasser schöpfenden jungen Frauen gefallen, wo die *katakago*-Lilien „in Stille und in Gruppen" blühten.[40] Diese Auslegung bezieht die Vorbemerkung ein, zwischen der und dem Gedicht sich eine „leichte Verschiebung (*zure*)" auftue,[41] um die man sich allerdings – wie auch im Falle von 4141 – nicht so sehr Sorgen zu machen brauche.

Neben dem latenten Heimweh, das wie bemerkt viele Kommentare aus den Gedichten der fünf Jahre in Etchū herauslesen, der Charakterisierung des historischen Dichters Yakamochi als chronisch traurig – zumindest im Frühling – ist weiterhin die Tendenz festzustellen, die Gedichte Yakamochis mit Bezug auf seine Frau stets als offenen oder verschlüsselten Liebes- und Sehnsuchtsausdruck zu lesen. So schreibt Itō zu 4143, dass wie bei dem „Mädchen" im *haru no sono*-Gedicht („im Frühlingsgarten" [4139]) wohl auch bei diesen jungen Frauen im Hintergrund das Bild der Ehefrau Ōtomo no Sakanoue Daijō (Ōiratsume) 大伴坂上大嬢 „existierte". Die hier dargestellten „jungen Frauen" seien vermutlich nicht Etchūs einfache Mädchen vom Lande, und man dürfe es wohl so sehen, dass [Yakamochi durch den Anstoß] seiner Ehefrau Daijō die Frauen aus der Hauptstadt erblickte, nach denen er sich gesehnt habe.[42]

In einer biographischen Lesung der frühen Gedichte aus Etchū trifft die Vermutung einer kontinuierlichen Sehnsucht des historischen Dichters gewiss zu, aber auch Itō ist bekannt, dass Daijō ab Herbst 749 in Etchū weilte.[43] Sollte etwa sie mit der Eleganz und Bildung einer Frau aus der Hauptstadt nun für die Illusion junger Frauen am Brunnen verantwortlich gewesen sein? Diese Einschätzung zeigt vielmehr, dass die Gedichte weder im unmittelbaren Zusammenhang der Sequenz noch als kontinuierliche Arbeit an literarischen Texten gelesen werden, sondern aus dem Bemühen, das „Bewusstsein" und die Beweggründe des historischen Dichters aufzudecken.[44] Das in höchsten Tönen gelobte Gedicht wirft tatsächlich zahlreiche Fragen auf. Sicher sein dürfte allerdings, dass sowohl der Inhalt als auch die textuelle Komplexität ein längeres Verweilen und damit einen Verlauf der Zeit zum

39 Das Schriftzeichen 於 wird *uhe*, wörtlich „oben, auf", gelesen und als „Rand, Umrandung" (*hotori*, vgl. Aso 10: 46 oder Inaoka 4: 346) verstanden.

40 Vgl. Itō 10: 52.

41 „Müsste man sich festlegen, welcher von den beiden Texten, das Vorwort oder das Gedicht, die Wahrheit übermittelt, wäre es wohl das Vorwort" (Aso 10: 46). Auch Inaoka 4: 347 liest als bloße Vorstellung der jungen Frauen beim Anblick der in Gruppen blühenden Blumen. Die Beschreibung als *zure*, „Verschiebung, Differenz", für die Abweichungen zwischen Vorwort und Gedicht scheint etabliert zu sein; vgl. Tairadate 2005: 348.

42 Vgl. Itō 10: 53.

43 Vgl. Wittkamp 2021: 222.

44 Zum „Bewusstsein" (*ishiki* 意識) vgl. Wittkamp 2021: 279 („Bewusstsein" in Index 4).

Ausdruck bringen. Die vielen Hinweise auf die Zeit im Umfeld dieses Gedichtes legen ein solches Verständnis nahe, was für alle Gedichte dieser Sequenz gilt.

Beim Anblick der heimkehrenden Gänse, zwei Gedichte

tsubame kuru	„Die Schwalben kommen!
toki ni nari-nu to	Diese Zeit, nun ist sie da!"
kari ga ne ha	Der Ruf der Gänse
kuni shinohi tsu-tsu	Sich nach der Heimat sehnend
kumo-gakuri naku	Und in Wolken verborgen (4144)
haru make te	Frühling empfangend
kaku kaheru to mo	Wenn sie so heimkehren
aki-kaze ni	Könnten sie im Herbstwind
momitamu yama wo	Über die buntgefärbten Berge
koye-ko-zara me ya	Etwa nicht zurückkommen? (4145)
haru sara ba kaheru kono	[Auch heißt es:] Kommt der Frühling, kehren sie heim, diese
kari	Gänse

Das lyrische Ich verbringt den Tag mit einem offenbar ausgelassenen Spaziergang, da es die Spanne bis zum 3. Tag überwinden muss. In 4144 erreicht die Zeit mit *toki* 時 die oberste Ebene der Reflexion und wird als eines der Hauptthemen der Sequenz bestätigt. Das Motiv der ankommenden Schwalben und den in den Norden ziehenden Gänsen stammt aus der klassisch-chinesischen Literatur, aber Yakamochis fügte es bereits in sein chinesisches Gedicht (*kanshi*) in der Sequenz aus dem siebzehnten Band ein (in Beitrag VII der Korrespondenz, siehe unten). Somit handelt es sich um ein transgenerisches und translatorisches Experiment, das Yakamochi bereits zu Beginn der Korrespondenz durch die Überführung von Parallelversen aus seinem chinesisch verfassten Brief in altjapanische Kurzgedichte begann. Ikenushi hob das zwar als *washi* 倭詩, „chinesisches Yamato-Gedicht", scheinbar lobend hervor, beendete es damit aber auch zugleich.[45] Die Sache ließ den Dichter aber offenbar nicht ruhen, denn drei Jahre später setzte er durch die Überführung der Parallelverse aus dem chinesischen Gedicht in das japanische Gedicht 4144 das Experiment fort. Die Verse aus dem chinesischen Gedicht lauten wie folgt:

來燕銜泥賀宇入 / 歸鴻引蘆迥赴瀛

Zurückkehrende Schwalben, den Mörtel im Schnabel, segnen das Haus, kehren ein / Heimkehrende [= fortziehende] Gänse ziehen Schilf heraus, gehen auf die Reise weit übers Meer

45 Vgl. Wittkamp 2021: 284 („washi" in Index 4).

In beiden Gedichten beschäftigen das lyrische Ich besonders die nach Norden ziehenden Gänse. Die Perspektive in den Parallelversen und den beiden *tanka* ist zunächst identisch, erfährt aber durch die Anthropomorphisierung der Gänse und die emphatische Belegung mit „Heimat" sowie die Überlegungen des lyrischen Ichs eine Steigerung der Komplexität. Die Überführung der Parallelverse aus Ikenushis oben erwähntem chinesischen Brief in die altjapanischen Kurzgedichte 4139 und 4142 dürfte ebenfalls im Rahmen dieser Experimente zu sehen sein.

Mitten in der Nacht das Rufen der Regenpfeifer hörend, zwei Gedichte

yo-gu-ta-chi ni	Als nach Mitternacht
ne-same-te wore ba	Ich noch immer schlaflos bin
kawa-se tome	Seichtes Wasser suchend
kokoro mo shi-no-ni	Dass es das Herz zusammenschnürt
naku chi-do-ri ka-mo	Rufen die Regenpfeifer (4146)

yo kutachi te	Die Nacht geht zu Ende
naku ka-wa-chi-do-ri	Rufe der Flussvögel
u-be shi koso	Da wird mir doch klar
mukashi no hito mo	Auch die Menschen von früher
shi-no-hi-ki-ni-ke-re	Sehnten sich dabei zurück (4147)

Die *ya ri* oder *yoru no uchi ni* gelesene Zeichenkombination 夜裏, „Mitten in der Nacht", aus der Vorbemerkung ist ungewöhnlich, und Itō vermutet eine Kreation von Yakamochi.[46] Wichtig ist daher die Herkunft des Ausdrucks aus der Nachbemerkung zum letzten Gedicht der Gruppe 17: 3979 bis 3982, welche der Korrespondenz zwischen Yakamochi und Ikenushi nachgefügt ist. Ob es sich bei *chidori* um eine Regenpfeiferart handelt oder lediglich um eine Sammelbezeichnung für verschiedene Vögel, ist unklar, aber der „das Herz zusammenschnürende" (*kokoro mo shinoni*) Ruf der „*chidori*-Vögel bei Wellen am Abend" ist aus Kakinomoto no Hitomaros 柿本人麻呂 Gedicht 3: 266,[47] das Rufen in der Dunkelheit der „tiefen Nacht" wiederum aus Yamabe no Akahitos 山部赤人 5: 925 bekannt. Beide Gedichte sind auf der Reise entstanden, und das Erinnern an diese und ähnliche Gedichte wird durch *mukashi no hito* 昔人母, „die Menschen von Früher" explizit. Dabei dürfte es kein Zufall sein, dass dieser logographisch verschriftete vierte Vers von Phonogrammen im dritten und fünften Vers gerahmt ist. Die Logogramme verbinden das Früher mit der

46 Lesungen nach SNTK 4: 4146 und SNZS 9: 297; vgl. Itō 10: 794–795.

47 Das Gedicht gehört zu den beiden Kurzgedichten Hitomaros, die Florenz (1906: 97) in seiner *Geschichte der japanischen Litteratur* übersetzt; vgl. auch Lorenzen 1927: 44 mit einer weiteren Übersetzung.

Gegenwart im ersten Vers *yo kutachite* 夜降而, „Die Nacht geht zu Ende", der ebenfalls logographisch verschriftet ist, und im Rahmen der aufgeblähten Zeit liegt gewissermaßen eine weitere, kurzzeitige Aufblähung vor.

In einem Brief der Korrespondenz mit Ikenushi behauptet Yakamochi, nicht bei San/Yama 山 und Shi/Kaki 柿 studiert zu haben, und die meisten Kommentare deuten die beiden Namenskürzel als Akahito und Hitomaro.[48] Itō führt zwar ebenfalls die beiden Gedichte von Akahito und Hitomaro an, verbindet aber die *chidori*-Vögel zugleich mit dem Fluss Sahogawa in Yakamochis Heimat.[49] Tatsächlich gibt es einige Gedichte von Yakamochi oder aus seinem direkten Umfeld, welche die nächtlichen *chidori*-Vögel am Sahogawa thematisieren – selbst im Verbund mit Schlaflosigkeit[50] –, und die persönliche Reminiszenz dürfte in 4146 und 4147 ebenfalls eine Rolle spielen. Da sich der Vers *kokoro mo shinoni* auch in dem Kurzgedicht 17: 3979 findet, das zu der Gedichtgruppe gehört, welche die Sequenz im siebzehnten Band abschließt, liegt eine weitere Verbindung zwischen den beiden Sequenzen vor. So oder so – die Komplexität der Erinnerungen impliziert ein inneres Verweilen des lyrischen Ichs, während es den Vögeln lauscht. Kojima et al. überführen *shinofu* im letzten Vers von 4147 in *shōmi suru* 賞味する, „genießen, bewundern, lobpreisen",[51] aber auch in Hitomaros 3: 266 geht es explizit um das „Erinnern an die alte Zeit" (*inishihe omohoyu*). Das Erinnern ist bereits Thema in 4142 und 4144 und klingt auch in 4143 an.[52]

Den in das Morgengrauen rufenden Fasan hörend, zwei Gedichte

sugi no no ni	Im Zedernwäldchen
sa-wo-do-ru kigishi	Tanzt voller Stolz der Fasan
ichishiroku	So laut und deutlich, der
ne ni shi mo nakamu	Schrei – er schreit wohl extra so
ko-mo-ri-tsu-ma ka mo	Ist's eine heimlich Geliebte? (4148)
ashi-hiki no	Strecken sich lang, die
yatsu wo no kigishi	Acht Berge mit Fasanen
naki-yodomu	Ihr Rufen hallt weit
asake no kasumi	Den Dunst am frühen Morgen
mire ba ka-na-shi mo	Zu sehen, macht so traurig (4149)

48 Vgl. Wittkamp 2021: 110–119.
49 Vgl. Itō 10: 60–61.
50 Vgl. das Gedicht 7: 1124 aus unbekannter Hand, das zudem die Formulierung *sayo fukete*, „die Nacht wird tief", enthält, sowie Itō 10: 61 mit weiteren Beispielen.
51 Vgl. SNZS 9: 297.
52 Zu *shinofu* als Verb der Erinnerung vgl. Wittkamp 2014b: 292–309.

Der Ausdruck *komori-tsuma*, wörtlich die „Versteck-Gattin“ oder „Gattin im Versteck“, geht wohl darauf zurück, dass sich der Fasan im Gras verborgen hält. Es gibt die Auslegung, dass in 4148 nicht das Männchen, sondern das Weibchen ruft. Das Motiv stammt jedoch aus der klassisch-chinesischen Literatur, und daher würde eine solche Auslegung nicht viel Sinn machen, zumal der durchdringende Schrei, um den es hier zu gehen scheint, gewöhnlich vom Männchen stammt.[53] In die Übersetzung zieht eine Spur von Humor ein, die dem Original eventuell abgeht. Das zweite Gedicht ist in seiner Aussage eindeutiger.

Das Singen der den Fluss hinauffahrenden Bootsleute in der Ferne hörend, ein Gedicht

asa-toko ni	Vom Bett am Morgen
kike ba haruke-shi	Wie ich lausche, gar so fern
Wi-mizu-gawa	Den Imizu-Fluss
asa-ko-gi shi tsu-tsu	Morgens rudern immerfort
utafu funa-bito	Laut singend, die Bootsleute (4150)

Mit 泝江 *kaha wo sakanoboru*, „den Fluss hinauffahren“,[54] gibt es eine Perspektive, und der Ort der Wahrnehmung und Dichtung wird durch das Gedicht klar. Wichtig ist das Wort *harukeshi* 遥, „fern“, mit dem Yakamochi wiederholt experimentierte und das nur er im Gedicht benutzte.[55] Das Motiv der singenden Bootsleute und des lauschenden lyrischen Ichs ist aus der klassisch-chinesischen Dichtung bekannt, aber bereits dem Jesuiten Luís Fróis (1532 bis 1597) fiel auf, dass die japanischen Bootsleute „fast immer singen“.[56]

Am 3. Tag in der Villa des Landesverwalters Ōtomo *no sukune* Yakamochi ein Bankett, drei Gedichte

kefu no tame to	Für heute, so
omohite shime-shi	Dacht' ich und spannte das Seil[57]
ashi-hiki no	Strecken sich lang, die
wo no uhe no sakura	Hügel, darauf die Kirschen
kaku saki-ni-ke-ri	Sind sie doch noch aufgeblüht! (4151)

53 Vgl. Inaoka 4: 348. Itō zitiert Kubota Utsubos 窪田空穂 Plädoyer für das rufende Weibchen. Itō selbst verbindet das Gedicht freilich mit Heimweh (*kyōshū* 郷愁) und sieht in den Fasanenruf „Gedanken an die alleine und einsam lebende [Ōtomo no] Sakanoue no Iratsume 坂上郎女“ eingeschrieben. Die Einsamkeit dieser *Man'yōshū*-Dichterin mit dem größten Œvre führt Itō darauf zurück, dass Iratsumes Tochter Daijō (Ōiratsume) – Yakamochis Gattin – ebenfalls in Etchū war; vgl. Itō 10: 63–64.

54 Lesung nach SNZS 9: 298.

55 Vgl. Itō 10: 66.

56 Zitiert nach SNZS 9: 299.

57 Mit dem Seil wurde ein Bereich abgesperrt. Da im Vorwort der Ort des Banketts mit Yakamochis Villa angegeben wird, stellt sich allerdings die Frage nach dem Sinn einer Absperrung. Akahitos

oku-yama no	In tiefen Bergen
yatsu wo no tsubaki	Kamelien auf acht Bergen[58]
tsu-ba-ra-ka ni	Ausgiebig ausgelassen
kefu ha ku-ra-sa-ne	Bis das Heute zu Ende geht!
masurawo no tomo	Ihr so tapferen Kerle (4152)
Kara hito mo	Auch die Chinesen
ikada ukabe te	Lassen das Floß treiben und
asobu to ifu	Vergnügen sich, so heißt es
kefu so wa-ga se-ko	Heute! – meine Lieben
hana-kazura se yo / se na[59]	Wollen wir Blumen zum Kranz flechten (4153)

Die fünfzehn Gedichte erstrecken sich über drei zusammenhängende Tage, was angesichts der Lücke von fünf Tagen zu Gedicht 19: 4154 einen Hinweis auf ihre Zusammengehörigkeit als Werk liefert. Besondere Bekanntheit genießen die ersten beiden Stücke vom 1. Tag sowie 4143 vom 2. Tag, aber auch andere Gedichte vom 2. Tag finden Beachtung. Die drei Stücke vom 3. Tag jedoch, auf welche die zwölf vorangehenden dramatisch hinauslaufen, tauchen in keinem Kanon auf, und auch Doe oder Cranston übersetzen ausgewählte Stücke der Sequenz, nicht aber die vom 3. Tag.[60] Isoliert für sich betrachtet, möchte man vielleicht auch lieber über sie hinwegschauen, aber der narrative Zusammenhang rückt sie in ein anderes Licht.

Wie erwähnt kommt den drei Gedichten im Zusammenhang der letzten vier Bände (*sue yonkan*) insofern besondere Bedeutung zu, als Yakamochi aufgrund einer schweren Krankheit nicht an der Veranstaltung zum 3. Tag im 3. Monat im Jahr 747 teilnehmen konnte. Da die Eröffnungsgruppe zum neunzehnten Band

---

Gedicht 8: 1427 enthält neben dem für eine Veranstaltung im Frühling abgesperrten Bereich und der mit *to* geäußerten Absicht die drei Zeitangaben 明日 *asu*, „morgen", 昨日 *kinofu*, „gestern", und 今日 *kefu*, „heute". Das Gedicht wirkte sich inspirierend auf Yakamochis Beiträge zur Sequenz im siebzehnten Band aus (vgl. Wittkamp 2021: 111) und könnte auch hier insofern eine Rolle spielen, als Yakamochi Akahitos drei Tage aufnimmt, die aber in drei Gedichten im Heute konvergieren.

58 Von dem Ort, wo sich Yakamochis Villa befand, sind hohe Bergketten sichtbar, aber was konkret mit den beiden Versen gemeint ist, bleibt offen. Möglicherweise hatte der Dichter die potenzielle Leserschaft der Hauptstadt im Sinn, der Etchū fremd war.

59 Der letzte Vers in 4153 besitzt mit *se yo* und *se na* Variationen in den verschiedenen Abschriften. An der Übersetzung mit „Wollen wir" oder „Lasst uns" ändert sich allerdings kaum etwas; vgl. SNTK 4: 280.

60 Vgl. Doe 1982: 153–159 mit den Gedichten 19: 4139 bis 4150, Cranston 1993: 466–468 mit 19: 4139, 4140, 4143, 4146, 4147 und 4150.

aus dem Jahr 750 stammt und es aus den beiden vorangehenden Jahren keine Bankettdichtung zu diesem Tag gibt, sollte sich die besondere Dramatik der drei Gedichte 4151 bis 4153 bemerkbar machen. In der literarischen Inszenierung musste Yakamochi drei Jahre warten, bis er endlich ein Frühlingsbankett veranstalten konnte. Die emphatische Einschätzung als „endlich" ergibt sich zum einen aus der Lektüre der vorangehenden zwölf Gedichte, welche die drei Gedichte vom 3. Tag dramatisch in Szene setzen, zum anderen aber aus dem Zusammenhang der Bände 17 und 19, nämlich drei Jahre auf diese Bankettdichtung gewartet haben zu müssen. Selbstverständlich wirft dieser Nexus ein anderes Licht auf die fünfzehn Gedichte, was bei der Deutung der üblichen, das heißt aus der Narrativität der Sequenz herausgelösten Übersetzung einzelner Gedichte zu bedenken ist.[61]

2 Direkter und indirekter Ausdruck der Zeit

Verschiedene Effekte der ersten zwölf Gedichte erzeugen die aufgeblähte Zeit, und die Zeit selbst findet dabei Thematisierung auf reflexiver Ebene. Die Gedichte 4139 bis 4150 schildern Detailbeobachtungen, die sämtlich mit einem gewissen Zeitaufwand verbunden sind, der inhaltlich zu erschließen oder grammatisch ausformuliert ist. So impliziert die Darstellung des Gartens in den ersten beiden Gedichten ein längeres Betrachten aus einer gewissen Distanz heraus. Die Wahrnehmung der Farben, der Wechsel von roten zu weißen Blüten oder der Vergleich mit Schnee benötigen ihre Zeit, und auch das Verb *ide-tatsu*, „heraustreten und dort stehen", legt nahe, dass sich zuvor niemand auf dem Weg unter den blühenden Bäumen befand. Diese Art der gedehnten visuellen Wahrnehmung ist deutlich auch in den Gedichten 4142 bis 4145 zu vernehmen, wobei in 4144 eine akustische Wahrnehmung – der Ruf der Gänse in den Wolken – hinzukommt. Der Hinweis der Vorbemerkung auf das „Sehen", obwohl die Gänse im Gedicht „in den Wolken verborgen" sind, impliziert ebenfalls den Verlauf von Zeit – sei es, dass die Vögel mal zu sehen, mal nicht zu sehen sind,[62] oder sei es, dass das lyrische Ich das Gedicht erst nach dem Anblick formuliert, sich also zwischen Vorbemerkung und Gedicht eine zeitliche Lücke auftut. Auch andere Vorbemerkungen scheinen wie oben bemerkt diesen Effekt zu besitzen. Kojima et al. erläutern das Wort *yojiru* 攀

61 Vgl. etwa die Kanonisierung der sechs Gedichte 19: 4139, 4140, 4142, 4143, 4146 und 4150 in Kōnoshi und Sakamoto 2005: 345–350.
62 Vgl. Itō 10: 58.

aus der Vorbemerkung zu 4242 zwar als *ori-toru* 折り取る, „abbrechen", aber sollte es „zu sich herunterziehen" bedeuten, worin Tairadate die ursprüngliche Bedeutung ausmacht, besteht zwischen Vorwort und Gedichttext eine zeitliche Entwicklung.[63] Dabei ist auch zu bedenken, dass es im folgenden Vorwort zu 4143 eigens 攀折 *yoji-woru* heißt, also „herunterziehen und brechen".[64]

Bis auf 4150 bezieht sich das Hören stets auf Vogelstimmen, aber diese Thematik verdankt sich nicht nur Yakamochis ornithologischem Interesse, sondern ist wie gesehen aus der klassisch-chinesischen Dichtung motiviert. Die visuelle Wahrnehmung in 4144 bleibt dadurch gewahrt, dass das lyrische Ich zu den Wolken aufschauen muss, um die darin verborgenen Gänse *eben nicht* zu sehen. Die in den Wolken verborgenen Gänse, ihr kalter Ruf etc. sind freilich ebenfalls kontinental inspirierte Themen, aber Yakamochi zeigt bereits in seinen ältesten Gedichten ein besonderes Interesse für die Verbindung von Sehen und Hören oder Hören und Nicht-Sehen.[65] Auch das Hören in der Nacht zum dritten Tag und am frühen Morgen in den Gedichten 4146 bis 4150 impliziert länger anhaltende Tätigkeiten, die zumindest bei den Rufen der Regenpfeifer und den Gesängen der Bootsleute als Zuhören oder Lauschen zu beschreiben sind. Der Fasanenschrei ist kurz, aber ihm sind zwei Gedichte gewidmet, was ebenfalls für eine gewisse Zeitdauer der Wahrnehmung spricht.

In den paarweise arrangierten Gedichten 4144 bis 4149 baut die Abfolge der Ereignisse eine weitere Zeitstruktur auf. In 4146 bewirkt das Rufen der nächtlichen Vögel zunächst ein „eingeschnürtes Herz", das sich jedoch in 4147 beruhigt und dem nüchternen Nachdenken weicht. Der durch *shi koso* noch betonte Ausdruck *ube* in 4147 bedeutet das Erkennen von etwas, das bereits längere Zeit zuvor äußerlich oder innerlich wahrgenommen wurde oder beschäftigte; Omodaka (1983: 128) paraphrasiert mit *naruhodo* なるほど, „So ist das also!", „Na klar!", und *mattaku* 全く, „In der Tat", wobei das die Erkenntnis auslösende Objekt auf die Formulierung folgt. In 4144 und 4145 geht es ebenfalls um eine Wahrnehmung, der eine innere Aufarbeitung folgt, und das poetologische Muster „Wahrnehmung und Verarbeitung" lässt sich erneut ausmachen. 4148 und 4149 thematisieren den durchdringenden Fasanenschrei. Dabei mag es sich nur um einen kurzen Schrei handeln, aber das lyrische Ich tritt im zweiten Gedicht aus dem Haus oder schaut

63 Vgl. SNZS 9: 296; Tairadate 2005: 347.

64 Satake et al. (SNTK 4: 276, dort auch zur Lesung von 攀折) sehen die Herkunft von 攀柳, „Weidenzweige zu sich ziehen", im klassisch-chinesischen *guiyuan shi* 閨怨詩 („Gedichte zum Groll einsamer Frauen", jap. *keien no shi*; sechstes Jahrhundert); Kroll erläutert 攀 mit „[2] pull down with the hands, pluck down [...] pluck flowers from a tree" (Kroll 2015, digital).

65 Vgl. Gedicht „VIII, 23" (= 8: 1441) in Florenz 1906: 109.

aus dem Fenster und betrachtet den morgendlichen Frühlingsdunst (*kasumi* 霞). Auch hier wird eine narrative Abfolge erzeugt.

Das Gesamtbild vom Abend des 1. Tages bis zum Morgen des 3. Tages ist somit durch ausgedehnte Wahrnehmungen gezeichnet. Gemeinsam evozieren die Darstellungen einen Dichter, der den Tag und die Nacht mit feinen und ausgelassenen Beobachtungen verbringt. Die Detailbeobachtungen am 2. Tag sind keine Zwischendurchwahrnehmungen, sondern deuten auf ein lyrisches Ich, das nichts anderes zu tun weiß, als durch die Gegend wandelnd Gedichte zu machen. Besonders die Darstellungen der akustischen Wahrnehmungen während der schlaflosen Nächte legt nahe, dass das lyrische Ich nicht etwa aus Langeweile umherstreift, sondern aus einer inneren Anspannung, die sich als literarisch inszenierte Vorfreude und Aufregung über das anstehende Ereignis am 3. Tag lesen lässt.

Die das Verstreichen der Zeit indirekt hervorrufenden Effekte wie die Differenz zwischen Vorwort und Gedichttext oder Wahrnehmung und innerer Verarbeitung sind freilich in vielen anderen Gedichten ebenfalls zu beobachten. Was sie jedoch in dieser Sequenz eng an die Zeit bindet, ist die explizite Thematisierung der Zeit. Auch die grammatischen Ausführungen untermauern eine solche Lesung sowie ferner das – mit Bezug auf die Sequenz im siebzehnten Band – außertextuelle Wissen um die Bedeutung der Bankettdichtung zum 3. Tag im 3. Monat, was der Vergleich mit der Korrespondenz aus dem siebzehnten Band verdeutlichen soll. Zuvor ist jedoch der direkte Zeitausdruck zu betrachten.

3 Direkte und grammatische Zeitdarstellung

An erster Stelle zu nennen sind die Zeitangaben der Gedichtvorworte, die auf den ersten Blick wie bloße Tagebucheinträge erscheinen, deren Details jedoch gegen eine solche Auffassung sprechen. Die dem Jahr 750 entsprechende Jahresangabe „Tenpyō Shōhō 2“ eröffnet den neunzehnten Band, und ihr folgen Präzisierungen des Monats, Tages und der Tages- und Nachtzeiten. Eine ähnliche sukzessive Fokussierung ist aus der Raumdarstellung im *Man'yōshū* bekannt, und da sie sich auch in der visuellen Raumdarstellung der Tagesgedichte der Sequenz nachweisen lässt, zeigt sich erneut die Berechtigung für die Beschreibung als Chronotopos.[66]

66 Vgl. Wittkamp 2018: 183–196.

Die nächste Zeitebene nach der Datumsangabe ist die der Tages- und der Nachtzeit. Sie wurde oben tabellarisch dargestellt, aber zu ergänzen ist, dass bis auf *yufuhe* 暮, was hier als „dunkelnder Spätnachmittag" zu verstehen ist, keine Tageszeiten angegeben sind, wohl aber die Phasen der beiden Nächte, und zwar jeweils nach Mitternacht in 4141, 4146 und 4147 beziehungsweise zum Ende der Nacht in 4148 und 4149, was wiederum die Schlaflosigkeit ausdrückt. Ob das Zufall oder intentional mit dem Sehen und dem Hören verbunden ist, mag dahingestellt bleiben, aber das Fehlen solcher Angaben für den 2. Tag impliziert, dass sich die Tätigkeiten über den gesamten Tag erstrecken.

Die nächste Ebene ist die der Grammatik, die für die Darstellung von Zeit verschiedene Mittel bietet. Die kleinste Einheit im Altjapanischen zum Ausdruck des Zeitverlaufes einer Handlung oder eines Zustandes ist vermutlich der imperfektive Aspekt (*mikanryō* 未完了) mit dem Verbalsuffix *-ri*. Lewin zufolge dient er „zur Kennzeichnung von unvollendeten, in der Fortdauer befindlichen oder sich wiederholenden Handlungen und Vorgängen oder auch zur Kennzeichnung eines Zustandes". Diese grammatische Kategorie findet allerdings nur mit *hareru* im zweiten Vers von 4142 (*haru* + *-ri* in Attributivform *-ru*) Anwendung. Lewin zufolge dient *-ri* der „synthetischen Bildungsweise", und der imperfektive Aspekt werde „hauptsächlich analytisch gebildet". Neben den Hilfsverben der Befindlichkeit führt er dafür die Postpositionen *te* und *tsutsu* an.[67]

Die konjunktionale Postposition *te*, die auch im Altjapanischen am besten zunächst mit „und dann" zu übersetzen ist, lässt sich in den vorliegenden Gedichten durchwegs temporal auflösen. In 4141 kommt sie im ersten Vers mit *haru make te*, „den Frühling empfangen, und dann", sowie im dritten Vers mit *sayo fuke te*, „die tiefe Nacht wird tiefer, und dann", doppelt vor. Der erste Vers wurde bereits angesprochen, und *sayo fuke te* 三更而 ist verschachtelte Zeitangabe, die dem Gedicht eine komplexe Zeitstruktur verleiht. Die Vorsilbe *sa* steht zur Betonung oder Wertschätzung vielen Nomen voran, auch *yo*, der Nacht, und auch für *sa-yo* in diesem Sinn existieren einige Belege, die hier aber nicht gemeint sind. Omodaka zufolge gibt es *sayo fuke* nur in diesem Gedicht,[68] aber der Ausdruck kommt bereits in der phono-logographischen Mischverschriftung 佐夜深而 in 2: 105 vor. Zudem folgt dort auf *sayo fuke te* der Ausdruck *akatoki tsuyu ni*, „im Tau des Morgengrauens", verschriftet mit 鶏鳴, dem „Hahnenkrähen", und 露爾 für *tsuyu ni*. Die Verschriftung 鶏鳴 bedeutet zwar die Zeit zwischen eins und drei nach Mitternacht, wenn der Hahn noch nicht kräht, aber zu beachten ist die voranstehende Postposition *te*, die für eine Lesung der beiden Ausdrücke im Sinne einer zeitlichen

67 Vgl. Lewin 1975: 164–165.
68 Vgl. Omodaka 1977: 114.

Progression spricht (*sayo fuke te* → *akatsuki*).[69] Die Verschriftung in 4141 mit 三更 bezeichnet den dritten Teil der Nacht, also nach Mitternacht.

Die Postposition *te* kommt auch in 4142 mit *tori-mochi te mire ba*, „nehmen und halten, und dann sehen", zum Einsatz, wobei bereits die Aneinanderreihung von drei Handlungen den Verlauf der Zeit zum Ausdruck bringt. Der Postposition *ba* steht wie *wore ba* in 4146 und *kike ba* in 4150 die Konditionalform voran,[70] und alle drei Fälle sind temporal zu übersetzen: „als ich sah", „als ich [im wachen Zustand] war" und „als ich lauschte". Dass das Lauschen in 4150 ein länger währender Prozess ist, macht weiterhin die Grammatik im vierten Vers deutlich. Die konjunktionale Postposition[71] *tsutsu* in *shinohi tsutsu*, „sich zurücksehnend", in 4144 und *asa-ko-gi shi tsutsu*, „morgens rudern immerfort", in 4150 bedeuten eine wiederholte und/oder fortdauernde Handlung.

Offenbar schwer verständliche Formulierungen sind *yo-gutachi ni* in 4146 sowie *yo kutachi te* in 4147. Kojima et al. überführen die beiden unterschiedlichen Ausdrücke in ein gemeinsames *yachū sugi te* 夜中過ぎて, „nach Mitternacht",[72] Satake et al. in *yo-fuke sugita koro* 夜ふけ過ぎた頃, „zur Zeit, als die tiefe Nacht vorbei war", und *yo ga fuke te* 夜が更けて, „als die Nacht tiefer wurde" beziehungsweise „auf Mitternacht zulief".[73] Während also in Kojima et al. die Zeitabschnitte unterschiedslos zusammenfallen, gehen Satake et al. anachronistisch vor und drehen die zeitliche Ordnung um. Das Verb *kutatsu* bedeutet „nachlassen, ausgehen, enden", und 4146 präsentiert die Nominalform *kutachi*, also den Zustand des Nachlassens, Endens. Beide Formulierungen beinhalten bereits das Vergehen von Zeit, aber der Ausdruck *kutachi te* spricht für eine zusätzliche Weiterentwicklung, die mit „die Nacht lässt nach, und dann" zu übersetzen wäre. Tatsächlich heißt es danach im Vorwort zu 4148 und 4149 *akatoki ni naku kigishi* 暁鳴雉, der „in den dämmernden Morgen rufende Fasan". Im Sinne dieser Progression ist *asake no kasumi* 朝開之霞, „Frühlingsdunst im Morgengrauen", der vierte Vers von 4149, als ein weiteres Voranschreiten der Zeit zu verstehen, an das

69 Das um 900 fertiggestellte Wörterbuch *Shinsen jikyō* 新撰字鏡 erläutert die Schriftzeichen 鶏鳴 als 丑時 *ushi no toki/chūji*, die „Stunde des Rindes", das heißt die zwei Stunden von eins bis drei nach Mitternacht; zitiert nach SNZS 6: 89. Satake et al. (SNTK 1: 97) lesen 鶏鳴 als „vier Uhr am Morgen" und weisen auf die Verschriftung mit 五更露爾 für *akatoki tsuyu ni* hin, die mit *sa-yo* 三更 in 4141 korrespondiert. Kojima et al. (SNZS 8: 126) erläutern dort mit dem „kontinentalen *kōten*-Zeiterfassungssystem" (*tairiku no kōten jikoku-hō* 大陸の更点時刻法). 更 *kō* dient der Erfassung der Nacht, die in fünf *kō* (*gokō* 五更) geteilt wird; vgl. *Kanjikai*, 3. Auflage, oder *Kanjigen*, 5. Auflage, beide digital. Nebenbei bemerkt sei, dass Aso (10: 42) *sayo* zwar als den dritten Teil der Nacht erläutert, aber in *tokoro ni*, „zu der Zeit, als", übersetzt und die Nacht damit ausblendet.

70 „Konditionalform" (*izenkei* 已然形) nach Lewin 1975: 105.

71 Vgl. Lewin 1975: 88.

72 Vgl. SNZS 9: 297–298.

73 Vgl. SNTK 4: 348.

sich schließlich mit *asa-toko* 朝床, dem „Schlaflager am Morgen", und *asa-kogi* 朝己藝, dem „Rudern am Morgen" in 4150 ein wiederum weiteres Voranschreiten der Zeit anschließt.

Die fünf Nachtgedichte 4146 bis 4150 präsentieren somit inklusive *yari* 夜裏, „in tiefer Nacht", aus der Vorbemerkung zu 4146 und 4147 dezent abgestufte Zeitabschnitte von der tiefen Nacht bis zum frühen Morgen, die zum einen den Tag und damit die sichtbare Wahrnehmung langsam einblenden, zum anderen jedoch durch die feine Abstufung das Zeitgefühl im Vergleich zu den vier unbestimmten Abschnitten vom 2. Tag (tagsüber) noch einmal verlangsamen oder ausdehnen. Anders gesagt scheint das Vergehen der Zeit vom sonnigen 2. Tag über die dunkle Nacht bis zum nächsten Morgen gewissermaßen abgebremst zu werden, wobei ich diesen Effekt in Anlehnung an die Raumdarstellung der Korrespondenz aus dem siebzehnten Band als „aufgeblähte Zeit" beschreiben möchte.

Von dieser aufgeblähten Zeit aus gesehen scheint die Zeit in den letzten drei Gedichten der Sequenz, 4151 bis 4153 vom 3. Tag, extrem schnell abzulaufen. Das Bankett findet der Vorbemerkung zufolge in Yakamochis Villa statt, aber in 4151 scheinen noch keine Gäste anwesend zu sein. In 4152 spricht das lyrische Ich die Gäste an und fordert sie mit Hilfe der Metaphorik in den ersten drei Versen dazu auf, den Tag bis zum Ende zu genießen.[74] In 4153 adressiert das lyrische Ich die Gäste erneut und regt nach einer historischen Verortung des Banketts am gekrümmten Wasserlauf – in diesem Sinn sind die ersten beiden Verse *kara-hito mo ikada ukabete*, „auch die *kara*-Leute [= Chinesen] lassen das Floß treiben", zu deuten – zum Kränzeflechten an. 4152 und 4153 setzten sich also von 4151 ab und beziehen sich auf den Beginn des Banketts, sodass die drei Gedichte gemeinsam einen kurzen Zeitraum darstellen. Die aus der klassisch-chinesischen Bankettdichtung, dem *Kaifūsō*, den zweiunddreißig Gedichten zur Pflaumenblüte auf Ōtomo no Tabitos 大伴旅人 (665 bis 731) Gartenbankett[75] oder die aus Ikenushis chinesischem Gedicht bekannte Dichtung zum 3. Tag im 3. Monat aus der Sequenz aus dem siebzehnten Band ließen allerdings eine dementsprechende Dichtung erwarten.

Bezüglich der Zeitdarstellung fällt auf, dass alle drei Gedichte die Angabe 今日, „heute", enthalten, die aber zwei Merkwürdigkeiten kennzeichnen. Zum einen geben sie keinen Rückblick auf die Geschehnisse von „heute", wie es bei einem Tagebuch zu erwarten wäre, sondern zeugen vom Morgen oder Vormittag des gerade

---

74 Zu beachten ist die phonographische Verschriftung *kura-sane*, „bitte [den Tag langsam] dunkel werden lassen", mit 久良佐禰(祢). Sie nimmt den Ausdruck aus der reflexiven Ebene der Zeitbeschreibung heraus, vielleicht, um ihn zur bloßen Floskel zu machen. Diese Interpretation passt in den gehetzt wirkenden Gesamteindruck der letzten drei Gedichte.

75 Tabito war Yakamochis Vater, und die Gedichte 5: 815 bis 846 entstanden 730 in Dazaifu auf Kyūshū. Das Ereignis wirkte sich auf Yakamochis und Ikenushis Dichtung einflussreich aus.

beginnenden Heute. Zum anderen liegt in *kefu* 今日 über *kefu ha* 今日者 zu *kefu so* 今日曽 eine Steigerung vor, die sich etwa wie folgt übersetzen ließe: „Heute" → „Heute aber!" → „Doch gerade Heute!!", wobei die Ausrufungszeichen das Steigern der Stimmlautstärke markieren. Die Temposteigerung der erzählten Ereignisse wiederum macht sich in dem Umstand bemerkbar, dass es in der kurzen Zeit am Morgen drei Gedichte gibt. Während die vorangehenden Gedichte alle durch Narrativität geprägt sind, geht diese den drei Gedichten von 3. Tag nahezu vollkommen ab. Deshalb wirkt es, als ob sie das lyrische Ich rasch hintereinander vorbringt.

Es ist ein geradezu panisch wirkender Appell an die Gäste, diesen lang erwarteten Tag auch wirklich zu aller Freude zu nutzen, aber merkwürdig ist dabei nur eines: Wo sind denn die Gäste?! Alle drei Gedichte stammen von Yakamochi, verfasst in seiner eigenen Villa, und mögen sie auch die ersten Belege für eine Bankettdichtung zum 3. Tag im 3. Monat in altjapanischer Sprache sein, sind sie doch weit davon entfernt, als typisch gelten zu können – was ihren Wert gewiss nicht schmälert! Die Gedichte enthalten nichts von der üblichen Topik, wie die Opposition aus roten Pfirsichen und grünen Weiden oder die Kombination von Weinfass und *koto*-Musik (nur die Bootsleute singen). Der Hinweis auf die Chinesen gibt zwar das Bankett zu erkennen, wirkt aber nicht weniger gestresst als die Appelle an die anonymen Gäste.

4 Die Sequenz 17: 3962 bis 3982

Die Sequenz aus Band 17, deren Verbindungen mit der Einleitungssequenz zum neunzehnten Band aufgedeckt wurden, besitzt den folgenden Aufbau:

Beitrag	Zählung	Datum	Verfasser	Textsorte
I	3962 bis 3964	2. Monat 20. Tag	Yakamochi	1 Lang- und 2 Kurzgedichte
II	3965 und 3966	2. Monat 29. Tag	Yakamochi	Brief, 2 Kurzgedichte
III	3967 und 3968	3. Monat 2. Tag	Ikenushi	Brief, 2 Kurzgedichte
IV	3969 bis 3972	3. Monat 3. Tag	Yakamochi	Brief, 1 Lang- und 3 Kurzgedichte
V	ohne Zählung	3. Monat 4. Tag	Ikenushi	Vorwort und chinesisches Gedicht
VI	3973 bis 3975	3. Monat 5. Tag	Ikenushi	Brief, 1 Lang- und 2 Kurzgedichte
VII	3976 und 3977	3. Monat 5. Tag	Yakamochi	Brief, chinesisches Gedicht, 2 Kurzgedichte
VIII	3978 bis 3982	3. Monat 20. Tag	Yakamochi	1 Lang- und 4 Kurzgedichte

Die Korrespondenz zwischen Yakamochi und Ikenushi läuft über die Beiträge II bis VII ab, aber Tetsuno (2007) oder Nishi (2000) nehmen den Beitrag I in ihre Untersuchungen auf, da es mit dem Thema der Krankheit eine inhaltliche Gemeinsamkeit gibt. Anhand narratologischer Analysen lässt sich Beitrag VIII allerdings ebenfalls der Sequenz zurechnen. Für die Einleitungssequenz zum neunzehnten Band wiederum relevant sind inhaltliche Momente, poetische Formulierungen sowie schließlich die Technik der Aufblähung, die als weitere intertextuelle Verbindung zu verstehen ist. Zum besseren Verständnis ist daher die Sequenz aus dem siebzehnten Band kurz darzustellen.[76]

Den Peritexten der Beiträge I bis VII zufolge leidet Yakamochi bis in den 3. Monat 747 hinein an einer schweren Krankheit, und Beitrag II ist vermutlich eine Antwort auf eine Einladung Ikenushis, die jedoch nicht vorliegt.[77] Ikenushi spricht im Laufe der Korrespondenz eine weitere Einladung aus, der Yakamochi aber ebenfalls nicht folgt. Beitrag V enthält Ikenushis Bericht von dem Bankett am 3. Tag im 3. Monat, die als Vorwort einem chinesischen Gedicht (*kanshi*) voransteht. Aufgrund einer zeitlichen Überschneidung mit Yakamochis Briefsendung IV verfasst Ikenushi mit Beitrag VI einen weiteren Brief mit Gedichten, auf die Yakamochi mit Beitrag VII antwortet. Damit endet die Korrespondenz, die wichtige Beiträge für die japanische Literaturgeschichte enthält, wie die poetisch-poetologischen Reflexionen der beiden Dichter. Zwei Wochen später verfasst Yakamochi die Gruppe VIII, in der er das erste Mal vier Kurzgedichte an ein Langgedicht anschließt. Das Langgedicht dieser Gruppe sowie jenes der ersten Gruppe in Beitrag I beschreibt die Forschung als Yakamochis erste monologisch verfasste Langdichtungen (*dokuei chōka* 独詠長歌),[78] was unabhängig von ihrer poetischen Qualität und der Krankheit zum Trotz von Innovation, Experimentierfreudigkeit und literarischer Arbeit zeugt.

Abgesehen von den zwei dazwischenliegenden Wochen dürfte der Hauptgrund für die übliche Trennung zwischen der Gruppe mit den Beiträgen I bis VII und dem Beitrag VIII darin zu sehen sein, dass in den Gedichten der Gruppe VIII nichts mehr von Yakamochis Krankheit zu verspüren ist, denn sie sprudeln geradezu über vor Vitalität. Auch gibt es keinen Brief, und die Gedichte sind nicht an Ikenushi adressiert, sondern an eine ungenannte „Geliebte" (*imo*), an die sich allerdings auch Gruppe I richtet. Neben kleineren Hinweisen wie dem Traum- und dem Blütenthema[79] lassen sich dennoch verschiedene Gründe anführen, den Beitrag VIII der Sequenz zuordnen zu können. So sind die acht Beiträge die

76 Zusammenfassungen nach Wittkamp 2021.
77 Vgl. Tetsuno 2007: 104; Nishi 2000: 20.
78 Vgl. Nishi 2000: 37; Inaoka 4: 213; Wittkamp 2021: 199–198 (Originalquellen).
79 Vgl. Wittkamp 2021: 287 (Index 8).

einzigen Frühlingsgedichte für das Jahr 747 (es gibt keine Neujahrsdichtung), und die Abgrenzung zur Gruppe 3983 und 3984, den nächsten Gedichten im siebzehnten Band, ist in verschiedener Hinsicht markiert.

Die folgenden beiden Gründe sind miteinander verbunden und als eine Reduzierung der Vermutungsreichweite zu beschreiben, die mit einer Konkretisierung der „Frühlingsblumen" (*haru no hana*) einhergeht. Die durch die gesamte Sequenz hindurch thematisierten Frühlingsblumen sind ein verbindendes Thema und tragen durch die Darstellung von der vollen bis zur fallenden Blüte zur Narrativität der Sequenz bei. Im Langgedicht 3962 aus Beitrag I äußert das lyrische Ich Vermutungen über die sich nach ihm sehnenden Daheimgebliebenen. Es handelt es sich um Vermutungen zur Gegenwart, die durch das Verbalsuffix *-ramu* zum Ausdruck kommen, das heißt „eine nur auf die Gegenwart bezogene Mutmaßung oder Ungewißheit, sei es daß der Tatbestand oder Sachverhalt nicht im Wahrnehmungsbereich des Betreffenden liegt […], sei es daß die Zusammenhänge undurchsichtig sind".[80] Yakamochis Ausführungen ab Beitrag II zur frühlingshaften Natur in der unmittelbaren Umgebung sind keine Wahrnehmungen, sondern ebenfalls Vermutungen. Die Vermutungen zur Außenwelt sind natürlich in biographischer Lesung durch die Krankheit bedingt, die den Dichter ans Krankenbett fesselt. Tetsunos einflussreiche Untersuchung zum Thema *byōga-shi* 病臥詩, der klassisch-chinesischen Dichtung vom Krankenbett (auch *gabyō* 臥病, „Darniederliegen in Krankheit"), rückt allerdings die literarische Inszenierung in den Blick.[81]

Yakamochis Vermutungen zur Außenwelt finden auf verschiedenen Ebenen Realisierung, so als ausbalancierte Parallelverse im Brief, als Formulierungen in den japanischen Gedichten sowie in dem chinesischen Gedicht aus Beitrag VII oder über *-ramu* auf der Ebene der Grammatik. Wichtig für die Aufblähungstechnik ist, dass die Reichweite der Vermutung von der fernen Heimat mit dem Beitrag II auf die unmittelbare Umgebung in Etchū reduziert wird, denn in der Korrespondenz mit Ikenushi geht es nur darum. Die Reduzierung der Vermutungsreichweite korrespondiert mit der Konkretisierung der abstrakten „Frühlingsblüten" (*haru no hana*) aus Yakamochis japanischen Gedichten in Beitrag I und II. Mit Beitrag III überführt Ikenushi die Blüten in *sakura*, „Kirschblüten", in Kurzgedicht 3967 und in die *yamabuki*-Blüte, „Gelbrose" oder „Goldnessel", in Kurzgedicht 3968. Wie erwähnt trägt der Verlauf von der Hochblüte bis zum Blütenfall zur Narrativität der Korrespondenz bei. Daher ist es von Bedeutung, dass Yakamochi in Beitrag VIII die Blüten wieder auf die abstrakte Ebene der Frühlingsblüten zurückführt, bei der zugleich deutlich wird, dass zumindest die Kirsche nicht mehr blüht. Mit dieser

80 Vgl. Lewin 1975: 173 und zu *-ramu* als „kleines Leitmotiv" der Sequenz Wittkamp 2021: 44–45.
81 Vgl. Tetsuno 2007: 97–126 und zum Krankenbettdichtung auch Wittkamp 2021: 199–215.

Rückführung in Beitrag VIII auf die abstrakte Ebene einher geht die wieder bis zur Heimat erweiterte Vermutungsreichweite. Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt, der die Gruppe an die vorangehende Sequenz bindet. Denn auch in Beitrag VIII wird kein empirisches Sehen thematisiert, sondern wie in Yakamochis vorangehenden Beiträgen ist stets von Vorstellungen oder Wünschen die Rede. Die sich anschließende und dem Sommer angedachte Gruppe 3983 und 3984 ist als tatsächliche Wahrnehmung der Außenwelt inszeniert.

5 Schlussbetrachtung

Insgesamt geben sich die Beiträge I und VIII als Gruppen zu erkennen, welche die Beiträge der Korrespondenz in II bis VII gleichsam rahmen. Die Vermutungen zur Außenwelt, deren Reichweite in Beitrag II auf die direkte Umgebung vermindert und mit Beitrag VIII wieder auf die in der Heimat weilende *imo*, „Geliebte", erweitert wird, lassen sich mit der Vergrößerungstechnik der Fotografie vergleichen und als räumliche Aufblähung (blow-up) beschreiben. Zwar umfasst diese auch die Aspekte der Zeit der erzählten Welt, aber im Vordergrund steht die räumliche Dimension.

In der Einleitungssequenz zum neunzehnten Band ist eine ähnliche Technik zu beobachten, die das Gewicht jedoch vom Raum auf die Zeit verschiebt. Die zwölf Gedichte vom Abend des ersten Tages bis zum Morgen des 3. Tages präsentieren ein lyrisches Erzählen, das die Zeit der erzählten Welt (Diegese) verlangsamt erscheinen lässt. Die drei Gedichte vom 3. Tag, die einen Zeitpunkt noch vor dem eigentlichen Ereignis des Banketts thematisieren, wirken dagegen wie ein plötzliches Entladen der Spannung der vorangehenden Tage. Das liegt vor allem an einer merklich reduzierten Narrativität, in der – zumindest in den letzten beiden Gedichten – die Zeit stillzustehen scheint, bei gleichzeitig nahezu nervös wirkender Steigerung von „heute", die zugleich noch einmal das Thema der Zeit der gesamten Sequenz ausformuliert.

Itō zufolge, dem die Behandlung als „Gedichtgruppe" ein besonderes Anliegen ist,[82] verfasste Yakamochi die zwölf Gedichte vom 1. und 2. Tag, um sie am 3. Tag auf dem Bankett zu präsentieren. Abgesehen von der Ungewissheit, ob oder in welchem Umfang auf solchen Veranstaltungen vorgefertigte Stücke vorgetragen wurden,[83] ist an Itōs Auslegung zu bemängeln, dass er trotz hinreichender Analyse der

82 Vgl. Wittkamp 2021: 239–240.

83 Tatsächlich gibt es von Yakamochi „im voraus gefertigte Gedichte" (*cho-sakka* 儲作歌, *yo-sakka* 豫作歌), wie 18: 4098, 4120 und 19: 4254. Ist das dort aber jeweils in der Vorbemerkung notiert, gibt es in der literarischen Inszenierung der fünfzehn Gedichte der Sequenz keinen

Zeitstruktur den zwölf Gedichten ihre Zusammengehörigkeit beziehungsweise Narrativität (*rensaku* 連作) explizit abspricht.[84] Der Abgleich mit den literarischen Verfahrensweisen der Korrespondenz im siebzehnten Band verdeutlicht dagegen, dass die zwölf Gedichte sehr wohl als *rensaku* und die fünfzehn Gedichte insgesamt als narrative und abgeschlossene Sequenz zu verstehen sind. Gerade der Ausdruck der Zeit als ein Leitmotiv der Sequenz macht den Zusammenhang deutlich.

Abschließend ist noch einmal die Rahmung anzusprechen. Die Sequenz aus dem siebzehnten Band ist durch die beiden Beiträge I und VIII gerahmt, und ohne diesen Rahmen hätte die Aufblähungstechnik keine Wirkung beziehungsweise gäbe es erst gar keine Aufblähung. Ein solcher Rahmen ist der Einleitungssequenz zum neunzehnten Band zunächst nicht anzumerken, aber es fällt doch auf, dass der 1. und der 3. Tag jeweils mit drei Gedichten repräsentiert sind. Und nicht nur das – denn beginnen die drei Gedichte vom 1. Tag mit dem Abend, enden die drei vom 3. Tag mit Darstellungen vom Morgen oder dem Vormittag, was die dazwischenliegende Zeit noch stärker verlangsamt. Zudem ist der Ort der Dichtung in beiden Gruppen auf das Haus und den Garten des lyrischen Ichs beschränkt, wogegen die Bühne für die Gedichte des zweiten Tages die nähere Umgebung zu sein scheint. In dieser Sicht lassen sich diese Gedichte vielleicht ebenfalls als Gruppen verstehen, welche die neun Gedichte vom 2. Tag, die sich durch ihre fein abgestufte zeitliche Progression auszeichnen, rahmen.

Hinweis für eine solche Auslegung. Zudem wäre es ungewöhnlich, die Gedichte für ein solchermaßen wichtiges Ereignis erst am Tag zuvor zu verfassen.

84 Vgl. Itō 10: 32, 66–69. Er spricht den zwölf Gedichten zwar die Zusammengehörigkeit (*rensaku*) ab, behandelt sie aber als eine Gruppe aus monologisch verfassten Gedichten (*dokueika* 独詠歌), die auf der Grundlage eines „Systems" entstanden, in dem Blüten und Vögel (*kachō* 花鳥) – zusammen mit dem Heimweh – das Hauptthema bilden (vgl. 10: 32, 71); mit „monologisch" gemeint ist, dass es sich nicht um Austauschgedichte handelt. Weiterhin seien die zwölf Gedichte „in der Welt als hervorragende Dichtung aus Etchū (*Etchū shūgin* 越中秀吟) bekannt" (10: 32), aber von den über fünfzig, im „Großen Lexikon Ōtomo no Yakamochi" gelisteten Abhandlungen zur Sequenz oder einzelnen Stücken daraus führt nur ein Aufsatz von Tanaka Kayoko 田中夏陽子 die Bezeichnung im Titel: „Maki 19 kantō kagun ni miru Ōtomo no Yakamochi kōsei ishiki – Etchū shūgin to jōshi enka sanshu rensaku ishiki" 巻一九巻頭歌群にみる大伴家持の構成意識 — 越中秀吟と上巳の宴歌三首の連作意識, „Ōtomo no Yakamochis Bewusstsein für Strukturierung in der Eröffnungsgruppe zum neunzehnten Band – das Bewusstsein für zusammenhängende Dichtung (*rensaku*) in der hervorragenden Dichtung aus Etchū und den drei Gedichten der Bankettdichtung vom 3. Tag im 3. Monat"; vgl. Ōno 2010: 679–682. Der Aufsatz von 2001, den Itō nicht kennen konnte, zielt dem Titel nach auf den Nachweis von Zusammengehörigkeit (*rensaku*) der zwölf „hervorragenden Dichtungen" und den „drei Bankettgedichten vom 3. Tag" ab, aber die fünfzehn Gedichte schon im Aufsatztitel zu vereinigen, scheint auch Tanaka nicht gewillt gewesen zu sein. Die fünfzehn Gedichte gehören entweder nicht zusammen (*rensaku*), oder die drei Gedichte vom 3. Tag sind keine „hervorragende Dichtung" (*shūgin*).

Von den Anfängen der schriftlichen altjapanischen Dichtung bei Hitomaro in den 680er oder 690er Jahren bis zu den späten 740er und frühen 750 Jahren, aus denen die beiden besprochenen Sequenzen stammen, widerfuhr dem Thema der Zeit in eine spürbare Ausdifferenzierung. Wie oben gesehen behauptet Yakamochi in einem Brief an Ikenushi, nicht bei den alten Meistern studiert zu haben, aber als Hauptkompilator der Sammlung war ihm Hitomaros Dichtung gewiss bekannt. Dessen vieldiskutierten Kurzgedichte 1: 40 bis 42, die insgesamt vier Mal auf das Verbalsuffix *-ramu* (Vermutung zu Geschehen und Zuständen in der Gegenwart) zurückgreifen und sich in einem auch zeitlich reflektierten Chronotopos entfalten, nehmen das Thema der Vermutung in Yakamochis Dichtung eindrucksvoll voraus, aber Hitomaro war auch ein Meister der poetischen Handhabung der Zeit.[85] Dass Yakamochi wiederum das Thema wesentlich feinschattierter und umfangreicher ausarbeitete, konnte in der genannten Arbeit zur Sequenz aus dem siebzehnten Band[86] sowie in den obigen Untersuchungen zur Sequenz aus dem neunzehnten Band gezeigt werden.

Wie Peter Hühn wohl zu Recht moniert, werden die narratologisch orientierten Forschungsansätze in „herkömmlichen Methodiken der Lyrikinterpretation unzureichend berücksichtigt",[87] und die japanischen Literaturwissenschaften dürfte dieser Vorwurf ebenfalls betreffen. Die narratologische Lyrikanalyse ist nicht nur in der Lage, Themen wie „Zeit und Raum" deutlicher herauszuarbeiten, sondern trägt Hühn zufolge insgesamt zu einer „Spezifizierung von Gedichtanalysen" (ebd.) bei. Auch das dürften die obigen Untersuchungen hinreichend gezeigt haben.

1. Sekundärliteratur, Übersetzungen, Wörterbücher

Cranston, Edwin S. (1993): *A Waka Anthology. Volume One: The Gem-Glistening Cup*. Stanford: Stanford University.

Doe, Paula (1982): *A Warbler's Song in the Dusk. The Life and Work of Ōtomo Yakamochi* (718–785). Berkley und London: University of California.

Florenz, Karl (1906): *Geschichte der japanischen Litteratur*. Leipzig: C.F. Amelangs.

Frank, Michael C. (2009): „Die Literaturwissenschaften und der spacial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin". In: *Raum und Bewegung in der Literatur – Die Literaturwissenschaften und der Spacial Turn*. Hrsg. von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Bielefeld: Transcript, 53–80.

85 Misaki (2005: 49–119) zeigt, wie Hitomaro in der frühen *banka*-Trauerdichtung die Vergangenheit in verschiedenen Abschnitten einsetzt und in der späteren Trauerdichtung zugleich die Zukunft einbringt.

86 Vgl. Wittkamp 2021.

87 Vgl. Hühn 2011: 58–59.

Frank, Michael C. (2015): „Chronotopoi". In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von Jörg Dünne und Andreas Mahler. Berlin und Boston: Walter de Gruyter, 160–169.

Hühn, Peter und Schönert, Jörg (2007): „Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse". In: *Lyrik und Narratologie – Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (Narratologia 11). Hrsg. von Jörg Schöner, Peter Hühn und Malte Stein. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 1–18.

Hühn, Peter (2011): „Lyrik und Narration". In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 58–62.

Kōnoshi, Takamitsu 神野志隆光 und Sakamoto, Nobuyuki 坂本信幸 (Hrsg.) (2005): *Seminā Man'yō no kajin to sakuhin* セミナー万葉の歌人と作品, *Band 12: Man'yō shūka-shō* 万葉秀歌抄. Ōsaka: Izumi Shoin.

Kroll, Paul W. (2015): *A Student's Dictionary of Classical and Medieval Chinese*. Leiden: Brill (digitale Ausgabe).

Lewin, Bruno ([2]1975 [1959]): *Abriss der japanischen Grammatik*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

Li, Zhaochu (2007): *Liu Xie – Wenxin Diaolong. Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen*. Bochum und Freiburg: projektverlag.

Lorenzen, Alfred (1927): *Die Gedichte Hitomaro's aus dem Manyōshū in Text und Übersetzung mit Erläuterungen*. Hamburg: L. Friederichsen & Co.

Martinéz, Matías und Scheffel, Michael ([10]2016 [1999]): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck.

Misaki, Hisashi 身崎壽 (2005): Hitomaro no hōhō – jikan, kūkan, „katarite" 人麻呂の方法 — 時間・空間「語り手」. Sapporo: Hokkaidō Daigaku Toshokan.

Mita, Seiji 三田誠司 (2012): „Maki 17, maki 18, maki 19 no naritachi 巻一七・一八・十九の成り立ち". In: *Man'yōshū shakuchū* 万葉集釈注, *Band 9*. Hrsg. von Itō Haku 伊藤博. Tōkyō: Shūeisha, 662–671.

Müller, Wolfgang G. (2011): „Das lyrische Ich". In: *Handbuch Lyrik – Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart: J.B. Metzler, 56–58.

Nishi, Kazuo 西一夫 (2000): „Tenpyō jūkyū nen haru no Yakamochi to Ikenushi no sōtō 天平十九年春の家持と池主の贈答". *Man'yō* 萬葉 174: 19–39.

Omodaka, Hisataka 澤瀉久孝 (1977): *Man'yōshū chūshaku sakuin-hen* 萬葉集注釈索引篇. Tōkyō: Chūō Kōronsha.

Omodaka, Hisataka 澤瀉久孝 [„Repräsentant" für] Jōdaigo jiten henshū iinkai (Hrsg.) (1983): *Jidaibetsu kokugo daijiten jōdaihen* 時代別国語大辞典上代編. Tōkyō: Sanseidō.

Ono, Hiroshi 小野寛 (Hrsg.) (2010): *Man'yōshū o tsukutta Ōtomo Yakamochi daijiten* 万葉集を作った大伴家持大事典. Tōkyō: Kasama Shoin.

Schönert, Jörg/Hühn, Peter/Stein, Malte (Hrsg.) (2007): *Lyrik und Narratologie – Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin und New York: Walter de Gruyter (Narratologia 11).

Suzuki, Hideo 鈴木日出男 (1993): „Kūkan to jikan – Man'yōshū no shizen 空間と時間 — 万葉集の自然". *Jōdai bungaku* 上代文学 79.4: 15–26.

Tairadate, Eiko 平舘英子 (2005): „Erläuterung zu 19: 4142, 4143 (ohne Titel)". In: *Seminā Man'yō no kajin to sakuhin* セミナー万葉の歌人と作品, *Band 12: Man'yō shūka-shō* 万葉秀歌抄. Hrsg. von Kōnoshi Takamitsu 神野志隆光 und Sakamoto Nobuyuki 坂本信幸. Ōsaka: Izumi Shoin, 347–348.

Tetsuno, Masahiro 鉄野昌弘 (2007): *Ōtomo no Yakamochi »uta nisshi« ronkō* 大伴家持「詩日誌」論考. Tōkyō: Hanawa Shobō.

Wapnewski, Peter (1962): *Walther von der Vogelweide. Gedichte. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*. Frankfurt a.M. und Hamburg: Fischer.

Wittkamp, Robert F. (2014a/b): *Altjapanische Erinnerungsdichtung – Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū. Band 1: Prolegomenon: Landschaft im Werden der Waka-Dichtung. Band 2: Schriftspiele und Erinnerungsdichtung*. (Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Süd- und Ostasienforschung 5.1/5.2). Würzburg: Ergon Verlag.

Wittkamp, Robert F. (2018): „Zum Paradigma der Raumdarstellung in altjapanischer Literatur – mythische und ästhetische Räume in *Man'yōshū* und *Kojiki*". Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 168.1: 179–205.

Wittkamp, Robert F. (2021): *Altjapanische Texterzeugung und die chinesischen Wurzeln – Dargestellt an einer Korrespondenz aus dem Man'yōshū*. Wiesbaden: Harrassowitz (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 120).

2. Quellentexte (Kommentarausgaben)

Aso, Mizue 阿蘇瑞枝 (2006–2015): *Man'yōshū zenka kōgi* 萬葉集全歌講義, 10 Bde. Tōkyō: Kasama Shoin.

Inaoka, Kōji 稲岡耕二 (1994–2006 [Bd. 1–3], 2015): *Man'yōshū* 萬葉集, 4 Bde. (Waka bungaku taikei 1–4). Tōkyō: Meiji Shoin.

Itō, Haku 伊藤博 (2005): Man'yōshū shakuchū 万葉集萬葉集釋注注, 10 Bde. Tōkyō: Shūeisha (Taschenbuch ohne Originaltext, Buchausgabe: 1995–1998).

Omodaka Hisataka 澤瀉久孝 (1957–1977): Man'yōshū chūshaku 萬葉集注釋, 20 Bde., 2 Ergänzungsbände. Tōkyō: Chūō Kōronsha.

SNTK 1–4 = Satake, Akihiro 佐竹昭広 et al. (1999–2003): *Man'yōshū* 萬葉集, 4 Bände. (Shin Nihon koten bungaku taikei 1–4). Tōkyō: Iwanami Shoten.

SNZS 6–9 = Kojima, Noriyuki 小島憲之 et al. (1994): *Man'yōshū* 万葉集, 4 Bde. (Shinpen Nihon koten bungaku zenshū 6–9). Tōkyō: Shōgakukan.

Yamaguchi, Yoshinori 山口佳紀 und Kōnoshi, Takamitsu 神野志隆光 ([7]2007 [1997]): *Kojiki* 古事記. Tōkyō: Shōgakukan (Shinpen Nihon koten bungaku zenshū 1).