

Gegendarstellung zu: Judit ÁROKAY, Rezension zu *Altjapanische Erinnerungsdichtung: Landschaft, Schrift und kulturelles Gedächtnis im Man'yōshū* (Robert F. WITTKAMP) \*

Robert F. Wittkamp, Osaka

Vorweg ist zu bemerken, dass die Rezension auch positive Aspekte der Arbeit erwähnt. Das gilt jedoch dem “Insgesamt” (S. 183) und “Alles in allem” (S. 192), das heißt einer Ebene, die sich angesichts der aufgeführten Punkte, wie “Umfang” oder “Materialfülle”, bereits durch eine diagonale Lektüre erschließt. Die konkreten Einzelkritiken der Rezension bestätigen dieses Lob hingegen nicht, was um so mehr für die Stellen gilt, die in einer wissenschaftlichen Arbeit nicht Fleiß, sondern Kompetenz belegen. Solche Fragen ausblendend liegt allerdings der Schwerpunkt im Folgenden auf eher allgemeinen Problemen; eine Richtigstellung zu den philologischen und weiteren Details erfolgt an anderer Stelle.

Das Vermissen des “roten Fadens“ der ersten Kapitel von Band Eins (S. 178), aber auch insgesamt (S. 183), das Absprechen einer “thematischen Gliederung” (S. 182) in Kapitel 3.3 (nicht “3.2”; S. 183) sowie das Beschreiben des Zusammenhanges beider Bände (nicht “Teile”; S. 176, 183) als “assoziatives Nebeneinanderstehen” (S. 183) sind Formulierungen, die der Arbeit ihre Kohärenz im Großen und im Kleinen absprechen. Damit im Einklang steht die Behauptung, dass die Arbeit “[v]öllig unvermittelt, ohne eine Zusammenfassung oder Konklusion, endet” (S. 182). Die Argumentationsführung der Rezension läuft allerdings dem Verständnis der Arbeit in wichtigen Punkten entgegen. So wird wiederholt deutlich, dass selbst die Hauptaussagen und das verbindende Thema der Arbeit nicht erkannt wurden:

In Band eins, “Prolegomenon: Landschaft im Werden der Waka-Dichtung”, steht die Entwicklung der *waka*-Dichtung von ihren Anfängen im Lied im Vordergrund, während sich Band zwei unter dem Titel “Schriftspiele und Erinnerungsdichtung” in aller Ausführlichkeit der Vorstellung des Werkes [*Man'yōshū*], den benutzten Schriftarten, den Schriftspielen sowie den die Erinnerung thematisierenden Gedichten widmen. Das Interesse des Verfassers am Thema ist durch den im deutschen Sprachgebiet in den 90er Jahren durch Jan Assmann ausgelösten Paradigmenwechsel hin zur kulturwissenschaftli-

---

\* *JH* 17 (2014–15): 175–92.

chen Gedächtnisforschung motiviert. Verbindendes Thema für die beiden Bände, die in ihrer Fragestellung recht unterschiedlich sind, ist die Dichtung des *Man'yōshū* und das kulturelle Gedächtnis: Das *Man'yōshū* dient dabei dem Autor als Ausgangspunkt für die Entschlüsselung einer "japanischen Identität" (Zitateichen im Original) und als Schlüssel zum Verständnis der *waka*-Dichtung und damit der japanischen Literatur und Kultur (Bd. I/17–18). (S. 176). Während das Hauptthema des ersten Teils die "Herkunft der Landschaft in der Waka-Dichtung" war, wird dieses in Band zwei zugunsten des Gedächtnisparadigmas aufgegeben, wie der Verfasser bereits im Vorwort ankündigt. Es erfolgt eine Abkehr vom ursprünglichen Thema Landschaft [...] (S. 180)

In der Einleitung (nicht "Vorwort") kündigt der "Verfasser" an keiner Stelle eine Abkehr von der Landschaft an. Im Gegenteil – die Relevanz für die gesamte Arbeit wird klar dargestellt (I/11, 21–22), die Aufmerksamkeit des Lesers wiederholt zur Landschaft zurückgelenkt, wie zu Beginn von 1.1 oder einigen Kapiteln im zweiten Band. Das obige Zitat zeigt, dass das "verbindende Thema" in zweifacher Hinsicht nicht erkannt wurde, nämlich Landschaft und Schrift. Worum es in Band Eins geht, ist die Entfaltung der Landschaft beziehungsweise ihrer Darstellung in der Waka-Dichtung. Das "Volkslied" (nicht: "Lied"! ) ist dabei wichtig, erscheint aber nicht als einzige Herkunft, da die Landschaft vor der Schrift – die Landschaft als Identitätsmarker und kulturelles Gedächtnis, als Schichten der Erinnerung in der Landschaft etc. – ebenfalls Thema der Arbeit ist (1.3 und 1.4). Um die Sache abzukürzen: "Verbindendes Thema" beider Bände ist der Nexus aus Landschaft, Schrift und kulturellem Gedächtnis; das gibt bereits der gemeinsame Untertitel beider Bände preis. Was das Ende der Arbeit angeht, heißt es wie folgt:

[...] denn als Leser bleibt man nach dem abrupten Schluss nicht nur in Zweifel darüber, was der Verfasser selbst als Ergebnis seiner umfangreichen Studie sehen will, sondern auch mit dem Eindruck zurück, dass hier einzelne Artikel zu einem Buche, nicht jedoch zu einer Einheit zusammengefügt wurden. (S. 182–83).

Hierzu sei zunächst bemerkt, dass die Arbeit von der Universität zu Köln als Habilitationsschrift angenommen wurde, was vielleicht auch einer Erwähnung Wert gewesen wäre. So aber bleibt es bei dem Bild einer zusammenhangslosen Aufsatzsammlung, das in Richtung Redundanz ausgemalt wird. Tatsächlich merkte keiner der sechs Prüfer mangelnde Kohärenz, ein "völlig unvermitteltes Ende" oder die ebenfalls kritisierten Arbeitsübersetzungen

der Gedichte (siehe unten) an.\* So stellt sich die Frage, ob das Ende der Arbeit tatsächlich so “abrupt” und “völlig überraschend” ist. Neben den Ausführungen zum Aufbau der Arbeit, die das Schlusskapitel 3.6 als “Zusammenfassung” (I/22) ankündigen, und abgesehen von dem doppelt erfolgten Hinweis, dass es in 3.6 um ein Neuaufgreifen der in 2.2 erörterten Schriftspiele geht (I/22, II/417), was die Kohärenz der Arbeit belegt und vor allem zeigt, dass die Gedichte in diesem Kapitel der Rezension zum Trotz sehr wohl “weiter eingebunden sind” (S. 182), sei als direkte Antwort auf das obige Zitat der letzte Satz aus 3.6 zitiert, mit dem die eigentliche Arbeit abschließt:

Besonders die Hervorhebung in Ikenushis erstem Gedicht steht symbolisch für einen Zusammenhang, den darzustellen sich die vorliegende Arbeit als vornehmliches Ziel setzte, nämlich den Zusammenhang von Landschaft, Schrift und Erinnerung. (II/ 441)

In diesem Kapitel wird übrigens nicht nur dieser komplexe Zusammenhang nochmals herausgearbeitet, sondern auch die Beobachtung der Schrift durch die Dichter. Der reflexive Umgang mit der Schrift ist ein weiteres Hauptthema der Arbeit, das unter dem Stichwort der Ausdifferenzierung von Wortschatz und Wahrnehmung zu fassen ist, in der Rezension aber keine Erwähnung findet, was zum nächsten Problem überleitet.

Dass nämlich die Kohärenz der Arbeit und zentrale Konzepte nicht erkannt werden, liegt mitunter daran, dass wichtige Hilfsmittel unbeachtet blieben. Gemeint an erster Stelle ist das Verzeichnis der Fachbegriffe, das – wie die beiden anderen Verzeichnisse – in der Rezension keine Berücksichtigung findet, obwohl es doch auch die “Vorgehensweise des Autors” (S. 178, 183, 186) gezeigt hätte. Dem kundigen Leser dürfte auffallen, dass im “Verzeichnis der Fachbegriffe” die Stichworte nicht computergeneriert sondern handverlesen sind. Es gibt also nur Verweise, die zur Erläuterung oder Definition beitragen. Begriffe, die “wie *fūkei*, »Landschaft« oder »Gedächtnis« das Thema der Arbeit bilden (es sei denn, es handelt sich um weiterführende, unübliche und für die Diskussion relevante Fachbegriffe)” (II/ 481), bleiben zwar unberücksichtigt. Dennoch ist beispielsweise die Relevanz der Landschaft aus dem Verzeichnis klar ersichtlich. Wiederholt rücken

---

\* Die Gutachten dürften im Dekanat einzusehen sein, was freilich sehr zeitaufwändig ist. Verwiesen sei daher auch auf die Besprechung von Arne KLAWITTER im Jahrbuch *Komparatistik* der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (DGA VL), Jg. 2014/15: 300–02.

mangelnde Definitionen und unklare Begrifflichkeiten ins Zentrum der Kritik, aber in den meisten Fällen hätte bereits das Fachwortverzeichnis zu den Stellen geführt, die zur Definition oder Beschreibung der Begriffe beitragen oder einen Sondergebrauch diskutieren, der wiederum aus dem dortigen Zusammenhang ersichtlich ist. Andere Hilfestellungen in Band Eins sind vorangestellte Bemerkungen zu einzelnen Kapiteln, Exkurse, hervorgehobene Merksätze oder eine tabellarische Zusammenfassung (I/173–174) der Untersuchungen in Kapitel 1.5, dessen thematischer Unterschied zu 1.2 trotz klarer Struktur unerkannt bleibt (S. 180). Was den zweiten Band betrifft, gälte als “wichtige Aussage”, dass “bei der Untersuchung von *Man’yōshū*-Gedichten, [sic] die Schriftform nicht vernachlässigt werden darf, denn sie kann der Deutung wichtige Aspekte hinzufügen” (S. 181). Das ist richtig, scheint angesichts des Umfangs allerdings ein wenig dürftig. Denn es geht nicht einfach um ein Hinzufügen wichtiger Aspekte, sondern vor allem auch um das, was in der Arbeit als Ausdifferenzierung (Jahreszeiten, neue Verbindungen etc.) beschrieben wird; im Stichwortverzeichnis macht sich die Relevanz dieses Begriffes daran bemerkbar, dass es 25 Verweise für den ersten und 37 für den zweiten Band gibt. Dass Fragestellungen nicht verstanden wurden und Hilfsmittel oder Präzisierungen unbeachtet blieben, belegt auch die folgende Feststellung:

Der zweite Band enthält eine ausführliche Einführung in die Zeichenverwendung. (II/61–93) Dabei wird vieles auf dem Niveau einführender Werke oder Lexikoneinträge dargestellt und hat keinen Bezug zur Erinnerungsdichtung. Der allzu verkürzten Darstellung ist es wohl geschuldet, dass im Zusammenhang mit der Schriftproblematik noch weitere fehlerhafte Aussagen auftauchen [...] (S. 188)

Unklar bleibt zunächst, wie eine ausführliche Einführung zugleich eine allzu verkürzte Darstellung sein kann. Das mag zur Rhetorik der Rezension gehören, werden doch die Erläuterungen der Umschriften zunächst als “lange Ausführungen” (S. 186), dann aber als “zaghafte Darstellungsversuche” (S. 187) beschrieben. Was mit “Zeichenverwendung” gemeint ist und worauf sich “II/61–93” bezieht, ist allerdings auch nicht klar. Vermutlich geht es um das Kapitel “2.2 Schriftzeichen und Schriftspiele”, das aus einer allgemeinen Einführung (II/45–48), einer Frühgeschichte japanischer Schriftzeichen (II/48–58), Ausführungen zur Schriftzeichenverwendung (II/58–72) und Notations- oder Aufschreibstilen (II/72–81), Abschnitten zu “Schriftzeichen: graphische Aspekte und Abkürzungen” (II/82–85), *hiragana* (II/85–93) und freilich den Schriftspielen (II/93–116) besteht. Mit “Zeichenverwendung” ist

wohl “Schriftzeichenverwendung” gemeint, aber der Abschnitt weist eine andere Seiteneinteilung auf. Das Niveau der Darstellungen sei zunächst dahingestellt, gewiss nicht zutreffend hingegen ist das Absprechen des Bezuges zur Erinnerungsdichtung. Der Hauptteil von 2.2 dient als Vorbereitung auf die Darstellung der Schriftspiele, die ohne dieses Hintergrundwissen unverständlich bleiben, und die Schriftspiele wiederum sind eines der wesentlichen Merkmale sowohl der Erinnerungsdichtung als auch der Landschaftsdarstellung. Die Geschichte der Schrift ist weiterhin im Zusammenhang mit den historischen Hintergründen zu sehen, denen sich das Kapitel 3.1 widmet.

Vor einer kurzen Diskussion der bemängelten Arbeitsübersetzungen ist nochmals auf das Zitat aus der Rezension (S. 176) zurückzukommen. Allein in diesem kurzen Passus sind verschiedene Formulierungen enthalten, die ein falsches Bild vermitteln und das Übersehen wesentlicher Aussagen der Arbeit schon in den Beginn der eigentlichen Rezension einschreiben. Zu ergänzen wäre, dass der Autor als “Auslöser” des Paradigmenwechsels nicht nur ausdrücklich auch Aleida Assmann nennt, sondern beide unter “insbesondere” (I/11) anführt, denn es waren andere mitbeteiligt. Weder steht im Vordergrund von Band Eins die Entwicklung der “*waka*-Dichtung von ihren Anfängen im Lied”, was bereits gezeigt wurde, noch ist das ursprüngliche Interesse des Autors durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung motiviert. Am Anfang war die Landschaft, dann kam das kulturelle Gedächtnis – so steht es in der Einleitung.

Sind das noch Kleinigkeiten, rütteln folgende Fehleinschätzungen an den Grundaussagen der Arbeit. So findet sich an keiner Stelle die Behauptung, das habe “*Waka* seine Anfänge im Lied” (“Volkslied” in der Arbeit). Im Gegenteil wird es exklusiv in Verbindung mit der Schrift verhandelt. Es gab im mündlichen Lied kein *Waka*, auch wenn das manchmal gerne so gesehen wird. Solche Falschaussagen sind kein Einzelfall. So heißt es, dass die Dichtung im *Man'yōshū* von der “performativen Situation losgelöst” wäre, weil sie “durch Schrift fixiert” (S. 176) wurde, oder dass sich die “alten Volkslieder (*kayō*) [...] insbesondere in den ersten zwei Bänden des zwanzigbändigen *Man'yōshū* finden” (S. 177). Bezüglich der Performativität, die auch mit der Schrift relevant bleibt, hätte bereits das Stichwortverzeichnis Klärung gebracht. Inhalt und Aufbau der einzelnen Bände des *Man'yōshū* wiederum sind ausführlich erklärt, und dass es dort ausdrücklich nicht um “Volkslieder” geht, sondern um schriftliche Dichtung, wird bei einer Überprüfung von “Medialität” aus dem Verzeichnis ebenfalls ersichtlich – sollte dazu überhaupt Bedarf bestehen. Ein spezifisches Problem ist das Zitat “ja-

panische Identität“, das in dieser Unvollständigkeit mangelnde Kompetenzen im Bereich der Kulturwissenschaften impliziert. In der Arbeit heißt es wie folgt:

[...] Entschlüsselung einer “japanischen Identität“, die angesichts der Pluralität moderner Gesellschaften freilich nicht mehr als einen gedachten Idealfall darstellt [...]. (I/17)

Die Anführungszeichen haben ihren Grund darin, dass die Singularform auf einen Essenzialismus verweist, den der Autor explizit ablehnt (I/56). Er beschreibt daher mit “japanische Identitäten” (I/10) oder “japanische Erinnerungskulturen” (I/14, 15, 27, II/167 etc.). “Verkapptes” (vgl. S.179!) Zitieren, das *magobiki* (Zitat eines Zitates), das ohne Angabe der Originalquelle als die Meinung des Autors erscheint (S. 177, “leidenschaftlich”, S. 186, 187 etc.), oder originale Inhalte, die nun als eigene Aussagen und Belehrungen darstehen (S. 178, 179, 185, 186), stellen die betreffenden Aussagen der Arbeit nicht korrekt dar.

Der Rezension zufolge erfordert die “vom Autor gewählte Strategie der Übertragung” der Gedichte “besondere Aufmerksamkeit” (S. 189). Zur Demonstration, dass “angesichts der hohen Ideale aber auch die eigenen Ansprüche nicht eingelöst werden können” (S. 189), dient das Gedicht MYS 37, ohne dass allerdings eine konkrete Kritik folgte. Stattdessen heißt es, dass sich die Bedeutung im Deutschen oft gar nicht erschließe, und es gäbe “noch eine Reihe von Beispielen für Übersetzungen, die nicht mehr zu verstehen sind und am Ende einfach komisch wirken” (S. 189). Die zum Beleg gewählten Gedichte sorgen in der Tat für Heiterkeit, zumal sie aus dem Zusammenhang genommen kaum verständlich sind. Die Hauptkritik scheint allerdings der “mechanischen Übersetzung Zeile für Zeile” zu gelten, durch die “manche Bezüge durcheinander[geraten]: »Im Herzen so traurig / In diesen Abendhimmel / ruft eine *uguisu*« (II/114)”; die Kritik dazu lautet:

[...] *u-ra-ganashi* (Im Herzen so traurig) bezieht sich kaum auf die Nachtigall (wie sie hier vereinfacht bezeichnet werden soll), sondern auf das lyrische Ich (Yakamochi; MYS 4290). Im Deutschen kann man diese Zeilen aber nicht anders verstehen, als dass die Nachtigall traurig ist, denn ein anderes Subjekt findet sich nicht im Text. (S. 190)

Diese Feststellung enthält ein Paradox: Wie kann sich etwas aus diesem Gedicht auf ein “lyrisches Ich” beziehen, obwohl sich im “Text” außer der Nachtigall kein anderes Subjekt findet? Das Problem gehört zu den ältesten der lyrischen Dichtung, und ist hier nicht zu diskutieren. Wissen muss man

freilich, dass gerade in chinesischer oder japanischer Dichtung – und anderen Texten – ein Subjekt oftmals nicht ausformuliert wird, weil auch so verständlich ist, wer dort handelt, wahrnimmt oder Gefühle äußert. Zudem fallen die ersten beiden Verse der Argumentation zum Opfer und bleiben unerwähnt: “Frühlingshafte Flur / Milder Dunst zieht sich entlang [*kasumi tanabiki*]”. In den Erklärungen zu diesem Gedicht, das auf ein anderes Gedicht Bezug nimmt, heißt es unter anderem:

Insgesamt wirkt Yakamochis Gedicht in der Darstellung der Außenwelt um einiges nuancierter. Das macht sich vor allem im fünften Vers bemerkbar, der auf eine weitere emotionale Aussage verzichtet. Für eine differenziertere Wahrnehmung spricht aber auch die Tatsache, dass er Daijōs ambivalente Notation [in Sinne eines Schriftspiels] von *tanabiki* [mit Lautzeichen] ausschreibt. Diese *ren'yōkei* genannte Verbform (Halbschlussform) dient zur “Verbindung zweier Zustände zu zwei Versen, wobei je nach Kontext der vordere Vers die Ursache, den Grund oder die Situation” liefert. Die beiden unabhängig voneinander existierenden “Systeme”, das heißt auf der einen Seite die Außenwelt, auf der anderen Seite die Innenwelt des lyrischen Ichs, die in dem Gedicht der Daijō – gestützt durch die emotionale Hauptaussage im letzten Vers – durch die ambivalente, zwei mögliche Lesungen tragende Notation noch die Möglichkeit der Trennung beherbergen, ist bei Yakamochi aufgelöst. Die Außenwelt scheint nun untrennbar mit der Innenwelt verschmolzen. (II/116)

Wie kann es angesichts der Ausdrucksmöglichkeiten überhaupt zu dem Gedanken kommen, *ura-ganashi* (im Herzen so traurig) beziehe sich auf einen Vogel? Zudem sei bemerkt, dass der mittlere Vers – wie hier – oftmals eine besondere Aufgabe erfüllt, was in der Arbeit wiederholt demonstriert und diskutiert wird (I/ 224–225, 256, 258; II/99, 115, 251, 319 etc.). Unter anderem hierin erklärt sich die Motivation des Autors, “mechanisch” und “Zeile für Zeile” zu übersetzen. Wie bei vielen Erläuterung geht es darum, Einblicke in die *Man'yōshū*-Dichtung zu eröffnen. Solche Details finden in der Rezension jedoch keine Berücksichtigung, was für das der Arbeit vorangestellte Motto von Niklas Luhmann ebenfalls gilt:

Auch das Lesen von Texten ist ein Zeit brauchender Prozeß – sei es daß man bei Erzählungen in der durch Satzfolge angegebenen Sequenz liest, sei es daß man, wie bei Gedichten, das Wesentliche verpaßt, wenn man meint, man müsse die Lektüre am Anfang beginnen und am Ende beenden und habe dann alles verstanden. (I/9)

Wie wichtig nicht die lineare, sondern eine kreisende oder “oszillierende” Lektüre ist, wird dargelegt (I/235–237) und bei den Gedichtinterpretationen

demonstriert. Die Kriterien der Arbeitsübersetzungen erläutert der Autor zu Beginn der Arbeit, worauf die Rezension auch hinweist (S. 189), ohne diese allerdings angemessen zu erkennen: Denn eine solche bedeutet nicht nur die Einhaltung der Versreihenfolge und der Grammatik oder den Versuch der Lautangleichung, sondern betrifft auch die senkrechte Notation der Originaltexte sowie die den Zeichengebrauch berücksichtigende Umschrift. Luhmanns Dictum und die Ablehnung einer linearen Lektüre sind als Ergänzung zu den Kriterien der Arbeitsübersetzung zu verstehen. Die Schwerpunkte liegen nicht auf poetischer Sprache, sondern auf Unterscheidung und Beschreibung – Luhmanns “Beobachtung” – von Inhalt und Form. Eine Lektüre der Arbeitsübersetzungen in diesem Sinne lässt dem Leser zumindest die Möglichkeit, sich aus dem vorhandenen Material ein eigenes poetisches Bild zu machen. Die Rezension wartet dagegen (zu einem anderen Gedicht) mit einen “Übersetzungsvorschlag (in Prosa)” auf, der Luhmanns Anregung verwirft und viel von dem verliert, worum es in der Arbeit geht:

Auf der Reise (oder: Fern der Heimat) hatte ich schon alles aufgegeben, doch mit Sorge und Trauer erfüllt mich der Gedanke an meine Frau zuhause. (S. 185)

Ob dieser Vorschlag der Versuch ist, “die Poetizität des Materials zumindest ansatzweise zu vermitteln” (S. 190), ist hier nicht zu diskutieren. Darin steckt jedoch die Vorstellung, hinter einem Gedicht verberge sich eine Alltagssprache und es lasse sich durch die Wiedergabe des Inhaltes übersetzen. So ist es aber nicht. Man hat eben noch nicht alles verstanden, wenn die Lektüre am Anfang beginnt und am Ende endet. Zumindest dieser Illusion setzen die Arbeitsübersetzungen den Leser nicht aus.

Übrigens wird in der Rezension mit dem “roten Faden” auch die “eigene Meinung des Autors” (S. 183) vermisst. Die jedoch geht bereits aus den ungewöhnlichen, aber ausführlich erläuterten Begriffsverwendungen und -prägungen hervor, wie Erinnerungsdichtung, Schriftspiele, Tennō-Befehlstil (vgl. S. 191 und dagegen I/16–17!) oder mnemo-noetische Verbphrasen. Geht es noch deutlicher?