

Edward KAMENS: *Waka and Things, Waka as Things*, New Haven, London: Yale University Press 2017. xv, 323 Seiten. ISBN 978-0-300-22371-2.

Heidi Buck-Albulet, Hamburg¹

In den vergangenen Jahrzehnten ist es in den Sozial-, Kultur- und Literaturwissenschaften wiederholt zu sogenannten “turns” gekommen. Dazu gehört etwa seit den 1990er Jahren der “material turn”, worunter auch Dingtheorie, *material studies* oder die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) fallen. Ihr Gemeinsames haben diese Strömungen in einer Aufwertung materieller Aspekte und Artefakte. Dinge sind nicht mehr nur passive Objekte, ihnen wird *agency* zugesprochen, die Macht, etwas in uns auszulösen, unsere Wahrnehmung und unser Handeln zu beeinflussen, etwas, wie es neudeutsch heißt, “mit uns zu machen”.²

Die wissenschaftstheoretischen *turns* knüpfen einerseits an bestehende Positionen an, in diesem Falle an den philosophischen Materialismus; andererseits wenden sie sich dezidiert gegen Aspekte vorausgehender Ansätze und Methoden, die als defizitär oder einseitig wahrgenommen werden. So kritisiert der Neue Materialismus unter anderem auch die Materialitätsferne poststrukturalistischer Theorien, Dichotomien wie Subjekt-Objekt oder materiell-immateriell und den Anthropozentrismus.³

Institutionellen Niederschlag in der deutschsprachigen Wissenschaft fand der *material turn* unter anderem in der Einrichtung von Sonderforschungsbereichen, Exzellenzclustern und Studiengängen. Ein weiterer Indikator für die Etablierung von *material studies* in Fächern, die nicht (wie Kunstgeschichte oder Archäologie)⁴ immer schon mit Artefakten befasst waren, ist die Herausgabe von Sammel- und Nachschlagewerken wie das “Handbuch Literatur & Materielle Kultur” (2018), dessen vielfältige Beiträ-

1 Der Beitrag entstand im Rahmen des Projekts “Literarische Manuskripte im rituellen Kontext: Kettendichtung (*renga*) des japanischen Mittelalters” am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg, gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

2 Eine sehr lesbare Einführung in die Thematik bietet RAITHELHUBER 2008. Die Akteur-Netzwerk-Theorie geht von einer gegenseitigen Einflussnahme aller “Aktanten” aus.

3 ATZMON / BROADKAR 2017; HENNING 2016.

4 Auch in diesen Fächern haben Dingtheorie und ANT zu neuen Akzenten geführt.

ge zugleich eine Übersicht über die Zugangsmöglichkeiten literaturwissenschaftlicher Forschung zu Themen der Materialität und Dingtheorie bieten.

Auch die Japanologie hat in den vergangenen Jahrzehnten versucht, zu neueren Theoriebildungen beizutragen, sei es im Bereich der Intertextualität (u.a. Árokay 2001 und 2002) oder der Forschung zu der in der japanischen Dichtung besonders ausgeprägten Text-Bild-Relation (Brisset 2009, Sakamura 2016). Bereits ein früheres Werk des hier besprochenen Autors (*Utamakura, Allusion, and Intertextuality*, 1997) fällt in diese Kategorie. Zum Schwerpunkt der *material culture* publizierte als eine der ersten die Historikerin Susan Hanley (1997). Exemplarisch wären auch die Werke der Kunsthistorikerin Karen Gerhart (2009, 2018) und im Bereich der Religionswissenschaft Winfield und Heine (2017) oder Rambelli (2007) zu nennen. In Japan wurde die Dingtheorie als *mono ronri* 物論理 oder モノ論理 (Matsu 2013, Ōta 2019) rezipiert.

In diesen wissenschaftstheoretischen Kontext ist Kamens Werk einzuordnen. Er selbst bezieht sich theoretisch explizit auf Texte von Martin Heidegger (in englischer Übersetzung)⁵ sowie Arbeiten von Bill Brown (1998) und Daniel Miller (2002), belässt es jedoch – dankenswerterweise – bei wenigen Verweisen und verzichtet auf einen ausufernden Materialitätsdiskurs. Das “Material”, das sich ihm in der *Waka*-Dichtung darbietet, ist ohnehin reichhaltig genug. Es geht um Gedichte aus verschiedenen Epochen, die in rituelle Kontexte eingebunden sind, bei denen – wie in vielen anderen Ritualen – auch materielle Artefakte wie Requisiten oder (Kult-) Geräte zum Einsatz kommen.

Wie der Titel besagt, geht es dem Autor darum, die Dingtheorie für die *Waka*-Dichtung unter zwei Aspekten fruchtbar zu machen, die sich folgendermaßen paraphrasieren lassen:

(1) “*Waka* and things” bedeutet zum einen, dass in der *Waka*-Dichtung (wie in jedem Text) “Dinge” zur Sprache kommen, zum anderen, dass *waka* in einen materiellen, “dinghaften” Kontext eingebettet sind: aufgeklebt auf Stellschirmen, auf Buchdeckel aufgetragen oder in sonstiger räumlicher Präsenz konkreter Dinge, wenn sie beispielsweise in der Umgebung anderer Artefakte mündlich vorgetragen werden.

(2) “*Waka* as things” sind in diesem Sinne einerseits konstituierender Teil von Dingen wie Wandschirmen, Büchern, Briefen oder Kunstgegenständen, andererseits sind sie selbst “Dinge”, mit denen umgegangen wird; sie wer-

5 Wie Gary EBERSOLE (2018) kritisiert, nimmt Kamens Vorarbeiten der japanologischen Forschung nicht ausreichend zur Kenntnis.

den hergestellt, arrangiert, klassifiziert, wiederholt neu angeordnet in Briefen, Anthologien, Prosatexten (13); sie sind, so der Autor, reproduzierbare Einheiten, die bewegt und manipuliert werden.

Es sind diese Eigenschaften, die, wie Kamens im einleitenden Kapitel 1 (1–18) ausführt, in ihrer Gesamtheit die “Dinghaftigkeit” (*thingness*) der *waka* ausmachen (13–14). Diese Dinghaftigkeit ist, wie er betont, ein essentieller Aspekt ihrer Kommunikation und potenziert sich durch die ggf. anwesenden Artefakte, mit denen sie in Beziehung treten, ein Phänomen, das er “mutual thingness” nennt. Diese Eigenschaften treffen grundsätzlich zwar auf die meisten literarischen Werke mehr oder minder zu, Kamens kann jedoch zeigen, wie die *Waka*-Dichtung ihre aufgrund literarischer Rhetorik, Intertextualität und (durch die Kürze der Gedichtform notwendigen) Sprachökonomie ohnehin schon dichte Semantik durch die Bezugnahme auf konkrete Artefakte nochmals zu potenzieren vermag.

Ein zentrales Anliegen des Autors ist zu zeigen, wie Dinge in performativen und sozialen Kontexten die Entstehung von Gedichten mitbedingen, wie *waka* als Dinge oder Teil von Dingen wiederholt neu kontextualisiert, bewegt, zur Schau gestellt werden (12–13), Dinge zur Sprache bringen und neue hervorbringen. *Material culture* ist, wie er es formuliert, “a set of interrelated practices, artifacts, and interactions, in which these things called *waka* and things made with them, for them, about them, and of them – including, but not only, more poems – are quite literally, what matter.” (14)⁶

Diese Programmatik setzt er in vier Fallstudien um, in denen er mit einem Detailreichtum, der eine Rezension unmöglich gerecht werden kann, *waka* in verschiedenen performativen und materiellen Kontexten beschreibt:

(1) *Daijō-e waka* 大嘗会和歌, Gedichte, die zu den “Festen des großen [Reis-]kostens” (*Daijō-sai*, *Ōname-matsuri* 大嘗祭 oder *Daijō-e* 大嘗会)⁷ anlässlich der Thronbesteigung eines neuen Kaisers als Tributgeschenke verfasst wurden.

(2) *Suhama* 州浜 (“Sandstrand”, “Insel mit Strand”)⁸, dreidimensionale Miniaturen aus Metall, Juwelen, Muscheln etc., die eine Landschaft darstellen, “berühmte Orte” (*meisho*) oder mythische Orte wie den Berg Penglai 蓬

6 Kamens greift hier eine in der Literatur zu Dingtheorie und Material Studies (vgl. u.a. MILLER 1998) häufig gebrauchte rhetorische Figur auf, die assoziative Verknüpfung zwischen “to matter” (zählen, wichtig sein) und “matter” (Material, Substanz).

7 Zur Unterscheidung beider Begriffe s. ebenda: 23.

8 *Shū* 州 bedeutet wörtlich eine durch Sedimentation entstandene Insel oder ein Stück Land.

菜 (Jap. Hōraisan). Auch sie waren Teil der Dekoration (nicht nur) in *Daijō-sai*-Festen, auch auf sie nehmen die *waka* Bezug.

(3) Eine Bildrolle “Acht Ansichten von Ōmi” (*Ōmi hakkei* 近江八景) von Yamamoto Soken 山本素軒 (?–1706) mit Gedichten aus der Hand von acht Hofkalligraphen, ein Werk der Sammlung der Beinecke Rara Book and Manuscript Library der Yale-Universität. Es ist das einzige noch existierende Artefakt, das Kamens aufgreift.⁹

(4) Gedichte von Fujiwara Teika 藤原定家 (1162–1241), ursprünglich auf die Umschläge (*hyōshi* 表紙) mehrerer illustrierter Bildrollen aufgetragen, die anschließend, anlässlich des ersten Todestages seiner Mutter Bifukumon’in no Kaga 美福門院加賀 (?–1193) gestiftet wurden.

Auf die mit Einleitung und Schlussbetrachtung insgesamt sechs Kapitel des Hauptteils folgt ein kürzerer Appendix. Dieser enthält die folgenden, im Hauptteil besprochenen Texte mit englischer Übersetzung.

(1) Die Gedichtsequenz der “Yuki-Seite” von Fujiwara Shunzei 藤原俊成 (1114–1204) für das *Daijō-e* von 1166.

(2) *Daijō-e waka* in der Gedichtanthologie *Senzai wakashū* 千載和歌集

(3) Den Text “[Bestimmungen zum] Ablauf [bezüglich] der Gedichte für das *Daijō-e*” *Daijō-e no uta no shidai* 大嘗会の歌の次第

(4) Die *Ōmi hakkei*-Gedichte in der Beinecke-Bildrolle (230–32, übersetzt von Riley Soles)

(5) Gedichte von Sanjōnishi Sanetaka 三条西実隆 (1455–1537) zu den “Acht Ansichten von Xiao und Xiang” *Shōshō hakkei* 瀟湘八景 (233–35)

(6) Die Motivgedichte von Fujiwara Teika, ursprünglich aufgetragen auf acht Schriftrollen des Lotus-Sutra sowie dreier weiterer Sutren.

Das Buch beschließen ein Glossar japanischer und chinesischer Personen- und Ortsnamen sowie Schrifttitel (279–89), ein weiteres, mit Ryan Hintzman zusammen kompiliertes Glossar literarischer Termini (291–97), beides mit den jeweiligen japanischen Schreibungen, sowie ein Index. Es enthält, Frontispiz und Umschlag mitgerechnet, einundvierzig Abbildungen und Illustrationen, davon zwölf Farbbilder.

Kapitel 1 (“Introduction. Waka and Things, Waka as Things”) gibt eine Einführung in das Thema mit den oben teilweise skizzierten Überlegungen zu Dingtheorie und *waka* sowie einen Ausblick auf die vier Fallstudien. Kamens behandelt auch knapp die japanischen Äquivalente zu “Ding” – *mono* und *koto* und ihre verschiedenen Lesarten (9).

⁹ Die Bildrolle kann über den Yale University Library Catalogue eingesehen werden.

Es geht ihm darum, die Gedichte – sozusagen – am Ort ihres Entstehens zu beobachten und nicht, wie sonst üblich, in ihrer rekontextualisierten Form in den kaiserlichen Anthologien (15, 43). Da ihm aber (mit Ausnahme der in Kapitel 4 besprochenen Malerei) keine originalen Artefakte vorliegen, unternimmt er es im Folgenden, diese Orte aus anderen Kontexten, Berichten und Tagebüchern von Dichtern und Kalligraphen oder aus den Gedichtvorworten zu rekonstruieren.

Kapitel 2, “*Daijōe waka*”, trägt den Untertitel “The Uta as Tribute and Charm”, womit auf den pragmatisch-performativen Kontext der *waka*-Dichtung (Tributgabe, Segenswunsch etc.) und eine weitere, in der Dingtheorie viel diskutierte Eigenschaft von Dingen, ihre Wirkmacht, verwiesen wird. Kamens stützt sich hier vor allem auf Yagi Ichio 八木意知男, der mehrfach zur Dichtung der *Daijō-e* gearbeitet hat.

Vorangestellt ist dem Kapitel ein *waka* des Fujiwara Shunzei, das dieser für das *Daijō-e* anlässlich der Thronbesteigung des zweijährigen Kindkaisers Rokujō 六条 (1164–76, r. 1165–68) im Jahr 1166 verfasst hatte.

東路やひつぎの御つきたたじとて雪ふみ分くる勢多の長橋
Azumaji ya / hitsugi no mitsuki / tataji tote
yuki fumiwakuru / Seta no nagahashi

Kamens entscheidet sich für eine prosaische, analytische Übersetzungsweise, die den Doppeldeutigkeiten von Homonymen wie *mitsuki* (“Tag für Tag“ / “Tributgüter“) oder *yuki* (“gehen“ / “Schnee“) Rechnung trägt:

“The Eastern Sea Road! / Let there be no pause in the flow of goods, day after day, reign upon reign!” – so say those who make their way through the snow on the long bridge of Seta (19).

Nachfolgend legt der Autor den Fokus darauf, welche Dinge im Gedicht thematisiert werden und wie dies geschieht: die Ströme von Waren und Tributgütern in die Hauptstadt, welche im Vorfeld der Feierlichkeiten auch realiter stattfanden, im Gedicht aber darüber hinaus als Metaphern wirken. Es ergibt sich ein dichtes semantisches Bezugs- und Verweissystem aus intratextuellen Bezügen mittels literarischer Stilmittel, poetischer Zitate aus früheren Präzedenzgedichten (*honkadori* 本歌取り, wörtl. ein “Grundgedicht aufnehmen“, vgl. 60) etc., und dem Verweisen auf außersprachliche Dinge und (berühmte) Orte (*meisho*), die ihrerseits mit Assoziationen und Erinnerungen geladen sind. Die immer wieder ‘recyclten’ Metaphern und Tropen tragen, so Kamens, durch die Wirkkraft des Wortes zu der Funktion des

Daijō-e bei, zyklische Erneuerung und Kontinuität zu feiern und zugleich zu vollziehen (22–3).

Der Autor gibt einen Abriss der Entwicklung des *Daijō-sai* seit 674. So erfährt der Leser, dass seit 833 die “Volkslieder” *fuzoku uta* [sic] 風俗歌 hinzugetreten sind, die aufgeführt, d.h. rezitiert wurden, zunächst von Bewohnern der Provinzen, aus denen die Tribute kamen, später von höfischen Dichtern (23–6), und dass seit 1012 die Wandschirme als Teil der Festdekoration mit Abbildungen der repräsentativen östlichen (Yuki 悠紀) und westlichen (Suki 主基) Provinzen zu dem Verweisgeflecht beitrugen.¹⁰ *Yuki*-Gedichte wurden in sinojapanischer Mischschrift, *Suki*-Gedichte dagegen in *mana*, d.h. phonographisch gebrauchten Kanji, geschrieben (27), wodurch letztere auch graphisch einen Bezug zu den ebenfalls auf den Stellschirmen befindlichen glückverheißenden Texten in klassischem Chinesisch (*honmon* 本文) herstellen. Für diese Phänomene sind verschiedene Interpretationen möglich. Deutlich wird jedoch, dass die Schriften (28), wie auch die räumliche Anordnung der Stellschirme (33) als zusätzliche Verweisebenen hinzutreten.

Kamens deutet die Funktion der Tributgaben, zu denen auch die rezitierten und auf die Stellschirme geschriebenen Gedichte gehören, als physische Übertragung der “Segnungen und Gesten der lokalen Gottheiten und göttlichen Kräfte [...], um das lange Leben und den Wohlstand des Souveräns zu gewährleisten” (41).¹¹ Nicht nur die mit Herrscherlob verbundene Glückwunschdichtung, das gesamte Referenzsystem aus immateriellen und materiellen “Dingen” hat eine (sprach-)magische Funktion. Selbst die dichterische Praxis der wiederholten Verwendung des immergleichen poetischen Inventars trägt, so der Autor, in ihrer Repetitivität zur semantischen Aufladung des Referenzsystems bei. Die Erkenntnis, dass rhetorische Figuren und literarisches Vokalar einen auf eine Gesellschaft bezogen allen gemeinsamen Fundus darstellt, ist für sich genommen freilich nicht neu.¹²

Kamens reflektiert kritisch die Geschichte des Quellenmaterials, Primär- wie Sekundärliteratur. Daraus rekonstruiert er den ursprünglichen Kontext

10 Es ist nicht ganz klar, warum Kamens hier Großschreibung wählt, da es sich bei “*Yuki*” und “*Suki*” nicht um Ortsnamen handelt, sondern um die Bezeichnung einer Klasse potentieller Orte.

11 S. ebenda: “In theory, every Daijōe tribute good, including these performed and inscribed songs and poems, rendered as physical the transference and proffering of blessings and gestures of allegiance of local deities and divine forces all aligned to ensure the longevity and prosperity of the sovereign.”

12 Siehe u.a. EBERSOLE 1989: 216.

der *Daijō-e waka* und den Ablauf der vier Tage andauernden Riten (49), beginnend mit den Sammlungen von Gedichten und Berichten von Hofarchivisten wie Fujiwara no Kiyosuke 藤原清輔 (1104–77), selbst Dichter von *Daijō-e waka* (44–6), oder den Aufzeichnungen des Kalligraphen Fujiwara no Koreyuki 藤原伊行 (1123–75) (66), bis zu jüngeren Arbeiten japanischer Historiker. Das *Daijō-sai* war und ist ein weitgehend geheimes Ritual, über das keine offiziellen Aufzeichnungen veröffentlicht wurden: Der *Kokugaku*-Gelehrte Kada no Arimaro 荷田在満 (1706–51) wurde 1763 wegen der Veröffentlichung einer Studie zum Ritus im Jahr 1738 sogar zu hundert Tagen Hausarrest verurteilt. Stellschirme aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert sind nicht erhalten, ein Umstand, den Kamens ihrer Funktion in einem Moment zyklischer Erneuerung zuschreibt. Es sei denkbar, dass sie nach Beendigung der Feierlichkeiten als entbehrlich erachtet wurden (50).

Das zweite Kapitel (76–112) widmet sich dem eher wenig bekannten Phänomen des *suhama*, einer Art Tablettgestell mit einer als “Zieraufsatz”¹³ aufgebrachten dreidimensionalen Miniaturlandschaft. Auch *suhama* sind “Dinge”, die Teil einer performativen Praxis sind. Im konkreten Fall war dies eine buddhistische Opfermesse (*kuyō* 供養), bei der anlässlich des vierzigsten Geburtstages von Murakami Tennō 村上天皇 (926–67, r. 946–67) vierzig mit Goldtinte geschriebene Sutren-Abschriften gestiftet wurden. Eine Episode in der Anthologie *Shūi waka shū* 拾遺和歌集 (“Sammlung auserlesener *waka*”, ca.1007) berichtet, dass Teil des am Ort des Geschehens aufgestellten *suhama* die Figur eines Kranichs war, in dessen Schnabel wiederum ein “Beleg” (*kanju*, *kanzū* bzw. *gokanju* 御卷数)¹⁴ über Titel und Anzahl der Sutren steckte. Am Boden dieser Miniatur fanden sich zwei glückverheißende Gedichte (76–77), die in derselben Weise wie oben beschrieben ein Bezugssystem visueller, graphischer (hier u.a. “Schilfgrasschrift” *ashide* 葦手) und akustischer (Sutrenrezitation) Zeichen und konkreter Artefakte herstellen.

Kamens führt weitere Beispiele von *suhama* an, die stets in Verbindung mit *waka* auftreten. Ein Verständnis in solchen situativen und materiellen Kontexten entstandener Gedichte, so viel dürfte dem Leser an dieser Stelle deutlich werden, setzt das Wissen um eben diesen Kontext voraus. So erschließt sich der Reiz des folgenden Gedichts nur dann, wenn man seinen

13 NAUMANN 1967: 119.

14 Die Lesung *gokanju* basiert auf ISHIDA 1997, 2018: Lemmata *gokanju*, *kanju*. Die Lesungen von Kamens, *mikanju* bzw. *mikanzu*, sind nicht verifizierbar.

ursprünglichen Ort und Anlass kennt: Es war einstmals die Inschrift auf einem *suhama*, angefertigt anlässlich eines Go-Turniers im Jahr 973:

心あてに白良の浜に拾ふ石のいはほとならむ世をしてこそまで
Kokorate ni / Shirara no hama ni / hirohu ishi no
*ihaho to naramu / yo wo shite koso mate*¹⁵

Hierzu Kamens' wiederum prosaische Übersetzung:

It is not hard to imagine that these stones gathered from Shirara's shores will in future time grow to the size of boulders. (80)

Da Exemplare von *suhama* nicht erhalten sind, muss ihre Existenz und ihr Aussehen aus wenigen Abbildungen (im vorliegenden Buch immerhin sieben), ansonsten aus Texten erschlossen werden (81). Die Landschaften, die sie darstellen, sind Miniaturen "berühmter Orte" (*meisho*), manchmal zugleich mythische Orte (83). Zuweilen war ein solcher *suhama* so präsenzgeladen, dass er gleichsam dieser "berühmte Ort" selbst war. Als japanischen Ausdruck, der für diese Präsenz und deren Wahrnehmung steht, extrahiert Kamens aus den Schriftquellen *fūryū* 風流 ("Eleganz"), den er als Schlüsselbegriff für das Verständnis von Aspekten materieller Kultur wie Connoisseurschaft, Fetischismus usw. (83) betrachtet. Eine weitere Deutung des *suhama* als Verkörperung einer göttlichen Präsenz rückt ihn in die Nähe anderer tragbarer Ritualobjekte wie *dashi* 山車 ("Berge auf Rädern"), wie sie der Volkskundler Orikuchi Shinobu untersucht hat (252, Anm. 13).

Suhama konnten zentrale Gegenstände in "Gedichtwettbewerben" (*uta-awase*) sein (85) oder auch Objekte von "Ding-Vergleichen" (*awasemono*), in denen zwei von konkurrierenden Gruppen in Auftrag gegebene kunstvolle *suhama* und zugehörige Gedichte präsentiert wurden, zuweilen mit Blumen oder gar lebenden Insekten dekoriert.

Wichtig ist Kamens vor allem, dass die *suhama* den Teilnehmern dieser Zusammenkünfte "Räume der Imagination" eröffneten (85), so der Untertitel des Kapitels ("Waka and Spaces of the Imagination"). Oft in einem besonderen Moment in den Raum getragen, stimulierten sie wie die Wandschirme imaginäre Reisen und das Entstehen neuer Gedichte (85).

Spezielle *suhama* (*kazusashi* 数差 "Zahlen-Zeiger")¹⁶ dienten bei Zusammenkünften mit Wettbewerbscharakter der Registrierung des Punkte-

15 *Murasaki Shikibu nikki*, SNKBZ 26 (hg. FUJIOKA u.a. 1994): 126–27.

16 Mehrere Schreibungen möglich; siehe KAMENS 2017: 284; NKD: *kazusashi*.

stands (103). Der Autor präsentiert zahlreiche, aus verschiedenen Quellen zusammengetragene Schilderungen verschiedener Anlässe und seziert mit Vergnügen die dichten Verweisgeflechte zwischen Wort und Schrift der Gedichte, der Miniaturen, der repräsentierten und realen Orte und ihrer Namen in einem Detailreichtum, dem gerecht zu werden wie erwähnt in diesem Rahmen nicht möglich ist. Wenn auch keine konkreten Artefakte erhalten sind, so finden sich Spuren der Erinnerung an *suhama* in edozeitlicher Malerei (112) und in dem mutmaßlichen “Nachfolgemodell”, dem *shimadai* 島台 (“Insel-Gestell”), wie es von späteren Epochen an als Dekorationsobjekt bei Hochzeiten und anderen Zeremonien verwendet wurde.

Das vierte Kapitel (113–58) wendet sich dem einzigen erhaltenen unter den besprochenen Artefakten zu, einer Bildrolle mit einer Darstellung des Motivs der “Acht Ansichten von Ōmi” (*Ōmi hakkei* 近江八景) im Besitz der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale-Universität, datiert auf die Jahre 1691–93. Zu jedem der acht Bilder ist jeweils ein repräsentatives, den betreffenden Ort thematisierendes *waka* hinzugefügt. Wie in den zuvor besprochenen Kunstwerken ist auch diese Bildrolle das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Malern (hier: Yamamoto Soken), Kalligraphen und Dichtern. Die Kalligraphen waren, wie aus einem Kolophon am Ende der Schriftrolle hervorgeht, Angehörige hochrangiger Adelsfamilien in Kyoto, die wahrscheinlich mehrfach gemeinschaftlich in ähnlicher Konstellation und auch mehrfach zum selben Motiv gearbeitet haben (115). Kamens hebt erneut den klassizistischen Charakter hervor: Der explizite Rückgriff auf bekannte Motive schmälert nicht, sondern erhöht vielmehr ihren Wert.

Die “acht Ansichten” sind ein Set berühmter Orte um den Biwasee, als solches aber das Ergebnis des Transferprozesses eines chinesischen Motivs und realer Orte in China, der “Acht Ansichten [der Regionen / Flüsse] Xiao und Xiang, jap. *Shōshō hakkei*. Diesmal arbeitet Kamens mit den Begriffen “Schichten” (*layers, layering*) und (metaphorisch:) Palimpsest, um das dichte intra- und intertextuelle sowie intermediale semantische Bezugssystem mit seinen Verdoppelungen realer und imaginärer und zugleich im Unbestimmten verbleibenden Ortsbezüge zu beschreiben (114, 117–18). Mit dem Begriff *template* bezeichnet er die Strukturvorlage der “Acht Ansichten”, auf deren Basis die zahlreichen Repliken oder auch neue Interpretationen erfolgten (124). Der Autor verfolgt die Entwicklung des “Acht Ansichten”-Motivs zurück bis zu dem Kalligraphen Konoe Nobutada 近衛信尹 (1565–1614), der vermutlich als erster die Übertragung der chinesischen Orte auf die japanische Landkarte geleistet hat (119) und skizziert die Vorgeschichte des *templates* in China, wo sie unter anderem in der Malerei von

Song Di 宋迪 (1015–86) und, schriftlich ausformuliert, in den Memoiren des Autors Shen Gua 沈括 (auch: Shen Kuo, 1031–95) als eine Art Liste von acht Motiven (“Abendglocke vom nebelverhüllten Tempel” etc.) erscheint. Im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert kam das Motiv mit dem Zen-Buddhismus nach Japan, wo es zunächst zur Produktion von *Shōshō hakkei* -Malereien anregte (126–29). Der Autor rekonstruiert auf der Basis schriftlicher Quellen verschiedene Ausführungen von *Ōmi hakkei* wie die Bilderserie auf Schiebetüren im Tempel Enman’in 円満院, Teil des Miidera-Tempelkomplexes, selbst einer der “Acht Orte” (124). Abermals gelingt es ihm, Kontexte der Entstehung der Werke aus den Quellen zu erschließen. Schließlich skizziert er noch die Geschichte der Provinz Ōmi selbst, beginnend mit Kakinomoto no Hitomarus Gedichten im *Man’yōshū*, gelangt assoziativ über die Besprechung einzelner epitheta ornantia (*makurakotoba*) wie *sasanami ya* “ach, die kleinen Wellen” u.a. zu Gedichten im *Heike monogatari* und bespricht Assoziationen und Verwendung einzelner Ortsnamen wie Karasaki 唐崎, der berühmten Kiefer (die es in der chinesischen Vorlage nicht gab); von dort aus kehrt er zurück zum Miidera, der als einer der “Acht Orte” das Motiv der Tempelglocke (s.o.) zugewiesen bekommen hatte. *Meisho* haben, wie er resümiert, einen Stammbaum (152) kanonischer Dichtung und berühmter Gemälde. Das Kapitel schließt mit einem Appell an die Imaginationskraft des Lesers: Er oder sie möge sich vorstellen, vor einer lackierten Box mit einem Motiv der Acht Ansichten zu sitzen, um deutlich zu machen, dass zur Würdigung eines Artefakts auch dessen Umgebung, das Visuelle und das Haptische, eine Rolle spielen, und, so darf man ergänzen, dass es nicht gleichgültig ist, auf welchem Untergrund ein Bild oder Gedicht aufgebracht ist.

Nachdem eine bestimmte Gruppe von acht *waka* kanonisch geworden war, sind diese, so der Autor, gewissermaßen auch in Malereien ohne Gedichte anwesend, wie in jenen auf Schiebetüren im Kajūji-Tempel in Kyoto aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Die Ausführungen zur Bedeutung des Beschreibstoffes werden in Kapitel 5 “A Lotus Sutra Offering. Waka on the Threshold, Waka as Seal” (159–201) wieder aufgenommen. Es befasst sich mit Gedichten von Fujiwara Teika aus dessen privater Anthologie *Shūi gusō* 拾遺愚草 (“Auserlesenes aus den Entwürfen meiner Wenigkeit”). Deren ursprünglicher Ort waren die Einbände von Schriftrollen mit Abschriften des Lotus-Sutras, die anlässlich des ersten Todestages von Teikas Mutter Bifukumon’in no Kaga, Ehefrau des Fujiwara Shunzei, in einer *kuyō*-Zeremonie gestiftet wurden. Es handelt sich auch hier um ein Set: acht Gedichte über acht Kapitel des Lotus-Sutra

und drei weitere Gedichte zu anderen Sutren. Wie in den Kapiteln zuvor nähert sich Kamens seinem Gegenstand nicht auf direktem Wege, sondern erörtert zunächst andere Trauergedichte und deren intertextuelle Bezüge. Trauergedichte, so der Autor, wie auch deren materielle Träger, sind Behälter, in denen die Trauer ihre endgültige Form findet, sie gleichsam “versiegeln” (161); und die Platzierung der Gedichte an der Außenseite ist von Bedeutung, um zu verstehen, wie die Gedichte mit Textstellen im Sutra interagieren.

Auch in diesem Fall ist der materielle und soziale Kontext, da die Artefakte selbst nicht erhalten sind, lediglich aus den Vorworten zu den Gedichten (*kotobagaki*) in oben genannter Anthologie zu entnehmen. Zuweilen geben solche *kotobagaki* auch flüchtige Einblicke in den Entstehungsprozess, so wie ein Gedichtsvorwort von Minamoto no Toshiyori 源俊頼 (1055–1129), der beschreibt, dass ihm die Gestaltung der vierten Schriftrolle anlässlich einer *kechien kuyō*-Zeremonie¹⁷ für seinen Vater zugewiesen wurde und der auch die Beschreibung einer Malerei liefert, die er selbst dem Gedicht für den Einband hinzugefügt habe. Dieser Beschreibung zufolge könnte das Bild Ähnlichkeit mit einer Darstellung in der erst später entstandenen prachtvollen Abschrift des Lotus-Sutra, des *Heike Nōkyō* 平家納経 (“Sutren gestiftet von der Familie Taira”, 1164) gehabt haben (168).

Wozu die Sutren nach ihrer Stiftung dienten, ob sie jemals wieder benutzt oder von Zeit zu Zeit zu Gedenktagen herausgenommen wurden, ist unklar (172).

Der Autor führt in diesem Kapitel einen weiteren Begriff ein, den der Geste (*gesture*), als er schließlich auf die intertextuellen Bezüge zwischen Teikas Trauergedichten und denen seines Vaters Shunzei zu sprechen kommt. Waren Teikas eigener Poetik zufolge unmittelbare poetische Zitate auf die ersten drei kaiserlichen Anthologien zu beschränken und daher neuere Werke als Quelle ausgeschlossen, so argumentiert Kamens anhand von Vergleichen mit einer Gedichtsequenz Shunzeis zum Lotus-Sutra, dass Teikas Trauergedichte nicht nur Bezüge zum Sutra und zu seiner Mutter enthalten, sondern darüber hinaus auch Generationen übergreifende Gesten. Damit meint er noch subtilere Anspielungen auf die Gedichte seines Vaters (179; 187). Vielleicht nicht ganz so überzeugend wie in den anderen Kapiteln erklärt Kamens, die Art und Weise dieser Gesten seien Teil ihrer Dinghaftigkeit. In diesem Fall besteht das Charakteristikum der Dinghaftigkeit in der Transformation, die Prätext (das ursprüngliche “Ding”) und Text durch den Akt

17 Zeremonie zur Stiftung einer karmischen Verbindung.

der Bezugnahme erfahren.¹⁸ Den Begriff *gesture* verwendet er an anderen Stellen als Überbegriff für sämtliche Weisen literarischer Anspielungen und Zitate (42), überwiegend jedoch im Sinne (mutmaßlich) intendierter “Gesten des Gedenkens” Teikas gegenüber seinen Eltern (200–01). Zu Recht weist der Autor zudem darauf hin, dass die Platzierung des Gedichts einem Siegel gleich an der Außenseite der Schriftrolle ebenfalls eine bedeutsame Geste darstellt (166).

Im sechsten Kapitel (“Postscript. Where Does the Poem Go”, 202–09) resümiert Kamens, dass die Frage der Materialität keine triviale ist, sondern engstens mit der Frage verbunden, wie und auf welchen materiellen Trägern die Gedichte auf uns gekommen sind (202). Nur durch ihre Migration in andere Kontexte wie die Gedichtanthologien, also auch von einem materiellen Träger auf den nächsten, können wir von ihnen wissen; und diese Migration hält in der Gegenwart an, wie Kamens am Beispiel der digitalen Ausgabe von *Shinpen kokka taikan* 新編国家大観 (“Neue Edition der Großen Übersicht japanischer [*waka*-]Dichtung”) beschreibt. Angesichts neuerer Entwicklungen in den Philologien, nicht mehr nur Texte, sondern die *Texte auf ihren materiellen Trägern*, also die Handschriften, zu untersuchen, lässt sich am Ende des Buches ein doppeltes Unbehagen des Autors herauslesen. Einerseits ein gewisses ungläubiges Staunen über neue Möglichkeiten wie die der beschleunigten Suche in digitalisierten Ausgaben, wohingegen man selbst einen großen Teil seiner Forschungstätigkeit damit verbracht hat, mühsam die gedruckten Ausgaben von Quellensammlungen zu durchforsten. Andererseits muten die Schlussworte des Buches, die noch einmal Erkenntnismöglichkeiten und Perspektiven der Dingtheorie zur Sprache bringen, fast ein wenig apologetisch an. Der von Kamens praktizierte immaterielle Zugang zu “Dingen” in der Literatur ist jedoch nichts anderes als das, was auch in anderen Philologien stattfindet, wie an dem oben genannten “Handbuch Literatur & Materielle Kultur” deutlich wird, und sollte eigentlich nicht der Rechtfertigung bedürfen. Möglicherweise ist der zweite im vorliegenden Werk behandelte Aspekt, *waka* als “Dinge” zu sehen, für die komparatistische Literaturwissenschaft der interessantere, obgleich die Erkenntnis, dass “Dinge” auch immateriell sein können, mitnichten neu ist.

18 Der Autor bezieht sich hier explizit auf Bill BROWN (1989: 936), wonach unter “Ding” nicht ein unveränderliches materielles Objekt verstanden werde, sondern nur das, was in seiner Veränderung sichtbar oder greifbar wird (“that which becomes visible or palpable only in (or as) its alteration”).

Mit seinem assoziativen Mäandern von einer Gedichtinterpretation zur nächsten ist *Waka and Things*, *Waka as Things* keine leichte Kost¹⁹, das Erinnern an die Dinghaftigkeit des Beschriebenen zuweilen etwas repetitiv. Wer dennoch die Mühen der Lektüre auf sich nimmt, wird nicht nur mit neuen Einsichten belohnt, sondern kann erstaunt zur Kenntnis nehmen, dass es möglich ist, das Studium von “Dingen”, physischen Objekten und Artefakten anhand von Schriftquellen zu betreiben. Im Falle nicht erhaltener Objekte ist dies sogar der nahezu einzige Zugangsweg, zumindest solange nicht doch ein reales Artefakt entdeckt wird. Diese philologische Dingforschung betreibt Kamens mit einer Imaginationskraft, die den Leser zuweilen vergessen läßt, dass auch die in diesem Buch beschriebenen Artefakte bis auf eine Ausnahme nicht mehr existieren.

Einige Nachbemerken: Der Autor hat schon einmal zu ähnlichen Aspekten der *waka*-Dichtung gearbeitet und dabei gleichsam eine Dingtheorie *avant la lettre* zur Anwendung gebracht. In dem Band *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry* (1997) figurieren vor allem fossile Hölzer (*umoregi* 埋木) als das – noch nicht so benannte – “Ding”, das in der *waka*-Dichtung zu Metaphern des lange Vergangenen etc. inspirierte. Auch hier ging der Autor, ohne die entsprechende Terminologie bereits zur Verfügung zu haben – zum Zeitpunkt des Erscheinens hatte die Intertextualitätsforschung Konjunktur – bereits über das Studium reiner Text-Text-Bezüge hinaus und zeigte, wie “Dinge” nicht nur als Metaphern im Gedicht wirkten, sondern auch als reale Gegenstände präsent waren in der Wertschätzung archaischer oder ästhetischer Objekte bis hin zu Phänomenen des Fetischismus, als dessen japanisches Äquivalent Kamens hier *suki* 好 (“Geschmack”, “Vorliebe”) identifiziert. Dem interessierten Leser sei insbesondere die Geschichte zweier Connaisseurs (*sukimono*) empfohlen, die Kamens auf S. 160 referiert.

Zweitens: In “Waka as Things...” äußert sich Kamens nicht dazu, dass, wie etwa Christine Guth (2017) problematisiert, Bill Brown seine Theorie der “Dinghaftigkeit” (*thingness*) aus moderner westlicher Perspektive entwickelte. Dies muss kein Mangel sein, wenn man wie auch die Rezensentin grundsätzlich davon ausgeht, dass sie unter gewissen Voraussetzungen trotzdem auf außereuropäische Kulturen anwendbar ist. Es ist dennoch ratsam,

19 Offensichtlich gilt dies auch für Muttersprachler des Englischen. “In the age of text messages and tweets”, wie Gary EBERSOLE (2018: 467) süffisant bemerkt, “Kamens’ writing style [...] may well keep some readers from appreciating his over-arching argument at times”.

sich zu vergegenwärtigen, dass Kulturen mit animistischem Weltbild den materiellen Dingen immer schon “agency” zugeschrieben haben, oder dass es Strömungen des Buddhismus gibt, die beispielsweise über die Buddha-Natur der Gräser und Bäume debattierten.²⁰ Eine wenigstens kurze Reflexion der Frage, ob Kulturen möglicherweise unterschiedliche Zugänge zu den “Dingen” haben, wäre wünschenswert gewesen. Gary Ebersole kritisierte in seiner 2018 erschienenen Rezension unter anderem ebendiese ungenügende Berücksichtigung buddhistischer Auffassungen von Materialität (ebenda 467–68).

Eine allerletzte Bemerkung: Zu den Eigenheiten der Dingtheorie gehört, dass sie sich selbst ständig problematisiert. Zu banal erscheint der Gegenstand, so scheint es, als dass man ohne apologetische Vorbemerkungen auskäme. “Do we really need anything like Thing Theory?” fragt Bill Brown (2001: 1). In einer Zeit, in der, zumindest in industrialisierten Gesellschaften, jeder Mensch im Durchschnitt zehntausend Dinge besitzen soll und entsorgte “Dinge in Bewegung”²¹ in Form von fünf großen Plastikmüllstrudeln in den Ozeanen zu einem der großen existentiellen Probleme der Menschheit angewachsen sind, die ihre ganz eigene *agency* auf uns haben werden, erscheint die Dringlichkeit, sich dieser “Dinge” bewusst zu werden, offensichtlich, jedenfalls sofern es dazu führt, dass es uns gelingt, dem eine neue *agency* entgegenzusetzen.

Literaturverzeichnis

- ÁROKAY, Judit (Hg.) (2001): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans. Symposium vom 22. – 24. September 2000 in Hamburg*, Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- (Hg.) (2002): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans II: Symposium vom 5. – 7. Oktober 2001 in Hamburg*, Hamburg: Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens.
- ATZMON, Leslie; BORADKAR, Prasad (Hg.) (2017): *Encountering Things. Design and Theories of Things*, London u.a.: Bloomsbury.
- BRISSET, Claire-Akiko (2006): *Du pinceau à la typographie. Regards japonais sur l'écriture et le livre*, Paris: École Française d'Extrême-Orient.
- (2009). *A la croisée du texte et de l'image. Paysages cryptiques et poèmes cachés (ashide) dans le Japon classique et médiéval*, Paris: Collège de France, Institut des Hautes Études Japonaises.

20 GUTH 2017: 16–17.

21 BROWN 2001: 6.

- BROWN, Bill (2001): “Thing Theory”, *Critical Theory* 28, 1: 1–21, University of Chicago Press.
- EBERSOLE, Gary (1989): *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- (2018). Rezension: “Waka and Things, Waka as Things”, *Japanese Language and Literature* 52, 2: 463–68.
- FUJIOKA Tadaharu (1994): *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū. Izumi Shikibu nikki, Murasaki Shikibu nikki, Sarashina nikki, Sanuki no Suke nikki* 新編 日本古典文学全集 26 和泉式部日記 紫式部日記 更級日記 讃岐典侍日記 (Gesamtwerke der klassischen japanischen Literatur 26, Neue Ausgabe. Tagebuch der Izumi Shikibu, Tagebuch der Murasaki Shikibu, Tagebuch der Sarashina, Tagebuch der Sanuki no Suke), Shōgaku Kan 小学館.
- GERHART, Karen (2009): *The Material Culture of Death in Medieval Japan*, Honolulu: University of Hawai‘i Press.
- (2018). *Women, Rites, and Ritual Objects in Premodern Japan*, Leiden; Boston: Brill.
- GUTH, Christine M.E.: “Theorizing the Hari Kuyō. The Ritual Disposal of Needles in Early Modern Japan”, ATZMON / BORADKAR (2017): 65–80.
- HANLEY, Susan (1997): *Everyday Things in Premodern Japan. The Hidden Legacy of Material Culture*, Berkeley: University of California Press.
- HENNING, Fabian (2016): “Die Handlungsfähigkeit der Dinge”, *Jungle.World* 2016 / 30. <https://jungle.world/artikel/2016/30/die-handlungsfahigkeit-der-dinge> (10.01.2010).
- ISHIDA Mizumaro 石田光麿 (1997, 2018): *Reibun bukkyō daijiten* 例文仏教大辞典(Buddhistisches Wörterbuch mit Beispielen), Shōgaku Kan 小学館. Online-Ausgabe.
- KAMENS, Edward (1997): *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*, New Haven, CT: Yale University Press.
- MATSUI Hiroshi 松井広志 (2013): “Poppyrā karuchā ni okeru mono, kigō, busshitsu, kioku” ポピュラーカルチャーにおけるモノ・記号・物質・記憶 (Materielle Dinge in der Populärkultur. Zeichen, Material, Gedächtnis), *Shakaigaku hyōron* 社会学評論 (Soziologische Abhandlungen) 63, 4.
- (2015): “Media no busshitsu-sei to baikaisei: Mokei-shi kara no kōsatsu (‘Tokushū’ media no busshitsu-sei)” メディアの物質性と媒介性 模型史からの考察 (<特集>メディアの物質性) (Materialität und Intermedialität von Medien. Analyse der Geschichte von Modellen (Sonderausgabe: Materialität der Medien), *Journal of Mass Communication Studies* 87: 77–95.
- MILLER, Daniel (1998): *Material Cultures: Why Some Things Matter*, London: UCL Press.
- NAUMANN, Wolfram (1967). *Shinkei in seiner Bedeutung für die japanische Kettendichtung*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- NKD *Nihon Kokugo daijiten* 日本国語辞典 (Wörterbuch der japanischen Landessprache), Shōgakkan 小学館, 2000–2002. Online-Ausgabe.
- ŌTA Shigenori 太田茂徳 (2019): “Materiaritī to iu shiten no shosō” マテリアリティーという視点の諸相 Aspects of ‘materiality’. “This is not paper” [sic!], Ōsaka: 空間・社会・地理思想 Space, Society and Geographical Thought: 45–62. https://dlisv03.media.osaka-cu.ac.jp/il/meta_pub/G0000438repository_13423282-22-45 (16.01.2020).
- RAMBELLI, Fabio (2007): *Buddhist Materiality. A Cultural History of Objects in Japanese Buddhism*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- RAITHELHUBER, Eberhard (2008): *Über Artefakte und Agency. Vortrag im Institutskolloquium des Instituts für Sozial- und Organisationspädagogik an der Stiftung Universität Hildesheim*.
- SAKOMURA, Tomoko (2016): *Poetry as Image. The Visual Culture of Waka in Sixteenth-Century Japan*, Leiden: Brill.

- SCHOLZ, Susanne; VEDDER, Ulrike (Hg.) (2018): *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, Berlin; Boston: Walter de Gruyter.
- SCHULZE, Mario (2017): *Wie die Dinge sprechen lernten. Eine Geschichte des Museumsobjektes 1968–2000*, Bielefeld: Transcript.
- WINFIELD, Pamela D.; HEINE, Steven (Hg.) (2017): *Zen And Material Culture*, New York, NY: Oxford University Press.