

Ishikawa Jun

Über das Denken in der Edo-Zeit

Seht her –

Sakumas Dienstmagd

mit dem goldenen, lockigen Haar¹

Da klopft er an die Hintertür und hört,

dass sie vor zwei Tagen entschwunden sei –

auf einem Elefant

Was die Volkskunde über die Legende der Dainichi-Nyorai-Otake in Erfahrung gebracht hat, ist mir im Detail nicht bekannt. Offensichtlich bringt man sie mit einem Heiligen irgendeines Tempels in Verbindung oder mit dem Gebot, selbst die Reisreste im Spültrog als kostbare Gabe zu betrachten. Wie auch immer diese seltsame Legende in der bürgerlichen Alltagskultur am Leben erhalten worden sein mag – ohne das Nō-Stück „Eguchi“² bzw. die darin verarbeitete populäre Saigyō-Anekdote³ wäre wohl niemand auf die Idee verfallen, irgendeine Dienstmagd von Edo in eine göttliche Lichtgestalt zu verwandeln. Die Gestalt der Dame von Eguchi, die als Bodhisattva Fugen auf einem weißen Elefant entschwundet, hatte sich wie ein uraltes Traumbild über Jahrhunderte in der Vorstellung der Leute gehalten. Und die Menschen der Edo-Zeit verstanden es, dieses Traumbild mit ihrer Alltagsrealität zu verknüpfen und so eine neue, phantas-

¹ „Sakumas Dienstmagd“ soll eine reale Person – Magd der Samurui-Familie Sakuma – gewesen sein. Sie wurde „Otake“ genannt und ihrer Barmherzigkeit wegen hoch geachtet. In diesem Zusammenhang wird die Geschichte eines Mönchs überliefert, der sich nichts sehnlicher wünschte, als Dainichi-Nyorai – im esoterischen Buddhismus die göttliche Lichtgestalt – mit eigenen Augen zu sehen, und den seine Eingebung zur besagten Otake nach Edo führte. Im Nō-Stück „Eguchi“ findet sich eine ähnliche Geschichte, die sich wiederum auf Vorbilder in mittelalterlichen Legendensammlungen wie „Kojidan“ (1212/15) oder „Senjūshō“ (ca. 1250) bezieht. – Die Pointe, von der das Gedicht lebt, lässt sich im Deutschen leider nur paraphrasierend wiedergeben: Das „goldene, lockige Haar“ evoziert im Japanischen die golden-lockigen Haare Buddhas bzw. die mit glänzendem Blattgold überzogene Haarpracht von Buddhafiguren. Natürlich hat die Magd Otake – wie die meisten Japaner und Japanerinnen – alles andere als lockiges, geschweige denn goldenes Haar; aber weil sie als Inkarnation von Dainichi-Nyorai galt, von der alles Licht ausgeht, *muss* sie eben golden-lockiges Haar haben. Das Gedicht gewinnt seinen Witz aus der Diskrepanz, die sich zwischen der Welt der Wirklichkeit und der Welt des Glaubens aufbaut.

² Das Nō-Stück „Eguchi“ wurde, bis auf die zentrale Kuri-sashi-kuse-Passage, mit großer Wahrscheinlichkeit von Zeami verfasst. Das Stück in seiner heute bekannten Form stammt aus dem Jahr 1424.

³ Saigyō, 1118-1190, Mönch und Dichter. In seinen Werken thematisiert er in geradezu paradigmatischer Weise das Dilemma eines Menschen, der den zahlreichen Versuchungen der Welt widerstehen möchte, zugleich aber von ihrer Schönheit überwältigt ist. Saigyōs Einfluss auf die Literatur war groß. So taucht er sogar als Figur im Nō-Stück „Eguchi“ auf, wo er die „Dame von Eguchi“ genannte Poetin und Prostituierte mit einem Gedicht um Nachtschlaf bittet und die ihm darauf sein zweifelhaftes Tun vorhält. Was er nicht weiß: dass diese Frau in Wirklichkeit die lebende Gestalt Bodhisattva Fugens sein soll (Bodhisattva der Weisheit; Samantabhadra).

tische Gestalt hervorzuzaubern. Durch die Allgegenwart solcher Verwandlungsprozesse realisierten sie selber nicht, wie eng sie mit ihrer ureigenen Lebensklugheit und Lebenskunst verbunden waren. Ein späterer Leser mag sich am Gekünstelten, Forcierten stoßen, ein Mensch der Edo-Zeit hätte ihm wohl lediglich entgegnet: „Ist doch alles nur ein Scherz ...“ Aber in Wirklichkeit wird der Erstere vom Geist und Witz des Letzteren getäuscht. So haben die Literaturkritiker in der Folge eifrig versucht, das Thema der Dainichi-Nyorai-Otake ins Lächerliche zu ziehen, vor allem weil es vom literarischen Standpunkt aus gesehen ins Gebiet des Senryū⁴ fällt. Sie dachten, damit ihren untrüglichen Blick zu beweisen. Wie es darum wirklich steht, sei dahingestellt.

„Goldenes, lockiges Haar.“ Vordergründig ist damit das Haar von Buddha- und Bodhisattvafiguren gemeint. Aber „golden“ bedeutet auch „angesehen“, „anerkannt“, „blendend“. Und „lockig“? Kein Zweifel, das Wort verweist auf den weit verbreiteten Volksglauben, eine Frau mit lockigem Haar sei eine leidenschaftliche, mitfühlende Frau. Hier möchte ich folgende Stelle aus „Eguchi“ in Erinnerung rufen: „Und ich, wohlbekannte Dame des Vergnügens, wie viel Verrufenes und Verheimlichtes hütete ich in meinem Haus ...“ In der Edo-Zeit wurden Frauen, die Einlass begehrende Männer nicht abwiesen, mit einem Allerweltsheilmittel verglichen – dem Mispeltee. Und so eine Frau war wahrscheinlich auch die Otake. Ihre Rolle hat sich wohl nicht nur auf die von Sakumas Magd beschränkt. In den Küchen der Bürgerhäuser hantierten manche hübsche Mägde. Gelegentlich dürften sie sich bereitwillig gezeigt und junge Männer des Viertels von ihren Nöten erlöst haben. Wie die Dame von Eguchi. Während wir noch eine unbedarfte, naive, an den Rand der Gesellschaft gestoßene Frau vor uns sehen, verwandelt sich die Magd unversehens in eine erhabene Nō-Figur⁵. „Du bist einer, der die Welt verachtet, höre ich, und meine einzige Sorge ist: dass dein Herz dich einer flüchtigen Bleibe wegen nicht in Versuchung bringe.“ Der Ort der „Bleibe“ ist die Küche, ebenso wie an dieser Stelle: „Welch ein Jammer, verlangst nach einer Bleibe, wo dich doch nach nichts verlangen sollte.“ Und im nächsten Moment thront die Magd schon auf einem weißen Elefant und ruft: „Die Zeit ist gekommen, ich verlass‘ euch jetzt“ – eine entrückte Bodhisattva. Der junge Mann, der nach ihrem Verschwinden an die Hintertür klopft und sich nach ihr erkundigt, ist bestimmt einer von

⁴ Senryū: Satirische Variante des Haikai (Haiku), das sich beim Stadtbürgertum von Edo großer Beliebtheit erfreute und massenhaft produziert wurde, u.a. auch bei öffentlichen Dichtwettbewerben.

⁵ Nochijite; Geist der Dame von Eguchi

denen, die einst die Gnade der Erlösung empfangen haben. Mit etwas Fantasie könnte dieser Mann ein ungebundener, verwegener Lebemensch sein. Einer wie Saigyō.

Aus der Volkslegende von Otake in Gestalt der Dame von Eguchi einen bestimmten Gedanken ableiten zu wollen, scheint mir abwegig. Nur damit, dass man auf die buddhistische Ursprungslehre verweist, die in der Legende am Wirken sei, ist noch nichts geklärt. Denn die Menschen der Edo-Zeit waren weniger daran interessiert, geistige Dinge in abstrakten Begriffen zu analysieren, als sie zu versinnbildlichen und zu popularisieren. Für sie gab es so gut wie keinen Gedanken, den sie nicht symbolisch ausgedrückt hätten – weshalb sie von der Nachwelt oft als „geistlos“ betrachtet werden, was sich zum Beispiel in der Rezeption eben der Otake-Legende widerspiegelt. Was man ausmachen kann, sind lediglich zwei verschiedene Sichtweisen: Auf der einen Seite die Umwandlung der Dame von Eguchi in eine historische bzw. der Otake in eine symbolische Figur; auf der anderen Seite das Vexierspiel zwischen der Otake bei geöffneten und der Dainichi-Nyorai bei geschlossenen Augen.⁶ Die Otake sozusagen als verkleidete (yatsushi⁷) Dainichi-Nyorai, und die Otake-Legende als versteckte (yatsushi) buddhistische Lehre des Ursprungs. Kaum hatten sich diese Sichtweisen durchgesetzt, waren sie nicht mehr zu erschüttern, da der Beweis, dass die Eguchi-Legende auf historischen Gegebenheiten beruht, schon seit langer Zeit als erbracht galt. Umgehend machten sich gelehrte Herren ans Werk, in gelehrten Essays die wahre Geschichte der Otake niederzuschreiben, während sich besonders geltungssüchtige Marktschreier auf ihre Hinterlassenschaft stürzten und sie in ihrem notdürftig zusammengezimmerten Schuppen zur Schau stellten. Auf die Edo-Zeit bezogen gewinnt der Begriff der Popularisierung seine spezifische Bedeutung aber nur dann, wenn er sich nicht von dem entfernt, was oben gesagt wurde. Und so wird auch erst die enge Beziehung zwischen dem Gedanken und dem Kunstmittel der „Verkleidung“ (yatsushi) deutlich.

⁶ Bezieht sich auf die in „Eguchi“ enthaltene Geschichte des Mönchs Shōkū (910-1007): „A holy monk named Shōkū prayed to Kannon that he might worship the living Fugen, and one night he received, in response, a sacred dream: if he wished to worship the living Fugen, he was to look upon the chief harlot of Eguchi. So he went to Eguchi, and when he arrived, he found the lady sailing on the river with ten of her women, singing a song. Closing his eyes in peaceful contemplation, Shōkū saw the harlot revealed as Fugen. Astonished, he opened his eyes again and the vision vanished. As before, he only saw the harlot. By this he knew that the harlot was, sure enough, the living Fugen. At last, the harlot's boat turned into Fugen's white elephant and she rode off into the heavens.“ (Übers. von Royall Tyler, in: Royall Tyler, *Japanese Nō Dramas*, S. 75f.)

⁷ „yatsushi“ ist ein in der japanischen Kultur- und Geistesgeschichte zentraler Begriff, der hier nicht ausführlich erläutert werden kann. Es sei lediglich darauf hingewiesen, dass er in der Literatur und im Kabuki-Theater oft im Zusammenhang mit dem Motiv eines Herrschers, Reichen, Dichters usw. auftaucht, der sich z. B. als Bauer verkleidet unter die Leute mischt, um deren wahre Stimme vernehmen.

Wie könnte man nun dieses Kunstmittel der „Verkleidung“ in literarischer Hinsicht nennen? Ich denke, es gibt dafür keinen treffenderen Begriff als „Parodierung“ (Haikaika⁸), denn das literarische Verfahren, das sich in der bürgerlichen Welt von Edo allgemein durchgesetzt hat, ist eben diese Parodie. Die meisten Werke der Edo-Literatur als geistiger Ausdruck der Zeit lassen die Forscher, mit welchen Methoden sie ihnen auch immer auf den Leib rücken, offenbar ratlos zurück. Zwar geben sie sich alle Mühe, in ihren modernistischen Abhandlungen sachlich zu sein, fallen dabei aber gern auf die Nase. Man möge ja nicht denken, Wissenschaftler seien automatisch auch modern; in Wahrheit trifft dies wohl eher auf die Dichter der Edo-Zeit zu. Ob sich die Wissenschaftler mit akribischer Quellenforschung oder purer Leidenschaft an die Edo-Literatur heranmachen – da überall nur Ungewissheit herrscht, bleibt ihnen nichts als Raten und Raunen. Denn schneller als die Quellenforscher fündig werden, verflüchtigen sich die Schatten der Literatur. Und größer als die Leidenschaft der trunkenen Liebhaber ist das Bewusstsein der scharfzüngigen Dichter. Um den besonderen Charakter dieser Literatur verstehen zu können, wird man eines Tages vielleicht sämtliche Hypothesen aus dem Weg räumen müssen. Aus praktischen Gründen möchte ich aber dennoch eine Hypothese über das literarische Aneignungsverfahren der Edo-Dichter aufstellen. Lassen wir also für eine Weile den Geist fliegen, die alten Gedanken liegen und wenden unsere Aufmerksamkeit einem Kunstmittel zu, mit dem sich die Leute leicht täuschen lassen.

Obwohl das Senryū als zweitklassig gilt, ist in ihm das populäre Haikai im Ansatz noch zu erkennen. Aber die Haikai-Elemente sind im Sumpf der menschlichen Niederungen durcheinander geraten, und selbst wenn man den Versuch unternimmt, sie in die Sphären der Literatur zu heben, dürfte nicht mehr viel Verbindendes vorhanden sein. Was das Haikai der Edo-Zeit betrifft, bekommt man den Eindruck, dass die Nachwelt mit ihrem offenbar beschränkten Horizont dabei nur an die Bewahrer der Bashō-Tradition (in Wahrheit ein Euphemismus für Epigonen) denkt und nicht imstande ist, die spirituellen Kräfte wahrzunehmen, von denen die Haikai-Bewegung beseelt ist. Ebenso wie das Senryū scheint die Nachwelt auch das Kyōka⁹ mit Verachtung zu strafen. Als sähe sie nur das Kleid und nicht die Person, die es trägt. Oder als könne sie nicht zwischen Äpfeln und Birnen unterscheiden. Der merkwürdige Umwandlungsprozess des Haikai vollzieht sich keineswegs nur auf dem üblichen 53-Stationen-Weg von Bashō (Edo) zu Buson (Kyōto), sondern erwächst auch aus dem bürgerlichen Lebensstil der

⁸ Wörtl. „zu einem Scherz machen“

⁹ Kyōka: witzige, satirische Variante des Waka

Bewohner von Edo, der schließlich zu einer Erneuerung des literarischen Stils und zu einem neuen Gedichttyp führt: dem Tenmei-Kyōka¹⁰.

Ich möchte an dieser Stelle den Begriff Kyōka nicht im Detail erörtern, sondern lediglich festhalten, dass das Tenmei-Kyōka im Vergleich zum früheren und späteren Kyōka etwas vollkommen Verschiedenes ist. Leute, die sich mit der Geschichte des Kyōka beschäftigen, d.h. dessen Entstehung im Kamigata¹¹ der frühen Edo-Zeit und dessen Verlagerung nach Edo verfolgen, führen eine ganze Reihe von Vorläufern, Stilen und Schulen an: angefangen mit der Suche nach dem Urahn über die Gishō-Gedichte (Gishōka)¹² im „Manyōshū“¹³ und die Haikai-Gedichte im „Kokinshū“¹⁴ bis zu den Renga-Stilen Ushin und Mushin¹⁵ sowie den zugehörigen Kakimoto- und Kurinomoto-Schulen und anderes mehr. Sie zerbrechen sich den Kopf darüber, wie genau das eine mit dem andern zusammenhängen könnte und meinen schließlich in Gyōagatsubōs¹⁶ Umkreis das erste Glied der Kette gefunden zu haben. Aber selbst wenn es bezüglich Herkunft und Bedeutung des Kyōka eine allgemein akzeptierte Theorie gäbe, so würde dies noch nichts über das eigentliche Wesen des Tenmei-Kyōka aussagen; denn die Kunstmittel, die im Tenmei-Kyōka zur Anwendung kommen, weisen zu jenen zahlreicher anderer literarischer Strömungen vorangegangener Epochen – einschließlich des Kamigata-Kyōka und des Edo-Kyōka der frühen Edo-Zeit – deutliche Unterschiede auf.

Für das Kyōka ist unter anderem das Kunstmittel der Anspielung bzw. Bezugnahme auf ein klassisches Vorbild charakteristisch (Honkadōri), doch poetische Glanzlichter finden sich bei diesen Kyōka kaum, wie das Beispiel von Yamate-no Shirohito¹⁷ aus dem „Manzaikyōkashū“¹⁸ stellvertretend für viele andere zeigt:

¹⁰ Tenmei-Zeit: 1781-1789

¹¹ Heutiges Kansai-Gebiet (Ōsaka, Kyōto)

¹² Scherzgedichte

¹³ Älteste Sammlung japanischer Gedichte; 20 Bände, ca. 4500 Gedichte; kompiliert um ca. 770 n. Chr.

¹⁴ Eigtl. „Kokinwakashū“; 20 Bände, 1111 Gedichte; 905 von Hofbeamten auf kaiserliche Anordnung zusammengestellt

¹⁵ Ushin: ein Renga im Stil „tiefer Gesinnung“; Mushin: ein Renga im Stil „leichter Gesinnung“, d. i. die humoristische Variante des Ushin

¹⁶ Waka-Dichter der Kamakura-Zeit

¹⁷ Yamate-no Shirohito (wörtl. „Weißer Mensch der Berge“) ist eine Parodie des Künstlernamens Yamabe-no Akahito („Roter Mensch der Berge“). Yamabe-no Akahito war ein Dichter der frühen Nara-Zeit und schrieb unter diesem Namen bis 736.

¹⁸ Kyōka-Sammlung; 1783 veröffentlicht; 17 Bände

*Kashiwamochi*¹⁹

Auf einem Hügel bei Nara

hielt ich in meiner Hand

ein Kashiwamochi

strich's auf beiden Seiten

und steckt' es in den Mund

Das hier angewandte Kunstmittel des Honkadori ist keine Erfindung der Tenmei-Zeit; ebenso wie im folgenden Beispiel von Yūchōrō aus derselben Sammlung:

Von Lug und Trug ist voll die Welt:

*Selbst wenn die Götter sind auf Reisen*²⁰

weicht einer keinen Schritt von mir –

der mit Armut mich beglückt

Das Honkadori ist letztlich nur eine Parodie alter Gedichte, wie sie bereits vor der Tenmei-Zeit gang und gäbe gewesen ist; auch sind schon vor dieser Zeit allerlei Kyōka-Sammlungen herausgegeben worden. Aber gibt es ein Beispiel einer Kyōka-Sammlung, wo nicht nur einzelne Gedichte, sondern die Sammlung selbst ein Honkadori ist, mit anderen Worten: eine Parodie einer alten Gedichtsammlung? Gibt es eine Kyōka-Anthologie, die sich nicht nur durch Wortverdrehungen, sondern durch Imitation von Stil, Stimmung und Struktur an eine alte Gedichtsammlung anlehnt? Vor der Tenmei-Zeit existiert meines Wissens keine einzige dieser Art. Mit dem Erscheinen des „Manzaikyōkashū“ in der Tenmei-Zeit (Kompilator: Yomo-no Akara alias Shokusan²¹) begegnen wir so einer Kyōka-Sammlung zum ersten Mal. Doch welches ist nun die alte Gedichtsammlung, die dem „Manzaikyōkashū“ in gewisser Hinsicht in Stil und Ton entspricht? Wollte ich meine Annahme begründen, müsste ich jetzt konkrete Beispiele von Shokusan, Kankō²² und Kisshū²³ anführen, um sie mit der betreffenden Anthologie zu vergleichen;

¹⁹ In ein Eichenblatt gewickelt Reisklößchen.

²⁰ Gemeint ist der November (nach dem alten Mondkalender: Oktober), in dem sich alle Götter zur „Generalversammlung“ nach Izumo begeben.

²¹ Richtiger Name: Ōta Nanpo, 1749-1823

²² Akera Kankō, 1740-1800; Mitkompilator des „Manzaikyōkashū“

²³ Karagoromo Kisshū, 1749-1789

weil das aber den Rahmen dieses Essays sprengt, bin ich gezwungen, die Beweisführung abzukürzen und direkt zu meiner Schlussfolgerung zu kommen: Es kann nur das „Kokinshū“ sein. Das heißt, das „Manzaikyōkashū“ ist eine Parodie des „Kokinshū“. Allgemeiner und im Hinblick auf die Geschichte der japanischen Poesie (nicht nur des Kyōka) gesagt, steht das Tenmei-Kyōka für eine Bewegung, die den Geist des „Kokinshū“ in verwandelter Form wieder aufleben lässt.

Muss man nun also das Tenmei-Kyōka – innerhalb der Geschichte des Kyōka der Edo-Zeit – sozusagen als natürliche Weiterentwicklung der Kyōka von Dichtern früherer Generationen wie Mitoku²⁴ und Bokuyō²⁵ aus Edo oder Teiryū²⁶ und Kōfū²⁷ aus Kamigata betrachten? Darauf kann ich jetzt nicht näher eingehen und nur sagen, dass ich diese Ansicht keineswegs teile; denn von der Genroku- bis zur Kyōhō-Zeit²⁸ besteht in Edo ein Kyōka-Vakuum, das von großer Bedeutung ist. Das Rätsel dieser Vakuum-Periode scheint vielleicht auf den ersten Blick nur schwer lösbar, doch wenn man erst einmal die Eigenart des Tenmei-Kyōka begreift, dürfte die Lösung auf der Hand liegen. Wie wir wissen, gab es vor der Tenmei-Zeit in Edo ein bedeutendes Ereignis, das in die Geschichte des Haikai eingehen sollte: die von Bashō in der Genroku-Zeit eingeführte neue Form des Haikai-Kettengedichts (Haikai-Renga). (Ich brauche hier wohl nicht mit einem hübschen Hokku bzw. Eröffnungshaiku aufzuwarten.) Bashōs poetischer Stil knüpft an das Renga-Haikai der Dōjō-Schule²⁹ an und vermag in seiner überraschend originellen, frischen Art die engen Grenzen dieser Kunst zu durchbrechen und zu erweitern. Dass die Haikai-Bewegung zu einer neuen Form und einer neuen Blüte in der Tenmei-Zeit geführt hat, war im Grunde eine natürliche Folge dieses Ereignisses, das ihr vorausging. Charakterisiert man das Haikai der Genroku-Zeit als original und erhaben, so kann man dementsprechend das Tenmei-Kyōka als originelles und profanes Haikai bezeichnen. Aber es wäre falsch, die literarische Entwicklung von Bashō bis Shokusan als Zerfall zu interpretieren; in Wahrheit ist es

²⁴ Ishida Mitoku, 1587?-1669

²⁵ Nakarai Bokuyō, 1607-1678

²⁶ Wird auch Enami (?) und Nagata genannt, 1655-1735

²⁷ Mönch; gilt als Vertreter der Kanbun-Periode (1661-1673)

²⁸ Genroku-Zeit: 1688-1704; Kyōhō-Zeit: 1716-1736

²⁹ Die „Dōjō-Schule“ bestand aus einem Kreis konservativer, einflussreicher Waka-Dichter am Kaiserhof Kyōtos, die in der Tradition der sog. Ninjō-Schule schrieben. In Anlehnung an ihre poetischen Ideale „Kokinshū“ und „Manyōshū“ bedienten sie sich einer Sprache, die fast 1000 Jahre alt war und dementsprechend steif und formelhaft wirkte. Ihr Führer war Hosokawa Yūsai (1534-1610).

lediglich eine Popularisierung. Der Zerfall kommt erst mit den Bashō-Epigonem. Zum hier verwendeten Begriff der Popularisierung muss angemerkt werden, dass „Popularisierung“ des Edo-Haikai nicht die Verlagerung des Trends von Bashōs Hokku zu jenem von Kikaku³⁰ meint, sondern die Veränderung des Charakters, wie sie sich von der „Sarumino“-Sammlung³¹ zum „Manzaikyōkashū“ hin vollzieht. Darin liegt die Logik des Haikai.

So wie sich das Tenmei-Kyōka im Charakter vom Kyōka früherer Zeiten unterscheidet, muss man davon ausgehen, dass sich auch die künstlerische Persönlichkeit der Kyōka-Dichter der Tenmei-Jahre von jenen der Kyōka-Dichter früherer Zeiten unterscheidet. Die Kyōka-Dichter haben alle einen Künstlernamen. Dies gilt auch für jene der Tenmei-Jahre, obwohl sich hier eine grundlegende Veränderung bezüglich Sinn und Bedeutung des Künstlernamens beobachten lässt. Früher war die Identität der Kyōka-Dichter – wie auch bei den Haikai-Dichtern oder den Literaten allgemein – in ihrem Künstlernamen enthalten gewesen, das heißt, sie waren *bestimmte* Persönlichkeiten; die Kyōka-Dichter der Tenmei-Zeit hingegen existieren nicht in ihrem Künstlernamen, sie sind *unbestimmte* Persönlichkeiten – was letztlich einem anonymen Verfasser gleichkommt. In Bashōs Haikai-Renga verschwanden die Namen der eigentlichen Verfasser im Dunkel, *nachdem* das Werk vollendet war; im „Manzaikyōkashū“ aber streiften die Verfasser jeglichen identitätsstiftenden Namen ab, *bevor* sie sich ans Werk machten. Selbst wenn man einer Person einen Hieb versetzen möchte, trifft man nur ins Leere, weil da niemand ist ... Hinterlassen wurde nichts als ein Scherzname. Um diesen simplen Sachverhalt zu erklären, müsste man ein ganzes Buch über das äußerst vertrackte Verhältnis von Leben und Werk bei den Kyōka-Dichtern der Tenmei-Zeit schreiben. Die Bedeutung Shokusans im Bereich des Tenmei-Kyōka müsste dann derjenigen Bashōs im Bereich des Genroku-Haikai ebenso entsprechen wie Shokusans Stellenwert als Kompilator des „Manzaikyōkashū“ desjenigen Tsurayukis im Fall des „Kokinshū“. Darüber hinaus würde sich zeigen, dass das Wesen namens Shokusan durch die Art seiner Selbstinszenierung sowohl die geistige Haltung als auch die Rolle einnimmt, von denen Bashō bzw. Tsurayuki geprägt waren.

Seit der Meiji-Zeit hat sich eine Rezeption durchgesetzt, die sich leider nur noch mit dem Blick auf die vertrauten, gängigen Hokku der Haikai-Renga Bashōs begnügt. Wahrscheinlich macht

³⁰ Einer der bedeutendsten und eigenwilligsten Schüler von Bashō, mit einem Hang zum Frivolen; 1661-1707

³¹ „Sarumino“: „Das Affenmäntelchen“; die Hokku- und Renga-Sammlung wurde von Bashō und zwei seiner Schüler (Nozawa Bonchō, Mukai Kyorai) kompiliert und 1690/91 veröffentlicht.

sich hier ein vom Ausland übernommenes armseliges Literaturverständnis bemerkbar, das sich ausschließlich am Autor und seinem Werk orientiert. Als sei man nicht eher bereit, an die Existenz Gottes zu glauben, bevor man den leibhaftigen Beweis vor Augen hat. Würde man sich mit dieser Einstellung in der Arena der Kyōka-Literatur umschaun – man sähe nur einen trostlosen, öden Platz ohne jegliches Leben. Denn das Tenmei-Kyōka ist kein Werk, sondern Teil einer literarischen Bewegung, und der Tenmei-Kyōka-Dichter ist keine Persönlichkeit, sondern nur eine Hülle. Prompt hat sich die Nachwelt von den gewitzten Dichtern aus alten Tagen täuschen lassen, weshalb die letzteren allen Grund haben, sich im Jenseits ins Fäustchen zu lachen. Man nennt dies auch: seinem Gegner in die Fänge laufen.

An dieser Stelle sei eine kleine Episode aus den frühen Jahren der Bunka-Zeit³² erwähnt. Shikatsube-no Magao³³, an den Shokusan die Rolle des Richters³⁴ abgegeben hatte, behauptete steif und fest, das Kyōka habe sich aus den Haikai-Gedichten des „Kokinshū“ entwickelt, und nannte es deshalb beharrlich Haikai – eine eitle Pose, die erkennen lässt, wie gierig Shikatsube-no Magao nach Anerkennung und Ruhm lechzte. Nicht zuletzt ihm dürfte es aber zu verdanken sein, dass von der Bunsei-Zeit³⁵ an die Beliebtheit von Kyōka und Kyōka-Dichtern rapide sank. Sobald ein Dichter eigenmächtig vorzuschreiben beginnt, wie und was ein Kyōka zu sein habe und im Künstlernamen sein ganzes mageres Ich zur Schau stellt, löst sich mit einem Schlag die Welt der unfassbaren Ichs in Luft auf. Was zurückbleibt, ist nichts als eine klägliche Figur sowie ein ebenso klägliches Kunstwerk. Auch hierin zeigt sich die heikle Natur des Tenmei-Kyōka.

Wenn Leute fragen, was denn „Haikai“ genau sei, kommt man meines Erachtens der Sache näher, indem man ihre Aufmerksamkeit über die traditionelle Linie des Haikai-Renga Bashō hinaus auf die tückische Spur des Tenmei-Kyōka richtet. Mit dem spielerischen Charakter des in Edo und Kamigata populären Haikai früherer Epochen hat das Tenmei-Kyōka zugleich ein wesentliches Merkmal jenes originalen Zweiges der Haikai-Dichtung in sich aufgenommen, der in der Genroku-Zeit von Bashō in eine neue Richtung gelenkt worden war. Dieses Merkmal lässt sich, der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Haikai“ entsprechend, als „Witz“ oder

³² Bunka-Zeit: 1804-1818

³³ „Shikatsube“ – ein Name der Nara-Zeit – spielt auf das Wort „shikatsumerashii“ an, was „formell“, „steif“, „bierernst“ bedeutet; mit „Magao“ – „ernstes Gesicht“ – wird ironisch nachgedoppelt.

³⁴ Der Richter als ranghöchste Person beurteilt die Gedichte, die bei einem Dichtertreffen verfasst werden.

³⁵ Bunsei-Zeit: 1819-1830

„Scherz“ umschreiben. Doch das „Manzaikyōkashū“ – eine neue Welt, die sich in der Tenmei-Zeit auftut – besteht keineswegs nur aus humorigen Versen. Als Ganzes betrachtet ist es eine äußerst traurige Angelegenheit, denn das Schicksal der rebellierenden unbekanntem Dichter, die sich aus der Welt ihrer Gedichte zurückgezogen haben, ist alles andere als zum Lachen. Dass diese Gedichte nicht einfach irgendwelche Parodien sind, sondern auch den in die Ferne gerückten Geist des „Kokinshū“ widerspiegeln, habe ich bereits oben erwähnt. Die damaligen Lebensumstände und günstige Bedingungen dürften für eine Aktualisierung denn auch ein fruchtbarer Boden gewesen sein. Ich meine, dass unter all den klassischen literarischen Werken der Vorzeit keines den Bürgern von Edo so vertraut gewesen ist, keines ihnen so sehr aus dem Herz gesprochen hat wie das „Kokinshū“. Aber abgesehen vom Lebensalltag der Bürger von Edo trug das „Kokinshū“ sicher auch den Keim des „Manzaikyōkashū“ in sich.

Im Zusammenhang mit der literarischen Bildung der Bürger von Edo möchte ich neben dem „Kokinshū“ noch auf etwas anderes hinweisen: auf die „Tang shi xuan“ genannte Sammlung chinesischer Gedichte.³⁶ Es geht mir hier nicht um das Verständnis dieser Gedichte als solche, sondern um die Vertrautheit mit dieser Gedichtsammlung und weiter um das ästhetische Gefühl, das durch die japanische Lesart geweckt wird. Auf dieser Basis entstand nämlich das Kyōshi³⁷ mit Shokusan und Dōmyaku³⁸ als zentrale Vertreter, wie wir wissen. Vergegenwärtigen wir uns nun für einen Moment neben dem Tenmei-Kyōka auch das Tenmei-Kyōshi. Wenn ich die Anfänge des Kyōshi benennen müsste, würde ich ins „Jikkinshō“³⁹ zurückgehen, zu einem Gedicht wie dem folgenden:

*Verlegen sind die Jungen
wenn's ums Dichten geht –
denken sich im Stillen
die ach so weisen Alten*

³⁶ Während der Ming-Dynastie (1368-1644) kompiliert; 7 Bände; insgesamt 465 Gedichte von 127 bzw. 128 Dichtern (je nach Quelle) der Tang-Dynastie; Kompilator unsicher. Während der frühen Edo-Zeit gelangte die Sammlung nach Japan und fand – als Einführung in die chinesische Dichtkunst und mit zahlreichen Kommentaren versehen – ein breites Publikum.

³⁷ Kyōshi: humoristische Variante eines Kanshi; Kanshi: chinesisches Gedicht

³⁸ Richtiger Name: Hatanaka Tanomo, 1752-1801. Shokusan bzw. Ōta Nanpo und Hatanaka Tanomo waren auf dem Gebiet des Kyōshi Rivalen. Eine Sammlung mit Kyōshi, welche die beiden ausgetauscht hatten, erschien 1790 unter dem Titel „Nitaika Fūga“ („Elegante Kompositionen zweier Poeten“).

³⁹ 1252; 3 Bände; Sammlung von 10 Essays, die um die Frage kreisen, wie man der Gnade Buddhas teilhaftig werden kann.

Wollte man nach einfältigeren Varianten suchen, könnte man vielleicht auch eines wie dieses aus dem „Wakanrōeishū“⁴⁰ (1. Band, Teil „Herbst“) hinzuzählen:

*Minamoto-no Shitagōs*⁴¹ *Goldbaldrian*⁴²
Wie Hirsekörner leuchtet dieses Blümelein
nach dem ein Freudenmädchen wird genannt
Möcht im Scherz sie bitten, meine Braut zu sein
doch fürcht ich ihre Pein, wenn's Alter mich entmannt

Um den Charakter des Tenmei-Kyōshi zu verstehen sowie dessen Popularität zwischen der Bunmei- und der frühen Meiji-Zeit zu erklären, braucht man aber nicht nach den Urahn zu forschen, denn der Bezug ist nur äußerlicher Art, und wesentliche Erkenntnisse lassen sich daraus nicht gewinnen. Das habe ich bereits im Zusammenhang mit dem Tenmei-Kyōka erwähnt, bei dem sich die Sache ähnlich verhält.

Der Charakter des Tenmei-Kyōshi erwächst aus der Popularisierung bzw. Parodierung des „Tang shi xuan“. Um ein Beispiel von Yomo-no Sanjin⁴³ anzuführen:

Gedicht für eine Maiko im Gomyō-Inn
Im Reich der Sinne hast am Abend mich empfangen
und geleitest mich zum Tor im kühlen Morgengrauen
Sag den holden Mädchen, falls sie nach mir fragen
mein Herz hängt an ihnen wie an süßen Liebesliedern

Dass diese Verse sich auf folgendes Gedicht von Wang Changling⁴⁴ beziehen, erkennt man auf den ersten Blick:

⁴⁰ Kompiliert 1012; 2 Bände. Zum ersten Mal werden in dieser Anthologie chinesische und japanische Gedichte in gemischter Form veröffentlicht, d.h. 588 Kanshi sowie 216 Waka; unterteilt in „Frühjahr“, „Sommer“, „Herbst“, „Winter“ und „Verschiedenes“. Als Sammlung „schöner Poesie“ erfreute sie sich großer Beliebtheit.

⁴¹ Dichter und Gelehrter der mittleren Heian-Zeit (911-983)

⁴² *Patrinia scabiosaefolia*; wächst wild in den hügelig-bergigen Gebieten Japans; blüht zwischen Sommer und Herbst. In der chinesischen Medizin wird die getrocknete Wurzel als harntreibendes Mittel verwendet.

⁴³ Ein weiteres Pseudonym von Shokusan bzw. Ōta Nanpo

⁴⁴ 698?-756

*Abschied von Xin Jian in der Lotus-Herberge
Bist im frostig-trüben Abendregen nach Wu gekommen
und verlässt mich wieder, ganz allein im Morgengrauen
Sag den Freunden in Luoyang, falls sie nach mir fragen
mein Herz sei rein, wie Schnee an heitren Wintertagen*

In Anlehnung an das Kunstmittel der *Honkadori*, der Bezugnahme auf ein klassisches *Waka*, könnte man hier sozusagen von einer *Honshidori* sprechen, der Bezugnahme auf ein klassisches chinesisches Gedicht. Doch der Zusammenhang mit dem chinesischen Gedicht erschöpft sich keineswegs nur darin. Die stille Trauer des vom Freund verlassenen Mannes und das stille Vergnügen des von der Liebe verwöhnten Mannes – während auf eigenartige Weise das eine Gedicht sich im andern spiegelt, schlagen Sinn und Stimmung überraschend um. Für die Raffinesse einer solchen Adaption hatten die Leute der Edo-Zeit ein feines Gespür. Sie staunten über den unerwarteten Dreh, lachten offen über Shokusans Gedicht und weinten heimlich über jenes von Wang Changling; ein wohliger Schauer muss sie unwillkürlich ergriffen haben. Ist man sich dieser Doppelbödigkeit nicht bewusst, bleibt das Verständnis des Tenmei-Kyōshi fragmentarisch. Gesetzt der Fall, der Dichter wäre ein Mensch, der nur sich gerne vor andern produzieren und mit ihnen seine Späße treiben möchte, in seinem Herzen aber nicht die reine Gesinnung und den Stolz eines Samurais trüge – er müsste sich, übertrieben gesagt, im stillen Kämmerlein auf seine verratenen Ideale besinnen. Aber wenn sich irgendwann der Schatten des unsichtbaren Dichters ins Herz des Genießers schleicht und ihn erschauern lässt, sind die Gedichte vielleicht gar nicht so übel, denn unter den Kyōshi-Dichtern soll es nicht wenige geben, die begabt sind – so begabt, dass sie selbst einen Shokusan in den Schatten stellen könnten. Wie zum Beispiel Hankasanjin⁴⁵, dessen künstlerisches Geschick allgemein gelobt wird. Ach ja, die von ihm verfasste elfte Szene in „Der Schatz der treuen Vasallen“ („Chūshingura“⁴⁶) – sie gilt in der Welt des Kabuki als dramatischer Höhepunkt. Aber da sie gegen die „Episode einer Magd“ („Hijokō“) von Dōmyaku qualitativ abfällt, kann man sie letztlich doch nicht so hoch

⁴⁵ Das Pseudonym spielt auf das Wort „namahanka“ an, was dasselbe bedeutet wie „chūtohanpa“: halbfertig, unausgereift.

⁴⁶ „Chūshingura“ ist eines der populärsten Kabuki-Stücke in Japan, eine Geschichte, die in Wort und Bild (Romane, Ukiyoe, Manga, Film usw.) unzählige Male nacherzählt worden ist und immer wieder neu erzählt wird. Die Geschichte handelt von 46 Rōnin (herrenlose Samurai), die sich geschworen haben, den sinnlosen Tod ihres Herrn zu rächen. Als Hauptautoren des Kabuki-Stücks gelten Namiki Senryū (alias Namiki Sōsuke; 1695-1751), Takeda Izumo (?-1747) und Miyoshi Shōraku (1696-1772). Das Stück wurde 1748 im Takemoto-Theater uraufgeführt.

einschätzen. Werke nach Belieben als gelungen oder misslungen zu bezeichnen, dürfte allerdings nicht im Sinne der Tenmei-Zeitgenossen sein und sich von deren Wahrnehmungsweise des Mitgefühls, der Ergriffenheit weit entfernen. Vielmehr kommt es beim Kyōshi darauf an, dass sich die altbekannte Welt in einem neuen Licht zeigt. Aber anders als beim Kyōka, das auf dem Japanischen basiert, ist das Dichten eines Kanshi sowieso nur etwas den Chinesen Nachgeahmtes – weshalb man beim Kyōshi erst recht auf der Hut sein muss: Wer meint, darin eine besondere Kunstfertigkeit entdecken zu müssen, lässt sich nur an der Nase herumführen.

Wie populär das „Tang shi xuan“ unter den Bürgern von Edo war, möchte ich an einem Beispiel zeigen. In Kyōdens Sharebon⁴⁷ „Verliebte Plaudereien“ („Shigechiwa“) gibt es eine Szene, in der ein eingebildeter Bordellbesucher in einem Ersatz-Zimmer⁴⁸ warten gelassen wird. Am Kopfende des Bettes steht ein kleiner Wandschirm, auf den irgendwelche „eckige“⁴⁹ Zeichen geschrieben sind, 20 an der Zahl:

長信宮中草
年年愁處生
時侵珠履跡
不使玉階行

*Wenn der Changxin-Palast in Frühlingsgras gebettet
erwacht sie wieder, meine Schwermut, Jahr für Jahr
Kein Rascheln, keine Spuren meines Kaisers Schuhe
verwehrt mir auch die Stufen, die zu ihm mich führen*

⁴⁷ Sharebon wurden in der Zeit von 1745 bis 1830 geschrieben, zuerst in der Kamigata-Region, später hauptsächlich in Edo. Auf witzige Weise kommt das Leben und Treiben in den Freudenvierteln und Bordellen der Edo-Zeit zur Darstellung. Pornografische und erotische Schilderungen sind allerdings eher selten. Santō Kyōden (1761-1816), der in Edo lebte und wirkte, sind die besten Sharebon zu verdanken. Kyōden war ein Multitalent: nicht nur Prosaschriftsteller und Dichter, sondern auch Ukiyoe-Künstler und Illustrator.

⁴⁸ Myōdai: Ein Zimmer, in welches der Stammkunde geführt wird, wenn die gewünschte Prostituierte gerade unpässlich ist oder einen anderen Kunden bedient. Als Ersatz wird dem Kunden eine andere Frau angeboten (dairi), die er aber nicht berühren darf – obwohl er für dieses Vergnügen in der Regel denselben Preis zu bezahlen hat wie für den vollen Service. Dieses System dient natürlich auch dazu, unangenehme Kunden – z.B. den Eingebildeten – sich buchstäblich vom Leib zu halten.

⁴⁹ Im Gegensatz zur Silbenschrift Hiragana, die von den Japanern als „rund“ empfunden wird, gelten die chinesischen Zeichen (Kanji) als „eckig“. Da in chinesischen Gedichten (oder in chinesischen Texten ganz allgemein) keine „runden“ Hiraganas vorkommen, wirken sie auf manche Japaner optisch sehr „eckig“, worin auch die Bedeutung von „unlesbar“ mitschwingt. Der Witz dieser Stelle ergibt sich daraus, dass der eben geschilderte Effekt beim eingebildeten bzw. ungebildeten Bordellbesucher besonders stark zum Ausdruck kommen dürfte.

Der Eingebildete rümpft wichtigtuerisch die Nase und beginnt, da er sich auf die Bedeutung der Zeichen keinen Reim machen kann, dummes Zeug zu lesen. Den dritten und vierten Vers zum Beispiel so: „Bla bla bla die Spur bla bla und geht die Stufen hoch ...“ Diese trivialisierte Variante des „Tang shi xuan“ zielt darauf ab, den Leser zum Lachen zu bringen. Doch dies gelingt nur, wenn der damalige Leser des Sharebon die „eckigen“ Zeichen des Vierzeilers „Changxin“ von Cui Guofu ebenso kennt wie die Angelegenheit zwischen dem Han-Kaiser Chengdi und der Hofdame Ban. Beeindruckt von der Art und Weise, wie der Autor dem vergeblich wartenden Eingebildeten den Groll der vernachlässigten Hofdame vorhält und dadurch einen vollendeten Kontrapunkt zu dessen Situation schafft, wird der Leser einen Laut der Bewunderung nicht unterdrücken können. Wenn er nicht auf den Lacher des Durchschnittslesers hätte zählen können, wäre es einem verständigen Schriftsteller wie Kyōden bestimmt nicht in den Sinn gekommen, mit Zeichenspielereien aufzuwarten, die den Leser nur blamiert hätten.

Zufällig bin ich auf das Thema Sharebon zu sprechen gekommen und in diesem Zusammenhang auch auf die Freudenviertel. Ehrlich gesagt, habe ich etwas ganz Bestimmtes im Hinterkopf, was mich vom Sharebon weiter zum Ninjōbon⁵⁰ führt und letztlich mit der großen Entdeckung der Schriftsteller der Edo-Zeit zu tun hat: der Welt der käuflichen Liebe. Ich denke, dass sich von der Legende der Dainichi-Nyorai-Otake bis zur eigenwilligen dichterischen Schöpfung dieser Welt ein Wandel in der für die Edo-Zeit charakteristischen Denkweise erkennen lässt. Doch darüber ein anderes Mal.

März, Shōwa 18 (1943)

Die Informationen zu den Anmerkungen sind den folgenden Quellen entnommen:

Keene, Donald. World Within Walls – Japanese Literature of the Pre-Modern Era, 1600-1868. Vermont, Tōkyō:

Charles E. Tuttle, 1978

Kōjien. Tōkyō: Iwanami Shoten

Mitani, Kazuma. Yoshiwara Zushū. Tōkyō: Chūōkōronsha, 1992

Sekai daihyakkajiten. Tōkyō: Heibonsha, 1998

Tyler, Royall. Japanese Nō Dramas. London: Penguin Books, 1992

⁵⁰ Ninjōbon – wörtl. „Bücher über menschliche Gefühle“ – entstanden im Verlauf der zwanziger Jahre des 18. Jh. und erreichten ihre größte Popularität in den dreißiger Jahren. Wie in den Sharebon spielen sich die Geschichten vorwiegend im Bordell ab, mit dem Unterschied, dass hier neben der Erotik das Element der „Liebe“ eine zentrale Rolle spielt: Liebhaber verlieben sich in ihre Liebesdienerinnen, wie Liebesdienerinnen ihre Liebhaber verehren. Das berühmteste Ninjōbon stammt von Tamenaga Shunsui (1790-1843): „Shunshoku Umegoyomi“ – „Frühlingsfarben: Der Pflaumenkalender“, 1832/33.