九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

Japanische Figurengedichte vom 10. bis 19. Jahrhundert

上村, 弘雄
九州大学言語文化部

https://doi.org/10.15017/4263

出版情報：言語文化論究. 2, pp.1-13, 1991-01-31. 九州大学言語文化部
バージョン：
権利関係：

Japanische Figurengedichte vom 10. bis 19. Jahrhundert

Hiroo Kamimura

In der vorliegenden Arbeit möchte ich einige japanische Figurengedichte unter drei Gesichtspunkten historisch betrachten. Der erste befaßt sich mit der Rolle von Schrift und Text in der Religion, der zweite behandelt die figurativen Formen der Dichtung, und der dritte analysiert die durch ein besonderes Design entstandene Mischform von Bild und Schrift.

Zunächst möchte ich ein sogenanntes ‚Shuji-Mandala' (Schrift-Mandala) aufgreifen, das ungefähr im 10. Jahrhundert in Japan entstand.[1] Ein Mandala ist eine hochentwickelte künstlerisch-geistige Darstellung, in der das kosmische Wertsystem des Dainichi Nyorai (sanskr. Mahavairochana) durch eine bestimmte Anordnung zahlreicher ikonischer Buddha-Bilder symbolisch verkörpert wird. Dainichi, durch das Licht als Ursprung des Lebens symbolisiert, lehrt auf ewig die Wahrheit in seiner kosmischen Welt, in der alles, das Gute wie das Böse, einbegriffen ist. Im Mandala offenbart sich daher eine geheime und mystische Welt.[2] Der Gründer der Shingon-Sekte (Sekte des wahren Wortes) Kūkai (773–835) erklärte einmal hierzu: „Die Geheimlehre ist so tief, daß man sie mit Sprache und Schrift nur sehr schwer beschreiben kann. Darum wird sie denjenigen mit Hilfe von ikonischen Bildern gezeigt, die noch nichts von dieser geheimen Welt und Lehre wissen."[3] Die bildhaften Darstellungen des Mandala wurden aber zwei Jahrhunderte später sehr häufig durch die Schrift, und zwar die Siddham-Schrift des Sanskrits, ersetzt (Abb. 1). Doch warum ausgerechnet durch eine den Japanern so fremde Sprache und Schrift? Die Einzelbuchstaben eines Schuji-Mandala entsprechen als Symbolzeichen genau einem bestimmten ikonischen Buddha-Bild. Es galt als wichtige religiöse Handlung eins nach dem andern, dem Urmodell folgend, in höchster geistiger Konzentration sorgfältig abzuschreiben. Mein Interesse für dieses Shuji-Mandala richtet sich vor allem auf dessen Wortkonstellation, denn eigentlich veranschaulichte man durch ein Mandala die geheime Welt und Lehre des Dainichi, und dort hat jedes Buddha-Bild seinen bestimmten Platz, was uns mit der symbolischen Weiträumigkeit des Kosmos fast an Sternbilder am Nachthimmel erinnert. In der Tat gibt es in Japan sogar ein sogenanntes ‚Hoshi'-Mandala (Stern-Mandala), und ferner ist es auch wohlbekannt, daß man in alter Zeit ein Mandala unter astrologischen Gesichtspunkten betrachtete.[4] Dadurch erkennt man sehr deutlich, wie eng das Mandala überhaupt mit einer kosmischen Konzeption verbunden ist. Im Zusammenhang mit unserem Thema darf man aber nicht übersehen, daß das Shuji-Mandala als Wortkonstellation im Laufe der Zeit Anlaß dazu gegeben hat, verschiedene Varianten hervorzubringen. So veränderte sich nicht nur die Form der betreffenden Siddham-Schrift auf sehr subtile Weise,[5] sondern auch die des Mandala, und nicht zuletzt die Schrift an sich.

Indessen ist das durch Kanji (chinesische Schriftzeichen) ersetzte Mandala nicht mehr als Shuji-Mandala zu bezeichnen. Das Musterbeispiel dafür wäre ein pagodenförmiges Mandala aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, das nur aus einem chinesischen Sutra besteht (Abb. 2). Das Urmodell dieser Typen stammte aus dem China der Tang-Dynastie (618–907). In einer sehr künstlerischen Figuration wurde das ‚Saishō Ōkyō-Sutra' neu arrangiert. Der Effekt einer solchen Figuration liegt wohl darin, jedem Betrachter sofort visuell verständlich zu machen, worum es sich handelt, ganz gleich, ob er von dem betreffenden Sutra weiß oder nicht. Es ist deshalb kein Wunder, daß es bereits in der Antike im Abendland und Orient eine Anzahl figurativer Darstellungsversuche religiöser bzw. mit religiösem Motiv geschriebener Texte gab. In Japan hingegen glaube ich mit Tōzō Suzuki, daß die genannten Mandala ein typisches Beispiel dafür waren und zum Muster für spätere japanische Figurengedichte wurde.[6]

Betrachten wir nun einige figurative Formen der Waka-und Haiku-Dichtung. Die beiden ältesten Beispiele aus dem 10. Jahrhundert stammen von Shitagou Minamoto (911–983). Obwohl er ein Nachkomme des Kaisers Saga war, verschlechterte sich die soziale Stellung seiner Familie in der Hofgesellschaft mehr und mehr, was dieser hochbegabte Dichter und Gelehrte in kunstvollen Versen beklagte. Einmal legte er bei seinem Vorgesetzten ein Chōka (Lang-Gedicht) als Beschwerde ein, in der er sein Leben durch das Bild eines erschöpften Pferdes beschrieb.[7] Möglicherweise handelte es sich dabei auch um ein Figurengedicht, aber leider ist es verschollen. Zwei Beispiele sind uns hingegen, wenn auch nicht im Original, so doch als wertvolle Handschriften aus dem 12. Jahrhundert wohlbekannt. Sie bilden beide die Muster eines Spielbrettes für die Spiele ‚Suguroku' (auch ‚Sugoroku' genannt) bzw. ‚Go' ab und bestehen aus einer Reihe von Waka-Gedichten (Abb. 3 und 4). Das erstere zählt 15 und das letztere 50 Waka-Gedichte, in denen sich der Dichter poetischer Techniken wie Silbenspiel, Akrostichon und/oder Synonym bedient. Zu dem ersten Beispiel, einem Suguroku-Lied darf ich kurz einen Kommentar geben. Das heute nicht mehr gespielte Suguroku war ein dem europäischen Backgammon sehr ähnliches Brettspiel für zwei Personen.[8] Und es erfreute sich damals großer Beliebtheit, und der Dichter Shitagou schrieb den Trenn-Linien des Brettes folgend 15 Waka. Jedes Silbenzeichen auf jedem Schnittpunkt wurde, wie das Abbild zeigt – 20 Zeichen ausgenommen – zweimal verwendet, und auch die übrigen 32 Zeichen sind nicht willkürlich oder zufällig gesetzt, sondern gehorchen einer vorgegebenen Bedingung. Interessanterweise ergeben sie ebenfalls ein Waka, dessen Verfasser wir leider nicht kennen. Es lautet wörtlich: „Suguroku no/ichiba ni kaeru/hitotsu muma no/awade yaminamu/mono ni yawaranu." Der Inhalt ist mehrdeutig, es gibt nach Manabu Akabane mindestens zwei Möglichkeiten der Interpretation. Die eine wäre: „Beim Sugurokuspiel kommt es vor, daß Figuren der beiden Spieler bis Ende des Spiels auf demselben Feld niemals nebeneinander stehen." Die andere lautet: „Es ist möglich, daß eine verheiratete Frau zum Markt wieder zurückkommt, ohne ihren Buhlen zu sehen, da das Spiel noch nicht zu Ende geht."[9] Für wichtiger als die Interpretation halte ich jedoch, daß jedes Zeichen des Ge-

dichtes als Akrostichon in den ganzen Text aufgenommen ist. Merkwürdigerweise bezieht sich dieser nur in zweierlei Hinsicht auf das Sugurokuspiel, nämlich einmal im geometrischen Muster und zum andern im Grundmotiv des angegebenen Waka. Sonst haben 15 Waka überhaupt nichts mit dem Spiel selbst zu tun. Folgt man den vier äußeren Seiten des Rechtecks von links oben nach rechts im Uhrzeigersinn, sind folgende 6 Waka zu lesen:

1. Suruga naru/fuji no kemuri mo/haru tateba/kasumi to nomizo/miete tanabiku (Steht nun im Frühling der Rauch über dem Fuji in Suruga, sieht es so aus, als ob Nebelschleier dahinzögen.), 2. Kusa shigemi/hito mo kayowanu/yamazato ni/taga uchiharai/tsukuru nawashiro (Auch im abgelegenen von Fremden nicht betretenen Bergdorf. Wer hat gerodet, um die Reis-Frühbeete anzulegen?), 3. Rokuro ni ya/ito mo hikuramu/hikimayu no/shiratama no o ni/nukedo taenu i (Wird mit dem Spinnrad der Faden gezogen? Der Seidenraupenkokon — die aus seinen weißen Kügelchen gezogenen Fasern — endlos wie das Spinnennetz.), 4. Izuko naru/kusa no yukari zo/ominaeshi/kokoro o okeru/tsuyu ya shiru dochi (Wo ist das Gras mit der Ominaeshi?[10] Wo bin ich mit dir verwandt? Du kennst ja den Tau. Mein Herz ist dort gelegen.), 5. Chiri mo naki/kagami no yama ni/itodoshiku/yoso nite miredo/akaki momiji ba[11] (Auf dem Berg Kagami, wo die Blätter noch nicht gefallen, erkennt man auch von ferne deutlich die dunkelroten Ahornblätter.) und 6. Hana ka tote/yuki no manimani/orikuredo/kazuki e kaeri/te ni mo tamarazu[12] (Als ich hinabstieg, hielt ich den sporadisch fallenden Schnee für Blumen. Als ich den weißen Schleier lüftete, blieb nichts in der Hand.)

In jedem Waka stimmt die erste Silbe mit der letzten des vorhergehenden überein; dadurch bilden die äußeren Linien im ganzen ein sogenanntes Kettenlied. Ein solcher, literarturgeschichtlich interessanter Versuch wurde später in der Edo-Zeit (1603–1867) noch einmal von dem Dichter Roan Ozawa (1723–1801) gewagt. Das Waka im Grundmotiv ist, ein paar Wörter ausgenommen, mit dem von Shitagou identisch, aber die anderen 15 hingegen vollkommen verschieden. Dies sind Musterbeispiele dafür, daß trotz gleicher Bedingungen vollkommen verschiedene Waka gedichtet werden können. Theoretisch gibt es fast unzählige Kombinationsmöglichkeiten der 31 Silbenzeichen, aus denen ein Waka besteht. Um aber dichterisch bestehen zu können und eine Anzahl Silben unter einer bestimmten Bedingung miteinander zu verknüpfen, muß man eine starke Einschränkung der Zahl der theoretisch möglichen Waka hinnehmen. Zu diesem intelligenten Wortspiel braucht man infolgedessen genau so viel Zeit und Mühe wie zum Sugurokuspiel, vielleicht sogar noch mehr.

Auch beim Go-Gedicht ist dies der Fall. Inhaltlich hat es ebenfalls keinen direkten Zusammenhang mit dem Go-Spiel selbst, aber figurativ entspricht es in reduzierter Form ungefähr dem Brett-Muster. Im Lied gibt es je 7 waagrechte und senkrechte Linien, im Brett hingegen je 19. Der Text läuft von rechts oben im Uhrzeigersinn über die vier Aussenseiten und wieder zurück, es liegen hier daher vier Waka vor. Ein jedes hat seine Endsilbe mit der Anfangssilbe des folgenden gemeinsam. Außerdem sehen wir je 5 Waka

in der Vertikalen und der Horizontalen. Die einen sind von oben nach unten, die anderen von rechts nach links zu lesen. Jede Silbe auf den End-und Schnittpunkten fungiert in beiden Waka. Ferner steht in jedem der insgesamt 36 Karomuster je ein Waka aus fünf Kurzzeilen schräg einem anderen daneben gegenüber. Diese Waka scheinen nur eine dekorative Funktion zu haben. Der Dichter hatte zweifellos mehr Zeit und Mühe auf die 14 anderen Waka in der Senkrechten und Waagrechten verwendet. Dort findet man insgesamt 49 Silbenspiele, aber im Unterschied zum Suguroku-Lied kein Akrostichon.

Im Laufe der Zeit ergaben sich aus den ersten beiden Modellen von Shitagou verschiedenartige Varianten, die man im allgemeinen ‚Yūdasuki' nennt. Dessen allgemeine Form ist vier-oder rechteckig und bezieht sich so direkt auf das ursprüngliche Modell. Was sie aber von diesem unterscheidet, ist erstens, daß zwei ebenfalls mit Waka geschriebene Diagonalen, ‚Tasuki' genannt, sehr oft zum Urmuster hinzukommen. Zweitens, daß die Yūdasuki bald wieder eine religiöse wie wortspielerische Tendenz zeigten, indem man mehrere Gebets-bzw. Beileidsformeln als Akrostichon in die Verse hineinwob. Und drittens, daß sie erst im 17. Jahrhundert mit dem Haiku, und zwar mit oder ohne Palindrom-Charakter, von neuem geschrieben wurden.

Im Abbild 5 sehen wir ein Yūdasuki von Tamekane Fujiwara (1254–1332), das aus 12 Waka besteht: je 5 in der Senkrechten und Horizontalen und 2 in den Diagonalen. Die 5 in der Horizontalen werden von oben nach unten abwechselnd ‚von rechts nach links' und ‚von links nach rechts' gelesen. Ferner nimmt die Gesamtzahl der Waka je nach der Kombination wesentlich zu, da der Dichter zu den meisten teilweise andere Fassungen aneinandersetzt. Figurativ gesehen zeigt der Text keine perfekte viereckige Form, ab und zu sind die Linien länger, doch scheint er mir keineswegs unvollkommen. Wichtig ist, daß sich der Name Amidabutsu (sanskr. Amitābha) als Schlüsselwort im ganzen Texte siebenmal akrostisch wiederholt, fünfmal in der Vertikalen und zweimal in den Diagonalen. Nur ein Beispiel aus den Vertikalenzeilen:

Asahi kage	Der Morgensonne
Midori ni kasumu	Strahlen. Am grün verschleierten
Tani[13] no to ni	Talmunde blieb
Furu[14] awayuki no	trotz leichten Schneefalls
Tsumora zari keri	nichts zurück.

Es handelt sich hier denn auch weniger um eine Spielerei, als um ein Gebet, um die Seele eines (oder einer) Verstorbenen zu trösten, wenn jedes einzelne Waka auch an und für sich unmittelbar mit dem Buddhismus fast gar nichts zu tun hat. Der Waka-Dichter Tamekane war ein so tiefreligiöser Buddhist, daß er in seinen späten Jahren sogar ins Kloster ging.[15]

Den nächsten Text hat Sukeyoshi Fujiwara (1622–1669) seiner verstorbenen Mutter gewidmet (Abb. 6). Folgt man den Einzelsilben auf jedem Eck-und Endpunkt von rechts oben nach unten im Uhrzeigersinn, so erkennt man die Worte als Akrostichon: Namu daiji daihi kyūku kanzeon bosatsu, d. h. „Avalokitesvara Bodhiśattva mit großer Barmherzig-

keit und Erlösungs- und Heilkraft", sowie die Worte der inneren Schnittpunkte, die längelang von rechts nach links zu lesen sind: Namu honshi daikaku shaka nyorai, was „Sakya Tathagata, großer Lehrer mit wahrer Erleuchtung" bedeutet. Nebenbei bemerkt ist ‚Namu' (sanskr. namas) eine Art Gebetspräfix. Die fehlenden Diagonalen, daher eigentlich ‚Keii' (‚Kette und Einschlag' in der Webetechnik) genannt, lassen nicht darauf schließen, daß es dem Text an Kompliziertheit mangele. Ganz im Gegenteil, ohne eine äußerst sorgfältig durchgearbeitete Kombination mehrerer Waka anhand des Akrostichons und Silbenspiels hätte er unmöglich entstehen können. Aber warum verfaßte der Dichter zur buddhistischen Totenmesse seiner Mutter ausgerechnet diese, sehr wortspielerischen Zeilen, welche uns heutzutage leicht befremden? Eine überzeugende Antwort gibt uns der Japanologe Tōzō Suzuki:

> „In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Anschauung der früheren Dichter von der unsrigen. Wenn sie zur Totenmesse ein Trauerlied, in das z. B. der Name Amidabutsu akrostisch hineingewoben wurde, dichteten, dann wollten sie dadurch zeigen, wie innig und stark ihre Anteilnahme war, denn diese Dichtarbeit kostete viel Zeit und Mühe. Ein figuratives Yūdasuki verlangte sogar weitaus mehr Mühe und sorgfältigere Durcharbeit, was letzten Endes für eine um so tiefere Anteilnahme zeugte. Dem angegebene Text von Sukeyoshi lag darüber hinaus vermutlich das Image des Mandala zugrunde."[16]

Vor allem diese Bemerkung über das Mandala ist in doppeltem Sinne zu verstehen. Denn anschließend weist Suzuki auf die Sage von der Prinzessin Chūjōhime hin. Diese gläubige Buddhistin soll mit aus Wurzeln der Lotus-Pflanze gesponnenen Fäden ein Mandala gewoben haben. Hierbei handelt es sich einmal um eine überaus mühevolle Arbeit und geistige Konzentration, zum andern um eine verwandte Komposition bzw. Struktur von Mandala und Yūdasuki. Im Vergleich mit einer Reihe von Shuji-Mandala würde ich ein solches Yūdasuki sogar als ein mit Worten gewobenes Mandala bezeichnen. Ein Musterbeispiel hierfür ist das nächste Werk von Roan Ozawa (Abb. 7).

Dieser Text setzt sich aus 12 Waka und 16 Sedōka (ein dem Waka verwandtes Kurzgedicht, das aus 38 Silben besteht) zusammen. Soviel ich weiß, war er der erste, der das Sedōka ins Yūdasuki aufnahm. Der entscheidende Grund dafür besteht wahrscheinlich darin, daß er den 7silbigen Namen ‚Namu Yakushibutsu' (sanskr. Namas Bhaisaiyagura) akrostisch verwendete. Da das Sedōka aus 6 kurzen Verseinheiten (d. h. 5, 7, 7, 5, 7 und 7 Silben) besteht, wurde in dem Text das genannte Akrostichon in ihre Anfangssilben und auch in die Endsilbe der letzten Einheit verwoben. Diese akrostischen Sedōka sind jedoch nicht in allen 16, sondern nur in den 7 Vertikal-und 2 Großdiagonalzeilen zu finden. Die anderen 7, die sich in der Horizontalen von oben nach unten reihen und zwar von rechts nach links und von links nach rechts im Wechsel aufeinander folgen, haben von Zeile zu Zeile andere Reime, d. h. 7 verschiedene Alliteration: na, mu, ya, ku, shi, bu und tsu. Im Unterschied zu diesen Sedōka sind 12 Waka nur in eine Reihe von Kleindiagonalen verwoben. Der Ausgangspunkt ist die erste Silbe der zweiten Senkrechten von rechts. Von

hier liest man erst in schräger Richtung nach rechts unten und dann nach den daneben parallel laufenden, immer längeren Diagonalen weiter bis zur vorletzten Silbe der 4. Parallele. In dieser ersten Gruppe gibt es 3 Waka. Folgt man dann in der gleichen Weise, aber entgegen dem Uhrzeigersinn der zweiten, dritten und vierten Gruppe immer weiter, bekommt man weitere 9 Waka. Und in all diese ist das oben angegebene Akrostichon teilweise wiederum verwoben. Mit derartigen Wort-Geweben hatte die Yūdasuki-Figur in Japan ihren Höhepunkt erreicht.

Von Roan möchte ich noch ein zusätzliches Beispiel vorstellen (Abb. 8). Zum Unterschied von den oben gezeigten vier-oder rechteckigen Formen sehen wir hier einen strahlenförmigen Typ. In der Mitte steht der erste Buchstabe des sanskritischen Alphabets ‚a', der die Initiale des Wortes ‚anutpāda' (‚weder werden noch sterben') sowie auch des ‚ahdi' (‚ursprünglich', ‚von Anfang an') ist. Für japanische Buddhisten der esoterischen Schulen hatte diese a-Schrift (jap. a-ji) von alters her eine besondere Bedeutung. Sie sitzen dieser sanskritischen Schrift, die in einem kreisförmig gemalten Mond steht, gegenüber und meditieren, bis sie mit geschlossenen Augen im Innern die Schrift schauen und schließlich diese und ihr Selbst zur Einheit verschmolzen sind. Diesbezüglich heißt es: „Da man diese Schrift ‚a' als Verkörperung der kosmischen absoluten Wahrheit auffaßt, gilt solch meditatorische Verschmelzung zugleich als Verschmelzung eines endlichen Menschen mit dem unendlichen absoluten Wesen."[17] Nebenbei bemerkt heißt diese eigenartige Meditation in Japan ‚a-ji-kan'. Der Dichter Roan setzt gerade dieses sanskritische ‚a' in die Mitte und dann von hier ausgehend 32 verschiedene Waka strahlenförmig nebeneinander, in die alle wiederum der Name Amidabutsu akrostisch eingewoben ist. Nicht nur figurativ wie akrostisch-semantisch assoziiert man den Heiligenschein des Amidabutsu bzw. Dainichi, sondern einige Waka beziehen sich auch inhaltlich unmittelbar auf den Buddhismus. Nur ein Beispiel möchte ich hier zitieren:

Amidabu ni	Auf Amidabutsu
Mi no nochi o koso	sei dein Leben nach dem Tode
Tanomi oke	angewiesen.
Futagokoro naku	Darum bitte ihn unablässig
Tsuneni negaite	ohne Wankelmut.

Obwohl die anderen Waka im allgemeinen andere Motive wie z. B. Naturerscheinungen und-betrachtungen, Lebensaspekte und-gefühle enthalten, gestaltete Roan nicht umsonst solch figurative, stark religiöse Texte. Wie Roku Yamazaki beschreibt, brach im Jahre 1788 ein großes Feuer in Kyoto aus, wodurch er sein Wohnhaus verlor und vorübergehend im buddhistischen Tempelchen Jūrin'in Unterkunft finden mußte. Drei Jahre später entschied er sich doch, daselbst sein Leben lang zu wohnen. Bei dieser Gelegenheit widmete er den Buddha-Bildern mit Dankbarkeit die oben angegebenen beiden Texte.[18]

Außer diesen Figurengedichten möchte ich mehrere interessante Versuche des Kaisers Gosai (1637–1685) nur kurz erwähnen. Im Unterschied zu den oben genannten Texten

kopierte er, 7. Kind des Gomizunoo Tenno,[19] auf eigentümliche Weise eine Anzahl alte bekannte Waka mit verschiedenartigen figurativen Arrangements. Es waren Typen mit Diagonalen, schrägen Parallelen oder mit einem Kreis, Viereck, Parallelogramm bzw. Zickzack usw. (Abb. 9, 10, 11 und 12). Diese und andere Waka sind zwar nicht vom Kaiser Gosai, doch seine innovativen Versuche, sie wie ein Text-Design figurativ darzustellen, würden recht große Beachtung verdienen.

Nun einige Haiku-Beispiele. Für die folgenden Texte ist erstens charakteristisch, daß fast jeder durch Kombination eines einzigen Palindrom-Haiku figurativ konstituiert ist, zweitens, daß es darin kaum Akrostichon noch irgendein religiöses Motiv gibt, und drittens, daß er wegen des Haiku im Vergleich mit dem Waka-Yūdasuki figurativ wesentlich kleiner ausfällt.

Der erste Text von Ichien Suzuki aus dem 17. Jahrhundert entstand durch geordnete Wiederholung eines Palindrom-Haiku (Abb. 13):

Nazuna mina	Alle Täschelkräuter
no na hana hana no	Feldblumen; Blumen-
nami nazuna	wellen Täschelkraut.

Mit der häufigen Iteration derselben Silben ‚na' erzielt man einen akustischen wie optischen Effekt. Als Palindrom kann man es in allen Richtungen lesen. Der Dichter Ichien hat außer diesem noch mehrere Haiku-Yūdasuki entworfen (Abb. 14 und 15). Nebenbei bemerkt, das letzte Beipiel besteht aus 12 verschiedenen Haiku ohne Palindrom und je zwei Reihen. Sein Vorbild ist jedoch bereits in Waka-Yūdasuki von Tamekane zu finden.

Ein anderes Beispiel stammt von Kiyomasa Yoshida ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert und wurde nach einer traditionellen Yūdasuki gebildet (Abb. 16):

Naru toki[20] mo	Auch wenn die Zeit reif
mume ga nagamemu	ist, Pflaumen sind zum Betrachten.
mogitoru[21] na	Pflücket sie nicht.

In diesen Haiku-Yūdasuki gibt es, wie gesagt, zwar keinerlei religiöse Motive, daher aber eine um so stärkere wortspielerische Tendenz. Andererseits geht man über die Grenze der Sprache hinaus und nimmt von neuem visuelle, besonders figurative Elemente in die Gattung der Haiku auf. Palindrom-Haiku waren damals nicht selten. In der Haiku-Sammlung Konzanshū, wo man die vorgestellten Texte findet, stehen ca. 250 derartige Haiku. Ohne ein stark bewußtes Streben zur Figuration wären solche Versuche zum Yūdasuki fast undenkbar, zumindest insofern es sich um Haiku handelt. Warum sind vier-oder rechteckige Formen, sei es beim Waka oder beim Haiku, nötig, abgesehen von den Beispielen des Gosai Tenno? Drei-, Fünf-, Sechs-oder Achtecke wären weitaus naheliegender und einfacher. Doch diese Typen gibt es in Japan nicht. Ich persönlich glaube, daß unsere Dichter bei ihren Figurengedichten doch von dem Mandala ausgingen. Dies wäre aber in der Zukunft noch genauer zu untersuchen.

Zum Schluß möchte ich zeigen, welch große Rolle unsere Schriften Kana und Kanji in der Dichtung spielen. Zwar steht die Kana-Silbenschrift-Kalligraphie, wie schon oben gezeigt, visuell und stilistisch den chinesischen Kanji-Charakteren in nichts nach, doch geht es mir hier in erster Linie um ihre bildliche Deformation. Ein typisches Beispiel dafür ist das sogenannte ‚Ashide' , eine Art Grasschrift, die in der Heian-Zeit (794–1192) mit der Verbreitung des Waka entstand und zur Dekoration der Gedichte diente. Dabei kam es zu einem merkwürdigen Zusammenspiel von Schrift und Bild. So wurden die Silben-bzw. Schriftzeichen eines Waka so gestaltet, daß sie – oft unabhängig von ihren ursprünglichen Bedeutungen – Vögel, Schilfe, Wasser, Blumen, Felsen usw. darstellten.[22] Eins der ältesten Beispiele ist von Koreyuki Fujiwara (1138–1175) (Abb. 17). Als er Mitte des 12. Jahrhunderts die Gedichtsammlung Wakan rōei shū (Anthologie japanischer und chinesischer Gedichte), die ursprünglich Anfang des 11. Jahrhunderts entstanden war, kopierte, wandte er zum Teil die Schreibweise, oder sollte man sagen, die Malweise des Ashide an.

Das Design der Schrift bietet aber noch andere Möglichkeiten. Ein begabter Schriftsteller und Maler der Edo-Zeit, Kyōden Santō (1761–1841), publizierte 1790 ein Buch, das er Komon gawa (‚Kleinmustersammlung mit witzigen Anmerkungen') nannte. In der Vorrede faßt er kurz seine Grundideen zusammen:

> „Man sagt, alte Inder hätten aus Assoziation mit Hobelspänen ihre Schrift gebildet, sowie alte Holländer mit Geifer des Rindes, der Chinese Cāng Jíe im Altertum mit Fußspuren der Hühner. Und ich habe Spuren des Hundes mit Pflaumenblümchen verglichen und dann im Laufe der Zeit Dutzende von Texten, die kaum mehr genau zu unterscheiden sind, ob es sich um ein Bild oder eine Schrift handelt, geschaffen."[23]

Nur einige davon möchte ich hier zeigen. Das erste heißt ‚Katakana kasuri' (Abb. 18). ‚Kasuri' ist ein gesprenkelter Baumwollstoff, und die Sprenkel hier sind die drei Katakana-Silbenzeichen ‚yo', ‚i' und ‚sa'. Der Ausdruck ‚Yoisa' entspricht ungefähr dem deutschen ‚'s gut' oder auch der Interjektion ‚Hau ruck!'. Eine solche Wortkonstellation durch diese drei Einzelsilbenzeichen steht m. E. der gegenwärtigen konkreten und visuellen Poesie sehr nahe. Das nächste heißt ‚Itoshi fuji' d. h. liebste Glyzinie (Abb. 19). Kyōden malte zwar das Bild der Glyzinie, das aber interessanterweise nur aus den zwei Kana-Zeichen ‚i' und ‚shi' besteht. Das fehlende Zeichen für ‚to' ist durch das zehnmal wiederholte ‚i' angedeutet. Dem ‚zehn' heißt auf japanisch ‚tō'. Außerdem fehlt das im Titel genannte Wort ‚fuji', aber dieses japanische Wort wird sino-japanisch gleichfalls ‚tō' ausgesprochen, was sich zugleich wieder auf das ganze Bild bezieht. Ein solcher Text überschreitet bei weitem das bloße Wortdesign, man muß fast von einem Worträtsel sprechen. Der große Maler Hokusai, Zeitgenosse des Kyōden, malte auch eine Reihe solcher Schrift-Bilder. Im Unterschied zu Kyōden verwendete er sie jedoch nicht als Muster für Stoffe, sondern als Vorlage zum Malen und Zeichnen.

In seiner Kleinmustersammlung beschäftigte sich Kyōden ausschließlich mit der Schrift an sich und entwickelte aus ihr verschiedenartige Design-Muster, während sich die Schöpfer der geometrischen Figurengedichte noch an die traditionelle Waka-, Sedōka- bzw.

Haiku-Form hielten. Nur Kyōden überschritt diese Schranke und experimentierte mit der Schrift, ihrer Gestalt und bildlichen Struktur. Die anderen zeigten unter den beschränkten Bedingungen der Dichtung zwar ein großes Interesse für Wortspiele und/oder religiöse Aspekte, doch Kyōden arbeitete m. E. in einem noch freieren Raum und gelangte so zu verschiedenen interessanten Mustern. Diese waren zum Teil Bild und Schrift zugleich, oder anders gesagt, mit Schrift arrangierte Bilder und/oder bildliche Schriften, während die anderen Autoren trotz figurativer Formen rein sprachlich dichteten. Bei ihnen fungiert die Sprache noch als Mitteilungsinstrument, bei Kyōden wird sie Gegenstand und Thema zugleich. Trotz der Tradition des Ashide halte ich ihn deshalb für einen bedeutenden Vorgänger der visuellen Poesie in Japan.

*Dieser Vortrag wurde ursprünglich auf der internationalen Fachkonferenz „Visuelle Poesie im historischen Wandel" in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 30. August bis 4. September 1987 gehalten und nachher etwas erweitert und verbessert.

Anmerkungen

1. Seiga Ishizuka (1983), S. 22.
2. Mikkyō zuten (1980), S. 22 f. und 26.
3. Shunshō Manabe (1980), S. 23 f.
4. a. a. O., S. 99 ff.
5. Seiga Ishizuka (1983), S. 22 f.
6. Tōzō Suzuki (1976), S. 269 ff.
7. Tadami Fujioka (1962), S. 462.
8. Atsuto Satō (1969), S. 278 f.
9. Manabu Akabane (1980), S. 4 ff.
10. Pflanzenname, lat. patrinia scabiosaefolia.
11. Stimmhafte und stimmlose Laute wie ba : ha, zu : su o. ä. wurden früher in der dichterischen Orthographie nicht unterschieden. Der Leser konnte jedoch aus dem jeweiligen Kontext heraus die richtige Lesung erkennen.
12. Siehe Anm. 11.
13. Siene Anm. 11.
14. Siehe Anm. 11.
15. Zenmaro Toki (1962), S. 654 f.
16. Tōzō Suzuki (1976), S. 269 ff.
17. Yūkei Matsunaga (1985), S. 52 und Kijun Tokuyama (1984), S. 78–86.
18. Roku Yamazaki (1929), S. 1 f.
19. Der Kaiser Gomizunoo hat auch ein herrliches Waka-Yūdasuki gedichtet. Kenkichi Ichijima (1907), S. 573 und Sho-Katalog (1975), S. 143.
20. Siehe Anm. 11.
21. Siehe Anm. 11.
22. Seiya Fujikake (1932), S. 47 f.
23. Minezō Tani (1984), S. 208.

Literatur

Manabu Akabane, Minamoto no shitagou shū no „Sugurokuban-ka" no kaisetsu, Wakabungaku kenkyū 43 (1980), S. 1–6.
Seiya Fujikake, Ashide, in: Nihonbungaku daijiten, Bd. I, Tokyo 1932, S. 47–48.
Tadami Fujioka, Shitagou, in: Wakabungaku daijiten, Tokyo 1962, S. 462.
Seiga Ishizuka, Bonji-butsu no susume, Tokyo 1983.
Shunshō Manabe, Mandala-bi no sekai, Kyoto 1980.
Yūkei Matsunaga, Mikkyō, Kosmos, Mandala, Tokyo 1985.
Yūshō Miyasaka/Shūyū Kanaoka/Shunshō Manabe, Mikkyō zuten, Tokyo 1980.
Atsuto Sato, Sugoroku, in: Dainippon hyakka jiten, Bd. X, Tokyo 1969, S. 278–279.
Tōzō Suzuki, Bungeishi to kotoba no asobi, in: Nihongo kōza, Bd. II, Tokyo 1976, S. 263–276.
Minezō Tani, Asobi no dezain. Santō Kyōden, Komon gawa, Tokyo 1984.
Zenmaro Toki, Tamekane, in: Wakabungaku daijiten, Tokyo 1962, S. 654.
Kijun Tokuyama, Bonji. A-ji to shingon, Tokyo 1984.
Roku Yamazaki, Ozawa Roan: Rokujō eisō, in: Kōchū kokka taikei, Bd. XVII, Tokyo 1929.

Quellen und Abbildungen

Hisashi Suzuki, Mandala-bi no sekai, Butsuga 6 (1984). Abb. 1: Taizōkai-Mandala, Tokyo, Sensōji, aus der Fujiwara-Zeit (um 810–1080).
Osamu Takada/Taka Yanagisawa, Butsuga, in: Genshoku nihon no bijutsu, Bd. VII,[17] Tokyo 1979. Abb. 2: Saishō ōkyo hensō (sog. Hōtō-Mandala), Iwate, Chūsonji (Nachdruck). 139.9×54.5cm. (farbig)
Fumio Hashimoto, Shitagou shū, in: Gosho-bon sanjūroku-nin shū, Bd. XXIII, Tokyo 1970. Abb. 3: Suguroku-ban no uta, vermutlich aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts. 24.7×17.6cm. (Nachdruck)
Kenkichi Ichijima, Gomizunoo-in gyoshū, in: Zoku zoku gunsho ruijū, Bd. XIV, Tokyo 1907, S. 530–579.
Ausstellungskatalog Sho. Pinselschrift und Malerei in Japan vom 7. bis 19. Jahrhundert, Köln 1975, S. 142–145.
Hokiichi Hanawa, Minamoto no Shitagou shū, in: Gunsho ruijū, Bd. 249, Tokyo 1779–1819 (Neudruck Tokyo 1911). Abb. 4.
—, Tamekane shū, in: Zoku gunsho ruijū, Bd. 432, Tokyo 1820–1822 (Neudruck Tokyo 1911). Abb. 5.
Tōzō Suzuki (1976). Abb. 6 (Nachdruck).
Roku Yamazaki (1929). Abb. 7 und 8 (Nachdruck).
Hitaku Kyūsojin, Gosai tennō shinkan shikishi-chō no kenkyū, Toyohashi 1976. Abb. 9, 10, 11 und 12. (Nachdruck).
Ryōtoku Kaedei, Konzanshū, Tokyo 1656 (Nachdruck Tokyo 1974). Abb. 13, 14, 15 und 16). 19.7×13.9cm.
Shunkei Iijima u. a., Heian IV, in: Nihon shodō taikei, Bd. V, Tokyo 1973. Abb. 17: Ashide aus der Wakan rōei shū (Nachdruck). 27. 9×51. 8cm.
Kyōden Santō, Komon gawa, Tokyo 1790 (Nachdruck Tokyo 1974). Abb. 18, 19 und 20. 13.5×9.4 cm.

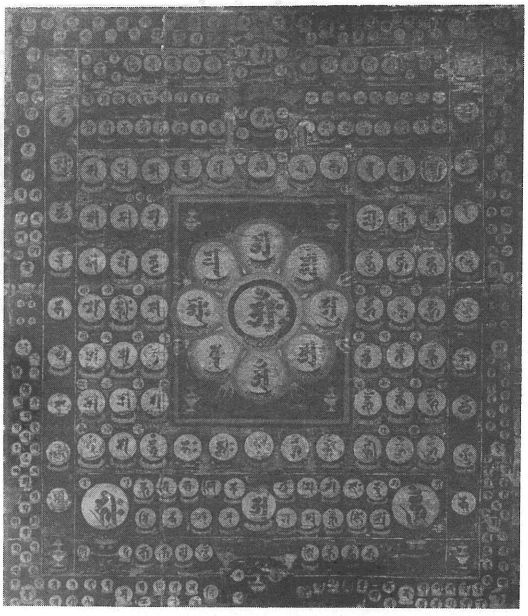

Abb. 1

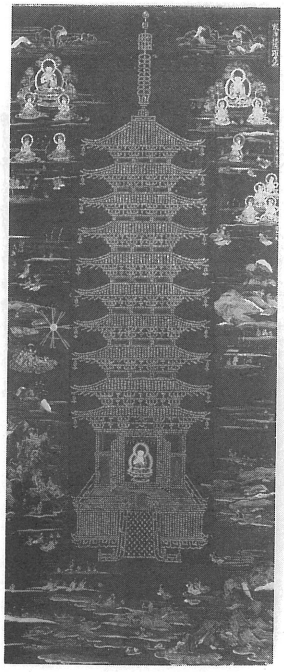

Abb. 2

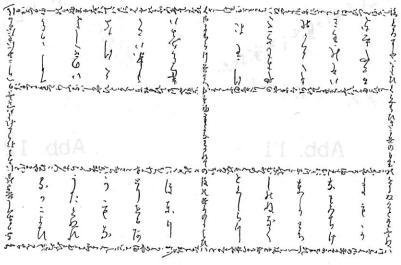

Abb. 3

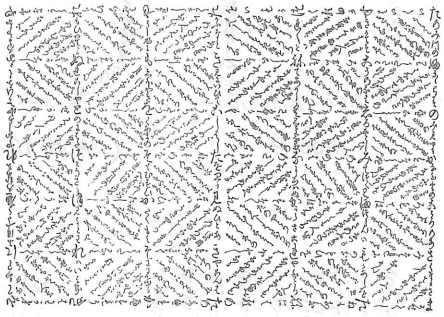

Abb. 4

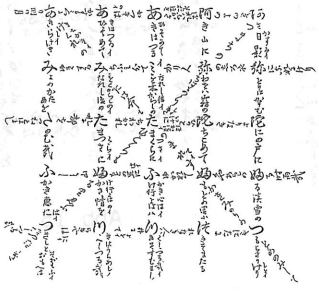

Abb. 5

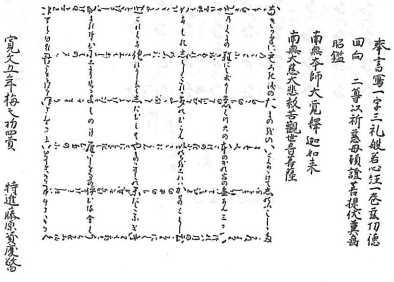

Abb. 6

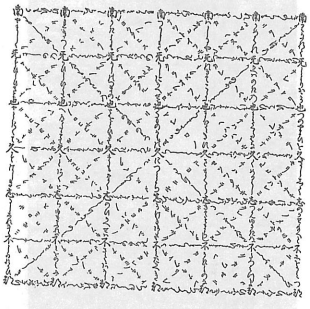

Abb. 7

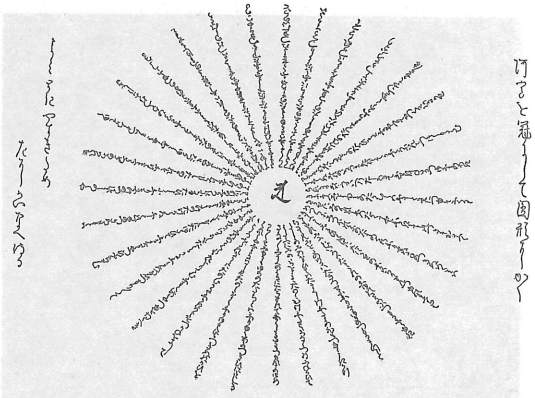

Abb. 8

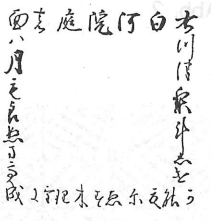

Abb. 9

(Abb. 10)

Abb. 11

Abb. 12

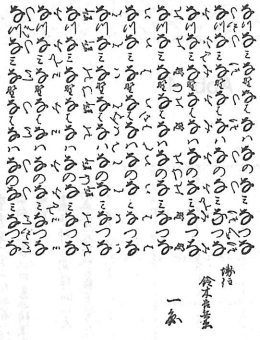

Abb. 13

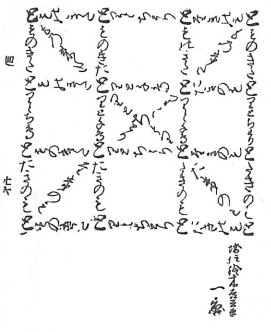

Abb. 14

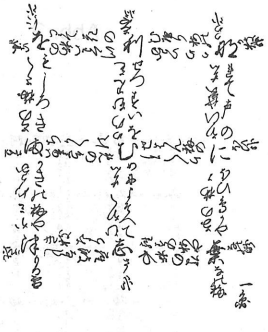

Abb. 15

Abb. 16

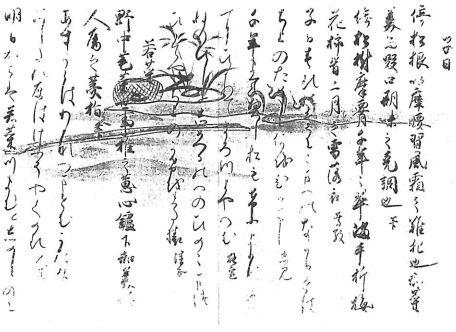

Abb. 17

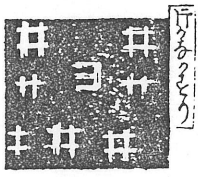

Abb. 18

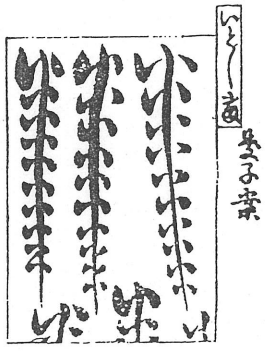

Abb. 19

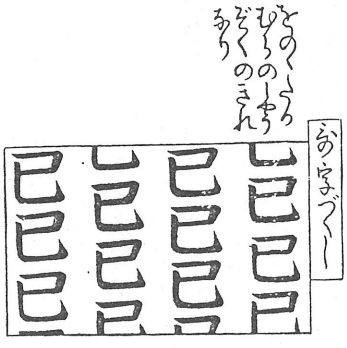

Abb. 20