

Schriftspiele mit Landschaft und Erinnerung: Zur Zeichenverwendung im *Man'yōshū*

Robert F. Wittkamp (Ōsaka)

In der Dichtung der Yamato-Kultur kommen komplexe Ebenen der Bedeutung vor, die sich nur dem lesenden Auge öffnen. Neben den Möglichkeiten der Semantik und Signifikation, die sich über das Ohr aufbauen, gibt es eine über das materielle Schriftbild, über das Auge objektivierte Ebene. Diese steigert die Komplexität der Bedeutung, aber ihr Erkennen erfordert hohe Lesekompetenz. Eine solche Art der Zeichenverwendung lässt sich als Schriftspiel beschreiben, das jedoch nicht mit Wortspielerei zu verwechseln ist. Viele Formen solcher Schriftspiele sind selbstverständlich der japanischen Literaturgeschichtsschreibung nicht verborgen geblieben. So weist Takagi Ichinosuke in Anlehnung an einen Aufsatz von Yoshizawa Yoshinori aus dem Jahr 1933 erneut auf die „literarische Schriftzeichenverwendung“ (*moji no bungakuteki yōhō* 文字の文学的用法) hin. Er spricht vom „Sehen der verwendeten Schriftzeichen“, bzw. von einer Klang und Rhythmus des Wortes übersteigenden „Visibilität“ (*kashisei* 可視性) der Schriftzeichen.¹ Angesichts neuer Erkenntnisse zur Entwicklung der japanischen Schrift bekommen diese Aspekte weiterführende Anregungen. So spricht Inukai Takashi von einer „Doppelschichtigkeit“ bzw. von der Methode, dem Ausdruck der „Bedeutung des Liedes“ (*ka'i* 歌意), „Schriftzeicheninformationen“ (*moji jōhō* 文字情報) beizufügen. Dennoch ist dieser Schriftzeichengebrauch mit seinen spezifischen Möglichkeiten der Semantisierung bisher nicht ausreichend berücksichtigt, zumal aufgrund der Tatsache, dass sich eine elaborierte Zeichenlehre nur zögerlich durchsetzt, die herkömmliche Sprache der Beschreibung den Zusammenhang von Schriftspiel und Semantik nicht adäquat zu erfassen vermag.²

Auch im Folgenden geht es nicht um systematisches Abhandeln der Möglichkeiten von Schriftspielen, sondern vielmehr um einige Fallbeispiele für deren Präsenz und Funktion in der Erinnerungsdichtung. Diese wurde bereits dargestellt, aber wiederholt werden muss, dass in der Mitte des achten Jahrhunderts fertiggestellten, circa 4500 Stücke umfassenden Liedersammlung *Man'yōshū* 萬葉集 keine Gruppe oder Gattung, kein Genre der Erinnerungsdichtung existiert.³ Sie ist ein Konstrukt der zugrunde liegenden Frage- und Problemstellung, die sich wiederum am kulturwissen-

1 Takagi Ichinosuke 高木市之助, „Kaeji-hō ni tsuite“ 変え字法について (Erstveröffentlichung 1938; in *Yoshino no ayu* 野の鮎 (Takagi Ichinosuke zenshū 高木市之助全集, 1. Tōkyō: Kōdansha: 1976): 187–200, 197–198 sowie Yoshizawa Yoshinori 吉澤義則, „*Man'yōshū* ni okeru moji no bungakuteki yōhō ni tsuite“ 萬葉集に於ける文字の文学的用法について (*Kokugo kokubun* 國語國文 1, 1933; zitiert nach Takagi, ebd.), 200. Zu weiteren Möglichkeiten des lesenden Auges vgl. Kōnoshi Takamitsu 神野志隆光, *Kanji teki-suto to shite no Kojiki* 漢字テキストとしての古事記. (Tōkyō: Tōkyō Daigaku, 2007), 64–67, der anhand der „Konnotation“ (*gan'i* 含意) der Schriftzeichen bzw. des „aufgeblähten Ausdrucks“ das Schreiben in der *uta*-Dichtung vom alltäglichen Schriftzeichengebrauch unterscheidet; er spricht dabei von einem „Design“ (*ishō* 意匠), das durch das Zusammenwirken von Wort (*kotoba* ことば) und Schrift (*moji* 文字) entsteht. Auch das *Kojiki* sei keine „Verlängerung der Alltagsschrift“, sondern erst auf der Ebene „als Text“ möglich; mit dem Textbegriff grenzt Kōnoshi „offizielle Texte“ wie das *Kojiki* von Gebrauchstexten des Alltags ab.

2 Vgl. die kritischen Anmerkungen bei Inukai Takashi 犬養隆, *Mokkan kara saguru naka no kigen: 'Naniwazu no uta' ga utaware kakareta jidai* 木簡から探る和歌の起源—「難波津の歌」がうたわれ書かれた時代. Tōkyō: Kasama, 2008), 153–160, insbes. 158, Zitat.

schaftlichen „Gedächtnis-Paradigma“ ausgerichtet.⁴ Allerdings ergänzen und bedingen sich Objektbereich und Fragestellung gegenseitig: Während auf der einen Seite Schriftspiele Erinnerungen markieren und exemplifizieren,⁵ rückt auf der anderen Seite erst das Gedächtnis-Paradigma das Schriftspiel der Erinnerungsdichtung in den Blick.

Bevor die mit Schriftspielen verbundenen Möglichkeiten anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden sollen, erfolgt ein Abriss der Schriftentwicklung in der Yamato-Kultur. Dieser dient dem Verständnis von Schriftspielen und legt zugleich nahe, dass die Literaten Yamatos bereits Ende des siebten Jahrhunderts kontinentale Schriftzeichen sehr wohl zu handhaben wussten. Schließlich hebt der Überblick die Historizität dieser Schriftzeichenverwendung hervor. Denn es ist zu vermuten, dass gerade ihre Komplexität mit zu ihrem Ende, und damit zur Entwicklung eigener Alphabete, beitrug. Diese Vermutung sei jedoch nur als Anregung geäußert.⁶

Kurze Geschichte der Yamato-Schrift

Man geht heute davon aus, dass die „Schriftzeichen der Han“ (*kanji* 漢字) ab dem ersten Jahrhundert über die koreanische Halbinsel nach Japan kamen. Das vermutet Inaoka Kōji anhand konkreter Beispiele wie der Inschrift auf dem Grabstein von Ō no Yasumaro, dem 723 verstorbenen Aufschreiber des *Kojiki* 古事記. Inaoka zufolge ist dort ein im damaligen China extrem seltener, in den damaligen Gebieten Koreas dagegen gewöhnlicher Schriftzeichengebrauch dokumentiert.⁷ Für die im Abschnitt „Beschreibungen der Wa-Menschen“ im *San-kuo-chih* 三國志 (jap.: *Sankoku-shi*) dargestellten Wa (Wo) 倭⁸ des heutigen Südwestjapans jedoch waren vermutlich Zeugnisse kontinentaler Schriftzeichen noch sehr selten. Kōnoshi Takamitsu nennt als Beispiel das die eigene Souveränität garantierende *sakubo* 冊封-Siegel der Han, das im Jahr 57 nach Christus ein zur Tributleistung an den Hof der Han Entsandter erhielt und bei Ausgrabungen in Shika (Shikanoshima,

-
- 3 Vgl. Robert F. Wittkamp, „Erinnerungsdichtung im *Man'yōshū* – Schriftspiele mit mnemo-noetischen Verbphrasen“, *Erinnerungsgeflechte: Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*, hg. von dems. (München: Iudicium, 2009): 198–240. Die dortigen sowie die vorliegenden Ausführungen überschneiden sich inhaltlich geringfügig, Schwerpunkte und Ziele sind allerdings anders gesetzt.
 - 4 Man spricht auch von Gedächtnis als „Leitbegriff der Kulturwissenschaften“ (Aleida Assman), von einem „Gedächtnis-Boom“ (Astrid Erl) und auf internationaler Ebene von einem *memory boom* (Andreas Huysen). Zu einer Einführung und einem Überblick vgl. Astrid Erl, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005), Zitate dort, 1–5.
 - 5 Zum Begriff der Exemplifizierung vgl. Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung* (Originalausgabe: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett, 1978; verwendete Ausgabe: Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990), 25.
 - 6 Hier sei auf Aleida Assmann, „Die Sprache der Dinge: Der lange Blick und die wilde Semiose“, in *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (stw, 750. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988): 237–251, 240–242, verwiesen, die bei der Beschreibung der „wilden Semiose“ zunächst das Lesen vom Starren unterscheidet.
 - 7 Inaoka Kōji 稲岡耕二, *Man'yōshū* 萬葉集 (Waka bungaku taikai 和歌文学大系, 1–3. Tōkyō: Meiji Shoin, 1997–2006), Band 2, 486–487.
 - 8 Ch'en Shou 陳壽, *San-kuo-chih* (Beijing: Zhonghua, 1960), 30.854–858: *Wei-shu* 魏書 (jap.: *Gijo*), Kap. 30, *Tung-i chuan* 東夷傳 (jap.: *Tōiden*, Beschreibungen der Ostbarbaren) *Wo-jen-chuan* 倭人傳 (jap.: *Wajinden*, Beschreibungen der Wo[Wa]-Menschen). Zum *Tung-i chuan* des *Wei-shu* vgl. Barbara Seyock, *Auf den Spuren der Ostbarbaren: Zur Archäologie protohistorischer Kulturen in Südkorea und Westjapan* (BUNKA – Tübinger interkulturelle und linguistische Japanstudien. Münster u. a.: LIT, 2004), 15–58, zur Übersetzung der „Beschreibung der Wo-Menschen“ ebd., 50–58.

Kyūshū) wiedergefunden wurde. Solche frühen Belege allerdings hätten sich lediglich auf „direkte Bezüge“ zum kontinentalen Hof beschränkt und keinerlei Einfluss auf die Entwicklung der Gesellschaft genommen. Als außerhalb der Gesellschaft stehend waren es „Schriftzeichen einer speziellen Technik“, deren Sinn vermutlich gar nicht verstanden worden sei.⁹

Inaoka verweist beim ältesten, „in unserem Land aufgezeichneten Text“ auf Fundstücke wie die Inschrift eines in der *kofun*-Grabanlage Edafunayama (Präfektur Kumamoto) ausgegrabenen Schwertes. Grabanlage und Inschrift werden auf das Ende des fünften Jahrhunderts datiert, und unter dem Verfassernamen Chōan vermutet Inaoka einen Einwanderer vom Kontinent. Auf einem Schwert aus der Grabanlage Inariyama (Sakitama, Präfektur Saitama) gibt eine Inschrift das Jahr 471 an.¹⁰ Kōnoshi spricht bei der Phase, in der „die Schriftzeichen eine Funktion und Bedeutung erhielten“, von der „Stufe der Verinnerlichung“ (*naibuka* 内部化) bzw. Verbreitung. Diese anhand der Schwertfunde im fünften Jahrhundert ausgemachte „Verinnerlichung“ der Schriftzeichen, für Kōnoshi „ebenfalls ein Problem der Politik“, habe jedoch keine Relevanz auf der Ebene der Bedeutung der Zeichen als Schriftzeichen gehabt. Es sei im fünften Jahrhundert noch nicht um das „Verstehen“ gegangen, da „allein die Existenz von Schriftzeichen etwas Besonderes (eine magische Kraft)“ verspüren ließ.¹¹

Die ersten Yamato-Texte (*wabun* 和文) erkennt Inaoka in Inschriften am Tempel Hōryūji (Nara) aus den Jahren 650/651, und circa dreißig Jahre später sei es dann zu den ersten Dokumenten mit „vollständig indigenem Schriftgebrauch“ gekommen. Dieser zeigt sich beispielsweise auf einem in den Funden von Morinouchi (Nishi-Kawahara, Präfektur Shiga) entdeckten beschrifteten *mokkekan* 木簡-Holzbrettchen, das als eine Art Brief zwischen niederen Beamten verstanden wird.¹² Ein kürzlich im Hōryūji entdecktes Fragment lässt auf schriftlich ausgeführte Regierungsangelegenheiten schließen und datiert laut Inschrift aus dem Jahr 621 (Suiko Tennō, 29. Regierungsjahr), was Kōnoshi allerdings in Zweifel zieht. Er sieht erst das Ende des siebten Jahrhunderts als die Zeit, in der „Schriftzeichen die Inselkette flächenmäßig“ abdeckten. Das verbindet er, wie bereits erwähnt, mit der Politik. Allerdings lässt bereits die Inschrift auf dem Inariyama-Schwert einen „japanischen“ Sprachgebrauch insofern erkennen, als Eigennamen mit Lautzeichen notiert sind und auch die Texte selbst nicht immer der kontinentalen Grammatik bzw. Syntax folgen.¹³

Inaoka teilt die Geschichte der Schrift Japans in vier Stadien ein: In einer ersten Stufe werden „reine Han-Texte“ (*kanbun* 漢文) von kontinentalen Einwanderern verfasst. In einer zweiten

9 Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 3–4, 28.

10 Inaoka Kōji, „Kōshō kara kisai e“ 口誦から記載へ, in *Jōdai bungaku kenkyū jiten* 上代文学研究事典, hg. von Ono Hiroshi 小野寛 und Sakurai Mitsuru 櫻井満 (Tōkyō: Ōfū, 1998; Erstauflage 1996): 240–247, 240–241; vgl. weiterhin Shirakawa Shizuka 白川静, *Jikum* 字訓 (Tōkyō: Heibonsha, 1995), 13 und Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, ebd.

11 Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 4–7, 24.

12 Vgl. Inaoka, „Kōshō kara kisai e“, 241. Diese Inschriften nennt er an anderer Stelle die ältesten *Texte in japanischer Sprache* (*nihongo-bun* 日本語文); vgl. Inaoka, *Man'yōshū* 1, 414–415, und 2, 486–487, sowie weiterhin Inukai Takashi, „Ritsuryō kanjin ga uta o kaku“ 律令官人が歌を書く, in: *Kaku koto no bungaku* 書くことの文学, hg. von Saijō Tsutomu 西條勉 (Jōdai Bungakkai kenkyū sōsho 上代文学会研究叢書. Tōkyō: Kasama, 2001): 49–67, 61, und Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 36–47. Gerade die *mokkekan* haben aufgrund jüngster Entdeckungen der Erforschung der Schrift neue Impulse gegeben. Enorm wichtig dabei war die Entdeckung des sogenannten Shigaraki noch das Miya-*mokkekan*, damit setzt sich Inukai 2008 detailliert auseinander. Einen aktuellen Überblick gibt auch das Themenheft „Man'yō-Archäologie“ 万葉考古学 der Zeitschrift *Kokubungaku – Kaishaku no kyōzai no kenkyū* 国文学：解釈と教材の研究, 54.6 (April 2009).

13 Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 24–27; vgl. weiterhin Shirakawa, *Jikum*, 13.

Stufe wird dieser *kanbun*-Stil zwar im Großen und Ganzen beibehalten, aber die Schriftzeichen für Eigennamen werden der protojapanischen Aussprache gemäß mit *kana* 仮名-Lautzeichen verzeichnet, das heißt als Aussprachezeichen ohne semantische Denotation. In der dritten Stufe wird der *kanbun*-Stil verworfen und der Versuch unternommen, die Schrift der japanischen Syntax gemäß zu verwenden. Diese Stufe entspricht Kōnoshi „sprunghaftem Anstieg“ ab der zweiten Hälfte des siebten Jahrhunderts, in der Texte entstehen, die in Syntax und Zeichenverwendung von kontinentalen *kanbun*-Texten abweichen; Kōnoshi nennt solche Texte „nicht-*kanbun*“ (*hi-kanbun* 非漢文).¹⁴ Diese „dritte Stufe“ bzw. die Entwicklung von *hi-kanbun*-Texten stellt einen wichtigen Schritt in der Entwicklung der japanischen Schrift dar. Kōnoshi macht hier das Fundament für das *Kojiki* aus und hebt hervor, dass *kanbun* zwar Texte ausländischer Sprache seien, nicht jedoch „außerhalb der Festung“ gestanden hätten.¹⁵

Erst auf dieser Grundlage kommt es schließlich zu dem, was Inaoka die „vierte Stufe“ bezeichnet, d.h. eine elaborierte Verwendung von „unflektierten Postpositionen“ (*joshi* 助詞) und „flektierten Wortendungen“ (*jodoshi* 助動詞, wie Verbalsuffixen und Modalverben); diese werden zusammenfassend als „Zusatzwörter“ (*szokugego* 付属語) bezeichnet. Solche Texte tauchen um die Regierungszeit von Monmu Tennō (697–707) auf. Außerhalb der *Man'yōshū*-Dichtung findet sich der Gebrauch z.B. auf den *mokkan* dieser Zeit, die in der alten Hauptstadt Fujiwarakyo oder in den Anlagen in Kita-Ōtsu und Tokushima (Kannonji) ausgegraben wurden.¹⁶ Die japanischen Literatur-, Sprach- und Schriftwissenschaften gehen gewöhnlich davon aus, dass erst durch den Gebrauch von *szokugego* der „Ausdruck“ (*hyogen* 表現) – darunter versteht man die Verbalisierung von *kokoro* („Herz“) – in japanischer Sprache möglich und gewährleistet war. Sie folgen dabei einer im Vorwort zum *Kojiki* angelegten Argumentationsfigur.

Schriftzeichengebrauch im *Man'yōshū*

Bei den circa 4500 im *Man'yōshū* zusammengetragenen Liedern wird zwar gerne eine bis ins vierte oder sogar dritte Jahrhundert zurückreichende Traditionslinie gesehen. Die Sammlung selbst jedoch, bei der bezüglich Zusammen- und Fertigstellung noch beträchtliche Unklarheiten bestehen, kann in ihrer heutigen Form frühestens Mitte des achten Jahrhunderts entstanden sein. Sie enthält allerdings viele Hinweise auf „alte Sammlungen“, besonders auf die Kompilation von Kakinomoto no Hitomaro (*Hitomaro* [*kaishū* 人麻呂歌集], und gibt in ihrer Sprachverwendung unterschiedlich alte Diktionen zu erkennen. Bezüglich der Schriftzeichenverwendung lassen sich verschiedene Experimente ausmachen, bei denen vor allem zwei Merkmale hervorzuheben sind: der abgekürzte versus nicht-abgekürzte Stil sowie die Verwendung von nicht-semantischen Lautzeichen versus semantischen *kanji* 訓字-Zeichen.¹⁷ Beide Merkmalsbündel, zwischen denen es Abstufungen und Mischformen gibt, stehen in engem Zusammenhang.

Beim „Aufschreiben im abgekürzten Stil“ (*ryakutai hyōkei* 略体表記) werden wenige *kanji* für längere Aussprachepassagen benutzt. Da dabei hauptsächlich oder exklusiv *kanji* Verwendung finden,

14 Inaoka, „Kōshō kara kisai e“, 241; Kōnoshi (*Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 27–56, Zitat S. 43) wendet sich gegen geläufige Bezeichnungen wie „abgewandelter *kanbun*-Text“ (*hentai-kanbun* 変体漢文, in Inukai, *Mokkan kara saguru waka no kigen*, 27) oder *wabun* – mit der Bedeutung als „japanischer Text“ –, da diese dem Problem nicht gerecht würden.

15 Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 46.

16 Inaoka, „Kōshō kara kisai e“, 242.

17 Hier werden *kanji*-Schriftzeichen nicht als „Ideogramm“ (*hyōi moji* 表意文字) versus „Phonogramm“ (*hyōon moji* 表音文字) verstanden, sondern zusammenfassend als „Logogramme“ (*hyōgo moji* 表語文字), also als die

spricht man auch vom „*kanji*-Hauptstil“ (*kan-shutai* 訓主体). Das Paradebeispiel ist Hitomaros Gedicht MYS 2453, dessen Aussprache der zehn Schriftzeichen folgendermaßen rekonstruiert wird:¹⁸

<i>haru yanagi</i>	Frühlingsweiden	立 春
<i>Kazuraki yama ni</i>	am Berg Kazurakiyama	座 柳
<i>tatsu kumo no</i>	steigen Wolken auf	妹 葛
<i>tachite mo wite mo</i>	ob ich (auf)stehe oder sitze	念 山
<i>imo wa shiso(zo) omofu</i>	stets denke ich nur an meine Frau (sie)	発 雲

In diesem typischen Lied der Erinnerungsdichtung gehören jeweils zwei *kanji* zusammen, die jeweils einen Vers bilden. Die zehn unterstrichenen Moren sind bei der Lesung zu ergänzen (*yomi-zoe* 読み添え); für die Eigennamen, Nomen und Verben stehen jeweils *kanji*. Es zeigt sich deutlich die Eigenschaft des abgekürzten Stils.

Diesem gegenüber steht der *ongana* 音仮名-*Stil* mit Lautzeichen, beziehungsweise das nicht-abgekürzte Aufschreiben (*hi-ryakutai hyōki* 非略体表記); hierbei werden die Zusatzwörter (*fuzokugo*) ausgeschrieben. Es bedeutet nicht unbedingt, dass jede More ein eigenes Schriftzeichen besitzt. Steht jedoch ein *kanji* als Lautzeichen für „ein Aussprachezeichen bzw. eine Silbe“ (*ichi-onsetsu* 一音節, eine More), und spielt dabei auch die ursprüngliche Semantik keine Rolle mehr, spricht die Forschung vom „Aufschreiben in der Ein-Zeichen-ein-Laut-Form“ (*ichiji ichion-shiki hyōki* 一字一音式表記). Bei vielen Gedichten dieser Notation waren die Aufschreiber ganz offensichtlich um ein Ausblenden der ursprünglichen Semantik bemüht.

Da sich der abgekürzte Stil vorwiegend bei älteren Liedern wie in der Dichtung Hitomaros findet, der Ein-Zeichen-ein-Laut-Stil jedoch Merkmal der jüngeren Dichtung ist – die letzten vier Bände bestehen nahezu ausschließlich daraus –, galt für die Sammlung *Man'yōshū* eine Chronologie vom abgekürzten zum nicht-abgekürzten Stil als sicher. Viele neuere *mokkan*-Funde belegen jedoch eindeutig, dass die Notation im Ein-Zeichen-ein-Laut-Stil bereits wesentlich früher existierte.¹⁹ Kōnoshi vermutet in der „Sammlung des Hitomaro“ eine ursprüngliche Unterteilung in die beiden Sammlungen „Lieder im abgekürzten Stil“ (*ryakutai-kaishū* 略体歌集) und „Lieder im nicht-abgekürzten Stil“ (*hi-ryakutai-kaishū* 非略体歌集), die dann zusammengefasst wurden.²⁰ Tatsächlich also fallen die bei Hitomaro vermuteten Belege für den abgekürzten Stil ab circa Mitte des siebten Jahrhunderts sowie die genauer datierbaren *mokkan* mit nicht-abgekürztem Stil zeitlich ineinander und geben keine chronologische Ordnung vor. Sie belegen vielmehr Experimente, in denen eine profunde Kenntnis kontinentaler Schriftzeichen durchscheint.

Die beiden Stilvarianten korrespondieren mit den prinzipiellen Möglichkeiten für den Gebrauch der Schriftzeichen als Sinnzeichen oder als Lautzeichen. Da sich die Zeichen zudem entweder an der kontinentalen oder an der eigenen Aussprache orientieren, verlief die Praxis des Aufschreibens relativ kompliziert:

Funktion des einzelnen Zeichens zur Darstellung der Semantik sowie des Lautwertes; vgl. Inukai, *Mokkan kara saguru waka no kigen*, 153. Die Beschreibung als Schriftspiel pointiert genau diesen Aspekt.

18 Die Transkriptionen in lateinische Schrift orientieren sich an heutigen Lesungen und entsprechen nicht der Ausspracherealität der Entstehungszeit, die sich u. a. durch größeren Vokalreichtum auszeichnet; vgl. hierzu Alexander Vovin, *Man'yōshū, Volume 15: A New Translation Containing the Original Text, Kana Transliteration, Romanization, Glossing and Commentary* (Folkestone, Kent, U.K.: Global Oriental, 2009), 19–27.

19 Vgl. hierzu die Diskussion bei Inukai, *Mokkan kara saguru waka no kigen*, 18, 118–120.

20 Kōnoshi, *Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 61.

- Die *kanji* sind Schriftzeichen, die ihrer Semantik entsprechend verwendet und unter Missachtung kontinentaler Lautung mit eigener Lesung „protojapanisch“ rezipiert werden; die Lesung dieser Zeichen heißt *kun-doku* 訓読 oder *kun-yomi* 訓読み. Beispiele dafür sind 秋 mit der Lesung *aki* (Herbst) oder 天地 mit der Lesung *ame-tsura* (Himmel und Erde). Stimmt wie hier die Lesung der Schriftzeichen inhaltlich genau mit der kontinentalen Originalbedeutung überein, spricht man von „korrekten *kun*-Zeichen“ (*sei-kanji* 正訓字).²¹
- Die „Bedeutungs-*kun*-Zeichen“ (*qi-kanji* 義訓字) berücksichtigen wie die *sei-kanji* die Semantik. Sie „drücken Bedeutung aus“ (*hyōi* 表意), aber ihre Lesung entspricht nicht der etablierten *kun*-Lesung. Beispiele sind der „weiße Herbstwind“ *aki-kaze* mit den Schriftzeichen 白風 für „weiß“ und „Wind“, oder „Herbstflora“ *aki-no-no* mit den Schriftzeichen 金野 für „Gold“ und „Feld“, „Flora“. Schriftzeichen wie „golden“ in „Herbstfeldern“ oder 寒 (*kan, samui*, „kalt“, „Kälte“) mit der Lesung *hiyū* und der Bedeutung „Winter“ zeigen dabei deutlich eine Metonymie; die Beziehungen mögen jedoch vielfältiger Natur (metaphorisch, symbolisch etc.) sein.
- Als nächstes führen Inaoka und Tada die „vom Zeichenlaut her korrekten Zeichen“ (*jōn seiji* 字音正字) an. Dabei handelt es sich um Begriffe oder Wörter der Han-Sprache (*kango* 漢語) sowie der buddhistischen Philosophie bzw. Terminologie (*butsugo* 仏語), also meistens um in die Yamato-, Heian- und spätere Kulturen eingewanderte Begriffe, die möglichst die kontinentale Aussprache nachahmen und die ursprüngliche Semantik beibehalten. Es sind ebenfalls Zeichen, die Bedeutung ausdrücken (*hyōi*). Ein Beispiel ist das Kompositum 過所 (*guōsuō* bzw. *guōsūō*), das – unter Beibehaltung der Semantik „den Ort passieren“, d.h. „Reiseerlaubnis, Reisepass“ – die Aussprache *kumaso* (*keasho*) erhält. Andere Beispiele sind 香 (*kō*, „Duft“, „Duft- oder Räucherwerk“), oder 婆羅門 (*Baramon*, „Brahman“) für „buddhologische“ Terminologie. Unter Berücksichtigung der kontinentalen Aussprache (*on* 音) nennt man die Lesung *on-doku* 音読 oder *on-yomi* 音読み.
- Bei den *kanji*, die ihre Semantik mehr oder weniger missachtend zur „Darstellung des Lautes“ (*hyōon* 表音), also als Lautzeichen (*kana*, ...*gana*), benutzt werden, kann man einer Vorgliederung in *ongana* 音仮名 und *shakukanji* 借訓字 vornehmen; zusammenfassend werden diese auch *man'yō-gana* 万葉仮名 genannt. Es geht bei der Unterscheidung darum, ob sich die Lesung an der kontinentalen oder an der eigenen Aussprache orientiert. Frühe Beispiele in Yamato-Texten sind die Eigennamen und Volkslieder im *Kojiki*. Semantik missachtende Zeichen der Aussprache lassen sich in frühen „Metall- und Steininschriften“ (*kinsekiibun* 金石文) aus dem fünften Jahrhundert nachweisen und werden in der Nara-Zeit geläufig.²² Belege für diesen Gebrauch sind aber bereits in kontinentalen Texten, z.B. in den Wa-Überlieferungen im *San-kuo chih*, zu finden. Ganz sicher handelt es sich somit bei den *kana* nicht um eine „allein japanischer Kreativität geschuldete Erfindung“.²³
- Die *ongana* basieren auf kontinentaler Originalaussprache; sie lassen sich weiterhin in „korrekte Aussprache“ (*seion* 正音) und „abgekürzte Aussprache“ (*ryakuson* 略音) unterteilen.²⁴ In

21 Die Darstellung orientiert sich an Inaoka Kōji (1991): „*Man'yōshū* no yōji“ 万葉集の用字, in *Man'yōshū hikkei* 万葉集必携, hg. von Inaoka Kōji (Tōkyō: Gakutōsha, 1981, 41991): 38–41 und Tada Kazuomi 多田一臣, *Man'yōshū handobukku* 万葉集ハンドブック, (Tōkyō: Sansedō, 1999), 136–139.

22 Tada, *Man'yōshū handobukku*, 137. Ein Beispiel ist das erwähnte Schwert aus dem Jahr 471 mit den Namen einer Herrschergenealogie.

23 So die Aussage von Akiyama Ken 秋山虔, „*Nihon bungakushi ni okeru waka*“ 日本文学史における和歌, in *Waka no bonshitsu to hyōgen* 和歌の本質と表現, hg. von Ariyoshi Tamotsu 有吉保 et al. (Waka bungaku koza 和歌文学講座, 1. Tōkyō: Benseisha, 1993): 7–24, 13–14, mit Zitat von Tōno Haruyuki 東野治之 *Mokkan no kataru Nihon no kodai* 木簡の語る日本の古代 (Tōkyō: Iwanami, 1983). Wenig später gibt Akiy-

dem von Tada gegebenen Beispiel 可氣麻久母 安夜爾 加之古思 mit der Lesung *ka-ke-ma-ku-mo a-ya-ni ka-shi-ko-shi*, auf das wir unten nochmals zu sprechen kommen, wird das Zeichen *an* 安 zur Lesung *a* gekürzt; bei den übrigen Zeichen handelt es sich um *seion*-Zeichen. Die Anzahl der auch „Zeichen-Lautzeichen“ (*ji-ongana* 字音仮名) genannten *ongana*-Zeichen schätzt Inaoka für das *Man'yōshū* auf rund fünfhundert.²⁵ Da sich die Aussprache auf dem Kontinent wandelte bzw. es für ein Zeichen auch verschiedene und regional bedingte Aussprachen gab, änderten sich auch die Lesungen in den Yamato- und späteren Texten.²⁶ So gibt es unter den ältesten Lautzeichen viele, die sich an der Aussprache im alten Korea orientieren (*kokan-on* 古韓音). Inukai nennt als Beispiele 移 für *ya* und 皮 bzw. 披 für *ha*.²⁷

- Der Begriff der *shakkeunji* bedeutet „Zeichen mit geliehener *keun*-Lesung“.²⁸ Das Zeichen wird in eigener Aussprache gelesen, besitzt aber keine Verbindung mehr zur originalen Semantik. Dieses „Rebusprinzip“ ist aus anderen Sprachen ebenfalls bekannt.²⁹ Beispiele sind 母乳 (*mo chi*, für *mochi*, „halten, tragen, das Halten-/Tragen“) oder 名雄母 (*na wo mo*, „auch den Namen“), wobei 乳 (*chi*) oder 雄 (*wo*) *shakkeunji*-Zeichen, die übrigen Zeichen *ongana* 母 oder *keunji* 名 sind. Solche aus einer More bestehenden *shakkeunji* (*ichiji ichion*, „ein Zeichen ein Laut“) lassen sich von denen unterscheiden, deren Lesung zwei oder mehr Moren umfasst. Die Aussprachezeichen mit einer More werden auch *keun-gana* 訓がな genannt; die zwei- oder mehrmorigen *shakkeunji*, die oftmals nicht von den einmorigen unterschieden werden, nennt Inaoka „mehrmorige *shakkeunji*“ (*tanonsetsu shakkeunji* 多音節借訓字). Beispiele sind *tatsu* in 煙立龍 (*keburi taichi-tatsu*, „Rauch steigt auf“, MYS 2), *hitsu* in 懸而小竹櫃 (*kekete shino-hitsu*, „ununterbrochen erinnern“, MYS 16), oder das Adjektiv 懷し, dessen *keungana*-Zeichen 名津蚊為 die Lesung *natsukashi* besitzt. Diese Beispiele zeigen, dass zunächst der Semantik entsprechend in eigener Aussprache gelesen wird, die Semantik selbst jedoch keine Berücksichtigung findet. Das Adjektiv lässt sich aber auch mit den Schriftzeichen *natsu* („Sommer“) und *kashi* („Eiche“) als 夏櫟 schreiben; als Schriftspiel sind Metaphorik oder Symbolik nicht ausgeschlossen.
- Schließlich gibt es noch Schriftspiele, die *gisbo* 戲書 genannt werden. Dabei wird mit Schriftzeichen in dem Sinn „gespielt“, dass etwa für die Lesung *ide* („heraustreten“), die Zeichen 山上復有山 („über den Bergen gibt es wiederum Berge“), für die Zahl „4“ die Zeichen 二二

ama dem Glauben an eine „indigene japanische Mentalität“ Ausdruck, die „nun durch Erfindung von eigenen Schriftzeichen das Diktat der *kanji*-Kultur deutlich durchbrach“ (ebd., 15).

24 Tada, *Man'yōshū bandobukeku*, 137; Inaoka vollzieht diese Teilung nicht.

25 Inaoka, „*Man'yōshū no yōji*“, 40.

26 Man unterscheidet verschiedenen Zeitaltern und politischen Zentren entsprechend zwischen *kan-on* (Han 漢音), *to-on* (Tang 唐音), *go-on* (Wu 吳音) und *so-on* (Sung 宋音). Je nach Auslaut bzw. Endung (*inbi* 韻尾) der More lässt sich auch noch nach k-Endung (z.B. *fuk[u]* oder *tok[u]*), n-Endung (*ten*, *shin*) usw. unterscheiden. Solche Zeichen heißen *yubin-ji* 有尾韻字, auch sie lassen sich weiter unterscheiden; vgl. Inaoka, „*Man'yōshū no yōji*“, 39.

27 Vgl. Inukai, *Mokkan kara saguru waka no kigen*, 31, 95, 98 etc.

28 Vgl. Inukai, *Mokkan kara saguru waka no kigen*, 32–35.

29 Zum Rebusprinzip in der Keilschrift vgl. Manfred Krebernik, „Von Zählensymbolen zur Keilschrift“, in *Materialität und Medialität von Schrift*, hg. von Erika Greber, Konrad Ehlich und Jan-Dirk Müller (Schrift und Bild in Bewegung, 1. Bielefeld: Aisthesis, 2002): 51–71, 65, als Beispiel für einen „Laut-Rebus“ im Chinesischen vgl. Karl F. Zahl, „Betrachtungen über Wesen und Gestalt der chinesischen Schrift“, in *Sechs Vorträge im Jubiläumjahr 1972–73*, hg. von der OAG (Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 58. Tōkyō: OAG, 1974): 1–18, 5.

mit der Lesung: *shi* („zwei mal zwei“), oder für „16“ die Zeichen 十六 mit der Lesung: *shi-shi* („vier mal vier“) gewählt werden. Aufgrund des assoziativen Charakters dieses Zeichengebrauchs werden sie auch „Assoziations-*kun*“ (*rensō-kun* 連想訓) genannt.³⁰

In der *Man'yōshū*-Dichtung finden sich oftmals verschiedene Verwendungsweisen kombiniert. Dieser Gebrauch der Schriftzeichen ist zuweilen recht verwirrend, und selbst dem geübtesten Auge kann eine genaue Differenzierung schwer fallen. Festzuhalten bleibt, dass ein dermaßen hoher Grad an Komplexität nur auf der Grundlage einer genauen Beobachtung der Schriftzeichen möglich ist.

Schriftspiele und Landschaft

Im *Man'yōshū* gibt es in der aus der kontinentalen *shih* 詩-Dichtung bekannten *banka* 挽歌-Trauerdichtung einige Lieder, die anlässlich einer in den Bergen durchgeführten Feuerbestattung entstanden. Drei von solchen Gedichten finden sich in der „Abteilung“ (*budate* 部立) *banka* von „Band“ (*maki* 巻) 3 unter der heute gängigen Nummerierung MYS 428 bis MYS 430. Sie stammen von Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂, dessen genaue Lebensdaten zwar unbekannt sind, der jedoch in der frühen *Man'yōshū*-Dichtung und zugleich in der Entwicklung der Schrift eine wesentliche Rolle spielte. Er lebte im siebten Jahrhundert und war mit dem Rang eines niederen Beamten als „Hofdichter“ (*kyūtei kajin* 宮廷歌人) für verschiedene Tennō tätig. Eine solche „Auftragsarbeit“ wird auch das folgende Lied anlässlich des Todes durch Ertrinken der jungen Izumo no Wotome gewesen sein, wobei die Feuerbestattung in den Bergen von Yoshino stattfand; diese Angaben sind aus dem Vorwort bekannt.³¹ Die Lesung der Schriftzeichen in MYS 429 wird folgendermaßen aufgeschlüsselt (*yomi-kudashi* 読み下し):³²

<i>yama no mayu</i>	Am Grat der Berge	嶺 吉 霧 出 山
<i>Izumo no kora ha</i>	Izumo die junge Frau (oder: ... aus Izumo)	霏 野 有 雲 際
<i>kiri nareya</i>	ist es/sie nebliger Dunst?	霏 山 哉 兒 從
<i>Yoshino no yama no</i>	an den Gipfeln von Yoshinos	等 者
<i>mine ni tanabiku</i>	Bergen zieht es/sie entlang	

Die Forschung weist auf die Ähnlichkeit des bei der Feuerbestattung entstehenden Rauches mit Wolken oder Nebelschwaden und den damit verbundenen Assoziationen hin.³³ Der erste Vers *yama no mayu* wird gewöhnlich als „Kopfkissenwort“ (*makura-kotoba* 枕詞) für Izumo gelesen, wobei „Izumo“ ein aus den Mythen bekannter Ortsname ist, der mit den Schriftzeichen „herauskom-

30 Tada (*Man'yōshū handobukku*, 138) unterscheidet dabei vier Varianten: Die Lesung von 山上復有山 mit *ide* beruht auf dem gewöhnlichen Schriftzeichen 出 für *ide*, in dem zwei Berge 山 übereinander erscheinen („über dem einen Berg wiederum gibt es einen anderen Berg“). Bei den Zahlen-Schriftspielen handelt es sich meist um Kombinationen aus dem kleinen Einmaleins (*kuku* 九九). Neben diesen beiden Spielarten gibt es Zeichenkombinationen, die Onomatopöie nutzen wie 神楽声 mit der Lesung *sasa* („Bambusgras“ bzw. der Klang des Windes, der durch das Bambusgras geht), oder komplexe *gikum*-Lesungen aufweisen wie 大王 (*te-shi*) für den „Hand-Meister“ (ein Meister der Schriftzeichen) oder 少熱 (*nuru*) für „lauwarm“.

31 Kinoshita Masatoshi 木下正俊, Kojima Noriyuki 小島憲之 und Tōno Haruyuki 東野治之, *Man'yōshū* 萬葉集 (Shinpen Nihon koten bungaku zenshū 新編日本古典文学全集, 6–9. Tōkyō: Shōgakusan, 1994–1996. 4 Bände), Bd. 1, 240: 溺死出雲娘子火葬吉野時、柿本朝臣人麻呂作歌二首 (Vorwort).

32 Die heute üblichen, d.h. zum Teil abgekürzten Schriftzeichen (恋 für戀, 兒 für兒 etc.) sind hier in ihren nicht-abgekürzten Formen notiert.

33 Vgl. Seko Katashi 瀬古確, *Man'yō fibutsu ron* 万葉風物論 (Kenkyū sensho 研究選書, 18. Tōkyō: Kyōiku, 1978), 46. Tada Kazuomi, *Man'yōshū zenkai* 万葉集全解 (Tōkyō: Chikuma Shobō, 2009–2010. 7 Bände), Bd. 1, 343, sieht Nebel, Rauch der Feuerbestattung sowie die Seele (*rikon* 靈魂) als identisch.

men“ 出 und „Wolken“ 雲 geschrieben wird. In modernen Ausgaben werden bei Paraphrasierungen ins Japanische der Gegenwart solche Kopfkissenwörter meist eingeklammert und durch diese Negativmarkierung als bedeutungslos vom Gesamttext ausgeklammert. In MYS 429 zeigt sich jedoch, dass das *makura-kotoba* nicht nur einen Eigennamen „bettet“, sondern durch die Isotopie³⁴ „Berg“ die Kohärenz des Liedes verdichtet. Zudem ist zu berücksichtigen, dass Hitomaro das Kopfkissenwort vermutlich eigens für dieses Trauergedicht kreierte.³⁵ Abgesehen von der möglichen Lesung des Zeichens 出 als „über einem Berg gibt es wiederum einen Berg“ (山上復有山) findet sich das Schriftzeichen „Berg“ im Gedicht zunächst drei Mal, einmal davon als „Gipfel“ (嶺 *mine*) im letzten Vers. Eine weitere Isotopie baut sich über den dritten und fünften Vers in *kiri* 霧 (Nebel, Nebelschwaden, Dunst) und *tanabiku* 霏霏 (seitlich oder längs dahinziehen) auf. Das Dahinziehen selbst ist ein Topos der jüngeren Dichtung, oftmals zusammen mit „Wolken“.³⁶ Nimmt man nun das Schriftbild genauer unter die Lupe, dann zeigt sich die Isotopie der Wolken und Nebelschwaden insgesamt in den *kanji* 雲, 霧, 霏 und 霏.

In ihrem Gebrauch als *kana*-Lautzeichen werden die beiden letzten Zeichen *tana-biku* gelesen; als solche sind es *gikunji*. Von ihrer semantischen Valenz her denotieren ursprünglich beide Schriftzeichen klimatische Phänomene, die etwas mit in der Luft gelösten Wassertropfen zu tun haben (Nebel, Wolken etc.). Das letzte Zeichen ist aus dem Determinativ (Radikal) „Regen“ (雨, oberer Teil des Zeichens) und dem Lautgeber 微 (japanisch: *bi*, *mi*) im unteren Teil zusammengesetzt – nur, dass er hier keinen Laut angibt. Somit denotieren insgesamt vier Zeichen atmosphärisch gelöste, unterschiedlich große Wassertropfen.

Ein näherer Blick auf den unteren Teil des letzten Schriftzeichens gibt noch einen weiteren Berg preis, der sich in der Mitte des Zeichens nahezu verbirgt. Damit kommt der „Berg“ ebenfalls vier bzw. sechs Mal vor. Ob es Zufall ist, dass der im Schriftbild kleinste und kaum wahrnehmbare Berg mit der Semantik des unteren Zeichenbestandteils zusammenfällt? Das Zeichen 微 bedeutet „gering“, „winzig“, „unklar“, „unauffällig“ etc. Es ist vermutlich kein Zufall, denn wir können davon ausgehen, dass Hitomaro die Schriftzeichen sehr sorgfältig wählte. Das belegt bereits der auffällige Gebrauch der *gikunji* für *tanabiku*. Diese Verbphrase ist gewöhnlich mit *shakukunji*-Zeichen wie 棚引 (MYS 287, 354, 444, 574 etc.) oder 田菜引 (MYS 321), mit einer Kombination aus *ongana*- und *shakukunji*-Zeichen wie 多奈引 (MYS 473 oder MYS 693) oder aber nur mit *ongana*-Zeichen wie 多奈妣久 (MYS 3221) notiert.³⁷ Tada Kazuomi und Inaoka Kōji weisen in ihren jeweiligen *Man'yōshū*-Ausgaben auf den aus der kontinentalen Literatur bekannten Ausdruck 霏霏 (*feivēi*, jap.: *hibi*) mit der Bedeutung „Regen und Schnee, Schneeregen“ hin. Tada macht zudem auf den visuellen Effekt (*shikakuteki kōka* 視覚的効果) der Schriftzeichen aufmerksam, den Hitomaro durch das „Aufsetzen“ des Regens 雨 auf das Schriftzeichen 微 erreicht. Es sei ein Beispiel, so Tada, für den „originären Zeichengebrauch“ in der Sammlung

34 Unter dem Begriff der Isotopie versteht man eine zusammengehörende Ebene der Bedeutung. Vgl. Thomas Eicher und Volker Wiemann, *Arbeitsbuch Literaturwissenschaft* (Paderborn u.a.: Schöningh, 1996, 21997), 52–54; Jürgen Link, *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe* (München: Fink, 1974, 61997), 82ff.

35 Vgl. Inaoka, *Man'yōshū* 1, 250.

36 Tsuchihashi Yutaka 土橋寛, *Kodai kayō to giri no kenkyū* 古代歌謡と儀礼の研究 (Tōkyō: Iwanami, 1965), 343, vergleicht MYS 3602 („Über die Hauptstadt Nara ziehen die Wolken hinweg ...“) mit MYS 2. Wie bei der alten Landesschau bzw. -lobpreisung (*kumimi* 国見, *kunibome* 土ぼめ) üblich, steigen dort die Dinge – Möven und Rauchschwaden – senkrecht auf. Er spricht bei MYS 3602 von einer Landeslobpreisung in der neueren Form des Nara-Hofes.

37 Das Zeichen 奈 (*na*) besitzt eine Lesung als *kan'yō-on* 慣用音, d.h. es ist ein Zeichen, das außerhalb der *on*-Lesung „aus Gewohnheit“ so ausgesprochen wird; es handelt sich dabei auch nicht um *kun*-Lesung.

Hitomaro kashū.³⁸ Später wird auf Hitomaros Zeichenschöpfung zu *tanabiku* zwei Mal zurückgegriffen, nämlich in MYS 1706 mit „Abendnebel“ 夜霧 (*yogiri*), sowie in MYS 1812 mit „Frühlingsdunst“ 霞 (*kasumi*). Der Effekt fällt dort jedoch weniger dramatisch aus.

Insgesamt betrachtet erschließt sich somit über das Schriftbild eine zusätzliche Isotopie von „Bergen“ und „Wolken/Nebel“. Gemeinsam erzeugen Schriftzeichen und lesendes Auge ein imponantes Landschaftsbild mit Bergen, ziehenden Wolken und Nebelschwaden, das Ähnlichkeiten mit der sprachlichen Aussage aufweist bzw. diese wiederholt (Rekurrenz) und verdichtet. Während also die Dinge der Außenwelt zu Signaturen (die „Welt als Buch“) werden, legen sich über die Schriftzeichen Hieroglyphen.³⁹ Angefügt sei an dieser Stelle der Hinweis, die Ausführungen nicht im Sinne einer höheren Bildhaftigkeit der sino-japanischen Schrift zu verstehen.⁴⁰ Hier geht es um eine historische und spezifische Zeichenverwendung, die für Allgemeinaussagen über Sprache und Schrift nicht genug hergibt. Allerdings wird deutlich, dass bei Aufschlüsselung in Lesung (*yomi-kudashi*) das Schriftspiel verlorenggeht und das Gedicht damit einen beträchtlichen Teil an Semantik – und Reiz – einbüßt.

Schriftspiele werden bisweilen über komplexe Zeichen-Konstellationen realisiert und können verschiedene Bedeutungsebenen (Isotopien) erzeugen. In dem Trauerlied MYS 429 ergänzt und verstärkt das materielle Schriftbild in seiner Bildhaftigkeit die semantische Ebene, die Aussage des Gedichtes. Die Markierung von semantischen Ähnlichkeiten ist somit paradigmatisch für Äquivalenz bzw. Rekurrenz. Das folgende Beispiel zeigt dagegen, wie über das materielle Schriftbild eine andere Ebene der Bedeutung der Semantik des sprachlichen Ausdrucks zuwiderzulaufen scheint. Somit handelt es sich um eine Art von Opposition, die jedoch je nach Verständnis die sprachliche Aussage ebenfalls ergänzt. Äquivalenz und Opposition sind keine absoluten Größen, sondern analytisch gesetzt; sie enthalten sich gegenseitig. Anders gewendet ist Opposition eine Spielart der Äquivalenz. In der Erinnerungsdichtung sind häufig „erinnern“ (*omofu*) und „vergessen“ (*wasuri*) in Opposition zueinander gesetzt, was einerseits die Textkohärenz erhöht und andererseits die Semantik zeichenbeachtend ausrichtet. Das kürzeste und zugleich prägnanteste Beispiel hierfür ist das mit den Lautzeichen 於忘方由 geschriebene Verb *omohoyu* in MYS 866. Der Bedeutung „erinnern“ läuft die Semantik des zweiten Lautzeichens 忘 (*wasuri*) zuwider, da das Zeichen selbst „vergessen“ denotiert. Der Verweis auf das Gegenteil richtet die Semantik aus, indem die Opposition aus den möglichen Bedeutungen von *omohoyu* (denken, lieben, erinnern etc.) eine Auswahl trifft. Die Begriffe differenzieren sich aus.⁴¹ MYS 617 stammt aus der *sōmon* 相聞-Dichtung von Band Vier. Es ist das letzte von fünf Gedichten, welche die Dichterin Yamaguchi no Ōkimi 山口女王 an Ōtomo no Yakamochi 大伴家

38 Tada, *Man'yōshū zenkai* 1, 343. Inaoka, *Man'yōshū* 1, 250, spricht von „Hitomaros eigentümlichem Zeichengebrauch“; Kinoshita, Kojima und Tōno, *Man'yōshū* 1, 240, gehen nicht bei diesem Gedicht darauf ein, sondern erst bei MYS 1706 (*Man'yōshū* 2, 403) mit der Bemerkung, dass dieser Gebrauch im *Hitomaro-kashū* häufig vorkomme.

39 Vgl. Assmann, „Die Sprache der Dinge“, 242–246.

40 Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter* (München: Beck, 1995), 292, 293, zufolge stehen in mittelalterlichen Texten „scriben und mälēn, schrift und gemeld [...] für zwei verschiedene Tätigkeits- und Sachvorstellungen, die bei aller Eigenständigkeit nicht vollständig gegeneinander ausdifferenziert sind. [...] Bei aller schon erreichten Eigenständigkeit sind die beiden Künste eng verbunden, und dieser Sachverhalt zeigt sich terminologisch in der grundsätzlichen Austauschbarkeit der Begriffe: scriben und mälēn können im Mittelhochdeutschen synonym verwendet werden.“

41 Vgl. Wittkamp, „Erinnerungsdichtung im Man'yōshū“, 217–222.

持, den Hauptkompilator der Sammlung, schickte. Überführt in Lesung (*yomi-kudashi*) und „grobes“ Deutsch lautet es:

<i>ashibe yori</i>	(So wie) vom Schilfufer her	忘	念	弥	満	從
<i>michi kuru shibo no</i>	die Flut ansteigt	金	歟	益	来	蘆
<i>ija mashi ni</i>	immer mehr	鶴	君	荷	塩	邊
<i>omobeka kimi ga</i>	Dich – an den ich wohl denke	之		乃		
<i>wasure-kanetsuru</i>	kann ich nicht vergessen					

Neben den semantischen Schriftzeichen, die zur Transliteration in *kun*-Lesung aufzuschlüsseln sind, stehen Zeichen, die ohne Semantik lediglich der Aussprache zusätzlicher Silben (*fuzokugo*) dienen, wie die letzten beiden Zeichen mit der Lesung *kane* 金 und *tsuru* 鶴 der Verbphrase *wasure-kane-tsuru* („nicht vergessen können“). Das Besondere an Lautzeichen dieser Art (*shakkeunji*) liegt wie ausgeführt darin, dass zunächst ihre Semantik berücksichtigt wird, um so der Yamato-Aussprache entsprechend zu *kane* und *tsuru* zu kommen. Die Aussprache von *kane-tsuru* wird berücksichtigt, die Semantik jedoch zugunsten der Funktion als *fuzokugo* ignoriert. Anders gesagt: Die selbständigen Nomen *kane* und *tsuru* lösen sich auf und fließen in die Verbphrase *wasure-kanetsuru* ein. Dennoch ist bisher nichts passiert, was sich nicht auch sprachlich und linear wiedergeben ließe. Es gibt aber auch hier eine weitere, nur dem lesenden Auge zugängliche Ebene. Die Semantik des letzten Schriftzeichens, 鶴 *tsuru* („Kranich“), bildet nämlich eine zusätzliche und eigenständige Bedeutungsebene mit dem Schilffeld im ersten Vers und der ansteigenden Flut im zweiten Vers.

Auf dieser Ebene handelt es sich um ein bekanntes Motiv aus der Reisedichtung, das den Kranich mit Schilffeld und Meereszeiten verbindet. Das Bild wird in den ersten beiden Versen von MYS 617 „angeschnitten“, bleibt zunächst jedoch offen. Als Topik der Reisedichtung verweisen die Symbole auf Einsamkeit, Ferne und Trennung.⁴² Meer und Kranich sind aus MYS 271 und MYS 273 von Takechi no Muraji Kurohito 高市連黒人, einem Zeitgenossen von Hitomaro, bekannt. Sie stammen laut Vorwort aus einer Sequenz von acht „Reisegedichten“ (*kiyōka* 羈旅歌). Später ist es dann Yamabe no Akahito 山部 赤人, der in MYS 919, das ebenfalls von einer Reise zeugt, das Schilffeld von Waka no Ura hinzufügt; neben *ashibe* (Schilffeld) findet sich dort auch die Phrase *shibo michi kureba* („wenn die Flut kommt“), die dem zweiten Vers in MYS 617 sehr ähnlich ist (Stereotyp). Kranich und Meer als Motiv der Reisedichtung tauchen sogar noch früher auf, nämlich in MYS 71. In MYS 72 wiederum ist der letzte Vers nahezu identisch mit dem letzten Vers von MYS 617, dem oben zitierten Beispielgedicht. In MYS 72 heißt es *wasure-kanetsumo* („kann ich nicht vergessen“), geschrieben mit den Schriftzeichen 忘可祢津藻, also mit einer Mischung aus *kunji*-(*wasure* 忘), *ongana*-(*ka-ne* 可祢) und *shakkeunji*-Zeichen (*tsu-mo* 津藻). Tatsächliche Bezüge lassen sich zwar nicht mit absoluter Gewissheit nachweisen, da jedoch zumindest Yakamochi, dem Empfänger von MYS 617, die Gedichte MYS 71 und MYS 72 bekannt waren, lässt sich das mit einiger Wahrscheinlichkeit auch für die Dichterin Yamaguchi vermuten.

Die Notation mit *tsuru* 鶴 als Bestandteil der Verbindung ist nicht ungewöhnlich und beispielsweise in MYS 81 „konnte sie treffen“ (*abi-mi tsuru-kamo* 相見鶴鴨), in MYS 248 und 297 „konnte ... sehen“ (*mi-tsuru-kamo* 見鶴鴨) oder in MYS 1966 belegt. Dort heißt es in einer Wendung der Erinnerungsdichtung „ich erinnerte mich“ (*shinobi-tsuru-kamo* 思鶴鴨), und es ist auffällig, dass die Erwähnung von Kranich (*tsuru*) und Ente (*kamo*) mit den anderen hortikulturellen und aus kontinentaler Dichtung vertrauten Landschaftselementen „Wind“ und „Mandarinblüten“ die zusätzliche, über das Auge zu realisierende Isotopie „Garten“ oder „locus amoenus“ untermauert.

42 Vgl. Tada, *Man'yōshū zenkai* 1, 243.

Kranich und Meer als Schriftspiel sind keine Erfindung der Yamaguchi no Ōkimi. Bereits in MYS 276, dem vorletzten der acht oben genannten Reisegedichten von Kurohito, findet es sich nämlich in der Form „sich nicht trennen können“ (*wakare-ka-ne-tsuru* 別不勝鶴). Hier wiederholt *tsuru* den Kranich aus dem zweiten (MYS 271) und vierten Gedicht (MYS 273), was in der Gruppe aus acht Gedichten die Gesamtkohärenz steigert.⁴³

Derart dichte Schriftspiele wie in MYS 429 oder MYS 617 sind eher selten, aber keine Ausnahmen.⁴⁴ Ein Beispiel mit hoher Komplexität innerhalb des Gedichtes selbst ist MYS 1723, das wir hier ebenfalls zitieren wollen:

<i>kawazu naku</i>	Fluss-Frösche quaken	不 根 川 六 河
<i>Mutsuda no kawa no</i>	am Fluss in Mutsuda	飽 毛 楊 田 蝦
<i>kawa-yagi no</i>	Fluss-Weiden	河 居 乃 乃 鳴
<i>nemokoro miredo</i>	ihre Wurzeln – wie sehr ich auch schau	鴨 侶 河 之
<i>akanu kawa kamo</i>	es wird mir nicht leid, ach! Fluss, Enten	雖 見

In diesem Gedicht, dessen „emotionale Hauptaussage“ in der Ritualphrase *miredo akanu* („wie sehr ich auch schaue, es wird mir nicht leid“) besteht, wird auf vielerlei Weise „gespielt“. Auffällig ist die nahezu penetrante Wiederholung von *kawa*. Die ersten drei Verse werden gewöhnlich als gedichtimmanentes „Vorwort“ (*jo* 序) zu *ne* 根 gelesen, das die Phrase *ne-mokoro* einleitet.⁴⁵ Das Schriftspiel spricht für diese Interpretation, denn bis einschließlich *ne* ist der Anfang mit *kunji*-Zeichen notiert.⁴⁶ Da das Zeichen 根 jedoch zu der Phrase *ne-mokoro* gehört, besitzt es somit eine doppelte Lesung, nämlich als *kunji*- (mit Bedeutung) und zugleich als *shakkunji*-Zeichen (ohne Bedeutung). Die Zeichen für *-mokoro* wiederum sind die einzigen *ongana*, wodurch das Absetzen von *ne* deutlich wird; die stereotype Wendung 雖見不飽 wird als *kanbun*-Phrase *miredo akanu* gelesen. Den fünften Vers beendet die Phrase *kawa kamo* 河鴨 mit dem *kunji* für „Fluss“ und der Interjektion *kamo* als *shakkunji*-Zeichen. Als Schriftspiel werden daraus jedoch „Fluss-Enten“, die mit den „quakenden Fluss-Fröschen“ im ersten Vers und der Flusslandschaft im zweiten und dritten Vers harmonieren. Zu beachten sind vor allem das „Schriftspiel“ im ersten Vers bei der Kontraktion zu *kawazu* aus den Zeichen 河 (*kawa*, „Fluss“) und 蝦 (*kawazu*, „Frosch“, „Frösche“) sowie die Wiederholung der doppelten Lesung von *ne*, d.h. *kamo* zum einen als *shakkunji*, zum andern als *kunji*. Diese Lesungen sind vermutlich nicht zwingend erforderlich, drängen sich jedoch gerade bei einem Vergleich von Gedichtanfang und -ende auf (河蝦 versus 河鴨). Auffällig bei den bisher diskutierten Beispielen insgesamt ist die Rolle der Landschaft, die für die Waka-Dichtung gar nicht genug betont werden kann.⁴⁷

43 Im Waka wird das Zeichen 鶴 gewöhnlich *tasu* gelesen, was auch auf der zweiten (nicht-lautlichen) Ebene von MYS 617 der Fall sein mag. Weiterhin bezeichnet es nicht nur den Kranich, sondern auch große Vögel wie Schwäne etc. In MYS 273 benutzt Kurohito zwar das Schriftzeichen 鶴 (*kasu*, „Schwan“), allerdings mit der Lesung *tasu*; vgl. Kinoshita, Kojima und Tōno, *Man'yōshū* 1, 63, 183 sowie Inaoka, *Man'yōshū* 1, 180.

44 Vgl. auch die bei Takagi, „Kaeji-hō ni tsuite“, 197–200, diskutierten Beispiele MYS 2128 und MYS 2130.

45 Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 2, 409, erläutern *nemokoro* mit „sorgfältig, wiederholt“.

46 Beim Ortsnamen Mutsuda („Sechsfelder“) ließe sich darüber streiten, ob es sich um *kunji* oder *shakkunji* handelt; es hängt davon ab, ob man dem Eigennamen Fremdreferenz zuspricht oder nicht.

47 In MYS 617 handelt sich um geschickte Verbindungen der Landschaftsdarstellung und der „emotionalen Hauptaussage“. Diese einen Großteil der Kurz- bzw. Waka-Dichtung prägende „korrespondierende Struktur aus Ding und Herz“ (*shin-butsu taiō kōzō* 心物対応構造) arbeitet Suzuki Hideo 鈴木日出男 in verschiedenen Untersuchungen heraus: „Kodai waka ni okeru shinbutsu taiō kōzō“ 古代和歌における心物対応構

Diese Schriftspiele, die freilich hohe Lesekompetenz voraussetzen, sind eine originelle Schöpfung der *Man'yōshū*-Dichtung. Da Kōnoshi zudem der Meinung ist, dass die Kompilatoren des *Kojiki* es bei den dortigen Volksliedern „möglichst vermieden, die Schriftzeichen als *kunji*-Zeichen zu benutzen“, also um das Ausblenden des semantischen Wertes bemüht waren, müssen Problematik und Möglichkeiten des Schriftspiels bekannt gewesen sein. Dafür sprechen weitere Faktoren, wie die im *Kojiki* insgesamt begrenzte Auswahl der *kana*- und *kunji*-Zeichen.⁴⁸ Diese Aspekte heben den Charakter der Zeichen als Schriftspiel umso deutlicher hervor.

Schriftspiele der Erinnerung bei Yakamochi und Ikenushi

Das von der Dichterin Yamaguchi an Yakamochi gerichtete Gedicht lässt sich aufgrund der Opposition der beiden mnemo-noetischen Verbphrasen *omobeka* (Vermutung, Frage: „wohl erinnern?“) versus *wasure-kanetsuru* („nicht vergessen können“) als Erinnerungsdichtung erkennen,⁴⁹ zu der auch das Schriftspiel mit seiner komplex inszenierten Intertextualität beiträgt, die als solche bereits Erinnerung exemplifiziert. Nun möchten wir anhand von weiteren Beispielen aus der Erinnerungsdichtung demonstrieren, wie Schriftspiele Erinnerungen tragen und auslösen (*cue*), oder die Reflexion und Beobachtung von Erinnerung und Vergessen belegen. Die bisher dargestellten Schriftspiele sind als Wahrnehmungen der Außenwelt Landschaftsdarstellung, d.h. die Texte bauen Referenzen zu den Phänomenen der Außenwelt auf. Im Folgenden jedoch geht es eher um reflektive Prozesse der Erinnerung, die zwar mittels Metaphorik auf die Außenwelt zurückgreifen, aber keine direkten Entsprechungen haben.

Das „Langgedicht“ (*chōka* 長歌) MYS 3969 stammt aus *maki* Siebzehn, das wie die letzten drei *maki* keine Abteilungen mehr besitzt. Dem Langgedicht folgen in der Form des „Kurzgedichtes“ (*tanka* 短歌) drei „Begleit- oder Gegengedichte“ (*hanka* 反歌), die einige der im Langgedicht genannten Reminiszenzen und Bilder aufgreifen. Zusammen bilden sie eine als Dichtung verfasste Antwort von Yakamochi an Ōtomo no Ikenushi 大伴池主. Beide waren miteinander verwandt, vermutlich Cousins. Yakamochi und Ikenushi, die ein in den Gedichten und Begleittexten gut dokumentiertes, inniges Verhältnis pflegten, waren als hohe Beamte in Etchū (heute Präfektur Toyama) tätig. Ikenushi wurde später ins benachbarte Echizen (heute Präfektur Fukui)

造 (ursprünglich erschienen 1970), leicht überarbeitete Fassung in *Kodai naka shiron* 古代和歌史論 (Tōkyō: Tōkyō Daigaku, 1990, N2001): 64–94; „Man'yō waka no shinbutsu taiō kōzō“ 万葉和歌の心物対応構造, *ibid.*: 138–156. Erst einmal als Schriftspiel erkannt, bricht die „neue“ Isotopie zunächst mit der stereotypen Struktur, indem sich die Landschaft über das ganze Gedicht legt. Diese Bedeutungsebene untermauert und erweitert aber durch Äquivalenz, Rekurrenz, intertextuelle Bezüge etc. die „emotionale Hauptaussage“. Wir bewegen uns bei „Schriftspielen“ innerhalb der Analysemöglichkeiten der strukturalen Semantik; zu dem waka-poetologischen Spannungsfeld zwischen „Waka-Rhetorik“ (*nya* 文) als Ausdruck von *kokoro* und Landschaft als „Metapher“ (*hi* 比) und „Auslöser“ (*kyō* bzw. *cue* 興), die als Ausdrucksweisen *pi* und *hsing* aus der „Großen Vorrede“ (Ta-hsü 大序) im Buch der Lieder (*Shih-ching* 詩經) bekannt waren, vgl. Amagasaki Akira 尼ヶ崎彬, *Kachō no tsukai: uta no michi no shigaku* 花鳥の使: 歌の道の詩学 (Gendai bigaku sōsho 現代美学双書, 7. Tōkyō: Keisō, 1983, N1996), 11–18.

48 Kōnoshi (*Kanji tekisuto to shite no Kojiki*, 71–72) zufolge gibt es im *Kojiki* 107 *ongana*, wovon lediglich 39 ebenfalls als *kunji* benutzt wurden. Die Zahl der *kunji* insgesamt belaufe sich auf 1273 Zeichen.

49 Der Begriff des mnemo-noetischen Verbs hebt hervor, dass es sich bei den beschriebenen Tätigkeiten nicht um die ausdifferenzierten Bereiche „Erinnern“ (Mneme) und „Denken“ (Noesis) handelt. Die Kombination läuft zwar nahezu auf eine Tautologie hinaus, die jedoch den *Man'yōshū*-Wortschatz zu treffen vermag.

versetzt. Yakamochi ging aufgrund seiner Beförderung zurück in die Hauptstadt, aber der Kontakt zwischen ihnen riss nicht ab.

In einem dem Langgedicht vorangehenden Brief entschuldigt sich Yakamochi zunächst für seine Ungeschicktheit im Verfassen von Gedichten und bedauert, nicht bei den Dichterrfürsten Akahito und Hitomaro studiert zu haben. Zur „Belustigung“ schickt er Ikenushi aber dennoch ein paar Verse und beginnt mit der Erinnerung, als gesunder und kräftiger Kerl auf Geheiß des Herrschers als Gouverneur nach Etchū gekommen zu sein. Da jedoch der menschliche Körper vergänglich sei, liege er jetzt krank danieder. Hier nun in seiner Niedergeschlagenheit habe er Zeit „sich hier und da traurig zu erinnern“ (*kanashikeku koko ni omohide*) und „sich an dies und jenes Leidvolles zu erinnern“ (*iranakeku soko ni omohide*). Diese „parallel arrangierten Verse“ (*tsuiku* 対句) mit doppelter Nennung von *omohide* (Erinerung, erinnern) sind ein Zitat aus dem *Kojiki*. In dem kurzen Volkslied KJK 52 kommt die Verbphrase *omohide* gleich vier Mal vor, und zwar notiert mit den *ongana*-Schriftzeichen 於母比伝.⁵⁰ Bereits dort ist die Phrase auffällig markiert – nicht nur durch ihre beschwörende Inszenierung, sondern auch durch Missachtung des „Gesetzes der Austauschzeichen“ (*kaaji-hō* 変え字法), wonach bei der Wiederholung von in *ongana* notierten homophonen Zeichengruppen ein Zeichen oder ein Teil der Zeichen auszutauschen ist.⁵¹

Was Yakamochi allerdings bei seinem Zitat vertauscht, ist die Reihenfolge der Verse. Im *Kojiki* nämlich heißt es: *iranakeku soko ni omohide* / *kanashikeku koko ni omohide*. Aber nicht nur das: Obwohl er sein Gedicht, wie im *Kojiki* üblich, größtenteils in Lautschrift notiert – wenn auch mit anderen *kana*-Zeichen –, markiert er die beiden *omohide*-Phrasen durch *kanbun*-Schreibung, die zudem noch unterschiedlich ausfällt: 思出 versus 念出. Auf der Folie des *Kojiki* markiert Yakamochi somit in dreifacher Weise: einmal durch die Umkehrung der Parallelverse, dann durch Notation in *kanbun* versus *ongana*, schließlich durch die Kontrastierung semantischer *kuuji* in der Form 思出 versus 念出. Diese zum Nachdenken über die Bedeutung, zur Beobachtung der Schriftzeichen anregende Inszenierung von *shinofu* 思 und *omofu* 念 ist ein typisches Merkmal der Erinnerungsdichtung.⁵²

Im weiteren Verlauf des Gedichtes beklagt sich Yakamochi, dass er aufgrund der trennenden Berge und der Ferne keinen Boten schicken und sich so auch nicht immer mitteilen könne. Das von Kojima, Kinoshita und Tōno mit *omou kokoro* 思う心, „liebendes Herz“, paraphrasierte Kompositum *omofu-sora* 於母布蘇良 sowie die Adjektiv-Nomenphrase *omoboshiki koto* 於母保之吉許等, „gedachte Worte“, notiert Yakamochi wieder in *kana*-Lautschrift.⁵³ Mit 於母 greift er auf die Lautzeichen aus dem *Kojiki* zurück, die jedoch nicht erforderlich sind. Der Phrase *omofu-sora* steht die Phrase *nageku-sora* 奈氣久蘇良, „das klagend-seufzende Herz“, voran. Es handelt sich somit um eine weitere Parallelverskonstruktion, und das könnte die Notierung der Verbphrase *omofu-sora* mit reiner Lautschrift erklären. Da sich gleichlautende Parallelverse in MYS 1520, MYS 3330 oder in MYS 3272 (dort jeweils in umgekehrter Reihenfolge und anderer Schreibweise) finden und bereits Hitomaro in MYS 199 *omohi* 憶 und *nageki* 嘆 in Parallelversen zusammenführte (*nageki mo imada suginu ni* / *omohi mo imada tsukinuba*, „obwohl das Klagen noch nicht vorbei ist / und auch die Erinnerungen noch nicht zu Ende sind“), handelt es sich um Topik bzw. Stereotypie. Diesem war sich Yakamochi wohl bewusst, denn bei der nächsten – fünften – *omofu*-Phrase führt er *nageku* und *omofu* zusammen zur Phrase *omohi-nagekahi*, die Kojima, Kinoshita und Tōno mit „sich erinnern/sehen,

50 Das *Kojiki* lag bereits vor, als Yakamochi das Gedicht schrieb. Er wurde 746 Gouverneur von Etchū, und andere Gedichte (MYS 3962 bis MYS 3964) vom Krankenlager sind auf das Jahr 747 datiert.

51 Vgl. Takagi, „Kaeji-hō ni tsuite“, 187–200.

52 Vgl. Wittkamp, „Erinnerungsdichtung im *Man'yōshū*“, 234–238.

53 Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 4, 183.

leiden und einen Seufzer tun“ paraphrasieren.⁵⁴ Yakamochi wählt zur Notation des mnemo-noetischen Verbteils *omobi*- das *kunji*-Zeichen 念, für den anderen Verbteil *-nagekabi* die Lautzeichen 奈気加比. Hier fällt erneut auf, dass der mit einem *kunji* notierte mnemo-noetische Verbteil in Opposition zu dem in *ongana* notierten Verbteil steht. Es handelt sich um eine weitere grafische Kenntlichmachung. Wie beim Umgang mit dem *Kojiki*-Zitat dreht Yakamochi im Zusammenführen von *nageku* (seufzen) und *omofu* (denken) zu *omobi nagekabi* die Reihenfolge erneut um.⁵⁵

Beim folgenden Verb-Nomen-Kompositum *omofu-dochi* 於毛數度知, „Gleichgesinnte, Freunde“, benutzt Yakamochi wieder reine *kana*-Zeichen, aber erneut andere. Das Kompositum *omofu-dochi* kann als „diejenigen mit gleichen Erinnerungen“ interpretiert werden, denn z.B. in dem Kurzgedicht MYS 1880 steht der mit 念共 notierte Begriff im dritten Vers in Opposition zu *wasurae-meyamo* 忘目八方 im fünften Vers („die Frühlingstage, die ich mit Gleichgesinnten im Grünen verbrachte – wie sollte ich diese vergessen?“).

Nach einigen Schilderungen von Frühlingsbräuchen und -bildern („der leuchtend rote Saum, der im Frühlingsregen in noch kräftigeren Farben erstrahlt“, „der Ruf des Buschsängers im dichten Grün des Frühlings“ etc.), Dinge, die Yakamochi aufgrund seiner Bettlägrigkeit verpasst, aber *kulturell erinnert*, bedankt er sich bei seinem Freund, der an ihn denkt bzw. sich an ihn erinnert (*shinobaseru*), und an den er wiederum in durchwachten Nächten von morgens bis abends „in liebender Erinnerung ist“ (*koibitsutsu so wori*). Diese Phrase („liebend erinnern – so bin ich“) ist ein weiteres Stereotyp; sie findet sich in leichten Abwandlungen z.B. in MYS 488 (*koibi woreba*), MYS 509 (*koibitsutsu woreba*), MYS 640 (*koibitsu worami*), oder in MYS 1933 (*koibitsutsu woreba*), dort geschrieben jeweils mit dem *kunji*-Zeichen 戀 für *koibi*.

Die Verbphrase *shi-nobaseru* notiert Yakamochi ähnlich wie *omobi-nagekabi* im Schreibspiel-Stil, jedoch in anderer Hinsicht, nämlich mit dem semantische Valenz besitzenden *ongana*-Zeichen *shi* 思 und den semantikfreien Lautzeichen *nobaseru* 努波勢流. Hier fällt also die Semantik eines Aussprachezeichens mit der Semantik der gesamten Verbphrase in eins, denn 思 als *kunji* wird im *Man'yōshū* überwiegend *shinofu* – die Grundform von *shinobaseru* – gelesen. Es handelt sich somit um Verdopplung oder Verdichtung von Semantik. Das ist nicht zwingend erforderlich, wie viele andere Schreibungen belegen. MYS 291 beispielsweise verzeichnet die *shinofu*-Phrase mit dem üblicheren Zeichen *shinobazute* 之努波受而, MYS 1786 eher ungewöhnlich mit *shinobase* 小竹葉背.⁵⁶ Bei den in MYS 3969 jeweils anders markierten Verbphrasen *omobi-nagekabi* (念 奈気加比) und *shinobaseru* (思 努波勢流) handelt es sich um die Wiederholung des Arrangements aus 念 und 思 bzw. *omofu* versus *shinofu*, wodurch über die Schriftzeichen ein Bezug zu den beiden oben diskutierten Phrasen *omobide* (思出 versus 念出) geschaffen wird, der der Steigerung der textuellen Kohärenz dient. Die Schriftzeichen erinnern an sich selbst. Sie exemplifizieren Erinnerung und tragen damit zur Reflexion über das Erinnern und Vergessen bei.

54 *Ibid.*, 184.

55 Die strukturelle Semantik beschreibt solche literarischen Verfahrensweisen als automatisierte Folie und Verfremdung.

56 Bei der Notation in MYS 1786 könnte das Zeichen 葉 in der von Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 2, 437, mit *omoidashite kudasai* („erinnere dich bitte“) übersetzten Phrase *kaikete-shinobase* eine weitere Form eines Schreibspiels sein, in das die Semantik als „Blätter“ („Generationen“) hineinspielt; diese Schreibung findet sich weiterhin in MYS 291. Ohne Zweifel ist es jedoch ein Schriftspiel als Darstellung von Landschaft (der „kleine Bambus“, *shino* 小竹 – in MYS 45 z.B. mit den *ongana* 四能 geschrieben – ist ein *gikunji*-Zeichen; als *kunji* wird der Begriff 篠 geschrieben). Die Schreibung lädt zum Starren, wenn nicht sogar zur „wildem Semiose“ (Aleida Assmann) ein.

Ein weiteres interessantes Schriftspiel ist die oben genannte und das Langgedicht abschließende mnemo-noetische Verbphrase *kobi-tsutsu* 孤悲都追, die auf das Nomen *kobi* („Liebe“) zurückgeht.⁵⁷ Yakamochi benutzt dafür die Lautzeichen 孤 und 悲, die einzeln für sich die Bedeutungen „Waisenkind, Einsamkeit“ respektive „traurig sein, traurig, Traurigkeit“ abrufen.⁵⁸ Somit ist klar, dass sich diese Notation nur in der Erinnerungsdichtung finden kann. Allerdings ist sie keine Schöpfung von Yakamochi. Sie taucht bereits in MYS 67 auf, das laut Vorwort während einer Ende des siebten Jahrhunderts unternommenen Reise der Jitō Tennō entstand und im Rahmen der anderen Gedichte dieser Reise als Erinnerungsdichtung bestimmt werden kann. Im letzten und damit betonten Vers heißt es: *kobite shinamashi*, 孤悲而死萬思, „dann werde ich wohl einsam in/aus Liebe sterben“. Zudem handelt es sich dort um ein Schriftspiel um den Begriff *kobi*, da der zweite Vers das Zeichen 戀 (恋) enthält, das als *kunji* die Lesung *kobi* trägt (戀 versus 孤悲).⁵⁹ In MYS 102 wird dann „lieben“ direkt mit „erinnern“ in der Form *kobi-omofu* 孤悲念, die sehr deutlich den hohen Grad an Reflexivität belegt, kombiniert, und auch in MYS 325 steht *kofu* im fünften Vers zweifelsfrei im Kontext der Erinnerung, da es dort in Opposition zu *omobisugu* 念過, „vergessen“, im vierten Vers gesetzt ist. Yakamochi waren selbstverständlich diese Belege bekannt. Denn dass seine Schreibung nicht zufällig oder unbewusst geschah, belegt das Folgegedicht MYS 3970, wo er die rhetorische Verbphrase *kobi-meyamo* („sollte/würde ich dann lieben?“) mit den Zeichen *ko* 古 und *hi* 非 notiert, die als semantische Zeichen „alt, früher, in alter Zeit“ und „nicht sein“ bedeuten und damit auf Erinnerung verweisen – also auch hier wieder Schriftspiel bzw. Signifikation qua Schriftbild. Nicht der Gebrauch dieser „Lautzeichen“ ist dabei ungewöhnlich, sondern die kontrastive Gegenüberstellung mit der impliziten Aufforderung zur Interpretation der Zeichen.⁶⁰ Angesichts der Inszenierung von 思 versus 念 sowie der beiden *kobi*-Notationen dürfte deutlich werden, dass die Bezeichnung als Schrift- oder Schreibspiel leicht zu Missverständnissen führen kann. Diese „Spiele“ sind nämlich zugleich als ernsthafter Versuch zu werten, Ordnung in die Semantik der Begriffe zu bringen. Die Bezeichnung als mnemo-noetische Verbphrase basiert auf der Annahme, dass sich die Begriffe durch die Medialität der Schrift sowie durch die Beobachtung der Zeichen ausdifferenzieren.

Insgesamt lässt sich für das größtenteils mit Lautzeichen notierte MYS 3969 festhalten, dass Erinnerung denotierende, konnotierende oder exemplifizierende Begriffe grafisch kenntlich gemacht sind. Zwar findet sich eine ähnliche Auffälligkeit in der Schreibweise auch beim Frühling (*haru* 春 versus 波流), und einige andere Begriffe sind ebenfalls mit semantischen *kunji*-Zeichen geschrieben (z.B. *hi* 日, *uguisu* 鶯, *kome* 音, *kimi* 君 oder *kokoro* 心), doch handelt es sich dabei ausschließlich um Nomen. Bis auf zwei Ausnahmen besitzen nur die Verbphrasen *omohide*, *omohi-nagekabi* sowie *shino*

57 Das Verb *kofu* („lieben“) ist im Rahmen der Erinnerungsdichtung ein mnemo-noetisches Verb, in dem das Sem – die kleinste Einheit der Bedeutung – „Liebe“ dauerhaft dominant gesetzt ist; vgl. Wittkamp, „Erinnerungsdichtung im *Man'yōshū*“, 202.

58 Shirakawa, *Jikum*, 339, vermutet bei 孤悲 eine Annäherung an die Bedeutung *hitori kanashimu* 孤り悲しむ, „allein und traurig sein“.

59 Die Bedeutung des zweiten Verses ist zwar aufgrund der Differenzen in den verschiedenen Abschriften unklar, die Zeichen 物戀之 werden jedoch einheitlich *mono-kobishi*, „irgendwie in liebender/n Erinnerung/Gedanken sein“, gelesen; vgl. Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 1, 62 sowie Inaoka, *Man'yōshū* 1, 50.

60 Im Gegensatz zu den Liedern in den alten Teilen (*maki* Eins bis Vier), wo *kobi* bis auf die genannten Ausnahmen sowie MYS 560 (孤悲) mit dem *kunji*-Zeichen 戀 notiert ist (auch in MYS 408 oder MYS 764 von Yakamochi), finden sich in den jüngeren *maki* (Siebzehn bis Zwanzig) vorwiegend die Notationen mit 孤悲 oder 古非.

baseru die Notation mit *kun*-Lesung, respektive ein *kana*-Lautzeichen mit semantischem Wert (*shi* 思) zur Verdoppelung und Verdichtung der Semantik der ganzen Phrase.

Der Vergleich von MYS 3969 mit Yakamochis Langedicht MYS 1629, das, zusammen mit dem Begleitgedicht MYS 1630, eine auffällig intensive Terminologie der Erinnerung aufweist, stützt die bisherigen Beobachtungen. Beide Gedichte sind bei reichhaltiger Landschaftsdarstellung dem oder der in der Ferne befindlichen und geliebten Partner/in gewidmet, und beide beklagen, getragen durch gemeinsame Erinnerungen, den Schmerz der Trennung. Beiden gemeinsam ist weiterhin der komplexe Gebrauch mnemo-noetischer Verben und die *shinjū*-Phrase („erinnern“) gegen Ende, also in prädestinierter und betonter Position (Stereotypie). Im Unterschied zu MYS 3969 erzielt Yakamochi in MYS 1629 eine besondere Markierung durch die Opposition „erinnern“ versus „vergessen“, die er im anschließenden Gedicht wiederholt und damit als grafische Hervorhebung bekräftigt. Andere Verbphrasen – wie z.B. *ide-tachi* 出立, „heraustreten“ – sind ebenfalls mit semantischen *kunji*-Zeichen notiert, aber in MYS 3969, wo eine Kenntlichmachung der mnemo-noetischen Verbphrasen über die Opposition *kunji* versus *ongana* geschieht, stehen nicht-mnemo-noetische Verbformen wie *idete-koshi* 伊泥氏許之, „nach ... kommen“, überwiegend in „reiner“, d.h. die Semantik der Lautzeichen ausblendender Lautschrift.

Wie sehr beim Austausch von Gedichten zwischen Yakamochi und Ikenushi Erinnerungsbezüge eine Rolle spielen, zeigen weiterhin die Gedichte MYS 4000 bis MYS 4004. Es beginnt damit, dass Yakamochi in dem Langedicht MYS 4000 für den Ortsnamen Koshi no Naka, wie der Name der Provinz Etchū 越中 als *kundoku* auch gelesen werden kann, die „semantischen Lautschriftzeichen“ 古思 (*ko* 古 und *shi* 思) mit der Bedeutung „alte Erinnerungen“ bzw. „Erinnerungen an alte Zeiten“ sowie für „no Naka“ reine Lautzeichen wählt (能奈可). Yakamochi weiß, dass die Schreibung von *ko-shi* mit diesen *ongana*-Zeichen ungewöhnlich ist; in MYS 3969 wie auch in MYS 4020 benutzt er dafür die Lautschrift 故之. Offensichtlich experimentierte er mit dieser Notation, denn in MYS 4111 findet sich innerhalb der bereits erwähnten *banka*-Standarderöffnung *kakemakumo ayani kasbi-koshi* 可氣麻久母安夜尔加之古思 (etwa: „ich sage es hier, aber mit der größten Ehrfurcht“) ebenfalls der Gebrauch der *ongana* 古思, obwohl in anderen Belegen dieser Eröffnungssphrase mit dem *kunji* 恐 notiert ist.⁶¹ Ein semantischer Bezug zwischen *kashikoshi* 加之古思, „ehrfüchtig“, und den Schriftzeichen 古思, „alte Gedanken/Erinnerungen“, liegt auch hier auf der Hand, was übrigens für den oben genannten Ortsnamen Koshi in MYS 4020 ebenfalls gilt (故之: „das Gewesene, Ehemalige“).

Nach doppelter Erwähnung von Flüssen, darunter ein Flussname, und Landschaftsphrasen mit vermutlich gemeinsamen Erinnerungen folgen in MYS 4000 die in Lautschrift fixierten Verse: *Katakabi-gawa / keyokē se ni / asayohi goto ni / tatsu kiri no / omobi-sugimeya* („Des Flusses Muschelhälfte / glasklare und reine Stromschnellen / wie der dort jeden Morgen und Abend / aufsteigende Nebel / werde ich wohl so schnell vergessen?“). Nur die zur Lesung *ka-wa* (Fluss) benutzten *ongana*-Zeichen 河波 (Fluss + Wellen) sowie das *kungana*-Zeichen 瀬 für die Stromschnellen korrespondieren über ihre Semantik mit der sprachlichen Aussage, was kein Zufall sein kann. Auch hier handelt es sich um Verdichtung von Semantik und weiterhin um ein bewusstes Lenken der Aufmerksamkeit auf den Fluss, der – wie wir gleich sehen werden – eine ganz besondere Bedeutung hat. Die der Schriftlichkeit und literarischen Verfremdung geschuldete Verbphrase *omobi-sugu* schließlich bedeutet „vergessen“ („die Erinnerung geht vorbei“), hier in einer rhetorischen Wendung im Sinne von „wohl kaum“ bzw. „gewiss nicht“ (*omobi-sugimeya* 於毛比須疑米夜). Diese Phrase wird untermauert durch die Zeit- und Erinnerungsmetapher „aufsteigender Nebel“ (*tatsu kiri*), die durch die Flüchtigkeit des aufsteigenden Nebels in Opposition zum Nicht-Vergessen steht, sowie durch die

61 Vgl. MYS 475 und MYS 478, beide von Yakamochi, oder MYS 3324.

weit zurückreichende Zeittopik „Morgen und Abend“.⁶² Wichtig ist vor allem der Flussname Katakahi, der wörtlich „Eine Muschelhälfte“ bedeutet. Denn dabei handelt es sich um eine Anspielung auf die *wasuregahi*, die Vergessensmuschel, wovon der Volksglaube besagte, dass das Tragen einer Hälfte am Körper die Liebe oder Leiden vergessen lässt.⁶³ Im Begleitgedicht MYS 4002 wiederholt und verstärkt Yakamochi den Zusammenhang: „Am Fluss Katakahigawa / seine reinen Stromschnellen / ununterbrochen wie das ewig laufende Wasser / gehe ich dort entlang und schau“.

Ikenushi geht nun in seiner Antwort MYS 4003 bis MYS 4005 in vielfältiger Weise auf Yakamochis Erinnerungsbekundungen ein, wovon hier nur die markierten Bezüge interessieren. Zunächst eröffnet er sein Lied mit der Bemerkung, „bei jeder Morgensonne (*asabi sashi*) zurückzuschauen (*sogabi ni mjuryu*)“. Dabei handelt es sich um die Erinnerungsmetaphorik des Zurückblickens, wie auch bei den mehrfachen Nennungen von Wolken, besonders der weißen Wolken (*shirakumo*). Eine Landschaftsphrase der Zeit- und Erinnerungsmetaphorik, der „unterschiedslos im Sommer und Winter blendend weiß fallende Schnee“, leitet *inshibe* 古, „seit/in alter Zeit“, ein. Nach weiteren Landschaftsdarstellungen mit Wiederholungen von Yakamochis morgens und abends aufsteigendem Nebel (Zeit, Regelmäßigkeit) und doppelter Nennung von Wolken nimmt Ikenushi schließlich Yakamochis rhetorische Wendung *omobi-sugimeya* auf, wandelt sie jedoch bekräftigend in *omobi-sugusazu* 於毛比須具佐受, „ich vergesse nicht“ (wörtlich: „ohne dass das Erinnern vorbeigeht“). Auch die beiden Begleitgedichte korrespondieren mit denen von Yakamochi. Wichtig ist, dass er dessen „Eine-Muschelhälfte-Fluss“ (*Katakahigawa* 可多加比我波) als einzigen Flussnamen wiederholt und damit nicht nur sein Verstehen bekundet, sondern erneut Yakamochis Eid bestätigt: „Auch ich vergesse nicht!“ Allerdings verändert er die Notation in einem wesentlichen Aspekt: Während Yakamochi in MYS 4000 die Schreibung 可多加比河波 benutzt und in MYS 4001 mit 可多加比可波 variiert, tauscht Ikenushi das einzige Zeichen, das in dem Flussnamen aus MYS 4000 in der Semantik mit dem Fluss zusammenfällt (*kawa* 河: Fluss) – und nur dieses –, gegen 我 mit der Bedeutung „ich“. Ein Fehler bei der Abschrift ist hierbei natürlich nicht ausgeschlossen. Wahrscheinlicher scheint jedoch der intendierte Austausch im Sinne eines Schriftspiels. Denn abgesehen von der Belegung mit zusätzlicher Semantik wird deutlich, dass Ikenushi den Schriftzeichengebrauch Yakamochis sehr genau registrierte.

Signifikation durch grafische Hervorhebung von Phrasen, die Erinnerungen auslösen, tragen oder Vorgänge des Erinnerns bezeichnen, ist nämlich auch bei Ikenushi deutlich zu erkennen. Das Kurzgedicht MYS 3944 beispielsweise ist überwiegend in *ongana*-Lautschrift notiert. Außer der Landschaftsphrase *nobe no* 野邊乎, „in den/durch die Felder/n“, markiert Ikenushi lediglich die mnemo-noetische Phrase *omobide* (erinnern/Erinnerung), die im *Man'yōshū* übrigens relativ selten auftaucht, mit den *kuuji*-Zeichen 念出. Tatsächlich ist MYS 3944 ein Antwortgedicht auf MYS 3943, das eine Sequenz von mehreren Kurzgedichten einleitet. Laut Vorwort entstanden sie in der Residenz des Landesherrn Yakamochi am 7. Tag im August (letzter Augusttag im heutigen Kalen-

62 Vgl. Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 4, 206. Die Phrase *omobi-sugu* („vergessen“) ist eine Wortschöpfung der *Man'yōshū*-Dichtung, die in den *Kojiki*-Volksliedern nicht vorkommt. Sie stammt aus dem Begleitgedicht MYS 325 von Yamabe no Akahito, das mit dem letzten Vers von MYS 324, einer Erinnerung an die alte Hauptstadt Asuka, korrespondiert: *furuki miyako ha ... inishie omobebe* 舊京師者...古思者, „... die alte Hauptstadt ... erinnere ich mich an alte Zeiten ...“. Der Gebrauch belegt, wie gut Yakamochi und Ikenushi die Gedichte Akahitos kannten. Denn es ist nicht nur *omobi-sugu*, sondern auch der aufsteigende Nebel, der durch seine Vergänglichkeit metaphorisch für *sugu* (vorbeigehen, vergehen) steht und so die Verbindung von Landschaft und Erinnerung herstellt. Bei Akahito lauten die beiden Verse *tatsu kiri no omobi-sugu beki* 立霧乃念心過, „wie der aufsteigende Nebel sofort vergessen“.

63 Die *wasurekahi* 忘貝 ist aus MYS 68 bekannt, das zu jener oben erwähnten Gruppe der Erinnerungsdichtung von der Reise der Jitō Tennō gehört; vgl. Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 1, 62.

der im Jahr 746). Im ersten Gedicht, das keine Markierung aufweist, greift Yakamochi die blühende Herbstpflanze *ominaeshi* auf. In diesem Fall brachte vielleicht Ikenushi einen Strauß davon mit, denn Blumen aller Arten sind in Yakamochis privater Gartenlyrik ein wichtiges *cue* für Erinnerungen.⁶⁴ Dann richtet er sich mit *waga seko* („Du“) – vermutlich – an Ikenushi. In MYS 3944 geht Ikenushi auf den Gruß mit der Wiederholung der *ominaeshi* ein. Das Objekt der folgenden Erinnerung (*omohide*) ist expressis verbis mit *kimi* bezeichnet, was gewöhnlich als „männliches Du“ und in diesem Fall als „Yakamochi“ verstanden wird. Alles läuft nach den Spielregeln ritueller *utage* 宴-Dichtung („Bankett“ oder „Gartenparty“) ab. Kojima, Kinoshita und Tōno setzen aufgrund des bei *utage* üblichen Grußaustausches in Ritualsprache (*waga seko*, *kimi*) eine Zäsur nach den ersten beiden Gedichten (Gastgeber Yakamochi – Gast Ikenushi). Der Zusammenhang zu den beiden Folgegedichten bleibt damit jedoch offen. Der Aspekt des Schriftspiels dagegen rückt eine weitere Bedeutungsebene in den Blick und entschärft die Beziehung zwischen den ersten beiden Gedichten.

Die in MYS 3944 explizierte Erinnerung 念出 richtet sich zumindest ebenfalls an (s)eine Frau, die im anschließenden Gedicht MYS 3945 als „(m)eine Frau“ oder „(m)eine Geliebte“ (*imo*) bezeichnet und in MYS 3946 impliziert wird.⁶⁵ Denn auch in MYS 3945 stehen alle Zeichen in *ongana*-Notation, bis auf die durch *kunji*-Zeichen markierte Phrase 妹之衣袖 für *imo ga koromode*, „Gewand/Ärmel meiner Frau“. In MYS 3946, dem vierten Gedicht dieser Sequenz, ist als einzige Phrase der „wehende Herbstwind“ mit *kunji*-Zeichen *akikaze fuki(nu)* 秋風吹奴 notiert, obwohl der Herbst im vorangehenden Gedicht noch mit den *ongana*-Zeichen *aki* 安吉 geschrieben ist. Ob Ikenushi hier lediglich das Gleichgewicht wahren wollte oder durch Markierung auf etwas Besonderes anspielt oder durch die Phrasen *nobe no* – *omohide* – *imo ga koromode* – *akikaze fukinu* („in den Feldern/die Felder – erinnern/Erinnerung – der wehende Ärmel meiner Frau“⁶⁶ – [kalter] Herbstwind weht“) über seine drei Gedichte hinweg auf eine selbständige Bedeutungsebene abzielte, bleibt freilich unklar. Sicherlich kannte er Yakamochis Gedichte, in denen der kalte Herbstwind die Erinnerungen an (s)eine Frau heranträgt. In Yakamochis MYS 465 heißt es im Schriftspiel-Stil *akikaze samumi shinobisuru kamo* 秋風寒思努妣都流可聞, „beim kalten Herbstwind erinnere ich mich wohl“.⁶⁷ Das Objekt der Erinnerung ist zwar nicht genannt, aber aus anderen Gedichten der Sequenz als *imo* bekannt. Dort handelt es sich um die verstorbene Woiname, aber in MYS 1626 oder MYS 1632 weilt *imo* – hier die Sakanoue no Daijō – noch unter den Lebenden, allerdings in der Heimat, während Yakamochi in der Hauptstadt Kuni no Miyako seinen Pflichten nachkommt. In dem Kurzgedicht MYS 1626 weht der kalte Herbstwind, aber ein Andenken (*katami*) der *imo* hält die Erinnerungen wach (*shinobaseru*), und in MYS 1632 wiederum heißt es: „Wenn von den Bergen her der Herbstwind Tag für Tag stärker weht / denke ich an meine Frau“. Solche „persönliche Intertextualität“ ist in Yakamochis *utage*-Veranstaltungen nichts Ungewöhnliches.⁶⁸ Deutlich wird in jedem Fall, dass durch das heute

64 Vgl. Anna Ananieva und Robert F. Wittkamp, „Gärten der Erinnerung im *Man'yōshū*“, in *Erinnerungsgeflechte: Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*, hg. von R. F. Wittkamp (München: Iudicium, 2009), 37–53.

65 Vgl. Kojima, Kinoshita und Tōno, *Man'yōshū* 4, 168–169.

66 Der Ärmel, der in *koromode* als Schriftspiel auftaucht (袖), zählt zur Topik der Erinnerung in dem Sinne, als er beim Abschied – durch das Winken –, „weht“ (*furu*); vgl. MYS 20, MYS 132 oder MYS 3604.

67 Die *ongana*-Silbe *shi* 思 fällt mit der Semantik der Verbphrase überein (Verdichtung von Semantik).

68 Vgl. Ananieva und Wittkamp, „Gärten der Erinnerung im *Man'yōshū*“, 46–47.

übliche Lesen von *hiragana*-Umschriften unter Missachtung der originalen Notation ganz wesentliche Aspekte der *Man'yōshū*-Literatur unerkannt bleiben.⁶⁹

八月七日夜集于守大伴宿祢家持館宴歌
 秋田乃穗牟伎見我氏里和我勢古我布
 左多乎里家流乎美奈蔽之香物
 右一首守大伴宿祢家持作

乎美奈蔽之 左伎多流「野邊乎」 由伎
 米具利 吉美乎「念出」 多母登保里伎
 奴

安吉能欲波阿加登吉左牟之 思路多倍
 乃「妹之衣袖」 伎牟母我毛

保登等藝須 奈伎氏須疑尔之乎加備可
 良「秋風吹奴」 余之母安良奈久尔
 右三首掾大伴宿祢池主作

Die *Man'yōshū*-Gedichte MYS 3943 bis MYS 3946 mit Vorwort und Originalanmerkungen (Angaben der Anzahl der Gedichte sowie der Dichternamen); die Markierungen als *kunji*-Phrasen in Ikenushis drei Gedichten sind hier wiederum durch Klammern kenntlich gemacht.

69 Das ist leider nicht nur in Fachartikeln der Fall, sondern auch in der von Tada Kazuomi, einem mehrfach ausgewiesenen *Man'yōshū*-Kenner, kommentierten *Man'yōshū*-Ausgabe, wo die aus mittelalterlichen Abschriften stammenden Originalnotationen vom Haupttext ausgeklammert an das Ende der jeweiligen Bände verbannt sind. In dem von Aso Mizue 阿蘇瑞枝 bearbeiteten Band 17 der Reihe *Waka bungaku taikai* (Tōkyō: Meiji Shoin, 2004) mit den Sammlungen *Hitomaro-shū* 人麻呂集, *Akahito-shū* 赤人集 und *Yakamochi-shū* 家持集 finden sich gar keine Originalnotationen mehr; das dürfte kaum akzeptabel sein.