

Die Amida-Halle des Fujiwara no Michinaga: Intermediale und religiöse Aspekte von Raumbeschreibung im *Eiga monogatari*¹

Jörg B. Quenzer (Hamburg)

Viele Metaphysiker benötigen eine
Kartographie
G. BACHELARD (*Poetik des Raumes*)

1. Einleitung

Ein Bild oder ein räumliches Objekt, das zum Text wird, befindet sich immer zwischen den beiden Polen der Bildbeschreibung und der Bilderklärung. Während sich der Blick dem Gegenstand verhältnismäßig frei annähern kann – gelenkt von den eigenen Sehgewohnheiten, den unmittelbaren Umständen ebenso wie von den Strategien des Künstlers –, ist dies im eindimensionalen Fortschreiten des Textes nicht mehr ohne weiteres möglich.² Die Lenkung durch den Autor ist mehr als nur eine der Aufmerksamkeitsstrategie, sondern bedeutet durch den Wechsel in ein diskursives Medium zugleich eine Bedeutungseinengung (in der Beschreibung) und eine Bedeutungserweiterung (in der Erklärung). Aufgrund dieser Abhängigkeit kann die Beschreibung also nicht umhin, eine erklärende Vorgabe zu enthalten.³ Das Phänomen der „Bildlichkeit“ eines Textes wird grundsätzlich davon abhängen, wie geschickt diese beiden Aspekte (Beschreibung und Erklärung) miteinander verbunden sind. Einer „mechanischen“ Beschreibung, (fast) ohne jeden interpretativen Einschlag, wird dies ebensowe-

1 Dieser Aufsatz verdankt seinen ersten Entwurf dem gemeinsamen Panel „Intermedialität“ des Arbeitskreises „Vormoderne Literatur Japans“ auf dem Bonner Japanologentag 2002.

2 Der Unterschied zwischen Bild- und Textwahrnehmung hat, je nach der Bild-/Texttheorie, die der Analyse zugrunde liegt, selbstverständlich weitaus komplexere Aspekte. Für einen Überblick des Themenbereichs Intermedialität vgl. *Intermedialität* 1998 und WAGNER 1996; speziell zur Beziehung Word–Bild HEFFERNAN 1987 sowie das DFG-Symposium *Text und Bild, Bild und Text* 1990. Die moderne Intermedialitätsdiskussion ist vielfach vom Thema der Transformation von Diskursen eines Mediums in andere Medien bestimmt; HERLINGHAUS (1994: 19) mahnt an, derartige Phänomene (Filmfassung eines Romans, Hörspiel u. ä.) methodisch als Transmedialität von den intermedialen Fragestellungen zu trennen. Das hier behandelte Beispiel hat an beiden Formen teil.

3 Der Grenzfall eines literarischen Textes, der durch die Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk entsteht, und dennoch weitgehend unabhängig ist vom Bezug zum Prä-Medium, sei eingeräumt.

nig gelingen wie einer ausschließlichen Deutung, die (fast) völlig auf das beschreibende Element verzichtet.

Auf die allgemeinen Prinzipien der „Anthropomorphisierung von Zeichenfunktionen“, aufgrund derer uns ein Text gegenständig (hier: räumlich) erscheint, soll hier nicht weiter eingegangen werden.⁴ Die entsprechende Wirkung kann vorausgesetzt, und auf ihren sprachlich-literarischen Lösungsversuch hin untersucht werden. Die Strategie, welcher die Autorin des *Eiga monogatari* 榮華物語 („Die Erzählung von Glanz und Blüte“)⁵ in dem hier genauer untersuchten Ausschnitt folgt, ein Gebäude textlich zu „veranschaulichen“, liegt auf den ersten Blick nahe: Die Beschreibung orientiert sich an der physisch-räumlichen Annäherung an das Gebäude, das zunächst umkreist, auf seine „Grenzverhältnisse“ zur Umgebung untersucht, und schließlich in seinem Innersten beschrieben wird. Daß diese Annäherung keine völlig realistische ist, verraten bereits kleinere Brüche: Die Detailfreude, mit der der Innenraum beschrieben wird, setzt nicht mehr nur den Einblick, sondern zudem den Eintritt in das Tempelinnere voraus, wovon für die literarische Instanz der Beobachterinnen, eine Gruppe niederrangiger Nonnen, nicht ausgegangen werden kann. Doch andere Merkmale wiegen argumentativ mehr: Die strikte Komposition einer Außen-Innen-Struktur, die verbunden wird mit dem durchgehenden Motiv der Vermittlung und Spiegelung, zeigt, daß die Beschreibung der Anlage noch nach anderen Gesichtspunkten konzipiert sein muß.

Auffallende Strukturmerkmale wie die exakte Verortung nach den Himmelsrichtungen, symmetrische Gegenüberstellungen einzelner Elemente, Betonung vertikaler und horizontaler Beziehungen, und anderes mehr, sind Elemente einer traditionellen Ikonologie, die einer ebensolchen Weltordnung (topologisch, hierarchisch, diesseitig-jenseitig etc.) folgt. Die Beschreibung wird zum gelenkten Weg, gelenkt sowohl von der Architektur, als auch von der Ikonologie des ganzen Komplexes: ein Weg von außen zur Mitte, und zugleich ein Weg entlang des Verhältnisses von Außen und Innen.⁶ Entscheidend kommt jedoch im vorliegenden Fall hinzu, daß der Textzusammenhang selbst nach ähnlichen Strukturen geordnet ist. Einige Aspekte dieser Struktur sollen im folgenden vorgestellt werden. Der wichtigste ist die kunstvolle Verknüpfung der einzelnen architektonischen, bildlichen, aber auch interpretativen Motive aus mehreren, zum Teil

4 Dazu einführend LOBSIEN 1990, besonders S. 92ff.

5 Genaue Entstehungszeit sowie die Autorinnenfrage sind noch nicht abschließend geklärt. Im folgenden spreche ich aus Gründen der Einfachheit von der Autorin, auch wenn die Forschung mittlerweile mehrheitlich davon ausgeht, daß mehrere Autorinnen (und Autoren ?) an dem heute überlieferten Text gearbeitet haben. Für einen ersten Überblick zu beiden Fragen vgl. KIMURA 1997 sowie die relevanten Kapitel bei NAKAMURA 2002. Es gibt eine Übersetzung ins Englische von McCULLOUGH (*A Tale of Flowering Fortunes*, 1980); dazu weiter unten.

6 Bereits vorweggenommen handelt es sich hierbei nicht um eine Dialektik von Draußen und Drinnen, wie sie BACHELARD in seiner „Poetik des Raumes“ (1987, Kapitel IX) beschreibt, sondern um das Phänomen einer Spiegelung.

getrennten Kapiteln, deren verbindendes Element eben die Tempelanlage ist, jene in der Forschung als *midô no maki* 御堂の巻 („Kapitelgruppe der Tempelanlage [Hôjôji]“) bezeichneten Kapitel 15, 17–18, 22 und 30.

Das zweite strukturelle Element ist die Engführung der Beschreibung des realen Gebäudes mit einer überweltlichen Paradiesschilderung. Ich schlage vor, diese Strategie als eine intermediale Metapher zu interpretieren, eine Metapher der räumlichen Beschreibung. Ihr liegt dieselbe Struktur zugrunde wie einer „herkömmlichen“ Metapher: Der Versuch, zwei Elemente so zu verbinden (hier: zu überblenden), daß ihr Abhängigkeitsverhältnis nicht mehr aufgelöst und damit rationalisiert werden kann.⁷

Die herkömmliche Rhetorik ordnet die Metapher dem „bildlichen Sprechen“ zu, und bestimmt die eigentümliche Wirkung dieser Form anhand des Elements der Veranschaulichung eines abstrakten Sachverhalts („das menschliche Leben“) durch ein konkretes Phänomen („ein Traum“). Auch wenn die moderne Metaphertheorie⁸ diese Reduzierung der Metapher auf eine Stellvertreterfunktion, die nach einer Ersetzung durch das „eigentlich Gemeinte“ verlangt, überwunden hat – das Element der Bildhaftigkeit bleibt sowohl für viele gelungene Metaphern unmittelbar nachvollziehbar, und ist zudem auch theoretisch nicht völlig obsolet. Allgemeiner formuliert beschreibt die Metapher eine Doppelfigur. Sie setzt eine Identität und verweigert diese zugleich. Diese Figur kann didaktisch motiviert sein, aber auch eine existenzielle Ebene berühren, wenn etwa, wie oben, vom Leben als (einem) Traum die Rede ist,⁹ oder wenn, wie Blumenberg in seinen verschiedenen metaphorologischen Analysen aufgewiesen hat, in der Geistesgeschichte des Abendlandes eine Reihe von „absoluten Metaphern“ zu entdecken sind, welche die Stelle von rational-argumentativ nicht mehr hinterfragbaren Grundannahmen einnehmen.¹⁰

Wenn jedoch die folgenden Ausführungen die Beschreibung eines Tempelpalastes aus dem *Eiga monogatari* als eine Metapher interpretieren, so darf dabei nicht das Mißverständnis aufkommen, hier würde, wie etwa von Richard Wollheim vertreten, dem Kurzschluß von (realem) Bild und Metapher das Wort geredet.¹¹ Es geht weiterhin um die sprachliche Gestaltung eines Bildes (oder Gebäudes), die in diesen „Rang“ erhoben wird, nicht um das reale Bild oder Gebäude selbst.¹² Weil sich andererseits diese Beschreibung auf reale Vorbilder bezieht, darf, in einem sekundären Schritt, auf historische Quellen oder Materia-

7 Bildbeschreibung hat, worauf schon öfter hingewiesen wurde, eine Tendenz zur metaphorischen Sprache (einige Beispiele bei EYKMAN 2003: 58–61). Die Auswahl der entsprechenden Bilder auf der zweiten Ebene ist ein Beispiel für die eingangs erwähnte Deutungsebene.

8 Vgl. hierfür einführend *Theorie der Metapher* 1996², sowie den Folgeband *Die paradoxe Metapher* 1998, beide herausgegeben von Anselm HAVERKAMP.

9 Zu den philologischen Schwierigkeiten, Calderon zu übersetzen, vgl. KRAUSS 2002: 106.

10 Grundlage ist BLUMENBERG 1999², vgl. weiterhin ders. 1989 und 1996³.

11 Nach EYKMAN 2003: 26–7.

12 Zur Metapher als Struktur der Verbildlichung vgl. auch COLLEY 1990, besonders S. 2 u. 5 sowie HEFFERNAN 1987: xiii ff.

lien zurückgegriffen werden, die dieses Bauwerk in seiner Konzeption besser verstehen lassen.¹³ Der primäre Deutungshorizont bleibt jedoch der Text.¹⁴ Diese Differenzierung ist auch deshalb wichtig, weil die japanische Fachliteratur das *Eiga monogatari*, seiner modernen Kategorisierung des *rekishi monogatari* entsprechend, weitgehend als historische Quelle liest, und primär an seinen Wirklichkeitsbezügen mißt.¹⁵

2. Die Struktur des Textes

Mittelpunkt des im folgenden diskutierten und im Anschluß übersetzten Textes ist eine Halle innerhalb des Tempels Hôjôji 法成寺. Erbaut¹⁶ wurde der gesamte Komplex durch den mächtigsten Herrscher seiner Zeit, Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966–1027). Auch der Name der gesamten Anlage, „Tempel des Gedeihens der [buddhistischen] Lehre“, geht wahrscheinlich auf ihn zurück. Michinaga gelobte, so vermittelt unser Text, ihre Errichtung in einer Zeit persönlicher und familiärer Krisen,¹⁷ er zeigt, den erhaltenen Dokumenten nach

13 Eine konkrete Verbildlichung, d.h. Rekonstruktion des Tempels, soll hier unterbleiben. Die modernen Textausgaben enthalten zumeist eine schematische Zeichnung der gesamten Anlage; für den Innenbereich der Amida-Halle sind die bei YAMAGISHI (1991²: 189 und 190) wiedergegebenen Grundrißzeichnungen einer vergleichbaren Anlage brauchbar (die Amida-Halle des Fukushôin 福勝院, wie sie sich im *Heihanki* 兵範記 findet).

YIENGRUKSAWAN (1994: 446f.) warnt jedoch in ihrer Diskussion über das Bild der Fujiwara (-Zeit), das sich in der Kulturgeschichte etabliert hat, davor, die (spätere) kunstgeschichtliche Fokussierung auf die Amida-Hallen und Amida-Statuen gleichzusetzen mit den realen Verhältnissen. Hier wie in anderen Fällen zeigt sich eine unreflektierte Rezeptionshaltung vor dem Hintergrund späterer Entwicklungen. Diese Haltung läßt sich auf das Ende der Heian-Zeit zurückverfolgen, ist bis heute aber in der japanischen Geschichtswissenschaft virulent. Dazu gehört auch, daß für die (Re-)Konstruktion der Fujiwara-Zeit in großem Maße auf die „weichen“ Tagebücher der Literatur, auf religiös intendierte Texte u. ä. zurückgegriffen wird, und nicht auf die faktenorientierten Materialien wie die (*kanbun*-)Tagebücher der Adligen, die sehr wohl für diese Zeit vorhanden sind (dies. 427).

14 Postmodern läßt sich Intermedialität als Subform der Intertextualität verstehen; so pointiert zu finden bei WAGNER 1996: 17.

15 Eine bibliographische Übersicht über die Fachliteratur bietet u.a. REKISHI MONOGATARI KÔZA KANKÔ IINKAI (Hrsg.) 1997 (= *Rekishi monogatari kôza* 2) sowie dies. 1998 (= *Rekishi monogatari kôza* 1). Ein anschauliches Beispiel für die Diskussion um den „Realitätscharakter“ des vorliegenden Textes anhand eines Vergleichs mit dem Tagebuch Michinagas findet sich bei YAMANAKA 1985. Zu den Gefahren eines solchen Ansatzes siehe Anm. 13.

16 Das *Eiga monogatari* führt den Entschluß für diese Handlung mit dem Begriff *kokoro takumi* 心たぐみ (frei: „persönliche Planung“) ein (*SNKBZ* 32: 179). NISHIMURA 2001 arbeitet die architekturhistorischen und geistesgeschichtlichen Bezüge dieses Begriffs heraus, und erläutert sie unter anderem auch an der besonderen Konzeption der Amida-Halle, die den Aspekt des religiösen (Ritualwesens) und des semi-religiösen Ortes (Wohnort Michinagas, der offiziell als buddhistischer Adept zurückgezogen lebt) vereint. Dabei sind der planende Architekt und der spätere Bewohner identisch.

17 Der Nachdruck, mit dem der Tempelbau und die spätere religiöse Praxis darin auf ein persönliches Anliegen Michinagas zurückgeführt werden, darf nicht für realhistorisch gehalten werden, sondern hat Teil an der Perspektive der Autorin; vgl. folgenden Passus aus dem Ta-

geurteilt, tatsächlich ein ungewöhnlich großes Interesse an der Fertigstellung des Komplexes.¹⁸

Die Beschreibung der Halle ist strukturell gesehen der mittlere von drei lose miteinander verbundenen Abschnitten innerhalb der Kapitel 17 und 18, die verschiedene Aspekte der Anlage vorstellen. Sie sind die umfangreichsten, aber nicht die einzigen Partien im Werk, die den Tempel zu beschreiben versuchen. Den Einstieg gibt das Kapitel 15 *Utagai* („Zweifel“), das von der Gründungsgeschichte berichtet, jener Phase der persönlichen Krise; das Kapitel 22 *Tori no mai* („Vogeltanz“) von den Festlichkeiten anlässlich der Weihe einer weiteren Halle.¹⁹ Die hier betrachteten drei Abschnitte hingegen behandeln den Tempel in seiner Gesamtheit, sowohl als politisch-repräsentative Demonstration der Macht des Herrschers, wie auch als Ort seiner religiösen Praxis. Ihr editorischer Zusammenhang wird im folgenden noch deutlicher werden.

1. Der erste Abschnitt, ein Teil des 17. Kapitels *Ongaku* („Musik“), ist ganz der Haupthalle (*kondô* 金堂) gewidmet. Narrativer Anlaß ist die Zeremonie zu ihrer Einweihung. Michinagas Macht und Herrlichkeit, die Grundmotive des *Eiga monogatari*, werden u. a. damit verdeutlicht, daß zu diesem Anlaß der Kaiser, der Kronprinz, sowie drei kaiserliche Gemahlinnen – sämtlich Töchter Michinagas – anwesend sind. Diese Gäste, primär der Kaiser, geben die Perspektive der Schilderung des Geschehens vor, besonders bei der Beschreibung der Haupthalle und der in ihr aufgestellten Statue des Weltenbuddha Vairocana (jap. Dainichi Nyorai 大日如来). (*SNKBZ* 32:276–279)

2. Der zweite, hier ausführlich vorgestellte Abschnitt, entspricht dem ersten Teil des 18. Kapitels *Tama no utena* („Der prachtvolle Palast“ oder „Der Paradiespalast“)²⁰. Er konzentriert sich auf ein weiteres zentrales Gebäude, die Amida-Halle (Amida-dô 阿弥陀堂), benannt nach den neun Amida-Statuen, die sich

gebuch *Shôyûki* 小右記 vom 17. Tag des 7. Monats Kannin 3 [1019], der einen eher unvermittelten Entschluß nahelegt: „Der Novize entschloß sich unvermittelt für ein Gelübde, und ließ 10 [sic] goldene Figuren des Buddha Amida, in der Standardgröße und jeweils umgeben von den Vier Himmelskönigen, anfertigen. Im Osten seiner Residenz[, östlich von Kyôgoku,] ließ er eine Halle mit 11 Jochen errichten und die Statuen dort aufstellen.“ (Zitiert nach *SNKBZ* 32:174, Kopfnote 6.) Ein späteres Gelübdeschreiben (*ganmon* 願文) im Zusammenhang mit dem Tempelbau nennt explizit das Wohl des Staates als Ziel, und keine persönlichen Erlösungswünsche (MATSUMURA 1976: 118).

18 Vgl. den Überblick der Entstehungsgeschichte mit entsprechenden Quellenverweisen bei IENAGA 1966: 218–227; für die gesamte Anlage 228–263.

19 Die abschließende topologische „Rolle“ in dieser Reihe kommt dem Tempel und insbesondere der Amida-Halle bei der Schilderung des Todes von Michinaga zu (Kapitel 30), hierbei allerdings allein als Ort des Geschehens; die Halle selbst ist dann nicht mehr Zentrum der Betrachtung. Die Todesszene und ihre religiöse Bezüge arbeitet OZAKI 2002 heraus; zudem WATASE 2002, der die Sonderrolle der Nonnen in dieser Szene betont.

20 Dieser Name, der metonymisch für einen prachtvollen Palast steht, wurde wiederholt in der Lyrik verwendet, um Begriffe wie *kyûden rôkaku* 宮殿樓閣 („Palastgebäude“) aus den Paradiesbeschreibungen der chinesischen Sûtras wiederzugeben; vgl. unten das Gedicht und die Anmerkung Nr. 35. Zugleich wird *utena* für das Lotospedal verwendet, das den Adepten bei seiner Hinübergeburterwartung – diese Doppeldeutigkeit wird hier gezielt eingesetzt.

darin befinden. Die Protagonisten dieses Kapitels sind eine Gruppe von Nonnen, die in der Doppelrolle von erzählter Figur und Erzählerinnen fungieren. Ihrer detaillierten Beschreibung der Halle folgt ein Intermezzo, das Michinaga in dieser Halle und im Mittelpunkt einer Zeremonie zeigt, sowie ein weiteres Interludium, das die Gruppe der Nonnen und ihre Interaktion untereinander thematisiert.

3. Im dritten Abschnitt schließlich, dem letzten Drittel des 18. Kapitels, wird der restliche Teil des Tempels vorgestellt, auch hier vermittelt einer eigentümlichen narrativen Konstruktion: Die erwähnten Nonnen veranstalten für eine Person außerhalb des engeren Hofstaates eine Führung durch die Anlage, und stellen dabei die restlichen Gebäude der Anlage und ihre Funktion genauer vor. (SNKBZ 32:316–323)

Dieser Überblick zeigt bereits, daß die Intention des Textes selbst die einer „Führung“ der Rezipienten ist. Dazu wird der narrative Erzählstrang der vorangehenden Kapitel unterbrochen, in einem Ausmaß und auf mehreren literarischen Ebenen zugleich (stilistisch, grammatisch, in der Erzählhaltung ebenso wie im Erzählfortgang), daß in der modernen Rezeption bereits früh der „Fremdcharakter“ dieser Kapitel erkannt und benannt worden ist.²¹

Die Reihenfolge der drei skizzierten Abschnitte wird kaum zufällig sein. Sie richtet sich auf den ersten Blick nach der hierarchischen Abstufung ihrer wichtigsten Motive und Elemente: Kaiser, Haupthalle und Weltenbuddha (Vairocana) im ersten Abschnitt, im zweiten Michinaga, Amida-Halle und Buddha Amida. Im dritten Teil schließlich der Besuch von außerhalb, und mit ihm der restliche Tempel mit seinen verschiedenen Gottheiten.

Doch nicht nur der Inhalt der Schilderung ist zu unterscheiden. Es handelt sich zugleich um eine Abfolge verschiedener Perspektiven, mit denen der Tempel betrachtet, d.h. vorgestellt wird: Die erste Szene der Tempelweihe „sieht“ den Tempel mit den Augen des Kaisers. Die eigentlichen Beschreibungen, die selbst grammatisch neutral gehalten sind und bei denen es sich vielfach um Textentlehnungen aus buddhistischen Klassikern handelt, werden jeweils eingeleitet durch die dem Kaiser vorbehaltene Verbform des Sehens (*goran-zu*). Dieser Blick fokussiert sich in geringerem Maße auf die eigentliche Zeremonie, hauptsächlich jedoch auf den Tempel und den erwähnten Weltenbuddha Vairocana. Die suggerierte Analogie dieses Buddhas mit dem weltlichen Herrscher bezieht sich hier ikonographisch auf den Kaiser, und nicht, was realhistorisch fraglos angemessener gewesen wäre, auf Michinaga. Historisches Vorbild dieser Analogie zwischen Weltenbuddha und Kaiser ist der „Große Buddha“ des Tempels Tōdaiji 東大寺, der im 8. Jahrhundert als explizite Analogie von weltlicher und geistiger Macht durch den Kaiser Shōmu errichtet worden war, und der ebenfalls Vairocana darstellt.²²

21 Hierzu gehört auch Yosano Akiko, von der eine moderne Bearbeitung des Textes stammt; vgl. MATSUMURA 1983:385.

22 Die buddhologische Differenzierung zwischen Vairocana als zentralem Buddha der Kegon-Schule (Tōdaiji) und als zentraler Gottheit des Esoterischen Buddhismus (hier) ist für die

In den beiden folgenden Abschnitten übernehmen die internen Erzählerinnen, die Gruppe der Nonnen, die Perspektive. Ihr Verhältnis zur Schilderung ist ebenfalls auf die drei Abschnitte abgestuft konzipiert: Im ersten Teil findet sich lediglich am Ende der Schilderung ein kleiner Hinweis, der suggeriert, daß die Autorin dem Augenzeugnis dieser Gruppe etwas, wenn auch nicht sehr wesentliches, verdankt. Im zweiten Teil sehen wir den Tempel weitgehend mit den Augen der Nonnen, das bevorzugte Verb der Wahrnehmung ist „sieht aus/ist sichtbar/gleich“ (*miyu* 見ゆ). Im dritten Abschnitt wiederum wird durch die explizite Thematisierung ihrer Rolle als *cicerone* das Verhältnis von Darstellung und Vermittlung schließlich offengelegt; hier ist wiederholt von „zeigen/ sehen lassen“ (*misu*) die Rede.

Noch ein weiteres Detail zeigt, daß es sich bei der Konzeption der drei Abschnitten um eine intentionale Fokussierung handelt. Am Ende des 17. Kapitels sind einige kleinere Szenen eingeschoben, die den offiziellen Charakter der vorangehenden Weihezeremonie durch einen „privaten“ Aspekt kontrastieren: Michinaga drängt seine Töchter zum Bleiben, um ihnen am nächsten Tag selbst seine Tempelanlage zu zeigen. Diese Besichtigung, die ohne weiteres Anlaß zu einer ausführlichen Beschreibung hätte geben können,²³ wird entgegen der geweckten Erwartung der Leserschaft nur mit einigen wenigen Sätzen abgetan (*SNKBZ* 32:290–291). Das einzige Gebäude, das einer gewissen Aufmerksamkeit der Autorin für Wert befunden wird, ist die Amida-Halle sowie die darin aktuell stattfindenden Zeremonien zum Gedenken der Ahnen der Familie.²⁴ Der restliche Teil des Textabschnitts konzentriert sich ausführlich auf technisch-hierarchische Aspekte des Rundgangs: etwa, welche Hofdame ihn mit welchem Wagen bestreitet ...

Diese „unterschlagnene“ Schilderung und der dadurch verstärkte Erwartungshorizont verleihen der tatsächlichen Beschreibung des Tempels durch die Nonnen, also dem zentralen Motiv zu Beginn des 18. Kapitels, ein sehr viel größeres Gewicht. An die Stelle Michinagas in der vorangehenden Zwischenszene tritt nun die Nonnengruppe. Mit dieser Erhöhung korrespondiert ihre außergewöhnliche Präsenz in diesem Kapitel überhaupt: Weite Teile desselben sind ihnen gewidmet, oder werden – zum Teil explizit, zum Teil angedeutet – aus ihrer Sicht geschildert. Bereits der erste Absatz des neuen Kapitels nennt sie, hebt sie ab von den übrigen Protagonisten und verbindet sie mit dem Hauptmotiv des Tempels:

Je zahlreicher die Gebäude wurden, desto mehr [gleich die gesamte Tempelanlage] dem Westlichen Paradies. Aus der Gruppe der zahlreichen

hiesige Analogie nicht weiter von Bedeutung. Zur Konzeption des Weltenbuddha und zu den ikonographischen Details vgl. den Katalog *Im Lichte des Großen Buddha* (1999), darin besonders den Aufsatz von HASHIMOTO.

23 Das *Ôkagami* 大鏡, das Parallelwerk, das ebenfalls Michinagas Macht und Herrlichkeit nachzuzeichnen versucht, ist an dieser Stelle sehr viel detailfreudiger (*SNKBZ* 34:356ff.).

24 Der Kontrast zwischen offizieller Weihezeremonie und dem Motiv der Danksagung gegenüber den Familienahnen wird nicht zufällig sein.

Nonnen und Priester, welche ihre Zeit damit zubrachten, beinahe täglich den Tempel aufzusuchen und dort ihre Verehrung zu erweisen, gaben sich jene vier oder fünf Nonnen, die sich durch eine besonders starke Entschlossenheit auszeichneten, das gesonderte Versprechen, jeden Tag an dem abendlichen Ritual teilzunehmen. (SNKBZ 32:299)

Demgegenüber ist Michinaga, verglichen mit den anderen Kapiteln des Werkes, auffallend gering präsent; allein in der Mitte des 18. Kapitels findet sich eine längere Sequenz. Während die Erzählperspektive auf die Nonnen übergeht, tritt an seine Stelle das für ihn so wichtige Gebäude der Amida-Halle, sowie die mit diesem Gebäude verbundenen religiösen Praktiken und Hoffnungen. Die entscheidende Engführung zwischen der Tempelanlage als Ganzem und ihrem Initiator, Michinaga, erfolgt genau genommen nur bei der Schilderung der Amida-Halle in diesem zweiten Abschnitt – auch das ein Grund, sich besonders auf diesen Abschnitt und die Beschreibung dieser Halle zu konzentrieren.

3. Vermittlungen: Die Gruppe der Nonnen

Das Motiv der Vermittlung begegnet uns in mehreren Varianten. Zum einen sind die Nonnen Vermittlerinnen als Teil der Erzählkonstruktion. Doch wenn wir dem Autorinnenkommentar gegen Ende des 17. Kapitels Glauben schenken, dann müssen sie noch in einem sehr viel konkreteren Sinne als Vermittlerinnen gelten:

Es wird wohl viele Leute gegeben haben, welche das, was an diesem Tag [der Tempelweihe] passierte, und das so einzigartig war, so beeindruckend, daß weder Auge noch Herz imstande sind, es in seiner Gesamtheit zu erfassen, schriftlich festgehalten haben als [herausragendes] Zeugnis für das, was es [einst] in der Welt gegeben hat. Dabei werden diejenigen, welche die Ereignisse aus der Nähe erleben konnten, in ihren Aufzeichnungen ihrer genauen Erinnerung vertrauen. Die Gruppe der Nonnen [hingegen], unfähig, sich richtig zu erinnern, schrieben sie nieder, indem sie sich gemeinsam ihre Erlebnisse erzählten. Daher ist mir ausgesprochen unwohl, was das Ausmaß der Fehler betrifft, die sich darin befinden werden. (SNKBZ 32:285)

Dieser Autorinnenkommentar hat den Charakter einer allgemeinen *captatio benevolentiae*, zugleich aber verweist er die (angebliche) Informationsquelle auf den ihrem Rang entsprechenden „Platz“. Der Ausdruck „Platz“ ist hierbei sehr wörtlich zu nehmen: Der gesellschaftlich niedrige Rang der Nonnengruppe hat auch topologische Folgen, etwa ihren „Beobachtungsstandpunkt“ während der Feierlichkeiten, der bereits räumlich weit entfernt vom eigentlichen Geschehen zu denken ist; zudem sind sie „vom Land“, aus der Provinz, und können also nach dem Verständnis des Hofadels der Hauptstadt nur sehr unzureichend die von komplexen hierarchischen und ästhetischen Verhaltensregeln bestimmte Welt verstehen oder würdigen.

Dennoch nimmt die japanische Forschung aufgrund dieses Kommentars weitgehend geschlossen an,²⁵ daß sich die Autorin des *Eiga monogatari* tatsächlich eines real vorliegenden Notats dieser Nonnengruppe bedient hat, nicht allein für das Kapitel 17, sondern für sämtliche detaillierte Tempel- und Szenenbeschreibungen der *Mido no maki*-Gruppe. Diese Annahme würde – zu einem gewissen Grad – auch den disparaten Charakter der beiden hier in Frage stehenden Kapitel (17 und 18) erklären, angefangen bei dem Bruch in der Narration, bis hin etwa zum Gebrauch einiger Hilfsverben der Bescheidenheit, die sich durch ein derartiges Notat erklären ließen.²⁶

Doch ist zugleich auf einige Unstimmigkeiten dieser Annahme, vor allem hinsichtlich der genauen Einbeziehung dieses Notats, einzugehen. Zum einen entsteht damit ein kompliziertes, zum Teil auch widersprüchliches Verhältnis: Eine Nonnengruppe verfaßt einen Bericht ihrer Erlebnisse, dessen sich die Autorin als Material bedient, dabei die Verfasser des Notats (= Nonnen) zugleich aber als Protagonisten auftreten läßt, sie also vom Subjekt zum Objekt ihrer eigenen Beschreibung macht.

Was hauptsächlich gegen eine unmittelbare Autorinnenschaft der Nonnen spricht, ist der Charakter dieser Aufzeichnungen. Denn die Beschreibungen der Tempelanlage, besonders der Haupthalle und der Amida-Halle, bestehen zum einen aus neutralen Beschreibungen, vor allem aber – aus Zitaten. Weite Teile der Schilderung sind ein *patchwork* aus verschiedenen Klassikern der buddhistischen Populärliteratur jener Zeit, allen voran der Zusammenstellung *Ôjô yôshû*²⁷ 往生要集 („Zusammenstellung der wichtigsten Auszüge hinsichtlich der Hinübergeburten in Amidas Paradies“) von Genshin 源信 (942–1017), sowie anderer Standardschriften des Amida-Glaubens jener Zeit.²⁸ Dann aber ist zu fragen, warum ein Autor oder eine Autorin, die fremde Quellen deshalb ver-

25 Vgl. aktuell die Interpretation der von ihm als „Schilderungen“ (*katari*) der Nonnen verstandenen Passagen bei SATÔ 2002:193. Für weitere Zuordnungen zu jenem „Notat“ die ausführlichen Hinweise bei den jeweiligen Passagen in der Ausgabe *Eiga monogatari zenchûshaku* 1974.

26 Die beiden Stellen in *SNKBZ* 32:277 und 278; vgl. die Hinweise in den entsprechenden Kopfnoten.

27 Dieses Werk prägte die Jenseitsvorstellungen der Paradies- und Höllenbereiche ab dem Ende der Heian-Zeit entscheidend. Als Kompilation aus unterschiedlichen Werken mit Amida- resp. Paradiesbezug, in der Hauptsache Sūtras, lebt es von der Verschränkung aus Palastszenarie und Hofarchitektur einerseits, mit metaphorischer Diktion andererseits. Der Reinheitsgedanke, das alles überstrahlende Licht und ähnliche Motive werden verknüpft oder ergänzt durch ein Übermaß an „Pracht und Herrlichkeit“: Paläste, weite Teiche, u.ä. Zur *Ôjô yôshû* und ihren Bezügen zum *Eiga monogatari* vgl. MATSUMURA 1983; weiterhin BOWRING 1998.

28 Hierzu gehören das *Gokuraku yûi* 極楽遊意 („Die Bedeutung vom Ergehen im Land der Glückseligkeit“) des Mönches Shôshô 静照 (vgl. dazu ISHIDA 1987, der exakt die verwendeten Zitate oder Entlehnungen nachweist); weiterhin der Preisgesang von Genshin, für dessen Rezeption im 11. Jahrhundert die Erwähnung im *Eiga monogatari* eine wichtige Belegstelle ist, das *Gokuraku rokujisan* 極楽六時讚 („Preisgesang auf das Land der Glückseligkeit zu den sechs Horen“) (die entsprechende Erwähnung in *SNKBZ* 32:287).

wendet, um möglichst „authentisch“ berichten zu können – und das ist nach Meinung der Forschung ein Hauptziel für die Erstellung des *Eiga monogatari* –, warum dann auf einen Text zurückgegriffen wird, dessen in großen Teilen „künstlicher“ Charakter für das damalige Publikum sofort erkennbar war.

Ein weiteres Problem für die Annahme, der Text hätte weitgehend so, wie er später im *Eiga monogatari* zu finden ist, bereits vorgelegen, besteht darin, daß die Charakterisierung der Nonnen als Berichterstatter mit der Art des Berichts nicht übereinstimmt. Der oben zitierte Vorwurf den Nonnen gegenüber betraf ihre sachunkundige und durch die gegenseitige Beeinflussung noch verschlechterte „Erinnerung“. Despektierlich formuliert: Eine Gruppe begeisterter, aber weder geistig noch durch eine besondere Nähe zum Geschehen oder zu den wahren Protagonisten befähigter „Beisteherrinnen“ fabuliert in der Erinnerung, und verfälscht im gemeinsamen Wettstreit, wer was gesehen hat, die Erinnerung noch mehr. Die inhaltliche Wertung beiseite gelassen, gibt der Autorinnenkommentar damit jedoch einen Hinweis auf die Textsorte der Aufzeichnung, die etwa als erzählend, als Erlebnis- oder Erfahrungsbericht zu charakterisieren ist. Mit dieser Charakterisierung korrespondieren jedoch die relevanten Abschnitte nicht (die konkreten Hallenbeschreibungen), oder nur sehr mittelbar (die Schilderung der Handlungen in ihnen). Besonders die Hallenbeschreibungen bestehen aus einer recht „objektiven“ Situierung, einer Detailfreude hinsichtlich des Inventars, dessen Besonderheiten oder Relevanz, und werden zudem durch die intertextuellen Bezüge und andere buddhologische Hinweise mit einem hohen Grad an externer Authentizität versehen.²⁹

Die Frage, bis zu welchem Grad ein solcher Notattext real vorgelegen hat, wird abschließend nicht beantwortbar sein. Umgekehrt soll deshalb vorgeschlagen werden, die Nonnen als literarische Figur wieder ernster zu nehmen, und so für das Verständnis des besonderen Charakters der relevanten Kapitel nutzbar zu machen. Sie werden beispielsweise auf mehreren Ebenen als Grenzpersonen charakterisiert: Zum einen als „Nonnen vom Land“ (*inaka no ama*),³⁰ sind sie zugleich jedoch auch diejenige Instanz, welche die Jenseitshoffnungen Michinagas (und seiner Zeit) zur Sprache bringt, angefangen von der Beschreibung der Amida-Halle, bis hin zu den wiederholten Äußerungen, das Geschaute

29 Zum Verhältnis des „Bildes“ der Fujiwara-Familie, speziell Michinagas, und der Tagebuchliteratur jener Zeit siehe YIENGPURUSAWAN 1994:426f. Watase, der den Wechselbeziehungen zwischen dem Genre der *monogatari* und der *nikki* vor allem aus sprachhistorischer Sicht nachgeht, weist auf, wie abhängig das *Eiga monogatari* hinsichtlich der Sprach-(Satz-)struktur von den höfischen Tagebüchern ist. Die wichtigste Abweichung, dem Charakter des Werkes als historisierender Entwurf entsprechend, ist naheliegend die Rolle des Subjekts – in der japanischen Tagebuchliteratur der dominierende Hintergrund allen Berichtens und Meinens. Im *Eiga monogatari* hingegen wird versucht, dieses Subjekt zu vermeiden, um eine objektivere Wirkung zu erzielen (WATASE 1997:198–199). Seine Beispiele zeigen zugleich aber auch, daß dies nicht für die hier in Frage stehenden Abschnitte gelten kann, die sprachlich ganz anders strukturiert sind.

30 Hierzu WATASE 2002.

gliche dem Paradies.³¹ Sie vertreten damit im *Eiga monogatari* eine der wichtigsten buddhistischen Glaubensströmungen jener Zeit, die Welt des Amida-Glaubens.³² Diese Rolle der Nonnen als Vermittlerinnen buddhistischen Gedankenguts fungiert zum einen als Ergänzung des ansonsten historisch orientierten Textes: Mit dem Bau der Tempelanlage, konkret aber erst mit ihrer detaillierten Funktionalisierung im Text in den entsprechenden Kapitel, wird die religiöse Dimension in das Werk integriert. Zum andern hat die den Nonnen zugeschriebene Schilderung Teil an der übergreifenden Strategie, die Hauptfigur des Michinaga und die mit ihm verbundene Pracht und Herrlichkeit mit allen literarischen und faktischen Mitteln in seiner Ausnahmestellung zu zeigen.

4. Die Beschreibung der Halle

Der erste Satz des 18. Kapitels errichtet den Rahmen für eine Reihe von Bildern, die Amida-Halle des Tempels Hôjôji. Dieser Satz stellt zugleich eine suggestive und für den folgenden Ablauf entscheidende Verbindung her: „Wahrlich, das Paradies sieht so aus ...“ (*jôdo wa kaku koso wa to mietari*). Es gibt in der nun entfalteten Szene eine indirekte Verbindungsinstanz zwischen dem eigentlichen Paradies und der mit ihm verbundenen Hoffnung der Hinübergeburt zum einen, weiterhin dem Tempel, der diesem Paradies so gleicht, und zum dritten einer Spiegelung desselben, einer darin befindlichen Bilderreihe mit demselben Thema. Diese Instanz ist jene Gruppe von Nonnen, die täglich den Tempel aufsuchen. Anhand ihres Besuches sehen wir den Tempel, die Schilderung folgt einem exemplarischen Besuch. Diese Instanz bleibt eingeschränkt, da in der Szene zwei Perspektiven mehrfach einander abwechseln: einmal die Sicht und das Erleben der Nonnen, dazwischen wiederholt die Erzählerperspektive, welche die Nonnen begleitet.

Hervorgehoben werden zunächst die ikonographisch gezielt ausgewählten Osttüren in den Nord- und Südecken des Gebäudes. Auf ihnen finden sich Bilder, die u. a. die „Neun Kategorien der Hinübergeburt ins Reine Land“ des Buddha Amida illustrieren.³³ Sie sind an ihrer oberen Seite mit Texten versehen, doch sind diese so hoch angebracht, daß sie kaum lesbar sind. Die Rolle der Erläuterung übernimmt nun der Text, genauer: die Binnenperspektive der Nonnen.

31 Die weiter unten angeführten Textstellen sind nicht die einzigen, die eine Gleichsetzung der beiden Welten behaupten. Auch in der Yakushidô-Szene im Kapitel 22 kommt es zu solchen Äußerungen (*SNKBZ* 32:405 und öfter). Dieser Abschnitt gehört ebenfalls zu jenen Stellen, die auf das „Notat“ der Nonnen zurückgeführt werden.

32 Allgemein zu den Glaubensvorstellungen im *Eiga monogatari* siehe IKEDA 1992. Für den Heian-zeitlichen, hauptsächlich an der Tendai-Lehre orientierten Amida-Glauben des *Eiga monogatari* vgl. MATSUMURA 1976: 119; weiterhin SONE 2000. Für die Welt des *Lotossûtra*, für das sowohl die zentrale Herrscherkonzeption als auch der heilige Text einflußreich sind, siehe den Beitrag von IKEDA 1996.

33 Zu diesen religiösen Vorstellungen s. die entsprechenden Anmerkungen in der Übersetzung im Anhang.

Tatsächlich gibt es für die nun folgenden Beschreibungen einen Prätext: die erwähnte Anthologie *Ôjô yôshû* mit ihren ausführlichen Paradiesschilderungen. Doch der Text bleibt in seiner Rezeption erkennbar der unmittelbaren Bilderfahrung verpflichtet: So präsentiert er nur ausgewählte Beispiele und springt an einer Stelle unvermittelt zu einer weiteren Bilderserie, die sich an den „Zehn Freuden [, ins Paradies hinübergeboren zu werden] (*jûraku*)“, ebenfalls aus der *Ôjô yôshû*, orientiert.

Die Intensität des Erlebens, und das meint vor allem das Verschwinden des Bildes als eigenständiges Medium, d. h. das Verschwinden des Gewährseins, daß wir es mit einem realen (Vor-)Bild zu tun haben, ist die auffallendste Leistung dieses Berichts.³⁴ In die Beschreibung werden synästhetische Motive integriert, die zu dieser Intensivierung beitragen, auch wenn es sich um Topoi der buddhistischen Texte handelt: Die Robe des Gläubigen duftet, es ist der metaphorische Duft der gewährten buddhistischen Regeln; das abgelegte Gelübde wird als prächtiges Geschmeide verdeutlicht, aufgrund dessen das Licht der Weisheit die Szene überstrahlt.

Die erwähnten Spiegelungen – auch das ja ein primär räumlich-visuelles Element – werden explizit fortgesetzt durch einen „realen“ Spiegeleffekt: Die blanken Holzböden sind so glatt und rein, daß auf ihnen selbst außerhalb des Gebäudes stehende Menschen zu sehen sind. Dies wird zum Anlaß für ein Gedicht, das auf den allegorischen Gebrauch des „wolkenlosen“ Himmel abhebt, mit dem die Reinheit dieses Tempels korrespondiert.³⁵

Das Gedicht markiert zugleich den Wechsel vom Außen- zum Innenbereich. Die Anspielung auf das Spiegelmotiv in diesem Kontext ist ein vorweggenommener Verweis auf einen kurzen buddhologischen Exkurs anläßlich der Beschreibung der Tempelfiguren: Dieser thematisiert die wahre Soheit der Dinge, die Einsicht also, daß alles, was ist, zugleich (so wie) die Eine Wahrheit ist (*ichi'nyo* 一如), oder, wie der Text mit einem Rückgriff auf die Weisheitssûtras formuliert: daß „die Erscheinungen, so wie sie sind, leer sind, (...) die Leere, so wie sie ist, die Erscheinungen sind“ – und damit auch auf das Verhältnis Tempel

34 Das einzige Verb, das den Prozeß der Beschreibung begleitet, ist das unpersönliche und vieldeutige „sah so aus wie“ (*miju*), das häufig verwendet wird, und stets mit der Zurückweisung eines expliziten Subjekts der Wahrnehmung spielt; vgl. unten.

35 Diese Verbildlichung ist ein allgemeiner Topos, der sich auch in der Haussammlung von Fujiwara no Shunzei 藤原俊成, der *Chôshû eisô* 長秋詠藻, innerhalb der Gruppe der sogenannten *Rokujisan*-Gedichte findet. Diese Gedichte beziehen sich auf dieselbe Vorlage des *Gokuraku rokujisan* von Genshin (s. Anm. 28), die sowohl dem Maler der Bilder der Amida-Halle, als auch der Autorin des *Eiga monogatari* vorlagen:

<i>kumorinaki</i>	Steigen sie empor,
<i>tama no utena ni</i>	zu dem prächtigen Palast,
<i>noborite zo</i>	der makellos rein wie der wolkenlose Himmel,
<i>haruka naru yo no</i>	so sind ihnen sichtbar
<i>koto mo miekeru</i>	jene weitentfernten anderen Himmelswelten.
	(SKT 3: 1: 628c, Nr. 442)

und Paradieswelt zielt. Es ist nebenbei dieses Gedicht, das die Vorlage gab für den Kapiteltitel.

Nach dem Schnitt durch das Gedicht – es markiert etwa die Hälfte der Szene³⁶ – wird die im Gebäude befindliche Andachtsstätte von Michinaga beschrieben, dem Gründer des Tempels und Hauptgestalt des ganzen Werkes. Spätestens hier zeigt sich, daß das Motiv des Spiegels einer bestimmten Intention folgt: Eben jene Elemente, die zuvor auf den Bildern im Kontext der Paradies-schilderungen erwähnt worden waren, sind jetzt Bestandteil des konkreten (Innen-)Raums: eine Kannon-Statue, ein Stupa mit – vermutlich – einer Buddha-Reliquie,³⁷ kostbare Blumen, Räucherwerk, Gefäße für Opfergaben wie Blumen und Wasser und anderer Schmuck.

An dieser Stelle, nachdem die Überblendung beider Welten so weit vorange-trieben worden ist, nehmen die Nonnen die Zentralgestalten des Tempels wahr, vorrangig und stellvertretend eine Statue des Buddha Amida. Auch sie wird detailliert beschrieben, ihrer Stellung entsprechend weitaus präziser als die Bil-der zuvor. Hier finden wir die ganze Palette der ikonographischen Bedeutungen, mal mehr, mal weniger anschaulich, dabei aber immer jene Einheit von Erschei-nung und Tugenden/Eigenschaften propagierend, jene Einheit von Inhalt und Form, die für die Ikonographie so charakteristisch ist.

Auf dem Höhepunkt dieser Schilderung erfolgt ein kurzer argumentativer Einbruch – der einzige theoretisch anspruchsvollere Abschnitt dieser Szene: Natürlich, erinnert der Erzähler, sei dies einerseits nur eine Statue; doch in der Sichtweise des Mittleren Weges dürfe alles, was wir in seiner Pracht und Sym-bolträchtigkeit bewundert haben, in seiner Existenz weder für leer erklärt wer-den, noch für existent, sondern müsse in einer beide Haltungen überschreiten-den Weise wahrgenommen werden.³⁸

Die Nonnen beschließen ihre Schau mit der vielleicht bemerkenswertesten Aussage: „Nun, da wir alle Buddha gesehen haben, wie kann das nichtig gewe-sen sein? (= d.h. werden wir dereinst die Buddhaschaft erlangen).“ Es folgt ein kurzer Blick in andere Gemächer, die, parallel zur Eingangsbeschreibung, eben-falls mit thematischen Bildern versehen sind, in diesem Fall werden die Tugen-den Buddhas wiedergegeben (also ebenfalls ein konkrete „Verbildlichung“). Die Szene endet mit einem kurz gehaltenen Blick von der Halle auf den Teich – auch dies ein Motiv aus dem Anfangsteil der Tempel-/Paradiesschilderung in Kapitel 17. Und weil die Gruppe hier gerade ankommt, als die Buddhaanrufung intoniert wird, haben die Nonnen das Gefühl, als seien sie bereits ins Paradies gelangt (*gokuraku ni mairitaran kokochi-su*).

36 Lediglich in der zweiten Hälfte dieses Abschnitts gibt es erneut eine Zäsur, für die der Text durch einige chinesische Sūtraverse unterbrochen wird.

37 Der Stupa fehlt explizit, aber auch er ist fester Bestandteil der Schilderungen transzendenter Bereiche, vgl. dazu die Imaginationen des *Lotossūtra* (T.9: 32b–33c), dessen Bilderwelt für das *Eiga monogatari* ebenso wichtig ist wie der Amida-Glaube (IKEDA 1996).

38 Für die Schwierigkeiten der Interpretation dieser Textstelle s. Anm. 93.

Der Einschnitt an dieser Stelle wird durch eine eindeutige Markierung verdeutlicht: die Erwähnung und damit Vergegenwärtigung der Zeit. Seit der allgemein gehaltenen Erwähnung des abendlichen Rituals zu Beginn ist die zeitliche Situierung bis zu diesem Abschnitt nicht mehr explizit erwähnt worden; auch dies trägt zu dem „überweltlichen“ Charakter der Beschreibung bei.³⁹

5. Bild und Text, Schau und Wort

Die Frage der Wahrnehmung ist noch in anderer Hinsicht von Bedeutung. So hat die hoffnungsvolle Äußerung der Nonnen auch Teil an dem Antagonismus von heiligem Wort und visueller Erfahrung. Beide Aspekte, die auch im Text angesprochen werden, sind spätestens seit der Entwicklung des Mahāyāna-Buddhismus zu konstituierenden Elementen geworden: Die Bedeutung, Buddha zu sehen, d. h. ihm zu begegnen, wird in den Rang der Erleuchtungserfahrung erhoben; historisch im Rückblick auf eine idealisierte Meister-Schüler-Beziehung, ahistorisch als *setting* vieler Sūtras, in denen der versammelten Schar (oder Teile derselben) die bevorstehende Befreiungserfahrung verkündet wird, im Zusammenspiel zwischen ihrer Wahrnehmung Buddhas als Gestalt, oft mit Lichterscheinungen einhergehend,⁴⁰ sowie der Wahrnehmung der von ihm verkündeten Lehre (*kenbutsu monbō* 見仏聞法).

Genshins *Ōjō yōshū* und andere Aktivitäten seiner Zeit⁴¹ trugen entscheidend zu einer Stärkung der Buddhaschau (*kenbutsu* 見仏) bei, die in systematischer Form auch als (meditative) Visualisierung (*kanbutsu* 觀仏) ausgeübt wurde.⁴² Einige Formulierungen des aktuellen Abschnitts lassen sich auf solche Praktiken hin interpretieren.⁴³ Neben der imaginären Visualisierung kannte die damalige Zeit vor allem zwei Konkretisierungen der Paradieswelt: Bildliche Darstellungen derselben, besonders anhand des ab dem Ende der Heian-Zeit florierenden Genres der „Taima Mandala“ (*taima mandara* 当麻曼荼羅),⁴⁴ sowie die Konkretisierung anhand von Paradiesgärten, die als Teil einer übergreifenden Tempellandschaft zu verstehen sind.⁴⁵

39 Die Eingangsworte dieses Abschnitts: „Wahrlich, das Paradies sieht so aus“ werden am Ende des dritten Abschnitts, zum Beschluß der Führung durch die Nonnen, variierend wiederholt, und damit der Kreis geschlossen: „Während sich [die Nonnen und die Besucherin] dachten, ‚Wahrlich, so sieht doch das Paradies aus‘, (...)“ (SNKBZ 32:322).

40 INGRAM 1974.

41 Diese Aktivitäten erläutert BROWING 1998.

42 Für den Zusammenhang zwischen der Tendenz, Buddha zu vergegenwärtigen, und Genshins Aktivitäten, siehe ISHIDA 1983:325; für den Hintergrund der Buddhaschau QUENZER 2000, Kapitel 3.4.2.

43 Diese Formulierungen werden in der Übersetzung angemerkt.

44 Eine kurze Beschreibung dieses Typs bei SNODGRASS 2000.

45 SOTOMURA 2004 stellt ausführlich die Entwicklung der Paradiesgärten in Japan vor; speziell zum Byōdōin in Uji, der aus mehreren Gründen in Verbindung mit der hier behandelten Amida-Halle steht (Initiator war ein Sohn Michinagas, auch gibt es Übereinstimmungen bei den beteiligten Künstlern), s. YIENGRUKSAWAN 1995.

Demgegenüber betont Gómez, wie andere vor ihm, daß den detaillierten Visionen des Reinen Landes, wie sie etwa das *Sukhāvātyūha-sūtra* (jap. *Amida-kyō* 阿弥陀經 und *Muryōjūkyō* 無量寿經) schildert, oder, darauf basierend, Genshins *Ōjō yōshū*, ein komplexes Geflecht aus sprachlich kodierten Mustern zugrundeliegt.⁴⁶ Und nicht allein, daß die Schilderungen primär – Schilderungen sind, nämlich als Sūtra, d.h. als gesprochenes Wort des Buddha tradiert werden. Vielmehr sind beide (entscheidende) Pole des Reine Land-Glaubens sprachlich begründet: das Gelübde Dharmakaras, des späteren Buddha Amida, einerseits, und die Anrufung eben dieses Buddhas durch die Gläubigen andererseits, wie sie in späteren Jahrhunderten dominant wurde. Auch wenn das *Avatamsaka-sūtra* nicht zum Kanon der Reine Land-Schriften im engen Sinne gehört, zeigen die beiden Abschnitte, die aus ihm am Ende der Beschreibung der Tempelfiguren zitiert werden, eine ähnliche Tendenz.⁴⁷

Dennoch bleibt der visuelle Zugang für das Werk primär; damit entspricht die Autorin der religiösen Haltung der von ihr geschilderten Zeit. Doch auch die Art, wie die visuelle Wahrnehmung konkret bezeichnet wird, verdient Aufmerksamkeit. Das gilt besonders für Texte, welche die Festlegung auf eine „Dimension“ vermeiden, insofern sie gerne mit Markierungen arbeiten, die sowohl die eine als auch die andere Lesart erlauben. Im aktuellen Passus erfüllt, wie bereits kurz erwähnt, das Wortfeld des Sehens diese Rolle.

Prägend für den ersten Teil des 18. Kapitels ist das Verb „sichtbar sein“ (*miyu*). Es durchzieht vom ersten Satz (*jōdo wa kaku koso wa to mietari*) an den Abschnitt, und findet sowohl in der Beschreibung der Szene und des Gebäudes Verwendung, als auch bei der Wiedergabe von Beschreibungen zweiter Ordnung, d.h. der Bilderwelten, die Teil des Gebäudes sind. Es korrespondiert sowohl mit der Rolle der Nonnen als vermittelnder Instanz, insofern das „sichtbar sein“ zunächst auf sie bezogen werden kann, zugleich aber auf die Leserschaft in ihrem Prozeß der Imagination. Schließlich, mit der Konnotation von „so aussehen wie“, vermittelt derselbe Ausdruck zwischen den beiden Dimensionen der weltlichen und überweltlichen Wirklichkeit. Daß es sich hierbei auch um die Markierung von Imaginationen handeln kann, belegt deutlich der Abschluß der Beschreibung des Halleninnern mit seinen Neun Amida-Statuen. Der Satz „[Den Nonnen] war, als ob [Michinaga] in der Stunde seines Todes diese Schnur ergreifen und so ins Paradies gelangen würde“ endet im Original ebenfalls auf *to mietari*, und nimmt damit ein zukünftiges Ereignis imaginierend vorweg.⁴⁸ Daß dieser Gebrauch kein Zufall ist, wird im Vergleich mit der vorangehenden Schilderung der Haupthalle in Kapitel 17 (*goran-zu* für den Kaiser) und mit der

46 *Land of the Bliss* 1999:40–42.

47 Das *Avatamsaka-sūtra* gibt ansonsten der visuellen Erfahrung den Vorzug; dazu das Kapitel „The Codified Vision of the *Hua-Yen Ching*“ in TANABE 1992:20–31.

48 Ergänzend sei darauf hingewiesen, daß auch im folgenden Abschnitt, der Michinaga aktiv in seinem Tempel zeigt, der Szenencharakter weiterhin mit medialen Verbformen (*miyu*, *kiko-yu*) markiert wird, die dabei wie eine Bescheidenheitsform zur Vermeidung des beobachtenden Subjekts wirken.

Führung für den Besuch von außerhalb im Anschluß deutlich: Während der Führung geht der Verbgebrauch über zu *misu* („zeigen“).

Auch das Motiv der Vermittlung wird primär visuell eingeführt – und spätestens hierbei ist nicht mehr an reale Notizen der Nonnen, sondern an ein literarisches Spiel der Autorin zu denken. Zentral für die Schilderung der Tempelanlage ist das Motiv des Spiegels, der eine Sicht oder Ebene verdoppelt und damit „bricht“, auf der anderen Seite ihre inhärente Einheit behauptet, beide Ebenen oder Bereiche zugleich verbindet. Das Spiegelmotiv im Kontext des Kapitelgedichts hat engste Verbindung zu der erwähnten „Soheit“, und wird in diesem Sinn bereits im *Meditationssūtra* angesprochen: „(...) wird man das Paradies sehen können wie das eigene Bild in einem Spiegel“⁴⁹ – die absolute Qualität der Reinheit, die für eine derart urteilslos-reine Spiegelung nötig ist, schreibt das Gedicht dem Palastbau ja gerade zu. Dasselbe Moment: daß ein Phänomen an die Stelle für ein anderes Phänomen tritt – und doch: nur zu treten scheint, denn es ist, ebensowenig wie ein Spiegelbild, vom Original nicht zu unterscheiden –, findet sich hier nicht allein zwischen Außen(welt) und Innen(welt), sondern auch zwischen Tempel und Paradies. Spätestens mit der Äußerung der Nonnen, sie hätten nun „Buddha gesehen“, wird deutlich, daß diese Kapitel den Tempel Michinagas nicht als bloße „Repräsentation“ des Paradieses vorstellen, sondern als ein Phänomen, das mit diesem fundamental identisch ist. In der Hauptsache wird dies durch die intertextuelle Einbeziehung von Formulierungen erreicht, die ursprünglich eben jenen Jenseitswelten galten; weiterhin durch die expliziten Hinweise der Vermittlerinstanz der Nonnen. Diese „Sicht“ des Tempels, darauf sei nochmals hingewiesen, wird gerade nicht als Intention des Initiators Michinaga geschildert, sondern beruht allein auf der Verschränkung von Tempelbeschreibung und Nonnengruppe.

6. Zur Übersetzung

Der folgenden Übersetzung liegt der Text in *SNKBZ* 32:299–307 zugrunde (s. Literaturverzeichnis); die Interpretation und Kommentierung wurde ergänzt durch die ältere Ausgabe in der Reihe NKBT, sowie den entsprechenden Band in MATSUMURAS *Eiga monogatari zenchūshaku*.⁵⁰ Das *Eiga monogatari* liegt zudem in einer Übersetzung ins Englische durch William H. und Helen Craig McCullough vor (*A Tale of Flowering Fortunes*), wenn auch in „etwas geraffte[r]“ Form.⁵¹ Für den hier behandelten Abschnitt fällt, neben einigen kleineren Problemstellen, vor allem auf, daß die Übersetzer das handelnde Subjekt, Michinaga, vielfach durch intransitive oder passivische Konstruktionen ersetzen.

49 Im *Meditationssūtra* (skr. *Amitāyur-dhyāna-sūtra*, jap. *Kanmuryōjūkyō* 觀無量壽經) T. 12:341c.

50 Ein Vergleich der Herausgeber/Kommentatoren dieser drei Standardausgaben zeigt, daß es sich um gerade zwei Wissenschaftler handelt (Matsumura Hiroji und Yamanaka Yutaka), deren Interpretationen die Rezeption der letzten 40 Jahre bestimmen.

51 DETTMER 1987:95.

Damit wird der Gegenüberstellung von religiösem Raum und Initiator desselben, eine Gegenüberstellung, die durch ihren exklusiven Charakter wiederholt eine Gleichstellung beider suggeriert, erheblich an Wirkungskraft genommen. Aber auch andere Gleichsetzungen, mit denen der Text reale und überweltliche (= paradiesische) Wirklichkeit überblendet, reduziert die englische Übersetzung auf einen klaren Gleichnischarakter. So werden die Bildbeschreibungen zu Beginn explizit auf ihren Bildcharakter beschränkt; der offene Charakter des Textes, wie er durch die intertextuellen Bezüge und die undeutliche Subjektform (hier!) entsteht, bleibt damit unberücksichtigt.

Die Übersetzung birgt weitere Schwierigkeiten. Besonders bei den buddhistischen Begriffen fallen Abweichungen im Gebrauch auf, die sich weniger durch eine korrupte Überlieferung erklären lassen, sondern eher auf ein Halbwissen der Autorin resp. ihres eigenen Quellenmaterials zurückgehen. Diese Vermutung wird dadurch bestärkt, daß die Quellentexte, derer sich die Autorin oder die ihr zur Verfügung stehenden Materialien bedient haben, in vielen Fällen bekannt und noch existent sind. Und es fällt zudem auf, daß sich umgekehrt eben diese Stellen in einem späteren Textzeugen des *Eiga monogatari* vielfach korrigiert finden – in einem Textzeugen aus einem Tempel derjenigen buddhistischen Tradition, die sich ganz besonders den Prätexten der entsprechenden Passagen verbunden fühlt (die Version des sogenannten *Nishihonganji-bon*).

Die vorliegende Übersetzung dient keiner philologischen Beweisführung im engeren Sinn, sondern versucht, Erzählstrategien zu verstehen. In diesem Zusammenhang mag es erlaubt sein, die entsprechenden Stellen der Verständlichkeit wegen dem späteren Textzeugen oder den Prätexten folgend korrigiert zu übersetzen. Die entsprechenden Änderungen werden in den Anmerkungen nachgewiesen.

Übersetzung des Beginns des 18. Kapitels

Je zahlreicher die Gebäude wurden, desto mehr [glich die gesamte Tempelanlage] dem Westlichen Paradies.⁵² Aus der Gruppe der zahlreichen Nonnen und Priester⁵³, welche ihre Zeit damit zubrachten, beinahe täglich den Tempel aufzusuchen und dort ihre Verehrung zu erweisen, gaben sich jene vier oder fünf Nonnen,⁵⁴ die sich durch eine besonders starke Entschlossenheit auszeichneten, das gesonderte Versprechen, jeden Tag an dem abendlichen Ritual⁵⁵ teilzunehmen.

Als sie gemeinsam zum Tempel kamen und sich umsahen, befand sich im Westen der Anlage die mit Tonziegeln gedeckte [Amida-]Halle, mit mehr als zehn Jochen der Länge nach von Norden nach Süden gestreckt, und [die Frontseite] gen Osten gerichtet. Die Enden der Sparren waren golden, ja wie alles, was aus Metall war, aus Gold bestand. Die Schutzgitter [auf der Frontseite] vor den Statuen waren mit Goldlack versehen, die einzelnen Gitterverbindungen mit Blumenmustern aus Perlmutter versetzt und [in deren Mitte] mannigfaltige Perlen eingelassen; darüber hatte man Schutz-Netze aufgehängt, geflochten aus abgestuft gefärbten Schnüren.

In die nach Osten gewandten Türflügel an den Gebäudeecken im Norden und Süden hatte Michinaga Bilder malen, und darüber, im *shikishi*-Stil,⁵⁶ die entsprechenden Texte schreiben lassen.⁵⁷ [Letztere] waren jedoch, sehr hoch oben angebracht, kaum zu erkennen. Es handelte sich bei diesen Darstellungen

52 Den vielleicht besten Eindruck, welche Vorstellungen sich mit dem „Westlichen Paradies“ (jap. *gokuraku* [*jōdo*] 極樂淨土) verbanden, vermittelt die in der Einleitung bereits erwähnte Kompilation *Ōjō yōshū* von Genshin. Der Glaube an das westlich gelegene Paradies des Buddha Amida (sk. Amitābha oder Amitāyus) war zu diesem Zeitpunkt, im Unterschied zu den doktrinären Entwicklungen späterer Jahrhunderte, noch ein Glaubensinhalt, eine religiöse Aktivität unter anderen, ein wichtiger Unterschied, für den auch die einzelnen Thematisierungen im *Eiga monogatari* ein gutes Beispiel geben.

53 Der zweifach zu verstehende Begriff *amahōshi* 尼法師 („Nonnen und Dharmameister“ oder einfach „Nonnen“ in der Pluralform) findet sich nur dreimal im ganzen Werk. Der Vergleich mit den anderen beiden Erwähnungen erlaubt keine sichere Übersetzung – der Kontext dort erzwingt jeweils eine eindeutige Festlegung: einmal in der einen, einmal in der anderen Bedeutung. Hier behalte ich, des allgemeinen Charakters des einleitenden Abschnitts wegen, die Trennung bei.

54 Es handelt sich um die in der Einleitung erwähnte Gruppe von Nonnen, die im vorhergehenden „Parallelkapitel“, das die zweite große Halle der Tempelanlage beschreibt, bereits eingeführt worden waren.

55 Der Tempel war, mit einem modernen Begriff ausgedrückt, „überkonfessionell“, d. h. religiöse Praktiken verschiedener buddhistischer Traditionen konnten durchgeführt werden. Entscheidend war eher der aktuelle Anlaß oder Zweck; weiterhin auf jeden Fall zu bedenken die ästhetische Dimension. Für die abendlichen Rituale wird vor allem an die Rezitation des *Amitābha-sūtra* aus der Tendai-Schule (*inzei Amidakyō* 引声阿弥陀經) gedacht.

56 Farblich gemustertes Papier einer bestimmten Größe für Kalligraphie und Malerei.

57 Als Kalligraph fungierte Minamoto no Kaneyuki 源兼行.

um die „Neunfachen Lotossitze“ (*kuhon rendai* 九品蓮台).⁵⁸ Je nach der Art ihrer Handlungen erlangen die Lebewesen [eine entsprechende] Aufnahme im Paradies, sei es durch jahrelange Praxis der Buddhaanrufung, durch die zehnmahlige Anrufung im Angesicht des Todes,⁵⁹ durch hilfreichen Beistand religiöser Freunde zum Zeitpunkt des Sterbens,⁶⁰ durch völlige Konzentration auf den Weg der buddhistischen Weisheit, oder durch das ausschließliche Bemühen, die Regeln zu wahren.⁶¹ Das ist [auf dem Bild] „Freude des Empfangenwerdens von der himmlischen Schar“ (*shōju raigō raku* 聖衆来迎樂)⁶² zu sehen.⁶³ Buddha Amida befindet sich auf einer Wolke, Licht ausstrahlend, vor dem Adepten.⁶⁴ Mit ihm sind seine beiden Begleit-Bodhisattvas Kannon und Seishi

-
- 58 Die „Neunfachen Lotossitze“ sind lediglich ein Detail des Paradies-Glaubens, jedoch für die damalige Adelsgesellschaft ob ihrer subtilen Wiederholung der höfischen Ränge nicht unbedeutend: Wie der Text im folgenden ansatzweise erläutert, unterscheiden sich die einzelnen Wesen aufgrund ihrer unterschiedlichen religiösen Praxis auch in der Art ihrer Hinübergeburtsform von Michinaga enthält das *Eiga monogatari* eine auf den ersten Blick weniger positive Legende: Er sei nämlich, so wird anhand eines Traums kundgetan, in der untersten Kategorie hinübergeboren worden (Text in *SNKBZ* 33: 174f). Zur buddhologischen Diskussion dieser Episode vgl. den kurzen Überblick bei KAWAKITA 1994: 137–139 sowie SONE 1998: 51–58 und 2000.
- 59 Für diese Grundvorstellung vergleiche die zahlreichen Zitate in der *Ōjō yōshū* (NST 6: 208, 277 u. ö.).
- 60 Der Begriff der „religiösen Freunde“ (jap. *zenchishiki* 善知識) wurde ursprünglich gebraucht für Menschen, denen der oder die Einzelne Anregungen oder Anleitung auf dem buddhistischen Weg verdankt (vor allem in den Sūtras zum Teil gleichbedeutend mit Lehrer oder Lehrerin). Im Amida-Kontext hingegen, wie im vorliegenden Fall, werden darunter religiöse Sterbebegleiter verstanden, deren Beistand zu einer sicheren Hinübergeburtsform beizutragen vermag.
- 61 Die Reihenfolge dieser – zudem unvollständigen – Aufzählung richtet sich nicht nach den expliziten Wertungen (von „gut“ über „mittel“ bis „schlecht“), wie sie mit den neun Formen für gewöhnlich verbunden werden.
- 62 In Genshins *Ōjō yōshū* werden insgesamt „Zehn Freuden“ (*jūroku* 十樂) der Hinübergeburtsform aufgeführt und anhand von Sūtra-Zitaten u. ä. mehr oder minder detailliert belegt (NST 6: 53–77); hier geht es zunächst um die „Erste Freude“.
- 63 Dieser Satz enthält ein Problem der Argumentation: Durch ihn wird – fraglich, mit welcher Intention – das Motiv der Neunfachen Hinübergeburtsform mit einer detaillierten Beschreibung der Szene der Willkommensheiligung (*raigō*) verbunden, wie sie sie Genshin in seiner *Ōjō yōshū* als Set der „Zehn Freuden“ (*jūroku*) beschreibt. Die japanischen Kommentare verstehen den Satz vielfach als abschließende Bemerkung, was die Formulierung *kore wa ... to miyu* auch nahelegt. Inhaltlich gesehen handelt es sich jedoch um eine Vorbemerkung, da die „Freude des Empfangenwerdens“ gerade durch das charakterisiert wird, was im Text erst folgt.
- 64 Im folgenden wird die maskuline Form beibehalten, auch wenn sich die beschriebene Szene nicht allein auf männliche Wesen beschränkt. Doch zum einen ist die assoziativ mitzudenkende Gestalt hier zweifellos Michinaga, zum andern sind die Bedingungen der Buddha-Werdung von Frauen auch im Kontext des Paradiesglaubens nicht ganz unumstritten; vgl. einführend *Engendering Faith: Women and Buddhism in Premodern Japan* 2003, Kap. III u. V.

gekommen, die das Lotospedal [für den Sterbenden]⁶⁵ emporhalten. Zahlreiche Bodhisattvas und himmlische Gestalten nehmen den Adepten, singend und musizierend, freudig in Empfang. Seine erlangte Weisheit verleiht ihm eine gesammelte und gefaßte Haltung. Weil er sich [durch seine Schulung] in das Gewand von Gleichmut und Ausdauer⁶⁶ gekleidet hat, ist er vom Duft des Weihrauchs der Regelwahrung⁶⁷ eingehüllt; weil er sich das Geschmeide des umfassenden Gelübdes[, alle Wesen zu erretten,]⁶⁸ angelegt hat, strahlt er im fünffarbigen Licht der Weisheit. Ein Licht voll golden-silbernem Glanz durchdringt ihn, und seine Haut schimmert wie reinstes, ins Violett spielendes Gold. Er nimmt Platz auf dem violettfarbenen Pedal, und innerhalb kürzester Zeit haben sie gemeinsam das Paradies erreicht. Noch in dem Augenblick, in dem der Adept in seiner Klausur die Augen schließt, kreuzt er auch schon auf dem Lotospedal [im Paradies] seine Fußsohlen [in der Haltung der Versenkung] übereinander. Die Wasser der Acht Tugenden⁶⁹ sind klar und rein, und aus ihnen erwachsen vielerlei [Lotos-]Blumen. Über diesen erscheint Buddha selbst. So sieht wohl die „Freude, wenn sich die Lotosblüten erstmals öffnen“ (*renge shokai raku* 蓮華初開樂), aus.

Die „32 Merkmale [der Buddhaschaft]“⁷⁰ sind [auf einem weiteren Bild]⁷¹ sichtbar, er ist nun ausgestattet mit den „Sechs Durchdringungen“ und den „Drei Klarheiten“.⁷² Buddha zu sehen und zu hören, ermöglicht ihm das voll-

65 Es handelt sich um den Lotossitz, auf dem der Verstorbene ins Paradies gelangen wird. Die Schilderung der *Ôjô yôshû* ist präziser: Das Pedal reicht Kannon, während Seishi die Hand ausstreckt, um dem Adepten resp. der Adeptin beim Besteigen zu helfen (NST 6:53).

66 Ein metonymischer Ausdruck für das Gewand des Mönchs oder der Nonne, vermittelt über die Tugenden, derer sich der Adept zu befleißigen hat.

67 Hier eine Anspielung auf die umfassenden Regeln des Bodhisattva.

68 Mit diesem Gelübde, im Detail aus vier Einzelgelübden bestehend, verspricht der Bodhisattva, sich neben der eigenen Einsicht auch um die Einsicht aller anderen Wesen zu bemühen.

69 Die zahlreichen Teiche des Paradieses enthalten acht erlesene und reinste Wasserqualitäten – ein Topos der Paradiesschilderungen (vgl. das *Meditationssûtra* T. 12:342b, sowie die *Ôjô yôshû* NST 6:58). Das Motiv der Paradiesteiche wurde im *Eiga monogatari* bereits ausführlich in Kapitel 17 behandelt, anlässlich der Weihezeremonie der Haupthalle, mit zum Teil direkten Zitaten aus dem *Gokuraku yûi* (vgl. *SNKBZ* 32:275; für das *Gokuraku yûi* vgl. Anm.28).

70 Für die „32 Merkmale“ (*sanjûnisô* 三十二相) siehe die ausführliche Diskussion im Text weiter unten. Hier wird das Thema bereits vorbereitet, genauer: die Verbindung von Adept und Buddha angelegt. Ein entsprechender Passus in der *Ôjô yôshû* etwa in NST 6:56.

71 MCCULLOUGH 1980:2:565 interpretieren das bereits thematisierte Verb *miyu* hier als Markierung für die Betrachtung der einzelnen Bilder auf den Türen; ich folge zunächst dieser konservativen Interpretation. Es ist jedoch auch denkbar, daß hier unmittelbar der Adept beschrieben wird, denn die Erscheinung der Merkmale als Zeichen seiner erfolgreichen Hinübergabe ist auch Thema des Prätextes (vgl. die vorangehende Anm.).

72 Sechs übernatürliche Fähigkeiten eines Buddhawesens, die nachfolgend erwähnten „Drei Klarheiten“ gelten als eine Sondergruppe daraus. Hierzu gehört u.a. die Fähigkeit, um die vollständige Vergangenheit aller Wesen, d.h. das sie prägende Karma, zu wissen. Dieser Satz entspricht dem 3. Abschnitt in der *Ôjô yôshû*, der „Freude, mit den [Buddha-]Merk-

ständige Erfassen [der Lehre].⁷³ Das ist wohl die „Freude, Buddha zu sehen und die Lehre zu vernehmen“ (*kenbutsu monbô raku* 見仏聞法樂).⁷⁴ Abertausendfach wunderbar! Weil von diesem Ort aus kein Zurückfallen mehr [in den Kreislauf der Wiedergeburten] erfolgt, ist [der Adept] auf immer dem Schrecken der „Drei niederen Existenzformen“ und der „Acht Existenzformen, die es nicht erlauben, der buddhistischen Lehre zu begegnen“, entkommen.⁷⁵ Weil sein Leben unzählbar lange währen wird, existieren auch nicht mehr die Leiden von Geburt, Alter, Krankheit und Tod. Weil [hier] das Herz und sein Objekt einander völlig entsprechen, existiert auch nicht mehr das Leiden, von dem, was man liebt, getrennt zu sein. Weil sein Auge des Mitgefühls [alles] als gleich⁷⁶ betrachtet, existiert auch nicht mehr das Leiden, mit etwas konfrontiert zu sein, was Haß und Ärger bewirkt. Weil [der Adept] die Vergeltung guten Karmas erfährt, existiert auch nicht mehr das Leiden, etwas zu begehren, aber es nicht bekommen zu können. Weil sein Leib diamanten ist, gibt es für ihn auch nicht mehr die „körperlichen und seelischen Widrigkeiten“. ⁷⁷ Ist er einmal angelangt auf dem Lotospedal, geschmückt mit den Sieben Schätzen,⁷⁸ hat er sich auf immer getrennt vom Meer des Kreislaufs des Leidens in den „Drei Welten“.⁷⁹

Als sie einen Blick ins Innere warfen, bemerkten sie, daß der blanke Holzfußboden einem Spiegel glich, und als sie sahen, daß sich die Gestalten der Außenstehenden darauf widerspiegelten, verfaßte die Nonne aus Katano⁸⁰ folgendes Gedicht:

malen ausgezeichnet zu werden und die Wunderkräfte [zu erfahren]“ (*shinsô jinzû raku* 身相通樂; NST 6: 56–57).

73 Ebenfalls ein Topos der Sûtras (vgl. das *Meditationssûtra* T. 12: 343c).

74 Wenn der Text hier ebenfalls der *Ôjô yôshû* folgt, dann bezieht sich diese Kategorisierung allein auf den unmittelbar vorangehenden Satz.

75 Zu den „Drei niederen Existenzformen“ gehört die Existenz in der Hölle, als Hungergeist oder als Tier; diese drei sind zugleich Teil der nachgenannten acht Existenzformen, die es unmöglich machen, die buddhistische Lehre zu vernehmen und damit den Weg der Befreiung.

76 Die buddhistische Forderung, sämtliche Dinge unterschiedslos, in ihrer Soheit wahrzunehmen, d.h. nicht (wertend) zu unterscheiden, und damit nicht für die Empfindungen von Wunsch und Abscheu zu öffnen.

77 Diese Aufzählung und Formulierung der für die buddhistische Heilslehre fundamentalen „Acht Leiden“ sind beinahe wörtlich der *Ôjô yôshû* entnommen (im Kontext der „Fünften Freude“; NST 6: 63).

78 Eine Zusammenstellung von sieben kostbaren Edelsteinen und Metallen, die zur Standardbeschreibung der Paradieswelten gehören; dazu gehören Gold, Silber, Lapislazuli und Kristall.

79 Das Meer wird metaphorisch für eine schier unbegreifliche Tiefe und Fülle gebraucht, in positiv wie negativ besetzten Zusammenhängen. Die „Drei Welten“ beschreiben den gesamten Kosmos, in dem die Lebewesen weilen; sie umfassen die Welten der Begierden, die Welten der Erscheinungen und die nicht-stoffliche Welten.

80 Einige Nonnen werden im Laufe dieses Kapitels genauer identifiziert; die Dichterin stammt demzufolge aus der Provinz Kawachi.

<i>kumorinaku</i>	In diesem Palast,
<i>migakeru tama no</i>	der glänzt in seiner kostbaren Pracht,
<i>utena ni wa</i>	völlig makellos,
<i>chiri mo igataki</i>	bleibt kein Körnchen Staub
<i>mono ni zarikeru</i>	dieser Welt haften. ⁸¹

Im östlichen, [frontalen] Teil des Gebäudes, im Bereich zwischen dem inneren Hauptraum und dem umlaufenden Korridor, hatte sich Michinaga einen Platz für seine eigenen Rezitationsübungen eingerichtet. Dazu hatte er jeweils nördlich, südlich und östlich etwa ein Meter hohe Stellwände aufstellen und die Seiten zudem entsprechend von der Decke herab abhängen lassen. Die Größe des so entstandenen Raums reichte gerade für ihn allein. Der Sitz darin war um etwa 12 Zentimeter erhöht. Zwei, drei kleine Tischchen für die Opfergaben standen dort nebeneinander, darauf hatte Michinaga eine etwa dreißig Zentimeter große Kannon-Figur⁸² gestellt. Überdies fand sich dort ein [kleiner] zwei-stöckiger Stupa⁸³ aus Silber. Er enthielt wohl eine Buddhareliquie. Goldene Gerätschaften für den rituellen Gebrauch waren aufgereiht, und in einer Vase aus Lapislazuli standen Nelken, Kampanulas und andere Blumen, deren vielfältigen Farben einen beeindruckenden Anblick boten. Im Räuchergefäß glimmte eine besondere Mischung Räucherwerk. Weiterhin befanden sich dort [rituelle] Gefäße für Wasser und Blumen. Offensichtlich war dies der Platz, an dem Michinaga die esoterischen Bitt- und Dankrituale (*kuyō* 供養) durchführte. Nördlich davon befand sich [ein weiterer Bereich], etwa eine halbe Matte groß, versehen mit mehreren aufeinandergelegten Sitzkissen und einer stilvollen Armlehne. Dort hatte [Michinaga] auf außerordentlich reizvolle Weise seine persönlichen Sūtras (*jikyō* 持經)⁸⁴ bereitgelegt. Dies schien der Ort für seine täglichen Rezitationsübungen zu sein.

Am Fuß eines Hauptpfeilers im zentralen Innenraum standen Gerätschaften zur Messung der Zeit. Etwas weiter dahinter befanden sich die [eigentlichen] Buddhastatuen. [Vor ihnen,] links und rechts des zentralen Abschnitts der Halle, hatte man zwei Hochsitze plaziert, zwischen ihnen das Podest für den Leiter der Zeremonie. Um die Statuen standen, von Michinaga dargebracht, mit Blumen aus Perlmutter verzierte Gabentischchen, auf ihnen kleine einfüßige Tablettchen, die jeweils eine Opfergabenschale trugen. Vor jeder Statue befand sich eine derartige Schale. Weil Michinaga manch kostbares Räucherwerk dargebracht hatte,

81 Zur Funktion des Gedichts und seiner Interpretation siehe die Einleitung.

82 Kannon 觀音 (skr. Avalokiteśvara) gehört zu den Begleitgestalten Amidas und war im Unterschied zu Amida Ziel eher pragmatisch-irdischer Wünsche und Hoffnungen.

83 Der Begriff *tahō no tō* 多宝の塔 läßt an die Beschreibung der Pagode im *Lotossūtra* (T. 9: 32b–33c) denken; hier jedoch primär als Aufbewahrung für eine Reliquie zu verstehen.

84 Das Thema eines oder mehrerer Sūtras, denen sich der Adept besonders verbunden fühlt, wird vor allem im *Lotossūtra*-Kontext propagiert, konnte aber auch andere Schriften meinen.

duftete der Raum außergewöhnlich gut. Auch hatte er verschiedene, langstielige Blumen gepflückt und als Opfergabe aufgestellt.

Als sich die Nonnen die [zentralen] Buddhafiguren [genauer] ansahen, waren es [Statuen] des Buddha Amida, in überwältigendem Licht und mit unvergleichlicher Ausstrahlung. Sein Haupt⁸⁵ mit der [für einen Buddha typischen] Verdickung auf dem Kopf ist von einem dunklen Grün, und die Windungen des weißen Haarwirbels, der sich nach rechts drehend zwischen seinen Augenbrauen befindet, scheinen [so gewaltig,] daß sie sich fünffach um den Weltenberg Sumeru legen könnten.⁸⁶ Seine Augen, geschwungen wie die Blätter des blauen Lotos, sind so tief und so weit wie die „Vier Weltenmeere“, und das Rot seiner Lippen gleicht den Früchten des Bimba-Baumes.⁸⁷ Seine physische Erscheinung strahlt tiefe Würde aus, und seine Gestalt von violett schimmerndem Gold, makellos wie der klare Mond im Herbst, sendet unzählige Lichtstrahlen aus und erleuchtet so sämtliche Weltensphären. Sein vortrefflicher und reiner Körper⁸⁸ zeigt die unterschiedlichen Merkmale [eines Buddha]. In seiner Mandorla befinden sich Myriaden von kleinen Emanationen seiner selbst, deren Licht sich gegenseitig durchwirkt [und verstärkt]. Das resultiert daraus, daß er die unzähligen unbefleckten Tugenden verwirklicht hat. Das Merkmal der Barmherzigkeit⁸⁹ findet sich in seinen Augen, das Merkmal der Stimme der Lehre ist sein Mund, das Merkmal des allumfassenden Gelübdes sein Gesicht, und das der gütigen Liebe das Licht, das von seinen Zähnen ausstrahlt. Das Merkmal der übernatürlichen Fähigkeiten ist seine Körperkraft, das Merkmal [seines profunden Verständnisses und Adels]⁹⁰ ist sein Leib, das Merkmal der unermesslichen Modi der Vermittlung der Lehre sind seine Gesichtszüge, das Merkmal der „Zehn Wunderkräfte“ und der „Vier Weisheiten“ findet sich in seiner Körperhaltung, das Merkmal der großen [drei Fähigkeiten von] Versenkungskraft, Weis-

85 Die Beschreibung zielt auf den Kopf ausgenommen das Gesicht und die Ohren.

86 Dieses Merkmal ist eine Überblendung der Beschreibung der Statue mit der entsprechenden Erwähnung in einem der wichtigsten Sūtra zur Gestalt des Amida. Im *Meditationsūtra* findet sich eine Anleitung, nach der Buddha Amida als derart mächtig visualisiert werden soll, daß sich der erwähnte Haarwirbel zwischen seinen Brauen fünfmal um den Berg Sumeru, das zentrale Massiv einer Weltensphäre, legen kann (T. 12: 343b).

87 Sämtlich Topoi der Beschreibung einer Buddhagestalt; vgl. für die Wahl der Formulierungen den Prätext von Shōshō, das *Gokuraku yūi*, in der Gegenüberstellung bei ISHIDA 1987:238.

88 Die Wortwahl lehnt sich an eine Formulierung aus dem *Lotossūtra* (T. 9: 35b) an, ist dabei aber etwas ungenau. Hier unter Auslassung dieser (sinnverfälschenden) Nuancierung übersetzt.

89 Es folgen eine Reihe der „32 Merkmale“ und ihrer Tugenden, die sie bedeuten. Hier ist nicht von einem allegorischen Verhältnis auszugehen; dem Original wurde deshalb auch weitgehend gefolgt, wenn es die Beziehung zwischen Merkmal und Tugend als Prädikatsnomen formuliert. Die mögliche Einschränkung durch die abschließende Formulierung „sind nur Namen“ (s. u.) muß jedoch bedacht bleiben.

90 Für die Übersetzung folge ich hier dem Prätext der *Ōjō yōshū* und korrigiere die kaum verständliche Formulierung des Originals.

heit [und Mitgefühl]⁹¹ zeigt sich in seiner Entschlossenheit; und das Merkmal der Stille, in welcher er die Soheit [aller Phänomene] erkennt, sind seine [aufrechte Sitzhaltung].⁹² Tatsächlich [aber] handelt es sich hierbei um die [gesamte] Gestalt,⁹³ und [die aufgeführten Merkmale] sind nur Bezeichnungen [für die eigentlichen Tugenden]. Insofern sollte man verstehen.⁹⁴ Sämtliche Merkmale, welche wir soeben betrachtet⁹⁵ haben, sind das Merkmal, daß die „Drei Buddhakörper“ identisch, strahlendes Licht sind. Sie sind das Merkmal, daß sämtliche Buddhas den gleichen Körper haben, [eben] strahlendes Licht sind. Sie sind die Merkmale, in denen sämtliche Tugenden [eines Buddhas] miteinander verschmelzen. Aufgrund [der Einsicht, daß] die Erscheinungen, so wie sie sind, leer sind,⁹⁶ nennt man [diese Merkmale] auch das reale Merkmal der wahren Soheit (*shinnyo* 真如).⁹⁷ Und aufgrund [der Einsicht, daß] die Leere, so wie sie ist, die Erscheinungen sind, bezeichnet man [sie] als Merkmale und strahlendes Licht. Keine [sinnliche] Erscheinung, nicht einmal ein Dufthauch, der nicht [der Lehre vom] Mittleren Weg unterliegt.⁹⁸ Für [Aktivitäten] des Empfindens, Er-

91 Die letzte der drei wichtigsten Aktivitäten eines Buddha, Bodhisattva oder Adepten fehlt im Text. Ergänzt.

92 Der Text hat hier „Handgelenke“ – diese Zuschreibung ist zweifelhaft; weder hat sie Vorbilder, noch gibt sie recht Sinn, deshalb auch hier nach dem Prätext übersetzt.

93 Vielleicht die problematischste Stelle: Im Ausgangstext der *Ôjô yôshû* findet sich für die beiden Zeichen von „geliehener Gestalt“ (借像 *shakujô*) das identisch gelesene Idiom für „spirituelle Stille“ 寂靜 (s. NST 6:133, dort auch Anmerkung). Es wird allgemein vorgeschlagen, daß die hier vorliegende Zeichenwahl als zugeschriebene Zeichen (*ateji*) zu interpretieren ist. Die „wörtliche“ Bedeutung bleibt jedoch interessant. Zu fragen bleibt daher, ob diese Formulierung doch wörtlich zu verstehen ist: Als Nachdruck, daß die soeben beschriebene Erscheinung eines Buddha als „geliehene Gestalt“ keinen Anspruch auf „Realität“ erheben darf. Da dieses Miß- oder Um-Verständnis für die inhaltliche Argumentation wichtig ist – und zudem Sinn macht! –, wird hier, in freier Übersetzung, die Version des *Eiga monogatari* beibehalten.

94 Der nun folgende Abschnitt ist ebenfalls der *Ôjô yôshû* (NST 6:133) entnommen. Seine theoretische Reflektion weicht inhaltlich und stilistisch noch deutlicher vom Textverlauf ab – die Interpretation dieser Einbeziehung läßt einige Fragen offen.

95 Im Text steht in der Bedeutung von „sehen“ das Zeichen 觀 *kan*, das auch für die meditative Vergegenwärtigung (*kansô* 觀想) verwendet wird. Da die Visualisierung der verschiedenen Merkmale Buddhas zu den Grundübungen der buddhistischen Adepten gehört, ist dies als Nuance hier nicht auszuschließen.

96 Der weitere Abschnitt zitiert Grundaussagen der *Weisheitssûtra*, konzentriert zu finden im *Herzsûtra* (T. 8:847c).

97 Zentraler Begriff vornehmlich in der Tendai-Lehre, der das Sosein („wie die wahre Wirklichkeit sein“), als nicht reflektierbare und nur in der Erleuchtung wahrnehmbare Wirklichkeit zu formulieren versucht.

98 Eine Phrase, die auf das *Mohe zhiguan* (jap. *Maka shikan* 摩訶止觀) zurückgeht und dort die Doktrin des Mittleren Weges verdeutlichen soll (T. 46:6b). Ob die Erwähnung hier allerdings wirklich nur ein Versatzstück höfischer Bildung bedeutet (so IWAMOTO in seinem *Nihon bukkuyôgo jiten* 1988:59b), ist fraglich: die ganze Passage bis zum Ende des Abschnitts stammt wörtlich aus der *Ôjô yôshû*, das *Eiga monogatari* folgt somit bei dieser Verbindung von Buddhaschau und buddhologischer Einsicht seinem Prätext (vgl. NST 6:133).

kennens, Beabsichtigens und des [koordinierenden] Bewußtseins gilt dasselbe.⁹⁹ [Ob] die „Drei niederen Existenzweisen“, oder [ob] sämtliche Tugenden Amidas, alle sind von Grund auf leer und still, sind identisch und ohne Trennung – so heißt es.

Rechts und links [der Statue] standen [die beiden Bodhisattvas] Kannon und Seishi, auch sie goldfarben, und versehen mit Juwelengeschmeide. Beide hielten jeweils eine wunderschöne Lotosblume empor. [Daneben] standen die Vier Himmelskönige [als Schutzgottheiten].¹⁰⁰ Soweit die Ausstattung eines Buddha – doch [die tatsächliche Pracht], welche neun solcherart nebeneinander gereihten Figuren vermitteln, läßt sich weder imaginieren noch in Worte fassen. In einem Vers des *Avatamsaka-sūtra* heißt es:

Mögen auch Lebewesen existieren,
die noch kein Verlangen nach Erleuchtung verspürt haben,
vernehmen sie nur einmal den Namen Buddhas,
werden sie gewiß die Erleuchtung erlangen.¹⁰¹

Weiterhin heißt es [in diesem Sūtra]: „Wenn ich seit Urzeiten, seit unzähligen Kalpas, Leid erfahre und den Kreislauf von Geburt und Tod durchlaufe, so liegt das allein daran, daß ich den Namen Buddhas noch nicht gehört habe.“¹⁰² Doch spürten die Nonnen: Nun, da wir alle in dieser Pracht Buddha gesehen haben, wie kann das nichtig gewesen sein (*warera kabakari [mi]hotoke wo mitatemat-suru ani munashikaran ya to omohite*)? und brachten ihre Verehrung dar.¹⁰³

Weiterhin hatte [Michinaga] ein Band, gefertigt aus Lotosblumenfasern und geflochten in abgestuften Farben, durch die Hände der neun Figuren hindurchlaufen lassen und dann an der Hand der zentralen Statue befestigt, es sodann bis zur östlichen Seite seines Rezitationsplatzes geführt. So würde er wohl, sein Herz diesem Band inniglich verbunden, seine Bemühungen der Buddha-Anrufung niemals aufgeben. Ihnen war, als ob er in der Stunde seines Todes diese Schnur ergreifen und so ins Paradies gelangen würde. Die neun Statuen hatte er wohl als Entsprechung zu den „Neun Hinübergeburtformen“ verfertigen lassen.¹⁰⁴

99 Die verbreitetste Quelle für diese Phrase ist das *Herzsūtra* (T. 8:847c). Das Zitat findet sich jedoch bereits im hier verwendeten Abschnitt der *Ōjō yōshū*.

100 Bereits in Indien in den Buddhismus übernommene Schutzgottheiten, welche jeweils für eine Himmelsrichtung verantwortlich sind.

101 Diese Verse sind der einzige Text in dem hier übersetzten Abschnitt, der ein chinesisches Original zitiert. (Das Original in T. 10:124a).

102 T. 10:83a.

103 Auch dieser Passus gehört zu den Schlüsselstellen im Verhältnis zwischen „Realität“ und „Buddhabereich“. Zur Verhältnis von Buddha-Schau und Buddha-Anrufung vgl. zudem die Hinweise im Text oben.

104 Diese Vorwegnahme der Todesszene Michinagas (bei der wiederum die erwähnte Nonnengruppe einen – bescheidenen und letztmaligen – Auftritt hat) an dieser Stelle fällt auf: Auch wenn seine Lebensumstände nicht ganz frei von Krisen waren, finden wir den Herrscher im Moment doch auf dem Zenit seiner Macht. Die konkrete Todesszene, die wie eine Nachstellung der hier bereits imaginierten Szene wirkt, findet sich in Kapitel 30 (*SNKBZ* 33:162–3).

Auf die Schiebetüren des Außenkorridors, entlang des nördlichen Nebenraums, hatte [Michinaga] Bilder malen lassen, auf welchen die Tugenden [Buddhas]¹⁰⁵ verdeutlicht wurden. Dort waren [auch] die abgetrennten Räumlichkeiten der Kaiserinnen sowie von Rinshi¹⁰⁶ zu sehen, mit heruntergelassenen Vorhängen und mit lackierten Kleiderstangen zum Aufhängen der Gewänder und ähnlichem. Zum Teich hin war die Halle mit einer hohen Terrasse versehen, unterhalb davon, an deren Rand, hatte man verschiedene Blumen wie Rosen, Päonien, Nelken und roten Lotos gepflanzt. Schritt man hier gemeinsam während der Buddha-Anrufung entlang, dann hatte man das Gefühl, als ob man sich im Paradies befände (*gokuraki ni mairitaran kokochi su*).

Bibliographie

Sigeln

<i>JJRS</i>	<i>Japanese Journal of Religious Studies</i>
<i>MN</i>	<i>Monumenta Nipponica</i>
<i>NST</i>	<i>Nihon shisô taikai</i>
<i>SKT</i>	<i>Shinpen kokka taikan</i>
<i>SNKBZ</i>	<i>Shinpen Nihon koten bungaku zenshû</i>
<i>T.</i>	<i>Taishô shinshû daizôkyô</i>

Primärquellen

Eiga monogatari, hrsg. von MATSUMURA Hiroji und YAMANAKA Yutaka.

Tôkyô: Iwanami shoten 1964, 1965. 2 Bde. (= Nihon koten bungaku taikai; 75 und 76)

Eiga monogatari, hrsg. von YAMANAKA Yutaka et al. Tôkyô: Shôgakukan 1995,

1997, 1998. 3 Bde. (= Shinpen Nihon koten bungaku zenshû; 31–33)

[Zitiert als *SNKBZ* + Band + Seite]

MATSUMURA Hiroji: *Eiga monogatari zenchûshaku*. Tôkyô: Kadokawa shoten

1969–82. 9 Bde. (= Nihon koten hyôshaku, zenchûshaku sôsho)

[Das Kapitel *Tama no utena* ist enthalten in Bd. 4 (1974), S. 329–394.]

Sekundärliteratur

BACHELARD, Gaston. 1987. *Poetik des Raumes*. Frankfurt a. M.: Fischer

Taschenbuch Verlag. (= fitb; 7396)

105 Um welche Motive es hierbei geht, ist unklar.

106 Diese Erwähnung verbindet das bislang ohne jeden genauen Zeitbezug verlaufende Kapitel wieder mit der Gesamthandlung. Im unmittelbar vorangehenden Kapitel stand die Weihezeremonie der Haupthalle im Mittelpunkt, zu der die Töchter Michinagas, sämtlich mit Kaisern verheiratet, erschienen waren. Ihre (provisorischen) Gemächer, ein abgetrennter Bereich am nördlichen Ende der Amida-Halle, sind hier gemeint. Rinshi ist Michinagas Hauptfrau.

- BLUMENBERG, Hans. 1989. *Höhlenausgänge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
— 1996. *Die Lesbarkeit der Welt*. 3. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
— 1999. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (= stw; 1301)
- BOWRING, Richard. 1998. „Preparing for the Pure Land in Late Tenth-Century Japan“, in: *JJRS* 25:3–4, S. 221–257.
- COLLEY, Ann C. 1990. *The Search for Synthesis in Literature and Art: The Paradox of Space*. Athens: University of Georgia Press.
- DETTMER, Hans A. 1987. *Einführung in das Studium der japanischen Geschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
(= Orientalistische Einführungen)
- Engendering Faith: Women and Buddhism in Premodern Japan*. 2003.
Hrsg. von Barbara RUCH. Ann Arbor: Center for Japanese Studies.
(= Michigan Monograph Series in Japanese Studies; 43)
- EYKMAN, Christoph. 2003. *Über Bilder schreiben: Zum Umgang der Schriftsteller mit Werken der bildenden Kunst*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. (= Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte; 198)
- HASHIMOTO, Shôen. 1999. „Die Kosmologie der Kegon-Lehre am Beispiel der Darstellung der ‚Lotosblütenschatzwelt‘ auf dem Sockel des Großen Buddha“, in: *Im Lichte des Großen Buddha: Schätze des Tôdaiji Tempels, Nara*; hrsg. von Adele SCHLOMPS. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, S. 40–47.
- HEFFERNAN, James A. W. 1987. „Introduction“, in: *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*; hrsg. von James A. W. HEFFERNAN. Frankfurt a. M.: Lang, 1987 (= Literature and the Visual Arts; 1)
- HERLINGHAUS, Hermann. 1994. *Intermedialität als Erzählerfahrung: Isabel Allende, José Donoso und Antonio Skármeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater*. Frankfurt a. M.: Lang.
- IENAGA Saburô. 1966. *Jôdai bukkyô shisôshi kenkyû*. Neuauflage. Kyôto: Hôzôkan.
- IKEDA Naotaka. 1992. „Monogatari bungaku ni miru shinkô no shosô: *Eiga monogatari*“, in: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 57: 12, S. 92–97.
— 1996. „*Eiga monogatari to Hokkekyô*“, in: *Kokubungaku, kaishaku to kanshō* 61: 12, S. 103–108.
- Im Lichte des Großen Buddha: Schätze des Tôdaiji Tempels, Nara*. 1999,
hrsg. von Adele SCHLOMPS. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst.
- INGRAM, Paul O. 1974. „The Symbolism of Light and Pure Land Buddhist Soteriology“, in: *JJRS* 1:4, S. 331–345.
- Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. 1998, hrsg. von Jörg HELBIG. Berlin: Erich Schmidt.

- ISHIDA Mizumaro. 1983. „*Ôjô yôshû* ni okeru bungaku to no sesshoku“, in: *Genshin*, hrsg. von ÔSUMI Kazuo und HAYAMI Tasuku. [Urspr. 1964 in *Kokugo to kokubungaku* erschienen.] Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan, S.324–337. (= Nihon meisô ronshû; 4)
- 1987. „Shôshô no *Gokuraku yûi*“, in: ders., *Nihon bukkyô shisô kenkyû*, 5: *Bukkyô to bungaku*. Kyôto: Hôzôkan, S.228–243.
- KAWAKITA Noboru. 1994. „Eiga monogatari“, in: *Genze to raise*; hrsg. von KONNO Tôru / SATAKE Akihiro / UEDA Shizuteru. Tôkyô: Iwanami shoten, S.113–140. (= Iwanami kôza Nihon bungaku to bukkyô; 3)
- KIMURA Yumiko. 1997. „Eiga monogatari no seiritu to sakusha“, in: REKISHI MONOGATARI KÔZA KANKÔ IINKAI (Hrsg.): *Eiga monogatari*. Tôkyô: Kazama shobô, S.203–224. (= Rekishi monogatari kôza; 2)
- KRAUSS, Werner. 2002: Briefe 1922 bis 1976. Hrsg. von Peter Jehle. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Land of the Bliss: The Paradise of the Buddha of Measureless Light; Sanskrit and Chinese Version of the Sukhâvatîvyûha Sutras*. 1996. Eingeleitet und übers. von Luis O. GÓMEZ. Honolulu: University of Hawaii Press [et al.]. (= Studies in the Buddhist Traditions)
- LOBSIEN, Eckhard. 1990. „Bildlichkeit, Imagination, Wissen: Zur Phänomenologie der Vorstellungsbildung in literarischen Texten“, in: *Bildlichkeit: Internationale Beiträge zur Poetik*; hrsg. von Volker BOHN. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.89–114. (= es NF; 1475)
- MATSUMURA Hiroji. 1976. „Rekishiteki kanshin ni motozuku bungaku: *Eiga monogatari to Hôjôki*“, in: *Hyôgen no hôhō*, 3: *Nihon bungaku ni soku-shite*, 1. Tôkyô: Iwanami shoten, S. 113–130. (= Iwanami kôza bungaku; 6)
- 1983. „*Eiga monogatari to Ôjô yôshû*: Eiga monogatari zakki“, in: *Genshin*, hrsg. von ÔSUMI Kazuo / HAYAMI Tasuku. [Urspr. ersch. 1952–54 in *Heian bungaku kenkyû*.] Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan, S.366–392. (= Nihon meisô ronshû; 4)
- NAKAMURA Yasuo. 2002. *Eiga monogatari no kisô*. Tôkyô: Kazama shobô.
- Nihon bukkyôgo jiten*. 1988, hrsg. von IWAMOTO Yutaka. Tôkyô: Heibonsha.
- NISHIMURA Kenji. 2001. „*Eiga monogatari ni miru 'kokoro takumi'* no bashôronteki kaimei“, in: *Nihon kenchiku gakkai keikakukei ronbunshû* 543, S.281–288.
- OZAKI Isamu. 2002. „Ôbô to Buppô to: *Eiga monogatari maki jûgo 'Utagahi'* no tokushitsu“, in: *Shin Eiga monogatari kenkyû*, hrsg. von YAMANAKA Yutaka. Tôkyô: Kazama shobô, S.167–188.
- Die paradoxe Metapher*. 1998, hrsg. von Anselm HAVERKAMP. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (= Aesthetica; es NF; 1940)

- QUENZER, Jörg B. 2000. *Buddhistische Traum-Praxis im japanischen Mittelalter (11.–15. Jahrhundert): Zur Bedeutung eines Motivs in Biographien und biographischen Materialien des buddhistischen Klerus*. Hamburg: OAG. (= MOAG; 132)
- REKISHI MONOGATARI KÔZA KANKÔ IINKAI (Hrsg.). 1997. *Eiga monogatari*. Tôkyô: Kazama shobô. Mit umfangreicher Bibliographie. (= Rekishi monogatari kôza; 2)
- . 1998. *Sôronhen*. Tôkyô: Kazama shobô. Mit Bibliographie. (= Rekishi monogatari kôza; 1)
- SATÔ Shinichi. 2002. „Eiga monogatari no ama: ‚Tama no utena‘ wo chûshin ni“, in: *Shin Eiga monogatari kenkyû*, hrsg. von YAMANAKA Yutaka. Tôkyô: Kazama shobô, S. 189–207.
- SNODGRASS, Adrian. 2000. „The Taima Mandara“, in: *Orientalia* 31:7, S. 110–113.
- SONE Masato. 1998. „Rekishi monogatari to bukkyô: Eiga monogatari wo chûshin ni“, in: REKISHI MONOGATARI KÔZA KANKÔ IINKAI (Hrsg.): *Jidai to bunka*. Tôkyô: Kazama shobô, S. 47–73. (= Rekishi monogatari kôza; 7)
- . 2000. „Eiga monogatari ni arawareta jôdo shinkô no issokumen: Michinaga no gebon gejô ôjô ni tsuite“, in: ders., *Kodai bukkyôkai to ôchô shakai*. [Urspr. erschienen 1985.] Tôkyô: Yoshikawa kôbunkan, S. 220–238.
- SOTOMURA, Ataru. 2004. „Jôda-Tempelanlagen in Japan vom 11. bis 14. Jahrhundert“, in: *Ostasiatische Zeitschrift* (N.S.). Heft 8, S. 7–21.
- A Tale of Flowering Fortunes*. 1980, übers., mit einer Einl. und Anm. versehen von William H. und Helen Craig MCCULLOUGH. 2 Bde. Stanford: Stanford University Press.
- TANABE, George J., Jr. 1992. *Myôe the Dreamkeeper: Fantasy and Knowledge in Early Kamakura Buddhism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (= Harvard East Asian Monographs; 156)
- Text und Bild, Bild und Text: DFG-Symposium 1988*. 1990, hrsg. von Wolfgang HARMS. Stuttgart: Metzler. (= DFG-Symposien; Germanistische-Symposien-Berichtsbände; 11)
- Theorie der Metapher*. 1996, hrsg. von Anselm HAVERKAMP. 2., um ein Nachwort zur Neuausgabe und einen bibliographischen Nachtrag ergänzte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- WAGNER, Peter. 1996. „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality: the State(s) of the Art(s)“, in: *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*; hrsg. von Peter WAGNER. Berlin: de Gruyter, S. 1–40. (= European Cultures: Studies in Literature and the Arts; 6)
- WATASE Shigeru. 1997. „Eiga monogatari to nikki bungaku“, in: REKISHI MONOGATARI KÔZA KANKÔ IINKAI (Hrsg.): *Eiga monogatari*. Tôkyô: Kazama shobô, S. 181–201. (= Rekishi monogatari kôza; 2)

- . 2002. „Sekai no ama, hana no ama“, in: *Shin Eiga monogatari kenkyû*; hrsg. von YAMANAKA Yutaka. Tôkyô: Kazama shobô, S.209–229.
- YAMAGISHI Tsuneto. 1991. *Chûsei jûin shakai to butsudô*. 2. Auflage (1990). Tôkyô: Hanawa shobô.
- YAMANAKA Yutaka. 1985. „Michinaga no kyojô to jitsuzô: *Eiga monogatari to Midô kanpakuki*“, in: *Kokubungaku: kaishaku to kanshō* 50:8, S.21–29.
- YIENGPRUKSAWAN, Mimi Hall. 1994. „What’s in a Name? Fujiwara Fixation in Japanese Cultural History“, in: *MN* 49:4, S.423–453.
- . 1995. „The Phoenix Hall at Uji and the Symmetries of Replication“, in: *Art Bulletin* 77:4, S.647–672.