

Differenz und Verlust – Aspekte der Medialität im *Man'yôshû*

Robert F. Wittkamp (Ôsaka)

Das Dharma besteht eigentlich nicht aus Worten, aber nicht als Wort tritt es auch nicht in Erscheinung. (*Hô wa moto yori koto nakaredomo, koto ni arazareba arawarezu*) KÛKAI¹

Einleitung

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in zwei Teile. Durch einkreisende und abtastende Differenzierungen erfolgt einleitend eine essayistische Annäherung an den Begriff der Medialität. Eine Definition aus dem Spannungsfeld von Medien und Realität bildet den Übergang zum zweiten Teil, wo es um deren Überprüfung und Anwendung in der literaturwissenschaftlichen Praxis geht. Im Objektbereich handelt es sich um die Medialität des *Man'yôshû* 萬葉集, der ersten, Mitte des achten Jahrhunderts abgeschlossenen *waka*-Sammlung mit circa 4500 Gedichten. Zugleich geht es darum, wie die Sammlung auf einer höheren Ebene – der Metaebene beziehungsweise der Ebene der Beobachtung – wahrgenommen und beschrieben wird. Da in der universitären Landschaft Japans ein Begriff wie *media-sei* メディア性 (Medialität) bisher nur als Ausnahme existiert,² handelt es sich in den vorliegenden Ausführungen auch diesbezüglich um wiederum eine höhere Ebene, auf der die Beobachtungen der die Literatur beobachtenden Literaturgeschichte unter dem Aspekt der Medialität beobachtet wird. Der Begriff der Beobachtung orientiert sich an Niklas Luhmanns Gebrauch, der darunter Unterscheiden und Beschreiben versteht. Die Beobachtung selbst ist somit bereits der Medialität der Schrift geschuldet.

1 Zitiert nach AMAGASAKI 1983:1.

2 So taucht der Begriff *media-sei* als Kapitelüberschrift in der Einleitung zu dem Sammelband „Soziologie der Kultur. Gedächtnis – Medien – Körper“ (ÔNO 2009:13–30, S.21) mit der in Klammern gesetzten Erläuterung als „Besonderheit als Symbol und Zeichen“ (シンボル *shinboru*, 記号としての特性 *kigô toshite no tokusei*) auf. In dem entsprechenden Kapitel selbst jedoch, das Kultur als „Werkzeug der Bedeutung – des Ausdrucks – der Überlieferung, kurz: als Medien (*media*) betrachtet“ (Hervorhebung R.F.W.) und diese anhand der so in den Blick gerückten drei Aspekte „表現 *hyôgen* (Expression)“, „行為 *kôei* (Action)“ sowie „記号 *kigô* (Sign)“ fasst, findet der Medialitätsbegriff keine weitere Beachtung (ebd. S.21–24).

Medien und Medialität

Zunächst einmal ist festzustellen, dass die beiden Begriffe „Medien“ und „Medialität“ gewöhnlich durcheinander geraten, ja mitunter zur Synonymie verschmelzen.³ Dazu trägt freilich auch der Umstand bei, dass es zu dem einen zu viele, zum anderen Begriff jedoch so gut wie keine Festlegungen gibt. Dagegen impliziert bereits die Wortbildung zwei ontologisch, referenziell, semantisch etc. verschiedene Ebenen oder Dimensionen: Abgesehen von Medienbegriffen wie Luhmanns Leitmedium „Sinn“ gibt das Eine zunächst vor, ein physikalisches oder materiales Etwas zu sein. Selbstverständlich wird ohne soziale Bindungen, Bedeutung oder Code aus einem bedruckten Stück Papier noch kein Medium. Zumindest jedoch, darüber dürfte die Fachwelt sich einig sein, besitzen Medien eine materiale Seite, die unter der gar nicht so neuen Erkenntnis, zum Gesamtgeschehen etwas beizutragen (vgl. KLOOCK 2000:237), z. B. als Trägermedium (BELTING 2002:12, 27), Materialität der Kommunikation (GUMBRECHT UND PFEIFFER 1988) oder mediale Gestalt (SPANGENBERG 1995:43) beschrieben wird. Je nach Definition ist der „materiale Aspekt von Zeichen und Zeichenprozess“ das Medium, wobei dann die Medialitätsfrage die Frage nach der Beschaffenheit dieser materialen Aspekte bedeutet, etwa nach den Unterschieden von Wort und Bild.⁴ Hier allerdings besteht die Gefahr, dass die aus den differenten Begriffen der Materialität und Medialität gewonnenen Erkenntnisse zusammenfallen.⁵

Die Medialität als eine Soundsotät versteht sich, wenn nicht als Gemeinschaft wie in Sozietät, eher als Phase beziehungsweise Zustand wie Pubertät, meist jedoch als eine Beschaffenheit/Eigenschaft wie Elastizität, Plastizität oder Flexibilität. Wie bei der „Krokodilizität“, mit der die alten Ägypter eine Klasse von Wörtern wie „Bosheit, Aggressivität, Angriff, Raubtier“ determinierten, kann es sich dabei um etwas handeln, das innerhalb einer Auswahl von ansonsten vollkommen unterschiedlichen Beschaffenheiten als gemeinsames Merkmal gesetzt wird (vgl. ASSMANN 2002:33). Die chinesischen Schriftzei-

3 Das ist auch bei den oben erwähnten Begriffen *media-sei* und *media* der Fall (ÔNO 2009).

4 Vgl. RIPPL 2005:42–43, 46, 49; erst bei dem Begriff der Intermedialität spricht Rippl dann von „materialen Differenzen“ (ebd. S.52).

5 Das ist z. B. in dem Sammelband *Materialität und Medialität von Schrift* (GREBER/EHLICH/MÜLLER 2002) der Fall. So schreiben die Herausgeber: „Der Themenschwerpunkt »Materialität und Medialität von Schrift« repräsentiert einen im allgemeinen weniger beachteten Aspekt von Schrift, der in der Semiotik als ihre nichtsprachliche »sekundäre« Funktion gilt, nun aber als eine erstrangige kulturanthropologische Dimension behandelt werden soll. Es handelt sich hier nicht um die Repräsentation sprachlicher Elemente, sondern um Präsentation: das Schriftzeichen in seiner Eigenwertigkeit, seine visuelle und haptische Materialität, seine Konkretheit, Dinglichkeit und Körperlichkeit“ (ebd. S.9). Wurden diese Aspekte bereits vierzehn Jahre zuvor zur Disposition gestellt, wenn auch in einem größeren Rahmen (GUMBRECHT/PFEIFFER 1988: *Materialität der Kommunikation*), geht in dem jüngeren Sammelband kein Beitrag auf die Medialitätsfrage ein; angesichts der Materialität fällt sie unter den Tisch.

chen geben für ähnliche Semantisierungsprozesse reichlich Beispiele her, wie die „Baumizität“ beziehungsweise „Holzizität“ von Kiefern, Eichen und Zedern, oder die „Metallizität“ von Gold, Kupfer und gehärtetem Eisen. Vergleichbare Semiosemechanismen greifen wohl auch bei der Medialität.

Wie alle Eigenschaften besitzt auch Medialität einen materialen Aspekt, insofern sie nur *qua* Materialität beobachtet, also unterschieden und beschrieben werden kann. Deutlich wird der Unterschied vielleicht bei der Betrachtung von Objekten, die die Archäologie zutage förderte. Denn dort ging es immer zuerst um die Entschlüsselung von Bedeutungen, das heißt, die Archäologie beschäftigte sich vornehmlich mit den Artefakten – wenn nicht ergologisch als Gebrauchsgegenstände – als Medien, als Träger von Bedeutungen, und nicht mit der Frage, wie etwa dieselbe „Botschaft“ in einem anderen Medium ausgesehen hätte. Das liegt vermutlich daran, dass Fragen nach Medien, Medialität oder Materialität der Medien wesentlich jüngeren Datums sind,⁶ aber auch daran, dass wie in der Semiotik „gegenüber Medialitätsfragen Verslossenheit“ oder „Medialitätsvergessenheit“ herrschte und das „Problem der Medialität systematisch ausgegrenzt“ wurde (Ludwig JÄGER).⁷

Bevor wir allerdings zu der angekündigten Definition kommen, muss von weiteren Eigenschaften abgegrenzt werden, zunächst einmal, da es hier um Literatur geht, von der Literarizität. Die Literarizität – die Poetizität unterliegt ähnlichen Mechanismen –,⁸ die sich wie die Medialität jedem materialen Zugriff entwindet, also nicht einfach als solche existiert, ist grob gesagt dasjenige, was aus einem schriftlich verfassten Text Literatur macht.⁹ Was das jedoch ist, weiß niemand so recht. Aber es fragt auch kaum noch jemand danach. Jedenfalls besitzt ein gemaltes Bild (ein als das Numerale) zwar Medialität, aber keine Literarizität oder Poetizität; dort spricht man dann etwas unscharf – da auch in der Literatur oder Sprache gebräuchlich – von Bildhaftigkeit, etwas schärfer von Bildlichkeit oder Ikonizität. Diese auf den ersten Blick recht einleuchtend wirkende, gewöhnlich zweifelsunbelastete Unterscheidung im Objektbereich hat aber auf der Seite des Beobachters, also körperorientiert oder systemintern ihre Tücken. Geht Gotthold Ephraim Lessing in seiner bekannten Abhandlung *Laokoon* durch Zuordnung von Raum und Zeit noch von einer

6 So macht Friedrich Kittler darauf aufmerksam, dass es den Medienbegriff als Produkt einer historischen Entwicklung, das heißt nach der Ablösung des Monopols der Schrift durch Grammophon, Film, Schreibmaschine etc., kurz: erst mit oder nach der Ausdifferenzierung verschiedener Medien gab (vgl. SPAHR 2000: 171).

7 Vgl. RIPPL 2005: 49; JÄGER zitiert nach RIPPL ebd. S. 46–47.

8 Für Roman Jakobson ist die Poetizität identisch mit der poetischen Funktion der Sprache. Sie ist „ein Element sui generis, ein Element, das sich nicht mechanisch auf andere Elemente zurückführen lässt“ (1979a: 78). Die Poetik wiederum „befasst sich vorab mit der Frage, *Was macht eine verbale Botschaft zu einem Kunstwerk?*“; JAKOBSON 1979b: 84 (Hervorhebungen original).

9 Peter M. SPANGENBERG zufolge wird mit dem Begriff der Literalität eine „Organisationsform bezeichnet, die die medialen Strukturen der Schriftlichkeit im Handeln, Denken und in der Form ihrer Erkenntnis vollständig internalisiert hat“ (1995: 36).

Trennung zwischen Malerei und Literatur und deren spezifischen Aufgabenbereichen aus, zeigen neurologische Messungen, dass bei der Vorstellung eines bestimmten Sachverhaltes sowie bei der tatsächlichen Wahrnehmung dieses Sachverhaltes nahezu dieselben Gehirnregionen aktiv sind.¹⁰ Solche neurobiologischen, systeminternen oder somatischen Vorgänge sind also zu berücksichtigen – nicht nur bei der Differenz von Bild und Text, sondern auch, wenn es etwa um die Bildhaftigkeit von Literatur, um ekphratische und piktoralistische Beschreibungen geht (vgl. RIPPL 2005:25–27). Wenn es allerdings „an den Bildern“ etwas gibt, das im „möglichen Sagen“ nicht aufgeht, wofür Gottfried Boehm plädiert,¹¹ gibt es freilich auch umgekehrt am Sagen etwas, das in möglichen Bildern nicht aufgeht – und natürlich auch am Aufschreiben etwas, das in möglichem Sagen nicht aufgeht.

Die Differenz von Medialität und Literarizität (Poetizität) hängt freilich stark von den jeweils zugestandenen Bedingungen der Möglichkeiten ab. Wenn unsere Weltzugänge nur *qua* „generelle Medialität“ ablaufen,¹² und wir uns der Welt durch die Literatur nähern, etwa in der Weise, die Paul RICŒUR (1988) in dreifacher Mimesis als Präfiguration, Konfiguration und Refiguration beschreibt, fällt die Unterscheidung zwischen Medialität und Literarizität umso komplexer aus. Differente Frage- und Problemstellungen, also das Beobachten als Unterscheiden und Beschreiben, helfen vermutlich weiter.

Besonders unter Berücksichtigung der Autofunktionalität der Literatur, wenn es also um Selbstreferenzialität respektive die Literatur als Literatur geht, scheinen unter Ausblendung der Materialität die Dimensionen der Literarizität und Medialität nahezu zusammenzufallen. Eine Ausrichtung der Fragestellung auf die Heterofunktionalität der Literatur, etwa als Widerspiegelung eines sozialgeschichtlichen Hintergrundes, was beispielsweise die japanische Literaturgeschichte (国文学 *kokubungaku*) als *han'eiron* 反映論 diskutiert, oder als Medium des kollektiven Gedächtnisses, muss Konsequenzen für die Medialität mit sich bringen. Die Komplexität wird ferner insofern noch gesteigert, als wir es im Falle des hier zu entfaltenden Objektbereichs *Man'yōshū* einwandfrei nicht nur mit dem Medium der Literatur zu tun haben, sondern mit einem Amalgam

10 Der Neurobiologe Wolf SINGER beschreibt einen Versuch, der „eindrucksvoll [belegt], wie viele Hirnrindenareale allein bei der Vorstellung eines bewegten Reizes [hier ein bewegtes Muster] aktiviert werden und daß viele dieser Areale dieselben sind, die auch bei der Wahrnehmung realer Reize aktiv werden“ (2000:189, 199).

11 Vgl. BOEHM 2007:28 und dazu BELTING 2002:14 mit Zitat von Ernst Gombrich: „Bilder vermitteln Informationen, die auf keine andere Weise entschlüsselt werden können.“ Belting weist jedoch auf die „funktionalistische Einschränkung, die der Bildbegriff hierbei erfährt“, hin. Für ihn gibt „erst eine anthropologische Sicht [...] dem Menschen, der sich medial erfährt und ebenso medial handelt, seinen Ort zurück (ebd.)“.

12 SEEL 1998: 245; später kommt Seel auf diesen Aspekt konkreter zu sprechen: „Wer sagt, keine *Intentionalität* ohne Medialität, muß auch sagen, keine (dem intentionalen Verhalten zugängliche) *Realität* ohne sie. [...] Keine dem intentionalen Bewußtsein zugängliche Realität ohne Medialität, ist darum aus der Warte wahrnehmender und erkennender Wesen zu sagen“ (ebd. S.249–250).

verschiedener Medien wie Rede und Lied, Schrift und kontinentale Literatur, Ritual und Zeremonie, politische Legitimierung, Praktiken der Erinnerungskultur oder der Reise, ja selbst Gärten. Es kommt somit noch die Intermedialität hinzu.¹³ Das gilt aber nur für das *Man'yōshū* in seiner Stellung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, so könnte hier der Einwand lauten. Das ist aber nicht der Fall. Es gilt für die gesamte *waka*-Literatur, die in der japanischen Literatur- und Kulturgeschichte als Kern der japanischen Literatur sowie der Kultur verstanden wird.

Wir können uns aber damit trösten, dass so wenig, wie es das Medium an sich gibt, sondern immer nur konkrete Objektivationen wie Aufgeschriebenes oder Gemaltes – Luhmann beschreibt das bekanntermaßen als Verhältnis von Medium und Form –, es auch keine Medialität an sich gibt. Wenn hier also von Medialität die Rede ist, handelt es sich um eine Eigenschaft, die neben andere Eigenschaften tritt. Medialität, wie die anderen Eigenschaften, rückt nur durch Differenzen in den Blick, richtet sich den Fragestellungen des Beobachters entsprechend aus. Dieses Schicksal allerdings teilt sie mit dem der Medien allgemein (vgl. SEEL 1998).

Nachdem nun ein unbestimmtes Etwas in grobe Konturen vorgehauen wurde, gilt es, den so gewonnenen Begriff der Medialität abstrakter zu fassen und ihn aus seiner Gefangenschaft der konkreten Objektivation in die Theorie zu befreien. Wir folgen dabei der Philosophin Sybille Krämer, die in dem Begriff der Medialität eine Antwort auf die Frage sucht, „ob es eine Perspektive gibt, in welcher die heterogenen Themen »Medien«, »Computer« und »Realität« ein homogenes, zumindest zusammenhängendes Feld markieren.“ Ohne sich bei ihrer Definition thematisch festzulegen, erläutert sie folgendermaßen:

Medien übertragen nicht einfach Botschaften, sondern entfalten eine Wirkkraft, welche die Modalitäten unseres Denkens, Wahrnehmens, Erinnerns und Kommunizierens prägt.

[...] »Medialität« drückt aus, daß unser Weltverhältnis und damit all unsere Aktivitäten und Erfahrungen mit welterschließender – und nicht einfach weltkonstruierender – Funktion geprägt sind von den Unterscheidungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen, und den Beschränkungen, die sie dabei auferlegen. (1998: 14, 15).

Auch Hans BELTING, der in seiner *Bild-Anthropologie* mit dem Begriff der Medialität operiert und dem im „Medium der Bilder“ liegenden „doppelten Körperbezug“ nachgeht, betont, dass „sich die Medien unserer körperlichen Wahrnehmung einschreiben und sie verändern“. Unter der Medialität verschiedener „Trägermedien“ (hier das digitale Bild) versteht er zunächst die Erzeugung eines „ihm entsprechenden mentalen Bildes“ (2002: 13). Sowohl Krämer als auch Belting beschreiben keine grundlegend neuen Einsichten. Innerhalb der relativ jungen Medienwissenschaften wurden diese Aspekte bereits circa fünfzig Jahre früher durch Harold A. Innis, Eric A. Havelock, Marshall McLuhan

13 Gerade in dieser Perspektive rücken auch andere Verwicklungen in den Blick, wie z.B. auf der Ebene der Anthropologie der Körperbezug; vgl. dazu BELTING 2002: 11–14.

und andere Forscher, die sich mit Schrift und Oralität beschäftigen, angesprochen. Innis beispielsweise stellte fest, dass Medien eine Tendenz zur Realitätsmodulierung besitzen, da ihnen die Rolle der Verteilung von Wissen in Raum und Zeit zukommt.¹⁴ Wie der um Mündlichkeit und Schriftlichkeit kreisende Forschungskomplex kannte jedoch auch er noch nicht den Begriff der Medialität. Zusammenfassend und ergänzend komme ich damit zu folgender Vermutung: Der Begriff der Medialität ist ein Konstrukt der Wissenschaft, das die „Zugänglichkeit von Realität“ beschreibt.¹⁵

Um der Medialität dennoch „empirisch auf die Spur“¹⁶ zu kommen, werden im Folgenden die medial bedingten Beschränkungen und Unterscheidungsmöglichkeiten anhand konkreter Beispiele verfolgt. Der Begriff der Beschränkung lässt sich in zwei Richtungen denken: einmal als das Nicht-Zulassen außen stehender Momente, zum anderen als das Ausschließen bisher innen stehender Momente. Beiden Dimensionen gemeinsam ist das Moment der Differenz. Der eine Aspekt wurde bereits angesprochen mit dem Hinweis auf die Medialität unterschiedlicher Medien wie Bild und Sprache oder Schrift. Den anderen Aspekt, die Exklusion vorhandener Elemente, beschreibt die japanische Literaturgeschichte mitunter als Verlust. Das soll kurz anhand einiger Belege demonstriert werden.¹⁷

Verluste

MASUDA Katsumi (1972:7–8) beschreibt den Wechsel der in den Geschichtsschroniken *Kojiki* (古事記) und *Nihon Shoki* (日本書紀) enthaltenen Volksliedern (歌謡 *kayô*) zum *Man'yôshû*, und geht bei den alten Volksliedern bezüglich Motivfindung und Ausdruck (発想と表現 *hassô to hyôgen*) von einer „ungeteilten Vielfältigkeit“ beziehungsweise der „Möglichkeit zu dieser Vielfältigkeit“ aus. Vermutlich meint er damit einen Zustand vor der Ausdifferenzierung von Tanz, Musik, Lied und Literatur. Er sieht wie jede historische Entwicklung einer Kunst auch die „geschichtliche Entwicklung“ zur *waka*-Dichtung mit dem traurigen Verlust von etwas „Grenzenlosem“ – und dabei handele es sich nicht

14 *The Bias of Communication*, deutsch (1997): *Kreuzwege der Kommunikation*, zitiert nach HARTMANN 2003:308.

15 Zur „Zugänglichkeit von Realität“ schreibt SEEL: „Ebenso ist die These der Medialität erkennbarer Realität mit der Tatsache vereinbar, daß sich die Wirklichkeit jeder realisierbaren Möglichkeit einer *vollständigen* Erfassung entzieht. Daß Medialität die Zugänglichkeit von Realität bedeutet und der Begriff der Realität den der Aktualisierbarkeit von Medien impliziert, bedeutet [...] nicht, daß sich das Wirkliche in seinem *jeweiligen* medialen Zugänglichsein erschöpft.“ (1998:252). Um den Zusammenhang hier nicht übermäßig zu komplizieren, unterscheide ich – zunächst – wie Seel nicht zwischen „Realität“ als bewusstseinsunabhängige Welt und „Wirklichkeit“ als phänomenale Welt; vgl. dagegen ROTH 2000:165.

16 Diese gelungene Formulierung ist der Soziologin Gabriele CAPPAL (2001:75–91) entliehen, dort allerdings in einem anderen Zusammenhang.

17 Zur Verlust-Topik in japanologischer Fremdbeschreibung vgl. PRADA-VICENTE 2005 und dazu WITTKAMP 2006.

nur um Chaos und Primitivität – verbunden. Konkret bedeutet für MASUDA die *Man'yōshū*-Dichtung „erstens eine Trennung von gemeinsamem Gesang und Tanz“,¹⁸ zweitens die Befreiung von magisch-religiösem Sehen zum Wechsel auf ausschließlich durch direkte Sicht (直視 *chokushi*) erblickte *images* (イメージ *imēji*), und drittens ein schnelles Dahineilen in Richtung des lyrischen Gedichts in fester Form“ (1972:7).

Das vermutlich verbreitetste Argument der Verlust-Topik reformulierte in jüngerer Zeit GO Tetsuo (1996). Er kritisiert zunächst, dass der „Einfluss“ kontinentaler Literatur und Kultur, meist als „a priori“ gesetzt nur unzureichend auf seine genauere Beschaffenheit hin untersucht wird. Er möchte diesen Einfluss jedoch nicht abschwächen und versteht das *Man'yōshū* als ein „Amalgam“ aus chinesischer Literatur und den durch diese Literatur veränderten Wortschatz der alten Volkslieder. Indem er das Motiv für die Entstehung des *Man'yōshū* in der kreativ herbeigeführten Wiederherstellung (創造的に回復 *sōzōteki ni kaifuku*) des durch chinesische Literatur verursachten Verlustes des Gemeinschaftsgefühls (共感 *kyōkan* [感情 *kanjō*] の共同性 *no kyōdōsei*) sieht,¹⁹ eröffnet er zwar eine neue – mediale – Perspektive, bleibt jedoch mit der Konstruktion des verlustig gegangenen Gemeinschaftsgefühls dem „Yamato-Mythos“ verhaftet, also dort, wo japanische Selbstbeschreibungen stereotyp ihre Anfänge als präliterales Kollektiv verorten.

Was das wiederum konkret für die *waka*-Literatur bedeutet, beschreibt SUZUKI Hideo bezüglich der Landschaft der *Man'yōshū*-Dichtung folgendermaßen. Er geht vom Verlust des Zusammenhangs zu den Alltagserfahrungen aus; was überliefert wurde, sei nur die Form (2001: 153). Hierzu muss man natürlich wissen, dass die Landschaft ein wesentlich konstitutives Moment nicht nur der *Man'yōshū*-Dichtung, sondern der *waka*-Literatur insgesamt ist. Dass sich die japanische Literaturgeschichte intensiv damit auseinandersetzt, dürfte daher nicht weiter verwundern. Hier nun war es wiederum Takagi Ichinosuke, der 1941 mit seiner einflussreichen Aufsatzsammlung *Yoshino no ayu* („Die Forellen von Yoshino“) die Landschaft als Symbol des Alltags (生活象徴 *seikatsu shōchō*) einbrachte. In weiteren Untersuchungen arbeitete Takagi den Wandel vom Alltagssymbol, das auf der kollektiv gemachten Alltagserfahrung wie Ackerbau, Fischfang etc. beruht, zum ästhetischen Symbol einer literarischen Elite heraus, der diese Alltagserfahrungen abhanden gekommen waren. Allge-

18 Auf diese als „Ent-Körperung der ersten Stufe“ beschreibbare Entwicklung weist bereits Saigō Nobutsuna hin. Er spricht von der Entstehung der Dichtung als geschaffenes Gedicht (創作詩 *sōsaku-shi*) respektive als Schriftzeichenliteratur (文字の文学 *moji no bungaku*) aufgrund der Trennung des Liedes (歌 *uta*) von Tanz und Musik; vgl. SAIGŌ 2005:71–72.

19 Den ausschlaggebenden Punkt für die Entstehung des *Man'yōshū* macht Go allerdings in dem in chinesischer Literatur nicht vorhandenen „Sehnsuchtsgefühlsausdruck“ (恋情表現 *renjō hyōgen*) aus, der im *Man'yōshū* als *sōmon*-Dichtung (相聞) hervortritt. Im Aufzeigen der Voraussetzungen für den *Man'yōshū*-Liebesausdruck – *koi* 恋 wird heute meist fälschlicherweise als „Liebe“ im modernen Sinn verstanden – sieht GO schließlich auch eine Möglichkeit, das „Geheimnis“ zu lüften, warum der chinesischen Dichtung eben jenes Moment abgeht; vgl. 1996:33 und Anmerkung 2, ebd. S.39, sowie 2000: 116.

mein geht man dabei von der Trennung von Gemeinschaft oder Kollektiv und dem Individuum aus. Bei dieser „neuen“ Landschaft wiederum spricht Suzuki dann von der Landschaft der inneren Vorstellung (心象風景 *shinshô fukei*), ein Begriff, der sich als nicht weniger einflussreich erwies, als Takagis Symbol des Alltags.²⁰ Übrigens greift auch Takano Masami dieses Symbol des Alltags auf, modifiziert jedoch zum Drei-Schichten-Modell der Landschaft. Zumindest die dritte Schicht, die Landschaft der Reise und der Jahreszeiten, sind dabei genuine Konstruktionen der *Man'yôshû*-Lyrik. Aber damit sind wir der Reihenfolge der Ausführungen zuvorkommend, bereits bei Krämers Unterscheidungsmöglichkeiten angekommen.

Neben dem Verlust des Gemeinschaftsgefühls beziehungsweise der Trennung von Gesellschaft und Individuum lässt sich eine weitere und mächtige Figur der Verlust-Topik unter dem Stichwort der Entkörperung zusammenfassen. Diese klang bereits bei Masuda Katsumi an, ist aber zumindest bis in die Arbeiten von Takagi Ichinosuke und Saigô Nobutsuna aus den 1940er und 50er Jahren zurückzuverfolgen (SAIGÔ 1951 = 2005: 71–72). Den frühesten, hier berücksichtigten Hinweis auf Entkörperung lieferte Takagi Ichinosuke in einem Aufsatz aus dem Jahr 1931 (vgl. TAKAGI 1974: 47–52). Saigôs Gedanken bezüglich der Trennung von Lied und Gedicht bei gleichzeitiger Trennung des Gedichts von Tanz und Aufführung greift in jüngerer Zeit beispielsweise ASADA Tôru (2005: 11) auf. So sei das *waka* der *Man'yôshû*-Zeit grundsätzlich mit einer Melodie gesungen, aber beim *waka* danach dessen Volksliedhaftigkeit (歌謡性 *kayô-sei*) ausgelöscht worden. Ebenfalls verlustig gegangen sei dem *waka* auch seine mündliche Färbung (口調 *kuchô*, der „Ton“) und die Möglichkeit zu direktem Ausdruck (表現の直接性 *hyôgen no chokusetsu-sei*) – ein Topos aus dem *Kojiki*-Vorwort. Schließlich führt Asada noch einen weiteren Verlust an. Beim Übergang des Vermittlers (媒体 *baitai*) „Stimme“ zu „Papier“ (ebd. S. 20, Hervorhebungen original) seien die Analphabeten der ursprünglichen *waka*-Gemeinschaft (和歌の *waka no* [...] 共同体 *kyôdôtai*) ausgeschlossen worden. Hier stoßen wir auf dasselbe Problem wie bei der oben erläuterten zweidimensionalen Bedeutung des Beschränkungsbegriffes. Versteht die japanische Literaturgeschichte tendenziell das Ausschließen aus der Gemeinschaft in dem Sinne, dass etwas aus einem ursprünglichen Kollektiv hinausgedrängt wurde, dürfte klar sein, dass dem nicht so war, denn die Analphabeten waren ja niemals eingeschlossen. Es kann sich höchstens aus einer Gemeinschaft heraus – wenn es denn eine war – eine andere Gemeinschaft gebildet haben (Ausdifferenzierung), und zwar auf der Grundlage von Schriftlichkeit und Wissen wie Lesekompetenz, Lesegedächtnis, veränderte Wahrnehmung etc. Aber spätestens

20 Diesen Begriff arbeitete er in verschiedenen Ansätzen heraus; vgl. besonders SUZUKI 2001: 5–21, 64–94, 138–156 (SUZUKI 2001 [Erstauflage 1990] versammelt Aufsätzen aus nahezu zwei Jahrzehnten).

jetzt kann man natürlich auch nicht mehr undifferenziert und unbedarft von Gemeinschaft sprechen.²¹

Differenzen

Kommen wir damit zu den durch Medialität eröffneten Unterscheidungsmöglichkeiten, die hier als Differenz beziehungsweise Ausdifferenzierung beschrieben werden. Diese sind natürlich der japanischen Literaturgeschichte nicht unbemerkt geblieben. Freilich rückt bisher kaum der Aspekt der Medien in den Blick, geschweige denn eine Medialität, was jedoch nicht unbedingt ein größeres Übel ist. Ein Zauberwort dort heißt *hyōgen* 表現, „Ausdruck“, eine der Basisvokabeln japanischer Literaturgeschichte überhaupt.²² Der Begriff bedeutet natürlich, dass es etwas – nämlich das 心 *kokoro* („Herz“) – vor den Medien (媒体 *baitai*, 媒介 *baikai*) gibt, das zwar durch diese, mehr oder weniger ausschließlich jedoch durch die Geschicktheit der Dichter ausgedrückt wird. Das z. B. wollte aber, so lautet der erwähnte zentrale Topos der literarischen Selbstbeschreibung im *Kojiki*, Anfang des achten Jahrhunderts mit kontinentalen Schriftzeichen immer noch nicht so recht gelingen.

21 In der literaturhistorischen Forschung zu den Entwicklungen vom Volkslied bis zur *hiragana*-Literatur lassen sich noch weitere Proponenten der Verlust-Topik ausmachen; vgl. beispielsweise FURUDATE Ayako, die dem Sehen im *Man'yōshū* nachgehend einen „Verlust in der Magie des Sehens“ (2007:30) ausmacht, oder KOMATSU Hideo, der im Wandel „von der Linearität der gesprochenen Sprache in der Metrik der *waka*-Form (*waka keishiki no inbun*) zu den Linien der *hiragana*-Schrift“ den „Verlust des Rhythmus, der Seele der Poesie“ (2000:57, 61) zu erkennen vermeint.

22 Der Begriff *hyōgen* scheint nicht nur eine der Basisvokabeln zu sein, an der sich zuweilen die gesamte Literaturwissenschaft ausrichtet, sondern zudem die Einheit, die nicht weiter hinterfragt werden kann, das heißt, hinter der sich die *kami*-Mythologie befindet. So definiert Suzuki Hideo in der Einleitung zu dem Lehrbuch der Rundfunkuniversität (放送大学 *hōsō daigaku*) „Die klassische Literatur Japans – das Altertum“ die Literatur ebenfalls als „Ausdruck der Sprache“ wie folgt: „Wir gehen davon aus, dass die literarische Betriebsamkeit, die ein Glied des Ausdrucks der *Sprache* (言語表現の一環 *gengo hyōgen no ikkan*; Hervorhebung R.F.W.) ist, darin besteht, die beiden Seiten ihrer Sprache, das heißt die eine Seite als gesellschaftlich festgelegte Konventionen und die andere Seite als Externalisierung des Selbst (自己表出 *jiko hyōshutsu*), unter Spannung zusammenzufügen.“ Da hier die Aspekte Medium, Medialität oder Literarizität nicht in den Blick rücken, ist diese Begriffsbestimmung allerdings im Prinzip noch nicht einmal zur Unterscheidung zwischen Literatur und einem gehobenen Gespräch in der U-Bahn fähig. Dass auch in dem genannten Lehrbuch unter der Ebene des Sprachausdrucks (*gengo hyōgen*) die „Mythen der *kami*-Gottheiten“ (神話 *shinwa*, meist mit „Mythos, Mythen“ übersetzt, aber *shin* ist die sinojapanische Lesung von *kami*, wozu *wa/hanashi* kommt, die eigentliche Bedeutung von griechisch: *mýthos*) liegen, zeigen die ersten beiden Kapitel mit dem Titel „Ideenfindung und Wortschatz nach den *kami*-Mythen“ (神話的発想とことば *shinwateki hassō to kotoba*, 1 und 2); vgl. SUZUKI/TADA/FUJIWARA 2005, Zitat ebd. S.12. Bei der Übersetzung von *hyōgen* mit „Ausdruck“ insbesondere im poetologischen Kontext sind Missverständnisse zu befürchten. So weist Heinz Schlaffer darauf hin, dass im Zusammenhang mit der deutschen Literatur das Wort „Ausdruck“ erst im 18. Jahrhundert entsteht, und zwar in einer ganz besonderen sprachlichen Konstellation, die er ausführlich darlegt; vgl. SCHLAFFER 2007:81.

Die durch die Medialität der Literatur eröffneten Unterscheidungsmöglichkeiten beschreibt die *kokubungaku* zunächst als die „Geburt zahlreicher Ausdrucksformen (表現様式 *hyôgen yôshiki*) im Prozess der Befreiung aus dem alten Volkslied (*kayô*)“; (FUJII 1993:33), und dann auf allgemeinsten Ebene als Ästhetisierung oder Verfeinerung. Beispiele dafür sind uns bereits oben bei Takagi Ichinosuke und Suzuki Hideo begegnet. So geht zwar auch Saigô Nobutsuna auf den kontinentalen Einfluss ein, wodurch den im Volk gesungenen Liedern mit „natürlicher Form“ durch die Welle der kontinentalen Kultur eine Verfeinerung zur Kunst widerfahren sei (vgl. hierzu WITTKAMP 2007). Trotz früher Hinweise werden aber erst in jüngerer Zeit diese Prozesse enger mit Schrift und Aufschreiben in Verbindung gebracht, wozu vor allem neue, angesichts der *mokkan*-Tafeln (木簡 beschriftete Holztafeln, „Schriftplatten“) gewonnene Erkenntnisse beitrugen. Angesichts solcher Materialität konstatiert Tada Kazuomi wie folgt:

Die Ausdifferenzierung des Ausdrucks (表現の緊密化 *hyôgen no kinmitsuka*) erforderte die Verfeinerung des Aufschreibens (表記の細密化 *hyôki no saimitsuka*), umgekehrt ermöglichte die Verfeinerung des Aufschreibens die Ausdifferenzierung des Ausdrucks (1999:139).

INUKAI Takashi (2001, 2008) wiederum macht anhand der bedeutenden Funde von und Neuentdeckungen auf *mokkan*-Tafeln in jüngerer Zeit zwischen der oralen Dichtung und dem *waka* mit der Entwicklung der Schrift eine von Beamten aufgeschriebene, konservierende Zwischenstufe aus. Allerdings bleibt er insofern der traditionellen Literaturgeschichte verhaftet, als er diese Zwischenstufe weniger unter dem Aspekt der Schrift, sondern ebenfalls als „Auswahl und Verfeinerung“ (選択と洗練 *sentaku to senren*, 2001:54) fasst, beziehungsweise die alten Volkslieder und das *Man'yôshû-waka* lediglich als Auslese (精選 *seisen*) aus den schriftlich konservierten/aufgezeichneten Liedern sieht (vgl. INUKAI 2001:60; 2008:48). Die besonders herausragenden in der Zwischenstufe konservierten Lieder seien „ihre alte Haut ablegend“ zum „*waka* als eigenständige Literatur“ avanciert (ebd. S.64). Diese Stufe zwischen Oralität und Literalität rückte in der japanischen Literaturgeschichte bereits früh in den Blick, allerdings nicht als „Zwischenstufe“, sondern als Ausdifferenzierung oder Trennung. Tsuchihashi Yutaka z.B. sieht ein ursprüngliches Volkslied (民謡 *min'yô*), von dem sich dann über das Volkslied in den Geschichtschroniken das *waka* ab dem *Man'yôshû* trennte (1956:144–148).

Wie die durch die Medialität der Literatur initiierten Ausdifferenzierungen konkret aussahen, wurde innerhalb der japanischen Literaturgeschichte in unzähligen Einzelbeobachtungen festgehalten, denen freilich ein einander, übergreifender Fluchtpunkt wie „Medialität“ fehlt. Prägnante Stichworte wären die Entstehung der Jahreszeitendichtung, die Ausdifferenzierung der Landschaft als Landschaft der Reisedichtung oder die Entdeckung des Meeres. Auch die Ausdifferenzierung des Wortschatzes ist in diesem Kontext zu sehen. „Die Herstel-

lung von überlieferungsfähigem sprachlichen Handeln“, so erläutert Konrad Ehlich, „steigt exponential an, seit die Schrift entwickelt wurde“.²³

Hinweise auf eine Medialität der *waka*-Literatur im Sinne von Veränderungen der Wahrnehmung oder des Bewusstseins gab es in der japanischen Forschung ebenfalls relativ früh. Saigô Nobutsuna beispielsweise wies bereits 1960 darauf hin, dass der Gebrauch von Schriftzeichen und, wenn nicht noch stärker, ebenso wie die Verbreitung der Drucktechnik, „die Qualität der Phantasiekraft“ veränderte.²⁴ Der sich mit oraler Dichtung beschäftigende Sprachwissenschaftler MORISHIGE Satoshi sieht im Verlauf der *Man'yôshû*-Dichtung eine durch den Gebrauch der Schrift getragene Veränderung des Bewusstseins, die er unter anderem an der sich wandelnden Verwendung des Verbes „sehen“ dingfest macht. Er vermutet, dass das präliterale Altertum die Welt „anders sah“ (1967: 69–120). Freilich ist weder bei Saigô noch bei Morishige von „Medialität“ die Rede, aber es wurde ja bereits festgestellt, dass die – sich den Medien und dem Medienkonzept verdankende – Begriffskonstruktion in den westlichen Medienwissenschaften ebenfalls erst jüngeren Datums ist. Dass jedoch die japanische Forschung immer wieder in Mythologien und Aporien zurückzufallen droht, belegt SAIJÔ Tsutomu (2009: 39–61), der der Frage der Herkunft der *waka*-Dichtung und insbesondere der damit verbundenen festen Form (定形 *teikei*) von einunddreißig Moren im 5-7-5-7-7-Rhythmus nachgeht. Nachdem er eigentlich den Zusammenhang mit der Schrift klärte und beispielsweise genügend Belege für präliterale ungebundene Formen anführte, resümiert er wie folgt:

In der Tat ist die feste Form mit fünf und sieben Silben eine Form, die haargenau zur Struktur der japanischen Sprache passt. Die Entstehung der festen Form mit geregelter Silbenzahl (音数律定形 *onsûritsu teikei*) bedeutete nichts anderes als die Entdeckung des Rhythmus (*rizumu*) der japanischen Sprache. Allerdings war das keinesfalls von der Natur her so angelegt, sondern wird erst durch das »yomu von *uta*« (「ウタをヨム」 »*uta o yomu*«) bewusst.²⁵ Ob nun *uta* oder sonst was [sic!] – das *yomi* [„Lesen, Lautlesen, Dichten“] in Bezug auf Wörter ist das Folgen/Suchen von Bedeutung (意味をたどること *imi o tadoru koto*) und prinzipiell eine Handlung des Bewusst- und Selbstbewusstwerdens. Was bei dieser Gelegenheit ins Bewusstsein rückte und selbstbewusst wurde, war die Muttersprache an und für sich (母語そのもの *bogo sono mono*).

Die Unaufhörlichkeit (永続性 *eizokusei*, „sich ewig fortsetzen“) des *waka* beruht nicht auf Volkscharakter (民族性 *minzokusei*) oder Natürlichkeit.

23 EHLICH 2002:105; zur Jahreszeitendichtung im Kontext der Gartenkultur vgl. ANANIEVA/WITTKAMP 2009; zur Ausdifferenzierung der Landschaft und Entdeckung des Meeres vgl. WITTKAMP 2012; zur Ausdifferenzierung des mnemo-noetischen Wortschatzes vgl. WITTKAMP 2009.

24 Zitiert nach INAOKA 1998:243.

25 Zur Betonung der Synonymie und Ambivalenz von *uta* („Lied, Gedicht“, oral und literal) und *yomu* („lesen, dichten, rezitieren/laut lesen“) notiert SAIJÔ beide Begriffe in *katakana*; zu »*uta o yomu*« vgl. 2009:56 sowie ebd. S.201–220, eine sprachlich überarbeitete Fassung von SAIJÔ 2000.

Sie stammt letztendlich aus dem Wesen (本質 *honshitsu*) der *langue*.²⁶
Die Entstehung der festen Form ist gleich dem Erwachen gegenüber der Muttersprache.²⁷

Schluss

Die vorliegenden Ausführungen zielen darauf ab, die von Sybille Krämer als Unterscheidungsmöglichkeiten und Beschränkungen hervorgehobenen Aspekte der Medialität hinsichtlich der *Man'yōshū*-Dichtung und ihrer Wahrnehmung innerhalb der japanischen Literaturgeschichte als Differenz (Ausdifferenzierung) und Verlust zu reformulieren und zu überprüfen. Im Gesamtzusammenhang fällt dabei auf, dass sich tatsächlich Differenz und Verlust nicht ausschließen, sondern im Gegenteil, sich gegenseitig ergänzend, untrennbar miteinander verbunden sind. Verlust ist ja nur dann zu bemerken, wenn die Beobachtung auf der einen Seite der Unterscheidung verhaftet bleibt (Beobachtung erster Ordnung). Das wiederum zeigt sich zwar nirgends deutlicher als bei der Tatsache, dass die gesamte *waka*-Literatur überhaupt erst Medien wie Schrift, kontinentaler Dichtung oder dem Garten und deren spezifischen Medialitäten geschuldet ist, rückt freilich jedoch unter verschiedenen Perspektiven in den Blick. So setzt

26 Saijō benutzt die *kanji* für *genko* (言語) mit der beigefügten Lesung ラング *rangu* (*langue*).

27 SAIJŌ 2009:60, meine Hervorhebung. Seine abschließende Formulierung lautet *bogo e no mezame* (母語への目覚め ... *gegenüber* der ...), und nicht etwa *bogo no mezame* (母語の目覚め „Erwachen *der* Muttersprache“), was eine bereits vorher existierende Muttersprache impliziert, die nun erst qua *waka* adäquat „ausgedrückt“ werden kann. Der Beitrag der Struktur und Schriftlichkeit japanischer Dichtung zur Formung der „Muttersprache“ – mithin die Medialität – wird in Saijōs essenzialistischem Streich vollkommen ausgeblendet. Neben den genannten offenen Fragen ist als weiteres großes Problem damit verbunden, dass sich Literatur sprachlich beziehungsweise formalistisch von Alltags- oder Umgangssprache abzugrenzen hat, was für die japanische Dichtung ebenfalls gilt. In welchem Verhältnis stehen dann „Muttersprache“, „Alltagssprache“ und literarische Sprache? Gerade in Saijōs Argumentation spricht ja alles dafür, dass sich die „Muttersprache“ erst mit der Schrift bildete (*bogo no mezame*). Weiterhin soll hier nicht die Herkunft der festen Form in der Medialität der *waka*-Dichtung behauptet werden. Ohne dass damit alle Fragen vom Tisch wären, lässt sich die feste Form zunächst als eine kontingente, kulturelle Konstellation aus Schriftlichkeit mit Aspekten der kulturellen Identität, kulturellen Homogenität („kulturelle Texte“, „identitätsstiftende Texte“) und Ritualität verstehen. Zudem dürfte der Begriff der 型 *kata* weiterführen. So schreibt MINAMI Satomi in ihren Überlegungen zum Nō-Theater wie folgt: „Allerdings darf man dabei nicht übersehen, dass die traditionelle japanische Kultur im Allgemeinen das Merkmal besitzt, durch die *kata*, die auch als Produkt der Fixierung (固定化の産物 *koteika no sanbutsu*) gedacht werden kann, ausgedrückt und überliefert wird“ (2009: 43). Auch eine nähere Überprüfung auf die Gültigkeit von Roman Jakobsons poetischer Funktion, das heißt die Übertragung von Äquivalenzen auf der Achse der Selektion (Paradigma) auf die Achse der Kombination (Syntagma), bezüglich des Rhythmus', der Metrik oder anderer Äquivalenzen der japanischer *waka*-Dichtung steht bisher noch aus. Da sich beispielsweise die *waka*-Sprache mit Assonanzen oder Alliterationen nur ungenügend von der Alltagssprache abgrenzt, könnte auf der Ebene des Ausdrucks die feste Form ein willkommenes Äquivalenzmerkmal geliefert haben.

Saigō Nobutsuna seine Ausführungen zur Entstehung der *Man'yōshū*-Lyrik durch Trennung von Tanz und Musik wie folgt fort:

Man könnte auch sagen, dass sich allgemein das lyrische Gedicht mittels des Wortes der Musik im *kokoro* zuwendet. Denn es holt sich das außen Verlorene aus dem Innen zurück. (2005: 72).

Sollten die hier angetragenen Beobachtungen zutreffend sein, erwiese sich der Begriff der Medialität als ein Werkzeug zur abstrahierenden und übergreifenden Beschreibung zahlreicher zwar nicht zusammenhangsloser, jedoch disparater und teilweise konkurrierender Einzelbeobachtungen.

Die abschließende Tabelle fasst verschiedene Parameter zusammen, mit der die japanische Literaturgeschichte den Wandel vom oral getragenen Volkslied zur *waka*-Dichtung beschreibt. Es handelt sich dabei um eine Auswahl der relevanten Forschung, die – durch Differenz und Verlust – aus den zum Teil verschiedenen Arbeiten der genannten Autoren stammen. Die beiden Spalten der Tabelle demonstrieren eindrucksvoll, dass bereits der beginnende Wandel von Oralität zu Literalität tatsächlich eine beachtenswerte kulturelle Leistung darstellt. Zu bedenken ist allerdings, dass sämtliche Unterscheidungen retrospektiv aus der Schrift erschlossen wurden.

Name	KiKi-Volkslied →	<i>Man'yōshū</i> und später
Tsuchihashi Yutaka	<ul style="list-style-type: none"> – relevante Landschaftselemente (Rituale) – (Gebundenheit an) Konventionen – Landesschau-Landschaftselemente (国見 <i>kunimi</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> – innere Vereinigung mit dem <i>kokoro</i>, <i>kokoro</i>-Symbol – empirisch wahrgenommene Landschaftselemente (叙景歌 <i>jokeika</i>)
Seko Katashi	<ul style="list-style-type: none"> – arm an Konkretheit – abstrakter Ausdruck – kein Objekt feiner Ästhetik – kein Gefühl für die Jahreszeiten 	<ul style="list-style-type: none"> – Konkretheit – konkreter Ausdruck – Objekt feiner Ästhetik – Gefühl für die Jahreszeiten
Masuda Katsumi	<ul style="list-style-type: none"> – gemeinsames Singen, Tanz – magisch-religiöses Schauen 	<ul style="list-style-type: none"> – kein gemeinsames Singen, kein Tanz – direkt gesehene <i>images</i> – lyrische Dichtung in fester Form
Takagi Ichinosuke	<ul style="list-style-type: none"> – Symbol des Alltags – Landschaft als Gleichnis/Metapher (比喩 <i>hiyu</i>) – die klimatische Naturschauung 	<ul style="list-style-type: none"> – das ideelle/gedankliche Symbol – die ästhetische Naturschauung – Entkörperung
Suzuki Hideo	<ul style="list-style-type: none"> – im Alltag verwurzelte Symbolhaftigkeit, die Landschaft als Gleichnis/Metapher (<i>hiyu</i>) – Kollektivität – Unfähigkeit zur Verbalisierung von Emotionen 	<ul style="list-style-type: none"> – Verlust des Bezuges zur Alltagslandschaft bei Gewinn der Landschaft der inneren Vorstellung – Individualität

Furuhashi Nobuyoshi	– kollektiver Ausdruck der Landeslobpreisung – Ausdrücke und Symbole abgeschlossener Kollektive	– konkreter und individueller Ausdruck von Landschaft – Eindringen von fremden Ausdrücken/Symbolen bei gleichzeitigem Ausbreiten kollektiv-eigener Ausdrücke/Symbole
Saigô Nobutsuna	– an die Natur appellierende Magie – das Kollektiv – das Lied der Schwerarbeiter	– Zähmung der Natur – das individuelle Herz – Trennung von Lied und Gedicht bei Trennung des Gedichts von Tanz und Aufführung – Entkörperung
Takano Masami	– die symbolische Landschaft (die 1. Schicht)	– Reisedichtung und Jahreszeitendichtung (2., 3. Schicht) – die empirisch wahrgenommene Landschaft
Itô Takao	– das Volkslied im Kollektiv (<i>kyôdôtai</i>)	– das <i>waka</i> als (sozio-politisch motiviertes) Erwachen des Individuums (<i>ko no jikaku</i>)

Tabelle: Von den Volksliedern im *Kojiki*, *Nihon shoki* etc. zur *Man'yôshû*-Dichtung (Auswahl)

Literatur

- AMAGASAKI Akira (²1995): *Kachô no tsukai. Uta no michi no shigaku*, Bd. 1 [Im Dienste der Natur. Poetologie des Dichtungsweges 1]. Tôkyô: Keisô shobô (Erstauflage 1983).
- ANANIEVA, Anna/Robert F. WITTKAMP (2009): „Gärten der Erinnerung im *Man'yôshû*“, in: WITTKAMP, Robert F. (Hrsg.): *Erinnerungsgeflechte. Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*. München: iudicium, S. 37–53.
- ASADA Tôru (2005): „Joron. Koe kara kami e – waka no yadoru basho“ [Prolegomenon: Von der Stimme zum Papier – Der Ort, der das *waka* beherbergt], in: ASADA Tôru *et al.* (Hrsg.): *Waka ga kakareru toki* (= *Waka o hiraku*; 2). Tôkyô: Iwanami shoten, S. 1–21.
- ASSMANN, Jan (2002): „Sieben Funktionen der ägyptischen Hieroglyphenschrift“, in: GREBER, Erika/Konrad EHLICH/Jan-Dirk MÜLLER (Hrsg.): *Materialität und Medialität von Schrift* (= *Schrift und Bild in Bewegung*; 1). Bielefeld: Aisthesis, S. 31–50.
- BELTING, Hans (²2002): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (= *Bild und Text*). München: W. Fink (Erstauflage 2001).
- BOEHM, Gottfried (2007): *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press (bup).

- CAPPAL, Gabriele (2001): „Kultur aus soziologischer Perspektive. Eine metatheoretische Betrachtung“, in: APPELSMEYER, Heide/Elfriede BILLMANN-MAHECHA (Hrsg.): *Kulturwissenschaft. Felder einer prozeßorientierten wissenschaftlichen Praxis*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 54–96.
- EHLICH, Konrad (2002): „Schrift, Schriftträger, Schriftform: Materialität und semiotische Struktur“, in: GREBER, Erika/Konrad EHLICH/Jan-Dirk MÜLLER (Hrsg.): *Materialität und Medialität von Schrift* (= Schrift und Bild in Bewegung; 1). Bielefeld: Aisthesis, S. 91–111.
- FUJII Sadakazu (1993): „Katai-ron – tanka no kakei seiritsu“ [Theorie des Gedichtstils – zur Entstehung der Tanka-Form], in: WAKA BUNGA KU HENSHÛ IINKAI (Hrsg.): *Uta no hassei to man'yô-waka* (= Waka bungaku ronshû; 1). Tôkyô: Kazama shobô, S. 29–59.
- FURU DATE Ayako (2007): *Ôtomo no Yakamochi shizen'ei no seisei* [Die Entstehung der Naturdichtung bei Ôtomo no Yakamochi]. Tôkyô: Kasama shoin.
- GO Tetsuo (1996): „*Man'yôshû* no uta o yomu to iu kôï o dô toikaesu ka“ [Wie sollen wir die Handlung des Lesens der *Man'yôshû* -Dichtung hinterfragen?], in: *Kokubungaku. Kaishaku to kyôzai no kenkyû* 5, (41, 6), S. 33–39.
- GREBER, Erika/Konrad EHLICH/Jan-Dirk MÜLLER (2002): „Einleitung zum Themenband“, in: GREBER, Erika/Konrad EHLICH/Jan-Dirk MÜLLER (Hrsg.): *Materialität Medialität von Schrift* (= Schrift und Bild in Bewegung; 1). Bielefeld: Aisthesis, S. 9–16.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich/K. Ludwig PFEIFFER (Hrsg.) (1988): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- HARTMANN, Frank (2003): „Medienphilosophische Theorien“, in: WEBER, Stefan (Hrsg.): *Theorien der Medien*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 249–323.
- INAOKA Kôji (²1998): „Kôshô kara kisai e“ [Von der oralen Überlieferung zum Aufschreiben], in: ONO Hiroshi/SAKURAI Mitsuru (Hrsg.): *Jôdai bungaku kenkyû jiten*. Tôkyô: Ôfû (Erstauflage 1996), S. 240–247.
- INUKAI Takashi (2001): „Ritsuryô kanjin ga uta o kaku“ [Ritsuryô-Beamte schreiben Dichtung], in: SAIJÔ Tsutomu (Hrsg.): *Kaku koto no bungaku*. Tôkyô: Kasama shoin, S. 49–67.
- INUKAI Takashi (2008): *Mokkan kara saguru waka no kigen* [Der Ursprung des *waka* in beschrifteten Holztafeln]. Tôkyô: Kasama shoin.
- JAKOBSON, Roman (1979a): „Was ist Poesie?“, in: HOLENSTEIN, Elmar/Tarcisius SCHELBERT (Hrsg.): *Roman Jakobson. Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original des Aufsatzes 1934), S. 67–82.

- JAKOBSON, Roman (1979b): „Linguistik und Poetik“, in: HOLENSTEIN, Elmar/ Tarcisius SCHELBERT (Hrsg.): *Roman Jakobson. Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (Original des Aufsatzes 1960), S. 83–121.
- KLOOCK, Daniela (²2000): „Oralität und Literalität“, in: KLOOCK, Daniela/ Angela SPAHR (2000): *Medientheorien. Eine Einführung*. München: W. Fink (Erstauflage 1986), S. 237–265.
- KOMATSU Hideo (2000): *Koten waka kaidoku*. Tōkyō: Kasama shoin.
- KRÄMER, Sybille (1998): „Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?“, in: KRÄMER, Sybille: (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–26.
- MASUDA Katsumi (1972): „*KiKi Kayō*“ [Das Volkslied im *Kojiki* und *Nihon Shoki*]. (= *Nihon shijin-sen*; 1). Tōkyō: Chikuma shobō (5. Auflage 1976).
- MINAMI Satomi (2009): „*Nō – kioku to bunkateki kachi*“ [Nō – Gedächtnis und kultureller Wert], in: ÔNO Michikuni/OGAWA Nobuhiko (Hrsg.): *Bunka no shakaigaku. Kioku – media –shintai*. Kyōto: Bunrikaku, S. 33–50.
- ÔNO, Michikuni/OGAWA Nobuhiko (2009): *Bunka no shakaigaku: kioku, media,shintai*. Kyōto: Bunrikaku.
- PRADA VICENTE, Maria Jesus De/ÔSHIMA Hitoshi (2005): *Yuragi to zure no Nihon bungakushi*. Kyōto: Mineruba shobō.
- RICŒUR, Paul (1988): *Zeit und Erzählung*. Bd. I: Zeit und historische Erzählung. München: W. Fink.
- RIPPL, Gabriele (2005): *Bildbeschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880–2000)*. München: W. Fink.
- ROTH, Gerhard (2000): „Das Gehirn und seine Welt“, in: FISCHER, Hans Rudi/ Siegfried J. SCHMIDT (Hrsg.): *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, S. 165–173.
- SAIGÔ Nobutsuna (2005): *Nihon kodai bungakushi* [Literaturgeschichte des japanischen Altertums]. Tōkyō: Iwanami shoten (= Iwanami gendai bunko). (Erstauflage 1951, vollkommen überarbeitete Neuauflage 1963).
- SAIÔ Tsutomu (2000): „*Teikei to bungaku no aida*“ [Zwischen fester Form und Literatur], in: SAIÔ Tsutomu (Hrsg.): *Kaku koto no bungaku*. Tōkyō: Kasama shoin, S. 87–107.
- SAIÔ Tsutomu (2009): *Ajia no naka no waka no tanjō* [Die Geburt des *waka* innerhalb Asiens]. Tōkyō: Kasama shoin.
- SCHLAFFER, Heinz (2003): *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München: dtv (zweite Auflage 2007).
- SEEL, Martin (1998): „Medien der Realität und Realität der Medien“, in: KRÄMER, Sybille (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 244–268.

- SINGER, Wolf (2000): „Neurobiologische Anmerkungen zum Konstruktivismus-Diskurs“, in: FISCHER, Hans Rudi/Siegfried J. SCHMIDT (Hrsg.): *Wirklichkeit und Welterzeugung. In memoriam Nelson Goodman*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, S. 174–199.
- SPAHR, Angela (²2000): „Die Technizität des Textes. Friedrich A. Kittler“, in: KLOCK, Daniela/Angela SPAHR: *Medientheorien. Eine Einführung*. München: W. Fink (Erstauflage 1986), S. 165–203.
- SPANGENBERG, Peter M. (1995): „Mediengeschichte – Medientheorie“, in: FOHRMANN, Jürgen/Harro MÜLLER (Hrsg.): *Literaturwissenschaft*. München: W. Fink, S. 31–76.
- SUZUKI Hideo (²2001): *Kodai waka-shiron* [Abhandlung zur Geschichte des *waka* im Altertum]. Tôkyô: Tôkyô daigaku shuppankai (Erstauflage 1990).
- SUZUKI Hideo/TADA Kazuomi/FUJIHARA Katsumi (2005): *Nihon no koten – kodaihen* [Japanische Klassiker – Altertum]. Tokyo: Hôshô daigaku kyôiku shinkôkai.
- TADA Kazuomi (1999): *Man'yôshû handobukku* [Handbuch *Man'yôshû*]. Tôkyô: Sanseidô.
- TAKAGI Ichinosuke (⁴1974): *Yoshino no ayu* [Die Forellen von Yoshino]. Tôkyô: Iwanami shoten (Erstauflage 1941).
- TSUCHIHASHI Yutaka (1956): *Man'yôshû – sakuhin to hihyô* [*Man'yôshû* – Werk und Kritik]. Tôkyô: Sôgensha.
- TAKANO Masami (1992): „Kei no tenkai [Die Entwicklung der Landschaft], in: OBATA Kiichirô (Hrsg.): *Kiki Manyôshû no shin-kenkyû*. Tôkyô: Ôfûsha, S. 379–401.
- WITTKAMP, Robert (2006): „Pendeln und Verschieben: Zu den Problemen und Aporien einer kulturessenzialistischen Geschichte der japanischen Literatur“, in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* 179–180, S. 375–394.
- WITTKAMP, Robert F. (2007): „Zur Herkunft der *waka*-Dichtung – ‚Schrift‘ als medienwissenschaftliche Antwort auf eine alte Frage“, in: *Oriens Extremus* 46, S. 260–278.
- WITTKAMP, Robert F. (2009): „Erinnerungsdichtung im *Man'yôshû* – Schriftspiele mit mnemo-noetischen Verbphrasen“, in: WITTKAMP, Robert F. (Hrsg.): *Erinnerungsgeflechte. Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*. München: iudicium, S. 198–240.
- WITTKAMP, Robert F. (2012): „Zur Landschaft im *Man'yôshû* und ihrer Bedeutung für die moderne Literatur“, in: HORRES, Robert/Hans Dieter ÖLSCHLEGER (Hrsg.): *Referate des 12. deutschsprachigen Japanologentages in Bonn 2002*. Bonn: Bier'sche Verlagsanstalt (noch immer im Druck).