

5. UNTERSUCHUNGEN AUSGEWÄHLTER STÜCKE

Vorbemerkungen

Meinen Untersuchungen liegt das Bestreben zugrunde, ein möglichst ausführliches und den verschiedenen strukturellen Aspekten gerecht werdendes Bild der *koto*-Musik von Edo zu geben. Dies bedeutet, daß die untersuchten Stücke — abgesehen von solchen, die Vergleichszwecken dienen — örtlich aus der Stadt Edo und zeitlich aus der sogenannten Edo-Zeit (1603—1867) stammen müssen; wie in Kapitel 2. bereits dargestellt, entstand die *koto*-Musik von Edo erst um 1770/80, so daß sich die Untersuchung auf Kompositionen beschränkt, die in den rund 100 Jahren zwischen 1770 und 1870 geschaffen worden sind.

In zweierlei Hinsicht mußten bei der Auswahl von Stücken für die Untersuchung Einschränkungen in Kauf genommen werden: Erstens hätte eine die wichtigen Kompositionen höchster Schwierigkeitsstufe in gebührendem Maße erfassende Untersuchung nicht nur umfangmäßig den Rahmen dieser Arbeit zu sehr ausgedehnt, sondern sie hätte auch zu Problemen textinterpretatorischer wie musikalisch-struktureller Art geführt, die beim jetzigen Stand der Forschung schwerlich zu bewältigen wären. Zweitens mußte ich mich auf diejenigen Stücke beschränken, zu denen mir Unterlagen in bezug auf die musikalische Vortragsweise zur Verfügung stehen, das heißt eine Tabulatur¹ oder zumindest eine Schallaufnahme.

Von den für diese Arbeit ausgewählten 17 Stücken liegen deren zwei, ›Yuki‹ und ›Kajimakura‹, außerhalb des Rahmens »*koto*-Musik von Edo«; sie dienen als Vergleichsstücke, um einige der typischen Merkmale aufzeigen zu können, durch die sich die *koto*-Musik von Edo von der Tradition Westjapans unterscheidet. ›Yuki‹ ist ein Stück aus der *kamigata-hauta*-Tradition, komponiert von Minezaki Kōtō (tätig 1780/1800) in Osaka; ›Kajimakura‹ ist ein *Kyōfū tegotomono* mit einem *shamisen*-Part von Kikuoka Kengyō (1792—1847) und einem *koto*-Part von Yaezaki Kengyō (ca. 1766—1848).

Ganz am Rand des Rahmens dieser Arbeit liegen zwei weitere Stücke, nämlich das heute besonders oft gespielte ›Ōmi Hakkei‹ von Yamato Manwa (1853—1903), sowie ›Shiki no Asobi‹ von Yamato Shōrei (= Yamato III, 1844—1889). Bei diesen beiden Stücken handelt es sich um Kompositionen, die zwar von Musikern des *Yamada-ryū* — demnach also von Musikern aus der Tradition der *koto*-Musik von Edo — stammen, aber in der Zeit *nach* der Meiji-Restauration entstanden sind (›Ōmi Hakkei‹ 1893, ›Shiki no Asobi‹ 1876). Durch den Vergleich von Kompositionen derselben Schule vor und nach dem Ende der Feudalzeit können Erkenntnisse in bezug auf Kontinuität beziehungsweise Diskontinuität der Traditionslinie gewonnen werden, wodurch die Eigentümlichkeiten der *koto*-Musik aus der Edo-Zeit selbst in eine noch klarere Perspektive gestellt werden können.

¹ Zu den verwendeten Tabulaturen vgl. Kapitel 5.2.1.

Den Grundstock der *koto*-Tradition von Edo bilden ohne Zweifel die Kompositionen ihres Begründers Yamada Kengyō (1757–1817). Yamada Kengyō hat mit 36 Stücken nicht nur alle anderen Meister der auf ihn zurückgehenden Tradition an der Zahl von Kompositionen übertroffen, er hat auch in stilistischer Hinsicht Musik geschaffen, die die Tradition bis heute als normengebend betrachtet. Die traditionellen Fähigkeitsausweise (*menjō*) führen im *Yamada-ryū* denn auch neben den Titeln der »alt-ehrwürdigen« *koto-kumiuta* ebenfalls stets Werke von Yamada Kengyō auf. (Die Funktion dieser – oft teuren – *menjō* besteht darin, zu bestätigen, daß der Schüler nun den notwendigen Reifegrad erreicht hat, um ans Studium der namentlich aufgeführten Stücke herangehen zu können.) Bei diesen dem Zertifikatssystem des *Yamada-ryū* zugrundeliegenden Stücken von Yamada Kengyō handelt es sich in erster Linie um 7 Werke mittleren Schwierigkeitsgrades, sowie um seine 4 Werke hohen Schwierigkeitsgrades².

Da Inhalt und Thematik der 36 Werke von Yamada Kengyō keineswegs als einheitlich bezeichnet werden können und die 11 Zertifikatsstücke nur einen kleinen Ausschnitt aus seinem Schaffen darstellen, fiel es nicht leicht, sich auf eine Auswahl von Kompositionen von

² Die heute allgemein übliche – jedoch nicht verbindliche – Klassifizierung des Repertoires von *Yamada-ryū* geht auf die 1926 von Nakanoshima Shōsen, Koshino Eishō und Tafuji Seifū herausgegebene Textsammlung ›Yamada-ryū kotouta hachiyō-shū‹ (etwa »Sammlung unendlich vieler Blätter von *Yamada-ryū-koto*-Gesängen; oft kurz ›Hachiyō-shū‹ genannt) zurück. Dort werden die Gesangsstücke (reine Instrumentalstücke sind in dieser Textsammlung natürlich nicht enthalten) wie folgt kategorisiert:

KUMIUTA:

omote-gumi (»*kumiuta* der Vorderseite«)

ura-gumi (»*kumiuta* der Rückseite«)

naka-gumi (»Mittlere *kumiuta*«)

oku-gumi (»Innere *kumiuta*«)

SHOGAKKYOKU

(»Anfängerstücke«)

NAKA-UTAMONO

(»Gesangsstücke mittleren Schwierigkeitsgrades«)

NAKA-TEGOTOMONO

(»*tegotomono* [Stücke mit langem instrumentalen Zwischenspiel] mittleren Schwierigkeitsgrades«). Hierbei handelt es sich ausschließlich um *jiuta*-Stücke.

OKU-UTAMONO

(»Innere Gesangsstücke«, d.h. Gesangsstücke hohen Schwierigkeitsgrades«)

OKU-TEGOTOMONO

(»Innere *tegotomono*«, d.h. *tegotomono* hohen Schwierigkeitsgrades). Hier figuriert das bereits der Neuzeit angehörende ›Miyako no Haru‹ von Yamase III; die anderen Stücke sind Übernahmen aus der *jiuta*-Tradition, sowie Stücke von Mitsuzaki und Yoshizawa Kengyō II.

JŌRURIMONO

(Aus dem *jōruri*-Repertoire praktisch unverändert übernommene Stücke)

FURUKIMONO

(»Alte, nicht mehr tradierte Stücke«)

SHINKYOKU

(»Neue Stücke«)

Yamada Kengyō festzulegen³. Außer Frage stand vorerst einmal, daß das allgemein als Erstlingswerk von Yamada Kengyō bezeichnete und in seiner Struktur eine deutliche und verhältnismäßig leicht zu fassende Gliederung aufweisende Stück ›Enoshima no kyoku‹ in der Untersuchung aufzunehmen sei. Neben ›Enoshima no kyoku‹ gehören die — ebenfalls untersuchten — Kompositionen ›Sumiyoshi‹ und ›Sakuragari‹ zu den beliebtesten und bekanntesten Stücken von Yamada Kengyō, und zwar sowohl heute wie bereits zu Lebzeiten des Meisters, wie aus dem Roman ›Ukiyoburo‹ von Shikitei Samba (verfaßt 1809–13)⁴ hervorgeht; ›Sakuragari‹ ist überdies insofern von besonderem Interesse, als es das wohl längste instrumentale Zwischenspiel von allen früheren *Yamada-ryū*-Stücken aufweist.

›Enoshima no kyoku‹, ›Sumiyoshi‹ und ›Sakuragari‹ gehören alle zu den 7 repräsentativen Stücken für das Zertifikat für Werke mittleren Schwierigkeitsgrades. Die anderen 4 sind ›Nasuno‹, ›Shiki no dan‹, ›Yaegaki‹ und ›Chisato no Ume no kyoku‹, wobei jedoch nur ›Nasuno‹ heute allgemein bekannt und in Tabulatur erhältlich ist⁵. Diesem Stück, welches strukturell und inhaltlich einer Komposition hohen Schwierigkeitsgrades nahesteht, kommt in der folgenden Untersuchung vor allem die Aufgabe zu, einige der Charakteristika dieser hier etwas untervertretenen Kategorie aufzuzeigen.

Für ›Yaegaki‹, dessen Text einige interessante Probleme aufwirft, sowie für das sich von den heute allgemein gespielten *Yamada-ryū*-Stücken recht stark abhebende ›Ki-no-ji no oku: Shiki no dan‹ (kurz ›Shiki no dan‹ genannt), durfte ich dankenswerter Weise die private, handschriftliche und als Gedächtnisstütze dienende Tabulatur von Kameyama Kōno einsehen, so daß auch diese beiden Stücke in die Untersuchung aufgenommen werden konnten.

Um hier nicht der Streitfrage nach der Authentizität des siebenten der Zertifikatsstücke mittleren Schwierigkeitsgrades, ›Chisato no Ume no kyoku‹⁶, nachgehen zu müssen (aufgrund von einigen stilistischen Eigentümlichkeiten sowie einer »allgemeinen Meinung« herrscht bisweilen Zweifel, ob es von Yamada Kengyō stammt), wurde dieses Stück in der vorliegenden Arbeit nicht untersucht. Andererseits ist aber das außerhalb der Kategorie von Zertifikatsstücken stehende und heute gut bekannte Stück ›Hototogisu‹ berücksichtigt worden. ›Hototogisu‹ ist ein Vertreter des romantisch-gefühlsharstellenden Typs von Kompositionen von Yamada Kengyō und steht stilistisch in recht scharfem Kontrast zu den Zertifikatsstücken, die in der Regel länger sind und auch erzählend-tatsachendarstellende Abschnitte enthalten. Als Beispiel schließlich für eine besonders kurze Komposition von Yamada Kengyō dient ›Yamazakura‹, welches der Kategorie »Anfängerstücke« angehört⁷.

³ Auf die Diskussion des einzigen *kumiuta* von Yamada Kengyō, ›Hatsune no kyoku‹, wurde allerdings von vornherein verzichtet. Dieses Stück gehört nicht zur spezifischen Tradition der *koto*-Musik von Edo, sondern in den Rahmen von *koto-kumiuta*. Vgl. Adriaansz 1973 und (in der vorliegenden Arbeit) S. 58 (einschl. Anm. 146), 96 (einschl. Anm. 304).

⁴ Vgl. S. 95.

⁵ ›Nasuno‹ ist auch in ›Ukiyoburo‹ erwähnt.

⁶ ›Chisato no Ume no kyoku‹ bedeutet »*ume* (Pflaumenblüte) der 1000 Meilen« (= »die 1000 Meilen weit zu ihrem Meister, Sugawara no Michizane, geflogene Pflaumenblüte«; ... *no kyoku* heißt »Stück, das von ... handelt«). Für die Bedeutung der übrigen Titel siehe Übersetzungen.

⁷ Die meisten Anfänger- und kürzeren Stücke von Yamada Kengyō werden heute eher selten gespielt, einige von ihnen werden gar als *furukimono*, das heißt alte, nicht mehr tradierte Stücke, kategorisiert. Näheres vgl. S. 124, Anm 2; zu Anfängerstücken vgl. auch S. 103.

Aus bereits erwähnten Gründen konnten nicht alle 4 Kompositionen hoher Schwierigkeitsstufe von Yamada Kengyō, nämlich ›Chōgonka no kyoku‹⁸, ›Aoi no Ue‹, ›Kogō no kyoku‹ und ›Yuya‹, zu einer ausführlichen Darstellung herangezogen werden. Als Beispiel für ein *oku-utamono* (Gesangsstück hoher Schwierigkeitsstufe) von Yamada Kengyō möge in dieser Arbeit das zuletzt genannte Stück ›Yuya‹ dienen; eine kurze Zusammenfassung der in den anderen drei Stücken behandelten Stoffe findet sich anschließend an die Übersetzung und Erläuterung des Textes von ›Yuya‹.

Wie im Abschnitt »Die *Yamada-ryū*-Überlieferungslinien«⁹ dargestellt worden ist, gliedert sich die von Yamada Kengyō ausgehende Tradition in vier Hauptlinien, und es galt nun, aus den Werken der wichtigsten Persönlichkeiten innerhalb dieser Linien repräsentative Stücke zur Untersuchung auszuwählen. Diese Aufgabe war insofern verhältnismäßig leicht, als die Zahl der Kompositionen der *Yamada-ryū*-Meister nach Yamada Kengyō wesentlich geringer ist als diejenige des Schulgründers selbst, andererseits jedoch wurde die Wahl dadurch eingeschränkt, daß meistens nur ein, zwei Stücke eines einzelnen Komponisten in Tabulatur oder auf Schallplatte festgehalten sind.

Die noch in der Edo-Zeit schaffenden hauptsächlichsten Komponisten der Yamato-Linie sind Yamato Kengyō I (1782–1863), Chiyoda Kengyō (gestorben 1862) und Yamato Kengyō II (1815–1876), diejenigen der Yamaki-Linie sind Yamaki Kengyō II (1800–1854) und Yamaki Kengyō III (1837–1873); in der Yamase-Linie sind es die beiden ersten Yamase Kengyō (1791–1859 beziehungsweise 1812–1868), wobei wir aus überlieferten Dokumenten nicht ersehen können, welcher von beiden die frühen, mit »Yamase« bezeichneten Stücke schuf; in der Onagi/Nakanoshima-Linie schließlich ist der repräsentativste Meister der Edo-Zeit Nakanoshima Kengyō I (1834–1894).

Von den 8 Kompositionen von Yamato Kengyō I gelten deren 4 als *furukimono* (= nicht mehr tradierte Stücke), von den übrigen ist hauptsächlich ›Kasuga-mōde‹ bekannt und intavoliert; dieses Stück wurde für die Untersuchung ausgewählt. Die 7 Kompositionen von Chiyoda Kengyō, unter denen die bekanntesten außerordentlich umfangreich sind, konnten hingegen hier nicht berücksichtigt werden. Ebenfalls keine Aufnahme fanden die verhältnismäßig selten gehörten beiden Kompositionen von Yamato Kengyō II¹⁰, beides Stücke, in denen zwei Gruppen von Spielern sich »gegenseitig das Wort erteilen« (sogenannte *kakeaimono*)¹¹; eine Spielergruppe ist dabei als »*koto*-Gesang« bezeichnet, die andere als »*jōruri*«. Das hier für die Untersuchung ausgewählte *kakeaimono* für *koto*-Gesang und *jōruri* ist ›Shichifukujin‹ von Nakanoshima Kengyō I¹².

⁸ Dieses Stück ist ebenfalls in ›Ukiyoburo‹ erwähnt.

⁹ Kapitel 3.6.3.

¹⁰ Gemäß ›Yamada-ryū sōkyoku-shi‹ 1974: 109 bestehen für beide Stücke Zweifel in bezug auf die Authentizität.

¹¹ Vgl. S. 100.

¹² ›Yamada-ryū sōkyoku-shi‹ 1974: 110 gibt unter dem Namen Nakanoshima Kengyō I vierzehn Kompositionen an, die meisten davon Stücke hohen Schwierigkeitsgrades; von diesen Stücken ist nur der kleinste Teil auf Schallplatte aufgenommen und intavoliert.

Unter den 4 Werken von Yamaki Kengyō II finden sich unter anderem die gut bekannten ›Ne no Hi no Asobi‹¹³ und ›Kotobuki Kurabe‹¹⁴, doch wurde hier auf eine Berücksichtigung verzichtet, da es mir scheint, die Charakteristika dieser Kompositionen lägen mehr oder weniger im Rahmen dessen, was bereits anhand anderer ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden kann. Von Yamaki Kengyō III, dessen 4 Kompositionen gemäß ›Yamada-ryū sōkyoku-shi‹ in Zusammenarbeit mit Nakanoshima Kengyō I entstanden sein sollen, wurde das Stück ›Matsukaze‹ (ein Gesangsstück hohen Schwierigkeitsgrades) ausgewählt, vor allem aus dem Grund, weil wir über die Entstehung dieser Komposition einige Informationen besitzen¹⁵ und diese in meines Erachtens charakteristischer Weise im Text selbst wiederspiegelt finden können.

Von den 3 auf einen frühen Yamase Kengyō zurückgehenden Kompositionen schließlich ist das textlich wohl etwas weniger eigenwillige der beiden auf Schallplatte erhältlichen Stücke, nämlich ›Tokiwa no Sakae‹, ausgewählt worden; Hirano¹⁶ vermutet, aufgrund des recht ›klassischen‹ Baus, daß dieses Stück das Werk des ersten Yamase Kengyō ist.

¹³ ›Spiel am ersten ne-Tag‹; vgl. dazu die Erläuterung zum Text von ›Tokiwa no Sakae‹, S. 238.

¹⁴ ›Vergleich von segensbringenden Omina‹.

¹⁵ Vgl. Anmerkungen bei der Übersetzung selbst.

¹⁶ In Hirano 1974c.

5.1. Textuntersuchungen

5.1.1. ›Enoshima no kyoku‹

(›Das Stück, das von Enoshima handelt‹)

Gilt als Erstlingswerk von Yamada Kengyō, angeblich 1777 komponiert. ›Hachiyō-shū‹-Klassifikation (vgl. Anm. 2): *naka-utamono*. ›Enoshima no kyoku‹ ist eines der 7 repräsentativen Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades von Yamada Kengyō, eines der sogenannten *naka nanakyoku*. Über die Entstehungsumstände von ›Enoshima no kyoku‹ sind keine Einzelheiten bekannt; Hirano hält es für sehr wahrscheinlich¹⁷, daß ›Enoshima no kyoku‹ in der Tat das Erstlingswerk von Yamada Kengyō darstellt, da seiner Meinung nach die Struktur des Textes im Rahmen der Gesangstraditionen von Edo sich als besonders klassisch erweist. Überdies ist Hirano der Ansicht¹⁸, daß das Thema ›Enoshima‹ (der Name einer Insel unweit von Edo/Tokyo) sehr wohl deshalb von einem jungen, blinden Musiker, der soeben den Rang eines *kengyō* erworben hat, als erstes aufgegriffen wurde, weil Enoshima Sitz der Göttin Benzaiten (der Göttin der Musik¹⁹) ist. Hirano weist auch darauf hin, daß eine Pilgerfahrt nach Enoshima selbst als eine der ersten Handlungen eines jungen *kengyō* anzusehen sei.

Der Text von ›Enoshima no kyoku‹ ist erstmals in ›Yamada no honami‹ (1800) erschienen, eine Tabulatur erstmals 1809 in ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹.

Der Text

1	<i>haru sugite</i>	Der Frühling ist vorbei —
2	<i>ima zo hajime no natsugoromo</i>	heute nun zum ersten Mal [zieht man] das Sommerkleid [an],
3	<i>karoki tamoto ga ura-kaze ni</i>	in die leichten Ärmel weht der Wind von der Bucht her —
4	<i>shinado no oite soyo-soyo to</i>	der [für die Schifffahrt] günstige Wind bläst sanft —
5	<i>fukuju en'man kagiri naki</i>	[unseren Wunsch nach] Glück und langem Leben ewig zu erfüllen,
6	<i>chikai no umi no sore narade</i>	hat der Buddha gelobt, sein Versprechen ist unendlich wie das Meer. Nicht dieses Meer [in den Sutren, sondern das Meer, in dem Enoshima liegt]:

¹⁷ In privatem Gespräch.

¹⁸ In Hirano 1978 d.

¹⁹ Vgl. dazu den Abschnitt ›Zum Verständnis des Textes‹, sowie das Stück ›Shichifukujin‹ (S. 243 ff.).

7	<i>hikata to nareba ito yasuku</i>	bei Ebbe kann man es leicht
8	<i>ayumi o hakobu Enoshima no</i>	zu Fuß überqueren, hinüberpilgern
		nach Enoshima —
9	<i>e ni mo oyobanu nagame kana</i>	schöner als ein Bild, liegt diese
		Insel da vor uns.
10	<i>mizu wa yama no kage o fukumi</i>	Das Wasser enthält das Spiegelbild der
		Anhöhe [von Enoshima]
11	<i>yama wa mizu no kokoro ni makasu</i>	die Anhöhe bewegt sich im Wasser, so
		wie es das Wasser will —
12	<i>shinsen no iwaya</i>	[auf Enoshima, da ist die] göttliche Höhle,
13	<i>na ni kikoetaru Hōraidō</i>	des berühmten [Geisterberges]
		Hōrai Höhle —
14	<i>sobadatsu iwane gaga toshite</i>	die Felsen, sie ragen mächtig in die Höhe —
15	<i>zui'en shinnyo no nami no koe</i>	das Prinzip der mannigfachen Erschei-
		nungsmöglichkeiten des Absoluten [wird
		vom] Rauschen der Wellen verkündet —
16	<i>kokoro mo sumeru orikara ni</i>	[in einer solchen Landschaft] ist das Herz
		ungetrübt — da
17	<i>ama no kodomo no uchi-murete</i>	versammeln sich die Fischerkinder —
18	<i>sonare kouta mo kai-zukushi</i>	die Kinder, die ihr Leben am Strand ver-
		bringen — und es erklingt das »Muschel-
		aufzähl lied«.
19	<i>kimi ga sugata o misomete somete</i>	Als ich dich sah zum ersten
		Mal — gleich verliebt' ich mich
20	<i>hiku sodegai o furiharau</i>	und zog an [deinem] Ärmel — wurde
		abgeschüttelt
21	<i>koi wa awabi no kata-omoi</i>	die Liebe — sie ist einseitig, wie die
		<i>awabi</i> -Muschel —
22	<i>adashi adanami sakuragai</i>	unstete Wellen [schwimmen] die <i>sakura</i> -
		Muscheln [heran] —
23	<i>ume no hanagai sono mi wa sui na</i>	die Pflaumb Blütenmuscheln — sie schmecken
		sauer — ja —
24	<i>sui na sugai wa otoko no kokoro</i>	offen, gewandt, erfahren in der Welt
		ist das Männerherz —
25	<i>kochi wa himegai hitosuji na</i>	hier [jedoch] ist eine Prinzessinmuschel,
		und nur auf eins gerichtet
26	<i>onna-gokoro wa sō ja nai wai na</i>	ist das Mädchenherz — ist dem nicht so?
		oder eben doch?
27	<i>itsuka ōse no tokofushi ni</i>	einmal sich treffen — die Decken teilen —
28	<i>ōte hanarenu hamaguri no</i>	unlösbar verbunden, wie <i>hamaguri</i> -
		Muschelhälften,
29	<i>sono tsuki-hi-gai mate-gai to</i>	diesen Monat, diesen Tag erwarte! —
30	<i>iu o tanomi no imosegai</i>	darauf vertraue ich, wie die <i>imose</i> -Muschel —
31	<i>utau hitofushi koi no umi</i>	so erklingt die kleine Weise — [die Gefühle:
		wie] ein Meer von Liebe.

32	<i>ka no Fukazawa no akuryō mo</i>	Jener böse Drache von Fukazawa, auch ihm
33	<i>tae naru tennyo no shintoku ni</i>	wurde durch die barmherzige Himmelsfrau
		und ihrer göttlichen Tugend
34	<i>tachimachi ichinen hokki shite</i>	sogleich das Herz gewandelt, und er betrat
		den Weg des Buddha,
35	<i>nagaku chikai o Tatsu-no-Guchi</i>	er schwor, daß er nie mehr Übles täte,
		und wurde [zur Gottheit] Tatsu-no-Guchi
		[Myōjin].
36	<i>mukashi no ato o zo todomekeru</i>	Die Spuren dieses Geschehens in alter Zeit
		sind heute noch sichtbar —
37	<i>iku chiyo mo</i>	endlos, ewig —
38	<i>tsukiseji tsukiji kono shima no</i>	unerschöpflich an dieser Insel
39	<i>isoyama matsu o fuku kaze</i>	Strand — und auf dem Berge durch die
		Kiefern bläst der Wind —
40	<i>iwane o yosuru nami made mo</i>	an die Felsengründe schlagen die Wellen,
		sogar sie
41	<i>sanagara Kafūraku</i>	[sind] gerade wie
		[die Musik von] ›Kafūraku‹ —
42	<i>Seigaiha o sō-su nari</i>	[die Töne von] ›Seigaiha‹ erklingen.
43	<i>kotowari nareya na ni shi ou</i>	Dies ist auch nicht verwunderlich, denn
		wie ihr Name sagt:
44	<i>Myōon Bosatsu no shirabe no ito</i>	[die Göttin Benzaiten ist] der Bodhisattva
		der Schönen Klänge — der Klang ihres Saiten-
45	<i>nagaku tsutaete fuki jizai</i>	spiels ist lange hörbar, Reichtum, Ehre,
		Freiheit,
46	<i>jumyō chōkyū han'ei o</i>	unendliches Leben und Gedeihen —
47	<i>mamorase-tamō on-kami no</i>	dies gewährt und beschützt uns die Gottheit —
48	<i>hiroki megumi zo arigataki</i>	für ihre weitherzige Gnade sind wir dankbar,
49	<i>hiroki megumi zo arigataki</i>	für ihre weitherzige Gnade sind wir dankbar.

Zum Verständnis des Textes

Durch die Wahl mehr oder weniger stereotyper Bilder war es ums Jahr 1800 dem Textdichter von ›Enoshima no kyoku‹ möglich, eine große Fülle von Assoziationen in wenige Zeilen zu pressen; das Zitieren oft nur eines Wortes oder kurzen Ausschnitts aus einem damals allgemein bekannten Text (meist aus einem Gedicht) genügte, um einen ganz bestimmten emotionalen Respons des Musikers hervorzurufen. Für den modernen Sänger (und Forscher) ergeben sich dadurch keine geringen Verständnisschwierigkeiten in bezug auf die genaue Textbedeutung, da er nur noch einen Teil der Assoziationen herzustellen imstande ist. Wenn nun im Folgenden einzelne Begriffe des Gesangstextes in einem anderen Kontext, meist im Kontext

eines Gedichts, aufgezeigt werden, so handelt es sich dabei meist um eine Verdeutlichung eines bestimmten, in seinem Assoziationsgehalt weitgehend stereotypen Bildes²⁰.

Tafuji²¹ setzt gleich neben den Titel des Stückes folgendes Gedicht von Kamo no Chōmei (1155–1216):

<p><i>Enoshima ya</i> <i>sashite shioji ni</i></p> <p><i>atotaruru</i></p> <p><i>kami wa chikai no</i></p> <p><i>fukaki narubeshi</i></p>	<p>Enoshima! [Der Buddha] läßt sich eigens in der Meeresströmung nieder und nimmt die Gestalt einer einheimischen Gottheit an, um die Menschen zu retten — eine solche Gottheit muß einen Schwur getan haben von großer Tiefe</p>
---	---

(d.h. der Wille der Gottheit, die Menschen zu retten, muß von unvorstellbarer Ernsthaftigkeit sein).

Bereits in diesem Gedicht sind die Hauptpunkte des ersten Abschnittes von ›Enoshima no kyoku‹ enthalten, nämlich die Beschreibung der Insel selbst als heiliger Ort, sowie die Tiefe des göttlichen Versprechens, ein Bild, welches sogleich mit der Tiefe von Wasser assoziiert wird.

Zur Zeile 3: Hier ist der Ortsname Tamoto-ga-ura in den Text hineingewoben; die Anspielung auf Ortsnamen geschieht in einem Gesang oft dort, wo eine (in Gedanken stattfindende) Bewegung des Sängers von einem Ort zu einem anderen impliziert ist.

Zur Zeile 5: Das Wort *fukuju* (›Glück und langes Leben‹) und das Wort *fuku* (›bläst‹) sind sozusagen ›übereinandergelegt‹; es handelt sich um ein *kake-kotoba*²², eine Technik, die einen überaus raschen, meist auch abrupten Bilder- oder Themenwechsel ermöglicht, indem ein einziges Wort eine Doppelfunktion besitzt, etwa so, wie wenn wir sagen würden: ›Die Türe war zufällig traf ich ihn gestern‹, wobei der Vorderteil des Satzes ›Die Türe war zu‹ heißt, der Hinterteil ›Zufällig traf ich ihn gestern‹.

Aufbauschema von Zeilen 4/5:

soyo-soyo to fuku.....›sanft blasen‹

fukuju en'man kagiri naki... etwa ›der Wunsch nach Glück und langem Leben ist ewig erfüllt‹; Zitat aus dem Lotus-Sutra, 25. Buch

²⁰ Vgl. zur Frage des Textkommentars auch Kapitel 4.

²¹ Zur Arbeit von Tafuji vgl. S. 116.

²² Wörtlich ›ein auf ein anderes hinaufgelegtes Wort‹.

zu den Zeilen 8/9: Der Name der Insel, Enoshima, kann auch volksetymologisch als »e-no-hima« (»Bilderinsel«) interpretiert werden, weshalb in Zeile 9 das Thema »Bild« erscheint.

Zur Zeile 13: Hōrai ist ein Berg aus der chinesischen Legendenwelt. Es handelt sich um eine Insel im östlichen Meer, auf dem ein Eremit wohnt und wo Unsterblichkeit und ewige Jugend herrschen sollen.

Zur Zeile 15: Mit *zui'en shinnyo* (wörtlich »die absolute Wahrheit folgt dem Schicksal«) ist gemeint, daß das Absolute je nach dem einem Lebewesen bestimmten Schicksal, und je nach Umständen, in verschiedenster Form erscheinen kann. Tafuji bemerkt dazu, daß Wasser als unbewegtes Absolutes zu verstehen sei, Wellen sodann als durch Wind bewegtes Wasser. Überdies soll, ebenfalls nach Tafuji, das Rauschen von Wasser über aufragende Felsen eine der Erscheinungsformen der Stimme Buddhas sein.

Zur Zeile 18: *kouta* ist ein *kake-kotoba* und vereinigt in sich *ko* (»Kinder«) und *kouta* (»kleines Lied«); das in derselben Zeile stehende Wort *kai-zukushi* bedeutet wörtlich: »Muscheln aufzählen«. Aufzählilieder besitzen in Japan eine sehr lange Tradition und haben meist etwas Spielerisches an sich, wobei sehr oft eine gewisse Zunahme an Bedeutungsschwere festzustellen ist, so daß der letzte der aufgezählten Gegenstände oder Erscheinungen eine Art Höhepunkt darstellt²³.

Einige der von Zeile 18 an aufgezählten Muscheln erscheinen in der Übersetzung, andere konnten nicht in den deutschen Text aufgenommen werden, da es sich um reine Wortspiele oder *kake-kotoba* handelt. Die aufgezählten Muscheln seien deshalb hier zusammengestellt, wobei aber nicht für jede eine deutsche Übersetzung gefunden werden kann:

Zeile 20: *sodegai*, wörtlich: »Ärmelmuschel«; kleine, weiße Muschel

Zeile 21: *awabi* (auf Deutsch »Seeohr« genannt); einschalige Muschel

Zeile 22: *sakuragai*, wörtlich: »Kirschblütenmuschel«; leichte rote Muschel. Nach Imai²⁴ weist das in diesem Wort versteckte Element *saku* (»zerreißen«) auf das Brechen einer Beziehung hin.

Zeile 23: *ume no hanagai*, wörtlich »Pflaumb Blütenmuschel«

Zeile 24: *sugai*, wörtlich »Essigmuschel«

Zeile 25: *himegai*, wörtlich »Prinzessinmuschel«

Zeile 27: *tokofushi*: = ein kleines *awabi* (vgl. Z. 21). Gleichzeitig bedeutet *tokofushi* auch: 1. »sich ins Bett legen« (*toko* = »Schlafstätte«, *fushi* = »das Liegen«) und 2. »lange liegen« (*toko* auch = »lange, ewig«)

Zeile 28: *hamaguri* (auf Deutsch »Venusmuschel« genannt). Tafuji nennt das starke Zusammenhaften der beiden Muschelhälften als besondere Eigenschaft des

²³ Takano 1942 enthält auffallend viele Aufzählilieder aus dem »Mittelalter« und der frühesten Edo-Zeit. Bereits Gesangstextsammlungen aus der Heian-Zeit wie das berühmte »Ryōjin hishō« (um 1170/80) bestehen zu nicht geringen Teilen aus Aufzähliliedern.

²⁴ Zur Arbeit von Imai vgl. S. 116.

hamaguri, Imai weist auf die Beschaffenheit des Muschelrandes hin, die dergestalt ist, daß die Muschelhälfte eines Tieres nie auf die Muschelhälfte eines anderen Tieres paßt.

Zeile 29: *tsuki-hi-gai* und *mate-gai* bedeuten wörtlich »Mond-Tag-Muschel« und »Warte!-Muschel«. *mate-gai* ist daneben auch eine Muschelart (»Messerscheide«).

Zeile 30: *imosegai*, wörtlich »Mann + Frau Muschel«.

Zur Zeile 21: Die einschalige Muschel *awabi* galt schon zu Zeiten des »Manyō-shū«²⁵ als Symbol der einseitigen Verliebtheit; vgl. Gedicht »Manyō-shū« Nr. 2798:

<i>Ise no ama no</i>	Die Fischerinnen von Ise —
<i>asa na yū na ni</i>	morgens und abends
<i>kazuku tefu</i>	gehen sie tauchen, sagt man [um sie zu holen]:
<i>awabi no kai no</i>	die <i>awabi</i> -Muscheln — wie die
	<i>awabi</i> -Muscheln
<i>kataomoi ni shite</i>	einseitig verliebt

Zur Zeile 22: *adashi adanami* heißt wörtlich: »leere, nichtige, sich ständige verändernde Wellen«. Das daran anschließende Bild der *sakura*-Muscheln scheint das Unstete zu betonen, wenn wir das bei Tafuji beigefügte Gedicht aus dem »Fukuboku-shū«²⁶ berücksichtigen:

<i>kaze fukeba</i>	Wenn der Wind bläst
<i>hana saku nami no</i>	und die Wellen [wie Blüten] blühen,
<i>derutabi ni</i>	dann —
<i>sakuragai yoru</i>	werden jedesmal <i>sakuragai</i> (»Kirsch-
	blütenmuscheln«) angeschwemmt,
<i>Mishimae no ura</i>	an der Mishimae-Bucht

Zur Zeile 23: Vgl. das Gedicht Nr. 1066 aus dem »Kokin-shū«²⁷:

<i>ume no hana</i>	Die Pflaumenblüten
<i>sakite no nochi no</i>	haben fertig geblüht — dann
<i>minare baya</i>	entsteht die Frucht — vielleicht bin ich
	diese Frucht:
<i>sukimono to nomi</i>	so etwa Saures/ so eine liebesverrückte
<i>hito no iuran</i>	Person, sagen nämlich die Leute

Zur Zeile 24: *sui* (»offen, gewandt, erfahren in der Welt«) ist die sino-japanische Aussprache des Wortes *iki*; zu *iki* vgl. S. 26.

²⁵ Sammlung von 4516 Gedichten, zweite Hälfte 8. Jahrhundert.

²⁶ Private Gedichtsammlung, um 1310 entstanden.

²⁷ Erste kaiserliche Gedichtanthologie, 1111 Gedichte, etwa 905 vollendet.

Zur Zeile 32: Das Ungeheuer von Fukazawa, welches in einem See nördlich von Enoshima hauste, vernichtete zahllose Menschenleben und fraß die Kinder der Gegend. Eines Tages traf das Ungeheuer eine Himmelsfrau und verliebte sich in sie. Die Himmelsfrau willigte in die Heirat ein, unter der Bedingung, daß sich das Ungeheuer in einen guten, die Menschen schützenden Drachen verwandle.

Zur Zeile 35: *tatsu* dient als *kake-kotoba*, indem es zugleich »[einen Eid] ablegen« heißt wie auch Teil des Ortsnamens Tatsu-no-Guchi bildet. Heute ist der Tatsu-no-Guchi-Myōjin die lokale Schutzgottheit; in regelmäßigen Abständen begibt sich die Gottheit auch nach Enoshima, wo dann ein (ursprünglich 60tägiges) Fest abgehalten wird.

Zur Zeile 41: »Kafūraku« ist ein *gagaku*-Stück und gehört zum sogenannten *tōgaku*-Repertoire; nach Tafuji handelt es sich um eine in Japan geschaffene Komposition. Die Schreibweise für »Kafūraku« ist: HARMONIE — WIND — MUSIK, oder SOMMER — WIND — MUSIK²⁸.

Zur Zeile 42: »Seigaiha« ist ebenfalls ein *gagaku*-Stück. Der Name bedeutet: BLAU — MEER — WELLEN.

Zur Zeile 44: Die Göttin Benzaiten wird immer mit einem *biwa* dargestellt. In einem der Tempel auf Enoshima gibt es auch eine berühmte Statue der *biwa*-spielenden Benzaiten.

Zur Zeile 45: *nagaku* (»lang«) bezieht sich inhaltlich sowohl auf die Saiten wie auch auf die lange Dauer ihres Spiels, d.h. ihrer göttlichen Wirksamkeit. *fuki jizai* (»Reichtum, Ehre, Freiheit«) ist ein Begriff, der auch im allerersten *koto*-Stück des *tōdō* der Edo-Zeit, im *koto-kumiuta* »Fuki« von Yatsushashi Kengyō, vorkommt.

Parallelen zum *nō*

Wie bereits im Kapitel zur Entstehung der *Yamada-ryū-koto*-Musik dargestellt wurde, bestehen Verbindungen zwischen dieser Musiktradition und Stücken des *nō*-Spiels; dies gilt besonders in bezug auf die frühesten Kompositionen des *Yamada-ryū*. An dieser Stelle ist es nicht möglich, der Beziehung zwischen der *Yamada-ryū-koto*-Musik und dem *nō* in allen Einzelheiten nachzugehen; mit Sicherheit läßt sich aber feststellen, daß Textelemente und Themenkreise aus dem *nō* sich in der *koto*-Musik des *Yamada-ryū* wiederfinden.

Ich halte es für eher unwahrscheinlich, daß mehr als nur ein kleiner Teil der Sänger der *Yamada-ryū-koto*-Musik die mit ihren Stücken in Beziehung stehenden *nō*-Spiele selbst gesehen haben, denn das *nō* war während der Edo-Zeit die Hofmusik der Feudalherren und dem gewöhnlichen Volk in der Regel entzogen. Dennoch darf angenommen werden, daß das

²⁸ Chinesische Lehnwörter werden in dieser Arbeit so erläutert, daß die durch ihre Schriftzeichen suggerierten Bedeutungseinheiten als mit Großbuchstaben dargestellte Wörter erscheinen.