

## 5.1.2. „Sumiyoshi“

„Hachiyō-shū“-Klassifikation: *naka-utamono*. „Sumiyoshi“ ist, wie „Enoshima no kyoku“, eines der sieben repräsentativen Stücke mittleren Schwierigkeitsgrades von Yamada Kengyō, eines der sogenannten *naka nanakyoku*. Der Text von „Sumiyoshi“ ist erstmals in „Yamada no honami“ (1800) erschienen, eine Tabulatur erstmals 1809 in „Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū“.

## Der Text

1	<i>issen-nen no iro wa yuki no uchi ni</i>	Die tausendjährige, sich nie verändernde Farbe — im Schnee ist sie
2	<i>fukaki negai mo kyō koso wa</i>	[erst recht] tief — tief ist [der Kiefern] Wurzel — mit einer in tiefem Herzen
3	<i>harubaru kinuru tabigoromo</i>	liegendes Bitte kommt man heute nun
4	<i>hi mo uraraka ni yomo no sora</i>	im Frühling von weit her angereist —
5	<i>kasumi ni keru na kinō made</i>	der Tag ist strahlend — der weite Himmel
6	<i>namima ni mieshi Awajishima</i>	ist in Dunst gehüllt — bis gestern war sie durch das Auf und Ab der Wellen
7	<i>Aokigahara mo omoiyaru</i>	[noch] sichtbar, die Insel Awajishima !
8	<i>ge ni hiromae no sugasugashi</i>	nach Aokigahara schweifen die Gedanken — und da nun: wahrhaftig, vor [diesem] Schrein
9	<i>katasogi no</i>	ist alles so rein, frisch und erquickend.
10	<i>yukiai no shimo no ikukaeri</i>	Die Kreuzbalken auf dem Schreindach: dort wo sich diese Balken kreuzen, dort
11	<i>chigiri ya musubu Sumiyoshi no</i>	mag der Rauhreif fallen, viele Jahre lang — so lange soll die Treue wahren — die Treue,
12	<i>matsu no omowamu koto no ha no</i>	immergrün wie die Sumiyoshi-Kiefern — diese Kiefern, daß sie Gefallen finden an
13	<i>waga mi ni hazuru shikishima no</i>	[meinen] Worten [glaube ich nicht] — ich muß mich meiner Fähigkeit zu dichten
14	<i>michi o mamori no kami nareba</i>	schämen dem Gott gegenüber, der den Weg der
15	<i>shiki no nagame no sono ue ni</i>	Dichtkunst schützt — [so schwierig schon] die Jahreszeitenlieder —
16	<i>koi wa kotosara nandai gachi ni</i>	erst recht dann ist die Liebe doch ein ganz besonders
17	<i>yometa yō demo yomi-ōsarezu</i>	schweres Thema — ich mache ein Gedicht und mein', es sei gelungen — dann sehe ich: es ist doch nicht gelungen —

- 18 *teniha chigai ni kokoro o tsukushi* bei den Regeln der Grammatik  
versucht mein Herz  
sein Allerbestes –
- 19 *takai mo hikui mo ayumi o hakobu* Menschen hohen, Menschen niederen Ranges –  
alle pilgern sie zu diesem Schrein –
- 20 *naka oshiteru ya naniwame no* sie pilgern her nach Naniwa – strahlend  
dieser Ort – die Mädchen in Naniwa –
- 21 *yoshiashi to naku karisome ni* wo *yoshi* und *ashi* [Schilfrohrsorten]  
wachsen – da sind rechte Mädchen, schlechte  
Mädchen – doch leicht und ohne Zögern
- 22 *utō hitofushi miyabi naru* erklingen ihre Lieder – wie anmutig, so  
eine kleine Weise.
- 23 *wasuregai to no na wa soragoto yo* Die »Vergiß-Muschel« – doch wer kann denn  
auch vergessen?!
- 24 *ōte wakarete sono nochi wa* erst zusammen, dann getrennt, und dann –  
25 *mata no hanami o tanoshimi ni* auf die nächste Blütenschau sich freuend –  
26 *hikazu kazoete omoidasu* man zählt die Tage – und kann nie vergessen.  
27 *wasuregusa to no na wa itsuwari yo* Das »Vergiß-Gras« – das ist doch  
Lug und Trug –
- 28 *shigerite karete sorekara wa* üppig sprießend, dann verwelkt,  
und dann –
- 29 *nochi no tsukimi o tanoshimi ni* auf die nächste Mondschau freut man sich –  
30 *yowa o tsumitsutsu omoidasu* Nacht um Nacht denkt man daran – und kann  
nie vergessen
- 31 *haru ya aki* Frühling und Herbst.  
32 *sono kami yo ni hikaru kimi* Früher, zur Götterzeit: die strahlende Gnade  
der Götter – der strahlende Prinz –
- 33 *go-gan hatashi no yosooi no* die an den Schrein gerichteten Bitten wurden  
erfüllt – die schmucken Kleider...
- 34 *ima ni taesezu oku wa nao* dies ist noch heute so, ohne Ende – noch  
tief hinein ins Schreingelände
- 35 *fukamidori naru sono naka ni* kann man [pilgern] – tief grün ist es –  
darin:
- 36 *hana ya momiji o hitotoki ni* Blüten und herbstliches Laub auf einmal –  
37 *kokichirashitaru nigiwai wa* alles bunt durcheinander – Farben, Menschen,  
Gedränge –
- 38 *fude mo kotoba mo oyobinaki* weder Pinsel noch Worte vermögen diese  
Szene zu beschreiben –
- 39 *orishimo tsuki no ideshio ni* gerade jetzt kommt auch der Mond hervor  
die nächtliche Flut wälzt sich heran,  
40 *tsurete fukikuru matsukaze no* und mit ihr beginnen die Kiefern im Wind  
zu rauschen
- 41 *tsurete fukikuru matsukaze no* und mit ihr beginnen die Kiefern im Wind  
zu rauschen –

42	<i>kayou wa koto no negai mo mitsu ya</i>	so tönt — die Bitte des <i>koto</i> — sie wird erfüllt — drei,
43	<i>yotsu no yashiro no on-megumi</i>	vier Schreine: ihr Segen
44	<i>nao iku-chiyo mo kagiri naki</i>	[strömt herab] viele tausend Generationen — unendlich —
45	<i>michi no sakae to shuku-shikeri</i>	feiern wir des Weges Blüte
46	<i>michi no sakae to shuku-shikeri</i>	feiern wir des Weges Blüte.

## Zum Verständnis des Textes

Der Sumiyoshi-Schrein befindet sich in Osaka und stand in früheren Zeiten in der Nähe des Meeres, wobei das Schreingelände für seine prachtvollen Strandkiefern bekannt war. Die im Schrein verehrten Gottheiten besitzen eine Reihe von Funktionen, unter anderem schützen sie die Seefahrer und den Weg der Dichtkunst; diese letztere Funktion wird im Gesang mehrmals angesprochen.

Zu den ersten Assoziationen, die der Ortsname Sumiyoshi hervorrufen dürfte, gehören die Kiefer und, im Zusammenhang mit der Unveränderbarkeit der Farbe der Nadeln, das Gefühl von langer Zeit oder Ewigkeit; diese Themen sind immer wieder von Gedichten aufgegriffen und sehr oft unter Bezugnahme auf Sumiyoshi in immer neuer Zusammenstellung besungen worden, zum Beispiel im »Shūi-shū«<sup>52</sup> (1) oder im »Ise monogatari«<sup>53</sup> (Nr. 117) (2):

(1)	<i>amakudaru</i> <i>arahitogami no</i> <i>aioi o</i>	Sie kommen vom Himmel herab, die Götter in Menschengestalt — sie haben dieselbe Wurzel und wachsen zusammen — wenn ich
	<i>omeba hisashi</i> <i>Sumiyoshi no matsu</i>	daran denke: lange ist es her — Kiefern von Sumiyoshi!
(2)	<i>waga mite mo</i> <i>hisashiku narinu</i> <i>Sumiyoshi no</i> <i>kishi no himematsu</i> <i>ikuyo henuran</i>	Ich sogar habe sie nun doch schon vor langer Zeit gesehen, in Sumiyoshi: am Strand die »Prinzessin«-Kiefer — wieviele Generationen ist sie wohl schon dagestanden?

<sup>52</sup> 3. kaiserliche Gedichtanthologie, Anfang 11. Jahrhundert.

<sup>53</sup> Erzählung mit Gedichten, um 900.

## (›Kirschblütenschauen‹)

›Hachiyō-shū‹-Klassifikation: *naka-utamono*. Gilt wie ›Enoshima no kyoku‹, ›Sumiyoshi‹, ›Yaegaki‹, ›Shiki no dan‹ und ›Nasuno‹ als sogenanntes *naka nanakyoku*. Der Text von ›Sakuragari‹ findet sich erstmals in ›Yamada no honami‹ (1800), eine Tabulatur erstmals in ›Mudai Yamada Kengyō sakuhin gakufu-shū‹ (1809).

Möglicherweise stammt der Text von ›Sakuragari‹ von einer Tochter aus dem Hause des Fürsten von Echizen.

## Der Text

1	<i>nodoka naru</i>	Friedlich —
2	<i>koromo kisaragi oshinabete</i>	zu dieser Zeit, im zweiten Monat — noch kalt ist es, und ringsherum
3	<i>miwatasu yama mo uchikeburi</i>	[wo unser Blick nur] hinschweift: die Berge, in feinen Dunst gehüllt —
4	<i>yanagi no ito no asamidori</i>	der Weiden zarte Zweige sind [schon] ganz schwach grün,
5	<i>haru no nishiki ka ayanaku mo</i>	[die] Frühling[slandschaft]: wie gemusterter Brokat — undeutlich, ohne klare Form —
6	<i>miyako ni shiranu shirakumo no</i>	in der Hauptstadt unbekannt — die weißen Wolken —
7	<i>tateru ya shirube sakuragari</i>	sich erhebend — hin zum Kirschblütenschauen —
8	<i>hito no kokoro mo akogaruru</i>	auch des Menschen Herz [beginnt zu] schweben.
9	<i>sora o misutete koshiji ni wa</i>	Den [Frühlings-] Himmel [hier] verlassend, über die Berge [Richtung Echizen] —
10	<i>matsuramu mono o yuku kari no</i>	dort wartet wohl jemand auf sie, die Wildgänse, die [nach Norden] fliegen —
11	<i>kaoru</i>	duftend,
12	<i>kaoru tsubasa wa kumo ni kie</i>	duftend ihre Flügel — sie verschwinden in den Wolken —
13	<i>koe wa aware ni kikoyu nari</i>	ihre Rufe: schön und doch so trauervoll erklingen sie.
14	<i>yukue shitaite tachidomari</i>	Ihnen nach wandern die Gefühle, man bleibt stehen —
15	<i>nagori wa shibashi wasurenedo</i>	die Erinnerung erlischt noch lange nicht —

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 16 | <i>hatsuhana-guruma meguru hi no</i>          | [an den Bäumen] die ersten Blüten – Blüten-schauwagen ziehen aus – sie kommen wieder, die |
| 17 | <i>nagae tsuranete mizu mo arazu</i>          | langen [Blütenschau-] Tage – die [langen] Schäfte [der Wagen]                             |
| 18 | <i>mi mo senu hito ya hana no tomo</i>        | folgen sich – nicht ungesehen, und doch nicht [recht] gesehen:                            |
| 19 | <i>shiru mo shiranu mo hana no kage</i>       | der Blüten Freunde [wird man nun] – ob bekannt oder unbekannt: im Blütenschatten          |
| 20 | <i>aiyadori shite suga no ne no</i>           | zusammen lagern, den wie die Segge-Wurzel   |
| 21 | <i>nagaki haruhi mo itazura ni</i>            | langen Frühlingstag nichtstuend verbringen –  |
| 22 | <i>hikazu sugoshite hanagoromo</i>            | so vergeht die Zeit – das Blütenkleid [ist bald]  |
| 23 | <i>nareshi tamoto mo ka ni somite</i>         | vertraut – die Ärmeltasche von Duft durchtränkt –   |
| 24 | <i>nobe mo yamabe mo hana yue ni</i>          | die Felder, die Berge, alles voller Blüten –  |
| 25 | <i>itaranu kuma wa nakeredomo</i>             | kein Winkel mehr [wo nicht schon alles blüht] –   |
| 26 | <i>yama no</i>                                | des Berges,   |
| 27 | <i>yama no iwane o tomete otsuru</i>          | des Berges Fels entlang fallen sie herab –  |
| 28 | <i>chisuji momosuji Saohime no</i>            | in hundert, tausend Strängen, von [der Frühlingsgöttin] Saohime                           |
| 29 | <i>tebiki no ito no taki nakuba</i>           | Hand geführt, wie Fäden, die Wasserströme – wenn es sie nicht gäbe:                       |
| 30 | <i>taorite yukamu iriai no</i>                | abbrechen würde ich [den Blütenzweig] – noch bevor die Abend-                             |
| 31 | <i>kane yori saki ni haru-gasumi</i>          | glocke schlägt – möge nicht der Frühlingsdunst  |
| 32 | <i>tachi na kakushi so kaze wa fuku to mo</i> | aufsteigen – warte noch, verhüll' [die Blütenpracht] noch nicht! – es weht der Wind –.    |

#### Zum Verständnis des Textes

›Sakuragari‹ kann wohl zu den textlich komplexesten Stücken des *Yamada-ryū* gezählt werden. Es ist zwar nicht schwierig, sich die Szenerie an und für sich vorzustellen, doch enthält der Text außergewöhnlich viele Kunstgriffe, Zitate, *kake-kotoba* und *engo*. Auch wirken die Bezüge der einzelnen Gedankenelemente zueinander in ›Sakuragari‹ besonders undeutlich. (In diesem Zusammenhang mag auf eine Anekdote hingewiesen werden<sup>89</sup>, wonach der Text

<sup>89</sup> Bei Hirano 1978 d ausdrücklich vermerkt.

von ›Sakuragari‹ Yamada Kengyō zur Vertonung übergeben wurde mit dem Hintergedanken, ihn mit einem anscheinend jeder Folgerichtigkeit entbehrenden Text auf die Probe zu stellen.)

Zum Titel: ›Kirschblütenschauen‹ bezeichnet eine Art Ausflug zur Bewunderung der blühenden Kirschbäume. Noch heute bildet das Kirschblütenschauen ein eigentliches Frühlingsfest, bei dem man sich mit Freunden trifft und im Schatten der blühenden Bäume den Tag mit Plaudern, Essen und Trinken verbringt. Die Aufregung über die Schönheit der Blüten scheint verständlich, wenn man bedenkt, daß die Kirschbäume nur wenige Tage ihre volle Pracht entfalten und Regenschauer oder Wind der ohnehin kurzen Blütezeit oft ein sehr rasches Ende bereiten.

Zu den Zeilen 1/2: Aufbau der Zeilen:

*nodoka naru koro* .....›es ist eine friedliche Zeit‹

*koromo ki-sara-gi*...›[der Kälte wegen] mehrere Kleider übereinander tragen‹, übersetzt mit ›noch kalt ist es‹

*kisaragi* ...›2. Monat‹

Zu Zeile 2 läßt sich folgendes Gedicht aus dem ›Sōan-shū‹<sup>90</sup> anführen:

*Saohime no*

*koromo kisaragi*

*na mo shiruku*

*kasumi ni sayuru*

*haru no yamakaze*

Der Göttin Saohime

mehrfaches Gewand

im Monat *kisaragi* [2. Monat] —

der Name [dieses Monats] besagt es:

[durch] den Dunst [weht er], kalt und frisch,

der Frühlingswind aus dem Gebirge

Zu Saohime vgl. Zeile 28; es ist zu beachten, wie bereits zu Beginn des Stückes durch Andeutung mittels eines Fragments aus dem eben angeführten Gedicht das Bild einer ganz bestimmten Person, der Göttin Saohime, heraufbeschworen wird, die aber namentlich erst am Ende des Gesangs konkret erscheint.

Zur Zeile 4: *yanagi no ito* (übersetzt als ›der Weiden zarte Zweige‹) heißt wörtlich ›der Weiden Fäden‹.

Zu dieser Zeile vgl. auch das Gedicht ›Kokin-shū‹ Nr. 27:

<sup>90</sup> Gedichtsammlung, um 1359 entstanden.

<i>asamidori</i>	Ganz schwach grün
<i>ito yorikakete</i>	die zarten Zweige, wie Fäden [die der
	Wind zu] zwirnen [scheint] —
<i>shiratsuyu o</i>	der weiße Tau
<i>tama ni mo nukeru</i>	wie Perlen daran aufgereiht —
<i>haru no yanagi ka</i>	im Frühling der Weidenbaum!

Zur Zeile 5: Aufbau der Zeile:

*nishiki ka aya ...* »Brokat oder Damast«, übersetzt im Sinne von *ayanishiki* (»gemusterter Brokat«)

*ayanaku ...* »undeutlich, ohne klare Form, unabsehbar, sinnlos, leer«

*mo ...* (Akzent)

*kumo ...* »Wolke(n)«  
 \ Z. 6 /

Die Worte *ayanaku mo* besitzen inhaltlich eine Binde- oder Übergangsfunktion zwischen den Begriffen »Brokat« und »unbekannt« (Z. 6), nehmen aber andererseits auch lautlich das Wort *kumo* (»Wolken«) der Zeile 6 voraus.

Zum Begriff »Brokat« vgl. auch folgendes Gedicht aus dem »Kokin-shū« (Nr. 56):

<i>miwataseba</i>	Der Blick schweift in die Runde:
<i>yanagi sakura o</i>	[grüne] Weiden- und [weiße] Kirschbäume
<i>kokimazete</i>	durcheinander —
<i>miyako zo haru no</i>	die [ganze] Hauptstadt, sie [sieht nun
	aus wie]
<i>nishiki narikeru</i>	Frühlingsbrokat

Zur Zeile 6: Neben den Silben *ku mo* in Zeile 5 bereitet auch *shiranu* (»unbekannt«) das Wort *shirakumo* (»die weißen Wolken«) lautlich vor. Zu *shirakumo* vgl. das Gedicht aus dem »Sho-ku-go-shūi-shū«<sup>91</sup>:

<i>shirakumo no</i>	Wo die weißen Wolken
<i>tateru ya izuko</i>	sich erheben, wo mag das sein?
<i>Katsuragi no</i>	in Katsuragi
<i>Takama no yama ni</i>	auf dem Takama-Berg:
<i>hana sakinikeri</i>	da blühen die Kirschbäume

(vgl. zu diesem Gedicht auch »Yaegaki«, Anm. zu Zeile 12)

<sup>91</sup> 16. kaiserliche Gedichtanthologie, 1325/26 vollendet.

Zur Zeile 8: *akogaruru* ist hier mit »zu schweben (beginnen)« übersetzt worden; die normale Übersetzung dieses Wortes lautet »sich sehnen«, aber die Grundbedeutung ist eigentlich »die Seele entfernt sich aus dem Leib, das Ich entfernt sich aus der körperlichen Hülle«.

Zur Zeile 9: Vgl. ›Kokin-shū‹ Nr. 31:

*harugasumi  
tatsu o misutete  
yuku kari wa  
hana naki sato ni  
sumi ya naraeru*

Frühlingsdunst  
steigt auf — ihn hinter sich lassend  
fliegen sie weg, die Wildgänse —  
wo keine Bäume blühen, da  
wird wohl ihre Heimat sein

und ›Shin gosen-shū‹<sup>92</sup>:

*Koshiji ni wa  
miyako no aki no  
kokochi shite  
sazona matsuramu  
haru no karigane*

Über den Bergen [in der Gegend am  
Japanischen Meer]:  
wie in der Hauptstadt zur Herbstzeit  
fühlen sie sich dort —  
gewiß, jemand wartet wohl auf sie,  
im Frühling die Wildgänse

Zu den Zeilen 11/12: Vgl. ›Kinkai-shū‹<sup>93</sup> Nr. 104:

*karigane no  
kaeru tsubasa ni  
kaoru nari  
hana o uramuru  
haru no yamakaze*

Der Wildgänse  
zurückkehrende Flügel,  
voller Duft sind sie —  
die Blüten bedauert er und grollt,  
im Frühling der Bergwind

(Gedicht an einem Wandschirm, welcher fallende Blüten und wegfliegende Wildgänse darstellt.)

<sup>92</sup> 13. kaiserliche Gedichtanthologie, 1303 vollendet.

<sup>93</sup> Gedichtsammlung, um 1213 entstanden.



Zu den Zeilen 16/17: Aufbauschema der Zeilen:

*hatsuhana* .... »die ersten Blüten«

*hana-guruma*... »Blütenschauwagen« mit Ochsen bespannte, einachsige, ganz abgeschlossene Wagen, in welchen die noblen Familien aufs Land zur Blütenschau zogen

↑  
lautliche und inhaltliche Assoziation  
zu *kuruma/guruma*, welches sowohl  
»Wagen« wie auch »Rad« heißen kann

↓  
*meguru*.... »gehen herum«, mit »ziehen aus« übersetzt

*meguru hi*... »[wie ein Rad] herumgehende Tage«,  
übersetzt mit »die Tage kommen wieder«

*hi no naga*... »die Tage sind lang«

*nagae tsuranete* ... »die Schäfte [der Wagen] sind  
aneinandergereiht, folgen sich«.

Zu den Zeilen 17 ff.: Hier liegt eine Anspielung auf folgende Episode aus dem ›Ise monogatari‹ (Episode Nr. 99) vor:

»Einst, an einem Tage, an dem Bogenschießwettkämpfe am Ukon-Pferdeplatz stattfanden, erkannte [der Dichter] durch die herabgelassenen Bambusvorhänge eines Wagens nebenan ganz schwach das Gesicht einer Dame. Er sandte ihr folgendes Gedicht:

<i>mizu mo arazu</i>	Nicht ungesehen
<i>mi mo senu hito no</i>	und doch nicht [recht] gesehen:
<i>koishiku wa</i>	verliebt,
<i>ayanaku kyō ya</i>	[muß ich nun] sinnlos, einfach so,
<i>nagamekurasamu</i>	den langen Tag mit Träumerei verbringen?

(Gedicht von Ariwara no Narihira, ebenfalls enthalten im ›Kokin-shū‹ als Nr. 476).

## Das Antwortgedicht:

<i>shiru shiranu</i>	[Ob] bekannt oder unbekannt —
<i>nani ka ayanaku</i>	warum soll man, sinnlos, einfach so,
<i>wakite iwan</i>	da Grenzen ziehen?
<i>omoi nomi koso</i>	das Gefühl allein
<i>shirube narikere</i>	zeigt uns den Weg

(Gedicht auch im ›Kokin-shū‹ enthalten, als Nr. 477)

Später fand er heraus, wer die Dame sei.«

Zur Zeile 20: Folgendes in Hirano 1972 angegebenes Gedicht aus dem ›Fūga-shū‹<sup>94</sup> dient wahrscheinlich als zusätzliches Beispiel für die Verwendung des Bildes der Segge-Wurzel:

<i>yamazakura</i>	Kirschblüten im Gebirge —
<i>yoso ni miru tote</i>	ihnen fernstehend
<i>suga no ne no</i>	den wie die Segge-Wurzel
<i>nagaki haruhi o</i>	langen Frühlingstag
<i>tachikurashitsuru</i>	verbracht

Zur Zeile 23: Vgl. ›Shoku kokin-shū‹:

<i>kinō made</i>	Bis gestern
<i>nareshi tamoto no</i>	war sie [so] eng vertraut, die Ärmeltasche
<i>hana no ka ni</i>	voller Blütenduft:
<i>kae-maku oshiki</i>	jetzt bald ausgetauscht — wie schade —
<i>natsugoromo kana</i>	[durch das] Sommerkleid

Zur Zeile 24: Diese eigentlich unfertig erscheinende Zeile (wörtliche Übersetzung: »sowohl die Felder wie die Berge, der Blüten wegen«) muß vermutlich durch eine Stelle aus dem *nō*-Stück ›Ukon‹ ergänzt werden (Genaueres siehe dort, Mittelteil des *HA*, »*tada hana yue ni...*«, S. 199).

Zur Zeile 25: Vgl. ›Kokin-shū‹ Nr. 93:

<i>haru no iro no</i>	Des Frühlings Farbe:
<i>itari itaranu</i>	daß sie den einen Ort erreicht, den
<i>sato wa araji</i>	andern jedoch nicht, das gibt's wohl kaum —
<i>sakeru sakazaru</i>	[warum denn] sieht man geöffnete und
<i>hana no miyuramu</i>	ungeöffnete Blüten?

<sup>94</sup> 17. kaiserliche Gedichtanthologie, um 1346 kompiliert.

Zur Zeile 27: Vgl. ›Kokin-shū‹ Nr. 350:

<i>kame no o no</i>	Auf dem Kameyama-Berg [dem Berg der tausend Jahre lebenden Schildkröte],
<i>yama no iwane o</i>	den Fels entlang
<i>tomete otsuru</i>	fallen sie herab:
<i>taki no shiratama</i>	der Wasserströme weiße Perlen —
<i>chiyo no kazu kamo</i>	zu Tausenden — wie die Jahre (deines Lebens)!

Zur Zeile 28: *chisuji momosuji* heißt wörtlich ›tausend Stränge, hundert Stränge‹.

Saohime ist die Göttin des Frühlings; sie ist als Weberin und Färberin bekannt.

Vgl. zu Zeilen 28—32 auch die in folgendem Gedicht aus dem ›Shika-shū‹<sup>95</sup> erscheinenden Bilder:

<i>Saohime no</i>	Der Saohime
<i>ito somekakuru</i>	Fäden sind gefärbt, [zum Trocknen] aufgehängt —
<i>aoyagi o</i>	[die wie Fäden zarten] Weiden[zweige]:
<i>fuki na midashi so</i>	wehe sie nicht durcheinander,
<i>haru no yamakaze</i>	Bergwind des Frühlings!

Zur Zeile 29: Vgl. ›Kokin-shū‹ Nr. 54:

<i>ishi-bashiru</i>	Über die Steine rauschen sie,
<i>taki nakumo gana</i>	[des Bergbachs] Wasserströme — ich wünschte, es gäb' sie nicht,
<i>sakurabana</i>	[so könnte ich] die Kirschblüten[zweige]
<i>taorite mo komu</i>	brechen gehen,
<i>minu hito no tame</i>	um sie denen, die nicht hier sind, zu zeigen

Zu den Zeilen 30/31: Vgl. Anmerkung zu Zeilen 1 bis 3 des Stückes ›Shiki no dan‹!

<sup>95</sup> 6. kaiserliche Gedichtanthologie, um 1151/54 kompiliert.

Zu den Zeilen 31/32: Vgl. ›Shoku senzai-shū‹<sup>96</sup>:

<i>toshigoto ni</i>	Jahr für Jahr
<i>kitsutsu waga miru</i>	komme ich sie schauen,
<i>sakurabana</i>	die Kirschblüten —
<i>kasumi no ima wa</i>	der Dunst beginnt schon aufzusteigen:
<i>tachi na kakushi so</i>	warte noch! verhüll' sie nicht!

und ›Kokin-shū‹ Nr. 79:

<i>harugasumi</i>	Frühlingsdunst:
<i>nani kakusuramu</i>	warum verhüllst du sie,
<i>sakurabana</i>	die Kirschblüten?
<i>chiru ma o dani mo</i>	wie die Blüten fallen, nur noch gerade dies,
<i>mirubeki mono o</i>	wollt' ich so gerne sehen

Zur Zeile 32: Die abschließende Partikel *to mo* besitzt in der Regel die Bedeutung »zwar, auch wenn, obwohl« und bezieht sich auf die vorangehende Aussage. Daneben kann sie manchmal auch einen Akzent bilden in der Bedeutung »es ist wirklich so, wie du sagst«. Wie *to mo* hier genau verstanden werden soll, ist nicht leicht zu entscheiden; Tafuji gibt die Erläuterung: »Beim Klang der Abendglocke fallen die Blüten ab. Auch wenn der Wind weht, fallen die Blüten ab. Bevor dies geschieht, möge der Dunst nicht aufsteigen und die Szene verhüllen«; Matsuzawa<sup>97</sup> erläutert: »Auch wenn der Wind wehen würde, möge der Dunst nicht aufsteigen und die Kirschblüten verhüllen«; Hirano (in Hirano 1972: 51) versteht den Abschluß von ›Sakuragari‹ als »Ich möchte sehen, wie die Kirschblüten beim Klang der Abendglocke abfallen (entsprechend dem Gedicht ›Shin kokin-shū‹ Nr. 116, vgl. S. 168), doch beginnt schon der Dunst aufzusteigen (entsprechend dem Gedicht ›Kokin-shū‹ Nr. 79, vgl. oben), so bitte ich nun den Wind, er möge den Dunst wegblasen, ebenso wie ich darum bitte, der Wind möge die Weidenzweige nicht durcheinanderwehen (entsprechend dem Gedicht aus dem ›Shika-shū‹, vgl. S. 196)«.

<sup>96</sup> 15. kaiserliche Gedichtanthologie, um 1320 vollendet.

<sup>97</sup> Zu Matsuzawa vgl. S. 116.

Parallelen zum *nō*

›Ukon‹ (Ein *nō*-Spiel von Zeami, aufgeführt seit 1464)

I. *JO*

Auftritt des *waki*, zusammen mit einem Begleiter.

Einleitungsgesang: Schilderung der friedlichen Atmosphäre des Frühlings.

Der *waki* stellt sich vor: Er ist ein Shintō-Priester aus Kashima im Lande Hitachi, befindet sich in der Hauptstadt und möchte sich zum Pferde(renn)platz Ukon in Kitano begeben, da dort die Kirschbäume in voller Blüte stehen sollen.

*michiyuki*: Dort, wo die Wolken ziehen, dort ist sein Ziel, dorthin geht der Priester zum Kirschblütenschauen; er will sich in den Schatten der Blüten begeben, gelangt nach Kitano und ist auch bald am Pferdeplatz von Ukon.

II. Einleitung des *HA*

Der *shite*, eine Frau, tritt mit zwei Begleiterinnen auf. *shite*, Begleiterinnen und Chor besingen die Gegend und die Atmosphäre: von der Pracht des Frühlings angezogen, öffnet sich auch das menschliche Herz wie eine Blüte. Ringsherum Weiden- und Kirschbäume, die Frühlingsfarben sind ineinandergewoben wie Brokat. Da kommen auch schon Blütenschauwagen gefahren, in diese Gegend des Kitano Tenmangū-Schreins, wo sich die Gottheit Tenman Tenjin offenbart hatte. Der Abschnitt endet mit den sich in ›Sakuragari‹ fast wörtlich wiederfindenden Zeilen

... <i>hatsuhana-guruma meguru hi no</i>	[rot sind] die ersten Blüten, die
<i>nagae ya kita ni tsuzukuran</i>	Blütenschauwagen ziehen aus —
	sie kommen wieder, die
<i>nagae ya kita ni tsuzukuran</i>	langen [Blütenschau-] Tage —
	die [langen] Schäfte [der Wagen]
	folgen sich [nach Kitano] im Norden

Mittelteil des *HA*

*mondō* (Gespräch) zwischen *waki* und *shite*. Der Priester ruht sich im Schatten der Kirschbäume aus, die Frau kommt herzu und stellt ihren Wagen ebenfalls in den Schatten der Bäume. Der Priester erinnert sich an das Gedicht von Ariwara no Narihira

<i>mizu mo arazu</i>	Nicht ungesehen
<i>mi mo senu hito no</i>	und doch nicht [recht] gesehen:
<i>koishiku wa</i>	verliebt,
<i>ayanaku kyō ya</i>	[muß ich nun] sinnlos, einfach so,
<i>nagamekurasamu</i>	den langen Tag mit Träumerei verbringen?

(vgl. Zeilen 17 ff. von ›Sakuragari‹ und die Anmerkung dazu).

Die Frau reagiert auf das vom Priester gesprochene Gedicht, und es entspinnt sich ein Gespräch, in welches die Frau die Zeilen

<i>nanika ayanaku</i>	warum soll man, sinnlos, einfach so,
<i>wakite iwan</i>	da Grenzen ziehen?
<i>omoi nomi koso</i>	das Gefühl allein
<i>shirube narishi o</i>	zeigte uns den Weg

(vgl. ebenso Zeile 17 ff. von ›Sakuragari‹ einschließlich Anmerkung)

aus dem Antwortgedicht einflicht.

Das Gespräch erreicht seinen Höhepunkt in den Zeilen

<p><i>sayō ni nagameshi koto no ha no sono kyuseki mo koto nareba, ima mata (waki:) kayō ni koto-tou hito mo itsu nare mo senu hito naredomo (shite:) tada hana yue ni Kitano no mori nite (waki:) kotoba o kawaseba (shite:) mizu mo arazu</i></p>	<p>dies ist gerade der Ort, an dem einst solche sehnsuchtsvollen Worte gesprochen wurden, und auch jetzt ist die ange- sprochene Person bisher noch unbekannt, bloß der Blüten wegen werden im Wald von Kitano Worte ausgetauscht — nicht ungesehen</p>
---	---

(Der Chor nimmt das vom *shite* angefangene Gedicht auf, führt es aber nicht so fort, wie es im ›Ise monogatari‹ steht [s. S. 194], sondern flicht es in einen längeren Abschnitt ein, der stellenweise wörtlich von ›Sakuragari‹ übernommen worden ist:)

<p><i>mi mo senu hito ya hana no tomo mi mo senu hito ya hana no tomo shiru mo shiranu mo hana no kage ni aiyadori shite morobito no itsushika narete...</i></p>	<p>und doch nicht [recht] gesehen: der Blüten Freunde [wird man nun] — und doch nicht [recht] gesehen: der Blüten Freunde [wird man nun] — [ob] bekannt oder unbekannt: im Blütenschatten zusammen lagern — die Menschen, bald sind sie sich vertraut...</p>
--	--

Der *shite* steigt schließlich aus dem Wagen aus, *waki* und *shite* lernen sich mehr und mehr kennen, und in der schönen Natur vergessen beide, nach Hause zurückzukehren.

Schlußteil des HA (Abschnitt 1)

Chor und *shite* besingen die Berühmtheit, Schönheit und Heiligkeit des Kitano-Gebiets mit seinen verschiedenen Schreinen.

Schlußteil des HA (Abschnitt 2)

Der *shite* offenbart sich als Gottheit, die das Leben auf dieser Welt beschützt; sie befiehlt dem Priester, hierzubleiben und die Nacht zu erwarten. Mit dem Versprechen, als Gottheit der Kirschblüten wiederzuerscheinen und einen nächtlichen *kagura*-(Tanz) aufzuführen, verschwindet der *shite* in den Blüten.

III. KYŪ (Teil 1)

Der *waki* erweist ein Gefühl von Dankbarkeit.

KYŪ (Teil 2)

Auftritt des *shite* in seiner wahren Gestalt, als Gottheit der Kirschblüten; diese steigt in die Welt der Menschen herab, um sie zu erretten — wie ein strahlendes Licht kommt die Gottheit zum Kitano-Schrein.

Tanz der Gottheit.

Der Chor berichtet: Der Mond leuchtet am Himmel, die Gottheit führt einen prachtvollen *kagura*-Tanz auf —

Tanz der Gottheit.

KYŪ (Teil 3)

Abschluß (hauptsächlich Vortrag des Chores): Von höchster Vollendung ist die Pracht der Frühlingsblüten, im Wasser des frühlinghaften Kitano-Teiches spiegeln sich die Blütenwellen, das Blütenkleid bewegt sich und kehrt sich im Wind. Die Gottheit steigt auf die Zweige, wie ein Vogel fliegt sie durch die Bäume — weit, weit in die Höhe schwebt sie und verschwindet in den Wolken.

›Yoshino Tennin‹ (›Die Himmelsjungfrau von Yoshino‹)

Ein *nō*-Spiel vermutlich von Kanze Kojirō Nobumitsu (1435—1516).

I. JO

Auftritt des *waki* mit einem Begleiter. Einleitungsgesang: ›Der Blütenwolken Straße als Ziel vor uns, der Blütenwolken Straße als Ziel vor uns besuchen wir das Yoshino[-Gebirge].‹

Selbstvorstellung des *waki*: Er ist eine Person aus der Hauptstadt; jedes Jahr ist er im Frühling nach Arashiyama gegangen, um die Kirschblüten zu bewundern, nun will er sich einmal ins Yoshino-Gebirge begeben, ins Gebiet, wo die Arashiyama-Kirschblüten eigentlich herkommen.

*michiyuki*: Landschaftsschildernder Gesang, in welchem wir erfahren, daß die Kirschbäume dieses Jahr von besonderer Schönheit sind. Da in der Nacht Frühlingsregen fiel, ist alles um so schöner.

Ankunft im Yoshino-Gebirge. Der *waki* wünscht, sich tief ins Gebirge hinein zu begeben.

II. HA (Erster Teil)

Auftritt des *shite*. Begegnung *waki* und *shite*; Selbstvorstellung des *shite*: Der *shite* ist eine Frau, die in dieser Gegend lebt, ihre Freunde sind die Blüten.

( <i>waki</i> :) <i>ge ni ge ni hana no tomobito wa</i>	wahrlich, wahrlich: Freunde des Blütenschauens —
<i>tashō no en to iinagara</i>	›solche Begegnungen sind schon durch das vordere Leben [das Karma] bestimmt‹ [heißt es im ›Heike monogatari‹] —
<i>warera mo onaji sono kokoro</i>	auch wir haben dieselben Ge- fühle [wie die Personen des ›Heike monogatari‹] —
( <i>shite</i> :) <i>tokoro mo yamaji no</i>	und auch der Ort, an dem wir uns befinden, ist eine Bergstraße,
( <i>waki</i> :) <i>tomo nare ya</i>	Freunde der Bergstraße seien wir —
(Chor:) <i>mi mo senu hito ya</i>	und doch nicht [recht] gesehen:
<i>hana no tomo</i>	der Blüten Freunde [wird man nun] —
<i>mi mo senu hito ya</i>	und doch nicht [recht] gesehen:
<i>hana no tomo</i>	der Blüten Freunde [wird man nun] —
<i>shiru mo shiranu mo</i>	[ob] bekannt oder unbekannt:
<i>hana no kage ni</i>	im Blütenschatten
<i>aiyadori shite</i>	zusammen lagern —
<i>morobito no</i>	die Menschen,
<i>itsushika narete</i>	bald sind sie sich vertraut,
<i>hanagoromo no</i>	des Blütenkleides
<i>sode furete</i>	Ärmel berührend —
<i>ko no moto ni</i>	unter die Bäume
<i>tachiyori</i>	sich begebend —
<i>iza ya nagamen</i>	laßt uns [die Pracht] bewundern!
<i>ge ni ya hana no moto ni</i>	wahrlich, man geht [zur Blüten- schau,] begibt sich unter die Bäume

<i>kaeran koto o wasururu wa</i>	und vergißt die Rückkehr nach Hause,
<i>bikei ni yorite hanagokoro</i>	so wunderschön ist alles, unsere Herzen: von Blüten sind sie erfüllt,
<i>nare naresomete nagamen</i>	vertrauter, immer vertrauter – laßt uns [die Pracht] bewundern,
<i>iza iza narete nagamen</i>	laßt uns, vertraut, [die Pracht] bewundern!

(Vergleiche den soeben zitierten Abschnitt mit dem Mittelteil des HA von ›Ukon‹ sowie die Zeilen 17 ff. von ›Sakuragari‹ einschließlich Anmerkungen.)

HA (Zweiter Teil)

Dem *waki* scheint es eigentümlich, daß die Frau nicht an die Rückkehr nach Hause denkt. Daraufhin offenbart der *shite*, wer er ist: »Ich bin eine Himmelsjungfrau... und komme heute nacht hierher zurück...um im Mondenschein einen aus uralten Zeiten überlieferten...Tanz vorzuführen! Warte hier!« Ihre Stimme, wie die des Paradiesvogels *karyōbin*, bleibt in den Wolken zurück, und sie verschwindet.

III. KYŪ (Teil 1)

Der *waki* hört Musik erklingen; es duftet, die Blüten beginnen zu fallen.

KYŪ (Teil 2)

Bericht des Chors: Von den Wolken her erklingen *biwa, koto, wagon, shō, hichiriki, shōko, kakko*, Saiten- und Bambusinstrumente, im Frühlingswind läßt die himmlische Jungfrau ihr Gewand flattern, mit den Blüten spielend beginnt sie zu tanzen.

Tanz der Himmelsjungfrau.

KYŪ (Teil 3)

Vom Chor vorgetragen: Wieder und wieder tanzt die Himmelsjungfrau den Glück, Segen und langes Leben verheißenden Tanz, springt auf die blühenden Zweige, der Wind weht, die Blüten im Yoshi-no-Gebirge scheinen alle abzufallen; die Himmelsjungfrau fliegt auf einer Blütenwolke dahin.



## Zur Textstruktur

›Sakuragari‹ und ›Nasuno‹ sind in mehrerer Hinsicht völlig gegensätzliche Kompositionen. War ›Nasuno‹ weitgehend dem Stil des Erzählens verhaftet, so liegt nun in ›Sakuragari‹ ein sehr lyrisches Stück vor, in dem ein ausgeprägtes berichtartiges Moment fehlt beziehungsweise eher implizit vorhanden ist in Form einer quasi unter der Oberfläche durchlaufenden Assoziationsebene, auf welcher in erster Linie die beiden *nō*-Stücke ›Ukon‹ und ›Yoshino Tennin‹ liegen. Daneben ist ›Sakuragari‹ ein in hohem Maße auf einen Höhepunkt der Gefühlsintensität hin strebender Gesang, ein Aspekt, der bei ›Nasuno‹ gerade fehlte.

Stilistisch ist ›Sakuragari‹ eines der einheitlichsten Werke von Yamada Kengyō, indem sich durch das ganze Stück hindurch die sprachliche Stilebene, der Sprachrhythmus, sowie der Bereich, dem die Sprachbilder entnommen sind, gleich bleiben: ›Sakuragari‹ hält sich vollständig an die klassische Sprache der Lyrik und an den Themenbereich der Naturschilderung. Auffallend sind nur die beiden Wortwiederholungen, Zeilen 11 und 26.

Suchen wir ›Sakuragari‹ vom Text her zu gliedern, so können wir uns nicht auf Formales, sondern nur auf das Ausgesagte selbst stützen. Als erstes stellen wir einen kleinen Einschnitt zwischen den Zeilen 8 und 9 fest; bis und mit Zeile 8 verläuft ›Sakuragari‹ ganz »gradlinig«, indem es bei der reinen Naturschilderung beginnt und einen Kulminationspunkt im Bild der durch die Natur mitgerissenen menschlichen Gefühle erreicht. In dieser Hinsicht ist ›Sakuragari‹ mit ›Shiki no dan‹ vergleichbar.

Wie in den anderen bisher besprochenen Gesängen, einschließlich ›Nasuno‹, mündet die »gradlinige« Einleitung in einen komplexeren und auch statisch-kontemplativen Abschnitt, wo die Gefühle nicht mehr unbedingt harmonisch mit der Natur mitschwingen. Dieser zweite Abschnitt setzt bei ›Sakuragari‹ mit dem Bild der wegfliegenden Wildgänse ein, ein Bild, das deshalb auch eine gewisse Spannung in sich enthält, da das Verlassen der Blüten im Frühling als etwas Seltsames empfunden wird; vgl. dazu das Gedicht ›Kokin-shū‹ Nr. 31 (Anm. zu Zeile 9).

Der dritte Abschnitt setzt in Zeile 16 sehr abrupt ein; mit einem Schlag ist das Statisch-Kontemplative des Wildgänse-Themas wie hinweggefegt, und fast, als wenn sich ein Theatervorhang öffnen würde, stehen wir mitten in der frühlingshaften Landschaft in ihrer vollen Pracht. Nicht nur in bezug auf die Atmosphäre, sondern auch auf den konkreten Ort können wir ab Zeile 16 von einem Szenenwechsel sprechen, befinden wir uns doch jetzt wohl — wie uns der unüberhörbare Bezug zu den *nō*-Stücken ›Ukon‹ und ›Yoshino Tennin‹ suggeriert — in den Bergen oder zumindest außerhalb der Stadt.

Der Abschnitt 3 von ›Sakuragari‹ ist durchaus vergleichbar mit dem Volksliedhaften oder Spielerischen der Mittelteile von ›Enoshima no kyoku‹, ›Sumiyoshi‹ oder ›Yaegaki‹, und vielleicht auch, abgesehen von der einheitlichen sprachlichen Stilebene, mit den Zeilen 19–23 von ›Shiki no dan‹.

Ein Bericht im Zusammenhang mit einem Tempel oder Schrein, wie er sich vor allem in ›Enoshima no kyoku‹ und ›Sumiyoshi‹ in ausgeprägter Form findet und dort den »Fluß« des spielerischen Abschnitts 3 jäh unterbricht, fehlt in ›Sakuragari‹. ›Sakuragari‹ springt gewissermaßen direkt vom »Spiel« in die »dynamische Naturschilderung«, welche in ›Enoshima no kyoku‹ und ›Sumiyoshi‹ den Abschnitt 5 bildet. Die Nahtstelle in ›Sakuragari‹ zwischen Mittelteil und reiner Naturschilderung dürfte bei Zeile 24 liegen.

Der Beginn des Schlußabschnitts von ›Sakuragari‹ ist, im Gegensatz zu ›Enoshima no kyoku‹, ›Sumiyoshi‹ und ›Yaegaki‹, nur sehr schwer zu lokalisieren; vielmehr fließt die Naturschilderung fast unmerklich, höchstens durch die Zeilen 28 und 30 mit dem Bild der Göttin beziehungsweise einer »zweigabbrechenden« Person etwas gebremst, ins Thema der Glocke und des Dunstes hinein, mit welchem das Stück schließt.

Hirano äußert sich nicht darüber, wie ›Sakuragari‹ zu klassifizieren wäre, sieht aber das Element des *michiyuki* in Form des Hingehens zur Blütenschau als einen der bestimmenden Aspekte dieser Komposition.

## 5.1.9. ›Yuya‹

Diese Komposition ist eine der 4 im ›Hachiyō-shū‹ als *oku-utamono* (Gesang höchsten Schwierigkeitsgrades) bezeichneten Werke von Yamada Kengyō; die anderen 3 *oku-utamono* sind ›Aoi no Ue‹, ›Chōgonka no kyoku‹ und ›Kogō no kyoku‹<sup>104</sup>. Der Text von ›Yuya‹ findet sich erstmals 1809 in Form einer Ergänzung zu ›Azuma kotouta‹; es sind keine alten Tabulaturen vorhanden.

Das Stück ›Yuya‹ von Yamada Kengyō stimmt nahezu wörtlich mit etwa der zweiten Hälfte des *nō*-Spiels gleichen Namens<sup>105</sup> überein. Aus diesem Grund soll die Übersetzung des *koto*-Stücks in den Rahmen einer Darstellung des *nō*-Spiels ›Yuya‹ gestellt werden; dies rechtfertigt sich um so mehr, als wir (zusammen mit Hirano<sup>106</sup>) auch annehmen dürfen, daß dem *koto*-Spieler die Thematik des *nō*-Spiels und der Ausschnittcharakter des *koto*-Stücks bekannt und bewußt war.

Übersicht über das *nō*-Spiel ›Yuya‹, mit Einschluß des Textes des *koto*-Gesangs ›Yuya‹

I. *JO* (des *nō*-Spiels)

Auftritt des *waki*, des Generals Taira no Munemori, zusammen mit einem Diener, der ihm Fächer sowie kleines und großes Schwert trägt. Munemori berichtet, daß das Mädchen Yuya aus dem Lande Tōtōmi wünsche, in ihre Heimat zurückzukehren, da ihre Mutter krank sei; Yuya aber ist seine Geliebte, und er ist nicht bereit, sie gehen zu lassen, sondern beabsichtigt, mit ihr zur Blütenschau zu fahren.

Munemori bittet Yuya herzukommen.

II. Vorderteil des *HA*, Abschnitt 1

Asagao (*shitezure*<sup>107</sup>) tritt auf; sie ist im Lande Tōtōmi und will Yuya aus der Hauptstadt in ihre Heimat zurückholen.

*michiyuki*: Asagao reist in die Hauptstadt.

Vorderteil des *HA*, Abschnitt 2

Yuya (*shite*) erscheint auf der Brücke zur Bühne und trägt einen Gesang vor, in welchem sie an ihre Mutter denkt. Asagao übergibt Yuya sodann einen Brief der Mutter, wodurch sie von deren Krankheit erfährt.

Vorderteil des *HA*, Abschnitt 3

Yuya kommt auf die Bühne, begegnet dem Diener von Munemori und verbeugt sich in Richtung des Taira-Generals.

<sup>104</sup> Eine Übersicht über den Inhalt dieser Stücke findet sich anschließend an die Besprechung von ›Yuya‹ auf S. 225 ff.

<sup>105</sup> Ein *nō*-Spiel von Zeami (1364—1443).

<sup>106</sup> Hirano 1972: 43.

<sup>107</sup> = Begleiter des *shite*.

## Vorderteil des HA, Abschnitt 4

Munemori befiehlt dem Diener, Yuya mitzuteilen, zu ihm zu kommen.

## Vorderteil des HA, Abschnitt 5

Gespräch zwischen Munemori und Yuya. Yuya möchte Munemori den Brief ihrer Mutter zeigen, doch weigert sich dieser, den Brief entgegenzunehmen und befiehlt Yuya, ihn vorzulesen. Yuya liest (unterbrochen vom Kommentar des Chors) den Brief vor: Die Mutter bittet Yuya inständig, nach Hause zurückzukehren, denn der Tod steht ihr unmittelbar bevor.

Yuya bittet Munemori, heimkehren zu dürfen. Munemori lehnt ab: statt dessen befiehlt er seinem Diener, einen Wagen kommen zu lassen, damit er sogleich mit Yuya zur Blütenschau fahren kann.

Yuya steigt ein, und die Anwesenden brechen zu einer Fahrt zum Kiyomizu-Tempel auf.

## Mittelteil des HA

(Vortrag von *shite* und Chor): Reisebeschreibung, Darstellung der Natur und der Gefühle.

Ankunft beim Kiyomizu-Tempel. Yuya verläßt den Wagen und begibt sich zum Tempel, um für ihre Mutter zu beten.

## Schlußteil des HA, Abschnitt 1

Munemori verlangt gleich nach Yuya; der Diener hat sie sofort aus dem Tempel zu holen.

## Schlußteil des HA, Abschnitt 2

Der Diener bittet Asagao, Yuya mitzuteilen, daß sie unverzüglich zu Munemori kommen solle.

## Schlußteil des HA, Abschnitt 3

Asagao teilt Yuya mit, daß das Fest begonnen habe und Munemori auf sie warte.

## Schlußteil des HA, Abschnitt 4

Yuya erscheint und versucht kurz, die Anwesenden zum Verfassen von Gedichten anzuregen, um das Fest in Gang zu bringen.

Hier setzt das *koto*-Stück ein

(Im *nō*-Spiel kniet Yuya nun  
mitten auf der Bühne)

(Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)

1 *kazen ni chō mau funpun-taru yuki*

(Vor den Blüten tanzen Schmetterlinge  
wie Schneeflocken herum,

(Im *nō*-Spiel vom Chor vorgetragen:)

2 *ryūshō ni uguisu tobu henpen-taru kane*

über die Weidenbäume fliegen die *uguisu*-  
Vögel wie Stückchen von Gold —

3 *hana wa ryūsui ni shitagatte  
ka no kitaru koto toshi*

die Blüten: dem fließenden Wasser folgen  
sie, ihr Duft verbreitet sich rasch,

4 *kane wa kan'un o hedatete  
koe no itaru koto ososhi*

die Glocke: kalte Wolken trennen uns von ihr,  
ihr Klang erreicht uns nur allmählich.)

5	<i>Seisuiji no kane no koe</i>	Des Kiyomizu-Tempels Glockenklang:
6	<i>Gion-Shōja o arawashi</i>	den Gion-Shōja-Tempel [in Indien] ruft er in Erinnerung,
7	<i>shogyō mujō no koe yaran</i>	»alle Dinge sind vergänglich«, teilt uns die Glocke mit.
8	<i>Jishu-Gongen no hana no iro</i>	Des Jishu-Gongen Blüten Farbe
9	<i>shara-sōju no kotowari nari</i>	[ruft was] die Sal-Bäume uns lehren wollen [in Erinnerung]:
10	<i>shōja hitnmetn no yo no narai</i>	»alles Leben ist dem Tod geweiht«, dies ist der Lauf der Welt —
11	<i>ge ni tameshi aru yosooi</i>	wahrlich: Beispiele gibt es [unzählige] dafür.
12	<i>hotoke no moto wa suteshi yo no</i>	Buddha selbst, einmal [ein Prinz], verließ die Welt, das
13	<i>nakaba wa kumo ni ue mienu</i>	irdische Glück — der Gipfel in Wolken gehüllt und unsichtbar: [dorthin hinauf stieg Buddha],
14	<i>washi no o-yama no na o nokosu</i>	auf den Ryōjusen, [den Berg in Indien], dessen Name uns erhalten ist im
	(Im <i>nō</i> -Spiel steht Yuya hier auf)	
15	<i>tera wa katsura no hashi-bashira</i>	Tempel Keikyōji — des <i>katsura</i> -Baumes Brückenpfeiler — dort —
	(Im <i>nō</i> -Spiel beginnt Yuya nun, z.T. pantomimisch, sich auf der Bühne herumzubewegen)	
16	<i>tachi-idete mine no kumo</i>	hinausgehend schaut man [hoch]: des Gipfels Wolken:
17	<i>hana ya aranu hatsu-zakura no</i>	Blüten scheinen sie zu sein, die ersten Kirschblüten im
18	<i>Gion-bayashi Shimo-gawara</i>	Gion-bayashi [und] Shimo-gawara [-Gebiet],
	(Im <i>nō</i> -Spiel von Yuya vorgetragen:)	
19	<i>minami o haruka ni nagamureba</i>	[von da] nach Süden, weit in die Ferne blickend:
	(Im <i>nō</i> -Spiel vom Chor vorgetragen:)	
20	<i>dai-hi ō-go no usu-gasumi</i>	der mitleidvollen Kannon-Gottheit feiner Dunst [umgibt die]
21	<i>Yuya-Gongen no utsurimasu</i>	Yuya-Gongen, [die Gottheiten des Kumano- Schreins, Verkörperung Buddhas] — herüber- gekommen [in diese Gegend]:
22	<i>mi-na mo onaji Ima-Gumano</i>	der heilige Name [ihres neuen Schreins] ist gleich: Ima-Gumano.

- 23 *Inari no yama no usu-momiji no* Der Inari-Berg mit seinem leicht-roten  
Herbstlaub, [auch er ist in der Nähe],  
24 *aokarishi ha no aki* seine einst grün gewesenen Blätter, [sie  
färben sich im] Herbst,  
25 *mata hana no haru wa Kiyomizu no* und überdies: der Blütenfrühling, in  
Kiyomizu [ist er von höchster Schönheit] —  
26 *tada tanome tanomoshiki* »vertrau' mir nur!« [hat einst die Kannon-  
Gottheit hier gesagt], vertrauenswürdig  
[ist sie] —  
27 *haru mo chiji no hana-sakari* der Frühling [ist die Zeit, wo] tausendfach  
die Blüten sich zu voller Pracht entfalten.

(Schlußteil des HA, Abschnitt 5)

- (Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)  
28 *yama no na no* Des Berges Name:  
29 *otoha arashi no hana no yuki* Otohayama. [Wie es der Name sagt:] im  
Rauschen des Sturmwindes [fallen sie ab],  
ganz still, die Blüten, wie Schnee —  
(Im *nō*-Spiel vom Chor vorgetragen:)  
30 *fukaki nasake o hito ya shiru* tiefes Mitgefühl: ob man wohl solches  
kennt?  
(Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)  
31 *ware wa o-shaku ni mairi-sōrō beshi* Ich will nun Wein einschenken gehen  
(Im *nō*-Spiel von Munemori vorgetragen:)  
32 *ikani Yuya, hitosashi mai-sōrae* Nun Yuya, führ' einen kurzen Tanz vor!  
(Im *nō*-Spiel vom Chor vorgetragen:)  
33 *fukaki nasake o hito ya shiru* Tiefes Mitgefühl: ob man wohl solches  
kennt?

(Im *nō*-Spiel führt Yuya nun einen Tanz auf)

(III. KYŪ, Teil 1)

- (Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)  
34 *nōnō niwakani murasame no shite* Siehe da! ein plötzlicher Regenschauer setzt  
*hana o chirashi sōrō wa ikani* ein, die Blüten werden wohl abfallen,  
fürchte ich.  
(Im *nō*-Spiel von Munemori vorgetragen:)  
35 *ge ni tadaima no murasame ni* Wirklich, in diesem Regenschauer fallen  
*hana no chiri-sōrō yo* die Blüten ab!

- (Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)
- 36 *ara kokoro na no murasame ya na* Oh herzloser Regenschauer!  
37 *harusame no* Frühlingsregen
- (Im *nō*-Spiel vom Chor vorgetragen:)
- 38 *furu wa namida ka* fällt — [oder] sind es Tränen?  
39 *furu wa namida ka sakurabana* [Frühlingsregen] fällt — [oder] sind es  
40 *chiru o oshimanu hito ya aru* Tränen? Kirschblüten —  
fallen ab — gibt es Menschen, die nicht  
dabei Bedauern fühlen?
- (Im *nō*-Spiel nimmt Yuya nun einen  
Papierstreifen hervor, schreibt mit  
dem Fächer einen Text<sup>108</sup>, übergibt  
diesen Munemori und kehrt wieder  
zurück, wo sie war)
- (*KYŪ*, Teil 2)
- (Im *nō*-Spiel von Munemori vorgetragen:)
- 41 *yoshi arige naru kotoba no tane* Etwas Tieferes scheint dahinterzustecken,  
42 *toriage mireba ikani sen* hinter diesen Worten,  
43 *miyako no haru mo oshikeredo* [das Gedicht] entgegennehmend sehe ich es  
[nochmals] an: Was soll ich tun?  
[Auf die Freuden der] frühlingshaften  
Hauptstadt [zu verzichten], fällt mir  
schwer, doch —
- (Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)
- 44 *nareshi azuma no hana ya chiruran* die geliebte Blüte im Osten: wird sie  
nicht abfallen?
- (Im *nō*-Spiel von Munemori vorgetragen:)
- 45 *ge ni dōri nari, aware nari* In der Tat: richtig ist es, [was du sagst],  
Bedauern fühl' ich [nun]:  
46 *haya haya itoma torasuru zo* Rasch! rasch! Ich laß' dich gehen!  
47 *azuma ni kudari-sōrae* Nach Osten sollst du dich begeben!
- (Im *nō*-Spiel von Yuya vorgetragen:)
- 48 *nani o-itoma to sōrō ya* Wie? Ihr laßt mich gehen?  
49 *nakanaka no koto,* Ja, so ist es. Beeile dich! Beeile dich!  
*toku toku kudari-tamōbeshi* Begib dich auf den Weg [nach Osten]!

<sup>108</sup> Es handelt sich wohl um die Zeilen 43—44.

	(Im <i>nō</i> -Spiel von Yuya vorgetragen:)	Oh, wie bin ich glücklich, wie wunderbar!
50	<i>ara ueshi ya tōto ya na</i>	So [zeigt sich] der Göttin Kannon Gnade.
51	<i>kore Kannon no go-rishō nari</i>	So kann ich also [gehen], wie bin ich
52	<i>kore made nariya ureshi ya na</i>	glücklich!
	(Im <i>nō</i> -Spiel vom Chor vorgetragen, während sich Yuya, z.T. pantomimisch, auf der Bühne herumbewegt:)	
53	<i>kore made nariya ureshi ya na</i>	So kann ich also [gehen], wie bin ich glücklich!
54	<i>kakute miyako ni o-tomo seba</i>	Wenn jetzt in der Hauptstadt [ich weiter- hin] bei ihm bleibe,
55	<i>mata mo ya gyo-i no kawarubeki</i>	könnte er seine Gesinnung wieder ändern —
56	<i>tada kono mama ni o-itoma to</i>	so möchte ich jetzt gleich Abschied
57	<i>yūtsuke no tori ga naku</i>	nehmen — der Hahn kräht [schon] —
58	<i>azuma-ji sashite yuku michi no</i>	auf der Straße nach Osten ist sie, sie geht [schon] ihres Weges,
59	<i>yagate yasurō Ōsaka no</i>	bald ruht sie sich in Ōsaka aus, an der
60	<i>seki no to-zashi mo kokoro shite</i>	Sperre dort erweist der Wächter Mitgefühl:
61	<i>ake-yuku ato no yama miete</i>	er öffnet ihr — und in der Morgendämmerung sieht sie hinter sich die Berge —
62	<i>hana o mi-sutsuru karigane no</i>	die Blüten verlassend fliegen sie davon, die Wildgänse,
63	<i>sore wa koshiji ware wa mata</i>	sie fliegen über die Berge, derweil ich selbst
64	<i>azuma ni kaeru nagori kana</i>	nun ostwärts mich zurückbegebe —
65	<i>azuma ni kaeru nagori kana</i>	das Herz voller Erinnerung, nun ostwärts mich zurückbegebe — das Herz voller Erinnerung.

Erläuterungen zur Darstellungsweise des Gesangstextes: Beim oben angeführten Text von ›Yuya‹ handelt es sich gleichzeitig um *nō*-Spiel wie auch *koto*-Stück. Obwohl der Wortlaut in beiden Fällen derselbe ist, weichen die Aufführungsweisen der *nō*- beziehungsweise *koto*- Fassungen grundsätzlich voneinander ab: Während das *nō*-Spiel im Prinzip eine Bühnenaufführung bildet<sup>109</sup>, handelt es sich beim *koto*-Stück um einen vollständig von der Theaterbühne gelösten, kammermusikalischen Vortrag des Textes.

Beim *koto*-Stück muß überdies mit dem Solovortrag eines *einzigsten* Sängers gerechnet werden; auch im Falle von *utaiwake* (vgl. Kapitel 5.2.2.6.) ist das *Yamadu-ryū*-Stück ›Yuya‹ ein quasi in einem Zug vorgebrachter Gesang, dessen dramatisches Element sich auf andere Weise als durch konkrete Gestik und Bewegung auf der Bühne manifestieren muß.

Bei der Darstellung des Textes und seiner Übersetzung ist somit darauf geachtet worden, trotz der Einfügung von Kommentar in bezug auf die Bühnenhandlung beim *nō*-Spiel<sup>110</sup>, ›Yuya‹ hier möglichst nicht als dramatisches Bühnenstück erscheinen zu lassen. Eine Darstellungsweise wie die hier gewählte erleichtert

<sup>109</sup> Bloß gesungener Vortrag des Textes kommt zwar auch vor; vgl. S. 134 f.

<sup>110</sup> Dieser Kommentar ist ›Yōkyoku-shū‹ /NKBZ 1973/75 und Nogami 1971 entnommen.



zwar nicht unbedingt das Verständnis der deutschen Übersetzung, doch würde eine deutlichere Aufgliederung den gerade im Gegensatz zur *nō*-Aufführung stehenden, konzertmäßigen Charakter des *koto*-Stücks zu wenig zur Geltung bringen.

Es kann an dieser Stelle auch angemerkt werden, daß in der Tat eine Komposition wie das *koto*-Stück ›Yuya‹ nicht nur an die Vorstellungskraft eines (japanischen) Hörers die höchsten Ansprüche stellt, sondern auch an die Fähigkeit eines *koto*-Spielers, da ein eigentlich komplexes Bühnengeschehen in verhältnismäßig einförmiger Weise und durch keine sichtbare Handlung markiert durchzusingen ist, ohne daß aber die innere Spannung der einzelnen Szenen und Bilder verloren gehen darf.

#### Zum Verständnis des Textes

Bei ›Yuya‹ kann, anders als bei den vorangehenden Stücken mit Beziehungen zum *nō*, das *nō*-Spiel nicht als Lieferant von zusätzlicher Information zum *koto*-Stück hinzugezogen werden: Was im Text des *koto*-Stücks ›Yuya‹ für uns schwer zu interpretieren ist, bleibt im *nō*-Stück ebenso schwer faßbar, da ja beide Texte gleich sind. Für einen genauen Textkommentar müßten somit weit hinter das *nō*-Stück zurück noch zusätzliche Untersuchungen angestellt werden, ein Unterfangen, welches die mir zur Verfügung stehenden Mittel nicht gestatten.

Angenommen, Untersuchungen zu den Vorformen des *nō* würden uns tatsächlich weitere, wesentliche Informationen zum Text liefern, dürften wir jedoch nicht außer Acht lassen, daß sich trotz gleichen Wortlauts die Interpretation des Textes in der Zeitspanne vom 15. bis ins frühe 19. Jahrhundert sehr wohl gewandelt haben könnte. Auch die hiermit angeschnittene Frage gehört aber zu einem Problemkreis, an den beim gegenwärtigen Stand der Forschung kaum heranzugehen ist<sup>111</sup>.

Zu den Zeilen 1 bis 4: Dieser Abschnitt wird nicht vorgetragen, ist aber in allen Textsammlungen angeführt; das Vorspiel zum *koto*-Stück ›Yuya‹ erklingt vor Zeile 5.

Die Kommentare zum Text von ›Yuya‹ geben an, daß die Zeilen 1 bis 4 Zitate aus einem chinesisch verfaßten Gedicht bilden; Genaueres bleibt noch abzuklären.

Zur Zeile 2: *uguisu* = braungrüner Vogel, Japanische Nachtigall.

Zur Zeile 5: *Seisuiji* ist die sino-japanische Lesung von *Kiyomizu-dera* (›Tempel der klaren Wasser‹).

Zur Zeile 6: *Gion Shōja* (*Shōja* = Gebäude, in welchem ein buddhistischer Priester seinen Dienst verrichtet) ist der japanische Name für den Tempel in Jetavana in Zentral-Indien, wo Buddha selbst einst gelehrt haben soll.

<sup>111</sup> Es gilt auch, die Tatsache zu berücksichtigen, daß die Komposition von Yamada Kengyō nicht die erste Übernahme des *nō*-Stücks ›Yuya‹ in eine andere Musikgattung bildet. Auch bei Uji Kaga-no-jō beispielsweise (siehe Tafel S. 90) findet sich ein Stück ›Yuya monogatari‹ (verfaßt 1676), in welches Teile des *nō*-Spiels ›Yuya‹ — vielfach wörtlich — eingeflochten sind. Bei diesem ›Yuya monogatari‹ wird der Name Yuya allerdings nicht mit den Schriftzeichen für ›Kumano‹ (vgl. S. 220, Anmerkung zu den Zeilen 21/22) geschrieben, sondern mit denjenigen für SPIELEN + HAUS. (Der Text von ›Yuya monogatari‹ von Uji Kaga-no-jō ist abgedruckt in Yokoyama u. Shinoda 1968.)

## 5.1.14. ›Tokiwa no Sakae‹

(»Des Ewigwährenden Gedeihen«)

Eine Komposition von Yamase Kengyō I oder II; Hirano<sup>118</sup> vermutet, daß ›Tokiwa no Sakae‹ als Stück eher klassischen Stils von Yamase Kengyō I stamme. Im ›Hachiyō-shū‹ ist ›Tokiwa no Sakae‹ als *naka-utamono* klassifiziert (Gesangsstück mittleren Schwierigkeitsgrades). In bezug auf frühe Textveröffentlichungen oder Tabulaturen sind mir keine Angaben zugänglich.

## Der Text

1	<i>haru kinu to</i>	Der Frühling ist gekommen,
2	<i>yūtsugedori no hitokoe ni</i>	ruft der <i>yūtsuge</i> -Vogel mit lauter Stimme —
3	<i>akete kasumi no seki no naku</i>	zu Ende geht die Nacht, Neujahr [ist da, und] Dunst versperrt [jetzt] keiner [mehr die Sicht] —
4	<i>miwatasu yama wa uraraka ni</i>	ringsherum die Berge, heiter, friedlich —
5	<i>urabe shizuka ni sazanami no</i>	an der Küste ist es still, ganz feine Wellen
6	<i>yosete wa kaeshi yutaka naru</i>	kommen her und ziehen sich zurück — in Glück und Fruchtbarkeit [erstrahlen]
7	<i>miyo no tameshi ni hiku komatsu</i>	die Welt, das Kaiserhaus: wie jedes Jahr [um diese Zeit] wird [aus der Erde] gezogen eine kleine Kiefer.
8	<i>ta ga sode hiite himematsu no</i>	Wer hat am Ärmel gezogen? [Mit der] Prinzessin-Kiefer
9	<i>chigiri o musubu tama no o no</i>	das Band geschlossen — der [gemeinsame] Schicksalsfaden:
10	<i>sue mo nagaki ni kakikawasu</i>	lang soll er sein, und lange tauscht man Briefe [dieses Inhalts] aus —
11	<i>sono tamazusa no otozure o</i>	auf solcher Briefe Kommen
12	<i>matsu mi wa tsura ya moshiya ta so</i>	wartet man, ist voller trauriger Sehnsucht — vielleicht — [ist] jemand [anders da...] —
13	<i>yoso ni suru sumi kaku fude no</i>	[mich] vergessend, anderswo die Tusche reibend, den Pinsel führend —
14	<i>toga wa nakeredo suzuri no umi ni</i>	schuldig ist [der Pinsel, der anderswohin Briefe schreibt] zwar nicht — doch wer in den Schreibsteinkasten
15	<i>mizu sasu hito no tsuramashiki</i>	Wasser gießt, ist grausam!

<sup>118</sup> In Hirano 1977a.

16	<i>kokoro no take o hitofushi ni</i>	Das ganze Herz, [das voller Liebe ist] in einem Bambusknoten dir
17	<i>omoi o komete kuretake no</i>	geschenkt, [und so wie] <i>kuretake</i> -Bambus
18	<i>shigerite kayou tsuki no yo wa</i>	fruchtbar sprießt, so [sollst du] in der Mondnacht kommen — sich zu treffen in der Mondnacht
19	<i>shinobi kaneshi yo hama no matsu</i>	ist nicht möglich! Strandkiefer —
20	<i>mine no matsukaze sasōtomo</i>	des Gipfels Kiefer [rauscht] im Wind und lockt vielleicht, doch
21	<i>tada hitosuji ni kono kimi to</i>	nur wie <i>eine</i> gerade Linie mögen seine
22	<i>waga na o tatete Takasago no</i>	und meine Namen aufsteigen — die Takasago-
23	<i>matsu wa yukashiki morotomo ni</i>	Kiefern — wie oft denke ich an sie! zusammen
24	<i>oi senu yado wa wakatake no</i>	im Haus der ewigen Jugend — [wie] junger Bambus,
25	<i>wakaki wa na ni shi otokoyama</i>	jung: das ist — der berühmte Otokoyama.
26	<i>tani to zo izuru uguisu no</i>	Aus des Tales Pforte fliegt der <i>uguisu</i> - Vogel,
27	<i>kotobuki soete hatsune kyō</i>	Glück bringt er mit seinem ersten Ruf, heute,
28	<i>haru hiki-noburu tsuma-goto no</i>	den Frühling ewig machend — so ertönt das <i>koto</i> -
29	<i>shirabe wa tsukiji yorozuyo mo</i>	Spiel — nie wird es zu Ende klingen — zehntausend Generationen —
30	<i>iro wa kawaranu tokiwa-gi no</i>	bleibt die Farbe — immer gleich — des Ewigen Baumes
31	<i>midori no sora ya yama zo nodokeki</i>	Grün — [und grün ist auch] der Himmel — die Berge: [welch] friedlich-schönes [Bild].

Zum Verständnis des Textes

›Tokiwa no Sakae‹ ist ein Gesang, dessen Text sich für uns teilweise der Interpretation entzieht. Wie dies auch schon bei ›Kasuga-mōde‹ ausgeprägt der Fall war, lebt ›Tokiwa no Sakae‹ so gut wie vollständig von dem, was zwischen den Zeilen ausgesagt ist oder durch nur feinste Winke assoziiert werden muß; anders als bei ›Kasuga-mōde‹ jedoch werden keine konkreten Orte und allgemein bekannten Geschichten impliziert. Überdies können wir in nur sehr geringem Maße bei ›Tokiwa no Sakae‹ auf klassische Texte und Vorlagen zurückgreifen, um Anhaltspunkte für die Textinterpretation zu gewinnen.

Ohne daß irgendein Kommentar auf diese Tatsache hinweist, vermute ich, der Text von ›Tokiwa no Sakae‹ sei im Wesentlichen in der kontemporären Sprache und Metaphorik verankert, wobei einzelne Begriffe nicht im Sinne ihrer normalen Wörterbuchbedeutung zu verstehen wären, sondern im Sinne des umgangssprachlichen Jargons.

## 5.1.19. ›Yuki‹

(»Schnee«)

Ein *jiuta*-Gesang, gemäß ›Kakyoku sarae-kō‹ (1805)<sup>136</sup> eine Komposition von Minezaki Kōtō aus Osaka<sup>137</sup>. Normalerweise klassifiziert als *Kamigata-hauta*-Gesang in der *hon-chōshi*-Stimmung; in der *Yamada-ryū*-Textsammlung ›Hachiyō-shū‹ als *oku-tegotomono* (*tegotomono* hohen Schwierigkeitsgrades) enthalten. Der Gesangstext von ›Yuki‹ ist erstmals abgedruckt im ›Kinko shūsei kinkyoku shin-uta-bukuro‹ (1789)<sup>138</sup>; frühe Tabulaturen finden sich 1809 in der Sammlung ›Hana no hibiki‹ (eine *koto*- und eine Flötenstimme) und 1833 in der Sammlung ›Chie no hitoe‹ (*koto*-Stimme).

Gemäß ›Kakyoku sarae-kō‹ soll ›Yuki‹ die Gefühle der Freudendame Soseki aus Osaka schildern, die vergeblich auf ihren Geliebten gewartet hatte und sich nun entschließt, den Weg Buddhas zu betreten.

## Der Text

1	<i>hana mo yuki mo haraeba kiyoki tamoto kana</i>	Blüten und Schnee[flocken]: schütteln wir sie ab, [wird] rein [unser] Ärmel!
2	<i>hon ni mukashi no mukashi no koto yo</i>	Ja, vor langer, langer Zeit war es:
3	<i>waga matsu hito mo ware o machiken</i>	Er, den ich erwartete, auf mich auch [pflegte er] zu warten —
4	<i>oshi no o-tori ni mono-omoi-ba no</i>	wie <i>oshidori</i> -Vögel [waren wir] — an das <i>oshidori</i> -Männchen mit seinen »Sehnsuchts-Federn« denkend —
5	<i>kōru fusuma ni naku ne mo sazona</i>	gefroren sind die Decken, aus denen weinend' Rufen tönt, wie [traurig, dieses Bild]!
6	<i>sanaki dani</i>	Auch wenn dem nicht so wäre:
7	<i>kokoro mo tōki yowa no kane</i>	die Gefühle sind erkaltet — da! — weit weg in der Dunkelheit: die Glocke
8	<i>kiku mo samishiki hitori-ne no</i>	hört man [schlagen], einsam [die Gefühle] — allein auf seinem
9	<i>makura ni hibiku arare no oto mo</i>	Lager, da hallt des Hagels Klopfen:

<sup>136</sup> Vgl. dazu S. 67, Anm. 200.<sup>137</sup> Zu Minezaki Kōtō vgl. S. 76.<sup>138</sup> Vgl. dazu S. 74.

10	<i>moshiya to isso sekikanete</i>	wenn dies nun...?! und kaum ist es noch aufzuhalten —
11	<i>otsuru namida no tsurara yori</i>	es fallen Tränen, Eiszapfen — [schneller noch] als diese
12	<i>tsuraki inochi wa oshikaranedomo</i>	[vergeht] das mühevollle Leben — ihm nachzutruern ist nicht nötig, doch
13	<i>koishiki hito wa tsumi-fukaku</i>	der Geliebte, für schuldbeladen
14	<i>omowamu koto no kanashisa ni</i>	würde er mich halten — in Traurigkeit ist
15	<i>suteta uki</i>	abgelegt [die Bindung an] das Diesseits —
16	<i>suteta ukiyo no yama-kazura</i>	abgelegt das kummervolle Leben — über den Bergen, [da leuchten schon die Wolken] in der Morgendämmerung.

#### Zum Verständnis des Textes

Zur Zeile 1: Diese Zeile drückt die innere Bereitschaft eines Menschen aus, den Weg Budhas zu betreten; Blumen wie auch Schnee gelten als schön und symbolisieren damit das Verhaftetsein im Diesseits mit seinen Freuden.

Zur Zeile 4: Zuerst wird in dieser Zeile das Bild der *oshidori*-Vögel (›Mandarin-Enten‹), Symbole der ehelichen Treue, impliziert; vgl. auch ›Nasuno‹, Zeile 14<sup>139</sup>.

Wie in ›Nasuno‹, so zieht auch in ›Yuki‹ die Erwähnung der Mandarin-Enten das Bild von Decken nach sich (das Wort *fusuma* in Zeile 5; in ›Nasuno‹ Zeile 15).

In Zeile 4 von ›Yuki‹ steht allerdings nicht einfach *oshidori* (›Mandarin-Enten‹), sondern das Wort *oshi no o-tori* (›männlicher *oshidori*-Vogel‹), womit der Blick besonders auf die eine Hälfte des *oshidori*-Pärchens gelenkt wird.

Durch die Erwähnung des *oshidori*-Männchens ergibt sich weiter die Assoziation mit den zwei kleinen, zu beiden Seiten des Schwanzes aufstehenden Federn, die das *oshidori*-Männchen kennzeichnen; diese Federn heißen *mono-omoi-ba* (wörtlich ›an-etwas-denken-Federn‹, mit ›Sehnsuchts-Federn‹ übersetzt). Die Erwähnung dieser ›Sehnsuchts-Federn‹ impliziert wohl auch die Tatsache, daß die Sängerin von Sehnsucht gequält ist.

Zur Zeile 7: *kokoro mo tōki* (mit ›die Gefühle sind erkaltet‹ übersetzt) heißt wörtlich ›das Herz ist fern‹; möglicherweise steckt auch hinter diesen Wörtern der Begriff *kokoro tōshi* (›das Herz bemerkt plötzlich etwas, da!‹).

<sup>139</sup> *oshidori* erscheint in ›Nasuno‹ in der sino-japanischen Lesung *ennō*.

Das *tōki* (»fern«) bezieht sich nicht nur auf das Vorangehende, sondern auch auf den Begriff *yowa* (»Nacht«, mit »Dunkelheit« übersetzt).

Zur Zeile 10: *moshiya* (»wenn dies nun...«) ist eigentlich ein unfertiger Ausdruck; gemeint ist vermutlich »wenn dieses Klopfen nun der Geliebte wäre?!«

Hirano<sup>140</sup> sieht in Zeile 10, hinter den Wörtern *isso sekikanete*, den Namen Soseki versteckt, der angeblich ersten Sängerin von ›Yuki‹.

Zur Zeile 11: Wörtlich heißt diese Zeile »eher als die Eiszapfen der fallenden Tränen«. Das *tsurara* (»Eiszapfen«) nimmt lautlich das folgende *tsuraki* (»mühevoll«) voraus.

Zu den Zeilen 12–14: Die verfügbaren Kommentare weichen in ihrer Interpretation dieses Abschnitts voneinander ab. Die Abweichungen beruhen allerdings unter anderem darauf, daß die Textsammlung ›Kinko shūsei kinkyoku shin-utabukoro‹ in Zeile 14 *omowamu* (»etwas vielleicht denken«, übersetzt mit »würde er mich halten«) aufweist, daß aber heute in der Regel *omowanu* gelesen wird, was »etwas nicht denken« bedeutet.

Imai interpretiert die Zeilen 12–14: »Mein mühevolleres, trauriges Leben mag zwar dahinschmelzen, das ist egal. Wenn aber der Geliebte denkt, ich hätte mich schuldig gemacht, so versetzt mich dies in tiefe Trauer.« (Interpretation mit *omowamu*).

Matsusawa interpretiert: »Um dieses mühevollere Leben ist es nicht schade, [wenn es vergeht]. Aber derjenige, der ewig an meiner Seite zu bleiben versprach und mich nun verlassen hat, hat der sich nicht zutiefst schuldig gemacht? Daran denke ich stets und finde somit keine Ruhe.« (Interpretation mit *omowanu*). Matsusawa versteht auch *yama-kazura* (übersetzt in Zeile 16 als »über den Bergen, da leuchten schon die Wolken in der Morgendämmerung«) als »keine Ruhe finden«, indem er den Begriff für ein Geheimwort für »sich Sorgen machen« hält. (Genauerer zu *yama-kazura* vgl. unten.)

Bei Hirano findet sich die Anmerkung, daß die mögliche Bedeutung des Abschnitts die folgende sei: »Ich Sorge mich um den schuldigen Geliebten; an mich selbst denke ich nicht.« (Interpretation mit *omowanu*).

Hirano bezieht aber auch dann das »schuldbeladen« auf den Geliebten und nicht auf die Sängerin selbst, wenn er darauf hinweist, daß ebenfalls gemäß *omowamu* interpretiert werden kann: »Wenn ich an den schuldbeladenen Geliebten denke, [werde ich sehr traurig].«

Ich bin der Lösungsmöglichkeit von Imai gefolgt und frage mich, ob hier nicht das unter anderem im *nō*-Spiel ›Kinuta‹ angesprochene Problem des Sterbens vor Sehnsucht und der damit verbundenen Schuld impliziert ist (vgl. dazu ›Matsukaze‹, Anm. zu Zeile 10, *KYŪ*, Teil 1).

<sup>140</sup> In Hirano 1978b.

Zu den Zeilen 15/16: Hier liegt ein Spiel vor auf zwei verschiedene Wörter, die aber beide *uki* ausgesprochen werden. Das *uki* in Zeile 15 bedeutet wörtlich »schweben, an die Oberfläche gelangen, auf Wasser schwimmen«. Von dieser Grundbedeutung aus ergibt sich die vor allem im Wort *ukiyo* (*yo* = »Welt«) implizierte übertragene Bedeutung »wo die Gefühle hochgehen, freudenvoll, sinnlich, diesseitig, unbeständig, rasch vergehend«; in der Übersetzung wurde »diesseitig« gewählt.

Das *uki* in Zeile 16 (ebenfalls oft, wie auch hier in ›Yuki‹, als *ukiyo* erscheinend) ist ein Substantiv mit der Bedeutung »Kummer, Mühe, Elend, Trauer, Unglück«.

Zu *ukiyo* vgl. auch ›Matsukaze‹, Anm. zu Zeile 10, *KYŪ*, Teil 3.

Zur Zeile 16: *yama-kazura* wird bei Hirano<sup>141</sup> und Imai interpretiert als »in der Morgensonne leuchtende Wolken am Rande/am Kamm eines Berges«, eine Nebenbedeutung<sup>142</sup>, die auch in allen Wörterbüchern des klassischen Japanischen angegeben ist. Hirano fügt bei, das Bild der in der Morgensonne leuchtenden Wolken am Rande eines Berges symbolisiere das Erwachen aus einem Traum, wobei unter »Traum« das Irren in Unwahrer, Täuschung und Illusion zu verstehen sei.

#### Zur Textstruktur

Mit ›Yuki‹ (und dem folgenden ›Kaji-makura‹) sei ein kurzer Einblick gegeben in die Welt der im Kyoto/Osaka-Gebiet beheimateten *jiuta*-Kunst zur Zeit der Entstehung und Blüte der *koto*-Musik von Edo.

Die Frage nach (durchaus denkbaren) Einflüssen von *jiuta* auf *Yamada-ryū* bleibe einstweilen dahingestellt; zumindest auf den ersten Blick scheinen zwischen dem Großteil der bisher besprochenen *Yamada-ryū*-Stücke und dem *jiuta* ›Yuki‹ erhebliche Unterschiede zu bestehen.

Um als erstes die Sprache von ›Yuki‹ zu charakterisieren, so ist diese in hohem Grade fragmentarisch, zeichnet sich durch knappe, mehr angedeutete als ausgesprochene Aussagen aus und fließt in beinahe »überstürzter« Eile von Bild zu Bild (in diesem letzten Punkt mögen gewisse Parallelen etwa zu ›Tokiwa no Sakae‹ bestehen).

Die einzelnen Bilder selber erscheinen alle viel persönlicher und ich-bezogener als in den *Yamada-ryū*-Stücken; dort konnte höchstens in bezug auf einzelne Abschnitte von direkt personen- oder ich-bezogener Perspektive gesprochen werden. Ferner tauchen bei ›Yuki‹ Elemente aus der klassischen Poesie nur sporadisch auf und bilden kein festes Gestaltungsprinzip des Textes (in diesem Punkt stehen die im *Yamada-ryū* als »Gefühlsäußerung« klassifi-

<sup>141</sup> In Hirano 1978b.

<sup>142</sup> Wörtlich heißt *yama-kazura* »Berg-Ranke« (eine im Altertum bei Götterspielen verwendete Schlingpflanze).

zierten Stücke allerdings etwas näher zum *jiuta* ›Yuki‹ als die »repräsentativen Stücke« von Yamada Kengyō). Schließlich ist noch auf die besondere Kürze des Textganzen von ›Yuki‹ hinzuweisen.

In bezug auf die Textgliederung scheinen zwischen ›Yuki‹ und einem *Yamada-ryū*-Stück Parallelen zu existieren. Diese mögen aus folgendem knappen Aufbauschema von ›Yuki‹ ersichtlich werden:

Zeile 1: Einleitung auf religiöser Ebene; Zeile 2: Einleitung auf persönlicher Ebene. Zeilen 3 bis 5: Persönliches »Problem« und zugleich Naturbild. Zeilen 6 und 7: Ablenkung von den Problemen und anschließend (Zeile 8 bis 14) Konzentration auf eine Welt, die vor allem im Inneren des Sängers existiert. Nach diesem längsten Abschnitt kehrt der Text in Zeilen 15–16 quasi in die Realität zurück. Der Abschluß von ›Yuki‹ liegt noch in der vorwärts »gehenden« Dynamik dieser Rückkehr.

Die genannten Abschnitte erweisen sich, besonders im Vergleich zu einem *Yamada-ryū*-Stück, als so kurz, und (in erster Linie wohl der »überstürzten« Sprache wegen) als so fragmentarisch, daß im Falle von ›Yuki‹ vielleicht eher von einer raschen Abfolge von Phasen innerhalb eines recht einheitlich erscheinenden, kurzen Liedchens zu sprechen wäre, als von einer Gliederung in »Abschnitte«. In ›Yuki‹ fehlt nicht nur der vornehme, den Textabschnitten zusätzliches Gewicht verleihende Hintergrund (klassische Poesie, *nō*-Spiele usw.), sondern vor allem auch die relativ umfangreiche, kunstvolle und auf hohem stilistischen Niveau stehende Ausarbeitung der Einzelteile, zwei Aspekte, die für die meisten Kompositionen der *koto*-Musik von Edo als typisch zu gelten haben.

Abschließend kann angemerkt werden, daß bei ›Yuki‹ wohl noch sehr deutlich die Zugehörigkeit zur *shamisen*-Kunst und zur *Kamigata-hauta*-Tradition des 17./18. Jahrhunderts festzustellen ist<sup>143</sup>; es handelt sich kaum um den Gesangstext für ein (in den Augen von Yamada Kengyō) den »alten Weisen« oder der *koto-kumiuta*-Tradition würdiges Instrument<sup>144</sup>.

<sup>143</sup> Vgl. S. 66 ff., vor allem S. 68.

<sup>144</sup> Vgl. dazu S. 88 sowie 107.