Feature

„Zur japanischen Landschaft als kulturelles Gedächtnis“

Robert F. Wittkamp

Einmal pro Woche fahre ich mit dem Zug nach Kyōbashi in Ōsaka. Wenn ich dann die Treppe zur Durchgangssperre hinabgehe, fällt mein Blick auf ein riesiges Bild. Es handelt sich um eine Werbung für einen dieser neuen Flachbildschirme, ohne die man heutzutage offenbar nicht mehr leben kann. Das Bild zeigt eine leicht, aber dennoch anständig bekleidete junge Frau so, wie Frauen vielleicht vor 2000 Jahren in Griechenland herumliefen. Sexy. Aber nicht sie, und auch nicht der Flachbildschirm spielen hier die Hauptrolle. Im Hintergrund der Frau breitet sich eine gigantische Landschaft aus. Sie wirkt irgendwie unwirklich, hat alles, was man sich wünscht, nichts, was man sich wegwünscht, und erinnert in ihrer mythischen Ausstrahlung an eine Großbildaufnahme aus dem Erfolgsfilm Herr der Ringe. Nicht die schroffen Berge von Mordor, sondern die mit Wiesen, sanften Hügeln und friedlichen Bächen durchsetzte, zivilisationsfreie Weite mit Millionen kleiner Einzelheiten wie Blumen, Bäumen und Wolkenspielen. Schließlich soll ja die hohe Auflösung des Monitors dokumentiert werden. Aber das sind nur technische Details.

Szenenwechsel. Da ist eine Küstenstraße. Irland? Normandie? Labrador? Oder auch Neuseeland? Außer der Straße kein menschlicher Hinweis auf die regionale Lage. Ein schickes Auto taucht auf. Die Kamera fokussiert auf dieses Auto, die Landschaft tritt zurück, bleibt jedoch stets präsent. Auch hier handelt es sich um eine Werbung, und auch hier ist die Landschaft irgendwie unwirklich. Wahrscheinlich wurde mit Farbfiltern gedreht, oder am Computer nachgearbeitet. Gerade die japanische Autowerbung beruft sich immer wieder aufs Erfolgsrezept Landschaft. Bizarre Schneelandschaften, weite sanfte grünsaftige Hügel, Küstenstraßen, Canyons in Großaufnahme – allen gemeinsam ist, daß sie viel versprechen, aber nichts davon halten können. Solche Straßen gibt es in Japan nicht. Und solche Landschaften nur auf dem Bild.

Sicherlich, die Bilder suggerieren freie Fahrt und locken Kunden. Sie müssen Erfolg haben, sonst würden sie doch wohl kaum so häufig eingesetzt. Denn selbst in den bayrisch anmutenden schwungvollen Weiten Hokkaidōs sind solche Fahrten, wie sie uns die Werbung verspricht, kaum möglich. Und wenn,

dann nur bis 50 km/h. Aber ist es wirklich nur der Wunsch nach freier Fahrt, der Wunsch hinaus aus der erdrückenden Enge japanischer Betondschungel und teuren Ausflügen auf verstopften Autobahnen? Die geheime Verführung, mit einer bestimmten Automarke eine bestimmte Landschaft zu besitzen? Psychologische Manipulation? Oder sind hier nicht noch andere Mechanismen im Spiel? Zumindest in puncto Werbung liebäugele ich mit der Systemtheorie von Niklas Luhmann. Demnach geht es nicht nur um psychologische Manipulation zu mehr Produktabsatz, sondern die Werbung bildet einen Bestandteil des sogenannten Funktionssystems Massenmedien, ein System, das sich selbst erzeugt und trägt mit nur dem einem Ziel, sich weiterhin selbst zu erzeugen und zu tragen. Im Rahmen der Massenmedien dient auch die Werbung der Selbstbeschreibung der Gesellschaft für die Gesellschaft. Was wir sehen ist immer nur uns selbst. Dahinter stünden also nicht nur geldhungrige Manager und psychologisch gewiefte Verführer, sondern nur wir selbst. Zum Teil, d.h. im beobachteten Ausschnitt steht bestimmt Profit und Marketing voran, aber ist das wirklich alles? Welche Mechanismen sind hier vielleicht noch im Spiel? Worin liegt der Erfolg dieser Bilder, für die sich noch viele Beispiele finden ließen?

Vielleicht ist es ja doch die besondere Liebe, das besondere Verhältnis der Japaner zur Natur. Nur, nach elf Jahren im Lande habe ich für dieses abgedroschene Klischee noch nicht einmal mehr ein müdes Lächeln übrig. Dennoch, das Thema interessiert und läßt mich nicht ruhen. Versuchen wir es doch einmal mit Landschaft. Aber dafür muß ich weit ausholen.

***

Jeder Mensch benötigt zum Leben Sinn und Identität, und es sind die Erinnerung und das Vergessen, die ihm helfen, diese herzustellen und aufrechtzuerhalten. Gedächtnis. Auch die Gruppe ist um Sinn, oder besser: kulturelle Kohärenz bemüht, nur kann sie dabei nicht auf einen biologisch vererbten neuronalen Speicherapparat zurückgreifen. Das soziale System muß zur „Datenverwaltung“, also Speicherung, Reaktivierung und Vermittlung von Sinn, auf andere Speichermechanismen zurückgreifen. Damit wird Kontinuität bzw. Identität gewährleistet. Eines dieser Speichermöglichkeiten sind Kommunikation und Sprache, man spricht vom „kommunikativen Gedächtnis“. Dieses ist mit dem menschlichen Kurzzeitgedächtnis vergleichbar, da hier nur ein relativ kurzer Zeitraum durch Sprache memorisiert wird. Dinge, über die man spricht, wie etwa Prinzessin Diana. Oder die Erzählungen unserer Großeltern von ihren Erfahrungen und Erlebnissen, die wie ihre Fotos einmal verblassen und in Vergessenheit geraten. Dann gibt es da noch das tiefer, viele Generationen zurückreichende „kulturelle Gedächtnis“. Im folgenden möchte ich den Bogen von der Landschaft zu diesem Speichermechanismus spannen,

um eine mögliche Antwort auf die Frage zu geben, warum Landschaften in Japan so erfolgreich sind. Landschaft ist dabei nicht mit Natur zu verwechseln. Landschaften sind kulturell und individuell erzeugte Gebilde und Vorstellungen, die sich zwischen dem Betrachter und der „Natur" befinden. Oder sie finden ihren Ausdruck eben in Landschaftsdarstellungen. Malereien, Gedichte, als geeignete Kulisse für Frodos Ringmission oder Flachbildschirme (ob die Flachheit mit dem Programm zusammenhängt?). Unter ästhetischen und philosophischen Aspekten wurde Landschaft in Europa im 14. Jahrhundert von Petrarca entdeckt, als dieser sich auf einem garstigen Berg Südfrankreichs rumtrieb – sagt man. In Japan entdeckte man sie angeblich erst viel später. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Aber beides glaube ich nicht und will auch zeigen, warum.

***

Es geht hier um Fragen nach Verfahren der kulturellen Reproduktion, nach der Herstellung kultureller Kohärenz, nach Sinn und Identität. Der Ägyptologe Jan Assmann, auf den ich mich im wesentlichen berufe, widmet diesem Thema seine einflußreiche Studie *Das kulturelle Gedächtnis* (^{4}2002, Beck). Assmann versteht unter Kultur einen Komplex von Wissen, das die Identität einer Gruppe sichert. Dabei handelt es sich um symbolische Formen, zu denen er einige Beispiele nennt: Mythen, Lieder, Tänze, Sprichwörter, Gesetze, heilige Texte, Bilder, Ornamente, Male, Wege und – jetzt kommt das für uns Interessante – ganze Landschaften. Assmann bezieht sich konkret auf Australien, und jeder, der die Reiseaufzeichnungen von Bruce Chatwin kennt, denkt wohl sofort an dessen Traumpfade. Zeitlose, das ganze Land durchziehende Pfade (*songlines*), die die Australier mit Orten, ihren Ahnen und Mythologie verbinden. Wanderwege mythischer Vorfahren, die ihre Spuren in der Landschaft hinterlassen haben. Hier sind natürlich besonders erwähnenswerte Umstände am Werk, aber wie sieht es mit der Landschaft insgesamt aus? Diesem Thema hat sich Simon Schama, ein weiterer Kulturwissenschaftler, gewidmet, der einen beträchtlichen Teil seiner wunderbaren Studie *Der Traum von der Wildnis – Natur als Imagination* (1996, Kindler) dem germanischen Wald widmet. Auch für Schama hängen Landschaft und Gedächtnis untrennbar zusammen: „Bevor die Landschaft je ein Refugium für die Sinne werden kann, ist sie schon das Werk des Geistes. Ihre Szenerie ist ebenso aus Schichten der Erinnerung zusammengesetzt wie aus Gesteinsschichten." In Japan gibt es so bekannte „Erinnerungs-Pfade" wie z.B. die Tōkaidō-Straße, um nur einen der prominenteren Vertreter zu nennen. Diese seit der Haupstadtverlegung von Kyōto nach Kamakura (12. Jh.) ausgebaute Straße entwickelte sich besonders in der Edo-Zeit (ab dem 17. Jh.) zur Lebensader. Ich schreibe bewußt „ausgebaut",

denn mit Sicherheit gab es den Weg oder Abschnitte davon bereits wesentlich früher; genauso sicher, wie in jeden sandigen Meter und in jede Kiefer am Wegesrand Vergangenheit eingeschrieben ist. Geschichte und Vergangenheit, und darauf macht nicht nur Jan Assmann aufmerksam, ist das Ergebnis einer Konstruktion, eingebettet in den jeweiligen kulturell-historischen Kontext. Sie wird immer „von spezifischen Motiven, Erwartungen, Hoffnungen, Zielen geleitet und von den Bezugsrahmen der Gegenwart geformt" (Assmann).
Um diese Gedanken nun für den hier zu entfaltenden Zusammenhang fruchtbar zu machen, muß ich noch weiter ausholen und bis zu dem Punkt zurückkehren, wo sich die frühesten „japanischen Landschaften" ausmachen lassen. Selbstverständlich gab es damals noch kein Japan; es gab wohl die vier großen Inseln und auch die zahllos kleinen, nur Japan gab es noch nicht. Noch lange nicht. Aber das soll woanders diskutiert werden.

***

Bevor die Landschaft zum computeranimierten Hintergund für schicke Autos avancierte, war sie zuerst und lange Zeit Wort, und zwar das gesprochene, oder besser: das gesungene. Erst spät, und in Japan bekanntlich erst ziemlich spät, kam die Schrift dazu. Aus der bis ins vierte vorchristliche Jahrhundert dauernden Jōmon-Zeit sind zwar Abbildungen aus dem menschlichen Bereich und Tiere wie Schlangen oder Eidechsen erhalten, aber zu Landschaftsdarstellungen lassen sich nur vage Vermutungen anstellen. Aus einer Fundstelle in Nagakoshi (Stadt Himeji) wurden schließlich Gefäßfragmente mit einfachen Mustern ausgegraben, die als die früheste Landschaftsdarstellung gelten. Man vermutet die frühe Kofun-Zeit (ca. 3. bis 7. Jh.). Die früheste bekannte Abbildung vom Fuji-san wiederum stammt überraschenderweise erst aus dem zehnten nachchristlichen Jahrhundert, von einem Wandschirm aus dem Haus eines gewissen Fujiwara no Koremasa. In dieser Zeit hatte die Landschaft als geschriebenes (und gesungenes) Wort jedoch bereits feste Konturen angenommen. Daher will ich einmal dort anfangen, wo Spekulationen in wissenschaftlich nutzbares Quellenmaterial übergehen, wo sich aus dem Volkslied die *waka*-Dichtung entwickelt, oder – wie es die Forschung zum kulturellen Gedächtnis ausdrückt – wo sich rituelle in textueller Kohärenz wandelt. Das ist mein Ausgangspunkt.
Die frühesten Zeugnisse japanischer Dichtung (die damals noch nicht japanisch war) finden sich in den sogenannten Volksliedern der historischen Chroniken (z.B. *Kojiki*) aus dem achten Jahrhundert. Diese werden manchmal gern als urjapanisch verkauft, aber auch damals herrschte reger Verkehr mit dem Festland, und bei dem Reich handelt es sich um eine relativ begrenzte Region namens Yamato. Weder die Ryūkyū-Inseln (Okinawa), noch das nordöstliche

Japan gehörten dazu – von Hokkaidō ganz zu schweigen. Außerdem sind es keine „originalen" Volkslieder, sondern bereits literarisch bearbeitete, um sie so besser in die erzählenden Sequenzen der Geschichtswerke einzuflechten. Und sie sind oft sehr kurz, was vielleicht zeigt, daß nur Teile daraus ausgewählt wurden. Was jedoch sofort auffällt, sind die häufigen Landschaftsmotive. Dabei müssen wir nicht an kapriziös gepixelte Großaufnahmen wie die eingangs geschilderte denken. Eher vergleichbar sind sie mit japanischen Bierdosen, die je nach Jahreszeit Herbstlaub oder Kischblüten zieren, oder mit Vergils Bucolica (42–39 v.Chr.) und Georgica (37–29 v.Chr.). Manchmal gibt es nur einen Baum an einem Fluß oder nur einen Baum. Die Vermutungen über die Herkunft dieser Landschaftselemente lassen sich hier nicht alle widergeben. Sie reichen von Mythologie und Ausdruck göttlichen Willens über Alltagssymbolik bis zum Ausdruck persönlicher Emotionen, die aufgrund mangelnder Alternativen in Landschaften gegossen werden mußten. Ich gehe jedoch von Landschaft als kulturelles Gedächtnis aus und werde das im folgenden näher darlegen. Die japanische Forschung zum Volkslied und der *waka*-Dichtung ist sehr vielfältig bzw. uneinheitlich und daher beizeiten nur mit großem Energieaufwand nachvollziehbar. Ich versuche, den Problemkreis möglichst einzuengen, und beschränke mich bei den japanischen Forschern auf drei Namen. Deren Arbeiten allerdings – und das läßt sich mit Sicherheit sagen – zählen zu den kompetentesten Beiträgen zu jenem Problemfeld, welches das Verhältnis der alten Volkslieder und der *waka*-Dichtung absteckt. Die Schwierigkeiten bei dem Zusammenbringen der heterogenen japanischen Volkslied- und *waka*-Forschung ist Thema auch der gegenwärtigen japanischen Philologie. Wie sich aber im folgenden zeigen wird, zeichnet sich durch bestimmte Fragestellungen westlicher Kulturwissenschaften doch ein gemeinsamer Nenner ab. Diesen herauszuarbeiten, erfordert einen genaueren Blick auf die inneren Mechanismen der Volkslieder.

***

Erst einmal läßt sich feststellen, daß Volkslieder gemeinsam gesungen wurden – und z.T. auch noch werden. Besonders gut zu singen, steht dabei nicht im Vordergrund. Dabeisein ist alles. Die japanische Volksliedforschung vermutet hier einen Mechanismus zur Produktionssteigerung durch Festigung der Gemeinschaftlichkeit. Auch hier wird also auf ökonomische Gründe reduziert. Von Seiten der Gedächtnis- und Ritualforschung kommen wir zu ähnlichen Ergebnissen, nämlich zur Sicherung der kulturellen Kohärenz, d.h. Sinn und Identität.
Durch einen Vergleich mit überlieferten Volksliedern, die sich im Vergleich zu der aus dem Volkslied hervorgegangenen *waka*-Dichtung kaum veränderten,

lassen sich nun einige Merkmale rekonstruieren. Diesen Vergleich führte der Literaturwissenschaftler Tsuchihashi Yutaka durch (1956; *Man'yōshū – sakuhin to hihyō*, „*Man'yōshū* – Werk und kritische Untersuchungen"). So stellte er fest, daß es sich ursprünglich bei den Volksliedern um eine Art von Frage- und Antwortspiel handelte. Ein abwechselndes Singen in Frage- und Antwortform. Das ist jedoch nicht wie Fragen und Antworten aus dem Alltag zu verstehen, sondern der Fragevers hat sozusagen eine vorbereitende Funktion, und beide zusammen bilden die Form für das kollektive Singen. In der Grundform sind im fragenden Vordervers als feste Elemente eine Ortsangabe und Landschaftselemente eingebaut, worauf der Folgevers mit emotionalen Äußerungen zu Liebe, Glückwunsch etc. antwortet. Tsuchihashi nennt übrigens als Funktion der Ortsnamen und Landschaftselemente das Lobpreisen bestimmter Orte. Eine rituelle Handlung, ich komme darauf zurück.
Diese Grundform veränderte sich allmählich. Durch den Ortsnamen und/oder das Landschaftselement wurde der fragende Vordervers stilisiert, wodurch in einem weiteren Schritt das fragende Element wegfiel. Solche Volkslieder werden auch heute noch gesungen. Festzuhalten bleibt das als Vorgabe dienende und zur klärenden Antwort auffordernde Landschaftselement des Vorderverses, worauf der Folgevers mit bestimmten Gefühlsäußerungen eingeht. Hier kann man bereits erkennen, wie Landschaften mit emotionalen Äußerungen verbunden werden. Wichtig ist zunächst noch ein weiterer Aspekt, nämlich die Wiederholung. Dazu ein Beispiel, ein Reispflanzlied aus der Präfektur Chiba:

oki no tanaka no uta no koe / kikeba mukashi no tsuma no koe
Auf des fernen Reisfeldes des Liedes Stimme / Horch! der alten Ehefrau Stimme

Wie man sieht, wiederholt sich hier das Wort „*koe*" (Stimme). Die Wiederholung kann auch in anderer Form geschehen, wichtig ist, daß wiederholt wird. Denn die Wiederholung ist ein charakteristisches Merkmal des Rituals. Beim gemeinsamen Singen der Volkslieder handelt es sich um Rituale, und diese Struktur finden wir sehr häufig in den alten „japanischen" Volksliedern.
Im Laufe der Zeit, genau genommen mit der Entwicklung zur *waka*-Dichtung fiel die direkte Wiederholung allmählich fort. Rudimente davon, oder Variationen und Verfremdungen, lassen sich bis weit ins Mittelalter nachweisen. Jetzt läßt sich auch verstehen, was Jan Assmann mit Wandel der rituellen zur textuellen Kohärenz meint. Beim gemeinsamen Singen gab es noch einen „Wiederholungszwang". Und genau dieser Zwang, so Assman, garantiere die rituelle Kohärenz. Mit der Entwicklung der Lyrik (*waka*-Dichtung) und erzählenden Literatur machte sich die Gesellschaft schließlich von diesem Zwang frei. Die Repetition der rituellen Volkslieder weicht der Interpretation

der Texte: „Repetition und Interpretation sind funktionell äquivalente Verfahren in der Herstellung kultureller Kohärenz“ (Assmann). Der Landschaft wird somit zusätzlich zur Stimme (und allem, was damit verbunden ist wie Körper, Performanz etc.) ein neues Medium ermöglicht, aber ihre grundsätzliche Funktion bleibt davon unberührt. Nach wie vor ist sie Träger des kulturellen Gedächtnisses. Und Ritual – und damit irgendwie zwanghaft.
Die These von der grundsätzlichen rituellen Qualität der Landschaft wird von mehreren Seiten gestützt. Der Philologe Furuhashi Nobuyoshi beispielsweise geht bei seiner Forschung von Form und Ausdruck aus und identifiziert so bestimmte Muster oder Stereotypen (1985; *Man'yōshū o yominaosu – shinyō kara uta e*, „*Man'yōshū* neu gelesen – vom Götterlied zum Lied/Gedicht“). Ein kleines Beispiel aus dem *Kojiki* soll das demonstrieren:

> *iza kodomo nobiru tsumi ni / hiru tsumi ni waga yuku michi no*
> (etwa: Ja, ihr jungen Leute, gehen wir Frühlingszwiebeln (sehr frei übersetzt) pflücken?! Ich, auf dem Weg zum Frühligszwiebeln-pflücken ... ; Lied Nr. 44)

Hier erkennt man auch deutlich die von Tsuchihashi beschriebene Repetition (*nobiru = hiru; tsumi ni*), mithin die rituelle Qualität. Das „Ich“ (*waga*) wiederum identifiziert Furuhashi mit einer *kami*-Gottheit der japanischen Mythologie. Ursprünglich zogen die *kami*-Gottheiten durch das ganze Land, um bei geeignetem Boden Dörfer zu gründen. Furuhashi nennt das die Schilderungen der Götterwanderungen und spricht somit die Mythen um die Dorfgründungen an. Das „Ich“ entpuppt sich damit als rituelle Sprache und bezeichnet nicht nur ein „Ich“ als Dichter oder „lyrisches Ich“. So auch beispielsweise die vielen Bäume, die metaphorisch für die Pracht eines Herrschers oder einer schönen Frau stehen. Das können sie deshalb, weil die kami einst an ihnen auf die Erde herabstiegen. Also auch hier rituelle Sprache. Mit dem Entstehen der *waka*-Dichtung ging der direkte Bezug zu den kami verloren, aber als Grundtenor bleibt er noch lange vernehmbar. Kommen wir zu den Großlandschaften.

***

Es gibt einen Typ von Liedern, die von einer Anhöhe oder einem Berg aus den Blick über das Land schildern. Diese werden „Landesschau-“ (*kunimi-*) Lieder genannt. Hierzu ein prominentes Beispiel aus der Sammlung *Man'yōshū* (8. Jh.) mit dem Vorwort „Ein Lied vom Tennō, als er auf den Kaguyama stieg und eine Landesschau hielt“ und von dem es heißt, es stamme vom Jomei Tennō, der von 629 bis 641 das Ruder führte. Das Lied hat folgenden Inhalt:

> In Yamato gibt es Berge, und wenn ich auf den prächtigen Berg Ame no Kaguyama gestiegen von dort oben über das Land schaue, da sehe ich in hier und dort in den Ebenen Rauch von den Herden aufsteigen, und von den Wasserflächen steigen Möven auf. Welch wahrhaft prächtiges Land, Akizu-shima (ein sogenanntes „Kopfkissenwort“ zu Yamato, dessen genaue Bedeutung unklar ist) das Reich Yamato! (Lied Nr. 2)

Die Landesschau-Dichtung ist ohne Zweifel eine der Geburtsstätten der *Man'yōshū*-Dichtung. Der bereits erwähnte Tsuchihashi Yutaka geht in einer anderen groß angelegten Studie dem Ursprung und dem Wesen der „Landesschau“-Lieder nach, indem er zunächst die Ursprünge der damaligen magisch-religiösen Rituale (Zeremonien) einer genaueren Prüfung unterzieht (1968; *Kodai kayō no sekai*, „Die Welt des Volkslieds des Altertums“). Ihm zufolge handelt es sich dabei um ein Ritual im Frühling, bei dem die Bewohner auf einen Berg oder eine Anhöhe zogen und auf ihre Dörfer hinabschauten, um um eine reiche Ernte im Herbst zu bitten. Die Handlung des „Schauens“ (*miru*) bestimmte Tsuchihashi dabei als *tamafuri*, ein magisches Ritual zur Wiederbelebung der Kräfte und zum Herstellen geordneter Zustände im Land. Auch Furuhashi Nobuyuki impliziert durch die Enthüllung des „Ichs“ der Dichtung als eine *kami*-Gottheit die rituelle Qualität des Schauens oder Sehens. Als rituelle Sprache wird somit schließlich auch der gemessen an der Kürze der *waka*-Dichtung häufige Gebrauch des Verbs „sehen“ verständlich. Das aus 28 Silben (linguistisch genauer: Moren) bestehende *Kojiki*-Volkslied Nr. 42 beispielsweise enthält drei verschiedene Verbformen von „sehen“ (mit zusammen sieben Silben bzw. Moren, d.h. 25 Prozent des Liedes!). Furuhashi erklärt das mit der „Magie des Schauens“ (*miru jujutsu*) und sieht keine große inhaltliche Bedeutung. Luhmann nannte das mit einer seiner netten Wortschöpfungen „Kommunikationsvermeidungskommunikation“. Somit auch hier Ritual.
Während der Landesschau wurden Beschwörungsformeln rezitiert, wodurch die Wortseele (*kotodama*) in Kraft trat, um eine reichhaltige Ernte zu ermöglichen. Tsuchihashi führt weiterhin aus, daß sich dieses ehemals völkische, landwirtschaftliche Ritual im Laufe der Staatsbildung zu einem Ritual zur Stützung der politischen Macht wandelte, das zwar mit den „Maßnahmen für die Götter des Himmels und der Erde“ der *Ritsuryō*-Reichsreformen offiziell abgeschafft, dessen Bedeutung aber in bestimmten Festen weitergeführt wurde. Tsuchihashis Studie zeichnet die Entwicklung vom „Landesschau-Ritual“ über die „Landesschau-Dichtung“ bis zur Dichtung der späten *Man'yōshū* -Zeit nach.
Furuhashi, der bei den Mythen vom Umherziehen der *kami* bis zu den Dorfgründungen als Grundmodell für die *kunimi*-Lieder spricht, erhebt gegen Tsuchihashis überaus populäre Meinung Einspruch. Er sieht die „Landesschau-

Lieder“ als Ausdruck der Herkunft der Dorf- und Staatengründung. Die *kami*-Gottheiten wanderten umher auf der Suche nach geeignetem Land zur Gründung der Dörfer und stiegen dabei zur besseren Überschau auf Anhöhen und Berge. Da das Land von einer *kami*-Gottheit erblickt wird, spricht Furuhashi hier auch von einer Lobpreisung des Landes. Bei dem von den *kami* erblickten und für günstig erachtete Land handelt es sich natürlich auch und vor allem um fruchtbares Land, und daher erscheine das Landesschau-Ritual wie ein Ritual der Bitte um reiche Ernte. Übrigens, auch die eingangs geschilderte Flachbildschirm-Landschaft entfaltet sich von einer Anhöhe aus gesehen. Eine typische Landesschau.
Sowohl bei Tsuchihashi als auch bei Furuhashi können wir anhand der Landschaft erneut den Wandel von ritueller zu textueller Kohärenz, von Repetition zu Interpretation beobachten. Beide Ansichten lassen sich mit Blick auf Ritual und kulturelles Gedächtnis in ihrer Grundaussage zusammenbringen – woran sich die japanische Philologie noch immer abarbeitet.

***

Im Laufe der Zeit geht manches verloren oder verkümmert zur Spur. Es werden in diese nun zur Lyrik erhobene Landschaften individuelle, künstlerische Momente einfließen. Zugleich zeigt sich, daß die, die es Wert sind, ebenfalls ins kulturelle Gedächtnis wandern. Manche Landschaft verkommt dabei jedoch zur abgedroschenen Floskel und verliert, wie ein zu oft abgespieltes Video, ihren Glanz. Landschaften beherbergen eine eigentümliche Spannung zwischen Altehrwürdigkeit und Abgegriffenheit. Viele Dichter (und Maler) versuchten immer wieder, sich davon zu befreien, aber die rätselhafte Kraft der Landschaft selbst wurde nie in Zweifel gezogen. Auf diese griff man stets und gern zurück. Im neunzehnten Jahrhundert schließlich hätte sich ein Bruch vollzogen, ein Abschied von traditionellen Landschaften und berühmten Ortsnamen, auf die in Dichtung und Malerei unbedingt Bezug genommen werden mußte. Es wurde die „unschuldige“ oder „unbeschriebene“ Landschaft entdeckt, die Landschaft als Landschaft. So, als hätte es immer eine Landschaft gegeben, die von Geschichte und Tradition verdeckt war. Befreit nun vom Ballast der Zwänge. Aber wie gesagt, ich kann das nicht glauben.

***

Ich würde gern noch weiter berichten. Von großartigen *waka*-Landschaften im Mittelalter. Oder von Wandschirmen mit Landschaftsmalereien und lyrischen Landschaftsschilderungen, so daß sich Bild und Wort gegenseitig in ihren Bedeutungen ergänzen, vertiefen, widerspiegeln, und sie solange aufeinander

verweisen, bis man nicht mehr feststellen kann, ob nun zuerst das Bild oder das Gedicht angefertigt wurde, ob da nun ein Gedicht gemalt oder eine Malerei bedichtet wurde. Oder von Dichtern wie Bashō und Malerdichtern wie Buson, deren Symbolkosmos bis weit ins kontinentale Festland reichen, und die allein damit schon den Mythos von einer Essenz japanischer Kultur entkräften. Oder von der Bedeutung der Landschaft bei der Entstehung der modernen japanischen Literatur.
Da ich hier aber kein Buch, sondern nur einen Essay schreibe, möchte ich meine Ausführungen mit einem Gedicht aus dem *Man'yōshū* abschließen, an dem sich exemplarisch alle bisher gemachten Beobachtungen nachvollziehen lassen. Es handelt sich um ein sogenanntes *hanka*, womit Lieder (Gedichte) gemeint sind, die zusammen mit einem Langgedicht stehen. Da es hier nicht um Philologie geht, erlaube ich mir die schwerpunktmäßige Behandlung des *hanka*-Liedes. Das Gedicht/Lied stammt aus dem frühen achten Jahrhundert von Yamabe no Akahito, von dem man sagt, er sei der Vater der Landschaftsdichtung (*jokeika*). Der Witz bei diesen *jokeika* ist, daß es sie in der fraglichen Zeit gar nicht gab. Sie sind eine Erfindung des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, also der Zeit, in der in Japan die Landschaft „entdeckt“ wurde. Hier zeigt sich vielleicht die oben aufgestellte Behauptung, daß Geschichte und Vergangenheit stets einem bestimmten historisch-kulturellen Kontext unterliegen. In diesem Fall vermutlich der, in dem sich die angehende japanische Gesellschaft plötzlich mit sich selbst und dem Rest der Welt konfrontiert sah, und eine Idealisierung zum Landschaftsgedicht somit zur Sinn- und Identitätsstiftung beitragen konnte – wenn ich einmal im Sinn des kulturellen Gedächtnisses spekulieren darf. Allein hier schon könnten wir dann die wichtige Funktion von Landschaft erkennen. Doch nun zum Gedicht.

Tago no ura yu	Die Bucht von Tago
uchi idete mireba	ich trete hinaus und schaue –
mashiro ni so	schneeweiß
Fuji no takamine ni	am hohen Gipfel des Fuji
yuki wa furikeru	fällt Schnee (Lied Nr. 318)

Hanka und Langgedicht stehen unter der Überschrift „Yamabe no Sukune Akahito betrachtet den Berg Fuji und dichtet ein Lied nebst *tanka*“. Das Langgedicht hat etwa folgenden Inhalt: „Als ich den seit der Trennung von Himmel und Erde hoch und göttlich würdevoll in den erhabenen Himmel aufragenden Berg Fuji im ehrbaren Lande Suruga anschaute, der selbst die Gestalt der Sonne verbirgt, hinter dem man nicht mehr die Strahlen des leuchtenden Mondes erblickt, der den Weg der ziehenden Wolken versperrt, auf ewig und zeitlos fällt Schnee, weiter und weiter erzählt man sich und immer

wieder spricht man davon, von dem hohen Gipfel des Fuji“ (Lied Nr. 317). Das Langgedicht und das *hanka* (*tanka*, Kurzgedicht) beschreiben idealisierte, geordnete Zustände, aber im Gegensatz zum Langgedicht, wo Akahito dies mit ideologischer Rede, abstrakten Begriffen wie „erhaben“, „göttlich würdevoll“ und „ehrbar“ zum Ausdruck bringt, „konkretisiert“ er im *hanka* die abstrakte Begrifflichkeit zu einer klaren Bildhaftigkeit. Durch die Verbindung inhaltlicher Bezugspunkte kommt es zu deren Überlagerung, zum gegenseitigen semantischen (inhaltlichen) Bezug beider Teile und damit zu semantischer Verdichtung. Für eine erste Interpretation des *hanka* können wir das Langgedicht als vorwegnehmende Inhaltsbeschreibung, als eine Art Leseanweisung verstehen. Für das Langgedicht wiederum läßt sich das *hanka* als beigefügte, verdeutlichende oder konkretisierende Umschreibung heranziehen. Beide Gedichte verweisen also auf sich gegenseitig. Wie später Gedicht und Malerei auf dem Wandschirm. Durch das Langgedicht lassen sich im *hanka* zwei Bedeutungsebenen analysieren: Die Landschaftsdarstellung, in die als zweite Bedeutungsebene durch das vorangehende Langgedicht die ideologische Rede eingeschrieben ist (sehen wir einmal von den vielen möglichen anderen Bedeutungen ab).

Für eine erste Interpretation möchte ich die Ansichten des Philologen Suzuki Hideo heranziehen ([2]2001; *Kodai wakashi ron*, „Abhandlungen zur Geschichte des *waka* des Altertums“). Zunächst teilt Suzuki in einen den weiten Himmel strukturierenden oberen Bereich, die Bläue des Himmels (sonst wäre der Schnee ja nicht „schneeweiß“!), sowie in einen unteren Bereich, der Bläue des Meeres in der Bucht von Tago. Vor diesem Hintergrund hebt sich nun durch seine „reine und unbeflekte, klare Weiße“ und der damit verbundenen klaren Formgebung der Gipfel des Fuji-san ab. Somit bildet der Fuji-san sowohl durch die klare Farbgebung als auch durch die Perspektive, die zusammen eine extrem festgelegte Struktur bilden, den Mittelpunkt der Landschaft. Hierbei sind vor allem die beiden Anfangsverse (Die Bucht von Tago / ich trete hinaus und schaue) aufschlußreich, da durch sie die den Betrachter aufnehmende Berglandschaft neben der Bucht von Tago eingebracht wird. Als Vordergrundslandschaft läßt sie ihre Konturen verschwimmen, hebt dadurch aber den Fuji-san hervor. In der Filmmetaphorik gesprochen hieße dies, bei offener Blende – also wenig Tiefenschärfe – auf den Fuji-san fokussieren. Diese Vermutungen sind nicht aus der Luft gegriffen, aber die philologische Akribie möchte ich mir hier sparen. Zwischen Vordergrund und Fuji-san breitet sich die Bläue von Himmel und Meer aus. Sprachlich ist auch der Ausdruck *mireba* (wenn/als ich schaue/schaute) in Verbindung mit dem Verbanhängsel *keri* (der Philologe spricht hier von epischem Präteritum bzw. lyrischer Emphase, aber auch von ehrehrbietender Distanz) interessant, da es die emotionale Überraschung der Entdeckung zum Ausdruck bringe. Auch das „*yu*“ am Ende

des ersten Verses weist offenbar auf die Überraschung hin, den vorher durch Berge versperrten Blick nun (auf dem Paß) vollkommen für den Fuji-san frei zu haben. Das betone den Fokus der Landschaft auf den Fuji-san, der somit zum Konzentrationspunkt der emotionale Rührung wird. Für Suzuki bedeutet dieser Ausdruck eine extrem deutliche, zur Verbildlichung führende Konkretisierung der im Langgedicht vorangehenden abstrakten und ideologischen Rede. Das *hanka* ist nichts anderes, als ein Bild, in welchem dem Raum durch eine bestimmte perspektivische Struktur eine originelle Ordnung und eine stringente Perspektive verliehen wird. Was Suzuki in seiner Interpretation ansprechen möchte, sind letztendlich mentale, kulturelle und sogar politische Aspekte eines bestimmten historisch-kulturellen Kontextes, die der Dichtung und deren Ausdruck zugrunde liegen. Denn durch die für den Akahito typische geordnete Raumaufteilung und die klare Farbgebung erhält die Welt eine feste Ordnung. Die Ordnung im Reich entspricht der Ordnung im Bild – und die Ordnung im Bild sorgt für Ordnung im Reich. So weit, so gut. Auch hier sehen wir also, daß die Landschaft nicht einfach nur Landschaft ist, sondern stets etwas (Ideologie, Weltanschauung etc.) in sie hineingeschrieben ist. Was wir in diesem Gedicht ebenfalls wiederfinden, sind all die bisher unter dem Stichwort „Ritual“ beschriebenen Mechanismen: die Landschaft, das umherwandernde Ich, das Sehen. In der jüngeren Forschung wird dieses *hanka*-Gedicht sogar direkt auf die Tradition der Landesschau zurückgeführt. Nur eine Wiederholung läßt sich hier nicht ausmachen. Aber wie gesagt, bei der textuellen Kohärenz ist das ja auch nicht mehr notwendig. Repetition weicht der Interpretation. Und hier möchte ich der philologischen eine kulturwissenschaftliche Interpretation beifügen. Denn das Gedicht kann natürlich viel bedeuten, muß aber nicht. Als Landschaft als Träger des kulturellen Gedächtnisses hat es ja bereits eine wichtige Funktion erfüllt, nämlich das Bewahren von Sinn und Identität.

Wie sehr gerade dieses Gedicht schließlich zum Träger des kulturellen Gedächtnisses schlechthin avancierte, zeigt der Umstand, daß es in leicht veränderte Form in die bekannten Gedichtsammlungen *Shin-kokinwakashū* und *Ogura Hyakunin isshū* (beide 13. Jh.) aufgenommen wurde. Handelt es sich bei der ersten schon um die neben dem *Kokinshū* (905) bekannteste auf Tennō-Befehl zusammengestellte *waka*-Anthologie, wird sie an Popularität vom *Hyakunin isshū* vielleicht noch übertroffen. Bedenken muß man beispielsweise, daß in die Sammlung *Shin-kokinwakashū* prominente *waka*-Gedichte der damaligen Zeit, so auch viele Siegesgedichte von den am Hof veranstalteten „Lied-Wettstreiten“ (*uta-awase*), nicht aufgenommen wurden. Akahito aber sprach offenbar noch fünfhundert Jahre später den Ton der Zeit. Die einhundert *waka* der Sammlung *Hyakunin isshū* (eine Auswahl der Besten unter den Besten, getroffen von Fujiwara no Teika, einem der Besten) wiederum

entwickelte sich seit der frühen Edo-Zeit zu einem populären Kartenspiel (*uta-garuta*), daß sich besonders zu Neujahr größter Beliebtheit erfreute.
Aber wie gesagt – manchmal werden Tradition und Geschichte zu viel. So heißt es beispielsweise in einem offenbar autobiographischen Text von Dazai Osamu (1939), als er in einem Teehaus am Paß von Misaka sitzt, von wo aus eine der „Drei berühmtesten Fuji-Landschaften" (*Fuji sankei*) sicht- und genießbar ist:

> Es war ein richtiger Kitschbild-Fuji. Er thronte in der Mitte, und vor ihm breitete sich weiß und kalt der See Kawaguchi-ko aus. Die näherliegenden Berge warfen sich dem Fuji an seinen Flanken zu Füßen und schienen den See geradezu in die Arme zu schließen. Ich überschaute die Szenerie und geriet derart in Bestürzung, daß mein Gesicht rot anlief.

Armer Osamu! Er hätte ja einfach schweigen können. Wegschauen und mit der Wirtin plaudern, oder es so machen können wie 250 Jahre vor ihm der Haiku-Dichter Bashō:

kirishigure	Neblig kalter Herbstregen
Fuji o minu hi zo	der Fuji war heut' nicht zu seh'n –
omoshiroku	wie interessant ...

Wie dem auch sei, heute lernen Japaner Akahitos Gedicht bereits in der Grundschule kennen – wie lange noch, bleibt abzuwarten. Denn wie bereits beim Übergang vom (oralen) Volkslied zur (literarischen) *waka*-Dichtung ändert sich mit den neuen Medien erneut die Landschaft. Mit dem Beginn der *waka*-Dichtung im *Man'yōshū* oder auch mit der modernen Literatur am Ende des neunzehnten Jahrhunderts änderte die Landschaft ihr Aussehen. Sie ändert sich, aber verschwinden wird sie wohl kaum. Werbung auf Flachbildschirmen und virtuelle Landschaft wären zu nennen.
Offensichtlich handelt es sich bei Japan um einen jener Kulturräume, in denen sich Landschaften als besonders geeigneter Träger des kulturellen Gedächtnisses erwiesen. Aber bitte nicht verwechseln: Landschaften, *songlines* – nicht „Natur"!

Dieser Essay ging aus den Vorbereitungen zu einer kultur- und literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeit hervor, die z.T. durch das Förderungsprogramm *Tōzai gakujutsu kenkyū* sowie im Rahmen eines staatlichen Förderungsprogramms finanziell unterstützt wird. Daher gilt mein besonderer Dank den Trägern dieser Programme, der Kansai-Universität (Ōsaka) sowie dem japanischen Bildungsministerium Monbushō.
Weitere Texte zum Thema Landschaft finden sich als PDF-Datei auf meiner Universitäts-homepage: http://www2.ipcku.kansai-u.ac.jp