

DE GRUYTER

Sebastian Balmes

NARRATOLOGIE UND VORMODERNE JAPANISCHE LITERATUR

THEORETISCHE GRUNDLAGEN, FORSCHUNGSKRITIK
UND SPRACHLICH BEDINGTE CHARAKTERISTIKA
JAPANISCHER ERZÄHLTEXTE DES 10. BIS
14. JAHRHUNDERTS



WELTEN OSTASIENS
WORLDS OF EAST ASIA
MONDES DE L'EXTRÊME ORIENT

DE
G

Sebastian Balmes

Narratologie und vormoderne japanische Literatur

Welten Ostasiens / Worlds of East Asia / Mondes de l'Extrême Orient



Im Auftrag der Schweizerischen Asiengesellschaft –
On behalf of the Swiss Asia Society –
Au nom de la Société Suisse-Asie

Editorial Board

Wolfgang Behr

Claire-Akiko Brisset

David Chiavacci

Andrea Riemenschneider

Raji C. Steineck

Laure Zhang

Nicolas Zufferey

Band 32

Sebastian Balmes

Narratologie und vormoderne japanische Literatur



Theoretische Grundlagen, Forschungskritik
und sprachlich bedingte Charakteristika japanischer
Erzähltexte des 10. bis 14. Jahrhunderts

DE GRUYTER

Diese Arbeit wurde publiziert mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW) sowie des Open-Access-Publikationsfonds der Universität Zürich für die Geistes- und Sozialwissenschaften.

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



ISBN 978-3-11-076416-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-076442-0
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-076450-5
ISSN 1660-9131
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110764420>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2022931208

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Sebastian Balmes, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: *Genji monogatari*, ca. 1615, Bd. 1 von 54, Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod.jap. 18(1, fol. 1r
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner im März 2019 an der Ludwig-Maximilians-Universität München eingereichten Dissertation *Narratologie und vormoderne japanische Literatur: Theoretische Grundlagen, Forschungskritik und sprachlich bedingte Charakteristika japanischen Erzählens*. Das Projekt begann als Studie zu Legendenerzählungen aus dem *Shintōshū* (Mitte 14. Jh.), deren Varianten mithilfe narratologischer Methoden untersucht werden sollten. Während der Schreibphase stellte sich jedoch heraus, dass die theoretischen Überlegungen den größten Teil der Arbeit ausmachen würden, und schließlich schien die Dissertation, die sich neben Japanologinnen und Japanologen auch an Personen aus anderen Fächern mit einem narratologischen Interesse richtet, nicht der richtige Ort für eine Textstudie zum *Shintōshū* einschließlich philologisch kommentierter Übersetzungen zu sein. Eine eingehende Beschäftigung mit dem *Shintōshū* soll an anderem Ort erfolgen. Aufgrund dieses Entstehungsprozesses wird die mittelalterliche Anthologie aber auch in dieser Arbeit häufiger aufgegriffen, obwohl sie nicht in dem Maße als Klassiker etabliert ist wie die anderen besprochenen Werke.¹ Durch diese Analysen des *Shintōshū* rücken theoretische Aspekte in den Blick, die anhand der anderen Werke verborgen geblieben wären. Auch wenn eine Untersuchung der vielfältigen Überlieferung des weitaus bekannteren *Heike monogatari* teilweise zu ähnlichen Ergebnissen geführt hätte, hätten sich daraus wohl kaum Überlegungen wie die zur Sprechinstanz in nicht-narrativen Texten ergeben (Kap. 4.5.1).

Ich bin Klaus Vollmer für die langjährige Betreuung dieser Arbeit sowie zahlreiche Ermutigungen und Gutachten zutiefst zu Dank verpflichtet; außerdem dafür, dass er mir einerseits größtmögliche Freiheit ließ, andererseits – und keinesfalls selbstverständlich – mein aufkeimendes Interesse an Theorie stetig unterstützte, auch wenn (oder gerade weil) es auch eine Auseinandersetzung mit starren Strukturen des Faches erforderte. Jörg B. Quenzer danke ich dafür, dass er bereitwillig die Aufgabe des Zweitgutachters übernahm und mich mit weiteren Gutachten und gutem Rat unterstützte, Evelyn Schulz dafür, dass sie sich so spontan die Zeit genommen hat, ein drittes Gutachten anzufertigen, Anja Becker für die intensive Lektüre meiner Arbeit, und allen für ihre hilfreichen Verbesserungsvorschläge.

Einer Reihe weiterer Personen bin ich dafür dankbar, dass ich von ihnen lernen durfte und sie meine Forschung in die richtige Richtung gelenkt haben;

¹ Bemühungen, das *Shintōshū* mit Kommentar in einer der großen Standardanthologien zu publizieren, sind gescheitert (Komine Kazuaki im Gespräch am 5.10.2016).

ohne sie wäre diese narratologische Arbeit nicht entstanden. Vor allem sind dies (in ungefährender chronologischer Reihenfolge) Susanne Reichlin, Sonja Zeman und Eva von Contzen. Die Diskussionen und Vorträge im Rahmen des DFG-Netzwerks „Medieval Narratology – Narrative Formen und Funktionen“ haben mein Projekt ungemein bereichert. Ein großer Dank geht an Jinno Hidenori, der keine Mühen scheute, meine Fragen zu sprachlichen Details japanischer Texten zu beantworten, und auf dessen Unterstützung ich auch sonst immer zählen konnte. Etwas verspätet möchte ich außerdem Franz-Karl Ehrhard danken, meinem langjährigen Lehrer der Tibetologie, durch den mein Studium erst tiefgreifend philologisch wurde und der mich didaktisch sehr geprägt hat, sowie Peter Pörtner, der mir mit großer Gelassenheit und Geduld schon oft beigegeben ist und nicht nur seine eigenen Erkenntnisse, sondern auch die Geschichte der deutschsprachigen Japanologie an die nächste Generation weitergibt.

Möglich gemacht wurde diese Dissertation durch ein Promotionsstipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes. Ich danke weiterhin Raji C. Steineck und Simone Müller für ihren Vorschlag, die Arbeit in der Reihe „Welten Ostasiens“ zu publizieren, dem gesamten Herausbergremium für die schnelle Aufnahme, sowie vor allem Raji C. Steineck auch dafür, dass ich mir so viel Zeit für die Überarbeitung nehmen durfte.

Besonders dankbar bin ich meiner Familie: meiner Mutter Maria für ihre Fürsorge, meinem Vater Hans Jürgen für die Inspirationen und redaktionellen Ratschläge, meiner Schwester Alma für die Motivation und besonders meiner Frau Miyuki für ihre enorme Unterstützung und Geduld, unserer ältesten Tochter Alina für ihre ersten Erzählungen und der kleinen Eva für ihr Lächeln.

Konventionen

Wenn nicht anders vermerkt, entsprechen Hervorhebungen in Zitaten dem Original. Fußnoten werden in Zitaten grundsätzlich ausgelassen. Japanische Zitate sind nur transkribiert, wenn es sich um weniger als einen vollständigen Satz handelt. *Furigana* werden in Klammern wiedergegeben. Schriftzeichen finden sich hinter modernen Personennamen und Texttiteln nur, wenn sie nicht im Literaturverzeichnis aufgeführt sind. Bei Übersetzungen handelt es sich, sofern nicht anders angegeben, um meine eigenen. Passagen aus dem *Genji monogatari* zitiere ich in der Regel entweder aus der Übersetzung von Oscar Benl (1966) oder aus der von Royall Tyler ([2001] 2003), je nach dem, welche im Hinblick auf die narratologische Diskussion angemessener scheint.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort — V

1 Einleitung — 1

- 1.1 Allgemeine Einführung — 1
- 1.2 Japanologische Programmatik — 6
- 1.3 Japanische Literatur und ‚westliche‘ Literaturtheorie (anhand des Beispiels ‚Mimesis‘) — 11
- 1.4 Zur japanischen Sprache und ihrer Beschreibung — 21
 - 1.4.1 Allgemeines — 21
 - 1.4.2 Das Verbalsuffix *-keri* — 28
 - 1.4.3 Zum Tempus in japanischen Erzählungen — 33
- 1.5 Genettes Erzähltheorie und Grammatik — 37
- 1.6 Das Ausgangsmaterial — 42
 - 1.6.1 Überblick — 43
 - 1.6.2 Zur Schrift der verwendeten Primärquellen — 48
- 1.7 Narratologie auf Japanisch: Begriffe für ‚Erzählung‘ und ‚Erzählen‘ — 58
- 1.8 Vorgehen — 66

2 Narratologische Grundlagen — 71

- 2.1 Die Erzählung und ihre Ebenen — 71
 - 2.1.1 Definition und Dimensionen der Erzählung nach Marie-Laure Ryan — 71
 - 2.1.2 Ebenen der Erzählung: Die Dichotomien *fabula/sjužet* und *histoire/discours* — 73
 - 2.1.3 *Histoire*- und *discours*-Narratologie — 81
- 2.2 Erzählstimme — 84
 - 2.2.1 Definition und Erzählertypologien — 84
 - 2.2.2 Zur Diskussion um die Notwendigkeit einer Erzählinstanz — 92
 - 2.2.3 Kognitiv-linguistisches Fazit: Die Erzählinstanz als abstrakte Funktion — 103
- 2.3 Perspektive / Fokalisierung — 105
 - 2.3.1 Allgemeine Bemerkungen — 105
 - 2.3.2 Fokalisierung nach Gérard Genette — 108
 - 2.3.3 Fokalisierung nach Mieke Bal — 116
 - 2.3.4 Perspektive als Analysekategorie: Multiperspektivität und Merkmale — 123
 - 2.3.5 Parameter der Perspektive nach Wolf Schmid — 130

- 2.4 Narrative Distanz — 134
 - 2.4.1 Definition — 135
 - 2.4.2 Distanz als graduelle Kategorie — 143
 - 2.4.3 Abgrenzung von der Perspektive — 149
 - 2.5 Fazit — 154

- 3 Narratologische Forschung zur vormodernen japanischen Literatur: Probleme und Chancen — 158**
 - 3.1 Forschungsüberblick — 158
 - 3.1.1 Narratologie in der japanischen Forschung — 158
 - 3.1.1.1 Traditionelle Erzählforschung und Vorbedingungen — 160
 - 3.1.1.2 Erzähltheorie und Monoken — 163
 - 3.1.1.3 Studien repräsentativer Monoken-Mitglieder — 171
 - 3.1.1.4 Ausnahmen — 177
 - 3.1.2 Narratologie in der Japanologie — 182
 - 3.1.2.1 Erste Phase, 1980–1991 (Schwerpunkt USA) — 182
 - 3.1.2.2 Zweite Phase, 1992–2008 (theoretische Neuausrichtung) — 190
 - 3.1.2.3 Dritte Phase, 2009–2021 (Schwerpunkt Europa) — 197
 - 3.1.3 Fazit — 214
 - 3.2 Zum Gebrauch des Begriffs *discours (gensetsu)* in japanischen Forschungsarbeiten — 219
 - 3.3 Narratologische Kontextualisierung von Theorie im freien Raum: Perspektive (*shiten*) bei Hijikata Yōichi — 234
 - 3.3.1 Perspektive und Distanz — 237
 - 3.3.2 Autor, Erzähler und Figur — 242
 - 3.3.3 Teleologie der Ich-Erzählung: Die ‚erste Person‘ als Subjekt und Objekt — 244
 - 3.3.4 Zum Zusammenhang von Perspektive und ‚Person‘ — 250
 - 3.3.5 Perspektive und Zeit — 259
 - 3.3.6 Fazit — 262
 - 3.4 Termini aus vormodernen *Genji*-Kommentaren — 265
 - 3.4.1 *Sōshiji*: Versuch einer Begriffsbestimmung — 267
 - 3.4.2 Personalität und Ansprache — 275
 - 3.4.3 *Utsurikotoba* — 277
 - 3.5 Die Terminologie der japanischen Literaturwissenschaft am Beispiel des Begriffs *taishōka* und Besonderheiten Heianzeitlichen Erzählens — 282
 - 3.5.1 ‚Objektivierung‘ bei Hijikata Yōichi — 283
 - 3.5.2 Lockere ‚Objektiviertheit‘ bei Jinno Hidenori — 287

- 4 Versuch einer Theorie vormodernen japanischen Erzählens — 292**
- 4.1 Bestimmtheit — 292
- 4.1.1 Vorbemerkungen zur Sprache vormoderner japanischer Texte — 293
- 4.1.2 Grammaticische Person und literarische Figur — 295
- 4.1.3 Versuch einer Definition — 300
- 4.1.4 Fazit — 306
- 4.2 Distanz unter besonderer Berücksichtigung der Rede- und Gedankendarstellung — 308
- 4.2.1 Geringe Distanz und Erzählerpräsenz — 309
- 4.2.2 Zur Unterscheidung von direkter und indirekter Rede im Japanischen — 315
- 4.2.3 Direkte Rede in der vormodernen Literatur — 321
- 4.2.4 Rededarstellung als graduelles Phänomen — 334
- 4.2.5 Rededarstellung und narrative Distanz — 342
- 4.2.6 Fazit — 343
- 4.3 Perspektive — 345
- 4.3.1 Markierungen von Perspektive — 345
- 4.3.2 ‚Mitsicht‘: Fokalisierung und Voyeurismus in Erzähltexten der Heian-Zeit — 354
- 4.3.3 Fokalisierung und Rededarstellung in der *setsuwa*-Literatur (*Konjaku monogatari shū*, 27:13) — 362
- 4.3.4 Fazit — 373
- 4.4 Erzählinstanz (*Genji monogatari*) — 376
- 4.4.1 Stimme und Wissen — 376
- 4.4.2 Die Erzählinstanz zwischen Anonymität und Selbstlegitimierung — 387
- 4.4.3 Fazit — 395
- 4.5 ‚Stimme‘ zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (*Shintōshū*) — 398
- 4.5.1 Vorbemerkung zur Sprechinstanz in nicht-narrativen Texten — 398
- 4.5.2 Zum Zusammenhang von ‚Stimme‘ und Pragmatik — 400
- 4.5.3 ‚Stimme‘ als phonische Umsetzbarkeit — 403
- 4.5.4 Pragmatische Referenzen im Text — 413
- 4.5.5 Fazit — 417

X — Inhaltsverzeichnis

5 Schlussbetrachtung — 420

- 5.1 Japanische Sprache und Literatur durch das Prisma
‚westlicher‘ Theorie — **420**
- 5.2 Zur ‚Besonderheit‘ der japanischen Literatur — **426**
- 5.3 Narratologische Implikationen dieser Arbeit — **435**
- 5.4 Ausblick — **438**

Literaturverzeichnis — 441

Anhang: Vollständige Titel der zitierten *Shintōshū*-Kapitel — 471

Register — 473

1 Einleitung

1.1 Allgemeine Einführung

Erzählt wird fast überall: in Alltagsgesprächen, in Interviews, in Gerichtsverhandlungen, in der Geschichtsschreibung²; in einem weiteren, nicht-verbalen Sinne auch im Film, in der bildenden Kunst, der (Instrumental-)Musik und im Ballett. Die komplexesten Formen des Erzählens finden sich im verbalen Medium jedoch in der Literatur. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Text literarischer Erzählungen entstand die Erzähltheorie oder Narratologie, die ihre Anfänge im russischen Formalismus hat (z. B. Jakobson, Tomaševskij) und nach wichtigen Impulsen durch Bachtin im französischen Strukturalismus (Todorov, Genette), vor allem ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, weiterentwickelt wurde, wobei sie auch eine enge Verbindung zur Semiotik pflegte (Barthes, Lotman).³ Auch Theorien aus der deutschsprachigen Literaturwissenschaft fanden international Beachtung, insbesondere die von Eberhard Lämmert, Franz K. Stanzel und Käte Hamburger. Mittlerweile gehört die Narratologie zu den Kerngebieten der Literaturwissenschaft.

Seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre sind zahlreiche Forschungsarbeiten entstanden, die eine Neuorientierung der Narratologie bewirkten. Hierzu trug einerseits die Tendenz bei, neben den Texten auch ihre Kontexte in den Blick zu nehmen, andererseits der *narrative turn* in den Kulturwissenschaften, nach dem auch nicht-literarische Formen der Erzählung wie die oben genannten in den Fokus rückten.⁴ Heute ist die Narratologie ein weites Forschungsfeld mit

² Siehe grundlegend hierzu Hayden White (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

³ Das achte Heft der Zeitschrift *Communications*, das nicht nur Roland Barthes' „Introduction à l'analyse structurale des récits“ (1966; dt. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, 1988), sondern auch den vielbeachteten und besonders für Genette (1972; dt. [1994] ³2010) wichtigen Aufsatz „Les catégories du récit littéraire“ (1966; dt. „Die Kategorien der literarischen Erzählung“, 1972) von Tzvetan Todorov enthält, trägt den Titel *Recherches sémiologiques: L'analyse structurale du récit* („Semiotische Forschungen: Die strukturelle Analyse der Erzählung“). Der Begriff *narratologie* wird erst drei Jahre später von Todorov in einem Band der Reihe *Approaches to Semiotics* geprägt (siehe Anm. 285). In Japan sind die meisten Übersetzungen narratologischer Werke in der Publikationsreihe *Sōsho Kigōgaku-teki jissen* 叢書記号学の实践 („Reihe Semiotische Praxis“, seit 1985) erschienen (siehe S. 180). Im Gründungsjahr der Reihe war die Narratologie zudem das Thema der sechsten Jahreskonferenz der Japanischen Gesellschaft für Semiotik (*Nihon kigō gakkai* 日本記号学会) (vgl. zu Letzterem auch Watson 2004: 96, Anm. 6).

⁴ Vgl. Heinen 2007: 1.

einer großen Diversität an Ansätzen: So gibt es die feministische bzw. *gender*-Narratologie⁵, die kognitive⁶ und die intermediale⁷, außerdem die diachrone und die historische⁸ sowie die transkulturelle⁹ Narratologie. In Abgrenzung von den weitestgehend strukturalistisch bestimmten ‚Klassikern‘ der Erzähltheorie ist auch von einer postklassischen¹⁰ Narratologie die Rede.

Wenn die Narratologie in der Kritik steht, dann häufig noch immer wegen ihrer ehemals strukturalistischen Ausrichtung, die mit einem Universalitätsanspruch einherging, sowie aufgrund der Tatsache, dass die ‚klassische‘ Narratologie in erster Linie anhand des modernen Romans ab dem 18. Jahrhundert entwickelt wurde. Das Ausmaß, in dem dieser Universalitätsanspruch infrage gestellt wird, variiert jedoch stark – so auch in der Forschung zur vormodernen Literatur Japans. Wo die Narratologie oder sogar westliche Theorie generell aber ganz grundsätzlich abgelehnt wird, erfolgt erst gar keine Beschäftigung mit ihr, auf deren Grundlage ein fundiertes Urteil gebildet werden könnte. Mitani Kuniaki hatte 1998 die Gründung einer eigenen Narratologie ausgerufen,

5 Grundlegend sind die Arbeiten von Susan Sniader Lanser. Siehe außerdem Vera Nünning / Ansgar Nünning (Hrsg.) (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. (Sammlung Metzler 344). Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler. In der Japanologie wurde die *gender*-Narratologie von Simone Müller (2015; 2020) aufgegriffen.

6 Siehe David Hermans ([2011] 2013) Überblicksartikel „Cognitive Narratology“ im *living handbook of narratology* (LHN) (online). Für kognitive Ansätze in der Japanologie siehe Wittkamp 2020b; Balmes 2021a.

7 Siehe Wolf, Werner (2002): „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 23–104. Für japanologische Arbeiten siehe Wittkamp 2014; 2020.

8 Eva von Contzen und Stefan Tilg unterscheiden zwischen einer diachronen Narratologie, die Entwicklungen nachzeichnet, die sich im Laufe der Zeit im Erzählen ergeben, und einer historischen Narratologie, die sich auf Besonderheiten des Erzählens eines bestimmten Zeitabschnitts konzentriert und tendenziell die Alterität der besprochenen Texte betont bzw. den universalen Anspruch moderner Kategorien hinterfragt. Prägend für die diachrone Narratologie sind die Arbeiten der Gräzistin Irene de Jong, die zudem auch in der ‚allgemeinen‘ Narratologie Beachtung gefunden haben. Auf dem Gebiet der historischen Narratologie hat sich insbesondere die germanistische Mediävistik verdient gemacht (v. a. Haferland/Meyer 2010a) (vgl. von Contzen/Tilg 2019b: VII–VIII). In neuerer Zeit sind auch stärker interdisziplinär ausgerichtete Publikationen zur historischen Narratologie erschienen (von Contzen/Kragl 2018a; von Contzen/Tilg 2019a). Für programmatische Beiträge und vorläufige Bestandsaufnahmen zum Forschungsfeld siehe von Contzen 2014; 2018a.

9 Siehe die Arbeit des Bonner Zentrums für transkulturelle Narratologie (BZTN) bzw. die vom Zentrum herausgegebene Publikationsreihe *Narratio Aliena* (Berlin: EB-Verlag, seit 2009).

10 Siehe den von Monika Fludernik und Jan Alber herausgegebenen Band *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* ([Columbus, OH]: The Ohio State University, 2010).

die auf japanischen Texten basiere; dennoch verweist er gelegentlich auf westliche Theoretiker und verwendet Kategorien wie die ‚freie indirekte Rede‘ (er kommt sogar zu dem fragwürdigen Schluss, diese habe es in Japan nur in der Vormoderne gegeben; s. Kap. 3.2). So hat es zwar pauschale Kritik an der Narratologie als solcher gegeben, aber kaum an bestimmten Modellen oder Kategorien – bis Jinno Hidenori 2016 die Kategorie der grammatischen Person, die in narratologischen Typologien traditionell eine große Rolle spielt, für das Japanische zurückgewiesen hat (s. Kap. 4.1.2).

Systematischere Anwendung haben Modelle der westlichen Narratologie in der internationalen Japanologie erfahren. Während zwar die US-amerikanische Japanologie, die außerhalb Japans die meisten Arbeiten zur vormodernen Literatur hervorbringt, derzeit wenig Interesse an der Narratologie zeigt, sind in den letzten Jahren einige deutsch- und englischsprachige Studien mit narratologischem Schwerpunkt entstanden.¹¹ Doch obwohl kommentiert wurde, dass die Auseinandersetzung mit japanischen Texten Schwachpunkte narratologischer Theorien offenlegen könne¹² sowie dass die Theorien gegebenenfalls modifiziert und ergänzt werden müssten,¹³ stehen solche japanologischen Beiträge zur ‚allgemeinen‘ Narratologie bislang noch aus.¹⁴ Dies mag als Hinweis darauf gesehen werden, dass die grundlegenden narratologischen Kategorien tatsächlich universal sind. Allerdings verstanden sich bisherige narratologische Untersuchungen in der Japanologie vor allem als Textstudien und weniger als Theoriebeiträge.¹⁵ Auch wenn es in den letzten Jahren hiervon einige Ausnahmen gegeben hat,¹⁶ stellt eine umfassende Überprüfung narratologischer Kategorien anhand der japanischen Literatur noch immer ein Desiderat dar.¹⁷

Dabei ist zu bedenken, dass die moderne Literatur Ostasiens wesentlich durch die westliche geprägt ist. Wie sich der chinesische Schriftsteller Lu Xun 鲁迅 (1881–1936) narrative Techniken des späten 19. Jahrhunderts wie Wechsel der Erzählperspektive durchs Übersetzen aneignete,¹⁸ hatte sich zuvor auch Tsubouchi

11 Siehe v. a. Steineck/Müller 2009a und Balmes 2020a. Ein Forschungsüberblick wird in Kap. 3.1.2 gegeben.

12 Vgl. Steineck/Müller 2009b: 491, 495.

13 Vgl. Watson 2004: 116.

14 Vgl. Balmes 2019a: 321.

15 Vgl. Balmes 2020c: 60.

16 V. a. Wittkamp 2014; 2020; Jinno 2016b; 2020; Balmes 2017a; 2018; 2021a.

17 Von Balmes 2020c, worin einige der Schlussfolgerungen aus Kap. 2.4.3 und 4 einem englischsprachigen Publikum zugänglich gemacht werden, wird an dieser Stelle abgesehen.

18 Vgl. Neubauer 2005: Abschn. III. Da sich sich Wechsel der Perspektive auf kleinerer Ebene wohl in jeder Art von Literatur finden (s. Kap. 2.3.1), müssen hiermit längere fokalisierte Abschnitte gemeint sein.

Shōyō 坪内逍遙 (1859–1935), der mit *Shōsetsu shinzui* 小説神髓 (‚Das Wesen des Romans‘, 1885) die erste japanische Romantheorie vorlegte, der englischen Literatur durchs Übersetzen genähert, und Futabatei Shimei 二葉亭四迷 (1864–1909), dessen unvollendet gebliebenes Werk *Ukigumo* 浮雲 (‚Treibende Wolken‘, 1887) als erster moderner Roman Japans gilt, übersetzte Texte russischer Realisten. So näherte sich die japanische Literatur allmählich den westlichen Litraturen an, auch wenn sich nie ein schlagartiger Bruch vollzogen hat, der sich auf ein bestimmtes Jahr datieren ließe.¹⁹ ‚Vormoderne‘, in diesem Fall vor allem frühneuzeitliche, Erzählformen wirkten fort und wurden auch nach langer Zeit noch von Autoren wie Inoue Hisashi 井上ひさし (1934–2010) explizit aufgegriffen.²⁰ Doch auch wenn es keinen plötzlichen Bruch mit der ‚Vormoderne‘ gegeben hat, ist der westliche Einfluss auf die moderne japanische Literatur unübersehbar. Hinsichtlich ihrer Implikationen für das Erzählen sind neben der inhaltlichen und stilistischen Neuorientierung auch die durch den Kontakt mit europäischen Sprachen herbeigeführten Änderungen im Japanischen nicht zu unterschätzen (siehe S. 293).

Gegenstand dieses Buches ist die narratologische Beschreibung japanischen Erzählens vor dem westlichen Einfluss. Als Ausgangsmaterial wurden Texte des 10. bis 14. Jahrhunderts gewählt. Da narratologische Theorien überwiegend auf moderne, westliche Werke bezogen sind, ergibt sich notwendigerweise ein kontrastiver Ansatz. Doch auch diese scheinbar ‚doppelte‘, kulturelle und historische, Alterität erfordert es nicht, grundlegende narratologische Kategorien zu ersetzen. Selbstverständlich ist die Modifikation klassischer Modelle wie der von Gérard Genette erforderlich, das wäre sie allerdings auch bei der Anwendung auf moderne westliche Literatur, denn die ‚klassischen‘ Modelle sind keineswegs frei von Widersprüchen. Auch wenn die strukturalistischen Modelle keine universale Gültigkeit behaupten können, ist es der neueren kognitiv-linguistischen Forschung gelungen, Grundkonstanten des Erzählens aufzuzeigen – in der Form komplexer Theorien statt vereinfachender Typologien.²¹ Das Ziel dieser Studie ist daher vornehmlich, narratologische Grundkonstanten hinsichtlich ihrer Rolle im vormodernen japanischen Erzählen zu kontextualisieren. Damit soll ebenso ein Beitrag zur Narratologie geleistet werden wie auch ein reflektierterer

¹⁹ Guido Woldering spricht von einem „politisch und sozialgeschichtlich eher abrupten, literaturgeschichtlich eher allmählichen Übergang[]“ zur Moderne (Woldering 2022: 5).

²⁰ Siehe Nora Bartels: *Halb im Scherz: Inoue Hisashi und die Gesaku-Literatur der Edo-Zeit* [in Vorbereitung].

²¹ Siehe Igl 2018 zum Erzähler und Zeman 2018b zur Perspektive.

Umgang mit narratologischer Methodik innerhalb der Japanologie ermöglicht werden. Durch die ausführliche Kritik der bisherigen Forschungsliteratur soll dieses Buch weiterhin zu einem besseren Verständnis der Terminologie der japanischen Literaturwissenschaft (*kokubungaku* 国文学)²² beitragen.

Nachdem Charakteristika vormodernen japanischen Erzählens herausgearbeitet wurden, zeigt sich, dass einige von ihnen auch heute noch eine gewisse Relevanz besitzen. Dazu gehört auch die in den Kapiteln 3.5.2 und 4.1 behandelte Unbestimmtheit japanischen Erzählens hinsichtlich des handelnden oder sprechenden Subjekts, auf die auch schon Ōba Minako 大庭みな子 (1930–2007) aufmerksam wurde.²³ Ich selbst erappte mich bei der Lektüre von Ono Masatsugus Roman *Shishi-watari-bana* („Der Löwentritt“, 2015) nach den ersten Seiten dabei, Figuren falsch zugeordnet oder fälschlich miteinander identifiziert zu haben, obwohl sich der Roman im Verhältnis wohl nicht durch eine besonders hohe ‚Unbestimmtheit‘ auszeichnet. Zu einem gewissen Grad mag meine Verwirrung zwar auch an der mangelnden Konzentration während einer Zugfahrt gelegen haben, es dürfte jedoch keinen Zweifel daran geben, dass Muttersprachler mit dieser für die japanischen Sprache typischen Unbestimmtheit des Subjekts anders umgehen, gerade auch dort, wo sie nicht durch den Kontext aufgelöst wird (zumal auch die Erzähltexte der Heian-Zeit zumindest teilweise auch mündlich dargeboten worden sein dürften). Die Problematik der Unterscheidung von direkter und indirekter Rede hat ebenfalls Implikationen für neuere Texte, sofern Autoren, wie Ōe Kenzaburō, darauf verzichten, direkte Figurenrede durch Anführungszeichen zu markieren (s. Kap. 4.2.2). Auch in dieser Hinsicht, vor allem aber aufgrund des historischen bzw. diachronen und inter- bzw. transkulturellen Interesses der Narratologie, scheint mir das Anliegen ‚Narratologie und vormoderne japanische Literatur‘ ein wesentlich aktuelles zu sein. Die Diskussion narratologischer Theorien in Bezug auf ältere japanische Texte er-

²² Mit ‚japanischer Literaturwissenschaft‘ wird in dieser Arbeit die *kokubungaku* bezeichnet, d. h. die institutionalisierte wissenschaftliche Beschäftigung mit japanischer Literatur in Japan. Das Adjektiv ‚japanisch‘ bezieht sich somit sowohl auf den Gegenstand (wie in ‚Ältere deutsche Literaturwissenschaft‘) als auch auf den geographischen Ort seiner Erforschung. *Kokubungaku* wird häufig mit ‚Nationalliteratur‘ übersetzt. Während die dadurch entstehende Assoziation mit dem Nationalismus Wittkamp zufolge „die negative Grundhaltung zu erkennen“ gibt (Wittkamp 2014: 39, Anm. 36), ist die Übersetzung indes gar nicht korrekt: Mit *kokubungaku* wird nicht nur die japanische Literatur bezeichnet, sondern auch die Wissenschaft, die diese zum Gegenstand hat (hier ist freilich Letzteres gemeint). Der Gebrauch des Begriffs ist allerdings im Rückgang begriffen, und Universitäten sowie neu gegründete Zeitschriften verwenden zunehmend die Bezeichnung *Nihon bungaku* 日本文学 („Japanische Literatur[wissenschaft]“). Siehe auch Hijiya-Kirschner 2015: 6.

²³ Vgl. Tan 2017: 77.

möglichst es einerseits, einen Beitrag zur gegenwärtigen Theorie zu leisten, andererseits findet dabei zwangsläufig ein impliziter Vergleich mit den modernen Texten statt, die den Theorien zugrunde liegen. Insofern ein Vergleich immer wechselseitig ist, bereichert die Erforschung der älteren Literatur auch unser Wissen zur Literatur der Moderne und Gegenwart.²⁴

Das vorliegende Buch widmet sich vor allem den grundlegenden narratologischen Kategorien ‚Distanz‘, ‚Perspektive‘ und ‚Erzählstimme‘. Nachdem in Kapitel 2 auf die theoretischen Konzepte eingegangen wird, gibt Kapitel 3 einen kritischen Überblick über Ansätze aus der japanischen Literaturwissenschaft, in dem neben Problemen schließlich auch Chancen der narratologischen Forschung zur vormodernen japanischen Literatur zur Sprache kommen. In Kapitel 4 wird ein Entwurf einer Theorie japanischen Erzählens vorgelegt, in dem zu den bereits genannten Kategorien zwei neue ergänzt werden, deren Notwendigkeit sich jeweils aus sprachlichen Besonderheiten des Japanischen ergibt: ‚Bestimmtheit‘ und ‚Stimme‘ als phonische Umsetzbarkeit. Zunächst soll jedoch in der Einleitung eine Positionsbestimmung dieses Buches innerhalb der Japanologie erfolgen, eine Einführung in japanologisches Grundlagenwissen, insbesondere zur japanischen Sprache und Schrift, gegeben sowie das weitere methodische Vorgehen skizziert werden. Zudem findet eine Auseinandersetzung mit der Frage statt, inwieweit ‚westliche‘ Kategorien mit universalem Anspruch auf japanische Texte angewendet werden können.

1.2 Japanologische Programmatik

Wie oben erwähnt, gehört es zu den Zielen dieses Buches, die Narratologie für die Japanologie möglichst umfassend zu erschließen. Ein solcher methodischer

²⁴ Boris Tomaševskij bemerkt 1928 in seiner *Theorie der Literatur*: „Aktualität‘ darf nicht verstanden werden als Darstellung der Gegenwart“ (Tomaševskij 1985: 213). Vgl. hierzu auch den germanistischen Mediävisten Werner Röske:

Denn das Ziel historischer Erkenntnis liegt ja nicht darin, zu verstehen, „wie es eigentlich gewesen ist“. Dementsprechend beschränkt sich auch die Literatur- und Kulturgeschichte nicht darauf, die Literatur und Kunst des Mittelalters lediglich „im Zusammenhang ihrer Zeit dazustellen, sondern in der Zeit, da sie entstanden, die Zeit, die sie erkennt – das ist unsere – zur Darstellung zu bringen.“ Historizität und Aktualität der vergleichenden Mittelalterforschung sind deshalb untrennbar miteinander verbunden. (Röske 1996: 206)

Zitat nach Walter Benjamin ([1966] 1996): „Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft“. In: ders: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 2: *Angelus Novus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 456.

Beitrag zur Japanologie erscheint besonders geboten, nachdem kürzlich zwei japanologische Methodenwerke publiziert wurden, von denen das erste, *Studying Japan: Handbook of Research Designs, Fieldwork and Methods*²⁵, nur sozial-, politik-, geschichtswissenschaftliche und anthropologische, vor allem aber qualitative Methoden aus der Sozialwissenschaft aufgreift,²⁶ während das zweite, die *Wiener Selektion japanologischer Methoden*²⁷, zumindest ein literaturwissenschaftliches Kapitel enthält, überwiegend aber ebenfalls der Sozialwissenschaft verpflichtet ist. Die *Wiener Selektion* richtet sich explizit an Studierende,²⁸ *Studying Japan* auch an Doktoranden sowie promovierte Wissenschaftler,²⁹ aber beide verstehen sich als Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten. Dabei tritt der didaktische Charakter jeweils sehr deutlich zutage, sodass die Werke in ihrem Stil keineswegs mit Publikationen wie den Handbüchern des Verlags J. B. Metzler vergleichbar sind (etwa schreiben die Beitragenden in *Studying Japan* viel über sich persönlich). Ein Sammelwerk, das den methodischen und, noch wichtiger, theoretischen Gewinn japanologischer Forschung für verschiedene Fachgebiete darstellt, steht noch aus.

Angesichts des sozialwissenschaftlichen Schwerpunkts (der allerdings aus dem Titel des Bandes nicht klar hervorgeht) mag es verwundern, dass das erste Kapitel in *Studying Japan* von Roger Goodman den Untertitel „The diversity of Japanese Studies“ trägt. Goodman trennt darin zwischen geisteswissenschaftlicher *Japanology* und sozialwissenschaftlichen *Japanese Studies*.³⁰ Terminologisch ist diese Unterscheidung höchst problematisch und allenfalls an einzelnen europäischen Universitäten haltbar. Die Bezeichnung *Japanology* sucht man bei nordamerikanischen und australischen Instituten vergeblich, selbst in Großbritannien findet sie sich kaum. Zudem werden auch andere Philologien als *Studies* bezeichnet, z. B. die Germanistik mit *German Studies*. So können auch Goodman und Verena Blechinger-Talcott diese terminologische Differenzierung nicht durchgängig aufrechterhalten.³¹ Zu den Hauptunterschieden zwischen geisteswissen-

²⁵ Kottmann/Reiher 2020a.

²⁶ Vgl. auch Kottmann/Reiher 2020b: 21–22.

²⁷ Gmeinbauer/Polak-Rottmann/Purkarthofer 2020.

²⁸ Siehe https://japanologie.univie.ac.at/en/publications/publications/detail-view/news/wiener-selektion-japanologischer-methoden-jahrgang-2020/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=da7f283401af564ee701b8d12c7a898d (2.9.2021).

²⁹ Vgl. Kottmann/Reiher 2020b: 19, 21, 23, 26.

³⁰ Vgl. Goodman 2020: 36–37.

³¹ Goodman (2020: 36) spricht von „Area-ology‘ versus ‚Area-Studies‘ approaches“ innerhalb der *Area Studies*, verwendet letztere Bezeichnung also zugleich als Überbegriff, und Blechinger-Talcott (2020), die zunächst ebenfalls zwischen *Japanology* und *Japanese Studies* unterscheidet

schaftlicher *Japanology* und sozialwissenschaftlichen *Japanese Studies* gehören nach Goodman eine emische gegenüber einer etische Herangehensweise sowie die Philologie gegenüber „universally applicable theory“.³² Das ist stark vereinfachend, vor allem in Bezug auf die geisteswissenschaftliche Forschung,³³ mag aber zumindest grobe Tendenzen oder Wahrscheinlichkeiten beschreiben. Was hier aber (wieder einmal) vergessen wird, ist die Linguistik, die sich aus der Philologie herausgelöst hat und ebenfalls mit universalen Theorien arbeitet. Auch dieses Buch greift auf universale Kategorien zurück – in größerem Maße, als es literaturwissenschaftliche Arbeiten in der Japanologie für gewöhnlich tun.

Im *Grundriß der Japanologie*³⁴ benennt Ekkehard May 2001 vier Arten von Beiträgen, welche die westliche Japanologie zur Erforschung der vormodernen Literatur Japans erbringen kann: Studien, die 1) komparatistisch angelegt sind, die 2) die Grenzen von Epochen und Genres überschreiten; außerdem 3) Übersetzungen, Kommentare und Interpretationen sowie 4) Texteditionen.³⁵ Hierzu wären unbedingt literaturtheoretische Beiträge zu ergänzen, die der Erforschung der japanischen Literatur ebenso dienen wie einer die Fachgrenzen überschreitenden Literaturwissenschaft. Denn literaturwissenschaftliche Theorien stammen nicht einfach aus ‚der Literaturwissenschaft‘ als einem einzigen großen Methodenfach; sie stammen, wenn nicht gerade aus der Komparatistik, von Vertretern einzelner Philologien: aus der Germanistik, Anglistik, Romanistik usw. Eine stärkere Beteiligung der Japanologie an theoretischen Diskursen wäre dringend zu wünschen – sie könnte nicht nur die Literaturtheorie sowie die Diskussionen innerhalb der Japanologie bereichern, sondern zudem im Rahmen des Faches die Relevanz literaturwissenschaftlicher Forschung bzw. den ihr zugewiesenen Wert³⁶ steigern. Die

(S. 40), verwendet schließlich *Japanese Studies*, um auf die Japanologie (bzw. Japanforschung) im Allgemeinen zu rekurrieren (S. 41).

32 Goodman 2020: 36.

33 Erstens finden sich etische Perspektiven in zahlreichen geisteswissenschaftlichen Arbeiten; zweitens kommt es leicht zu einer Vermischung von etischen und emischen Ansätzen (vgl. zu Letzterem Hijiya-Kirschner 2015: 12). Noch problematischer erscheint, dass die „(Area)-ology“ Kontinuitäten beschreibe, die „(Area)-Studies“ dagegen Diskontinuitäten (siehe Goodman 2020: 36). Allein in der ‚Allgemeinen Einführung‘ dieses Buches wurden sowohl Diskontinuitäten wie auch Kontinuitäten benannt.

34 Kracht/Rüttermann 2001.

35 Vgl. May 2001: 76–79. Die Frankfurter Japanologie hatte unter Ekkehard May einen editionsphilologischen Schwerpunkt, woraus die Publikationsreihe Bunken 文研 (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1987–2006) hervorging. In dieser erschienen Monographien, die neben der Übersetzung und Einordnung eines vormodernen Textes jeweils auch ein Faksimile sowie eine diplomatische und eine leserfreundliche Edition enthielten (siehe Anm. 273).

36 Irmela Hijiya-Kirschner (2015) führt aus, dass der literaturwissenschaftliche Bereich der Japanologie gegenüber den tonangebenden sozialwissenschaftlichen Ansätzen (vgl. S. 4, 8)

Bedeutung des Letzteren ist nicht zu unterschätzen, führen die Herausgeberinnen von *Studying Japan* doch die Marginalisierung der Regionalwissenschaften (*Area Studies*) in Europa als einen der Gründe für ihr Werk an.³⁷ Insofern ein solcher Rechtfertigungsdruck besteht, beschränkt er sich nicht auf die sozialwissenschaftliche Japanforschung.

Dass in der Japanologie neuerdings meist nicht mehr von Literaturwissenschaft, sondern von ‚Literaturforschung‘, wenn nicht gar von ‚Literaturstudien‘, die Rede ist, scheint darauf hinzudeuten, dass Japanologinnen und Japanologen ihr hinsichtlich seiner Gegenstände und Methoden äußerst heterogenes Fach außerhalb der Literaturwissenschaft begreifen (die es in dieser institutionalisierten Form als ein ‚Methodenfach‘ freilich nicht gibt).³⁸ Vereinzelt mag

zunehmend ein „Schattendasein“ (S. 1) „[z]wischen allen Stühlen“ (S. 3) fristet. Sie spricht sogar von einer „Überwältigung der Humanwissenschaften durch die Soziologie“ (S. 5). Ganz anders klingen die Worte Roger Goodmans (2020: 37): „The [sociological] Japanese Studies community has had to fight hard in the past two decades to create a distinctive voice in Continental European institutions but, having done so, it possibly now enjoys a better, more mutually respectful, relationship with its Japanological colleagues than almost anywhere else.“ Allerdings kann man sich fragen, wie in der Aussage „the philologically-based Japanological approach to Japan is still strong in continental Europe“ im vorangehenden Satz das ‚noch‘ (*still*) gemeint ist: Es liegt der Schluss nahe, dass mit ‚noch‘ angedeutet wird, dass es in Zukunft nicht mehr so sein werde, dass also die *Japanology* (aufgrund theoretischer Unzulänglichkeiten) im Rückgang begriffen sei. In der deutschsprachigen Japanologie sind die sozialwissenschaftlichen Tendenzen besonders stark, wie auch aus Franz Waldenbergers (2020: 13) Vorwort zu *Studying Japan* hervorgeht, dem zufolge es eine Besonderheit der ‚deutschen‘ Japanforschung („German Japanese Studies“) ist, dass sie im Unterschied zur traditionelleren Japanologie (*Japanology*) Phänomene jenseits von Kultur, Literatur und Sprache in den Blick nimmt.

37 Vgl. Kottmann/Reiher 2020b: 20.

38 Ein solcher Gegensatz wird auch in der sozialwissenschaftlichen Japanologie zwischen Regionalwissenschaften und Sozialwissenschaft gesehen. Wenn Blechinger-Talcott (2020: 42) von „balancing disciplinary and Area Studies’ demands“ spricht (siehe auch den Untertitel „Between Area Studies and discipline“, S. 40), so suggeriert dies, dass Disziplinen über die Zuständigkeit für bestimmte Methoden definiert werden. Die allein über ihren Gegenstand definierte Japanologie ist dann keine Disziplin. Auf die literaturwissenschaftliche Japanologie lässt sich diese Sichtweise allerdings nicht übertragen: Im Gegensatz zur Soziologie gibt es nicht *eine* Disziplin namens Literaturwissenschaft. Andere Philologien definieren sich ebenso über ihre Gegenstände. Wenn die Japanologie also nun in Opposition zu ‚Methodenfächern‘ gesehen werden müsste, dann wäre die Frage in Hijiya-Kirschnerets (2015) Titel „Literaturwissenschaftliche Japanforschung – Kein Ort. Nirgends?“ leider zu bejahen. Während die Erforschung der modernen Literatur Japans im Rahmen der Komparatistik prinzipiell möglich ist, kann das für die vormoderne Literatur kaum gelten. Die Auseinandersetzung mit ihr erfordert über die Beherrschung der japanischen Gegenwartssprache hinaus ein intensives Studium des klassischen Japanisch; zudem kann sie nicht ohne weiteres mit westlichen Literaturen ins Verhältnis gesetzt werden. Der Ort ihrer Erforschung außerhalb Japans ist und bleibt daher die Japa-

diese Terminologie auch auf die disziplinäre Vielfalt der deutschsprachigen Japanologie abstellen, in der gegenwärtig besonders sozialwissenschaftliche Ansätze Anklang finden, was sich auch auf die ‚Literaturforschung‘ auswirkt.³⁹ Dessen Sinn soll gar nicht bezweifelt werden, doch erscheint zugleich wünschenswert, dass auch im engeren Sinne sprach- und literaturwissenschaftliche Forschung betrieben wird, die sich vor anderen Philologien nicht zu verstecken braucht und somit mit diesen in Austausch treten kann. Wenn ein solcher Austausch zu wenig zustande kommt, so mag das Problem selbstverständlich auf beiden Seiten liegen: Mangelnde theoretische Reflexion in der Japanologie gibt es ebenso wie den „häufig habituellen Eurozentrismus mancher sog. ‚Methodenfächer“.“⁴⁰ Im Falle der Literaturwissenschaften würde sich außer der Japanologie allerdings keine Disziplin die für die Erforschung der älteren Literatur Japans notwendigen Kompetenzen zuschreiben (und das aus gutem Grund). Ein Eurozentrismus zeigt sich daher weniger in einzelnen Forschungsarbeiten als vielmehr in interdisziplinären Projekten. Einen kleinen Beitrag dazu zu leisten, letzterer Tendenz Abhilfe zu schaffen, ist ebenfalls ein Ziel dieser Arbeit: Nur durch einen höheren Grad an theoretischer Reflexion wird die Japanologie stärker in interdisziplinäre Forschungsvorhaben integriert werden können. Somit kann literaturtheoretische Forschung nicht nur fachintern die Relevanz des literaturwissenschaftlichen Bereichs der Japanologie untermauern, sondern auch die des Faches als solches.⁴¹

nologie. Es bleibt allerdings anzumerken, dass Blechinger-Talcotts Terminologie auch in diesem Punkt nicht ganz konsequent scheint. So rät sie: „In order to perform this balancing act successfully, I suggest that young researchers start out with empirical research on Japan, but put their empirical findings in a broader comparative context and reach out to interdisciplinary debates—theoretical ones and debates that discuss Japan as a case among others“ (Blechinger-Talcott 2020: 42). Der Ausdruck ‚interdisziplinär‘ scheint zu suggerieren, dass die Japanologie eben doch als Disziplin gesehen werden kann. Dem Inhalt von Blechinger-Talcotts Ausführungen ist mit Nachdruck zuzustimmen – und zwar auch im Hinblick auf die literaturwissenschaftliche Japanologie.

39 Nach Hijjya-Kirschnereit (2015: 3) nehmen literaturwissenschaftliche Japanologen „eher die Arbeiten der historisch und soziologisch arbeitenden Forscher zur Kenntnis als umgekehrt“.

40 Vollmer 2002: 326–327.

41 Forschende, die sich mit der vormodernen Literatur Japans beschäftigen, sind darauf wesentlich stärker angewiesen, als solche, die sozialwissenschaftlich arbeiten (siehe Anm. 38).

1.3 Japanische Literatur und ‚westliche‘ Literaturtheorie (anhand des Beispiels ‚Mimesis‘)

Da nicht zuletzt in Japan immer wieder Zweifel angemeldet werden, ob ‚westliche‘ Theorien auf japanische Gegenstände anwendbar sind – worin sich die sozialwissenschaftlichen Vorurteile gegenüber der vermeintlich emisch vorgehenden geisteswissenschaftlichen Forschung jeweils bestätigen –, soll noch einmal exemplarisch auf die Frage nach der Universalität literaturwissenschaftlicher Kategorien und Beschreibungsmodelle zurückgekommen werden.

Wie die Narratologie, so hat auch die Poetik versucht, einem universalen Anspruch gerecht zu werden. Wenn auch Narratologie und Poetik freilich zu unterscheiden sind, stellen historische poetische Schriften einen wichtigen Einfluss auf die Narratologie dar. Dies trifft im Besonderen auf die historische Narratologie zu, doch auch die ‚allgemeine‘ Narratologie wurde, wie die Literaturwissenschaft generell, etwa von Aristoteles’ *Poetik* (*Poiêtikê*, ab 335 v. Chr.⁴²) geprägt. Auch enthalten einige erzähltheoretische Darstellungen den Begriff ‚Poetik‘ im Titel, etwa Tomaševskijs *Theorie der Literatur: Poetik* (1928; dt. 1985), Uspenskijs *Poetik der Komposition* (1970; dt. 1975), Rimmon-Kenans *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983, London: Routledge), Fujiis *Bunpōteki shigaku* (‚Grammatische Poetik‘, [2012] 2015) und Hashimotos *Monogatari ni okeru jikan to wahō no hikaku shigaku* (‚Vergleichende Poetik von Zeit und Rededarstellung in der Erzählung‘, 2014a).⁴³

Der Komparatist und Japanologe Earl Miner legte 1990 einen Essay in Buchform mit dem Titel *Comparative Poetics* vor. Sein Ausgangspunkt ist eine Kritik an der auf die europäische und nordamerikanische Literatur der späten Moderne fokussierten Komparatistik. Diese arbeite nur allzu selten wirklich komparativ, da in der Regel innerhalb einzelner literarischer Traditionen verglichen werde.⁴⁴ Miner geht davon aus, dass die Regeln der westlichen Literatur und die auf diesen basierenden Theorien alles andere als universal sind. Unter ‚vergleichender Poetik‘ versteht er ‚interkulturelle Theorien der Literatur‘.⁴⁵

⁴² Vgl. zur Datierung Aristoteles 1982: 151–154.

⁴³ Auch der Japanologe Harald Meyer (2011a; 2011b) differenziert nicht zwischen Poetik und Narratologie und betont in seinen Analysen klassischjapanischer ‚Frauentagebücher‘ stets den mimetischen Charakter der Darstellung. Er erklärt den Begriff *Mimesis* zwar nicht, verwendet ihn aber offensichtlich im Sinne der auf Aristoteles zurückgehenden Tradition (nicht in Platons Sinne). Siehe zu Meyers Aufsatz Kap. 3.1.2.3.

⁴⁴ Vgl. Miner 1990: 20–21.

⁴⁵ Vgl. Miner 1990: 4. „Vergleichende Poetik“ ist die auf dem Buchcover angegebene deutsche Übersetzung des Titels.

Miner unterscheidet zwischen impliziten Poetiken, die jeder Literatur zugrunde liegen, und expliziten ‚schöpferischen‘ Poetiken (*originative poetics*), die sich allerdings nicht in jeder Kultur fänden.⁴⁶ Als früheste westliche ‚schöpferische‘ Poetik nennt er die *Poetik* des Aristoteles. Die westliche Literatur stelle eine Ausnahme dar, da nur Aristoteles’ *Poetik* auf der Dramatik basiere, wohingegen die Poetiken aller anderen Literaturen die Lyrik zur Grundlage hätten.⁴⁷ Aristoteles’ *Poetik* könne deshalb nicht normativ sein.⁴⁸ Im Unterschied zu Aristoteles’ ‚mimetischer‘ *Poetik* bezeichnet Miner auf Lyrik bezogene Poetiken als ‚affektiv-expressiv‘.⁴⁹ Diesem Ausdruck liegt folgendes Schema zugrunde: Der Dichter wird gerührt und drückt sich durch Worte aus, und diese wiederum rühren den Hörer oder Leser.⁵⁰ Die ‚schöpferischen‘ Poetiken Chinas und Japans identifiziert Miner mit dem vermutlich im 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. entstandenen ‚Großen Vorwort‘ („Daxu“ 大序) zum *Shijing* 詩經 („Buch der Lieder“, 10.–7. Jh. v. Chr.) und Ki no Tsurayukis 紀貫之 (–945) ‚japanischem Vorwort‘ („Kana-jo“ 仮名序) zur ersten kaiserlichen Lyrikanthologie Japans, dem *Kokin wakashū* 古今和歌集 („Sammlung japanischer Gedichte aus alter und neuer Zeit“, kompiliert zwischen 905 und 913/14).⁵¹ Hier seien exemplarisch die ersten Sätze von Tsurayukis japanischem Vorwort zitiert:

やまと歌は、人の心を種として、万の言の葉とぞ成れりける。世中に在る人、事、業、繁きものなれば、心に思ふ事を、見るもの、聞くものに付けて、言ひ出せるなり。⁵²

Die japanischen Gedichte werden mit dem menschlichen Herz als Samen zu Myriaden von Wortblättern. Weil die Menschen in dieser Welt zahllose Beschäftigungen haben, drücken sie das, was sie im Herzen fühlen, über die Dinge aus, die sie sehen und hören.⁵³

Miner hebt hervor, dass es weltweit keine auf das Erzählen bezogene ‚schöpferische‘ Poetik gebe.⁵⁴ Da aber in Japan innerhalb von einhundert Jahren das Erzählen durch das *Genji monogatari* 源氏物語 („Die Erzählung von Genji“, frühes 11. Jh.) der Hofdame Murasaki Shikibu 紫式部 in die lyrikbezogene Poetik aufgenommen worden sei, komme die japanische Poetik einer auf das Erzählen be-

46 Vgl. Miner 1990: 7.

47 Vgl. Miner 1990: 8, 24.

48 Vgl. Miner 1990: 8.

49 Vgl. Miner 1990: 9, 24.

50 Vgl. Miner 1990: 24–25.

51 Vgl. Miner 1990: 14.

52 SNKBT 5: 4.

53 Balmes 2017b: 26, Anm. 114.

54 Vgl. Miner 1990: 9, 24, 135.

zogenen Poetik am nächsten.⁵⁵ Miner nimmt damit Bezug auf die Diskussion zwischen Genji 源氏 und Tamakazura 玉鬘 im Kapitel „Hotaru“ 蛍 („Leuchtkäferchen“, 25).⁵⁶ Darin folgt Genji zunächst der gängigen Meinung, *monogatari* als Lügen (*itsuwari* いはり) anzusehen, woraufhin Tamakazura einwirft, dass gerade jemand, der selbst zu lügen pflegt, zu einem solchen Urteil gelangen möge. Genji argumentiert anschließend anders: Auch die historiographischen Werke bildeten die Wirklichkeit nur teilweise ab, das Gute und Schlechte in den Erzählungen sei dagegen real. Miner versteht dies im Kontext einer ‚affektiv-expressiven‘ Poetik.⁵⁷ Eine noch deutlichere Parallele zur Poetik im japanischen Vorwort ist Genjis Bemerkung, dass man ein *monogatari* ‚spreche‘⁵⁸ (*ii-oki-hajimetaru* 言ひを(お)きはじめたる), wenn man, was man der Nachwelt weitergeben will, nicht mehr im Herzen zurückhalten kann (*kokoro ni komegatakute* 心にこめがたくて).⁵⁹

Um die Dramatik wurde die japanische Poetik zuletzt erweitert.⁶⁰ In Zeami 世阿弥 (1363?–1443?) erstem Nō-Traktat, *Fūshikaden* 風姿花伝 (‚Weitergabe der Blüte durch Form‘, ab 1400), geht es zwar auch um das ‚Nachahmen‘ (*monomane* 物学), dies sei aber, so Miner, auf den Einfluss seines Vaters Kan’ami 観阿弥 (1333–1384) zurückzuführen. Sonst richte sich Zeami nach der ‚affektiv-expressiven‘ Poetik Tsurayukis – sein Anliegen sei es vor allem, das Publikum zu rühren.⁶¹ Miners ‚vergleichende Poetik‘ enthält jeweils ein Kapitel zu Dramatik, Lyrik und Erzählen (die Epik betrachtet er als eine Untergattung des Erzählens⁶²). Was Miner allerdings übersieht, ist, dass Aristoteles’ *Poetik* keineswegs

55 Vgl. Miner 1990: 9, 28, 136.

56 Die Übersetzungen der Titel von *Genji*-Kapiteln werden im Folgenden aus Benl 1966 zitiert, sofern sie nicht mit dem japanischen Wortlaut übereinstimmen. Dahinter werden die Nummern der Kapitel genannt, die in jeweils eigenen Heften abgeschrieben wurden und in Anlehnung an die medialen Vorläufer der Hefte (*sōshi* 草子) als *maki* 巻 (‚[Schrift-]Rollen‘) bezeichnet werden. Für eine ausführliche Untersuchung der Diskussion im „Hotaru“-Kapitel siehe Quenzer 2008. Die zentrale Textpassage findet sich in SNKBT 20: 438–440; Tyler [2001] 2003: 461; Benl 1996, Bd. 1: 726–728; Quenzer 2008: 67–70.

57 Vgl. Miner 1990: 136–139, v. a. 137–138. Ein Hinweis auf die Poetik im japanischen Vorwort zum *Kokin wakashū* findet sich auch bei Quenzer 2008: 68.

58 Siehe zur Frage nach dem Rezeptionsmodus von *monogatari* auch Kap. 4.4.1.

59 SNKBT 20: 439. Siehe auch Takahashi 1987: 25–26. Wie in der zitierten Edition, so ist auch hier in Klammern die (später) standardisierte ‚historische Orthographie‘ (*rekishikiteki kanazukai* 歴史的仮名遣い) vermerkt, wo sie von der Schreibung im Text abweicht. Nachfolgend ebenso.

60 Vgl. Miner 1990: 8.

61 Vgl. Miner 1990: 53–54. Zwar benutzte Zeami auch später noch den Begriff *monomane*, dieser sei dort aber etwa mit *performance* oder *gesture* zu übersetzen.

62 Vgl. Miner 1990: 7. Es ist problematisch, Erzählen und Dramatik sowie Lyrik als sich abschließende Kategorien zu begreifen. Siehe Kap. 2.2.2 [7] sowie S. 98 und 217–218.

auf die Dramatik beschränkt ist. Die überlieferte Form des Textes enthält einen allgemeinen Teil, der sich über fünf kurze Kapitel erstreckt; auf diesen folgen siebzehn Kapitel zur Tragödie und vier Kapitel zum Epos. Ursprünglich bestand die *Poetik* aus zwei Büchern. Das zweite, in dem sich Aristoteles der Komödie und wahrscheinlich auch der Jambendichtung widmete, ist nicht erhalten.⁶³ Der Abschnitt zum Epos misst in seiner Länge ungefähr ein Drittel der Tragödien-theorie. Wie Manfred Fuhrmann bemerkt, entsprechen Epos und Tragödie für Aristoteles einander weitestgehend, sodass im Eposteil Verweise auf die vorangehenden Kapitel oft ausreichend sind.⁶⁴

Die westliche Literaturwissenschaft ist für Miner wesentlich vom Konzept der Mimesis geprägt. Dies betrifft natürlich primär den zentralen Begriff ‚Repräsentation‘ – Genette erwähnt zudem den der ‚Szene‘⁶⁵ –, aber auch die Kategorien ‚Fiktion‘, ‚Handlung‘ und ‚Figur‘ betrachtet Miner als eurozentrisch.⁶⁶ Es soll hier gar nicht infrage gestellt werden, dass Miners „Vergleichende Poetik“ einen bahnbrechenden Beitrag zur Literaturwissenschaft darstellt. Doch während seine Kritik an der einseitigen Ausrichtung der Komparatistik hinsichtlich des untersuchten Materials zweifelsfrei richtig ist, erscheint mir seine Zurückweisung der westlichen Literaturtheorie bzw. ihrer Kategorien zu harsch.

Zu einer Zeit, als zum *Genji monogatari* wohl noch nicht mehr geschrieben worden war als ein einziger Interlinearkommentar⁶⁷, führt der Tendai 天台-Mönch Chōken 澄憲 (1126–1203) in seinem um das Jahr Eiman 2 (1166) verfassten Zeremonialgesang *Genji ipponkyō* [*kuyō hyōbyaku*] 源氏一品経[供養表白]⁶⁸ („[Darlegung zur Darbringung der] einzelnen Sūtra-Kapitel für das *Genji*“) zu den *monogatari* im Allgemeinen und zum *Genji* im Besonderen wie folgt aus:

⁶³ Vgl. Aristoteles 1982: 146–147.

⁶⁴ Vgl. Aristoteles 1982: 150. Aristoteles geht am Ende von Kap. 5 auf das Verhältnis von Tragödie und Epos ein und kommt zu folgendem Schluss: „Denn was die Epik enthält, ist auch in der Tragödie vorhanden, doch was die Tragödie enthält, ist nicht alles in der Epik vorhanden“ (Aristoteles 1982: 19 [1449b]). Meir Sternberg (1992: 477), dessen kognitive Theorie auf einer Kritik von Aristoteles’ *Poetik* sowie des Mimesis-Paradigmas basiert, schreibt, dass „epic’s greater temporal license“ der Grund dafür sei, dass Aristoteles das Epos dem Drama unterordne. Diese Begründung leuchtet nicht ein, ist in der *Poetik* mit der Feststellung, dass sich die Handlung der Tragödie auf einen kurzen Zeitraum von nicht viel mehr als einem Tag beschränkt, während das Epos eine solche Beschränkung nicht kennt (siehe Aristoteles 1982: 17 [1449b]), doch keine Kritik verbunden. Wie Miner, so scheint auch Sternberg die *Poetik* nicht genau genug gelesen zu haben (vgl. auch Balmes 2021a: 50, Anm. 67, S. 53).

⁶⁵ Vgl. Genette [1994] ³2010: 110–111.

⁶⁶ Vgl. Miner 1990: 26–27.

⁶⁷ Das von Sesonji Koreyuki 世尊寺伊行 um das Jahr Eiryaku 1 (1160) erstellte *Genji shaku* 源氏釈 („Kommentar zum *Genji*“) (vgl. Balmes 2015: 142).

⁶⁸ Ausführlich besprochen in Balmes 2015; 2017b.

有本朝物語之事、是古今所製也。[...]如此物語者、非傳古人之美惡、非注先代之舊事。依事依人、皆以虛誕爲宗、立時立代、併課虛無爲事。 [...]

其中光源氏之物語者、紫式部之所制也。[...]艷詞甚佳美心情多揚蕩、男女重色之家貴賤事艷之人、以之備口實以之蓄心機。故深窓未嫁之女、見之偷動懷春之思、冷席獨臥之男、披之徒勞思秋之心。故謂彼制作之亡靈、謂此披閱之諸人、定結輪廻之罪根、悉墮奈落之劍林。⁶⁹

Und es gibt in unserer Dynastie die Erzählungen (*monogatari*), die seit alters her bis heute verfasst werden. [...] Erzählungen wie diese überliefern nicht Gut und Schlecht der früheren Menschen und beschreiben nicht die alten Angelegenheiten der vorhergehenden Generationen. Sie schaffen sich [ihre eigenen] Angelegenheiten und Menschen und machen alle leeres Geschwätz zu ihrem Inhalt. Sie errichten Zeiten und Generationen und machen noch dazu Nichtigkeiten zu ihrem Anliegen. [...]

Unter diesen wurde die Erzählung *Der strahlende Genji* von Murasaki Shikibu verfasst. [...] Ihre eleganten Worte sind von höchster Schönheit und das Herz ist zutiefst bewegt. Die Männer und Frauen, welche die sinnliche Liebe (*iro*) wert halten, und die diejenigen – ob hoch, ob niedrig –, die sich mit der Eleganz beschäftigen, nehmen sie [die Erzählung] als Gesprächsstoff und sammeln durch sie Gefühlsregungen. Wenn deshalb eine noch nicht verheiratete Frau aus den hinteren Gemächern dies liest, regt sich in ihr das Gefühl des Frühlingsverlangens, und wenn ein allein auf kühler Matte schlafender Mann dies aufschlägt, bekümmert ihn zu allem Überfluss das Gefühl der herbstlichen Einsamkeit. Daher verknüpfen der Geist jener Autorin und die ganzen Menschen, die es geöffnet und gelesen haben, gewiss die Wurzeln ihrer Vergehen im *samsāra*⁷⁰, und sie stürzen allesamt in den Schwertwald der Hölle.⁷¹

In Chōkens Text finden sich, um mit Miners Terminologie zu sprechen, wenn nicht affektive und expressive, so doch zumindest mimetische Aspekte. Zunächst geht Chōken darauf ein, dass in den *monogatari* – er bezieht sich ausschließlich auf sogenannte *tsukuri-monogatari* 作り物語 (fiktionale Erzählungen)⁷² – nicht die Realität beschrieben wird. Die Übersetzung „Sie schaffen sich [ihre eigenen] Angelegenheiten und Menschen“ basiert auf der Version im von Son'en 尊円 (1298–1356) kompilierten *Shūjushō* 拾珠抄 (Abschrift gesammelter Perlen), wo es *hito o tsukurite* 作人 heißt, während *koto o tsukuri* 作事 davor wohl vergessen wurde. Möglicherweise wäre ‚sie fingierten Ereignisse und Personen‘ eine bessere Übersetzung. In der Textsammlung *Shonin zasshuzen* 諸人雑修善 (Verschiedene

⁶⁹ Nach Hakamada 2009: 221–222; Interpunktion nach Balmes 2015: 169. Gemäß der Konvention, die alten Formen der Schriftzeichen zu verwenden, habe ich 賤 durch 賤 ersetzt.

⁷⁰ Als *samsāra* (jap. *rinne* 輪廻) wird der leidvolle Kreislauf von Geburt und Tod bezeichnet, aus dem nur austreten kann, wer das Erwachen erlangt hat, d. h. Buddha geworden ist.

⁷¹ Balmes 2015: 33–36 (dort ausführlich kommentiert).

⁷² Vgl. Balmes 2015: 65. Siehe auch die von Chōken genannten Werke in Balmes 2015: 33, 169.

Übungen des Guten zahlreicher Menschen'), die von Chökens Sohn Seikaku 聖覚 (1167–1235) relativ früh zusammengestellt wurde, heißt es dagegen ‚sie stützen sich auf Ereignisse und Personen‘ (*koto ni yori hito ni yorite* 依事依人), wobei auch hier die ‚Ereignisse‘ in einem späteren Textzeugen abhandeln gekommen sind.⁷³ Dass die Ereignisse und Personen, um die es hier geht, fiktiv sind, ist auch aus der nachfolgenden, hierzu parallelen Formulierung ‚Sie errichten⁷⁴ Zeiten und Generationen‘ (*toki o tate yo o tatete* 立時立代) ersichtlich. Insofern sich die Autorin bzw. Erzählerin demnach auf Fiktives stützt, was dessen Existenz vor der Erzählung bzw. dem *discours* voraussetzt, lässt sich durchaus von ‚Repräsentation‘ bzw. von ‚Mimesis‘ als Nachahmung einer fiktiven Wirklichkeit sprechen. Die oben gegebene Transkription in lateinischen Buchstaben folgt dem *kakikudashi* 書き下し⁷⁵ von Hakamada Mitsuyasu.⁷⁶ Noch ‚mimetischer‘ wird die Textstelle von Komine Kazuaki verstanden, der die Version im *Shonin zasshuzen*⁷⁷ verwendet. Er liest intransitiv ‚sie fußen auf Zeiten und Generationen‘ (‚*toki ni tachi, yo ni tachi* 時に立ち、代に立ち⁷⁸) – hier werden also auch die fiktiven Zeiten als der Erzählung vorgängig aufgefasst.

Anschließend schreibt Chōken, Murasaki Shikibus Sprache schöpfe aus den buddhistischen und konfuzianischen Schriften (im Zitat ausgelassen) und sei ‚von höchster Schönheit‘ (*hanahada kabi ni shite* 甚佳美). Problematisch sei das *Genji* aufgrund der Affekte, die es bei den Rezipienten auslöst, insbesondere der buddhistischen Praxis hinderliches sinnliches Verlangen. Ob es sich dabei um expressive und affektive Elemente handelt, hängt wohl von der jeweiligen Definition ab: Expressive und affektive Aspekte liegen hier vor, sofern sich auch dann von ‚expressiv‘ sprechen lässt, wenn dem Ausdruck keine Gefühle der Dichterin/Autorin vorangehen bzw. diese keine Erwähnung finden, und sofern affektive Aspekte ausschließlich auf die Rezipienten bezogen sein können.⁷⁹

73 Vgl. Balmes 2015: 34, Anm. 105.

74 Unter gewissen Umständen kann *tatsu* auch ‚hervorbringen‘ heißen. So findet sich in Ō no Yasumaro 太安万侶 (?–723) Vorwort zum *Kojiki* 古事記 (‚Aufzeichnung alter Begebenheiten‘, 712) die Formulierung *kami o umi hito o tateshi* 生レ神立レ人 (‚Gottheiten geboren und Menschen hervorgebracht wurden‘; SNKBZ 1: 16, Transkription nach 17). In ihrem Kommentar verwenden Yamaguchi Yoshinori und Kōnoshi Takamitsu sowohl in Bezug auf die Gottheiten als auch auf die Menschen den Ausdruck *umi-arawashita* 生みあらわした (SNKBZ 1: 17, Anm. 14), wörtlich in etwa ‚durch Geburt manifestiert‘.

75 Gleichbedeutend mit *yomikudashi-bun* (s. Kap. 1.6.2, bes. Anm. 256).

76 In Hakamada 2009: 222–223, hier 222.

77 Vgl. Komine 2007: 255, Anm. 4.

78 Komine 2007: 242.

79 Dagegen spricht, dass dann auch Aristoteles' *Poetik* affektive Aspekte beinhalten würde.

Wenn nicht in Tsurayukis Poetik, so begegnet uns rund 250 Jahre später im *Genji ipponkyō* eine Vorstellung von Mimesis. Zwar handelt es sich bei Chōkens Text nicht um eine ‚schöpferische‘ Poetik in Miners Sinn, doch ist sein Einfluss auf die Kanonisierung des *Genji monogatari* nicht zu unterschätzen.⁸⁰ Und dass die grundlegenden Poetiken weiterhin einflussreich blieben, wie Miner schreibt,⁸¹ kann zumindest für Aristoteles’ *Poetik* nur sehr eingeschränkt gelten. Abgesehen von in anderen Texten zitierten Fragmenten sind von Aristoteles bloß akroamatische, d. h. esoterische, Schriften erhalten, für die keine größere Verbreitung beabsichtigt war. Unter diesen zeichnet sich die *Poetik* durch seine sprunghafte Argumentation aus. Dies mag der Grund dafür sein, dass der Text nicht sorgfältig überliefert wurde; gegen Ende der Antike ging das zweite Buch, das sich der Komödie widmete, verloren.⁸² Bis zu seiner starken Rezeption in Italien zwischen 1520 und 1570 wurde die *Poetik* nur sehr wenig wahrgenommen.⁸³

Miner führt aus, dass eine wichtige Weiterentwicklung der westlichen Poetik mit Horaz’ *Ars poetica* (ca. 10 v. Chr.) erfolgt sei. Fortan lasse sich von einer ‚mimetisch-affektiven‘ Poetik sprechen, die teilweise auch expressiv sei.⁸⁴ Die Affekte seien bei Horaz allerdings eher auf den Leser als auf den Dichter bezogen⁸⁵ (dies ist freilich auch im *Genji ipponkyō* der Fall). Miner bemerkt, dass zwischen den Poetiken von Aristoteles und Horaz ca. 350 Jahre liegen, während die japanische Poetik innerhalb von hundert Jahren um das Erzählen erweitert worden sei.⁸⁶ Es ist allerdings zu bedenken, dass es sich bei der Passage im „Hotaru“-Kapitel nicht um eine von Murasaki Shikibu direkt vorgetragene Poetik, sondern um eine – auf jeweils bestimmte Weise motivierte – Diskussion zwischen zwei Figuren handelt.⁸⁷ So hält sich auch die normative Wirkung in Grenzen, und in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts war es immer noch bemerkenswert, wenn die *monogatari* überhaupt in einer Liste der Literaturgattungen auftauchten – wenn auch an letzter Stelle.⁸⁸ Am Ende des 12. Jahrhunderts wurde dann die Bedeutung des *Genji monogatari* für die Lyrik bekanntermaßen von Fujiwara no Shunzei 藤原俊成 (1114–1204) betont, der zudem auf dem Werk basierende Ge-

80 Vgl. auch Balmes 2015: 142.

81 Vgl. Miner 1990: 8–9.

82 Vgl. Aristoteles 1982: 144–147.

83 Vgl. Aristoteles 1982: 173–175.

84 Vgl. Miner 1990: 9, 25–26.

85 Vgl. Miner 1990: 26–27. Die chinesische Poetik mit ihrem Didaktizismus verortet Miner etwas vereinfachend zwischen der japanischen Poetik und der von Horaz.

86 Vgl. Miner 1990: 28.

87 Vgl. Quenzer 2008: 66–69.

88 Vgl. Balmes 2015: 65–66; 2017b: 4–5.

dichte zum ersten Mal in eine kaiserliche Gedichtsammlung, das *Senzai wakashū* 千載和歌集 („Sammlung japanischer Gedichte aus tausend Jahren“, 1188), aufnahm.⁸⁹ Die obigen Überlegungen deuten darauf hin, dass eine qualitative Veränderung der japanischen Poetik – die ‚Entdeckung‘ der Mimesis, in ihrer Dimension vergleichbar mit Horaz‘ Erweiterung der westlichen Poetik um den affektiven Aspekt – in Wirklichkeit etwas mehr als 350 Jahre in Anspruch nahm.

Letztlich erscheint eine solche zeitliche Einordnung aber schwierig, da sie stark von zugrunde liegenden Definitionen abhängt. So ließe sich bereits die Formulierung „drücken sie das, was sie im Herzen fühlen, über die Dinge aus, die sie sehen und hören“ (*kokoro ni omou koto o, miru mono, kiku mono ni tsukete, ii-idaseru nari* 心に思ふ事を、見るもの、聞くものに付けて、言ひ出せるなり; siehe oben) in Tsurayukis japanischem Vorwort als Mimesis implizierend verstehen. Wenn die Gefühle *über* das real Wahrgenommene ausgedrückt werden, muss diese Wirklichkeit in irgendeiner Weise dargestellt bzw. repräsentiert werden. Auch die in der „Hotaru“-Diskussion erwähnte Darstellung von Gut und Schlecht ließe sich als mimetisch verstehen. Ähnliches gilt für Miners andere Kategorien. Miner schreibt, dass Horaz die westliche Poetik um ‚affektive‘ Aspekte ergänzte, die bei ihm eher auf das Publikum als auf den Dichter bezogen sind. Sollte die affektive Einbindung des Publikums ein hinreichendes Kriterium sein, wäre selbstverständlich auch die *Poetik* von Aristoteles ‚affektiv‘, der zufolge Affekte in Katharsis kumulieren.⁹⁰

Wenn auch Miners exakte Definition von ‚affektiv‘ im Unklaren bleibt, lässt sich aus den japanischen Texten schließen, dass sich ‚mimetischer‘ und ‚affektiv-expressiver‘ Modus nicht zwangsläufig ausschließen. Insofern erscheint es auch problematisch, zwischen fiktionaler ‚Anti-Mimesis‘ in der westlichen Tradition und affektiv-expressiver ‚Un-Mimesis‘ zu unterscheiden⁹¹ (zumal sich auch Fiktionalität und Mimesis nicht ausschließen). Ebenso bedenklich erscheint, dass Miner, dem es doch um eine Infragestellung der westlichen Hegemonie in der Literaturtheorie geht, der westlichen Poetik mimetische, affektive und vereinzelt auch expressive Züge zuschreibt, den nicht-westlichen aber nur affektive und expressive.

Weiterhin scheint Miner die Rolle der Mimesis für die westliche Literatur zu sehr zu betonen. Er merkt an, dass Aristoteles‘ *Poetik* durch ihren Gegenstand

⁸⁹ Vgl. Balmes 2015: 20.

⁹⁰ Siehe auch Aristoteles 1982: 160–166. Vgl. auch folgende Formulierung in Manfred Fuhrmanns Nachwort: „die affektische Wirkung, der eigentliche Zweck der Dichtung“ (Aristoteles 1982: 171).

⁹¹ Siehe Miner 1990: 25, 194, 196.

geprägt ist: Wäre sie nicht auf die Dramatik, sondern auf Erzählen oder Lyrik bezogen (wie oben dargelegt, ist sie das tatsächlich teilweise), müsse sie ganz anders aussehen.⁹² Damit ist impliziert, dass in diesem Fall nicht die Mimesis im Vordergrund stünde. Es ist allerdings nicht schlüssig, dass Aristoteles mit seinem scheinbar zufälligen Rückgriff auf die Dramatik – Miner bemerkt, dass zu seiner Zeit dem Epiker Homer der größte Ruhm zugekommen sei⁹³ – die westliche Literatur an sich verändert haben sollte. Was Aristoteles' *Poetik* angeht, die lange kaum rezipiert wurde, überschätzt Miner den Einfluss der ‚grundlegenden‘ *Poetiken*.⁹⁴

Zuletzt möchte ich gegen Miners Vorstellung von der Sonderrolle der westlichen Literatur anführen, dass das Konzept Mimesis bzw. der damit verbundene Begriff ‚Repräsentation‘ nicht nur in Bezug auf nicht-westliche, sondern auch in Bezug auf westliche Literatur Probleme birgt. So wurde Mimesis als Nachahmung innerhalb der Narratologie durchaus kritisiert,⁹⁵ und im Rahmen der Diskussion der Distanz (Kap. 2.4.2) wird zudem deutlich, dass es widersprüchlich ist, in Bezug auf die Erzählung von einem dramatischen Modus zu sprechen. Der für Texte angeblich konstitutive Charakter von ‚Repräsentation‘ wurde in gewisser Weise auch in der Mediävistik hinterfragt, indem die Bedeutung der ‚Präsenz‘ oder die „Nicht-Differenz von Signifikat und Signifikant“⁹⁶ betont wurde, durch die sich vormodernes Denken vom modernen, durch Repräsentation geprägten unterscheidet, was sich auch in der Literatur niederschlägt. Auch wenn eine vereinfachende Opposition von mittelalterlicher und neuzeitlicher Literatur entlang bestimmter Kategorien wie ‚Präsenz/Repräsentation‘ als überholt gilt,⁹⁷ zeigt gerade dies, dass es eine ausschließlich auf Repräsentation basierende Literatur kaum geben kann.

Wenn in der Narratologie von Mimesis gesprochen wird, wird nicht nur auf Aristoteles, sondern auch auf Platon rekurriert (s. Kap. 2.4.1). Der Komparatist John Neubauer legt dar, dass die Regeln, die Aristoteles zur Tragödie formu-

⁹² Vgl. Miner 1990: 7.

⁹³ Vgl. Miner 1990: 23.

⁹⁴ Siehe Miner 1990: 8–9.

⁹⁵ Siehe S. 147. Vgl. außerdem Genettes Kritik am Konzept der ‚Allwissenheit‘: „der Autor [d. h. der Erzähler] braucht nichts zu ‚wissen‘, da er alles erfindet“ (zitiert auf S. 108). Die Erzählung stellt also nicht die Repräsentation einer fiktiven Wirklichkeit dar, sondern wird selbst fingiert. Tomiko Yoda (2004: 148) schreibt weiterhin, dass die traditionelle Mimesis-Literaturtheorie infrage gestellt werde, wenn davon ausgegangen wird, dass literarische Texte nicht durch eine Autorintention entstehen, sondern durch „cultural codes and signifying practices“.

⁹⁶ Peters 2007: 72.

⁹⁷ Vgl. Peters 2007: 72; Kiening 2005: 162.

liert, wesentlich von den spezifischen Theaterformen abhängen, auf die sie bezogen sind, und auf spätere Formen nur bedingt übertragbar sind (auch wenn Miner bemerkt, dass spätere Poetiken noch ‚voreingenommener‘ sind und sich zunehmend auf einzelne Textsorten oder Werke beziehen⁹⁸). Platons Unterscheidung von Mimesis und Diegesis sei dagegen nicht deskriptiv, sondern analytisch und habe epochen- und kulturübergreifende Gültigkeit. Zwar könne etwa durch freie indirekte Rede unbestimmt gelassen werden, ob Erzähler oder Figur spricht, es sei aber nicht möglich, eine von diesen beiden verschiedene Sprechinstanz zu finden.⁹⁹

Neubauer führt weiterhin aus, dass sich Theorien der Erzählung stärker als Theorien der Lyrik und der Dramatik an Platons Ansatz orientierten. Zwar kritisiert er die Weise, in der moderne Erzähltheorien seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Naturwissenschaften nachahmten. Als Beispiel aus dem 20. Jahrhundert greift er Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928; dt. 1972) auf: ‚Morphologie‘ wird hier im Sinne Goethes biologischer Morphologie verstanden, und Propp suchte nach einem Prototyp des Märchens, der der ‚Urpflanze‘ entsprechen würde.¹⁰⁰ Auch Boris Uspenskij denkt die ‚Struktur‘ des Kunstwerks, die er durch seine Analyse der ‚Standpunkte‘ ermitteln möchte,¹⁰¹ analog zur Naturwissenschaft.¹⁰² Neubauer hebt hervor, dass ‚morphologische‘ Versuche nicht über historische und kulturelle Differenzen hinwegtäuschen können, dass aber Begriffspaare wie Mimesis/Diegesis (nach Platon), Fabel/Sujet und Faktualität/Fiktionalität als zeit- und kulturübergreifende Kategorien nützlich seien, auch wenn ihnen je nach Kultur eine andere Bedeutung zukomme.¹⁰³

Diese Auffassung wird auch in diesem Buch vertreten, und so scheint es gerechtfertigt, vormoderne japanische Literatur anhand von Kategorien zu untersuchen, die in der westlichen Literaturwissenschaft geprägt wurden. Das bedeutet freilich nicht, dass starr bestimmte Modelle Anwendung finden sollen (einige werden in Kapitel 2 kritisch beleuchtet). Das Anliegen der angestrebten Theorie vormodernen japanischen Erzählens (Kap. 4) ist es viel eher, Ausprägungen einzelner Kategorien in japanischen Erzähltexten zu untersuchen. Dabei sollen weniger kulturelle Bedingungen in einem weiten Sinne im Vordergrund stehen als vielmehr sprachliche, die sich präziser beschreiben lassen. Eine kulturwissen-

98 Vgl. Miner 1990: 5.

99 Vgl. Neubauer 2005: Abschn. I.

100 Vgl. Neubauer 2005: Abschn. II. Zu Kritik an Propp siehe auch Anm. 391.

101 Vgl. Uspenskij 1975: 12.

102 Vgl. Uspenskij 1975: 7. Siehe auch Uspenskij 1975: 14–15 zu ‚Universalität‘ und ‚Natürlichkeit‘.

103 Vgl. Neubauer 2005: Abschn. III.

schaftliche Theorie japanischen Erzählens müsste in einem zweiten Schritt erfolgen, kann hier jedoch nicht geleistet werden.

1.4 Zur japanischen Sprache und ihrer Beschreibung

Diese Studie versteht sich als eine philologische, insofern sie sich sowohl durch sprach- als auch durch literaturwissenschaftliche Aspekte auszeichnet. Der linguistische Anteil ermöglicht es, universale Kategorien deutlicher herauszuarbeiten (oder, wie im Fall der ‚Person‘, bisweilen abzulehnen). Da sich das Buch als Ganzes aber vor allem an Literaturwissenschaftler richtet, insbesondere auch aus anderen Disziplinen als der Japanologie, ist es erforderlich, zunächst einige Charakteristika der japanischen Sprache sowie die gewählte Darstellungsweise und grammatische Terminologie zu erläutern.

1.4.1 Allgemeines

Das Japanische wird zu den agglutinierenden Sprachen gezählt, da die grammatische Funktion einzelner Worte und Satzglieder sowie Aspekt, Modus, Aktionsart etc. an Verben sowie an Qualitativa und verbalen Qualitativa, welche semantisch den Adjektiven entsprechen, durch Suffixe markiert werden. Bei den Suffixen zur Markierung der grammatischen Funktion handelt es sich um Postpositionen oder Partikeln (jap. *joshi* 助詞). Die wichtigsten Postpositionen zur Kennzeichnung der syntaktischen Funktion sind *no* の/*ga* が (Subjekt)¹⁰⁴ und *o* を (Objekt). Eine besondere Rolle kommt außerdem der Fokuspartikel *wa* は zur Bezeichnung des Themas (bzw. Topiks)¹⁰⁵ zu. Es lässt sich etwa zwischen Kasus-

104 Im klassischen Japanisch steht das Subjekt in der Regel ohne Postposition. Ferner unterscheiden sich *no* und *ga* darin, dass *no* stärker das Prädikat, *ga* stärker das Subjekt betont (vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 79; die gleiche Tendenz zur Betonung des Vorgehenden bzw. Nachfolgenden findet sich bei *no* und *ga* in attributiver Funktion, vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 76). Im modernen Japanisch wird das Subjekt grundsätzlich mit *ga* markiert; der Gebrauch von *no* zur Markierung des Subjekts bleibt auf Attributivsätze beschränkt, wo die Postposition vor allem dann verwendet wird, wenn Subjekt und Verb nah beieinander stehen (vgl. Ebi [2008] ³2016: 34). Im verkürzenden Stil von Zeitungsüberschriften sowie in der Umgangssprache kann das Subjekt auch heute unmarkiert bleiben.

105 Das Thema kann zugleich das Subjekt darstellen, wie die Kategorien auch in europäischen Sprachen oft zusammenfallen (vgl. Glück/Rödel ⁵2016: 315), häufig ist das aber nicht der Fall.

partikeln, konjunkionalen Partikeln, korrelativen Partikeln oder Diskurspartikeln (zu diesen gehört *wa*), adverbialen Partikeln und Satzendpartikeln unterscheiden.¹⁰⁶ Da ‚Kasus‘ üblicherweise Deklination impliziert,¹⁰⁷ welche es im Japanischen nicht gibt, mag es geeigneter scheinen, Erstere als ‚Funktionspartikeln‘¹⁰⁸ zu bezeichnen. ‚Partikel‘ meint hier etwas völlig Anderes als Füllwörter wie ‚ja‘, ‚denn‘ oder ‚schon‘, die im Deutschen damit bezeichnet werden.¹⁰⁹ Bruno Lewin bemerkt, dass dem Begriff „überdies die notwendige Abgrenzung gegenüber den Konjunktionen und Interjektionen fehlt“, und entscheidet sich daher für die syntaktische Bezeichnung ‚Postposition‘.¹¹⁰ Auch in diesem Buch ist statt von ‚Kasuspartikeln‘ (*kakujoshi* 格助詞) von Postpositionen die Rede, nicht aber in Bezug auf die oben genannten anderen Arten von Partikeln, die teilweise Funktionen übernehmen können, welche im Deutschen – neben Partikeln – von Konjunktionen und Interjektionen erfüllt werden (und die daher hinsichtlich ihrer Funktion, anders als die Postpositionen zur Markierung der grammatischen Funktion, mit den Präpositionen im Deutschen überhaupt nicht vergleichbar sind).

Zwei weitere der oben genannten Begriffe bedürfen näherer Erläuterung: Qualitativum (*keiyōshi* 形容詞) und verbales Qualitativum (*keiyōdōshi* 形容動詞). Hierunter werden in der Regel zwei Klassen von Adjektiven verstanden,¹¹¹ und der Begriff *keiyōshi*, wörtlich „Gestalt und Zustand (bezeichnende) Wörter“¹¹², bezeichnet im Japanischen auch Adjektive in anderen Sprachen. Wie Lewin schreibt, ist der Begriff ‚Adjektiv‘ in Bezug auf die japanischen Qualitativa jedoch „irreführend, da sie morphologisch und syntaktisch über den adjektivischen Bereich indogermanischer Sprachen hinausragen“.¹¹³ Einerseits flektieren die Qualitativa ebenso wie Verben, andererseits bilden sie eigenständige Prädikate, ohne dass

106 Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 119–120.

107 Vgl. Glück/Rödel ⁵2016: 322.

108 Ebi [2008] ³2016: 73. Dasselbe Unbehagen scheinen Robert H. Brower und Earl Miner zu verspüren, wenn sie von „functions („cases“)“ sprechen (Brower/Miner 1961: 9).

109 Siehe Glück/Rödel ⁵2016: 498–499.

110 Lewin [1959] ⁵2003: 40, Anm. 2.

111 Unter den linguistischen Darstellungen, in denen grundsätzlich von ‚Adjektiven‘ die Rede ist, stellt Lone Takeuchis Monographie (1987) eine Ausnahme dar: Sie bezeichnet die Verben als *action verbs* und die Qualitativa und verbalen Qualitativa als *qualitative verbs* (siehe Takeuchi 1987: 9). Der Philosoph Rolf Elberfeld ([2012] ⁴2017: 171–172) verweist auf die von Lewin beschriebenen Unterschiede und betont die Nähe der Qualitativa zu den Verben (sowie zu den Substantiven; vgl. Elberfeld [2012] ⁴2017: 168).

112 Lewin [1959] ⁵2003: 40, Anm. 1.

113 Lewin [1959] ⁵2003: 40, Anm. 1.

eine Kopula erforderlich ist.¹¹⁴ Die verbalen Qualitativa zeichnen sich dadurch aus, dass sie jeweils eine der beiden Kopulas *nari* und *tari* als Suffix enthalten;¹¹⁵ lexikalisiert werden sie ohne das Suffix.

Bei den Suffixen, mit denen Verben, Qualitativa und verbale Qualitative modifiziert werden können, handelt es sich um Verbalsuffixe (*jodōshi* 助動詞) sowie um die oben bereits genannten konjunktionale Partikeln (*setsuzoku joshi* 接続助詞). Die Verbalsuffixe, die im klassischen Japanisch¹¹⁶, d. h. in der Heian-Zeit (794–1185), besonders differenziert zum Einsatz kamen, erlauben es, zahlreiche Nuancen im TAM-System (Tempus–Aspekt–Modus) auszudrücken. Im sich daran anschließenden Mitteljapanischen (bis ca. 1600) kam es zu zahlreichen morphologischen und syntaktischen Veränderungen.¹¹⁷ Dabei gerieten mehrere der für die Sprache der Heian-Zeit so typischen Verbalsuffixe außer Gebrauch oder verloren Flexionsformen und nahmen teilweise neue Funktionen an (so das aus dem perfektiven *-tari* hervorgegangene *-ta*, welches in den meisten Fällen das Präteritum bezeichnet¹¹⁸). Davon blieb auch die auf der Sprache des 12. Jahrhunderts basierende Schriftsprache, die sich bis ins frühe 20. Jahrhundert hielt,¹¹⁹ nicht unberührt (hier bleibt zwar die Form *-tari*, bezeichnet aber ab einem gewissen Punkt in der Regel das Präteritum¹²⁰).

Das agglutinierende Japanische unterscheidet sich grundlegend vom ihm nicht verwandten isolierenden¹²¹ Chinesisch. Ab der zweiten Hälfte des 2. Jahr-

114 Siehe auch Lewin [1959] ⁵2003: 133.

115 Diese Gruppe wird daher auch als ‚Nominaladjektive‘ bezeichnet (siehe z. B. Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 115; Osterkamp 2017 [2018]: 225).

116 Meistens, insbesondere in der englischsprachigen Literatur, wird das Japanische der Heian-Zeit bzw. der klassischen Zeit (*chūko* 中古), als frühes Mitteljapanisch und das des japanischen Mittelalters (*chūsei* 中世, 1185–1600) als spätes Mitteljapanisch bezeichnet (siehe z. B. Frellesvig [2010] 2011: 1 und, wohl davon übernommen, Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 57). Mit ‚klassisches Japanisch‘ referiert Frellesvig dagegen auf die Schriftsprache (*bungo* 文語), die größtenteils auf dem gesprochenen Japanisch des 12. Jahrhunderts basiert (vgl. Frellesvig [2010] 2011: 2). Sven Osterkamp spricht sich gegen die Bezeichnungen frühes und spätes Mitteljapanisch aus, „da so eine größere Nähe zwischen diesen beiden Sprachstufen suggeriert wird als zwischen ihnen und denjenigen davor bzw. danach“ (Osterkamp 2017 [2018]: 213). In diesem Buch wird daher Jens Rickmeyer ([1985] ²1991: VIII) gefolgt, der die Sprache der Heian-Zeit als klassisches Japanisch und die des Mittelalters als Mitteljapanisch bezeichnet.

117 Vgl. Frellesvig [2010] 2011: 2; Lewin [1959] ⁵2003: 10–12.

118 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 11, 163, 170–171.

119 Vgl. Frellesvig [2010] 2011: 2.

120 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 171.

121 Zu einer isolierenden Tonsprache entwickelte sich das Chinesische gleichwohl erst, während es zunächst morphologisch komplex war und sich durch den Gebrauch von Affixen auszeichnete (vgl. Glück/Rödel ⁵2016: 118).

tausends v. Chr. entwickelte sich zur Darstellung des Chinesischen ein logographisches (und morphographisches) Schriftsystem.¹²² Ab dem 5. Jahrhundert n. Chr. wurde dieses System auch in Japan genutzt, wobei die frühesten Schreiber koreanische Einwanderer waren; im 7. Jahrhundert fand es schließlich größere Verbreitung.¹²³ Es wurden damit nicht nur chinesische Texte, sondern auch japanische Texte logographisch verschriftet. Dabei ergab sich die Notwendigkeit, bestimmte Zeichen phonographisch zu verwenden, woraus sich durch Kursivierung der einzelnen Zeichen allmählich die später als *hiragana* 平仮名 bezeichnete Silbenschrift, oder genauer: Moreschrift¹²⁴, herausbildete, was die Verschriftung japanischer Texte erheblich erleichterte. Anders als heute gab es nicht ein Zeichen pro More (heute 46), sondern verschiedene Kursivierungsstufen unterschiedlicher Zeichen. Die Zahl der Zeichen, von denen dabei ausgegangen wurde, die sogenannten ‚Zeichenmütter‘ (*jibo* 字母), betrug ca. 369.¹²⁵ Zusammen mit dem logographischen Schriftsystem wurden auch zahlreiche Wörter aus dem Chinesischen übernommen: mehr als die doppelte Menge des japanischen Grundwortschatzes,¹²⁶ allerdings finden sich die meisten der Lehnwörter nur in der Schriftsprache.¹²⁷

Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Chinesischen und dem Japanischen, ist, dass der Satzbau im Chinesischen durch die Abfolge SPO (Subjekt–Prädikat–Objekt) bestimmt ist, während im Japanischen die Abfolge (S)(O)P vorliegt: Sowohl Subjekt als auch Objekt können ausgelassen werden, und im klassischen Japanisch fällt das Subjekt besonders oft weg. Eine besondere Rolle kommt daher dem Thema zu,¹²⁸ welches allerdings meist weniger explizit ist

122 Siehe auch Glück/Rödel ⁵2016: 118.

123 Vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 2–4.

124 Zum Beispiel wurden zur Darstellung von Langvokalen und Diphthongen zwei Zeichen benötigt. Auch die in der Heian-Zeit entstehenden Silbenschlussnasale *-m* und *-n* (mit den Assimilationsformen *m* und *ŋ*) erfordern ein eigenes Zeichen ん (eine kursive Form von 无, die zunächst noch *mu* gelesen wurde) (siehe auch Osterkamp (2017 [2018]: 210). Für die Länge der Verse in japanischen Gedichten sind nicht Silben, sondern Moren ausschlaggebend (so ist auch nie von Lauten, sondern stets von ‚Zeichen‘, *ji* 字, die Rede).

125 Auf diese Zahl kommt Saitō Tetsuya 齊藤鉄也 durch die Auswertung verschiedener Lexika für Kursivschrift. Vgl. Saitōs Vortrag „Getting Closer to Scribes and Dates of Manuscripts via their hentaigana: Method and Case Study“ auf der 16. Internationalen Konferenz der European Association for Japanese Studies (EAJS) am 26.8.2021 (0:38:30 in der Aufnahme).

126 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 2.

127 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 5.

128 Vgl. Okada 1991: 17.

als ein genanntes Subjekt.¹²⁹ Personalpronomina – oder deren japanischen Entsprechungen (s. Kap. 4.1.1) – treten vor allem als Thema auf,¹³⁰ werden allerdings sehr spärlich verwendet. Wie Martina Ebi und Viktoria Eschbach-Szabo ausführen, geht die generative Grammatik davon aus, dass „Sprachen mit fakultativer Subjektrealisierung [...] eine hohe Verbflexion“ aufweisen; für das Japanische treffe dies allerdings nicht zu.¹³¹ Zwar wird gerade im klassischen Japanisch das Thema bzw. Subjekt – und bisweilen das Objekt – häufig durch honorative Formen markiert, die meist in Gestalt von Verbalsuffixen und Hilfsverben auftreten, doch bleibt auch hier die Person meist auf das Feld der Pragmatik beschränkt. Eine grammatische Markierung der Person kennt das japanische Verb nicht. Dementsprechend fällt auch Computerprogrammen die Erkennung von Person bzw. Subjekt schwer. Um ein Beispiel zu nennen: Für eine E-Mail, in der meine Frau ganz knapp und deutlich, aber ohne Personalpronomina schreibt, dass sie für mich Bücher bestellt hat, und in der sie zweimal die präteritale Verbform *tanonda* 頼んだ („[habe] bestellt“) verwendet, machte mir GoogleMail folgende Antwortvorschläge:

- 1) *Wakatta*. わかった。 („[Habe] verstanden.“ / „Alles klar.“)
- 2) *Chūmon shimashita*. 注文しました。 („[Ich habe] bestellt.“)
- 3) *Katte nai*. 買ってない。 („[Ich habe sie] nicht gekauft.“)

Zwar ist in keinem dieser Vorschläge die Person markiert, doch sind sie alle in der ersten Person zu verstehen; eine Antwort wie „[Du hast] bestellt“ ergibt keinen Sinn – das weiß auch Google. Trotzdem sind die Vorschläge 2) und 3) in der ersten Person inhaltlich falsch, denn die Bücher waren bereits bestellt. Das Missverständnis dürfte damit zu erklären sein, dass sich *tanonda* auch mit „[ich habe (dich)] darum gebeten“ übersetzen lässt. Dennoch gibt es in der gerade einmal 31 Zeichen umfassenden Nachricht nichts, was auf eine Beschwerde über ein Versäumnis hindeuten würde. Das verdeutlicht, wie stark kontextgebunden Person (sofern man an dieser Kategorie denn überhaupt festhalten mag) im Japanischen ist.

Eine weitere Besonderheit des Japanischen ist, dass es weder Genus noch Numerus gibt. Lediglich der Plural kann durch Reduplikation, Suffigierung oder Präfigierung kenntlich gemacht werden; diese Mittel werden jedoch nur spärlich

¹²⁹ Da ein einzelner japanischer Satz nicht alle Elemente enthalten muss, durch die er sich zu einer abgeschlossenen Einheit zusammenfügt, schlägt H. Richard Okada (1991: 17) vor, in Bezug auf das Japanische sei besser von Phrasen statt von Sätzen zu sprechen.

¹³⁰ Vgl. Brower/Miner 1961: 7.

¹³¹ Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 132.

eingesetzt.¹³² Die Koordination und Subordination von Sätzen erfolgt durch Verbflexion und Partikeln anstatt durch Konjunktionen, Adverbien, Präpositionen und Relativpronomina.¹³³ Relativsätzen vergleichbare attributive Konstruktionen werden grundsätzlich durch Links-, nie durch Rechtserweiterungen realisiert. Dadurch entsteht beim Übersetzen leicht der Eindruck, man übersetze von hinten nach vorne. Der Umstand, dass manche Attributiv- und Finalformen identisch sind, kann eine syntaktische Ambiguität bewirken, die sich viele Dichter zunutze machten: So kann ein Vers zunächst abgeschlossen wirken, dann aber zugleich als Attribut zum folgenden fungieren.¹³⁴

Wie bereits ausgeführt, treten einige Besonderheiten des Japanischen in der klassischen Sprache besonders deutlich zutage: die Auslassung des Subjekts, die Koordination und Subordination von Sätzen mittels an Verben und (verbalen) Qualitativa anschließender Partikeln sowie vor allem ein komplexes System von Verbalsuffixen, die wiederum auf bestimmte Weise miteinander kombiniert werden können, sodass sich zahlreiche Nuancen ausdrücken lassen. Daher erscheint es geboten, dass eine Theorie vormodernen japanischen Erzählens, die sich an sprachlichen Charakteristika orientiert, vor allem Texte der Heian-Zeit zum Ausgangspunkt nimmt. Bisweilen soll der Blick auch auf Texte aus dem Mittelalter gerichtet werden.

Lewin konstatiert für das moderne Japanisch, dass es analytisch gebildete Prädikate gegenüber synthetisch gebildeten bevorzuge.¹³⁵ Das heißt, dass etwa imperfektiver Aspekt und Perfektum nicht mehr durch das Verbalsuffix *-ri* bezeichnet werden, sondern durch ein Hilfsverb des Sich-Befindens wie *iru*, das auf eine mit der Partikel *-te* abschließende Verbform folgt.¹³⁶ Weiterhin schreibt er in Bezug auf die Verbalsuffixe, dass ab dem Neujapanischen „durch Kontraktions- und Assimilationserscheinungen die Endungsmorpheme untereinander und mit dem Stamm so enge Verbindungen eingegangen [sind], daß das Japanische in diesem Bereich eine formale Annäherung an die flektierenden Sprachen zeigt“.¹³⁷ Wenn diese Tendenz auch kaum zu bestreiten ist, so ist an dieser Stelle doch darauf hinzuweisen, dass es bei der Beschreibung der japanischen Grammatik eine fundamentale Diskrepanz zwischen der japanischen Schulgram-

132 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 43–45.

133 Vgl. Brower/Miner 1961: 8.

134 Vgl. Brower/Miner 1961: 8.

135 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 14; vgl. auch Takeuchi 1987: 8.

136 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 164–166, 169–172.

137 Lewin [1959] ⁵2003: 1. Vgl. hierzu auch folgenden Passus im *Metzler Lexikon Sprache*: „Tempus, Aspekt und Aktionsart werden an Verben und Adjektiven auf konjugationsähnliche Weise mit Suffixen markiert“ (Glück/Rödel ⁵2016: 315; Hervorh. S. B.).

matik und linguistischen Arbeiten insbesondere der westlichen Japanologie gibt. Die japanische Schulgrammatik, der auch Lewins *Abriß der japanischen Grammatik* folgt, betrachtet jedes Verbalsuffix für sich und weist ihm unterschiedliche Funktionen zu. Zudem ist ihre Beschreibung der Flexion durch die Silben- bzw. Moreschrift bedingt, was bedeutet, dass mit Ausnahme des Silbenschlussnasals jeder Konsonant nur zusammen mit einem Vokal gedacht werden kann. So muss Lewin bei der morphologischen Analyse der Attributivform des Verbs *uku* 受< (,empfangen‘), *ukuru*, zwischen drei Kategorien unterscheiden: Stammsilbe, Endungssilbe und silbischem Endungsmorphem.¹³⁸ Daran lässt sich kritisieren, dass die Stammsilbe für sich keine Bedeutung trägt.¹³⁹ Die Notwendigkeit einer ‚Endungssilbe‘ ergibt sich erst daraus, dass die Konsonanten am Ende des Stamms in Silbenschrift nicht als Teil des Stamms dargestellt werden können. Die Form *ukuru* ließe sich jedoch auch mit *uk.uru* darstellen und mit nur zwei Kategorien beschreiben: Stamm und Flexiv.¹⁴⁰ Somit lässt sich statt von einer graphozentrischen¹⁴¹ von einer morphophonemischen¹⁴² Darstellung sprechen. In Jens Rickmeyers System gehört auch eine Endung wie *-ki*, die in der Schulgrammatik zu den Verbalsuffixen zählt, zu den Flexiven, ist also Teil der Verbflexion.¹⁴³ Dagegen klassifiziert er *-keri* als Suffixverb¹⁴⁴ (siehe zu *-ki* und *-keri* das folgende Unterkapitel). Bjarke Frellesvig bezeichnet beide als *auxiliaries* und merkt an, dass die mangelnde Einigkeit über ihre Bedeutung darauf zurückführe, dass meist versucht werde, die Bedeutung jedes einzelnen grammatischen Morphems für sich zu beschreiben, anstatt den Schwerpunkt auf ihre Verbindungen zu legen bzw. sie als „parts of a (number of) system(s)“ zu sehen.¹⁴⁵ Je nach Beschreibungsmodell unterscheidet sich also die Auffassung davon, was Teil der Flexion und was Verbalsuffix ist, sodass man hinsichtlich der Frage, ob das Japanische eine flektierende Sprache ist oder wie sehr es diesen ähnlich ist, zu verschiedenen Schlüssen gelangen kann.

138 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 106.

139 Vgl. auch die Kritik an der japanischen Schulgrammatik in Osterkamp 2018 [2020]: 227.

140 Siehe Rickmeyer [1985] ²1991: 6.

141 So Majtczak 2016: 59 in Bezug auf die Schulgrammatik.

142 Frellesvig [2010] 2011: 5. Anders als Rickmeyer folgt Frellesvig zumindest bei der Systematik der Flexionsformen der Schulgrammatik (siehe etwa Frellesvig [2010] 2011: 53–56, 231), gibt die Stammformen aber wie Rickmeyer an. Takeuchi führt die unter Linguisten strittige ‚Indefinitform‘ (*mizenkei* 未然形) nicht als eigene Flexionsform auf, übernimmt aber sonst die Formen der Schulgrammatik (siehe Takeuchi 1987: 9, 11).

143 Siehe Rickmeyer [1985] ²1991: 135.

144 Siehe Rickmeyer [1985] ²1991: 137.

145 Frellesvig [2010] 2011: 64.

Da sich dieses Buch insbesondere auch an literaturwissenschaftliche Japanologen richtet, folgen die grammatischen Analysen der japanischen Schulgrammatik, nach der sich auch die japanischen Wörterbücher ausrichten, bzw. der Terminologie Bruno Lewins (von Details wie der Differenzierung zwischen Postposition und Partikel einmal abgesehen). Die Transkription des Japanischen erfolgt in der in der Literaturwissenschaft üblichen Weise: Es wird die phonemische Umschrift verwendet, die als modifizierte Hepburn-Umschrift¹⁴⁶ bekannt ist, und die – in anachronistischer Weise – spätere Lautveränderungen berücksichtigt. Die Transkriptionen orientieren sich somit nicht an der Aussprache zur Entstehungszeit der Texte, sondern daran, wie sie heute (vor)gelesen werden.¹⁴⁷ Um den Unterschied zu demonstrieren, führt Frellesvig den Werktitel *Hōjōki* 方丈記 an: Eine Transkription, die der Aussprache im frühen 13. Jahrhunderts gerecht wird, müsse *Paūdyāū-ki* lauten.¹⁴⁸ In linguistischen Studien werden Werktitel gemäß der heutigen Aussprache transkribiert, während für Textzitate an die jeweilige Sprachstufe angepasste Umschriften gewählt werden.

1.4.2 Das Verbalsuffix *-keri*

Ein Überblick über das klassische Japanisch im Hinblick auf narratologische Analysen kommt nicht ohne eine Erörterung des Verbalsuffixes *-keri* aus, dessen narratives Potential immer wieder betont wird und auf das in späteren Kapiteln wiederholt zurückgekommen wird. Unter den Verbalsuffixen *-ki*, *-keri*, *-tsu*, *-nu*, *-tari*, *-ri* und *-mu* sowie deren Kombinationen, die für eine Diskussion von Tempus und Aspekt zentral sind,¹⁴⁹ wirft *-keri* die meisten Fragen auf.¹⁵⁰ Ein Interesse an den Funktionen von *-ki* und *-keri* lässt sich mindestens bis zu den Leitfäden zur Kettendichtung (*renga* 連歌) aus dem 15. Jahrhundert zurückverfolgen. 1908 schrieb der vor allem auf dem Gebiet der Grammatik einflussreiche Philologe Yamada Yoshio 山田孝雄, der gegen eine unkritische Übernahme von Kategorien aus dem Westen war, in seinem Buch *Nihon bunpō ron* 日本文法論

146 Für Kritik an dieser Bezeichnung siehe Osterkamp (2017 [2018]: 212): Es sei besser von der Rōmajikai ローマ字会-Umschrift zu sprechen.

147 Diese Praxis beschränkt sich nicht auf das Japanische. Unter anderem werden lateinische Texte nicht so vorgelesen, wie sie tatsächlich ausgesprochen wurden; zudem variiert die heutige Aussprache je nach Land. Nichtsdestotrotz stellt diese Praxis für die Linguistik ein Hindernis dar, nicht zuletzt in Bezug auf die Morphologie (vgl. Majtczak 2016: 58).

148 Frellesvig [2010] 2011: 5.

149 Vgl. Takeuchi 1987: 8.

150 Kumakura Chiyuki (1980: 53) nennt es das „most ambiguous suffix of all“.

(„Abhandlung zur japanischen Grammatik“, Hōbunkan 宝文館), dass *-ki* nicht einfach das Präteritum, sondern persönliche Erinnerung markiere. Die Funktion von Verbalsuffix *-keri* beschreibt Yamada wie folgt: „the speaker recollects the past and makes a judgment in the present“.¹⁵¹ Daran knüpft 1932 der Anglist Hosoe Ikki 細江逸記 in *Dōshi jisei no kenkyū* 動詞時制の研究 (Studien zum Verbtempus, Taibundō 泰文堂) an und bestimmt auf der Grundlage einer Untersuchung des *Taketori monogatari* 竹取物語 (Die Erzählung vom Bambussammler, frühes 10. Jh.), in dem *-keri* in der Erzählerrede und *-ki* in Figurenrede auftritt, die Funktionen von *-ki* und *-keri* analog zu den Suffixen *-di* und *-miş* im Türkischen als ‚bezeugte Erinnerung‘ (*mokuto kaisō* 目睹回想) und ‚überlieferte Erinnerung‘ (*denshō kaisō* 伝承回想).¹⁵² Eine ähnliche Beschreibung findet sich bereits im etymologischen Lexikon *Myōgoki* 名語記 (Notizen zu unflektierbaren und flektierbaren Wörtern, 1268/75).¹⁵³ Im Jahr 1936 ergänzt Matsuo Sutejirō 松尾捨治郎 in *Kokugohō ronkō* 國語法論攷 (Abhandlung zur Landesgrammatik, Bungakusha 文學社), dass mit *-keri* auch Überraschung über etwas, was dem Sprecher gerade bewusstgeworden oder aufgefallen ist, ausgedrückt werden kann.¹⁵⁴ In dieser Funktion findet sich *-keri* vor allem in Gedichten.

In den aus dem 10. Jahrhundert stammenden *uta-monogatari* 歌物語 (Gedichtserzählungen, die sich aus jeweils um ein Gedicht oder einen Gedichtwechsel kreisenden Episoden zusammensetzen) *Ise monogatari* 伊勢物語 (Erzählungen von Ise), *Yamato monogatari* 大和物語 (Erzählungen von Yamato) und *Heichū monogatari* 平中物語 (Erzählungen von Heichū) enden 62 bis 72 Prozent der Sätze mit *-keri*.¹⁵⁵ In den 323 Sätzen des *Taketori monogatari* tritt *-keri* insgesamt 43mal auf, besonders zu Beginn und Schluss einzelner Abschnitten.¹⁵⁶ Das Verbalsuffix markiert hier jeweils den subjektiven Standpunkt des Erzählers oder der Erzählerin.¹⁵⁷

Zu einer regen Diskussion zu *-keri* kommt es in der Linguistik nach einem 1963 veröffentlichten Aufsatz von Takeoka Masao 竹岡正夫.¹⁵⁸ Darin schreibt

¹⁵¹ Shirane 1994: 222; übersetzt nach S. 411 in *Nihon bunpō ron*.

¹⁵² Vgl. Shirane 1994: 222–223; Oda [2015] 2019: 147; Kumakura 1980: 47.

¹⁵³ Siehe das Zitat in Oda [2015] 2019: 147.

¹⁵⁴ Vgl. Shirane 1994: 223.

¹⁵⁵ Vgl. Itoi 2018: 4. Dabei tritt *-keri* vor allem mit der relativen Partikel *namu* nach dem Muster ... *namu* ... *-keru* auf (vgl. Itoi 2018: 4).

¹⁵⁶ Vgl. Kumakura 1980: 57.

¹⁵⁷ Vgl. Itoi 2018: 4–5, 18; siehe auch das in Murakami 2009: 93 gegebene Zitat aus Amanda Mayer Stinchecums Dissertation von 1980 (siehe Anm. 906), dort S. 27.

¹⁵⁸ Vgl. Itoi 2018: 5; Shirane 1994: 223; Kumakura 1980: 56. Es handelt sich um den Artikel „Jodōshi *keri* no hongi to kinō“ 助動詞「けり」の本義と機能 (Zur ursprünglichen Bedeutung und Funktion des Verbalsuffixes *-keri*) in *Gengo to bungei* 言語と文芸 5.6: 2–15.

Takeoka, dass sich *-keri* auf eine ‚Situation jenseits [der des Sprechers]‘ (*anata naru ba* あなたなる場) beziehe und eine räumliche, zeitliche oder psychologische Distanz anzeige.¹⁵⁹ Kasuga Kazuo 春日和男 zufolge wird das mit *-keri* Markierte aus dieser jenseitigen in die gegenwärtige Situation des Sprechers überführt. Davon ausgehend erklärt Mabuchi Kazuo 馬淵和夫, dass *-ki* und *-keri* nicht länger als Opposition verstanden werden sollten.¹⁶⁰

Die erste ausführliche englischsprachige Darstellung erfolgt mit Kumakura Chiyukis 1980 an der University of California, Berkeley, eingereichten Dissertation *The Narrative Time of ‚Genji monogatari‘*. Kumakura folgt Harada Yoshioki 原田芳起 darin, dass *-keri* das Vergangene in die Gegenwart bringe.¹⁶¹ Dabei verleitet eine falsche Etymologie Kumakura dazu, *-keri* zu sehr zeitlich zu denken. Kumakura geht davon aus, dass sich *-keri* aus dem präteritalen Verbalsuffix *-ki* und dem Verb *ari* („[vorhanden] sein“) zusammensetzt; somit drücke es aus, dass die Vergangenheit in der Gegenwart existiere.¹⁶² Es ist jedoch kaum plausibel, dass ein Verbalsuffix zwei Tempora zugleich bezeichnen kann: Was sich in der Gegenwart befindet, kann kein Vergangenes sein; andernfalls wäre die Unterscheidung zwischen den einzelnen Zeitformen hinfällig. Auch in morphologischer Hinsicht ist die von Kumakura angenommene Etymologie problematisch, da *ari* auf die Konjunkionalform (*ren’yōkei* 連用形) folgen müsste, welche für *-ki* nicht bezeugt ist.¹⁶³ Allgemein wird angenommen, dass *-keri* von *-ki ari* 来あり („dazu gekommen sein zu ...“) abgeleitet ist – diese Herleitung findet sich bereits in Fujitani Nariakiras 富士谷成章 (1738–1779) *Ayui shō* あゆひ抄 („Kommentar zu Suffixen“, 1773/78)¹⁶⁴ sowie bei Yamada Yoshio.¹⁶⁵

Ausgehend von der Herleitung mit *ki ari* beschreibt Ōno Susumu 大野晋 1978 in seinem Buch *Nihongo no bunpō o kangaeru* 日本語の文法を考える („Nachdenken über die Grammatik des Japanischen“, Iwanami shoten 岩波書店) in Bezug auf das Bewusstsein des Sprechers eine Bewegung von Außen

¹⁵⁹ Vgl. Shirane 1994: 223; Kumakura 1980: 53–54.

¹⁶⁰ Vgl. Itoi 2018: 5.

¹⁶¹ Vgl. Kumakura 1980: 56.

¹⁶² Vgl. Kumakura 1980: 3, 6, 56–57. Vgl. auch S. 58: „The essence of *keri* lies in its combination of two separate times: the past and the present.“

¹⁶³ Zudem beginnt nur die Finalform (*shūshikei* 終止形) mit dem Konsonanten *k*, die anderen drei bekannten Flexionsformen dagegen mit *s(h)*.

¹⁶⁴ Siehe *Ayui shō*, Fasz. 5, fol. 22v.

¹⁶⁵ Vgl. Shirane 1994: 222. Frellesvig geht der Frage, ob *-keri* mit dem Hilfsverb *-ku* 来 in Verbindung steht, nicht weiter nach, unterscheidet für das Altjapanische (8. Jh.) jedoch zwischen *-keri* zur Bezeichnung des *modal past* und *-keri* zur Bezeichnung des Perfekts. Letzteres sei eine homophone Kombination aus dem Hilfsverb *-ku* 来 („dazu kommen zu ...“) und dem perfektiven Verbalsuffix *-ri* (vgl. Frellesvig [2010] 2011: 74–76).

nach Innen.¹⁶⁶ Diese Bestimmung von *-keri* erlaubt es, sowohl das überraschte Feststellen einer Tatsache oder eines Gegenstands als auch die ‚überlieferte Erinnerung‘ zu erklären, und erscheint somit sehr überzeugend.

Da in klassischen *monogatari* 物語-Erzähltexten in Figurenrede fast nur *-ki* und nicht *-keri* Verwendung findet,¹⁶⁷ wurden die beiden Verbalsuffixe lange in Opposition gesehen. Weil das mit *-ki* Markierte aber nicht immer vom Sprecher selbst erlebt wurde, wurde diese Auffassung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kritisiert.¹⁶⁸ Das Verbalsuffix *-ki* wird nun häufig als Präteritumsmarker ohne modale Funktion bestimmt.¹⁶⁹ Ein umfassender Konsens bezüglich der Funktionen von *-ki* und *-keri* steht jedoch noch aus.

Frellesvig zufolge kann die indirekte Funktion von *-keri*, vor allem zur Markierung von ‚Hörensagen‘, im Altjapanischen des 8. Jahrhunderts kaum nachgewiesen werden.¹⁷⁰ Statt als plötzliche Feststellung lasse sich die emphatische Funktion von *-keri* besser als *speaker commitment* beschreiben, im Sinne von „I tell you“.¹⁷¹ Die subjektive Qualität von *-keri* werde dadurch bestätigt, dass es sich wie das intentionale und dubitative Verbalsuffix *-mu* nicht mit der konditionalen Partikel *-ba* kombinieren lasse; auf die (Un)Mittelbarkeit einer Erfah-

166 Siehe S. 141 in Ōnos Buch; vgl. Shirane 1994: 223; Okada 1991: 39. Kasuga Kazuo beschreibt *-keri* mit einer Baseball-Analogie:

„An action of the other person, i. e., a ball thrown by the pitcher from the mound, i. e., the past time, is caught by the catcher on the home base, i. e., the present time. But the catcher cannot catch the ball in his mitt, if he does not intensely watch the ball, i. e., the action of the other person approaching the present point of time every moment. Moreover, the ball which is in space now does not belong to the past any more, nor does it belong to the catcher, i. e., the present, but it is a super-temporal action of the other person.“
(Kasuga 1975: 242)

Wie Kumakura setzt auch Kasuga zu stark auf eine zeitliche Auslegung und vermengt verschiedene Zeiten sowie Zeit und Raum miteinander. Ein Gegenstand kann sich nicht auf die Gegenwart zubewegen (als wäre diese ein bestimmter Ort), sondern befindet sich jederzeit in der jeweiligen Gegenwart. Diese Tatsache wird auch durch das Adverb *now* preisgegeben.

167 Vgl. Oda [2015] 2019: 147–148.

168 Vgl. z. B. Kumakura 1980: 47–49; Oda [2015] 2019: 148–150.

169 So z. B. Frellesvig [2010] 2011: 77. Siehe auch Kumakura 1980: 49, 53, 58–60. Kumakura (1980: 48) argumentiert, dass, wenn *-keri* nicht immer auf eine Überlieferung Bezug nehme, *-ki* auch nichts mit Augenzeugenschaft zu tun haben könnte.

170 Vgl. Frellesvig [2010] 2011: 76. Anders argumentiert Okada in Bezug auf das 308. Gedicht aus der Anthologie *Man'yōshū* 万葉集 (‚Sammlung von zehntausend Blättern‘, kompiliert in der 2. Hälfte des 8. Jh.) (vgl. Okada 1991: 37). Allerdings geht er an dieser Stelle davon aus, dass *-keri* entweder Hörensagen oder Überraschung markiert.

171 Frellesvig [2010] 2011: 76.

nung nähmen *-ki* und *-keri* dagegen nicht Bezug.¹⁷² Zu diesem Schluss kommt auch Kumakura, der bemerkt, dass Katagiri Yōichi in seiner modernsprachlichen Übersetzung des *Taketori monogatari* von 1972 *-keri* einheitlich mit *-ta no de aru* übersetzt,¹⁷³ wobei *-ta* das Präteritum markiert, die Postposition *no* das Vorangehende nominalisiert und die Kopula *de aru* diesem Nachdruck verleiht. Das Verbalsuffix *-keri* diene nicht dazu, Hörensagen anzuzeigen, und sei ins Englische mit „the situation is that ...“ zu übersetzen.¹⁷⁴

Wie bereits erwähnt, gibt es jedoch keinen umfassenden Konsens. Die traditionelle Definition von *-ki* und *-keri* findet sich nicht nur in altsprachlichen Wörterbüchern, sondern auch etwa in der 2015 erschienen Grammatik des Linguisten Oda Masaru. Dieser unterscheidet zwischen einer aspektualen und zwei temporalen Funktionen von *-keri*: 1) kontinuativ/resultativ („*keishōsō* 継承相“), 2) überliefernd („*denshōsō* 伝承相“) und 3) erkennend („*ninshikisō* 認識相“¹⁷⁵). Aus letzterer admirativer Funktion sei eine exklamatorische hervorgegangen. Innerhalb der zweiten Funktion unterscheidet Oda ferner zwischen ‚überlieferter Vergangenheit‘ („*denshō kako* 伝承過去“) und ‚narrativer Vergangenheit‘ („*monogatari kako* 物語過去“¹⁷⁶).¹⁷⁷

Generell wird in der Forschung die Rolle von *-keri* für das Erzählen so sehr betont, dass sich in diesem Kontext wohl von einem ‚narrativen‘ Verbalsuffix sprechen lässt: *-keri* markiert Narrativität sowie die Position des Erzählers. Dagegen erscheint es vereinfachend, seine Rolle auf *speaker commitment* zu beschränken. Ein solches wäre nicht nur in der Erzähler-, sondern auch in der Figurenrede zu erwarten, vor allem wenn eine Figur ausführlich von persönlichen Erlebnissen berichtet (wie in der in Kap. 4.3.1 aufgegriffenen gelogenen Reisebeschreibung aus dem *Taketori monogatari*). Der Schriftsteller Ōe Kenzaburō schreibt seine fiktionalen Romane in der neutralen Verbform, persönliche Essays dagegen in der Verbindlichkeitsform (nach den verwendeten Formen auch *desu-masu*-Stil genannt). Letztere sind also nicht im in Erzählungen übli-

172 Vgl. Frellesvig [2010] 2011: 78.

173 Vgl. Kumakura 1980: 56. Bloß bei Attributivkonstruktionen ließ sich diese Übersetzung nicht verwenden, da sie dort zu sperrig wäre (vgl. Kumakura 1980: 56–57, 61–62).

174 Kumakura 1980: 57–58; vgl. auch Okada 1991: 41. Als weitere Übersetzungsmöglichkeiten nennt Kumakura (1980: 6) „the situation is that [such and such happened]“, „what I relate to you is that [it so happened that ...]“ und „what I have realized is that ...“. Ähnlich in der ebenfalls 1980 fertiggestellten Dissertation von Amanda Mayer Stinchecum (siehe Anm. 906): „I’m telling you that it is so that ...“ (zitiert nach Murakami 2009: 93).

175 Oda [2015] 2019: 152.

176 Oda [2015] 2019: 153.

177 Vgl. Oda [2015] 2019: 152–154. Auch der Sprach- und Literaturwissenschaftler Fujii Sada-kazu hält für *-ki* an der Augenzeugenschaft fest (vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 19).

chen Stil geschrieben, enthalten aber besonders viel *speaker commitment*.¹⁷⁸ Auch wenn es sich hierbei um ein neueres Beispiel handelt, dürfte eine grundlegende Korrelation zwischen Narrativität und *speaker commitment* kaum aufrechtzuerhalten sein. Besonders gewinnbringend scheint der Ansatz von Ōno, nach dem *-keri* eine Bewegung von außerhalb ins Innere des Bewusstseins des Sprechers markiert, da sich hierunter beide der traditionell beschriebenen modalen Funktionen fassen lassen. Bei *-keri* mit aspektueller Funktion mag es sich, wie von Frellesvig angenommen, um ein Homophon handeln. Insofern *-keri* die Position des Erzählers markiert und zugleich auf Überlieferung („von außen“) verweisen und einen Unmittelbarkeitseffekt („nach innen“) konstituieren kann, ist dieses Verbalsuffix für die narratologische Analyse vormoderner japanische Erzähltexte hochrelevant.

1.4.3 Zum Tempus in japanischen Erzählungen

Zwar gehört ‚Zeit‘ nicht zu den narratologischen Konzepten, die in diesem Buch im Mittelpunkt stehen, doch insofern es vor allem um sprachliche Besonderheiten japanischen Erzählens geht, soll an dieser Stelle kurz auf die grammatische Kategorie des Tempus eingegangen werden, die bei der Analyse von Erzähltexten häufig eine wichtige Rolle spielt.

Zeitlichkeit ist auf verschiedenen Ebenen konstitutiv für das Erzählen.¹⁷⁹ Jede Minimaldefinition der Erzählung, die auf ihren sequenziellen Charakter abhebt, impliziert Zeitlichkeit als wesentliches Kriterium.¹⁸⁰ Wie Sonja Zeman ausführt, wird nur selten infrage gestellt, dass die erzählte Geschichte vergan-

178 Im Text „Mori de azarashi to kurasu kodomo“ 森でアザラシと暮らす子供 („Das Kind, das mit einem Seehund im Wald lebte“, in Ōe 2017: 32–42) enden beispielsweise 19 von 67 Sätzen mit *no desu* oder *no deshita* (die Verbindlichkeitsform von *no de aru/atta*). Die Nachdrucksformel ist relativ gleichmäßig verteilt. Der Essay gliedert sich in vier Abschnitte; im ersten enden 3 von 8 Sätze mit *no desu/deshita*, im zweiten 7 von 21, im dritten 4 von 16 und im vierten 5 von 22. Die leichte Abnahme in der zweiten Hälfte geht mit einer Zunahme des Ausdrucks *mono deshita*, der eine Erinnerung aus der persönlichen Vergangenheit markiert, einher: einmal in Abschnitt 3 und zweimal in Abschnitt 4. Auch *M/T to mori no fushigi no monogatari* (M/Tと森のフシギの物語, „Die Erzählung von M/T und den Wundern des Waldes“, 1986), in welchem die (auto)biographischen Züge besonders stark sind, das aber dennoch als Roman (*chōhen shōsetsu* 長編小説) bezeichnet wird, ist im *desu-masu*-Stil geschrieben.

179 Siehe für einen systematisierenden Versuch dieser Ebenen sowie den mit ihnen verbundenen unterschiedlichen Zeitkonzepten Balmes 2021a: bes. 60–61.

180 Vgl. Zeman 2018a: 267, 269.

gen sei und die Erzählung eine zeitliche Sequenz von Ereignissen darstelle. Beide Annahmen müssten modifiziert werden:¹⁸¹ Erstens täusche die Vorstellung einer Sequenz über die doppelte Zeitlichkeit von *histoire* (Geschichte) und *discours* (Erzählung) hinweg; zweitens seien Erzählungen nicht einfach retrospektiv, sondern zeichneten sich durch variable Perspektiven aus.¹⁸² Somit muss die Zeit in der Erzählung bzw. in ihrer Sprache differenzierter betrachtet werden denn bloß als nachträglich, vorausgehend, gleichzeitig und eingeschoben¹⁸³ in Bezug auf eine sich über die gesamte Erzählung erstreckende Relation von *discours* zu *histoire*. Die Theorie von Gérard Genette kennt ferner die Kategorie ‚Zeit‘, zu der Ordnung (Anordnung der chronologischen Ereignisse im *discours*), Dauer (Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit) und Frequenz (Häufigkeit von Ereignissen in *histoire* bzw. *discours*) gehören.¹⁸⁴ Wie Zeman schreibt, geht es hierbei um Anordnung, nicht um Zeit im engeren Sinne.¹⁸⁵ Grammatisch werden diese Zusammenhänge mittels Aspekt ausgedrückt, während das Tempus vor allem auf die Kommunikationssituation bezogen ist.¹⁸⁶ In Bezug auf japanische Literatur ist häufiger von einem fluktuierenden Tempus als Besonderheit japanischer Erzähltexte die Rede.¹⁸⁷ Dabei wird oft übersehen, dass auch das Tempus in ‚westlichen‘ Texten nicht immer einheitlich ist – man denke nur an Stilmittel wie die in der Narratologie viel diskutierte freie (in)direkte Rede. Darüber hinaus lassen sich gerade in vormodernen Texten Tempuswechsel beobachten.¹⁸⁸

Für das Japanische stellt sich grundlegend die Frage, inwieweit die Kategorie Tempus übertragbar bzw. in narratologischen Untersuchungen anwendbar ist. In Bezug auf das moderne Japanisch wird angenommen, dass die Grundform der Verben auf Gegenwart und Zukunft bezogen ist, das Morphem *-ta* dagegen auf

181 Vgl. Zeman 2018a: 268, ausführlich 269–272.

182 Vgl. Zeman 2018a: 268, 282.

183 Genette [1994] ³2010: 140. Siehe auch S. 90–91.

184 Siehe die ersten drei Kapitel in Genettes „Discours du récit“ (1972; dt. „Diskurs der Erzählung“ in Genette [1994] ³2010).

185 Vgl. Zeman 2018a: 282. Einzig die Dauer lässt sich wohl nicht gut als Anordnung beschreiben, doch handelt es sich auch bei ihr nicht uneingeschränkt um Zeit im physikalischen Sinne: Die erzählte Zeit wird als konsekutive Ordnung gesetzt, die Erzählzeit dagegen häufig in Druckseiten bemessen (vgl. Balmes 2021a: 37–38, 43, auch 60–61; siehe zur erzählten Zeit auch Abbott 2021: 4–5). Genette nennt letztere daher eine ‚Pseudo-Zeit‘ (vgl. Genette [1994] ³2010: 17–18, siehe auch 53).

186 Vgl. Zeman 2018a: 273.

187 Z. B. Müller 2009: 527; Pörtner 2021: 196. Vgl. außerdem den Ausdruck „Tempusdistribution des Erzähldiskurses“ bei Walter Giesen (1992: 66).

188 So etwa in der auf S. 332 zitierten *Gunlaugs saga ormstungu* („Die Saga von Gunnlaug Schlangenzunge“) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Siehe außerdem die Beispiele in Zeman 2018a: 277–280.

die Vergangenheit, wohingegen „die aspektbezogenen Perspektivierungsmittel im Japanischen weit gefächert“ sind.¹⁸⁹ Zugleich wird davon ausgegangen, dass „nur bei Hauptsätzen von einer eindeutigen tempusbezogenen Markierung ausgegangen werden“ kann.¹⁹⁰

Im Mitteljapanischen vollzog sich teilweise ein Wechsel von Aspekt zu Tempus. So wurden die Verbalsuffixe *-ta* (← *-tari*; kann wie *-keri* auch etwas gerade Entdecktes markieren), *-ri* und *-tsu* ab einem gewissen Punkt auch in präteritaler Funktion verwendet.¹⁹¹ Während in Bezug auf das moderne Japanisch von einem Ansatz ausgegangen wird, der statt der traditionellen „ontolog. gebundene Dreiteilung“ von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft den Gegensatz „Vergangenheit – Nicht-Vergangenheit“¹⁹² ins Zentrum stellt, erscheint diese Opposition in Bezug auf das klassische Japanisch fraglich. Hier gibt es keine einheitliche Vergangenheitsform, sondern mehrere Verbalsuffixe, die sich auf die Vergangenheit beziehen, meist aber zugleich modal bestimmt sind (*-ki*, *-keri* und *-kemu*: Letzteres bezeichnet den Dubitativ oder dient zur Abschwächung einer Formulierung [sog. *enkyoku* 婉曲]). Wenn ein Prädikat kein präterital bestimmtes Suffix umfasst, so ist damit nicht unbedingt angezeigt, dass es in Präsens oder Futur stünde. Das heißt, die grundlegende Opposition mag weniger mit „Vergangenheit – Nicht-Vergangenheit“ als vielmehr mit ‚Tempus – Nicht-Tempus‘ bezeichnet werden. Demnach wäre das Tempus im klassischen Japanisch eher eine optionale Kategorie, als dass sie sich überall bestimmen ließe. Denn wäre tatsächlich von allzu häufigen Tempuswechseln auszugehen, müssten diese als solche wahrgenommen und thematisiert worden sein (etwa in der vormodernen Kommentartradition zum *Genji monogatari*).

In Bezug auf Prädikate ohne temporale Bestimmung ist auch von *tenseless narration* die Rede.¹⁹³ Wer japanische Texte in eine europäische Sprache übersetzt, kommt allerdings nicht umhin, diese Zeitlosigkeit durch Tempusformen zu ersetzen. Häufiger wurde vorgeschlagen, temporal unbestimmte Formen mit Verben im Präsens wiederzugeben.¹⁹⁴ Wie Haruo Shirane darlegt, führt dies je-

189 Vgl. Tomita 2008: 82.

190 Tomita 2008: 269.

191 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 11, 168, 171.

192 Glück/Rödel ²2016: 705. Vgl. Osterkamp 2018 [2020]: 132.

193 Siehe z. B. Takeuchi 1987: 15; Okada 1991: 18. Lone Takeuchi stellt diesem Konzept die sogenannte *tensed narration* gegenüber, welches sie als Synonym für *sequenced narration* verwendet. Das steht im Widerspruch zu Monika Fluderniks These, dass Sequenz nicht durch Tempus, sondern durch Aspekt ausgedrückt wird (vgl. Zeman 2018a: 273).

194 So z. B. Takeuchi 1987: 15. Shirane (1994: 226–227) kritisiert an H. Richard Okada (1991), dass er zuerst Modus mit *tenselessness* vermengt und diese dann mit dem historischen Präsens. Symptomatisch zeigt sich dies an einer Stelle, an der Okada (1991: 179) zunächst schreibt, dass

doch zu einer Dissonanz, die so im Original nicht angelegt ist. Er bemerkt weiterhin, dass noch niemand chinesische Erzähltexte im historischen Präsens übersetzt hat, bloß weil es im Chinesischen kein Präteritum im Sinne europäischer Sprachen gibt.¹⁹⁵ Eine temporal nicht bestimmbare Verbform kann also kein Anlass dafür sein, in einer Übersetzung das Präteritum zu verlassen. In diesem Kontext ist auch Käte Hamburgers Konzept des ‚epischen Präteritums‘ zu berücksichtigen, dem zufolge das Präteritum in fiktionalen Erzähltexten mit heterodiegetischem Erzähler¹⁹⁶ seine temporale Funktion verliert und stattdessen als Fiktionssignal dient.¹⁹⁷ Zwar wird bezweifelt, dass die temporale Funktion wirklich vollständig aufgegeben wird, doch spricht Genette Hamburgers extremer These „eine gewisse hyperbolische Wahrheit“ zu.¹⁹⁸

Der Begriff ‚episches Präteritum‘ wird auch von Bruno Lewin in Bezug auf das vor allem in der Erzählliteratur Verwendung findende Verbalsuffix *-keri* aufgegriffen¹⁹⁹ – vermutlich in Anlehnung an Käte Hamburger, auch wenn er nicht auf ihre Arbeit verweist.²⁰⁰ Anders als das Präteritum in der westlichen Literatur ist *-keri* allerdings keine ‚Form‘, in der der Text als Gesamtes bzw. fast jedes Prädikat darin gehalten wäre. Und da es mit *tenseless narration* kontrastiert wird, ist auch nicht davon auszugehen, dass *-keri* in Erzähltexten seine präteritale Funktion verliert. Insoweit *-keri* Unmittelbarkeit suggeriert, geschieht dies auf modaler/perspektivischer Ebene (s. Kap. 1.4.2), nicht durch ein Wegfallen der temporalen Funktion. Zudem wird *-keri* gerade auch an Textstellen verwendet, in denen die Erzählerin oder der Erzähler den Text durch die Negierung seiner Fiktionalität zu legitimieren sucht (meist am Textanfang und -ende, vor allem in *setsuwa* 説話²⁰¹) – ein Fiktionssignal ließe sich also allenfalls über

tenseless narrative nicht mit dem Präsens gleichgesetzt werden soll, um es dann mit dem gleichzeitigen Erzählen nach Genette, d. h. der „Erzählung im Präsens“ (Genette [1994] ³2010: 140), gleichzusetzen. Die Richtlinie, temporal unbestimmte Formen mit dem Präsens wiederzugeben, befolgen auch Murakami Fuminobu (2009: 93 und 99, Anm. 27) und Amanda Mayer Stinchecum (1980). Murakami (2009: 93) spricht sogar in Bezug auf ein Verb in Kombination mit der koordinierenden Partikel *-te* vom Präsens, obwohl die Partikel mit *-ki* oder *-keri* gar nicht kombiniert werden kann und obwohl der zitierte Satz auf *-keru* endet.

195 Vgl. Shirane 1994: 225.

196 Vgl. Genette [1994] ³2010: 221.

197 Vgl. Hamburger [1957] 1980: 63–78.

198 Genette [1994] ³2010: 143, Anm. 21. Er wendet aber ein: „Letzten Endes beansprucht die These von Hamburger nur für die reine Fiktion Geltung, und die Fiktion ist nur selten rein“ (Genette [1994] ³2010: 222).

199 Siehe Lewin [1959] ⁵2003: 162.

200 Vgl. auch Balmes 2020c: 100, Anm. 19.

201 Siehe zu diesem Genre Kap. 1.6.1.

ein konventionalisiertes Legitimierungsspiel ableiten, erscheint aber eher unwahrscheinlich.

Auch wenn bisweilen festgestellt wurde, dass das Japanische kein Tempus kenne,²⁰² wird allgemein an dieser Kategorie festgehalten. Sofern universale Kategorien wie Tempus, Person oder auch der Begriff ‚Adjektiv‘ mitunter zu Schwierigkeiten führen, liegt dies weniger an den Begriffen an sich als vielmehr an den jeweiligen Definitionen. Unabhängig von einer sprachwissenschaftlichen Definition von Tempus lässt sich festhalten, dass es nicht sinnvoll ist, anhand dieser Kategorie japanische Texte als Ganzes narratologisch einzuordnen, da dies in erster Linie zur Bescheinigung eines fluktuierenden Tempus führt. Dennoch kann – vor allem im Hinblick auf den gelegentlichen Gebrauch von *-keri* – auch über die meisten japanischen Erzählungen gesagt werden, dass die zeitliche Relation von Erzählakt und Geschichte markiert ist, während der Raum des Erzählens unbestimmt bleibt.²⁰³ Von Interesse ist das Tempus hauptsächlich bei der Analyse einzelner Textsegmente, wenn es darum geht, perspektivische Verschiebungen zu beschreiben.

1.5 Genettes Erzähltheorie und Grammatik

Bei der Herausarbeitung sprachlicher Charakteristika japanischen Erzählens dienen die Kategorien von Gérard Genette als erster Ausgangspunkt. Dessen „Discours du récit“²⁰⁴ (1972; dt. „Diskurs der Erzählung“ in Genette [1994] ³2010) ist trotz der Kritik am Strukturalismus bzw. seinem universalistischen Anspruch die im deutschsprachigen Raum derzeit verbreitetste Theorie der Erzählung,²⁰⁵ was nicht zuletzt an ihrem umfassenden Charakter liegt. Im vorliegenden Buch stehen diejenigen Kategorien im Vordergrund, die unmittelbar mit der Sprache des

202 So z. B. in Matsumura 1971: 549; Fukuda 1990: 49; außerdem in den Kommentaren des Herausgebers Earl Miner in Konishi 1986: 256, Anm. 15 und 282, Anm. 49. In einer späteren Publikation schreibt Miner (1990: 197, Anm. 47), dass Konishi Jin'ichi zufolge die japanischen Verben über kein Tempus verfügten, gibt aber keinen Beleg an. Siehe auch Shirane (1994: 225): „tense is a European grammatical concept that does not readily apply to early Japanese“.

203 Vgl. Genette [1994] ³2010: 139.

204 Das französische Original ist zuerst in Genettes Aufsatzsammlung *Figures III* erschienen. Der Text wurde 1980 ins Englische (zunächst erschienen bei Cornell University Press [Ithaca, NY]) und 1985 ins Japanische übertragen. Eine deutsche Übersetzung ließ dagegen bis 1994 auf sich warten (zunächst erschienen bei Fink [München]). Für genauere Angaben siehe das Literaturverzeichnis.

205 Auch das längste Kapitel („Das ‚Wie‘: Darstellung“) der vielzitierten *Einführung in die Erzähltheorie* von Martínez und Scheffel ([1999] ¹⁰2016) folgt in seinem Aufbau Genettes Systematik.

Textes in Verbindung stehen. Dabei handelt es sich um ‚Stimme‘ und ‚Modus‘, wobei Genette ‚Modus‘ in ‚Distanz‘ und ‚Perspektive‘ unterteilt.

Während mit der narrativen Distanz erfasst wird, wie mittelbar bzw. unmittelbar das Erzählte erscheint, bezieht sich die Perspektive darauf, aus wessen Sicht erzählt wird. Die Distanz wird in vielen neueren Übersichtswerken nicht behandelt, was wohl darauf zurückzuführen ist, dass eine Abgrenzung zur ‚Stimme‘ schwerfällt. Vor allem aber stellt die Kategorie, ausgehend von aktuellen Theorien, eine Teilmenge der Perspektive dar. Es wird jedoch gezeigt werden, dass gerade Genettes Definition eine geeignete Grundlage zur Modifikation darstellt (s. Kap. 2.4). Nachdem eine Definition gefunden wurde, nach der die Distanz als eigenständige Kategorie ihre Daseinsberechtigung hat und die auch auf vormoderne japanische Erzähltexte anwendbar ist, erweist sich die Kategorie für die Textanalyse als äußerst nützlich (s. Kap. 3.3.1, 4.2.1). Dagegen ist Genettes Modell der Perspektive bzw. Fokalisierung eindeutig überholt. Es findet zwar noch immer breite Anwendung, kann aber perspektivische Einbettungsstrukturen nicht erfassen. Für die Analysen wird ein Konzept von Perspektive vorgestellt, das gewissermaßen eine Revision von Mieke Bals Modell darstellt (welches sich wiederum als Korrektur von Genette versteht) und auf kognitiv-linguistischer Forschung basiert. Auch die von Wolf Schmid beschriebenen fünf Parameter der Perspektive liefern wichtige Anregungen.

Der Begriff ‚Stimme‘ verweist metonymisch auf den Erzähler (so auch in diesem Buch, mit Ausnahme von Kapitel 4.5, in dem speziell für japanische Texte die Kategorie der ‚Stimme‘ als phonische Umsetzbarkeit‘ entworfen wird). Es handelt sich hierbei um eine in der Narratologie verbreitete Gleichsetzung, die allerdings nicht – wie in der Regel angenommen wird – auf Genette zurückgeht. Zwar soll auch Genettes Konzept der ‚Stimme‘ Beachtung finden, doch weil mit ‚Stimme‘ im Folgenden die für den narrativen Diskurs konstitutive Textfunktion der Erzählinstanz bezeichnet wird, werden die Kategorien in Kapitel 2 in einer anderen Reihenfolge als bei Genette behandelt – auch dies ist eine übliche Anpassung. Um Besonderheiten der Erzählstimme in der vormodernen japanischen Literatur beschreiben zu können, ist es zudem notwendig, die Debatte über die Notwendigkeit des Erzählers aufzugreifen, da erst durch eine solche eingehende Beschäftigung mit der Textinstanz deutlich wird, worum genau es sich beim ‚Erzähler‘ handelt (und worum nicht).

Im Folgenden soll den grammatischen Analogien, auf deren Grundlage Genette seine Kategorien benannt hat, im Hinblick auf die japanische Sprache nachgegangen werden. Dadurch deuten sich bereits Charakteristika ‚japanischen‘ Erzählens an. Genettes Hauptkategorien Zeit (*temps*, in diesem Kontext eher mit ‚Tempus‘ zu übersetzen), Modus (*mode*) und Stimme (*voix*) sind „der Grammatik des Verbs entlehnt“, da er die Erzählung in Anlehnung

an Todorov²⁰⁶ „als eine, wenn auch noch so gewaltige, Erweiterung eines Verbs im grammatischen Sinne“ begreift.²⁰⁷ Während die Analogie der zeitlichen Einordnung von Ereignissen im *discours* zum Tempus auf der Hand zu liegen scheint, betont Genette, dass ‚Modus‘ in seiner Theorie „fast dieselbe Bedeutung wie in der Linguistik hat“²⁰⁸. Er fasst darunter Grade der Informationsvergabe durch den Erzähler. Während Modalität im Deutschen mit den Verbformen Indikativ, Konjunktiv und Imperativ sowie mit Modalverben (‚mögen‘, ‚dürfen‘, ‚sollen‘, ‚müssen‘, ‚brauchen‘) ausgedrückt wird, geschieht dies im klassischen Japanisch meist durch Verbalsuffixe. Wie in der Diskussion von *-ki* und *-keri* deutlich wurde (s. Kap. 1.4.2), verfügte das Japanische über Modi, welche uns aus dem Deutschen nicht bekannt sind. Angesichts dieses großen Spektrums von Modalität passt Genettes Bezeichnung für das japanische Erzählen besonders gut: Aufgrund der zahlreichen grammatischen Mittel, Perspektive zu markieren, von denen in der klassischen Literatur ausgiebig Gebrauch gemacht wurde, sind japanische Texte auf diesem Gebiet besonders ergiebig.

Als ‚Stimme‘²⁰⁹ (*voix*) wird in der französischen Grammatik – wie auch in der englischen (*voice*) – die Diathese bzw. das Genus verbi, d. h. die Aktionsform²¹⁰ des Verbs, bezeichnet. Genette zitiert aus dem *Petit Robert* die Definition von *voix* als „Handlungsart des Verbs in Beziehung zum Subjekt“.²¹¹ Im Rahmen seiner Theorie ist Genette zufolge „das Subjekt hier nicht nur das [...], das die Handlung vollzieht oder erleidet, sondern ebenso das (dasselbe oder

206 Todorov unterscheidet auf *discours*-Ebene zwischen ‚Zeit der Erzählung‘ (*le temps du récit*, im grammatischen Kontext eher mit ‚Tempus der Erzählung‘ zu übersetzen), ‚Aspekte der Erzählung‘ (*les aspects du récit*) und ‚Modi der Erzählung‘ (*les modes du récit*) (siehe Todorov 1966: 138–147; 1972: 278–289 – von Irmela Rehbein wird *le temps du récit* zunächst missverständlich mit „Erzählzeit“ [Todorov 1972: 279] übersetzt; siehe Anm. 1212). Todorovs ‚Aspekte‘ entsprechen im Wesentlichen ‚Perspektive‘ bei Genette (dieser übernimmt Todorovs Formeln; s. Kap. 2.3.2), und mit ‚Modi‘ bezeichnet Todorov, was Genette ‚Distanz‘ nennt (vgl. auch Genette [1994] ³2010: 13–14) – bei Genette beides Teil des ‚Modus‘. Todorov unterscheidet „zwei Hauptmodi“ („deux modes principaux“; Todorov 1966: 144; 1972: 284): *représentation* und *narration*, von Rehbein mit „Darstellung“ und „Bericht“ übersetzt (Todorov 1972: 284). In seinen Erläuterungen der einzelnen Termini bezieht sich Todorov weniger auf die Grammatik als Genette. ‚Aspekt‘ versteht er „in seiner eigentlichen Bedeutung im etymologischen Sinn, d. h. ‚Anblick‘“ (Todorov 1972: 282; siehe auch Todorov 1966: 141).

207 Genette [1994] ³2010: 14.

208 Genette [1994] ³2010: 14, Anm. 10.

209 In der deutschsprachigen Linguistik wird ‚Stimme‘ in einem intuitiveren Kontext verwendet: „Zusammenfassende Bez. für die Kategorien der melod. Parameter des Sprechausdrucks“ (Glück/Rödel ⁵2016: 674).

210 Siehe Glück/Rödel ⁵2016: 234.

211 Genette [1994] ³2010: 15.

ein anderes), das von ihr berichtet: letztlich also alle Subjekte, die, sei es auch nur passiv, an dieser narrativen Aktivität beteiligt sind“²¹². Sein Übersetzer Andreas Knop sowie auch der Slawist und Narratologe Wolf Schmid erklären das Genus verbi als die grammatischen Formen des Aktivs (*voix active*) und Passivs (*voix passive*).²¹³ In Genettes Ausführungen wird aber deutlich, dass die ‚Stimme‘ für ihn einen sehr viel größeren Bereich abdeckt als Aktiv und Passiv. Zwar impliziert die Formulierung „die Handlung vollzieht oder erleidet“ im obigen Zitat, dass Genette als grammatische Analogie tatsächlich bloß Aktiv und Passiv im Sinn hatte, doch bezeichnet der Begriff Diathese Wechsel von Valenzrahmen²¹⁴ generell und umfasst somit weitaus mehr als die beiden Formen.²¹⁵ Hierzu gehört auch der Kausativ, der heute im Deutschen (wie auch im Französischen) mit einem kausativen Hilfsverb analytisch gebildet wird, der aber im Deutschen früher morphologisch konstruiert wurde. Die entsprechenden Formen sind heute nicht mehr produktiv, finden sich aber als lexikalische Konstruktionen (z. B. ‚fallen‘ – ‚fällen‘; ‚liegen‘ – ‚legen‘).²¹⁶

Im Japanischen wird sowohl das Passiv (*-ru*, *-raru*) als auch der Kausativ (*-su*, *-sasu*) mittels Verbalsuffixe morphologisch gebildet. Genettes grammatische Analogie scheint für das klassische Japanisch weitaus überzeugender, wenn man sie auf das funktionale Spektrum dieser Verbalsuffixe ausweitet. Häufiger als Passiv bzw. Kausativ bezeichnen die vier genannten Suffixe den Honorativ. Bei der Entscheidung, ob eine Aussage auf eine Figur oder die Erzählinstanz bezogen ist, ist in erster Linie die An- oder Abwesenheit honorativer Ausdrücke ausschlaggebend – sehr viel mehr als die grammatische Person oder geradezu als Ersatz für die Person, die in Genettes Theorie (immer noch)

212 Genette [1994]³2010: 137.

213 Vgl. Genette [1994]³2010: 15, Anm. 12 und 137, Anm. 2; Schmid 2011a: 131.

214 Die Valenz oder Wertigkeit gibt die Anzahl der syntaktischen Einheiten an, die in der Umgebung eines Prädikats auftreten können. Beispielsweise ist das Verb ‚schlafen‘ einwertig (Subjekt), das Verb ‚betrachten‘ dagegen zweiwertig (Subjekt und Objekt). Der Begriff ‚Valenz‘ wurde von Lucien Tesnière geprägt (vgl. Glück/Rödel⁵2016: 743–744).

215 Siehe Bußmann³2002: 166. Eine Begriffsverengung ist jedoch häufiger anzutreffen. So stellen laut dem *Metzler Lexikon Sprache* Diathese und Genus verbi Synonyme dar. Als Unterarten des Genus verbi werden Aktiv, Passiv, Medium und (in Ergativsprachen) Antipassiv genannt, wovon im Deutschen nur die ersten beiden als Verbflexion auftreten (vgl. Glück/Rödel⁵2016: 234). Dagegen führt das bei Kröner erschienene *Lexikon der Sprachwissenschaft* neben dem Genus verbi (Aktiv, Passiv und Medium) als Beispiele für weitere Fälle „reguläre[r] Valenzrahmenwechsel“ Akkusativierung, Antipassiv, Applikativ, Dativierung und Kausativum auf (vgl. Bußmann³2002: 166).

216 Vgl. Glück/Rödel⁵2016: 328. Weiterhin ist in Bezug auf Verben, die üblicherweise kausativ bestimmt sind, ihre kausative Funktion aber verlieren (z. B. ‚öffnen‘ – ‚sich öffnen‘), mit Tesnière von ‚rezipiver Diathese‘ die Rede (vgl. Glück/Rödel⁵2016: 329, 568).

eine große Rolle spielt. Zugleich manifestiert sich in den Honorifika der Erzähler als Sprech- und Wahrnehmungssubjekt.²¹⁷ Vor dem Hintergrund, dass die ‚Stimme‘ „bei Genette alle Spuren, die die Erzählinstanz im narrativen Diskurs hinterlassen hat,“²¹⁸ umfasst, lässt die Erweiterung von Genettes grammatische Analogie um den Honorativ diese sehr viel nachvollziehbarer erscheinen.

Genettes Kategorien der ‚Zeit‘ bzw. des Tempus (*temps*), d. h. Ordnung, Dauer und Frequenz, wird in diesem Buch dagegen nicht weiter nachgegangen. Im Vorwort zu seinem *Nouveau discours du récit* (1983; dt. „Neuer Diskurs der Erzählung“ in Genette [1994]³2010) gesteht Genette ein, der Umstand, dass er sich in seiner theoretischen Arbeit ganz auf Proust konzentrierte, habe zu „eine[r] übermäßige[n] Betonung der Zeitprobleme (Ordnung, Dauer, Frequenz), die weit mehr als die Hälfte der Abhandlung für sich beanspruchen,“ geführt.²¹⁹ Wie in Kapitel 1.4.3 dargelegt wurde, stehen die Kategorien allerdings stärker mit Aspekt als mit Tempus in Verbindung und betreffen die Zeit nur indirekt.²²⁰ In der zeitbezogenen narratologischen Forschung lassen sich vor allem zwei Ansätze unterscheiden, insofern es entweder um ein grammatisches oder philosophisches Interesse an Deixis und Tempus oder aber um die Relation von Erzählzeit zu erzählter Zeit geht.²²¹ Fragen des ersten Ansatzes wurden bereits in den Kapiteln 1.4.2 und 1.4.3 erörtert, und die Relation von Erzählzeit zu erzählter Zeit betrifft die Sprache des Textes weniger direkt als ‚Stimme‘ und ‚Modus‘. Auch kognitive Theorien wie die von Meir Sternberg, die von der doppelten Zeitlichkeit der Erzählung (Repräsentation und Kommunikation bzw. *histoire* und *discours*) ausgeht und in dessen Zentrum zeitliche Verknüpfungen durch den Rezipienten stehen, betreffen nicht unmittelbar die Sprache und scheinen daher bei der Anwendung auf japanische Texte weniger Kontextualisierung zu erfordern.²²²

217 Vgl. Balmes 2020c: 86–87.

218 Schmid 2011a: 131.

219 Genette [1994]³2010: 179. Er erklärt den Fokus auf Proust dort mit der fiktiven (vgl. Bareis 2013: 42) Tatsache, dass er seine Theorie entwickelt habe, während er sich von Februar bis April 1969 in „New Harbour, Rhode Hampshire,“ aufgehalten und aufgrund von Schneestürmen selten das Haus verlassen habe, wo er nur über eine Ausgabe von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927; dt. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, erstmals 1953–1957) verfügt habe.

220 Vgl. Zeman 2018a: 273, 282. Siehe auch Anm. 185. Meir Sternberg (1992: 468) kritisiert Genettes grammatische Analogie weiterhin dafür, dass das Tempus starke Bezüge zur Perspektive, aber nur schwache zu Ordnung, Dauer und Frequenz aufweise.

221 Vgl. Scheffel et al. [2013] 2014: Abs. 18; Werner 2011: 150.

222 Siehe Sternberg 1992 bzw. die Zusammenfassung und Korrekturen in Balmes 2021a: 50–53 sowie die Anwendung auf *setsuwa* 説話-Erzählungen in Balmes 2021a: 53–60, 63–64. Für einen systematischen Überblick zur Zeit in der Erzählung siehe Balmes 2021a: bes. 60–61.

1.6 Das Ausgangsmaterial

Wie in den Kapiteln 1.1 und 1.4.1 ausgeführt, geht das vorliegende Buch in erster Linie vom klassischen Japanisch sowie der darauf basierenden Schriftsprache aus und stützt sich daher auf Primärquellen aus dem 10. bis 14. Jahrhundert. Neuere Texte werden aufgrund des weitreichenden Sprachwandels im Mittelalter, der sich auch auf die Schriftsprache auswirkte, nicht berücksichtigt (zudem unterscheiden sich die Texte der Frühen Neuzeit, d. h. der Edo-Zeit [1603–1868], nach der Verbreitung des Buchdrucks von denen aus den vorangehenden Jahrhunderten nicht zuletzt durch ihre Schriftspiele). Ziel ist die Beschreibung sprachlicher Charakteristika japanischen Erzählens, nicht die narratologische Analyse einzelner Werke.²²³ Die meisten japanologischen Vorarbeiten mit einem erzähltheoretischen Interesse widmen sich der Blüte der klassischen Literatur im 10. bis 11. Jahrhundert, weshalb die untersuchten Texte vor allem aus dem Genre *monogatari* (‘Erzählung’²²⁴) stammen, vereinzelt auch aus dem Genre *nikki* 日記 (‘Tagebuch’). Während diese Texte auch in diesem Buch im Vordergrund stehen, werden zur zusätzlichen Differenzierung Volkserzählungen aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sowie religiöse Erzählungen aus einem Werk aus der Mitte des 14. Jahrhunderts einbezogen, das sich neben seiner semi-oralen Überlieferung auch dadurch auszeichnet, dass es nicht-narrative Kapitel enthält. Beide Arten von Erzählungen werden dem *setsuwa* 説話-Genre (wörtlich etwa ‚gesprochene Geschichten‘) zugerechnet, das in narratologischer Hinsicht bislang wenig Beachtung gefunden hat.²²⁵

Die Lyrik gehört trotz ihrer großen Bedeutung für die japanische Literaturgeschichte nicht zum Gegenstandsbereich dieser Arbeit, da die meist aus 31 Silben (genauer: Moren) bestehenden japanischen Gedichte (*waka* 和歌) in aller Regel nicht erzählen oder, falls doch, aufgrund ihrer Kürze gerade noch einer Minimaldefinition der Erzählung (s. Kap. 2.1.1) genügen können. Eine Ausnahme

223 Solche wurden, neben Analysen zu einzelnen Kapiteln des *Genji monogatari* (Stinchecum 1980; Kumakura 1980), vor allem zu Werken der Tagebuchliteratur vorgelegt: Siehe Müller 2015; 2020 zum *Utatane* うたたね (‘Der Schlummer’) der Abutsuni 阿仏尼 (1226?–1283) und Balmes 2017a; 2018 zum *Tosa nikki* 土左日記 (‘Tagebuch [des Provinzgourneurs] von Tosa’, ca. 935) des Ki no Tsurayuki 紀貫之 (–945).

224 Häufig auch mit ‚Geschichte‘ wiedergegeben, wobei im Hinblick auf die narratologische Terminologie ‚Erzählung‘ geeigneter scheint. Mit dem Terminus *monogatari* sind in diesem Kontext allerdings nicht narrative Texte generell bezeichnet (zu denen ja auch die *nikki* gehören), sondern ein bestimmtes höfisches Genre. Während *nikki* problemlos auch mit ‚Tagebuchliteratur‘ wiedergegeben werden kann, ist es daher missverständlich, in einer Diskussion des *monogatari*-Genres den deutschen Begriff ‚Erzählung‘ zu verwenden, ohne auch den japanischen Begriff anzugeben.

225 Für Ausnahmen siehe Königsberg 2009 und Balmes 2021a.

stellen manche Langgedichte (*chōka* 長歌) in der ältesten japanischen Gedichtsammlung, dem *Man'yōshū* 万葉集 (‘Sammlung von zehntausend Blättern’, kompiliert in der 2. Hälfte des 8. Jh.), dar, besonders die von Kakinomoto no Hitomaro 柿本人麻呂. Diese altjapanischen Langgedichte sind jedoch in einer ganz anderen Sprache als die behandelten Texte gehalten, und auch hinsichtlich ihrer narrativen Mittel sind sie kaum mit den klassischen Erzähltexten zu vergleichen. Das trifft auch auf Erzählungen zu, die sich aus einer Gedichtsequenz ergeben.²²⁶

Im Folgenden wird eine knappe Übersicht über die verwendeten Werke gegeben.

1.6.1 Überblick

Im Japan des 10. und 11. Jahrhunderts konnten nur einige Zehntausende der insgesamt sieben bis acht Millionen Einwohner lesen und schreiben, und die Literaturproduktion beschränkte sich auf einen sehr kleinen Kreis.²²⁷ Aus dem 10. Jahrhundert sind 29 Titel von *tsukuri-monogatari* (‘fiktionalen Erzählungen’) überliefert, d. h. längeren Prosaerzählungen in Silbenschrift, zu denen die ‚Gedichtserzählungen‘ (*uta-monogatari*) nicht gezählt werden. Erhalten sind davon nur drei Texte.²²⁸ Welche Werke die Jahrhunderte überdauerten, hing einerseits

226 Narrative Gedichtsequenzen aus dem *Man'yōshū* diskutiert Robert F. Wittkamp (2018b; 2020a [2021]; 2021b) – siehe hierzu den Forschungsüberblick in Kap. 3.1.2.3. Auch im *Kojiki* 古事記 (‘Aufzeichnung alter Begebenheiten’, 712) lassen sich narrative Liedersequenzen ausmachen (siehe Wittkamp 2018a: 405). Simone Müller (2014) argumentiert, dass sich die 360 Liebesgedichte des *Kokin wakashū* zu einer Erzählung zusammenfügen. Nach dieser Interpretation wird das Gleiche wiederholt in Variationen erzählt und es gibt keine festen Figuren. Earl Miner (1990: 211–212) rechnet die Kettendichtung (*renga* 連歌) eher dem Erzählen zu als der Lyrik, wenn sie auch starke lyrische Züge habe. Abgesehen davon, dass sich Erzählen und Lyrik keineswegs ausschließen (siehe auch die Diskussion der traditionellen Gattungstrias in Kap. 2.2.2 [7] und auf S. 98), stützt sich Miner auf eine ebenso eigentümliche wie nicht klar umrissene Definition der Erzählung. In der von ihm zitierten Gedichtsequenz fehlen temporale und kausale Verknüpfungen, sodass meines Erachtens nicht von einer Erzählung zu sprechen ist. Allgemein wird die perspektivische Doppelstruktur, die sich in Sprechakten generell findet, die in der Erzählliteratur aber eine besondere Rolle spielt (s. Kap. 2.3.1 und 2.3.4), in der *waka*-Dichtung kaum entfaltet, was auch an der Kürze der Gedichte liegt. Auch eine Geschiedenheit von Sprech- und Wahrnehmungssubjekt ist allenfalls in Ausnahmen festzustellen.

227 Vgl. Vieillard-Baron 2013: Abs. 8.

228 Das *Taketori monogatari* 竹取物語 (‘Die Erzählung vom Bambussammler’, Anfang 10. Jahrhundert), das *Ochikubo monogatari* 落窪物語 (‘Die Erzählung vom vertieften Raum’, spätes 10. Jahrhundert) und das *Utsuho monogatari* うつほ物語 (‘Die Erzählung von der Höhle’, ca. 970–999). Vgl. Backus 1985: xv.

von den Präferenzen der Leserinnen und Leser ab, die entschieden, welche Texte sie handschriftlich kopierten,²²⁹ andererseits von Zufällen, wie zum Beispiel welche Manuskripte für die aus Holz errichteten Gebäudekomplexe verheerenden Bränden zum Opfer fielen und welche nicht.²³⁰

Unter den erhaltenen Texten befindet sich die wohl erste längere Prosaerzählung in japanischer Silbenschrift, das zu Beginn des 10. Jahrhunderts entstandene *Taketori monogatari* 竹取物語 (‚Die Erzählung vom Bambussammler‘), das ungefähr hundert Jahre später im monumentalen *Genji monogatari* 源氏物語 (‚Die Erzählung von Genji‘) als der ‚zuerst hervorgetretene Ahn der *monogatari*‘ (*monogatari no idekihajime no oya* 物語の出で来はじめのおや²³¹) bezeichnet wird. Der Text handelt davon, wie ein alter Mann ein winziges Mädchen in einem Bambusrohr findet und es mit seiner Frau großzieht, woraufhin sie zu Reichtum gelangen. Das Mädchen wächst rasch zu einer strahlenden Schönheit heran und bekommt den Namen Nayotake no Kaguya-hime なよ竹のかぐや姫, was sich wörtlich etwa mit ‚Strahlendes Fräulein vom geschmeidigen Bambus‘ übersetzen lässt.²³² Als fünf Höflinge um sie werben und der alte Mann ihr eine Heirat nahelegt, stellt sie jedem Höfling eine jeweils unmögliche Aufgabe.²³³ Nachdem sie keiner erfüllt, wünscht sich der Kaiser selbst Kaguya-hime zur Frau. Sie sagt ihm jedoch, sie würde sterben, müsse sie ihm im Kaiserpalast dienen, und kurze Zeit später wird sie von ‚Himmelsmenschen‘ (*tennin* 天人²³⁴) abgeholt und in die Mondhauptstadt (*tsuki no miyako* 月の都/宮古²³⁵) zurückgebracht. Sobald sie das Federgewand anlegt, verliert sie jede Erinnerung an die Welt.

229 Vgl. Backus 1985: xviii.

230 Vgl. Okada 1991: 22.

231 SNKBT 20: 176.

232 Vgl. SNKBT 17: 5, Anm. 14. Siehe SNKBT 17: 4 für die Textstelle.

233 Matsubara Hisako (1970) argumentiert in ihrer Dissertation, dem einzigen längeren deutschsprachigen Forschungsbeitrag zum *Taketori monogatari*, dass man zur damaligen Zeit von der tatsächlichen Existenz der verschiedenen Gegenstände, die Kaguya-hime fordert, beispielsweise dem Pelz einer Feuerratte, ausgegangen sei (siehe das Kapitel „Sinn oder Sinnlosigkeit der fünf Aufgaben“, S. 83–126). Den einzelnen Höflingen weist sie jeweils eine der fünf konfuzianischen Kardinaltugenden zu (vgl. Matsubara 1970: 139, 143). Während zumindest manche der Aufgaben erfüllbar seien, sei besonders die symbolische Funktion der Gegenstände zu berücksichtigen (vgl. Matsubara 1970: bes. 128). So spannend Matsubaras Ausführungen zu den einzelnen Objekten auch sind, dürfte kaum ein Zweifel daran bestehen, dass Kaguya-hime keine Heirat wünscht und deshalb unmögliche Aufträge erteilt (entsprechend bedrückt ist sie, bevor sie zu ihrer großen Erleichterung feststellt, dass der Edelsteinzweig, den einer der Fünf aus einem mythischen Land gebracht haben will, eine Fälschung ist; siehe SNKBT 17: 16–18, 23–24).

234 SNKBT 17: 72, 74–75.

235 SNKBT 17: 63.

Ungefähr dreißig Jahre später, um 935, stellt der bekannte Dichter Ki no Tsurayuki 紀貫之 (–945), der maßgeblich an der Kompilation der ersten auf kaiserlichen Befehl erstellten Anthologie japanischer Lyrik (sog. *chokusen wakashū* 勅撰和歌集), dem *Kokin wakashū* 古今和歌集 (‘Sammlung alter und neuer japanischer Gedichte’, 905–913/14), beteiligt war, sein zumindest teilweise fingiertes Reisetagebuch *Tosa nikki* 土左日記²³⁶ (‘Tagebuch [des Gouverneurs] von Tosa’) fertig. Nachdem Tsurayuki bereits die erste japanische Poetik in Silbenschrift verfasst hatte (s. Kap. 1.3), legte er mit dem *Tosa nikki* das erste längere Tagebuch in Silbenschrift vor. Es besteht aus 54 Einträgen und basiert auf der 55tägigen Heimreise von Tsurayuki und seiner Entourage aus Tosa, wo Tsurayuki vier Jahre als Provinzgouverneur tätig war, in die Hauptstadt (heute Kyōto). Im Vordergrund stehen in den einzelnen Einträgen jeweils Gedichte, die von allen Reisenden, einschließlich Kinder, gemacht werden – hier zeigt sich der fiktionale Charakter des Werkes besonders deutlich. Als ein sehr ernstes – biographisch nicht belegbares – Motiv zieht sich die Erinnerung an eine verstorbene Tochter durch den Text. Besondere Beachtung hat das *Tosa nikki* in der Forschung aber aufgrund seiner Erzählinstanz gefunden, da der Text in aller Regel als von einer Frau erzählt gelesen wird. Auf diese finden sich im Text aber nur sehr spärliche Hinweise, und da davon ausgegangen wird, dass das *Tosa nikki* aus realen Reiseaufzeichnungen hervorgegangen ist, lassen sich manche Textstellen ohne diese Rahmung womöglich besser verstehen.²³⁷

Das nächste Werk im Kanon der Tagebuchliteratur (*nikki bungaku* 日記文学) und das erste längere Frauentagebuch ist das *Kagerō no nikki* かげろふの日記 (‘Tagebuch einer Eintagsfliege in der vor Hitze flimmernden Luft’²³⁸, 971–975) der Mutter des Fujiwara no Michitsuna (jap. Fujiwara no Michitsuna no haha 藤原道綱母, 936?–995). Das Tagebuch kreist um die zunehmend von Enttäuschung ge-

236 Heute wird der Titel oft 土佐日記 geschrieben, da das zweite Schriftzeichen im Namen der Provinz Tosa später in der Regel das Menschradikal (*ninben* 人偏) enthält. Auf den erhaltenen Handschriften heißt es aber 土左日記, und dieser Titel findet sich nicht nur in der Edition in NKBT 20 von 1957, sondern wird auch in der neueren Forschung verwendet (z. B. Hijikata 2007; Higashihara/Waller 2013; Higashihara 2015).

237 Siehe hierzu Balmes 2017a; 2018.

238 *Kagerō* kann sowohl ‚Eintagsfliege‘ 蜻蛉 als auch ‚in der Hitze flimmernde Luft‘ 陽炎 heißen. Zwar stehen auf den Titelklebern auf Handschriften in der Regel die Zeichen für ‚Eintagsfliege‘, weshalb das Werk heute meistens *Kagerō nikki* 蜻蛉日記 genannt wird, im Text selbst heißt es aber am Ende des ersten Bandes in Silbenschrift *kagerō no nikki* かげろふの日記 (siehe das Zitat auf S. 285). Neuerdings wird diese Schreibung von einigen Wissenschaftlern bevorzugt (z. B. Hijikata 2007; Jinno 2016b; 2020). Auch Sonja Arntzen wollte sich hinsichtlich des Titels nicht festlegen und veröffentlichte ihre Übersetzung daher als *The Kagerō Diary* (1997).

prägte Liebesbeziehung mit Fujiwara no Kaneie 藤原兼家 (929–990), aus welcher der Sohn hervorgeht, als deren Mutter die Autorin später bekannt ist. Stilistisch zeichnet sich das *Kagerō no nikki* durch extrem lange Sätze aus, die teilweise an einen Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*) erinnern.²³⁹ Während das *Tosa nikki* sich noch an der Form der in chinesischen Schriftzeichen gehaltenen ‚täglichen Aufzeichnungen‘ (wörtlich für *nikki*) männlicher Höflinge orientierte, insofern die einzelnen Einträge genau datiert sind, wurden spätere, in der Regel von Frauen geschriebene Texte oft Jahre nach den geschilderten Ereignissen verfasst und enthalten kaum Datumsangaben. Anders als das *Tosa nikki*, das einen Zeitraum von 55 Tagen behandelt, erzählt das *Kagerō no nikki* aus zwei Jahrzehnten (954–974).

Nachdem die Handlungen der frühen *monogatari* wie dem *Taketori monogatari* übernatürliche, märchenhafte Elemente enthalten, stehen später Liebesgeschichten im Vordergrund. Den Höhepunkt der *monogatari*-Literatur bildet das von der Hofdame Murasaki Shikibu 紫式部 zu Beginn des 11. Jahrhunderts verfasste *Genji monogatari* 源氏物語 (‚Die Erzählung von Genji‘), das sich durch seine psychologischen Tendenzen auszeichnet. An der Oberfläche geht es um die Liebesabenteuer des Protagonisten Genji 源氏, die jedoch zu keiner Erfüllung führen und zumindest teilweise als vergebliche Suche nach der früh verstorbenen Mutter zu interpretieren sind. Komplex ist nicht nur der Protagonist, sondern auch andere Figuren, die im Werk in großer Zahl auftreten (insgesamt ca. 400²⁴⁰). Während frühere *monogatari* stärker handlungsorientiert sind, stehen im *Genji monogatari* Gefühle und Eindrücke im Vordergrund; häufig finden sich Ausdrücke wie *nioi* にほひ (‚Pracht‘, aber auch ‚Duft‘) und *kewai* けはひ (ein auf verschiedenen Sinneswahrnehmungen basierender Eindruck).²⁴¹ Ferner weist Watanabe Minoru darauf hin, dass im Gegensatz etwa zum *Ise monogatari*, in dem die Gefühle der Figuren objektiv durch Äußeres beschrieben werden, im *Genji monogatari* umgekehrt Äußeres subjektiv aus Figurenperspektive geschildert wird.²⁴² Auch wenn zu Recht öfter kritisiert wird, dass das *Genji monogatari* zu stark als isolierter Sonderfall behandelt wird,²⁴³ markiert es doch ohne Zweifel den Höhepunkt der *monogatari*-Literatur. Fortan wurden die höfischen *monogatari* in der Regel von Frauen geschrieben (auch wenn über die Verfasser früherer Texte nur spekuliert werden kann).

²³⁹ Vgl. z. B. Arntzen 1997: 47. Siehe zum Stil des *Kagerō no nikki* außerdem Watanabe 1984.

²⁴⁰ Vgl. Watson 2020a: 202.

²⁴¹ Vgl. Itoi 2018: 13. Siehe zum Wort *kewai* auch Midorikawa 2020: 181.

²⁴² Vgl. Itoi 2018: 8.

²⁴³ Vgl. z. B. Nakano [1969] ³1972: 210–211; Okada 1991: 13; Struve 2014: Abs. 5.

In der Mitte des 11. Jahrhunderts sind wohl zahlreiche kurze *monogatari* entstanden,²⁴⁴ von denen einige in der Anthologie *Tsutsumi chūnagon monogatari* 堤中納言物語²⁴⁵ enthalten sind. Zu diesen zählen die Texte „Hanazakura oru shōshō“ 花桜折る少将 (‚Der Shōshō, der Kirschblüten pflückte‘), in dem sich ein Höfling für eine Frau interessiert und schlussendlich die falsche entführt, und „Kai-awase“ 貝あはせ (‚Der Muschelwettstreit‘), in dem ein Mann sich immer wieder versteckt, um Kinder bei der Vorbereitung eines Wettstreits zu beobachten. In beiden Erzählungen kommt Perspektivierungstechniken eine zentrale Funktion zu. Das wohl bekannteste Werk aus der Anthologie ist jedoch das zwischen dem 12. und frühen 14. Jahrhundert entstandene „Mushi mezuru himegimi“ 虫めづる姫君 (‚Das Fräulein, das Insekten liebte‘), das von einer höfischen Idealvorstellungen widersprechenden und somit äußerst ungewöhnlichen Protagonistin berichtet, die Insekten beobachtet und sammelt.²⁴⁶

Ein weiteres Genre der vormodernen japanischen Erzählliteratur ist das der *setsuwa* 説話. Der Begriff, wörtlich ‚gesprochene Geschichten‘, wurde erst in der Moderne geprägt und referiert auf die häufig mündliche Darbietung der Texte sowie ihre semi-orale Überlieferung. Das damit bezeichnete Genre könnte diffuser kaum sein (überboten wird es lediglich von den sogenannten *Muromachi monogatari* 室町物語²⁴⁷ und den frühneuzeitlichen *kanazōshi* 仮名草子²⁴⁸). Bei den *setsuwa* handelt es sich zunächst um buddhistische Lehrstücke, welche die Grundlage für Predigten bildeten, später auch um historische Anekdoten, und schließlich finden sich unterhaltende Erzählungen, die offensichtlich fikti-

244 Vgl. Backus 1985: xvii, xxii–xxiii; siehe auch Balmes et al. 2020: 130–131.

245 Die Bedeutung des Titels ist unklar. Infrage kommen etwa die Übersetzungen ‚Erzählungen des Mittleren Rats vom Deich‘ oder ‚In einem Päckchen aufbewahrte Erzählungen‘ (Balmes et al. 2020: 132, vgl. auch 131).

246 Siehe zu dieser Erzählung Balmes et al. 2020: 134–141.

247 Siehe etwa die Übersetzungen in Keller Kimbrough / Haruo Shirane (Hrsg.) (2018): *Monsters, Animals, and Other Worlds: A Collection of Short Medieval Japanese Tales*. New York: Columbia University Press. Das Genre, dessen Texte aus dem 14. bis 17. Jahrhundert stammen, ist auch unter dem Namen *otogizōshi* 御伽草子 bekannt – vor allem in der englischsprachigen Forschung hält sich diese Bezeichnung hartnäckig –, doch sind die meisten japanischen Anthologien zu *Muromachi monogatari* übergegangen (vgl. etwa die Titel von NKBT 38 und NKBT 36 mit SNKBT 54–55 und SNKBZ 63). Auch Texte, die sich anderweitig keinem Genre zuweisen lassen, wie das *Saru no sōshi* 猿の草子 (‚Affenerzählung‘) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts werden als *Muromachi monogatari* klassifiziert. Siehe zum *Saru no sōshi* Lone Takeuchi (1996): ‚An *Otogizōshi* in Context: *Saru no sōshi* and the Hie-Enryaku-ji Religious Multiplex in the Late Sixteenth Century“. *Japanese Journal of Religious Studies* 23.1–2: 29–60 sowie Balmes 2021b/d: 38–40.

248 Siehe Moretti 2009c [2010]: 325–327. Siehe auch S. 201–202.

onal sind (ein Beispiel hierfür ist der in Kap. 4.3.3 übersetzte Text).²⁴⁹ Zusammengehalten wird das Genre in erster Linie durch den belehrenden Charakter seiner Texte. Mori Masato hebt daher hervor, dass die Texte von ihrer Erzählsituation (*ba* 場) her bestimmt sind.²⁵⁰ Die umfangreichste sowie vielfältigste Anthologie von *setsuwa* ist das nach 1120 in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandene und über tausend Erzählungen enthaltende *Konjaku monogatari shū* 今昔物語集 („Sammlung von Geschichten, die jetzt lange her sind“²⁵¹).

Auch das in der Mitte des 14. Jahrhunderts von Mönchen der Agui 安居院-Schulrichtung des Tendai-Buddhismus zusammengestellte *Shintōshū* 神道集 („Sammlung göttlichen Wirkens“²⁵²) gilt als *setsuwa*-Sammlung (*setsuwashū* 説話集),²⁵³ zeichnet sich aber durch seine Heterogenität aus. Die enthaltenen fünfzig Texte, von denen die meisten von den Ursprüngen einzelner Gottheiten (*kami* 神) berichten, werden seit einem Aufsatz von Tsukudo Reikan (1966) in drei Gruppen eingeteilt: in neun Shintō 神道-Traktate, einundzwanzig ‚formelle Entstehungsberichte‘ (*kōshiki-teki engi* 公式的縁起) und zwanzig ‚erzählerische Entstehungsberichte‘ (*monogatari-teki engi* 物語的縁起).²⁵⁴ Gerade die Tatsache, dass die Anthologie auch nicht-narrative Texte enthält (hierzu gehören auch manche der ‚formellen Entstehungsberichte‘), macht sie für narratologische Untersuchungen interessant und stützt die These, dass nicht nur in faktualen Erzählungen, sondern auch in nicht-narrativen Texten eine vom Autor geschiedene Sprechinstanz ausgemacht werden kann (s. Kap. 4.5.1). Im Vergleich zu anderen *setsuwa* zeichnen sich insbesondere die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ durch ihre Länge aus. Keineswegs lassen sie sich als Anekdoten bezeichnen, eher noch als Novellen.

1.6.2 Zur Schrift der verwendeten Primärquellen

Dieses Buch setzt sich zum Ziel, narrative Besonderheiten zu beschreiben, die japanisches Erzählen im Vergleich zur westlichen Literatur auszeichnen und

249 Siehe für eine grobe Einteilung der *setsuwa* auch Mabuchi 1958: 81–82.

250 Vgl. Komine 2002: 15. Siehe Mori Masato 森正人 (1986): *Konjaku monogatari shū no seisei* 今昔物語集の生成. (Kenkyū sōsho 研究叢書 23). Ōsaka: Izumi shoin 和泉書院.

251 Je nach Auslegung der Eingangsformel *ima wa mukashi* 今は昔 auch mit „Sammlung von ‚Jetzt-ist-früher‘-Erzählungen“ zu übersetzen (Balmes 2021a: 44, Anm. 44, vgl. auch 46–47, v. a. Anm. 52).

252 Übersetzung nach Naumann 1994: 84.

253 Vgl. z. B. Murakami 1994.

254 Vgl. Tsukudo 1966: 283–285; Kishi 1967: 309–310. Siehe auch Naumann 1994: 84–86; Balmes [im Ersch. (a)]. Die Übersetzungen ‚formell‘ und ‚erzählerisch‘ folgen Naumann 1994: 85.

die wesentlich durch Charakteristika der japanischen Sprache bedingt sind. Dabei bildet zunächst die klassische (*chūko* 中古) Erzählliteratur den Ausgangspunkt, d. h. die in der Heian-Zeit (794–1185) entstandenen *monogatari* und *nikki*. Diese Texte sind größtenteils in Silbenschrift verfasst, sogenannten ‚entliehenen Zeichen‘ (*kana* 仮名), die durch die Kursivierung von als ‚wahre Zeichen‘ (*mana* 真名) bekannten chinesischen Schriftzeichen (*kanji* 漢字, wörtlich ‚Han-Zeichen‘) gewonnen wurden. In Abgrenzung zu sogenannten *kanbun* 漢文 (‚chinesischen Texten‘), die sich am Schriftchinesischen orientieren und aus logographischen Zeichen bestehen, werden die Werke der höfischen Literatur auch als *wabun* 和文 (‚japanische Texte‘) bezeichnet. In dieser Literatur treten einige sprachlich bedingte Besonderheiten japanischen Erzählens am deutlichsten zutage.

Selbstverständlich wurde auch in *kanbun* erzählt: Nach Erzählformen des Altertums (*jōdai* 上代, 8. Jh.) wie den Mythen im *Kojiki* 古事記 („Aufzeichnung alter Begebenheiten“, 712) nimmt in der Heian-Zeit mit dem aus 116 belehrenden Kurzerzählungen bestehenden *Nihon ryōiki* 日本靈異記²⁵⁵ (um 822 fertiggestellt) das später als *setsuwa* bezeichnete Genre seinen Anfang. Wie der Inhalt der *setsuwa*, so ist auch ihre Sprache entsprechend variantenreich. Das *Nihon ryōiki* ist wie das *Kojiki* ein *hakubun* 白文 (‚reiner/schlichter Text‘); der *kanbun*-Text weist also keine Glossen auf, die dabei helfen, diesen japanisch zu ‚lesen‘ (bzw. zu übersetzen),²⁵⁶ und auch das *Gōdanshō* 江談抄 (‚Auszüge aus den von Ōe gesprochenen Erzählungen‘, ca. 1104–1108), in dem Fujiwara no Sanekane 藤原実兼 (1085–1112) die Worte Ōe no Masafusas 大江匡房 (1041–1111) aufzeichnet, ist kein ‚volkssprachlicher‘, sondern ein verschriftlichter *kanbun*-Text, auch

²⁵⁵ Der volle Titel des vom Mönch Kyōkai/Keikai 景戒 geschriebenen Werkes lautet *Nihon-koku genhō zen'aku ryōi ki* 日本国現報善悪靈異記 („Aufzeichnungen über wunderbare und seltsame Begebenheiten bei der Vergeltung von Gut und Böse im diesseitigen Leben im Lande Japan“; Übersetzung nach Naumann/Naumann [1973] 2009: 41).

²⁵⁶ Japanisch ‚gelesen‘ wird ein *kanbun*-Text, indem man ihn nicht nur an die japanische Syntax anpasst, sondern auch Postpositionen/Partikeln und Verbalsuffixe ergänzt. Diese Art des ‚Lesens‘ ist zwar eine Technik, die sich an bestimmten Regeln orientiert, doch insofern es einen gewissen Spielraum gibt, ließe sich vorsichtig auch von einer (wörtlichen) Übersetzung sprechen. So werden etwa im *Kokuyaku issaikyō* (KI), der japanischen Fassung des buddhistischen Kanons, die Urheber der ‚Lesung‘ als ‚Übersetzer‘ („yakusha 譯者“) bezeichnet. Editionen wie die des *Kojiki* von Yamaguchi Yoshinori und Kōnoshi Takamitsu sowie die des *Nihon ryōiki* von Nakada Norio enthalten zwar *kaeri-ten* 返り点 (‚Umkehrpunkte‘) genannte Markierungen, die anzeigen, wie der Text in die japanische Wortstellung überführt werden kann, sind also keine *hakubun*, diese Markierungen sind aber von den Herausgebern ergänzt (vgl. SNKBZ 1: 11; SNKBZ 10: 13). Siehe auch das Faksimile der ersten Seite der Shinpukuji-Handschrift 真福寺本 des *Kojiki* (1371–1372), dem ältesten erhaltenen Textzeugen, in Konishi 1984: 259.

wenn er vereinzelt *katakana*-Silbenzeichen enthält.²⁵⁷ Dabei ist zu beachten, dass davon ausgegangen wird, dass den hier erwähnten schriftlichen *kanbun*-Texten jeweils mündliche japanische Texte zugrunde lagen. Es kann also ein japanischer Text ‚chinesisch‘ – oder annähernd chinesisch – verschriftet werden. Im Gegensatz zu den ganz überwiegend logographisch verschrifteten *setsuwa*-Sammlungen *Nihon ryōiki* und *Gōdanshō* gilt das umfangreiche *Konjaku monogatari shū* allgemein als im *kanji-katakana*-Mischstil (*kanji-katakana-majiri-bun* 漢字片仮名交じり文) verfasst.²⁵⁸ Unterscheidet man jedoch wie Nanri Michiko (1974) zwischen *kanbun*, *senmyō-gaki* 宣命書 (‚Schrift kaiserlicher Befehle‘) und *kanji-katakana*-Mischstil, ist der älteste erhaltene Textzeuge des *Konjaku monogatari shū*, die aus der mittleren Kamakura-Zeit (1185–1333) stammende Suzuka-Handschrift 鈴鹿本, eindeutig dem *senmyō-gaki* zuzurechnen: Die Silbenzeichen sind hier seitlich versetzt und in wesentlich kleinerer Schriftgröße als die chinesischen, in der Regel logographisch verwendeten Schriftzeichen geschrieben.²⁵⁹

In diesem Stil ist auch das *Shintōshū* gehalten (siehe auch Abb. 2 auf S. 333), und trotzdem sehen die Texte in modernen Editionen völlig unterschiedlich aus. Alle modernen Ausgaben des *Konjaku monogatari shū* verschieben die *katakana*, sodass sie in derselben Zeile wie die *kanji* stehen. Dagegen behalten alle *Shintōshū*-Editionen den *senmyō*-Stil bei. Um die schriftliche Differenz nicht unnötig zu vergrößern, werden alle in Kapitel 4.4.3 gegebenen Textstellen aus dem *Konjaku monogatari shū* direkt aus der Suzuka-Handschrift zitiert und so dargestellt, wie auch das *Shintōshū* ediert wird. Dabei ist die Grenze zwischen *senmyō*-Stil und *hentai kanbun* 変体漢文 (‚abweichendem *kanbun*‘) fließend. Als *hentai kanbun* werden Texte bezeichnet, deren Wortstellung nur teilweise der chinesischen Grammatik entspricht, die japanische Lexeme verwenden sowie in Silbenschrift notierte Postpositionen bzw. Partikeln enthalten können, ohne dass diese eine Entsprechung im *kanji*-Text hätten.²⁶⁰

257 Vgl. auch Komine 2002: 13. Die Zahl der im *Gōdanshō* verwendeten Silbenzeichen hält sich stark in Grenzen. Siehe die Edition in der Anthologie *Gunsho nuijū* (Bd. 27, Text Nr. 486). Bei der kritischen Edition im *Shin Nihon koten bungaku taikai* (Bd. 32) handelt es sich dagegen um ein *yomikudashi-bun* (siehe unten) (vgl. SNKBT 32: 25–26).

258 Vgl. z. B. Mori 1994.

259 Donald Keene weist darauf hin, dass, wenn man von Amtstiteln und buddistischen Termini absieht, in den letzten zehn Faszikeln trotz des *kanbun*-artigen Schriftbildes nur wenige Worte gebraucht werden, die aus dem Chinesischen stammen (vgl. Keene 1993: 573 und 596, Anm. 24).

260 Vgl. Vollmer 2009: 260; DD: „hentai kanbun“. Dabei können japanische Worte auch mit *kanji* geschrieben werden, mit denen die Worte in keinem semantischen Zusammenhang stehen, wenn die logographische ‚Lesung‘ der *kanji* homonym ist. Beispielsweise bedeutet das Schriftzeichen 糸 ‚Faden‘, japanisch *ito*. Unabhängig davon gibt es das Adverb *ito* いと (‚sehr‘, ‚äußerst‘). In *hentai-kanbun*-Texten kann auch das Adverb mit 糸 geschrieben werden. *Hentai-*

Wenn im Folgenden von ‚japanischem‘ Erzählen die Rede ist, so werden damit narrative Besonderheiten impliziert, die sich aus der japanischen Sprache ergeben. Das soll selbstverständlich nicht bedeuten, dass ‚chinesisch‘ verschriftete Texte wie das *Kojiki* und das *Nihon ryōiki* nicht zur japanischen Literatur gehörten. Ihre narratologische Erforschung stellt zweifelsfrei ein dringendes Desiderat dar, kann im Rahmen dieser Arbeit aber nicht geleistet werden. Dazu müsste zuerst geklärt werden, wie diese Texte überhaupt zu lesen sind. Moderne Textausgaben wie die Editionen in der Anthologie *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū* (SNKBZ; hier Bd. 1 und 10) stellen eine japanische ‚Lesung‘, das sogenannte *yomikudashi-bun* 訓下し文, in den Vordergrund. Hierbei handelt es sich um moderne – und wesentlich auch frühneuzeitliche – Konstrukte; es ist nicht klar, wie genau die chinesische Schrift in altjapanische Sprache übertragen wurde. Insbesondere im Fall des *Kojiki* stellen die ‚Lesungen‘ ganz eindeutig Interpretationen dar, die zu einem großen Teil auf der Arbeit Edo-zeitlicher (1603–1868) Philologen basieren, vor allem auf der von Motoori Norinaga 本居宣長 (1730–1801).²⁶¹ In den modernen Ausgaben rückt der Originaltext gegenüber den *yomikudashi-bun* in den Hintergrund: Er ist in kleinerer Schriftgröße gesetzt, und obwohl er vor dem *yomikudashi-bun* steht, verweisen die Seitenzahlen im Inhaltsverzeichnis auf Letzteres.

Auch wenn das *Konjaku monogatari shū* und das *Shintōshū* hinsichtlich ihrer schriftlichen Gestaltung im Spektrum der *wakan* 和漢-Dialektik²⁶² eine eindeutige Tendenz zum ‚chinesischen‘ *kan*-Pol aufweisen, dem Werke der *setsuwa*-Literatur generell zugerechnet wurden,²⁶³ handelt es sich dennoch unbezweifelbar um Texte in japanischer Sprache. Es kann als sicher gelten, dass die im *Shintōshū* enthaltenen Erzählungen vorgelesen und teilweise auch mündlich tradiert wurden (s. Kap. 4.5.2). Da die in erster Linie anhand von *wabun*-Texten herausgearbeiteten narrativen Besonderheiten auch für Texte relevant sind, bei deren Verschriftung stärker auf ‚chinesische‘ Formen zurückgegriffen wird, sollen die beiden Textsammlungen im „Versuch einer Theorie

kanbun-Texte müssen nicht zwingend Silbenzeichen enthalten; so ist etwa das *lidama engi* 飯玉縁起 ein *hakubun*-Text, ist aber in der japanischen Wortstellung gehalten.

261 Vgl. Antoni 2012: 389–390, 393–394. Vgl. hierzu auch Sven Osterkamp: „Die exakte sprachliche Form des Textes hinter der Verschriftung ist eher Glaubenssache“ (Osterkamp 2017 [2018]: 214).

262 Siehe zur Dialektik ‚japanischer‘ und ‚chinesischer‘ Stile Vollmer 2009: 256–275 sowie Jutta Haußer (Hrsg.) (2004): *Wakan: Japans interkultureller Monolog mit China zwischen Sehnsucht, Ablehnung und Pragmatismus*. (MOAG 140). Hamburg: OAG.

263 Vgl. Backus 1985: xxiii.

japanischen Erzählens“ in Kapitel 4 ergänzend zu den *wabun*-Texten herangezogen werden.

Nicht nur zwischen den einzelnen *setsuwa*-Sammlungen, auch bei den *wabun*-Texten gibt es, wenn auch feinere, stilistische Unterschiede hinsichtlich der *wakan*-Dialektik. So gilt das erste Werk der *monogatari*-Literatur, das *Take-tori monogatari*, als stark vom *kanbun kundoku* 漢文訓読, d. h. von Techniken des japanischen ‚Lesens‘ von *kanbun*-Texten, beeinflusst, weshalb von einem gebildeten männlichen Autor ausgegangen wird.²⁶⁴ Das zu Beginn des 11. Jahrhunderts von der Hofdame Murasaki Shikibu verfasste *Genji monogatari* ist wiederum für seine konzeptionelle Mündlichkeit bekannt.²⁶⁵

Während *wabun*-Texte generell nur sehr wenige *kanji* enthalten (die meisten *kanji*, die sich in modernen Standardausgaben finden, werden von deren Herausgebern ergänzt), zeichnet sich Ki no Tsurayukis *Tosa nikki* in der Fassung, die auf den ursprünglichen Text zurückgehen soll, dadurch aus, besonders wenige *kanji* zu enthalten. Konkret handelt es sich dabei um die von Fujiwara no Tameie 藤原為家 (1198–1275) im Jahr Katei 2 (1236) angefertigte Abschrift, welche die sorgfältige Kopie eines heute nicht mehr erhaltenen Manuskripts darstellt, das von Tsurayuki persönlich gestammt haben soll.²⁶⁶ Etwa ist auf der ersten Seite von Tameies Handschrift, abgesehen von einem zwischen zwei Zeilen eingefügten Kommentar, bloß das Wort *nikki* 日記 (‚tägliche Aufzeichnungen‘) in *kanji* geschrieben,²⁶⁷ während Tameies Vater, Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162–1241), in seiner eigenen Abschrift aus dem Jahr Bunryaku 2 (1235) auf der ersten Seite sechs weitere Worte in *kanji* schreibt.²⁶⁸ Doch auch wenn Tsurayuki aller Wahrscheinlichkeit nach weitestgehend auf *kanji* verzich-

²⁶⁴ Vgl. Takahashi 1992: 10. Siehe auch S. 323–324, bes. Anm. 1550, und S. 327, bes. Anm. 1565.

²⁶⁵ Vgl. Sonja Arntzen (1993: 34): „Scholars generally agree that *Genji* is written in a colloquial style, as a tale spoken“. Peter Koch und Wulf Oesterreicher weisen darauf hin, dass der Gegensatz ‚Umgangssprache/Schriftsprache‘ häufig unscharf ‚konzeptionelle Mündlichkeit/Schriftlichkeit‘ bezeichnet (vgl. Koch/Oesterreicher 1994: 587). Siehe zu diesen Begriffen Anm. 1858.

²⁶⁶ Die Detailtreue der Handschriften lässt sich überprüfen, indem man Tameies Handschrift mit der in Teikas Manuskript (siehe unten) enthaltenen sorgfältigen Kopie der letzten 118 Zeichen in Tsurayukis Handschrift vergleicht (vgl. Kano 2007: 415–416). Reproduktionen der letzten Seiten der Manuskripte von Teika und Tameie werden in Sorimachi 1984: 8 gegeben. Tsurayukis Manuskript wurde zuletzt im Kolophon einer Abschrift aus dem Jahr Meiō 1 (1492) erwähnt (vgl. Higashihara/Waller 2013: 15, 128). Siehe auch Balmes 2018: 35–37.

²⁶⁷ Siehe die Reproduktion in Sorimachi 1984: 5.

²⁶⁸ *Mono* 物 (zweimal), *kokoro* 心, *hi* 日, *toki* 時, *hito* 人, *fune* 舟. Siehe die Reproduktion der ersten Seite auf dem Umschlag von Zaidan hōnin Maeda ikutokukai 財団法人前田育徳会 (Hrsg.) (2008): *Kokuhō Tosa nikki* 国宝 土佐日記. Bensei shuppan 勉誠出版. http://bensei.jp/index.php?main_page=product_book_info&products_id=3224 (1.1.2022).

tete,²⁶⁹ stehen allein auf der ersten Manuskriptseite zwei Formulierungen, die als *kundoku*-Ausdrücke gesehen werden.²⁷⁰

Bei der narratologischen Beschäftigung mit vormoderner japanischer Literatur ist es von nicht zu unterschätzender Bedeutung, im Hinterkopf zu behalten, welche Gestalt die Texte in den Manuskripten haben. Moderne Standardeditionen ergänzen nicht nur *kanji*, sondern auch sogenannte *dakuten* 濁点 (‘Trübungspunkte’), um Anlaute darzustellen, die sich durch phonetischen Wandel ergeben haben und in der Heian-Zeit bereits gesprochen, aber schriftlich nicht markiert wurden.²⁷¹ Vor allem aber werden die Texte in modernen Editionen mit Satzzeichen versehen. Da sich in den Handschriften keine Anführungszeichen finden, ist es besonders schwierig, Figurenrede zu erkennen. Laut Mitani Kuniaki müssen Leser einer Handschrift des *Genji monogatari* eine Textstelle mindestens zweimal lesen, um wissen zu können, wer der Sprecher ist und wo die Rede beginnt und endet.²⁷²

In der Diskussion der Rede- und Gedankendarstellung (Kap. 4.2) erscheint es daher angebracht, auch die diskutierten *wabun*-Texte direkt aus Handschrif-

269 Häufig wird angenommen, dass allein der Gebrauch der Silbenschrift eine weibliche Erzählerin suggeriert. So geht etwa Lynne K. Miyake (1996: 43–44, 47, 53, 57, 59, 61–62) davon aus, dass die Silbenschrift Weiblichkeit konstituiert. Angesichts der Umstände, dass Tsurayuki der Autor der ersten japanischen Poetik ist (s. Kap. 1.3) und in dieser Gedichte von Frauen keine große Rolle spielen, lässt sich diese These hinterfragen. Zwar finden sich in späteren Quellen aus der Mitte der Heian-Zeit Hinweise auf einen geschlechterspezifischen Gebrauch von *kanji* und *kana*, doch lassen auch diese kaum darauf schließen, dass *kana* allein Weiblichkeit konstituierten (vgl. Balmes 2018: 27–28, Anm. 83 und 34, Anm. 116).

270 Es handelt sich um *sore no toshi* それのとし (‘ein gewisses Jahr’) und *isasaka ni* いさゝかに (‘ein klein wenig’; zitiert nach dem Faksimile in Sorimachi 1984: 5). In *wabun*-Texten wäre *sono toshi* und *isasaka* (ohne *ni*) zu erwarten (vgl. Hagitani 1967: 52, 55; Suzuki [1979] ³³2007: 7; unkommentiert bleiben die *kundoku*-Ausdrücke hingegen in NKBT 20: 27; SNKBT 24: 3; SNKBZ 13: 15).

271 Zum Beispiel *do* ど statt *to* と. Relevant ist dies besonders für die *waka* 和歌-Dichtung, wo häufig einem einzelnen Wort, einem sogenannten *kakekotoba* 掛詞, implizit zwei Bedeutungen zugewiesen werden. Realisiert wird eine solche semantische Dopplung aufgrund von Homonymen, die aber nicht zwangsläufig Homophone sind. Wenn in Gedichten, wie in modernen Standardeditionen, *dakuten* verwendet werden, kann dies die poetischen Möglichkeiten einschränken (siehe Wittkamp 2014: 181–182). In Bezug auf *kakekotoba* wird oft von Paronomasie gesprochen, was nicht ganz korrekt scheint, da in der Tradition der japanischen Dichtung mit *kakekotoba* nicht zwei zusammen auftretende, ähnlich klingende, aber semantisch disparate Worte gemeint sind (z. B. ‚Regen‘ und ‚[sich] regen‘), sondern jeweils ein einzelnes Wort, das in zwei oder mehr Bedeutungen gelesen werden kann. Eine häufige Übersetzung für *kakekotoba* ist *pivot word* bzw. ‚Türangelwort‘.

272 Vgl. Mitani 2002: 26.

ten zu zitieren, sofern mir diese in der Form von Faksimileausgaben zugänglich sind. Dabei habe ich *dakuten*, Kommas und Satzpunkte ergänzt, aber auf das Hinzufügen von *kanji* und Anführungszeichen verzichtet. Zwar gibt es auch diplomatische Editionen, die keine *dakuten* ergänzen (z. B. in der Lyrikanthologie *Shinpen Shikashū taisei* [SST]). Diese sogenannten *honkoku* 翻刻²⁷³ bilden den zugrunde liegenden Text so genau ab, wie es im Rahmen der heute gebräulichen Schriftzeichen möglich ist – mit der Ausnahme, dass sie häufig Satzzeichen ergänzen. Gegenüber Faksimileausgaben nehmen die *honkoku* dem Leser die Arbeit ab, die Schrift im Manuskript zu entschlüsseln, in dem nicht nur *kanji* kursiv geschrieben sind, sondern einzelne Silben mit unterschiedlichen *kana*-Zeichen dargestellt werden, die jeweils in verschiedenen Kursivierungsstufen auftreten können; zudem machen die Editionen den Text durch Interpunktion verständlicher. Andererseits kann es in edierten *kana*-Texten schwierig sein, Worteinheiten zu erkennen, wohingegen in den Handschriften einzelne *kana* miteinander verbunden sind. Diese Art der Schreibung wird als *renmen-tai* 連綿体 (etwa ‚Folgestil‘)

273 Während *honkoku* im Englischen mit *transcription* wiedergegeben wird, ist in der deutschsprachigen Japanologie auch von ‚Transponierung‘ die Rede. Dieser Begriff ist im allgemeinen editionsphilologischen Kontext unüblich, mag aber insofern berechtigt sein, als heute sehr viel weniger *kana* zur Verfügung stehen und in einem *honkoku* daher nicht zurückverfolgt werden kann, ob beispielsweise *ka* か tatsächlich eine Kursivierung von *ka* 加 darstellt oder aber bloß den Lautwert von *ka* 可 oder einem anderen Schriftzeichen wiedergibt. Ein weiterer Vorteil des Begriffs ist, dass ‚Transkription‘ dann nicht doppeldeutig, sondern eindeutig auf die Umschrift in lateinische Buchstaben bezogen ist (siehe auch Anm. 278). Mitunter wird seit Martina Schönbeins Arbeit *Das Kibyōshi „Happyakuman ryō kogane no kamibana“ von Santō Kyōden (1791): Ein Beitrag zur Edition japanischer Texte der Edo-Zeit* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz [Bunken 1], 1987) zwischen ‚strenger‘ und ‚interpretierender Transponierung‘ unterschieden (siehe Schneider/Mitomi/Vollmer 1995: 9, Anm. 19). Während eine ‚strenge Transponierung‘ auf Satzzeichen verzichtet, werden in einer ‚interpretierenden Transponierung‘ auch *kanji* hinzugefügt. John Schmitt-Weigand konstruiert die japanischen Entsprechungen *genmitsu honkoku* 厳密翻刻 (‚strenge Transkription‘) und *chūshaku honkoku* 注釈翻刻 (‚kommentierende Transkription‘) (siehe Schmitt-Weigand 2004: 218, 256). Zwar findet sich in der japanischen Forschungsliteratur durchaus der Ausdruck *genmitsu na honkoku*, dagegen sind *chūshaku* und *honkoku* aber getrennte Kategorien. Eine Edition, die *kanji* ergänzt, würde in Japan nicht als *honkoku* bezeichnet werden. Dies ist wohl auch Schneider, Mitomi und Vollmer bewusst, die für die ‚interpretierende Transponierung‘ in ihren japanischsprachigen editorischen Vorbemerkungen (*hanrei* 凡例) die Übersetzung *kaishaku honkoku* 解釈翻刻 (‚auslegende Transkription‘) wählen, diesen Ausdruck aber in Anführungszeichen setzen (siehe Schneider/Mitomi/Vollmer 1995: 214). Stella Bartels-Wu geht in der japanischen Zusammenfassung ihrer Arbeit nur auf die ‚strenge Transponierung‘ ein, was sie wörtlich mit *genkaku na kakikae* 厳格な書換 (ebenfalls in Anführungszeichen) übersetzt, nicht aber auf die ‚interpretierende Transponierung‘ (siehe Bartels-Wu 1994: 296).

bezeichnet.²⁷⁴ Zur Veranschaulichung dienen kann der erste Satz des *Kagerō no nikki* der Mutter des Fujiwara no Michitsuna in der Katsuranomiya-Handschrift 桂宮本, die von Reigen-tennō 靈元天皇 (1654–1732, reg. 1663–1687) persönlich angefertigt worden sein soll (Abb. 1a).²⁷⁵ Diese gilt als ‚bester Überlieferungszeuge‘²⁷⁶ und liegt modernen Texteditionen zugrunde. In der folgenden Transkription sind nur Silben zusammengeschrieben, die in der Handschrift entweder direkt mitein-

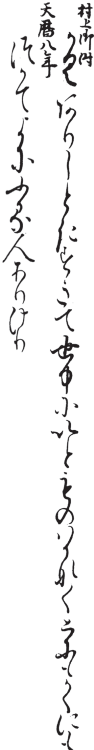
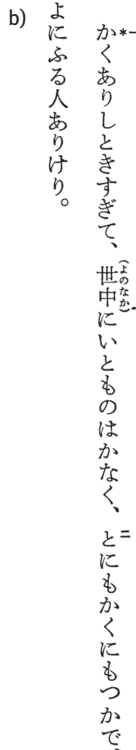
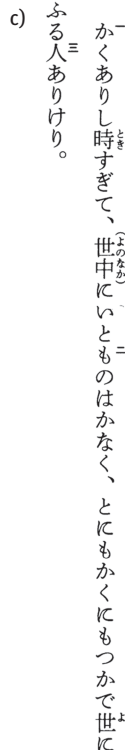
- a) 
村所内
天曆八年
はらりしときすきて、世中にいとものはかなく、
よにふる人ありけり。
- b) 
か*^一ありしときすきて、世中^{よのなか}にいとものはかなく、
よにふる人ありけり。
- c) 
か^一くありし時^{とき}すぎて、世中^{よのなか}にいとものはかなく、
よにふる人^三ありけり。

Abb. 1: a) *Kagerō nikki* 蜻蛉日記. Aus Uemura [1982]²1999: 1. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kaiserlichen Hofamts (Abteilung für Archiv und Mausoleen, Kunaichō Shoryōbu 宮内庁書陵部) und des Verlags Kasama shoin 笠間書院. b) Aus NKBT 20: 109. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags Iwanami shoten 岩波書店. c) Aus SNKBT 24: 39. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Iwanami shoten.

²⁷⁴ Siehe auch Wittkamp 2014: 180.

²⁷⁵ Vgl. Uemura [1982]²1999: (8).

²⁷⁶ „motto mo zenpon 最も善本“ (Uemura [1982]²1999: (9)).

ander verbunden sind, indem der Pinsel nicht abgesetzt wurde, oder bei denen der letzte Strich eines Silbenzeichens zum nächsten hin ausgerichtet ist.

Kaku ari shi toki sugite, yo-no-naka ni ito mono hakana ku, to-ni-mo kaku ni mo tsu kade, yo-ni furu hito ari keru.

Die Zeit, in der es so war, ist vergangen. Es gab eine, die ihr Leben verbrachte, indem sie in der Welt sehr unsicher war und ohne recht Halt zu finden.²⁷⁷

Postpositionen bzw. Partikeln und Verbalsuffixe können mit dem Wort, auf das sie bezogen sind, zusammengeschrieben oder von diesem abgesetzt sein. Dieser Spielraum beeinträchtigt jedoch kaum die Verständlichkeit. Getrennt geschrieben sind im zitierten Satz jeweils zwei Worte, *mono hakana ku* (,unsicher‘) und *tsu kade* (,ohne Halt zu finden‘), wobei *mono* ein Präfix ist und *ku* sowie *ka* gemäß der japanischen Schulgrammatik Endungssilben der flektierenden Worte sind. Man könnte wohl durchaus argumentieren, dass der Satz für vormoderne Leser der Handschrift leichter verständlich war, als die diplomatische Edition im *Nihon koten bungaku taiki* (NKBT) es für heutige Wissenschaftler ist (siehe Abb. 1b). Es erscheint mir daher kein zu großer Eingriff in den Text zu sein, Transkriptionen (*honkoku*) von Handschriften nicht nur um Satzzeichen, sondern auch um *dakuten* zu ergänzen. Um den Verlust der Orientierungshilfe, den das *renmen-tai* hinsichtlich der Worteinheiten bietet, zu kompensieren, sind Zitate aus *wabun*-Handschriften zusätzlich Transkriptionen in lateinischer Schrift (,Romanisierungen‘) beigefügt.²⁷⁸

Wo ich mit Editionen gearbeitet habe, habe ich möglichst solche verwendet, die sich nach einem bestimmten Textzeugen richten, nur geringe Eingriffe in den Text vornehmen und hinzugefügte *kanji* kennzeichnen.²⁷⁹ Ich habe

²⁷⁷ Balmes 2018: 14. Für die vollständige Einleitung des *Kagerō no nikki* siehe Kap. 3.5.1.

²⁷⁸ Hier wird ‚Transkription‘ einmal im editionsphilologischen Sinne als Entsprechung von *honkoku* und einmal im linguistischen Sinne als Umschrift in lateinischen Buchstaben gebraucht.

²⁷⁹ Von den Herausgebern hinzugefügte *kanji* sind in den im SNKBT edierten *wabun*-Texten daran zu erkennen, dass die *furigana* (siehe S. 319–320) nicht in Klammern gesetzt sind; stehen sie dagegen in Klammern, handelt es sich bei den *furigana* um Ergänzungen durch die Herausgeber, woraus folgt, dass sich das *kanji* bereits in der Handschrift findet. Siehe auch den ersten Satz des *Kagerō no nikki* in der SNKBT-Edition (Abb. 1c). Es verwirrt, dass Bartels-Wu umgekehrt nur solche *kana* in Klammern setzt, die sich im Originaltext finden (vgl. Bartels-Wu 1994: 34) – anders als Schmitt-Weigand und Triplett, deren ‚interpretierende Transponierungen‘ (siehe Anm. 273) in diesem Punkt den Editionen im SNKBT entsprechen (vgl. Schmitt-Weigand 2004: 218; Triplett 2004: 275).

daher die Editionen in der Anthologie *Shin Nihon koten bungaku taikei* (SNKBT) denen der Reihe SNKBZ vorgezogen.²⁸⁰

Die Handschriften des *Shintōshū* werden, wie dies auch bei anderen Werken üblich ist, in ‚alte Textzeugen‘ (*kohon* 古本) und ‚verbreitete Textzeugen‘ (*rufubon* 流布本) eingeteilt.²⁸¹ Die in Kapitel 4 zitierten Textpassagen folgen der von Ryōjun 良順 im Jahr Meiō 3 (1494) angefertigten Akagi-bunko-Handschrift 赤木文庫本, welche unter den frühen Handschriften als einzige in fast vollständiger Form vorliegt: Von insgesamt zehn Faszikeln fehlt bloß der erste. Wie es in Transkriptionen mittelalterlicher Texte nicht unüblich ist,²⁸² verwende ich sowohl Schriftzeichen in ‚alter‘ (*kyūjitai* 旧字体/舊字體) als auch solche in ‚neuer‘ Form (*shinjitai* 新字体), um die Gestalt der einzelnen Schriftzeichen im Manuskript möglichst getreu wiederzugeben. Hinsichtlich der Interpunktion folge ich im Wesentlichen der 1988 in der Anthologie *Shintō taikei* erschienen Edition von Okami Masao und Takahashi Kiichi (in Kurzbelegen ST), allerdings habe ich Kommas durch Punkte ersetzt, wo ein Satzende vorliegt, und Anführungszeichen zur Kennzeichnung von Figurenreden ergänzt. Da dies in Editionen von *hentai-kanbun*- und *senmyō-gaki*-Texten unüblich ist, habe ich darauf verzichtet, zu den kleinen *katakana*-Zeichen *dakuten* hinzuzufügen, die das Verständnis, anders als bei den fast ausschließlich in Silbenschrift gehaltenen *wabun*-Texten, allenfalls geringfügig erleichtern würden.

280 So basiert etwa die Edition des *Genji monogatari* in SNKBT 19–23 mit Ausnahme des Kapitels „Ukifune“ 浮舟 (51) auf der Ōshima-Handschrift 大島本, während der Edition in SNKBZ 20–25 mehrere Textzeugen zugrunde liegen. Dass etwa *naram(u)/-n* (← *naru* + *-mu*) wie in SNKBT 19: 8 mit einem chinesischen Schriftzeichen *naran* な覽 geschrieben ist (zitiert auf S. 336), erscheint im SNKBZ kaum vorstellbar. Dort wird das Wort in *hiragana* geschrieben und lautet *naramu* (siehe SNKBZ 20: 23). (Die Silbenschlussnasale *-m* und *-n*, von denen es heute – abgesehen von Assimilationsformen – nur noch *-n* gibt, haben sich in der Heian-Zeit erst herausgebildet [siehe auch Anm. 124]. Ob ein auf das Schriftzeichen *mu* 无 zurückgehendes *kana* [→ ん] in einem Text aus dem 10. oder frühen 11. Jahrhundert mit *mu* む oder *n* ん transkribiert wird, hängt davon ab, ob sich der Herausgeber an der Aussprache zur Entstehungszeit des Werkes oder der zur Zeit seiner Abschrift orientiert. Einzelne Herausgeber entscheiden sich jeweils unterschiedlich. Gesprochen werden konnte ein solches *mu* む auch nur *m* – beispielsweise wäre das Wort をむな [‚Frau‘] im *Tosa nikki* gemäß der damaligen Aussprache mit *womna* zu transkribieren [so bei Higashihara/Waller 2013: 69]. Nach der Entstehung der Silbenschlussnasale ist in Bezug auf das Japanische korrekt nicht von Silben, sondern von Moren zu sprechen.)

281 Für einen Überblick über die einzelnen Handschriften siehe Izubuchi 2013: 14–36.

282 So etwa bei Tokuda (1984) und Ōshima (DBSS 6).

1.7 Narratologie auf Japanisch: Begriffe für ‚Erzählung‘ und ‚Erzählen‘

Abgesehen davon, dass manche Besonderheiten japanischen Erzählens in der *wabun*-Literatur am deutlichsten zur Geltung kommen, trägt zur Schwerpunktsetzung auf überwiegend in Silbenschrift geschriebene Texte der Heian-Zeit auch der Umstand bei, dass der Narratologie in der japanischen Forschung zu *kanbun*-Texten sowie allgemein zur mittelalterlichen Literatur Japans (12.–16. Jh.) bislang kaum Aufmerksamkeit zuteil wurde. Studien, die den Schwerpunkt auf Themenbereiche legen, die in der gegenwärtigen Narratologie stärker diskutiert werden, wie Fokalisierung und Bewusstseinsdarstellung, d. h. auf Phänomene der *discours*-Ebene, gibt es fast ausschließlich zur höfischen Literatur der Heian-Zeit. Hierzu trägt neben den komplexen Erzähltechniken Heian-zeitlicher Literatur gewiss auch die Tatsache bei, dass ‚Erzählung‘ (engl. *narrative*; frz. *récit*) in der modernen japanischen Literaturtheorie mit *monogatari* wiedergegeben wird. Das Wort *monogatari* bezeichnete ab einem gewissen Punkt Erzählliteratur im weitesten Sinne. Neben den höfischen *tsukuri-monogatari* und *uta-monogatari* wurden auch andere Texte *monogatari* genannt: *setsuwa*-Texte (vgl. Titel wie *Konjaku monogatari shū*) und die in der Forschung als ‚kriegsdokumentarische Erzählungen‘ (*gunki monogatari* 軍記物語)²⁸³ bekannten Werke ebenso wie die heute als *Muromachi monogatari* 室町物語 bezeichneten spätmittelalterlichen Erzählungen.²⁸⁴ Wenn jedoch von ‚*monogatari*-Literatur‘ (*monogatari bungaku* 物語文学) die Rede ist, so sind ausschließlich die *tsukuri-monogatari* gemeint. Ein auf die höfische Literatur der Heian-Zeit spezialisierter Forscher wird also eher danach fragen, welches die Merkmale eines *monogatari* sind, als ein auf *setsuwa* spezialisierter.

283 Übersetzung in Anlehnung an „kriegsdokumentarische Dichtung“ bei Terada Tatsuo (1989: 110, Anm. 1) für das Synonym *gunkimono* 軍記物. Auch die Kurzform *gunki* 軍記 ist gebräuchlich.

284 Wie die *setsuwa*-Sammlungen, so enthalten auch die Titel einiger *Muromachi monogatari* das Wort *monogatari*. Darüber hinaus wurde der Text, der heute in der Regel mit *Izumi Shikibu nikki* 和泉式部日記 (‚Tagebuch der Izumi Shikibu‘, um 1007) überschrieben wird, auch mit dem Titel *Izumi Shikibu monogatari* 和泉式部物語 überliefert (vgl. Müller 2009: 529–530; Konishi 1986: 252, 257), und die ersten beiden Werke des heute *rekishi monogatari* 歴史物語 (meist mit ‚Geschichtserzählungen‘ übersetzt) genannten Genres, *Eiga monogatari* 栄花物語 (siehe Anm. 1356) und *Ōkagami* 大鏡 (‚Der große Spiegel‘, Ende 11. oder Anfang 12. Jh.), waren jeweils auch als *Yotsugi monogatari* 世継物語 (‚Erbfolgeerzählungen‘, oder, in Anlehnung an den gleichnamigen ‚sekundären‘ Erzähler im *Ōkagami*, ‚Die Erzählung des Yotsugi‘) bekannt.

Die Erzähltheorie wird im Japanischen *monogatari-ron* 物語論 genannt und ist weiterhin unter ihrem auf Tzvetan Todorov²⁸⁵ zurückgehenden englischen Namen als *naratoroji* ナラトロジー (*narratology*) bekannt. Letztere Bezeichnung ist eindeutiger, da mit *monogatari-ron* auch auf andere Diskurse Bezug genommen wird, etwa die Diskussion um die *monogatari* im „Hotaru“-Kapitel des *Genji monogatari* (s. Kap. 1.3). Auch in der deutschsprachigen Forschung ist mittlerweile häufiger von Narratologie als von Erzähltheorie die Rede.²⁸⁶

Dass ein Fachterminus wie im Fall von *monogatari* mit einem ‚ursprünglich‘ japanischen Wort und nicht mit einem (konstruierten) Fremdwort wiedergegeben wird, ist relativ ungewöhnlich. Als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geisteswissenschaftliche Begriffe in westlichen Sprachen nach Japan drangen, fand man für sie Übersetzungen, die sich aus chinesischen Schriftzeichen zusammensetzten. Viele dieser Übersetzungen für Begriffe wie ‚Theorie‘, ‚Denken‘ und ‚Kultur‘ gingen anschließend auch in den chinesischen Sprachgebrauch über. In Japan werden theoretische Begriffe auch weiterhin mittels chinesischer Schriftzeichen übersetzt.²⁸⁷ Die kognitiven Implikationen dieser Praxis dürfen jedoch nicht überwertet werden: So schreibt der Romanist und Komparatist Iwamatsu Masahiro, dass zwar die Übersetzung einzelner Worte auf diese Weise keine größeren Schwierigkeiten bereite, es aber nicht leicht sei, die Konzepte auch in „Ja-

285 Nach Todorov wird eine Wissenschaft durch ihre Methode bestimmt; es sei daher ‚ein Unsinn, innerhalb einer Wissenschaft von mehreren Methoden zu sprechen‘ („C’est donc un nonsens que de parler de plusieurs méthodes à l’intérieur d’une science“; Todorov 1969: 9). Die Literaturwissenschaft solle sich auf das literarische Werk konzentrieren, anstatt durch fremde Methoden etwa gesellschaftliche Implikationen zu untersuchen, was er als eine ‚unglücklich angelegte Toleranz‘ („une tolérance mal placée“; Todorov 1969: 9) bezeichnet. Als eine neue Wissenschaft, die das Erzählen untersucht, wie es sich nicht nur in der Literatur, sondern auch in Märchen, Mythen, Filmen und Träumen findet, schlägt er die *narratologie* vor (vgl. Todorov 1969: 10). Genette ist weniger extrem und gesteht in der „Vorbemerkung“ seines *Nouveau discours du récit* auch der Poetik sowie thematischen, ideologischen und stilistischen Untersuchungen ihren Platz in der Literaturwissenschaft zu. Allerdings verteidigt er die „Mechanik“ der Narratologie, die wegen ihrer „geistlosen Technizität“ kritisiert wurde, gegenüber „dem Briefmarkensammeln der werkauslegenden Kritik“ (Genette [1994] ³2010: 177).

286 Vgl. die deutschsprachigen Titel der Reihe Narratologia (De Gruyter) sowie die Beiträge in der Zeitschrift *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung*.

287 Vgl. Iwamatsu 2012–2014: 257. Iwamatsu geht davon aus, dass all diese Übersetzungsbegriffe neu geschaffen wurden. Tatsächlich finden sich viele aber bereits in älteren Texten, und wurden nun semantisch neu besetzt. Dies trifft auch auf die oben genannten Begriffe zu (siehe NKD: „riron“, „shisō“, „bunka“).

panese modes of thought“²⁸⁸ zu überführen. Iwamatsu nimmt an, dass Japanern durch chinesische ‚Semanteme‘ gebildete Begriffe weniger vertraut seien als ursprünglich japanische Wörter:

Many Japanese people, including intellectuals, find these concepts, at root, to be somewhat unfamiliar. Their interest continues to be concrete, individual objects which can be handled with native *yamato kotoba* and by native syntax without the need for Chinese semes.²⁸⁹

Dahinter steht die vereinfachende Vorstellung, dass das Japanische mit seinem verhältnismäßig kleinen ‚ursprünglich‘ japanischen Wortschatz²⁹⁰ kaum Wörter für abstrakte Konzepte bereithalte. So gebe es etwa Wörter für ‚Regen‘ und ‚Schnee‘, nicht aber für ‚Wetter‘. Um abstrakte Konzepte auszudrücken, bediene man sich seit dem Altertum chinesischer Begriffe.²⁹¹ Dabei wird leicht übersehen, dass das Japanische durchaus über Begriffe für abstrakte Konzepte verfügt,²⁹² sogar über solche, für die es in modernen westlichen Sprachen keine Entsprechung gibt – wie das Wort *kewai* けはひ, womit ein vager Eindruck einer Person bezeichnet wird, der primär auf nicht-visueller Sinneswahrnehmung beruht.²⁹³ Ein noch wichtigerer Grund, um sich auf diesen Allgemein-

288 Iwamatsu 2012–2014: 255.

289 Iwamatsu 2012–2014: 258, siehe auch 264.

290 Viele der Worte können in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet werden, die jeweils aus dem Kontext zu erschließen sind. So viel sei dem Schriftsteller Tanizaki Jun’ichirō 谷崎潤一郎 (1886–1965) zugestanden. Gerade daher ist es absurd, wie Tanizaki in *Bunshō dokuhon* 文章読本 (Chūō kōron sha 中央公論社, 1934) davon auszugehen, dass eine Rückkehr zur frühen japanischen Sprache gegenüber der westlichen ‚Geschwätzigkeit‘ für *Präzision* sorgen würde. Zudem lässt sich entgegen Tanizakis Thesen wohl kaum eine grundsätzliche Opposition zwischen dem ‚denotativen‘ Charakter des Chinesischen und der europäischen Sprachen und dem ‚konnotativen‘ Japanischen beschreiben (siehe zu diesen Positionen von Tanizaki Dale 1986: 78–80).

291 Vgl. Iwamatsu 2012–2014: 256.

292 Differenzierter wird das Thema von Brower und Miner (1961: 6) aufgegriffen, denen zufolge es im Japanischen „such physical and emotional abstractions as ‚whiteness,‘ ‚sadness,‘ and ‚love,“ gegeben habe, aber nicht „such abstractions as ‚truth‘ or ‚honor““. Wesentlich wichtiger als solche Abstraktionen sei für die japanische Lyrik das Einzelne/Besondere/Konkrete. Interessanterweise gehört ‚Ehre‘ zu den fünf oder sechs abstrakten Konzepten, die eine von Iwamatsus Quellen in der japanischen Sprache auszumachen glaubt (vgl. Iwamatsu 2012–2014: 256). Zumindest aber ein Konzept von Wahrheit gab es auf jeden Fall: *makoto* まこと (siehe z. B. das „Hotaru“-Kapitel, SNKBT 20: 437–438).

293 Siehe hierzu auch Midorikawa 2020: 181–182.

platz der Japanerdiskurse (*nihonjinron* 日本人論)²⁹⁴ nicht einzulassen, ist der, dass Lehnwörter den Sprechern keineswegs fremd erscheinen müssen. Wenn ein Deutscher ‚Viertel‘ und ein Schweizer ‚Quartier‘ sagt, ist wohl kaum zu unterstellen, der Deutsche habe ein tiefergreifendes Verständnis der Stadt erlangt, bloß weil das in der Schweiz gebräuchliche Wort aus dem Französischen entlehnt ist. Ein sprachlicher Hinweis darauf, dass Iwamatsus Annahmen im Zusammenhang mit Japanerdiskursen stehen, ist der Gebrauch des Ausdrucks *Yamato kotoba* 大和言葉 (‚Yamato-Sprache‘),²⁹⁵ mit dem in *kana*-Texten der Heian-Zeit die japanische Sprache bezeichnet wurde.

Von größerem Interesse ist die von Iwamatsu vorgenommene Unterscheidung von Semantik und Pragmatik:

Although words can be translated, their usage cannot truly be transplanted because usage depends on word users' habitus, which is always implicit and has no clear-cut stipulations comparable to the rules of games and sports.²⁹⁶

Den Begriff ‚Erzählung‘ bzw. *monogatari* betrifft das nicht direkt, da es im Japanischen bereits einen hinreichend abstrakten und allgemeinen Begriff gab. Wie die Analysen in Kapitel 3 zeigen werden, gibt es tatsächlich einige Begriffe, die von einzelnen Wissenschaftlern nicht im Sinne der Theorien, derer sie entlehnt sind, oder nicht einheitlich gebraucht werden. Dieses Problem hängt jedoch nur bedingt mit der Übertragung in eine völlig andere Sprache zusammen – auch bei westlichen Japanologen lässt sich gelegentlich ein nicht korrekter Gebrauch von Begriffen nachweisen. Ob Begriffe korrekt verwendet werden oder nicht, hängt nicht damit zusammen, in welcher Sprache jemand schreibt, sondern damit, wie vertraut sie oder er mit narratologischen Theorien ist.

Wenn also die Etablierung von *monogatari* als Fachterminus dazu geführt hat, dass zur älteren Literatur mehr Arbeiten mit einem narratologischen Interesse entstanden sind, als es sonst der Fall gewesen wäre, dann hat das nichts damit zu tun, dass *monogatari* kein sinojapanisches Wort ist, sondern damit,

294 Mit diesem Begriff werden pseudowissenschaftliche und bisweilen weit verbreitete, sogar in wissenschaftlichen Texten aufscheinende Theorien mit nationalistischem Einschlag bezeichnet, die die vermeintliche Einzigartigkeit der – als Ethnie verstandenen – Japanerinnen und Japaner sowie ihrer Sprache und Kultur darzustellen versuchen. Siehe Peter N. Dales Buch *The Myth of Japanese Uniqueness* (1986) für eine polemische Kritik, das Ian Buruma (1986: Abs. 8) dahingehend kritisiert, dass Dale keinen Unterschied zwischen der japanischen und anderen Kulturen mache, es aber weitestgehend lobt, wohingegen Ulrich Möhwald (1987: 98–99) es als zu vereinfachend und somit orientalistisch kritisiert.

295 Vgl. z. B. Dale 1986: 56, 58, 84, 104.

296 Iwamatsu 2012–2014: 254, siehe auch 265.

dass die älteren Erzählwerke bereits zur Zeit ihrer Entstehung als *monogatari* bezeichnet wurden und dass die *tsukuri-monogatari* der Heian-Zeit als *monogatari*-Literatur bekannt sind. Wenn es hier also einen glücklichen Umstand gibt, so ist es der, dass der Begriff *monogatari* konstant in Gebrauch geblieben ist – anders als etwa das mittelhochdeutsche Wort *mære*, das im narratologischen Diskurs folglich keine vorherrschende Rolle spielt, auch wenn sich das Wort ‚Erzählung‘ in mittelalterlichen Texten zumindest als Nomen nicht findet. Andererseits hat die begriffliche Überschneidung des *monogatari*-Genres mit dem abstrakten Konzept der Erzählung unter japanischen Wissenschaftlern auch zu Verwirrung geführt. Takahashi Tōru schreibt, dass in der Forschung zur modernen Literatur mit „Nihon no monogatari-ron 日本の物語論“²⁹⁷ (japanische Erzähltheorie) die Narratologie in Japan gemeint sei. Er selbst unterscheidet aber zwischen „seiyō no naratoroji to Nihon no monogatari-gaku 西洋のナラトロジーと日本の物語学“²⁹⁸ (westlicher Narratologie und japanischer *monogatari*-Forschung) und weist darauf hin, dass *monogatari* anders konnotiert sei als die westlichen Begriffe, als deren Übersetzung es verwendet wird – wie genau, macht er allerdings nicht deutlich.

Was seine Etymologie betrifft, hat *monogatari* mit ‚Geschichte‘ (frz. *histoire*; engl. *story*) oder ‚Er-Zählung‘²⁹⁹ (vgl. engl. *account*, *to recount*) wenig gemein. Das Wort *monogatari* setzt sich aus zwei Bestandteilen zusammen: *mono* und *kataru*. Letzteres ist die nominalisierte Form des Verbs *kataru*, was so viel wie ‚sprechen‘ bedeutet, sich je nach Kontext aber auch mit ‚er-zählen‘ übersetzen lässt – so gibt das *Nihon kokugo daijiten* (NKD, ‚Großes Wörterbuch der japanischen Sprache‘) die Definition ‚Dinge in einer bestimmten Reihenfolge vortragen‘³⁰⁰. Später kann *kataru* auch ‚rhythmisch rezitieren‘ bedeuten. Was der Bestandteil *mono* bewirkt, ist Gegenstand der Debatte. Meist wird *mono* als das, von dem erzählt wird, verstanden. Fujii Sadakazu erklärt, dass sich *mono* ganz allgemein auf (eine) Existenz beziehe. Im Wort *monogatari* bezeichne es daher

297 Takahashi 1992: 6.

298 Takahashi 1992: 4.

299 Interessanterweise bedeutete das japanische Verb *yomu* zunächst ‚laut zählen‘, bevor es (in dieser Reihenfolge) auch ‚rezitieren/vorlesen‘, ‚dichten‘ und schließlich ‚still lesen‘ bedeutete (vgl. NKD: „yomu“). Zum deutschen ‚Er-Zählen‘ siehe Edith Feistner (Hrsg.) (2018): *Erzählen und Rechnen: Mediävistische Beiträge zur Interaktion zweier ungleicher Kulturtechniken*. (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung: Themenheft 2). Oldenburg: BIS-Verlag (online).

300 „Monogoto o junjo-datete hanashite kikaseru 物事を順序だてて話して聞かせる“ (NKD: „kataru“).

alles, was sich näher bestimmen lässt („tokutei shiuru 特定しうる“).³⁰¹ Takahashi nennt drei Möglichkeiten, die jedoch alle recht vage bleiben: *mono* in der Bedeutung ‚Geist‘, zur ‚Objektivierung‘ (*taishōka* 対象化; siehe zu diesem Begriff Kap. 3.5.1) oder als Formalnomen.³⁰²

Ein anderes Formalnomen ist *koto*, was jedoch auch ‚Ereignisse‘ (*koto* 事) sowie ‚Worte‘ (*koto* 言/語), hier im Sinne von ‚Gerücht‘ oder ‚Aufzeichnung‘,³⁰³ heißen kann und womit alte Überlieferungen bezeichnet wurden.³⁰⁴ Es wird angenommen, dass das Wort *koto* zuerst ‚Ereignisse‘ bezeichnete, dann auch ihr Auftreten in Sprechakten.³⁰⁵ Fujii unterscheidet ferner zwischen *katari* und *monogatari* wie folgt: *katari* beziehe sich auf Mythen und Geschichte und sei daher ‚legitim‘ (*seitōteki* 正統的); die *monogatari* seien stattdessen frei, aber nicht ganz frei, da sie als Parodien an bestimmte Formen gebunden gewesen seien.³⁰⁶ Er zielt damit im Wesentlichen auf ihre Fiktionalität (ihr ‚Als-Ob‘) ab, ohne ihnen volle Autonomie zuzugestehen, wie es sie ohnehin nicht geben kann, sobald ein Text an ein bestimmtes Publikum gerichtet ist. Eine solche Unterscheidung anhand der Begriffe *katari* und *monogatari* lässt sich aber nicht immer aufrechterhalten. So sind die *uta-monogatari* auch als *utagatari* 歌語り bekannt.

Das Wort *monogatari* tritt zunächst stets in der Form *monogatari su* als Verb auf. Als solches kann es ‚er-zählen‘, aber auch ‚sich unterhalten‘ bedeuten. In der Heian-Zeit kann es außerdem auf Mann und Frau bezogen ‚eine Liebesbeziehung führen‘ heißen, und selbst das Brabbeln von Kleinkindern lässt sich damit ausdrücken. Als Nomen setzt sich *monogatari* als Bezeichnung von Erzählliteratur im weitesten Sinne durch (siehe oben).³⁰⁷

Auch wenn der Begriff *monogatari* eine ganz eigene Geschichte hat, stellt sich doch die Frage, inwiefern gerade er als Nomen anders konnotiert sein

301 Fujii 1987: 4. Auch Iwamatsu 2012–2014: 260 geht davon aus, dass *monogatari* so viel wie ‚Dinge erzählen‘ heißt.

302 Vgl. Takahashi 1992: 6.

303 Vgl. NKD: „koto“ 言・辞・詞.

304 Neben *koto* finden sich die Ausdrücke *koto no moto* 縁/事の本 (‚der Ursprung der Ereignisse‘) und *furukoto* 古言/古語 (‚alte Worte‘) (vgl. Fujii 1987: 2). Fujii schreibt die Ausdrücke grundsätzlich in *katakana*-Silbenzeichen, da sie in Texten auf verschiedene Weisen (einschließlich phonographisch gebrauchter *kanji*) geschrieben wurden. Die rekonstruierte altjapanische Lesung für den Titel *Kojiki* 古事記, von Antoni (2012) mit *Aufzeichnung alter Begebenheiten* übersetzt, lautet *Furukoto fumi* (siehe SNKBZ 1: 16) – hier ist *furukoto* nicht als ‚alte Worte‘, sondern ‚alte Ereignisse‘ zu verstehen.

305 Vgl. NKD: „koto“ 言・辞・詞.

306 Vgl. Fujii 1987: 5–6.

307 Vgl. NKD: „monogatari“. Das Verb *monogataru* findet sich dagegen erst ab dem Mittelalter.

soll als westliche Begriffe für ‚Erzählung‘, wie Takahashi dies andeutet. Iwamatsus These, *monogatari* könne sich nicht nur auf den Erzähltext, sondern auch auf den Erzählakt und den Inhalt der Erzählung beziehen, wie Genette dies für das französische Wort *récit* aufzeigt,³⁰⁸ erscheint durchaus nachvollziehbar – zumal sich auch *koto* sowohl auf Sprache wie auch das damit Ausgedrückte beziehen kann.³⁰⁹

Takahashi schreibt, dass nicht *monogatari*, sondern *katari* als Übersetzung für ‚Erzählung‘ dienen solle; ‚Narratologie‘ sei entsprechend mit *katari-gaku* 語り学 zu übersetzen.³¹⁰ Tatsächlich wird *katari* häufig als Übersetzung für *narrative* angegeben.³¹¹ Doch auch wenn *katari* allgemein sowohl ‚Erzählen/Narration‘ als auch ‚Erzählung‘ meinen kann, bezeichnet das Wort in der Regel einen Vorgang. In narratologischem Kontext erscheint es daher präziser, von ‚Erzählen/Narration‘ zu sprechen.³¹² Auch in Studien zur Literatur der Heian-Zeit lassen sich leicht Textstellen finden, in denen *katari* nur mit ‚Narration‘ oder ‚Erzählen‘ übersetzt werden kann.³¹³ Takahashis Vorschlag ist aber auch insofern problematisch, als er zwar die begriffliche Überschneidung des Genres (*tsukuri*-)*monogatari* mit der ‚Erzählung‘ vermeidet, diese Begriffsidentität aber dafür den mittelalterlichen Rezitationskünsten zuschiebt.

308 Vgl. Iwamatsu 2012–2014: 260. Zu *récit* bei Genette siehe Kap. 2.1.2.

309 Vgl. NKD: „koto“ 言・辞・詞.

310 Vgl. Takahashi 1992: 4–6.

311 So etwa in Sekine 1992: 82; Watson 2004: 95; Jinno 2016a: (1), 445; ebenso übersetzt Jeffrey Knott in Jinno 2020: 26, 50 *katari* mit *narrative*. Zwar kann sich auch das englische Wort *narrative* im Allgemeinen – ähnlich wie das japanische *katari*, aber mit umgekehrter Gewichtung – sowohl auf die ‚Erzählung‘ als auch auf das ‚Erzählen‘ beziehen (vgl. *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*), doch ist in narratologischem Kontext in aller Regel die Erzählung gemeint (dies ist auch die einzige in Prince 2015: 122–125 diskutierte Bedeutung, wo *narrative* mit *monogatari* übersetzt ist). Da Takahashi *katari* als Alternative zu *monogatari* vorschlägt, versteht auch er *narrative* eindeutig im Sinne von ‚Erzählung‘.

312 Siehe auch Endō Ken’ichis Übersetzung von Gerald Princes *A Dictionary of Narratology* ([1987] 2003), wo *katari* als Übersetzung für *narrating* gebraucht wird (siehe Prince [1991] 2015: 121).

313 Etwa in den folgenden Beispielen: ‚Dass die Narration dieses *monogatari* die Tendenz zur Vereinfachung hat, als ob sie der Perspektive des Protagonisten folge‘ („Kono monogatari no katari ga shujinkō no shiten ni yorisou yō ni tan’itsuka sareru katamuki o motsu no wa この物語の語り主人公の視点に寄りそうように単一化される傾きを持つのは“; Ōkubo 1992: 93); ‚Das Erzählen von Sagoromos Gedanken‘ („Sagoromo no shinchū shii no katari 狭衣の心中思惟の語り“; Ōkubo 1992: 95); ‚Besonderheiten der ‚Narration‘, über die der Text des Werks an sich verfügt‘ („sakuhiin honmon jitai ni sonawatta ‚katari‘ no tokushitsu 作品本文自体に備わった〈語り〉の特質“; Isomura 1992: 163). Ebenso in den auf S. 177–178 übersetzten Ausführungen von Yamashita Hiroaki.

Wie oben bereits erwähnt, kann *kataru* ‚rhythmisch rezitieren‘ bedeuten. Die früheste Belegstelle, die sich im NKD findet, stammt aus dem *Genji monogatari* und ist auf das Vorlesen eines Gedichts bezogen. Seit dem Mittelalter wird mit dem nominalisierten *katari* mündliches, zu einem gewissen Grad musikalisches Erzählen bezeichnet, das sich in diversen Formen manifestiert.³¹⁴ Besonders hervorzuheben sind die sogenannten *heikyoku* 平曲 („Intonationsweisen des Hei[ke-Epos]“³¹⁵), womit Rezitationen von Teilen des vom Niedergang des Taira 平-Clans berichtenden *Heike monogatari* 平家物語 („Erzählungen von den Heike“, 13.–14. Jh.) bezeichnet werden, die vom Spiel des blinden Rezitators auf einer vierseitigen Laute (der sog. *Heike biwa* 平家琵琶) „unterstrichen“³¹⁶ werden.³¹⁷ Obwohl das *Heike monogatari* häufiger als ‚Epos‘ bezeichnet wird, ist es keine Verserzählung³¹⁸ – solche finden sich in der japanischen Literatur grundsätzlich nicht. Auch die japanischen Kurzgedichte, *waka*³¹⁹, werden zwar häufig

314 Die mündlichen Erzähltraditionen des japanischen Mittelalters nehmen ihren Anfang mit den Predigten buddhistischer Mönche. Diese traten zunehmend als professionelle Unterhaltungskünstler auf, und auch Genres, die nicht primär religiös waren, blieben mit religiösen Institutionen verbunden. So auch das *Heike monogatari* 平家物語 (siehe unten): Mächtige Tempel verfügten über die Handschriften, in den Text eingestreute Episoden speisten sich aus dem religiösen Repertoire der Mönche, und die Aufführung des Textes sollte der Besänftigung der Seelen (*chinkon* 鎮魂) der gefallenen Krieger dienen. Wie Takeuchi Akiko darlegt, ist auch die Entstehung von Theaterkünstlern wie dem *Nō* und dem *jōruri* 浄瑠璃-Puppenspiel darauf zurückzuführen, dass Mönche ihre Predigten immer unterhaltsamer gestalteten (vgl. Takeuchi 2008: 7–14, v. a. 7–8, 13–14).

315 Reese 2000: 89.

316 Reese 2000: 89. Heinz-Dieter Reese legt dar, dass es problematisch wäre, von einer ‚Begleitung‘ der Laute zu sprechen, da diese nur selten gleichzeitig mit der Stimme des Rezitators erklingt. Stattdessen spielt dieser einzelne Töne während des Einatmens (vgl. Reese 2000: 97).

317 Vgl. Reese 2000: v. a. 89–91.

318 Das *Heike monogatari* unterscheidet sich von den europäischen Heldenepen neben diesem formalen Aspekt durch seine historiographische Tendenzen und den daraus folgenden realistischeren Figurenbeschreibungen sowie dadurch, dass es bereits wenige Jahrzehnte nach den historischen Ereignissen aufgeschrieben wurde und nicht auf eine mehrere Hunderte Jahre lange mündliche Erzähltradition zurückblicken kann (vgl. Balmes 2021c: 15, 17). Wie Terada Tatsuo (2018: 165–167, 169–170) beschreibt, wurde das *Heike monogatari* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge des aufkeimenden Nationalismus ausschließlich aus ideologischen Gründen als ‚Epos‘ (*jojishi* 叙事詩) bezeichnet. Terada zufolge wäre es wünschenswert, einen Überbegriff zu finden, der sowohl die Heldenepen als auch die *gunki monogatari* enthält (vgl. Terada 2012: 25; 2018: 169). In der heutigen Forschung wird das *Heike monogatari* in der Regel nicht mehr als Epos, sondern als Form historischen Schreibens angesehen (vgl. Watson 2020b: 672).

319 Streng genommen gibt es noch andere Formen als die des *tanka* 短歌 („Kurzgedichts“), das sich aus fünf ‚Versen‘ (*ku* 句) von jeweils fünf oder sieben Silben nach dem Muster 5-7-5-7-7

in fünf Zeilen übersetzt, in Manuskripten wie in modernen Editionen aber in einer einzigen geschrieben – es sei denn, die Größe des Papiers erfordert einen oder mehrere Zeilenumbrüche. Insofern die Autorinnen und Autoren von *monogatari*-Texten nicht zwischen Prosa- und Versform wählen konnten und das *Heike monogatari* zwar nicht in Verse gegliedert ist, aber musikalisch aufgeführt wurde, erscheint es Royall Tyler missverständlich, den Text einer der beiden Formen zuzuweisen. Anders als frühere Übersetzungen wie die von Helen Craig McCullough (1988) übersetzt er den Text in einer Mischung aus Prosa und Vers, je nach dem, ob ein Textsegment gesprochen (*shirakoe* 白声) oder aber rezitiert (*ku-doki* 口説) oder gesungen wurde (*waka* und *imayō* 今様-Lieder).³²⁰ Auch wenn sich für das *Shintōshū* keine vergleichbar elaborierte Rezitationspraxis herausgebildet hat, werden die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ (s. Kap. 1.6.1) vor dem Hintergrund der vermuteten Rezitation durch Mönche mitunter ebenfalls als *katarimono* 語り物 bezeichnet.³²¹

Zu Verwirrung bezüglich des Begriffs *katari* kann es freilich auch dann kommen, wenn dieser nicht – wie von Takahashi vorgeschlagen – die Erzählung, sondern das Erzählen als Vorgang bezeichnet. Ein Beispiel hierfür sind die auf S. 177–178 erörterten Ausführungen des *Heike*-Forschers Yamashita Hiroaki. Die hier gegebene Diskussion der Begriffe *monogatari* und *katari* zeigt exemplarisch, mit welchen Problemen auf vormoderne Literatur spezialisierte und narratologisch interessierte Forscher in Japan zu kämpfen haben. Aufgrund der formalen Identität traditioneller Konzepte der japanischen Literaturgeschichte mit Konzepten der westlichen Narratologie besteht die Gefahr der Vermengung, wie sie etwa auch bei Mitani Kuniaki vorliegt, der alte *Genji*-Kommentare als einen Einfluss zur vornehmlich westlich geprägten ‚discours-Analyse‘ ansieht (s. Kap. 3.2).

1.8 Vorgehen

Das nachfolgende Kapitel 2 vermittelt die narratologischen Grundlagen, auf denen die weiteren Teile dieser Arbeit basieren. Nach einer Einführung in Konzepte der Erzählung und ihrer Ebenen (insbesondere *histoire* und *discours*) ste-

zusammensetzt. Seit der Heian-Zeit wird mit *waka* (,japanisches Gedicht‘) aber in der Regel das *tanka* bezeichnet.

³²⁰ Vgl. Tyler 2012: xxiv–xxv; Balmes 2019a: 320. Die oben genannte Einordnung von Tyler ist stark vereinfachend; insgesamt gibt es vierzig bis fünfzig Intonationsweisen (vgl. Reese 2000: 92–97).

³²¹ Z. B. bei Tomaru 1994.

hen die Kategorien Erzählstimme, Perspektive/Fokalisierung und narrative Distanz im Vordergrund. Die Komplexität der Theorien sowie die anhaltende Forschungsdiskussion erfordern jeweils eine ausführliche Darstellung, auch wenn die narratologischen Kategorien hier freilich nicht erschöpfend abgehandelt werden können. Konzepte, die für die Untersuchungen in den anschließenden Kapiteln nicht von Bedeutung sind, wie das des unzuverlässigen Erzählers³²², werden daher nicht näher erörtert.

In Kapitel 3 wird zunächst ein kritischer Überblick über narratologische oder narratologisch inspirierte Forschungsarbeiten der japanischen Literaturwissenschaft und der internationalen Japanologie gegeben. In Japan existiert eine Fülle an Ansätzen, denen es jedoch an theoretischem Fundament und Einheitlichkeit mangelt, wie exemplarisch am Gebrauch des Begriffs *gensetsu* 言説, der japanischen Übersetzung von *discours*, gezeigt wird. Um Probleme und Chancen der bisherigen Forschung offenzulegen, werden zunächst einige Aufsätze von Hijikata Yōichi, in denen er sich insbesondere der Perspektive zuwendet, im Detail diskutiert. Dabei geht es weniger darum, einzelne Fehler aufzuzeigen, als darum, Hijikatas Begriffe narratologisch zu kontextualisieren. Diese terminologische ‚Übersetzung‘ dürfte für zukünftige Studien zum vormodernen japanischen Erzählen hilfreich sein, soweit diese die japanischsprachige Forschung berücksichtigen. Weiterhin zeigt sich an Hijikatas Überlegungen gerade aufgrund des mangelnden theoretischen Unterbaus die weitestgehende Universalität narratologischer Kategorien.

322 In der Japanologie wurde das Konzept von Robert F. Wittkamp in einer Studie zum *Oku no hosomichi* 奥の細道 (‚Pfade durchs Hinterland‘, 1702) des Haiku-Dichters Matsuo Bashō 松尾芭蕉 (1644–1694) aufgegriffen. Darin arbeitet Wittkamp verschiedene Fiktionalitätssignale heraus (vgl. Wittkamp 2015: 236–242), vermutet aber, dass zeitgenössische Rezipienten – anders als heutige Leser – das Werk als ein autobiographisches lasen. Letztlich sei der Fiktionalitätsstatus des Werkes nicht zu bestimmen (vgl. Wittkamp 2015: 245–249). Da für manche der beschriebenen Ereignisse eine begrenzte Faktizität nachweisbar ist, ließe sich ausgehend von einem fiktionalen Text von unzuverlässigem Erzählen sprechen (vgl. Wittkamp 2015: 227, 241–242). Earl Miner weist ebenfalls darauf hin, dass der Text manchmal von den Fakten abweicht, vertritt aber die Position, dass Autor und Erzähler deshalb nicht als unterschiedliche Instanzen angesehen werden sollten (vgl. Miner 1990: 187). Unzuverlässiges Erzählen betrachtet Miner als ‚anti-mimetisch‘, d. h. im Rahmen der westlichen Tradition, die er im Gegensatz zu der in Japan vorherrschenden ‚affektiv-expressiven‘ Tradition sieht (vgl. Miner 1990: 194), welche nicht ‚anti-mimetisch‘, sondern ‚unmimetisch‘ sei (s. Kap. 1.3). Das eigentliche Problem bei der Anwendung des Konzepts des unzuverlässigen Erzählers dürfte aber darin bestehen, dass sich der Erzähler im Rahmen des Textes als unzuverlässig erweisen muss – dass es also im fiktionalen Text selbst Hinweise auf seine Unzuverlässigkeit geben muss. Dabei sind nur Abweichungen von der diegetischen Realität relevant, die Entdeckung der Aufzeichnungen von Bashōs Reisebegleiter (vgl. Wittkamp 2015: 247) dagegen unerheblich.

Neben den narratologischen Termini, die auch Hijikata verwendet, wird in der japanischsprachigen Erzählforschung immer wieder auf Begriffe aus vormodernen *Genji*-Kommentaren zurückgegriffen. Die Diskussion der beiden wichtigsten Begriffe, *sōshiji* 草子地 (Erzählerkommentare) und *utsurikotoba* 移り詞 (kaum merkliche Übergänge von Figuren- zu Erzählerrede oder umgekehrt), lenkt den Blick auf Charakteristika vormodernen japanischen Erzählens: die sich stets im Hintergrund haltende und doch immer präsente Erzählinstanz sowie die fließenden Grenzen zwischen Erzähler- und Figurenrede. Anschließend wird exemplarisch ein Begriff bestimmt, der in der japanischen Literaturwissenschaft mit einer gewissen Selbstverständlichkeit verwendet wird, ohne genau definiert zu werden: *taishōka* 対象化 (Objektivierung/Objektiviertheit⁴). Aus einer Analyse des Begriffs in Aufsätzen von Hijikata Yōichi und Jinno Hidenori ergibt sich die Chance, eine der auffälligsten Besonderheiten der volkssprachlichen bzw. überwiegend in Silbenschrift verfassten Literatur der Heian-Zeit erzähltheoretisch zu erfassen. Es handelt sich hierbei um das Phänomen, dass sich Handlungen, erzählte Wahrnehmungen, Reden und Bewusstseinsdarstellungen oft nicht eindeutig einer bestimmten Figur oder anderen Textinstanz – Erzähler oder implizitem Leser bzw. Hörer – zurechnen lassen.

Der Versuch einer Theorie vormodernen japanischen Erzählens, der Kapitel 4 bildet, ist nach Genettes Kategorien ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ geordnet. Zuerst wird dargelegt, dass die grammatische Kategorie ‚Person‘, die in den Typologien der klassischen Narratologie traditionell eine große Rolle spielt, für Analysen vormoderner japanischer Erzähltexte kaum hilfreich ist. Anschließend wird die unterschiedlich hohe Bestimmtheit von Texten in Bezug auf ihre Figuren und Textinstanzen als dritte Unterkategorie des Modus neben Distanz und Perspektive vorgeschlagen, um japanische Erzählliteratur, insbesondere die der Heian-Zeit, narratologisch angemessen beschreiben zu können. Es wird eine Definition der Bestimmtheit gegeben, die diese vom Detailreichtum im Rahmen einer geringen narrativen Distanz nach Genette abgegrenzt wird.

Anschließend wird aufgezeigt, welche Besonderheiten japanischen Erzählens hinsichtlich Distanz und Perspektive zu beachten sind. Bei der Distanz kommt vor allem der Problematik der Unterscheidung von direkter und indirekter Rede große Bedeutung zu, die sich bereits in den Ausführungen zu *utsurikotoba* andeutet. Das Problem ist jedoch nicht nur, dass die Grenzen zwischen zwei Kategorien verschwimmen, sondern dass diese Kategorien, wenn man die freie direkte und die freie indirekte Rede miteinbezieht, in einer Systematik der Rededarstellung gar nicht benachbart sind. Für japanische Texte wird daher nahegelegt, bei der Bestimmung der Distanz auf die traditionelle Unterscheidung von Erzähler- und Figurenrede zu verzichten und nur die andere Hälfte von Genettes Definition, d. h. die Detailliertheit des Erzählten, als Kriterium anzuwenden.

Wie die Analyse von Hijikatas Terminologie bestätigt, ist Perspektive weitestgehend als universale anthropologische Kategorie zu denken. Das Unterkapitel zur Perspektive zielt daher in erster Linie darauf ab, für vormodernes japanisches Erzählen charakteristische Arten der Konstituierung von Perspektive/Fokalisierung zu beschreiben. Darüber hinaus soll gezeigt werden, welche Perspektivierungstechniken in *setsuwa*-Erzählungen zur Anwendung kommen, wo sie in der Forschung bislang keine Beachtung gefunden haben.

Danach wird die Erzählinstanz betrachtet, die sich in der vormodernen japanischen Literatur im Vergleich zu Texten des europäischen Mittelalters auf den ersten Blick sehr im Hintergrund zu halten scheint, bei genauerem Hinsehen aber fast ständig anwesend ist – wenn auch in geringerer Intensität. In der japanischen Forschung wird/werden insbesondere die Erzählinstanz(en) des *Genji monogatari* intensiv diskutiert. Nachdem auf der Grundlage einer Kritik der wichtigsten Positionen eigene Überlegungen angestellt werden, wird aufgezeigt, weshalb sich die Erzählstimme in vormodernen japanischen Texten einer Klassifikation durch die verbreitetsten Erzählertypologien zu entziehen scheint.

In einem weiteren Unterkapitel wird vor dem Hintergrund der Aufführungssituation ‚vokaler‘ Literatur die Trennung von textinterner und textexterner Pragmatik infrage gestellt. Nachdem zunächst argumentiert wird, dass sich die These einer vom realen Sprecher zu unterscheidenden Sprechinstanz als kommunikative Funktion auch auf nicht-narrative schriftliche Texte übertragen lässt, wird in einem zweiten Schritt ein möglicher Zusammenhang von ‚Stimme‘, verstanden als phonische Umsetzbarkeit, und Pragmatik untersucht, wozu insbesondere das Hachirō-Kapitel (48)³²³ des *Shintōshū* als Material dient.

Die drei im Titel dieser Arbeit genannten Schlagworte, ‚theoretische Grundlagen‘, ‚Forschungskritik‘ und ‚sprachlich bedingte Charakteristika japanischen Erzählens‘, verweisen nur auf den ersten Blick auf die Kapitel 2, 3 und 4. Tatsächlich sind in jedem der drei Kapitel mindestens zwei Aspekte vertreten. Kapitel 2 betrifft in erster Linie theoretische Grundlagen der narratologischen Textanalyse, diese sind aber stets mit einer Kritik bisheriger Modelle verbunden. In Kapitel 3 kommt der Kritik japanischer Forschungsarbeiten eine wichtige Rolle zu, doch werden bereits hier Besonderheiten japanischen Erzählens angesprochen, vor allem in den Unterkapiteln 3.3 und 3.4. In Kapitel 4 werden diese Besonderheiten ausführlich diskutiert, wodurch unter Rückgriff auf die in Kapitel 2 eingeführten Kategorien theoretische Grundlagen für die Beschäfti-

323 Zu den vollständigen Titeln der zitierten *Shintōshū*-Kapitel siehe die Liste im Anhang. Hinter den Kurztiteln wird jeweils die Kapitelnummer angegeben. Da die Kapitel fortlaufend nummeriert sind – anders als im *Konjaku monogatari shū*, wo die Texte in jedem Faszikel neu nummeriert werden –, wird auf die Angabe der Faszikelnummer verzichtet.

gung mit japanischen Texten gegeben werden, was vereinzelt mit einer Kritik an der bisherigen Forschung einhergeht. Alle drei Aspekte werden schließlich in der Schlussbetrachtung zusammengeführt, wenn die Frage erörtert wird, ob die japanische Literatur bezüglich ihrer Perspektivierungstechniken tatsächlich so besonders ist, wie ihr oft zugeschrieben wird.

Der Versuch, auf der Grundlage narratologischer Theorie Charakteristika der vormodernen japanischen Literatur zu erfassen, verfolgt ein doppeltes Ziel: Einerseits soll die Modifikation und Ergänzung bereits bestehender Theorien sowie die für die Heian-zeitliche Erzählliteratur wesentliche Kategorie der Bestimmtheit neue narratologische Perspektiven eröffnen, andererseits soll weiteren japanologischen Untersuchungen ein auf ihren Gegenstand abgestimmtes Analyseinstrumentarium zur Verfügung gestellt werden. Weiterhin erlaubt die Arbeit Einblicke in den Stand der narratologischen Forschung in Japan sowie in die Terminologie der japanischen Literaturwissenschaft.

Die Prüfung, Modifikation und Erweiterung narratologischer Modelle hat zunächst nur theoretischen Wert. Die Modelle sind als Werkzeuge zu denken, die bei Textanalysen „als heuristischer Bezugspunkt“³²⁴ dienen können. Die Besonderheiten von Texten, die mittels dieser Werkzeuge erfasst werden können, können für die Interpretation relevant sein, müssen dies aber nicht. Doch auch wenn die Narratologie in der Vergangenheit wegen ihrer „geistlosen Technizität“³²⁵ kritisiert wurde, liegt wohl gerade in ihrer ideologischen Objektivität ihr Potential. Dies unterstreichen die folgenden Ausführungen von Iwamatsu:

In the Japanese academic climate, which treats what to study (field and object) as more important than how to study (discipline and method), scholars refer to theory not in the general sense but rather to Marxist, psychoanalytic, gender or other types of theories which are sets of concrete questions designed to work out concrete answers. This contrasts with narratology, which is a system made up of a set of abstract terms and notions to inspire scholars to *discover unexpected questions*.³²⁶

324 Köppe/Kindt 2014: 29, 30.

325 Genette [1994] ³2010: 177. Siehe auch Anm. 285.

326 Iwamatsu 2012–2014: 265. Dieses Verständnis von Theorie in Japan trifft natürlich nicht immer zu, zumal ja auch hier die Narratologie einen gewissen Niederschlag gefunden hat. Doch während sich etwa Fukuda Takashi (1990) relativ eng an Genette und anderen orientiert, lassen sich bei bekannten Autoren wie Mitani Kuniaki ab den 1970er Jahren durchaus ideologische Tendenzen feststellen, wenn auch letztlich nicht so stark, wie der historische Hintergrund erwarten lassen könnte (siehe hierzu Kap. 3.1.1.2). Der Grund hierfür könnte durchaus der abstrakte Charakter der Narratologie sein (siehe auch Field 1998: 254–255).

2 Narratologische Grundlagen

2.1 Die Erzählung und ihre Ebenen

2.1.1 Definition und Dimensionen der Erzählung nach Marie-Laure Ryan

Bevor es um die narratologischen Konzepte ‚Erzählstimme‘, ‚Distanz‘ und ‚Perspektive/Fokalisierung‘ geht, sollen zunächst einige ganz zentrale Termini erklärt werden. Der wohl grundlegendste ist der Begriff ‚Erzählung‘. Tilmann Köppe und Tom Kindt geben folgende Minimaldefinition:

*Ein Text ist genau dann eine Erzählung, wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind.*³²⁷

Marie-Laure Ryan unterscheidet Diskurs (*discourse*), Geschichte (*story*) und Gebrauch (*use*) der Erzählung und denkt diese Kategorien parallel zu Syntax, Semantik und Pragmatik im semiotischen Sinne. Nach Ryan sollte sich eine Definition der Erzählung auf die Geschichte statt auf den Diskurs konzentrieren, damit sie auch auf faktuale Texte bezogen und medienübergreifend angewendet werden kann.³²⁸ Sie versteht Narrativität graduell und präsentiert „a fuzzy-set definition“³²⁹, die vier Dimensionen der Erzählung berücksichtigt, denen jeweils verschiedene Bedingungen zugeordnet sind.

- Räumliche Dimension: Gegenstand der Erzählung ist eine Welt mit Bewohnern.
- Zeitliche Dimension: Die Welt ist zeitlich situiert und verändert sich durch nicht gewohnheitsmäßige Ereignisse.
- Mentale Dimension: Die Figuren (oder einige von ihnen) haben ein Innenleben und reagieren mit Emotionen. Manchen ihrer Handlungen liegen bestimmte Absichten zugrunde.
- Formale und pragmatische Dimension: Die Ereignisse sind kausal verknüpft und bedingen ‚Abgeschlossenheit‘ (*closure*). Zumindest einige der Ereignisse sind in der Erzählwelt real. Die Geschichte wird vom Publikum als bedeutend bewertet.³³⁰ (Das letzte Kriterium ist kontrovers, da Narrativität somit nicht nur textintern, sondern kontextabhängig bestimmt wird.³³¹)

327 Köppe/Kindt 2014: 43.

328 Vgl. Ryan 2007: 24–26.

329 Ryan 2007: 28.

330 Vgl. Ryan 2007: 29.

331 Vgl. Ryan 2007: 30.

Die ersten drei Dimensionen sind auf die Semantik,³³² d. h. auf die Geschichte, bezogen, die vierte dagegen auf Syntax und Pragmatik (Diskurs und Gebrauch). Ryans Liste, die sie auch als „a toolkit for do-it-yourself definitions“³³³ bezeichnet, beginne mit den wesentlichsten Kriterien und führe absteigend zunehmend optionale auf.³³⁴ Etwa könne man die Evolutionsgeschichte, die nur über die ersten beiden Dimensionen verfügt, als Erzählung bezeichnen, man könne aber auch argumentieren, dass eine mentale Dimension notwendig sei. ‚Große Erzählungen‘ nach Jean-François Lyotard (auch ‚Metanarrative‘) könnten dagegen nur metaphorisch Erzählungen genannt werden. Ob Chroniken als narrativ angesehen werden, hänge davon ab, ob die Kriterien der kausalen Verknüpfung und der Abgeschlossenheit als maßgeblich eingeschätzt werden.³³⁵ Mit dem Kriterium, dass zumindest einige der erzählten Ereignisse in der ErzählpWelt real sein müssen, lassen sich nach Ryan etwa Kochrezepte und Instruktionen ausschließen.³³⁶ Allerdings stellt sich die Frage, ob die von Genette als eigener Typus angeführte ‚frühere‘ Narration, also zum Beispiel eine prophetische Erzählung (s. Kap. 2.2.1), überhaupt auf ‚reale‘ Ereignisse referieren kann. Ausschlaggebend ist wohl, was die Erzählung als (zukünftig) real voraussetzt.³³⁷

Doch während Ryan im Anschluss an ihre Liste hauptsächlich ausführt, welche Texte nach welcher Definition als narrativ gelten, scheint ihr „toolkit“ insbesondere dafür geeignet, den Grad der Narrativität eines Textes zu bestimmen. Hier lassen sich freilich bloß Tendenzen beschreiben, denn während Ryan die Kriterien nach absteigender Relevanz ordnet, hängt die genaue Reihenfolge vom einzelnen Text ab. So bemerkt Ryan, dass für bestimmte Genres einzelne Dimensionen eine besondere Rolle spielen. Unter anderem betont sie die Rolle der räumlichen Dimension in Science-Fiction und Fantasy und die der mentalen Dimension in Tragödien und sentimental Liebesromanen.³³⁸

In ähnlicher Weise lassen sich wohl auch das *Shintōshū* und das *Genji monogatari* unterscheiden: Im *Shintōshū* wird eindeutig der räumlichen Dimension die größte Bedeutung beigemessen,³³⁹ obwohl es sich bei der dargestellten Welt, anders als in Science-Fiction und Fantasy, nicht um eine fiktive handelt (allenfalls in Teilen, z. B. der im Ikaho-Kapitel [41] beschriebene von Gottheiten

332 Vgl. Ryan 2007: 28.

333 Ryan 2007: 30.

334 Vgl. Ryan 2007: 28.

335 Vgl. Ryan 2007: 30 und 33, Anm. 1.

336 Vgl. Ryan 2007: 30.

337 Siehe zu dieser Problematik auch Iwamatsu 2012–2014: 1, Anm. 1.

338 Vgl. Ryan 2007: 31.

339 Siehe zu Orten im *Shintōshū* Balmes [im Ersch. (a)].

errichtete Steinkerker, der sich im Inneren des Berges befindet und für die Menschen nicht sichtbar ist³⁴⁰). Auch wird diese Welt nicht mit den Protagonisten entdeckt, sondern ist dem Zielpublikum bereits bekannt. Im *Shintōshū* haben Orte häufig nicht nur die Funktion von Schauplätzen, sondern repräsentieren bestimmte Geschehensmomente oder Menschen bzw. Gottheiten. So dienen die Erzählungen vor allem auch dazu, die Bedeutung und Namen bestimmter Orte zu erklären. Es mag kaum bezweifelt werden, dass im *Genji monogatari* mentale Prozesse eine besondere Rolle spielen – dass das *Genji* häufig als der erste psychologische Roman der Weltgeschichte bezeichnet wird, ist zwar keine unproblematische Zuschreibung, aber auch keine ganz grundlose. Das Innenleben der Figuren wird im *Genji* (vor allem im letzten Drittel³⁴¹) ausführlicher geschildert als in früheren *monogatari*, und der Stil des *Genji* nimmt entscheidenden Einfluss auf die sentimentaleren *monogatari* der ausgehenden Heian-Zeit. ‚Abgeschlossenheit‘ scheint für das *Genji* indes weniger wichtig zu sein oder zumindest, wie Ryan dies für die Gegenwartsliteratur (vor allem für den magischen Realismus und den Postkolonialismus) konstatiert, von der Makro- auf die Mikroebene einzelner Episoden verlagert zu sein.³⁴² Dagegen zeichnen sich prototypische *setsuwa*-Erzählungen gerade durch ihre Abgeschlossenheit aus, während die mentale Dimension weitaus schwächer ausgeprägt ist. Die Reihenfolge, in der Ryan ihre Kriterien aufführt, kann somit nur als grobe Orientierung dienen.

2.1.2 Ebenen der Erzählung: Die Dichotomien *fabula/sjužet* und *histoire/discours*

Es wurde bereits erwähnt, dass Ryan zwischen Diskurs, Geschichte und Gebrauch der Erzählung unterscheidet. Die übliche Dichotomie der als Diskurs (frz. *discours*; engl. *discourse*) bezeichneten sprachlichen Ebene und der als Geschichte (frz. *his-*

340 Die Passage zum ‚Steinkerker-Berg‘ (*Ishirō-no-yama* 石樓ノ山) findet sich in *Akagi*: 336–338 [VII, fol. 18r–19r]; ST: 211–212; siehe auch Kishi 1967: 141–142. Den Ort des Steinkerkers (*ishi no rō* 石ノ樓) gibt es auch im der spätmittelalterlichen Textgattung *Muromachi monogatari* (siehe Anm. 247) zugerechneten *Aki no yo no naga-monogatari* 秋夜長物語 (‚Lange Erzählung für eine Herbstnacht‘), dessen früheste Handschrift aus dem Jahr Eiwa 3 (1377) stammt und das kurz vor dem Ikaho-Kapitel, in dem das Jahr Enbun 3 (1358) genannt wird, entstanden sein dürfte. Siehe zum Zusammenhang von *Aki no yo no naga-monogatari* und *Shintōshū* Balmes 2019b: 250–253, 255. Die betreffenden Passagen stehen in Abschn. 12, 16 und 17 des *Aki no yo no naga-monogatari*; siehe NKBT 38: 472, 475–477; MJMT 1: 243, 246–247; Childs 1980: 141, 144–146; Sawada 1976: 72, 77–80.

341 Vgl. Stinchecum 1980: 376.

342 Vgl. Ryan 2007: 31.

toire; engl. *story*) bezeichneten inhaltlichen Ebene der Erzählung geht auf die Trennung von *fabula* („Fabel“) und *sjužet* („Sujet“) im russischen Formalismus zurück.

Gemäß dem „radikale[n] Antisubstantialismus“³⁴³ der Formalisten erhebt Viktor Šklovskij ab 1919 das Sujet über die Fabel. Letztere sei lediglich das Material, aus dem das Sujet seine Auswahl treffe, und daher für das Sujet von geringer Bedeutung.³⁴⁴ Michail Petrovskij, der wie der nachfolgend zitierte Boris Tomaševskij kein russischer Formalist im engeren Sinne war, sondern sich vor allem auf dem Gebiet der ‚Kompositionstheorie‘ betätigte, verwendet 1925 und 1927 Sujet und Fabel in umgekehrter Bedeutung. Für ihn ist das Sujet (sonst Fabel genannt) bereits geformt; die Fabel (sonst als Sujet bekannt) betrachtet er nicht als ‚Formung‘, sondern als ‚Substanz‘. Der Slawist und Narratologe Wolf Schmid schreibt, dieses Verständnis deute bereits auf die später entstehenden Drei-Ebenen-Modelle voraus, bei denen die Geschichte (*story*) die mittlere Ebene darstellt.³⁴⁵ Nach dem Psychologen Lev Vygotski (1925), der auf die Begriffe der Formalisten zurückgreift, liegt der Fabel der künstlerische Akt der Selektion zugrunde. Indem das Material von der ‚natürlichen Ordnung‘ (*ordo naturalis*) der Disposition durch den Akt der Komposition in die ‚künstliche Ordnung‘ (*ordo artificialis*) überführt wird, ändere sich seine Bedeutung. Doch auch Vygotski misst dem Sujet, d. h. der sprachlichen Gestalt, den größeren Wert zu.³⁴⁶

Unter den russischen Theoretikern wurde in der westlichen Erzähltheorie vor allem Boris Tomaševskij Aufmerksamkeit zuteil³⁴⁷ (insbesondere durch Todorov; siehe unten). Tomaševskij definiert Fabel und Sujet 1928 wie folgt:

Die Motive³⁴⁸ bilden, indem sie sich miteinander verbinden, die thematische Verknüpfung des Werkes. Unter diesem Aspekt ist die Fabel die Gesamtheit der Motive in ihrer

343 Schmid [2005] ³2014: 209.

344 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 207–208.

345 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 210–211.

346 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 211–214. Siehe Cwik 2015 zum japanischen Formalismus bzw. zum ‚Formalismusstreit‘ (*keishiki shugi ronsō* 形式主義論争), der 1928 und 1929 von Vertretern der neosensualistischen (*shinkankaku-ha* 新感覚派) und proletarischen Literaturtheorie ausgetragen wurde: Während die Formalisten bzw. Neosensualisten davon ausgingen, dass die Form den Inhalt determiniert, gingen die proletarischen Theoretiker vom umgekehrten Zusammenhang aus. Dass in der Debatte kein Konsens gefunden werden konnte, liegt an divergierenden Definitionen der zentralen Begriffe sowie an den unterschiedlichen ideologischen Haltungen (*l'art pour l'art* vs. Marxismus/Utilitarismus) (vgl. Cwik 2015: bes. 10–11, 150).

347 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 215.

348 Als ‚Motiv‘ bezeichnet Tomaševskij „[d]as Thema eines nicht weiter zerlegbaren Werkteils“. Als Beispiele für solche Werkteile nennt er Sätze wie „Der Abend brach an“ (Tomaševskij 1985: 218).

logischen, kausal-temporalen Verknüpfung, das Sujet die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen. Für die Fabel ist es unwichtig, in welchem Teil des Werkes der Leser von einem Ereignis erfährt, auch ob es ihm unmittelbar durch den Autor mitgeteilt wird, in der Erzählung einer Person oder durch ein System von Andeutungen, die nebenbei fallen.

Für das Sujet dagegen spielt gerade die *Einführung der Motive* in das Blickfeld des Lesers eine Rolle. Als Fabel kann auch ein tatsächliches, nicht vom Autor erfundenes Ereignis fungieren. Das Sujet dagegen ist eine durch und durch künstlerische Konstruktion.³⁴⁹

Anders als bei Šklovskij, aber ähnlich wie bei Petrovskij sind nach Boris Tomaševskij die Ereignisse, aus denen die Fabel besteht, bereits miteinander verknüpft, d. h. gestaltet. Das Sujet stellt nicht nur eine andere Anordnung der Motive dar (nach Tomaševskij die kleinsten Einheiten der Erzählung), sondern diese Darstellung der Motive ist zugleich in einer bestimmten Weise perspektiviert.³⁵⁰

1966 verwendet Tzvetan Todorov die von Émile Benveniste in die Linguistik eingeführten Begriffe *histoire* und *discours*, um *fabula* und *sjuzet* nach Tomaševskij ins Französische zu übertragen.³⁵¹ Nach Benveniste ist eine Aussage (*énoncé*) entweder objektiv oder subjektiv bestimmt. Subjektiv ist eine Aussage dann, wenn in ihr einzelne Elemente auf das Subjekt verweisen, zum Beispiel „die Personal- und Demonstrativpronomen, die Zeiten des Verbs; [sic] bestimmte Verben“³⁵². Benveniste führt aus, dass ‚ich‘ und ‚du‘ nur im Rahmen der „Realität des Diskurses“³⁵³ verstanden werden können und somit in selbstreferentiellen Diskursinstanzen³⁵⁴ enthalten sind. Dagegen sei die ‚dritte Person‘ als „die Nicht-Person der einzige mögliche Aussagemodus für diejenigen Diskursinstanzen [...], die nicht auf sich selbst verweisen sollen“.³⁵⁵ Das Pronomen ‚er‘ sei daher nur eine syntaktische Funktion.³⁵⁶ Von der Dichotomie *discours/histoire* ausgehend lässt sich der Satz „He has gone“ als *discours* bezeichnen, wohingegen der Satz „He went“ *histoire* ist.³⁵⁷ Im ersten Satz ist das *present perfect continuous* auf das Referenzsystem des Aussagesubjekts bezogen. Das Präteritum hat Benveniste zu-

349 Tomaševskij 1985: 218.

350 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 216–217.

351 Siehe Todorov 1966: 126–127; 1972: 264–265 und 293, Anm. 2.

352 Todorov 1972: 286; siehe auch 1966: 145.

353 Benveniste [1974] 1977: 281, 291.

354 Diskursinstanzen (*instances de discours*) definiert Benveniste als „die diskreten und jedesmal einzelnen Handlungen, durch welche das Sprachsystem von einem Sprecher als Sprachverwendung aktualisiert wird“ (Benveniste [1974] 1977: 280).

355 Benveniste [1974] 1977: 285. Siehe zur ‚dritten Person‘ als ‚Nicht-Person‘ auch Kap. 4.1.2.

356 Vgl. Benveniste [1974] 1977: 285, siehe auch 279.

357 Prince 2015: 51. Siehe auch Genette [1994] ³2010: 137.

folge nicht das Aussagesubjekt als Bezugspunkt, sondern dient dazu, die Abgeschlossenheit der beschriebenen Ereignisse zu markieren.³⁵⁸

Es ist verwirrend, dass Todorov, nachdem er Benvenistes Begriffe an die Stelle von ‚Fabel‘ und ‚Sujet‘ und somit in einen völlig anderen Kontext gesetzt hat, im Zusammenhang mit den ‚Modi der Erzählung‘ (siehe Anm. 206), die er auf *discours*-Ebene verortet, erneut auf Benveniste rekurriert und die ‚Darstellung‘ (*représentation*) mit Subjektivität und den ‚Bericht‘ (*narration*) mit Objektivität assoziiert (auch wenn Vergleiche und Reflexionen des Erzählers wiederum Subjektivität konstituierten).³⁵⁹

Todorov bezeichnet *histoire* und *discours* als „gleichermaßen literarisch“.³⁶⁰ Und wenn er nicht nur den *discours*, sondern auch die *histoire* als ‚Erzählung‘ ansieht,³⁶¹ richtet sich dies ebenfalls gegen die einseitige Bevorzugung des Sujets gegenüber der Fabel durch die Formalisten.³⁶² Wie Schmid herausstellt, ist auch *discours* bei den französischen Strukturalisten anders konnotiert als ‚Sujet‘ bei den russischen Formalisten: Während Petrovskij, Vygotskij und Tomaševskij von der Permutation des Materials sprachen, geht es den Strukturalisten vor allem um „die Verfahren der Amplifikation, Perspektivierung und Verbalisierung“.³⁶³ Weiterhin wird *discours* weniger als ‚Formung‘ verstanden denn als das Resultat der künstlerischen Verfahren.³⁶⁴

Gérard Genette unterscheidet 1972 zwischen drei Ebenen, die alle schon als ‚Erzählung‘ (*récit*) bezeichnet worden seien: 1. die ‚Geschichte‘ (*histoire*) als der Inhalt der Erzählung; 2. die ‚Erzählung‘ (*récit*) als „die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs“; 3. ‚Narration‘ (*narration*) zur Bezeichnung des „produzierenden, narrativen Akt[es] sowie im weiteren Sinne der realen oder fiktiven Situation [...], in der er erfolgt“.³⁶⁵ Es handele sich hierbei um eine Weiterentwicklung der von Todorov vorgenommenen dualen Unterscheidung von *histoire* (‚Geschichte‘) und *discours* (‚Diskurs‘), nachdem letzterer Begriff als zu heterogen angesehen worden sei.

358 Vgl. Margolin 2011: 46. Nach anderen Theorien verweist gerade das Tempus auf die Kommunikationssituation (siehe auch S. 34).

359 Siehe Todorov 1966: 145–146; 1972: 286–287.

360 Todorov 1972: 265; siehe auch 1966: 127.

361 Siehe auch Genette [1994] ³2010: 12, Anm. 2.

362 Siehe Todorov 1966: 139; 1972: 280.

363 Schmid [2005] ³2014: 219.

364 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 219.

365 Genette [1994] ³2010: 12, vgl. auch 11. Die Worte *histoire*, *récit* und *narration* finden sich auch bei Todorov (1966) und bezeichnen auch dort nicht dasselbe (vgl. die Bemerkung der Übersetzerin Irmela Rehbein in Todorov 1972: 294, Anm. 5). Die Erzählung (*récit*) setzt sich nach Todorov aus *histoire* und *discours* zusammen.

Matías Martínez kritisiert an Genettes Dreiteilung, dass die Ebene der ‚Narration‘ sowohl auf die textexterne als auch auf die textinterne Pragmatik des Erzählakts bezogen ist³⁶⁶ (vgl. im obigen Zitat: „realen oder fiktiven Situation“³⁶⁷). Martínez wiederum beschreibt eine Dreiteilung, die zu den linguistischen Begriffen Pragmatik, Semantik und Syntax³⁶⁸ analog sei: 1. das Erzählen als eine Sprachhandlung, die einen Erzähler und mindestens einen Rezipienten voraussetzt; 2. der Inhalt des Erzählten, der „Figuren, Schauplätze und Ereignisse, die sich zu einer *Geschichte* zusammenfügen“, umfasst; 3. „das ‚Wie‘ des Erzählens [...], die Gestaltungsweise der *Erzählung*“.³⁶⁹ Missverständlich ist der Begriff ‚Erzähler‘ im ersten Punkt. Hiermit bezieht sich Martínez nicht auf die Textinstanz (s. Kap. 2.2.1), sondern auf den realen Autor³⁷⁰ eines mündlichen oder schriftlichen Erzähltextes. Eine textinterne Erzählsituation oder „Binnenpragmatik“³⁷¹ wird somit der ‚semantischen‘ Dimension des Erzählens zugerechnet, sodass die linguistische Analogie in diesem Punkt verwirrend scheint.

Prototypische³⁷² fiktionale Texte zeichnen sich dadurch aus, dass die kommunikative Situation eine doppelte ist: Der Autor schreibt einen Text, in dem ein Erzähler spricht. Bei vormodernen Texten ist die in den Text eingeschriebene ‚Binnenpragmatik‘ in der Regel die einzige uns zugängliche. Auch im Falle des *Shintōshū* können wir nur die textinterne Pragmatik untersuchen, da sich keine Aufzeichnungen zu Aufführungen oder Lektüren finden. Allerdings liegen zum Rezeptionskontext anderer Texte mehr Informationen vor, die auf einen Zusammenhang zwischen textinterner und textexterner Erzählsituation hindeuten. So kann etwa bei einer mündlichen Aufführung eines Abschnitts aus dem *Heike monogatari* wohl kaum zwischen textinterner und realer Erzähl-

366 Vgl. Martínez 2011b: 2.

367 Später schreibt Genette in Bezug auf die ‚Narration‘: „ihre beiden Protagonisten: der Erzähler und sein realer oder virtueller Adressat“ (Genette [1994] ³2010: 15). Folglich sieht Genette realen und impliziten Leser als eine Einheit (einen „Protagonisten“). In der Aufführungssituation vokaler Literatur kommt diese Einheit notwendigerweise zustande (s. Kap. 4.5).

368 Die Dreiteilung ist die gleiche wie bei Ryan, allerdings verweist Martínez auf die Linguistik statt auf die Semiotik. In einem späteren Aufsatz nennt auch Ryan (2009 [2010]: 318) die Linguistik als Bezugsrahmen.

369 Martínez 2011b: 1.

370 Martínez vermeidet hier den Begriff ‚Autor‘ für den Produzenten eines mündlichen Textes (siehe Martínez 2011b: 1), während Tilmann Köppe und Tom Kindt keine durch das Medium bestimmte begriffliche Unterscheidung vornehmen (siehe Köppe/Kindt 2014: 84).

371 Martínez 2011b: 2.

372 Manche Theorien gehen davon aus, dass diese Doppelstruktur nicht obligatorisch ist. Je nach Definition kann die Unterscheidung von Autor und Erzähler außerdem auch bei faktualen Texten vorgenommen werden (siehe Anm. 458).

situation unterschieden werden. Was im schriftlichen Text vom textinternen Erzähler gesprochen wird, kommt nun aus dem Mund des Rezitators. Andere Versionen des *Heike monogatari* liegen dagegen in *kanbun*-Texten vor und wurden in der Regel nicht aufgeführt. Die Forschung unterscheidet in der Textüberlieferung des *Heike monogatari* zwischen auf das Merken und Rezitieren ausgelegten ‚Erzähl-Handschriften‘ (*kataribon* 語り本), deren Text das Publikum unterhalten sollte, sowie ‚Lese-Handschriften‘ (*yomihon* 読み本), die den Text erweitern, insbesondere um historiographische Informationen.³⁷³ Aufgrund der Sprache der Texte lässt sich eine entsprechende Trennung auch für manche auf dem *Shintōshū* basierenden *engi* 縁起 (‚Entstehungsberichte‘) vornehmen.³⁷⁴ So bietet al-

373 Vgl. Butler 1966: 6; Tyler 2012: xxii. Allerdings handelt es sich hierbei um primäre Funktionen, und es sind Fälle bekannt, in denen *yomihon*-Texte rezitiert wurden (vgl. Butler 1966: 39, Anm. 6; Büyükmavi 2009: 169–170), wenn auch sicher nicht in dem Ausmaß, das Walter Giesen (1992: 50, 54) annimmt (vgl. Balmes 2021c: 12–13). Zudem gibt es sprachliche Parallelen zwischen der *kanbun*-Fassung *Shibu kassenjō daisanban tōjō* 四部合戦状第三番闘譚 (‚Der dritte Kampf im Bericht von den vier Kriegen‘, zwischen 1218 und 1221; siehe Butler 1966: 8–10, 23–24, 26–29, 32–33), die Kenneth D. Butler als die auf Fujiwara no Yukinaga 藤原行長 zurückgehende ‚Urfassung‘ des *Heike monogatari* ansieht (vgl. Butler 1966: 20–22, 29), und dem *Shintōshū* (vgl. Murakami 1994). Die Hiramatsuke-Handschrift 平松家本 des *Heike monogatari*, ein *kataribon*, enthält Lehren der Jōdo-Schule 浄土宗, die Anfang des 13. Jahrhunderts von Hönen 法然 (1133–1212) gegründet wurde. Da Hönens Lehren in Kyōto bis 1240 missbilligt wurden, er aber unter den Mönchen der Agui-Schule bereits Schüler hatte, darunter Chōkens (s. Kap. 1.3) Sohn Seikaku 聖覚 (1167–1235; siehe Balmes 2015: 74–75, v. a. Anm. 293) und Yukinagas älteren Bruder Shinkū 信空 (1146–1228), geht Butler davon aus, dass die Hiramatsuke-Handschrift von Mönchen der Agui-Schule angefertigt wurde. Die Hiramatsuke-Fassung sei nicht für die Rezitation durch blinde Lautenspieler vorgesehen, sondern als Vorlage für buddhistische Vorträge (*shōdō* 唱導) zur Verbreitung der Jōdo-Lehre konzipiert worden. Butler mutmaßt, dass das Hiramatsuke-bon bald nach der Fertigstellung des *Shibu kassenjō daisanban tōjō* im Jahr 1221 und vor Seikakus Tod im Jahr 1235 entstanden ist (vgl. Butler 1966: 35–36). So aufschlussreich in Bezug auf die sprachlichen Parallelen zum *Shintōshū* eine Beteiligung der Agui-Schule auch wäre, bleiben Butlers Thesen weitgehend spekulativ. In Yamauchi Junzōs Forschung zur Hiramatsuke-Handschrift findet die Agui-Schule keine Erwähnung (siehe Yamauchi 1975: 481–486), und auch die These, Yukinaga habe die ‚Urfassung‘ geschrieben, konnte sich nicht durchsetzen (vgl. auch Watson 2020a: 221, Anm. 4).

Bei einzelnen Textvarianten ist eine Einordnung gemäß den auf Atsumi Kaoru 渥美かをる (*Heike monogatari no kisoteki kenkyū* 平家物語の基礎的研究, Sanseidō 三省堂, 1962) zurückgehenden Kategorien *kataribon* und *yomihon* schwierig (vgl. Giesen 1992: 17–18). Das *Heike monogatari* liegt in insgesamt über 100 Textfassungen und 150 bis 250 Textzeugen vor (vgl. Giesen 1992: 22).

374 Eine gewisse Ähnlichkeit weist Ōshima Yukios Einteilung der Texte, die im Zusammenhang zum Akagi-Kapitel (40) stehen, in eine *engi*-Überlieferung 縁起系 und eine *katarimono*-Überlieferung 語り物系 auf. In die erste Kategorie fallen neun Texte, deren Wortlaut sich am *Shintōshū* orientiert; die zweite besteht aus den 22 Textvarianten/-zeugen einer inhaltlich ab-

lein das Spektrum der *wakan*-Dialektik Anhaltspunkte für die äußere Pragmatik der Texte. Eine entscheidende Rolle kommt zudem pragmatischen Referenzen in der Erzählerrede zu (s. Kap. 4.5).

Aus den genannten Gründen wird in dieser Arbeit, wie auch bei Genette, die Narration als Sprechakt im doppelten Sinne verstanden. Damit ist keine Kritik am Modell von Martínez verbunden; es werden lediglich Besonderheiten der untersuchten Texte berücksichtigt (und auch in der Heian-Zeit dürften Erzähltexte zumindest teilweise laut vorgelesen worden sein). Eine Ausweitung der pragmatischen Dimension auf den Text selbst mag außerdem dadurch gerechtfertigt sein, dass sich auch die beiden anderen analog zu Syntax und Semantik gedachten Ebenen der Erzählung nicht immer klar trennen lassen.³⁷⁵

In der narratologischen Forschung wird jedoch die Unterscheidung verschiedener Ebenen der Erzählung weniger aufgrund ihrer Konstruiertheit infrage gestellt, als dass versucht wird, durch die Definition zusätzlicher Ebenen für mehr Klarheit zu sorgen. So unterscheidet Mieke Bal 1977 zwischen *texte*, *récit* und *histoire*, was 1985 mit *text*, *story* und *fabula* ins Englische übersetzt wird.³⁷⁶ Drei Ebenen werden außerdem suggeriert, wenn die Handlung bzw. der Plot einer Erzählung als Anordnung von Ereignissen zwischen *histoire* und *discours* definiert wird.³⁷⁷ Eine noch genauere Differenzierung strebt Schmid auf der Grundlage bereits bestehender Modelle an. Er stellt hierzu folgende Vorüberlegungen an:

In der textanalytischen Arbeit erweist sich, dass jede zweistufige Modellierung entweder mit doppeldeutigen Ebenenbegriffen operiert oder die narrative Konstitution um ganze Dimensionen verkürzt. So wurde mit *Fabel* sowohl das gesamte im Erzählwerk implizierte Geschehensmaterial als auch die daraus ausgewählte Geschichte bezeichnet. Und im Sujet-Begriff fallen – wie dann auch im *discours* der Franzosen, wie wir gesehen haben –

weichenden Wiedererzählung mit einem sechsstufigen Aufbau (siehe Ōshima 2002: 301–303; 2003: 40–41). Obwohl es sich bei den *katarimono* nach Ōshima definitiv um Texte handelt, die aufgeführt wurden, werden anderswo auch die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ des *Shintōshū* selbst (siehe Murakami 1994) sowie Texte, die sich eng an die Sprache des *Shintōshū* halten, als *katarimono* angesehen (etwa überschreibt Kondō Yoshihiro seine Edition zusätzlichen Materials mit „Jōshū no katarimono“ 上州の語り物, ‚Rezitationsstücke aus Jōshū [d. i. Kōzuke]‘; Kondō 1959: 337).

³⁷⁵ Wenn etwa der Erzähler in Wolframs von Eschenbach *Parzival* (frühes 13. Jh.) bemerkt, Namen noch nicht nennen zu wollen (241,1–5), und somit den Rezipienten kein Wissen zugesteht, welches das der Fokalisierungsinstanz Parzival übersteigt, so lässt sich dieser Kunstgriff sowohl auf die *histoire* als auch auf den *discours* beziehen (vgl. Reichlin 2019: 182–183; siehe auch Balmes 2021a: 47, Anm. 57).

³⁷⁶ Vgl. Schmid [2005] ²2014: 221.

³⁷⁷ So z. B. bei Kukkonen 2014: Abs. 1. Siehe auch Anm. 394.

zwei verschiedenartige Operationen zusammen, Permutation und Verbalisierung. Wo aber die Ambivalenz der Begriffe beseitigt wird, wie etwa in Todorovs *histoire*-Begriff, der im Sinne der zweiten Bedeutung von *Fabel* definiert ist, verkürzt man die narrative Konstitution um die sie allererst begründende Operation, nämlich die Bildung der gestalthaften und sinnhaltigen Geschichte.³⁷⁸

Die Ambivalenz der *Fabel* bzw. *histoire* wird im 1971 von Karlheinz Stierle vorgestellten Modell aufgelöst, der zwischen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘ und ‚Text der Geschichte‘ unterscheidet. Allerdings, so schreibt Schmid, sei der ‚Text der Geschichte‘ immer noch heterogen bestimmt, wenngleich Stierle zwischen ‚Tiefendiskurs‘ und ‚Oberflächendiskurs‘ differenziert (mit Letzterem ist die Versprachlichung gemeint).³⁷⁹ Hiervon ausgehend konzipiert Schmid ein ‚idealgenetisches Modell‘ mit den folgenden vier ‚narrativen Ebenen‘: Als 1) ‚Geschehen‘ bezeichnet er die Menge an dargestellten oder implizierten fiktiven „Situationen, Figuren und Handlungen“³⁸⁰, aus deren Selektion sich die 2) ‚Geschichte‘ ergibt. Durch die Komposition, d. h. die Linearisierung sowie gegebenenfalls Permutation der ausgewählten Geschehensmomente, entsteht die 3) ‚Erzählung‘. Im verbalen Medium erfolgt schließlich die 4) ‚Präsentation der Erzählung‘ – die einzige Ebene, die dem Rezipienten direkt vorliegt, während die anderen nur rekonstruiert werden können.³⁸¹ Diese Ebenen dienen Schmid in erster Linie für die Analyse der einzelnen narrativen Verfahren. Das Modell bildet indes nicht den Produktionsprozess ab und ist bloß metaphorisch als ein zeitlich geordnetes zu verstehen. Die genannten Verfahren laufen nach Schmid parallel ab.³⁸²

Trotz der nicht zu bestreitenden Vorteile, die diese viergliedrige Differenzierung bietet, wird im Rahmen dieses Buches an der von Todorov eingeführten Dichotomie von *histoire* und *discours* festgehalten. Für unsere Zwecke sind die beiden Begriffe ausreichend. Im Folgenden wird *histoire*, wie bei Todorov, als selegiertes Geschehen (entsprechend Schmid's ‚Geschichte‘) und *discours*, wie bei Genette, als Text verstanden (bei Schmid die ‚Präsentation der Erzählung‘). Da in der deutschsprachigen Forschung verschiedene Begriffspaare parallel verwendet werden,³⁸³ werden hier als technische Ausdrücke die französischen Worte vorge-

378 Schmid [2005] ³2014: 220. Siehe zur Doppeldeutigkeit der Begriffe ‚Fabel‘ und ‚Sujet‘ auch Schmid [2005] ³2014: 218.

379 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 221–222.

380 Schmid [2005] ³2014: 223.

381 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 223–225.

382 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 205.

383 Martínez (2011b: 2) nennt ‚Handlung‘ als Synonym für ‚Geschichte‘ – eine nicht unproblematische Gleichsetzung (siehe oben) – und ‚Diskurs‘ als Synonym für ‚Erzählung‘. Dagegen haben sich Armin Schulz ([2012] ²2015: 160) zufolge die französischen Termini durchgesetzt. Das scheint zumindest in der Mediävistik der Fall zu sein.

zogen. In Bezug auf die Pragmatik ist von ‚Narration‘ (siehe Genette) oder ‚Erzählen‘ die Rede.

2.1.3 *Histoire*- und *discours*-Narratologie

In der Narratologie überwiegen eindeutig Untersuchungen zum *discours* gegenüber solchen zur *histoire*,³⁸⁴ was wohl vor allem auf den Umstand zurückzuführen ist, dass, wie Genette ausführt, nur der *discours* „sich direkt einer textuellen Analyse unterziehen lässt, die selbst wiederum das einzige Untersuchungsinstrument ist, über das wir im Feld der literarischen und speziell der Fiktionserzählung verfügen“³⁸⁵. Während der *discours* als Text vorliegt, kann die *histoire* nur über den *discours* rekonstruiert werden.³⁸⁶ Und so kommt auch Ninette Sachiko Poetzsch nicht umhin, sich in ihrer Analyse von Legenden zum Feldherrn Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536/37–1598) regelmäßig auf den *discours* zu beziehen, obwohl sie dies ihrer Vorbemerkung zufolge vermeiden will.³⁸⁷ Todorov wertet zwar die *histoire* gegenüber ihrer stiefmütterlichen Behandlung als ‚Fabel‘ durch die russischen Formalisten auf (siehe oben), doch auch nach seiner Theorie entzieht sich die *histoire* dem direkten Zugriff: „Die Geschichte ist eine Abstraktion, denn sie wird immer von irgend jemanden [sic] wahrgenommen und erzählt, sie existiert nicht ‚an sich‘.“³⁸⁸ Gegenstand von Todorovs Analysen ist die *histoire* trotzdem.³⁸⁹

Nachdem Ende der 1960er Jahre Modelle zur Beschreibung der *histoire*-Ebene vorgelegt wurden, sind entsprechende Arbeiten anschließend deutlich zurückgegangen. Der Mediävist Armin Schulz sieht den Grund hierfür darin, dass bei der Theoriebildung im Anschluss an Vladimir Propps *Morphologie des Märchens* (1928; dt. 1972), die erst 1958 ins Englische übersetzt wurde und anschließend zur Entwicklung der strukturalistischen Literaturwissenschaft bei-

384 Vgl. auch Ryan 2009 [2010]: 318; Schulz [2012] ²2015: 159, 164; Watson 2004: 97–98. Martínez (2011b: 2) schreibt dagegen im Präteritum über die *discours*-Narratologie: „Sie dominierte lange Zeit die deutschsprachige Erzählforschung (Wolfgang Kayser, Eberhard Lämmert, Franz K. Stanzel u. a.)“ – es scheint also angedeutet zu sein, dass dies heute nicht mehr der Fall ist.

385 Genette [1994] ²2010: 12.

386 Vgl. auch Schulz [2012] ²2015: 160.

387 Vgl. Poetzsch 2009: 623 und siehe 627–630. Siehe ausführlicher hierzu Kap. 3.1.2.3.

388 Todorov 1972: 266; siehe auch 1966: 127. Ähnlich schreibt Todorov in *Grammaire du Décaméron* (‚Grammatik des Decameron‘), dass nicht die ‚Handlungen ‚an sich‘“ („les actions ‚en elles-mêmes““; Todorov 1969: 10), sondern nur der *discours* Gegenstand narratologischer Untersuchungen sein kann.

389 Siehe Todorov 1966: 127–138; 1972: 265–278.

trug,³⁹⁰ vor allem Märchen berücksichtigt wurden und die Modelle sich in den 1970er Jahren bei der Anwendung auf moderne Literatur nicht bewährten.³⁹¹ Die Mediävistik befasste sich dagegen bereits vor dem russischen Formalismus und dem Strukturalismus mit Handlungsstrukturen. Wenn in Texten des deutschen Mittelalters der Erzählakt hervorgehoben werde, so gehe es dabei immer darum, die erzählte Handlung von anderen Versionen oder Geschichten abzugrenzen, und eben nicht darum, wie es in der modernen Literatur häufig der Fall sei, „das Erzählte hinter dem Akt des Erzählens zum Verschwinden zu bringen.“³⁹² Schulz zufolge wäre es daher „töricht, die Ebene der *histoire* mit interpretatorischer Mißachtung zu belegen.“³⁹³ Allerdings findet sich bei Schulz der Gedanke noch nicht, dass die Handlung zwischen *histoire* und *discours* anzusiedeln ist. Auch die Mediävisten Anja Becker und Albrecht Hausmann rufen ins Gedächtnis, dass die Vermittlung des Erzählten nicht losgelöst vom Inhalt des Erzählten untersucht werden darf.³⁹⁴

In diesem Buch steht aus verschiedenen Gründen dennoch die Ebene des *discours* im Vordergrund. Das liegt vor allem daran, dass es nicht um einzelne Werke oder Genres geht, sondern ganz allgemeine Besonderheiten ‚japanischen‘ Erzählens beschrieben werden sollen. Zudem werden in Kapitel 4 theoretische Aspekte anhand von Texten eruiert, die bezüglich ihrer Geschichten und Handlungsstrukturen nicht vergleichbar sind. Dies trifft auch auf das *Takekatori monogatari* und das *Genji monogatari* zu; am größten dürfte unter den zitierten Texten aber die Differenz zwischen dem *Genji monogatari* und dem in Kap. 4.3.3 besprochenen Text aus dem *Konjaku monogatari shū* sein. Diese Differenz bemisst sich nicht allein darin, dass die Motive der höfischen *monoga-*

390 Vgl. Neubauer 2005: Abschn. II.

391 Vgl. Schulz [2012]²2015: 164–165. An Propp wird ferner kritisiert, dass sich seine Untersuchung nur auf hundert Märchen stützt, bei denen es sich zudem ausschließlich um Zaubermärchen handelt. Bei der Fokussierung auf die ‚Funktionen‘ einzelner Figuren und Handlungselemente vernachlässige er ihre Bedeutung. Außerdem passe die von ihm herausgearbeitete Struktur nicht auf alle der behandelten Märchen. Um sie universell anwenden zu können, müsse sie so weit vereinfacht werden, dass ihre Anwendung keinen Sinn mehr hätte (vgl. Neubauer 2005: Abschn. II). Sternberg kritisiert, dass Figuren, Details und Ereignisse, die nicht im Rahmen der Handlungslogik verstanden werden können, für Propp als ‚nicht funktional‘ gelten (vgl. Sternberg 1992: 512). So gehe es nur um die Handlung, nicht etwa um Figuren oder Setting (vgl. Sternberg 1992: 517).

392 Schulz [2012]²2015: 165.

393 Schulz [2012]²2015: 166.

394 Vgl. Becker/Hausmann 2018: 5. Die terminologische Überschneidung von *histoire* und Handlung findet sich bei Becker und Hausmann indes nicht: „was erzählt wird, also wovon die Handlung berichtet“.

tari-Literatur völlig andere sind als die der *setsuwa*-Literatur, sondern resultiert grundlegend daraus, dass das *Genji* sich durch seine psychologischen Darstellungen auszeichnet, wohingegen die *setsuwa*-Literatur ereignisorientiert ist.

Die Erzählungen des *Shintōshū* mit ihren Brüchen, Wiederholungen und manchmal nicht nachvollziehbaren Entwicklungen³⁹⁵ wären grundsätzlich ein interessanter Forschungsgegenstand für die *histoire*-Narratologie. So schreibt Karin Kukkonen, dass in der Narratologie bislang die meiste Aufmerksamkeit erfolgreichen und prototypischen Handlungen gewidmet wurde, während gerade gescheiterte Handlungen ein vielversprechendes Forschungsobjekt seien.³⁹⁶ Die Analyse von Plotstrukturen im *Shintōshū* wäre allerdings ein aufwendiges Unterfangen, da sich bestimmte Handlungselemente nur vor dem Hintergrund lokaler Überlieferungen und historischer Hintergründe verstehen lassen. So wird etwa im Ikaho-Kapitel kein Grund dafür gegeben, weshalb die Protagonistin Ikaho-nohime 伊香保'姫, die ihr menschliches Leben aufgeben möchte, um sich mit ihrem verstorbenen Mann zu vereinen, sich ausgerechnet im Ikaho-See (Ikahononuma 伊香保'沼) ertränkt.³⁹⁷ Wenn man aber, wie der Volkskundler Tomaru Tokuchi, ausgehend von späteren Überlieferungen von Frauen, die sich im See das Leben genommen haben, annimmt, dass solche Überlieferungen bereits zur Entstehungszeit des *Shintōshū* existiert haben,³⁹⁸ dann ist es wahrscheinlich, dass sich dem Publikum diese Frage gar nicht gestellt hat. Kohärenz war somit nicht zwangsläufig auf Kausalität angewiesen.³⁹⁹ Wenn schon Rückschlüsse von späteren Quellen auf frühere Überlieferungen gezogen werden, steht zu vermuten, dass im *Shintōshū* auch solche Überlieferungen aufgegriffen wurden, die heute nicht mehr erkannt werden können – weil ältere Texte verloren gegangen sind und/oder die Überlieferungen nach dem *Shintōshū* nicht mehr verschriftet wurden.

Doch auch wenn die einzelnen, in Kapitel 4 herangezogenen Texte sich im Rahmen einer *histoire*-Narratologie kaum miteinander vergleichen lassen, sind sie alle auf Japanisch verfasst, und selbst wenn es Unterschiede zwischen ein-

395 Siehe dazu auch Balmes 2019b: bes. 244, 253–255.

396 Vgl. Kukkonen 2014: Abs. 33.

397 Vgl. Matsumoto 1996: 276.

398 Vgl. Tomaru 1994: 14–15.

399 Kausalität hat in der mittelalterlichen Literatur nicht den gleichen Stellenwert wie in der modernen. Vgl. auch Terence McCarthys Feststellung, der Text von Thomas Malorys (gest. 1471) *Le Morte Darthur* („Der Tod Arthurs“) sei „dominated more by action than by consequence, more by story than by plot. What is happening is more urgent than what is going to happen next“ (*An Introduction to Malory*. Cambridge: Brewer, 1991, S. 2; zitiert nach von Contzen 2014: 10).

zelen Sprachstufen⁴⁰⁰ und der Art ihrer schriftlichen Darstellung gibt, so sind den Texten doch gewisse Charakteristika gemeinsam. Diese Besonderheiten resultieren aus der Beschaffenheit des Japanischen und betreffen den *discours*. Die *histoire*, d. h. die Gesamtheit der nicht-sprachlichen Ereignisse, von denen erzählt wird, bleibt hiervon weitestgehend unberührt.

2.2 Erzählstimme

2.2.1 Definition und Erzählertypologien

Der Erzähler, auch Erzählinstanz oder Erzählstimme, ist eine zentrale narratologische Kategorie zur Beschreibung und Analyse narrativer Texte. Der Erzähler stellt das deiktische Zentrum der Narration dar und erscheint als Urheber des narrativen Diskurses. Als Textfunktion ist er vom Autor, dem realen Produzenten des Textes, zu unterscheiden. Eine konzise Definition des Erzählers gibt Uri Margolin:

An inner-textual speech position from which the current narrative discourse as a whole originates, and from which references to the entities, actions and events that this discourse is about are being made. Through a dual process of metonymic transfer and anthropomorphisation the term “narrator” is then employed to designate a presumed occupant of this position, the hypothesized producer of the current discourse. A narrator is a linguistically indicated, textually projected and readerly identified position whose occupant needs to be thought of primarily in terms of a communicative role, distinct from any actual-world flesh-and-blood (or computer) producer of the text.⁴⁰¹

Es handelt sich beim Erzähler um eine kommunikative Funktion, die erst vom Rezipienten des Textes anthropomorphisiert wird. Erzähler können in unterschiedlicher Intensität personal (oder ‚persönlich‘) dargestellt werden. Ein personaler Erzähler, der sich etwa mit einem Namen vorstellt, ist in der vormodernen Erzählliteratur Japans – im Gegensatz zur Literatur des europäischen Mittelalters – kaum auffindbar (s. Kap. 3.4.2). In Kapitel 4.5 werden vormoderne japanische Texte betrachtet, bei denen die Erzählerfunktion in der Aufführung vom Rezitator angenommen wird, der folglich als menschlicher Erzähler auftritt, sodass mit dem

400 Das *Shintōshū* ist zwar in der auf dem gesprochenen Japanisch des 12. Jahrhunderts basierenden Schriftsprache gehalten, doch schlagen sich manche Änderungen der gesprochenen Sprache auch auf den Gebrauch der Schriftsprache nieder (siehe S. 23).

401 Margolin 2011: 43, auch 44.

Begriff ‚Erzähler‘ sowohl die Textinstanz als auch der reale Vortragende bezeichnet werden kann.⁴⁰²

‚Stimme‘ verweist metonymisch auf den Erzähler,⁴⁰³ der aber nicht notwendigerweise personal zu denken ist, denn „die Erzählerfigur ist oft nicht mehr als eine Stimme“⁴⁰⁴, wie Monika Fludernik bemerkt. Während allgemein bekannt ist, dass der Begriff der Stimme von Genette in die narratologische Diskussion eingeführt wurde, wird häufig ignoriert,⁴⁰⁵ dass die Metonymie in seiner Theorie gerade nicht vollzogen wird. Genette definiert die Stimme in seinem „Discours du récit“ eingangs analog zum grammatischen Begriff als „eine Beziehung zum Subjekt (oder allgemeiner zur Instanz) des Aussagevorgangs“ und schreibt zudem, dass sie „sowohl die Beziehungen zwischen *Narration* und *Erzählung* wie die zwischen *Narration* und *Geschichte* umfasst“.⁴⁰⁶ Dieses komplexe Verständnis von ‚Stimme‘ erklärt auch, weshalb das entsprechende Kapitel den Abschluss von Genettes Untersuchung darstellt, wohingegen in einschlägigen Publikationen die Erzählinstanz in der Regel vor der Perspektive behandelt wird. Der Begriff ‚Stimme‘ bleibt bei Genette dagegen äußerst abstrakt und findet auch in seinen eigenen Ausführungen nicht oft Verwendung.

Bei der Lektüre von Genettes „Discours du récit“ ist weiterhin zu beachten, dass der Ausdruck ‚narrative Instanz‘ (*instance narrative*) für Genette zunächst etwas anderes bedeutet als ‚Erzähler‘⁴⁰⁷ (den er wiederum nur als ‚Erzähler‘ [*narrateur*] bezeichnet), nämlich die ‚Narration‘ bzw. „narrative Situation“⁴⁰⁸, die Genette auch als „Produktionsinstanz des narrativen Diskurses“⁴⁰⁹ bezeichnet. Dabei sind Genettes Definitionen nicht frei von Widersprüchen.

402 In Kapitel 4.5 wird zudem den verschiedenen japanischen Verschriftungsarten Rechnung getragen, indem der Begriff ‚Stimme‘ in einen neuen metaphorischen Kontext gesetzt wird und ‚phonische Umsetzbarkeit‘ bezeichnet.

403 Vgl. Schmid 2011a: 131.

404 Fludernik [2006] ⁴2013: 42.

405 Z. B. bei Schmid 2011a: 131; [2005] ³2014: 71, Anm. 22.

406 Genette [1994] ³2010: 15. Siehe außerdem Kap. 1.5. Die Beziehung „zwischen *Narration* und *Geschichte*“ mag eine Distanz im Sinne einer „raum-zeitlichen Beziehung“ (Genette [1994] ³2010: 222) von Diegese und Erzähllakt umfassen, nicht aber die Distanz, die Genette unter dem Begriff ‚Modus‘ verhandelt (dabei mögen die Grenzen jedoch verschwimmen; siehe Kap. 2.3.2 zur Kritik an Genettes dualer Unterscheidung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘).

407 In diesem Sinne wird der Ausdruck ‚narrative Instanz‘ in der Regel verstanden (vgl. exemplarisch Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 217).

408 Genette [1994] ³2010: 15.

409 Genette [1994] ³2010: 138.

Wie man weiß, hat die Linguistik einige Zeit gebraucht, um sich daranzumachen, das aufzuklären, was Benveniste die *Subjektivität in der Sprache* genannt hat, d. h. um von der Analyse der Aussagen [énoncés] überzugehen zu der der Beziehungen zwischen diesen Aussagen und ihrer Produktionsinstanz, – was man heute den *Aussagevorgang* [énonciation] nennt. Die Poetik scheint vergleichbare Schwierigkeiten zu haben, zur Produktionsinstanz des narrativen Diskurses vorzudringen, eine Instanz, der wir – entsprechend zu Aussagevorgang [énonciation] – den Namen *Narration* [narration] geben.⁴¹⁰

Der obige Textblock stellt ein unverändertes Zitat aus Andreas Knops Übersetzung von Genettes „Discours du récit“ dar (einschließlich der uneinheitlichen Kursivsetzung). Das Komma zwischen „Produktionsinstanz“ und dem nachfolgenden Gedankenstrich ist wohl ein Fehler und findet sich im französischen Text nicht.⁴¹¹ „Aussagevorgang“ ist eindeutig nicht auf „die *Subjektivität in der Sprache*“ zu beziehen, sondern auf die „Beziehungen zwischen diesen Aussagen und ihrer Produktionsinstanz“. In seinem literaturwissenschaftlichen Modell, das hierzu parallel sein soll, setzt Genette aber die Produktionsinstanz mit dem Aussagevorgang gleich, d. h. der ‚Narration‘, die analog zu Benvenistes Begriff der Diskursinstanz (siehe Anm. 354) zu denken ist. Somit beruht Genettes Definition der ‚narrativen Instanz‘ auf einem logischen Fehler.

Dennoch ist sein Gebrauch des Ausdrucks zunächst einheitlich. Zwar mag man sich an einzelnen Stellen zu der Frage verleitet sehen, ob sich ‚narrative Instanz‘ nicht doch auf den Erzähler bezieht,⁴¹² aber an anderen lässt sich klar zeigen, dass tatsächlich die Erzählsituation gemeint sein muss.⁴¹³ Im vielzitierten Abschnitt „Person“ im letzten Drittel seines Kapitels „Stimme“ kommt es

⁴¹⁰ Genette [1994] ³2010: 137–138.

⁴¹¹ Siehe Genette 1972: 226.

⁴¹² Siehe etwa Genette [1994] ³2010: 142, 148.

⁴¹³ Vergleiche hierzu folgendes Zitat:

Mehr noch, die extradiegetische Narration [zum Begriff siehe S. 89–90 bzw. Anm. 432; S. B.] gibt sich nicht einmal notwendigerweise als schriftliche Narration aus: Nichts deutet darauf hin, dass Meursault oder Malone den Text, den wir als ihren inneren Monolog lesen, geschrieben haben, und es versteht sich von selbst, dass der Text von *Les lauriers sont coupés* nur ein – weder geschriebener, ja nicht einmal gesprochener – „Bewusstseinsstrom“ sein kann, auf geheimnisvolle Weise von Dujardin „abgehört“ und aufgezeichnet: Die Eigentümlichkeit der unmittelbaren Rede liegt gerade darin, dass sie jede Formbestimmung der von ihr konstituierten narrativen Instanz ausschließt. (Genette [1994] ³2010: 149)

Wie aus Genettes Ausführungen hervorgeht, ist die narrative Instanz, deren Form nicht bestimmt werden kann, nicht der Erzähler, der den Bewusstseinsstrom wiedergibt – sofern man hier überhaupt von einem Erzähler sprechen mag –, sondern die kommunikative Situation, die weder als mündlich noch als schriftlich bezeichnet werden kann.

allerdings zu einer terminologischen Verschiebung: Wenn Genette beklagt, der Ausdruck ‚Person‘ (*personnage*) suggeriere, „dass die narrative Instanz ein ‚menschliches Wesen‘ sei“⁴¹⁴, so setzt er ‚narrative Instanz‘ mit ‚Erzähler‘ gleich. Ebenso, wenn er in Bezug auf Prousts unvollendeten Roman *Jean Santeuil* (1896–1900; dt. 1965) von drei Instanzen spricht und in Klammern den ‚Autor‘ als primären, C. als sekundären Erzähler sowie Jean als ‚metadiegetischen‘ Protagonisten angibt. Zudem führt er anschließend aus, dass diese drei Instanzen in der *Recherche* in einer ‚Person‘, Marcel, zusammenfallen.⁴¹⁵

Doch auch wenn Genettes Verwendung des Begriffs ‚narrative Instanz‘ problematisch ist, eröffnet seine Kategorie ‚Stimme‘ neue Möglichkeiten, da durch das Beziehungsgeflecht, das damit in Analogie zum grammatischen Begriff bezeichnet wird, nicht nur der Erzähler, sondern insbesondere auch der implizite Leser (oder, in Genettes Worten, der „narrative Adressat“⁴¹⁶) in den Blick genommen wird – ein im Text angelegter Kommunikationspartner des Erzählers (oder mehrere). Dieser muss dem realen Leser zwischengeschaltet werden, der freilich nicht in direkte Interaktion mit dem textinternen (d. h. nicht realen) Erzähler treten kann.⁴¹⁷

Weiterhin findet der Begriff ‚narrative Instanz‘ in Genettes Typologie ‚metadiegetischer‘ Erzählungen (siehe S. 89–90 bzw. Anm. 432) Verwendung. Der dritte Typus zeichnet sich dadurch aus, dass der Inhalt der ‚metadiegetischen‘ Erzählung keine Relevanz für die Diegese hat; stattdessen „erfüllt vielmehr der Narrationsakt als solcher eine Funktion in der Diegese, und zwar eine Funktion der Zerstreuung und/oder des Hinauszögern“ (Genette [1994] ³2010: 151). Wenn Genette im Anschluss schreibt, dass die narrative Instanz im dritten Typus die größte Rolle spiele, ist hiermit selbstverständlich der Erzählakt und nicht der Erzähler gemeint (vgl. auch Genette [1994] ³2010: 156). Die hier angeführten Beispiele sprechen für einen einheitlichen Gebrauch des Begriffs ‚narrative Instanz‘ (vgl. außerdem den Ausdruck „Trauminstanz“ in Genette [1994] ³2010: 154).

414 Genette [1994] ³2010: 158, Anm. 72.

415 Vgl. Genette [1994] ³2010: 162.

416 Genette [1994] ³2010: 169–170.

417 Letzteres berücksichtigt Genette nicht ausreichend, wenn er etwa im folgenden Zitat ausführt, dass eine Erzählsituation nur durch das Beziehungsgeflecht, das die ‚Stimme‘ konstituiert (auch wenn der Begriff an dieser Stelle nicht fällt), bestimmt werden kann:

Eine Erzählsituation ist, wie jede andere auch, ein komplexes Ganzes, in dem die Analyse – oder auch bloß die Beschreibung – nur dadurch *Unterschiede* kenntlich machen kann, dass sie ein Gewebe von engen Beziehungen zwischen dem narrativen Akt, seinen Protagonisten, seinen räum-zeitlichen [sic] Bestimmungen, seinem Bezug auf andere Erzählsituationen [sic] in derselben Erzählung usw. zerreißt. (Genette [1994] ³2010: 139)

Vor diesem Hintergrund ist Franz K. Stanzels (1955)⁴¹⁸ noch immer einflussreiche Triade von sogenannten ‚Erzählsituationen‘ (sie findet sich häufig noch in Lehrbüchern der gymnasialen Oberstufe) terminologisch problematisch, da diese nicht die Kommunikationssituation als solche betreffen. Stanzel unterscheidet zwischen ‚auktorialer Erzählsituation‘, ‚personaler Erzählsituation‘ und ‚Ich-Erzählsituation‘. Als ‚auktorial‘ wird der allwissende Erzähler bezeichnet, der Introspektion in die Gedanken der einzelnen Figuren hat; als ‚personal‘ gilt ein Erzähler, der mit einer Figur identisch ist, dessen Kompetenz (Wissen) aber dennoch die der einzelnen Figur übersteigt; der ‚Ich-Erzähler‘ hingegen kann nur aus der Perspektive einer bestimmten Figur erzählen, mit der er identisch ist. Wolf Schmid kritisiert, dass in der Triade „die Teilhabe des Erzählers an der Geschichte“⁴¹⁹ mit der Erzählperspektive vermengt wird. Aus den zwei Oppositionen würden sich nicht zwei, sondern vier mögliche Konfigurationen ergeben.⁴²⁰ Tatsächlich sind es sechs, nachdem Stanzel 1979 drei „Konstituenten der typischen Erzählsituationen“⁴²¹ unterscheidet: ‚Person‘, ‚Perspektive‘ und ‚Modus‘. ‚Person‘ bezieht Stanzel darauf, ob Erzähler und Figuren (‚Charaktere‘) im selben ‚Seinsbereich‘ leben, ob also der Erzähler Teil der Geschichte ist. Hinsichtlich der Perspektive unterscheidet er zwischen Außen- und Innenperspektive, und mit ‚Modus‘ ist – wie auch bei Todorov (siehe Anm. 206) – die narrative Distanz (s. Kap. 2.4) gemeint. Die drei Kategorien verfügen somit über jeweils zwei Pole.⁴²² In den einzelnen Erzählsituationen seien jeweils unterschiedliche Konstituenten dominant: die Perspektive in der ‚auktorialen‘, der ‚Modus‘ in der ‚personalen‘ und die ‚Person‘ in der ‚Ich-Erzählsituation‘.⁴²³ In terminologischer Hinsicht ist Stanzels

Das Problem liegt darin, dass Genette mit „Protagonisten“ sowohl den realen als auch den impliziten Leser meint (siehe Anm. 367). Die Kritik an der fehlenden Unterscheidung von textinterner und textexterner Pragmatik durch Matías Martínez (s. Kap. 2.1.2) ist daher berechtigt. Für ‚vokale‘ Literatur sind diese Beobachtungen zu relativieren: Wenn die Unterscheidung von textinterner und textexterner Pragmatik aufgehoben wird, kann auch nicht zwischen implizitem und realem Rezipienten (dann ein Hörer, kein Leser) getrennt werden.

418 Siehe Franz K. Stanzel (1955): *Die typischen Erzählsituationen im Roman. Dargestellt an ‚Tom Jones‘, ‚Moby Dick‘, ‚The Ambassadors‘, ‚Ulysses‘ u. a.* Wien/Stuttgart: Braumüller.

419 Schmid 2011a: 132.

420 Vgl. Schmid 2011a: 132. Für eine Kritik an Stanzels Typologie siehe außerdem Köppe/Kindt 2014: 95–96.

421 Stanzel 1979: 70.

422 Vgl. Stanzel 1979: 70–74.

423 Vgl. Stanzel 1979: 79.

Typologie in der Tat verwirrend. Die sechs Bereiche, die sich aus den Oppositionen ergeben, sind schematisch in Stanzels ‚Typenkreis‘ dargestellt.⁴²⁴

Genette kritisiert die Ausdrücke ‚Erzählung in der ersten Person‘ und ‚Erzählung in der dritten Person‘, da sich der Erzähler in beiden Fällen „in die Erzählung einmischen“⁴²⁵ könne, dies aber immer nur in der ersten Person (für das Japanische muss dies indes nicht gelten, da es die ‚Person‘ als grammatische Kategorie nicht zu geben scheint; in Fällen, in denen die Erzählung gemäß der traditionellen Einteilung weder eindeutig in der ersten noch in der dritten Person gehalten ist, ist in Bezug auf moderne Literatur mitunter auch von einem ‚Erzähler der Nicht-Person‘, *muninshō no katarite* 無人称の語り手, die Rede⁴²⁶). Die bloße Anwesenheit der ersten Person ist kein hinreichendes Kriterium dafür, dass ein Text vorliegt, in dem der Erzähler bzw. sein ‚früheres Ich‘ (siehe unten) am Geschehen teilnimmt.⁴²⁷ Dies erkennt auch Stanzel, hält aber dennoch am Begriff ‚Person‘ fest.⁴²⁸ Genette führt die neuen Begriffe ‚heterodiegetisch‘ und ‚homodiegetisch‘ ein, um Erzähler zu beschreiben, die in der von ihnen erzählten Geschichte ab- bzw. anwesend sind. Dabei muss beachtet werden, dass die beiden Oppositionsbegriffe nicht den gleichen Status haben: „Die Abwesenheit ist absolut, die Anwesenheit hat ihre Grade.“⁴²⁹ Einen Erzähler, der zugleich Protagonist seiner Erzählung ist, der also „den höchsten Grad des Homodiegetischen repräsentiert“⁴³⁰, nennt Genette ‚autodiegetisch‘.

In Erzählungen, in die andere Erzählungen eingebettet sind, kann ein Erzähler – unabhängig davon, ob er in seiner Geschichte als Figur auftritt oder nicht – jeweils auf einer bestimmten narrativen Ebene verortet werden. Während die Rahmengeschichte vom primären Erzähler berichtet wird, heißt eine Figur in der Rahmengeschichte, die eine Binnengeschichte erzählt, sekundärer Erzähler. Eine Figur, die innerhalb der Binnengeschichte erzählt und somit als

424 Vereinfacht in Stanzel 1979: 80, ausführlich als Anhang des Buches. In der Japanologie wurde Stanzels Typenkreis bloß von Walter Giesen in der überarbeiteten Fassung seiner 1985 an der Universität Bochum eingereichten, aber zurückgewiesenen Habilitationsschrift zum *Heike monogatari* aufgegriffen (in Giesen 1992: 154–156), nachdem dessen Fehlen in einem Gutachten bemängelt wurde (vgl. Giesen 1992: [S. 1194 im PDF]). Giesen äußert sich in Bezug auf die Anwendung des Typenkreises auf japanische Literatur kritisch (vgl. Giesen 1992: [S. 1194–1195, 1197 im PDF]). Er macht jedoch nicht deutlich, welche Probleme genau er sieht.

425 Genette [1994] ³2010: 159.

426 Siehe Kamei 1983: 15–16; 2002: 9–10; Uno 1995: 61.

427 Vgl. Genette [1994] ³2010: 158–159.

428 Vgl. Stanzel 1979: 71.

429 Genette [1994] ³2010: 159.

430 Genette [1994] ³2010: 159.

Urheber einer „Binnengeschichte zweiten Grades“⁴³¹ fungiert, wird tertiärer Erzähler genannt usw.⁴³²

Hinsichtlich der zeitlichen Position des Erzählers unterscheidet Genette zwischen späterer (d. h. nachträglicher), früherer, gleichzeitiger und „zwischen die Momente der Handlung“⁴³³ eingeschobener Narration. Während der erste Typus auch im vormodernen Japan eindeutig überwiegt, dürften sich für die frühere Narration, d. h. etwa prophetische Erzählungen, kaum Beispiele finden lassen. Nach Texten mit gleichzeitiger Narration sucht man wohl vergeblich: Das Japanische verfügt über keine Präsensform, die andere Zeiten ausschließt, und ein Text, der keinerlei Verbalsuffixe enthält, die sich auf Vergangenes beziehen, müsste wohl eher als zeitlich unbestimmt kategorisiert werden, als dass er die Gegenwart betrifft.⁴³⁴ Dies trifft wohl auch auf das *waka* zu, das aber in der Regel nicht erzählt (s. Kap. 1.6). Zudem bezieht sich Genette in diesem Zusammenhang auf keine älteren Texte, sondern vor allem auf Werke des *Nouveau Roman*.⁴³⁵ Für H. Richard Okada erinnert „tenseless narrative“, was vom Erzählen im Präsens zu unterscheiden sei, an die gleichzeitige Narration nach Genette.⁴³⁶ Das ist widersprüchlich, da sich Genette explizit auf die „Erzählung

431 Schmid 2011a: 133.

432 Vgl. Schmid 2011a: 132–133. Genette unterscheidet in seinem Unterkapitel „Narrative Ebenen“ zwischen einer ‚extradiegetischen‘, einer ‚intradiegetischen‘ und einer ‚metadiegetischen‘ Ebene (vgl. Genette [1994] ³2010: 148). Weitere Stufen wären die ‚meta-metadiegetische‘ Ebene usw. (vgl. Genette [1994] ³2010: 148, Anm. 40). Dabei ist sich Genette bewusst, dass sein Ausdruck ‚Metadiegeses‘ „gerade in der Gegenrichtung zu seinem logisch-linguistischen Vorbild funktioniert“ (Genette [1994] ³2010: 148, Anm. 40), nämlich dem Begriff ‚Metasprache‘, was auch Schmid bemängelt (vgl. Schmid 2011a: 133). Die vier Erzählertypen, die Genette im Unterkapitel „Person“ einführt und die sich aus der Kombination der Parameter ‚extradiegetisch‘/‚intradiegetisch‘ und ‚heterodiegetisch‘/‚homodiegetisch‘ ergeben (vgl. Genette [1994] ³2010: 161–162), sind gewissermaßen vereinfachend, da sie nur zwei narrative Ebenen berücksichtigen. Auch ist nicht immer klar, auf welcher narrativen Ebene erzählt wird, zum Beispiel wenn Genette Stellen aus *Jean Santeuil* diskutiert, „wo das ‚Ich‘ des Erzählers (aber welchen Erzählers?) gleichsam aus Versehen an die Stelle des ‚Er‘ des Helden trat“ (Genette [1994] ³2010: 162).

433 Genette [1994] ³2010: 140.

434 Ob man einen solchen Text überhaupt findet, hängt bei *wabun*-Texten wohl von der als Mindestmaß gesetzten Länge ab. Sicher finden sich entsprechende Prosasätze vor Gedichten (*kotobagaki* 詞書), doch ist fraglich, ob eine längere Erzählung existiert, die ohne auf die Vergangenheit bezogene Verbalsuffixe auskommt. Es finden sich nicht glossierte *kanbun*-Texte, die zeitlich zumindest in grammatischer Hinsicht unbestimmt sind; allerdings enthalten diese in der Regel Zeitangaben, die das Geschehene in der Vergangenheit verorten.

435 Vgl. Genette [1994] ³2010: 141–142.

436 Vgl. Okada 1991: 179. Siehe auch Anm. 194.

im Präsens“⁴³⁷ bezieht und außerdem ein erzähltes Ereignis nicht sowohl vergangen als auch gleichzeitig sein kann.⁴³⁸

Den vierten Typus bezeichnet Genette als den komplexesten; dieser „kann auch zum heikelsten Typus werden, der eine Analyse kaum noch zulässt, wenn etwa die Form des Tagebuchs immer freier wird, um schließlich in eine Art nachträglichen Monolog mit unbestimmter, ja inkohärenter Zeitposition einzu-münden“.⁴³⁹ Diese Entwicklung vollzieht sich in der volkssprachlichen Tagebuchliteratur (*nikki bungaku*) Japans im 10. Jahrhundert. So erzählt die Mutter des Fujiwara no Michitsuna im ersten Band ihres *Kagerō no nikki* (971–975) relativ frei von Ereignissen aus den Jahren 954 bis 968. In den anderen zwei Bänden, die jeweils einen kleineren Zeitraum umfassen (969–971 und 971–974) finden sich Einträge mit Datumsangabe weitaus häufiger, doch nicht ausschließlich – zudem können auch diese lange Zeit nach den berichteten Ereignissen entstanden sein. Genette beschreibt die sich daraus ergebende Problematik folgendermaßen:

Das Tagebuch und der vertrauliche Brief verknüpfen ständig das, was man in der Rundfunksprache Direktübertragung und Übertragung zu einem späteren Zeitpunkt [le direct et le différé] nennt, eine Art inneren Monolog mit einem nachträglichen Bericht. Der Erzähler ist hier, und zwar zugleich, *noch* der Held und *schon* ein anderer: Die Ereignisse des Tages sind schon vergangen, und der *point of view* kann sich seitdem verändert haben; die Gefühle und Ansichten am Abend oder am folgenden Tag jedoch gehören völlig zur Gegenwart, und hier ist die Fokalisierung auf den Erzähler gleichzeitig eine Fokalisierung auf den Helden.⁴⁴⁰

Das Problem betrifft also nicht nur im Nachhinein geschriebene Tagebuchromane, sondern auch Tagebücher, deren einzelnen Einträge gewissentlich an den Abenden nach den geschilderten Ereignissen geschrieben werden. Es ist beim homodiegetischen Erzählen in jedem Fall notwendig, zwischen einem erzählenden („späteren“) und einem erzählten („früheren“) Ich zu unterscheiden.⁴⁴¹ Erzähler und Protagonist müssen als zwei verschiedene Figuren gedacht werden, die nur durch ihren zeitlichen Abstand und die daraus resultierenden Veränderungen geschieden sind.⁴⁴² Der letzte Satz des obigen Zitates ist daher nicht ganz richtig: Es kommt hier nicht gleichzeitig zu einer Fokalisierung auf⁴⁴³ Erzähler

437 Genette [1994] ³2010: 140.

438 Siehe zum zweiten Widerspruch S. 30.

439 Genette [1994] ³2010: 140.

440 Genette [1994] ³2010: 141.

441 Siehe auch Schmid 2011a: 133–134.

442 Allerdings kann es auch – insbesondere am Ende eines Textes – zu einem Konvergenzefekt kommen, indem dieser zeitliche Abstand aufgehoben wird (vgl. Genette [1994] ³2010: 143).

443 Zur Präposition ‚auf‘ im Zusammenhang mit ‚Fokalisierung‘ siehe S. 113 und Kap. 2.3.3.

und Protagonist, sondern nur zu einer Fokalisierung durch die Erzählinstanz (tatsächlich aber sieht Genettes Theorie eine Fokalisierung auf oder durch den Erzähler überhaupt nicht vor; dazu, dass sich verschiedene Perspektiven allerdings auch überlagern können, siehe Kap. 2.2.3 und 2.3).

Wie essentiell, aber auch wie schwierig die Unterscheidung von erzählendem und erzähltem Ich sein kann, demonstriert das Beispiel von Ki no Tsurayukis *Tosa nikki*. Während in der Forschung vor 2017 keine solche Differenzierung vorgenommen wurde, zeigt eine Anwendung des Begriffspaars, dass sich im Text nicht ein einziger Hinweis auf das frühere Ich der postulierten Erzählerin finden lässt. Es lässt sich daher auch von einem ‚impliziten erlebenden Ich‘ sprechen.⁴⁴⁴ Auch auf das erzählende Ich gibt es nur wenige Hinweise; unter anderem sucht man in der Erzählerrede des *Tosa nikki* nach Personalpronomina vergeblich (siehe auch Kap. 4.1.2).

2.2.2 Zur Diskussion um die Notwendigkeit einer Erzählinstanz

Es wird eine anhaltende Diskussion darüber geführt, ob ein fiktionaler Erzähltext notwendigerweise über einen Erzähler verfügt oder ob es auch narrative Texte ohne Erzähler geben kann. Im Folgenden sollen einige Ansätze vorgestellt werden, da sie eine gewisse Relevanz für Ausführungen in späteren Kapiteln haben. Diese Relevanz ergibt sich weniger aus der Frage nach der Notwendigkeit eines Erzählers sich an sich als aus den Konzeptionen der Erzählinstanz, die den verschiedenen Antworten zugrunde liegen.

Tilmann Köppe und Jan Stühling unterscheiden zwischen „pan-narrator theories“, denen zufolge ein fiktionaler Erzähltext über einen Erzähler verfügen muss, der aber ‚implizit‘ sein kann, und „optional-narrator theories“⁴⁴⁵, denen zufolge ein fiktionaler Erzähltext zwar einen Erzähler haben kann, aber nicht muss. Welcher Ansatz bevorzugt wird, hängt jeweils von „axiomatischen Setzungen“⁴⁴⁶ ab. Da es keine Einigkeit darüber gibt, an welchen Kriterien Erzählerprä-

⁴⁴⁴ Vgl. Balmes 2018: 23, 27–28; siehe auch 2017: 103, 105–106. Das ‚frühere Ich‘ wird meist als ‚erlebendes Ich‘ bezeichnet. Schmid empfiehlt den Gebrauch des Begriffs ‚erzähltes Ich‘, da dieser wie auch ‚erzählendes Ich‘ funktional bestimmt ist, wohingegen der Ausdruck ‚erlebendes Ich‘ psychologisch bestimmt ist (vgl. Schmid [2005] ³2014: 82). Da in Bezug auf das *Tosa nikki* kaum davon die Rede sein kann, dass das frühere Ich der angenommenen Erzählerin ‚erzählt‘ wird, wird hier dem Ausdruck ‚erlebendes Ich‘ der Vorzug gegeben.

⁴⁴⁵ Vgl. Köppe/Stühling 2011: 59.

⁴⁴⁶ Igl 2018: 129.

senz festgemacht werden soll, und verschiedene Definitionen von ‚Erzählung‘ vertreten werden, ist ein baldiges Ende der Diskussion nicht zu erwarten.⁴⁴⁷

In einem Aufsatz beschreibt Margolin acht theoretische Problemfelder, die sich ‚wenigstens‘ Linguistik, Ästhetik, Philosophie und allgemeiner Literaturtheorie zuweisen ließen.⁴⁴⁸ Da seine Ausführungen verdeutlichen, auf welchen „axiomatischen Setzungen“ Antworten auf die Frage nach der Notwendigkeit des Erzählers beruhen, sind sie im Folgenden zusammengefasst. Nach Margolin liefern die einzelnen Problemfelder jeweils binäre Entscheidungsmöglichkeiten,⁴⁴⁹ in einzelnen Fällen [1, 4, evtl. auch 8] lässt sich jedoch zeigen, dass diese sich nicht auf ‚Entweder-Oder‘-Entscheidungen reduzieren lassen.

[1] Das erste theoretische Problem ist die Frage, ob die Sprache an sich eine kommunikative oder repräsentative Funktion erfüllt. Wird die Erzählsituation als eine Kommunikation zwischen Erzähler und implizitem Leser (dem Adressaten des Erzählers) aufgefasst, so wird die Erzählung als Ganzes als (kommunikativer) Makrosprechakt verstanden. Die kommunikative Funktion von Sprache kann aber auch als optional angesehen werden. Ob man vor diesem Hintergrund für oder gegen die Notwendigkeit einer Erzählinstanz plädiert, hängt also davon ab, ob ‚Erzählung‘ pragmatisch oder semantisch verstanden wird.⁴⁵⁰ Hierbei handelt es sich um das vielleicht grundlegendste Problem der Debatte um die Erzählerkategorie.⁴⁵¹ Es stellt sich aber die Frage, inwieweit wir es hier tatsächlich mit „unvereinbaren Basisannahmen“⁴⁵² zu tun haben. So kritisiert Eva von Contzen aus Sicht der kognitiven Narratologie eine allzu starke Fokussierung auf das Kommunikationsmodell, ohne es jedoch abzulehnen.⁴⁵³ Sie spricht sich dafür aus, der ‚Erfahrung‘ (sowohl der Figuren als auch der Rezipienten) eine größere Bedeutung beizumessen – gerade in der mittelalterlichen Literatur stünde nicht der Erzähler, sondern Erfahrungen im Vordergrund.⁴⁵⁴ In ihrem Modell ist es weniger der Erzähler, der mit dem Rezipienten kommuniziert, als die erfahrenen Ereignisse selbst.⁴⁵⁵

447 Vgl. Igl 2018: 129; Margolin 2011: 49. Einem Konsens steht weiterhin eine meta-theoretische Diskussion über den Zweck der Narratologie im Wege (vgl. Margolin 2011: 53; siehe auch den nachfolgenden Punkt [8]).

448 Vgl. Margolin 2011: 44.

449 Vgl. Margolin 2011: 45.

450 Vgl. Margolin 2011: 45.

451 Wolf Schmid greift dieses als einziges aus Margolins Aufsatz in seinem Überblicksartikel zur „Erzählstimme“ im *Handbuch Erzählliteratur* auf (siehe Schmid 2011a: 135).

452 Schmid 2011a: 135.

453 Vgl. von Contzen 2018b: 64.

454 Vgl. von Contzen 2018b: 68.

455 Vgl. von Contzen 2018b: 77.

[2] Zu Beginn des vorangehenden Unterkapitels wurde der Erzähler als deiktisches Zentrum des narrativen Diskurses definiert. Es könne aber hinterfragt werden, ob jedem Text ein indexikalisches System zugrunde liege. So sei dies bei schriftlichen Texten nicht immer der Fall. Ein solcher Modus werde mit Benveniste als *histoire* bezeichnet.⁴⁵⁶ Geht man aber davon aus, dass Perspektive ein anthropologisches Grundprinzip ist, so ist jede Repräsentation perspektivisch bzw. subjektiv (s. Kap. 2.3.1). Segmente fiktionaler Texte, in denen nicht aus der Sicht einer Figur erzählt wird, werden als durch den Erzähler perspektiviert angesehen (s. Kap. 2.3.4 [bes. S. 127–128] und Kap. 2.3.5).

[3] Weiterhin bestehe die Möglichkeit, dass es zwischen nicht-literarischen faktualen und literarischen fiktionalen⁴⁵⁷ Texten einen kategorialen Unterschied gebe. So fänden sich etwa freie indirekte Rede und innerer Monolog praktisch nur in literarischen Texten. Daraus folge zudem, dass literarische Erzählungen ein Wissen voraussetzen, über das in der Realität nicht verfügt werden kann. Es könne daher davon ausgegangen werden, dass über fiktive Welten nicht berichtet wird, sondern diese vom Autor erschaffen werden. Dies werfe die Frage auf, weshalb die Erzählinstanz eine Parallele zwischen faktualen und fiktionalen Texten darstellen sollte.⁴⁵⁸

456 Vgl. Margolin 2011: 46. Benveniste bezieht sich mit der Begriffsopposition *histoire/discours* auf die Objektivität bzw. Subjektivität einer Aussage (s. Kap. 2.1.2). Unabhängig davon, ob eine Aussage als *histoire* oder *discours* zu bezeichnen ist, verfügt sie über ein Aussagesubjekt (jap. *genpyō shutai* 言表主体) (vgl. Fukuda 1990: 49). Davon ausgehend, dass ein Erzähltext nicht über einen Erzähler verfügen muss, wäre das Aussagesubjekt mit dem Autor zu identifizieren.

457 Die von Margolin (2011: 46) vorgenommene Gleichsetzung von ‚literarisch‘ mit ‚fiktional‘ erscheint problematisch. Zu erklären wäre sie wohl nur mit einem graduellen Fiktionalitätsverständnis, dem zufolge rein faktuale Berichte nur aus nachweisbaren Tatsachen bestehen können und somit auf literarische Mittel verzichten müssen. Dann würden sich faktuale Texte aber nicht nur dadurch auszeichnen, dass sich in ihnen keine freie indirekte Rede und keine inneren Monologe finden, sondern auch das Vorhandensein direkter Rede wäre stark eingeschränkt, ist der exakte Wortlaut einer realen Äußerung doch nur in seltenen Fällen bekannt (etwa wenn die Äußerung mit technischen Hilfsmitteln aufgezeichnet wurde).

458 Vgl. Margolin 2011: 46–47. Häufig wird der Erzähler als ein Spezifikum fiktionaler Erzähltexte dargestellt (vgl. exemplarisch Schmid 2011a: 131; siehe auch Hamburger [1957] 1980: 121–129 bzw. S. 264 dieses Buches). Martínez und Scheffel definieren den Erzähler dagegen wie folgt: „Personifizierender Ausdruck für das Aussagesubjekt einer Erzählrede, das im Fall der *fiktionalen Rede* fiktiv und von dem realen Autor der Erzählung zu unterscheiden ist“ (Martínez und Scheffel [1999]¹⁰2016: 216–217). Demnach ist die Besonderheit fiktionaler Texte lediglich die Verschiedenheit von Autor und Erzähler. Wenn aber der Erzähler eines faktualen Textes der Autor wäre, dann erschiene es nicht sinnvoll, die Erzählerkategorie auf faktuale Texte anzuwenden. Margolins eigene Erzählerdefinition (s. Kap. 2.2.1) ist für „(at least) literary narratives“ (Margolin 2011: 43), d. h.

[4] Ob der Erzähler als notwendiger Bestandteil narrativer Texte angesehen wird, hängt ferner von (rezeptions-)ästhetischen Überlegungen ab, und zwar dahingehend, ob Erzählungen (mimetisch) die Illusion einer Welt oder die eines Berichts von jener Welt evozieren (vgl. auch Käte Friedemanns Rede von dramatischer und epischer Illusion⁴⁵⁹). Wenn Letzteres der Fall ist, wird ein Erzähler als Urheber des Berichts vorausgesetzt.⁴⁶⁰ Es erscheint jedoch schwierig, sich hier grundsätzlich für das eine oder das andere zu entscheiden, zumal keine Einigkeit darüber herrscht, ob sich alle Rezipienten einen Erzähler vorstellen oder nicht (siehe den Kommentar zu [8]). Aber auch ungeachtet dieser Frage scheinen sich die beiden Alternativen nicht zwangsläufig auszuschließen, sondern sich vielmehr abzuwechseln, indem sie *showing* und *telling* (s. Kap. 2.4.1), entsprechen. Auch Margolin selbst schließt keine der beiden Möglichkeiten aus, wenn er in einem späteren Beitrag schreibt, dass auch narrative Texte, die nicht die Illusion einer eigenständigen Erzählwelt aufrechterhalten, zur überzeugenden Illusion eines Erzählvorgangs führen können, in dem das Erzählte durch einen Erzähler vorgetragen wird.⁴⁶¹ Die vermeintliche Binarität lässt sich weiterhin durch die Textstelle zurückweisen, die Eva von Contzen aus „The Knight’s Tale“ zitiert, der ersten Erzählung in Geoffrey Chaucers (1343?–1400) *The Canterbury Tales* (ab 1387). Hier kommt es zu einer Metalepse⁴⁶², indem der Erzähler in die Erzählwelt

fiktionale Erzählungen (siehe Anm. 457), konzipiert. Obwohl Margolin den Erzähler definiert, wie er in fiktionalen Erzählungen zutage tritt, implizieren die oben wiedergegebenen Ausführungen, dass sich die Kategorie ebenso in faktualen wie in fiktionalen Texten findet. Schmid wendet die Kategorie des Erzählers auch auf faktuale Texte an, geht aber davon aus, dass eine Differenz von Erzähler- und Figurenperspektive dort seltener zutage tritt und vor allem die sprachliche Dimension von Perspektive betrifft (siehe S. 133). Im Rahmen von Textanalysen wird in dieser Arbeit dafür argumentiert, die Kategorie der Erzählinstanz auch auf faktuale Texte anzuwenden (s. Kap. 3.3.1) bzw. auch bei nicht-narrativen Texten von einer hierzu analogen Sprechinstanz auszugehen (s. Kap. 4.5.1).

459 Siehe Friedemann 1910: 26. Siehe auch Kap. 2.4.2 sowie Lämmert [1955] ⁶1975: 68–69.

460 Vgl. Margolin 2011: 48. Man könne auch fragen, ob ‚Immersion‘ – die neueste Manifestation des Mimesis-Paradigmas – auf eine Welt oder auf einen Sprechakt, in dem diese Welt dargestellt wird, bezogen ist (vgl. Margolin 2011: 48–49). Dabei spielt es in diesem Zusammenhang keine Rolle, ob im Sprechakt offengelegt wird, dass die Welt, auf die er sich bezieht, eine fiktive ist, ob es sich also nach Kendall L. Walton ([1990] 1993: 368–372) um einen *reporting* oder einen *storytelling narrator* handelt (siehe S. 100–101).

461 Vgl. Margolin [2012] 2014: Abs. 4.

462 Als Metalepse wird mit Genette ein Sprung von einer narrativen Ebene (s. Kap. 2.2.1) in eine andere bezeichnet, wodurch eine Figur in der ‚Exegese‘ auftreten kann oder der Erzähler (so wie hier) in der Diegese (siehe Genette [1994] ³2010: 152–154; ‚Exegese‘ nennt Genette die Welt eines primären Erzählers, der nicht zur Welt gehört, von der er erzählt).

eintritt, wodurch auch die Rezipienten in diese hineingezogen werden.⁴⁶³ Es wird somit gleichzeitig die mimetische Darstellung der Welt wie auch die Vordergrundierung des Erzählers erreicht.

[5] Darauf führt Margolin zwei Probleme an, die er im weitesten Sinne der Philosophie zurechnet. Das erste ist die Frage, ob die Propositionen, aus denen der narrative Text besteht, auch behauptet werden. Falls ja, muss es eine behauptende Instanz geben. Deutlich wird dies etwa durch modale Ausdrücke (wie sie sich in der vormodernen japanischen Erzählliteratur besonders häufig finden). Die Instanz, die über das berichtete Geschehen mutmaßt, kann nicht mit dem Autor identisch sein, der sich die Erzählung ‚ausdenkt‘. Lassen sich in einem Text aber keine Behauptungen und Kommentare aufzeigen, besteht auch nicht die Notwendigkeit einer behauptenden Instanz.⁴⁶⁴

[6] Es kann außerdem in Erwägung gezogen werden, für Texte, in denen sich kein expliziter Erzähler findet, die Nullmarkierung als eigene Kategorie zu etablieren, wie es in der Grammatik gängige Praxis ist (z. B. Nullartikel).⁴⁶⁵ Man würde dann davon ausgehen, dass jeder narrative Text über eine Erzählerposition verfügt, die aber unmarkiert bleiben kann. Aus logischer Sicht lässt sich die Nullkategorie damit begründen, dass der Abwesenheit eines Elementes eine bestimmte Funktion zukommen kann. Es lässt sich allerdings auch argumentieren, dass sich erst dann sinnvoll von einer Kategorie sprechen lässt, wenn diese auch realisiert wird. Die Folge dieses Einwands wäre aber, dass zwischen zwei Gruppen narrativer Texte unterschieden werden müsste, deren Grenzen nicht klar sind, denn anders als das Vorhandensein eines Artikels oder eines grammatischen Morphems ist die Anwesenheit des Erzählers nicht absolut, sondern graduell.⁴⁶⁶ Ob man annimmt, dass jeder Erzähltext notwendigerweise über einen Erzähler verfügt oder nicht, hängt somit davon ab, welche Form eines theoretischen Modells man bevorzugt.⁴⁶⁷

[7] Schließlich präsentiert Margolin zwei Probleme literaturtheoretischen Charakters. Durch die Annahme eines optionalen Erzählers würde das ternäre Gattungssystem, das in traditionellen Poetiken vorherrscht, seine Grundlage verlieren. In

463 Diese Metalepse hat weiterhin zur Folge, dass zwischen erzählendem und erzähltem Ich nicht unterschieden werden kann (vgl. von Contzen 2018b: 75–76).

464 Vgl. Margolin 2011: 49.

465 Vgl. außerdem das Nullsuffix, mit dem im Tibetischen das Objekt (bzw. der ‚Akkusativ‘) markiert wird. Mitunter wird auch für das klassische Japanisch ein Nullsuffix diskutiert, das im Gegensatz zum tibetischen ganz unterschiedliche Funktionen hat (siehe Vovin 2003: 79–84).

466 Vgl. auch das auf S. 89 gegebene Zitat von Genette.

467 Vgl. Margolin 2011: 50–51.

diesem System besteht Lyrik aus der Rede des Dichters und Dramatik aus Figurenreden, wohingegen die Epik sich dadurch auszeichnet, dass sie sich sowohl aus Erzähler- als auch aus Figurenrede zusammensetzt. Die erzählende Literatur wird somit in Abhängigkeit vom Erzähler definiert, basierend auf der Prämisse, dass eine Erzählung ein Makrosprechakt ist, der aus mehreren interagierenden Diskursen besteht. Die Relationen jener Diskurse konstituieren die „internal discursive structure and the dynamics of texts“⁴⁶⁸; nach Michail Bachtin ergibt sich aus den Relationen verschiedener stilistischer und ideologischer Positionen sogar die Essenz des Romans. Relationen verschiedener Diskurse gibt es zwar auch im Drama, dort fehlt aber die für narrative Texte konstitutive Doppelstruktur. Würde es sich beim Erzähler um eine optionale Kategorie handeln, wäre Bachtins Ansatz somit nicht mehr gültig. Es ließe sich aber dennoch für einen optionalen Erzähler argumentieren, etwa wenn Erzählungen in erster Linie semiotisch verstanden werden, indem sie Vorstellungen hervorrufen, wodurch die Diskursstruktur in den Hintergrund rückt. Weiterhin kann die Gattungstrias als historisches Produkt gesehen werden, das in der Moderne zunehmend infrage gestellt wird.⁴⁶⁹

[8] Zuletzt führt Margolin aus, durch psychologische Experimente sei gezeigt worden, dass die Rezipienten von Erzählungen während des Lesevorgangs analog zu alltäglichen Konversationspartnern einen Erzähler konstruieren. Auf diese Weise werde die Erzählung vom Rezipienten ‚naturalisiert‘⁴⁷⁰. Eine Antwort auf die Frage nach der Notwendigkeit des Erzählers könne daher auch davon abhängen, ob die Narratologie als empirische Sozial- oder theoretische Textwissenschaft verstanden wird.⁴⁷¹ In einem späteren Artikel bemerkt Margolin, dass die These der Psychonarratologie von Vertretern der kognitiven Narratologie hinterfragt werde.⁴⁷² Dagegen bezieht sich Natalia Igl gerade auf kognitionswissenschaftliche Ansätze, die von der Prämisse ausgehen, dass Rezipienten Erzähltexte analog zu Alltagskommunikation verarbeiten, was auch den Ausgangspunkt für die Anthropomorphisierung des Erzählinstanz darstelle.⁴⁷³ Tilmann Köppe und Tom Kindt wiederum, die gegen die Notwendigkeit eines Erzählers argumentieren, verlangen

468 Margolin 2011: 51.

469 Vgl. Margolin 2011: 51–52. Vgl. auch Takeuchi Akiko zum Nō als ‚erzähltem Drama‘ (s. Kap. 3.1.2.2) und Balmes 2020b: 6 sowie S. 98.

470 Siehe auch das Projekt einer ‚Natural‘ Narratology von Monika Fludernik (1996), das dem mündlichen Erzählen besondere Beachtung schenkt.

471 Vgl. Margolin 2011: 52–53.

472 Vgl. Margolin [2012] 2014: Abs. 4.

473 Vgl. Igl 2018: 130.

nach weiterer empirischer Forschung und gehen von individuellen Abweichungen aus.⁴⁷⁴ Es erscheint gut möglich, dass Köppe und Kindt aufgrund ihrer eigenen Prämissen gegenüber den Ergebnissen der Psychonarratologie skeptischer sind.⁴⁷⁵ Andererseits zitiert der namhafte Narratologe Wolf Schmid noch im Jahr 2011 aus einem Aufsatz von Marie-Laure Ryan von 1981, die sich angesichts des theoretischen Widerspruchs für den folgenden Kompromiss entscheidet: „the concept of narrator is a logical necessity of all fictions but it has *no psychological foundation in the impersonal case*“⁴⁷⁶. Somit geht auch Ryan davon aus, dass die Vorstellung eines Erzählers nicht unbedingt ist. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass, während man bei prototypischen Erzählungen wohl kaum umhin kommt, einen Erzähler zu imaginieren, es auch Texte gibt, bei denen die Differenzen zwischen den einzelnen Rezipienten größer ausfallen. Die von Margolin konstatierte Binarität der Entscheidungsmöglichkeiten, deren Wahl davon abhängt, welche Auffassung von Narratologie vertreten wird, wird somit infrage gestellt.

Margolin bietet zwei Lösungsvorschläge für das Dilemma des notwendigen oder optionalen Erzählers an. Da literarische Erzählungen keine homogene Textklasse darstellen, könne es sich als Fehler erweisen, allen einen Erzähler zuzuschreiben – auch den *textes limites*, die sich lediglich keiner anderen Textsorte zuweisen lassen. Als Alternative ließe sich der traditionellen Gattungstrias eine duale Unterscheidung vorschalten, die sich danach richtet, ob das Erzählen bzw. der Erzähler explizit markiert ist oder nicht.⁴⁷⁷ Ein solches Vorgehen würde zudem im Einklang mit den Genre-übergreifenden und transmedialen Tendenzen der gegenwärtigen Narratologie sein.⁴⁷⁸ Dieser Lösungsvorschlag erscheint allerdings höchstens im Hinblick auf ‚narrative‘ Lyrik und Dramatik sinnvoll, die sich so leichter mit epischen Texten direkt vergleichen ließen. Bei

474 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 93.

475 So bemerken sie zwar, sie könnten „an dieser Stelle nicht näher auf die *empirische* Frage eingehen, ob sich Leser *de facto* immer vorstellen, dass ein fiktiver Erzähler spricht, wenn sie einen fiktionalen Erzähltext lesen“ (Köppe/Kindt 2014: 93), schreiben aber zu einer Passage aus Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847; dt. 1848/1851) mit aller Bestimmtheit: „Wir stellen uns nicht jemanden vor, der etwas erzählt, sondern wir stellen uns lediglich das Erzählte vor“ (Köppe/Kindt 2014: 87–88). Es scheint eine Vermengung von Semantik und Pragmatik zugunsten der favorisierten Theorie, dass die Erzählerkategorie optional ist, vorzuliegen.

476 Zitiert nach Schmid 2011a: 135; Hervorh. S. B. Das Zitat stammt aus Marie-Laure Ryan (1981): „Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction“. *Poetics* 10: 517–539, hier 519.

477 Vgl. Margolin 2011: 53–54.

478 Vgl. Margolin 2011: 56.

Letzteren ist man aber auch mit diesem Modell nicht von der Frage befreit, ob jeder Erzähltext über einen Erzähler verfügt, sodass der praktische Nutzen des Vorschlags fraglich ist. Zudem wären – wie Margolin selbst feststellt⁴⁷⁹ – die Grenzen zwischen den beiden Gruppen unscharf, da die Anwesenheit des Erzählers graduell ist.

Der zweite Vorschlag, den Margolin unterbreitet, besteht darin, die Erzählerkategorie nur dann auf Texte anzuwenden, wenn sich im Einzelfall daraus ein Nutzen ergibt. Dies setzt wiederum voraus, dass es der Narratologie nicht um eine universale Theorie geht, sondern ihr Wert in ihrem heuristischen Nutzen gesehen wird.⁴⁸⁰ Dieser Vorschlag, der mit den als überholt angesehenen strukturalistischen Tendenzen der frühen Narratologie⁴⁸¹ bricht, findet sich auch bei Köppe und Kindt.⁴⁸² Diese argumentieren zwar für die Optionalität der Erzählerkategorie, stellen die Frage nach der Notwendigkeit des Erzählers aber zurück, wenn sie empfehlen,

genau am Text aufzuzeigen, welche Gründe dafür sprechen, dass der Text zu der Vorstellung einlädt, jemand erzähle. Ob diese Gründe hinreichend sind für die Annahme, es gebe einen Erzähler oder nicht, kann dann oft offenbleiben.⁴⁸³

Auch Köppe und Kindt sehen das narratologische Analyseinstrumentarium als Werkzeugkasten; die Strukturen, die sich damit beschreiben lassen, haben „im Rahmen der Textinterpretation hohes Relevanzpotential, jedoch keine Relevanzgarantie“⁴⁸⁴ (siehe auch S. 70). Sie lehnen es weiterhin ab, von impliziten Erzählern („von ‚verdeckten‘, ‚nicht-figürlichen‘ oder ‚nicht-personalen‘ Erzählern“) zu sprechen, „für deren Existenz als fiktive Entität es keinen Anhaltspunkt gibt“.⁴⁸⁵ Igl führt dagegen aus, dass vom Standpunkt der „pan-narrator theories“ aus die implizite Darstellung von Erzählern nicht als Problem wahrgenommen werde, da die Erzählinstanz vom Rezipienten „im Sinne eines kognitiv-semantischen *Frames*“⁴⁸⁶ angenommen werde. Die ‚Verkörperung‘ des Erzählers – auch wenn bloß als Stimme – erfolge innerhalb der Kognition des Rezipienten. Hier zeigen sich die unterschiedlichen Positionen nach [8], die sich darauf zurückführen lassen, ob Narratologie als Text- oder ‚Sozial‘-Wissenschaft angesehen wird

479 Vgl. Margolin 2011: 54.

480 Vgl. Margolin 2011: 55.

481 Siehe hierzu auch von Contzen 2018a.

482 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 91.

483 Köppe/Kindt 2014: 90.

484 Köppe/Kindt 2014: 30.

485 Köppe/Kindt 2014: 91.

486 Igl 2018: 132.

(präziser wäre vielleicht die Unterscheidung zwischen text- und kognitionsbasierten Ansätzen).

Anders als bei Köppe und Kindt wird der implizite Erzähler bei Schmid konzipiert. Ihm zufolge kann zumindest eine implizite Darstellung des Erzählers nicht vermieden werden, da es in jedem Fall indiziale Zeichen gebe, die auf den Erzähler verweisen, beginnend bei der Selektion von Geschehensmomenten, die zur Geschichte zusammengefügt werden (siehe auch Kap. 2.3.5; zu ‚Geschehen‘ und ‚Geschichte‘ siehe Kap. 2.1.2).⁴⁸⁷ Dabei unterliege es der Interpretation des Lesers, ob er indiziale Zeichen auf den Erzähler oder den impliziten („abstrakten“) Autor beziehe. In der Regel seien auf den Erzähler verweisende indiziale Zeichen intendiert, auf den Autor verweisende dagegen nicht.⁴⁸⁸ Im Wesentlichen lasse sich wie folgt unterscheiden:

Das Fingieren einer Geschichte und eines sie präsentierenden Erzählers ist Sache des realen Autors. In den Akten der Auswahl und Ausstattung eines Erzählers verweisen alle Indizes auf den Autor als verantwortliche Instanz. Die Auswahl der erzählten Geschehensmomente, ihre Verknüpfung zu einer Geschichte, ihre Bewertung und Benennung sind Operationen, die in die Kompetenz des Erzählers fallen, der sich in ihnen kundgibt. Im Einzelnen ist die Zuordnung der Symptome eine Sache der Interpretation. Alle Akte, die den Erzähler kundgeben, fungieren letztlich natürlich auch als Indizes für den Autor, dessen Schöpfung diese fiktive Instanz ist. Aber die Erzählverfahren erlangen eine indiziale Funktion für den Autor nicht direkt und unmittelbar, sondern mit einer gewissen Brechung oder Verschiebung.⁴⁸⁹

Es erscheint jedoch fraglich, ob die Selektion und Verknüpfung von Geschehensmomenten vom Autor als auf den Erzähler verweisendes ‚indiziales Zeichen‘ tatsächlich intendiert wird. Kendall L. Walton unterscheidet zwischen *reporting* und *storytelling narrators*, je nach dem, ob im fiktionalen Text suggeriert wird, dass das Erzählte vom Erzähler als etwas Reales berichtet werde – dieser also Teil der Welt ist, von der er erzählt –, oder aber dass er das Erzählte fingiere und somit eine fiktive Welt erschaffe.⁴⁹⁰ Eine Untergruppe der *storytelling narrators*

487 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 71–72; 2011a: 131.

488 Schmid 2011a: 131–132, 135; [2005] ³2014: 78–79. Dabei spricht Schmid zunächst vom ‚abstrakten‘ Autor, danach aber nur noch vom Autor.

489 Schmid 2011a: 132. Ganz ähnlich in Schmid [2005] ³2014: 78.

490 Vgl. Walton [1990] 1993: 368–372. Ganz deutlich tritt ein *storytelling narrator* etwa in den Sätzen zutage, die Genette im Abschnitt „Metalepsen“ (siehe Anm. 462) aus Denis Diderots *Jacques le fataliste et son maître* („Jacques der Fatalist und sein Herr“, 1765–1784) zitiert: „Was könnte mich hindern, den Herrn zu verheiraten und ihn zum Hahnrei zu machen“; „Wird Ihnen seine Geschichte Vergnügen bereiten oder nicht? Wenn ja, dann setzen wir die Bäuerin wieder auf die Kruppe hinter den Lenker des Rosses, lassen die beiden ziehen und kehren zu unserem Reisenden zurück“ (Genette [1994] ³2010: 152).

stellen die ‚Autoren-Erzähler‘ nach Genette dar, womit dieser fiktive Autoren bezeichnet, die als extradiegetische Erzähler fungieren.⁴⁹¹ *Reporting narrators* sind aber der Standardfall. Das geht auch aus Waltons Ausführungen hervor, da ein *reporting narrator* weder darlegen müsse, in welcher Beziehung er zum Erzählten steht, noch, wie er davon erfahren hat.⁴⁹²

Schmid scheint hingegen von *storytelling narrators* auszugehen. Zwar ist seine Theorie nicht ganz von der Hand zu weisen, da auch ein Erzähler, der etwas Reales berichtet, aus Geschehensmomenten auszuwählen hat. Allerdings scheint mir dies kaum ein ‚indiziales Zeichen‘ zu sein, welches von den Rezipienten als solches wahrgenommen wird. Im Fall von *reporting narrators* erscheint es mir angemessener, ‚indizielle Zeichen‘ auf *histoire*-Ebene (bei Schmid ‚Geschichte‘ und ‚Geschehen‘) als Hinweise auf den (impliziten) Autor zu sehen und den Erzähler nur im *discours* zu verorten. So geht auch Margolin davon aus, dass fiktive Welten vom Autor erschaffen werden (siehe [3]). Das Bild, das sich der Rezipient auf der Grundlage eines Erzähltextes vom Autor macht, wird als ‚impliziter Autor‘ bezeichnet. Walton bemerkt, dass implizite Autoren häufig als *storytelling narrators* betrachtet werden könnten.⁴⁹³ Schmid spricht zunächst vom ‚abstrakten‘ Autor, dann bloß noch vom Autor.⁴⁹⁴ In der oben zitierten Passage spricht er explizit vom „realen Autor[]“. Die Differenzierung zwischen Erzähler und implizitem Autor scheint dagegen aufgegeben zu werden. Möglicherweise ist dies der Grund dafür, dass Schmid offensichtlich von einem *storytelling narrator* ausgeht.

Es wurde bereits mehrfach erwähnt, dass die Anwesenheit des Erzählers graduell ist. Schmid setzt das Mindestmaß an Hinweisen auf den Erzähler sehr viel niedriger an als Köppe und Kindt. Aus den oben genannten Gründen sind seine Ausführungen mit Vorsicht zu genießen. Dennoch demonstriert der Vergleich von Köppe/Kindt mit Schmid, dass es wohl je nach Rezipient tatsächlich

491 Siehe Genette [1994] ³2010: 148–149. Da ‚Autoren-Erzähler‘ fiktiv sind, ist allerdings Genettes Annahme, dass „sie sich auf derselben narrativen Ebene wie ihr Publikum [befinden], d. h. auf der, auf der Sie und ich uns befinden“ (Genette [1994] ³2010: 149), zumindest für ‚nicht-vokale‘ Literatur abzulehnen. Hier liegt die von Martínez kritisierte Vermengung von textinterner und textexterner Pragmatik vor (s. Kap. 2.1.2). In der Mediävistik wird der Begriff ‚Autor-Erzähler‘ dagegen gerade dann verwendet, wenn die Trennung von Autor und Erzähler infrage gestellt werden soll. Er bezieht sich auf Erzähler, die sich selbst mit dem Namen des Autors bezeichnen (tatsächlich sind Autornamen oft nur aufgrund solcher Textstellen bekannt).

492 Vgl. Walton [1990] 1993: 369. Zudem versteht Walton sein hier besprochenes Unterkapitel mit der Überschrift „STORYTELLING NARRATORS“ (Walton [1990] 1993: 368), was darauf hindeutet, dass diese Sonderfälle darstellen, die besonderer Erläuterung bedürfen.

493 Vgl. Walton [1990] 1993: 370.

494 Siehe Anm. 488.

beträchtliche Unterschiede gibt, wann ein Erzähler angenommen wird – schließlich dürften sich die Theoretiker bei ihren Ausführungen zum Rezeptionsprozess auch auf ihre eigenen Leseerfahrungen stützen.

Neben Köppe und Stühling bzw. Köppe und Kindt lehnt etwa auch Sylvie Patron die Notwendigkeit eines Erzählers ab, den sie provokativ für tot erklärt⁴⁹⁵ – in Analogie zu dem von Roland Barthes ausgerufenen Tod des Autors.⁴⁹⁶ Die meisten Narratologen gehen jedoch davon aus, dass jeder Erzähltext über einen Erzähler verfügt;⁴⁹⁷ Köppe und Kindt nennen diese Annahme „ein Dogma der Erzähltheorie“⁴⁹⁸. Auch Margolin, der im oben besprochenen Aufsatz betont, es sei notwendig, sich in der Debatte zu positionieren,⁴⁹⁹ entscheidet sich für die notwendige Existenz des Erzählers, wie aus seinem Artikel zum Erzähler im *Living Handbook of Narratology* hervorgeht. Demnach handelt es sich bei Erzählungen um konstative Makrosprechakte, in denen behauptet wird, was geschehen ist. Dabei sei der Erzähler die behauptende Instanz (siehe [5]). Zudem lasse sich die Notwendigkeit einer Erzählinstanz logisch begründen, da jeder Kommunikationsakt einen Sender und einen Empfänger voraussetze⁵⁰⁰ (siehe [1]). Genau genommen handelt es sich hierbei weniger um ein Argument als um ein „linguistische[s] Axiom“⁵⁰¹. Das Kommunikationsmodell liegt narratologischen Theorien in der Regel zugrunde.⁵⁰² Auch Eva von Contzen setzt es voraus,⁵⁰³ beklagt aber eine zu starke Fokussierung auf das Modell, was zum Primat des Erzählers führe⁵⁰⁴ (siehe auch die Diskussion zu [1]). Eine grundsätzlichere Kritik am narratologischen Kommunikationsmodell äußern Köppe und Kindt, die darlegen, dass der Erzähler vom fiktionalen Erzähltext „logisch und ontologisch abhängig“⁵⁰⁵ ist. Der Erzähler könne somit nicht als Urheber der Erzählung betrachtet werden, da eine fiktive Entität keinen realen Text hervorbringen könne.⁵⁰⁶ Dies entkräftet die

495 Siehe zuletzt Sylvie Patron (2015): *La mort du narrateur et autres essais*. Limoges: Lambert-Lucas.

496 Siehe Roland Barthes (2000): „Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart: Reclam, 185–193. Das französische Original „La mort de l’auteur“ erschien 1968, bereits im Jahr davor eine englische Übersetzung.

497 Vgl. Köppe/Stühling 2011: 59 und 75, Anm. 2.

498 Köppe/Kindt 2014: 91.

499 Vgl. Margolin 2011: 45, 48.

500 Vgl. Margolin [2012] 2014: Abs. 3.

501 Igl 2018: 137.

502 Vgl. exemplarisch Martínez und Scheffel, die schreiben, dass „alles Erzählen eine kommunikative Sprachhandlung darstellt“ (Martínez und Scheffel ([1999] ¹⁰2016: 217).

503 „narrative requires an act of communication“ (von Contzen 2018b: 63, siehe auch 64).

504 Vgl. von Contzen 2018b: 64, 77.

505 Köppe/Kindt 2014: 85.

506 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 91–92.

übliche Prämisse vom Erzähler als notwendigem Urheber des Textes aber nur dann, wenn die Rechnung ohne den Rezipienten gemacht werden soll, Narratologie also als reine Textwissenschaft verstanden wird (siehe [8]). Es ist durchaus möglich, dass eine Erzählung ohne textuelle Anzeichen eines Erzählers in der Kognition des Rezipienten aufgrund semantischer *frames* als vom Erzähler hervorgebrachter Diskurs verarbeitet wird. Abschließend soll der Erzähler als abstrakte Textfunktion aus kognitiv-linguistischer Perspektive genauer betrachtet werden.

2.2.3 Kognitiv-linguistisches Fazit: Die Erzählinstanz als abstrakte Funktion

Die Kritik von Köppe und Stühling bzw. Köppe und Kindt richtet sich in erster Linie gegen den Erzähler als Urheber des narrativen Diskurses sowie dagegen, dass jede fiktionale Erzählung von einer bestimmten Persona gesprochen werde. Insofern sie einer notwendig anthropomorphen Gestalt des Erzählers bzw. der Vorstellung eines jeden Erzählers „als fiktive Entität“ (siehe S. 99), d. h. als Figur, widersprechen, verwundert es nicht, dass sie das Konzept des impliziten Erzählers ablehnen. Deshalb muss die Erzählerkategorie aber nicht als optional betrachtet werden. Der Einwand, dass eine fiktive Entität nicht der Urheber eines realen Textes sein kann, lässt sich nicht gegen Margolin vorbringen, der in seiner Definition den Erzähler als den nur „*hypothesized producer of the current discourse*“ (Hervorh. S. B.) beschreibt. Dennoch geht Margolin davon aus, dass jeder Erzähltext über einen Erzähler verfügt. Diesen definiert er – vor metonymischer Aktualisierung und Anthropomorphisierung – als eine „inner-textual speech position“, genauer „a linguistically indicated, textually projected and readerly identified position whose occupant needs to be thought of primarily in terms of a communicative role, distinct from any actual-world flesh-and-blood (or computer) producer of the text“ (siehe S. 84). Wenn der Erzähler als ‚kommunikative Rolle‘ gedacht wird, muss es sich bei ihm freilich nicht zwangsläufig um eine „fiktive Entität“ handeln.

Natalia Igl unterscheidet zwischen zwei Gebrauchsweisen des Begriffs ‚Erzähler‘. In der klassischen Narratologie wird der Erzähler als Persona oder Stimme gedacht, die sich in unterschiedlicher Intensität im Text manifestieren kann,⁵⁰⁷ sich im Verhältnis zur Erzählwelt aber klar bestimmen lässt (als ‚homo-/heterodiegetisch‘ etc.). Das klassische Erzählerkonzept scheitert an den sogenannten *unnatural voices* in postmodernen Erzählungen, deren Position sich nicht klar bestimmen

507 Vgl. Igl 2018: 133.

lässt und mit denen gegen die Notwendigkeit eines Erzählers argumentiert wird,⁵⁰⁸ aber auch an der Erzählstimme des *Tosa nikki*.⁵⁰⁹ Dennoch ist es dieses Konzept, von dem Köppe u. a. ausgehen, wenn sie der Notwendigkeit des Erzählers eine Absage erteilen. Auch Schmid versteht den Erzähler in dieser Weise, wenn es ihm exakter scheint, von einem „Re-Konstrukt“⁵¹⁰ statt von einem Konstrukt durch den Leser zu sprechen. Der Erzähler muss ihm zufolge also eine mehr oder weniger feste Gestalt haben, auf die sich im Text Hinweise, sogenannte ‚indiziale Zeichen‘ finden lassen. Noch bezeichnender ist, dass Schmid den Erzähler als „Urheber“ des narrativen Textes ansieht.⁵¹¹

Dagegen stellt der Erzähler aus Sicht kognitiv-linguistischer Forschung ein „abstraktes diskursives Organisationsprinzip“⁵¹² dar. Barbara Dancygier (*The Language of Stories*, 2012) spricht von einer *narratorship* „im Sinne einer übergeordneten, subjektiven ‚Triebkraft‘ des narrativen Diskurses, die sich im sogenannten *story-viewpoint space* (in Abgrenzung zu anderen *main narrative spaces*) verorten lässt“.⁵¹³ Davon ausgehend beschreibt Sonja Zeman die Erzählinstanz „als perspektivische Ebene, die sich aus der grundlegenden Distanz zwischen den verschiedenen *narrative spaces* ergibt“.⁵¹⁴ Diese Ebene wird indes nie aufgegeben, oder anders ausgedrückt: Erzähler- und Figurenperspektive alternieren nicht, sondern überlagern sich.⁵¹⁵ Anders als bei traditionellen Erzählertypologien braucht die Erzählinstanz als abstrakte Funktion nicht einem bestimmten Ort in Relation zur Diegese zugewiesen zu werden.⁵¹⁶ Trotzdem lässt sie sich in allen narrativen Texten linguistisch belegen.⁵¹⁷ Igl bezeichnet daher „die Distanz zwischen den verschiedenen *narrative spaces*“⁵¹⁸, „perspektivische ‚Mehrlagigkeit‘“⁵¹⁹ sowie die als abstrakte Funktion zu denkende Erzählinstanz,⁵²⁰ die sich jeweils gegenseitig bedingen, als konstitutiv für Erzählungen. Die ‚Verkörperung‘ des Erzählers – auch wenn bloß als Stimme – erfolgt innerhalb der Kognition des

508 Vgl. Igl 2018: 130.

509 Siehe Balmes 2017a; 2018.

510 Schmid [2005] ³2014: 72; 2011a: 131.

511 Schmid [2005] ³2014: 71; 2011a: 131.

512 Igl 2018: 133.

513 Igl 2018: 133.

514 Igl 2018: 133.

515 Vgl. Igl 2018: 134–135. Siehe auch Igl 2018: 139–141 zur Unterscheidung von ‚späterem‘ und ‚früherem‘ Ich in der autodiegetischen Erzählung nach Genette.

516 Vgl. auch Igl 2018: 133, 135.

517 Vgl. Igl 2018: 133–135, 137–138.

518 Igl 2018: 140.

519 Igl 2018: 137.

520 Vgl. Igl 2018: 133, 135.

Rezipienten.⁵²¹ Dem Erzähler kommt folglich ein „quasi-ontologischer Status“⁵²² zu, indem er sowohl im Text als auch im Rezipienten verankert ist (vgl. die eingangs zitierte Definition von Margolin: „a linguistically indicated, textually projected and readerly identified position“; siehe S. 84).

2.3 Perspektive / Fokalisierung

Erzähltexte oder Textsegmente können aus der Sicht einer bestimmten Figur geschrieben sein (was nicht bedeutet, dass diese Sicht *beschrieben* würde). Fragen der Modellierung der Wahrnehmung einer Figur sowie ihre Markierung und Funktion werden unter dem Begriff der Perspektive verhandelt. Zusammen mit dem Erzähler ist die Perspektive wohl die am meisten erforschte narratologische Kategorie. Erzähler und Perspektive werden häufig gemäß Genettes Leitfragen *wer spricht?* und *wer sieht?* unterschieden, doch eine genauere Untersuchung zeigt, dass die Kategorien keineswegs völlig voneinander zu trennen sind. In diesem Kapitel werden verschiedene Modelle von Perspektive und die mit ihnen verbundenen theoretischen Probleme beschrieben, um im Analyseteil dieser Arbeit einen methodisch reflektierten Umgang mit diesem sehr uneinheitlich verwendeten Begriff zu ermöglichen.

2.3.1 Allgemeine Bemerkungen

Der in der Narratologie metaphorisch verwendete Begriff ‚Perspektive‘ bezieht sich ursprünglich auf visuelle Wahrnehmung.⁵²³ Jede Wahrnehmung erfolgt von einer bestimmten raum-zeitlichen Position aus⁵²⁴ und setzt somit eine Perspektive voraus. Grundlegend kann Perspektive daher mit Sonja Zeman „als eine gerichtete, standortabhängige Relation zwischen einem wahrnehmenden Subjekt und den wahrgenommenen Aspekten eines fokussierten Objekts“⁵²⁵ definiert werden. Der Begriff Perspektive wurde auch auf mentale Positionen bezogen, wobei es sich nicht um dasselbe Phänomen wie bei der körpergebundenen Wahrnehmung handelt. Denn bei der Änderung einer mentalen Position wird die ur-

521 Vgl. Igl 2018: 132.

522 Igl 2018: 131.

523 Vgl. Zeman 2018b: 177, 187.

524 Vgl. Zeman 2018b: 178.

525 Zeman 2018b: 178.

sprüngliche Position nicht völlig aufgehoben. Indem dem Subjekt sein Perspektivenwechsel bewusst ist, wird es in Beobachter und Beobachteter aufgespalten (vgl. auch die in Kap. 2.2.1 vorgestellte Unterscheidung von erzählendem und erzähltem Ich). Da folglich die Dimension einer Meta-Perspektive zu ergänzen ist, ist Perspektive in diesem Zusammenhang nicht in einem dualistischen, sondern in einem triangulären Modell zu denken.⁵²⁶ Zemans Modell erinnert an das im Folgenden ausführlicher vorgestellte Modell von Mieke Bal, die Wahrnehmung als ‚psychosomatischen Prozess‘ begreift, der sowohl vom Körper und vom physischen Standort als auch von psychischen Einstellungen, Wissen etc. abhängig ist. Absolute Objektivität ist demnach unmöglich.⁵²⁷

Da Perspektivierung „ein anthropologisch-kognitives Grundprinzip“⁵²⁸ ist, ist auch jede Repräsentation perspektivisch. Dies trifft selbstverständlich auch auf Erzählungen zu, oder genauer: gerade auf Erzählungen, da zur Perspektive des Sprechers, d. h. des Erzählers, die der Figuren treten.⁵²⁹ Rezipienten müs-

526 Vgl. Zeman 2018b: 178–179. Die trianguläre Form ergibt sich dadurch, dass der Origo, von der aus die Meta-Perspektive eingenommen wird, mehrere Origines bzw. Perspektiven auf einen bestimmten Aspekt untergeordnet sind.

527 Vgl. Bal [1985] ²1997: 142.

528 Zeman 2018b: 174.

529 Zeman nennt „den Blick eines aktuellen Sprechers“ (Zeman 2018b: 174) als zusätzliche, der des Erzählers übergeordnete Perspektive. Aufgrund der sich daraus ergebenden Doppelstruktur, die wiederum rekursiv ist, sodass eine Figurenperspektive in der gleichen Weise in die Erzählerperspektive eingebettet ist wie diese in die des ‚Sprechers‘ (vgl. Igl 2018: 138), ist Perspektive nach Zeman „unmittelbar an die Mittelbarkeit des Erzählens als narratologische Grundkonstante gebunden“ (Zeman 2018b: 174). Mit ihrer Unterscheidung von Sprecher und Erzähler folgt sie indirekt dem Argument von Köppe und Kindt, dass ein fiktiver Erzähler nicht der Urheber des realen Textes sein kann (Köppe/Kindt 2014: 91–92). Allgemein wird jedoch angenommen, dass in narrativen Texten der Erzähler die Position des Sprechers einnimmt (vgl. Kap. 2.2.1), und auch Natalia Igl, die ebenfalls einen kognitiv-linguistischen Standpunkt vertritt, bezeichnet mit ‚Sprecher‘ den Erzähler. Sie spricht auch von „der Auskoppelung der extra-textuellen Sprecherposition ‚Autor‘ und ihrer Verschiebung als Sprecherposition *in den literarischen Text hinein*“ (Igl 2018: 136). Selbstverständlich kann sich im Erzähltext auch die Perspektive des impliziten Autors manifestieren, doch scheint mir die zusätzliche Überordnung eines vom Erzähler verschiedenen ‚Sprechers‘ zu einer zu komplexen Verschachtelung zu führen, um für narratologische Analysen praktikabel zu sein. So müsste Zemans trianguläres Modell einem viergliedrigen weichen, sobald das Erzählte durch eine Figur perspektiviert wird. Aus kognitiv-linguistischer Sicht ist Zemans Theorie dennoch schlüssig, zumal es streng genommen keine Geschichte ohne Perspektivierung gibt und diese Perspektivierung in der Regel nicht durch den Erzähler, sondern den Autor erfolgt (s. Kap. 2.3.4). Da es sich hierbei aber um Perspektivierung im Sinne eines anthropologischen Grundprinzips handelt, die auch Zeman für die narratologische Analyse nicht sinnvoll erscheint (siehe unten), wird hier auf die zusätzliche Ebene verzichtet.

sen einerseits dazu imstande sein, mental verschiedene Standpunkte einzunehmen, andererseits ist eine Meta-Perspektive, die die Relationen zwischen den einzelnen Perspektiven erfasst, Voraussetzung dafür, Techniken wie dramatische Ironie verstehen zu können.⁵³⁰ Gleichzeitig weist Zeman darauf hin, dass Perspektive als anthropologisches Grundprinzip für die narratologische Analyse kaum von Nutzen ist, da dieses für verschiedene Ebenen der Erzählung relevant ist.⁵³¹ Es ist daher notwendig,

zu bestimmen, zwischen welchen Entitäten die Perspektivenrelation betrachtet werden soll, welche narrativen Ebenen (*story vs. discours* [sic]) diese Relation umfasst, welche semantischen Dimensionen bei der Analyse der Relation berücksichtigt werden – und in welcher Konstellation die Einzelperspektiven zueinander stehen.⁵³²

Bislang wird der Begriff ‚Perspektive‘ auf unterschiedliche Ebenen der Erzählung bezogen, sodass sich kein einheitliches Modell herausbilden konnte.⁵³³ Der als zu vage kritisierte Begriff wird häufiger durch andere Termini wie ‚Fokalisierung‘ ersetzt,⁵³⁴ doch auch hier gibt es kein Konzept, das allgemein akzeptiert wäre.⁵³⁵ Eva Broman unterscheidet zwei Gruppen von Modellen von Perspektive: 1) traditionelle Typologien zur Klassifizierung von Erzählwerken, die Perspektive als umfassendes Prinzip einer Erzählung begreifen, allerdings so grob sind, dass sie nur ungefähre Ergebnisse liefern können; 2) Modelle zur Analyse auf kleinteiligerer Ebene, denen zufolge im Erzähltext verschiedene Perspektiven alternieren und die sich vor allem in neueren Studien finden.⁵³⁶ Im Folgenden werden zunächst die einflussreichen Fokalisierungsmodelle von Gérard Genette und Mieke Bal vorgestellt. Während Bals Theorie eindeutig der zweiten Gruppe nach Broman zuzuordnen ist, wird Genettes Theorie üblicherweise als Teil der ersten gesehen. Es wird jedoch gezeigt, dass Genettes Modell hinsichtlich seines Anwendungsbereichs ambivalent ist.

530 Vgl. Zeman 2018b: 179.

531 Vgl. Zeman 2018b: 188–189.

532 Zeman 2018b: 189.

533 Vgl. Schmid 2011b: 138; Zeman 2018b: 174, 180.

534 Vgl. Zeman 2018b: 188.

535 Vgl. Zeman 2018b: 182.

536 Vgl. Broman 2004: 57–58.

2.3.2 Fokalisierung nach Gérard Genette

Die bekanntesten Typologien vor Genette waren Stanzels Triade, in der Perspektive mit der Kompetenz des Erzählers und seiner Teilhabe am erzählten Geschehen vermenget wird (s. Kap. 2.2.1), sowie Norman Friedmans achtgliedriges Modell, die beide 1955 publiziert wurden.⁵³⁷ Beiden, neben anderen, wirft Genette vor, Modus und Stimme bzw. die Fragen *wer sieht?* und *wer spricht?* zu vermengen.⁵³⁸ Diese seinerzeit bahnbrechende⁵³⁹ Unterscheidung bildet die Grundlage für Genettes Fokalisierungsmodell (obwohl er sie, wie noch gezeigt wird, selbst unterläuft) und ist der vielleicht wichtigste Grund für seine Beliebtheit,⁵⁴⁰ die dazu führte, dass ‚Fokalisierung‘ bald frühere Begriffe wie ‚Perspektive‘ und *point of view* ablöste.⁵⁴¹ Genette wählt den Begriff ‚Fokalisierung‘, da er weniger visuell besetzt sei⁵⁴² (was gleichwohl einen Irrtum darstellt⁵⁴³). In einem ähnlichen Bestreben ändert er in *Nouveau discours du récit* die Frage *wer sieht?* zu *wer nimmt wahr?* oder, mit einem Hinweis darauf, dass die ‚fokale Figur‘ keine Person sein müsse, zu *wo liegt das Zentrum, der Fokus der Wahrnehmung?*⁵⁴⁴

Fokalisierung definiert Genette als eine „Einschränkung des Feldes“⁵⁴⁵, woran er auch in *Nouveau discours du récit* festhält:

Unter Fokalisierung verstehe ich also eine Einschränkung des „Feldes“, d. h. eine Selektion der Information gegenüber dem, was die Tradition *Allwissenheit* nannte, ein Ausdruck, der, wörtlich genommen, im Bereichs [sic] der Fiktion absurd ist (der Autor braucht nichts zu „wissen“, da er alles erfindet) und den man besser ersetzen sollte durch *vollständige Information* – durch deren Besitz dann der Leser „allwissend“ wird.⁵⁴⁶

Vor dem Hintergrund dieser Definition erscheint der Begriff ‚Fokalisierung‘ schlüssig, den Genette in Anlehnung an Brooks’ und Warrens Ausdruck *focus of narration* einführt.⁵⁴⁷ Obwohl sich Genette an der Frage *wer sieht?* orientieren möchte,

537 Vgl. Schmid 2011b: 138. Die betreffenden Publikationen sind: Stanzel 1955 (siehe Anm. 418); Norman Friedman (1955): „Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept“. *Publications of the Modern Language Association of America* (PMLA) 70: 1160–1184.

538 Vgl. Genette [1994] ³2010: 119–120.

539 Vgl. Igl 2018: 132; Bal 1983: 238.

540 Vgl. Schmid 2011b: 142.

541 Vgl. Broman 2004: 59–60.

542 Vgl. Genette [1994] ³2010: 121.

543 Vgl. Schmid 2011b: 141.

544 Genette [1994] ³2010: 213.

545 Genette [1994] ³2010: 123.

546 Genette [1994] ³2010: 218.

547 Vgl. Genette [1994] ³2010: 121. Siehe Cleanth Brooks / Robert Penn Warren (1943): *Understanding Fiction*. New York: F. S. Crofts & Company.

scheint seinem Modell ebenso die Frage *was wird gesehen?* zugrunde zu liegen.⁵⁴⁸ In Anlehnung an Tzvetan Todorov, der wiederum an Jean Pouillon⁵⁴⁹ anknüpft, stellt Genette folgende drei Typen von (Nicht-)Fokalisierung auf:

- Nullfokalisierung: *Erzähler > Figur*
der Erzähler sagt mehr, als eine Figur weiß
- interne Fokalisierung: *Erzähler = Figur*
die Erzählerrede orientiert sich am Wissen einer bestimmten Figur
- externe Fokalisierung: *Erzähler < Figur*
der Erzähler sagt weniger, als eine Figur weiß⁵⁵⁰

Die klassische Erzählung mit ‚allwissendem‘⁵⁵¹ Erzähler ist unfokalisiert (Nullfokalisierung), und außerhalb der Tagebuchliteratur wird man in der vormoderne japanischen Literatur wohl kaum ein Werk finden, das nicht diesem Typus

548 Vgl. James Phelan (2001): „Why Narrators Can Be Focalizers – and Why it Matters“. In: *New Perspectives on Narrative Perspective*. Hrsg. von Willie van Peer and Seymour Chatman. (SUNY series, The Margins of Literature). Albany, NY: State University of New York Press, 51–64, hier 54; siehe auch Broman 2004: 64.

549 Jean Pouillon (1946): *Temps et roman*. Paris: Gallimard.

550 Vgl. Genette [1994] ³2010: 120–121. Formeln nach Todorov (1966: 141–142; 1972: 282–283 – Rehbein übersetzt *personnage* mit ‚Person‘ statt mit ‚Figur‘). Genette erklärt die zweite Formel mit „der Erzähler sagt nicht mehr, als die Figur weiß“. Da dies nicht das Gleichheitszeichen wiedergibt, sondern wie eine Aufschlüsselung des Kleiner-oder-gleich-Zeichens wirkt, habe ich hier eine andere Formulierung gewählt (die externe Fokalisierung wäre sonst eine Teilmenge der internen). Genette weist ferner auf die vermeintliche Ähnlichkeit seines Modells zu dem von Boris A. Uspenskij (1970; dt. 1975) hin. Tatsächlich unterscheidet sich Uspenskij's Modell aber ganz erheblich: Uspenskij unterscheidet nicht drei Darstellungsmöglichkeiten, sondern bloß einen ‚inneren‘ und einen ‚äußeren‘ ‚Standpunkt‘, den der ‚Autor‘ (d. h. der Erzähler) einnehmen kann, wobei der ‚äußere‘ sein eigener ist (vgl. Schmid [2005] ³2014: 115). Folglich kann die Erzählung durch den ‚Autor‘ perspektiviert sein, was Genettes Modell nicht zulässt (siehe unten). Es gibt also einen großen Unterschied zwischen ‚extern‘ bei Genette und ‚außen‘ bei Uspenskij. Zudem unterscheidet Uspenskij vier Ebenen des ‚Standpunkts‘: ‚Ideologie‘, ‚Phraseologie‘, ‚Raum-Zeit-Charakteristik‘ und ‚Psychologie‘. Die Ebenen werden jeweils einzeln von innen oder außen bestimmt, sodass eine Überlagerung von Perspektiven möglich ist (vgl. Schmid [2005] ³2014: 116; siehe auch Uspenskij 1975: 13) – auch solche Fälle sieht Genettes Theorie nicht vor. Uspenskij's Modell dient als Vorläufer für Wolf Schmid's Fünf-Ebenen-Modell (s. Kap. 2.3.5).

551 Während Genette den Begriff später kritisiert (siehe das vorangehende Zitat), verwendet er ihn in seinem „Discours du récit“. Man kommt auch kaum ohne ihn aus, zumal sich sonst nicht an der Typologie festhalten lässt, deren zentrales Kriterium das Wissen des Erzählers ist. Im Übrigen ‚erfindet‘ zwar der Autor und braucht somit nichts zu wissen, nicht aber der metaphorische Erzähler, um den es hier geht (auch wenn dieser, da er keine reale Person ist, tatsächlich ebenso wenig über Wissen verfügen kann wie die Figuren der Erzählung). Anders

entspricht. Bei der internen Fokalisierung bezieht sich Genette vor allem auf impressionistische und modernistische Romane. Der Erzähler gibt bei interner Fokalisierung *auf*⁵⁵² eine Figur keine Informationen, welche die Wahrnehmung und das Wissen dieser Figur übersteigen. So finden sich Kommentare des Erzählers ebenso wenig wie Rückblenden von Ereignissen, die die betreffende Figur nicht erlebt hat.⁵⁵³ Genette unterscheidet zwischen fester, variabler und multipler interner Fokalisierung. Während bei variabler interner Fokalisierung nacheinander aus der Sicht verschiedener Figuren erzählt wird, ist die multiple dadurch bestimmt, dass dasselbe Geschehen wiederholt aus der Sicht verschiedener Figuren geschildert wird – das Paradebeispiel hierfür ist Kurosawa Akiras 黒澤明 Film *Rashōmon* 羅生門 (1950).⁵⁵⁴ Bei externer Fokalisierung liegt der Fokus zwar in der ErzählpWelt, fällt aber mit keiner Figur zusammen. In diesem Modus können nur äußere Ereignisse dargestellt werden, nicht aber Gedanken und Gefühle. Pro- und Analepsen (Vor- und Rückblenden) sind die Ausnahme. Konkret bezieht sich Genette auf Werke von Autoren wie Ernest Hemingway und Alain Robbe-Grillet. Mitunter werden in diesem Kontext auch die Begriffe *camera eye* und ‚Behaviorismus‘ verwendet.⁵⁵⁵

Genettes Fokalisierungsmodell lässt sich vor allem in den folgenden grundlegenden Punkten kritisieren:

- 1) Entgegen der (revidierten) Frage *wer nimmt wahr?* sind Genettes Definitionen nicht auf Wahrnehmung, sondern auf Wissen bezogen.⁵⁵⁶
- 2) Obwohl sich die Typologie aus bisherigen Ansätzen dadurch hervortun will, dass sie sich auf den ‚Modus‘ beschränkt und die ‚Stimme‘ außer Acht lässt, spielt der Erzähler in Genettes Modell eine wesentliche Rolle.

Letzteres zeigt sich bereits an der Formulierung „der Erzähler sagt“⁵⁵⁷. Wenn überhaupt, kann Genette darüber nur hinwegtäuschen, indem er den narrativen Text hypostasiert und ihn an die Stelle des Erzählers treten lässt.⁵⁵⁸ So schreibt

verhält es sich bei einem *storytelling narrator* nach Walton oder einem ‚Autor-Erzähler‘ nach Genette (siehe S. 100–101).

552 Zum Gebrauch der Präposition ‚auf‘ siehe S. 113 und Kap. 2.3.3.

553 Vgl. Broman 2004: 65–66.

554 Vgl. Genette [1994] ³2010: 121.

555 Vgl. Broman 2004: 64–65.

556 Vgl. Zeman 2018b: 181.

557 Genette [1994] ³2010: 121.

558 Vgl. auch Cees J. van Rees (1985): „Implicit premises on text and reader in Genette’s study of narrative mood“. *Poetics* 14.5: 445–464, hier 447–460, v. a. 449; siehe Broman 2004: 63, Anm. 8.

Genette etwa zum ‚Modus‘, den er als „*Regulierung der narrativen Information*“ definiert: „*die Erzählung* kann den Leser auf mehr oder weniger direkte Weise mehr oder weniger detailliert informieren“⁵⁵⁹. Deutlich wird die Vermengung von Perspektive und Erzählinstanz vor allem beim postulierten Zusammenhang von interner Fokalisierung und Erzählen in der ersten Person.

Nach Genette erfordert die interne Fokalisierung im strengen Sinne, „dass die fokale Figur ungenannt bleibt“⁵⁶⁰, da sie nicht von außen wahrgenommen wird. Bereits an dieser Stelle scheint die Sprache des Erzählers, insofern durch die Nennung von Namen und Pronomina die Relation zwischen Erzähler und Figur ausgedrückt wird, und somit die ‚Stimme‘ (s. Kap. 2.2.1) als relevantes Kriterium auf. Realisiert werde diese strenge Fokalisierung bloß im inneren Monolog sowie in Robbe-Grillet's *La Jalousie* (1957; dt. *Die Jalousie oder Die Eifersucht*, [1959] 2013), wo dem Leser zunächst nicht klar ist, dass der Text aus der Sicht einer Figur geschrieben ist, da auf diese so gut wie nie Bezug genommen wird.⁵⁶¹ Ohne Vorwissen dämmert dem Leser erst dann, wenn etwa der Tisch für vier Personen gedeckt ist, obwohl nur drei genannt werden,⁵⁶² dass er mit den Augen einer anonymen Figur sieht. Genette schreibt daher, dass „die zentrale Figur absolut auf ihre fokale Position reduziert wird – und auch nur aus dieser Position *deduziert* werden kann“.⁵⁶³ Da *La Jalousie* aber einen Sonderfall darstellt, verwendet Genette den Ausdruck ‚interne Fokalisierung‘ „notgedrungen weniger streng“⁵⁶⁴ und orientiert sich an Roland Barthes' Konzept der ‚personalen‘ Erzählung. Barthes unterscheidet unabhängig von der grammatischen Person zwischen ‚personalem‘ und ‚apersonalem‘ Erzählen. ‚Personales‘ Erzählen sei in einem Textsegment in der dritten Person daran zu erkennen, dass es sich in die erste Person umschreiben lasse, ohne dass die grammatische Änderung noch eine „andere Modifikation des Diskurses bewirkt“.⁵⁶⁵ Dieses Kriterium überträgt Genette auf die interne Fokalisierung; ein Ausdruck wie ‚ich schien‘ bewirke demnach eine „semantische Inkongruenz“⁵⁶⁶ und deute umgekehrt auf eine externe Fokalisierung hin.

559 Genette [1994] ³2010: 103; Hervorh. S. B.

560 Genette [1994] ³2010: 123.

561 Dass dies mitunter doch geschieht, wenn auch in äußerst zurückhaltender Weise, zeigt das folgende Beispiel: „Er macht sodann eine für *den, der* nicht einmal in dem Buch geblättert hat, wenig klare Anspielung auf das Verhalten des Gatten.“ (Robbe-Grillet [1959] 2013: 12; Hervorh. S. B.).

562 Siehe Robbe-Grillet [1959] 2013: 7, 9.

563 Genette [1994] ³2010: 123. Zu *Tosa nikki* und *La Jalousie* siehe Balmes 2018: 28–29.

564 Genette [1994] ³2010: 123.

565 Barthes 1988: 127; siehe auch den französischen Text in Barthes 1966: 20.

566 Genette [1994] ³2010: 124.

Genette scheint hier die interne Fokalisierung mit dem Erzählen in der ersten Person gleichzusetzen, versäumt jedoch, die Unterscheidung von erzählendem und erzähltem Ich (s. Kap. 2.2.1) mitzudenken, oder realisiert nicht, dass das Wissen des erzählenden Ich das des ‚früheren Ich‘ nicht in jeder Hinsicht übersteigen muss. Es ist ebenso möglich, dass die Erinnerung des erzählenden Ich getrübt ist (siehe auch die in Kap. 3.5.1 zitierte Einleitung des *Kagerō no nikki*). In diesem Fall sind auch modale Ausdrücke wie ‚ich schien‘ nicht paradox, obwohl sie keine interne Fokalisierung im Sinne Genettes, d. h. *auf* das erzählte Ich, zulassen. So betont er selbst später, dass gerade Erzählungen in der ersten Person meist *nicht* intern fokalisiert seien, da die (scheinbare) Identität des Erzählers mit dem Protagonisten eine starke Erzählerpräsenz rechtfertige. Soweit Wissen des erzählenden Ich zutage trete, welches über das des ‚früheren Ich‘ hinausgeht, lasse sich nicht von einer internen Fokalisierung sprechen.⁵⁶⁷ Diese Argumentation, die dem zuvor angeführten, aber von Genette selbst vernachlässigten⁵⁶⁸ ‚Minimalkriterium‘ seine Grundlage entzieht, erscheint grundsätzlich schlüssig. Wenn Genette aber schreibt, dass „[d]ie einzige Fokalisierung, die die Erzählung ‚in der ersten Person‘ logisch impliziert, [...] die Fokalisierung auf den Erzähler“⁵⁶⁹ sei, befindet er sich im Widerspruch zu seiner eigenen Theorie, die, in dem Bestreben, ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ auseinanderzuhalten, eine Fokalisierung *auf* den Erzähler nicht kennt.⁵⁷⁰ Abgesehen davon nimmt auch hier die ‚Stimme‘ Einfluss auf den ‚Modus‘, da die Wahl der ersten Person die interne Fokalisierung erschwere.⁵⁷¹

Wie Broman ausführt, ist Genettes Fokalisierungstypologie in der Anwendung auf homodiegetische Erzählungen problematisch, da diese weder extern fokalisiert sein⁵⁷² noch über einen allwissenden Erzähler verfügen

567 Genette [1994] ³2010: 127, auch 124.

568 So stellt Genette zufolge Henry James' Roman *What Maisie Knew* (1897) ein prototypisches Beispiel für eine Erzählung mit interner Fokalisierung dar. Aufgrund der starken Präsenz des Erzählers ließe er sich aber nicht in die erste Person umschreiben (vgl. Broman 2004: 69).

569 Genette [1994] ³2010: 131.

570 Diesen Fehler räumt Genette in *Nouveau discours du récit* ein (vgl. Genette [1994] ³2010: 219).

571 Auch dies muss Genette in *Nouveau discours du récit* erkennen: „Man könnte also sagen, dass mit der vokalen Wahl der homodiegetischen Erzählung a priori eine modale Einschränkung einhergeht, die sich nur durch Verstöße (oder höchst unwahrscheinliche Rechtfertigungen) aufheben lässt“ (Genette [1994] ³2010: 220).

572 Vgl. Broman 2004: 65. Genette zufolge zeichnet sich Albert Camus' *L'Étranger* (1942; dt. *Der Fremde*, 1948) durch eine externe Fokalisierung aus. Broman zufolge erscheint es jedoch naheliegender, dass der Ich-Erzähler entweder absichtlich darauf verzichtet, seine Gedanken und Gefühle wiederzugeben, oder dazu nicht in der Lage ist (vgl. Broman 2004: 65). Ebenso

können.⁵⁷³ So verwundert es nicht, dass Simone Müller in ihrer sich an Genettes Kategorien orientierenden Einordnung von dreizehn Werken der japanischen ‚Frauentagebuchliteratur‘ (*joryū nikki bungaku* 女流日記文学) aus dem 10. bis 14. Jahrhundert allen eine interne Fokalisierung zuspricht. Unterschiede gibt es lediglich insofern, als die interne Fokalisierung im *Tosa nikki* und im *Izumi Shikibu nikki* 和泉式部日記 (Tagebuch der Izumi Shikibu, um 1007) variabel sei, wobei das *Izumi Shikibu nikki* als ‚heterodiegetisches‘ Tagebuch eine Ausnahme darstellt.⁵⁷⁴ Folgt man jedoch Genettes Überlegung, dass in der ersten Person geschriebene Texte in der Regel nicht intern fokalisiert sind, wäre auch diese Einordnung neu zu bedenken (auch wenn die grammatische Kategorie Person für die Analyse älterer japanischer Texte problematisch ist [s. Kap. 4.1.2], sind die allermeisten Tagebücher eindeutig homodiegetisch). Es bliebe dann aber die Frage, welcher Fokalisierungstyp homodiegetischen Erzählungen überhaupt zukommen kann, sodass Broman Recht damit behält, dass Genettes Typologie auf solche Erzählungen nicht anwendbar ist. Ein Problem besteht darin, dass nach Genettes Theorie der Erzähler nicht als ‚fokale Figur‘ dienen kann. Im *Nouveau discours du récit*, in dem Genette seine Theorie gegenüber Bal verteidigt, behauptet er:

Für mich gibt es keine fokalisierende oder fokalisierte Figur: *fokalisiert* kann nur die Erzählung selber sein, und *fokalisieren* kann demnach nur der, der die Erzählung fokalisiert (oder nicht fokalisiert), d. h. der Erzähler oder, außerhalb der Konventionen der Fiktion betrachtet, der *Autor* selber, der sein Fokalisierungsvermögen an den Erzähler delegiert (oder auch nicht).⁵⁷⁵

Aus diesem Zitat ist auch ersichtlich, weshalb Genette für den Begriff ‚Fokalisierung‘ die Präposition ‚auf‘ statt ‚durch‘ gebraucht: Genettes Theorie kennt, anders als die von Bal, keine figurale Fokalisierungsinstanz, durch die das Erzählte wahrgenommen wird. Sie basiert auf dem Erzähler, der den narrativen Informationsfluss einzuschränken vermag, indem er den Fokus auf einen bestimmten Punkt in der Diegese legt. Liegt dieser Punkt im Bewusstsein einer Figur, handelt es sich um eine interne Fokalisierung, liegt er außerhalb davon, um eine externe.

verhält es sich wohl mit Robbe-Grilletes *La Jalousie*: Auch hier fehlen Gedanken und Gefühle, doch sieht Genette in dem Text im Gegenteil das Paradebeispiel für interne Fokalisierung im strengen Sinne. Als ein Beispiel für eine homodiegetische Erzählung in der dritten Person mit externer Fokalisierung nennen Köppe und Kindt (2014: 228) Camus’ *La Peste* (1947; dt. *Die Pest*, 1948).

573 Vgl. Broman 2004: 67.

574 Vgl. Müller 2015: 30–31. Siehe zu Erzählstimme und Perspektive im *Tosa nikki* ausführlicher Balmes 2017a; 2018, zum *Izumi Shikibu nikki* Müller 2009.

575 Genette [1994] ³2010: 217.

Broman hebt daher hervor, dass Genettes Fokalisierungstypen auch als Typen der Perspektive des Erzählers gesehen werden können.⁵⁷⁶ Wolf Schmid unterscheidet in seinem Modell der Perspektive zwischen Erfassen und Darstellen von Geschehen. Der Erzähler in Genettes Theorie könne bloß darstellen, nicht aber erfassen, da Genette den heterodiegetischen Erzähler mit dem Autor identifiziere.⁵⁷⁷

Dass Genettes Fokalisierungsmodell trotz der aufgezeigten Schwächen „generell als Standardmodell akzeptiert“⁵⁷⁸ wird, führt dazu, dass auch sich an ein breites Publikum richtende narratologische Einführungswerke fehlerhaft sind, insbesondere wenn sie auf eigene Faust Modifikationen unternehmen. So folgen Köppe und Kindt in ihrem Reclam-Band *Erzähltheorie: Eine Einführung* (2014) Genettes Dogma der Trennung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘, wenn sie schreiben, dass der Erzähler für die Bestimmung des Fokalisierungstyps unerheblich sei.⁵⁷⁹ In der „Grundannahme“⁵⁸⁰, dass Erzählungen in der ersten Person intern fokalisiert seien sowie dass die „Fokalisierungsinstanz“⁵⁸¹ – in Genettes Theorie eigentlich ‚fokale Figur‘, da es weniger um ein Subjekt als um ein Objekt geht – nicht das erzählende, sondern das erzählte Ich sei, stehen sie im Einklang mit Genettes anfänglichen Ausführungen. Die als Beispiel zitierte Passage aus Ford Madox Fords *The Good Soldier* (1915; dt. *Die allertraurigste Geschichte*, 1962) ist jedoch entgegen Köppes und Kindts Ausführungen eindeutig aus der Perspektive des Erzählers geschrieben:

Ich weiß nicht, wie ich die Sache am besten niederschreibe – ob es besser ist, zu versuchen, die Geschichte von Anfang an zu erzählen, als wäre sie eine Geschichte; oder ob ich sie aus diesem zeitlichen Abstand erzählen soll, so wie ich sie von den Lippen Leonoras oder Edwards vernahm.⁵⁸²

Es bedarf wohl keiner weiteren Erklärung, dass hier keinesfalls aus der Sicht des ‚früheren Ich‘, sondern des erzählenden gesprochen wird. Trotz dieser falschen Einordnung⁵⁸³ betrachten Köppe und Kindt im Unterschied zu Genette

576 Vgl. Broman 2004: 63.

577 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 121–122.

578 Schmid 2011b: 141.

579 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 218.

580 Köppe/Kindt 2014: 220.

581 Köppe/Kindt 2014: 221.

582 Ford Madox Ford ([1962] 1978): *Die allertraurigste Geschichte*. Übers. von Fritz Lorch und Helene Henze. Zürich: Diogenes, 20. Zitiert nach Köppe/Kindt 2014: 221.

583 Dass es sich bei diesem Fehler von Köppe und Kindt nicht bloß um einen Druckfehler handelt, zeigt die Ankündigung der Perspektive des erlebenden Ich zwei Seiten davor (vgl. Köppe/Kindt 2014: 219).

den Erzähler als fiktive Figur, die als Fokalisierungsinstanz dienen kann.⁵⁸⁴ Somit verstricken sie sich durch ihre unvollständige Übernahme von Genettes Theorie in Widersprüche. Es ist bezeichnend, dass Köppe und Kindt es offenbar vermeiden, eine Präposition in Bezug auf ‚Fokalisierung‘ zu verwenden, und somit zu versuchen scheinen, sich einer theoretischen Festlegung zu entziehen.

Es wurde kommentiert, dass Genettes Fokalisierungsmodell auf ganze Werke bezogen sei.⁵⁸⁵ Auf seine Definition der drei Fokalisierungstypen trifft dies ohne Weiteres zu, gibt er doch für alle Typen exemplarische Werke an.⁵⁸⁶ Doch bereits im nächsten Absatz schreibt er: „Der Fokalisierungstyp erstreckt sich also nicht immer über ein ganzes Werk, sondern eher über ein bestimmtes narratives Segment, das mitunter sehr kurz sein kann.“⁵⁸⁷ In den nachfolgenden Abschnitten „Alterationen“ und „Polymodalität“ konzentriert er sich auf Abweichungen von der scheinbaren Regel. Während Genettes Typologie, wie sie auf den ersten Seiten beschrieben wird, in narratologischen Übersichtswerken häufig als kohärentes und in sich geschlossenes System präsentiert wird, macht Genette in *Nouveau discours du récit* deutlich, dass er seinen Forschungsbeitrag gerade in der Beschreibung von Ausnahmen sieht:

Mein eigener Beitrag dürfte eher in der Untersuchung der „Alterationen“ bestehen, die am dominanten Fokalisierungsmodus einer Erzählung vorgenommen werden, d. h. in der Untersuchung der *Paralipse* (Zurückhaltung einer Information, die der gewählte Typ logisch impliziert) und der *Paralepse* (Information, die die Logik des gewählten Typs überschreitet).⁵⁸⁸

Weiterhin sind es gerade solche Ausnahmen von einer konstruierten Regel, die Genette interessieren. So schreibt er: „die von der post-jamesischen Kritik zur Ehrensache erhobene Kohärenznorm ist offenkundig bloße Willkür“.⁵⁸⁹ Hier von ausgehend liegt der Schluss nahe, dass Genette grob missverstanden und seine Theorie als weitaus systematischer betrachtet wird, als von ihm selbst beabsichtigt. Insofern eine unfokalisierte Erzählung Genette zufolge auch als „multifokalisierte“⁵⁹⁰ betrachtet werden kann, lässt sich sein System gewiss

584 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 223, 231.

585 Vgl. Broman 2004: 68, 71; Igl 2018: 142.

586 Siehe Genette [1994]³2010: 121.

587 Genette [1994]³2010: 122.

588 Genette [1994]³2010: 213–214. Zu den im obigen Zitat knapp definierten Begriffen ‚Paralipse‘ und ‚Paralepse‘ siehe Genette [1994]³2010: 125. Zur ‚Polymodalität‘, einer Variation zwischen variabler Fokalisierung und Nullfokalisierung, siehe Genette [1994]³2010: 134–135.

589 Genette [1994]³2010: 124–125.

590 Genette [1994]³2010: 123.

dafür kritisieren, dass es verschiedene Ebenen miteinander vermengt. Genette scheint an einem starren System aber überhaupt kein Interesse zu haben. In *Nouveau discours du récit*, wo er das Problem der Nullfokalisierung noch einmal aufgreift und die Formel „Nullfokalisierung = variable und zuweilen Null-Fokalisierung [sic]“ aufstellt, ergänzt er folgenden Kommentar:

Diese Laxheit wird sicherlich einige schockieren, aber ich wüsste nicht, warum die Narratologie ein Katechismus werden sollte, der auf jede Frage mit einem ankreuzbaren Ja oder Nein zu antworten erlaubt, wo die richtige Antwort oft genug lautet: das hängt vom Tag, vom Zusammenhang und von der Windgeschwindigkeit ab.⁵⁹¹

Die Genettes Theorie inhärente Ambivalenz, insofern dieselben Kategorien auf Makro- und auf Mikroebene angewendet werden, führt in späteren Darstellungen, wie bei Köppe und Kindt (2014), zu umso größeren Widersprüchen. Es ist bedauerlich, dass kaum registriert wird, dass sich Genette weitaus weniger dem Strukturalismus verpflichtet wissen möchte, als gemeinhin angenommen.

2.3.3 Fokalisierung nach Mieke Bal

Fünf Jahre nach Genette legte Mieke Bal 1977⁵⁹² ein neues Fokalisierungsmodell vor, welches ebenfalls großen Einfluss hatte und entscheidend dazu beitrug, dass differenzierte Studien entstanden, die Perspektivengeflechte in Romanen untersuchen, welche zuvor als ganze Werke bloß einem Typus zugeordnet wurden.⁵⁹³ Bal definiert Fokalisierung nicht als Einschränkung, sondern als dynamischen Prozess, der eine bestimmte Sicht auf die Erzählwelt erzeugt, die zu einem gewissen Grad sowohl selektiv als auch subjektiv ist.⁵⁹⁴ Während Bals Modell generell als Weiterentwicklung von Genettes angesehen wird, ergeben sich Unterschiede hauptsächlich dadurch, dass Bal Genettes Text missinterpretiert.⁵⁹⁵ Dass Genettes und Bals Modelle trotz ihrer grundlegenden Unterschiede

⁵⁹¹ Genette [1994] ³2010: 217–218.

⁵⁹² Mieke Bal (1977): *Narratologie: Les instances du récit: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck. Das Kapitel „Narration et focalisation“ liegt in englischer Übersetzung vor (Bal 1983). Siehe außerdem die Monographie *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (Bal [1985] ²1997), eine revidierte Übersetzung von Bals *De Theorie van vertellen en verhalen* (Muiderberg: Coutinho, 1980). Im Folgenden wird die englische Terminologie angegeben.

⁵⁹³ Vgl. Broman 2004: 75.

⁵⁹⁴ Vgl. Broman 2004: 72.

⁵⁹⁵ Vgl. Broman 2004: 71.

dieselben Begriffe verwenden, hat wiederum zu vielen weiteren Missverständnissen geführt.⁵⁹⁶

Wie oben deutlich geworden ist, bezeichnet der Begriff ‚Fokalisierung‘ bei Genette, dass ein bestimmter Punkt in der Diegese in den Vordergrund rückt, von dem aus das Erzählte wahrgenommen wird. Er spricht von einer internen Fokalisierung, wenn dieser Punkt im Bewusstsein einer Figur liegt, und von einer externen, wenn dies nicht der Fall ist. In seinen Ausführungen zur Fokalisierung in Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856/57) drückt sich Genette an einer Stelle missverständlich aus:

So lässt sich eine auf eine bestimmte Figur bezogene externe Fokalisierung bisweilen eben-
sogut als eine interne Fokalisierung auf eine andere Figur auffassen: Die *externe Fokalisierung auf Philéas Fogg* zum Beispiel ist zugleich eine interne Fokalisierung auf Passepartout [...] ⁵⁹⁷

In Genettes Terminologie ist von einer internen Fokalisierung *auf* Passepartout zu sprechen, wenn sich der in den Fokus gerückte Punkt in Passepartouts Bewusstsein befindet. Dagegen ist die Formulierung „externe Fokalisierung *auf* Philéas Fogg“ unglücklich gewählt, da der Fokus außerhalb von Philéas' Bewusstseins liegen muss. Gemeint ist, dass Philéas das von außen wahrgenommene Objekt ist, während bei der internen Fokalisierung das Erzählte von Passepartout aus wahrgenommen wird. Wie Genette in *Nouveau discours du récit* klarstellt (siehe das Zitat auf S. 113), sieht seine Theorie aber kein fokalisierendes Subjekt vor. Die ‚fokale Figur‘ ist folglich als Objekt der Fokalisierung zu betrachten. Der doppelte Gebrauch der Präposition ‚auf‘ lässt auch Bal über die zitierte Textstelle stolpern.

Von Genettes Theorie und seiner späteren Ergänzung ausgehend, scheint mir der Ausdruck „externe Fokalisierung auf“ der fehlerhafte Teil des Zitates zu sein. Bal versteht Genettes Modell dagegen so, dass bei interner Fokalisierung die Figur Wahrnehmungssubjekt sei, bei externer Wahrnehmungsobjekt. Bei der internen Fokalisierung müsse die Präposition daher nicht ‚auf‘, sondern ‚durch‘ heißen. Sie kritisiert an Genettes Definition, dass die interne Fokalisierung gegenüber der Nullfokalisierung als Einschränkung bestimmt werde, die

596 So schreibt Irene de Jong, Bal lehne Genettes Begriff der Nullfokalisierung ab. Dabei ist er bei Genette auf ein gesamtes Werk mit ‚allwissendem‘ Erzähler bezogen, während Bal die Unmöglichkeit absoluter Objektivität auf der Ebene einzelner Sätze begründet. Wenn Bal ausschließt, dass eine Äußerung nicht fokalisiert sein kann, handelt es sich folglich nicht um eine Kritik an Genettes völlig anders definierter Kategorie (vgl. Broman 2004: 74).

597 Genette [1994] ³2010: 122; Hervorh. S. B.

externe gegenüber der internen aber durch „an inversion of functions“⁵⁹⁸. Es sei notwendig, neben der Unterscheidung von Modus und Stimme zusätzlich die Unterscheidung von Subjekt und Objekt einzuführen.⁵⁹⁹

Es mag sein, dass Bal Genette in diesem Punkt missverstanden hat, wie dieser ihr in *Nouveau discours du récit* vorwirft.⁶⁰⁰ Andererseits ist Genettes Modell verwirrend, da eine ‚fokale Figur‘ nicht nur das Objekt der Fokalisierung, sondern immer auch ein Wahrnehmungssubjekt ist. Schließlich konstituiert die bloße Beschreibung der Gefühle einer Figur noch keine Fokalisierung; hierzu muss die Wahrnehmung der Figur modelliert werden.⁶⁰¹ Dass Bal die Präposition ‚durch‘ statt ‚auf‘ verwendet, lässt sich daher durchaus als Korrektur werten.⁶⁰²

Bals eigenes Modell stellt das fokalisierende Subjekt in den Vordergrund. Später begründet sie sogar den Gebrauch des Begriffs ‚Fokalisierung‘ (*focalization*) anstatt ‚Perspektive‘ (*perspective*) vor allem damit, dass sich so ein Wort für das Subjekt jenes Aktes bilden lasse: ‚Fokalisierer‘ (*focalizer*)⁶⁰³ (im Deutschen wäre es freilich möglich, von einem ‚Perspektivierer‘ zu sprechen). Fokalisierung begreift Bal als dynamischen Prozess eines Subjekts bzw. ‚Fokalisierers‘, *durch* den ein ‚fokalisiertes Objekt‘ (*focalized object*)⁶⁰⁴ wahrgenommen wird.⁶⁰⁵ Den ‚Fokalisierer‘

598 Bal 1983: 241.

599 Vgl. Bal 1983: 240–242, 248.

600 Siehe Genette [1994] ³2010: 217.

601 Vgl. auch die Abgrenzung der Introspektion als Erzählerkompetenz von der Innenperspektive als Darstellungsmodus bei Schmid 2011b: 142; [2005] ³2014: 126–127.

602 Interessanterweise hatte auch Jane E. Lewin, die vor Bals Aufsatz Genettes „Discours du récit“ ins Englische übersetzte, an der problematischen Stelle *focalisation interne sur* gemäß ihrer Intuition mit „internal focalization through“ (Genette [1980] 1986: 191) statt mit „internal focalization on“ wiedergegeben (vgl. Lewins Kommentar in Bal 1983: 266, Anm. 18). Auch ich selbst hatte die Präposition auf S. 91 zunächst mit der gleichen Begründung ‚korrigiert‘. Dagegen sieht Genette auch nach Bals Revision keinen Fehler bei sich und verwendet in *Nouveau discours du récit* die Präposition ‚auf‘ erneut doppelt: „externe Fokalisierung auf Philéas oder interne Fokalisierung auf Passepartout“ (Genette [1994] ³2010: 218).

603 Vgl. Bal [1985] ²1997: 143–144. Üblicher ist in der narratologischen Forschung zwar die Schreibweise *focalizer* (so auch in Bal 1983), doch aufgrund der nachfolgenden Zitate wird der Begriff *focalizer* hier so belassen.

604 Auch *the focalized* genannt (z. B. Bal 1983: 244–245).

605 An der Formulierung einer einheitlichen Definition scheint Bal indes zu scheitern. Zunächst definiert sie Fokalisierung als Relation zwischen ‚Sicht‘ und Wahrnehmungsobjekt, wobei das Subjekt zu fehlen scheint („Focalization is [...] the relation between the vision and that which is ‚seen,‘ ‚perceived“; Bal [1985] ²1997: 142). Nachdem das Subjekt später hinzutritt („Focalization is the relationship between the ‚vision,‘ the agent that sees, and that which is seen“; Bal [1985] ²1997: 146), bleibt unklar, wie genau die ‚Sicht‘ sich in einem triangulären Modell in Relation zu Wahrnehmungssubjekt und -objekt verhalten soll. Da sie anschließend Subjekt und Objekt die beiden Pole dieser Beziehung nennt („each pole of that relationship,

definiert sie einerseits als raum-zeitliche Position („the point from which the elements are viewed“⁶⁰⁶), scheint ihn aber anthropomorph zu denken, wenn sie ihn im Fall externer Fokalisierung, bei der dieser Blickpunkt außerhalb einer Figur liegt, als „an anonymous agent, situated outside the fabula,“⁶⁰⁷ bezeichnet. Wie bereits erwähnt (s. Kap. 2.3.1; Anm. 596), gibt es nach Bal keine objektive, d. h. unfokalisierte, Wahrnehmung.⁶⁰⁸ Ferner ist Fokalisierung bei Bal nicht auf ganze Werke bezogen, sondern auf Segmente, oft einzelne Sätze oder Teilsätze. Dabei beschreibt sie auch Fokalisierungswechsel, die beim Lesen kaum wahrgenommen werden,⁶⁰⁹ teilweise aber auch gar nicht nachvollziehbar sind. Sie zitiert zum Beispiel folgenden Satz aus Colettes *La Chatte* (1933; dt. *Die Katze*, 1936 / *Eifersucht*, 1959 und 1986):

Her eyes appealed to her fiancé, who lay back, overcome, in the depths of an armchair.⁶¹⁰

Hierzu schreibt Bal unter anderem:

the appeal to fellowship is recounted in its external manifestation. Camille appeals to her fiancé with “her eyes,” thus letting the “spectator”⁶¹¹ see what she sees. This spectator sees it at the same time that the character, Alain, the recipient of the appeal, sees it. [...]

Similarly, Alain, “overcome, in the depths of an armchair,” is “seen” both by his fiancée, who addresses herself to him, and by the extradiegetic agents (readers and the narrator-focalizer).⁶¹²

Folgt man diesen Ausführungen, wäre „Her eyes appealed to her fiancé“ doppelt fokalisiert, sowohl durch Camille als auch durch Alain. Doch versetzt sich

the subject and the object of focalization“; Bal [1985] ²1997: 146), stellt sich die Frage, ob ‚Sicht‘ etwa den Fokalisierer bezeichnen soll und es sich um ein dualistisches Konzept handelt. Der vorige Satz könnte dann so verstanden werden, dass keine dreigliedrige Aufzählung gegeben wird, sondern „the agent that sees“ einen erklärenden Einschub zu *vision* darstellt. Wahrscheinlich ist das aber nicht, denn an anderer Stelle scheinen ‚Sicht‘ und Fokalisierer eindeutig verschieden zu sein (siehe z. B. Bal [1985] ²1997: 144). ‚Sicht‘ (*vision*) umschreibt Bal auch mit „point of view“ und „a certain angle“ (Bal [1985] ²1997: 142).

606 Bal [1985] ²1997: 146.

607 Bal [1985] ²1997: 148. Als *fabula* bezeichnet Bal die erzählten Ereignisse, bevor sie fokalisiert und angeordnet sind. Vgl. ‚Geschichte‘ bei Schmid (s. Kap. 2.1.2, 2.3.4).

608 Vgl. Bal [1985] ²1997: 142.

609 Vgl. Broman 2004: 79.

610 Bal 1983: 252. Dort zitiert nach: Colette (1955): „The Cat“. Übers. von Antonia White. In: *7 by Colette of the Academy Goncourt*. New York: Farrar, Straus and Cudahy, Inc., 71–193, hier 71.

611 Bal stellt dem Erzähler einen „explicit or implied reader“ gegenüber, dem Fokalisierer einen „implied ‚spectator‘“ (Bal 1983: 245).

612 Bal 1983: 252.

ein Leser wirklich innerhalb so kurzer Zeit an zwei Orte bzw. in zwei Figuren? Es ist zwar richtig, dass Alain Camilles Blick wahrnimmt, da er anschließend darauf reagiert, doch enthält der erste Teilsatz keinen Hinweis auf die Wahrnehmung Alains. Und wenn man, wie Bal schreibt, davon ausgeht, dass Camilles Blick „in its external manifestation“ beschrieben wird, dieser also von außen wahrgenommen wird,⁶¹³ ist es nicht möglich, dass der Rezipient mit Camille sieht. Auch wenn sich Alain im Sessel zurücklehnt, gibt es kein Anzeichen dafür, dass Camilles Wahrnehmung geschildert wird. Ein Leser könnte sich ebenso in die Figur versetzen, die in den Polstern versinkt. Wie das Beispiel demonstriert, scheinen Bals Analysen häufig zu sehr auf einzelne Worte fokussiert, die keine eindeutige Einordnung zulassen, und daher wenig intuitiv.

In Bals Theorie stellt vor allem das Konzept verschiedener Ebenen von Fokalisierung, die ineinander eingebettet sind, eine wichtige Neuerung dar. Die Perspektive eines anderen könne immer nur im Rahmen der eigenen Perspektive wiedergegeben werden. Einer Figur als Fokalisierer sei daher mindestens ein weiterer, ‚externer‘ Fokalisierer vorgeschaltet, der sich außerhalb der *fabula* befinde und über eine „all-encompassing vision“⁶¹⁴ verfüge. Im Fall einer Erzählung in der ersten Person handele es sich hierbei um das erzählende Ich – die grammatische Person nehme also keinen Einfluss auf die Fokalisierungsstruktur. Zusätzliche Ebenen könnten jederzeit hinzutreten und verschwinden, wobei mindestens die erste bestehen bleiben müsse.⁶¹⁵

Dieser Ansatz gilt zu Recht als innovativ, auch wenn er Genette „ratlos“⁶¹⁶ macht. Es stellt sich allerdings die Frage, wie sinnvoll Bals Versuch ist, die von

613 Mit Genette ließe sich hier objektbezogen von externer Fokalisierung sprechen, nicht aber in Bals subjektbezogener Terminologie. Zunächst bezieht zwar auch Bal die Opposition ‚intern/extern‘ auf das Objekt bzw. darauf, ob es sich beim Erzählten um etwas von außen Wahrnehmbares handelt oder nicht (siehe Bal 1983: 249; so versteht auch Zeman [2018b: 182] Bals Theorie), doch kommt es in Bals Text auch an anderer Stelle vor, dass sie während des Schreibens ihre eigenen Gedanken revidiert (siehe z. B. Bal 1983: 253, 256; vgl. außerdem Anm. 605).

614 Bal [1985] ²1997: 158.

615 Vgl. Bal [1985] ²1997: 157–158. Vereinzelt scheint Bal diesen wichtigen Aspekt ihres Modells zu vergessen. Beispielsweise spricht sie in Anlehnung an die transponierte Rede von „transposed view“ (Bal 1983: 252), womit sie den Fall bezeichnet, dass der Fokalisierer die Sicht einer Figur annimmt, ohne dass diese Figur selbst zum Fokalisierer würde. Dies sei der freien indirekten Rede (s. Kap. 2.3.4) vergleichbar, die keinen Wechsel der narrativen Ebene bedinge. In einem Modell mit mehreren Fokalisierungsebenen kann es einen solchen Fall aber gar nicht geben, da nicht von einer einzigen wechselnden Fokalisierungsinstanz auszugehen ist. Im Übrigen kommt es auch bei der freien indirekten Rede zu einer Interferenz von Stimmen, die unterschiedlichen narrativen Ebenen zugehörig sein können.

616 Genette [1994] ³2010: 219, siehe auch 217.

Genette geforderte Unterscheidung von Modus und Stimme zu ‚radikalisieren‘⁶¹⁷. Die Einbettungsstruktur der Fokalisierung denkt Bal analog zu den narrativen Ebenen, auf denen jeweils ein primärer, sekundärer oder tertiärer Erzähler berichtet (siehe S. 89–90). Diese ‚Symmetrie‘ von Fokalisierung und Narration habe überhaupt erst zur Vermengung der beiden Kategorien geführt.⁶¹⁸ Da nach Bal interne und externe Fokalisierung relativ zur Diegese bestimmt werden, geht Eva Broman davon aus, dass der Fokalisierer bei interner Fokalisierung eine Figur ist, bei externer der Erzähler.⁶¹⁹ Auch dass eine Erzählung in der ersten Person auf der ersten Ebene durch das erzählende Ich fokalisiert sei, lässt diesen Schluss zu. An anderer Stelle ihrer Arbeit von 1977 macht Bal aber deutlich, dass der Erzähler in ihrer Theorie als Fokalisierer nicht in Frage kommt:

Nor is the spectator the narrator: the narrator is entitled to speech and not to anything else. The spectator must be the focalizer, anonymous and neutral, who sees “in place of” the reader. Since this focalizer is invisible, he has to be at the first level of focalization.⁶²⁰

Folglich muss die Erzählung nach Bal auf der ersten Ebene durch eine anonyme extradiegetische (externe) Fokalisierungsinstanz fokalisiert sein, bei der es sich aber nicht um den Erzähler handelt. Angesichts dieser Prämisse stiftet der Begriff *narrator-focalizer* – auch in den oben zitierten Ausführungen zu *La Chatte* – unnötig Verwirrung.⁶²¹ In ihrer Einführung in die Narratologie verzichtet Bal auf den Begriff, doch auch dort hält die ‚Stimme‘ Einzug in das Konzept des figuralen Fokalisierers: „the degree to which the focalizer points out its interpretative activities and *makes them explicit*“⁶²²; „It can give the reader insight into its feelings and thoughts, while the other character cannot *communicate* anything“⁶²³.

617 Bal 1983: 250.

618 Vgl. Bal 1983: 250, 255.

619 Vgl. Broman 2004: 73.

620 Bal 1983: 251.

621 Bals Behauptung, der Begriff *narrator-focalizer* „recognizes their interdependence while respecting their autonomy“ (Bal 1983: 251), lässt sich kaum nachvollziehen. Auch ist nicht klar, was mit „interdependence“ gemeint ist, die der Trennung von Modus und Stimme zuwiderlaufen scheint. Vgl. auch Bals Feststellung: „Focalizer and narrator are thus dissociated from each other“ (Bal 1983: 253). Besonders missverständlich ist die Formulierung „focalized directly by the focalizer-narrator“ (Bal 1983: 253; Hervorh. S. B.).

622 Bal [1985] ²1997: 150; Hervorh. S. B.

623 Bal [1985] ²1997: 153; Hervorh. S. B. Auch in der ersten Fassung von Bals Theorie wird Fokalisierung mitunter als Kommunikation gesehen: „True, he can pick and choose among his feelings and *transmit* only what he wants to transmit“ (Bal 1983: 260, Hervorh. S. B.).

Nicht zu Unrecht wurde kommentiert, dass Bal dazu neige, Fokalisierung mit Narration gleichzusetzen.⁶²⁴

Als problematisch erweist sich weiterhin die Opposition von ‚interner‘ und ‚externer‘ Fokalisierung. Wie bereits ausgeführt, spricht Bal von interner Fokalisierung, wenn der Fokalisierer mit einer Figur zusammenfällt, und von externer Fokalisierung, wenn es sich um einen „anonymous agent“⁶²⁵ handelt, der nicht an der Geschichte teilhat.⁶²⁶ Da sich jedoch verschiedene Perspektiven überlagern können, lassen sich Fokalisierungsphänomene im Rahmen einer dualistischen Unterscheidung nicht adäquat beschreiben.⁶²⁷ Die Unterscheidung kann allenfalls auf eine bestimmte Fokalisierungsebene bezogen werden.⁶²⁸ Doch auch dort ergeben sich Probleme: Im Einzelfall lässt sich wohl kaum belegen, dass der „anonymous agent“ keine diegetische Figur ist – diese könnte lediglich nicht bekannt sein. Heikel sind außerdem Fälle, in denen zwischen Homo- und Heterodiegese nicht klar getrennt werden kann (s. Kap. 2.2.3). Die Unterscheidung ‚intern/extern‘, die generell in der Kritik steht,⁶²⁹ hat Bal von Genette über-

624 Vgl. Broman 2004: 77, auch 73, Anm. 16; Genette [1994] ³2010: 217 (Genette verwendet hier den Ausdruck ‚narrative Instanz‘, womit jedoch die Narration gemeint ist; s. Kap. 2.2.1).

625 Vgl. Bal [1985] ²1997: 148.

626 Im Gegensatz dazu bezieht sich die Opposition ‚intern/extern‘ bei Genette auf einen „*situierete[n] Fokus*“ (Genette [1994] ³2010: 218), der mit einer Figur zusammenfallen kann oder nicht, der aber immer in der Diegese liegt. Anders als bei Bal (vgl. Anm. 628) schließt Genettes Theorie aus, dass bei einer externen Fokalisierung von außen nicht Wahrnehmbares beschrieben wird.

627 Vgl. Zeman 2018b: 186.

628 Vgl. zum Beispiel den Satz „Michele saw that Mary participated in the rally“ (Bal [1985] ²1997: 156). Bal beschreibt die inhärente Fokalisierungsstruktur mit der Formel „EF-[np CF (Michele)-p]“ (Bal [1985] ²1997: 157), d. h. ein externer Fokalisierer (EF = *external focalizer*) fokalisieret etwas von außen nicht Wahrnehmbares (np = *non-perceptible*), nämlich wie der figurale Fokalisierer (CF = *character focalizer*) Michele etwas Wahrnehmbares (p = *perceptible*) registriert. Demnach liegt eine externe Fokalisierung auf der ersten, eine interne auf der zweiten Ebene vor. Weiterhin schlägt Bal vor, die Fokalisierungsebenen zu nummerieren (vgl. Bal [1985] ²1997: 158). Für Textstellen, bei denen nicht eindeutig ist, ob sie durch den Erzähler oder die Figur fokalisiert sind, stellt sie folgende Formel auf: „EF1/CF2“ (Bal [1985] ²1997: 159–160). Da die Perspektive der Figur in die des Erzählers eingebettet sein muss, liegt im letzteren Fall eine Fokalisierung auf zweiter Ebene vor. Bals Formel für ‚Doppelfokalisierung‘ („double focalization“), „EF1 + CF2“ (Bal [1985] ²1997: 160), scheint dagegen redundant, da jede Einbettung eine ‚Doppelfokalisierung‘ bedingt. Es ließe sich zwar markieren, ob eine Ebene, in die mindestens eine weitere Perspektive eingebettet ist, explizit oder implizit ist, aber dies ist in Bals Formel nicht vorgesehen. Das Pluszeichen ist in jedem Fall irreführend und läuft Bals innovativem Ansatz, der sich an der Perspektive als anthropologischem Grundprinzip orientiert, zuwider.

629 Zur Problematik der Ausdrücke, die je nach Theorie anders verwendet werden, siehe Zeman 2018b: 183–186. Schmid kritisiert an binären Modellen von Perspektive, zu denen er

nommen und modifiziert, obwohl sie in ihrer Theorie noch weniger Sinn macht. Da aus den obigen Ausführungen deutlich geworden sein dürfte, dass die Opposition ‚intern‘ und ‚extern‘ mehr Fragen aufwirft, als sie zu beantworten vermag, wird in den narratologischen Analysen in diesem Buch nach Möglichkeit auf sie verzichtet.

2.3.4 Perspektive als Analysekategorie: Multiperspektivität und Merkmale

Es ist unschwer erkennbar, dass Genettes und Bals Modelle grundlegend verschieden sind. Aufgrund unterschiedlicher Prämissen lassen sie sich auch nicht miteinander vereinbaren.⁶³⁰ Wie gezeigt wurde, verharnt auch Genettes Modell weniger auf der Ebene des gesamten Werkes als häufig angenommen wird, auch wenn es in seinen anfänglichen Überlegungen, die stark von seinen Vorgängern geprägt sind, so scheint. Es ist unbestreitbar, dass es in Erzählwerken zu wiederholten Perspektivenwechseln kommt, sodass „eine absolute Klassifikation einer Erzählsituation weder möglich noch sinnvoll ist“⁶³¹. Auf dieser Erkenntnis basiert Bals Ansatz, die sich kürzeren Segmenten von Erzähltexten zuwendet und Perspektive als anthropologisches Grundprinzip begreift. Mitunter nimmt dies jedoch Dimensionen an, die so mikroskopisch sind, dass sie bei der literaturwissenschaftlichen Analyse kaum von Nutzen scheinen. So wurde kritisiert, dass Fokalisierungswechsel auf dieser Ebene von den Rezipienten kaum registriert werden.⁶³² Letztlich ist dies auch der Grund, weshalb Genette

auch Bals rechnet, eine mangelnde Unterscheidung der Darstellung aus der Perspektive einer Figur und der Introspektion in die Gedanken und Gefühle einer Figur, d. h. die diese Darstellung bedingende Kompetenz des Erzählers (vgl. Schmid 2011b: 142). Diese Vermengung scheint mir bei Bal nicht vorzuliegen, sondern eher dort, wo nicht ausreichend zwischen positiven und negativen Kriterien von Fokalisierung getrennt wird (s. Kap. 2.3.4). Zu Widersprüchen führt aber auch die Verwechslung von Gegenstand und Perspektive einer Beschreibung. Für deren Unterscheidung plädieren Köppe und Kindt und fügen hinzu, dass „die fraglichen Einstellungen der Fokalisierungsinstanz“ (Köppe/Kindt 2014: 217) nur indirekt beschrieben werden dürften. Das entspricht Genettes Ausführungen zur internen Fokalisierung im strengen Sinne (s. Kap. 2.3.2). Später definieren Köppe und Kindt aber: „Eine Textpassage ist genau dann extern fokalisiert, wenn sie von Figuren handelt und keine direkten Informationen über deren Mentales enthält“ (Köppe/Kindt 2014: 226), obwohl dies ebenso auf die ‚strenge‘ interne Fokalisierung zutreffen würde. Auch hieraus ist ersichtlich, wie der Gebrauch der Ausdrücke ‚intern‘ und ‚extern‘ zu Widersprüchen führt.

630 Vgl. Zeman 2018b: 182. Siehe Zeman 2018b: 183 für eine tabellarische Gegenüberstellung der einzelnen Parameter beider Modelle.

631 Zeman 2018b: 186, vgl. auch 189.

632 Vgl. Broman 2004: 79.

die Vorstellung einer „Fokalisierungsschachtelung“⁶³³ nicht nachvollziehen kann. Zeman warnt zu Recht vor einer Vermengung „der inhärenten Multiperspektivität narrativer Texte und deren spezifischen Ausformung“⁶³⁴.

Auf der Grundlage der kritischen Darstellung der einflussreichen Modelle von Genette und Bal sollen in diesem Unterkapitel Kriterien vorgestellt werden, durch die Perspektivenstrukturen für die narratologische Analyse fruchtbar gemacht werden können. Zunächst stellt sich die Frage, auf welcher Ebene des Erzähltextes Perspektivierung zu verorten ist. Genette versteht Fokalisierung als Mittel zur Informationsbeschränkung durch den Erzähler – in seiner Theorie handelt es sich folglich, wie auch in anderen Zwei-Ebenen-Modellen (*fabula/ sjužet* bzw. *histoire/discours*),⁶³⁵ um ein Phänomen auf *discours*-Ebene. Bal geht dagegen von insgesamt drei Ebenen aus: *fabula*, *story* und *text*. Fokalisierung ordnet sie der mittleren Ebene zu.⁶³⁶ Vermutlich ergänzt Bal eine zusätzliche Ebene, um Wahrnehmungs- und Sprechinstanz klarer zu trennen (die dann dennoch vermengt werden). Elizabeth Belfiore stellt dieses System infrage: „What is a *fabula* if it cannot be communicated without becoming a (focalized) story? How can we distinguish *fabula* from story?“⁶³⁷ Schmid argumentiert, dass bereits jede ‚Geschichte‘ (Bals *fabula* entsprechend), d. h. jede Selektion von Geschehensmomenten, eine Perspektive voraussetze.⁶³⁸ Diese Argumentation greift Zeman auf, um zu begründen, dass Perspektive in Erzähltexten, anders als eine an den Körper gebundene Perspektive, keine gerichtete Relation zwischen einem Wahrnehmungssubjekt und einem durch Perspektivenwechsel nicht veränderlichen Wahrnehmungsobjekt sei. In der Literatur führten Perspektivenwechsel durchaus zu Veränderungen des ‚Objekts‘, da Perspektive hier „ein dynamischer, emergenter Prozess“⁶³⁹ sei, der sowohl bei Produktion wie auch bei Rezeption vollzogen werde. Dieser Prozess lasse sich nicht in einem

633 Genette [1994] ³2010: 219.

634 Zeman 2018b: 189.

635 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 226.

636 Vgl. Bal [1985] ²1997: 146; siehe auch das Diagramm in Bal 1983: 245 (es gilt allerdings die von diesem System noch abweichenden Ausführungen in Bal 1983: 244–245 zu ignorieren). Irene de Jong übernimmt Bals Modell (vgl. Broman 2004: 72–73).

637 Elizabeth Belfiore (2000): „Narratological Plots and Aristotle’s Mythos“. *Arethusa* 33.1: 37–70, hier 53. Zitiert in Broman 2004: 73, Anm. 16. Vgl. auch Todorov: „Die Geschichte ist eine Abstraktion, denn sie wird immer von irgend jemanden [sic] wahrgenommen und erzählt, sie existiert nicht ‚an sich‘“ (Todorov 1972: 266; auch zitiert in Kap. 2.1.3).

638 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 121, 227, 230–232; 2011b: 141, siehe auch 138. Für einen Überblick über Schmid’s ‚idealgenetisches‘ Vier-Ebenen-Modell siehe Kap. 2.1.2.

639 Zeman 2018b: 188.

dualistischen, sondern nur in einem triangulären Modell darstellen, das der Perspektive eine Meta-Perspektive voranstellt (s. Kap. 2.3.1).⁶⁴⁰

Von Perspektivierung als anthropologischem Grundprinzip ausgehend, ist es schlüssig, das Wirken von Perspektivierung bereits auf der Ebene der Geschichte zu verorten. Für die narratologische Analyse erscheint dies jedoch kaum hilfreich, zumal es sich bei Schmid's Vier-Ebenen-Modell der Erzählung um ein ‚idealgenetisches‘ handelt (s. Kap. 2.1.2), das realen Produktionsprozessen nur bedingt entsprechen kann. Wie bereits erwähnt, ist Perspektive als allgemeines anthropologisches Grundprinzip für die Erzähltextanalyse nicht sinnvoll, da es auf verschiedenen Ebenen der Erzählung wirkt.⁶⁴¹ Relevant sind aus narratologischer Sicht vor allem die divergierenden Perspektiven der Figuren und des Erzählers – wobei Letzterer als Sprecher bzw. Urheber des *discours* zu verstehen ist, nicht als Urheber der *histoire* (es sei denn, es handelt sich um einen *storytelling narrator* nach Kendall L. Walton; siehe S. 100–101).

Der Erzähler ist nicht nur als Sprecher, sondern auch als Fokalisierungsinstanz zu behandeln. Zwar wurde angeführt, dass nur Figuren in der Diegese als Fokalisierer gelten sollten, da nur diese – im Gegensatz zum Erzähler – die erzählten Ereignisse ‚sehen‘ könnten.⁶⁴² Es sollte jedoch deutlich geworden sein, dass es sinnvoll ist, Perspektive bzw. Fokalisierung nicht auf visuelle Wahrnehmung zu beschränken, sondern auch Gedanken, Absichten, Bewertungen und Erinnerungen einzuschließen⁶⁴³ (vgl. auch Genettes Ausführungen zur Fokalisierung im strengen Sinne, die er im inneren Monolog verwirklicht sieht). Genettes Theorie hält – im Gegensatz zu manchen früheren Vorschlägen⁶⁴⁴ – noch nicht die Möglichkeit bereit, den Erzähler als ‚fokale Figur‘ zu sehen. Bals Modell bietet hinsichtlich der ineinander eingebetteten Fokalisierungsebenen zwar grundsätzlich die Möglichkeit zur Fokalisierung durch den Erzähler, doch vermeidet Bal den Begriff ‚Erzähler‘ in diesem Zusammenhang, um Sprech- und Wahrnehmungssubjekt zu trennen. Es erscheint allerdings nicht schlüssig, anonyme außerdiegetische Beobachter zu konstruieren, nur um die angeblich notwendige

640 Vgl. Zeman 2018b: 188.

641 Vgl. Zeman 2018b: 188–189.

642 Vgl. Broman 2004: 78.

643 Vgl. Broman 2004: 74.

644 So beziehen bereits Henry James und Percy Lubbock die Perspektive sowohl auf den Erzähler als auch auf die wahrnehmende Figur bzw. den *reflector* (vgl. Schmid [2005] ³2014: 127, Anm. 19); ebenso Franz K. Stanzel und Dorrit Cohn, wobei Cohn die Differenzierung der beiden Ebenen von Perspektive auch auf homodiegetische Erzählungen ausweitet (in diesem Fall ersetzt sie das Oppositionspaar *authorial/figural* durch *dissonant/consonant*; vgl. Schmid [2005] ³2014: 127–128, Anm. 20).

Unterscheidung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ zu wahren. Es ist Broman daher zuzustimmen, wenn sie schreibt, dass die strikte Trennung der beiden Kategorien ebenso in die Irre führe wie ihre Vermengung.⁶⁴⁵

Seymour Chatman unterscheidet begrifflich zwischen der Perspektive einer Figur (*filter*) und der des Erzählers (*slant*).⁶⁴⁶ Die neuere Forschung zeigt jedoch, dass sich Perspektiven überlagern und dass die Figurenperspektiven in die des Erzählers eingebettet sind. Der fiktive Erzähler kann wiederum selbst als Figur verstanden werden. Es ist daher kohärenter, einen einheitlichen Begriff zu verwenden (ebenso wie die Unterscheidung ‚intern/extern‘ aufgegeben werden sollte).

Wie Natalia Igl schreibt, ist multiperspektivisches Erzählen grundsätzlich keine Besonderheit, „da die Erzählerebene immer das Potential zur narrativen Inszenierung mehrerer Perspektiven bereithält“.⁶⁴⁷ Im Gegenteil seien sich überlagernde Perspektiven konstitutiv für die Erzählung,⁶⁴⁸ oder, anders gewendet, „die Distanz zwischen den verschiedenen *narrative spaces*“⁶⁴⁹ (s. Kap. 2.2.3) sei dies, da diese Distanz die Doppelstruktur bedinge, die sich in der Unterscheidung von Erzähler- und Figurenebene zeige. Ähnlich beschreibt Sonja Zeman Multiperspektivität „als Oberflächeneffekt der narrativen Doppelstruktur“⁶⁵⁰ und sieht „das inhärente Perspektivenpotential auch als charakteristisches Merkmal von Narrativität“⁶⁵¹.

Während die Überlagerung von Perspektiven generell implizit bleiben kann,⁶⁵² handelt es sich bei der freien indirekten Rede wohl um die meistbeachtete Form. Das Paradebeispiel hierfür ist der Satz „Morgen war Weihnachten“⁶⁵³, in dem das Temporaladverb ‚morgen‘ dem Referenzsystem der Figur, das Präteritum dem des Erzählers zuzuordnen ist. Freie indirekte Rede findet sich nur in narrativen Texten, die sich von nicht-narrativen grundlegend darin unterscheiden, dass Sprech- und Wahrnehmungssubjekt verschieden sind.⁶⁵⁴

645 Vgl. Broman 2004: 80.

646 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 223.

647 Igl 2018: 135.

648 Vgl. Igl 2018: 137.

649 Igl 2018: 140.

650 Zeman 2018b: 189. Siehe Anm. 529.

651 Zeman 2018b: 190.

652 Vgl. Igl 2018: 140.

653 Den Satz zitiert Käte Hamburger ([1957] 1980: 70–71) aus Alice Berends Roman *Die Bräutigame der Babette Bomberling* (1915). Dort heißt es eigentlich „Weihnachtsabend“ (vgl. Zeman 2018b: 189).

654 Vgl. Zeman 2018b: 189–190. Die Opposition ‚Sprecher/Betrachter‘ wendet Zeman sowohl auf Autor und Erzähler (siehe Anm. 529) wie auch auf Erzähler und Figur an. Hier handelt es sich um

Da der Begriff ‚Multiperspektivität‘ grundsätzlich ebenso vage ist wie ‚Perspektive‘, muss näher bestimmt werden, welche Formen von Multiperspektivität relevant sind. Nach Ansgar und Vera Nünning (2000)⁶⁵⁵ ist Multiperspektivität als Gegenstand narratologischer Textanalyse nur dann sinnvoll, wenn eine semantische Dissonanz zustande kommt, weil divergente Perspektiven auf dasselbe Objekt vorliegen.⁶⁵⁶ Zeman unterscheidet zwischen horizontaler und vertikaler Multiperspektivität. Bei horizontaler Multiperspektivität liegen die divergenten Perspektiven auf derselben narrativen Ebene. Einen speziellen Fall stellt Michail Bachtins Konzept der ‚Polyphonie‘ dar, das „eine soziale Redevielfalt als Dialog ideologischer Positionen“⁶⁵⁷ begreift. Die divergenten Perspektiven müssen nicht notwendigerweise über mehrere Figuren verteilt sein, sondern können auch in einer einzigen konzentriert sein. Ferner kann eine Perspektivierung auch etwa durch ein (fiktives) Textzitat zustande kommen, sodass der Träger einer Perspektive nicht zwingend anthropomorph zu denken ist. Bei vertikaler Multiperspektivität liegen die divergenten Perspektiven auf verschiedenen narrativen Ebenen, vor allem denen von Erzähler und Figuren. Auch das Phänomen des ‚unzuverlässigen‘ Erzählens kann hierzu gerechnet werden.⁶⁵⁸

Wie bereits ausgeführt wurde, ist jede Repräsentation perspektivisch (s. Kap. 2.3.1). Diese Auffassung vertritt auch Bal, deren Modell auf der Symmetrie von Narration und Fokalisierung beruht, die sie zugleich strikt trennen möchte (s. Kap. 2.3.3). Diese Trennung betonen auch Köppe und Kindt,⁶⁵⁹ die der Ansicht sind, dass nicht jeder Erzähltext über einen Erzähler verfügt. Somit könnten auch Texte ohne Erzähler ‚intern‘ fokalisiert sein.⁶⁶⁰ Im Umkehrschluss ist daraus wohl zu folgern, dass Erzähltexte nicht durch eine Figur fokalisiert sein müssen. Von

den zweiten Fall. Wolf Schmid ([2005] 2014: 185) zufolge findet sich die ‚erlebte Rede‘ – bei anderen Autoren synonym mit freier indirekter Rede – auch in der Alltagskommunikation.

655 „Von ‚der‘ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität“. In: *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2000, 3–38.

656 Vgl. Zeman 2018b: 191. Schmid weist darauf hin, dass es Nünning und Nünning vor allem um ideologische Aspekte geht, und äußert weitere Kritik (vgl. Schmid 2011b: 139). Zeman bemerkt außerdem, dass semantische Kriterien der Interpretation des Rezipienten unterliegen und bislang nicht ausreichend erforscht wurden (vgl. Zeman 2018b: 193).

657 Zeman 2018b: 192.

658 Vgl. Zeman 2018b: 191–193.

659 Auch wenn sie sich bei der Trennung von Erzähler (Stimme) und Perspektive (Modus) in Widersprüchen verfangen (s. Kap. 2.3.2).

660 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 218–219.

Perspektive als anthropologischem Grundprinzip ausgehend, stellt sich allerdings die Frage, durch welche Instanz sie dann fokalisiert sind. Betrachtet man Perspektive als konstitutiv für den narrativen Diskurs, kann die Erzählerkategorie nicht optional sein (vgl. die Diskussion auf S. 94). Es gilt allerdings nicht nur zu klären, ab wann Perspektivierung relevant ist, sondern auch, woran sie erkennbar ist.

Broman kritisiert, dass sowohl Genettes als auch Bals Fokalisierungsmodell abstrakt bleibt und beide keine Systematik sprachlicher Markierungen von Perspektive vorlegen.⁶⁶¹ Sie weist ferner darauf hin, dass abhängig davon, ob Perspektive im ganzen Text oder in einzelnen Passagen analysiert wird, jeweils andere Kriterien zu beachten sind.⁶⁶² Köppe und Kindt unterscheiden bei der Bestimmung der Perspektive zwischen einer negativen Bedingung (das Ausschlusskriterium, dass das Erzählte die Perspektive der Figur nicht übersteigen darf) und einer positiven Bedingung (das Erzählte wird durch die Perspektive der Figur geprägt oder getönt).⁶⁶³ Die negative Bedingung entspricht Genettes Definition der Fokalisierung als Einschränkung narrativer Information. Dieses Kriterium lässt sich vor allem auf ganze Texte oder zumindest längere Passagen anwenden; bei kurzen Passagen ist es dagegen wenig hilfreich. Da es aber, wie Zeman deutlich macht, kaum sinnvoll scheint, einem Text eine einzige Perspektive zuzuweisen (siehe oben) – zumal in der klassischen und mittelalterlichen Literatur Japans mit Ausnahme einiger Werke der Tagebuchliteratur dann alle Erzählungen als unfokalisiert gelten müssten (Nullfokalisierung) –, konzentrieren sich die Analysen in den nachfolgenden Kapiteln auf einzelne Segmente, darunter sehr kurze, doch soll vermieden werden, wie Bal einzelne Wörter überzuinterpretieren. Hierzu ist die Perspektive vor allem nach der positiven Bedingung zu bestimmen.

Bei der Markierung einer Perspektive sind inhaltliche und sprachliche Merkmale zu unterscheiden, die teilweise ineinander übergehen. Zu den besonders interpretationsabhängigen⁶⁶⁴ inhaltlichen Kriterien gehören Bewertungen, der räumliche Standort bzw. der damit verbundene Wahrnehmungsbereich sowie der „Wissenshorizont“⁶⁶⁵ der Fokalisierungsinstanz, der etwa durch die Äußerung von Vermutungen deutlich werden kann.⁶⁶⁶ Darunter stellen Bewertungen wohl das deutlichste Kriterium dar, während räumliche Position und Wissen vor

⁶⁶¹ Broman 2004: 79.

⁶⁶² Vgl. Broman 2004: 85–86.

⁶⁶³ Köppe/Kindt 2014: 216–217.

⁶⁶⁴ Vgl. Köppe/Kindt 2014: 213.

⁶⁶⁵ Köppe/Kindt 2014: 211.

⁶⁶⁶ Vgl. Köppe/Kindt 2014: 210–211.

allem negativ bedingt sind. Dies lässt sich auch über die Regel sagen, dass „die fraglichen Einstellungen der Fokalisierungsinstanz“⁶⁶⁷ nur indirekt und nicht explizit beschrieben werden dürfen (z. B. nicht ‚sie war überzeugt, dass ...‘). Köppe und Kindt ergänzen aber: „Die explizite Benennung des Mentalen der Figur ist jedoch selbst wiederum *kein* Ausschlusskriterium“⁶⁶⁸. Dies gelte auch für die ‚externe‘ Fokalisierung im Sinne Genettes (die übrigens ausschließlich negativ bedingt ist): Diese werde zwar mit der Aufzeichnung durch eine Kamera verglichen, doch sei auch Mentales sichtbar, beispielsweise in Form von Gesichtsausdrücken.⁶⁶⁹

Ein häufiges Anzeichen für figurale Perspektivierung, das sich bei der Analyse vormoderner japanischer Texte als besonders hilfreich erweist, ist erzählte Wahrnehmung.⁶⁷⁰ Oft wird eine fokalisierte Passage durch einen Ausdruck wie ‚er sah‘ oder ‚sie hörte‘ eingeleitet. Es gilt allerdings zu beachten, dass nicht jeder Wahrnehmungsbericht eine Fokalisierung anzeigt.⁶⁷¹

In sprachlicher Hinsicht wird Perspektive neben lexikalischen Elementen⁶⁷² vor allem durch „[i]ndexikalische Elemente wie ‚ich‘, ‚hier‘, ‚jetzt‘ sowie grammatische Markierungen von Tempus, Modus und Person“⁶⁷³ konstituiert, da diese den Standort des Wahrnehmungssubjekts bzw. die Origo im Sinne Karl Bühlers verorten lassen. Somit stellt der räumliche Standort nicht nur ein inhaltliches Kriterium dar, und auch (begrenzt) Wissen lässt sich durch modale Ausdrücke wie ‚vielleicht‘ grammatisch bestimmen.⁶⁷⁴ Wie Broman ausführt, wurde in der Forschung, die sich vor allem auf ‚intern‘ fokalisierte Texte und Bewusstseinsdarstellung konzentrierte, neben dem inneren Monolog vor allem die freie indirekte Rede mit figuralem Erzählen in Verbindung gebracht. In der freien indirekten Rede, die nicht explizit durch *verba sentiendi* oder *dicendi* (wie in ‚sie spürte/sagte, dass ...‘) markiert ist, bleiben Person und Tempus unverändert (meistens dritte Person, Präteritum); dafür finden sich subjektive und

667 Köppe/Kindt 2014: 217.

668 Köppe/Kindt 2014: 218, Anm. 328.

669 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 227.

670 Bal zufolge werden Wechsel der Fokalisierungsebene durch „attributive signs“ markiert, die jeweils implizit oder explizit sein können. Die erzählte Wahrnehmung dient Bal als Beispiel für ein explizites Zeichen (vgl. Bal [1985] ²1997: 158–159).

671 Vgl. Broman 2004: 79.

672 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 213.

673 Zeman 2018b: 175.

674 Genette bemerkt, dass Vermutungen im Rahmen ‚interner‘ Fokalisierung auch als „heimliche Paralepsen“ dienen könnten, „die es dem Erzähler erlauben, hypothetisch zu sagen, was er nicht behaupten könnte, ohne die interne Fokalisierung zu verlassen“ (Genette [1994] ³2010: 130). Dagegen sei ihre Funktion als „Fokalisierungsindikatoren“ besonders deutlich, wenn sich Vermutungen häuften.

expressive Ausdrücke, die die Figurenperspektive konstituieren. Neben indexikalischen sind dies syntaktische und lexikalische Elemente, die sich aus der Textumgebung hervorheben (Fragen, Ausrufe, Hinweise auf Umgangssprache wie Interjektionen und Idiome, außerdem emotive und evaluative Ausdrücke). Durch diese sprachlichen Elemente schafft die freie indirekte Rede eine größere Nähe zur Figur als die Psychonarration⁶⁷⁵. Auch nicht versprachlichte Wahrnehmung kann mit der freien indirekten Rede wiedergegeben werden. In der freien indirekten Rede verschwimmt die Grenze zwischen Erzähler- und Figurenperspektive,⁶⁷⁶ und es kommt zu einer Interferenz beider Stimmen.⁶⁷⁷

Fokalisierung ist ein graduelles Phänomen und kann unterschiedlich stark markiert sein.⁶⁷⁸ Die oben genannten Merkmale können eine Fokalisierung bedingen, müssen dies aber nicht und unterliegen jeweils der Interpretation des Rezipienten. Je nachdem, wie deutlich die Fokalisierung ist, lässt sich mit Köppe und Kindt von einer ‚schwachen‘ oder ‚starken‘ Fokalisierung sprechen.⁶⁷⁹

2.3.5 Parameter der Perspektive nach Wolf Schmid

Neben den oben genannten Kriterien ist das Modell von Wolf Schmid ein nützliches Hilfsmittel, um bei der Textanalyse verschiedene Perspektiven unterschiedlicher Intensität herauszuarbeiten. Schmid geht zwar nicht von der Einbettung von Perspektiven aus, aber sein binaristisches Modell lässt sich auch von einer solchen ausgehend anwenden. Ein entscheidender Vorteil des Modells ist, dass es – anders als etwa die Theorien von Genette und Bal – die sprachliche Dimension von Perspektive berücksichtigt. Schmid entwirft sein Modell in Anlehnung an das des Semiotikers Boris Uspenskij (1970; dt. 1975)⁶⁸⁰, der als Erster verschiedene ‚Ebenen‘, d. h. Aspekte von Perspektive, unterscheidet.⁶⁸¹ Schmidts Modell

675 Der Begriff ‚Psychonarration‘ bezeichnet mit Dorrit Cohn „die Repräsentation von Figurenbewußtsein in der Erzählerrede“, wozu indirekte Gedankenrede ebenso zählt wie „erzählte Wahrnehmung und Gefühlsdarstellung“ (Hübner 2003: 47). Siehe Dorrit Cohn (1978): *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

676 Vgl. Broman 2004: 81–83.

677 Vgl. Schmid 2011b: 143.

678 Vgl. Bal [1985]²1997: 150; Köppe/Kindt 2014: 213.

679 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 213–215.

680 Siehe zu Uspenskij's Modell Anm. 550.

681 Vgl. Schmid [2005]³2014: 114–117; 2011b: 140–141.

basiert auf fünf Parametern. Er differenziert zwischen ‚perzeptiver‘, ‚ideologischer‘, ‚räumlicher‘, ‚zeitlicher‘ und ‚sprachlicher‘ Perspektive.⁶⁸²

Die ‚perzeptive‘ Perspektive bezieht sich auf das Wahrnehmen von Geschehen einschließlich der Auswahl von Geschehensmomenten und wird „oft mit *Perspektive* überhaupt identifiziert“.⁶⁸³ Die ‚ideologische‘ Perspektive wird durch Wissen und Wertungshaltungen bestimmt. Die vom Standpunkt des Wahrnehmenden abhängige ‚räumliche‘ Perspektive ist die einzige, bei der das Wort ‚Perspektive‘ nicht metaphorisch, sondern in seiner ursprünglichen Bedeutung zu verstehen ist.⁶⁸⁴ Wie auch die ‚zeitliche‘ zeigt sich die ‚räumliche‘ Perspektive einer Figur am deutlichsten durch den Gebrauch deiktischer Adverbien (‚hier‘, ‚jetzt‘ usw.). In der ‚zeitlichen‘ Perspektive einer Figur können Geschehensmomente außerhalb von Bewusstseinsakten nur chronologisch wiedergegeben werden.⁶⁸⁵ In seiner anfänglichen Erläuterung der ‚zeitlichen‘ Perspektive schreibt Schmid, diese komme durch den zeitlichen Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen eines Geschehens und seinem späteren Erfassen (Erinnern) und Darstellen zustande. Durch diesen Abstand könnten sich Wissen und Bewertungen ändern.⁶⁸⁶ Da die ‚zeitliche‘ Perspektive demnach aber erst in Verbindung mit anderen Parametern realisiert wird, erscheint es in diesem Zusammenhang sinnvoller, Zeit als eine den anderen Parametern übergeordnete Dimension zu denken (zumal sonst das auch von Schmid hervorgehobene Konzept von erzählendem und erzähltem Ich als zwei getrennte Instanzen hinfällig wäre; siehe auch Kap. 3.2.5). Die ‚sprachliche‘ Perspektive lässt sich anhand von „Lexik, Syntax und Sprachfunktion“ erkennen, während Deiktika in Schmid's Modell gemäß ihrer Semantik der ‚räumlichen‘ und ‚zeitlichen‘ Perspektive zugeordnet sind. Doch auch in Bezug auf die ‚sprachliche‘ Perspektive rekurriert Schmid zunächst vor allem auf das „Wissen und Bewerten“.⁶⁸⁷

Gemäß der Unterscheidung von Erzähler und Figur, die Schmid als ‚Opposition‘ bezeichnet, trennt Schmid bei den einzelnen Parametern jeweils zwischen narratorialer und figuraler Perspektive. Bei homodiegetischen Erzählungen ist die narratoriale Perspektive auf das erzählende Ich bezogen.⁶⁸⁸ Wenn sich alle fünf Parameter einer Instanz zuordnen lassen, spricht Schmid von einer ‚kompakten‘ Perspektive, wenn die Verteilung unterschiedlich ausfällt, von einer ‚dis-

682 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 122–127; 2011b: 140–141.

683 Schmid [2005] ³2014: 126.

684 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 122–123.

685 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 135–137.

686 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 124–125, auch 137.

687 Schmid [2005] ³2014: 125.

688 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 127–129; 2011b: 141.

tributiven‘.⁶⁸⁹ Eine ‚neutrale‘ Perspektive sieht Schmid nicht vor; eine Perspektive, die nicht figural ist, sei narratorial, auch wenn die Erzählung ‚objektiv‘ wirke.⁶⁹⁰ Allerdings könne die ‚Opposition‘ innerhalb eines bestimmten Textabschnitts ‚neutralisiert‘ sein, „entweder weil Merkmale völlig fehlen oder weil sie auf beide Instanzen beziehbar sind“.⁶⁹¹ Davon ausgehend, dass jede Äußerung perspektiviert sein muss, würden wohl beide Fälle der ‚Neutralisierung‘ nach Bal mit der Formel „EF1/CF2“ ausgedrückt (siehe Anm. 628). Als Beispiel für den zweiten Fall, in dem Merkmale sowohl auf den Erzähler als auch auf eine Figur zu beziehen sind, kann die folgende Passage aus der Erzählung „Mushi mezuru himegimi“ (‚Das Fräulein, das Insekten liebte‘, 12. bis Anfang 14. Jh.) dienen, die in der Anthologie *Tsutsumi chūnagon monogatari* enthalten ist:

[...]ただちよきほどに、髪も桂斗にて、いと多かり。すそもそがねばふさやかならねど、とゝのおりて申 / うつくしげなり。

「かくまであらぬも、世のつねび、ことざま、けはひもてつけぬるは、くちおしうやはある。まことに、うとましかるべきさまなれど、いと清げに、けたかう、わづらはしきけぞことなるべき。あな、くちおし。などか、いとむくつけき心なるらん。かばかりなるさまを」

と思す。

右馬の佐、「たゞ婦らんは、いとさう / し。みけりとだに知らせん」とて[...]⁶⁹²

Sie hatte eine gute Größe, und ihre Haare waren so [lang] wie ihr Gewand und sehr viele. Weil die Spitzen nicht geschnitten waren, fielen [die Haare] nicht elegant, aber weil sie gepflegt war, war sie doch schön.

„Ist es etwa bedauerlich, wenn eine, die nicht so [schön] ist [wie sie], sich das Gewöhnliche sowie Charakter und Verhalten der Welt aneignet? Gewiss ist ihre Erscheinung wahrlich unerfreulich, doch ist sie sehr schön und vornehm, ihr unangenehmes Gemüt [aber] sonderbar. Ach, wie bedauerlich! Warum sie wohl eine so abstoßende Gesinnung hat? Wo sie doch von solch [schöner] Erscheinung ist!“, dachte er sich.

Der Uma-no-suke sagte: „Sofort heimzukehren, wäre sehr enttäuschend. Ich will sie wenigstens wissen lassen, dass ich sie gesehen habe.“⁶⁹³

In der Passage wird die Erscheinung der Protagonistin geschildert und ihre Person bewertet. Dabei scheint die Bewertung des Erzählers, der auch die von ihr gelieb-

⁶⁸⁹ Vgl. Schmid [2005]³2014: 139–140; 2011b: 141.

⁶⁹⁰ Vgl. Schmid [2005]³2014: 128. Vgl. auch Schmid's These, dass sich stets ‚indiziale Zeichen‘ finden lassen, die auf den Erzähler verweisen (siehe S. 100–101, 144 [v. a. Anm. 757]).

⁶⁹¹ Schmid [2005]³2014: 140.

⁶⁹² SNKBT 26: 28–29; Hervorh. S. B.

⁶⁹³ Eigene Übersetzung. Vollständige Übertragungen der Erzählung finden sich u. a. in Benl 1941b und Backus 1985: 53–69. Siehe außerdem die Diskussion in Balmes et al. 2020: 134–141.

ten Insekten als ‚abscheulich‘ (*osoroshige naru*⁶⁹⁴) bezeichnet, mit der des Uma-no-suke 右馬の佐 übereinzustimmen. Es kann daher nicht klar festgemacht werden, ab wo die obige Passage durch den Uma-no-suke perspektiviert ist. Auch der Beginn der Gedankenrede ist nicht markiert. Die rhetorische Frage ist wohl kein eindeutiges Signal hierfür. Modale und expressive Elemente finden sich erst gegen Ende der Gedankenrede (im Zitat unterstrichen). Möglicherweise ließe sich hier von einem *utsurikotoba* sprechen (s. Kap. 3.4.3). Nach Schmid liegt zumindest im ersten Absatz eine Neutralisierung der Opposition von Erzähler und Figur vor. Es ließe sich hierzu folgendes Schema entwerfen:

	Perzeption	Ideologie	Raum	Zeit	Sprache
Narratorial	x	x			
Figural	x	x			

Eine Überblendung der Perspektiven des Erzählers und des Uma-no-suke findet sich in der Erzählung zudem noch an einer weiteren Stelle.⁶⁹⁵

Die oben gegebene Reihenfolge der Parameter folgt laut Schmid „ihrer Relevanz für die Konstitution der Perspektive im literarischen Werk“⁶⁹⁶. Hiermit bezieht sich Schmid auf fiktionale Texte. Bei faktualen Texten dürfte die Reihenfolge eine andere sein. So bemerkt er zwar zur ‚sprachlichen‘ Perspektive, dass sie in faktualen Texten (einschließlich Alltagserzählungen) eine ebenso wichtige Rolle spiele wie in fiktionalen.⁶⁹⁷ Dagegen schreibt er an anderer Stelle, dass die „Inkongruenz von Erfassen und Darstellen“⁶⁹⁸, womit er die Differenz von Erzähler- und Figurenperspektive meint, für die fiktionale Literatur charakteristisch, in der faktualen aber selten sei.⁶⁹⁹ Damit dürfte er sich vor allem auf die ‚perzeptive‘ und die ‚ideologische‘ Perspektive beziehen, die Schmid zufolge in fiktionalen Texten die wichtigsten Parameter darstellen. Folglich ist es bei faktualen Erzählungen wahrscheinlich, dass Perspektive vor allem sprachlich konstituiert wird, während die genaue Reihenfolge selbstverständlich auch im Bereich der Fiktion vom individuellen Text abhängt. Da nicht alle der fünf Parameter vertreten sein müssten und vor allem in kürzeren

⁶⁹⁴ SNKBT 26: 20, 23.

⁶⁹⁵ Siehe Balmes et al. 2020: 139–140.

⁶⁹⁶ Schmid [2005]³2014: 127.

⁶⁹⁷ Vgl. Schmid [2005]³2014: 125.

⁶⁹⁸ Schmid [2005]³2014: 121.

⁶⁹⁹ Vgl. Schmid [2005]³2014: 121–122.

Textsegmenten räumliche und zeitliche Hinweise fehlten, empfiehlt Schmid die Parameter ‚Perzeption‘, ‚Ideologie‘ und ‚Sprache‘ als ‚Leitfragen‘.⁷⁰⁰ Damit suggeriert er, dass die Relevanz der einzelnen Parameter auch von der Länge des analysierten Textes abhängig ist.

Wie oben bereits angedeutet wurde, lassen sich einzelnen Textelementen verschiedene Parameter zuordnen. Vor allem die ‚ideologische‘ und die ‚sprachliche‘, aber auch die ‚perzeptive‘ und die ‚räumliche‘ und ‚zeitliche‘ Perspektive werden nicht eindeutig voneinander abgegrenzt.⁷⁰¹ Weiterhin ließen sich wohl auch noch alternative Kategorien ergänzen. So nennt Zeman als semantische Aspekte von Perspektive, neben den von Schmid angeführten, den mentalen, moralischen, psychologischen und emotionalen Aspekt⁷⁰² (auch hier kommt es zu Überschneidungen). Uspenskij, der zwischen den Ebenen ‚Ideologie‘, ‚Phrasologie‘, ‚Raum-Zeit-Charakteristik‘ und ‚Psychologie‘ unterscheidet, schreibt: „Die hier vorgenommene Einteilung in Ebenen ist weder erschöpfend noch erhebt sie einen absoluten Anspruch; es erscheint vielmehr, daß hier ein gewisses Maß an Willkür unvermeidlich ist.“⁷⁰³ Schmid's Modell stellt daher weniger eine abgeschlossene Definition der Perspektive als eine nützliche Orientierungshilfe für die Textanalyse dar (zumindest mit einem differenzierteren Verständnis des Parameters ‚Zeit‘). Der Wert des Modells liegt nicht zuletzt darin, dass die aufgrund der Trennung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ häufig übersehene ‚sprachliche‘ Perspektive Berücksichtigung findet.⁷⁰⁴

2.4 Narrative Distanz

Gérard Genette unterscheidet zwischen ‚Distanz‘ und ‚Perspektive‘, die in seiner Theorie den ‚Modus‘ (*mode*) der Erzählung konstituieren. Der Begriff ‚Modus‘ stelle eine „metaphorische Ausweitung“⁷⁰⁵ der grammatischen Kategorie dar (s. Kap. 1.5). Genette plädiert dafür, dass auch bei narrativen Informationen graduelle Abstufungen dahingehend zu denken sind, mit wie viel Nachdruck und aus welchem Blickwinkel sie vermittelt werden. Narrative Information wird nach Genette vor allem

700 Vgl. Schmid [2005] ³2014: 140–141; 2011b: 141.

701 Auch in Uspenskij's Modell können sich ‚Ebenen‘ überschneiden, wie dieser selbst anmerkt (vgl. Schmid [2005] ³2014: 116).

702 Vgl. Zeman 2018b: 175, 177.

703 Uspenskij 1975: 14.

704 So tilgt beispielsweise Shlomith Rimmon-Kenan, die ebenfalls ein an das von Uspenskij angelehntes Modell vorlegt, seine Ebene der ‚Phrasologie‘ (vgl. Schmid [2005] ³2014: 115, 118).

705 Genette [1994] ³2010: 103.

durch ihren Detailgrad und ihre (Un-)Mittelbarkeit reguliert, sowie dadurch, dass aus der ‚Sicht‘ einer Figur oder einer Gruppe von Figuren erzählt werden kann. Das erste Phänomen bezeichnet er mit der räumlichen Metapher der Distanz, das zweite mit der der Perspektive.⁷⁰⁶ Bei Todorov (siehe Anm. 206) und Stanzel (s. Kap. 2.2.1) ist ‚Modus‘ dagegen nur auf das bezogen, was Genette Distanz nennt.

Was die Distanz betrifft, existieren eine Vielzahl an Begriffen, Definitionen und Bewertungen, deren Verbindungen bislang noch nicht systematisch untersucht worden sind.⁷⁰⁷ Zwar kann eine solche systematische Darstellung auch hier nicht geleistet werden, doch es ist von entscheidender Bedeutung, einzelne Aspekte genauer zu beleuchten, um die Kategorie zur Analyse vormoderner japanischer Texte heranziehen zu können, wo es je nach Definition zu Widersprüchen kommt (s. Kap. 3.3.1, 4.2.1, 4.2.5). Da die Kategorie häufig in einer Weise definiert wird, die sie als eine Teilmenge der Perspektive erscheinen lässt, soll im Folgenden eine Definition der Distanz gefunden werden, durch die sie ihre Daseinsberechtigung als eigenständige Kategorie behält. Es ist deshalb erforderlich, Perspektive und Distanz in diesem Buch in der umgekehrten Reihenfolge als bei Genette zu behandeln.

2.4.1 Definition

Der Begriff der Distanz bezieht sich bei Genette auf den Abstand, den die Erzählung zur Geschichte einnimmt.⁷⁰⁸ Es geht also um das Verhältnis von *discours* und *histoire*. Dass dieses Verhältnis nicht leicht zu fassen ist, hat zu zahlreichen verschiedenen Ansätzen zur Erklärung des Distanzphänomens geführt. Bei einem Großteil der Ansätze fällt die Abgrenzung zur Perspektive schwer, was wohl ein Grund dafür ist, dass die Distanz in der Forschungsliteratur weitaus

706 Vgl. Genette [1994] ³2010: 103.

707 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 23.

708 Vgl. Genette [1994] ³2010: 108, siehe auch 103. Schon in seiner Einleitung schreibt Genette: „Die *Zeit* und der *Modus* spielen beide auf der Ebene der Beziehungen zwischen *Geschichte* und *Erzählung*“ (Genette [1994] ³2010: 15). Von Genettes dreistufigem Modell der Erzählung (s. Kap. 2.1.2) ausgehend ist dies nicht ganz richtig, da der Erzähler, den Genette zur Ebene der ‚Narration‘ rechnet, sowohl in seiner Definition von Perspektive (s. Kap. 2.3.2) als auch in der von Distanz (siehe unten) eine Rolle spielt. Allerdings ist das dreigliedrige Modell nicht unproblematisch, und nur von der Dichotomie von *histoire* und *discours* im Sinne Todorovs ausgehend ist Genettes Feststellung richtig (in Bezug auf die Distanz ist sie es freilich auch, wenn auf die Erzählerpräsenz, wie unten gefordert, als Bestandteil der Definition verzichtet wird).

weniger behandelt wird als die Perspektive.⁷⁰⁹ Je nach Definition kann sich die Distanz aber als äußerst hilfreiche Analysekategorie erweisen, mit der sich Eindrücke erschließen lassen, die mit der Kategorie der Perspektive kaum erfasst werden können (s. Kap. 3.3.1). Für die Erfahrung des Rezipienten spielt die Variable der Distanz eine wichtige Rolle. Während eine geringe Distanz „die Illusion einer unmittelbaren Nähe zum erzählten Geschehen“ bewirkt, führt eine große Distanz zum „Eindruck eines gewissen Abstands“.⁷¹⁰ Eberhard Lämmert, der bereits vor Genette den Begriff ‚Distanz‘ verwendet, wenn auch weniger systematisch, spricht daher nicht über das Verhältnis von *discours* und *histoire*, sondern von der „Distanz des Lesers zum erdichteten Vorgang“⁷¹¹. Sofern nicht zwischen individuellen Lesern unterschieden wird, läuft es aber auf dasselbe hinaus.

In jüngster Zeit wurde der Distanz durch den von Tilmann Köppe und Rüdiger Singer herausgegebenen Sammelband *Show, don't tell: Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens* (2018a) verstärkte Aufmerksamkeit zuteil. Darin schlagen die Herausgeber ‚Anschaulichkeit‘, was auch als Übersetzung für den rhetorischen Begriff *enargeia* (‚Anschaulichkeit‘, ‚Lebhaftigkeit‘) dient,⁷¹² als „Sammelbegriff“⁷¹³ für die terminologisch äußerst heterogen beschriebenen Phänomene vor. Köppes Verständnis von ‚Anschaulichkeit‘ ist auf den Rezipienten bezogen: „Ein anschaulicher Text [...] *lädt Leserinnen und Leser dazu ein, sich besonders intensiv und lebhaft vorzustellen, worum es im Text geht.*“⁷¹⁴ Anschaulichkeit sei zwar eine „Texteigenschaft“, doch insofern diese vom Rezipienten abhängt, lasse sie sich auch als „Wirkungsdisposition“⁷¹⁵ bestimmen. Anschaulichkeit könne auch ‚Immersion‘ bedingen, bestimmte Erfahrungen

709 Nicht nur überwiegt die Zahl der eigenständigen Publikationen zur Perspektive die zur Distanz um ein Vielfaches. Sowohl im *Handbuch Erzählliteratur* (Martínez 2011a) als auch im *Handbuch Historische Narratologie* (von Contzen/Tilg 2019a) sowie in *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (Huber/Schmid 2018) finden sich Einträge zur Perspektive, aber nicht zur Distanz. Wolf Schmid setzt Genettes Modus mit der Perspektive gleich (vgl. Schmid 2011a: 131), die bei Genette selbst freilich nur den zweiten Teil des Modus darstellt. Auch Schmid [2005] ³2014 und Hijikata [2010] ²2014 enthalten keine Abschnitte zur Distanz; wenn Hijikata von Distanz spricht, so tut er dies bloß im Rahmen der Perspektive (s. Kap. 3.3.3).

710 Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 50.

711 Lämmert [1955] ⁶1975: 69.

712 Siehe Köppe/Singer 2018b: 10. Rhetorische Konzepte wie *enargeia* und Ekphrasis seien mit narratologischen Konzepten wie *showing* zwar nicht identisch, diesen aber ähnlich (vgl. Köppe/Singer 2018b: 16–17). Der Begriff Ekphrasis wurde Singer zufolge häufig missverstanden (vgl. Köppe/Singer 2018b: 13–14, 26–28).

713 Vgl. Köppe/Singer 2018b: 16–17.

714 Köppe/Singer 2018b: 17.

715 Köppe/Singer 2018b: 17.

nachvollziehen lassen oder bestimmte Emotionen auslösen.⁷¹⁶ Köppe nennt drei Wirkungen von Anschaulichkeit, die jedoch keine vollständige Aufzählung seien: „visuelle Imagination⁷¹⁷, imaginative Projektion, affektives Involviertsein“.⁷¹⁸ Unter diesen seien verschiedene Beziehungen denkbar: So könnte eine bestimmte Wirkung parallel zu einer anderen stattfinden, diese aber auch bedingen oder umgekehrt durch sie bedingt werden.⁷¹⁹ Somit untersuchen Köppe und Singer ‚Anschaulichkeit‘ im Spannungsfeld zwischen Textanalyse und Rezeptionsästhetik.

Bei Genette ist geringe Distanz durch einen hohen Detailgrad der Darstellung sowie die Abwesenheit oder nur sehr geringe Anwesenheit des Erzählers definiert. Bei einer großen Distanz verhält es sich dagegen umgekehrt.⁷²⁰ Was Genette als große bzw. geringe Distanz bezeichnet, entspricht im Wesentlichen – zumindest scheint es zunächst so – der Unterscheidung, die anderswo durch die Begriffspaare Diegesis vs. Mimesis und *telling* („Erzählen“) vs. *showing* („Zeigen“) ausgedrückt ist.

Das erste Paar geht auf das dritte Buch von Platons *Politeia* („Der Staat“, um 380 v. Chr.) zurück. Eine Erzählung, in denen der Dichter in seiner eigenen Sprache spricht, lässt Platon darin Sokrates ‚einfache Erzählung‘ (*haplê diêgêsis*) oder, in Genettes Übersetzung, „reine Erzählung“⁷²¹ nennen, wohingegen die dem Theater entnommene Technik der direkten Rede die ‚Nachahmung‘ oder ‚Darstellung‘ (*mimêsis*) einer Figur sei (III, 392–394).⁷²² Da die indirekte Rede nicht bloß mittelbarer ist, sondern das Gesagte auch verkürzt (verkleinert) darstellt, gebraucht Genette den nur übertragen zu verstehenden Begriff ‚Distanz‘ – analog zum Abstand, den ein Betrachter zu einem Gemälde einnimmt.⁷²³ Um seinen Begriff der ‚einfachen Erzählung‘ zu verdeutlichen, greift Sokrates den Abschnitt aus Homers *Ilias* (8./7. Jh. v. Chr.) auf, in dem der Priester Chryses um die Freilassung seiner Tochter bittet und von Agamemnon abgewiesen wird

716 Vgl. Köppe/Singer 2018b: 18–19.

717 Rüdiger Singer schreibt zur ‚Ikonizität‘ als einer der von ihm herausgearbeiteten „Strategien anschaulichen Erzählens“ (Köppe/Singer 2018b: 21–31), dass Anschaulichkeit zwar nicht nur visuell zu denken sei, visuelle Anschaulichkeit aber als besonders intensiv empfunden werde (vgl. Köppe/Singer 2018b: 24–15).

718 Köppe/Singer 2018b: 19.

719 Vgl. Köppe/Singer 2018b: 19.

720 Vgl. Genette [1994]³2010: 106. Vergleiche auch die in *Nouveau discours du récit* wiedergegebenen Merkmale der „mimetischen Illusion“ (Genette [1994]³2010: 200).

721 Genette [1994]³2010: 104. Eine Begründung dieser Übersetzung findet sich dort in Anm. 2.

722 Deutsche Übersetzung in Platon 1826: 176–179.

723 Vgl. Genette [1994]³2010: 103–104.

(I, V, 17–42).⁷²⁴ Platon überträgt den Text in die Form der ‚einfachen Erzählung‘, indem er die Figurenreden in Erzählerrede umschreibt, wobei er auch die Abschnitte, in denen bei Homer der Erzähler spricht, in kürzerer Form wiedergibt (III, 393–394).⁷²⁵ Während Platon eine Abwertung der ‚Nachahmung‘ impliziert,⁷²⁶ betont Aristoteles den Wert des dramatischen Anteils im Epos.⁷²⁷

Die in der erzähltheoretischen Diskussion der Distanz gebrauchten Begriffspaare beschränken sich indes nicht auf die Unterscheidung von Erzähler- und Figurenrede. Mitte des 19. Jahrhunderts verwendet Otto Ludwig die Bezeichnungen ‚eigentliche‘ und ‚szenische Erzählung‘.⁷²⁸ Später spricht Percy Lubbock in *The Craft of Fiction* (1921) von *panoramic* und *scenic presentation*,⁷²⁹ der Anglist Franz K. Stanzel unterscheidet ‚berichtende Erzählung‘ und ‚szenische Darstellung‘,⁷³⁰ Todorov *narration* und *représentation*.⁷³¹ Im Anschluss an Henry James (1843–1916) und seine Schüler bedient sich die englischsprachige Diskussion des Gegensatzpaares *telling* und *showing*, innerhalb dessen Erstere den Aspekt des *showing* positiver bewerten.⁷³² So schreibt Lubbock, auf den auch die Verwendung der Begriffe *telling* und *showing* zurückzuführen ist,⁷³³ dass ein guter Autor seine Geschichte nicht zu erzählen, sondern zu zeigen habe. Die Geschichte müsse sich selbst erzählen.⁷³⁴ Käte Friedemann stellt 1910 fest, dass ein Großteil der moder-

724 Deutsche Übersetzung in Homer [1975] 1988: 7–8.

725 Deutsche Übersetzung in Platon 1826: 178.

726 Vgl. Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 51. Siehe hierzu auch Manfred Fuhrmann in Aristoteles 1982: 156–157.

727 So lobt er Homer dafür, weniger in seiner eigenen Stimme zu sprechen als andere Dichter (vgl. Booth [1961] 1988: 4). Siehe auch Friedemann 1910: 31; Genette [1994] ³2010: 110.

728 Siehe Ludwig 1977: 654–657. Es handelt sich hierbei um den Abschnitt „Formen der Erzählung“ in den von Ludwig nicht zur Veröffentlichung vorgesehenen *Romanstudien*, an denen er von Beginn der 1850er Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 1865 geschrieben hat. Der Titel des Abschnitts geht womöglich nicht auf Ludwig selbst, sondern auf Adolf Stern zurück, der die *Romanstudien* 1891 im sechsten Band von *Otto Ludwigs gesammelte Schriften* (Leipzig: F. W. Grunow) herausgab (vgl. die Bemerkungen von William J. Lillyman in Ludwig 1977: 695–696). Ludwig scheint seine Kategorien noch etwas anders zu denken als die späteren Begriffsoptionen. So schreibt er, die ‚szenische Erzählung‘ brauche nicht chronologisch zu erzählen (vgl. Ludwig 1977: 656).

729 Lubbock [1921] 2006: 67.

730 Siehe v. a. Stanzel 1979: 190–193. Eingeführt wurde das Begriffspaar in Stanzel 1955 (siehe Anm. 418): 22–23.

731 Siehe Anm. 206.

732 Vgl. Genette [1994] ³2010: 104, 199; Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 51; Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 10.

733 Vgl. Köppe/Singer 2018b: 11–12.

734 „[...] the art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself“ (Lubbock [1921] 2006: 62).

nen Erzählliteratur „wesentlich zur dramatischen Darstellung neigt, die stets den Eindruck von etwas Gegenwärtigem hervorrufen will“.⁷³⁵ Diese Bevorzugung einer vermeintlich objektiven oder dramatischen Art des Erzählens, die mit Gustave Flaubert (1821–1880) einsetzt,⁷³⁶ kritisiert Wayne C. Booth in *The Rhetoric of Fiction* (1961) und wendet sich somit gegen die „neoaristotelische Valorisierung des Mimetischen“⁷³⁷. Wie im nächsten Unterkapitel gezeigt wird, zielt Booth jedoch weniger auf eine Aufwertung des *telling* gegenüber des *showing* als vielmehr auf eine grundlegende Kritik dieser dualen Unterscheidung ab.

Matías Martínez und Michael Scheffel weisen darauf hin, dass es Unterschiede bei der Definition der einzelnen Begriffspaare gibt, wenn es auch letztlich bei allen darum geht, wie stark eine mimetische Illusion wahrgenommen wird. Man spricht daher auch vom narrativen und dramatischen Modus.⁷³⁸ Tobias Klauk und Tilmann Köppe, die in ihrem Artikel im *living handbook of narratology* (LHN) verschiedene Definitionen von *telling* und *showing* referieren, erachten dagegen als ungewiss, ob die unterschiedlichen Auslegungen überhaupt eine gemeinsame Grundlage haben.⁷³⁹ Als Beispiel dienen dort die folgenden Sätze, an denen Shlomith Rimmon-Kenan *telling* und *showing* erklärt:

- [1] John was angry with his wife.
- [2] John looked at his wife, his eyebrows pursed, his lips contracted, his fists clenched. Then he got up, banged the door and left the house.⁷⁴⁰

735 Friedemann 1910: 27, vgl. auch 8.

736 Vgl. Booth [1961] 1988: 8, siehe auch 16; siehe außerdem Lubbock [1921] 2006: 65. Es ist daher kein Zufall, dass in Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 53 ein Auszug aus Flauberts *Madame Bovary* (1857) als Beispiel für geringe Distanz dient.

737 Genette [1994] ³2010: 104.

738 Vgl. Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 51–52. Der Ausdruck ‚narrativer Modus‘ ist uneindeutig, da damit auch die Narration im Unterschied etwa zu anderen Diskursmodi wie Deskription und Persuasion bezeichnet werden kann (so verwendet Igl zunächst die Formulierung ‚im narrativen Diskursmodus‘ [Igl 2018: 135], verkürzt sie darauf aber zu ‚im narrativen Modus‘ [Igl 2018: 136]). Auch eine Verwechslung mit der übergeordneten Kategorie Modus in Genettes Theorie ist im Deutschen nicht auszuschließen (im Englischen heißt der grammatische Begriff, auf den Genette rekurriert, dagegen nicht *mode*, sondern *mood*). Teilweise synonym mit *showing* finden sich außerdem die Ausdrücke ‚unpersönlicher Modus‘, ‚szenischer Modus‘, *rendering* (‚Wiedergabe/Darstellung‘) und ‚Objektivität‘ – im Gegensatz zur ‚Voreingenommenheit‘, die das *telling* auszeichne (vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 6).

739 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 5.

740 Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 2, dort zitiert aus Shlomith Rimmon-Kenan ([1983] 2002): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 109. Außerdem knapp besprochen in Köppe/Singer 2018b: 7–8.

Klauk und Köppe argumentieren, dass sich zwischen den Beispielen kein Unterschied machen ließe, wenn die Ab- oder Anwesenheit eines Erzählers, das (Nicht-)Vorhandensein eines Dialogs oder die ‚Voreingenommenheit‘ oder ‚Objektivität‘ (Erstere würde eine Präsenz des Erzählers nach sich ziehen) als ausschlaggebendes Kriterium angesehen werde. Nirgendwo zeige sich eine Erzählerpräsenz, noch ist ein Dialog enthalten. Ginge man jedoch in beiden Beispielen vom Vorhandensein einer Erzählinstanz aus, so ließe sich hinsichtlich ‚der räumlichen, zeitlichen oder allgemeinen epistemischen Position des Erzählers‘⁷⁴¹ das erste Beispiel als *telling* und das zweite als *showing* einordnen. Klauk und Köppe weisen jedoch darauf hin, dass zwei der genannten Kriterien, die verschiedenen Theorien von *showing* zugrunde liegen, sich widersprechen: Die Abwesenheit eines Erzählers sowie der geringe zeitliche oder räumliche Abstand des Erzählers zu den beschriebenen Ereignissen.⁷⁴² Denn um den zeitlichen oder räumlichen Abstand zu bestimmen, muss eine Anwesenheit des Erzählers vorausgesetzt werden.

Außerdem werde im ersten Beispiel eine Eigenschaft Johns explizit genannt (*angry*), wohingegen der Leser im zweiten Beispiel selbst auf Eigenschaften schließen müsse.⁷⁴³ Man mag hier einen Widerspruch zur vorherigen Feststellung erkennen, es gebe keine Hinweise auf die Anwesenheit eines Erzählers. Auch Klauk und Köppe bemerken später richtig, dass explizite Figurencharakterisierungen die Anwesenheit eines Erzählers anzeigen.⁷⁴⁴ Hier deutet sich bereits das Problem einer in Graden auftretenden Erzählerpräsenz an, das im nachfolgenden Abschnitt ausführlich behandelt wird.

Dieselbe Einordnung der Beispiele ergebe sich, wenn man den in Genettes Definition enthaltenen Detailgrad bzw. das damit in Verbindung stehende (bei höherem Detailreichtum langsamere) Erzähltempo berücksichtige. Während der Leser beim ersten Beispiel den Eindruck haben möge, ihm würde das Ereignis erzählt, wodurch Aufmerksamkeit auf die Erzählinstanz gelenkt werden könne, möge das zweite Beispiel den Eindruck vermitteln, man erlebe die geschilderten Geschehnisse persönlich, sodass die Handlung im Vordergrund stünde.⁷⁴⁵

Insgesamt führen Klauk und Köppe sieben Kriterien auf, an denen *telling* bzw. *showing* festgemacht wird: 1) die An-/Abwesenheit eines Erzählers; 2) der große/geringe Abstand des Erzählers zum Erzählten hinsichtlich seiner ‚räumlichen, zeitlichen oder allgemeinen epistemischen Position‘⁷⁴⁶; 3) das Fehlen/

741 Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 4.

742 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 3–5.

743 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 4.

744 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 17.

745 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 4.

746 Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 15.

Vorhandensein von Dialog; 4) die explizite/implizite Vermittlung von Figurencharakterisierungen sowie Themen und Bedeutungen der Geschichte; 5) die Voreingenommenheit/Objektivität der Erzählung; 6) schnelles/langsames Erzähltempo, das zu geringem/hohem Detailreichtum führt (diesen Aspekt brachte Genette in die Debatte ein); 7) der Eindruck des Lesers, dass ihm die berichteten Ereignisse erzählt/gezeigt werden (im letzteren Fall nimmt der Leser die Rolle eines Beobachters ein).⁷⁴⁷

Der letzte Punkt scheint in der Aufzählung fehl am Platz, da hier nicht auf den Erzähltext, sondern auf den subjektiven Eindruck eines Rezipienten Bezug genommen wird, der aus einem oder mehreren der zuvor genannten Kriterien resultiert.

Die Aspekte 3 bis 5 lassen sich jeweils auf das erste Kriterium, die An- oder Abwesenheit eines Erzählers, zurückführen.⁷⁴⁸ Eine Anwesenheit des Erzählers bedingt notwendigerweise Subjektivität (in einem weiteren Sinne als die ‚Voreingenommenheit‘, die Kriterium 5 darstellt). Vorausgesetzt, man denkt Perspektive nicht ausschließlich auf der Ebenen der diegetischen Figuren, sondern lässt (anders als Genette) auch den Erzähler als Fokalisierungsinstanz zu, läuft man bei der Anwendung im Rahmen der Textanalyse daher Gefahr, Distanz und Perspektive zu vermengen. Punkt 3, das Fehlen oder Vorhandensein von Dialog, stellt einen Sonderfall dar: Liegt kein Dialog vor, fungiert der Erzähler notwendigerweise als Sprech-, aber nicht zwingend als Wahrnehmungssubjekt im Rahmen einer Fokalisierung. Vor dem Hintergrund des vorangehenden Kapitels muss darauf hingewiesen werden, dass die Perspektive der primären Erzählinstanz zwar nie vollständig aufgegeben werden kann. Sie kann aber in den Hintergrund treten und implizit bleiben, und deshalb wird Perspektive auch weiterhin häufig binaristisch gedacht. Es ist jedoch fraglich, inwieweit ein Rezipient von einer ‚Anwesenheit‘ des Erzählers ausgeht, nur weil gerade keine Figur spricht. Der Erzähler könnte ja zunächst explizit sein und dann in den Hintergrund treten; man hätte es aber immer noch mit Erzählerrede zu tun.

Das zweite Kriterium ist in mehrerlei Hinsicht problematisch. Einerseits mangelt es ihm an Einheitlichkeit, da der zeitliche, räumliche und besonders der epistemische Abstand des Erzählers zum Erzählten wohl kaum zwingend der gleiche ist, sodass es sich gewissermaßen um drei verschiedene Kriterien handelt. Zudem wurde bereits erwähnt, dass die Bestimmung eines solchen Abstands die Anwesenheit eines Erzählers voraussetzt, die wiederum einseitig als Hinweis auf eine geringe Distanz verstanden wird. Vor allem aber lassen sich

⁷⁴⁷ Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 13–20.

⁷⁴⁸ Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 16–18.

auch diese ‚Abstände‘ mit der Kategorie der Perspektive beschreiben. In Wolf Schmid's Terminologie haben wir es hier mit den ‚zeitlichen‘, ‚räumlichen‘ und ‚ideologischen‘ Aspekten von Perspektive zu tun (s. Kap. 2.3.5).

Bei der Bestimmung des zeitlichen und räumlichen Standpunkts des Sprechers kommt deiktischen Ausdrücken eine wichtige Rolle zu. Dies betrifft nicht nur Ausdrücke wie ‚hier‘ und ‚jetzt‘, sondern auch Temporaladverbien wie ‚da‘ oder ‚dann‘ (in der Sprache des *Shintōshū* weitestgehend durch die auf die Konditionalform [*izenkei*] folgende konjunktionale Partikel *-ba* ausgedrückt). Solche Diskursrelationen stellen Hinweise auf eine nahe zeitliche Position dar und konstituieren somit die Perspektive des Erzählers bzw. Erzählerpräsenz, was wiederum als Merkmal für eine große Distanz gilt. Klauk und Köppe scheinen *then* im zweiten Beispiel von Rimmon-Kenan zu übersehen.

Das Kriterium des zeitlichen und räumlichen Abstands des Erzählers zum Erzählten kann außerdem leicht zu Missverständnissen führen, da die Divergenz zwischen Vortragssituation und Diegese als Bedingung für eine große Distanz gesehen werden könnte. Etwa liegen die in den *engi* des *Shintōshū*, dessen Erzähler sich als Vortragender inszeniert und – wie auch bei vielen anderen vormodernen Texten – in der Aufführungssituation vom realen Rezitator verkörpert wird, berichteten Ereignisse mehrere Jahrhunderte in der Vergangenheit. Daraus ergibt sich jedoch keine große Distanz im Sinne der hier diskutierten Kategorie. Ebenso wenig sind Ereignisse, die in der Umgebung der Hauptstadt stattfinden, notwendig distanzierter erzählt als die Vorkommnisse in der Provinz Kōzuke 上野国, wo der Erzähler zu lokalisieren ist.⁷⁴⁹ Vielmehr kommt es innerhalb der Erzählungen zu Wechseln von großer zu geringer Distanz und umgekehrt.

Ein epistemischer Abstand im negativen Sinne könnte im begrenzten Wissen des Erzählers bestehen und sich in Form von dubitativen Ausdrücken bemerkbar machen (wie sie sich in der vormodernen Erzählliteratur Japans häufig finden; siehe auch Kap. 3.4.1, 4.4.3). Wenn dem Erzähler zuzuschreibende dubitative Ausdrücke vorliegen, ist das Erzählte eindeutig durch ihn perspektiviert. Ein epistemischer Abstand im positiven Sinne könnte von der Wahrnehmbarkeit des Berichteten aus gedacht in der ‚Allwissenheit‘ des Erzählers bestehen, die sich etwa darin zeigt, dass der Erzähler Introspektion in die Gedanken und Gefühle der Figuren hat.⁷⁵⁰ Je nach theoretischen Prämissen lässt sich hier von einer übergeordneten Meta-Perspektive des Erzählers ausgehen; da ‚Allwissenheit‘ aber auch eine Erzählweise bedingen kann, die sich mit Genette als ‚varia-

⁷⁴⁹ Siehe die Übersetzung des Kapitels Hakka-gongen-Kapitels (47) in Balmes 2019b.

⁷⁵⁰ Booth weist darauf hin, dass Wechsel der Erzählperspektive sowie Innendarstellung allgemein, die Einblicke erlaubt, welche in der Realität nicht möglich sind, Erzähleranwesenheit evozieren (vgl. Booth [1961] 1988: 17).

bel intern fokalisiert‘ bezeichnen lässt, scheint die Problematik hier weniger vordringlich.

Aufgrund der aufgezeigten Schwierigkeiten, erscheint es sinnvoll, sich bei der Bestimmung der Distanz auf andere Merkmale zu verlassen. Es bleibt nur noch das auf Genette zurückgehende Kriterium der Detailliertheit bzw. des Erzähltempo als eines, welches wir weder verworfen noch auf die An- bzw. Abwesenheit eines Erzählers zurückgeführt haben. Nach Genette verhält sich „das Informationsquantum umgekehrt proportional zur Erzählgeschwindigkeit“⁷⁵¹, d. h. eine langsam erzählte ‚Szene‘ sei ausführlicher als eine schnell erzählte Passage mit dem Charakter einer Zusammenfassung.⁷⁵² Im Allgemeinen trifft das zu, aber dennoch ist es notwendig, die beiden Merkmale zu entkoppeln: Die Erzählgeschwindigkeit entspricht der ‚Dauer‘, einer Unterkategorie der ‚Zeit‘ in Genettes Theorie. Wird ein notwendiger Zusammenhang von Detailgrad und Erzähltempo angenommen, wäre die Kategorie der Distanz im Grunde überflüssig – Distanz und Dauer würden dann nur verschiedene Aspekte desselben Phänomens hervorheben. Die Parallelsetzung von Detailgrad und Erzähltempo ist aber nicht bloß aus formalen Gründen abzulehnen: Eine ausführliche Beschreibung muss nicht zwangsläufig zu einer Verlangsamung der erzählten Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit führen, wie Genette dies suggeriert. Auch wenn nicht in Abrede gestellt werden soll, dass dies häufig der Fall ist, ermöglicht diese Erkenntnis, bei Textanalysen beide Kategorien sinnvoll zu gebrauchen. Um Distanz also weder mit der Perspektive noch mit der Dauer durcheinanderzubringen, darf das einzige Kriterium die Detailliertheit des Erzählten sein.

2.4.2 Distanz als graduelle Kategorie

Nach diesem neuen Definitionsvorschlag ist noch einmal auf verschiedene frühere Ansätze zurückzukommen, um deren innovatives Potential aufzuzeigen, die häufig auf Gattungen basierende Terminologie (‚narrativer/dramatischer Modus‘) kritisch zu hinterfragen sowie den graduellen Charakter der Kategorie Distanz zu beschreiben. Klauk und Köppe führen aus, „the speed of the narration“⁷⁵³, womit wohl ein hohes Erzähltempo gemeint ist, könne als Hinweis für die Anwesenheit eines Erzählers gesehen werden. Dies mag zwar prinzipiell richtig sein, von einem Standpunkt aus, wie ihn Booth vertritt, lassen jedoch

751 Genette [1994] ³2010: 106.

752 Siehe auch Genette [1994] ³2010: 200.

753 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 21.

die unterschiedlichsten Erzähltechniken auf eine Erzählerpräsenz schließen. So machen laut Booth Wechsel der Erzählperspektive sowie Innendarstellung im Allgemeinen⁷⁵⁴ ebenso auf die Anwesenheit des Autors bzw. Erzählers aufmerksam wie literarische Anspielungen, Metaphern oder Symbole, die alle implizit evaluativ seien, sowie die üblichen Zeittechniken Raffung und Dehnung, die der existentialistische Roman zu vermeiden sucht und die auf „the author’s selecting presence“⁷⁵⁵ verwiesen. Nachdem Booth ausführt, dass allein die Auswahl des Stoffes bereits auf den ‚Autor‘ hindeute, schlussfolgert er:

Everything he [the author] *shows* will serve to *tell*; the line between showing and telling is always to some degree an arbitrary one.

In short, the author’s judgment is always present, always evident to anyone *who knows how to look for it*. [...] we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear.⁷⁵⁶

Booth unterscheidet in *The Rhetoric of Fiction* in der Regel nicht zwischen Autor und Erzähler. Nimmt man die geläufige Trennung vor, sind Symbole auf der inhaltlichen Ebene der *histoire* meist dem Autor zuzuschreiben, literarische Anspielungen auf der sprachlichen Ebene des *discours* dagegen dem Erzähler.⁷⁵⁷ Was die Selektion von Handlungselementen betrifft, ist es jedoch nicht immer möglich zu entscheiden, ob die ‚selegierende Präsenz‘ auf der Ebene der *histoire* besteht und dem Autor zuzuschreiben ist, oder ob sie sich auf der *discours*-Ebene durch die Auswahl bzw. Informationseinschränkung eines Erzählers ergibt.

Indem sie sich gegen die Tendenz zur Kritik an der Erzählstimme und die einseitige Bevorzugung des *showing* gegenüber des *telling* richtet, ist Booths Argumentation schlüssig, da es ihm gelingt aufzuzeigen, dass eine klare Unterscheidung zwischen *showing* und *telling* nicht möglich ist. Es geht Booth nicht um die Definition zweier Erzählmodi, sondern darum nachzuweisen, dass es einen Erzähltext ohne Erzählstimme und somit reines *showing*, wie von manchen Kritikern gefordert, nicht geben kann. So führt er aus, dass auch bei Flaubert der Erzähler („Autor“) anwesend sei.⁷⁵⁸ Letztlich führen uns diese Argumente jedoch weg von der Analyse der narrativen Distanz hin zu einer Definition der Erzählung, und zwar zu einer solchen, die eine Sprechinstanz als notwendiges Kriterium einschließt (hier kommt die Kategorie des Erzählers ins Spiel, da es ontologisch un-

754 Vgl. Booth [1961] 1988: 17.

755 Booth [1961] 1988: 19.

756 Booth [1961] 1988: 20.

757 Meine Zuordnung unterscheidet sich von Schmidts Theorie, der auch die Selektion eines Geschehensmomentes als auf den Erzähler verweisendes ‚indiziales Zeichen‘ ansieht. Siehe S. 100–101.

758 Vgl. Booth [1961] 1988: 17–18.

möglich sei, dass der reale Autor als textinterne Instanz fungiert; siehe ausführlich hierzu Kap. 2.2).

Dass Booth die Trennung von *showing* und *telling* auf diese Weise zu dekonstruieren sucht, liegt in erster Linie an dem Antagonismus, der zwischen den beiden Konzepten gesehen wurde und der Autoren scheinbar vor eine Wahl stellte, in welchem Modus sie schreiben wollten. Über Giovanni Boccaccio (1313–1375), den Autor der Novellensammlung *Decameron* (1349–1353), schreibt Booth:

What is important here is to recognize the radical inadequacy of the telling-showing distinction in dealing with the practice of this one author. Boccaccio's artistry lies not in adherence to any one supreme manner of narration but rather in his ability to order various forms of telling in the service of various forms of showing.⁷⁵⁹

Völlig richtig stellt Booth fest, dass Boccaccio nicht an einer bestimmten Erzählweise festhält, die einer anderen überlegen wäre. Das bedeutet freilich nicht, dass die Unterscheidung solcher Erzählweisen als Mittel zur Analyse keinen Sinn hätte.

Auch in Käte Friedemanns in der Narratologie vielbeachteten Monographie *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) findet sich die Dichotomie zweier Erzählmodi, die dort sogar noch grundlegender ist, da für Friedemann der dramatische Modus direkt dem Theater entstammt. Mit seiner Bevorzugung drohe die Dramatik im Erzähltext gegenüber der Epik und der „eigentlichen Erzählungsformen“ überhand zu nehmen. Zwar sei, räumt Friedemann ein, „der Erzähler unter Umständen berechtigt, sich solcher Mittel zu bedienen, die wir als dramatische definierten“, doch es sei „verfehlt [...], die der epischen Kunst nicht eigentümlichen Formen der Darstellung als die einzig berechtigten hinzustellen und in jeder Abweichung von ihnen ein Abweichen von der Form als solcher zu erblicken“.⁷⁶⁰ Dieser Fokus auf die Gattungen Epik und Dramatik ist aus heutiger Sicht nicht ganz nachvollziehbar, finden sich in Friedemanns Beschreibung der Darstellung doch mehrere der oben genannten literarischen (narrativen) Techniken wieder (siehe auch Anm. 773).

Friedemanns Text setzt mit einer Diskussion der Gedanken von Friedrich Spielhagen ein, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in mehreren seiner Schriften⁷⁶¹ betonte, dass der epische Dichter objektiv zu sein und als Erzähler

⁷⁵⁹ Booth [1961] 1988: 16.

⁷⁶⁰ Friedemann 1910: 32.

⁷⁶¹ Die von Friedemann (1910: 1, Anm. 1) genannten Publikationen umfassen: *Vermischte Schriften, Erster Band* (Berlin: Otto Janke, 1864), „Zur Technik des Romans. Gelegentlich Friedrich Theodor Vischers ‚Auch Einer‘“ (*Westermanns Monatshefte* 46 [1879]: 213–225), *Beiträge*

hinter seiner Darstellung zurückzutreten habe. Äußern dürfe er sich nicht direkt, sondern nur durch seine Figuren.⁷⁶² Mit ‚Objektivität‘ bezeichnet Spielhagen die größtmögliche Abwesenheit des Erzählers. Figuren führt er in seinen Romanen in erster Linie durch direkte Rede ein, und ihre Eigenschaften zeigen sich durch die Handlung der Erzählung.⁷⁶³ Es sollen also nicht nur Evaluationen und andere Kommentare durch die Erzählinstanz vermieden werden, auch soll wörtliche Rede gegenüber in der Stimme des Erzählers wiedergegebener indirekter Rede vorherrschend sein sowie die Charakterisierung von Figuren implizit statt explizit durch den Erzähler erfolgen. Wir finden hier die im vorangehenden Abschnitt besprochenen Kriterien wieder, die sich auf die Perspektive des Erzählers bzw. deren Nichtvorhandensein (oder genauer: Implizit-Bleiben) beziehen.⁷⁶⁴

Hinter Spielhagens Begriff der ‚Objektivität‘ verbirgt sich laut Friedemann keine „geistige Objektivität“, sondern „dramatische Illusion“⁷⁶⁵, was sich mit den oben genannten Begriffen ‚mimetische Illusion‘ und ‚dramatischer Modus‘ deckt. Diese Zurückweisung einer ‚geistigen Objektivität‘ entspricht Booths Auffassung, dass Bewertungen durch den Autor bzw. Erzähler immer präsent sind.⁷⁶⁶ Für Friedemann, die sich auf Gottsched, Schlegel und Schiller beruft, besteht „das Wesen der epischen Form gerade in dem Sichgeltendmachen eines Erzählenden“.⁷⁶⁷ Da sie davon ausgeht, dass die Erzählstimme ein integraler Bestandteil des epischen Textes ist, gelangt sie – ähnlich wie Booth, für den alles Gezeigte auch erzählt (siehe oben) – zu dem Schluss, dass es ‚dramatische Illusion‘ im Erzähltext nicht geben kann:

zur *Theorie und Technik des Romans* (Leipzig: L. Staackmann, 1883), „Wahrscheinlichkeit in der Dichtung (Ein offener Brief an Karl Frenzel)“ (in: ders.: *Aus meiner Studienmappe: Beiträge zur litterarischen Aesthetik und Kritik*, Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1891, 63–78), *Die epische Poesie und Goethe* ([Goethe-Jahrbuch 16], Frankfurt am Main: Literarische Anstalt, 1895), *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik* (Leipzig: L. Staackmann, 1898).

762 Vgl. Friedemann 1910: 1–2; siehe auch Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 8.

763 Vgl. Friedemann 1910: 5.

764 Inwieweit Rededarstellung mit Perspektive verbunden ist, hängt wohl von einer Definition der Letzteren ab. Einerseits kann die Perspektive des Erzählers nie ganz aufgegeben werden und sie tritt in indirekte Rede stärker zutage als in direkter Rede (vgl. auch die auf S. 340–341 vorgestellten Thesen von Monika Fludernik und Yamaguchi Michiyo), andererseits bedingt indirekte Rede keine Fokalisierung im Sinne einer starken Perspektivierung durch den Erzähler (siehe auch S. 141).

765 Friedemann 1910: 6.

766 Als konkretes Beispiel führt Booth etwa an, dass Homer, auch wenn seine Leser keine Rückschlüsse auf seine Person ziehen könnten, das Urteil lenke, das sich die Leser von Figuren machen (vgl. Booth [1961] 1988: 5–6).

767 Friedemann 1910: 3.

Die moderne Form der Erzählung, die in ihrer ganzen Tendenz nach wesentlich zur dramatischen Darstellung neigt, die stets den Eindruck von etwas Gegenwärtigem hervorrufen will, sie muß die Illusion viel eher zerstören, da sie etwas vortäuschen will, was sie schlechterdings nicht kann, weil in ihr, und nur in ihr, der Erzähler sich als ein störendes Element zwischen seine Gestalten drängt.⁷⁶⁸

Auch Genette betont die für die Erzählung konstitutive Ebene der sprachlichen Vermittlung, wenn er feststellt, dass „der Begriff des *showing* – wie der der narrativen Darstellung oder Nachahmung [...] – völlig illusorisch ist“. Wenn es sich beim Bezeichneten selbst nicht um Sprache handele, könne man aufgrund des sprachlichen Charakters der Erzählung allenfalls von einer „*Mimesis-Illusion*“ sprechen.⁷⁶⁹ Dagegen wurde vorgebracht, dass auch Figurenrede nicht „in einem wörtlichen Sinne präsent“⁷⁷⁰ sei, und ihre Intonation, Geschwindigkeit etc. nicht dargestellt werden könnten.⁷⁷¹ Dieser Einwand erscheint jedoch nur bedingt sinnvoll, denn auch wenn eine bestimmte Rede keine reale Entsprechung hat, kann sich die Figurenrede im Erzähltext doch enger an realen Aussagen orientieren als die Beschreibung von Ereignissen an realen, nicht-sprachlichen Geschehnissen. Somit ist die Figurenrede, obwohl Intonation, Geschwindigkeit etc. nicht notiert werden, immer

768 Friedemann 1910: 27–28.

769 Vgl. Genette [1994] ³2010: 104–106, Zitate nach 104. In *Nouveau discours du récit* kritisiert Genette den Ausdruck ‚Repräsentation‘ und betont, dass es in der Erzählung keine Nachahmung geben könne. Da man von Mimesis höchstens dann sprechen könne, wenn man damit „Dialog“ oder „Zitat“ meine, was das griechische Wort jedoch nicht bedeutet, sei es angemessener, die Begriffe *rhêsis* (‚Rede‘) und *diêgêsis* (‚Erzählung‘) zu verwenden. In einer Erzählung gebe es nur Figuren- und Erzählerrede (vgl. Genette [1994] ³2010: 197–198). Unabhängig davon, ob dem so ist (wie in Kap. 4.2.4 gezeigt wird, ist diese duale Unterscheidung problematisch), scheint Genette damit seine alte Definition der Distanz aufzugeben, die sich aus der Informationsdichte und der Erzählerpräsenz ergibt. Das Gegensatzpaar „*Erzählung/Dialog*“, laut Genette „das einzig vorstellbare Äquivalent zu *Diegesis/Mimesis*“ (Genette [1994] ³2010: 199), ist weitaus enger gefasst als die Begriffe *telling* und *showing*, die er ursprünglich als Synonyme für *Diegesis* und *Mimesis* einführt (siehe Genette [1994] ³2010: 104). Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass er die Kategorie der Distanz nun für „überflüssig“ (Genette [1994] ³2010: 199) erklärt. Allerdings scheint Genette unter ‚Dialog‘ schließlich doch nicht nur Figurenrede zu verstehen, da er „*Erzählung/Dialog*“ nicht nur als „narrativer Modus/dramatischer Modus“ erklärt, sondern im Folgenden von „Erzählung von Worten“ und „Erzählung von Ereignissen“ (Genette [1994] ³2010: 199–200) spricht sowie seine alte Definition von Distanz aufgreift. Bezöge sich ‚Dialog‘ tatsächlich nur auf Rededarstellung, wäre eine „Erzählung von Ereignissen“ in diesem Modus nicht möglich. Somit entwirft Genette in *Nouveau discours du récit* eine paradoxe Begrifflichkeit.

770 Köppe/Kindt 2014: 203.

771 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 203–204; Köppe/Singer 2018: 23–24. An Genettes Unterscheidung der ‚Erzählung von Worten‘ und der ‚Erzählung von Ereignissen‘ äußert bereits Mieke Bal Kritik (vgl. Bal 1983: 239).

noch näher an tatsächlicher Sprache als die Erzählerrede an tatsächlichen Ereignissen. Doch auch wenn es Darstellung in ihrer reinen Form im Erzähltext nicht geben kann, lassen sich dennoch unterschiedliche Erzählweisen unterscheiden. Hinsichtlich der Distanz empfiehlt es sich daher, von einer graduellen Kategorie auszugehen.

Im Gegensatz zu ‚Distanz‘ sind die Begriffe ‚narrativer‘ und ‚dramatischer Modus‘ ebenso wie Stanzels ‚berichtende Erzählung‘ und ‚szenische Darstellung‘ als auch das Gegensatzpaar Diegesis und Mimesis in doppelter Hinsicht problematisch.⁷⁷² Einerseits ist der Begrifflichkeit ein logischer Widerspruch inhärent, da demnach die Erzählung bzw. das Narrative einen Pol eines Gegensatzes darstellt, der dazu dienen soll, Phänomene innerhalb von Erzählungen zu beschreiben (die andere Seite dieses Paradoxes ist die oben aufgezeigte formale Unmöglichkeit des Dramatischen im Narrativen⁷⁷³). Andererseits droht ein auf Extreme⁷⁷⁴ bezogenes Gegensatzpaar darüber hinwegzutäuschen, dass die Phänomene in Graden auftreten. Der Begriff der Distanz erlaubt es dagegen, nicht bloß von einer Erzählung mit oder ohne Distanz zu sprechen,⁷⁷⁵ sondern stattdessen mit der Kategorie als Variablen von einer relativ geringen oder großen Distanz auszugehen.

Nicht nur handelt es sich bei der Distanz um eine graduelle Kategorie, auch kann sich der Grad der Distanz selbst innerhalb eines kurzen Textsegmentes

772 Einmal davon abgesehen, dass der Ausdruck ‚narrativer Modus‘ in der neueren Narratologie in verschiedenen Bedeutungen verwendet werden kann (siehe Anm. 738).

773 Dass der dramatische Modus in Erzähltexten nicht der Dramatik entstammt, zeigt sich auch daran, dass er als Mittel des Dramas gar nicht vorstellbar ist. So darf es nach Ludwig in der Erzählung den Zufall geben, im Drama aber nicht (siehe *Werke*, Bd. 6, Leipzig: Max Hesse, 233), und nur in der Erzählung gebe es „Details bis zur Langweiligkeit“ (ebd.: 270; hier zitiert nach Friedemann 1910: 17–18). Was in der Erzähltheorie dem dramatischen Modus zugeordnet wird und nach Genette im von Barthes beschriebenen Wirklichkeitseffekt gipfelt (s. Kap. 4.1.3), kann es im Theater also gar nicht geben – man müsste sonst das Spiel nicht nur wiederholt unterbrechen, damit das Publikum sich aller Details der Szene gegenwärtig werden kann, sondern auch regelmäßig in Zeitlupentempo spielen, was wiederum die Illusion von Wirklichkeit erschweren würde. Es wird also deutlich, dass mit narrativem und dramatischem Modus Phänomene im narrativen Text beschrieben werden, die nicht – wie auch Friedemann annimmt – aus verschiedenen Gattungen stammen. Es erscheint daher sinnvoller, die Begriffe aufzugeben und stattdessen von ‚Distanz‘ zu sprechen. Wie Singer erwähnt, findet sich die Forderung nach dem Dramatischen in der Erzählung indes bereits in der antiken Rhetorik, so etwa bei Plutarch, dem zufolge Historiker so erzählen sollen, dass ihre Zuhörer zu ‚Zuschauern‘ (*theates*) werden und – wie beim Anschauen einer Tragödie – Staunen und Bestürzung erfahren (vgl. Köppe/Singer 2018b: 12).

774 Vgl. Genette [1994] ³2010: 107 in Bezug auf *telling* und *showing*.

775 So vereinfacht im Einführungswerk von Martínez und Scheffel ([1999] ¹⁰2016: 52): „*narrativer Modus* (= mit Distanz) vs. *dramatischer Modus* (= ohne Distanz)“.

ändern. Um dies zu verdeutlichen, seien hier – um bei der Gemütslage des Zorns zu bleiben⁷⁷⁶ – vier Verse aus der *Ilias* (I, V. 101–104) zitiert, die Agamemmons Unmut über die Worte des Sehers Kalchas beschreiben, der ihn dazu auffordert, dem Priester Chryses seine Tochter zurückzugeben.

So sprach er und setzte sich nieder. Da erhob sich unter ihnen
Der Heros, der Atreus-Sohn, der weitherrschende Agamemnon,
Bekümmert, und von Ingrimm gewaltig waren die ringsumdunkelten Sinne
Erfüllt, und seine Augen glichen brennendem Feuer.⁷⁷⁷

In den ersten beiden Versen wird klar mit großer Distanz erzählt. Der Nachsatz „So sprach er“ bezieht sich auf etwas zum Zeitpunkt des Erzählens bereits Berichteten. Der Ausdruck vermittelt nicht den Eindruck, dass etwas erzählt wird, was sich in diesem Moment abspielt, sondern dient im mündlichen Vortrag dazu, das Ende der Rede des Kalchas zu markieren. Auch Agamemmons Attribute „Heros“, „Atreus-Sohn“ und „weitherrschend[]“ entsprechen nicht einer Darstellungsweise, die *showing* genannt werden kann. In den nächsten beiden Versen wird die Distanz allmählich geringer. Die Worte „von Ingrimm gewaltig waren die ringsumdunkelten Sinne / Erfüllt“ beschreiben ein Bild, das sinnlich wahrnehmbarer⁷⁷⁸ ist, jedoch in erster Linie vom Rezipienten konstruiert werden muss, da sich die Erzählerrede hier nur auf seine geistige Verfasstheit, nicht aber direkt auf seine Mimik bezieht. Im letzten Vers wird mit der Beschreibung der feuerroten Augen bildlich erzählt, was zweifelsfrei den Eindruck eines ‚Gezeigten‘ erweckt. Der letzte Vers verdeutlicht zudem die Bedeutung der Metaphorik, die Rüdiger Singer als eine der „Strategien anschaulichen Erzählens“ nennt.⁷⁷⁹

2.4.3 Abgrenzung von der Perspektive

Wie in Kapitel 2.4.1 gezeigt wurde, wird die Distanz vor allem durch die Ab- oder Anwesenheit des Erzählers definiert. Die verschiedenen Ansätze unterscheiden sich in erster Linie darin, welche textuellen Merkmale als Signale für eine Erzäh-

⁷⁷⁶ Wie Singer ausführt, beinhalten Beispiele für große und geringe Distanz seit der spätantiken Rhetorik oft Aggression und Gewalt. Ein frühes Beispiel findet sich bereits in Quintilians *Institutio oratoria* („Ausbildung des Redners“, ca. 95 n. Chr.) (vgl. Köppe/Singer 2018b: 8–10).

⁷⁷⁷ Homer [1975] 1988: 9.

⁷⁷⁸ Köppe und Kindt (2014: 194) führen aus, dass eine geringere Distanz zu Vorstellungen mit „mehr sinnlich wahrnehmbaren Details“ führe.

⁷⁷⁹ Siehe Köppe/Singer 2018b: 30–31. Zu den „Strategien anschaulichen Erzählens“ siehe Köppe/Singer 2018b: 21–31.

lerpräsenz gedeutet werden. Diese Varianz ergibt sich daraus, dass einzelne Textmerkmale in jeweils unterschiedlicher Intensität auf die Anwesenheit des Erzählers verweisen. Da zum Beispiel eine explizite Figurencharakterisierung weniger stark auf den Erzähler aufmerksam macht als seine ‚Voreingenommenheit‘, erscheint es hilfreich, Erstere als eigenes Kriterium zu formulieren. Gleichzeitig implizieren solche Kriterien eine Grenze: ein Mindestmaß an Erzählerpräsenz, das erreicht werden muss, damit sinnvoll von einer großen Distanz gesprochen werden kann. Booths Argument der universellen Präsenz des Erzählers oder Autors hat dagegen rein theoretischen Charakter.⁷⁸⁰ Es handelt sich um einen Nachweis der für die Erzählung konstitutiven Mittelbarkeit, die, wie auch Friedemann ausführte, im Rahmen der Gattung bzw. des Mediums nicht aufgehoben werden kann.

Ein Ansatz, der ausschließlich auf der An- oder (scheinbaren) Abwesenheit des Erzählers basiert, wirkt in theoretischer Hinsicht zwar am einfachsten, macht die Kategorie der Distanz aber überflüssig, da sie sich so lediglich auf die Perspektive des Erzählers bezieht.⁷⁸¹ In einem theoretischen Modell wie dem von Todorov oder Genette, das den Erzähler nicht als Fokalisierungsinstanz vorsieht, kann eine große Distanz als Ersatz für die Erzählerperspektive dienen.⁷⁸² Solche Modelle von Perspektive sind jedoch überholt, und es erscheint sinnvoller, im Rahmen der Perspektive auch den Standpunkt des Erzählers zu berücksichtigen (s. Kap. 2.3.4). Es gilt daher, Distanz so zu definieren, dass sie auch neben aktuellen Konzepten von Perspektive ihre Daseinsberechtigung als eigenständige Kategorie behält.

Stanzel (s. Kap. 2.2.1) differenziert zwischen ‚Modus‘, d. h. Distanz, und Perspektive hinsichtlich ihrer „Blickrichtung“⁷⁸³. Der ‚Modus‘ sei auf den Leser,

780 Vgl. auch das bereits oben gegebene Zitat: „In short, the author’s judgment is always present, always evident to anyone *who knows how to look for it*“ (Booth [1961] 1988: 20; Hervorh. S. B.).

781 Bals Kritik, Genettes Kategorie Distanz sei überflüssig, da er sie in Abhängigkeit vom Erzähler definiert und somit ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ vermenge (vgl. Bal 1983: 240), erscheint mir dagegen vernachlässigbar, da diese Vermengung auch in Genettes Fokalisierungsmodell vorliegt (s. Kap. 2.3.2). Eine absolute Trennung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ ist aber weder möglich noch sinnvoll (vgl. Broman 2004: 80; siehe auch Kap. 2.3.4). Zudem stellt Genettes Definition mit dem zusätzlichen Kriterium der Detailliertheit bzw. des Erzähltempos den Erzähler weniger stark in den Vordergrund als andere Definitionen.

782 Besonders deutlich ist dies bei Todorov, der bei den ‚Modi‘ zwischen *représentation* und *narration* unterscheidet, die er als objektiv bzw. subjektiv nach Benveniste (s. Kap. 2.1.2) bezeichnet (vgl. Todorov 1966: 144; 1972: 284). Todorov bemerkt außerdem, dass ‚Aspekte‘ (Perspektive) und ‚Modi‘ (Distanz) häufig vermengt worden seien (vgl. Todorov 1966: 146; 1972: 287). Siehe zu Todorovs Terminologie Anm. 206.

783 Stanzel 1979: 72.

die Perspektive auf das Erzählte ausgerichtet. Der Modus ist nach Stanzel dadurch bestimmt, wie ‚sichtbar‘ der Erzähler ist bzw. ob der Leser den Eindruck hat, ihm werde etwas erzählt oder gezeigt.⁷⁸⁴ Seine Unterscheidung von „thematisierter Mittelbarkeit und verleugneter Mittelbarkeit (oder Illusion der Unmittelbarkeit)“⁷⁸⁵ bezieht sich aber ebenfalls darauf, ob die Perspektive des Erzählers wahrnehmbar ist oder nicht.

Ein weiterer Nachteil einer auf der An-/Abwesenheit des Erzählers basierenden Definition ist, dass die Präsenz des Erzählers notwendigerweise als Indiz für eine große Distanz gesehen wird. Für die Analyse vormoderner japanischer Erzähltexte ist diese Annahme irreführend, da sich ‚Anschaulichkeit‘ und Erzählerpräsenz hier keineswegs ausschließen. In den Texten des *Shintōshū* ist der Erzähler in Passagen, die stärker eine mimetische Illusion hervorrufen, in gleichem Maße anwesend wie in Textsegmenten mit großer Distanz (s. Kap. 4.2.1; siehe außerdem Kap. 3.3.1). Als weiteres Argument gegen die Fokussierung auf die Erzählinstanz lässt sich anführen, dass mimetische Illusion und ‚Immersion‘ – vergleiche auch Köppes Ausdruck „imaginative Projektion“ (s. Kap. 2.4.1) – auch auf den fiktiven Erzählvorgang selbst bezogen sein können (s. Kap. 2.2.2 [4]) und dann eine hohe Erzählerpräsenz voraussetzen.

Der Grad der auf die Perspektive des Erzählers bezogenen Mittelbarkeit hält sich hartnäckig als zentrales Kriterium zur Bestimmung der narrativen Distanz.⁷⁸⁶ Als weniger zentral erachten es Köppe und Kindt, doch weisen auch sie es nicht zurück.⁷⁸⁷ Rüdiger Singer schlägt vor, „Ich-Erzähler[]“ von dieser Regel auszunehmen, da sie als „Augenzeugen“ der Anschaulichkeit des von ihnen bezeugten Erzählten zuträglich seien, indem „*enargeia* und Evidenz im modernen Sinne von Beweiskraft Hand in Hand“ gingen.⁷⁸⁸ Als Beispiel hierfür nennt er Dr. Watson aus Arthur Conan Doyles Sherlock-Holmes-Erzählungen (1887–1927). Singers Überlegung scheint vor allem auf eine Parallelität zur antiken Rhetorik abzielen (die im Übrigen nicht auf fiktionales, sondern faktuales Erzählen bezogen ist⁷⁸⁹), in theoretischer Hinsicht bleibt jedoch un schlüssig, weshalb diese Ausnahme nur für

784 Vgl. Stanzel 1979: 70–72.

785 Stanzel 1979: 191, siehe auch 189.

786 Bezeichnend hierfür ist auch, dass Martínez und Scheffel, obwohl sie sich an Genette orientieren möchten, Distanz weitestgehend mit Mittelbarkeit gleichsetzen (vgl. Martínez/Scheffel [1999]¹⁰2016: 50–52) und das Kriterium der Detailliertheit nur am Ende ihrer Ausführungen zur ‚Erzählung von Ereignissen‘ erwähnen (vgl. Martínez/Scheffel [1999]¹⁰2016: 53–54).

787 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 202–203, 206–207.

788 Köppe/Singer 2018b: 26.

789 Vgl. Köppe/Singer 2018b: 15.

homodiegetische Erzähler gelten soll. Insbesondere in der deutschen Literatur des Mittelalters finden sich regelmäßig Bezeugungen durch heterodiegetische Erzähler.

Angesichts der aufgezeigten Probleme erscheint eine auf die An- oder Abwesenheit des Erzählers ausgerichtete Definition von Distanz in der Tat nicht sinnvoll. Eine Alternative stellt Genettes Kriterium der Detailliertheit dar. Dieses Kriterium scheint bei der Textanalyse verlässliche Ergebnisse zu liefern.⁷⁹⁰ Etwa können die beiden Beispiele von Rimmon-Kenan (siehe S. 139) nur anhand der Anwesenheit des Erzählers hinsichtlich ihrer Distanz kaum unterschieden werden: Im ersten Beispiel wird durch die explizite Figurencharakterisierung Erzählerpräsenz konstituiert, im zweiten durch das deiktische Adverb *then*. Nimmt man dagegen die Detailliertheit als Maß, lässt sich im zweiten Beispiel problemlos eine geringere Distanz als im ersten feststellen. Obwohl Genettes Definition von Distanz zweigliedrig ist und er die Anwesenheit des Erzählers als Kriterium nennt, scheint auch in seiner Theorie die Detailliertheit maßgeblicher. So umschreibt Genette die Distanz als die Kategorie „der quantitativen Modulation (,wie viel?‘) der narrativen Information“, die Perspektive dagegen als die der „qualitative[n] Modulation (,über welchen Kanal?‘)“.⁷⁹¹

Die hier geübte Kritik an der Anwesenheit des Erzählers als zentralem Bestandteil der Definition von Distanz ist auf den Erzähler als Wahrnehmungsinstanz bezogen. Weitestgehend unberührt hiervon bleibt der Erzähler als Sprechsubjekt, wie er in Platons Diskussion auftritt. Hinsichtlich der Unterscheidung von Dialog und Erzählerrede hat man es vorgeblich nicht mit einer graduellen Kategorie, sondern mit einer binären Opposition zu tun.⁷⁹² Eine differenziertere Aufstellung

790 Köppe und Kindt (2014: 202) kritisieren das Kriterium, da unter den folgenden Textbeispielen das zweite über eine geringere Distanz verfüge, gleichzeitig aber auch weniger Informationen enthalte:

- [1] Peter konnte es nicht fassen. Plötzlich hatte der Abteilungsleiter direkt vor ihm gestanden und ausgesprochen, was er erst jetzt begreifen konnte: „Keine Beförderung“, murmelte er mit vor Wut bebender Stimme. (Köppe und Kindt 2014: 192)
- [2] Mit geballter Faust, bebender Stimme und grimmigen Blicks stieß Peter hervor: „Keine Beförderung! Und mir das so scheinheilig ins Gesicht zu sagen! Abteilungsleiter! Idiot!“ (Köppe und Kindt 2014: 195)

Dieses Argument erscheint nicht stichhaltig, da sich das zweite Beispiel offensichtlich auf einen kürzeren Zeitraum bezieht und die fiktive Wirklichkeit somit detaillierter abbildet.

791 Genette [1994] ³2010: 198. Diese Zitate stammen zwar aus *Nouveau discours du récit*, doch auch in seiner früheren Arbeit bezeichnet er die Distanz als „einförmig-quantitativen Filter“ (Genette [1994] ³2010: 103).

792 Vgl. Klauk/Köppe [2013] 2014: Abs. 5.

verschiedener Arten der Rededarstellung verlangt jedoch nach einer graduellen Kategorie. Die gängige Systematik lässt sich auf das Japanische allerdings nur unzureichend übertragen: In Kapitel 4.3 wird gezeigt, dass nicht nur die Grenzen zwischen (freier) direkter und (freier) indirekter Rede verschwimmen können, sondern auch, dass diese Grenzen im uns geläufigen Schema überhaupt nicht zwischen benachbarten Kategorien liegen. Eine sich an Platon orientierende Bestimmung der Distanz ist für das Japanische daher irreführend. Es gibt jedoch in theoretischer Hinsicht keinen Grund dazu, den Erzähler als Sprechsubjekt zum Bestandteil der Definition zu machen, und auch keine Notwendigkeit dafür: Dass eine verkürzte indirekte Rede eine größere Distanz aufweist als die wörtliche Wiedergabe der betreffenden Rede, lässt sich auch mit dem Kriterium der Detailliertheit erklären. Umgekehrt lässt sich das Sprechen einer Figur wohl anschaulicher darstellen als nur über ein wörtliches Zitat, indem etwa in der Erzählerrede Informationen zu den Aspekten ergänzt werden, deren Fehlen Köppe und Kindt im Zusammenhang ihrer Zurückweisung von Genettes Mimesis-Kritik beklagen, beispielsweise Intonation und Sprechgeschwindigkeit (s. Kap. 2.4.2). Denn wie könnten solche zusätzlich gegebenen Informationen zu einer größeren Distanz führen, nur weil sie voraussetzen, dass der Erzähler spricht?

Die auf dem Kriterium der Detailliertheit basierende Definition von Distanz bietet noch einen weiteren Vorteil. Während die Eindrücke der Rezipienten zwar jeweils individuell verschieden sind – auch abhängig von ihren persönlichen Erfahrungen⁷⁹³ und Dispositionen⁷⁹⁴ –, lässt sich die Distanz mit dieser Definition weitaus objektiver und somit präziser bestimmen als von der Ab- oder Anwesenheit des Erzählers ausgehend (exemplarisch sei daran erinnert, dass Klauk und Köppe ihre Meinung ändern, wenn sie zu den Beispielen von Rimmon-Kenan zunächst schreiben, sie ließen sich hinsichtlich ihrer Erzählerpräsenz nicht unterscheiden, schließlich aber explizite Figurencharakterisierung mit der Anwesenheit des Erzählers verbinden; das Adverb *then* lassen sie zudem unerwähnt).

793 So schreibt Singer, dass „unsere visuelle Imagination auf unser visuelles Gedächtnis zurück[greift]“ (Köppe/Singer 2018b: 20).

794 Köppe und Kindt bemerken: „Wer ein entsprechendes Talent oder eine entsprechende Neigung hat, kann auch eine relativ abstrakte Darstellung zum Anlass nehmen, sich mit vielen sinnlich wahrnehmbaren Details auszumalen, wovon die Rede ist“ (Köppe/Kindt 2014: 194).

2.5 Fazit

Abschließend soll zusammengefasst werden, zu welchen Begriffsdefinitionen die ausführliche Diskussion der narratologischen Forschungsliteratur geführt hat. Aber auch manche Aspekte, die hier nicht noch einmal genannt werden können, sind von Bedeutung und werden in den folgenden Kapiteln erneut aufgegriffen.

Nachdem es knapp um eine Definition der Erzählung ging, wurden zwei zentrale narratologische Begriffe vorgestellt: *histoire* („Geschichte“) und *discours* („Diskurs“), die sich auf den Inhalt bzw. die sprachliche Gestalt, d. h. den Text, der Erzählung beziehen. Eingeführt wurde dieses Begriffspaar 1966 von Tzvetan Todorov, der damit die Begriffe *fabula* („Fabel“) und *sjužet* („Sujet“) der russischen Formalisten, genauer nach Boris Tomaševskij, ins Französische übersetzte. Die französischen Ausdrücke entlehnte er der Theorie des Linguisten Émile Benveniste, wo sie der Unterscheidung objektiver und subjektiver Aussagen dienen. Als subjektiv wird eine Aussage angesehen, die auf den Sprecher verweisende Elemente enthält. Zwar nehmen die Begriffe bei Todorov eine neue Bedeutung an, aber da japanische Arbeiten mit erzähltheoretischem Interesse häufig auf Benveniste rekurrieren, wird im Laufe des Buches das ein oder andere Mal auf seine Definition von *histoire* und *discours* zurückzukommen sein.

Allgemein steht in narratologischen Studien die *discours*-Ebene im Vordergrund. Das trifft auch auf dieses Buch zu, da das Ziel nicht die Beschreibung einzelner Werke oder Genres ist, sondern sprachlicher Besonderheiten ‚japanischen‘ Erzählens im Allgemeinen. In Bezug auf den Abschnitt der japanischen Literaturgeschichte, aus dem das Material für diese Arbeit stammt (10.–14. Jh.), fällt auf, dass die *monogatari*-Erzählungen und fikionalisierten Tagebücher (*nikki*) den Schwerpunkt oft auf psychologische Aspekte legen, während *setsuwa*-Texte und Kriegserzählungen (*gunki monogatari*) primär ereignisorientiert sind. Insofern fallen bei Letzteren auch Vergleiche mit der Literatur des europäischen Mittelalters leichter, und es ist mit ihrer Handlungsorientiertheit zu erklären, dass die *histoire* in mediävistischen Untersuchungen durchaus eine größere Rolle spielt. Ferner wurden Theorien vorgestellt, die in Bezug auf die Erzählung zwischen mehr als zwei Ebenen differenzieren. Für die Zwecke dieser Arbeit ist die binäre Unterscheidung von *histoire* und *discours* jedoch ausreichend.

Anschließend wurden die drei für das vorliegende Buch zentralen Kategorien diskutiert: Erzählstimme, Perspektive und narrative Distanz. Der Erzähler ist als Textfunktion vom realen Autor zu unterscheiden. Er stellt das deiktische Zentrum bzw. eine perspektivische Ebene dar, welche den einzelnen Figurenperspektiven übergeordnet ist. Während eine rege Debatte dazu geführt wird, wird in diesem Buch die Auffassung vertreten, dass Erzähltexte zwangsläufig über diese Funktion verfügen, dass sich also immer Elemente finden lassen, welche auf eine solche

perspektivische Ebene verweisen. Das bedeutet keineswegs, dass jeder Erzähltext über einen personalen Erzähler verfügen muss; die Textfunktion kann auch bloß als ‚Stimme‘ in Erscheinung treten. Vor diesem Hintergrund mag gefragt werden, weshalb eine solche abstrakte Kategorie ‚Erzähler‘ genannt wird. Gerechtfertigt ist dies mit Rücksicht auf den Rezeptionsvorgang: Rezipienten anthropomorphisieren diese ‚Stimme‘ analog zu einem Gesprächspartner. Der Erzähler erscheint dann als Urheber des narrativen Textes, der er streng logisch nicht sein kann, da eine fiktive Entität keinen realen Text hervorbringen kann.

‚Stimme‘ und ‚Erzählinstanz‘ werden in diesem Buch als Synonyme für ‚Erzähler‘ behandelt. Die Bezeichnung des Erzählers als ‚Stimme‘ geht auf Genette zurück, doch ist in seiner Definition noch keine Gleichsetzung angelegt. Stattdessen meint ‚Stimme‘ für ihn „sowohl die Beziehungen zwischen *Narration* und *Erzählung* wie die zwischen *Narration* und *Geschichte*“.⁷⁹⁵ Der Ausdruck Erzählinstanz, weist große Ähnlichkeit zur ‚narrativen Instanz‘ in Genettes Kategorie auf. Hiermit bezeichnet er zunächst die ‚Narration‘, später aber den Erzähler.

‚Perspektive‘ ist ein hochkomplexes Thema, welches die Narratologie wie wohl kein anderes beschäftigt, zumal wenn man berücksichtigt, dass sich viele weitere Kategorien als Aspekte von Perspektive fassen lassen. Dazu gehört, wie oben angedeutet, auch die Erzählstimme sowie verschiedene Arten der Rededargestellung (s. Kap. 4.3.4). Natalia Igl zufolge ist Perspektive bzw. Multiperspektivität daher konstitutiv für das Erzählen. Ein zentraler Begriff in der narratologischen Diskussion ist ‚Fokalisierung‘: In diesem Buch bezeichnet er eine über eine gewisse Textlänge hinweg durchgehaltene Perspektive. Damit ist zugleich ein subjektorientiertes Fokalisierungsverständnis impliziert: nicht eine Fokalisierung *auf* eine fokale Figur als Wahrnehmungsobjekt (Gérard Genette), sondern eine Fokalisierung *durch* eine Fokalisierungsinstanz (Mieke Bal). Sonst weicht das hier vertretene Verständnis von Perspektive/Fokalisierung in wesentlichen Punkten von den Theorien von Genette und Bal ab. Nicht nur hinsichtlich des Gebrauchs der Begriffe ‚Perspektive‘ und ‚Fokalisierung‘, sondern auch darin, dass der Erzähler als Fokalisierungsinstanz infrage kommt. Für Genette und Bal ist das nicht möglich, weil sie für eine strenge Trennung von Wahrnehmungs- und Sprechinstanz (*wer sieht?* und *wer spricht?*) plädieren, die sie aber selbst nicht durchhalten und die auch gar nicht sinnvoll wäre. Darüber hinaus erscheint die weithin verbreitete Unterscheidung von ‚interner‘ und ‚externer‘ Fokalisierung problematisch, da eine Zuordnung zu einer der beiden Kategorien wiederum von der Perspektive des Interpreten abhängig und daher weder eindeutig noch einheitlich ist. Auf eine entsprechende Einordnung soll daher nach Möglichkeit verzichtet werden.

795 Genette [1994] ³2010: 15.

Ein wesentlicher Punkt, der von Bal übernommen wird, ist die Annahme, dass Perspektiven ineinander eingebettet auftreten. Dabei bleibt die (jeweils) übergeordnete Perspektive stets vorhanden. Die Perspektive der Erzählinstanz kann daher nie ganz aufgegeben werden – sie kann lediglich in den Hintergrund treten, um später wieder stärker zu werden. Die Analysen in diesem Buch beziehen sich auf einzelne Textsegmente, nicht auf gesamte Werke. Dabei spielen positive Kriterien – sprachliche Markierungen von Perspektive – eine größere Rolle als das negative Ausschlusskriterium, dass keine Figurenperspektive vorliegt, wenn das Erzählte die Perspektive die Figur übersteigt. Von heuristischem Wert sind außerdem die von Wolf Schmid beschriebenen fünf Ebenen von Perspektive (perzeptiv, ideologisch, räumlich, zeitlich, sprachlich), wenn sie auch im Einzelnen nicht unproblematisch sind (v. a. die ‚zeitliche‘ Perspektive, da die Zeit allgemein als übergeordnete Dimension erscheint) und keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können.

Die dritte zentrale Kategorie, ‚Distanz‘, wurde in der Narratologie lange vernachlässigt. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass die meisten der zahlreichen und sich je nach Definition unterscheidenden Kriterien zu ihrer Bestimmung der An- bzw. Abwesenheit der Erzählinstanz entsprechen. Die verschiedenen Definitionen unterscheiden sich daher weniger in ihrem grundlegenden Ansatz als darin, auf welche Signale für Erzählerpräsenz sie sich konzentrieren bzw. welchen Grad an Erzählerpräsenz sie voraussetzen, um von einer großen Distanz zu sprechen. Wenn man den Erzähler – so wie in diesem Buch – als Fokalisierungsinstanz zulässt, bezieht sich die Distanz nach einer solchen Definition auf die Erzählerperspektive: Eine geringe Distanz zum erzählten Geschehen entspricht der scheinbaren Abwesenheit des Erzählers; bei einer großen Distanz zum Erzählten tritt der Erzähler selbst in den Vordergrund. In diesem Rahmen ist die Distanz vor allem in Theorien nützlich, die wie diejenige von Genette keine Fokalisierung durch den Erzähler kennen, quasi als Ersatz für eine solche. Auf der Grundlage der hier vorgelegten Definition von Perspektive/Fokalisierung wäre eine solche Kategorie dagegen überflüssig.

Vormoderne Textbeispiele verdeutlichen, dass man mit einer solchen Definition der Distanz auf dem Holzweg ist: Die Anwesenheit des Erzählers führt keineswegs notwendigerweise zu einer großen Distanz (siehe auch Kap. 4.3.1). Auch die häufig als Ausgangspunkt genommene Rededarstellung ist zumindest in Bezug auf japanische Texte als Kriterium kaum hilfreich, wie in Kapitel 4.3.5 zu zeigen ist. Es wird daher vorgeschlagen, Distanz ausschließlich anhand des zweiten Kriteriums in Genettes Theorie zu bestimmen: der Detailliertheit des Erzählten. Genette führt aus, dass eine detaillierte Erzählung über ein geringeres Erzähltempo verfüge, sich die erzählte Zeit relativ zur Erzählzeit (oder Lesezeit) also verlangsamt. Das muss aber nicht der Fall sein, und insofern ist die Di-

stanz von der ‚Dauer‘ als Unterkategorie der ‚Zeit‘ in Genettes Theorie zu unterscheiden und behält als eigenständige Kategorie ihre Daseinsberechtigung. Distanz anhand der Detailliertheit des Erzählten zu bestimmen, hat weiterhin den Vorteil, präzisere Ergebnisse erzielen zu können als die Bestimmung der Erzählerpräsenz, die stark davon abhängt, welche Signale dem Interpreten (wie) relevant scheinen und welche nicht.

Weiterhin wurde gezeigt, dass Distanz als graduelle Kategorie zu verstehen ist. Begriffspaare wie *telling* und *showing* suggerieren dagegen eine binäre Kategorie. Die Opposition ‚narrativer/dramatischer Modus‘ suggeriert darüber hinaus Zusammenhänge zwischen unterschiedlichen Gattungen, die unmöglich bestehen können. Es ist daher sinnvoller, von einer (relativ) geringen oder großen Distanz zu sprechen. Auch wenn die Distanz in bisherigen Definitionen mit anderen Kategorien – insbesondere der Perspektive bzw. Erzählstimme und bei Genette zusätzlich der Dauer – so eng verbunden war, dass sie erst einmal theoretisch freigelegt werden musste, ist ihr ein besonderes heuristisches Potential zu eigen. Insofern ist es sehr zu begrüßen, dass der Distanz, wenn auch unter anderem Namen und mit anderer Definition, 2018 ein Sammelband mit dem Titel *Show, don't tell: Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens* (hrsg. von Tilmann Köppe und Rüdiger Singer) gewidmet wird, in dem die ‚Anschaulichkeit‘ zum Leitkonzept erhoben wird.

3 Narratologische Forschung zur vormodernen japanischen Literatur: Probleme und Chancen

Auch wenn eine systematische Erschließung der Narratologie für die vormoderne Erzählliteratur Japans noch aussteht, so hat die Erzähltheorie sowohl in der japanischen Literaturwissenschaft (*kokubungaku*; siehe Anm. 22) als auch in der westlichen Japanologie durchaus Spuren hinterlassen. Im Folgenden werden zunächst grobe Tendenzen narratologischer Einflüsse auf die Beschäftigung mit vormoderner Literatur innerhalb der japanischen Philologie beschrieben. Einzelne Ansätze kommen in den nachfolgenden Kapiteln ausführlicher zur Sprache. Angesichts der Fülle der publizierten Aufsätze ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, einen erschöpfenden Überblick über erzähltheoretisch orientierte Beiträge der japanischen Literaturwissenschaft zu geben, aufgrund der unten angesprochenen theoretischen Defizite wäre dies aber auch gar nicht sinnvoll. Terminologische Probleme werden in Kapitel 3.2 exemplarisch in einer Diskussion des Gebrauchs des Begriffs *gensetsu* (*discours*) aufgegriffen. Davor erfolgt aber erst ein kritischer Überblick über narratologische Arbeiten der englisch- und deutschsprachigen Japanologie.

In den nachfolgenden Unterkapiteln wird die erzähltheoretische Terminologie in Aufsätzen von Hijikata Yōichi zur klassischen Tagebuchliteratur Japans (*nikki bungaku*) im Detail analysiert. Dabei zeigt sich, dass sich auch Hijikatas Darstellung an Universalien des Erzählens orientiert, auch wenn er narratologische Begriffe teilweise anders verwendet. Im Anschluss stehen Chancen der Auseinandersetzung mit erzähltheoretischen Bestrebungen der japanischen Philologie im Vordergrund. So macht die Diskussion von auch heute noch verwendeten Termini aus vormodernen Kommentaren zum *Genji monogatari* sowie die Analyse eines bei Hijikata und Jinno Hidenori jeweils unterschiedlich gebrauchten Begriffes auf grundlegende Besonderheiten japanischen Erzählens aufmerksam.

3.1 Forschungsüberblick

3.1.1 Narratologie in der japanischen Forschung

In Bezug auf die Situation in Japan ist zunächst festzustellen, dass sich narratologische Ansätze fast ausschließlich zur *monogatari*-Literatur der Heian-Zeit sowie vereinzelt auch zu *nikki* finden. In der Forschung zur mittelalterlichen

Erzählliteratur wird die Narratologie nur sehr zögerlich rezipiert. Das erzähltheoretische Interesse der Forscher für Heian-zeitliche Literatur ist einerseits damit zu begründen, dass bereits in vormodernen Kommentaren zum *Genji monogatari* Fragen erörtert wurden, die auch in der Narratologie eine Rolle spielen; etwa von wem ein bestimmtes Textsegment gesprochen wird oder ob es sich bei einer Figurenrede um die Wiedergabe gesprochener Worte oder verbalisierter Gedanken handelt.⁷⁹⁶ Andererseits dürfte dazu auch der Umstand beigetragen haben, dass das Wort *monogatari* auch als Übersetzung für ‚Erzählung‘ dient (s. Kap. 1.7). Schließlich sind die *monogatari* der Heian-Zeit psychologischer und weniger handlungsorientiert als die kürzeren Erzählformen, die im Mittelalter weite Verbreitung fanden, und in dieser Hinsicht dem modernen Roman vergleichbarer (auch wenn die sprachliche Distanz stellenweise umso größer ist, wie die nachfolgenden Kapitel zeigen).⁷⁹⁷ Neben diesen weitestgehend inhaltlichen und stilistischen Gründen, die aus den Texten selbst hervorgehen, spielte der 1971 gegründete Monogatari kenkyūkai 物語研究会 (Arbeitskreis für Erzählliteratur), kurz Monoken モノケン, eine entscheidende

796 Vgl. Balmes 2019a: 319.

797 Als Grund dafür, dass narratologische Theorien in Japan auf Heian-zeitliche *monogatari* und moderne Romane weitaus mehr Anwendung finden als auf Werke der mittelalterliche Erzählliteratur, impliziert Michael Watson den ‚semi-faktualen‘ Charakter von Werken wie dem *Heike monogatari* (vgl. Watson 2004: 96). Allerdings finden sich zum Beispiel im *Konjaku monogatari shū* zahlreiche Erzählungen, deren Fiktionalität wohl kaum jemand bezweifeln würde (siehe auch den in Kap. 4.3.3 übersetzten und diskutierten Text), die aber dennoch nicht eher zum Gegenstand narratologischer Untersuchungen wurden. Die Ursache ist daher wohl weniger im Fiktionalitätsgrad als in formalen und strukturellen Ähnlichkeiten zu suchen, die im Falle der Heian-zeitlichen *monogatari* zum Roman gesehen werden. Das *Heike monogatari* ist nicht nur handlungsorientierter als das *Genji monogatari*, es ist außerdem weniger eine einzelne lange Erzählung als vielmehr eine Sammlung von Episoden, die zu einem gewissen Grad Parallelen zu *setsuwa*-Sammlungen aufweist (vgl. auch Shirane 2016: 286) – auch wenn das *Genji* eher mit einem Serienroman als mit einem Roman aus einem Guss vergleichbar ist. Es verwundert daher nicht, dass sich Watson für seine eigenen Analysen zum *Heike* jeweils einzelne Episoden herausgreift (s. Kap. 3.1.2). Richtig ist jedoch, wie Watson ausführt, dass sich westliche Narratologen zunächst auf fiktionale Literatur konzentrierten, mittlerweile aber auch faktuale Texte im Fokus stehen (vgl. Watson 2004: 96). Intensiv erforscht wird faktuales Erzählen etwa im Rahmen des DFG Graduiertenkollegs 1767 *Faktuales und fiktionales Erzählen* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (2012–2021). Siehe auch den von Monika Fludernik, Nicole Falkenhayner und Julia Steiner herausgegebenen Band *Faktuales und fiktionales Erzählen: Interdisziplinäre Perspektiven* (Würzburg: Ergon Verlag, 2015, Bd. 1 der Reihe Faktuales und fiktionales Erzählen: Schriftenreihe des Graduiertenkollegs 1767), darin insbesondere die Einleitung der Herausgeberinnen (S. 7–22) sowie Fluderniks Aufsatz „Narratologische Probleme des faktualen Erzählens“ (S. 115–137).

Rolle bei der Verbreitung narratologischer Ansätze in der Forschung zur Literatur der Heian-Zeit, aber auch darüber hinaus.

Im Mittelalter wurden viele Erzählungen bzw. Erzählsammlungen mündlich dargeboten; so etwa Kriegserzählungen (*gunki monogatari*) wie das *Heike monogatari*, aber auch das *Shintōshū* lässt sich der Tradition mündlich aufgeführter Texte zurechnen, und das Nō-Theater hat sich aus ihr entwickelt. Das Wort *katari*, womit diese Rezitation im Japanischen bezeichnet wird, bedeutet im literaturwissenschaftlichen Kontext auch ‚Erzählen/Narration‘ (siehe ausführlicher hierzu Kap. 1.7). So ist mit *katari* in wissenschaftlichen Aufsätzen zum *Heike monogatari* manchmal das eine, manchmal das andere gemeint.⁷⁹⁸ Traditionell bezieht sich die *katari*-Forschung aber auf die Rezitation; in diesem Kontext übersetzt Michael Watson *katari* mit „performance“⁷⁹⁹.

In den nachfolgenden Unterkapiteln werden – unter exemplarischem Rückgriff auf einzelne Autoren – Tendenzen der narratologischen Beschäftigung mit vormodernen Texten in Japan beschrieben.

3.1.1.1 Traditionelle Erzählforschung und Vorbedingungen

In der *setsuwa*-Forschung wird die Narratologie nicht direkt aufgegriffen – auch wenn sich etwa Komine Kazuaki (2002) auf japanische ‚Theorien‘ wie die von Fujii Sadakazu bezieht (s. Kap. 3.2). Häufig stehen jedoch Elemente der Geschichte sowie deren Anordnung im Vordergrund. Chronologische Schemata von Handlungselementen bilden auch das Kernstück vieler Arbeiten zum *Shintōshū*, so etwa beim Volkskundler Fukuda Akira (bes. [1984] ²1987).

An der traditionellen Erzählforschung orientieren sich in Japan vor allem die Vertreter der Volkskunde (*minzokugaku* 民俗学), die sich mit japanischen Märchen (*mukashibanashi* 昔話⁸⁰⁰) beschäftigen. Hierzu gehört Seki Keigo, der mit seinem *mukashibanashi*-Kompendium (1966) dem Beispiel von Antti Aarnes (1867–1925) *Verzeichnis der Märchentypen* (Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1910) folgt und 470 Erzähltypen (*wakei* 話型, wörtlicher: ‚Formen von Geschichte‘) auflistet; im 11. Band des von ihm herausgegebenen *Nihon mukashibanashi taisei* (‚Große Sammlung japanischer *mukashibanashi*‘), in dem sich auch Verweise auf den Aarne-Thompson-Index (AaTh/AT) finden, führt er sogar knapp 700 Typen zu-

⁷⁹⁸ Vgl. Watson 2004: 95. Im erzähltheoretischen Kontext spricht Watson allerdings nicht von *narration* oder *narrating*, sondern von *narrative*. Siehe zu dieser Problematik S. 64.

⁷⁹⁹ Watson 2004: 94.

⁸⁰⁰ Wörtlich etwa ‚Geschichten aus alter Zeit‘. Der Begriff leitet sich von der häufigen Einleitungsformel *mukashi, mukashi* (‚vor langer, langer Zeit‘) ab (vgl. Seki 1966: 2).

züglich einiger Untertypen auf.⁸⁰¹ Als erste Japanerin⁸⁰² berücksichtigt Ikeda Hiroko, die bei Stith Thompson promovierte, den 1928 vorgelegten und 1961 erweiterten Aarne-Thompson-Index. In ihrem 1971 in englischer Sprache publizierten Typenindex arbeitet sie 439 Typen heraus, denen sie jeweils eine AaTh-Nummer zuweist. Im Anhang ist eine Liste enthalten, in der jeder Ikeda-AaTh- eine Seki-Nummer zugewiesen wird und umgekehrt. Aufgrund ihrer Methodik wird Ikedas Liste in den von Hans-Jörg Uther überarbeiteten, fortan als Aarne-Thompson-Uther (ATU) bekannten Index aufgenommen, wenngleich Seki in Japan bekannter als Ikeda ist.⁸⁰³

Im Gegensatz zur geographisch-historischen Methode der Finnischen Schule, zu der Aarne und Thompson zählen, findet die *Morphologie des Märchens* von Vladimir Propp (1928; dt. 1972), obwohl sie 1972 ins Japanische übersetzt wurde und Volkskundlern bekannt ist, verhältnismäßig wenig Beachtung.⁸⁰⁴ In Bezug auf Parallelen zwischen mittelalterlicher Literatur und Märchen stellt der germanistische Mediävist Armin Schulz fest:

Mittelalterliche Erzählungen sind in ihren Motiven den ‚einfachen Formen‘ des Märchens nahe verwandt (auch wenn die Semantik dieser Motive eine völlig andere ist); sie sind vor allem ausgesprochen handlungslastig, mit auffälligen Bezügen – Steigerungen und Kontrasten – zwischen den einzelnen Episoden.⁸⁰⁵

Motivische Ähnlichkeiten lassen sich auch zwischen *setsuwa* und *mukashibanashi* konstatieren, doch scheint die Beziehung hier eine noch engere zu sein.

801 Siehe Seki [1980] 1981: 5–130. Diese Einteilung entspricht wohl der des zwischen 1950 und 1958 von Seki herausgegebenen *Nihon mukashibanashi shūsei* 日本昔話集成 (‚Sammlung japanischer *mukashibanashi*‘), in dem ungefähr 8.600 Erzählungen in über 700 Typen eingeteilt werden (vgl. Ikeda 1971: 8). Diese Zahl wird überboten vom 1988 erschienenen Index im 28. der insgesamt 29 Bände des *Nihon mukashibanashi tsūkan* 日本昔話通観 (‚Überblick über die japanischen *mukashibanashi*‘, Kyōto: Dōhōsha 同朋舎, 1977–1998), der ganze 1211 Typen auflistet.

802 Vgl. Petkova 2009: 599, Anm. 12.

803 Vgl. Göhlert 2017: 44. Zum Problem der Vergleichbarkeit von europäischen und japanischen Märchen siehe Naumann 1989: 148–149. Klaus Antoni betont die Bedeutung der Motivrecherche über die Gattung Märchen hinaus für ‚Volksliteratur‘ im Allgemeinen, v. a. anhand des Beispiels des *Konjaku monogatari shū* (siehe Antoni 2003: 45–48): „Die Gattungsfrage tritt vielmehr zurück hinter die weitreichendere nach der Motiv- und Stoffgeschichte der Erzählungen“ (Antoni 2003: 49). Diese Motive blieben relativ stabil, wohingegen „ihre Kombinationsmöglichkeiten und Aktualisierungen variabel“ seien (Antoni 2003: 50).

804 Vgl. Petkova 2009: 599; Göhlert 2017: 44. Beispiele hierfür sind Petkova 2009 und Asano 2016.

805 Schulz [2012] ²2015: 166.

Seki nennt in der Einleitung zu seinem auf Englisch erschienenen Kompendium zahlreiche vormoderne Texte und Anthologien, insbesondere *setsuwa*-Sammlungen, die Folklore beinhalten und Ähnlichkeiten zu den späteren *mukashibanashi* aufweisen – darunter auch das *Shintōshū*.⁸⁰⁶ Ikeda führt sogar 60 *setsuwa* des *Konjaku monogatari shū* in ihrem Typenindex auf.⁸⁰⁷ Die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ des *Shintōshū* bedienen sich dagegen zwar Märchenmotiven wie dem der gequälten Stieftochter, das sich bereits im *Ochikubo monogatari* 落窪物語 (‚Die Erzählung vom vertieften Raum‘, spätes 10. Jh.) findet; in beiden Fällen handelt es sich bei den Erzählungen jedoch nicht um Märchen.⁸⁰⁸ In den betreffenden Texten im *Shintōshū* ist das Motiv in die *honji monogatari* 本地物語-Struktur eingebunden und dient dazu, das Leid zu begründen, durch welches die *kami*-Werdung der Protagonistinnen bedingt wird.⁸⁰⁹

Wie verschieden die Semantik ist, hängt also vom jeweiligen *setsuwa* ab – einem höchst heterogenen Genre, das zwar auch märchenhafte Texte umfasst, vor allem aber historisch-anekdotische, häufig mit religiösem Hintergrund, und sogar novellenhafte wie einige der Erzählungen im *Shintōshū* (auch wenn gefragt werden kann, wie sinnvoll es überhaupt ist, diese dem *setsuwa*-Genre zuzurechnen). Auch die frühe *monogatari*-Literatur zeichnet sich durch ihre märchenhaften Züge aus. Stärker als beim *Ochikubo monogatari* ist dies beim *Taketori monogatari* der Fall. Während die nach der geographisch-historischen Methode erstellten Typenindizes bei der Beschäftigung mit Texten, die keine Märchen sind, nur bedingt von Nutzen sind, ließen sich anknüpfend an Propps Analyse einzelner Figuren und Handlungselemente, die dieser ‚Funktionen‘ nennt, auch Verbindungen zwischen verschiedenen Genres untersuchen.⁸¹⁰ Doch während Propp selbst in der

806 Vgl. Seki 1966: 5–6.

807 Vgl. Ikeda 1971: 9.

808 Ebenso wenig handelt es sich beim *Taketori monogatari* um ein Märchen. Matsubara Hisako stellt fest, dass sich vielmehr „die Stilelemente märchenhafter und romanhafter Erzählweisen verzahnen“ (Matsubara 1970: 81, vgl. auch 79–81).

809 Die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ (*monogatari-teki engi*) berichten von Menschen, die in ihrem Leben großes Leid erfahren und schließlich zu Gottheiten werden. Oft leiden sie unter der Trennung von geliebten Menschen, und nicht selten wird ihre existentielle Transformation durch ihren Freitod ausgelöst. Den Gottheiten werden einzelne Buddhas oder Bodhisattvas zugewiesen, ihre sogenannten ‚Urstände‘ (*honji* 本地), deren ‚herabgelassenen Spuren‘ (*suijaku* 垂迹) die Gottheiten seien. Die Erzählungen werden deshalb auch als *honji monogatari* bezeichnet. Das Motiv der gequälten Stieftochter findet sich im Nisho-gongen- (7) und im Akagi-Kapitel (40) sowie angedeutet, aber nicht realisiert im Komochi-Kapitel (34).

810 Dies natürlich nur insoweit, als märchenhafte Elemente betroffen sind. Zu Kritik an Propp siehe Anm. 391.

japanischen Volkskunde nur selten herangezogen wird, spielt seine Theorie in Studien zu anderen japanischen Literaturformen so gut wie gar keine Rolle.⁸¹¹

Dafür konzentrieren sich die Analysen in vormodernen *Genji*-Kommentaren, wie bereits erwähnt, vor allem auf die Unterscheidung von gesprochener und innerer Rede sowie die von Erzähler- und Figurenrede, was auch für die *discours*-Narratologie relevant ist. Mit dieser Tradition ist es auch zu erklären, dass narratologische Kategorien – teilweise in anderer Bezeichnung – in japanischen Studien zum *Genji* auftraten, bevor eine eingehende Beschäftigung mit dem französischen Strukturalismus erfolgte und die zentralen narratologischen Theorien übersetzt wurden.⁸¹²

3.1.1.2 Erzähltheorie und Monoken

Eine zentrale Rolle bei der Verbreitung strukturalistischer und poststrukturalistischer Theorie spielte der Monogatari kenkyūkai 物語研究会 („Arbeitskreis für Erzählliteratur“), kurz Monoken モノケン. Gegründet wurde er 1971 im Zeichen des Anti-Akademismus.⁸¹³ Eines der Gründungsmitglieder, Fujii Sadakazu, beschreibt 1969 in einem Aufsatz den Zusammenhang zwischen japanischer Literaturwissenschaft (*kokubungaku*) und politischer Macht. In gewisser Weise geht der Arbeitskreis für Heian-zeitliche Erzählliteratur aus den Studierendenorganisationen hervor, die in den späten 1960er Jahren gegen den 1970 verlängerten Sicherheitsvertrag zwischen den USA und Japan (bekannt unter der Abkürzung

811 Im Gegensatz zu den Volkskundlern scheint Propps Theorie Literaturwissenschaftlern auch kaum bekannt zu sein. Wenn etwa Kojima Naoko von der ‚Methode der Analyse des Erzähltypus seit Propp‘ („Puroppu irai no wakei bunseki no hōhō プロップ以来の話型分析の方法“; Kojima 1997: 163) spricht, so ist dies widersprüchlich, weil es Propp eben nicht um Erzähltypen, sondern um Handlungselemente bzw. ‚Funktionen‘ ging.

812 Vgl. die folgenden Aufsätze

- zum ‚Ausdruckssubjekt‘ (*hyōgen shutai* 表現主体), d. h. zur Erzählinstanz (*katarite* 語り手): Kaneoka Takashi 金岡孝 (1962): „Genji monogatari no hyōgen shutai: bunshōron-teki kōsatsu“ 源氏物語の表現主体：文章論的考察 [Das Ausdruckssubjekt des *Genji monogatari*: Stilistische Überlegungen]. *Seisen joshi daigaku kiyō* 清泉女子大学紀要 9: 31–44;
- zur Perspektive (hier *enkinhō* 遠近法; siehe Anm. 1184, zu anderen Begriffen außerdem S. 235–236): Yoshioka Hiroshi 吉岡曠 (1977): „Genji monogatari no enkinhō“ 源氏物語の遠近法 [Perspektive im *Genji monogatari*]. *Bungaku* 文学 45.4: 427–445;
- zur Gedankenrede (*naiwa* 内話): Akita Sadaki 穂田定樹 (1969): „Genji monogatari no naiwa“ 源氏物語の内話 [Gedankenrede im *Genji monogatari*]. *Shinwa kokubun* 親和國文 2: 1–21.

Siehe zu den Begriffen auch Kap. 3.2 und v. a. 3.3.

813 Vgl. Sukegawa 2011: 74 und 82, Anm. 19; siehe auch Yoda 2004: 249, Anm. 2.

anpo 安保) protestierten.⁸¹⁴ Der Monoken führte in der japanischen Literaturwissenschaft als Erster die Texttheorie ein, für die vor allem Roland Barthes Aufsatz „La mort de l’auteur“ (1968; engl. 1967; siehe Anm. 496) den Ausgangspunkt darstellt.⁸¹⁵ In Abgrenzung zur positivistischen Literaturwissenschaft rückt anstelle des Lebens des Autors, des sozialen Hintergrundes sowie von Textvarianten die Erzählstimme als Untersuchungsgegenstand in den Vordergrund.⁸¹⁶ Sich ganz auf den Text bzw. seine Sprache zu konzentrieren, stellt für Gründungsmitglied Mitani Kuniaki einen phänomenologischen Ansatz dar.⁸¹⁷ Norma Field listet die folgenden Autoren auf, die von der ersten Monoken-Generation gelesen wurden: „On the one hand, Lévi-Strauss, Barthes, Foucault, Derrida, the Russian Formalists, Engels on the origins of the state; on the other, Yanagita, Ori-kuchi, Yoshimoto Takaaki (Ryūmei).“⁸¹⁸

Die Monoken-Mitglieder kommen zu ungefähr monatlich stattfindenden Treffen (*reikai* 例会) mit wenigen Vorträgen sowie zu einer jährlichen Konferenz (*taikai* 大会) zusammen. Für jedes Jahr wird zudem ein bestimmtes Thema festgelegt. Beginnend mit ‚Formen der Erzählung‘ (*Monogatari no kata* 物語の型), gab es von 1975 bis 1980 durchgängig narratologische Themen, regelmäßig aber auch in den folgenden Jahrzehnten.⁸¹⁹ Als der Monoken ab den 1980er Jahren als Importeur französischer Theorie Beachtung fand, traten ihm auch auf moderne und Gegenwartsliteratur spezialisierte Forscher bei⁸²⁰ und die Beschäftigung mit dem Erzählen (*katari*) wurde von der modernen Literaturwissenschaft übernommen.⁸²¹ Heute handelt es sich beim *Monogatari kenkyūkai* nicht mehr um eine Gesellschaft zur Erforschung der Heian-zeitlichen Literatur; Werke aus anderen Epochen (einschließlich Moderne und Gegenwart) finden ebenso Berücksichtigung.⁸²² So verlagerte sich auch die Bedeutung von *monogatari* im Namen, und der *Monogatari kenkyūkai* wurde allmählich vom ‚*Monogatari*-Arbeitskreis‘ zum ‚Arbeitskreis für Erzählliteratur‘.

814 Vgl. Field 1998: 252–253.

815 Vgl. Sukegawa 2011: 73–74.

816 Vgl. Yoda 2004: 147–148.

817 Vgl. Yoda 2004: 9–10.

818 Field 1998: 254.

819 Die einzelnen Jahresthemen sind auf der Homepage des Arbeitskreises einsehbar (<http://monogatarikenkyu.sakura.ne.jp/thema.htm> [31.10.2021]).

820 Vgl. Sukegawa 2011: 74.

821 Vgl. Field 1998: 254.

822 Siehe die auf der Homepage zugänglichen Titel sämtlicher Vorträge in der Geschichte des Arbeitskreises (<http://monogatarikenkyu.sakura.ne.jp/titletop.html> [31.10.2021]).

Dass die Monoken-Mitglieder über die französischen Theoretiker zum Strukturalismus und zur Narratologie fanden, mag, wie Field andeutet, die zunächst stark ideologischen Tendenzen der Gruppe gebremst haben:

Could it be that in Japan the „ethical, political, and historical“ desires roused in the late sixties found in structuralist and poststructuralist methodologies a decisive instrument for breaking with the past? An underrecognized effect of formalist approaches is a decontextualization that frees the object of analysis for a new contextualization.

It is not yet clear what such contextualization(s?) might be. The initial political urgency has been replaced by the drive for ever greater theoretical sophistication.⁸²³

Sukegawa Kōichirō, selbst ein Mitglied des Arbeitskreises, legt in einem kritischen Rückblick auf die Aktivität des Monoken den Fokus dagegen gerade auf ideologische Aspekte und hebt auf einen Zusammenhang mit der kurz vor der Bubble Economy (*baburu keiki* バブル景気) einsetzenden Konsumgesellschaft ab. Dabei geht es Sukegawa besonders um zwei Einstellungen, die er der japanischen Gesellschaft während der Bubble Economy zuschreibt: 1) Die Japaner hätten sich ab 1983 aus Asien hinaus- und nach Europa hineingewünscht (*dat-sua nyūō shikō* 脱ア入欧志向). Man habe sich auf Augenhöhe mit der europäischen Elite und den Amerikanern überlegen fühlen wollen. 2) Gleichzeitig sei ein Großteil der Bevölkerung von einem besonderen Wert des Individuums ausgegangen bzw. davon, dass es in jedem einen ‚heiligen Bereich‘ oder etwas Unantastbares (*seiiki* 聖域) gebe. In diesem Kontext spricht Sukegawa von einer ‚Kultur des Erhebens des heiligen Bereichs‘ (*seiiki ken'yō bunka* 聖域顕揚文化). Ferner sei jener ‚heiliger Bereich‘ mit Europa assoziiert worden.⁸²⁴ Sukegawa zufolge wurden französische Theorien zur Legitimierung der Konsumgesellschaft verwendet, was zu einem ‚Boom zeitgenössischer Philosophie‘ (*gendai shisō būmu* 現代思想ブーム) geführt habe. Er zitiert den Philosophen und Literaturwissenschaftler Karatani Kōjin 柄谷行人, der schon früh aufzeigt habe, dass sich die Dekonstruktion (*datsukōchiku* 脱構築) bzw. die Postmoderne zwar eigentlich gegen Autorität richte, tatsächlich aber bloß die gegenwärtige Wirklichkeit legitimieren könne. Karatani spricht daher von einer ‚antikonstruktivistischen Konstruktion‘ (*hankōchiku-teki na kōchiku* 反構築的な構築).⁸²⁵ Schließlich habe auch Karatani mit seinen Schriften die oben genannten zwei Einstellungen unterstützt.⁸²⁶ Sukegawa argumentiert, dass sich die Texttheorie mit der Konsumgesell-

⁸²³ Field 1998: 254–255.

⁸²⁴ Vgl. Sukegawa 2011: 68–69.

⁸²⁵ Sukegawa 2011: 71.

⁸²⁶ Vgl. Sukegawa 2011: 72–73.

schaft gut habe anfreunden können („*najimiyasui* なじみやすい“⁸²⁷) bzw. diese legitimiere, da sie die Unterschiede je nach individuellem Rezipienten sowie den jeweiligen Umständen der Lektüre (*yomi* 読み) betone. Der Monoken hätte den Schwerpunkt somit gewissermaßen auf die ‚Konsumenten‘ gelegt, wohingegen sich die meisten japanischen Literaturwissenschaftler nur auf die Produzenten konzentrierten.⁸²⁸

Weiterhin führt Sukegawa aus, dass in den 1990er Jahren eine ‚Kultur der Depression‘ (*ukutsu bunka* 鬱屈文化) aufgekommen sei, da die Jungen noch mit der Vorstellung aufgewachsen seien, dass jedes Individuum besonders ist, darauf nun aber kein großer Wert mehr gelegt worden sei. Ab 1995 sei es schwierig gewesen, eine These bloß mit der eigenen Lektüre zu begründen. Zu dieser Zeit habe sich der Monoken – 15 Jahre verspätet – der Körpertheorie (*shintairon* 身体論) gewidmet, unter der Prämisse, dass sich das Ich nicht im Bewusstsein, sondern im Körper manifestiere. Gegenwärtig gebe es keine auffallenden Strömungen wie Texttheorie und Körpertheorie mehr, und unter den Forschenden herrsche eine gewisse Orientierungslosigkeit.⁸²⁹ Dem Monoken attestiert Sukegawa eine ‚Blindheit‘ in Bezug auf historische Entwicklungen. Es soll dahingestellt bleiben, wie wünschenswert es in der heutigen Wissenschaft wäre, dass sich ein Forschungsfeld einer ‚Strömung‘ verschreibt. Dennoch ist diese selbstkritische Haltung im Kontext der *kokubungaku* umso bemerkenswerter, insofern der Monoken inzwischen zum ‚Establishment‘ gehört.⁸³⁰

Als prägend für die Entwicklung des Monoken nennt Tomiko Yoda neben der formalistischen bzw. strukturalistischen Textanalyse eine weitere Theorie: Tokieda Motokis 時枝誠記 (1900–1967) Theorie der japanischen Sprache,⁸³¹ die

827 Sukegawa 2011: 74.

828 Vgl. Sukegawa 2011: 74. Weiterhin zitiert Sukegawa eine Interpretation des *Taketori monogatari* von Mitani Kuniaki, in der es explizit um ‚Konsum‘ geht (siehe Sukegawa 2011: 77). Sukegawa zeigt außerdem, dass Mitglieder der zweiten Generation, die ebenfalls von der Konsumgesellschaft bzw. deren Literatur geprägt seien, auch Gründungsmitglieder wie Mitani beeinflusst haben (vgl. Sukegawa 2011: 74–76). H. Richard Okada, der intensive Verbindungen zu Mitani und anderen Monoken-Mitgliedern wie Fujii Sadakazu und Takahashi Tōru hatte (vgl. Okada 1991: ix), schreibt allerdings, dass der bei der Lektüre vollzogene Akt der Konstruktion kein bloßer Konsum sei (vgl. Okada 1991: 4). Vgl. hierzu auch Roland Barthes' *S/Z* (1970; dt. 1987), welches auch von Okada verwendet wird: „the reader can himself turn writer, or ‚writerly,‘ in producing signification at will“ (zitiert nach Sternberg 1992: 514, vgl. auch 515).

829 Vgl. Sukegawa 2011: 78–80.

830 Vgl. hierzu Field: „it has gone from being a rebel to constituting the establishment“ (Field 1998: 252, siehe auch 255).

831 Vgl. Yoda 2004: 148–149. Aus zeitlichen Gründen konnten diese Publikationen nicht mehr ausgewertet werden, aber eine detaillierte Darstellung von Tokieda Motokis Theorie findet sich auch in den folgenden beiden Aufsätzen: John Whitman (2010): „*Kokugaku* versus *Gen-*

Sprache als Prozess versteht (*genko katei setsu* 言語過程説) und die er 1941 in der Monographie *Kokugogaku genron: genko katei no seiritsu to sono tenkai* 国語学源論:言語過程の成立とその展開 („Grundlagen der Sprachwissenschaft des Japanischen: Die Entstehung des Sprachprozesses sowie seine Entwicklung“, Iwanami shoten 岩波書店) vorschlägt. In Tokiedas Theorie rückt das (Sprech-)Subjekt (*shutai* 主体) in den Vordergrund, das seinem Verständnis nach aus der konventionellen Sprachwissenschaft ausgeschlossen war.⁸³² Zentral in seiner Theorie ist die Unterscheidung von *shi* 詞 und *ji* 辞, die gewisse Parallelen zu Benvenistes *histoire* und *discours* (s. Kap. 2.1.2) aufweisen. Da in der im Folgenden diskutierten japanischen Forschungsliteratur immer wieder auf Tokiedas Begriffe rekurriert wird, sollen sie an dieser Stelle kurz umrissen werden.

Mit *shi* bezeichnet Tokieda Nomina, Demonstrativa sowie Verba, Qualitative und verbale Qualitative, die eine objektive Funktion erfüllten bzw. auf abstrakte und konkrete Objekte bezogen seien. Dagegen seien die *ji* subjektiv, wozu er Verbalsuffixe, Postpositionen bzw. Partikeln, Konjunktionen und Interjektionen zählt. Sie markierten die Position des Sprechers.⁸³³ Ausdrücke (*ku* 句) würden durch die Kombination von *shi* und *ji* gebildet.⁸³⁴ In Abgrenzung zur Subjekt-Prädikat-Struktur europäischer Sprachen zeichne sich der japanische Satz durch eine Einbettungsstruktur aus, indem *ji* den Rahmen für *shi* bildeten.

gogaku: Language Process Theory and Tokieda's Construction of Saussure Sixty Years Later“. In: *The Linguistic Turn in Contemporary Japanese Literary Studies: Politics, Language, Textuality*. Hrsg. von Michael K. Bourdaghs. (Michigan Monograph Series in Japanese Studies 68). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 117–132; Kamei Hideo (2002): „Author's Preface to the English Translation“. In: ders.: *Transformations of Sensibility: The Phenomenology of Meiji Literature*. Übers. von Michael Bourdaghs. (Michigan Monograph Series in Japanese Studies 40). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, xxix–lxxii.

832 Vgl. Yoda 2004: 153. Tokieda grenzt seine Theorie gegen die von Saussure ab, die in Japan allerdings in positivistischer Weise missverstanden wurde (vgl. Yoda 2004: 153 sowie ausführlicher 251–252, Anm. 20).

833 Vgl. Matsumura 1971: 279–280; Yoda 2004: 155. Als grammatischer Begriff findet sich *ji* zum ersten Mal in Glossen zu Gedichten im *Man'yōshū* 万葉集 („Sammlung von zehntausend Blättern“, kompiliert in der 2. Hälfte des 8. Jh.). Das Begriffspaar *shi/ji* wird in der Edo-Zeit von Gelehrten in verschiedener Weise verwendet (vgl. Matsumura 1971: 279–280; Lewin [1959] ⁵2003: 41–42). Tokiedas Begriffe sind zu unterscheiden von *shi* und *ji*, die Bruno Lewin mit „Vollwörter“ und „Hilfswörter“ übersetzt und die als Synonyme für *jiritsugo* 自立語 („selbstständige Wörter“) und *fuzokugo* 付属語 („abhängige Wörter“; Lewin [1959] ⁵2003: 40) dienen. Gemäß dieser Einteilung gehören Konjunktionen und Interjektionen zu den *shi*. Lewins Klassifizierung beruht auf der Grammatik von Hashimoto Shinkichi 橋本進吉 (1882–1945) (vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 41).

834 Vgl. Matsumura 1971: 279–280; Yoda 2004: 153.

In Sätzen ohne *ji* sei die Subjektivität (*shutaisei* 主体性) implizit durch ein Null-Zeichen (*rei-kigō* 零記号) am Satzende markiert. Diese Markierung mache die Sätze nicht weniger subjektiv als andere.⁸³⁵

Wie überzeugend das Konzept eines Null-Zeichens für Subjektivität ist, sei einmal dahingestellt. Es ist aber darauf hinzuweisen, dass Tokiedas Einordnung von Elementen als objektiv oder subjektiv nicht immer nachvollziehbar ist. Beispielsweise rechnet er die optativen Verbalsuffixe *-tashi* und *-mahoshi* zu den objektiven *shi*, da sie kein Urteil des Sprechers ausdrücken,⁸³⁶ obwohl Wünsche durchaus auf das Subjekt referieren. Auch beziehen sich bestimmte Qualitative und verbale Qualitative – nach Tokieda allesamt *shi* – nicht nur auf das Objekt, sondern auch auf das Wahrnehmungs- und Sprechsubjekt (z. B. *aware [nari]*; s. Kap. 4.3.1).⁸³⁷ Bei bestimmten Elementen macht Tokieda die Einordnung von ihrem Gebrauch abhängig. Beispielsweise fungiere das Qualitativum *nashi* („nicht vorhanden sein“) als objektives *shi*, wenn es die Nichtexistenz von etwas oder jemandem bezeichne, sei aber als subjektives *ji* zu betrachten, wenn es wie in *takaku nashi* („nicht hoch/teuer sein“) dazu dient, ein negatives Urteil auszudrücken.⁸³⁸ Diese Unterscheidung je nach Einzelfall erinnert an einige Beispiele bei Benveniste. Etwa sei der Ausdruck *je jure* („ich schwöre“) „die Handlung selbst, die mich verpflichtet, nicht die Beschreibung der Handlung, die ich vollbringe“. Ermöglicht werde diese Handlung durch „die ‚Subjektivität‘ des Diskurses“. Dagegen sei *il jure* („er schwört“) bloß die Beschreibung einer Handlung und somit *histoire* („Bericht“).⁸³⁹

Befeuert wurde das Interesse an Tokieda auch durch die ‚intellektuelle Ikone‘ Yoshimoto Takaaki 吉本隆明.⁸⁴⁰ Yoda kritisiert, dass Tokiedas Theorie, wie auch die formalistischen bzw. narratologischen Ansätze, von einer Binarität geprägt sind, indem Japan und der ‚Westen‘ in Opposition gesehen werden.⁸⁴¹ Weiterhin vernachlässige er die historische bzw. soziale Dimension, was eine Instrumentali-

835 Vgl. Yoda 2004: 156–158.

836 Vgl. Matsumura 1971: 279.

837 Siehe auch Anm. 1359.

838 Vgl. Matsumura 1971: 281.

839 Benveniste [1974] 1977: 296.

840 Yoda 2004: 150.

841 Vgl. Yoda 2004: 146–147. Yoda schlussfolgert daher: „Although Tokieda’s language process theory sought to extricate itself from the authority of the modern Western order of knowledge, it remained bound to the paradoxical interdependence between first-person subjectivity and third-person objectivity that is at the center of modern philosophical debates on the subject“ (Yoda 2004: 177).

sierung für nationalistische Positionen erlaubte.⁸⁴² Dennoch werde seine Theorie in der Literaturwissenschaft relativ unkritisch verwendet.⁸⁴³

Es ist bezeichnend, dass Sukegawa in Bezug auf den Monoken von Texttheorie und nicht von Narratologie spricht. Trotz des konstanten Interesses am Erzählen scheint der Schwerpunkt des Monoken doch stärker auf dem Poststrukturalismus als auf dem Strukturalismus gelegen zu haben und der Sprung zur Narratologie – im Sinne einer Anknüpfung an aktuelle Theorien – nie vollständig vollzogen worden zu sein.⁸⁴⁴ Wie Jinno Hidenori herausstellt, kam es zu keiner systematischen Anwendung einer Theorie wie der von Stanzel oder Genette. Es sei weniger um den *discours* (*monogatari gensetsu* 物語言説) an sich gegangen als darum, mittels Theorien neue Arten des ‚Lesens‘ (*yomi*) zu entwickeln, die zu einem besseren Verständnis der *histoire* (*monogatari naiyō* 物語内容) beitragen sollten.⁸⁴⁵ Zwar sind viele Arbeiten scheinbar dem *discours* gewidmet, insbesondere Mitani Kuniakis ‚*discours*-Analysen‘ (*gensetsu bunseki* 言説分析; s. Kap. 3.2), doch stehen letztlich oft die Geschichten im Vordergrund (anders verhält es sich etwa mit den Analysen zum *Tosa nikki* in Higashihara 2015). Insofern lässt sich allenfalls tendenziell von einer *discours*-Narratologie⁸⁴⁶ in Abgrenzung zur *histoire*-orientierten Erzähltypenforschung sprechen, wobei Letztere zur traditionellen Erzählforschung und nicht zur Narratologie in einem engeren Sinne gehört.⁸⁴⁷ Zwar scheint Kojima Naokos

842 Vgl. Yoda 2004: 12–13. Tokieda ordnet das Japanische nicht einer übergreifenden Kategorie ‚Sprache‘ unter, erklärt es aber auch nicht umgekehrt für universal. Allerdings unterstützte er den Expansionismus und sprach sich dafür aus, dass in Korea die Landessprache durch das Japanische ersetzt werde, damit das ‚koloniale‘ zum ‚imperialen‘ Subjekt werden könne (vgl. Yoda 2004: 160–162, 178–181).

843 Vgl. Yoda 2004: 13.

844 Es scheint mir nicht das richtige Bild zu vermitteln, wenn Yoda schreibt, dass Mitani sich nicht nur auf die strukturalistische Narratologie beziehe, sondern auch auf Derrida und Foucault, die dem Strukturalismus gegenüber kritisch waren (siehe Yoda 2004: 166). Auch wenn sich bei den Monoken-Mitgliedern strukturalistische Ansätze finden, diskutieren sie entsprechende Theorien nur selten. Daraus ergeben sich zahlreiche methodische Probleme, wie unten aufgezeigt wird. Yoda führt zudem aus, dass sich die Tendenzen ab den 1970er Jahren vorsichtig als ‚postmodern‘ bezeichnen ließen, durch Tokieda aber weiterhin von der Moderne geprägt gewesen seien (vgl. Yoda 2004: 21–22). Außer Tokieda ließen sich hier wiederum auch die oft nicht ausreichend reflektierten strukturalistischen Ansätze anführen.

845 Vgl. Jinno 2020: 26. Japanische Begriffe nach dem unveröffentlichten Vortragsmanuskript, das Jinno 2020 zugrunde liegt.

846 Beispielsweise schreibt Andō Tōru in seiner Rezension zu Mitani 2002, dass Mitani die Aufmerksamkeit auf das *telling* lege (vgl. Andō 2003: 139), was Andō als Synonym für *discours* missversteht (s. Kap. 3.1.1.3).

847 Auch in Prince 2015 ist der Begriff *wakei* bzw. *tale type* nicht aufgenommen.

Ausdruck „wakei bunseki 話型分析“⁸⁴⁸ (‚Erzähltypanalyse‘) ein komplementäres Verständnis von *histoire*- vs. *discours*-Narratologie suggerieren, doch ist weder der Ausdruck *wakei bunseki* geläufig, noch werden die Begriffe *gensetsu* und *wakei* als Begriffspaar verwendet. Zudem handelt es sich – in beiden Fällen – weniger um Theorien, als um mehr oder weniger einheitliche Methoden zur Analyse und Einordnung von Texten.

Jinno führt aus, dass man in dem Bestreben, den Texten noch mehr Bedeutung zu entlocken, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan oder Michail Bachtin imitiert habe.⁸⁴⁹ Einen Beitrag zur Narratologie im engeren Sinne hat von diesen Autoren nur Barthes sowie in Ansätzen Bachtin geleistet. Doch auch Barthes gehört zu den sogenannten ‚hohen Strukturalisten‘, die sich auf Tiefenstrukturen der Erzählung bzw. die *histoire* konzentrieren – im Unterschied zu Genette, der sich mit dem *discours*, also gewissermaßen mit der Oberfläche der Erzählung, befasst.⁸⁵⁰ Als repräsentativ für den Ansatz des Monoken nennt Jinno Mitani Kuniaki, Fujii Sadakazu, Takahashi Tōru, Kobayashi Masaaki 小林正明, Kanda Tatsumi 神田龍身, Hijikata Yōichi, Higashihara Nobuaki und Andō Tōru.⁸⁵¹ Die Arbeiten einiger von ihnen werden im Nachfolgenden unter die Lupe genommen.

Das zunächst gar nicht beabsichtigte ‚Finden zur‘ Narratologie beschreibt Itoi Michihiro im Nachwort zu seiner monographischen Sammlung von Aufsätzen aus den Jahren 1961 bis 2016:

Unter größten Anstrengungen habe ich selbst mit eigener Hand überprüft, was die Erzähltheorie/-forschung verdeutlicht hat. Es ist keineswegs so, dass ich von Anfang an über die Narratologie (Erzählforschung) verfügt hätte. Man kann wohl sagen, dass mein Versuch, durch gründliches Lesen der Sprache des ‚Erzählens‘ (*katari*) und von Ausdrücken den Wert der gebrauchten Worte und Ausdrücke zu überprüfen, von selbst – wenn auch nicht ausreichend – bei der Erzähltheorie/-forschung angelangt ist. Was diesen Standpunkt von mir geschaffen hat, ist Tokieda Motokis Sprachtheorie, insbesondere sein Verständnis von Sprache, nach dem Literatur Sprache ist.⁸⁵²

848 Kojima 1997: 163.

849 Vgl. Jinno 2020: 26.

850 Vgl. Scheffel et al. [2013] 2014: Abs. 27. Es ist von Interesse, dass Scheffel et al. ausführen, dass die ‚hohen Strukturalisten‘ auf Ferdinand de Saussures linguistische Theorie und auf Claude Lévi-Strauss’ Anthropologie zurückgreifen. Diese Autoren werden auch in den Arbeiten der Monoken-Mitglieder regelmäßig angeführt (s. Kap. 3.1.1.3).

851 Vgl. Jinno 2020: 26.

852 „悪戦苦闘しながら、物語論—学が明らかにしていることを自ずと手作りで確認してきたようなものであった。私には先にナラトロジー（物語学）があったわけではない。「語り」言語を読む、表現を読むことに徹することから、使われた言葉・表現の価値を見極めようとしてきたことが、自ずと不十分ながら物語論—学にたどり着いていたと言っただろう。こうし

3.1.1.3 Studien repräsentativer Monoken-Mitglieder

Nach Roland Barthes' Aufsatz „Introduction à l'analyse structurale des récits“ (1966; dt. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, 1988), der 1979⁸⁵³ ins Japanische übersetzt wurde, folgte die Übertragung umfangreicherer narratologischer Standardwerke ins Japanische vor allem in der zweiten Hälfte der 1980er und Anfang der 1990er Jahre, beginnend mit Gérard Genettes „Discours du récit“ im Jahr 1985 (siehe Literaturverzeichnis).⁸⁵⁴ Doch auch wenn der zunehmende Gebrauch narratologischer Termini in der *monogatari*-Forschung gegen Ende der 1980er Jahre zeitlich mit der Übersetzung narratologischer Schlüsseltexte zusammenfiel, wurde dieser theoretische Bestand von den auf die Literatur der Heian-Zeit spezialisierten Wissenschaftlern weitestgehend ignoriert. Stattdessen wurden weiterhin frühere Autoren zitiert. Mitani (2002) erwähnt beispielsweise Benveniste und Barthes⁸⁵⁵ und verweist gelegentlich auf Bachtin; immerhin an einer Stelle greift er einen in einem narratologischen Sammelband erschienenen Aufsatz der amerikanischen Komparatistin Barbara Herrnstein Smith auf, in dem es allerdings nicht um den *discours*, dem Mitanis Text mit dem Titel „Gensetsu kubun 言説区分“ („Discours-Einteilung“) vorgeblich gewidmet ist, sondern um die Varianz des Erzähltyps (*wakei*) der Aschenputtel-Geschichte ([Ikeda-]AaTh 510A) geht.⁸⁵⁶ Eine größere Rolle als theoretische Schriften aus dem Westen spielt bei Mitani die japanische Forschung zur Rededarstellung.

た私のスタンスを造ったのは、時枝誠記の言語理論、就中「文学は言語である」という言語観であった。“ (Itoi 2018: 476).

853 In Roland Barthes [ロラン・バルト] (1979): *Monogatari no kōzō bunseki* 物語の構造分析. Übers. von Hanawa Hikaru 花輪光. Misuzu shobō みすず書房.

854 So sind etwa Texte von Roland Barthes und Gérard Genette sowie Paul Ricoeurs dreiteiliges *Temps et récit* („Zeit und Erzählung“, 1983–85, jap. 1987–90) übersetzt, außerdem Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* (1957, jap. 1986), Wayne C. Booths *The Rhetoric of Fiction* (1961, jap. 1991) und Franz K. Stanzels *Theorie des Erzählens* (1979, jap. 1989), wohingegen Käte Friedemanns frühe Arbeit *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910; s. Kap. 2.4.2) nicht übersetzt worden ist. Weiterhin liegen Bücher von A. J. Greimas, Seymour Chatman, Gerald Prince und Marie-Laure Ryan in japanischer Übersetzung vor. Noch unübersetzt bleiben hingegen Mieke Bal, Ann Banfield, Dorrit Cohn, Monika Fludernik, Uri Margolin, Philippe Hamon, David Herman, Susan Sniader Lanser, James Phelan und Shlomith Rimmon-Kenan. Es fällt auf, dass relativ viele männliche Autoren und wenige Autorinnen übersetzt wurden. Um sich einen Überblick über japanische Übersetzungen narratologischer Texte zu verschaffen, ist das Literaturverzeichnis der japanischen Ausgabe von Gerald Princes *A Dictionary of Narratology*, das auch japanische Übersetzungen anführt, hilfreich (siehe Prince 2015: 218–242).

855 Siehe Kap. 3.2.

856 Siehe Mitani 2002: 319.

Dabei weiß Mitani durchaus um Genettes Theorie der Erzählung und andere narratologische Arbeiten. In einem 1998 erstmals erschienenen Aufsatz schreibt er, dass sich die Narratologie („monogatari-gaku 物語学“; in Klammern notiert er das englische *narratology*⁸⁵⁷) im Wesentlichen aus dem französischen Strukturalismus entwickelt hat, und nennt als Einflüsse zudem die englische Romantheorie des frühen 20. Jahrhunderts, den russischen Formalismus, Bachtin und Booth. Ihm geht es aber weniger darum, an diese Forschung anzuknüpfen, als eine eigene ‚Narratologie‘ zu entwickeln: ‚Auch der *monogatari*-Arbeitskreis, an dem auch ich beteiligt bin, begann um die Zeit, als der Einfluss des Strukturalismus einsetzte, mit dem Versuch, eine ‚Narratologie‘ zu konstruieren.⁸⁵⁸‘

Diesen ‚Alleingang‘ rechtfertigt er mit einer impliziten Kritik am Universalitätsanspruch der Narratologie. Man habe gemäß Ferdinand de Saussures Begriffspaar Signifikat/Signifikant zwischen ‚narrativem Inhalt‘ („monogatari naiyō“, d. h. *histoire*) und ‚narrativer Form‘ („monogatari keishiki 物語形式“⁸⁵⁹, d. h. *discours*) unterschieden,⁸⁶⁰ wobei sich Letztere mit wissenschaftlicher Methodik systematisch beschreiben lasse. Mitani bezweifelt jedoch, dass sich *histoire* und *discours* als Opposition begreifen lassen und dass es eine *discours*-Narratologie unabhängig von konkreten literarischen Werken geben könne. Er weist darauf hin, dass Genette seine Theorie ausgehend von Prousts *À la recherche du temps perdu* entwickelt hat. Dies ist alles richtig, und die Alterität des *Genji monogatari* ist selbstverständlich unlegbar, doch rechtfertigt dies nicht die Gründung einer neuen ‚Narratologie‘, ohne die Ergebnisse der bisherigen Erzählforschung ausreichend wahrzunehmen, zumal deren Begriffe verwendet werden. Die Programmatik dieser neuen ‚Narratologie‘ bleibt schleierhaft:

Eine ‚Einspruch erhebende Narratologie‘ gebraucht zwar die Verfahrenskonzepte *showing* und *telling*, wendet sich aber nicht von konkreten Texten ab und behandelt diese Verfahrenskonzepte auch nicht als Dichotomie. *Telling* ist *showing* stets unterlegen und erhebt gegen diese Unterlegenheit zwar Einspruch, doch geht dies nirgends über einen sisyphehaften Widerstand hinaus. Das liegt daran, dass *showing* und *telling* konkreten Texten in-

857 Mitani 2002: 324. Der Monoken verwendet den Ausdruck *monogatari-gaku* auch weiterhin – im jährlichen Thema zuletzt 2010 (<http://monogatarikenkyu.sakura.ne.jp/thema.htm> [31.10.2021]). Auch für Itoi Michihiro (2018: 475–476) entspricht *monogatari-gaku* dem englischen *narratology*. Anders bei Takahashi Tōru (siehe S. 62).

858 „私も加わっている物語研究会も、構造主義の影響が始まった頃に、「物語学」の構築を試みはじめたのである“ (Mitani 2002: 324).

859 Mitani 2002: 324.

860 Ausführlicher bei Hijikata [2010] ²2014: 43–45; siehe auch Schmid [2005] ³2014: 221.

härent sind. Tatsächlich bedeutet *showing* das eindimensionale ‚Lesen‘ eines Lesers, der alle Texte liest, indem er sich auf sie einlässt⁸⁶¹. Aber ein ungeschriebenes Lesen, das von den individuellen Erfahrungen der einzelnen Leser aus gelesen ist, lässt sich nicht verallgemeinern bzw. universalisieren und kann nicht einmal von deren zusammengenommenen Spuren aus entdeckt werden. Aus diesem Grund ignoriert *showing* notwendigerweise *telling* und bedeutet supplementär die vergessenen bisherigen Eindrücke, Kritiken und Forschungsarbeiten. Die ‚Einspruch erhebende Narratologie‘ ist es also, die die bisherigen Forschungsarbeiten vom Gebiet des *telling* aus dekonstruiert. Im Vergleich zum *showing*, das sich im eindimensionalen Lesen des Lesers manifestiert, manifestiert sich das *telling* nicht, solange der Leser es nicht reflektiert und sich bewusstmacht, und bleibt vorbewusst implizit.⁸⁶²

Während sich im Zitat einige philosophische Termini finden, wird mit narratologischen Begriffen geradezu achtlos umgegangen. Mitani bezieht *showing* (*shimesu koto* 示すこと) auf ‚Themen, Figuren, Szenen‘, *telling* (*kataru koto* 語ること)⁸⁶³ auf ‚Erzähler, Sprecher, Sich-Äußernde‘⁸⁶⁴, Perspektiven, Erzähltypen, Zitate⁸⁶⁵. Wie er auf diese Begriffsbedeutungen kommt, wird nicht klar, ebenso, ob die angebliche Unterlegenheit des *telling* mit der Bewertung von Henry James und seinen Schülern in Verbindung steht, die unter dem Begriff freilich etwas ganz Anderes verstehen (s. Kap. 2.4.1). Mitani unterscheidet mit *showing*

861 „Sunao ni 素直に“ ließe sich auch etwa mit ‚unbedarf‘, ‚folgsam‘, ‚aufrichtig‘ oder ‚unkompliziert‘ übersetzen. Gemeint ist hier ein idealtypischer Leser ohne narratologische Vorbildung.

862 „〈異議申し立ての物語学〉は、〈示すこと〉と〈語ること〉という操作概念を用いるものの、具体的なテキストから乖離することはないし、この操作概念を二項対立として扱うこともないのである。〈語ること〉は〈示すこと〉に常に劣位にあるし、その劣位性に異議申し立てはするものの、それは一面ではシジフォスの抵抗に過ぎないのである。と言うのは、〈示すこと〉と〈語ること〉は、具体的なテキストに内在しているからである。実は〈示すこと〉は、各テキストを素直に読んだ読者の一次的な〈読み〉を意味しているのである。しかし、各読者の個的体験から読んだ書かれざる読みを一般化・普遍化することはできないし、その総括的な痕跡すら発見することは不可能であろう。それ故、〈示すこと〉は、必然的に、〈語ること〉を無視し、忘却した、従来の感想・批評・研究を代補的に意味することになる。つまり、それ以前の諸研究を、〈語ること〉の地平から脱構築化することが、〈異議申し立ての物語学〉なのである。読者の、一次的な読み現象する〈示すこと〉に比べて、〈語ること〉は、読者が反省化・意識化しないかぎり現象せず、前意識的に潜在しているものなのである。“ (Mitani 2002: 324–325).

863 Die Übersetzung von *shimesu koto* mit *showing* und von *kataru koto* mit *telling* folgt Prince 2015: 179–180, 196–197.

864 Zu Mitanis Unterscheidung von ‚Erzähler‘ und ‚Sprecher‘ siehe Kap. 4.4.2. Inwiefern die ‚Sich-Äußernden‘ („hatsuwasha 発話者“) von den ‚Sprechern‘ („washa 話者“) verschieden sein sollen, wird nicht klar.

865 „shudai, jinbutsu, jōkei 主題・人物・情景“; „katarite, washa, hatsuwasha, shiten, wakei, in'yō 語り手・話者・発話者・視点・話型・引用“ (Mitani 2002: 325).

und *telling* zwischen dem intuitiven, idealtypischen Rezeptionsprozess durch einen Leser, der sich hauptsächlich an der erzählten Geschichte orientiert, und der kritischen oder wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Text bzw. dem *discours*. Die ‚*discours*-Analyse‘ stelle ein ‚methodisches Training‘ („hōhōteki kunren 方法的訓練“⁸⁶⁶) dar, um das für das *telling*, d. h. die Forschung, notwendige Reflexionsvermögen erlangen zu können.

Mitani grenzt das Begriffspaar allerdings unzureichend von den zuvor diskutierten Termini ‚Erzählinhalt‘ (*histoire*) und ‚Erzählform‘ (*discours*) ab – oder setzt es geradezu mit der Vermittlung und Rezeption von diesen gleich. Dieser mangelnden Deutlichkeit bzw. impliziten Gleichsetzung ist es geschuldet, dass Andō Tōru, den Jinno ebenfalls in seiner Liste repräsentativer Monoken-Vertreter nennt (siehe S. 170), in seiner Buchrezension zu Mitanis Aufsatzsammlung *showing* mit *histoire* und *telling* mit *discours* gleichsetzt, wie aus folgender Gleichung hervorgeht: ‚Handlung der Erzählung (*story*) = *showing*‘ („monogatari no suji (sutōri) = ‚shimesu koto‘ 物語の筋 (ストーリー) = 〈示すこと〉“⁸⁶⁷). Auch in anderer Hinsicht bleiben Mitanis Ausführungen verwirrend: Wie sollte *showing* etwa dem Text inhärent sein, gleichzeitig aber die Lektüre desselben Textes meinen?

Während Mitani letztlich weniger eine neue ‚Narratologie‘ entwickelt als eine bestimmte Methode anwendet, geht Fujii Sadakazu in seinem Versuch, eine eigene Erzähltheorie zu entwickeln, noch einen Schritt weiter. In seiner 2001 erschienenen Aufsatzsammlung *Heian monogatari jojutsuron* („Studien zum Erzählen in *monogatari* der Heian-Zeit“) greift er auf keine narratologischen Vorläufer zurück. In einem 2004 erschienenen Buch mit dem ambitionierten Titel *Monogatari riron kōgi* („Vorlesungen zur Erzähltheorie“) verweist er an einzelnen Stellen auf zahlreiche Theoretiker, darunter Bachtin und die (Post-)Strukturalisten Lacan, Claude Lévi-Strauss, Barthes und Foucault – womit bereits alle der von Jinno angeführten Namen genannt wären –, außerdem Roman Jakobson, Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser, darüber hinaus die Literaturwissenschaftler Milman Parry und Albert B. Lord, die sich durch ihre Forschungen zu mündlich tradierten Epen verdient gemacht haben, sowie die Japanologen Bernard Frank und Donald L. Philippi. Auch in der japanischen Forschungstradition der Sprach- und Literaturwissenschaft ist Fujii bewandert. Weiterhin beschränkt er sich nicht auf die Erzählliteratur der Heian-Zeit, sondern widmet sich unter anderem auch den japanischen Mythen, den *mukashibanashi* und den auf Ainu verfassten *kamuy yukar* („Götter-

⁸⁶⁶ Mitani 2002: 325.

⁸⁶⁷ Andō 2003: 140. Dieselbe Verwechslung findet sich auch in Andō 2003: 143.

liedern⁶⁸). Doch auch wenn die in Fujiis Buch erwähnte *Metahistory* (1973; siehe Anm. 2) von Hayden White auch für die Narratologie einen wichtigen Impuls darstellte, scheint Fujii trotz seiner eindrucksvollen Belesenheit kein narratologisches Standardwerk zu kennen. Das ist insofern problematisch, als es ihm ja um ‚Erzähltheorie‘ geht, und es auch angesichts der verschiedenen Kulturkreise kaum gerechtfertigt ist, die westliche Narratologie vollkommen zu ignorieren (zumal er andere Theoretiker aufgreift).

Dies führt dazu, dass Fujii viel Energie auf die Konstruktion neuer Theorien verwendet, ohne über bereits bestehende sowie die Kritik an diesen ausreichend im Bilde zu sein. Insbesondere seine erstmals 1997⁸⁶⁸ vorgestellte Theorie der grammatischen Person ist grundlegend widersprüchlich, was Fujii jedoch auch nach Jahren nicht zu realisieren scheint – so behandelt er sie auch in seiner neueren Aufsatzsammlung *Bunpōteki shigaku* ‚Grammatische Poetik‘, [2012] 2015). Jinno bemerkt, dass es über die Jahre kaum Kritik an Fujiis Theorie der Person gegeben hatte – weder positive noch negative.⁸⁶⁹ Fujii geht davon aus, dass der Erzähler in der ‚nullten‘ Person stehe; außerdem spricht er unter anderem von der ‚vierten Person‘, die er aus der Ainu-Grammatik entlehnt. Da es im Japanischen keine entsprechende Form gibt, weisen Takahashi und Jinno Fujiis Theorie zurück.⁸⁷⁰ Wie sehr sich Fujii von der Grammatik entfernt, zeigt sich an immer neuen Kategorien wie der ‚Natur‘ (*shizenshō* 自然称).⁸⁷¹

Auch in anderen Arbeiten, die sich mit dem Erzählen befassen, mangelt es an narratologischen Bezügen. So auch in den in Kapitel 3.3 besprochenen Aufsätzen von Hijikata, der neben Benveniste⁸⁷² lediglich auf Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique* (1975; dt. *Der autobiographische Pakt*, 1994)⁸⁷³ verweist. Dabei hat sich Hijikata – wenigstens später – durchaus mit Theorie beschäftigt, wie aus seinem Buch *Monogatari no ressun: yomu tame no junbi taisō* ‚Lektionen zum Erzählen: Aufwärmübungen fürs Lesen‘, [2010] ²2014) hervorgeht, das seine Textbeispiele überwiegend aus der modernen japanischen Literatur be-

868 Fujii Sadakazu 藤井貞和 (1997): „Katarite ninshō wa doko ni aru ka: *Genji monogatari no katari*“ 語り手人称はどこにあるか: 『源氏物語』の語り (Wo ist die Erzählerperson? Das Erzählen des *Genji monogatari*). In: *Ronshū Heian bungaku* 論集平安文学, Bd. 4: *Genji monogatari shiron shū* 源氏物語試論集. Hrsg. von Gotō Shōko 後藤祥子 et al. Benseisha 勉誠社. Auch erschienen in Fujii 2001 als Kap. 2.8.1.

869 Vgl. Jinno 2020: 28.

870 Vgl. Takahashi 2002: 75; Jinno 2016b: 106–108; 2020: 38–40.

871 Siehe Fujii [2012] 2015: 340–342; siehe außerdem Balmes 2017a: 99, 117; 2018: 17–18.

872 Vgl. Hijikata 2007: 201, Anm. 23.

873 Siehe Hijikata 2007: 178–179, außerdem 163 und 171, Anm. 21.

zieht, gelegentlich aber auch das *Genji monogatari* zitiert. Der Untertitel ‚Aufwärmübungen fürs Lesen‘ erinnert an Mitanis ‚discours-Analyse‘ als ‚methodisches Training‘. Hijikata versteht sein Buch als Anleitung zu einer ‚methodischen Art des Lesens‘ („hōhōteki na yomikata 方法的な読み方“) – ganz im Einklang also mit den Zielsetzungen des Monoken –, allerdings mit dem Zweck, das Lesevergnügen zu steigern bzw. ‚upzugraden‘ („appu saseru アップさせる“⁸⁷⁴).

Um Erzählungen mit Freude zu lesen, ist es in Wahrheit wichtig, zu lesen, indem man sich einer Methode bewusst ist. Es gibt vielfältige Perspektiven, um einen Text zu analysieren, und wenn man in sich selbst eine solche Perspektive für die Analyse einnimmt, sollte das Lesevergnügen doppelt so groß sein, als wenn man ohne ein bestimmtes Ziel liest.⁸⁷⁵

Hijikata vergleicht das Lesen mit dem Werfen eines Balles: Wenn man über Wissen verfüge, wie zum Beispiel welche Muskeln im Spiel sind, könne man auch den Ball besser werfen.⁸⁷⁶ Er scheint aber Freude über wissenschaftliche Erkenntnis mit dem Genuss, sich eine fiktive Geschichte vorzustellen, zu verwechseln (schließlich beeinträchtigt das eine das andere).

Bedauerlicherweise enthält Hijikatas Buch keine Literaturverweise, was er damit begründet, dass es sich an Oberschüler, Studierende in nichtliteraturwissenschaftlichen Fächern sowie an ein allgemeines Publikum richte. Er beklagt, dass bisherige Einführungswerke auf den Theorien westlicher Forscher zu westlicher Literatur basierten, wohingegen es kein erzähltheoretisches Einführungswerk gebe, das auf die japanische Literatur abgestimmt sei⁸⁷⁷ (dem hat Hashimoto Yōsuke 2014[b] Abhilfe geschaffen). Einem Unterfangen, wie es Hijikata angehen möchte, kommt große Bedeutung zu. Gerade deshalb wäre es aber umso wichtiger, die Quellen offenzulegen und das eigene Vorgehen nachvollziehbar darzustellen. Hijikata bezieht sich zwar auf japanische Erzähltexte, doch wird nicht deutlich, inwieweit dies eine Anpassung der theoretischen Modelle erfordern sollte. Neue Vorschläge macht Hijikata nicht (siehe auch Kap. 3.3).

Mitanis Schüler Higashihara (2013; 2015) zitiert immerhin aus der japanischen Übersetzung von Gerald Princes *A Dictionary of Narratology* ([1987] 2003; jap. [1991] 2015), auch wenn es befremdlich ist – aber bezeichnend für das Theoriedefizit der japanischen Literaturschaft –, dass er sich noch 2004 auf dem Klappentext zu seinem Buch *Genji monogatari no katari, gensetsu, tekusuto*

⁸⁷⁴ Hijikata [2010] ²2014: 247.

⁸⁷⁵ „物語を楽しく読むためには、本当は方法を意識して読むことが大切です“ (Hijikata [2010] ²2014: 247).

⁸⁷⁶ Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 4–5.

⁸⁷⁷ Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 248–249.

(siehe Anm. 1131) auf den amerikanischen Japanologen Lewis Cook beruft, um zu schreiben, dass seit über zehn Jahren keine neue Literaturtheorie mehr erschienen sei. Unter den in den folgenden Abschnitten eingehender besprochenen Autoren erwähnt außer Mitani bloß Jinno Genettes „Discours du récit“ und verwendet den englischen Ausdruck *narratology*⁸⁷⁸ bzw. *naratoroji*.

3.1.1.4 Ausnahmen

Während der Großteil der Wissenschaftler, die Heian-zeitliche Literatur unter erzähltheoretischen Aspekten beleuchten wollen, narratologische Standardwerke ignorieren, scheint sich der *Heike*-Forscher Yamashita Hiroaki zumindest flüchtig mit Genettes Theorie auseinandergesetzt zu haben. Er gibt das Werk in einer Fußnote an, als er den Begriff ‚Prolepse‘ (*sensetsuhō* 先説法) verwendet.⁸⁷⁹ Auch in Bezug auf Textvarianten, in denen die Beschreibung der Wut einer Figur ausgelassen ist, greift er auf Genettes Terminologie zurück:

Betrachtet man dies auf der Ebene des Ausdrucks hinsichtlich der Weise, in der der Erzähler eine Distanz zum [erzählten] Gegenstand einnimmt, d. h. der ‚Stimme‘, so wird deutlich, dass es einen Unterschied bei der Empathie des Erzählers für die Hauptdarstellerin, Kiyohime 清姫, gibt.⁸⁸⁰

Auf den ersten Blick scheint Yamashita auf die Kategorie der Distanz (*kyori* 距離) zu referieren. Diese ist in Genettes Theorie allerdings nicht der Stimme (*tai* 態), sondern dem Modus (*johō* 叙法) zugehörig. Die bloße Information, dass eine Figur wütend wird oder nicht, lässt aber keine Schlüsse auf den Modus zu, der sich auf die Art des Erzählens bezieht. Über die Erzählweise äußert sich Yamashita nicht. ‚Stimme‘ versteht er wohl mit Genette als Beziehung zwischen Erzähler und Geschichte (siehe S. 85); in diesem Zusammenhang mag auch eine Rolle spielen, dass *tai* – entsprechend dem Wort *taido* 態度 – ‚Einstellung/Haltung‘ bedeuten kann. In mehrfacher Weise missverständlich ist aber, wenn er einen Aufsatz in der folgenden Weise einleitet:

Wenn man von ‚Erzählen‘ (*katari*) spricht, ist dies vor allem die Rezitation (*katari*), die als mündliche Überlieferung existiert, aber darüber hinaus gibt es noch ein Erzählen (*katari*) als eine Beschreibungs- (*johō*) oder Sprechweise (*wahō*) der Erzählung (*monogatari*), weil sie diese mündliche Überlieferung ist. Es ist allseits bekannt, dass dieses Erzählen als Technik als sogenannte Erzähltheorie (*monogatari-ron*) bis zum Roman der Moderne

⁸⁷⁸ Siehe Jinno 2016b: 96.

⁸⁷⁹ Siehe Yamashita 1994: 214 bzw. 239, Anm. 6.

⁸⁸⁰ „これを、表現上の、語り手の対象への距離のとり方、つまり「態」について見ると、語り手の、主役、清姫への思い入れに差のあることがわかる“ (Yamashita 1994: 25).

reicht [...]. Letzteres ist das Erzählen als Methode und Redeweise der Erzählung, und folglich beschränkt sich das Erzählen als literaturwissenschaftlicher Begriff nicht auf die mündliche Überlieferung, sondern bestimmt auch die schriftliche Sprache. Im Falle des *Heike monogatari* erstreckt sich [das Werk] über beide Arten des Erzählens. Darüber hinaus wurde es von einem Instrument begleitet, sodass es auch eine halb musikalische (*ongyoku* 音曲) Seite hat. Bis heute werden das *Heike monogatari* usw. aufgrund ihres musikalischen Charakters in Abgrenzung zum ‚Sprechen‘ (*hanashi*) auch als Rezitationsstücke (*katari-mono* 語り物) bezeichnet. Davon ausgehend wurde das *Heike* häufig als Rezitationsstück diskutiert. [...] Doch um offen zu sein, waren Studien zum *Heike monogatari*, die diese Beschreibungweise (*johō*) berücksichtigen, nicht unbedingt zahlreich. In den letzten Jahren führten die Studien zu höfischen Erzählungen wie dem *Genji monogatari* dazu, dass die Erzähldebatte (*katari-ron* 語り論) auch in Bezug auf die *gunki monogatari* aufgegriffen wurde.⁸⁸¹

Am verwirrendsten ist wohl der erste Satz: Hier sollen anscheinend die oben bereits genannten Bedeutungen von *katari*, ‚Rezitation‘ und ‚Erzählen‘, unterschieden werden, doch da in Bezug auf beide von ‚mündlicher Überlieferung‘ (*kōtō denshō* 口頭伝承) die Rede ist, lassen sich Yamashitas Ausführungen nur mit großer Mühe nachvollziehen. Missverständlich ist vor allem, dass er das Erzählen als ‚Beschreibungs- oder Sprechweise‘ bezeichnet. Das Wort *johō*, hier ‚Beschreibungsweise‘, ließe sich auch mit ‚Erzählweise‘ übertragen und dient in der japanischen Übersetzung von Genettes „Discours du récit“ als Übersetzung für ‚Modus‘ (frz. *mode*).⁸⁸² Mit *wahō*, hier ‚Sprechweise‘, wird auch die (direkte oder indirekte) Rede bezeichnet; ferner mag man mit dem Ausdruck die an dieser Stelle der *katari*-Diskussion verlassene Bedeutungsebene der Rezitation assoziieren. Im nächsten Satz vermengt Yamashita dann die Erzählung mit der Erzähltheorie (in einer Fußnote verweist er auf Genette und den ins Japanische übersetzten Sammelband⁸⁸³, den auch Mitani anführt). Positiv hervorzuhe-

881 „「語り」と言えば、何よりもそれは口頭伝承として実在する語りであるが、今一つ、この口頭伝承であるがゆえの物語の叙法、話法の一つとしての語りがある。この手法としての語りが、いわゆる物語論として近代の小説にまで及んでいることは周知のとおりであり[...]。後者は、物語の方法・話法としての語りであり、したがって文学用語としての語りは、口頭伝承にとどまらない、文字言語をも規定する。『平家物語』の場合は、この両方の語りにまたがる。しかも、さらに楽器を伴う、なかば音曲としての側面をも有する。従来、この『平家物語』などを、その音曲性のゆえに、「はなし」に対する語り物と呼称することがあった。そこから語り物としての『平家』を論じることが多かった。[...]しかし率直に言って、この叙法までを考慮して論じた『平家物語』論は、必ずしも多くはなかった。近年、『源氏物語』などの王朝物語論が契機となって、軍記物語にも語り論がとりあげられている。“ (Yamashita 1994: 113–114).

882 Modus (engl. *mood*) nach Genette hat indes nichts mit einem Diskursmodus (*mode*) im allgemeinen Sinne zu tun (siehe auch Anm. 738).

883 W. J. T. Mitchell (Hrsg.) (1981): *On Narrative*. Chicago/London: The University of Chicago Press. Die enthaltenen Aufsätze erschienen zuvor in der Zeitschrift *Critical Inquiry*.

ben ist, dass er die Forschung zur Aufführungssituation und zur Erzählinstanz des *Genji monogatari* von Tamagami Takuya (s. Kap. 4.4.1), Fujii und Takahashi zur Kenntnis nimmt.⁸⁸⁴

Yamashita verweist außerdem auf den Märchenforscher Max Lüthi,⁸⁸⁵ auf Parry und Lord⁸⁸⁶ (in der *gunki*-Forschung bis heute eine Standardreferenz zum flüchtigen Verweis) sowie auf Aristoteles' *Poetik* – Letzteres allerdings bloß, weil er den Begriff ‚Mimesis‘ (*mohō* 模倣) verwendet.⁸⁸⁷ Da er dies jedoch im Zusammenhang mit der direkten Rede (*chokusetsu wahō*) tut, wäre weniger Aristoteles als vielmehr Platon anzuführen gewesen (s. Kap. 2.4.1). Wenn Yamashitas Buch von Watson als „an example of a work drawing explicitly on Western theory“⁸⁸⁸ bezeichnet wird, so erscheint dies höchstens aus dem Grund bemerkenswert, dass – auch wenn Yamashita Genettes Werk nicht gründlich genug gelesen hat – viele der anderen Forscher, die sich an der ‚Erzähldebatte‘ (*katari-ron*) beteiligen, die Narratologie völlig ignorieren. Zudem wird, wie Watson schreibt, mitunter der Sinn der Anwendung westlicher Theorien auf die Literatur des japanischen Mittelalters grundsätzlich infrage gestellt. Als Beispiel hierfür nennt er Murakami Manabu.⁸⁸⁹ Der germanistische Mediävist Terada Tatsuo, der in einer Reihe von Studien die deutschsprachige Heldendichtung mit den japanischen *gunki monogatari* vergleicht, kritisiert an der Forschung zum *Heike monogatari*, dass Fachtermini je nach Autor verschieden gebraucht werden sowie dass ausländische Forschung kaum berücksichtigt wird.⁸⁹⁰ Beide Kritikpunkte dürften sich auch in Bezug auf andere Bereiche der japanischen Literaturwissenschaft anführen lassen. Zwar konstatiert Watson dennoch eine steigende Akzeptanz westlicher Theorie, etwa innerhalb der zwischen 1997 und 2000 bei Kyūko shoin 汲古書院 erschienenen Reihe *Gunki bungaku kenkyū sōsho* 軍記文学研究叢書 (Forschungsreihe zur *gunki*-Literatur, 12 Bde.). Als „[o]ne of the most revealing comments“⁸⁹¹ darin bezeichnet er aber Hattori Kōzō's 服部幸造 Feststellung, dass die ‚Erzähltheorie‘ (*monogatari-ron*) sowohl aus der *Genji*-Forschung als auch aus theoretischen

884 Siehe Yamashita 1994: 41–43. Fujii bezeichnet er dort als ‚Erzähltheoretiker‘ (‚monogatari-ron-sha 物語論者‘; Yamashita 1994: 42, 43).

885 Siehe Yamashita 1994: 216 bzw. 239, Anm 7.

886 Siehe Yamashita 1994: 13, 45.

887 Vgl. Yamashita 1994: 217 bzw. 240, Anm. 9.

888 Watson 2004: 95, Anm. 3.

889 Vgl. Watson 2004: 95. Watson beruft sich auf folgende Publikation: Murakami Manabu 村上學 (1992): ‚*Katari no josetsu: senryakuteki ni*“ 『語り』の序説：戦略的に. In: *Heike monogatari to katari* 平家物語と語り. Hrsg. von dems. (Miyai sensho 三弥井選書 21). Miyai shoten 三弥井書店, 5–28. Murakami zählt auch zu den wichtigsten *Shintōshū*-Forschern.

890 Vgl. Terada 1989: 110–111, Anm. 2; siehe auch Balmes 2021c: 12.

891 Vgl. Watson 2004: 96, Anm. 7.

Werken Europas stamme, was von einer ebenso undifferenzierten Begriffsverwendung wie bei Yamashita zeugt.

Jenseits der Forschung zu den japanischen Kriegserzählungen gibt es jedoch auch einige weniger bekannte Ausnahmen, die sich narratologischer Theorie stärker zuwenden. Eine davon ist Fukuda Takashis Monographie *Genji monogatari no disukūru* („Der discours des *Genji monogatari*“, 1990), die in mehrerer Hinsicht besonders ist. Es handelt sich hierbei nicht um eine Sammlung von in Zeitschriften veröffentlichten Aufsätzen eines bereits etablierten Wissenschaftlers, sondern um ein Buch, das aus einer Bachelor- (1982) und einer Master-Arbeit (1986) hervorgegangen ist, die jeweils an der Universität Tsukuba 筑波大学 eingereicht wurden.⁸⁹² Dennoch ist es – neben Hashimoto Yōsukes (2014a) vom Japanischen und Chinesischen ausgehender Theorie der Erzählung – bislang die einzige Publikation zur japanischen Literatur, die in die renommierte Reihe *Sōsho Kigōgaku-teki jissen* 叢書記号学的実践 („Reihe Semiotische Praxis“, seit 1985) des Verlages Suiseisha 水声社 (bis 1991 *Shoshi Kaze no bara* 書肆風の薔薇) Aufnahme gefunden hat. Die momentan 34 Bände umfassende Reihe enthält elf Bücher von Genette, weiterhin Übersetzungen von Büchern von Roland Barthes, Wayne C. Booth, Seymour Chatman, Algirdas Julien Greimas, Philippe Lejeune sowie eine Neuübersetzung von Propps *Morphologie des Märchens*.

Fukuda versteht seine Monographie als eine vom Text des *Genji monogatari* ausgehende Arbeit, die Anregungen vom russischen Formalismus (*Roshia forumarizumu* ロシア・フォルマリズム) und der Semiotik (*kigōron* 記号論) erhalten hat.⁸⁹³ Die Semiotik studierte er bei dem Romanisten und Barthes-Spezialisten Hanawa Hikaru 花輪光,⁸⁹⁴ der auch Genettes „Discours du récit“ mitübersetzt hat. In seiner Monographie orientiert sich Fukuda an den russischen Formalisten Roman Jakobson und Boris Tomaševskij, zudem rekurriert er auf Viktor Šklovskij sowie vereinzelt auf die Neoformalistin Kristin Thompson. Er zitiert außerdem Barthes, Genette, Todorov sowie Benveniste, Brooks/Warren und Booth. Unter der gesichteten japanischen Forschungsliteratur ist Fukudas Buch weiterhin besonders, insofern die einzelnen Kapitel zunächst in Theorie einführen (zum Beispiel stellt er im Kapitel zur Fokalisierung zuerst die Typologien von Brooks/Warren und Genette vor,⁸⁹⁵ bevor er sich intensiv mit *histoire* und *discours* nach Benveniste beschäftigt⁸⁹⁶).

⁸⁹² Vgl. Fukuda 1990: 207.

⁸⁹³ Vgl. Fukuda 1990: 208–209.

⁸⁹⁴ Vgl. Fukuda 1990: 210.

⁸⁹⁵ Siehe Fukuda 1990: 46–47.

⁸⁹⁶ Siehe Fukuda 1990: v. a. 48–52.

Es ist bezeichnend, dass Fukuda seine methodische Ausbildung in der Romanistik erhalten hat, die in Japan die Literaturtheorie dominiert. Der Mangel an theoretischen Ansätzen in der japanischen Philologie hat dazu geführt, dass Romanisten in Japan auch zur modernen japanischen Literatur publizieren.⁸⁹⁷ Obwohl Fukudas Monographie einen wichtigen Beitrag zur *Genji*-Forschung darstellt, wurde ihr wohl gerade aufgrund ihrer theoretischen Ausrichtung kaum Aufmerksamkeit zuteil. Fukuda war seit 1987 als Oberschullehrer tätig und wurde erst 2012 an die Musashino-Universität 武蔵野大学 berufen.⁸⁹⁸

In der *Genji*-Forschung lässt sich die Tendenz ablesen, dass Forscher, die Gebrauch von ihren Fremdsprachenkenntnissen machen wollen, sich mit Übersetzungen des *Genji* in andere Sprachen befassen.⁸⁹⁹ Zu dieser Gruppe gehört auch Midorikawa Machiko, die gelegentlich auf Englisch veröffentlicht und Unterschiede zwischen dem japanischen Text und verschiedenen Übersetzungen des *Genji* auch unter narratologischen Gesichtspunkten beleuchtet. Neben Genettes „Discours du récit“ verwendet sie Publikationen von Manfred Jahn und Gerald Prince.⁹⁰⁰ Weitere Ausnahmen sind Murakami Fuminobu und Takeuchi Akiko, doch da Murakami an der Universität Hongkong lehrte und auf Englisch publizierte und Takeuchi bei Haruo Shirane an der Columbia University (New York) promoviert hat, werden ihre Arbeiten im folgenden Unterkapitel zur internationalen Japanologie vorgestellt.

897 Dies umfasst auch die Beschäftigung mit in Japan entstandenen Theorien. Vgl. etwa den von Ōura Yasusuke 2017 bei Suiseisha herausgegebenen Band *Nihon no bungaku riron: anso-roji* 日本の文学理論: アンソロジー (Japanische Literaturtheorie: Eine Anthologie) (siehe die vorläufige Fassung Ōura 2015 im Literaturverzeichnis).

898 Vgl. Fukudas researchmap-Profil: <https://researchmap.jp/fukuTAKA/> (6.11.2021). Ein solcher Karriereverlauf wäre in Europa wohl kaum vorstellbar, doch sind in Japan die Grenzen zwischen Schulen und Universitäten durchlässiger. Fukuda unterrichtete von 1993 bis 2012 an der zur Tsukuba-Universität gehörenden Mittel- und Oberschule in Komaba (Tsukuba daigaku fuzoku Komaba chūkōtō gakkō 筑波大学附属駒場中・高等学校).

899 Beispiele für solche Studien finden sich etwa in der vom Nationalinstitut für japanische Literatur (Kokubungaku kenkyū shiryōkan 国文学研究資料館) mit Mitteln der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) zwischen November 2014 und März 2017 halbjährlich herausgegebenen Zeitschrift *Kaigai Heian bungaku kenkyū jōnanu* 海外平安文学研究ジャーナル (Zeitschrift zur Erforschung der Heian-Literatur im Ausland).

900 Siehe Midorikawa 2003.

3.1.2 Narratologie in der Japanologie

Die Beschäftigung mit der Erzähltheorie in der internationalen Japanologie lässt sich im Wesentlichen in drei Abschnitte unterteilen: Von 1980 bis 1991 entstehen Arbeiten mit narratologischen Bezügen in erster Linie in den USA, oft in der Form von Dissertationen bzw. Monographien und häufig mit direkter Verbindung zum Monoken (2004 folgt die Monographie von Tomiko Yoda). Zwischen 1992 und 2008 entstehen gleichermaßen Arbeiten in Japan. Zudem dienen bestimmte Theorien stärker als methodisches Analyseinstrumentarium, während die post-modernen Tendenzen des Monoken zurückgehen. Ab 2009 verlagert sich der Schwerpunkt schließlich nach Europa, wo die Narratologie in zahlreichen Forschungsaufsätzen aufgegriffen wird. Nach diversen Publikationen in den Jahren 2009 und 2010 kommt es aktuell seit 2020 zu einem großen Anstieg.

Die ersten erzähltheoretischen Bezüge in der Japanologie finden sich in der 1968 publizierten Dissertation zur mittelalterlichen Rezitationskunst *kōwakamai* 幸若舞 von Roland Schneider, der sich auf sprachliche und stilistische Fragen konzentriert und gelegentlich auf Eberhard Lämmerts *Bauformen des Erzählens* (1955) rekurriert. Schneider trennt zwischen realem Autor und fiktivem Erzähler⁹⁰¹ und führt aus, dass sich „Erzählerengagement“ in der Bemühung um die Entsprechung von Erzählzeit und erzählter Zeit zeige.⁹⁰² Besonderes Augenmerk legt er auf Wiederholungen und Formeln. Er argumentiert, dass diese Stilmittel eine Überindividualität suggerieren – weshalb er in diesem Kontext von einer „Verfestigung der Welt“ spricht, wird allerdings nicht deutlich.⁹⁰³ Von besonderem Interesse ist seine Unterscheidung zwischen ‚vorbereitenden‘ und ‚nachträglichen Appellen‘ durch die Erzählinstanz.⁹⁰⁴ In einem Aufsatz zum *Heike monogatari* greift Schneider die Terminologie seiner Dissertation erneut auf.⁹⁰⁵

3.1.2.1 Erste Phase, 1980–1991 (Schwerpunkt USA)

Den ersten dezidiert narratologischen Beitrag der internationalen Japanologie legte Amanda Mayer Stinchecum 1980 mit ihrem Aufsatz „Who Tells the Tale? ‚Ukifune‘: A Study in Narrative Voice“ vor, der auf ihrer im selben Jahr an der

⁹⁰¹ Vgl. Schneider 1968: 102.

⁹⁰² Vgl. Schneider 1968: 90.

⁹⁰³ Schneider 1968: 96, auch 99; 2000: 24; vgl. zudem 1968: 97. Es ist möglich, dass sich Schneider mit ‚Welt‘ auf die Erzählweise bezieht (vgl. Balmes 2022 [im Ersch. (b)]).

⁹⁰⁴ Siehe Schneider 1968: 103–104.

⁹⁰⁵ Vgl. Schneider 2000: bes. 24–25.

Columbia University eingereichten Dissertation⁹⁰⁶ basiert. Die Bedeutung dieser Arbeit kann kaum genug betont werden. Stinchecum konzentriert sich darin auf das Kapitel „Ukifune“ 浮舟 (51) des *Genji monogatari*, das sich durch seinen hohen Anteil an Bewusstseinsdarstellung auszeichnet (Stinchecum spricht von ‚inneren Monologen‘).⁹⁰⁷ Sie greift die theoretischen Ansätze von Dorrit Cohn und Ann Banfield zur freien indirekten Rede auf und referiert zudem auf weitere Erzähltheoretiker wie Booth, Todorov und Uspenskij. Gleichzeitig orientiert sie sich an den Arbeiten japanischer Literaturwissenschaftler, zu einer Zeit, als die Erzähltheorie durch den Monoken gerade Konjunktur hatte. Dass Stinchecums Arbeit stark von der japanischen Philologie geprägt ist, wird auch hinsichtlich der verwendeten Theorien durch Referenzen auf Tokieda Motoki (s. Kap. 3.1.1.2) und Benveniste (s. Kap. 2.1.2) deutlich.

Wünschenswert wäre es gewesen, wenn Stinchecum japanische Ansätze stärker modifiziert hätte. So nimmt sie für das klassische Japanisch eine duale Unterscheidung von direkter und indirekter Gedankenrede vor, indem nur die direkte Rede durch eine Inquit-Formel (z. B. *to iu*, ‚sagte sie‘) markiert sei, und schreibt, dass die indirekte Gedankenrede (der ‚indirekte innere Monolog‘) ähnliche Züge annehme wie die freie indirekte Rede im Englischen. Letztere zeichnet sich dadurch aus, dass sie nicht durch eine Inquit-Formel markiert ist, und wird von der Rede selbst ausgehend bestimmt, in der die Stimmen von Erzähler und Figur interferieren (s. Kap. 2.3.4). Allerdings kann indirekte Gedankenrede im klassischen Japanisch Stinchecum zufolge in einer Weise markiert sein, die mit einer Inquit-Formel keineswegs vergleichbar ist, z. B. könne die Rede ein Nomen modifizieren (s. Kap. 4.2.4). Stinchecum macht nicht deutlich, weshalb sich nicht auch in Bezug auf das Japanische von *freier* indirekter Rede sprechen ließe. Problematisch ist weiterhin, dass Stinchecum Mitani (1978) verwirrende Unterscheidung von ‚Sprecher‘ (*washa* 話者) und ‚Erzähler‘ (*katarite*) (s. Kap. 4.4.2) übernimmt.

906 Amanda Mayer Stinchecum (1980): *Narrative Voice in the ‚Genji monogatari‘*. Diss. Columbia University. Verfügbar über University Microfilms International bzw. ProQuest.

907 Der Anteil ‚innerer Monologe‘ betrage im „Ukifune“-Kapitel 17,6% und werde nur vom nachfolgenden Kapitel „Kagerō“ 蜻蛉 („Die Eintagsfliege“, 52) mit 22,1% übertroffen. Der durchschnittliche Anteil ‚innerer Monologe‘ betrage im *Genji monogatari* 11,2% (vgl. Stinchecum 1980: 384, Anm. 31). Da Stinchecum diese Zahlen der japanischen Forschungsliteratur entnimmt, geht aus den Angaben nicht hervor, ob auch ‚indirekte innere Monologe‘ berücksichtigt wurden. Oben spreche ich von ‚Bewusstseinsdarstellung‘ im Sinne von *psycho-narration* bei Dorrit Cohn, da es sich bei einigen der Beispiele, die Stinchecum für ‚indirekte innere Monologe‘ gibt, wohl um erzählte Gedanken- oder Gefühlsdarstellung handelt (s. Kap. 4.2.4; zur Terminologie siehe Hübner 2003: 47).

Abgesehen davon, dass sie sowohl Modelle der westlichen Narratologie wie auch japanische Ansätze berücksichtigt, ist an Stinchecums Arbeit positiv hervorzuheben, dass sie all ihre Ausführungen an sprachlichen Detailanalysen belegt, was in der internationalen Japanologie eher selten ist und im Rahmen der erzähltheoretischen Beschäftigung mit der vormodernen Literatur Japans in dieser Form sonst nur von Murakami (1998; 2009) geleistet wurde. Besonders ist Stinchecums Aufsatz weiterhin insofern, als er mit seinem Vergleich des „Ukifune“-Kapitels mit Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927; dt. 1931) innerhalb der narratologisch ausgerichteten japanologischen Studien beinahe der einzige mit einem komparatistischen Interesse ist. Stinchecum hat ihre Forschungsergebnisse auch auf Japanisch veröffentlicht und so ihrerseits Beachtung bei Forschern wie Mitani gefunden.⁹⁰⁸

Sich weniger direkt auf narratologische Theorien berufend, aber dennoch relevant ist Kumakura Chiyukis 1980 fertiggestellte Dissertation *The Narrative Time of ‚Genji monogatari‘*. Kumakura führt aus, dass in westlichen Romanen auf die Zeit der Geschichte (*story’s time*) in der Regel mit dem Präteritum referiert wird, auf die Zeit der Erzählung (*narrator’s time*) mit dem Präsens. Im *Genji monogatari* gebe es keine solche klare Trennung.⁹⁰⁹ Stattdessen spreche die Erzählstimme im Wesentlichen im Präsens, um einen Eindruck von Unmittelbarkeit zu erzeugen.⁹¹⁰ Diese Einheit von *story’s time* und *narrator’s time* ist es, die Kumakura als *narrative time* bezeichnet.⁹¹¹ Diese Gegenwärtigkeit ermögliche es der Erzählstimme, die Rolle von Figuren anzunehmen,⁹¹² und bewirke eine „intimate narrative trinity“ von Erzählstimme, Erzählung und Publikum.⁹¹³ Dennoch beschreibt Kumakura eine ‚Dualität‘ als Gesamtstruktur des *Genji monogatari*, die sich zum Beispiel auf den Gegensatz von innerer und äußerer oder psychologischer und natürlicher Zeit bezieht.⁹¹⁴ Da es zudem widersprüchlich ist, in Bezug auf *-keri* vom Präsens zu sprechen (siehe S. 30), sind Kumakuras Thesen mit äußerster Vorsicht zu genießen.

Nachdem Richard Bowring 1984 einen Aufsatz von Watanabe Minoru zu Perspektive im *Kagerō no nikki* (siehe S. 232–233, Anm. 1175 und S. 258–259) über-

908 Siehe Mitani 2002: 172–173, Anm. 6; Fukuda 1990: 195, Anm. 12. Auch in den englischsprachigen Aufsätzen von Midorikawa Machiko (2003) und Murakami Fuminobu (1998) wird auf Stinchecums Arbeit hingewiesen.

909 Vgl. Kumakura 1980: 1–3.

910 Vgl. Kumakura 1980: 1, 3, 14.

911 Vgl. Kumakura 1980: 7–8.

912 Vgl. Kumakura 1980: 3, 14.

913 Vgl. Kumakura 1980: 1.

914 Vgl. Kumakura 1980: 15.

setzt hat, behandelt er auch im Kapitel „Language and Style“ seines 1988 erschienenen Übersichtswerks zum *Genji monogatari* narratologische Aspekte. Er führt aus, dass die Erzählinstanz im *Genji* grundsätzlich implizit (*covert*) anwesend sei, was etwa am Verbalsuffix *-keri* und am honorativen Hilfsverb *-tamau* erkennbar sei (s. Kap. 4.3.1), in den sogenannten *sōshiji* aber eine explizite (*overt*) Präsenz vorliege (s. Kap. 3.4.1, 4.4.1).⁹¹⁵ Obwohl Bowring davon ausgeht, dass das *Genji* über eine Pluralität an Erzählstimmen verfügt,⁹¹⁶ vermengt er Autorin und Erzählerin, wenn er ein Zitat wie folgt einleitet: „Here is Murasaki Shikibu at the beginning of ‚The Oak Tree‘, presenting us with [...]“⁹¹⁷.

Bowring schreibt, dass direkte und indirekte Rede häufig nur durch ein *verbum credendi* (z. B. *to omou*, ‚glaubte er‘) voneinander zu unterscheiden sei.⁹¹⁸ Es wird nicht deutlich, was genau damit gemeint ist, lässt aber vermuten, dass Bowring wie Stinchecum von der Prämisse ausgeht, dass nur direkte Rede mit einer Inquit-Formel markiert ist. Stellen, an denen nicht klar ist, wer spricht und wo die Rede beginnt bzw. endet (sog. *utsurikotoba*; s. Kap. 3.4.3), hält er für „something more than simply free indirect discourse“⁹¹⁹ (d. h. freie indirekte Rede). ‚Mehr‘ ist vielleicht übertrieben, da in freier indirekter Rede zwei Stimmen zusammenfließen, deren Unterscheidung ebenfalls schwerfällt; insofern stellen direkte und indirekte Rede weniger eine Dichotomie dar, als dass die indirekte Rede vielmehr ihre Grade hat (s. Kap. 4.2.4, 4.2.5). Der Unterschied zwischen den Begriffen *utsurikotoba* und freier indirekter Rede scheint primär darin zu liegen, dass *utsurikotoba* den Schwerpunkt auf den nicht eindeutig bestimmbar Übergang von Erzähler- zu Figurenrede oder umgekehrt legt und weniger auf die Rede selbst (s. Kap. 5.2).

Earl Miners Monographie *Comparative Poetics* (1990; s. Kap. 1.3) enthält ebenfalls Abschnitte, die für narratologische Überlegungen relevant sind, beispielsweise die Kapitel „Sequence and Plot“ (S. 146–165) und „Points of View and Attention“ (S. 181–212). Hier ist insbesondere Letzteres von Interesse. Miner zitiert Genette zu der von ihm verfochtenen Trennung von Perspektive (*wer sieht?*) und Stimme (*wer spricht?*),⁹²⁰ verfolgt selbst aber einen völlig anderen Ansatz, indem er auf diese Trennung verzichtet.⁹²¹ Die Konsequenz ist die Gleichsetzung

⁹¹⁵ Vgl. Bowring 1988: 58–59, 62.

⁹¹⁶ Vgl. Bowring 1988: 60–61.

⁹¹⁷ Bowring 1988: 61.

⁹¹⁸ Vgl. Bowring 1988: 63.

⁹¹⁹ Bowring 1988: 63.

⁹²⁰ Siehe Miner 1990: 182.

⁹²¹ Vgl. „asking leave to think it a question of narratorship, of *who knows and tells*“ (Miner 1990: 182); „who are knowing and relating“ (Miner 1990: 188).

von Perspektive und Erzählstimme („Point of view‘ is a metaphor for narratorship“⁹²²), womit er sich teilweise im Einklang mit den in Kapitel 2.2.3 vorgestellten Theorien aus der kognitiven Linguistik befindet. Auch Barbara Dancygier wird 2012 den abstrakten Begriff *narratorship* verwenden. Folgerichtig geht Miner davon aus, dass jede Erzählung notwendigerweise über diese Kategorie verfügt.⁹²³ Allerdings gehen die Theorien aus der kognitiven Linguistik von einer Multiperspektivität aus, in der die Ebene des Erzählers bloß die oberste Ebene darstellt.

Darüber hinaus schlägt Miner *points of attention* als neue Analysekategorie vor.⁹²⁴ Er definiert *points of attention* als Gegenstück zu *points of view*⁹²⁵ und als konstitutiv für die Erzählung.⁹²⁶ Letztere Behauptung mag zunächst als Übertreibung erscheinen: Es lässt sich überzeugend argumentieren, dass Perspektive, die an diese gekoppelte Erzählinstanz oder Zeit insofern konstitutiv für die Erzählung sind, als sie dort eine besondere Rolle spielen,⁹²⁷ aber Miner zufolge sei die Kategorie *point of attention* auch im Theater wirksam, wo es kein Erzählen und keinen *point of view* gebe.⁹²⁸ Darin zeigt sich zugleich, dass Miner die Kategorien nicht symmetrisch konzipiert: Als Wahrnehmungssubjekte der *points of attention* macht er sowohl Leser/Zuschauer wie auch Figuren aus, bezieht *points of view* aber ausschließlich auf die textinterne Erzählinstanz. Wie auch Miner feststellt, bedingen *points of view* und *points of attention* sich gegenseitig.⁹²⁹ Jede Perspektive setzt Wahrnehmungssubjekt und -objekt voraus. Wenn also gesagt wird, dass Perspektive konstitutiv für die Erzählung ist, so ist das Wahrnehmungsobjekt bzw. der *point of attention* bereits eingeschlossen. Miners Aussage zum Theater ist daher widersprüchlich: Wie könnte es *points of attention* ohne *points of views* geben?

Miner geht davon aus, dass im ‚mimetischen‘ Erzählen die *points of view* zentral seien, im ‚affektiv-expressiven‘ dagegen die *points of attention* (siehe zu ‚mimetisch‘ und ‚affektiv-expressiv‘ nach Miner Kap. 1.3).⁹³⁰ Demnach wäre für Erzählungen, die von einem gerührten und dieser Rührung Ausdruck verleihenden Erzähler gesprochen/geschrieben werden, das Wahrnehmungsobjekt we-

922 Miner 1990: 181.

923 Siehe Miner 1990: 181, 182, 185, 194.

924 Vgl. Miner 1990: 188–211.

925 Vgl. Miner 1990: 188.

926 Vgl. Miner 1990: 191–192.

927 Siehe Kap. 2.2.3 und 2.3.4 zu Perspektive und Erzählinstanz sowie Balmes 2021a zur Zeit.

928 Vgl. Miner 1990: 189, 191–193.

929 Vgl. Miner 1990: 206.

930 Vgl. Miner 1990: 201–202, auch 193. Miner rechnet auch Henry James dem affektiv-expressiven Stil zu und sieht entsprechende Ansätze zudem bei Jane Austen (vgl. Miner 1990: 202–206). Dabei ist James gerade für seine Perspektivierungstechniken bekannt, wie auch Miner zu

sentlich, für ‚nachahmende‘ Erzählungen dagegen das Wahrnehmungssubjekt. Es dürfte auf der Hand liegen, dass allenfalls das Gegenteil zutreffen dürfte. Miners Theorie bietet einen interessanten neuen Ansatz, aber da dieser letztlich nicht schlüssig ist, wird die Kategorie *points of attention* in den nachfolgenden Analysen nicht aufgegriffen werden.

1991 erschien H. Richard Okadas Buch *Figures of Resistance: Language, Poetry, and Narrating in ‚The Tale of Genji‘ and Other Mid-Heian Texts*, das eine wesentlich überarbeitete Fassung seiner 1985 an der University of California, Berkeley, eingereichten Dissertation darstellt. Die Dissertation mit dem Titel *Unbound Texts: Narrative Discourse in Heian Japan* war noch stärker narratologisch ausgerichtet – vor allem im Hinblick auf die Kategorie ‚Stimme‘ – und weniger ideologisch geprägt als die spätere Buchveröffentlichung. Gleichwohl bezeichnet er seine Methodik bereits hier als ‚Poetik‘ im Sinne Tzvetan Todorovs,⁹³¹ worin soziologische, historische, psychoanalytische, mythologische und philosophische Interpretationen eingeschlossen seien. Ferner kritisiert er den „positivist criticism“: Anspruch auf Objektivität sei eine ideologische Kategorie, und was *close reading* genannt werde, sei letztlich Übersetzung.⁹³² Nachdem der Marxist Frederic Jameson ihn 1987 darauf ansprach, dass es in seiner Arbeit ja um eine „sexual politics“ gehe, hat Okada sein Manuskript umfassend überarbeitet.⁹³³ Die Programmatik seines Buches fasst er wie folgt zusammen:

I am concerned with how linguistic, narratological, historical, and sociopolitical discourses, which are my multitiered or polylogic points of focus, can be placed into dynamic relations with each other, with the larger „worldly“ situations out of which they emerged, and with present-day postures of analysis, including my own.⁹³⁴

Beginn seiner Ausführungen schreibt. Das lässt die Schwerpunktsetzung auf entweder *points of view* oder *points of attention* umso willkürlicher erscheinen.

931 Vgl. Okada 1985: 6; siehe auch Okada 1991: 295, Anm. 6.

932 Vgl. Okada 1985: 6–7. Dabei handelt es sich vor allem auch um einen Angriff auf die japanologischen Kollegen bzw. auf das Format der eingeleiteten Übersetzung. Probleme des Verstehens bestünden auf linguistischer, literarischer und soziohistorischer Ebene (vgl. Okada 1991: 9–10). Die literaturwissenschaftliche Japanologie im ‚Westen‘ bedient sich Okada zufolge einer Kombination aus positivistischer Philologie und New Criticism (vgl. Okada 1991: 9). Wenn Okada von „thematic readings similarly destined to suppress difference“ (Okada 1991: 11) spricht, so erinnert dies an Roger Goodmans Gegenüberstellung von einer Kontinuitäten betonenden Japanologie und einer Diskontinuitäten beschreibenden Japanforschung (s. Kap. 1.2). Aufgrund dieses „thematic criticism“ bleibt die Japanologie nach Okada im Orientalismus verhaftet, d. h. „an interpretative colonization of the other“ (vgl. Okada 1991: 11).

933 Vgl. Okada 1991: vii.

934 Okada 1991: viii.

Zu diesem Zweck lese er die von ihm behandelten Heian-zeitlichen Texte nicht als literarische Werke, sondern als ‚Diskurse‘ oder *signifying practices*, „[a]ssuming that notions of narratology and narrative must move beyond formalist or structuralist oriented readings to embrace broader discursive situations and questions of culture, power, and gender“.⁹³⁵ Okada zufolge konstruierten Leser die Erzählung bzw. ihre Bedeutung jeweils in Abhängigkeit ihrer „positionality (seen in terms of class, gender, race or ethnicity, and other factors)“. Eine neutrale Perspektive sei dagegen ein „masculinist (unmarked), Western bourgeois myth“.⁹³⁶ Okada nennt diverse Ansätze, die gescheitert seien („New Critical, structuralist, semiotic, reader-response, Marxist, psychoanalytical“⁹³⁷). Seine Monographie steht somit relativ am Anfang einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Narratologie. Allerdings kann gefragt werden, wie viel Narratologie bei Okada noch übrigbleibt, zumal der ‚nichtinterpretierende‘ Strukturalismus von den aufgezeigten Problemen deutlich weniger betroffen zu sein scheint als manche anderen der genannten Theorien. Aus heutiger Sicht fokussiert Okada zu sehr auf bestimmte Kategorien, die nicht selten als Worthülsen erscheinen.

Moderne Kategorien unhinterfragt auf vormoderne japanische Texte anzuwenden, stellt nach Okada eine Art von Besitzergreifung („appropriation“⁹³⁸) oder sogar Kolonisierung dar. Umgekehrt widerstünden die ausgewählten Heian-zeitlichen Texte „Western canonical terms of appropriation (novel, lyric, hero/heroine, [fully rounded] character, plot, first/third-person narration, and so on)“⁹³⁹. Obwohl in dieser antieurozentristischen Haltung eine Parallele zu Miners Ansatz erkennbar sein mag, spielt die Kategorie ‚Figur‘ eine zentrale Rolle bei der Auswahl der zu analysierenden Texte.⁹⁴⁰

Die genuin narratologischen Implikationen von Okadas Buch beziehen sich vor allem auf Zeitlichkeit, sind hier aber problematisch. So führt er zum Heian-zeitlichen Japanisch etwa aus:

935 Okada 1991: 3. In Okada 1991: 334, Anm. 65 spricht er in einer ähnlichen Formulierung von „gender, race and ethnicity, class, and nation“.

936 Okada 1991: 4, siehe auch 6–8.

937 Okada 1991: 5.

938 Okada 1991: 2.

939 Okada 1991: 6.

940 Siehe Okada 1991: 13–14. Dass Okada, nachdem er die Auswahl der Texte damit begründet, dass diese auf bestimmte Figuren bezogen seien, hinsichtlich des *Genji monogatari* Kategorien wie Plot und Figur infrage stellen will (vgl. Okada 1991: 15), leuchtet nicht ein. Zudem spielt der Begriff ‚Figur‘ auch in späteren Ausführungen noch eine Rolle (siehe Okada 1991: 44–45, 175).

the language is, by and large, unmarked for tense. The „nonpast,“ „tenseless“ propensity produces an enunciating perspective that gives the illusion that the events being recounted are happening at the very moment of the telling. It does not, accordingly, subscribe to the familiar Western discursive pretense of taking the reader back to a past in order to „represent“ events. For Heian narrating, every moment of telling becomes in a sense a „new“ and contingent telling, and the events become (always) new „events.“⁹⁴¹

Insofern das Verbalsuffix *-keri* signalisiert, dass sich das Erzählte in der Vergangenheit ereignet hat, scheint das Verorten des Erzählten in der Vergangenheit zunächst einmal eine anthropologische Grundkonstante darzustellen, die auch für das Japanische nicht hinterfragt werden muss. Ebenso problematisch wie der Sprung von Zeitlosigkeit zu Präsens⁹⁴² (siehe hierzu ausführlicher Kap. 1.4.3) sind die im letzten Satz des Zitats vorgebrachten Schlussfolgerungen: Allein die Abwesenheit eines Tempus bedingt wohl kaum die Kontingenz des Erzählten und macht mehrfach Erzähltes auch nicht ‚neuer‘. Zudem leuchtet nicht ein, dass *-keri* Ausdruck von Metadiskursivität sei, indem es einen Unterschied zum Chinesischen markiere.⁹⁴³ Auch dass in Bezug auf Deiktika von *positionality* die Rede ist,⁹⁴⁴ verwirrt, nachdem Okada diesen Begriff zuvor in ideologische Zusammenhänge setzt.

Positiv ist dagegen etwa, dass Okada den Begriff ‚narrative Instanz‘ in derselben Bedeutung wie Genette verwendet⁹⁴⁵ und dass er den Begriff ‚Erzähler‘ nicht anthropomorph versteht, sondern als eine „„deictically‘ determinate position.“⁹⁴⁶ Auch weist er darauf hin, dass Erzählen in der ersten Person und Erzählen in der dritten Person nicht klar voneinander abgegrenzt sind.⁹⁴⁷

Shirane Haruo übt deutliche Kritik an Okada: Er reduziere komplexe Sachverhalte auf binäre Gegensätze; stelle sich als Feminist dar, reproduziere aber überkommene Dichotomien; opfere die *kanbun*-Texte, indem er die in *kana* geschriebenen leichtfertig als *Figures of Resistance* bezeichne; kritisiere die westlichen Japanologen als eurozentrisch und orientalistisch, setze selbst aber *tenselessness* mit historischem Präsens, d. h. einem europäischen Konzept, gleich. Shirane findet, dass umgekehrt Okadas Buch selbst orientalistische Züge trage.⁹⁴⁸

941 Okada 1991: 18.

942 Vgl. Shirane 1994: 226–227.

943 Siehe Okada 1991: 35–36. Siehe Shirane 1994 für eine ausführliche Kritik an Okadas Behandlung von *-keri*.

944 Siehe Okada 1991: 34.

945 Siehe Okada 1991: 82 bzw. Kap. 2.2.1 zu Genette.

946 Okada 1991: 336, Anm. 82.

947 Vgl. Okada 1991: 2.

948 Vgl. Shirane 1994: 226–228.

Es ist Okada zugutezuhalten, dass er sich in der Anfangszeit der kulturwissenschaftlichen Neuausrichtung der Narratologie größeren Kontexten zuwenden und etablierte Interpretationen hinterfragen möchte und seine Dissertation dafür unter großem Aufwand umfassend überarbeitet. Es kommt zu einer Verbindung von Monoken-Ansätzen mit Positionen des amerikanischen Wissenschaftsdiskurses. Dadurch geht Okada in ideologischer Hinsicht einerseits weiter als der Monoken, andererseits mag man sich tatsächlich fragen, was damit gewonnen ist. Vorangehende Interpretationen werden als voreingenommen und somit problematisch dargestellt, doch führt Okadas Untersuchung kaum konkrete Ergebnisse zutage, welche frühere Forschungsarbeiten glaubhaft als überholt bestätigen würden.

3.1.2.2 Zweite Phase, 1992–2008 (theoretische Neuausrichtung)

Im ersten Teil einer von Walter Giesen geplanten sechsbändigen Monographie zum *Heike monogatari*, an dessen Überarbeitung er bis zu seinem plötzlichen Tod im Jahr 1992 arbeitete, finden sich einige erzähltheoretische Bemerkungen, vor allem mit Bezug auf Franz K. Stanzels *Theorie des Erzählens* (1979), nachdem deren Fehlen im Gutachten eines Romanisten zur von der Ruhr-Universität Bochum abgelehnten Habilitationsschrift kritisiert wurde.⁹⁴⁹ Tzvetana Kristeva publiziert 1993 in japanischer Sprache einen Vergleich autobiographischer Literatur aus Japan und Europa. Darin greift sie vor allem auf Genettes Methodik zurück, insbesondere seine Kategorie ‚Zeit‘, d. h. Ordnung, Dauer (mit den prototypischen Fällen ‚Summary‘, Pause, Szene und Ellipse) und Frequenz, und untersucht damit die Tagebuchliteratur (*nikki bungaku*) der Heian- und Kamakura-Zeit.⁹⁵⁰

1998 erscheint Murakami Fuminobus Aufsatz „Using Epistemic Modal Suffixes and Sensation/Emotion Adjectives to Determine Narrative Distance in *The Tale of Genji*“. Murakami führt einige narratologische ‚Klassiker‘ im Literaturverzeichnis auf, belässt es aber bei wenigen sporadischen Verweisen. Während der Titel eine Analyse der Kategorie der Distanz, wie sie von Genette definiert wurde, in Aussicht stellt, geht es Murakami ausschließlich darum, welche Wörter auf eine Anwesenheit des Erzählers schließen lassen bzw. eine solche ausschließen. Er konzentriert sich dabei vor allem auf dubitative Verbalsuffixe sowie (verbale)

⁹⁴⁹ Siehe Giesen 1992: 151–152, 154–156, [S. 1194 im PDF]. Siehe hierzu Anm. 424. Siehe zu Giesens Arbeit Balmes 2021c: 12–13 sowie zu den Hintergründen des gescheiterten Habilitationsverfahrens Kracht 1992: 210–212.

⁹⁵⁰ Aus Zeitgründen konnte auf diesen Aufsatz hier leider nicht ausführlicher eingegangen werden.

Qualitativa. *Showing* und *telling* scheint Murakami parallel zu *histoire* und *discours* nach Benveniste (s. Kap. 2.1.2) zu verstehen,⁹⁵¹ wie dies auch Todorov tut (siehe S. 76), und während er ‚narrative Distanz‘ – wohl in Anlehnung an Genette und Stanzel – zunächst graduell bestimmt,⁹⁵² scheint er in seinen Analysen weitestgehend von einer Dichotomie auszugehen. Murakamis Terminologie ist doppelt problematisch: Einerseits beraubt er die Begriffe *telling* und *showing* ihres literaturwissenschaftlichen Kontexts und verengt ihren Anwendungsbereich auf einzelne Wörter, andererseits sind die Begriffe ohnehin überflüssig, wenn *telling* bloß die Perspektive des Erzählers meint (s. Kap. 2.4.1, 2.4.3). In dieser Arbeit wird Murakamis Arbeit daher nicht im Rahmen der Distanz, sondern der Perspektive diskutiert (Kap. 4.3.1).

Midorikawa Machiko (2003) greift in ihrem Vergleich verschiedener Übersetzungen des *Genji monogatari* auch narratologische Aspekte auf. Sie widmet sich unter anderem der Gedankenrede und stellt fest, dass Arthur Waley und Edward Seidensticker innere Monologe in freier indirekter Rede übertragen, wohingegen sich in Royall Tylers Übersetzung grundsätzlich freie direkte Rede findet.⁹⁵³ Und, anders als Stinchecum und Bowering, die für das Japanische von Abstufungen zwischen direkter und indirekter Rede, die es im Englischen nicht gebe, auszugehen scheinen, spricht Midorikawa in Bezug auf Tylers *Genji*-Übersetzung von einer ‚Grauzone zwischen direkter und indirekter Rede‘⁹⁵⁴. Ferner untersucht sie Fokalisierungswechsel und zeigt, dass sich durch eine Analyse verschiedener Übersetzungen auch Charakteristika des Originals besser fassen lassen.⁹⁵⁵

Der gebürtige Australier Michael Watson, der nach einem Studium mehrerer mediävistischer Philologien in England seit 1980 in die japanische Wissenschaftskultur eingebettet ist, promovierte 2003 an der University of Oxford mit einer Arbeit mit dem Titel „A Narrative Study of the Kakuichi-bon *Heike monogatari*“. Einige Abschnitte seiner unveröffentlichten Dissertation fasst er in seinem 2004 erschienen Aufsatz „Theories of Narrative and their Application to the Study of *Heike monogatari*“ zusammen. Die Zahl der darin angeführten narratologischen Studien ist beträchtlich. Nach einigen Ausführungen zum Gebrauch narratologischer Methodik in der japanischen Literaturwissenschaft und zur vergleichsweise seltenen Beschäftigung von Narratologen mit vormodernen Texten und der kaum erfolgenden Berücksichtigung außereuropäischer Texte widmet er

951 Vgl. Murakami 1998: 22, Anm. 13.

952 Siehe Murakami 1998: 13.

953 Vgl. Midorikawa 2003: 206–207, 216.

954 Vgl. Midorikawa 2003: 211. Siehe auch S. 356–357.

955 Vgl. Midorikawa 2003: 213.

sich in Bezug auf das *Heike monogatari* zwei Aspekten, die in der klassischen Narratologie Genettes wenig Beachtung fanden:⁹⁵⁶ der Kategorie der Figur und episodischen Strukturen.

Zur Figur wurde bis 1978, als Seymour Chatman das Thema in seinem Buch *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, NY: Cornell University Press) aufgriff, kaum gearbeitet.⁹⁵⁷ Watson referiert den Unterschied zwischen Figuren in einem literarischen Text und realen Personen: Während die Informationen, die über eine reale Person gesammelt werden können, potentiell unbegrenzt sind, sind alle Informationen zur Figur vollständig im Text enthalten und daher in ihrer Menge oft überschaubar. So handelt es sich bei Yoshitsune 義経 in der Kakuichi-Fassung 覚一本 des *Heike monogatari* – die Version der Erzählung, die auf den blinden Rezitator (*biwa hōshi* 琵琶法師) Akashi Kakuichi 明石覚一 (1299?–1371) zurückgeht und den meisten modernen Editionen zugrunde liegt – und bei Yoshitsune im *Gikeiki* 義経記 („Bericht von Yoshitsune“, 14.–15. Jh.) um unterschiedliche Figuren, die jeweils anders dargestellt werden.⁹⁵⁸ Auch implizite soziokulturelle Regeln, nach denen die Figuren handeln, unterscheiden sich je nach Werk: Im *Heike monogatari* werden Vasallen gelobt, die im Kampf zusammen mit ihrem Herrn sterben, während solche, die ihren Herrn zurücklassen, zu verachten seien.⁹⁵⁹ In den früheren Kriegererzählungen *Hōgen monogatari* 保元物語 („Erzählung von der Hōgen[Rebellion]“, entstanden bis zur Ära Jōkyū [1219–1222]) und *Heiji monogatari* 平治物語 („Erzählung von der Heiji[Rebellion]“, Mitte 13. Jh.) sucht man solche Beschreibungen dagegen vergeblich. Lediglich im *Heiji monogatari* findet sich eine Szene, in der Shigemori 重盛 dank seiner sich für ihn opfernden Vasallen dem Tod in der Schlacht entkommen kann.⁹⁶⁰

Für seine Analyse kurzer Erzählepisoden greift Watson auf das Modell von Suzanne Fleischman zurück, das seinerseits William Labovs Arbeit zum Ausgangspunkt hat. Fleischman kommt nach der Untersuchung mündlicher Konversationen sowie Texten des europäischen Mittelalters zu dem Ergebnis, dass Narrative aus gewissen Komponenten bestehen, die in unterschiedlicher Reihenfolge bzw.

956 Vgl. Watson 2004: 100.

957 Vgl. Watson 2004: 100.

958 Vgl. Watson 2004: 101–102.

959 Von Bediensteten wurde dagegen nicht erwartet, mit ihrem Herrn zu sterben. Sie überbringen seiner Familie die Nachricht seines Todes oder lassen sich ordinieren, um für ihn zu beten (vgl. Watson 2004: 105).

960 Vgl. Watson 2004: 102–108. Siehe auch SNKBT 43: 192 (basierend auf der Yōmei-bunko-Handschrift 陽明文庫本) bzw. für eine ausführlichere *rufu*-Fassung nach der Kotohira-Handschrift 金刀比羅本 NKBT 31: 229.

mehrmals auftreten können und nicht alle enthalten sein müssen. Diese Komponenten nennt Fleischman *Abstract, Orientation, Complicating Action, Peak, Evaluation, Resolution* und *Coda*.⁹⁶¹ Watson untergliedert drei narrative ‚Segmente‘⁹⁶² des *Heike*-Abschnitts „Kagami“ 鏡 (‚Der Spiegel‘, 11:14) gemäß Fleischmans Modell.⁹⁶³ Dadurch würden strukturelle Aspekte deutlich, die sonst unerkannt blieben.⁹⁶⁴ Auf welche genau es hierbei ankommt, lässt Watson allerdings offen. Nachfolgend stellt er Monika Fluderniks (1996) nützliche Modifizierungen von Fleischmans Modell vor.⁹⁶⁵ Eine derartige Analyse des *Heike monogatari* hält Watson zufolge Implikationen für die Mündlichkeit des Textes sowie die Frage nach dem Tempus in vormodernen japanischen Erzählungen bereit.⁹⁶⁶

Watson vertritt die Überzeugung, dass narratologische Theorien universal sein sollten, und kritisiert, dass vormoderne und außereuropäische Texte in der Narratologie vergleichsweise wenig Beachtung finden.⁹⁶⁷ Allerdings wird nicht aufgezeigt, in welchen Punkten der universale Geltungsanspruch narratologischer Theorien nicht eingelöst werden könne. Zwar greift Watson auf Fleischmans Modell zurück, weil Genettes Kategorie ‚Zeit‘ keine zufriedenstellende Analyse kürzerer Episoden erlaube,⁹⁶⁸ die Gültigkeit bestimmter Aspekte von Genettes Theorie stellt er aber nicht infrage. Watsons Aufruf, als literaturwissenschaftliche Japanologen in der Pflicht zu stehen, zur Theoriebildung beizutragen, indem, wo nötig, bereits bestehende Theorien umgearbeitet oder erweitert, oder aber neue Herangehensweisen gefunden werden,⁹⁶⁹ ist uneingeschränkt zuzu-

961 Vgl. Watson 2004: 108–109. Siehe auch Suzanne Fleischman (1990): *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin: University of Texas Press, 135.

962 Watson begründet den Gebrauch des Wortes ‚Segment‘ mit einer Abgrenzung zur ‚Episode‘, womit er größere narrative Einheiten bezeichne (vgl. Watson 2004: 114). Weiterhin nennt er die behandelten Textstellen nicht nur ‚Segmente‘ (S. 110, 111, 113, 114), sondern auch ‚kurze/kleine Narrative‘ (S. 108, 110) und ‚Geschichten‘ (S. 110, 114). Teilweise verwendet er auch das Wort ‚Anekdote‘ (S. 109, 112).

963 Vgl. Watson 2004: 109–113.

964 Vgl. Watson 2004: 113.

965 Siehe Watson 2004: 113–114. Fludernik ersetzt *Complicating Action* durch *incidence* und ergänzt den Begriff *comment*, der räumlich und zeitlich stärker auf den Erzähler bezogen ist als *Evaluation* und *Coda* nach Fleischman.

966 Vgl. Watson 2004: 115. Leider belässt es Watson hier bei Seitenverweisen auf seine unveröffentlichte Dissertation.

967 Vgl. Watson 2004: 115, auch 96–97, dort jedoch gefolgt von Beispielen für die erfolgreiche narratologische Beschäftigung mit vormoderner Literatur (vgl. Watson 2004: 97–98).

968 Vgl. Watson 2004: 108.

969 Vgl. Watson 2004: 116.

stimmen. Auch wenn Watson es beim Appell belässt, kann dessen Bedeutung kaum genug betont werden.

Tomiko Yoda legt 2004 eine Arbeit vor, mit der sie in gewisser Weise in H. Richard Okadas Fußstapfen tritt. Auch Yoda ist vom Monoken geprägt⁹⁷⁰ und legt den Schwerpunkt auf soziale und historische Aspekte – in ihrem Fall primär anhand der Kategorie *gender*. Darüber hinaus hinterfragt sie, wie auch Okada, die Anwendung moderner narratologischer Konzepte wie Stimme und Perspektive auf Texte der Heian-Zeit.⁹⁷¹ Wie aber alle Autoren, die solche Bedenken äußern, bedient sie sich dennoch der gängigen Begriffe. So geht sie etwa auf die Unterscheidung von erzählendem und erzählten Ich ein und schreibt, dass Erzählungen in der ersten und solche in der dritten Person hinsichtlich ihrer Subjektivität in keiner Opposition zueinander stehen.⁹⁷² Damit ist zugleich impliziert, dass es in Erzähltexten notwendigerweise einen Erzähler bzw. eine entsprechende perspektivische Ebene gibt. Das hat allgemeingültigen Charakter, scheint von Yoda aber als Spezifikum der vormodernen japanischen Literatur angesehen zu werden, wenn sie ihre These, dass die Kategorie ‚Person‘ für eine Analyse des *Kagerō no nikki* nicht geeignet ist, damit begründet, dass es in diesem Text keine „strict correspondence between the subject of utterance and the subject of statement“⁹⁷³ gebe, wie es eine Definition der ersten Person erfordere.⁹⁷⁴

Das suggeriert eine Differenz zwischen moderner ‚westlicher‘ und vormoderner japanischer Literatur, obwohl nicht mit dem gleichen Maß gemessen wird: Einmal kommt eine literaturtheoretische Definition von ‚Ich‘ zum Tragen, einmal eine linguistische. Diese theoretische Schieflage scheint Yoda konsistent durchzuhalten. So erklärt sie das englische Pronomen *I* als „the ideal coincidence of the formal pointer and socially contextualized self“⁹⁷⁵ – womit sie die linguistische Definitionen in einen sozialen Kontext setzt – und schreibt zum *Kagerō no nikki*, in dem es kein *I* in der ersten Person gebe, dass „the levels of enunciation and enunciated do not form a coherent relation (of correspondence or identity) as expected in modern narrative conventions“⁹⁷⁶. Für das ‚moderne‘

970 Vgl. Yoda 2004: xi.

971 Vgl. Yoda 2004: 22. Wenn sie aber etwa die Formulierung „through the viewpoint and the voice of a character“ (Yoda 2004: 152) gebraucht, scheint sie zwischen Stimme und Perspektive nicht zu trennen.

972 Vgl. Yoda 2004: 195.

973 Yoda 2004: 197.

974 Vgl. Yoda 2004: 196–197.

975 Yoda 2004: 199.

976 Yoda 2004: 203.

Erzählen postuliert sie eine „seamless unity between the subject of utterance and the subject of statement“.⁹⁷⁷ Ihre Warnung davor, westliche und Heianzeitliche Literatur als Dichotomie und als völlig verschieden zu betrachten,⁹⁷⁸ scheint hier in Vergessenheit geraten zu sein. Auch die Kontrastierung vormoderner japanischer Texte mit modernen westlichen⁹⁷⁹ wirft Fragen auf: Was ist mit modernen japanischen und vormodernen westlichen Texten? Zumal diese Differenz auch mithilfe von Tokieda behauptet wird, der sich nicht stärker auf das klassische als auf das moderne Japanisch stützte.

Auch auf der Ebene des verwendeten Vokabulars lassen sich Parallelen zu Okada erkennen, etwa im häufigen Gebrauch der Worte *signify/signification/signifier* oder auch in der Verwendung des Ausdrucks *positionality*. Über den Erzähler des *Taketori monogatari* schreibt Yoda:

By contrast, the narrator of *Taketori* is a medium without a stable positionality. The palpability of his voice is counterpoised by his disembodied, phantom-like quality, and not just because he is not explicitly identified and personified. Rather, the narratorial subject seems elusive because the text fails to establish a coherent basis for distinguishing and relating the registers of enunciation (the context of narration) and enunciated (the context of the events narrated). This ambiguity suggests that despite its discursivity, *Taketori* narration does not invoke something like an *instance of discourse*, the instance in which language is actualized in speech by a speaker as distinguished from the temporality of events and situations referred to by the discourse.⁹⁸⁰

Auch hier scheint das *Taketori monogatari* bzw. die vormoderne japanische Literatur mythifiziert zu werden. Yoda versteht den Begriff ‚Diskursinstanz‘ mit Benveniste.⁹⁸¹ Wie aber könnte es Diskursivität (im Sinne Benvenistes) ohne Diskursinstanz geben? Yoda zufolge setzt jede Erzählung Subjektivität voraus (siehe oben). Dann muss diese Subjektivität aber im Rahmen einer Äußerung erfolgen, und es muss jemanden geben, der sie äußert: den Erzähler. Es existiert hier kein grundsätzlicher Unterschied zwischen (vormoderner) japanischer und (moderner) ‚westlicher‘ Literatur. Es drängt sich der Eindruck auf, dass Yoda immer wieder einen solchen suggeriert und dafür wechselnde Begründungen gibt, die nicht miteinander vereinbar sind. Im obigen Zitat klingt Mitanis Kategorie *washa* („Sprecher“) nach (s. Kap. 4.4.2).

⁹⁷⁷ Yoda 2004: 206.

⁹⁷⁸ Vgl. Yoda 2004: 176.

⁹⁷⁹ Wenn Yoda z. B. vom „dominant mode of modern narratives, in which the tenses and persons project and retroject the locus of closure and origin in a centered organization,“ (Yoda 2004: 198) spricht, so scheint ‚modern‘ zugleich ‚westlich‘ zu implizieren.

⁹⁸⁰ Yoda 2004: 153.

⁹⁸¹ Vgl. Yoda 2004: 251, Anm. 19.

Takeuchi Akiko widmet sich in ihrer 2008 an der Columbia University (New York) eingereichten Dissertation dem Nō als „narrated‘ drama“⁹⁸² und seiner Erneuerung durch Zeami 世阿弥 (1363?–1443?). Takeuchi führt aus, dass die Darsteller nicht nur die Rede ihrer Charaktere übernehmen, sondern auch deren Handlungen erzählen. Das Ende der Rede kann mit der Postposition *to* oder *tote* markiert werden. Umgekehrt erzählt der Chor nicht nur, sondern spricht auch für die Charaktere.⁹⁸³ Der extradiegetische Erzähler werde daher manchmal vom Chor und manchmal vom Darsteller verkörpert.⁹⁸⁴

Diese doppelte Form des Nō, die sich weder der Epik noch dem Drama zuweisen lasse, führt Takeuchi auf seine Entstehungsgeschichte im Rahmen der mündlichen Erzähltradition zurück,⁹⁸⁵ die zunächst von Mönchen entwickelt wurde (siehe Anm. 314). Somit sieht Takeuchi das Nō im gemeinsamen Kontext mit Erzählkünsten wie den *gunki monogatari* und den *sekkyōbushi* 説経節 (‚Predigtballaden‘). Im frühen 20. Jahrhundert wurde in der Literaturwissenschaft die Opposition von *katarimono* und *utaimono* 歌い物 eingeführt, wodurch reziertierte Prosa gesungener Dichtung gegenübergestellt wurde. Darunter wurde das Nō zunächst zu den *utaimono*, später aber auch zu den *katarimono* gerechnet. Wie Takeuchi herausstellt, wird auch in den anderen Erzählkünsten sowohl gesprochen als auch gesungen.⁹⁸⁶

Mit einem synchronen und diachronen Vergleich von Nō-Stücken hinsichtlich der Rolle des Erzählens gelingt es Takeuchi, durch narratologische Methodik neue Erkenntnisse zutage zu fördern. So beschreibt sie Zeamis Tendenz, *secondary narration* – d. h. Erzählen durch einen intradiegetischen Erzähler, das die Form einer Binnenerzählung annimmt – *primary narration* vorzuziehen. Prototypisch hierfür ist der von Zeami geschaffene und heute als ‚Traum-Nō‘ (*mugen-nō* 夢幻能) bekannte Typus, in dem ein wesentlicher Teil der Geschichte von dem Geist eines Verstorbenen oder der Erscheinung einer Gottheit erzählt wird. Indem Zeami den Anteil der *primary narration*, die das Nō vom westlichen Drama unterscheidet, reduzierte, löste er es zu einem gewissen Grad aus der *katari*-Tradition.⁹⁸⁷ Takeuchi nimmt an, dass Zeami den neuen Typus eigens dafür entwickelte, die Erzählerrede reduzieren zu können.⁹⁸⁸ Vor dem Hintergrund der in Kapitel 4.1 disku-

982 Takeuchi 2008: 4.

983 Vgl. Takeuchi 2008: 4–5. Auch im *kōwakamai* gibt es keine an Figuren- und Erzählerrede orientierte Rollenverteilung unter den Rezipienten bzw. ‚Spielern‘ (vgl. Schneider 1968: 42).

984 Vgl. Takeuchi 2008: 40.

985 Vgl. Takeuchi 2008: 3–4.

986 Vgl. Takeuchi 2008: 26–28.

987 Vgl. Takeuchi 2008: 241. Zum *mugen-nō* siehe Takeuchi 2008: 2–3.

988 Vgl. Takeuchi 2008: 16.

tierten (Un-)Bestimmtheit des handelnden oder sprechenden Subjekts ist weiterhin interessant, dass, wenn in Kriegerstücken (*shura-mono* 修羅物) nach einem Dialog von *shite* (Hauptdarsteller) und *waki* (Nebendarsteller) der Chor singt, zunächst häufig unklar sei, wer der Sprecher ist. Häufig ende der Chorgesang mit einer Rede des *shite*, wodurch klar werde, dass der Chor die an den *waki* gerichtete Rede des *shite* vorgetragen hat.⁹⁸⁹

3.1.2.3 Dritte Phase, 2009–2021 (Schwerpunkt Europa)

Im Jahr 2009 geben Raji C. Steineck und Simone Müller in der Form eines Themenhefts der Zeitschrift *Asiatische Studien – Études Asiatiques* (63.3) die erste japanologische Sammelpublikation mit narratologischem Schwerpunkt heraus, die sich durch eine große Pluralität an Ansätzen und Texten auszeichnet. Nachdem Steineck und Müller in ihrer Einleitung schreiben, dass es sinnvoll scheine, zum narratologischen Analyseinstrumentarium analoge Methoden für nicht-narrative, etwa dogmatische, persuasive Texte zu entwickeln, für die bislang hermeneutische Ansätze dominieren,⁹⁹⁰ greift Paulus Kaufmann im ersten Beitrag das um das Jahr 830 entstandene *Hizō hōyaku* 秘藏宝鑰 („Der edelsteinbesetzte Schlüssel zum Schatzhaus der Geheimnisse“⁹⁹¹) des Mönchs Kūkai 空海 (774–835) auf. Kaufmann führt zunächst aus, dass persuasive Texte im Allgemeinen als nicht-narrativ gelten. Da aber die Erzählung vor allem über ihren Gegenstand definiert wird (siehe auch Kap. 2.1.1), wohingegen persuasive Texte nach der ihnen zugrunde liegenden Intention kategorisiert werden, könnten Texte durchaus sowohl narrativ als auch persuasiv sein.⁹⁹² Laut Kaufmann ergeben sich vier Kombinationsmöglichkeiten, unter denen er das *Hizō hōyaku* folgender zuweist: „Eine Überzeugung nicht-narrativen Gehalts wird mit narrativen Mitteln propagiert.“⁹⁹³ Im einleitenden Gedicht macht Kaufmann zwei Verse aus, die „von Ereignissen berichten“⁹⁹⁴:

Obwohl Kaiser Shennong aus Mitleid mit den Kranken Kräuter probierte
Und der Herzog von Zhou aus Mitleid mit den Verirrten den Kompass erfand⁹⁹⁵

989 Vgl. Takeuchi 2008: 15.

990 Vgl. Steineck/Müller 2009b: 491–492, 495.

991 Übersetzung nach Kaufmann 2009a: 497.

992 Vgl. Kaufmann 2009a: 498–500. Auch Marie-Laure Ryan schreibt, dass Typologien von Textsorten uneinheitlich sind, da Erzählung und Deskription semantisch, aber Persuasion pragmatisch definiert wird (vgl. Ryan 2007: 26–27).

993 Kaufmann 2009a: 502, vgl. auch 501.

994 Kaufmann 2009a: 509.

995 Kaufmann 2009a: 508.

Die von Köppe und Kindt aufgestellte Minimaldefinition der Erzählung setzt zumindest zwei Ereignisse voraus, „*die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind*“.⁹⁹⁶ Die hier erwähnten zwei Ereignisse stehen in keinem Zusammenhang zueinander, und auch zum nachfolgenden Vers („Wissen die in den drei Welten verirrt nicht, dass sie sich verirrt haben“) besteht keine ‚sinnhafte‘ Verknüpfung. Allerdings gibt es noch reduziertere Definitionen als die von Köppe und Kindt. Für Kaufmann scheint die ‚Ereignishaftigkeit‘ ausschlaggebend zu sein. So schreibt er in einem weiteren Aufsatz zu einer Biographie Kūkais, dass ein narrativer Text „von *einem Ereignis berichtet*“.⁹⁹⁷ Nach Kaufmann erzählen die Gedichte am Anfang und am Ende des Vorworts zum *Hizō hōyaku* „eine Geschichte, die sich durch den gesamten Text zieht“⁹⁹⁸. Von einer solchen lässt sich allerdings höchstens metaphorisch sprechen, und insofern lässt sich fragen, ob sich der Text tatsächlich ‚narrativer Mittel‘ bedient.

Auch Steineck widmet sich mit Dōgens 道元 (1200–1253) *Bendōwa* 弁道話 („Diskurs zur Klärung des Weges“⁹⁹⁹, 1231) einem doktrinären Text. Er unterscheidet zwischen narrativen und nicht-narrativen Passagen und entwirft das Konzept eines ‚Expositors‘ als nicht-narratives Pendant zum Erzähler. Somit soll Dōgen als „textimmanente Figur“¹⁰⁰⁰ nicht mit der historischen Person vermischt werden. In Anlehnung an die ‚narrative Instanz‘ spricht er auch von einer „explikative[n] Instanz“¹⁰⁰¹ (gewissermaßen greift Steineck damit auf die Vorüberlegungen in Kap. 4.5.1 voraus).

Simone Müller beschäftigt sich mit dem *Izumi Shikibu nikki*, indem sie sich an Frank Zipfels *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (2001) orientiert. Sie unterscheidet zwischen Fiktivität/Faktizität auf *histoire*- und Fiktionalität/Faktualität auf *discours*-Ebene.¹⁰⁰² Weiterhin argumentiert sie, dass die Unterscheidung zweier Ebenen vor allem dann sinnvoll ist, wenn Fiktivität nicht zwangsläufig an Fiktionalität und Faktizität nicht zwingend an Faktualität gebunden ist.¹⁰⁰³ Auf der Grundlage einer Analyse des Textes anhand von Genettes Systematik stuft

996 Köppe/Kindt 2014: 43. Siehe auch Kap. 2.1.1.

997 Kaufmann 2009b: 199.

998 Kaufmann 2009a: 510–511.

999 Der Titel folgt der kürzlich von Raji C. Steineck vorgelegten vollständigen Übersetzung: „Diskurs zur Klärung des Weges“: Das *Bendōwa* von Dōgen“. *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung* 8 (2021): 59–100.

1000 Steineck 2009: 574.

1001 Steineck 2009: 580.

1002 Vgl. Müller 2009: 518–519.

1003 Vgl. Müller 2009: 526.

sie das *Izumi Shikibu nikki* zwar als heterodiegetisch ein, bemerkt jedoch, „dass aufgrund sehr schwach ausgeprägter Erzählermarkierungen und dem Fehlen der Subjektmarkierung von Verben die Grenze zwischen Homodiegese und Heterodiegese in klassischen japanischen Texten als fließend betrachtet werden sollte“¹⁰⁰⁴. Zuletzt stellt Müller einen Zusammenhang zwischen Untersuchungen von Faktualität/Fiktionalität und der Diskussion um die Autorschaft des *Izumi Shikibu nikki* her, wobei sie es vermeidet, sich in der Diskussion eindeutig zu positionieren.¹⁰⁰⁵

Es fällt allerdings auf, dass keiner der deutschsprachigen Aufsätze die oben besprochenen englischsprachigen Beiträge erwähnt, und, obwohl in der Einleitung von Steineck und Müller die Rede davon ist, dass auch japanische Theorien berücksichtigt werden sollten,¹⁰⁰⁶ etwa Monoken-Vertreter wie Mitani nirgendwo zitiert werden. Zum *Izumi Shikibu nikki* hat in Japan aus narratologischer Perspektive Isomura Kiyotaka (1992) geschrieben, doch in methodischer Hinsicht ist sein Aufsatz problematisch, da Isomura etwa in Bezug auf einen Dialog mit wörtlicher Rede von wechselnder Fokalisierung spricht.¹⁰⁰⁷ Insofern hätte die Berücksichtigung solcher Arbeiten die Aufsätze nicht unbedingt besser gemacht, und Müllers Aufsatz stellt zweifelsfrei eine der fundiertesten japanologischen Arbeiten mit narratologischem Schwerpunkt dar.

Weitere Arbeiten zu vormodernen Texten im Band von Steineck und Müller umfassen Matthew Königsbergs Vergleich einer Erzählung aus dem *Konjaku monogatari shū* (28:20) mit einer auf ihr basierenden Kurzgeschichte von Akutagawa Ryūnosuke 芥川龍之介 (1892–1927). Dabei konzentriert sich Königsberg in seinen narratologischen Analysen vor allem auf das Erzähltempo einzelner Passagen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Erzählung im *Konjaku monogatari shū* den Klerus kritisiert, indem sie sexuelle Anspielungen enthält, welche bei Akutagawa getilgt sind, der wiederum die Figur des Mönches als einen lebenswürdigen Pechvogel zeichnet. Für diese durchaus schlüssige Argumentation scheint der methodische Rahmen allerdings kaum mehr eine Rolle zu spielen. Ninette Sachiko Poetzsch analysiert Auszüge aus Biographien des Feldherrn Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1536/37–1598), die sich mit seiner Geburt und Kindheit beschäftigen. Dabei möchte sie sich auf ‚Geschichte‘ und ‚Geschehen‘ nach Wolf Schmidts idealgenetischem Modell (s. Kap. 2.1.2) beschränken,

1004 Müller 2009: 536.

1005 Vgl. Müller 2009: 547.

1006 Vgl. Steineck/Müller 2009: 491, 494.

1007 Siehe Isomura 1992: 167.

da es problematisch sei, die ‚Präsentation der Erzählung‘ in Übersetzung zu behandeln.¹⁰⁰⁸ Das ist zwar richtig, doch hätte Poetzsch ihre Analysen auch am Original vornehmen können, zumal sie die japanischen Texte zitiert. Schließlich kommt sie nicht darum herum, sich auch auf den *discours* zu beziehen.¹⁰⁰⁹ Weiterhin untersucht Gergana Petkova *mukashibanashi* des Typs ‚himmlische Ehefrau‘ mittels Vladimir Propps morphologischer Theorie. Sie folgert, dass die Theorie auf japanische Märchen anwendbar ist, auch auf solche, die als besonders ‚japanisch‘ gelten. Ausgehend von ihrem Textmaterial, müssten die von Propp beschriebenen 31 ‚Funktionen‘ um keine neuen ergänzt, diese aber neu kontextualisiert werden.¹⁰¹⁰

Ebenfalls in 2009 veröffentlicht Murakami Fuminobu einen weiteren Aufsatz zum *Genji monogatari*. Wie in seinem vorherigen Aufsatz geht es ihm vor allem um die Unterscheidung von Erzähler und Figuren.¹⁰¹¹ Er führt aus, dass es in klassisch-japanischen Texten nur selten personale Verweise gibt und sich das Subjekt häufig nur durch Honorifika erschließt.¹⁰¹² In diesem Kontext spricht er von *person-less sentences*.¹⁰¹³ Der Begriff *narrative distance* bleibt weiterhin auf die Perspektive bezogen; so gebe es bei einer geringen Distanz die Tendenz, dass das Bewusstsein von Erzähler und Figur zusammenfalle.¹⁰¹⁴ Da Honorifika oft einen Wechsel des Modus eines Satzes von *showing* zu *telling* bewirkten, bezeichnet er sie als *narrative modal markers*.¹⁰¹⁵ Wenn Murakami schreibt, dass er *showing* und *telling* „from the linguistic point of view“¹⁰¹⁶ definiert, so scheint damit auf *histoire* und *discours* nach Benveniste Bezug genommen zu werden, auch wenn Murakami nicht explizit darauf referiert. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass Murakami die narrative Distanz bzw. das Spektrum zwischen *showing* und *telling* graduell bestimmt. Methodisch knüpft Murakami damit an sein Buch *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature* (1996) an.

Kurze Zeit später gibt Laura Moretti ein Themenheft der Zeitschrift *Japan Forum* (21.3, 2009 [2010]) zu *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature* heraus. In ihrer Einleitung schreibt sie, dass sich die Forschung zur Literatur

1008 Vgl. Poetzsch 2009: 623.

1009 Siehe Poetzsch 2009: 627–630, v. a. 627 („nüchternen Stil“, „sachlichen Präsentation“) und 629 („dramatischen Stil“).

1010 Vgl. Petkova 2009: 611–612.

1011 Vgl. Murakami 2009: 80.

1012 Vgl. Murakami 2009: 80–82, siehe 81–82 für ein anschauliches Beispiel.

1013 Murakami 2009: 81, 84, 89.

1014 Vgl. Murakami 2009: 83–84.

1015 Vgl. Murakami 2009: 84, siehe auch 99, Anm. 13.

1016 Murakami 2009: 98, Anm. 13.

der Edo-Zeit vor allem für Texte interessiert habe, die möglichst ‚romanhaft‘ sind, während andere Texte vernachlässigt worden seien.¹⁰¹⁷ Der von Marie-Laure Ryan entwickelte Ansatz, die Funktion einzelner narrativer Elemente für den Gesamttext zu bestimmen, sei für die Untersuchung Edo-zeitlicher Texte daher besonders nützlich.¹⁰¹⁸ Bemerkenswerterweise kann das Heft mit einem Aufsatz von Ryan aufwarten. Sie unterscheidet darin in Anlehnung an den Ethnologen Dan Ben-Amos zwischen kulturspezifischen ‚ethnischen Genres‘ und von Wissenschaftlern geschaffenen ‚analytischen Kategorien‘. Um die beiden Seiten zusammenzuführen, schlägt Ryan die These vor, dass sich kulturspezifische literarische Formen aus analytischen Kategorien zusammensetzen.¹⁰¹⁹ Beispiele für analytische Kategorien seien ‚Erzählung‘ oder ‚Fiktion‘.¹⁰²⁰ Während die analytischen Kategorien klar umrissen seien, gestalte sich eine eindeutige Einteilung ethnischer Genres schwierig.¹⁰²¹ In ihrem Aufsatz verortet Ryan das Erzählen in der mentalen Aktivität des Menschen, gibt eine überarbeitete Version ihrer Definition der Erzählung (s. Kap. 2.1.1) und stellt einen Katalog mit Kategorien zur Beschreibung von Erzähltexten vor. Dabei scheint es keine Modifikationen zu geben, welche die japanischen Texte erfordert hätten. Im Fazit bemerkt Ryan aber im Hinblick auf die von Moretti besprochenen *kanazōshi* 仮名草子 (‚kana-Hefte‘), dass ihre Liste von *modes of narrativity* um den Typ *interrupted narrative* ergänzt werden müsse.¹⁰²² Allerdings scheint es sich dabei kaum um etwas spezifisch Japanisches zu handeln. Das steht im Einklang zum letzten Satz des Textes, in dem nicht davon die Rede ist, dass Japanologen zur Modifikation narratologischer Theorien beitragen sollten, sondern bloß davon, dass diese es erlauben, Charakteristika bestimmter literarischer Formen zu bestimmen.¹⁰²³

Als *kanazōshi* werden fast alle gedruckten Texte zwischen 1600 und 1682, als Ihara Saikakus 井原西鶴 (1642–1693) *Kōshoku ichidai otoko* 好色一代男 (‚Das Leben eines Mannes, der die Liebe liebte‘) erschien, bezeichnet.¹⁰²⁴ Mo-

1017 Vgl. Moretti 2009b [2010]: 299–300; siehe auch 2009c [2010]: 326.

1018 Vgl. Moretti 2009b [2010]: 300.

1019 Vgl. Ryan 2009 [2010]: 308, siehe auch 320–321. Diesen Ausführungen folgend, können die analytischen Kategorien allerdings nicht ‚geschaffen‘ worden sein („made up“; Ryan 2009 [2010]: 308); es müsste vielmehr von ‚bezeichnen‘ oder ‚beschreiben‘ die Rede sein.

1020 Vgl. Ryan 2009 [2010]: 309.

1021 Vgl. Ryan 2009 [2010]: 308. Wie diffus Genres im alten Japan wahrgenommen wurden, zeigt Konishi 1986: 251–260.

1022 Vgl. Ryan 2009 [2010]: 321, siehe die Liste auf 317–318.

1023 „Looking at Japanese literature through the prism of narrative and of its modes should give researchers the necessary tools to capture the specificity of its native categories“ (Ryan 2009 [2010]: 322).

1024 Vgl. Elisonas 2002: 9.

retti zufolge bestand der Reiz der *kanazōshi* nicht bloß darin, dass sie sowohl unterhaltende als auch didaktische und praktische Aspekte aufweisen, sondern darin, dass sie aus narrativen wie auch nicht-narrativen Versatzstücken bestehen, die all das sein können.¹⁰²⁵ Da sich in den *kanazōshi* zudem ‚narrative Modi‘ finden, die sich üblicherweise gegenseitig ausschließen, zieht Ryan zwei Schlussfolgerungen in Betracht: 1) Es handele sich bei den *kanazōshi* nicht um ein Genre; 2) das Konzept ‚Genre‘ müsse hinterfragt werden. Ryan tendiert zur ersten Interpretation und dazu, *kanazōshi* nicht als Genre, sondern als analytische Kategorie anzusehen. Moretti spricht dennoch von einem Genre,¹⁰²⁶ aber J. S. A. Elisonas würde Ryan sicherlich zustimmen: Er verwendet das Wort ‚Genre‘ in seinem Aufsatz von 2002 bloß einmal, und dort in einem anderen Kontext.¹⁰²⁷

Moretti untersucht drei *kanazōshi*, die als ‚schlechte Romane‘ missverstanden worden seien.¹⁰²⁸ An einer Stelle bezieht sie sich auf einen ‚Modus‘, der sich mit Ryan als *diluted narrativity* bezeichnen lasse, doch sei der pragmatische und didaktische Charakter seiner nicht-narrativen Elemente stärker ausgeprägt als derjenigen, die Ryan 1992 in Bezug auf westliche literarische Formen ausmache.¹⁰²⁹ Der Grund scheint mir jedoch weniger ein Unterschied zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ als vielmehr die Tatsache zu sein, dass Ryan keine Predigten im Sinn gehabt haben mag. Hier hätte Moretti auch den in Ryans Beitrag neu geprägten Begriff *interrupted narrative* aufgreifen können. Später nennt Moretti westliche Beispiele, die hinsichtlich ihrer Heterogenität Parallelen zu den *kanazōshi* aufweisen: die *Bibliothèque bleue* (‚blaue Bibliothek‘)¹⁰³⁰, die in Frankreich zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufkommt – z. B. Almanache, Erzählungen, Gebetsbücher und Alchemieanleitungen – sowie die in England und Schottland im 17. Jahrhundert verbreiteten *chapbooks* – etwa Kochbücher, Romane (*romances*), religiöse Traktate und Abenteuererzählungen.¹⁰³¹ Für Ryans Frage nach dem Genre haben diese Parallelen unmittelbare Relevanz: Sie würden dafür sprechen, *kanazōshi* stärker als Buch- denn als Texttyp zu verstehen. In einem weiteren

1025 Vgl. Moretti 2009c [2010]: 343.

1026 Siehe Moretti 2009c [2010]: 325–327.

1027 Siehe Elisonas 2002: 10.

1028 Vgl. Moretti 2009c [2010]: 328.

1029 Vgl. Moretti 2009c [2010]: 332. Siehe auch den Punkt *Diluted narrativity* in der Liste in Ryan 2009 [2010]: 317.

1030 Interessanterweise gab auch in Japan die Farbe des Umschlages einen Hinweis auf den Inhalt des Textes. Vgl. etwa die Begriffe *akahon* 赤本 (‚rotes Buch‘), *kurohon* 黒本 (‚schwarzes Buch‘), *aohon* 青本 (‚blaues Buch‘), *kibyōshi* 黄表紙 (‚gelber Einband‘), *aobyōshi* 青表紙 (‚blauer Einband‘).

1031 Siehe Moretti 2009c [2010]: 342.

Aufsatz zu den *kanazōshi* definiert Moretti die Begriffe ‚Erzählung‘ und ‚nicht-narrativ‘ und macht in Anlehnung an Ryan deutlich, dass ‚Narrativität‘ keine Entweder-Oder-, sondern als graduelle Kategorie zu verstehen ist.¹⁰³²

Moretti ist es gelungen, eine namhafte Narratologin für eine Kooperation zu gewinnen und einen narratologischen Theoriebeitrag in einer japanologischen Zeitschrift zu drucken. Es wäre noch größeres Potential dagewesen: Ryan hätte sich stärker auf die japanischen Texte einlassen können, die Japanologen stärker auf die Theorie; zudem hätten die Unstimmigkeiten in den Beiträgen von Ryan und Moretti aufgelöst werden können. Während Ryans Theorie zumindest für Morettis Arbeit eine gewisse Rolle spielt, belassen es die anderen vier Beitragenden bei jeweils einem Verweis, meist auf Ryan.¹⁰³³

Heidi Buck-Albulet (2009–2010) vergleicht die Predigtballade (*sekkyōbushi*) *Sanshō dayū* さんせう大夫 (‚Der Herr Pfeffer‘) in einer Fassung von 1639 mit späteren Adaptionen: Mori Ōgais 森鷗外 (1862–1922) Novelle *Sanshō dayū* 山椒大夫 (1915) sowie zwei Verfilmungen. Dabei macht sie auf Besonderheiten des mündlichen Erzählens wie „rezeptionsleitende und textstrukturierende emotionale Markierer“ (z. B. *ara itawashi ya*, „Ach, wie traurig!“) aufmerksam.¹⁰³⁴ Zudem werden „Szenenwechsel vom Erzähler angekündigt“, was in Moris Novelle nicht mehr der Fall ist.¹⁰³⁵ Die Novelle enthält zu Beginn keine Pro- und Analepse, sondern setzt *in medias res* ein. Sie gibt außerdem genauere Zeitangaben, während die buddhistischen Aspekte der Erzählung in den Hintergrund rücken.¹⁰³⁶ Zuletzt geht Buck-Albulet auf die transmediale Erzähltheorie ein. Die beschriebenen Veränderungen ergeben sich aus Stilkonventionen, medialen Bedingungen sowie dem historischen bzw. soziokulturellen Kontext, aber auch die persönlichen Erfahrungen eines Filmschaffenden können eine Änderung der Geschichte bewirken.¹⁰³⁷ Somit sind die Veränderungen, abgesehen vom letzten Fall, weitestgehend erwartbar, aber Buck-Albulets Aufsatz gibt dennoch einen guten Überblick.

1032 Vgl. Moretti 2010: 299, Anm. 5.

1033 So bei Peter Kornicki (2009 [2010]: 358), Marcia Yonemoto (2009 [2010]: 400, Anm. 2) und Lawrence E. Marceau (2009 [2010]: 404). Joshua Mostow (2009 [2010]: 364–365, 381, 384) referiert auf Bachtin und sein Konzept der Heteroglossie (ähnlich der ‚Polyphonie‘; siehe Kap. 2.2.2 [7] sowie S. 127). Mostow (2009 [2010]: 367) verweist außerdem auf Wendy Steiner, der zufolge das Buch das Medium ist, das für das bildliche Erzählen am besten geeignet ist. Dabei lässt er die illuminierte Querrolle (*emaki* 絵巻) außer Acht.

1034 Vgl. Buck-Albulet 2009–2010: 25–26, zitiert nach 26.

1035 Buck-Albulet 2009–2010: 29.

1036 Vgl. Buck-Albulet 2009–2010: 28.

1037 Vgl. Buck-Albulet 2009–2010: 36, 32.

Zuletzt verweist sie auf die in der Mediävistik als *mouvance* bezeichnete Varianz vormoderner Texte.¹⁰³⁸

Eine weitere relevante Arbeit, wenn sie auch nicht direkt eine narratologische ist, ist Stina Jelbrings Dissertation *A Decontextual Stylistics Study of the ‚Genji Monogatari‘. With a Focus on the „Yûgao“ Story* (2010). Unter ‚dekontextuell‘ versteht Jelbring die Anwendung westlicher Theorien. Dabei ist Jelbrings Ziel weder, deren universalen Anspruch zu bestätigen, noch dessen Zurückweisung.¹⁰³⁹ Sie zitiert mehrere Autoren, die auch von den Monoken-Mitgliedern angeführt wurden: Barthes, Derrida, Eco und Greimas; ferner Okada und Takahashi, aber auch Tamagami Takuya (s. Kap. 4.4.1). An Narratologen im engeren Sinne referiert sie gelegentlich auf Seymour Chatman, zweimal auch auf Genette. In einem kurzen Kapitel analysiert Jelbring die Handlung des Kapitels ‚Yûgao‘ 夕顔 (4) nach den 31 ‚Funktionen‘ nach Propp sowie Greimas’ Aktantenmodell¹⁰⁴⁰ (S. 131–145). Wenig überraschend liefert die Analyse nach Propp kaum Ergebnisse.¹⁰⁴¹

Harald Meyer veröffentlicht 2011 einen zweiteiligen Aufsatz, der eine Poetik und narratologische Einordnung des Genres der Heian-zeitlichen Tagebuchliteratur (*nikki bungaku*) leisten soll, welche bislang noch ausstehe.¹⁰⁴² In der japanischen Forschungsliteratur vermisst er „erzähltheoretisch fundierte[] Definitionskriterien“,¹⁰⁴³ wobei er auf Hijikata oder Higashihara nicht zu sprechen kommt. Zu Beginn des Aufsatzes äußert Meyer über zehn Seiten hinweg vehemente Kritik an Müllers Aufsatz zum *Izumi Shikibu nikki*.¹⁰⁴⁴ Fiktionalität ist nach Meyer ‚kategorial‘ zu verstehen, womit er eine Entweder-Oder-Kategorie meint. Er gibt dazu kurze Zitate von Dorrit Cohn und Barbara Foley,¹⁰⁴⁵ begründet aber nicht – noch tun es die Zitate –, weshalb eine graduelle Fiktionalitätskategorie auszuschließen sei.¹⁰⁴⁶ „Die Problematik von Simone Müllers Herangehensweise“ besteht laut Meyer darin, dass sie in Bezug auf die *histoire*-Ebene nicht wie

1038 Vgl. Buck-Albulet 2009–2010: 36–37.

1039 Vgl. Jelbring 2010: 15.

1040 Greimas’ Theorie baut unter anderem auf Propp auf. Siehe zu Greimas’ Aktantenmodell Steineck 2017: 171–172.

1041 „[...] Propp’s model of thirty-one functions is actually better as a tool for showing the differences rather than the similarities between the Russian folktale and the ‚Yûgao‘ story“ (Jelbring 2010: 144).

1042 Vgl. Meyer 2011a: 42, 54.

1043 Meyer 2011a: 42, Anm. 2.

1044 Siehe Meyer 2011a: 46–55.

1045 Siehe Meyer 2011a: 47–48.

1046 Wenn er in Bezug auf *waka* die Formulierung „hochgradig fiktional[]“ (Meyer 2011a: 58) gebraucht, so scheint er intuitiv selbst von einer graduellen Kategorie auszugehen.

Frank Zipfel von ‚realen‘, sondern von ‚faktischen‘ Elementen spricht. Es wird jedoch nicht deutlich, welche Probleme daraus entstehen, zumal die Opposition ‚faktisch/fiktiv‘ im literaturtheoretischen Diskurs geläufig ist. Diese terminologische Entscheidung lässt sich damit begründen, dass es ontologisch nicht möglich ist, dass sich etwas aus der außertextuellen Realität im Text befindet. Von einem „modifizierenden Umgang mit Zipfels ursprünglich überzeugenden Ansätzen“¹⁰⁴⁷ ist daher wohl kaum auszugehen.¹⁰⁴⁸

Meyer untersucht die Anfangspassagen¹⁰⁴⁹ ausgewählter Tagebücher anhand drei Kriterien: 1) „kategoriale Faktualität – Fiktionalität“¹⁰⁵⁰, 2) „Paradigmatische Achse der Selektion“¹⁰⁵¹, 3) „Syntagmatische Achse der narrativen Konfiguration“¹⁰⁵². Er stellt fest, „daß die einzelnen Kriterien sich systematisch aufeinander beziehen“.¹⁰⁵³ Letztlich läuft alles auf die Unterscheidung Faktualität/Fiktionalität hinaus (vgl. auch den Titel des Aufsatzes: „Die kategoriale Fiktionalität des *Kagerō nikki*, *Sarashina nikki* und *Izumi Shikibu nikki*“), doch ergibt sich das erste Kriterium eher aus den anderen, als dass es diesen übergeordnet werden sollte. Der „deutlichste[] Fiktionalitätsindikator“ ist Meyer zufolge das

1047 Meyer 2011a: 48.

1048 Auch wenn einige Kritikpunkte gerechtfertigt sein mögen (siehe Meyer 2011a: 49 und 65, Anm. 56), so erscheint der Ton arg harsch. Keineswegs stellen kleinere Fehler Müllers gesamten Aufsatz infrage.

1049 Meyer (2011a: 65–66) schreibt, dass „sich die zu zitierenden Übersetzungen allesamt auf einem hohen Niveau [bewegen], so daß übersetzungstechnische Fragen zugunsten der narratologischen Textanalyse zurückgestellt werden“. Eine narratologische Analyse sollte aber gerade vom Originaltext ausgehen. Dieser ließe sich auch diskutieren, ohne „übersetzungstechnische Fragen“ in den Vordergrund zu stellen. Vgl. hierzu auch das Kapitel „Language and style“ in Richard Bowring's Monographie zum *Genji monogatari*: „As it is, we are about to embark on an impossible journey, an attempt to show by English examples the stylistic richness and complexity that is the glory of the *Genji*. Like the attempt to seek Kiritsubo in Fujitsubo or Murasaki, such an attempt is doomed to failure; but there is no other path to take, and we may learn much on the way“ (Bowring 1988: 57). Die von Meyer zitierte Übersetzung des *Kagerō no nikki* von Tsukakoshi Satoshi, Imaizumi Tadayoshi und Max Niehans (Zürich: Max Niehans Verlag, 1955) ist problematisch (vgl. auch Schamoni 2003: 70, Anm. 40; Müller 2015: 42, Anm. 17), die von Edward Seidensticker ([1964] ⁴2008) relativ frei. Heute wird in der Regel mit der englischen Übertragung von Sonja Arntzen (1997) gearbeitet. Auch sonst eignen sich die Übersetzungen für narratologische Analysen nicht immer, wie beispielsweise Oscar Benls Übertragung von *aware to nagamuru hodo ni* あはれとながむるほどに im *Izumi Shikibu nikki* mit „Während sie eines Tages gerade vor sich hinstarrte“ (zitiert nach Meyer 2011b: 87–88).

1050 Meyer 2011a: 55.

1051 Meyer 2011a: 56.

1052 Meyer 2011a: 59, siehe auch tabellarisch auf 64–65.

1053 Meyer 2011a: 65.

Vorhandensein von *waka*.¹⁰⁵⁴ Dieses allein sei ausreichend, um die Fiktionalität eines Textes zu bestimmen.¹⁰⁵⁵ Es sollte aber bedacht werden, dass *waka* auch als ‚reales‘ Material zitiert werden können, weshalb die *uta-monogatari* allgemein als weniger fiktional als die *tsukuri-monogatari* gelten.¹⁰⁵⁶ In Bezug auf das *Midō kanpaku ki* 御堂関白記 (‚Aufzeichnungen des Hallen-Kanpaku‘, 995–1021), das *kanbun*-Tagebuch des Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966–1027), spricht er von einer „Negierung der Waka-Lyrik“.¹⁰⁵⁷ Allerdings wären Gedichte in Silbenschrift in einem *kanbun*-Tagebuch wohl eher ungewöhnlich.

In Bezug auf die drei Frauentagebücher kommt Meyer jeweils zu demselben Schluss: „Insgesamt ist eine mimetisch-fiktionale, szenische Erzählweise mit variabler Betonung der Bewußtseinsdarstellung zu beobachten.“¹⁰⁵⁸ Die im ersten Teil aufgestellten Hypothesen, die der traditionellen Forschungsmeinung entsprechen,¹⁰⁵⁹ werden damit bestätigt. Das lässt den Leser mit der Frage zurück, weshalb die bisherige Forschung dafür zuerst zurückgewiesen werden musste, zumal Meyers ganze Untersuchung auf einer strikten Trennung von Frauen- und Männertagebüchern (abgekürzt mit *f-nikki* und *m-nikki*) basiert.¹⁰⁶⁰ Eine erneute Einordnung der Frauentagebücher, die von Fiktionalität als gradueller Kategorie ausgeht, könnte zu differenzierteren Ergebnissen kommen.¹⁰⁶¹ Etwa ist fraglich, ob das *Kagerō no nikki* als ein ‚kategorial‘ fiktionaler Text gelesen wurde. Dass Meyer jedoch zu Recht auf fiktionale Tendenzen verweist, mag für eine graduelle Kategorie sprechen. Von einer solchen geht auch Michael Watson aus, der die Frauentagebücher unter den nicht-historiographischen Genres

1054 Meyer 2011b: 85.

1055 Vgl. Meyer 2011b: 79, 81, 91–93.

1056 Siehe auch Watson 2020b: 665.

1057 Meyer 2011b: 73, siehe auch 94.

1058 Meyer 2011b: 81, sehr ähnlich dazu 86, 92.

1059 Siehe Meyer 2011a: 64–65.

1060 Weiterhin unterscheidet Meyer (2011a: 41) zu Beginn seines Aufsatzes vereinfachend zwischen *otokomoji* 男文字 (‚Männerschrift“) und *onnamoji* 女文字 (‚Frauenschrift“). Der Gebrauch der jeweiligen Schriften war keineswegs so exklusiv wie dort dargestellt. Der Begriff *onnamoji* ist zudem erst ab dem frühen 18. Jahrhundert belegt (vgl. Balmes 2018: 34, Anm. 116).

1061 Es könnten dann auch die *kanbun*-Tagebücher differenzierter betrachtet werden. Beispielsweise schreibt Michael Watson, dass das *Midō kanpaku ki* eine niedrige Narrativität aufweise, sich Fujiwara no Sukefusas 藤原資房 (1007–1057) Tagebuch *Shunki* 春記 (‚Frühlingsaufzeichnungen‘, 1038–1054) dagegen durch eine hohe Experientialität nach Monika Fludernik auszeichne (vgl. Watson 2020b: 665). Der Anglistin Monika Fludernik zufolge wird Narrativität durch Erfahrungshaftigkeit konstituiert: „Unlike the traditional models of narratology, narrativity [...] is here constituted by what I call experientiality, namely by the quasi-mimetic evocation of ‚real life experience““ (Fludernik 1996: 12).

als eher faktual einordnet. Noch faktualer sind in seiner Liste bloß die *kanbun*-Tagebücher.¹⁰⁶² Watson suggeriert, dass solche Abstufungen bereits in der Vormoderne gedacht wurden.¹⁰⁶³

2014 veröffentlichten Christian Schwermann und Raji C. Steineck einen Sammelband zum Thema Autorschaft. Ihre Einleitung stellt einen der wenigen asienwissenschaftlichen Beiträge zur Literaturtheorie dar. Da sie nicht im engeren Sinne narratologisch ist, kann sie hier nicht weiter diskutiert werden, von besonderer Bedeutung ist aber ein Aufsatz von Müller mit dem Übertitel „The Compiler as the Narrator“. Darin plädiert Müller vor allem im Hinblick auf das *Kokin wakashū* für eine zunehmende Bedeutung von Autorschaft in der klassischen Dichtung:¹⁰⁶⁴ Einerseits nimmt in auf kaiserlichen Befehl zusammengestellten Lyrikanthologien (*chokusen wakashū* 勅撰和歌集) die Zahl der Gedichte von anonymen Verfassern ab,¹⁰⁶⁵ andererseits sei den Kompilatoren eine Autorfunktion zugewiesen worden.¹⁰⁶⁶ Dabei geht Müller nicht nur von Barthes' Vorstellung vom Autor als einem Kompilator von Zitaten aus,¹⁰⁶⁷ sondern auch von den Definitionen von Fotis Jannidis sowie Steineck und Schwermann.¹⁰⁶⁸

Müller zeigt, wie die 360 Liebesgedichte im *Kokin wakashū* gemäß dem Verlauf einer höfischen Liebe angeordnet sind: vom Aufkeimen der Liebe bis zur Trennung.¹⁰⁶⁹ Chinesische Vorläufer gibt es für diese Praxis nicht.¹⁰⁷⁰ Daraus ergebe sich eine Erzählung,¹⁰⁷¹ die Ähnlichkeit zu den *uta-monogatari* aufweise oder sogar als deren Vorläufer gelten könne.¹⁰⁷² In Bezug auf eine Gedichtsequenz spricht Müller von Fokalisierungs- bzw. Perspektivenwechseln.¹⁰⁷³ Da von einer längeren Erzählung ausgehend die einzelnen Gedichte als Figurenreden zu lesen sind, wird somit die Gleichsetzung von Stimme und Perspektive impliziert. Ferner schreibt Müller in Bezug auf Genettes Terminologie, dass die Frequenz

1062 Vgl. Watson 2020b: 664–665. Auch Tsubouchi Shōyō betrachtet in *Shōsetsu shinzui* (1885) Faktualität und Fiktionalität nicht als sich gegenseitig ausschließende Kategorien (vgl. Watson 2020b: 673).

1063 Vgl. Watson 2020b: 667.

1064 Vgl. z. B. Müller 2014: 99, 102, 110.

1065 Vgl. Müller 2014: 102–103.

1066 Vgl. z. B. Müller 2014: 110.

1067 Siehe Müller 2014: 98.

1068 Siehe Müller 2014: bes. 134–135.

1069 Vgl. Müller 2014: 117–118.

1070 Vgl. Müller 2014: 122, 125.

1071 Vgl. Müller 2014: bes. 129, 132, 134–136.

1072 Vgl. Müller 2014: 120, 132.

1073 Siehe Müller 2014: 130–131, auch 133.

repetitiv und die Stimme autodiegetisch sei.¹⁰⁷⁴ Eine jeweils autodiegetische Stimme kann nur dann vorliegen, wenn jedes Gedicht als einzelne Erzählung verstanden wird; der Interpretationsrahmen ist hier jedoch ein anderer. Auf das lyrische Ich einzelner *waka* referiert Müller sowohl mit dem Ausdruck *subject of utterance*¹⁰⁷⁵ als auch mit ‚Erzähler‘ (*narrator*¹⁰⁷⁶). Allerdings scheint die Narrativität der einzelnen Gedichte nicht hoch genug, um hier von (sekundären) Erzählern sprechen zu können. Als Erzähler sind vielmehr die Stimmen der Kompilatoren anzusehen – wie Müller dies auch im Titel ihres Aufsatzes andeutet. Versteht man eine Gedichtsequenz als Erzählung, dann sind die einleitenden Bemerkungen zu den Gedichten (*kotobagaki* 詞書) die Erzählerrede,¹⁰⁷⁷ die zitierten Gedichte dagegen die Gedanken und Worte der Figuren.

Mehrere erzähltheoretisch orientierte Arbeiten wurden in den letzten Jahren von Robert F. Wittkamp vorgelegt. Der monographische Essay *Faltschirme und Bildrollen – auf dem Weg zum Manga?* (2014) versteht sich über weite Strecken als Kritik an Stephan Köhns *Traditionen visuellen Erzählens in Japan* (2005), woran Wittkamp unter anderem bemängelt, dass narratologische Theorien nicht berücksichtigt wurden.¹⁰⁷⁸ Von besonderem Interesse in Wittkamps Publikation ist die Zusammenfassung japanischer Forschungspositionen zum intermedialen Erzählen sowie der Vergleich mit der westlichen Narratologie. In einer Buchpublikation zu Matsuo Bashōs 松尾芭蕉 (1644–1694) *Oku no hosomichi* 奥の細道 ‚Pfade durchs Hinterland‘, 1702) legt Wittkamp dar, dass Bashō seinen Text möglicherweise als fiktionalen konzipiert hat, dieser aber nicht als solcher erkannt wurde.¹⁰⁷⁹

Einer der dichtesten japanologischen Theoriebeiträge ist J. Keith Vincents Artikel „Sex on the Mind: Queer Theory Meets Cognitive Theory“ im *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (2015). Vincent führt aus, dass seitens der kognitiven Narratologie bislang geringes Interesse an *gender* und Sexualität bestand, während die Queer-Theorie wiederum skeptisch gegenüber kognitiven Studien mit universalem Anspruch ist. Gemein sei der Queer- und der kognitiven Theorie allerdings, dass ‚Innen‘ und ‚Außen‘ verhandelt werde sowie dass beiden an einer Auflösung der Dualismen ‚Körper/Geist‘ und ‚Selbst/Andere‘ gelegen sei.¹⁰⁸⁰ Die

1074 Vgl. Müller 2014: 129, Anm. 60, zur Stimme auch 130.

1075 Müller 2014: 105–106, 113, 121, 130–132.

1076 Müller 2014: 105–108, 118, 129–130.

1077 Müller (2014: 111) bemerkt, dass die *kotobagaki* oft von den Kompilatoren der jeweiligen Gedichtsammlung stammen.

1078 Vgl. Wittkamp 2014: 43, 45.

1079 Vgl. Wittkamp 2015: 245–248. Vgl. auch Balmes 2019a: 321.

1080 Vgl. Vincent 2015: 199–200. Die Unterscheidung ‚Innen/Außen‘ spielt in der Queer-Theorie insofern eine Rolle, als Sexualität in modernen Gesellschaften häufig als etwas ‚Inneres‘ gedacht wird (vgl. Vincent 2015: 200, 204).

‚präkognitive‘, d. h. klassische, Narratologie der 1960er bis 1990er Jahre ist davon ausgegangen, dass es eine Besonderheit von Literatur darstelle, dass Einblick in das Innere von anderen gegeben werde. Kognitive Untersuchungen wie die von David Herman zeigen dagegen, dass wir auch in der Realität auf die Gefühle von anderen schließen oder Gegenstände und Abbildungen anthropomorphisieren.¹⁰⁸¹

In Bezug auf die japanische Literaturgeschichte wird angenommen, dass sich die Literatur in der Moderne zunehmend auf Innerlichkeit konzentriert. Karatani Kōjin suggeriert, dass es Innerlichkeit in der japanischen Literatur erst ab der Moderne gebe sowie dass Innerlichkeit ein ideologisches Konstrukt darstelle. Wie Vincent schreibt, finden sich verschiedenen Ebenen von Bewusstsein/Innerlichkeit jedoch bereits im *Genji monogatari*; in diesem Zusammenhang verweist Vincent auf den Aufsatz von Stinchecum (1980) und ihren Vergleich des „Uki-fune“-Kapitels mit Virginia Woolf.¹⁰⁸² Passend zum Stil des *Genji* sei Alans Palmers Theorie der *social minds*, der zufolge Bewusstsein nicht notwendigerweise an das Innere einer einzelnen Figur gebunden ist.¹⁰⁸³ In Bezug auf die Rededarstellung führt Vincent aus, dass im Englischen zwischen Erzähler- und Figurenrede unterschieden werden müsse, im klassischen Japanisch dagegen kein Unterschied zwischen direkter und indirekter Rede bestehe.¹⁰⁸⁴ Das ist etwas vereinfachend, wenn es auch eine entsprechende Tendenz gibt (s. Kap. 4.2).

Weiterhin legt Müller 2015 einen umfangreichen Aufsatz vor, der Abutsunis 阿仏尼 (1222?–1283) *Utatane* うたたね („Der Schlummer“) unter *gender*-narratologischen Gesichtspunkten beleuchtet. Der Aufsatz enthält zudem eine Einordnung von insgesamt dreizehn Tagebüchern nach Genettes Theorie.¹⁰⁸⁵ Auch ich selbst habe mich mit der Tagebuchliteratur, insbesondere dem *Tosa nikki*, befasst (2017; 2018). Da die Arbeit an anderer Stelle aufgegriffen wird, soll hier auf eine Zusammenfassung verzichtet werden.

Wittkamp veröffentlicht 2017 [2018] eine kontrastive Analyse von Schriftbild und Sprache zweier Inschriften, die sich jeweils auf der Rückseite der Aureole einer Buddhastatue im Hōryūji 法隆寺 finden. Die zweite Inschrift, die aus 90 Schriftzeichen besteht¹⁰⁸⁶ und vom Ende des 7. Jahrhunderts stammt,¹⁰⁸⁷ zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass in einer ‚Figurenrede‘ des Tennō ein ehrerbietiger Ausdruck enthalten ist. Markus Rüttermann bezeichnet dies als

1081 Vgl. Vincent 2015: 203–204.

1082 Vgl. Vincent 2015: 204–207.

1083 Vgl. Vincent 2015: 210.

1084 Vincent 2015: 213. Dabei setzt auch Vincent Stimme und Perspektive gleich.

1085 Tabellarisch in Müller 2015: 30–31.

1086 Vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 12–13.

1087 Vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 10, 15.

„autohonorative Performanz“,¹⁰⁸⁸ es könne aber auch der „Festlegung des Subjektes der Handlung“ gedient haben.¹⁰⁸⁹ In letzterem Fall werde durch das Honorativum die Perspektive des sich außerhalb der erzählten Welt befindenden Erzählers markiert.¹⁰⁹⁰ Insofern das Honorativum aber auf eine soziale Beziehung innerhalb einer bestimmten Welt verweist, scheint mir der Schluss näher, den Erzähler als Teil der erzählten Welt zu sehen. Wittkamp legt dar, dass der besprochene Text zumindest die Kriterien für die Minimaldefinition der Erzählung nach Köppe und Kindt (s. Kap. 2.1.1) erfüllt:¹⁰⁹¹ „In diesem Sinne ist die Inschrift als die älteste Erzählung einer Verschriftung zu werten, in der die Eigenheiten des Altjapanischen Berücksichtigung finden.“¹⁰⁹² Wittkamp betont aber zugleich, dies bedeute nicht, dass der Text am Beginn einer narrativen Tradition stehe, weil er keine Stoffe oder Motive enthalte, die in anderen Texten aufgegriffen werden.¹⁰⁹³

2017 fanden mit Steinecks *Kritik der symbolischen Formen II* auch die Mythologien im *Kojiki* und im *Nihon shoki* 日本書紀 (,Chronik Japans‘, 720) narratologische Beachtung. Steineck versteht den Mythos „wesentlich als eine besondere Form der Inanspruchnahme von *Erzählungen*“¹⁰⁹⁴ und stellt unter Rückbezug auf Maruyama Masao 丸山真男 grundsätzliche Überlegungen zur Motiviertheit von Handlung in den japanischen Mythologien an.¹⁰⁹⁵ Zudem bezieht Steineck Greimas’ Aktantenmodell auf deren Makrostruktur und adaptiert es hinsichtlich der Strukturen bestimmter Mytheme.¹⁰⁹⁶ Auf der Ebene der Makrostruktur sei beispielsweise das ‚Objekt‘, d. h. was erreicht werden soll, „Einrichtung und Erhalt ‚wohlgeordneter Herrschaft‘ im japanischen Inselreich“.¹⁰⁹⁷ Steineck beschreibt ein Muster, nach dem ‚Subjekte‘, die auf das Erlangen eines ‚Objekts‘ hinwirken, im nächsten Schritt ‚Auftraggeber‘ für ein neues ‚Objekt‘ werden. Somit ergibt sich eine Einbettungsstruktur.¹⁰⁹⁸ Steineck spricht in diesem Zusammenhang von „Aktanten-Verkettung“¹⁰⁹⁹. Gelegentliche Hinweise auf die Narratologie finden sich außerdem in Wittkamps umfassendem *Kojiki*-Handbuch (2018a). In Anknüp-

1088 Wittkamp 2017 [2018]: 15.

1089 Wittkamp 2017 [2018]: 16.

1090 Vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 21–22.

1091 Vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 22.

1092 Wittkamp 2017 [2018]: 23.

1093 Vgl. Wittkamp 2017 [2018]: 23, 25.

1094 Steineck 2017: 150.

1095 Siehe Steineck 2017: 151–157.

1096 Siehe Steineck 2017: 172–179.

1097 Steineck 2017: 173.

1098 Vgl. Steineck 2017: 173–176.

1099 Steineck 2017: 174.

fung an Kōnoshi Takamitsu 神野志隆光 schreibt er, dass die Lieder im *Kojiki* nicht nur Figurenreden darstellen, sondern zugleich zu mehrsträngigem Erzählen führen.¹¹⁰⁰

In den letzten beiden Jahren sind zahlreiche neue Aufsätze erschienen. Michael Watson ist im von Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan herausgegebenen Handbuch *Narrative Factuality* (2020) mit einem Überblicksartikel zur japanischen Literatur vertreten, in dem er unter anderem verschiedene Arten von Faktualitätsmarkern erläutert. Grundsätzlich geht er in Bezug auf Faktualität/Fiktionalität von einem graduellen Spektrum aus.¹¹⁰¹ Vereinzelt geht er auch auf narrative Techniken ein.¹¹⁰²

Acht Aufsätze sind im selben Jahr in einem von mir herausgegebenen Themenheft der Online-Zeitschrift *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* (BmE) mit dem Titel *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature* erschienen. Viele der Aufsätze knüpfen an in diesem Buch besprochene Arbeiten an: Michael Watson integriert überarbeitete Teile des Kapitels zur Figurendarstellung aus seiner Dissertation zum *Heike monogatari* von 2003, Takeuchi Akiko konzentriert sich auf die sich überlagernde Erzähler- und Figurenrede im Nō-Theater und veröffentlicht Ergebnisse aus ihrer Dissertation von 2008, Robert F. Wittkamp greift eine Argumentation aus seiner Monographie zum intermedialen Erzählen von 2014 auf, Simone Müller führt ihre *gender*-narratologische Forschung zum *Utatane* (2015) fort, und Jinno Hidenori erweitert seine Überlegungen von 2016 zur ‚Objektiviertheit‘ von Figuren im *Genji monogatari* (s. Kap. 3.5.2). Sonja Arntzen beschäftigt sich aus der Perspektive einer Übersetzerin mit ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Erzählkunst der Heian-Zeit. Damit verbinde sie kein Werturteil, sondern nutze diese heuristischen Kategorien, um verschiedene Arten des Erzählens zu bezeichnen. In der ‚niedereren‘ Erzählkunst stehe der Plot im Vordergrund, in der ‚hohen‘ der Stil, d. h. der *discours*. Entsprechend gelte es bei der Übersetzung ‚niederer‘ Erzählkunst stärker kreative Freiräume zu nutzen, sodass der Text seine unterhaltenden Qualitäten behält. Für ihre Übersetzung des *Ochikubo monogatari* hat sie der Protagonistin, die im Original auf verschiedene Weise, nie aber mit einem persönlichen Namen bezeichnet wird, einen Namen gegeben. Die unterschiedlichen Arten der Figurenbezeichnung in der japanischen und westlichen Literatur deuten Arntzen zufolge auf verschiedene Konzeptionen von Persönlichkeit hin. An den ontologischen Status von Figuren anknüpfend Arntzens Ausführungen genauer

1100 Vgl. Wittkamp 2018a: 406–407, für weitere Hinweise auf die Narratologie siehe 436, Anm. 659 und 500.

1101 Vgl. Watson 2020b: 664–665.

1102 Siehe Watson 2020b: 667–668.

nachzugehen, könnte interessante Erkenntnisse für die kognitive Narratologie liefern. In einem weiteren Essay beschäftigt sich Midorikawa Machiko mit Szenen des Sehens und Gesehenwerdens (siehe hierzu auch Kap. 4.3.2) sowie mit der Wahrnehmung von Figuren durch andere Sinne im *Genji monogatari*. Somit zeichnet sie ein ebenso eindrückliches wie konzises Bild von der „World of Indirectness“ des *Genji*. Ein eigener Aufsatz beruht im Wesentlichen auf Kapitel 4 in diesem Buch. Teilweise werden andere Textbeispiele besprochen, und die Frage nach den Personalpronomina im Japanischen wird besonders ausführlich diskutiert. Geordnet sind die acht Aufsätze nach den Schwerpunkten *discours*, Figur und Zeit. Das narratologische Potential der einzelnen Aufsätze wird in der Einleitung herausgearbeitet. Das Heft ist online frei verfügbar.

In einem Aufsatz zum intermedialen Erzählen in illuminierten Querrollen (*emaki* 絵巻) aus dem 12., 16. und 17. Jahrhundert behandle ich die Schwierigkeit, die einzelnen Figuren auf den Malereien zu identifizieren und zu unterscheiden. Sowohl für die Texte als auch für die Malereien lässt sich eine Bedeutungslosigkeit individueller Körper konstatieren.¹¹⁰³ Ob diese Parallele zwischen Bild und Text Zufall ist oder ein direkter Zusammenhang besteht, wäre durch weitere Untersuchungen zu klären. Die dargestellte Kleidung kann bei der Identifizierung der gemalten Figuren helfen, stellt aber kein eindeutiges Kriterium dar. Eine bestimmte Kombination aus Farben und Mustern *kann* andeuten, dass es sich bei einer Figur um den Protagonisten handelt. Dagegen ‚gehört‘ eine Auswahl an Kleidungsstücken nicht einer bestimmten Figur, außer in manchen handlungsorientierten Werken (etwa *Muromachi monogatari*), welche auch sprachlich eindeutiger sind. Daraus lässt sich folgern, dass Kleidung als Attribut der Kategorie (Haupt-)Figur verstanden und ‚Figur‘ eher als Rolle denn als Individuum gedacht wurde.¹¹⁰⁴ Unter dem Stichwort ‚Sequenz‘ untersucht der Aufsatz weiterhin die Position von Malereien im Text.¹¹⁰⁵ Es wird argumentiert, dass Bild und Text in illuminierten Querrollen komplementäre Modi des Erzählens darstellen, die etwa im Falle des *Saru no sōshi* 猿の草子 (‚Affenerzählung‘, 2. Hälfte 16. Jh.) beide erforderlich sind, um eine kohärente Geschichte zu evozieren.¹¹⁰⁶

1103 Vgl. Balmes 2021b/d: 35–37, 40. In den Textabschnitten (*kotobagaki*) des *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻 (‚Bemalte Querrollen zur Erzählung von Genji‘, ca. 1120–1140) ist die Unbestimmtheit hinsichtlich der handelnden und sprechenden Figuren teilweise noch größer als im Original, da es sich weitestgehend um gekürzte Exzerpte handelt (vgl. Balmes 2021b/d: 36).

1104 Vgl. Balmes 2021b/d: 37, 40. Hinter der Divergenz zwischen illuminierten Querrollen zu höfischen Erzählungen und um solchen mit handlungsorientierteren Texten steht indes kein linearer historischer Prozess (vgl. Balmes 2021b: 40–41; 2021d: 38).

1105 Vgl. Balmes 2021b/d: 37–38.

1106 Vgl. Balmes 2021b: 38–40; 2021d: 39–40.

In einem weiteren Aufsatz (2021a) widme ich mich der ‚Zeit‘ als narratologischer Analyse­kategorie, wobei deutlich wird, wie heterogen dieser Begriff verwendet wird. Es sind verschiedene Arten von Zeitlichkeit zu unterscheiden, die auf verschiedenen Ebenen der Erzählung für diese konstitutiv sind.¹¹⁰⁷ In Anlehnung daran argumentiere ich, dass die *setsuwa*-Literatur als Ausgangsmaterial für Analysen zur Zeit besonders vielversprechend ist. Nachdem anhand von Genettes Theorie die Grenzen der Modelle der ‚klassischen‘ Narratologie aufgezeigt wurden, wird Meir Sternbergs kognitive Theorie vorgestellt, die auf die Kategorien Spannung, Neugier und Überraschung zentriert ist. Eine von dieser Theorie ausgehende Analyse liefert nicht nur Erkenntnisse darüber, weshalb eine Erzählung in einer gewissen Weise strukturiert ist, sondern auch hinsichtlich ihrer Überlieferungsgeschichte.

Darüber hinaus legte Robert F. Wittkamp in der jüngsten Zeit eine Reihe von Arbeiten zum Erzählen in der altjapanischen Lyrik des *Man'yōshū* vor (2018b; 2020a [2021]; 2021a; 2021b). Die Narrativität einzelner Gedichte definiert er in Anknüpfung an Peter Hühn und Jörg Schönert,¹¹⁰⁸ grundsätzlich geht es ihm aber um aus mehreren Gedichten bestehende Sequenzen. Wittkamp diskutiert die Gedichte und ihre Sprache sowie die japanischen Kommentare dazu im Detail und macht neue Interpretationsvorschläge. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Dimensionen Raum und Zeit sowie ihren Verdichtungen und Ausdehnungen. Er legt dar, dass der Einsatz verschiedener Techniken zu einem ‚atmosphärischen‘ Eindruck führen kann.¹¹⁰⁹ Mitunter greift er auch Bachtins Konzept des Chronotopos auf.¹¹¹⁰

Wittkamp argumentiert, dass Narrativität auch in der ersten Kompilationsphase des *Man'yōshū* eine Rolle gespielt habe. In Bezug auf einzelne Gedichte, die bisherigen Interpretationen zufolge teilweise unabhängig voneinander entstanden, schreibt Wittkamp, dass sie erst in schriftlicher Form haben entstehen können und offensichtlich aufeinander abgestimmt seien.¹¹¹¹ Als schwierig erweist sich dagegen die narratologische Einordnung der Sprechinstanz eines Gedichts. Während Wittkamp zunächst noch den Begriff ‚lyrisches Ich‘ verwendet,¹¹¹² schreibt er später,

1107 Vgl. zusammenfassend Balmes 2021a: 60–61.

1108 Vgl. Wittkamp 2020a [2021]: 1–2. Siehe Peter Hühn und Jörg Schönert (2007): „Einleitung: Theorie und Methodologie narratologischer Lyrik-Analyse“. In: *Lyrik und Narratologie: Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Hrsg. von dens. und Malte Stein. (Narratologia 11). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1–18.

1109 Vgl. Wittkamp 2018b: 196.

1110 Siehe Wittkamp 2018b: 181, 188; 2020a [2021]: 12–13; 2021b: 134–135, 150, 159.

1111 Vgl. Wittkamp 2020a [2021]: 29–30.

1112 Siehe Wittkamp 2018b: 184, 191–192.

dass dieser Begriff in narratologischen Analysen nicht mehr verwendet wird, und ersetzt ihn durch ‚Erzählmedium‘.¹¹¹³ In einem weiteren Aufsatz spricht er von einem „impliziten (implizierten) Autor“¹¹¹⁴, häufig aber auch von einem ‚Erzähler‘. Wie jedoch bereits in Bezug auf Müllers Aufsatz von 2014 ausgeführt wurde, sollte der Erzähler vielmehr auf einer Ebene verortet werden, die dem einzelnen Gedicht übergeordnet ist. Wittkamp sieht in der Vorbemerkung vor der Sequenz der Gedichte 5: 853–860, die vermutlich von Ōtomo no Tabito 大伴旅人 (665–731) stammt, „den ersten explizit ausgewiesenen Ich-Erzähler der japanischen Prosaliteratur“.¹¹¹⁵ Wie Müller in ihrem Titel den Kompilator als den Erzähler ansieht, so sind insbesondere die Gedichtvorworte als Erzählerrede zu betrachten, da es sich bei den einzelnen Gedichten auch um Figurenrede handeln kann.

Ferner weist Wittkamp auf einen möglichen Zusammenhang zwischen chinesischen Elementen und Fiktionalität hin.¹¹¹⁶ Besonders innovativ erscheint der von ihm geprägte Begriff ‚Vermutungsreichweite‘¹¹¹⁷. Das Japanische kennt zahlreiche dubitative Verbalsuffixe, welche sich durch Nuancen unterscheiden, etwa darin, wie (un)mittelbar das Objekt der Vermutung wahrgenommen wird. In Gedichtsequenzen lässt sich häufig eine Vergrößerung oder Verkleinerung der ‚Vermutungsreichweite‘ feststellen.

3.1.3 Fazit

In der japanischen Literaturwissenschaft finden sich narratologische Ansätze, die über das Herausarbeiten von Handlungselementen gemäß der traditionellen Erzählforschung hinausgehen, ganz überwiegend zur *monogatari*-Literatur der Heian-Zeit. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Kontext der 1971 gegründete Monogatari kenkyūkai (Monoken), der die Texttheorie in die japanische Literaturwissenschaft einführte und eine Auseinandersetzung mit poststrukturalistischer, aber auch mit strukturalistischer Theorie in Gang setzte. Nachdem ab den 1980er Jahren dem Arbeitskreis auch Spezialisten für die Literatur der Moderne und Gegenwart beitraten, wandelte sich die Bedeutung des Namens Monogatari kenkyūkai von ‚*Monogatari*-Arbeitskreis‘ zu ‚Arbeitskreis für Erzählliteratur‘. An

¹¹¹³ Vgl. Wittkamp 2020a [2021]: 10, Anm. 28.

¹¹¹⁴ Wittkamp 2021a: 15.

¹¹¹⁵ Wittkamp 2018b: 201. Es handele sich um „Japans erste Ich-Erzählung“ (Wittkamp 2021a: 63), die wiederum auf einem chinesischen Vorbild beruhe (vgl. Wittkamp 2018b: 201–202).

¹¹¹⁶ Vgl. Wittkamp 2018b: 202–203.

¹¹¹⁷ Wittkamp 2020a [2021]: 12, Anm. 17 und 30; 2021a: 125, 191, 241 (siehe Index für weitere relevante Stellen, an denen der Begriff selbst nicht verwendet wird); 2021b: 156–157.

in Japan entstandener Theorie wird in den Publikationen von Monoken-Mitgliedern häufig auf Tokieda Motokis Theorie von der Sprache als Prozess (*gengo katei setsu*) rekurriert, besonders auf die Unterscheidung von *shi* und *ji*, die Parallelen zu Émile Benvenistes *histoire* und *discours* aufweist – ein weiterer Linguist, der in japanischen Aufsätzen häufiger Erwähnung findet.¹¹¹⁸

Studien zum *Genji monogatari* wie die von Mitani Kuniaki, die vor allem auf der – in der Literatur der Heian-Zeit nicht immer einfachen – Unterscheidung von Erzähler- und Figurenrede sowie der Klassifikation unterschiedlicher Arten der Rededarstellung aufbauen, entstanden vor allem vom Ende der 1980er Jahre bis zum Anfang der 2000er Jahre.¹¹¹⁹ Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts stehen in der *monogatari*-Forschung Arbeiten zur handschriftlichen Überlieferung und zur Textrezeption im Vordergrund, während theoretische Aspekte in den Hintergrund getreten sind. Dagegen erfuhren westliche Theorien bei Wissenschaftlern, die sich mit der *waka*-Dichtung oder mit *kanbun*-Texten befassten, keine Beachtung, wenn ihnen nicht sogar ausdrücklich Abneigung entgegenschlug. Auch in Studien zur *nikki*-Literatur bleiben narratologische Ansätze, wie sie sich bei Hijikata (2007) und Higashihara (2015) finden, die Ausnahme.¹¹²⁰

In der zweiten Hälfte der 1980er und Anfang der 1990er Jahre wurden einige narratologische Theoriewerke ins Japanische übersetzt, aber von Vertretern der *kokubungaku* kaum wahrgenommen. Stattdessen schreibt Mitani noch 1998 davon, eine eigene ‚Narratologie‘ zu entwickeln. Wenn überhaupt auf westliche Theorie rekurriert wird, dann häufig auf Vertreter des Poststrukturalismus, nicht aber der poststrukturalistischen Narratologie. Auch unter den japanischen Quellen sind keine narratologischen Theoriebeiträge im engeren Sinne. Eine positive Ausnahme ist Fukuda Takashis Buch *Genji monogatari no disukūru*, der seine theoretische Ausbildung allerdings in der Romanistik durchlaufen hat, die in Japan am meisten zur Literaturtheorie beiträgt.

Ein Grund für das verhältnismäßig geringe Interesse an einer eingehenden Beschäftigung mit Theorie könnte im Selbstverständnis der japanischen Wissenschaft liegen. Guido Woldering bemerkt, dass die in Japan verbreitete Gleichsetzung von Literaturkritik (*hyōron* 評論) und Literaturtheorie eine „Ausgrenzung

1118 Okada (1991: 334, Anm. 65) nennt Benveniste in einer Auflistung namhafter Narratologen, zu denen er im fachinternen Diskurs aber nicht gerechnet wird: Schließlich ging es ihm um Äußerungen im Allgemeinen, nicht um Erzählungen.

1119 Vgl. Balmes 2019a: 319. Siehe auch die in Anm. 1131 genannten Titel (dabei ist zu beachten, dass es sich bei den meisten der Bücher um Aufsatzsammlungen einzelner Autoren handelt – die einzelnen Aufsätze sind jeweils bereits einige Jahre zuvor erschienen).

1120 Vgl. Jinno 2020: 26–27.

der Literaturtheorie aus der Wissenschaft“ begünstigt.¹¹²¹ In der japanischen Philologie selbst wird das beschriebene Theoriedefizit allerdings nicht als solches wahrgenommen. So bezeichnet Takahashi Tōru den ‚Monoken‘ noch 2017 als ‚Ausgangspunkt für den internationalen Austausch durch Literaturtheorie‘.¹¹²² Das ist auch nicht falsch, aber bei den internationalen Gesprächspartnern handelte es sich um amerikanische Japanologen, die wiederum selbst stark vom Monoken geprägt wurden und falsche Prämissen übernahmen.

Die erste dieser Japanologinnen ist Amanda Mayer Stinchecum, die in ihrer Studie zur Erzählstimme im „Ukifune“-Kapitel des *Genji monogatari* von 1980 sowohl auf westliche Theorie als auch auf Arbeiten von Monoken-Mitglieder zurückgreift. Dabei übernimmt sie auch problematische Thesen, die aufgrund fehlerhafter Prämissen tatsächlich nicht vorhandene Unterschiede zwischen japanischen und englischen Texten konstatieren. Stinchecums Aufsatz ist wohl die einzige narratologische Arbeit aus der internationalen Japanologie, die auch unter japanischen Forschern, d. h. im Monoken, Aufmerksamkeit gefunden hat.

1990 versucht Earl Miner mit seinem Buch *Comparative Poetics*, einen genuine Theoriebeitrag zu leisten, der sich auch auf narratologische Themen erstreckt. So führt er die Kategorie *point of attention* als Gegenstück zu *point of view* ein. Erstere sei im ‚affektiv-expressiven‘ Erzählen zentral, letztere dagegen im westlichen, ‚mimetischen‘. Einer kritischen Überprüfung konnte Miners Theorie von *points of attention* allerdings nicht standhalten.

Im Jahr darauf erscheint H. Richard Okadas einflussreiche Monographie *Figures of Resistance*, die allerdings weniger stark narratologisch und weitaus ideologischer ausgerichtet ist als die ihr zugrunde liegende Dissertation *Unbound Texts* von 1985. Okada konzentriert sich auf Kategorien wie ‚Klasse‘, *gender* und ‚Ethnizität‘ und wirft der bisherigen japanologischen Forschung einen unreflektierten Umgang mit den Texten vor. Aber obwohl Okada behauptet, dass die japanischen Texten ‚westlichen‘ Kategorien widerstehen, kommt er doch nicht ohne sie aus. In narratologischer Hinsicht beschäftigt sich Okada vor allem mit der zeitlichen Bestimmung von Verbformen bzw. Verbalsuffixen. Dabei formuliert er einen grundlegenden Unterschied zwischen Japan und dem Westen (weshalb Haruo Shirane ihm Orientalismus vorwirft), verstrickt sich jedoch gleichzeitig in logische Widersprüche. Er scheint zu keinen Forschungsergebnissen zu gelan-

1121 Woldering 2022: 17–18. Das wörtliche Zitat stammt aus einer früheren, unveröffentlichten Version von Wolderings Monographie.

1122 „bungaku riron ni yoru kokusai kōryū no shuppatsu-ten 文学理論による国際交流の出発点“ (Takahashi 2017: 2). Zudem wäre zu überprüfen, ob der Monoken tatsächlich, wie Sukegawa schreibt, den (oder einen?) ‚Boom zeitgenössischer Philosophie‘ hervorgerufen hat („gendai shisō būmu o motarashita 現代思想ブームをもたらした“; Sukegawa 2011: 77).

gen, welche seine ideologische Kritik an der vorangehenden Forschung überzeugend erscheinen lassen würden.

Im Anschluss an die ‚amerikanische‘ Phase von 1980 bis 1991 kommt es zu einer theoretischen Neuausrichtung. Allmählich orientiert man sich stärker an einzelnen ‚westlichen‘ Theorien, wie Tzvetana Kristeva in ihrem Aufsatz zu autobiographischer Literatur (1993), die sich auf die Systematik von Genette stützt. In den Texten von Murakami Fuminobu (1998; 2009) geht es vorgeblich um ‚Distanz‘ nach Genette, tatsächlich aber um *showing* und *telling* in Bezug auf die Perspektive des Erzählers. Umfassend entlang eines bestimmten Werkes arbeitet Michael Watson in seiner unveröffentlichten Dissertation zum *Heike monogatari* (2003) und greift dabei verschiedene narratologische Kategorien auf. In der Form eines Aufsatzes (2004) veröffentlicht er theoretische Überlegungen zur Kategorie der Figur und eine Analyse episodischer Strukturen.

2004 erscheint die Monographie von Tomiko Yoda, die sich, wie vor ihr Okada, mit Mitgliedern des Monoken, darunter Mitani Kuniaki, Fujii Sadakazu und Takahashi Tōru, austauschte.¹¹²³ Auch inhaltlich sind gewisse Parallelen zu Okada erkennbar: Auch Yoda konzentriert sich mit der Kategorie *gender* auf soziale Aspekte; zudem hinterfragt sie grundsätzlich die Anwendung moderner Begriffe auf Texte der Heian-Zeit, verwendet sie aber trotzdem. Da sie mit zweierlei Maß misst, geht sie von einem grundsätzlicheren Unterschied zwischen vormoderner japanischer und moderner westlicher Literatur aus, als tatsächlich besteht – obwohl sie dieses dichotomische Denken zuvor kritisiert. Problematisch ist auch, dass Yoda die Unterscheidung von erzählendem und erzähltem Ich anscheinend nur aus Studien zu japanischen Texten kennt, wie die von Fukazawa Tōru zum *Kagerō no nikki*, und deshalb in Bezug auf vormoderne japanische Texte Schlüsse zieht, die in Bezug auf moderne englische ebenso zu ziehen und bereits bekannt sind. Sich vor diesem Hintergrund – wie auch Okada, wenn auch weniger extrem – gegen Eurozentrismus auszusprechen, ohne den aktuellen Stand der ‚westlichen‘ Theorie überhaupt zu kennen, birgt Gefahren. Grundsätzlich ist jede Theorie kritisch zu überprüfen, nicht nur hinsichtlich der japanischen Texte, sondern auch in ihrem Bezug auf moderne Texte.

Sehr innovativ ist der von Takeuchi Akiko (2008; 2020) verfolgte Ansatz, die Narratologie für das Nō-Theater fruchtbar zu machen, in dem Erzähler- und Figurenrede nicht nach Chor und Darstellern getrennt sind. Takeuchis Ausdruck „narrated‘ drama“¹¹²⁴ suggeriert eine Kritik an der traditionellen Gattungstrias,

1123 Vgl. Okada 1991: ix; Yoda 2004: xi.

1124 Takeuchi 2008: 4.

nach deren Kriterien sich das Nō-Theater weder dem Drama noch der Epik zurechnen lässt.

Ab 2009 verschiebt sich der Schwerpunkt der narratologischen Beschäftigung mit der vormodernen japanischen Literatur nach Europa, markiert durch das Erscheinen zweier Themenhefte (Steineck/Müller 2009a und Moretti 2009a [2010]). In methodischer Hinsicht stehen jeweils bestimmte Modelle im Vordergrund: die von Gérard Genette, Wolf Schmid und Frank Zipfel im ersten Heft, die Arbeit von Marie-Laure Ryan im zweiten. Dort findet sich auch ein Aufsatz von Ryan persönlich, der die Universalität narratologischer Theorien keineswegs infrage stellt, auch wenn es wünschenswert gewesen wäre, wenn sich der Austausch zwischen Ryan und den Beitragenden aus der Japanologie noch deutlicher in den Aufsätzen niedergeschlagen hätte.

Ein Theoriebeitrag, der insofern besonders ist, als er nicht primär japanologisch ist und wohl auch von kognitiven Narratologen gelesen wird, ist J. Keith Vincents Artikel „Sex on the Mind: Queer Theory Meets Cognitive Theory“ im *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* (2015). Er enthält zwar keine neuen narratologischen Erkenntnisse, stellt aber Betrachtungen zum *Genji monogatari*, vor allem die von Stinchecum, in neue theoretische Kontexte.

2017 ziehen auch die altjapanischen Mythologien erzähltheoretisches Interesse auf sich, als Raji C. Steineck auf sie A. J. Greimas' Aktantenmodell anwendet und es hinsichtlich bestimmter Mytheme modifiziert. Weiterhin entsteht in der Japanologie des deutschsprachigen Raums eine Reihe von Arbeiten, die Lyrik unter narratologischen Aspekten untersucht (Müller 2014; Wittkamp 2018b; 2020a [2021]; 2021a; 2021b).

2020 kam es zu einem großen Anstieg an japanologischen Publikationen mit narratologischem Schwerpunkt. In jenem Jahr erschien auch das Themenheft *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature* mit Beiträgen aus Japan, dem deutschsprachigen Raum und Nordamerika, in dem es um *discours*, Figur und Zeit geht. Verschiedene Theorien zur Zeit im Erzählen wurden weiterhin in einem eigenen Aufsatz (2021a) einer Prüfung unterzogen.

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die narratologische Beschäftigung mit vormodernen japanischen Texten vor allem mit der Aktivität des Monoken an Fahrt gewinnt. In narratologischer Hinsicht zeichnen sich die Forschungsarbeiten zwar durch zahlreiche theoretische Mängel aus, die aber in Japan nicht als solche wahrgenommen werden. Der Monoken ist im Gegenteil dafür bekannt, theoretische Reflexion in die positivistisch geprägte Literaturwissenschaft gebracht zu haben. Er beeinflusst mehrere amerikanische Japanologen, die – teilweise ausgehend von japanischen Publikationen, aber verstärkt durch ideologisch geprägte Wissenschaftsdiskurse in den USA – mitunter grundsätzliche Kritik an ‚westlicher‘ Theorie üben. Narratologische Theorien werden wahr-

genommen, aber nicht unbedingt gründlich genug gelesen. Die häufig aus dem deutschsprachigen Raum stammenden Arbeiten des letzten Jahrzehnts orientieren sich stärker an einzelnen Modellen. Das sorgt einerseits für eine größere terminologische Präzision, andererseits werden einzelne Theorien mitunter relativ unkritisch, quasi als vorgefertigte Methoden, verwendet. Die ‚amerikanische‘ Phase narratologischer Studien, aber auch die Veröffentlichungen der Monoken-Mitglieder werden in der deutschsprachigen Forschung kaum wahrgenommen. Das ist allerdings weniger auf ein Recherchedefizit zurückzuführen als vielmehr darauf, dass die Gegenstände andere sind: Texte aus der ‚klassischen‘ Heian-Zeit stehen nicht mehr stärker im Vordergrund (das *Genji monogatari* sogar praktisch gar nicht mehr) als solche aus dem Mittelalter oder auch aus der Nara- und der Edo-Zeit (d. h. aus dem Altertum und der Frühen Neuzeit). Allgemein lässt sich feststellen, dass es sich bei den meisten Beiträgen um Untersuchungen bestimmter Texte oder Genres handelt, wohingegen die Theorie selbst nur äußerst selten im Vordergrund steht.¹¹²⁵ Dieser Forschungslücke soll das vorliegende Buch Abhilfe schaffen.

3.2 Zum Gebrauch des Begriffs *discours* (*gensetsu*) in japanischen Forschungsarbeiten

Obwohl der Rückbezug auf die theoretischen Schriften Genettes etc. oft fehlt, hat sich in der japanischen Literaturwissenschaft ein Spektrum vielverwendeter narratologischer Begriffe etabliert. Allerdings stellt der Mangel an Präzision und Einheitlichkeit in deren Gebrauch ein grundlegendes Problem dar. Das betrifft nicht bloß Aufsätze, die Begriffe wie ‚Perspektive‘ (*shiten* 視点) verwenden (s. Kap. 3.3), welche zu Interpretationen einladen und auch in der westlichen Literaturwissenschaft, selbst innerhalb der Erzähltheorie, lange disparat verwendet wurden (und zu einem gewissen Grad immer noch werden; s. Kap. 2.3), sondern insbesondere Forschungsarbeiten, die durch Ausdrücke wie *discours* (*gensetsu* 言説) ihre Wissenschaftlichkeit hervorzuheben suchen. Letzterer Begriff erfreut sich besonderer Beliebtheit und wird in diesem Kapitel exemplarisch aufgegriffen.

Allgemein werden mit *gensetsu* sprachliche Äußerungen bezeichnet. Das früheste Beispiel, das im *Nihon kokugo daijiten* (NKD) für *gensetsu* gegeben wird, stammt aus dem 17. Jahrhundert, mit der Lesung *gonsetsu* findet sich der

¹¹²⁵ Vgl. Balmes 2020c: 60.

Begriff in buddhistischen Texten jedoch bereits seit dem 13. Jahrhundert.¹¹²⁶ Heute dient das Wort insbesondere als Übersetzung für den französischen Begriff *discours*, allerdings nicht ausschließlich, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen werden.

In einem Eintrag im *Metzler Lexikon Sprache* differenziert Konrad Ehlich zwischen verschiedenen Konnotationen von ‚Diskurs‘: Das deutsche Wort, das sich vom lateinischen *discurrere* (‚hin- und herlaufen‘) ableitet und eine Erörterung oder Unterhaltung bezeichnet, wurde nur noch selten verwendet, bis ihm ab den 1960er Jahren, vor allem aber in den 1970er und 1980er Jahren, als Fachterminus verschiedene Bedeutungen zugewiesen wurden. Mittlerweile wird ‚Diskurs‘ auch alltagssprachlich wieder verwendet. Während im Englischen *discourse* fast das Gleiche wie *text* bedeutet, ist *discours* im Französischen, vor allem bei Foucault, auf „die Herstellung und gesellschaftl. Unterhaltung von komplexen Wissenssystemen“ bezogen. In der Pragmatik bezeichnet ‚Diskurs‘ „strukturierte[] Ensembles von Sprechhandlungen, die aus einfachen oder komplexen Sprechhandlungsfolgen bestehen“.¹¹²⁷ Insbesondere lassen sich die Diskursarten der Sprechhandlungssequenz (z. B. Frage-Antwort-Texte) und der Sprechhandlungsverkettung unterscheiden. Zu Letzterer gehört die Erzählung, aber auch die Predigt oder der Vortrag.¹¹²⁸

In narratologischem Kontext wird der Begriff *discours* vor allem als Gegensatz zu *histoire* (jap. *monogatari naiyō*) verwendet. Gemeint ist dann die Erzählung in verbalisierter Form im Unterschied zu ihrem Inhalt (s. Kap. 2.1.2). Mit dem Begriff werden aber auch die einzelnen ‚Diskurse‘ bezeichnet, aus denen sich die Erzählung als Makrosprechakt zusammensetzt (in diesem Kontext wird in der deutschsprachigen Forschung nicht der französische Terminus verwendet). Es handelt sich hierbei um den vom Erzähler gesprochenen Text sowie die Äußerungen der einzelnen Figuren. Von ‚Diskursen‘ ist hier vor allem im Zusammenhang mit Bachtins Konzepten ‚Polyphonie‘ und ‚Heteroglossie‘ die Rede (siehe auch Kap. 2.2.2 [7] sowie S. 127). Als *discourse/discours* wird im Englischen und Französischen weiterhin die (freie) direkte oder indirekte Art der Rede- und Gedankendarstellung bezeichnet – im Deutschen ‚Rede‘. Zwar lässt sich hier auch im Englischen von *speech* und im Japanischen von *wahō* 話法

¹¹²⁶ Vgl. NKD: „gensetsu“, „gonsetsu“. Dass *gensetsu* zur Übersetzung des französischen *discours* verwendet wird, findet im umfangreichen Wörterbuch keine Erwähnung.

¹¹²⁷ Glück/Rödel ⁵2016: 154.

¹¹²⁸ Vgl. Glück/Rödel ⁵2016: 154.

(wörtlich ‚Rede-Technik‘¹¹²⁹) sprechen, doch finden sich die Begriffe *discourse* und *gensetsu* häufiger, wie auch in der französischsprachigen Narratologie *discours* häufiger als *style* verwendet wird (vgl. etwa die jeweils synonymen Ausdrücke für ‚freie indirekte Rede‘¹¹³⁰: jap. *jiyū kansetsu gensetsu/wahō* 自由間接言説/話法; frz. *discours/style indirect libre*; engl. *free indirect discourse/speech*).

Das Wort *gensetsu* findet sich in den Titeln einer Reihe von literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeiten, doch ist fraglich, ob damit immer das Gleiche bezeichnet wird.¹¹³¹ Die meisten Bücher, die *gensetsu* im Titel tragen – vier an der Zahl –, hat der Literaturwissenschaftler Mitani Kuniaki vorgelegt. Seine Forschung widmet sich dem sogenannten *gensetsu bunseki* 言説分析 (Analyse des

1129 Yamashita Hiroaki verwendet es in der Bedeutung ‚Sprechweise‘ (siehe S. 177–178).

1130 Der Begriff ‚freie indirekte Rede‘ (s. Kap. 4.3.1) wird allgemein synonym mit ‚erlebter Rede‘ verwendet. Wolf Schmid ([2005] ³2014: 183–186) differenziert hingegen zwischen den beiden Begriffen.

1131 Buchpublikationen zur klassischen Literatur mit *gensetsu* im Titel sind Mitani Kuniakis *Monogatari bungaku no gensetsu* 物語文学の言説 (‚Der *discours* der *monogatari*-Literatur‘; Yūseidō shuppan 有精堂出版, 1992), *Genji monogatari no ‚katari‘ to ‚gensetsu‘* 源氏物語の「語り」と「言説」(‚Erzählen‘ und ‚Diskurs‘ des *Genji monogatari*; Yūseidō shuppan, 1994), *Kindai shōsetsu no ‚katari‘ to ‚gensetsu‘* 近代小説の「語り」と「言説」(‚Erzählen‘ und ‚Diskurs‘ des modernen Romans; Yūseidō shuppan, 1996) und *Genji monogatari no gensetsu* (‚Der *discours* des *Genji monogatari*‘; 2002, siehe Literaturverzeichnis), Kanda Tatsumis *Gizō no gensetsu: Heian-chō no ekurichūru* 偽装の言説: 平安朝のエクリチュール (‚Getarnter *discours*: Die *écriture* der Heian-Zeit‘; Shinwasha 森話社, 1999), Higashihara Nobuakis *Monogatari bungakushi no ronri: katari, gensetsu, in’yō* 物語文学史の論理: 語り・言説・引用 (‚Die Logik der Geschichte der *monogatari*-Literatur: Erzählen, Diskurs, Zitat‘; Shintensha 新典社, 2000) und *Genji monogatari no katari, gensetsu, tekusuto* 源氏物語の語り・言説・テキスト (‚Erzählen, Diskurs und Text des *Genji monogatari*‘; Ōfū おうふう, 2004), Kawazoe Fusaes 河添房江 *Sammelband Gensetsu no seiyaku* 言説の制約 (‚Einschränkungen des *discours*‘; Bensei shuppan 勉誠出版, 2001) Takehisa Yasutakas 武久康高 *Makura no sōshi no gensetsu kenkyū* 枕草子の言説研究 (‚Studien zum Text des *Makura no sōshi*‘; Kasama shoin 笠間書院, 2004) und Hijikata Yōichis *Nikki no seiiki: Heian-chō no ichininshō gensetsu* (‚Die Stimmelage der *nikki*: Der *discours* in der ersten Person in der Heian-Zeit‘; 2007, siehe Lit.-Verz.). Ausgehend davon, dass Mitani und Higashihara *gensetsu* für *discours* im narratologischen Sinne verwenden, ist nicht ganz klar, was damit gewonnen ist, wenn in einem Buchtitel zwischen ‚Erzählen‘ und *discours* unterschieden wird. Schließlich ist der *discours* die Erzählung, und nur auf dieser Ebene kann erzählt werden. Ähnlich fraglich ist die Unterscheidung von *discours* und Text bei Higashihara, die in narratologischem Kontext synonym sind. In Bezug auf das *Makura no sōshi* muss *gensetsu* im Wesentlichen ‚Text‘ heißen, da es sich um ein nicht-narratives Werk handelt. Zur *setsuwa*-Literatur und mittelalterlichen *gunki monogatari* sind zudem folgende Buchpublikationen erschienen: der von Honda Giken 本田義憲 et al. herausgegebene *Sammelband Setsuwa no gensetsu: kōshō, shoshō, baitai* 説話の言説: 口承・書章・媒体 (‚Der *discours* von

discours'), womit er die Einteilung des *discours* (*gensetsu bunrui/kubun* 言説分類/区分) in verschiedene Formen der Erzähler- und Figurenrede meint. Andō Tōru führt auf der Grundlage des ersten und des zehnten Kapitels von Mitani Aufsatzsammlung *Genji monogatari no gensetsu* („Der *discours* des *Genji monogatari*“, 2002) folgende Kategorien auf: a) Erzählerrede (*ji no bun* 地の文); b) 1) direkte Rede im Dialog, 2) indirekte Rede im Dialog; c) 1) direkte Gedankenrede, 2) indirekte Gedankenrede; d) Erzählerkommentare (*sōshiji* 草子地); e) freie direkte Rede (auch ‚autonome Rede‘, d. h. wörtliche Rede ohne Inquit-Formel); f) freie indirekte Rede.¹¹³²

Im Kontext der üblichen Differenzierung verschiedener Arten der Rede- und Gedankendarstellung zwischen a) Erzählerrede und d) Erzählerkommentaren zu unterscheiden, erscheint nicht schlüssig, da Erzählerkommentare nur in der Erzählerrede vorkommen, also allenfalls eine Unterkategorie darstellen können. Diese terminologische Verwirrung ergibt sich aus der Heterogenität der japanischen Begrifflichkeit, die hier, anders als bei den verschiedenen Arten der Figurenrede, aus vormodernen Kommentaren zum *Genji monogatari* stammen (s. Kap. 3.4.1). Mitani geht von zwei eigenständigen, sich gegenseitig ausschließenden Kategorien aus: Der *ji no bun* sei der von einem anonymen Sprecher (*washa*) gesprochene Text, wohingegen *sōshiji* Einschübe einer oder mehrerer

setsuwa: Mündliche Überlieferung, Schriftlichkeit und Medium'; Benseisha 勉誠社, 1991), Kōmine Kazuaki *Setsuwa no gensetsu: chūsei no hyōgen to rekishi jojutsu* („Der *discours* von *setsuwa*: Mittelalterlicher Ausdruck und historisches Erzählen“; 2002, siehe Lit.-Verz.) sowie Watase Junko 渡瀬淳子 *Muromachi no chiteki kiban to gensetsu keisei: kanabon „Soga monogatari“ to sono shūhen* 室町の知的基盤と言説形成: 仮名本『曾我物語』とその周辺 („Kognitives Fundament und *discours*-Gestaltung in der Muromachi-Zeit: Die *kana*-Fassung des *Soga monogatari* und seine Umgebung“; Bensei shuppan, 2016). In weiteren Publikationen zur vormodernen Literatur, dem von Hara Katsuaki 原克昭 herausgegebene Sammelband *Shūkyō bungei no gensetsu to kankyō* 宗教芸文の言説と環境 („*Discours* und Umfeld religiöser Literatur“; Kasama shoin, 2017) sowie dem in der Reihe *Insei-ki bunka ronshū* 院政期文化論集 („Sammelbände zur Kultur der Insei-Zeit“) erschienenen Band *Gensetsu to tekusuto-gaku* 言説とテキスト学 („*Discours* und Textstudien“; Shinwasha, 2002), geht es nicht nur um Erzähltexte, sodass mit *gensetsu* ‚Text‘ im weiteren Sinne gemeint ist, ebenso in Hashimoto Hiroyukis 橋本裕之 *Engi no seishinshi: chūsei geinō no gensetsu to shintai* 演技の精神史: 中世芸能の言説と身体 („Mentalitätsgeschichte der Aufführung: Diskurs und Körper in performativen Künsten des Mittelalters“; Iwanami shoten 岩波書店, 2003). Weiterhin ist Uejima Mayumis 上嶋真弓 überarbeitete Dissertation unter dem Titel *Chūsei Jōgū kōgō gensetsu: nihonjin no seishin bunka no ichi sokumen* 中世神功皇后言説: 日本人の精神文化の一側面 („Mittelalterliche Jōgū-kōgō-Diskurse: Ein Aspekt der Mentalitätskultur der Japaner“) erschienen. Buddhistologische Monographien von Sonehara Satoshi 曾根原理 (2006), Ōshima Kaoru 大島薫 (2007) und Satō Ayumi 佐藤愛弓 (2015) stehen eindeutig nicht in narratologischem Kontext.

1132 Vgl. Andō 2003: 139.

expliziter Erzählinstanzen darstellten (s. Kap. 4.4.2). In einem 1994 erstmals publizierten Aufsatz bemerkt er, dass der *ji no bun* zwar im Allgemeinen als ‚objektiv‘ („*kyakutaiteki* 客体的“¹¹³³) angesehen werde, tatsächlich aber subjektiv gefärbt sei, da er durch den Erzähler vermittelt werde.¹¹³⁴ Nach dieser Erkenntnis ist eine Einteilung des *discours* gemäß der genannten Klassifikation widersprüchlich. Mitani hält dennoch daran fest, dass *ji no bun* und *sōshiji* getrennte Kategorien seien, wie beispielsweise an der folgenden Formulierung deutlich wird: ‚obwohl es einen Unterschied zwischen Diskursen wie *sōshiji* und *ji no bun* gibt“¹¹³⁵.

In einem 1998 erstveröffentlichten Aufsatz nennt Mitani zu Beginn die diversen Einflüsse, aus denen die ‚*discours*-Analyse‘ hervorgegangen sei: die Diskurstheorien von Benveniste und Barthes, Bachtins Metalinguistik, Tokieda Motokis Theorie von der Sprache als Prozess (*genko katei setsu*), insbesondere hinsichtlich seiner Kategorien *shi* und *ji*, die mit der Frage nach dem ‚Ausdruckssubjekt‘ (*hyōgen shutai* 表現主体) zusammenhängen (s. Kap. 3.1.1.2), sowie die vormoderne Kommentartradition zum *Genji monogatari*. In Letzterer werde etwa zwischen Erzählerrede (*ji no bun*), Dialog (*kaiwabun* 会話文), Gedankenrede (*naiwabun* 内話文, auch *shinchū shii no kotoba* 心中思惟の詞, *shinnaigo* 心内語 oder *naigen* 内言), Erzählerkommentaren (*sōshiji*), *waka* und Briefen (*shokan* 書簡) unterschieden.¹¹³⁶ Diese Differenzierung könne sich auch für die gegenwärtige Erzähltheorie als nützlich erweisen.¹¹³⁷ Mitanis ‚*discours*-Analyse‘ ergänzt diese Kategorien hauptsächlich um die freie direkte und freie indirekte Rede. Von ersterer behauptet er, sie sei an der Abwesenheit von Honorifika erkennbar und finde sich im modernen Roman daher nicht.¹¹³⁸ Es erscheint absurd, wie Mitani eine aus der Beschäftigung mit moderner Literatur hervorgegangene Kategorie für das *Genji*

1133 Mitani 2002: 16.

1134 Vgl. Mitani 2002: 16–17, auch 21–22, 42–43.

1135 „*sōshiji, ji no bun to itta gensetsu no sōi wa aru mono no* 草子地・地の文といった言説の相違はあるものの“ (Mitani 2002: 41).

1136 Hier werden die japanischen Begriffe angegeben, die Mitani (2002: 16) nennt, aber entgegen dem Anschein handelt es sich bei *kaiwa* und *naiwa* sowie den entsprechenden Synonymen nicht um Begriffe aus den Kommentaren selbst. In diesen ist von *kotoba* 詞 (‚Worten‘) und *kokoro* 心 (‚Gedanken‘) die Rede (s. Kap. 3.4.1). Das Wort *shokan* findet sich bereits im Mittelalter, älter ist jedoch das von Hijikata (s. Kap. 3.3.4) gebrauchte *shōsoku* 消息. Nakajima Hiroteri 中島広足 (1792–1864) nennt in seinem *Ama no kugutsu* あまのくづつ (‚Riedgrasbeutel des Fischers‘) zusätzlich *utsurikotoba* als eigene Kategorie (s. Kap. 3.4.3) (vgl. auch Higashihara/Waller 2013: 19, 124; Higashihara 2015: 183, 261).

1137 Vgl. Mitani 2002: 15–16.

1138 Vgl. Mitani 2002: 325.

monogatari kontextualisiert, um anschließend festzustellen, dass es sie in der modernen Literatur nicht gebe. Zwar muss bedacht werden, dass er sich nur auf das Japanische bezieht und der Status der freien indirekten Rede im Japanischen Gegenstand der Debatte ist. Dennoch finden sich auch in der modernen Literatur Honorifika, wenn auch weniger häufig. Dass das Kriterium nur für vormoderne Texte greife, ist daher nicht schlüssig (zudem lassen sich auch noch weitere Kriterien beschreiben).

Mit *gensetsu* kann bei Mitani der *discours* in Todorovs Sinn als Makrosprechakt gemeint sein, etwa im Buchtitel *Genji monogatari no gensetsu*. Er verwendet den Begriff aber auch in Bezug auf einzelne Bestandteile des *discours* gemäß den oben eingeführten Kategorien. So bezeichnet er etwa die zitierte Rede *ware wa* 我は (‘ich’; s. Kap. 4.2.4) als *gensetsu*.¹¹³⁹ Zwar wird im Englischen und Französischen in Bezug auf Rededarstellung der Begriff *discours(e)* verwendet; gemeint ist damit aber nicht die einzelne Rede, sondern die Art, in der diese dargestellt wird (direkt oder indirekt). Auch kann bei *ware wa* keinesfalls von einem „strukturierten Ensemble[] von Sprechhandlungen“¹¹⁴⁰ die Rede sein. Der Begriff *gensetsu* nimmt somit eine mikroskopische Dimension an, die im Widerspruch zur Weitläufigkeit seines westlichen Pendantes steht und die sich anders eindeutiger ausdrücken ließe: Man könnte auch von einem Textsegment, einer Äußerung, einer Formulierung etc. sprechen. In dieser Verwendung kann *gensetsu* nicht mit ‚Diskurs‘ übersetzt werden, sondern allenfalls mit ‚Diskurs-Element‘. Somit lässt sich auch *gensetsu bunseki* sowohl mit ‚discours-Analyse‘ als auch mit ‚Analyse von discours-Elementen‘ wiedergeben. Da die japanische Sprache keine Singular- und Pluralformen kennt, brauchen sich Mitani etc. nicht festzulegen und können *gensetsu* in einem weiten Bedeutungsspektrum verwenden.

Ein solches findet sich auch bei Takahashi Tōru (2017), der *gensetsu* zunächst im Rahmen der narratologischen Dichotomie von *dicours* und *histoire* zu verstehen scheint, da er auch letzteren Begriff (*monogatari naiyō*¹¹⁴¹) verwendet. Anschließend spricht er aber auch in Bezug auf *waka* von *gensetsu*¹¹⁴² und bezeichnet sowohl das Schreiben von *monogatari* als auch das Dichten von

1139 Vgl. Mitani 2002: 37.

1140 Glück/Rödel⁵2016: 154.

1141 Wenn er schreibt ‚den Inhalt der Erzählung zusammenfassen‘ (‚monogatari naiyō o yōyaku shi 物語内容を要約し‘; Takahashi 2017: 2), ist damit nicht die *histoire* als Gesamtmenge des Erzählten des *Genji monogatari* gemeint, sondern einzelne Handlungsepisoden. Insofern kann nicht nur *gensetsu*, sondern auch *monogatari naiyō* sowohl auf Makro- als auch auf Mikroebene bzw. im Singular wie im Plural verstanden werden.

1142 Siehe Takahashi 2017: 4.

waka als ‚Diskursakte‘ („gensetsu kōi 言説行為“¹¹⁴³), womit also weniger ‚Erzählakte‘ (*monogatari kōi* 物語行為; entsprechend Genettes ‚Narration‘) als vielmehr ‚Sprechakte‘ (*genko kōi* 言語行為) im allgemeinen Sinne gemeint sein müssen. Auch auf der Mikroebene wendet Takahashi den Begriff an, wenn er die ersten und die letzten Worte des *Genji*-Kapitels „Kiritsubo“ 桐壺 (1) als *gensetsu* bezeichnet.¹¹⁴⁴

Während sich hier bereits andeutet, wie sich der Begriff *gensetsu* in Japan verselbstständigt, sorgt der Ausdruck *gensetsu bunseki* für zusätzliche Verwirrung, wird er doch allgemein synonym mit *danwa bunseki* 談話分析 verwendet, der japanischen Entsprechung von ‚Diskursanalyse‘¹¹⁴⁵, die insbesondere in der Sozialwissenschaft Konjunktur hat. Auch wenn die Diskursanalyse in Frankreich in den späten 1960er Jahren aufkam, also etwa zeitgleich mit den narratologischen Bestrebungen im französischen Strukturalismus, bestehen zwischen den beiden Forschungsrichtungen fundamentale Unterschiede. Die Diskursanalytiker waren kritisch gegenüber der strukturalistischen Linguistik nach Saussure und beteiligten sich nicht am Poststrukturalismus. Nachdem sich das Interesse anfänglich vor allem auf politische Diskurse richtete,¹¹⁴⁶ widmet sich die Diskursanalyse, anders als die Narratologie, allen Lebensbereichen, in denen Diskurse von Bedeutung sind. Im Gegensatz zur klassischen Narratologie liegt der Schwerpunkt in der Diskursanalyse nicht auf der Beschreibung einer Struktur, sondern auf der Erforschung sozialer Interaktion bzw. auf der Pragmatik.¹¹⁴⁷

Möglicherweise spricht Itoi Michihiro aufgrund dieser Verwechslungsgefahr in Bezug auf Mitanis Theorie nicht von ‚Diskurs-‘, sondern von ‚Ausdrucksanalyse (Textanalyse)‘ („hyōgen (tekisuto) bunseki 表現 (本文) 分析“¹¹⁴⁸). Auf Mitanis Methodik greift auch sein Schüler Higashihara Nobuaki zurück, bei dem Loren Waller *gensetsu bunseki* zu allem Überfluss wörtlich mit „discourse

1143 Takahashi 2017: 3.

1144 Vgl. Takahashi 2017: 4. Der zitierte Beginn lautet *Izure no ōn-toki ni ka* いづれの御時にか (‚In wessen Regierungszeit es wohl war?‘; siehe S. 270), der Schluss: ... *to zo hon ni* とぞ本に (‚so [heißt es] in der Handschrift‘).

1145 Für eine japanologische Einführung siehe Bernhard Seidl (2020): „Diskurse, Diskurse überall: Grundbegriffe und praktische Zugänge zur Diskursanalyse“. In: *Wiener Selektion japanologischer Methoden: Jahrgang 2020*. Hrsg. von Christina Gmeinbauer, Sebastian Polak-Rottmann und Florian Purkarthofer. (Beiträge zur Japanologie 48). Wien: Abteilung für Japanologie, Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien, 179–206. Siehe außerdem Kap. 14 in Kottmann/Reiher 2020a.

1146 Vgl. Pier [o. J.]: Abs. 4.

1147 Vgl. Pier [o. J.]: Abs. 2.

1148 Itoi 2018: 8. Neben *honmon* 本文 steht in kleiner Schrift das synonyme *tekisuto* テキスト.

analysis“¹¹⁴⁹ ins Englische übersetzt, ohne den Begriff etwa in einer Fußnote von der Diskursanalyse abzugrenzen. Während sich in H. Richard Okadas *Figures of Resistance* durchaus Parallelen zur Diskursanalyse feststellen lassen (s. Kap. 3.1.2.1), kann Mitanis *gensetsu bunseki* wohl kaum als Diskursanalyse bezeichnet werden. Auch aus den von Mitani aufgezählten ‚Einflüssen‘ ist nicht ersichtlich, dass er *gensetsu bunseki* als Diskursanalyse versteht – hierzu müsste zumindest auf Foucault verwiesen werden. Wahrscheinlicher ist, dass die Autoren und der Übersetzer nachlässig waren.¹¹⁵⁰

Der Gebrauch des auf ganze Texte bezogenen Ausdrucks *gensetsu* beschränkt sich nicht auf narratologische Studien im engeren Sinne.¹¹⁵¹ Etwa findet sich das Wort auch im Titel von Komine Kazuakis ebenfalls 2002 erschienener Aufsatzsammlung *Setsuwa no gensetsu: chūsei no hyōgen to rekishi jojutsu* („Der Diskurs der *setsuwa*: Mittelalterlicher Ausdruck und historisches Erzählen“). Komine beginnt seine Arbeit damit, indem er darauf hinweist, dass das Wort *gensetsu*, das als Übersetzung des französischen *discours* bzw. des englischen *discourse* Verwendung findet, ursprünglich ein buddhistischer Terminus war; in diesem Fall werden die Schriftzeichen 言説 *gonsetsu* gelesen. Er zitiert eine Passage aus Mujū Ichisens 無住一円 (1227–1312) *setsuwa*-Anthologie *Shasekishū* 沙石集 („Sammlung von Sand und Steinen“, 1279–1283), in der dargelegt wird, dass die Lehre des Buddha nur außersprachlich verstanden werden kann. In der Passage heißt es unter anderem:

1149 Higashihara/Waller 2013: 124, 138; Higashihara 2015: 009.

1150 Wallers Übersetzung ist auch in anderer Hinsicht problematisch. Etwa überträgt er *sōshiji* mit „authorial intrusion“ (Higashihara/Waller 2013: 124) statt mit *narratorial intrusion* (siehe hierzu Anm. 1328). Zudem gibt Waller *shōryaku no sōshiji* 省略の草子地 („Erzählerkommentare zu Auslassungen“; s. Kap. 3.4.1, 3.4.2) mit „abbreviated authorial intrusion“ wieder (Higashihara/Waller 2013: 134, 133 [Orig. 11, 12]), obwohl es nicht die Kommentare bzw. ‚Einschübe‘ sind, die verkürzt werden, sondern die Darstellung des Erzählten. Verwirrend ist auch, dass Waller das Wort *hōhō* 方法 („Methode“) in Bezug auf Ki no Tsurayuki bzw. seinen Text als „methodology“ übersetzt und somit einen wissenschaftlich-theoretischen Kontext impliziert (Higashihara/Waller 2013: 138, 134 [8, 11]; auch Higashihara 2015: 007, 009 [011, 013]). Die Übersetzung enthält noch weitere Fehler, vor allem in Bezug auf die Texttradition. So gibt Waller *gedai* 外題 („äußerer Titel“: der Titel außen auf einem Heft oder auf einer zusammenge-rollten Querrolle) mit „unofficial title“ wieder (Higashihara/Waller 2013: 130 [13]) und schreibt, dass Fujiwara no Teikas 藤原定家 (1162–1241) *Tosa-nikki*-Handschrift im Jahr Bunryaku 2 (1235) aufgefunden wurde, obwohl es tatsächlich Teika war, der Tsurayukis Handschrift fand und diese darauf kopierte (siehe Higashihara/Waller 2013: 128 [15]).

1151 Siehe auch Anm. 1131.

[...]迷ひの衆生種々の見を起し、処々に著を生ずる故に、やむ事なくして、文字を現し、言説を起して之を引導する也。[...]若し言説に著し、分別に滞らば、争か妙なる仏意をしるべき。言説念慮は、これ幻化虚偽の夢中の妄想也。¹¹⁵²

[...] Weil die irrenden Wesen verschiedene Ansichten hervorbringen sowie hier und dort Anhaftung entwickeln, führt [der Buddha] sie ohne Unterlass, indem er Schrift erscheinen lässt und Sprache (*gonsetsu* 言説) hervorbringt. [...] Wenn man der Sprache anhaftet und sich mit Unterscheidungen aufhält, wie sollte man dann den wundersamen Sinn des Buddha erkennen? Sprache und Denken sind irrende Gedanken in einem Traum illusionierender Täuschung.

Hier wird *gonsetsu* zu ‚Schrift‘ (*moji* 文字) parallel gesetzt und somit offensichtlich in der Bedeutung ‚Sprache‘ verwendet. Nach Mujū ist die Sprache ein zweischneidiges Schwert: Sie kann als ‚geschicktes Mittel‘ (*hōben* 方便; Sanskrit *upāya*) dienen, mit dem der Buddha die Wesen führt. Entwickelt man aber Anhaftung an die Sprache und verliert sich im Denken, kann die Wahrheit nicht erkannt werden. Nach der Diskussion des Textabschnitts sieht Komine Parallelen zwischen *gensetsu* und *gonsetsu*:

Heute wird *gensetsu* als ein Begriff verwendet, der eine eigentümliche, mit Macht verschlungene Intention hat. Tatsächlich stand die Ideologie des Buddha-Dharma stets auf der Seite des dominierenden Systems, und besonders Schrift war untrennbar mit Macht verbunden. Es gibt viele Punkte, die das heutige Konzept berühren; gleichzeitig möchte ich [den Begriff] hier in der weitläufigen Bedeutung verwenden, in der er gebraucht wird, um die Texttheorie zu relativieren.¹¹⁵³

Indem Komine *gensetsu* mit ‚Macht‘ in Verbindung bringt, deutet sich an, dass er den Begriff im Sinne von ‚Diskurs‘ bei Michel Foucault versteht, und tatsächlich verweist er im Zusammenhang mit dem Buch *Katari* かたり (‚Erzählen‘, Kōbundō 弘文堂, 1990) des Philosophen Sakabe Megumi 坂部恵 auf Foucaults *Les mots et les choses* (1966; dt. *Die Ordnung der Dinge*, 1971).¹¹⁵⁴ Mit ‚Texttheorie

1152 Komine 2002: 8; Hervorhebungen getilgt. Komine zitiert aus der *rufubon*-Version (10:1). In der Handschrift, die in der Stadtbibliothek Yonezawa 市立米沢図書館 aufbewahrt wird und die in SNKBZ 52 ediert ist, findet sich die Passage nicht.

1153 „今日、言説は権力にまつわる特有の指向をもつ用語として使われる。たしかに仏法のイデオロギーは常に支配体制の側にあったし、とりわけ文字は権力と不可分に結びついていた。今日の概念に多くふれるところがあると同時に、テキスト論を相対化するために用いられる広領域の意味合いとして、ここでは使いたいと思う。“ (Komine 2002: 9).

1154 Siehe Komine 2002: 17 und 32, Anm. 13. Sakabes Buch wird auch in der von Ōura Yasu-suke herausgegebenen Anthologie zur japanischen Literaturtheorie zitiert. Dem darin enthaltenen Abriss zufolge betont Sakabe vor allem die doppelte Kommunikations- und Zeitstruktur der Erzählung als besondere Form des Sprechaktes (vgl. Ōura 2015: 81–84, bes. 81).

relativieren‘ meint Komine wohl seinen Ansatz, bisherige *setsuwa*-Theorien neu zu bewerten, indem er ‚*setsuwa* als Sprechakte [] begreif[t]‘ („*setsuwa o gengo kōi to shite toraeru* 説話を言語行為としてとらえる“¹¹⁵⁵). Obwohl solche Versuche noch sehr neu seien, geht er auf diese nicht weiter ein, sondern beginnt mit der Diskussion älterer Theorien wie die des Volkskundlers Yanagita Kunio 柳田国男.

Schließlich stellt er die Thesen von Imanari Genshō 今成元昭 und Mitani Kuniaki¹¹⁵⁶ vor, die in verschiedenen Fachbereichen – Imanari in der buddhistischen Literaturwissenschaft („*bukkyō bungaku* 仏教文学“), Mitani in der ‚Narratologie‘ („*monogatari-gaku* 物語学“) – zu den gleichen Ergebnissen gekommen seien. Nach Imanari wird bloß die ‚natürliche/einfache Form‘ (*sutai* 素体) überliefert, wohingegen die für die in ihrem Kern didaktische *setsuwa*-Literatur essentiellen ‚Erklärungen‘ (*setsuji* 説示) vom jeweiligen Erzähler bzw. Rezitator oder Schreiber abhängen. Mitani schreibt, dass Erklärungen zu den ‚Ursprüngen von Ortsnamen, Belehrungen, Eindrücke etc.‘¹¹⁵⁷ der fiktionalen Erzählung (*monogatari*) in ihrer ‚schriftlichen Form‘ („*moji keishiki* 文字形式“) Bedeutung verliehen.¹¹⁵⁸

Imanaris Begriff der ‚natürlichen/einfachen Form‘ (*sutai*) erinnert fast an die ‚Fabel‘ bei Viktor Šklovskij als künstlerisch noch unbearbeitetes Material (s. Kap. 2.1.2). Doch insofern es sich um ein *setsuwa* handelt, dem lediglich die ‚Erklärungen‘ (*setsuji*) fehlen, ist die ‚natürliche/einfache Form‘ selbstverständlich *discours* und nicht *histoire*.¹¹⁵⁹ Der Begriff scheint somit narrative Verfahren zu sehr in den Hintergrund zu rücken. Es ist aber der Kontext zu berücksichtigen,

1155 Komine 2002: 10.

1156 Er stützt sich auf folgende Publikationen:

- Imanari Genshō 今成元昭 (1979): „*Setsuwa bungaku shiron* 説話文学試論“. In: *Ronsan setsuwa to setsuwa bungaku* 論纂説話と説話文学. Hrsg. von Mitani Eiichi 三谷栄一 et al. (Kasama sōsho 笠間叢書 125). Kasama shoin 笠間書院.
- Mitani Kuniaki 三谷邦明 (1989): *Monogatari bungaku no hōhō* 物語文学の方法, Bd. 1. Yūseidō 有精堂.

1157 „*chimei kigen, kyōkun, kansō nado* 地名起原・教訓・感想等“ (Komine 2002: 16; dort zitiert aus Mitani 1989 [siehe Anm. 1156]).

1158 Vgl. Komine 2002: 16.

1159 Imanaris *sutai* weist somit Ähnlichkeit mit Mitanis Begriff *wasu* 話素 (etwa ‚Grundlage der Geschichte‘) auf. Mitani unterscheidet zwischen *wasu* und *byōsha* 描写 (‚Darstellung‘), ohne diese zu *histoire* und *discours* parallel zu setzen, wenngleich *wasu* mit dem Erzähltyp (*wakei*) verbunden sei. Sowohl *wasu* als auch *byōsha* bleiben auf die Ausdrucksebene (*hyōgen*) bezogen, doch ist mit *wasu* ihre Tiefenstruktur und mit *byōsha* ihre Oberflächenstruktur gemeint (siehe Itoi 2018: 9). Itoi Michihiro selbst spricht dagegen beim Erzählen von anderen von einer Oberflächen- und beim Erzählen von sich selbst von einer Tiefenstruktur (vgl. Itoi 2018: 24).

dass die Didaktik der *setsuwa* lange Zeit als unliterarisch angesehen wurde.¹¹⁶⁰ Die Überwindung dieses Paradigmas führte wohl zunächst umgekehrt zu einer Überbewertung der ‚erklärenden‘ Passagen.

Komine kommt zu folgendem Schluss:

Wir haben die Forschungsgeschichte zum Diskurs (*gensetsu/gonsetsu*) der *setsuwa* ganz grob nachverfolgt, und im Wesentlichen sind *setsuwa* Sprechakte (Ausführungen), die aus der Korrelation von Erzählakten (Erzählungen) und Darlegungsakten (Erklärungen) entstehen. Der Ausdruck wird geboren aus der Korrelation von Ausführungen, die auf bestimmten Themen (nicht nur einem) oder Erzähltypen basieren, und Bedeutungszuweisungen, die jene [Ausführungen] objektivieren und sie auslegen und kritisieren, und es lässt sich sagen, dass sich gerade in der Gestalt dieses Ausdrucks, in dem mündliches Erzählen und geschriebene Aufzeichnungen organisch miteinander verflochten sind, nach dem Diskurs der *setsuwa* fragen lässt.

Allerdings ist die Unterscheidung von Erzählen und Darlegungsakten alles andere als deutlich, und wie das *etoki* 絵解き (‚Erklären von Bildern‘), dessen ‚Erklären‘ (*toku* 解く) das Gleiche wie ‚Darlegen‘ (*toku* 説く) ist, mittels Bildern eine Erzählung (einschließlich Entstehungsberichten {*engi*} und Überlieferungen {*den* 伝}) erzählt, so verschmelzen Darlegungsakte und Erzählakte. Wir wollen die Darlegungsakte als Diskurse betrachten, die in der Relation zu den Erzählakten bestehen, indem sie diese vervollständigen, objektivieren, und [die beiden] gelegentlich im Widerspruch zueinander stehen (auch etwa im Lotos-Sūtra¹¹⁶¹ scheint es keinen Unterschied zwischen der ‚Darlegung des Buddha‘ {*bussetsu* 仏説} und den ‚Worten des Buddha‘ {*butsudo* 仏語} zu geben).¹¹⁶²

1160 Von einem modernen Literaturverständnis aus, dem zufolge die Literatur eine autonome Institution ist, wurde *setsuwa*-Erzählungen, die eine (religiös) belehrende Funktion erfüllen, häufig nur ein geringer literarischer Wert zugesprochen, und die Texte wurden vor allem als Quellensammlungen behandelt. Auch D. E. Mills (*A Collection of Tales from Uji*, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1970, S. 24) orientiert sich am modernen Konzept der ‚Originalität‘, wenn er die ‚säkularen‘ Erzählungen des *Konjaku monogatari shū* für interessanter hält als die stärker buddhistisch geprägten, da letztere oft nur ‚Varianten eines einzigen Themas‘ seien (vgl. Kelsey 1975: 121–122).

1161 Der volle Titel lautet *Saddharma-puṇḍarīka-sūtra*, japanisch *Myōhō renga kyō* 妙法蓮華經 (Sūtra von der Lotosblüte des wundersamen Dharma) oder – so wie hier – abgekürzt *Hokekyō/Hokkekyō* 法華經 (Dharmablüten-Sūtra). Der Text wurde im Jahr Hongshi 8 (406) von Kumārajīva (jap. Kumarajū 鳩摩羅什, 344–413) ins Chinesische übersetzt.

1162 „説話の言説をめぐる研究史をごくおおまかにたどってみたが、要するに説話とは語る行為（物語）と説く行為（説示）との相関からなりたつ言語行為（叙述）である。特定の主題（単一ではない）や話型にもとづく叙述と、それを対象化して解釈し批評する意味づけとの相関から表現が生まれ、口頭の語りと書かれた筆録とが相互に有機的にからみあう、その表現のありようにこそ説話の言説が問われるといえる。

ただし、語りと説く行為との区分けも決して明確ではなく、「絵解き」にいう「解く」と「説く」は同じであるが、「絵解き」が絵を媒介に物語（縁起や伝も含め）を語るごとく、説く行為と語りの行為は渾然としている。説く行為は語る行為を補完し、対象化し、時として齟齬しあう関係にある言説としてみておこう（『法華經』などでも「仏説」と「仏語」は差が

Komine schreibt richtig, dass ‚Erzählakte‘ („kataru kōi 語る行為“) und ‚Darlegungsakte‘ („toku kōi 説く行為“) im *discours* im Sinne eines Makrosprechakts verschmelzen. Doch indem Darlegungsakte Erzählakte ‚vervollständigen, objektivieren‘, scheint er dennoch von zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Arten von Diskursen auszugehen. Diese werden auch als solche bezeichnet: Zuvor spricht Komine in Bezug auf didaktische Passagen von ‚solche[n] Diskursen‘ („sō shita gensetsu そうした言説“¹¹⁶³), im obigen Zitat bezeichnet er die Darlegungsakte als Diskurse. Für bestimmte Arten der ‚Erklärung‘ (*setsuji*) mag dieses Modell genügen. Jedoch beschränkt sich die Didaktik von *setsuwa* keineswegs auf nachträglich hinzugefügte Kommentare, sondern ist auch den ‚Erzählungen‘ (*monogatari*) inhärent. Es liegen also nicht nur ‚Erzählakte‘ den ‚Darlegungsakten‘ zugrunde, sondern auch das Umgekehrte ist der Fall. Insofern ist W. Michael Kelsey (1975) nur zuzustimmen, wenn er in einer Studie zur Literarizität buddhistischer Erzählungen im *Konjaku monogatari shū* fordert: „the approach of the critic must take the intended function of the story into account, or run the risk of missing the entire point of the story“¹¹⁶⁴.

Der Begriff *gensetsu* wird bei Komine ambivalent gebraucht: Einmal ist der Makrosprechakt als aufgeführter oder verschriftlichter Text gemeint – also der *discours* im narratologischen Sinne –, ein anderes Mal die beiden ‚Diskursarten‘ der ‚Erzählung‘ und der ‚Erklärung‘, die das *setsuwa* konstituieren. Dann wiederum betont Komine Parallelen zum buddhistischen Terminus *gonsetsu*, der im Zitat aus dem *Shasekishū* mit ‚Sprache‘ zu übersetzen ist. Auch in der obigen Passage versucht Komine, Verbindungen zwischen den theoretischen Begriffen und vormodernen Textpraktiken zu finden. Die suggerierte Parallele zwischen der ‚Darlegung des Buddha‘ (*bussetsu* 仏説) und dem ‚Darlegungsakt‘ sowie zwischen den ‚Worten des Buddha‘ (*butsugo* 仏語) und dem ‚Erzählakt‘ kommt nur über die Schriftzeichen zustande. ‚Erzählen‘ (*kataru* 語る) wird zwar mit dem gleichen Schriftzeichen geschrieben, aber *butsugo* lässt sich wohl kaum als ‚Erzählungen des Buddha‘ verstehen – *go* 語 bedeutet hier schlicht ‚Worte‘.

Symptomatisch für die Verwässerung des *gensetsu*-Begriffs ist Takemura Shinjis Rezension zu Komines Buch, in der Narratologie und Diskursanalyse vermengt werden. In Bezug auf die oben zitierte Passage schreibt er, Komine impliziere mit dem Begriff *gensetsu* die Gesamtheit von *histoire* (*monogatari naiyō*), *discours* (*monogatari gensetsu*) und dem Akt des Erzählens (*monogatari*

ないようだ)。“ (Komine 2002: 17). *Jojutsu* kann hier nicht (wie zu Beginn von Kap. 3.3) mit ‚Erzählen‘ übersetzt werden, da dieses Wort zur Übertragung von *kataru* benötigt wird, und ist daher mit ‚Ausführungen‘ wiedergegeben.

1163 Komine 2002: 16.

1164 Kelsey 1975: 125, siehe auch 122.

kōi),¹¹⁶⁵ was einerseits paradox ist und andererseits auch gar nicht aus dem Text hervorgeht. Offensichtlich wird der Ausdruck ‚Erzählakt‘ – nach Komine eine von zwei dem *discours* zugrunde liegenden Operationen – als pragmatische Kategorie missverstanden. Die durch die ‚Erzählakte‘ hervorgebrachten ‚Erzählungen‘ mögen von Takemura als *histoire* gedacht werden. Diese die Ebenen der Erzählung bezeichnenden Kategorien tauchen bei Komine indes gar nicht auf. Generell handelt es sich bei seiner Arbeit nicht um eine narratologische, auch wenn er häufiger vom ‚Erzähler‘ (*katarite*) spricht.¹¹⁶⁶ Gleichzeitig verlässt Takemuras Verständnis von *gensetsu* den Rahmen der Erzähltheorie:

‚Irrrende Gedanken in einem Traum illusionierender Täuschung‘, dies ist die wahre Gestalt der sogenannten Diskurse (*gensetsu*), die Herr Komine durchschaut, indem er das *Shasekishū* zitiert (S. 8–9), und ein Hypertext *Großes illustriertes Lexikon der japanischen Diskurse*, der geführt von diesem Buch zustande käme, würde wohl die Korrelationen und Entwicklung der ‚irrende[n] Gedanken in einem Traum illusionierender Täuschung‘ unseres Landes aufzeigen, uns selbst entdecken, die wir gemeinsam mit Diskursen existieren, und zu einer Gelegenheit werden, uns dem Erschaffen eines neuartigen Diskurses, der möglich sein sollte, zuwenden zu lassen.¹¹⁶⁷

Was genau hier mit *gensetsu* bezeichnet werden soll, wird nicht deutlich. Dass Takemura zunächst selbst auf die Ausweitung und Verwässerung des Begriffs

1165 Vgl. Takemura 2004: 70. Der Kurzschluss, die sprachliche Gestalt der Erzählung als nur einen Teil ihrer Sprache zu verstehen, findet sich auch bei Itoi, der schreibt, ‚dass die Sprache namens Erzählung aus dem Inhalt der Erzählung (*histoire*) und aus ihrem Diskurs (*récit* oder *discourse* [sic]) besteht‘ („monogatari to iu gengo wa monogatari naiyō (isutowāru) to monogatari gensetsu (reshi, aruiwa disukōsu) to kara naru to 物語という言葉は物語内容 (イストワール) と物語言説 (レン、あるいはディスコース) とからなると“; Itoi 2018: 475). Da Itoi die Handlung bzw. den Plot („purotto プロット“) von der *histoire* („sutōri ストーリー“) unterscheidet und dem *discours* zurechnet – was im Einklang dazu steht, dass er den Erzähltyp (*wakei*) zu einem der Themen zählt, die in einer ‚Ausdruckstheorie im weiten Sinne‘ („kōgi no hyōgenron 広義の表現論“) behandelt werden können (vgl. Itoi 2018: 3–4, zitiert nach 3) –, handelt es sich vielleicht nur um eine unglückliche Formulierung. Es könnte auch die Vorstellung dahinterstecken, dass der Inhalt nur in sprachlicher Form Existenz annimmt (siehe auch Anm. 1159). Dennoch ist die sprachliche Aktualisierung der *histoire* bereits im *discours* enthalten.

1166 Diesem widmet Komine das neunte Kapitel seines Buches; s. Kap. 4.4.2. Nach narratologischer Forschungsliteratur sucht man in Komines Buch fast vergeblich: Er verweist häufiger auf Fujii Sadakazu (v. a. *Monogatari bungaku seiritsushi* 物語文学成立史, Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会, 1987) sowie an einer Stelle auf Lev Vygotskij (siehe Komine 2002: 165 und 168, Anm. 10).

1167 „「幻化虚偽の夢中の妄想」、これは小峯氏が『沙石集』を引いて看破した「言説、なるもの正体 (八・九頁) だが、本書に領導されてなるハイパー・テキスト「日本言説図解大事典」は、我が国の「幻化虚偽の夢中の妄想」の相関と展開を開示し、言説とともにあるわれわれ自身を見いだし、われわれをありうべき新たな言説創造へと向かわせる契機となろう“ (Takemura 2004: 71).

gensetsu im Rahmen der ‚Diskursforschung‘ hinweist,¹¹⁶⁸ wirkt geradezu ironisch. Er spricht von ‚Diskursforschung‘ („gensetsu kenkyū 言説研究“¹¹⁶⁹) und später auch von ‚Diskursanalyse‘ („gensetsu bunseki 言説分析“¹¹⁷⁰) – möglicherweise steht letzterer Begriff für eine Vermengung der Methode von Mitani Kuniaki und der Diskursanalyse seit Foucault.¹¹⁷¹ Komines „gensetsu‘ bunseki“ sei eine Lektüre (*yomi*), die eine Analyse von *histoire*, *discours* und Erzählakt darstelle. Es ist jedoch nicht schlüssig, weshalb hier die narratologischen Begriffe wieder auftauchen, nachdem sich Takemura von der sprach- und literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie abwendet, wenn er schreibt, dass die ‚Diskursforschung‘ zur Moderne in neuerer Zeit vor allem durch die Kulturwissenschaften (*karuchuraru sutadizu* カルチュラル・スタディーズ) vorangetrieben worden sei.¹¹⁷² Weiterhin führt Takemura aus, dass es Komine um die Beschreibung des ‚mittelalterlichen Sprachraums‘¹¹⁷³ bzw. der ‚mittelalterlichen Sprachkosmologie‘¹¹⁷⁴ gehe, und scheint *gensetsu* somit auf sprachliche Äußerungen im Allgemeinen zu beziehen.

Der Begriff *gensetsu* scheint häufiger mit *gengo* 言語 (‚Sprache‘) oder *hyōgen* 表現 (‚Ausdruck‘) zu verschmelzen. Es ist zudem auffällig, dass auch in Forschungsarbeiten, in denen der Begriff *discours/gensetsu* eine erzähltheoretische Ausrichtung suggerieren soll, nur äußerst selten von *histoire* die Rede ist. Auch die in Kapitel 3.3 besprochene Aufsatzsammlung von Hijikata Yōichi, *Nikki no seiiki: Heian-chō no ichinshō gensetsu* (‚Die Stimmlage der *nikki*: Der *discours* in der ersten Person in der Heian-Zeit‘, 2007) tendiert dazu, *discours/gensetsu* im Rahmen einer stilistischen Untersuchung¹¹⁷⁵ zu verstehen.

1168 Vgl. Takemura 2004: 70.

1169 Takemura 2004: 70–71.

1170 Takemura 2004: 71.

1171 Bei Higashihara scheint *gensetsu kenkyū* die Erzähltheorie zu bezeichnen. So nennt er die freie direkte und die freie indirekte Rede, die Mitani zu den traditionellen Kategorien ergänzt, „ōbei no gensetsu kenkyū no seika 欧米の言説研究の成果“ (Higashihara/Waller 2013: 19; Higashihara 2015: 183, 261; von Waller übersetzt mit „fruits of discourse research from the West“; Higashihara/Waller 2013: 124).

1172 Takemura 2004: 71. Martínez und Scheffel bermerken, dass sich die erzähltheoretische Diskussion durch die Beschäftigung der Philologien mit kulturgeschichtlichen Fragen verlangsamt habe (vgl. Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 7).

1173 „Chūsei no gengo kūkan 中世の言語空間“ (Takemura 2004: 70).

1174 „Chūsei no gengo uchū (kosumoroji) 中世の言語宇宙(コスモロジー)“ (Takemura 2004: 71).

1175 Von ‚Stilistik‘ (*buntairon* 文体論) ist in der japanischen Literaturwissenschaft verhältnismäßig selten die Rede. In Bezug auf Versuche, Entwicklungen in der Literatur diachron hinsichtlich ihrer Sprache zu beschreiben, wird häufiger von ‚Textgeschichte‘ (*bunshōshi* 文章史) oder ‚Ausdrucksgeschichte‘ (*hyōgenshi* 表現史) gesprochen. Ein bekannter Vertreter dieses Ansatzes ist Watanabe Minoru 渡辺実 mit seiner *Heian-chō bunshōshi* 平安朝文章史 (‚Textge-

2017 gaben Hijikata und Jinno gemeinsam eine Nummer des *Nihon bungaku kenkyū jānaru* („Zeitschrift zur Forschung zur japanischen Literatur“) zum Thema *Genji monogatari no waka to gensetsu bunseki* („*Genji monogatari*: *waka* und *discours*-Analyse“) heraus. In einem kurzen Nachwort bemerkt Jinno, dass sich die *Genji*-Forschung seit Beginn des 21. Jahrhunderts vor allem der Erforschung von Textvarianten und der Rezeptionsgeschichte zugewandt habe, wohingegen Studien zum literarischen Text selbst zurückgegangen seien.¹¹⁷⁶ Trotz des Titels sind die im Themenheft enthaltenen Aufsätze nur sehr bedingt an Mitani angelehnt; auch spielt westliche Theorie keine Rolle. Im Kontext des Heftes lässt sich *gensetsu bunseki* wohl mit ‚Textstudien‘ übersetzen. In gewisser Weise wird damit aber an Mitanis Überzeugungen angeknüpft, der thematische Studien zum *Genji monogatari* kritisierte, die auf Zusammenfassungen seines Inhalts beruhten.¹¹⁷⁷ Ihm ging es darum, sich dem Text selbst zuzuwenden.

Bei vielen Forschungsarbeiten bleibt die Frage, welchen theoretischen Mehrwert der Gebrauch des Begriffs *discours/gensetsu* bringt. Es drängt sich der Eindruck auf, dass er zunehmend als Modewort Verwendung findet, welches Wissenschaftlichkeit bescheinigen soll. Die mangelnde Beschäftigung mit theoretischen Texten hat dazu geführt, dass *gensetsu* nicht nur verschieden gebraucht wird, sondern dass einzelne Autoren wie Takemura kaum eine Vorstellung haben, was damit eigentlich bezeichnet wird. Insofern ist Watson zuzustimmen, wenn er anmerkt, dass der Begriff *gensetsu* häufig bedeutungsleer verwendet wird.¹¹⁷⁸ Sein Gebrauch ist somit symptomatisch für das Theoriedefizit der japanischen Philologie.

Die Analyse einzelner Forschungsarbeiten hat gezeigt, dass *gensetsu* je nach Kontext die folgenden Bedeutungen annehmen kann: 1) ‚eine Äußerung‘; 2) ‚Sprache‘; 3) ‚Formulierung‘, ‚Ausdruck‘; 4) ‚Diskurs‘ als Makrosprechakt, entweder in narratologischem oder ideologischem Kontext (Letzteres in Anlehnung an

schichte des Heian-Hofes‘; Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会, 1981). Ein in Watanabes Buch enthaltener Aufsatz zum *Kagerō no nikki* wurde von Richard Bowring ins Englische übersetzt und mit einer kurzen Einleitung versehen (Watanabe 1984). Zu Watanabes Konzept des ‚Ausdrucks einer Betroffenen‘ (*tōjisha-teki hyōgen* 当事者的表現) siehe Kap. 3.3.4. Hijikata versieht einen Abschnitt in seinem Aufsatz zum *Tosa nikki* mit der Überschrift ‚Die ausdrucks-geschichtliche Stellung des *Tosa nikki*‘ („*Tosa nikki no hyōgenshi-teki ichi* 『土左日記』の表現史的位置“; Hijikata 2007: 137) und schreibt im Fazit seines Buches, man solle sich bei der Erforschung der japanischen Tagebuchliteratur besser auf ‚ausdrucks-geschichtliche‘ Aspekte konzentrieren, statt zu versuchen, das Bewusstsein des Autors zu rekonstruieren (vgl. Hijikata 2007: 269).

1176 Vgl. Hijikata/Jinno 2017: 111.

1177 Vgl. Takahashi 2017: 2.

1178 Vgl. Watson 2004: 95.

Foucault) – diese Bedeutung liegt sehr nah bei ‚Text‘ –; 5) ‚Diskursart‘ (etwa Erzählung oder Darlegung);¹¹⁷⁹ 6) ‚Diskurselement‘ (z. B. eine Figurenrede).

Auch in englischen Texten wie Okadas *Figures of Resistance* kommt *discourse* ein gewisses Bedeutungsspektrum zu, wenn auch ein nicht ganz so großes wie das oben umrissene. Bei Okada kann *discourse* 1) ‚Text‘,¹¹⁸⁰ 2) ‚Äußerung‘, womöglich in Anknüpfung an Benveniste,¹¹⁸¹ oder 3) ‚Sprache‘¹¹⁸² meinen. Nicht immer ist eindeutig, welche Bedeutungsebene vorliegt. Vor allem als Adjektiv scheint *discursive* auf alles, was mit der Produktion und Aufführung von Texten zusammenhängt (einschließlich Sprache/Schrift), bezogen zu sein.¹¹⁸³

3.3 Narratologische Kontextualisierung von Theorie im freien Raum: Perspektive (*shiten*) bei Hijikata Yōichi

Exemplarisch für erzähltheoretische Arbeiten in der japanischen Philologie werden im Folgenden einige zwischen 1986 und 2007 entstandene Aufsätze von Hijikata Yōichi zur klassischen Tagebuchliteratur genauer beleuchtet, die in seiner Aufsatzsammlung *Nikki no seiiki: Heian-chō no ichininshō gensetsu* (‚Die Stimmlage der *nikki*: Der *discours* in der ersten Person in der Heian-Zeit‘, 2007) enthalten sind. Das Augenmerk liegt dabei auf dem Gebrauch narratologischer Terminologie, insbesondere des Begriffs der Perspektive (*shiten* 視点). Im Unterschied zu Mitani hat Hijikata zwar nicht den Anspruch, eine eigene Narratologie zu gründen, rekurriert aber praktisch nicht auf theoretische Arbeiten (obwohl er später mit *Monogatari no ressun* eine erzähltheoretische Einführung vorlegt, die allerdings keine Literaturverweise enthält; s. Kap. 3.1.1.3). Insofern Hijikata an keine bestimmten theoretischen Modelle anknüpft, befindet sich seine Theorie gewissermaßen im ‚freien Raum‘. Hinzu kommt, dass die Kategorie der Perspektive ohnehin sehr heterogen bestimmt wird.¹¹⁸⁴ Ziel dieses Kapitels ist es

1179 In diesem Kontext spricht Itoi (2018: 24) auch von ‚Sprachlichkeit‘ („disukūru 言語性 (ディスクール)“).

1180 So etwa in der folgenden Textstelle: „To fix the previous discourses into a specific, orally deliverable mode was tantamount to seizing the essence of the texts. The one who performed the act or had it performed became the legitimate possessor and king of all discourses, that is to say, through a topographic metonymy, king of the country.“ (Okada 1991: 29).

1181 Vgl. „discursive present“ (*jojutsu no genzai*)“ (Okada 1991: 307, Anm. 50).

1182 Vgl. „Chinese discourse“ (Okada 1991: 35) in der Bedeutung ‚chinesische (Schrift-)Sprache‘.

1183 Vgl. „discursive contexts“ (Okada 1991: 178) und „discursive environments“ (Okada 1991: 173).

1184 Auch begrifflich: Obwohl sich *shiten*, wörtlich *point of view*, als Begriff für ‚Perspektive‘ durchgesetzt hat (siehe unten), verwendet Takahashi Tōru noch 2017 den ursprünglich kunstwissenschaftlichen Begriff für Perspektive, wenn er von „shinteki enkinhō 心的遠近法“ (psy-

jedoch nicht bloß, daraus resultierende Fehler aufzuzeigen, sondern gleichermaßen zu demonstrieren, wie sich auch Hijikatas Forschung universaler Aspekte von Perspektive nicht entziehen kann. Die Begriffe mögen andere und teilweise widersprüchlich sein, doch bezieht sich Hijikata auf dieselben Phänomene. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird seine Terminologie mit aktuellen narratologischen Begriffen erklärt bzw. durch diese ersetzt (in einer Liste zusammengefasst in Kap. 3.3.6). Den Ausführungen liegt die theoretische Diskussion der Perspektive in Kapitel 2.3 zugrunde – auf einzelne Verweise wird verzichtet.

Hijikata interessiert die Erzählperspektive vor allem im Rahmen einer Teleologie, die ihm dazu dient, die Entstehung der sogenannten ‚Tagebuchliteratur‘ (*nikki bungaku*) der Heian-Zeit parallel zum Aufkommen des japanischen ‚Ich-Romans‘ (*shishōsetsu/watakushi-shōsetsu* 私小説) zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu beschreiben – womit eine Aufwertung der vormodernen Literaturgattung impliziert ist.¹¹⁸⁵ So schreibt Hijikata, man könne vielleicht sagen, dass Ki no Tsurayuki mit seinem *Tosa nikki* allein geschafft habe, wozu die Schriftsteller der Moderne durch äußere Faktoren wie die Verbindung von Krieg und Berichterstattung inspiriert worden seien.¹¹⁸⁶

Im erstmals 2001 erschienenen Aufsatz „Shijō no hyōshutsu: *Tosa nikki* ron“ 私情の表出: 『土左日記』論 (‚Der Ausdruck persönlicher Gefühle: Eine Studie zum *Tosa nikki*‘)¹¹⁸⁷ versteht er einen Abschnitt mit der Überschrift „Jojutsu shiten no teii“ 叙述視点の定位, was sich mit ‚Bestimmung der Erzählperspektive‘ übersetzen lässt. Am wörtlichsten wäre das sinojapanische Binom *shiten* 視点 mit ‚Blickpunkt‘ wiederzugeben. In der ersten Bedeutung, die in Lexika verzeichnet ist, bezeichnet *shiten* das betrachtete Objekt. In seiner zweiten Bedeutung bezieht sich das Wort auf den Standort des Betrachters. Der früheste Beleg, der im

chische Perspektive‘; Takahashi 1992: 10; 2002: 75; 2017: 4) spricht. *Enkinhō* dient auch in der japanischen Übersetzung von Stanzels *Theorie des Erzählens* (1979) als Entsprechung von ‚Perspektive‘. Siehe F. Stanzel [F.シュタンツェル] (1989): *Monogatari no kōzō: „katari“ no riron to tekusuto bunseki* 物語の構造: 〈語り〉の理論とテキスト分析. Übers. von Maeda Shōichi 前田 彰一. Iwanami shoten 岩波書店.

1185 Im Zusammenhang mit der Tagebuchliteratur der Heian-Zeit ist immer wieder vom ‚Ich-Roman‘ die Rede. Die Frauentagebücher wurden erst zu einem zentralen Teil des modernen Kanons klassischer Literatur, nachdem Mitte der 1920er Jahre der ‚Ich-Roman‘ diskutiert wurde und es als eine wesentliche Funktion der Literatur galt, das ‚wahre Selbst‘ (*shin no jiko* 真の自己) auszudrücken (vgl. Suzuki 2000: 72). Auch der Begriff *nikki bungaku* wurde erst 1920 vom Anglisten Doi Kōchi 土居光知 geprägt, der sich der vormodernen japanischen Literatur in komparatistischer Perspektive zuwandte (vgl. Suzuki 2000: 83).

1186 Vgl. Hijikata 2007: 130.

1187 In Hijikata 2007: 125–142.

Nihon kokugo daijiten (NKD) hierfür gegeben wird, stammt aus einer literaturwissenschaftlichen Arbeit von 1947. In beiden der genannten Bedeutungen entspricht *shiten* dem deutschen ‚Blickpunkt‘. In seiner zweiten Bedeutung kann *shiten* nicht nur im Zusammenhang mit visueller Wahrnehmung stehen, sondern auch auf mentale Prozesse bezogen sein. In diesem Kontext ist *shiten* äquivalent zu ‚Perspektive‘ im metaphorischen Sinne (anders das deutsche Wort ‚Blickpunkt‘, das dagegen auch einen Aspekt bzw. Gesichtspunkt bezeichnen kann¹¹⁸⁸).

Ins Englische lässt sich *shiten* in seiner zweiten Bedeutung wörtlich mit *point of view* übertragen,¹¹⁸⁹ doch auch die Übersetzung *perspective* ist möglich. Zwar wurde *perspective* in der narratologischen Forschung in Japan zunächst mit der Lautübertragung *pāsupekutivu* パースペクティヴ wiedergegeben,¹¹⁹⁰ aber in der englischsprachigen Forschungsdiskussion werden *point of view* und *perspective* weitestgehend synonym verwendet.¹¹⁹¹ Zudem ist das in *katakana* geschriebene *pāsupekutivu* sperrig und steht im Kontrast zu den sinojapanischen Übersetzungen für die allermeisten anderen narratologischen Begriffe. Da in der deutschsprachigen Narratologie die Ausdrücke ‚Blickpunkt‘¹¹⁹² und ‚Blickwinkel‘¹¹⁹³ nicht üblich sind, empfiehlt es sich in jedem Fall, *shiten* mit ‚Perspektive‘ zu übersetzen.¹¹⁹⁴

Das Wort *jojutsu* 叙述 – den Schriftzeichen nach ‚der Reihe nach darlegen‘ – dient nach der japanischen Version von Gerald Prince *A Dictionary of Narratology* als Übersetzung für *narration*, womit der erzählende Diskurs in Abgrenzung zur Beschreibung (*byōsha* 描写; engl. *description*)¹¹⁹⁵ und zum Kommentar (*kai-*

1188 Siehe *Duden*.

1189 So auch in Prince 2015: 151.

1190 Siehe Prince 2015: 147; ebenso in der japanischen Übersetzung von Genettes „Discours du récit“ (siehe Genette 1985: 217).

1191 So auch bei Niederhoff 2013: Abs. 1.

1192 Vgl. den englischen Begriff *viewpoint*, der in der japanischen Fassung von Prince Lexikon mit *kenchi* 見地 übersetzt ist und der dem Begriff *point of view* entspricht (vgl. Prince 2015: 208). Watson überträgt *shiten* mit „perspective or viewpoint“ (Watson 2004: 98).

1193 Andreas Knop übersetzt in seiner deutschen Fassung von Genettes „Discours du récit“ das französische *point de vue* mit „Blickwinkel“ (Genette [1994] ³2010: 103). Genette differenziert zwischen Blickwinkel und Perspektive: „Welche Figur liefert den Blickwinkel [shiten], der für die narrative Perspektive [pāsupekutivu] maßgebend ist?“ (Genette [1994] ³2010: 119; japanische Begriffe nach Genette 1985: 217).

1194 Auch der Sprachwissenschaftler Tanaka Shin übersetzt *shiten* mit ‚Perspektive‘ (siehe Tanaka 2011: 218).

1195 Erzählung und Beschreibung unterscheiden sich darin, dass die Erzählung eine sich wandelnde Welt darstellt, die Beschreibung eine statische (vgl. Ryan 2007: 27). Anders als Erzähltes ist Beschriebenes daher nicht kausal und temporal verknüpft (vgl. Tomaševskij 1985: 214–215).

setsu 解説; engl. *commentary*) gemeint sei.¹¹⁹⁶ In japanischen Aufsätzen bezieht sich *jojutsu* sowohl auf die Erzählung als solche (wie in Hijikatas Überschrift) wie auch auf einzelne Formulierungen¹¹⁹⁷ in der Erzählerrede¹¹⁹⁸. Der Ausdruck *jojutsu shiten* lässt sich somit mit ‚Erzählperspektive‘ übertragen.¹¹⁹⁹

3.3.1 Perspektive und Distanz

Hijikata beschreibt die Herausbildung einer Erzählperspektive, indem er mit einer diachronen Analyse ‚tagebuchartiger Aufzeichnungen‘ („*nikki-teki kiroku* 日記的記録“¹²⁰⁰) im Altertum ansetzt. Das *Iki no muraji Hakatoko no fumi*¹²⁰¹ 伊吉連博徳書 (Schrift des *muraji* Iki no Hakatoko, Ende 7. Jh.), ein Tagebuch eines Beamten aus der vierten Gesandtschaft ins Reich Tang 唐, welches im *Nihon shoki* (720) zitiert wird, sei eine Aufzählung von Tatsachen, in der der ‚Blick des Aufzeichnenden‘ („*hitsuokusha no manazashi* 筆録者の眼差し“¹²⁰²) nicht zu spüren sei. Auch das *Nittō guhō junrei kōki* 入唐求法巡礼行記 (Aufzeichnungen zu einer Pilgerreise nach Tang auf der Suche nach dem Dharma, 836–847) des Mönchs Ennin 円仁 (794–864), der sich über neun Jahre lang in China aufhielt, sei größtenteils berichtend. Ennin referiert darin auf sich selbst nicht etwa mit einem Pronomen, sondern distanziert mit dem Ausdruck *shōyaku hōshi* 請益法師 ([in China] Nutzen ersuchender Dharma-Meister).¹²⁰³

Theorien wie denen von Mieke Bal oder Wolf Schmid zufolge sind auch ‚objektiv‘ scheinende Texte perspektiviert, allein schon aus dem Grund, dass auch

1196 Vgl. Prince 2015: 121–122. Auch deshalb ist die in Fujii 2001 angegebene englische Übersetzung des Titels *Heian monogatari jojutsuron*, „Narrative (*Monogatari*) Description during the Heian Period“, verwirrend.

1197 Z. B. „Mono no kokoro shiri-tamau hito wa‘ to iu jojutsu 「ものの心知りたまふ人は」という叙述“ (Mitani 2002: 21). In solchen Fällen lässt sich *jojutsu* mit ‚Formulierung‘ oder ‚Ausdruck‘ übersetzen.

1198 Im *Nihon kokugo daijiten* wird Erzählerrede (*ji no bun*) mit Hilfe von *jojutsu* definiert als ‚der erzählende Teil ohne Dialoge und Gedichte in schriftlichen Texten und Rezitationsstücken‘ (文章や語り物で、会話や歌を除いた叙述の部分の文章; NKD: „ji“, ebenso in „ji no bun“; Hervorh. S. B.). Hierzu gehören auch Kommentare des Erzählers. Beispielsweise bezieht Itō Hiroshi (1989: 267) „jojutsu“ (‚Formulierung‘) auf „sōshiji“ (s. Kap. 3.4.1).

1199 Vgl. auch „katari no (jojutsu no) shiten (shisen) 語りの (叙述の) 視点 (視線)“ (Itō 2018: 14).

1200 Hijikata 2007: 127.

1201 Hijikata liest das letzte Schriftzeichen *sho* (Hijikata 2007: 127), der Titel des erwähnten Textes wird aber in aller Regel mit *fumi* wiedergegeben.

1202 Hijikata 2007: 128.

1203 Vgl. Hijikata 2007: 127–128.

sie auf Selektionsprozessen basieren. Im Sinne der Perspektive als anthropologischem Grundprinzip trifft dies auch auf nicht-literarische Texte zu. Hijikatas Verständnis von Perspektive entspricht älteren Typologien des *point of view*, die Perspektivierung auf der *discours*-Ebene verorten, auch wenn er auf keine bestimmte Theorie verweist. Zwar scheint es auf den ersten Blick so, als ginge es ihm um die Erzählerperspektive, die im Rahmen der faktualen Vorläufer der *nikki bungaku* noch eine ‚Autorenperspektive‘¹²⁰⁴ bzw. der ‚Blick des Aufzeichnenden‘ ist, doch ergeben sich Widersprüche in seinen Ausführungen dadurch, dass er nicht zwischen erzählendem und erzähltem Ich unterscheidet. Dies in Betracht ziehend, ist denkbar, dass er sich etwa an Franz K. Stanzels Theorie orientiert.¹²⁰⁵

Hijikata zitiert eine Passage aus dem nur fragmentarisch überlieferten *Miyataki gokō ki* 宮滝御幸記 (‚Aufzeichnungen zur kaiserlichen Prozession nach Miyataki‘), das eine Reise beschreiben soll, die der zurückgetretene Tennō Uda 宇多上皇 (867–931, reg. 887–897) im Jahr Shōtai 1 (898) unternahm. Der Sugawara no Michizane 菅原道真 (845–903) zugeschriebene Text wird im vermutlich vom Tendai-Mönch Kōen 皇円 (?–1169) kompilierten *Fusō ryakki* 扶桑略記 (‚Kurze Chronik‘¹²⁰⁶ Japans) zitiert.¹²⁰⁷ Die in Hijikatas Aufsatz wiedergegebene Stelle lautet wie folgt:

從觀之車、來路不絶、車中之女、争瞻天顔。
或出半身、或忘路面、衣色照耀於簾外。¹²⁰⁸

Unentwegt kamen auf der Straße Wagen mit Zuschauern. Die Frauen in den Wagen wetteiferten darum, das himmlische Gesicht [des zurückgetretenen Tennō] zu sehen. Manche traten dabei mit ihrem Oberkörper hervor, wiederum andere vergaßen, dass sie auf der Straße waren, und die Farben ihrer Kleider glänzten außerhalb ihrer Jalousien.

Hijikata schreibt, das *Miyataki gokō ki* sei objektiv und lasse nicht die Perspektive des ‚Aufzeichnenden‘ (‚kijutsusha 記述者‘) spüren, wohl aber an dieser Stelle vage den ‚Keim einer begleiterhaften Perspektive‘ (‚zuikōsha-teki shiten no hōga 隨行者的視点の萌芽‘). Er mutmaßt, dass sich hier eine ‚zuschauerhafte Perspektive des Aufzeichnenden‘ (‚kijutsusha no bōkansha-teki shiten 記述者の傍觀者

1204 Von der häufigen Annahme ausgehend, dass die Unterschiedenheit von Autor und Erzähler ein Spezifikum fiktionaler Texte ist, was jedoch problematisch scheint (siehe Anm. 458).

1205 Vgl. Anm. 644.

1206 Das Zeichen 記 kann 紀 (‚Chronik‘) ersetzen. Die Chronik beginnt beim mythischen Jinmu-tennō 神武天皇, der laut dem *Kojiki* von 711 bis 585 v. Chr. lebte und laut dem *Nihon shoki* von 660 bis 585 v. Chr. regierte.

1207 Vgl. Nakamura 2009: 104.

1208 Hijikata 2007: 128.

的視点“) daraus ergebe, dass das ‚Objekt der Aufzeichnung‘ („*kijutsu no taishō* 記述の対象“) in Sehende (Frauen) und Gesehenen (zurückgetretenen Tennō) ‚gespalten‘ sei („*bunretsu shita* 分裂した“¹²⁰⁹).

Diese Argumentation ist in mehr als einer Hinsicht problematisch. Anstatt von einem ‚gespaltenen Objekt‘ zu sprechen, ist es naheliegender, von mehreren Objekten (Personen/Figuren) auszugehen.¹²¹⁰ Dass sich unter diesen Objekten Sehende und Gesehener befinden, ist unerheblich: Einerseits konstatiert ein einzelnes Wahrnehmungsverb bzw. die Erwähnung eines Wahrnehmungsprozesses noch keine Figurenperspektive, andererseits geht es Hijikata ohnehin um die Perspektive des ‚Aufzeichnenden‘, genauer seines früheren Ich, da nur dieses als Beobachter in Erscheinung treten kann. Ob dieses frühere Ich aber eines oder mehrere Objekte wahrnimmt, sagt noch nichts darüber aus, ob eine figurale Perspektive vorliegt.

Hijikatas Leseindruck lässt sich vielmehr durch den erhöhten Detailreichtum der Beschreibung, die Verlangsamung der erzählten Zeit („Dehnung“) und die räumliche Eingrenzung des Schauplatzes erklären. Die ersten beiden Aspekte gelten als Kriterien für eine in Genettes Terminologie geringere Distanz. Zwar sollte die Zeit grundsätzlich besser als gesonderte Kategorie behandelt werden (siehe den letzten Absatz von Kap. 2.4.1), aber in den meisten Fällen geht eine ‚Dehnung‘ tatsächlich mit einer geringeren Distanz einher – so auch hier. Auch räumliche Nähe gilt mitunter als Hinweis auf geringe Distanz, doch habe ich dieses Kriterium zurückgewiesen, da es Perspektivierung konstituiert und diese auch durch den Erzähler erfolgen kann (s. Kap. 2.4.1). Tilmann Köppe und Tom Kindt führen aus, dass eine geringere Distanz Vorstellungen mit „mehr sinnlich wahrnehmbaren Details“¹²¹¹ hervorrufe, was auf das obige Zitat zutrifft.

Der erste Satz ‚Unentwegt kamen auf der Straße Wagen mit Zuschauern‘ impliziert größere zeitliche und räumliche Dimensionen als die nachfolgende Beschreibung der Frauen in den Wagen. Während sich das zu Beginn Genannte ‚unentwegt‘ und auf der ganzen Straße abspielt, scheint sich der Rest des Zitats auf einen kürzeren Zeitraum zu beziehen. Es wird mehr Erzählzeit für einen kürzeren Abschnitt erzählter Zeit¹²¹² aufgebracht und das Beschriebene detaillierter

1209 Hijikata 2007: 128.

1210 Für den verwirrenden Gedankengang mag auch der Umstand verantwortlich sein, dass die japanische Grammatik nicht zwischen Singular und Plural unterscheidet. Vgl. das Fehlen einer begrifflichen Unterscheidung zwischen *discours* als Makrosprechakt und den Diskursen bzw. Äußerungen des Erzählers und der Figuren (s. Kap. 3.2).

1211 Köppe/Kindt 2014: 194.

1212 Der Begriff Erzählzeit bezieht sich auf den Zeitraum, in dem der Rezipient das Erzählte hört oder liest; die erzählte Zeit auf den beschriebenen Zeitraum innerhalb der Diegese. Die

dargestellt (gemäß dem umgekehrt proportionalen Verhältnis in Genettes Formel). Das Bild der glänzenden bunten Kleider lädt stärker zur sinnlichen Vorstellung ein als die knappe Formulierung ‚Wagen mit Zuschauern‘. Wie in Kapitel 2.4 dargelegt wurde, handelt es sich bei der narrativen Distanz um eine graduelle Kategorie. Dass sich im obigen Zitat eine abnehmende Distanz feststellen lässt, soll selbstverständlich nicht heißen, dass sich die Art des Erzählens im zweiten Teil des Zitats als *showing* (d. h. im Sinne eines Extrems) bezeichnen ließe.

Doch auch wenn im Verhältnis zum Vorangehenden der Eindruck zeitlicher und räumlicher Nähe entsteht, wird hier nicht aus der Perspektive des erlebenden Ich¹²¹³ berichtet. Dies ist aus Bemerkungen des Erzählers ersichtlich, der trotz der geringeren Distanz anwesend bleibt. Das zeigt sich einerseits an der überspitzten Formulierung ‚wetteiferten‘ (*arasoite* 争), vor allem aber, wenn er bemerkt, dass die Frauen, die den Schutz ihrer Jalousien verlassen haben, ‚vergaßen, dass sie auf der Straße waren‘. Da wir die Ab- bzw. Anwesenheit des Erzählers als Kriterium zur Bestimmung der Distanz zurückgewiesen haben, steht die Perspektive des Erzählers der Feststellung einer geringen Distanz nicht im Wege.

Eine ‚zuschauerhafte Perspektive‘ kommt indes nicht zustande, da das Beschriebene nicht auf das beschränkt ist, was ein Beobachter in diesem Augenblick wahrnehmen könnte. Die auf die Psyche der Frauen bezogene Information, dass sie ‚vergaßen, dass sie auf der Straße waren‘, ist einem bloßen Zuschauer

Begriffe ‚Erzählzeit‘ und ‚erzählte Zeit‘ wurden 1946 von Günther Müller in seiner Antrittsvorlesung „Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst“ geprägt; allerdings unterscheidet Boris Tomaševskij bereits 1928 zwischen ‚Fabelzeit‘ (*fabul'noe vremja*) und ‚Erzählzeit‘ (*vremja povestvovanija*) (siehe Tomaševskij 1985: 226). Genette ordnet die deutschen Begriffe von Müller in sein System als ‚Zeit der Geschichte‘ (= erzählte Zeit) und ‚Zeit der Erzählung‘ (= Erzählzeit) ein, spricht im Zusammenhang mit letzterer aber auch von „Rezitation“ und „Narration“ (Genette [1994] ³2010: 17). Es scheint somit nicht ganz klar, welcher Ebene der Erzählung die Erzählzeit in Genettes System zuzuordnen ist. Todorov unterscheidet hinsichtlich der „Zeit der Erzählung“ („*le temps du récit*“) zwischen der „Zeit der Geschichte“ („*le temps de l'histoire*“) und der „Zeit des Diskurses“ („*Le temps du discours*“) (Todorov 1966: 138–139; 1972: 279). Zwar verwendet die Übersetzerin Irmela Rehbein zunächst den Begriff „Erzählzeit“, um „*le temps du récit*“ wiederzugeben, doch scheint mir dieser bei Todorov eher der „Zeit des Wahrnehmens (der Lektüre)“ („*le temps de la perception (de la lecture)*“) zu entsprechen (an anderer Stelle übersetzt Rehbein „*temps de la lecture*“ mit „Rezeptionszeit“ und „Zeit des Wahrnehmens“; Todorov 1966: 141; 1972: 281 – Rehbeins Übersetzung von Todorovs Aufsatz wurde von Karin Zuschlag [2002: 42, 211] kritisiert).

1213 Das frühere Ich des Erzählers. Zur Begriffswahl siehe Anm. 444. Auch in Bezug auf das *Miyataki gokō ki* lässt sich kaum von einem ‚erzählten‘ Ich sprechen.

nicht zugänglich (selbst wenn man nicht von einem ‚allwissenden‘ Erzähler ausgeht, da es sich um den Bericht zu einer realen Reise handelt, so enthält der Text zumindest spätere Reflexionen des Erzähler-Ich, welche die Ereignisse gewissermaßen ‚fiktionalisieren‘). Hijikatas Eindruck lässt sich also nicht mit der Perspektive, sondern nur mit der Distanz erklären. Das bedeutet allerdings nicht, dass die Passage nicht perspektiviert wäre; sie ist dies durch die Erzählinstanz. Insofern ist Hijikata wohl zuzustimmen, wenn er in einem zwei Jahre später erschienenen Aufsatz die hier besprochenen Texte noch einmal aufgreift und wie folgt zusammenfasst:

Wie in diesen Beispielen gibt es auch in *kanbun*-Tagebüchern überall Momente, in denen der Blick (*manazashi*) des Aufzeichnenden, der die Ereignisse niederschreibt (*kijutsu suru*), von starker Subjektivität begleitet wird und die bewirken, dass die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Innere des Aufzeichnenden gelenkt wird.¹²¹⁴

Während Hijikata in seinem früheren Aufsatz dem ‚aufzeichnenden Subjekt‘ (‚*kijutsu suru shutai* 記述する主体¹²¹⁵) in diesem Kontext noch die Rolle eines ‚Zuschauenden‘ (‚*bōkan suru mono* 傍観する者¹²¹⁶) zuweist, verzichtet er später auf den problematischen Ausdruck. Natürlich ist ‚starke Subjektivität‘ relativ, und die oben zitierte Passage mag sich zwar aus dem Stil der *kanbun*-Tagebücher als subjektiv hervorheben, nicht aber, wenn man sie mit den späteren Frauentagebüchern vergleicht. Nicht zu Unrecht schreibt Hijikata über *kanbun*-Aufzeichnungen im Allgemeinen: ‚der Aufzeichnende blieb eine farblose und unsichtbare Existenz, wie eine Maschine, die Notizen macht, in denen sie Ereignisse abbildet¹²¹⁷. Unmittelbarkeit und Objektivität gelten auch als Merkmale von *showing* oder einer geringen Distanz, doch dürfte außer Zweifel stehen, dass sich reduzierte Tagebuchaufzeichnungen nicht durch geringe narrative Distanz auszeich-

1214 „これらの例のように、漢文日記においても、出来事を記述する筆録者の眼差しが強い主観性を帯び、筆録者の内面へと読者の注意を喚起するような瞬間は至るところに偏在する“ (Hijikata 2007: 145). „*Henzai suru* 偏在する“ (‚ungleich verteilt sein‘) ist wohl ein Fehler für das Homophon *henzai suru* 遍在する (etwa ‚allgegenwärtig sein‘), wie aus dem vorangehenden Ausdruck *itaru tokoro ni* 至るところに“ (‚überall‘) ersichtlich ist. In der Übersetzung ist der Fehler korrigiert.

1215 Hijikata 2007: 128–129.

1216 Hijikata 2007: 129. In terminologischer Hinsicht ließe sich am zitierten Ausdruck kritisieren, dass Hijikata das Zuschauerhafte auf die Subjektivität des Erzählers bezieht, das hier verwendete Wort für ‚Beobachten‘, *bōkan* 傍観, aber dem ‚Objektiven‘, *kyakkan* 客観, relativ ähnlich ist (in Hijikata 2007: 151 findet sich der Ausdruck ‚objektivierende Perspektive‘, „*kyak-kanka suru shiten* 客観化する視点“).

1217 „[...]筆録者は無色透明な、出来事を写しだし筆記するための機械のような存在にとどまっていた“ (Hijikata 2007: 145).

nen. Der Detailgrad des Erzählten erscheint daher als Kriterium zur Bestimmung der Distanz geeigneter. Zwar ließe sich in diesem Kontext fragen, inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, narratologische Kategorien auf faktuale *kanbun*-Tagebücher anzuwenden, doch die obige Diskussion der kurzen ‚fiktionalisierten‘ Passage aus dem *Miyataki gokō ki* zeigt, dass die Konzepte der Perspektive und der Distanz auch bei diesen Texten durchaus hilfreich sein können, um Leseindrücke zu erklären. Zudem erscheint es legitim, in einer diachronen Untersuchung sowohl *kanbun*- als auch *wabun*-Tagebücher zu betrachten und dabei dieselben Methoden zu verwenden.¹²¹⁸

3.3.2 Autor, Erzähler und Figur

Meine Ausführungen zum *Miyataki gokō ki* setzen die Trennung von Autor und Erzähler voraus. Hijikata beklagt zwar die mangelnde Unterscheidung von Autor und Erzähler in der Forschung zum *Tosa nikki*,¹²¹⁹ nimmt diese Trennung aber in Bezug auf die *kanbun*-Texte nicht vor. Der oben häufig zitierte Ausdruck *kijutsusha* kann neben ‚Aufzeichnender‘ auch ‚Beschreibender‘ heißen. Da Hijikata den Ausdruck aber synonym mit *hitsuokusha* benutzt, was sich nur mit ‚Aufzeichnender‘ übersetzen lässt, wird deutlich, dass er ihn im Sinne von ‚Autor‘ verwendet.

Die unterschiedliche Behandlung der *kanbun*-Tagebücher und des *Tosa nikki* ergibt sich indes nicht aus ihrer Faktualität bzw. Fiktionalität, sondern aus der Annahme, dass im vom Dichter Ki no Tsurayuki verfassten *Tosa nikki* eine fiktive Erzählerin spricht,¹²²⁰ wohingegen bei den *kanbun*-Tagebüchern Autor, Erzähler und Protagonist denselben Namen tragen. In einem erstmals 1986 erschienenen Aufsatz zum *Murasaki Shikibu nikki* 紫式部日記 (Tagebuch der Murasaki Shikibu, 1008–1010) (s. Kap. 3.3.5) verweist Hijikata auf Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique* (1975; dt. *Der autobiographische Pakt*, 1994), dem zufolge autobiographische Texte die Prämisse voraussetzen, dass es sich bei Autor, Erzähler und Protagonist um dieselbe Person handelt.¹²²¹

Hijikata ergänzt den älteren Aufsatz um eine kurze Bemerkung, in der er erklärt, dass er das Wort ‚Sprecher‘ („washa 話者“) in diesem Text so verwende wie später ‚Autor (Ausdruckssubjekt)‘ („sakusha (hyōgen shutai) 作者 (表現主

¹²¹⁸ Dies tut auch Meyer 2011b.

¹²¹⁹ Vgl. Hijikata 2007: 141, Anm. 2.

¹²²⁰ Siehe Balmes 2017a; 2018 für eine kritische Analyse der Erzählstimme des *Tosa nikki*.

¹²²¹ Vgl. Hijikata 2007: 178.

体)“) und ‚perspektivierende Figur‘ („*shiten jinbutsu* 視点人物“) ¹²²² so wie später ‚Autor (Erlebnissubjekt)‘ („*sakusha* (taiken shutai) 作者 (体験主体)“) ¹²²³). In seinem Fazit zur Aufsatzsammlung schreibt Hijikata weiterhin, dass ‚Autor (Ausdruckssubjekt)‘ dem Erzähler („*katarite* 語り手“) und ‚Autor (Erlebnissubjekt)‘ der Figur („*sakuchū jinbutsu* 作中人物“) ‚fast‘ entsprechen ¹²²⁴. Folglich unterscheidet Hijikata zwischen erzählendem und erlebendem Ich, nicht aber zwischen Erzähler und Autor. Er befindet sich somit auf halbem Wege zwischen der von Lejeune dargelegten Rezipientenhaltung und einer narratologisch differenzierten Begriffsverwendung. Dasselbe lässt sich über seine Ausführungen zum *Tosa nikki* sagen, aber aus einem anderen Grund: Hier unterscheidet er zwar zwischen Autor und Erzähler, nicht aber zwischen erzählendem und erlebendem Ich.

Da Hijikatas Analysen ausschließlich auf Texte und nicht auf historische Personen bezogen sind, halten sich die auf die mangelnde Unterscheidung von Autor und Erzähler ausgelösten Verwirrungen in Grenzen. Während er mit dem ‚Aufzeichnenden‘ dem Wort nach den Autor bezeichnet, bezieht er sich dabei tatsächlich auf die Funktion des Erzählers. Dafür spricht auch, dass Hijikata die Worte *jojutsu* und *kijutsu* austauschbar zu gebrauchen scheint. Häufig ist hiermit zwar wenig mehr gemeint als ‚Formulierung‘ (siehe Anm. 1197), doch zumindest im Ausdruck *jojutsu shiten* ist für *jojutsu* die Übersetzung ‚Erzählung‘ angemessen. Hijikatas Ausführungen erscheinen kohärenter, wenn dem Wort *kijutsusha* die Bedeutung ‚Erzähler‘ zugewiesen wird.

Gravierender wirkt sich auf seine späteren Textanalysen aus, dass Hijikata hier – wie auch in seiner erzähltheoretischen Einführung – nicht mehr zwischen erzählendem und erlebendem Ich unerscheidet. ¹²²⁵ Zusammen mit der mangelnden Trennung von Autor und Erzähler führt dies bei seinen Ausführungen zu den *kanbun*-Tagebüchern dazu, dass er sich auf die Ebene des Rezipienten begibt, der den von Lejeune beschriebenen Pakt akzeptiert. Für die wissenschaftliche Analyse ist dies jedoch kein guter Ausgangspunkt.

1222 Die japanische Fassung von Princes Lexikon gibt *shitenteki jinbutsu* 視点的人物 als Übersetzung für *point-of-view character* (vgl. Prince 2015: 154), was sich jedoch nicht adäquat ins Deutsche übersetzen lässt. Üblicher ist die Bezeichnung ‚Fokalisierungsinstanz‘ (*shōtenka-shi* 焦点化子; engl. *focalizer*; Übersetzung nach Prince 2015: 74).

1223 Hijikata 2007: 202, Anm. 1.

1224 „hobo sōtō suru ほぼ相当する“ (Hijikata 2007: 269–270). Auch Itoi Michihiro (2018: 26) führt aus, dass ‚Ausdruckssubjekt‘ und ‚Erzähler‘ gleichzusetzen sind, ohne aber in diesem Kontext zusätzlich vom Autor zu sprechen.

1225 In seinem Einführungswerk setzt er die beiden Ebenen explizit gleich: ‚das ‚Ich‘ des Erzählers = des Protagonisten‘ („*katarite* = *shujinkō no* ‚*boku*‘ 語り手 = 主人公の「僕」“; Hijikata [2010] ²2014: 127).

3.3.3 Teleologie der Ich-Erzählung: Die ‚erste Person‘ als Subjekt und Objekt

Hijikata bemerkt, dass das *Tosa nikki* das erste ‚Tagebuch‘ sei, in dem das ‚aufzeichnende Subjekt‘ („kijutsu suru shutai“) vordergründig werde. Der Text sei hinsichtlich seiner ‚subjektiven Perspektive‘ („shukanteki shiten 主観的視点“¹²²⁶) einheitlich, wodurch sich als neues Problem die ‚Distanz‘ („kyori 距離“¹²²⁷) zwischen dem ‚aufzeichnenden Subjekt‘ und den erzählten Ereignissen ergebe. Nach Hijikatas Verständnis liegt im *Tosa nikki* erstmals durchgehend eine explizite (Ich-)Erzählerin¹²²⁸ vor, wohingegen der (Ich-)Erzähler in den Texten des Altertums bis auf flüchtige Ausnahmen implizit sei – Hijikata spricht dort von einem ‚unsichtbaren Aufzeichnenden‘ („tōmei na kijutsusha 透明な記述者“¹²²⁹; siehe auch den auf S. 241 zitierten Vergleich des Erzählers mit einer Maschine).

Auf den ersten Blick erinnert der Ausdruck ‚Distanz‘ an Genettes Kategorie, die mitunter als Ersatz für die in Genettes Modell nicht vorgesehene Fokalisierung durch den Erzähler zu dienen scheint (s. Kap. 2.4.3). In Hijikatas Ausführungen zum *Tosa nikki* scheint der Begriff ‚Perspektive‘ zunächst auf die Erzählinstanz bezogen. Doch wie bereits erwähnt wurde, mangelt es dort an der Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich, sodass die Erzählerperspektive mit der Figurenperspektive zusammenfällt. In seinem Kapitel zur Perspektive in *Mono-gatari no ressun* beschreibt Hijikata die Perspektive ausschließlich auf der diegetischen Ebene der Figuren: ‚Die Position der Augen des Erzählers, die die Ereignisse erfassen, ist auch die Position der Kamera, die die Ereignisse aufzeichnet.“¹²³⁰ Diese objektorientierte Definition von Perspektive hat er mit Genette gemein; und während kommentiert wurde, dass Genettes Fokalisierungsmodell auch als Typologie der Erzählerperspektive gesehen werden könne,¹²³¹ macht Hijikata dies explizit, wenn er zunächst von der ‚Perspektive des Erzählers oder der Narration‘ („katarite ya katari no shiten 語り手や語り手の視点“¹²³²) spricht und schließlich nur noch von der ‚Perspektive des Erzählers‘ („katarite no shiten 語

1226 Hijikata 2007: 129. Das Wort *shukan* 主観 allein gebraucht Hijikata, um subjektive Eindrücke zu bezeichnen.

1227 Hijikata 2007: 129.

1228 Dazu, dass diese weitaus weniger explizit ist als oft angenommen wird, siehe Balmes 2017a; 2018. Siehe außerdem Kap. 4.1.2.

1229 Hijikata 2007: 129. Ein impliziter Erzähler wird auch ‚verdeckter‘ Erzähler (*covert narrator*) genannt, was ins Japanische mit ‚nicht zu sehender Erzähler‘ (*mienai katarite* 見えない語り手; Prince 2015: 43) übersetzt wird.

1230 „出来事をとらえる語り手の目の位置は、出来事を記録する撮影機の位置でもあります“ (Hijikata [2010] ²2014: 121).

1231 Vgl. Broman 2004: 63. Siehe auch Kap. 2.3.2.

1232 Hijikata [2010] ²2014: 122.

り手の視点¹²³³). Nach Hijikata fällt die Perspektive von Erzähler, Figur und Leser zusammen.¹²³⁴ Im Gegensatz zu Genette bemerkt Hijikata jedoch nicht, dass – ausgehend von einer solchen Definition von Perspektive/Fokalisierung – gerade Erzählungen in der ersten Person nur selten aus der Figurenperspektive (,intern‘ fokalisiert) erzählt werden, da die Ansichten und Bewertungen des erzählenden Ich vorherrschen.¹²³⁵

„Distanz“ koppelt Hijikata an die Perspektive: „je nach dem, auf welche Weise der Erzähler die Ereignisse erzählt, ändert sich die psychische Distanz, die der Hörer, d. h. der Leser zu den Ereignissen empfindet“¹²³⁶. Nachfolgend spricht er meist nur noch von „Distanz“ (*kyori*) und erklärt sie im Kontext des Vergleichs der „Augen“ des Erzählers mit einer Kamera außerdem räumlich¹²³⁷ (auch Genette erklärt seine „Distanz“ mit der Raummetapher, allerdings unabhängig von der Perspektive¹²³⁸). Da Hijikata aber die Distanz in Relation zur Perspektive setzt und diese wiederum ausschließlich auf die Figurenebene bezieht, sind keine Gemeinsamkeiten zu der von Genette beschriebenen Distanz erkennbar – auch wenn zumindest in der vormodernen Literatur Japans, in der sich kaum Beschreibungen von Figuren, Gegenständen oder Schauplätzen finden, die in ihrer Ausführlichkeit mit Beschreibungen in der modernen Literatur vergleichbar wären, Fokalisierung tendenziell zu einer geringeren Distanz führt, da die (Sinnes-)Wahrnehmung einer Figur zu mehr Details im *discours* führt und die „Raffung“ durch den Erzähler verhindert. Andererseits wurde vorgeschlagen, Distanz anhand des zeitlichen und räumlichen Abstand des Erzählers zum Erzählten zu bestimmen. Angesichts solcher Ansätze, die offensichtlich auf die Perspektive bezogen sind (s. Kap. 2.4.1), verwundert es kaum, wenn Hijikata nur im Zusammenhang mit der Perspektive von Distanz spricht.

In Bezug auf die moderne Literatur betont Hijikata die Bedeutung von Reisebeschreibungen („*kikōbun* 紀行文“) und Kriegsberichten („*sensō jikki* 戦争実記“) mit ihrer ‚zuschauerhaften Perspektive‘.¹²³⁹ Nach Hijikata nimmt die ‚Er-

1233 Hijikata [2010] ²2014: 123, 124.

1234 Siehe Hijikata [2010] ²2014: 123.

1235 Vgl. Genette [1994] ³2010: 131. Siehe auch Kap. 2.3.2.

1236 „語り手がどのようにして出来事を語るかによって、聞き手即ち読者が出来事との間に感じる心理的距離は変わってきます“ (Hijikata [2010] ²2014: 119).

1237 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 122.

1238 Vgl. Genette [1994] ³2010: 103.

1239 Hijikata 2007: 129. Er nennt insbesondere den Schriftsteller Tayama Katai 田山花袋 (1871–1930) als Autor von Reisebeschreibungen und Masaoka Shiki 正岡子規 (1867–1902), Kunikida Doppo 国木田独步 (1871–1908) und Shimazaki Tōson 島崎藤村 (1872–1943) als Autoren von Kriegsberichten. Mit der umständlichen Formulierung ‚[alle] erlebten ein zuschauerhaftes Ausdruckssubjekt oder wurden sich eines solchen bewusst‘ („*bōkansha-teki hyōgen shutai o*

zählung in der ersten Person‘ („ichininhō jojutsu 一人称叙述“) im modernen Roman ihren Anfang in Ereignisberichten aus ‚zuschauerhafter Perspektive‘ und findet ihre Weiterentwicklung im ‚Ich-Roman‘ (*shishōsetsu*), der eigene Erfahrungen aus der ‚Perspektive der ersten Person‘ („ichininhō shiten 一人称視点“) beschreibe.¹²⁴⁰

In der klassischen Narratologie war bei der Einordnung von Erzählungen lange von einem *third-person* bzw. *first-person point of view* die Rede. ‚Perspektive‘ (*point of view*; *shiten*) bezieht sich hier jedoch nicht auf eines der in Kapitel 2.3 vorgestellten Modelle, sondern auf die Teilhabe des Erzählers an der Geschichte. Die grammatische Person ist die, in der der Protagonist steht; handelt es sich um eine ‚Erzählung in der ersten Person‘, so ist diese Angabe auf das erlebende Ich bezogen. Die grammatische Person kann in dieser traditionellen Einordnung nicht auf den Erzähler (bzw. das erzählende Ich) bezogen sein, da jeder Sprecher auf sich selbst nur in der ersten Person referieren kann.¹²⁴¹ Somit vermengen die Ausdrücke *third-person* und *first-person point of view* drei verschiedene Kategorien: die Perspektive (die hier nur genannt wird, semantisch aber gar nicht zum Zuge kommt) mit der Teilhabe des Erzählers am Geschehen und diese wiederum mit der grammatischen Person des Protagonisten (siehe auch die in Kap. 2.2.1 diskutierten heterogen bestimmten Erzählsituationen nach Stanzel). Nicht jede homodiegetische Erzählung nennt den Protagonisten in der ersten Person: zum Beispiel nennt sich Caesar in seinen *Commentarii* (um 50 v. Chr.) in der dritten.¹²⁴² In der japanischen Literaturwissenschaft wurden die Ausdrücke *third-person* und *first-person point of view* („ichininhō shiten“, „san-ninhō shiten 三人称視点“¹²⁴³) auch von Konishi Jin’ichi verwendet, dessen Begriff von Perspektive zudem uneinheitlich ist, da er ihn an anderer Stelle auf die Kompetenz bzw. das Wissen des Erzählers bezieht, wenn er *omniscient point of view* mit „zenchi shiten 全知視点“¹²⁴⁴ (‚allwissende Perspektive‘) und *limited*

keiken shi, arui wa ishiki suru 傍観者の表現主体を経験し、あるいは意識する“; Hijikata 2007: 129) ist wohl gemeint, dass die Schriftsteller nun die Möglichkeit hatten, subjektive Eindrücke in ihre Texte einzubringen bzw. aus ihrer eigenen Perspektive zu schreiben.

1240 Hijikata 2007: 129.

1241 Siehe auch die Kritik am Ausdruck ‚Erzählung in der ersten Person‘ bei Genette [1994] ³2010: 158–159. Auch Stanzel macht auf die Inkongruenz von grammatischer Person und der Teilhabe des Erzählers an der Geschichte aufmerksam, möchte aber den Begriff ‚Person‘ beibehalten (vgl. Stanzel 1979: 71).

1242 Siehe Genette [1994] ³2010: 120, 158.

1243 Konishi [1985] 1988: 281. Zuvor in englischer Übersetzung publiziert: Konishi 1984: 253.

1244 Konishi [1985] 1988: 282, 323. In *Monogatari no ressun* verwendet auch Hijikata den Begriff (siehe Hijikata [2010] ²2014: 90–91, 96, 172).

point of view mit „*gentei shiten* 限定視点“¹²⁴⁵ (eingeschränkte Perspektive) wiedergibt. Letztere Verwendung entspricht dem Fokalisierungsmodell von Genette, der Fokalisierung als eine „Einschränkung des Feldes“¹²⁴⁶ definiert. Princes Lexikon verzeichnet nur die zweite Opposition.¹²⁴⁷

Entgegen dem Anschein liegt bei Hijikata zwar auf terminologischer, nicht aber auf konzeptioneller Ebene eine Vermengung von grammatischer Person des Protagonisten und narratorialer Teilhabe vor. So verwendet er ‚Perspektive der ersten Person‘ als Steigerung für ‚zuschauerhafte Perspektive‘, welche er ebenfalls im Kontext der ‚Erzählung in der ersten Person‘ thematisiert. In diesem Zusammenhang wäre die implizierte Steigerung nicht ausgedrückt, wenn mit der ‚Person‘ in ‚Perspektive der ersten Person‘ die grammatische Kategorie gemeint wäre. Als ‚Person‘ kann im Deutschen ein realer Mensch, eine fiktive Figur und schließlich die grammatische Kategorie bezeichnet werden. Im Französischen lässt sich die Figur als *personnage* bezeichnen, um einer Verwechslung mit der grammatischen *personne* vorzubeugen.¹²⁴⁸ Das sinojapanische Binom *ninshō* 人称 ist dagegen ausschließlich grammatisch bestimmt. Dennoch verwendet es Hijikata auch in nicht-grammatischer Bedeutung. Ganz offensichtlich ist dies im Fazit zu seiner Aufsatzsammlung, wo sich Ausdrücke wie ‚*monogatari*-hafte erste Person‘ („*monogatari-teki ichininshō* 物語的一人称“) und ‚dialogische erste Person‘ („*kaiwa-teki ichininshō* 会話的一人称“) finden. Hierbei geht es darum, wie sich Autor oder Erzähler selbst darstellen.¹²⁴⁹

Dagegen versteht Hijikata den Ausdruck ‚Erzählung in der ersten Person‘ im grammatischen Kontext. So schreibt er zum *Tosa nikki*, dass, obwohl kein ‚Ich‘ als Individuum‘ („*ko to shite no ,watashi‘* 個としての〈私〉“) beschrieben werde, das ‚Ausdruckssubjekt‘ („*hyōgen shutai* 表現主体“¹²⁵⁰), d. h. die Erzählerin, von Anfang an in der ersten Person gehalten sei. Hier wird ‚Person‘ eindeutig im grammatischen Sinne verwendet. Im Gegensatz dazu ist die ‚Perspektive der ersten Person‘ Hijikatas Verständnis nach also ein Stil, der das Subjekt in den Vordergrund rückt. Wie auch aus der Diskussion zum *Miyataki gokō ki* hervorgeht, bezieht Hijikata den Begriff ‚Perspektive‘ nicht auf die narratorialer Teilhabe an der Geschichte, sondern gebraucht ihn im üblichen metaphorischen

1245 Konishi [1985] 1988: 318.

1246 Genette [1994] ³2010: 123.

1247 Siehe Prince 2015: 104, 140.

1248 Siehe Genette [1994] ³2010: 158.

1249 Vgl. Balmes 2017a: 117, Anm. 14; 2018: 17, Anm. 29.

1250 Hijikata 2007: 143. Hiermit muss die Erzählerin in Abgrenzung zum Autor gemeint sein, da Hijikata in Bezug auf das *Tosa nikki* eine mangelnde Trennung der beiden Kategorien beklagt (s. Kap. 3.3.2).

Sinne. Auf diese Weise lassen sich Hijikatas Ausführungen nachvollziehen, wenn auch die Terminologie widersprüchlich bleibt: So wird ‚Erzählung in der ersten Person‘ grammatisch verstanden, ‚Perspektive der ersten Person‘ dagegen auf das Thema einer Erzählung mit ‚autodiegetischem‘¹²⁵¹ Erzähler bezogen, die das Subjekt zum Gegenstand hat. Damit verwendet er zwar den Begriff der Perspektive einheitlich, nicht aber den der Person. Im Übrigen hält Hijikata eine Möglichkeit bereit, die Teilhabe des Erzählers auszudrücken, ohne wie die Ausdrücke *third-person* und *first-person point of view* auf die grammatische Person des Protagonisten zu referieren. So spricht er auch von der ‚Perspektive in der Art eines Dritten‘ (‚daisansha-teki shiten 第三者の視点‘¹²⁵²). Hier sind alle Bestandteile des Ausdrucks auf den Erzähler bezogen.

Hijikatas ambivalenter Gebrauch von ‚Person‘ ließe sich vermeiden, wenn ‚Erzählung in der ersten Person‘ durch ‚homodiegetisch‘ und ‚Perspektive der ersten Person‘ durch ‚autodiegetisch‘ ersetzt würde. Zwar hängt die Kategorie ‚homodiegetisch‘ nicht direkt mit der grammatischen Person zusammen, doch lässt sich diese im *Tosa nikki* ohnehin nicht feststellen (s. Kap. 4.1.2). Genettes Begriffe konnten sich in der japanischen Forschung zur vormodernen Literatur allerdings nicht durchsetzen. Abgesehen davon, dass Genettes Theorie verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden hat, ist der Grund hierfür wohl vor allem auch darin zu sehen, dass die japanischen Übersetzungen der Begriffe extrem sperrig sind: ‚heterodiegetisch‘ – *ishitsu monogatari-sekai-teki* 異質物語世界的; ‚homodiegetisch‘ – *tōshitsu monogatari-sekai-teki* 等質物語世界的; ‚autodiegetisch‘ – *jiko monogatari-sekai-teki* 自己物語世界的.¹²⁵³

Hijikata entwirft eine literaturgeschichtliche Teleologie, nach der sich zuerst eine subjektivere ‚zuschauerhafte Perspektive‘ herauszubilden hat, bevor eigene Erfahrungen zum Gegenstand der Erzählung werden können. Dass er diese Entwicklung in einem evaluativen Rahmen begreift, deren höchster Punkt die Ich-Erzählung (oder der ‚Ich-Roman‘) darstellt, zeigt sich, wenn er etwa in einem 2003 erstmals erschienenen Aufsatz im frühen zehnten Jahrhundert von Frauen geschriebene ‚Tagebücher‘ zu Gedichtwettstreiten (sog. *uta-awase nikki* 歌合日記) als ‚primitiv‘ (‚purimitibu プリミティブ‘¹²⁵⁴) bezeichnet, da sie keine Erinne-

1251 Genette spricht von einem autodiegetischen Erzähler, wenn der homodiegetische Erzähler nicht bloß als Beobachter, sondern als Protagonist fungiert (vgl. Genette [1994] 2010: 159; siehe außerdem S. 89).

1252 Hijikata 2007: 134. In Wörterbüchern wird *daisansha* in Abgrenzung zu *tōjisha* 当事者 (‚Betroffener‘) definiert (vgl. Watanabe Minorus Ausdruck *tōjisha-teki hyōgen*; siehe S. 258).

1253 Übersetzungen nach Prince 2015: 28, 49, 87–88.

1254 Hijikata 2007: 146.

rungen an das eigene Leben ‚in der ersten Person‘ enthalten.¹²⁵⁵ Am Ende der von Hijikata suggerierten Entwicklung steht eine Literaturform, deren Subjektivität jene der ‚zuschauerhafte Perspektive‘ übersteige.¹²⁵⁶ In ihrer auf die moderne Literatur bzw. einer parallel dazu gedachten Gattung der Heian-Zeit ausgerichteten teleologischen Dimension erinnern seine Überlegungen leise an das Schema des *inward turn*, einem oft angenommenen Übergang vom narratorialen zum figuralen Erzählen.¹²⁵⁷ Bei Hijikata vollzieht sich allerdings kein Wechsel von Erzähler- zu Figurenperspektive (zumal er in diesem Zusammenhang nicht zwischen erzählendem und erlebendem Ich unterscheidet), sondern des Gegenstandes: das Subjekt bleibt Subjekt, wird aber gleichzeitig zum Objekt.

In Bezug auf die moderne Literatur betont Hijikata die ‚zuschauerhafte Perspektive‘ als wesentliches Merkmal der ‚in der ersten Person aufgezeichneten Reiseberichte‘ („*ichinshō ni yotte kijutsu sareta kikōbun* 一人称によって記述された紀行文“), aber in Bezug auf die Tagebuchliteratur der Heian-Zeit grenzt er die ‚zuschauerhafte Perspektive in der dritten Person‘ („*sanninshō no bōkansha-teki shiten* 三人称の傍観者的視点“¹²⁵⁸) gegenüber Darstellungen in der ersten Person ab („*sanninshō no*“ ließe hier sich wohl durch *daisansha-teki* ersetzen).¹²⁵⁹ Er geht davon aus, dass Erzählungen in der ersten Person zu einer Zeit, als es noch keine *kana*-Texte gab, die der Orientierung hätten dienen können, sehr viel schwieriger umsetzbar gewesen seien, und sieht darin auch den Grund dafür, dass Ki no Tsurayuki beim Schreiben des *Tosa nikki* eine weibliche Erzählerin geschaffen habe.¹²⁶⁰ Wie aus den oben gegebenen Zitaten deutlich wird, werde auf diese Erzählerin in der ersten Person referiert (was sich grammatisch allerdings nicht verifizieren lässt), sie sei aber nicht als ‚Individuum‘ der Gegenstand der Erzählung. Doch gerade weil sich im *Tosa nikki* keine explizi-

1255 Vgl. Hijikata 2007: 145–146.

1256 Dies wird in Hijikata 2007: 134 impliziert.

1257 Siehe hierzu Zeman 2018b: 194–195; Schmid 2011a: 136.

1258 Hijikata 2007: 129.

1259 Im Ausdruck ‚zuschauerhafte Perspektive in der dritten Person‘ ist ‚dritte Person‘ auf das Objekt bezogen, das mit dem ‚zuschauerhaften‘ Wahrnehmungssubjekt nicht identisch ist, wodurch es zu einer ähnlichen Vermengung wie im Ausdruck *third-person point of view* kommt. Man könnte zwar erwarten, es würde aus der Perspektive einer in der dritten Person genannten Figur erzählt, die als Zuschauer auftritt. Aus der obigen Diskussion des Ausdrucks ‚zuschauerhafte Perspektive‘ geht jedoch hervor, dass Hijikata diese Perspektive auf den Ich-Erzähler bezieht. Die ‚dritte Person‘ bezieht sich somit auf den Gegenstand der Erzählung. Auch wenn die ‚zuschauerhafte Perspektive‘ den Erzähler vordergründigt, wird dieser dadurch nicht zum Gegenstand der Erzählung. Dies betrachtet Hijikata nachvollziehbarerweise als Vorstufe der Ich-Erzählung mit autodiegetischem Erzähler.

1260 Vgl. Hijikata 2007: 129–130.

ten Angaben zum erlebenden Ich der Erzählerin finden lassen, erscheint es durchaus nachvollziehbar, dass die Erzählerin Tsurayuki als Mittel diente, eine ausgeprägtere Erzählerperspektive zu entwickeln.

Auch wenn es an manchen Stellen möglich ist, Hijikatas Gedanken nachzuvollziehen, indem man bestimmte Begriffe durch andere ersetzt, gibt es auch Stellen, die schlicht widersprüchlich bleiben. Wie zu Beginn dieses Abschnitts erwähnt, schreibt Hijikata, dass im *Tosa nikki* durchgehend eine ‚subjektive Perspektive‘ („shukanteki shiten“¹²⁶¹) vorliege. Später scheint er aber lediglich die Passagen zur Trauer um das verstorbene Kind als subjektiv zu betrachten und stellt fest, dass die ‚Schreiberin‘ („kakite 書き手“), d. h. die Erzählerin, ‚grundsätzlich aus der [jeglicher] Subjektivität entledigten Perspektive einer Begleiterin [] beschreibe“¹²⁶². Weiterhin erfolgten die Darstellungen kollektiver Emotionen aus einer ‚zuschauerhaften Perspektive‘.¹²⁶³ In seiner Diskussion der Passage aus dem *Miyataki gokō ki* führt Hijikata aus, dass der Text objektiv sei und nicht die Perspektive des ‚Aufzeichnenden‘ spüren lasse, dafür aber vage den ‚Keim einer begleiterhaften Perspektive‘ (s. Kap. 3.3.1). Insofern er sich damit auch auf die Erzählerperspektive bezieht, muss eine gewisse Subjektivität vorliegen, denn wie sollte ihr ‚Keim‘ sonst zu spüren sein? Somit versäumt Hijikata, Subjektivität einheitlich zu bestimmen.

3.3.4 Zum Zusammenhang von Perspektive und ‚Person‘

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, stellt das *Tosa nikki* in Hijikatas Teleologie nicht den Endpunkt, sondern eine Zwischenstation dar. Der nächste Vertreter der *nikki bungaku* nach dem *Tosa nikki* ist das *Kagerō no nikki* der Mutter des Fujiwara no Michitsuna. In seinem 2003 erstmals erschienenen Aufsatz „*Kagerō no nikki* no buntai, sono keisei kiban“ 『かげろふの日記』の文体・その形成基盤 (Der Stil des *Kagerō no nikki* und die Grundlagen seiner Gestaltung) untersucht Hijikata Einflüsse auf den *discours (gensetsu)* dieses Tagebuchs. Er führt aus, der Stil der Frauentagebücher in der ersten Person sei vorbereitet worden vom *discours* von Texten wie dem *Ise shū* 伊勢集¹²⁶⁴ (Gedichtsammlung der Ise; die Dichterin Ise wurde in den 870er Jahren geboren und lebte vermutlich bis 938 oder 939). Kompiliert wurde der um die Mitte des

1261 Hijikata 2007: 129.

1262 „Kihonteki ni wa shukansei o haijo shita zuikōsha no shiten kara kijutsu suru 基本的には主観性を排除した随行者の視点から記述する“ (Hijikata 2007: 134).

1263 Vgl. Hijikata 2007: 137.

1264 Vgl. Hijikata 2007: 147.

10. Jahrhunderts entstandene Text wohl nicht von der Dichterin selbst. Der erste Teil, der auch als *Ise nikki* 伊勢日記 („Tagebuch der Ise“) bekannt ist,¹²⁶⁵ zeichnet sich durch seine ‚fiktionalisierten‘ Prosaabschnitte (*kotobagaki*) aus,¹²⁶⁶ die den einzelnen Gedichten vorangestellt sind. Das *Ise nikki* wird zu den sogenannten *monogatari-teki shikashū* 物語的私家集 („*monogatari*-hafte persönliche Gedichtsammlungen“) gezählt, die das *Kagerō no nikki* beeinflusst haben sollen.¹²⁶⁷

Im *Ise nikki*, deren Protagonistin stets bloß als *onna* 女 („die Frau“)¹²⁶⁸ bezeichnet wird, ist Hijikata zufolge ‚die durch die Prosaabschnitte zutage tretende *monogatari*-hafte *histoire* stets auf die Frau fokalisiert“¹²⁶⁹. Anschließend schreibt er:

Allerdings wird die Frau in den Prosaabschnitten des *Ise nikki* durchgehend in der dritten Person bezeichnet, und auch die anderen Figuren werden wie in ‚der Mann sah sie und war grenzenlos in sie verliebt‘ in einer fast allwissenden Perspektive behandelt. In diesem Sinne weicht [das *Ise nikki*] hinsichtlich der Art des *discours* nicht stark vom *monogatari*-haften Stil ab.¹²⁷⁰

Hier scheinen zwei Widersprüche vorzuliegen: 1) Von der klassischen Definition von Perspektive ausgehend, die sich in Hijikatas *Monogatari no ressun* findet und nach der die Erzählperspektive analog zu einer Kamera gedacht wird, ist Perspektive/Fokalisierung nicht auf der Ebene der *histoire*, sondern der des *discours* zu verorten. 2) Fokalisierung meint in diesem Zusammenhang eine Einschränkung des Gesichtsfeldes, vergleichbar mit der Zoom-Funktion der Kamera, und steht somit im Widerspruch zur ‚allwissenden‘ Perspektive, die mit

1265 Es war nicht selten der Fall, dass einzelne Texte unter verschiedenen Titeln bekannt waren, die den Text einer jeweils anderen Gattung (*monogatari*, *nikki* oder *shū*) zuwiesen (vgl. Konishi 1986: 251–252).

1266 Das trifft insbesondere auf die späteren Fassungen wie die auf Fujiwara no Teika zurückgehende Version zu. Moderne Editionen basieren in der Regel auf der älteren Fassung, die in der Nishi-Honganji-Handschrift 西本願寺本 (1112) der Anthologie *Sanjūrokunin [ka]shū* 三十六人[家]集 („[Private] Gedichtsammlungen der Sechsenddreißig“) enthalten ist (vgl. Mostow 2014: 144–145), so auch die nachfolgend zitierte Edition im *Shinpen Kokka taikan* (SKT).

1267 Vgl. Hijikata 2007: 146. Siehe auch Cranston 1969: 105–106, 108–109.

1268 Dies trifft auch auf das *Izumi Shikibu nikki* zu (vgl. Müller 2009: 534; siehe auch Cranston 1969: 106).

1269 „*kotobagaki ni yotte ukabi-agaru monogatari-teki na sutōri wa tsune ni onna ni shōtenka sarete ite* 詞書によって浮かび上がる物語的なストーリーは常に女に焦点化されていて“ (Hijikata 2007: 147).

1270 „もともと、「伊勢日記」の詞書部分では、女は一貫して三人称で呼称され、女以外の人物も、「おとこ見てかぎりなくめでけり」のように、ほぼ全知の視点で扱われている。その意味で、言説のあり方としては、物語的文体から大きく逸脱することはないのである。“ (Hijikata 2007: 147). Das Zitat aus dem *Ise shū* stammt aus dem Prosaabschnitt vor dem dritten Gedicht. In der SKT-Edition lautet es: *otoko mo mite kagiri naku medekeri* をともみてかぎりなくめでけり.

einer unbewegten Kamera in der Totalen vergleichbar ist.¹²⁷¹ Als Beispiel für eine fokalisierte Textstelle zitiert Hijikata die Einleitung zum 26. Gedicht:

このみかどにつかうまつりてうみたりしみこは、五といひし年うせたまひにければ、かなし、いみじとはよのつねなり。なげくものからかひなければ、よにあらじとおもふも心にかなはず、夜るひるこふるほどに、このみつとつたりし人のもとより¹²⁷²

Weil der Prinz, den sie geboren hatte, während sie dem Herrscher diente, in seinem fünften Jahr dahingeschieden war, ist es nicht genug, dies „traurig“ oder „schrecklich“ zu nennen. Sie klagte zwar, doch weil es keinen Zweck hatte und sich ihr Wunsch, nicht mehr in der Welt zu sein, nicht erfüllte, sehnte sie sich Tag und Nacht nach ihm. Zu dieser Zeit [kam] von dem, den sie „Gelesen“¹²⁷³ genannt hatte, [ein Gedicht].

Die Passage kommentiert Hijikata wie folgt:

In der Beschreibung in einer solchen Passage lässt sich im dritte-Person-haften Kontext die Tendenz zur Erzählung in der ersten Person herauslesen. Konkret gesprochen lässt sich erkennen, dass etwa die Formulierung „sie klagte zwar, doch weil es keinen Zweck hatte und sich ihr Wunsch, nicht mehr in der Welt zu sein, nicht erfüllte, sehnte sie sich Tag und Nacht nach ihm“, unabhängig davon, dass es eine Beschreibung ist, die sich ursprünglich in einem *monogatari*-haften Kontext¹²⁷⁴ findet, aufgrund einer für *wabun*-Texte charakteristischen Ausdrucksweise, bei der das Subjekt nicht deutlich gemacht wird, die Möglichkeit bereithält, durch die Empathie des Lesers wie eine implizit in der ersten Person gehaltene Erzählform gelesen zu werden. Das Problem des Gefalles zwischen der Perspektive des Beschreibenden und der Perspektive des Lesers ist ein Problem, dass es wert ist, es als einen Anlass dafür in Erwägung zu ziehen, dass sich eine Erzählform in der ersten Person zunehmend vom *monogatari*-haften Stil löst.¹²⁷⁵

¹²⁷¹ Siehe auch Hijikata [2010]²2014: 122. Letzterer Vergleich ist vor dem Hintergrund von Genettes Formel „Nullfokalisierung = variable und zuweilen Null-Fokalisierung [sic]“ (Genette [1994]³2010: 217) nicht unproblematisch.

¹²⁷² SKT; Interpunktion geändert und Hervorhebungen ergänzt.

¹²⁷³ *Mitsu* みつ. Im *kotobagaki* vor dem 19. Gedicht wird erzählt, wie ein Mann, als ihm die Frau nicht antwortet, fragt, weshalb sie ihm nicht wenigstens mitteile, dass sie seinen Brief gelesen (*mitsu*) habe. Von da an nennt sie ihn ‚Gelesen‘. In den späteren Textfassungen ist es umgekehrt der Mann, der die Frau so nennt (vgl. Mostow 2004: 156, Anm. 47).

¹²⁷⁴ Es ist problematisch, dass Hijikata hiermit impliziert, *monogatari*-haftes Erzählen sei weniger perspektiviert, wird das Konzept der Fokalisierung doch gerade in der Forschung zum *Genji monogatari* aufgegriffen. Es wäre nachzuweisen, inwieweit Genrekonventionen die Anwendung von Fokalisierungstechniken beeinflussen.

¹²⁷⁵ „こうした部分での記述には、三人称的な文脈の中に、一人称叙述への傾斜が読みとれる。より具体的に言えば、「嘆くものからかひなければ、世にあらじと思ふも心にかなはず、夜昼恋ふるほどに」というあたりの表現が、本来物語的な文脈における記述であるにもかかわらず、主語を明示しない和文独特の表現法のために、読者の感情移入によって、潜在的一人称の叙述体のように読みなされる可能性を含んでいると見られるのである。無主語文

Während Hijikatas Ausführungen auf den ersten Blick verwirrend wirken mögen, vermag eine eingehende Beschäftigung mit seiner Argumentation Charakteristika vormodernen japanischen Erzählens offenzulegen. Als ‚dritte-Person-haft‘ („san-ninshō-teki 三人称的“) lässt sich der Grundton des *Ise nikki* bezeichnen, da ‚die Frau‘ regelmäßig mit einem Nomen und nicht etwa mit einem Pronomen der ersten Person bezeichnet wird.¹²⁷⁶ Es gilt allerdings zu beachten, dass anaphorische Pronomina der dritten Person im klassischen Japanisch nicht gebräuchlich sind (lediglich *sono* in attributiver Funktion, was aber ein Demonstrativpronomen ist). So hat keines der Pronomina in der deutschen Übersetzung eine Entsprechung im japanischen Original. Auch kennt das japanische Verb keine Personalform. Dagegen kann eine große Bandbreite von Nuancen durch Verbalsuffixe ausgedrückt werden.

Im obigen Beispiel sind vor allem die unterstrichenen Verbalsuffixe *-ki* und *-keri* von Interesse. Traditionell werden *-ki* und *-keri* (s. Kap. 1.4.2) in Opposition zueinander gesehen: Während *-ki* (Attributivform *-shi*) die Erinnerung an persönlich Erlebtes bezeichne, markiere *-keri* Vergangenes, von dem der Sprecher mittelbar erfahren hat.¹²⁷⁷ Zudem dient *-keri* auch als Signal für *monogatari*-haftes Erzählen und somit für die Geschiedenheit von Erzähler und Protagonist, d. h. für Erzählen ‚in der dritten Person‘. Fukuda Takashi führt aus, dass sowohl *-ki* als auch *-keri* jeweils *discours* im Sinne Benvenistes (s. Kap. 2.1.2) konstituieren, indem mit *-ki* ein subjektiver Sachverhalt subjektiv ausgedrückt wird, mit *-keri* ein objektiver subjektiv.¹²⁷⁸ Nach Konishi kennzeichnet *-ki* zudem die erste Person.¹²⁷⁹ Dies erscheint überzogen, da es dann zu häufigen Wechseln der Person käme – so auch im Zitat aus dem *Ise shū*, in dem sich sowohl *-ki* als

における、記述者側の視点と読者側の視点の落差という問題は、物語的文体から一人称叙述体が離陸してくる一つの契機として考慮に値する問題である。“ (Hijikata 2007: 147).

1276 In Kapitel 4.1.2 wird argumentiert, dass die grammatische Person für die Analyse vormoderner japanischer Texte keine hilfreiche Kategorie darstellt. Hier wird in der Diskussion von Hijikatas Aufsatz vorläufig an der Kategorie festgehalten.

1277 Vgl. Shirane 2005: 74; Fukuda 1990: 193–194, Anm. 9.

1278 Vgl. Fukuda 1990: 48–49. Fukuda gibt für *histoire* und *discours* die japanischen Entsprechungen *rekishi* 歴史 und *hanashi* 話. Eine alternative Übersetzung für *histoire* ist *monogatari* 物語, die in narratologischem Kontext jedoch irreführend wäre. Im Hinblick auf das Erzählen ist auch der Ausdruck *hanashi* nicht ideal, da er oft auf die *histoire* Bezug nimmt, z. B. im Ausdruck *wakei* 話型 (‚Erzähltyp‘). Hilfreicher sind die Entsprechungen in der japanischen Version von Princes Lexikon, in der in Bezug auf Benveniste *histoire* mit *hanashi* und *discours* mit *gensetsu* 言説 übersetzt wird (siehe Prince 2015: 50–51, 88, 187). Allgemein ließe sich allerdings auch am narratologischen Gebrauch von *hanashi* im Kontext der *histoire* kritisieren, dass sich der Ausdruck auf Sprechen oder Gesprochenes bezieht und somit auf einen *discours*.

1279 Vgl. Konishi 1986: 291, Anm. 59.

auch *-keri* findet. Zudem tritt *-ki* auch in Kombination mit Verben auf, die unmöglich in der ersten Person gelesen werden können: z. B. in den ersten Worten des *Kagerō no nikki*, *Kaku arishi toki sugite* („Die Zeit, in der es so war, ist vergangen“; s. Kap. 3.5.1). Das Subjekt zu *arishi* – gebildet aus *ari* („[vorhanden] sein“) und der Attributivform von *-ki* – ist *toki* („Zeit“), kann also nicht in der ersten Person stehen. Soweit *-ki* sich auf erinnertes Erlebtes bezieht, kann es aber eine Figurenperspektive mitkonstituieren, was wiederum – wenn die Person nicht in anderer Weise markiert ist – zum Eindruck beitragen mag, die Erzählung sei in der ersten Person geschrieben (s. Kap. 4.3.1). Wie Fukuda ausführt, kann das Verbalsuffix allerdings auch in objektiver Weise verwendet werden, indem es sich auf etwas bereits Erwähntes bezieht, wie es wohl bei allen Belegen von *-ki* in der Erzählerrede des *Taketori monogatari* der Fall ist.¹²⁸⁰ In dieser Verwendung würde Fukuda *-ki* wohl der *histoire* nach Benveniste zurechnen. Es ist fraglich, ob es sich hierbei um eine eigene Funktion handelt; es ließe sich auch einfach von einer nicht-modalen Vergangenheitsform sprechen. Aber tatsächlich beziehen sich zwei der drei Fälle von *-ki* in der Passage aus dem *Ise shū* auf bereits Erzähltes:

- *umitarishi miko* („der Prinz, den sie geboren hatte“): Im Prosaabschnitt zum 22. Gedicht wird erzählt, dass Ise dem Herrscher – gemeint ist Uda-tennō¹²⁸¹ – einen Sohn gebärt und unter der Trennung von diesem leidet, nachdem der Sohn in Katsura 桂, einer ‚Außenstelle‘ des Kaiserpalastes, aufwächst (heute bekannt als Katsura-rikyū 桂離宮 in Nishikyō-ku 西京区, Kyōto).
- *kono Mitsu to tsuketarishi hito no moto yori* („von dem, der sie „Gelesen“ genannt hatte“): Die Episode, auf die hier Bezug genommen wird, findet sich vor dem 19. Gedicht (siehe Anm. 1273).

Es ist daher fraglich, ob *-ki* hier zur Konstituierung einer Figurenperspektive beiträgt. Hijikata geht es in seinem Kommentar vor allem darum, dass das Subjekt ungenannt bleibt. Dessen Abwesenheit wird in Kombination mit fehlenden Honorifika in der japanischsprachigen Forschung regelmäßig sowohl mit der ersten Person als auch mit Fokalisierung in Verbindung gebracht. Zum Beispiel schreibt Mitani über eine Textstelle ohne Honorifika, diese sei in der ersten Person gehalten

1280 Vgl. Fukuda 1990: 194, Anm. 9. Wie Fukuda schreibt, wird nach Kitahara Yasuo 北原保雄 *-ki* objektiv verwendet, wenn es in der Attributivform (*-shi*) vor der betonenden Kopula *nari* steht, und subjektiv, wenn es auf *nari* hinter der Attributivform folgt (→ ... *nariki*) (siehe *Nihongo jodōshi no kenkyū* 日本語助動詞の研究, Taishūkan 大修館, 1981).

1281 Vgl. Mostow 2004: 158, Anm. 50 sowie den Kommentar zu Nr. 22 in der Übersetzung von T. E. McAuley auf www.wakapoetry.net (14.3.2022).

und durch Genji perspektiviert.¹²⁸² Nach den Theorien von Genette und Bal liegt hier eine Vermengung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ vor,¹²⁸³ was jedoch unter der Annahme einer sprachlichen Dimension von Perspektive nicht der Fall sein muss. Es stellt sich aber die Frage, ob die Abwesenheit des Subjekts bzw. von Honorifika als grammatische Hinweise ausreichend sind, um von einer ‚ersten Person‘ sprechen zu können. Schließlich kann das Subjekt auch dann weggelassen werden, wenn es in der ‚dritten Person‘ steht, und auch der Gebrauch von Honorifika unterliegt einer gewissen Varianz. Es scheint daher sinnvoller, in diesem Zusammenhang nur über Perspektive zu sprechen und die grammatische Person aus der Diskussion herauszuhalten.

Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass japanische Literaturwissenschaftler wie Hijikata und Mitani ‚Person‘ (*ninshō*) im Kontext der Fokalisierung gar nicht streng grammatisch denken. Wir haben bereits gesehen, dass Hijikata ‚Perspektive der ersten Person‘ nicht nur auf das Subjekt, sondern in erster Linie auf das Objekt der Erzählung bezieht. Entsprechende Fälle finden sich auch bei Mitani. So etwa, wenn er behauptet, das *Genji monogatari* sei nicht nur in der dritten, sondern auch in der ersten Person geschrieben, weil eigens Erlebtes geschildert würde, wobei er Informantinnen und Erzählerin(nen) verwechselt. Dass er in diesem Kontext auch von der ‚Mehrlagigkeit der Person‘ („*ninshō no tasōsei* 人称の多層性“) spricht, die er mit ‚Multiperspektivität‘ („*tashiten* 多視点“¹²⁸⁴) gleichsetzt, verdeutlicht ebenfalls, dass es hier kaum noch um Grammatik geht. An anderer Stelle ist unklar, ob Mitani den Ausdruck ‚Perspektive der ersten Person‘ (*ichininshō shiten*) im Kontext der grammatischen Person oder der Perspektive verwendet: ‚In der freien indirekten Rede ist zwar auch die Stimme des Erzählers zu hören, doch wird sie in der Perspektive der ersten Person von Kaoru 薫 dargestellt.“¹²⁸⁵ Im Gegensatz zur freien direkten Rede bleibt der Gebrauch der Personalpronomina in der freien indirekten Rede durch das Referenzsystem des Erzählers bestimmt. Handelte es sich tatsächlich um die erste Person, wäre korrekt von freier direkter Rede zu sprechen.

Die von Hijikata angenommene Fokalisierung im Prosaabschnitt vor dem 26. Gedicht des *Ise shū* würde also durch eine Leerstelle konstituiert, die an die Stelle eines expliziten Subjekts tritt. Japanische Forscher gehen häufig davon aus, dass eine solche Leerstelle die Möglichkeit zur Identifikation gibt bzw. Fo-

1282 Vgl. Mitani 2002: 47–48.

1283 Insbesondere Bal macht explizit, dass die grammatische Person keinen Einfluss auf die Fokalisierungsstruktur nehme (vgl. Bal [1985] ²1997: 157–158).

1284 Mitani 2002: 19. Siehe ausführlicher hierzu S. 386–387.

1285 „自由間接言説には、語り手の声も聞こえるが、薫の一人称視点で描かれている“ (Mitani 2002: 361).

kalisierung bedingt. Tatsächlich ist jedoch ungewiss, ob zwischen ‚interner‘ Fokalisierung und der Empathie des Rezipienten ein Zusammenhang besteht.¹²⁸⁶ Auch wenn es tatsächlich Fälle zu geben scheint, in denen die Abwesenheit des Subjekts dazu beiträgt, eine Perspektive zu konstituieren (s. Kap. 4.3.2), scheint mir dieses Indiz hier nicht ausreichend zu sein. Im Gegenteil spricht etwa die Formulierung ‚sehnte sie sich Tag und Nacht nach ihm‘ (*yoru hiru kōru* 夜るひるこふる) dafür, dass das Erzählte hier nicht durch die Protagonistin fokalisiert ist. Die ausgedehnte zeitliche Dimension scheint mit der Wahrnehmung der Figur schwer vereinbar. Sofern Hijikatas Einschätzung noch auf weiteren Kriterien beruhen sollte als auf dem fehlenden Subjekt, wäre dies wohl vor allem der Einblick in die Gefühle der Figur. Somit würde er jedoch den von Wolf Schmid bemängelten Fehler begehen, die Introspektion als Kompetenz des Erzählers mit der Innenperspektive als Darstellungsmodus zu vermengen.¹²⁸⁷

Ein weiterer Grund, warum Hijikata die Passage aus dem *Ise shū* für fokalisiert hält, dürfte sein, dass er das *Ise shū* dahingehend untersucht, inwieweit es das *Kagerō no nikki* beeinflusst haben mag. Im Rahmen des Tagebuchs würde er wohl auch bei ‚sehnte sie sich Tag und Nacht nach ihm‘ von einer Fokalisierung ausgehen, da er nach seinem Aufsatz zum *Murasaki Shikibu nikki* von 1986 nicht mehr zwischen erzählendem und erlebendem Ich unterscheidet. In Bezug auf das *Kagerō no nikki* argumentiert Hijikata, der Mutter des Fujiwara no Michitsuna sei es gelungen, einen neuartigen Stil („buntai 文体“) zu entwickeln, nämlich die ‚Erzählform in der ersten Person‘ („ichininshō jojutsutai 一人称叙述体“), indem sie sich ‚*Monogatari*-haftes‘ („monogatari-teki naru mono“ 物語的なるもの)¹²⁸⁸) angeeignet habe. Hiermit bezieht er sich einerseits auf unterschiedliche ‚Stile‘ („buntai“), aus denen sich der *discours* der *monogatari* zusammensetze, wie Erzählerrede (*ji no bun*), Figurenrede, Briefe und Gedankenrede (Mitani würde hier nicht von ‚Stilen‘, sondern von ‚Diskursen‘ sprechen; s. Kap. 3.2), andererseits auf den Stil der *monogatari-teki shikashū*. Deren Prosaabschnitte wiesen gelegentlich eine Tendenz zur ersten Person auf und hätten es Michitsunas Mutter ermöglicht, eigene Erfahrungen und Gefühle in einer ‚völlig neuen Ausdrucksform‘ („mattaku atarashii hyōgen keishiki まったく新しい表現形式“) aus der ‚Perspek-

¹²⁸⁶ Vgl. Köppe/Kindt 2014: 224–225.

¹²⁸⁷ Vgl. Schmid 2011b: 142; [2005] ³2014: 126–127. Es kann wohl ausgeschlossen werden, dass Hijikata, wenn er Fokalisierung zunächst auf die *histoire*-Ebene bezieht, damit meint, dass die Auswahl der Geschehenselemente durch die Figur erfolge (daher die Introspektion), wohingegen die Erzählung durch den Erzähler perspektiviert sei, da er als einziges Merkmal der Fokalisierung in der zitierten Passage das fehlende Subjekt nennt, was wiederum den *discours* betrifft.

¹²⁸⁸ Hijikata 2007: 168.

tive der ersten Person‘ („*ichininshō no shiten* 一人称の視点“¹²⁸⁹) zu beschreiben. Diese Überbetonung der ‚ersten Person‘ lässt darauf schließen, dass ‚Person‘ auch hier nicht grammatisch, sondern thematisch im Bezug auf den Gegenstand der Darstellung zu verstehen ist, also die autodiegetische Erzählerin bezeichnet (sowohl erlebendes als auch erzählendes Ich). Während sich im Aufsatz zum *Tosa nikki* ‚Erzählung in der ersten Person‘ noch grammatisch verstehen ließ, ist hier wohl auch die ‚Erzählform in der ersten Person‘ thematisch bestimmt.

Auch in anderer Hinsicht ist Hijikatas Theorie zu den Einflüssen des *Kagerō no nikki* mit Vorsicht zu genießen, insbesondere seine Ausführungen zu Briefen („*shōsoku* 消息“). Er beklagt die mangelnde Verständlichkeit erhaltener realer Briefe, da der Kontext oft nicht ersichtlich sei und Umstände nicht aus einer ‚objektivierenden Perspektive‘ („*kyakkanka suru shiten* 客観化する視点“¹²⁹⁰) geschildert würden.¹²⁹¹ Zwar fänden sich auch in Briefen im *Kagerō no nikki* Auslassungen einzelner Worte, etwa indem das Prädikat durch den Zusatz der Partikel *namu* なむ ausgespart werde, sie seien aber dennoch klarer als reale Briefe.¹²⁹² Da Briefe in *tsukuri-monogatari* allgemein leichter verständlich als reale seien, schlussfolgert Hijikata, dass eher diese eine Grundlage für den Stil des Tagebuchs dargestellt hätten, das sich von Beginn an durch seine ‚Freimütigkeit und Geschmeidigkeit als Erzählung in der ersten Person‘ („*ichininshō jojutsu to shite no kattatsusa, jūnansa* 一人称叙述としての闊達さ、柔軟さ“¹²⁹³) auszeichne. Sein Argument hat Hijikata jedoch an dieser Stelle bereits auf derselben Buchseite entkräftet, indem er darauf hinweist, dass sich der Kontext der Briefe in Erzählungen aus der Geschichte ergibt. Darüber hinaus leidet die Verständlichkeit der von Hijikata zitierten realen Briefe wesentlich durch nicht lesbare Schriftzeichen,¹²⁹⁴ und zusätzlich dürften sich die Briefe aus literarischen Werken Hijikata auch aufgrund seiner Vertrautheit mit diesen Texten und ihrer Sprache besser erschließen. Schließlich bringt Hijikata auch gar keine Gründe dafür vor, weshalb die im *Kagerō no nikki* zitierten Gedichte nicht aus wirklicher Korrespondenz stammen könnten. Nichtsdestotrotz wiederholt er seine These am Ende des Aufsatzes und ergänzt sie um die nicht belegte Mutmaßung, dass die Briefe in *monogatari* wohl reale Briefe beeinflusst hätten.¹²⁹⁵

1289 Hijikata 2007: 166.

1290 Hijikata 2007: 151.

1291 Siehe auch Hijikata 2007: 152–153.

1292 Vgl. Hijikata 2007: 154.

1293 Hijikata 2007: 161.

1294 Siehe Hijikata 2007: 151–152.

1295 Vgl. Hijikata 2007: 168.

Auf ganz andere Weise betrachtet Watanabe Minoru den Stil des *Kagerō no nikki* in seiner *Heian-chō bunshōshi* („Textgeschichte des Heian-Hofes“, 1981)¹²⁹⁶. Ihm geht es weniger um Texteinflüsse als um den Versuch, den Stil aus dem Werk heraus zu begreifen. Watanabe bezeichnet den Stil des *Kagerō no nikki* als ‚Ausdruck einer Betroffenen‘ (*tōjisha-teki hyōgen* 当事者の表現).¹²⁹⁷ Damit meint er, dass Michitsunas Mutter nur das aufschreibe, was für sie von persönlicher Bedeutung sei,¹²⁹⁸ und es in einer für Unbeteiligte nur schwer verständlichen Weise formuliere.¹²⁹⁹ Auch Personen würden nur dann in einer einfachen Weise bezeichnet, wenn sie für die Autorin unwichtig seien, wohingegen sie ihr wichtige Menschen auf komplexe Art umschreibe.¹³⁰⁰ Watanabe wirft Michitsunas Mutter daher vor, ‚egozentrisch‘ gewesen zu sein: „those individuals who have a major impact on her own mental life are not allowed to appear as independent entities but must always appear as reflections of her own emotional state“.¹³⁰¹ Auch wenn der Wert von Watanabes Beobachtungen nicht zu unterschätzen ist, ist problematisch, dass er nicht zwischen Autorin und Erzählerin unterscheidet (geschweige denn zwischen erzählendem und erlebendem Ich) und zu harschen Urteilen über die Psyche der Autorin sowie ihrer literarischen Fähigkeiten kommt: „In fact the author’s ability to recreate events in verbal form is vastly inferior to that already achieved in many works preceding hers.“¹³⁰² Der grundlegende Unterschied zwischen Watanabes Ansatz und dem von Hijikata ist, dass Watanabe die Autorin

1296 Siehe Anm. 1175.

1297 Richard Bowrings Übersetzung „the unmediated voice“ (siehe Watanabe 1984: 372, bes. Anm. 1) ist aus narratologischer Sicht problematisch, da der Ausdruck zu implizieren scheint, dass sich das erlebende Ich selbst zu Wort meldet. Die Gleichsetzung von Perspektive und ‚Ausdruck‘, d. h. Stimme, wird indes bereits von Watanabe vollzogen. So schreibt er im Hinblick auf die Erzählliteratur, dass das *Genji monogatari* den ‚Ausdruck von Betroffenen‘ begründe, weil Äußeres subjektiv aus Figurenperspektive beschrieben werde, wohingegen im *Ise monogatari* noch Gefühle von Figuren objektiv durch Äußeres dargestellt worden seien (vgl. Itoi 2018: 8). Siehe zum Einfluss des *Kagerō no nikki* auf das *Genji monogatari* Pigeot 2014.

1298 Vgl. Watanabe 1984: 373, 377.

1299 Vgl. Watanabe 1984: 372, 375–376.

1300 Vgl. Watanabe 1984: 369–371. Beispielsweise referiert die Erzählerin in einer Passage auf Kaneie als den „Glücklichen“ (*saiwai aru hito*) und auf sich selbst als „die Person, die Monate und Jahre eine Beziehung mit ihm gepflegt hatte“ (*toshitsuki mishi hito*) (Balmes 2018: 16). Selbstverständlich bleibt auch im *Kagerō no nikki* das Subjekt oder Thema oft ungenannt. Sonja Arntzen schreibt, dass das Fehlen des Namens ihres Sohnes Michitsuna bzw. von auf ihn bezogenen Personalpronomina paradoxerweise seine Omnipräsenz im Bewusstsein der Erzählerin bestätige (vgl. Arntzen 1997: 43).

1301 Watanabe 1984: 371.

1302 Watanabe 1984: 375.

aufgrund ihrer Subjektivität kritisiert,¹³⁰³ wohingegen für Hijikata gerade diesen Wert des Tagebuchs ausmacht.

3.3.5 Perspektive und Zeit

Auch in einem bereits 1986 veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel „Nikki no me, nikki no toki: *Murasaki Shikibu nikki* no ‚yomi‘ o megutte 日記の眼・日記の時:『紫式部日記』の〈読み〉をめぐって“ („Auge und Zeit der *nikki*: Zur ‚Lektüre‘ des *Murasaki Shikibu nikki*“) geht es Hijikata um die ‚Perspektive‘ (*shiten*; auch ‚Blick‘, ‚shisen 視線“¹³⁰⁴), die er mit ‚Bewusstsein und Subjektivität‘ („ishi-ki to shutaisei 意識と主体性“) assoziiert. Er hält den Ausdruck ‚Protagonistin‘ („shuyō jinbutsu 主要人物“, wörtlich ‚Hauptfigur‘) im Kontext der *nikki*-Literatur missverständlich und bevorzugt den Begriff ‚Perspektivenfigur‘ („shiten jinbutsu 視点人物“¹³⁰⁵), der wohl Genettes ‚fokaler Figur‘ entspricht. Der Terminus suggeriert eine ‚interne‘ Fokalisierung auf das erlebende Ich, wie sie Genette zufolge entgegen landläufigen Erwartungen gerade in homodiegetischen Erzählungen selten ist. Allerdings ordnet Hijikata ‚Perspektive‘ später dem ‚Sprecher‘ zu, d. h. dem erzählenden Ich, wenn er vom ‚Blick vom Subjekt der äußerst willentlichen Äußerungen“¹³⁰⁶ spricht. Der Grund für diesen scheinbaren Widerspruch ist wohl, dass Hijikata im Rahmen der von ihm analysierten autobiographischen Literatur ‚Sprecher‘ und ‚fokale Figur‘ gleichsetzt¹³⁰⁷ und sich somit auf die Ebene des Rezipienten begibt, der sich auf den von Lejeune beschriebenen ‚Pakt‘ einlässt (s. Kap. 3.3.2). In Wahrheit handelt es sich um zwei perspektivische Ebenen.

Nach dieser anfänglichen Verwirrung beschreibt Hijikata im Abschnitt „Shiten to jikan“ 視点と時間 (‚Perspektive und Zeit‘) den Unterschied zwischen er-

1303 Vgl. auch Watanabes rhetorische Frage zum unvermittelten Beginn des *Kagerō no nikki*, „Die Zeit, in der es so war, ist vergangen“ (*Kaku arishi toki sugite*; s. Kap. 3.5.1): „Is the content of her narrative, such that it is, to be considered in existence by sole virtue of the fact that it exists in her consciousness, requiring therefore no objectification in language?“ (Watanabe 1984: 375).

1304 Hijikata 2007: 181. Die Gleichsetzung von *shiten* und *shisen* findet sich auch bei Itoi Michihiro (vgl. Anm. 1199). An späterer Stelle verwendet Hijikata zudem die Worte ‚Blickwinkel‘ („shikaku 視角“) und ‚Blick‘ („manazashi 眼差し“; Hijikata 2007: 196) in derselben Bedeutung.

1305 Hijikata 2007: 179.

1306 „kiwamete ishiteki na hatsugo no shutai kara no shisen 極めて意志的な発語の主体からの視線“ (Hijikata 2007: 181).

1307 Siehe Hijikata 2007: 182, 188, 199.

zählendem und erlebendem Ich, wenn auch ohne die technischen Begriffe.¹³⁰⁸ Er spricht aber nicht von zwei Perspektiven, sondern betont die zeitliche Dimension von Perspektive. Den jeweiligen Zeitpunkt des Erzählens, also die Zeit des erzählenden Ich, bezeichnet er als ‚Perspektive der Gegenwart‘ („genzai no shiten 現在の視点“¹³⁰⁹). Durch diese, die er zuvor auch ‚erinnernde Perspektive‘ („kaisōteki shiten 回想的視点“¹³¹⁰) nennt, sei das Vergangene ‚objektiviert‘¹³¹¹. Daraus ergebe sich das ‚Gefühl einer psychischen Distanz‘ („shinriteki na disutansu no kankaku 心理的な距離 (ディスタンス) の感覚“¹³¹²), wobei diese ‚Distanz‘ variabel sei und die erinnerte Zeit jeweils unterschiedlich klar oder vage wahrgenommen werde.¹³¹³ Wie bereits in Kapitel 3.3.3 dargelegt, spricht Hijikata im Kontext der Perspektive von ‚Distanz‘, ohne sich damit auf Genettes Kategorie zu beziehen. Gemeint ist hier eine zum zeitlichen Abstand parallele epistemische oder emotionale Distanz, durch die das in der Vergangenheit Liegende ‚objektiviert‘ werde, d. h. klarer wird und in seiner Gesamtheit begriffen werden kann. Von Distanz im Sinne Genettes lässt sich hier auch deshalb nicht sprechen, weil die von Hijikata thematisierte Subjektivität aufgrund der mangelnden Differenzierung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich nicht eindeutig dem Erzähler zuzuordnen ist.

Wie bereits erwähnt, unterscheidet Hijikata im Unterkapitel zu ‚Perspektive und Zeit‘ zwar zunächst zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Diese Unterscheidung scheint aber immer weiter in den Hintergrund zu rücken, was wohl vor allem daran liegt, dass Hijikata weniger von zwei ‚Ichs‘ ausgeht, als vielmehr von einem einzigen ‚Ich‘, das zunehmend gespalten wird¹³¹⁴. Ein ganz ähnlicher Ansatz findet sich bei Fukazawa Tōru, der zwischen der ‚Zeit des Schreibens‘ („shippitsuji 執筆時“) und der ‚Zeit des Erlebens‘ („taikenji 体験時“) differen-

1308 Vgl. Hijikata 2007: 183–184.

1309 Hijikata 2007: 185.

1310 Hijikata 2007: 184.

1311 „taishōka shite ori 対象化しており“ (Hijikata 2007: 185). Konsequenter wäre es, wenn Hijikata seinen Ausdruck zu *taishōka sarete ori* im Passiv geändert hätte, wie er es in seinem Aufsatz zum *Kagerō no nikki* von 2003 hält (siehe Anm. 1318). *Taishōka suru* ist mit ‚objektivieren‘ zu übersetzen (siehe etwa den Gebrauch in Hijikata 2007: 144) und überschneidet sich in Übersetzung somit mit „kyakkanka suru“ (zitiert in Anm. 1216 sowie Kap. 3.3.4). Zu Hijikatas Gebrauch des Begriffs ‚Objektivierung‘ siehe Kap. 3.5.1.

1312 Hijikata 2007: 185.

1313 Vgl. Hijikata 2007: 185–187.

1314 „bunretsu zōshoku o tsuzukeru ‚watashi‘ 分裂増殖を続ける〈私〉“ (Hijikata 2007: 199).

ziert, aber in beiden Fällen vom ‚Autorsubjekt‘ („sakusha shutai 作者主体“¹³¹⁵) spricht. Vor diesem Hintergrund wird bei Hijikata nicht klar, wessen ‚die Perspektive des Subjekts ‚Ich‘ in der ersten Person‘ („ichininhō no shutai ‚watashi‘ to iu shiten 一人称の主体〈私〉という視点“¹³¹⁶) sein soll. Die Problematik ist freilich dieselbe, wenn man eine autobiographische Erzählung leichtfertig als ‚intern fokalisiert‘ bezeichnet, obgleich dies allzu häufig getan wird. So steht auch Hijikatas Behauptung, die inhaltlich und stilistisch disparaten Werke *Murasaki Shikibu nikki* und *Makura no sōshi* 枕草子 („Kopfkissenhefte“, von Sei Shōnagon 清少納言 [966?–1025?]) würden aufgrund einer subjektiven Perspektive zu einheitlichen Werken,¹³¹⁷ im Widerspruch dazu, dass er eine ‚Hin- und Herbewegung zwischen objektiviertem ‚Ich‘ und schreibendem ‚Ich‘“¹³¹⁸ feststellt.

Im früheren Aufsatz schreibt Hijikata, dass das *Kagerō no nikki* keine Perspektive aufrecht erhalten könne, die erzählendes und erlebendes Ich vereine, weshalb das Tagebuch allmählich sein ‚Motiv ‚zu schreiben‘“ („kaku‘ dōki 〈書く〉動機“¹³¹⁹) verliere. Für Hijikata scheint autobiographisches Schreiben nur dann Sinn zu machen, wenn von einem einheitlichen Ich ausgegangen wird, was wiederum an Geständnisliteratur bzw. den Ich-Roman der Moderne erinnert. Nicht umsonst überschreibt Hijikata den letzten Abschnitt seines Aufsatzes mit „Kokuhaku no buntai“ 告白の文体¹³²⁰ („Der Stil des Geständnisses“) und schließt mit einem Kommentar zum ‚neuen Erzählen namens ‚Geständnis‘“

1315 Fukazawa 1983: 62; siehe auch Hijikata 2007: 201, Anm. 16. An anderer Stelle verwendet Fukazawa die hinsichtlich der jeweiligen Funktion klarer unterschiedenen Ausdrücke ‚Ich‘ als im Werk auftretende Figur‘ („sakuchū tōjō jinbutsu to shite no ‚watashi‘ 作中登場人物としての〈私〉“) und ‚Ich‘ als Autorsubjekt‘ („sakusha shutai to shite no ‚watashi‘ 作者主体としての〈私〉“; Fukazawa 1983: 62; im Orig. hervorgeh.; Übers. nach Balmes 2018: 30, Anm. 97). Fukazawas Ausdruck „shippitsu-ji ‚sakusha shutai‘ no kaisō no jikū 執筆時《作者主体》の回想の時空“ („Zeit und Raum der Erinnerung des ‚Autorsubjekts‘ zur Zeit des Schreibens“; Fukazawa 1983: 62) ist dagegen terminologisch unsauber, da er das Zusammenspiel der beiden Dimensionen Zeit und Raum nur zur ersten in Relation setzt (auch wenn diese Relation ohnehin redundant ist). Möglicherweise hat Fukazawa bei „jikū“ an kleinteiligere Dimensionen gedacht, etwa Minuten oder Stunden statt Monate oder Jahre.

1316 Hijikata 2007: 195.

1317 Vgl. Hijikata 2007: 196–197.

1318 „taishōka saretā ‚watashi‘ to, kaite iru ‚watashi‘ to no aida de no ōfuku undō 対象化された〈私〉と、書いている〈私〉との間での往復運動“ (Hijikata 2007: 163). Das Zitat stammt aus dem später erschienenen, aber innerhalb der Aufsatzsammlung vorangehenden Text zum *Kagerō no nikki*. Der Ausdruck „ōfuku undō“ findet sich aber bereits im Aufsatz von 1986 (siehe Hijikata 2007: 195).

1319 Hijikata 2007: 199.

1320 Hijikata 2007: 195.

(„kokuhaku“ to iu atarashii jojutsu 〈告白〉という新しい叙述¹³²¹). Es fällt der *nikki*-Forschung schwer, sich ganz von den Prämissen des Ich-Romans zu lösen, in dessen Umfeld der Begriff *nikki bungaku* („Tagebuchliteratur“) erst geprägt wurde. Hier schadet es jedoch der Theorie, da eine Reflexion nicht nur ein Subjekt, sondern auch einen Gegenstand voraussetzt. Vermengt man diese beiden Ebenen durch die Konzeption eines ganzheitlichen Ich, sind verlässliche Aussagen zur ‚Perspektive‘ wohl kaum möglich.

3.3.6 Fazit

Die Beschäftigung mit Hijikatas Terminologie legt für die japanische Literaturwissenschaft symptomatische Probleme offen, die aus der mangelnden Beschäftigung mit theoretischen Texten resultieren. Gerade beim Thema Perspektive ist es von entscheidender Bedeutung, sich auf bestimmte Theorien zu berufen, da ganz unterschiedliche Ansätze existieren. Diese lassen sich auch nicht frei miteinander kombinieren, wie in Kapitel 2.3.2 am Beispiel von Köppe und Kindt 2014 gezeigt wurde, die widersprüchliche Ansätze miteinander verbinden. Nachvollziehbar kann eine Untersuchung von Perspektive nur sein, wenn klar ist, auf welchen Modellen sie beruht, da sonst implizite Prämissen im Unklaren bleiben. Es wurde versucht, diese bei Hijikata zu rekonstruieren, was sich jedoch äußerst aufwendig gestaltete. Bei Hijikata war das zudem nur deshalb möglich, weil er sich der Perspektive in mehreren Aufsätzen zuwendet. Dabei kommt es jedoch auch zu Widersprüchen, die vor allem der mangelnden Kohärenz der Aufsatzsammlung geschuldet sind.

Auch Letzteres ist ein in der japanischen Literaturwissenschaft ubiquitäres Problem: Publikationen eines einzelnen Autors sind für gewöhnlich Sammlungen von in Zeitschriften publizierten Aufsätzen, deren Erstveröffentlichung nicht selten mehrere Jahre auseinander liegt (in Hijikatas Aufsatzsammlung beträgt die Spanne sogar über zwanzig Jahre). Für die erneute Publikation werden die Aufsätze in der Regel nicht noch einmal überarbeitet, was zu terminologischer Uneinheitlichkeit und Widersprüchen führen kann. Zudem lassen solche Publikationen oft eine Struktur vermissen. Dies wird bei Higashihara (2015) auf die Spitze getrieben: Sein Buch stellt nicht nur eine Sammlung von einzelnen, bereits veröffentlichten Aufsätzen dar, sondern teilweise enthalten die einzelnen Aufsätze identische Abschnitte. So endet das erstmals 2014 erschienene Kapitel 10 wörtlich so, wie Kapitel 8 von

¹³²¹ Hijikata 2007: 200.

2013 beginnt.¹³²² Derselbe Abschnitt findet sich außerdem in der Einleitung zu Higashiharas Edition des *Tosa nikki* (2013).¹³²³

Hijikata suggeriert hinsichtlich der Perspektive einen Sonderstatus der Tageliteratur als ‚Ich-Erzählung‘ gegenüber den *monogatari*-Texten. In diesem Zusammenhang ist seine Terminologie missverständlich: Während in der klassischen Narratologie die Vermengung von Person und narratorialer Teilhabe als ‚Perspektive‘ üblich ist, verwendet Hijikata ‚Person‘ in Bezug sowohl auf das erzählte Objekt als auch auf das erzählende Subjekt, wobei sich die Bedeutung im Einzelfall nur aus dem Kontext erschließen lässt. Insofern einmal die Bezeichnung einer Kategorie verwendet wird, um auf eine andere referieren, und einmal mit einer grammatischen Kategorie teilweise auf nicht-grammatische Zusammenhänge verwiesen wird, unterlaufen Vertretern der klassischen Narratologie und Hijikata strukturell ähnliche Fehler.

Dabei gelingt Hijikata auch die intuitive Erfassung einzelner universaler Aspekte, vor allem der Unterscheidung von erzählendem und erzähltem Ich (obwohl er diese Unterscheidung dann selbst vernachlässigt). Umgekehrt lässt sich feststellen, dass, obwohl Hijikata weitestgehend unabhängig von narratologischen Theorien arbeitet, sich in seinen Ausführungen nichts findet, was bestehende narratologische Modelle umwälzen würde. Zwar bezieht sich Hijikata ausschließlich auf vormoderne japanische, vom Ausgangsmaterial der klassischen Narratologie her betrachtet also ‚alteritäre‘ Texte, doch stellt seine Arbeit die Universalität narratologischer Kategorien nicht infrage.

Es ist verblüffend, wie parallel Hijikatas Gedanken hinsichtlich ‚Perspektive und Zeit‘ zu der von Schmid beschriebenen ‚zeitlichen‘ Perspektive sind – auch wenn dies den wohl problematischsten Teil von Schmidts Fünf-Ebenen-Modell betrifft, zumal die Unterscheidung von erzählendem und erzähltem Ich überflüssig wäre. Im selben Aufsatz weitet Hijikata seinen Begriff von Perspektive zudem auf die Selektion des Erzählten aus, indem er auch das Zurückhalten narrativer Informationen unter dem Begriff verhandelt¹³²⁴ – entsprechend der ‚perzeptiven‘ Perspektive bei Schmid. Dies spricht für die weitestgehende Universalität der Kategorie der Perspektive.

Die Analyse der von Hijikata zitierten Passage aus dem *Miyataki gokō ki* zeigt außerdem, dass es sinnvoll ist, neben der Perspektive auch die Distanz als Analysekategorie beizubehalten. Zudem wird deutlich, dass sich die Distanz nicht anhand der ‚Objektivität‘ des *discours* bzw. der An- oder Abwesenheit des

¹³²² Siehe Higashihara 2015: 183–185, 261–162.

¹³²³ Siehe Higashihara/Waller 2013: 18–19.

¹³²⁴ Vgl. Hijikata 2007: 196.

Erzählers bestimmen lässt. Diese Kriterien sind dafür für die Bestimmung der Perspektive relevant.

Aus der oben gegebenen Analyse von Hijikatas Aufsätzen ergibt sich folgende narratologische Kontextualisierung seiner Schlüsselbegriffe:

kijutsusha 記述者 ‚Aufzeichnender‘

kijutsu shutai 記述主体 ‚Aufzeichnungssubjekt‘

→ Autor/Erzähler (Hijikata bezieht sich vor allem auf die Funktion des Erzählers)

hyōgen shutai 表現主体 ‚Ausdruckssubjekt‘

→ Erzähler

Dass *kijutsusha* und *kijutsu shutai* ‚Autor/Erzähler‘ bezeichnen, ohne zwischen den beiden Kategorien zu differenzieren, wohingegen sich *hyōgen shutai* nur auf den Erzähler bezieht, liegt daran, dass die einzelnen Aufsätze mit einem gewissen zeitlichen Abstand entstanden sind. Der japanische Begriff ‚Ausdruckssubjekt‘ (*hyōgen shutai*) entspricht dem ‚Aussagesubjekt‘ (*genpyō shutai* 言表主体). Hijikata verwendet den Begriff allerdings nicht wie Käte Hamburger, die in Bezug auf faktuale Texte und Ich-Erzählungen von einem (realen) ‚Aussagesubjekt‘, in Bezug auf fiktionale Texte dagegen von einem ‚Erzähler‘ (als fiktivem Aussagesubjekt) spricht.¹³²⁵

washa 話者 ‚Sprecher‘

sakusha (*hyōgen shutai*) 作者 (表現主体) ‚Autor (Ausdruckssubjekt)‘

→ Erzähler = erzählendes Ich [1986]

shiten jinbutsu 視点人物 ‚Perspektivenfigur‘ (wörtlich ‚Blickpunktfigur‘)

sakusha (*taiken shutai*) 作者 (体験主体) ‚Autor (Erlebnissubjekt)‘

→ figurale Fokalisierungsinstanz = erlebendes/erzähltes Ich [1986]

ichininshō jojutsu 一人称叙述 ‚Erzählung in der ersten Person‘

→ homodiegetische Erzählung [2001] oder aber ‚autodiegetische‘ Erzählung (synonym mit *ichininshō shiten*) [2003]

ichininshō shiten 一人称視点 ‚Perspektive der ersten Person‘

→ ‚autodiegetisches‘ Erzählen

Wie auch beim Ausdruck ‚Ich-Erzähler‘ steht ‚Person‘ stärker in thematischem als in grammatischem Kontext (die ‚Person‘ fungiert als Objekt).

1325 Vgl. Hamburger [1957] 1980: 121–129.

manazashi 眼差し ‚Blick‘

shisen 視線 ‚Blick‘

shikaku 視角 ‚Blickwinkel‘

→ Erzählerperspektive; Subjektivität des Erzählers

bōkansha-teki shiten 傍觀者の視點 ‚zuschauerhafte Perspektive‘

zuikōsha-teki shiten 隨行者の視點 ‚begleiterhafte Perspektive‘

→ geringfügige Subjektivität oder aber Objektivität des Erzählers

Hijikata verwendet die Formulierungen widersprüchlich. Einmal schreibt er, dass Subjektivität zu spüren, der Erzähler also explizit sei, ein anderes Mal bezeichnet er den Erzähler als objektiv, d. h. implizit.

jojutsu 叙述 ‚Bericht‘; ‚Erzählung‘

kijutsu 記述 ‚Aufzeichnung‘; ‚Beschreibung‘

byōsha 描写 ‚Beschreibung‘

→ Text; Textstelle, Beschreibung, Formulierung;¹³²⁶ Erzählung (nur *jojutsu*)

Weder ist mit *jojutsu* die Erzählung in Abgrenzung zur Beschreibung (Deskription) noch mit *byōsha* oder *kijutsu* die Beschreibung in Abgrenzung zur Erzählung gemeint. Die drei Begriffe werden weitestgehend austauschbar verwendet. Sie bezeichnen einen Text oder eine Auszug daraus. Bei kurzen Textziten lässt sich freilich auch im Deutschen in einem nicht-technischen Sinne von ‚Beschreibung‘ sprechen. In einigen Fällen lässt sich *jojutsu* auch mit ‚Erzählung‘ übersetzen (z. B. *ichininshō jojutsu* ‚Erzählung in der ersten Person/homodiegetische Erzählung‘; *jojutsu shiten* ‚Erzählerperspektive‘).

3.4 Termini aus vormodernen *Genji*-Kommentaren

Die oben gegebene Kritik des unscharfen Gebrauchs westlicher Begriffe sowie der Versuch einer Korrektur stellen noch keine ausreichende Beschäftigung mit der japanischen Literaturwissenschaft dar. Japanische Studien zum *Genji monogatari*, die auf narratologische Konzepte zurückgreifen, verwenden übersetzte Begriffe der westlichen Narratologie zusammen mit solchen aus der vormodernen

¹³²⁶ Auch Mitani verwendet *byōsha* und *jojutsu* austauschbar und bezieht die Worte auf kurze Textauszüge (z. B. in Mitani 2002: 361).

Kommentartradition. Dabei ist die Verwendung vormoderner Begriffe zusammen mit modernen selbstverständlich keine japanische Besonderheit. Insbesondere die aus dem Altgriechischen entlehnten Termini ‚Diegesis‘ und ‚Mimesis‘ (s. Kap. 2.4.1) gehören zum narratologischen Standardvokabular. Wie andere historische Begriffe wurden auch sie im Laufe der Zeit in unterschiedlicher Bedeutung verwendet.¹³²⁷

Im Folgenden sollen zwei Termini aus *Genji*-Kommentaren näher beleuchtet werden: *sōshiji* 草子地, d. h. Erzählerkommentare¹³²⁸, und *utsurikotoba* 移り詞, zunächst unbemerkt bleibende Sprünge zwischen Figuren- und Erzählerrede. Durch die Beschäftigung mit diesen Konzepten lassen sich Besonderheiten japanischen Erzählens feststellen. Die hier geführte Diskussion bildet die Grundlage für einige Ausführungen in Kapitel 4.3 zur narrativen Distanz und in Kapitel 4.5 zur Erzählinstanz.

Beide Begriffe, *sōshiji* und *utsurikotoba*, scheinen grundsätzlich der *Genji*-Forschung vorbehalten zu sein. Teilweise werden sie auch an anderer Stelle verwendet, dann aber stets mit Verweis auf *Genji*-Studien und unter Vorbehalt. Im sechsbändigen *Nihon koten bungaku daijiten* (NKBD, ‚Großes Lexikon zur vormodernen Literatur Japans‘, 1983–1985) sucht man die beiden Termini vergeblich. Gut erklärt sind sie dagegen im von Akiyama Ken herausgegebenen *Genji monogatari jiten* (‚Lexikon zum *Genji monogatari*‘, 1989).

1327 Für eine differenzierte Begriffsgeschichte von ‚Diegesis‘ und ‚Mimesis‘ siehe Halliwell [2012] 2013. In der japanischen Version von Princes Lexikon wird ‚Mimesis‘ nach Platon mit *mohō* 模倣 (‚Nachahmung‘) ins Japanische übersetzt, nach Aristoteles, der maßgeblich zur Etablierung von ‚Mimesis‘ als literaturtheoretischem Begriff beitrug und dessen *Poetik* in nicht-narratologischem Kontext stets den ersten Ausgangspunkt darstellt, dagegen der Lautung nach als *mimēshisu* ミメーシス wiedergegeben (vgl. Prince 2015: 112).

1328 Von Loren Waller mit „authorial intrusion“ übersetzt (Higashihara/Waller 2013: 124; siehe auch Anm. 1150). Dies ist insofern nicht ganz falsch, als auch z. B. Booth, wo er noch nicht grundlegend zwischen Autor und Erzähler unterscheidet, von „authorial commentary“ spricht (Booth [1961] 1988: 8). Für Higashiharas Aufsatz stellt Wallers Übersetzung jedoch ein Problem dar, da dort zuvor zwischen Autor und Erzähler unterschieden wird (siehe Higashihara/Waller 2013: 19, 123). Im Kontext des *Tosa nikki* ist die Unterscheidung von Autor und Erzählerin besonders wichtig und liegt auf der Hand – so unterscheidet auch Hijikata hier die beiden Kategorien, die er anderswo vermengt (s. Kap. 3.3.2). Dieser missverständliche Gebrauch von ‚auktorial‘ findet sich freilich nicht nur in Wallers Übersetzung. So unterscheiden Martínez und Scheffel zwischen auktorialer und figuraler Figurencharakterisierung, wobei sie ‚auktorial‘ mit „durch die Erzählinstanz“ erklären (Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 152). Diese Verwendung von ‚auktorial‘ hält sich wohl vor allem aufgrund der vielrezipierten Erzählertypologie von Stanzel hartnäckig, nach der in Bezug auf ‚allwissende‘ Erzähler von einer ‚auktorialen Erzählsituation‘ die Rede ist (siehe S. 88). Im Rahmen dieser Arbeit wird Wolf Schmidts Begrifflichkeit verwendet, der auf Autor, Erzähler und Figur jeweils eindeutig mit den Adjektiven auktorial, narratorial und figural referiert (vgl. Schmid [2005] ³2014: 128, Anm. 20).

3.4.1 *Sōshiji*: Versuch einer Begriffsbestimmung

Die mittelalterlichen *Genji*-Kommentare, die Mitani als Vorläufer des *gensetsu bunseki* betrachtet (s. Kap. 3.2), zielen darauf ab, den sprachlich komplexen Text leichter verständlich zu machen. In Randbemerkungen werden einzelnen Textsegmenten Kategorien zugewiesen, die sich vor allem auf die Unterscheidung von Erzähler- und Figurenrede sowie von gesprochener und innerer Rede beziehen. Diese Randbemerkungen nehmen eine ähnliche Funktion ein wie die Anführungszeichen und Zeilenumbrüche in modernen Editionen,¹³²⁹ die dort – neben weiteren Satzzeichen, chinesischen Schriftzeichen etc. – gegenüber den Handschriften ergänzt sind. Eine Bemerkung im *Genji*-Kommentar *Ichiyōshō* 一葉抄 (um 1495) des Fujiwara Masaari 藤原正存 nennt am Schluss des „Kiritsubo“-Kapitels¹³³⁰ die Kategorien, nach denen der Text unterteilt wird:

紫式部かことは也。わかかきいたさぬとの心也。すへて此物語に作者詞、人々の心詞、双紙詞、又草子の地あり。¹³³¹

Worte von Murasaki Shikibu. Sie bedeuten, dass sie [es hier] nicht aufschreibt. In diesem *monogatari* gibt es im Großen und Ganzen Worte der Autorin (*sakusha no kotoba* 作者詞), Gedanken oder Worte von Personen (*hitobito no kokoro kotoba* 人々の心詞), Worte des Heftes (*sōshi no kotoba* 双紙詞) und den Grund des Heftes (*sōshi no ji* 草子の地).

Der Ausdruck *sōshi no ji* ist der Vorläufer des späteren Begriffs *sōshiji*, hat hier aber eine andere Bedeutung. Indem Izume Yasuyuki in seinem Eintrag im *Genji monogatari jiten* den Ausdruck in seiner nachfolgenden Diskussion des *Ichiyōshō* zu *sōshiji* verkürzt,¹³³² suggeriert er, dass hier bereits ein einziger Terminus vor-

1329 Vgl. Izume 1989: 210.

1330 Der Schluss des Kapitels lautet: *Hikaru kimi to iu na wa Koma-udo no mede-kikoete tsuketatematsurikeru, to zo iitsutaetaru to namu* 光君と言名は高麗人のめできこえてつけたてまつりける、とぞ言ひ伝へたるとなむ (SNKBT 19: 28). Die Stelle wurde von Oscar Benl und Royall Tyler wie folgt übersetzt: „Es wird übrigens berichtet, daß ihm der Name ‚Der Leuchtende Genji‘ von jenem Koreaner beigelegt wurde, der damals seine Schönheit so bewundert hatte“ (Benl 1966, Bd. 1: 30); „They say that his nickname, the Shining Lord, was given him in praise by the man from Koma“ (Tyler [2001] 2003: 18). Bei der Klassifizierung als *sōshiji* kommt es auf *to namu* am Ende an, was weder bei Benl noch bei Tyler übersetzt ist. Die Wendung zeigt an, dass das Berichtete von der Erzählerin gehört wurde. *To* dient der Markierung von Zitaten und Paraphrasen, *namu* ersetzt ein *verbum dicendi* sowie zu erwartende Verbalsuffixe. Genauer wäre daher die Übersetzung: ‚Es heißt, man erzählte sich, dass ...‘.

1331 Hier zitiert nach Enomoto 1982: 9 [Nr. 21]; Satzzeichen ergänzt. Die Stelle wird außerdem zitiert in Izume 1989: 210.

1332 Siehe Izume 1989: 210–211. Ebenso verkürzt Mitani (2002: 43) *sōshi no ji* zu *sōshiji*, wenn er auf das *Amayo danshō* 雨夜談抄 (1485) rekurriert (siehe unten).

liegt. Es handelt sich aber um zwei durch die Postposition *no* verbundene Nomina. So findet sich obiges Zitat im *Nihon kokugo daijiten* nicht im Eintrag zum Lemma *sōshiji*, sondern in dem zu *ji*. Der Ausdruck *sōshi no ji* bezeichnet gemäß dem Sinn seiner Bestandteile, ‚Grund des Heftes [d. h. der Erzählung]‘, die Erzählerrede im Allgemeinen, also alle Teile des Textes, in denen nicht die Worte oder Gedanken von Figuren in ‚direkter‘ Rede¹³³³ (einschließlich Gedichte) wiedergegeben werden. Izume schreibt, dass die Kategorie im *Ichiyōshō* dem Ausdruck *ji no bun* 地の文 (wörtlich ‚Grundtext‘)¹³³⁴ entspricht, der heute in der Literaturwissenschaft allgemein gang und gäbe ist – auch in der Forschung zur modernen Literatur. Ebenso verwendet der *renga*-Meister 連歌師 Sōgi 宗祇 (1421–1502) den Ausdruck *sōshi no ji* schon in seinem *Amayo danshō* 雨夜談抄 (Kommentar zum Gespräch in der regnerischen Nacht),¹³³⁵ einem Kommentar zum Kapitel „Hahakigi“ 帯木 („Der Hahaki-Baum“, 2) aus dem Jahr 1485, der auch als *Hahakigi betchū* 帯木別注 bekannt ist und in dem sich die einzige bekannte Belegstelle vor dem *Ichiyōshō* findet.¹³³⁶

Beginnend mit dem *Ichiyōshō* sowie dem *Rōkashō* 弄花抄 (1504), das auf den *renga*-Meister Botanka Shōhaku 牡丹花肖柏 (1443–1527) zurückgeht und von Sanjōnishi Sanetaka 三条西実隆 (1455–1537) ergänzt wurde, wird neben den ‚Worten‘ (*kotoba* 詞) von Figuren und der Erzählerrede (*ji* 地) auch die Gedankenrede (*kokoro* 心) unterschieden.¹³³⁷

1333 Zur Problematik der Unterscheidung von direkter und indirekter Rede im Japanischen siehe Kap. 4.2.

1334 Vgl. Izume 1989: 210–211. Mitani weist darauf hin, dass *ji* 地 (auch ‚Stoff‘) wie auch *bun* 文, das sinojapanische Wort für ‚Text‘ mit der Grundbedeutung ‚Muster‘ (vgl. die japanische Übersetzung bzw. ‚Lesung‘ *aya*), und das englische *text* (bzw. lateinisch *textus*, ‚Gewebe‘) im Zusammenhang mit Textilien stehen (vgl. Mitani 2002: 82, Anm. 16). Mir erscheint es jedoch angemessener, *ji* mit ‚Grund‘ zu übersetzen, da die Erzählerrede das Fundament der Erzählung bildet, das um ‚direkte‘ Figurenrede erweitert wird. Diese Übersetzung wird dadurch gestützt, dass im Eintrag im *Nihon kokugo daijiten* (NKD) zum Lemma „*ji*“ die Erzählerrede (*ji no bun* ist nur eine Verlängerung von *ji*) als Unterart der Bedeutung ‚Grundlage‘ („*kihon to naru mono* 基本となるもの“) genannt wird.

1335 Vgl. Izume 1989: 211. Der Wortlaut der besagten Randbemerkung: ‚Es sollte wohl auch Grund des Heftes genannt werden‘ (*Sōshi no ji to mo iu beki ni ya* 草子の地とも云へきにや; Enomoto 1982: 10 [Nr. 24]).

1336 Es ist allgemein bekannt, dass sich im *Amayo danshō* die früheste Erwähnung findet (vgl. Izume 1989: 210; Mitani 2002: 43). Zwischen dem *Amayo danshō* (1485) und dem *Ichiyōshō* (um 1495) ist in Enomotos Liste der relevanten Kommentarwerke nur das *Rōkashō* 弄花抄 (siehe unten) aufgeführt (siehe Enomoto 1982: 3), das tatsächlich jedoch erst 1504 entstanden ist (vgl. Izume 1989: 210) und den Begriff *sōshiji* – oder seine Vorform – ohnehin nicht enthält (vgl. Izume 1989: 211).

1337 Vgl. Izume 1989: 210.

Als *sōshi no kotoba* (‚Worte des Heftes‘) werden im *Ichiyōshō* solche Teile der Erzählerrede bezeichnet, die das Erzählte erklären oder deuten oder aber eigene Eindrücke und Bewertungen enthalten.¹³³⁸ Es handelt sich also um Erzählerkommentare. Als *sakusha no kotoba* (‚Worte der Autorin‘) werden dagegen Textstellen bezeichnet, an denen sich die ‚Autorin‘ deutlich zeige, genauer Hinweise auf Auslassungen, Markierungen des Erzählten als Gehörtes, Rechtsfertigungen und Vorausdeutungen.¹³³⁹ Ersetzt man gemäß der grundlegenden narratologischen Unterscheidung ‚Autorin‘ durch ‚Erzählerin‘, lässt sich wohl auch hier von Erzählerkommentaren sprechen. So gibt das *Sairyūshō* 細流抄 (1510–1514), das wohl eine überarbeitete Fassung der von Sanjōnishi Kin’eda 三条西公条 (1487–1563) aufgezeichneten Erklärungen seines Vaters Sanetaka darstellt, die Unterscheidung von *sōshi no kotoba* und *sakusha no kotoba* auf und spricht nur noch von *sōshiji*, was folglich nicht mehr zur Bezeichnung der einfachen Erzählerrede (bzw. des *ji no bun*) dient. In anderen Kommentarwerken des 16. Jahrhunderts wird *sōshi no kotoba* auch als Synonym für *sōshiji* verwendet. Der Begriff *sōshiji* erfreute sich nachfolgend großer Beliebtheit und findet sich abgekürzt auch als *sōji* 双地 oder *sō* 双. Der heutige Gebrauch des Terminus *sōshiji* entspricht weitestgehend seiner Bedeutung im *Sairyūshō*. Da keine klare Definition überliefert ist, erweist sich eine exakte Begriffsbestimmung jedoch als schwierig.¹³⁴⁰

Dies wiederum führt dazu, dass die Einordnung von Textstellen als *sōshiji* alles andere als einheitlich ist. Enomoto Masazumis 1982 erschienene Veröffentlichung *Genji monogatari no sōshiji: shochū to kenkyū* (‚Die *sōshiji* des *Genji monogatari*: Kommentare und Studie‘) führt alle Textstellen des *Genji*, die in mindestens einem von 32 vormodernen und modernen Kommentarwerken als *sōshiji* (einschließlich alternativer Bezeichnungen wie *sakusha no kotoba* oder auch nur *ji* 地) ausgewiesen sind, sowie die betreffenden Bemerkungen in den Kommentaren an. Enomoto kommt auf insgesamt 1062 *sōshiji*.¹³⁴¹ Dennoch bezeichnet Mitani Kuniaki Textsegmente als *sōshiji*, die in Enomotos Liste nicht auftauchen. Etwa zitiert Mitani folgende Passage aus dem „Kiritsubo“-Kapitel, in der die unterstrichenen Teile seiner Interpretation nach *sōshiji* darstellen:

1338 Vgl. Izume 1989: 210.

1339 Vgl. Izume 1989: 210–211.

1340 Vgl. Izume 1989: 210–211.

1341 Das *Ichiyōshō* enthält beispielsweise 182 Einordnungen: 57mal *sakusha no kotoba* (= *sōshiji*; starke Erzählerpräsenz), 100mal *sōshi no kotoba* (bis zu einem gewissen Grad Anwesenheit der Erzählerin) und 25mal *sōshi no ji* (‚neutrale‘ Erzählerrede) (Zahlen nach Izume 1989: 210).

朝夕の宮仕へにつけても人の心をものみ動かし、うらみを負ふ積りにやありけむ、いとあづしくなりゆき物心ぼそげに里がちなるを、いよ / \ あかずあはれなる物に思ほして、人の譏りをもえ憚らせ給はず、世のためしにも成ぬべき御もてなしなり。¹³⁴²

The way she waited on him day after day only stirred up feeling against her, and perhaps this growing burden of resentment was what affected her health and obliged her often to withdraw in misery to her home; but His Majesty, who could less and less do without her, ignored his critics until his behavior seemed bound to be the talk of all.¹³⁴³

Im *Genji monogatari* finden sich häufig als Frage formulierte Vermutungen nach dem Muster ... *ya* ... -*kemu* (in Bezug auf etwas in der Vergangenheit Liegendes: ‚Ob ... wohl ... ?‘). Mitani bezeichnet diese Wendungen als ‚*sōshiji* des Zweifels‘ (*ibukashigari no sōshiji* 訝しがり of 草子地) und erklärt ihre Funktion damit, dass die vorgeschobene Unsicherheit der Erzählerin ihr erlaube, Festlegungen zu umgehen.¹³⁴⁴ Vor dem Hintergrund vormoderner Bewertungen von Fiktionalität erscheint zudem vorstellbar, dass die Formulierungen dazu dienen, die Aufrichtigkeit der Erzählerin zu bekräftigen (siehe auch Kap. 4.4.2).

Mitani macht darauf aufmerksam, dass das *Genji* mit einem ‚*sōshiji* des Zweifels‘ beginnt. Der erste Satz lautet:

いづれの御時にか、女御、更衣あまたさぶらひ給ひける中に、いとやんごとなき際にはあらぬがすぐれてときめき給ふ有けり。¹³⁴⁵

Unter welchem Herrscher geschah es wohl? – da war unter den vielen Nyōgo und Kōi eine, die zwar aus nicht allzu hohem Hause stammte, aber die kaiserliche Huld am meisten genoß.¹³⁴⁶

Die Fragepartikel *ka* bedingt durch eine syntaktische Korrelation¹³⁴⁷ die Attributivform (*rentaikei*) des Prädikats, *arikeri* am Satzende steht jedoch in der Fi-

¹³⁴² SNKBT 19: 4; Unterstreichungen nach Mitani 2002: 44.

¹³⁴³ Tyler [2001] 2003: 3. Vgl. auch Benls Übersetzung: „Wohl weil sie bei ihrem ständigen Dienst beim Herrscher die Herzen all dieser Nebengemahlinnen belastete und so immer mehr Haß auf sich lud, erkrankte sie oft und kehrte dann in ihr Elternhaus zurück. Der Herrscher aber fand es schwer, auf sie zu verzichten. Er schloß sie immer zärtlicher in sein Herz, mißachtete das Gerede der Welt und liebte sie so sehr, daß zu befürchten war, man könnte einst tadelnd auf sein Beispiel weisen.“ (Benl 1966, Bd. 1: 5). Die Unterstreichungen folgen jeweils Mitani 2002: 44.

¹³⁴⁴ Vgl. Mitani 2002: 44–45.

¹³⁴⁵ SNKBT 19: 4.

¹³⁴⁶ Benl 1966, Bd. 1: 5.

¹³⁴⁷ In der Terminologie Lewins handelt es sich bei der hier vorliegenden syntaktischen Korrelation genauer um eine ‚postpositionelle Korrelation‘ (*kakari-musubi* 係り結び) (vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 218–220).

nalform (*shūshikei*). Daran kann erkannt werden, dass *arikemu* hinter *ni ka* ausgelassen, aber impliziert wird. So heißt es auch zu Beginn der *rufubon*- Fassungen des *Ise shū*: ‚In wessen Regierungszeit es wohl war?‘ (*Izure no ōn-toki ni ka arikemu* いつれの御時にかありけむ).¹³⁴⁸ Doch selbst wenn die Ellipse das dubitative Verbalsuffix *-kemu* nicht umfassen würde, würde der Beginn des *Genji* allein durch das interrogative *ka* auf die Erzählerin verweisen: Wer sonst sollte die Frage stellen?

Mitanis Einordnung der im vorletzten Textzitat enthaltenen als Frage formulierten Vermutung („vielleicht wegen der Menge an Hass, den sie auf sich zog“, *urami o ou tsumori ni ya arikemu*) als *sōshiji* ist schlüssig. Enomoto führt hingegen nur den zweiten Teil des Zitates auf, der das bekräftigende dubitative Verbalsuffix *beshi* enthält („seemed“ in Tylers Übersetzung), aber trotzdem nur in einem Kommentarwerk als *sōshiji* markiert ist.¹³⁴⁹ Auch der erste Satz des *Genji* ist in Enomotos Zusammenstellung freilich nicht enthalten. Es wird allerdings nicht deutlich, weshalb Mitani folgende Passage nicht ebenfalls als *sōshiji* ansieht:

御局は桐壺なり。あまたの御方／＼を過させ給ひて、ひまなき御前渡りに、人の御心をつくし給ふもげにことわりと見えたり。参うのぼり給ふにも、あまりうちしきる折／＼は、打橋、渡殿のこゝかしこの道にあやしき態をしつゝ、御送り迎への人の衣の裾耐へがたくまさなきこともあり。¹³⁵⁰

She lived in the Kiritsubo. His Majesty had to pass many others on his constant visits to her, and no wonder they took offense. On the far too frequent occasions when she went to him, there might be a nasty surprise awaiting her along the crossbridges and bridge-ways, one that horribly fouled the skirts of the gentlewomen who accompanied her or who came forward to receive her; [...]¹³⁵¹

In *ge ni kotowari to mietari* („no wonder“; bei Benl: „war es nur zu verständlich“¹³⁵²; wörtlicher: ‚es erschien ganz selbstverständlich‘) betrachtet Mitani *ge*

1348 Zitiert nach Mitani 2002: 45. Vergleiche auch den Beginn des Ende des 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts entstandenen *Zōki hōshi shū* 増基法師集 („Gedichtsammlung des Meister Zōki“), auch bekannt als *Ionushi* いほぬし („Herr der Hütte“): „Wann es wohl war?“ (Balmes 2018: 19), *Itsu bakari no koto ni ka arikemu* いつはかりの事にか有けむ (SST: „Suketsune-bon shikashū 2“ 資経本私家集 二). Nachdem lange Zeit geglaubt wurde, der Beginn des *Ise shū* habe das *Genji monogatari* beeinflusst, weiß man heute, dass das Umgekehrte der Fall ist. Im Vergleich zur älteren Fassung sind spätere Versionen wie die auf Fujiwara no Teika zurückgehende stärker fikionalisiert (vgl. Mostow 2004: 144–145).

1349 Siehe Enomoto 1982: 7 [Nr. 1]; siehe auch Mitani 2002: 45.

1350 SNKBT 19: 6; Hervorh. S. B.

1351 Tyler [2001] 2003: 4; Hervorh. S. B.

1352 Benl 1966, Bd. 1: 7.

ni kotowari (,ganz selbstverständlich‘) als Gedankenrede der Erzählerin, die durch *to mietari* (,es erschien‘, ,es wurde wahrgenommen‘) markiert ist.¹³⁵³ Trotz der Postposition *to*, die auch zur Markierung von Zitaten dient, scheint hier aber keine Gedankenrede vorzuliegen, weil das Verb *miyu* grundsätzlich intransitiv ist. Somit verwirrt es, wenn Mitani schreibt, dass die Erzählerin hier einen Eindruck ‚in der Art der ersten Person‘ (,ichininhō-teki ni 一人称的に¹³⁵⁴) äußere. Auch die transitive Form *miru* (,sehen‘, ,verstehen‘) ist – anders als etwa *omou* (,denken‘, ,fühlen‘) – kein *verbum credendi* im engeren Sinne, das die Wiedergabe (scheinbar) sprachlicher Gedanken markiert. Bei dem *to mietari* Vorangehenden handelt es sich wohl um eine nicht-sprachliche Feststellung, die sich nicht auf die Erzählinstanz beschränken muss, sondern auch von den Figuren bzw. Beobachtern der erzählten Ereignisse gemacht werden kann.

Möglicherweise ist der Grund, aus dem Mitani den Ausdruck *mietari* der ersten Person zuweist, dass er kein Honorifikum enthält. Die An- bzw. Abwesenheit von Honorifika stellt nach Mitani ein Kriterium zur Unterscheidung von Erzählerrede und *sōshiji* dar (zur Widersprüchlichkeit dieser binären Unterscheidung siehe unten), da der Erzähler keine Honorifika in Bezug auf sich selbst verwendet.¹³⁵⁵ Dafür, dass dieses Kriterium an dieser Stelle hinreichend sein könnte, um die Erzählerin als die durch *mietari* implizierte wahrnehmende Instanz zu betrachten, sprechen ähnliche Formulierungen im *Eiga monogatari* 栄花物語¹³⁵⁶. Dort ist *miyu* um die Honorifika *-sasu* und *-tamau* ergänzt, um zu suggerieren, dass die Feststellung vom Tennō gemacht wird: ‚Es erschien [dem Herrscher] ganz selbstverständlich.‘ (*Ge ni kotowari ni miesase-tamau* げにことわりに見えさせたまふ¹³⁵⁷).

1353 Vgl. Mitani 2002: 19.

1354 Mitani 2002: 19.

1355 Vgl. Mitani 1978: 43.

1356 Übersetzt in etwa ‚Die Erzählung vom Blühen‘. Der Text gilt als frühestes Beispiel der in Silbenschrift geschriebenen ‚historischen *monogatari*‘ (*rekishi monogatari* 歴史物語) und behandelt die Zeit von Uda-tennō 宇多天皇 (867–931, reg. 887–897) bis Horikawa-tennō 堀河天皇 (1079–1107, reg. 1086–1107) mit besonderem Schwerpunkt auf die (hinsichtlich ihrer Macht) blühenden Jahre unter Fujiwara no Michinaga 藤原道長 (966–1027) und Yorimichi 頼通 (992–1074). Die ersten 30 Rollen werden im Allgemeinen der Hofdame Akazome Emon 赤染衛門 zugeschrieben und sollen zwischen 1028 und 1034 entstanden sein, die Rollen 31 bis 40 zwischen 1092 und 1107.

1357 SNKBZ 31: 103. Dieselbe Formulierung findet sich noch ein weiteres Mal (siehe SNKBZ 31: 307) sowie an anderer Stelle mit *kana to* かなと statt *ni* に hinter *kotowari* (siehe SNKBZ 31: 324).

Das Beispiel aus dem *Eiga monogatari* zeigt, dass die Unterscheidung ‚transitiv/intransitiv‘ hier zur Erklärung nicht ausreicht. *Mietari* entzieht sich der Zuordnung einer Person im Sinne der westlichen Grammatik: es lässt sich nicht als Ausdruck der ersten Person bezeichnen, weil das Subjekt das ‚Erscheinende‘ ist; zugleich wäre es auch problematisch, von der dritten Person zu sprechen, da die vorhandenen oder fehlenden Honorifika die wahrnehmende Instanz als Subjekt markieren.¹³⁵⁸

Während eine Kategorisierung des obigen *Genji*-Zitats als *sōshiji* durch eine grammatische Analyse von *to mietari* schwerfällt, wird die Erzählerperspektive im nachfolgenden Satz an den direkten Zuschreibungen *ayashiki waza* („nasty surprise“) und *masanaki* („horribly“) viel deutlicher. Das Erzählte wird nicht nur geschildert, sondern von der Erzählerin bewertet. Diesen Satz zitiert Mitani nicht, obwohl er an anderer Stelle das Qualitativum *ainashi* あいなし („unangenehm“) – in seiner Bedeutung *masanashi* ähnlich – als Bewertung durch die Erzählerin erklärt.¹³⁵⁹ Doch auch jenen Ausdruck behandelt er nicht als *sōshiji*.

Problematisch an Mitanis Darstellung ist die kategorische Unterscheidung von *ji no bun* und *sōshiji*. Er zeigt – auch anhand des obigen Zitats –, dass auch die scheinbar neutrale Erzählerrede subjektiv geprägt sein kann. Dennoch, schreibt er, dürften *ji no bun* und *sōshiji* nicht vermengt werden.¹³⁶⁰ Dies ist insofern widersprüchlich, als die Grenzen zwischen den beiden Kategorien unklar bleiben. Mitani schreibt nur, dass die Unterscheidung von *sōshiji* und *ji no bun* oftmals an einem einzelnen Verbalsuffix oder einer einzelnen Postposition bzw. Partikel hängt,¹³⁶¹ führt jedoch nicht genauer aus, welche Verbalsuffixe und Postpositionen/Partikeln wie zuzuordnen sind. Etwa stellt für ihn im ersten

1358 Um hier, wie Mitani es tut, eindeutig von der ersten Person sprechen zu können (zu einer allgemeinen Kritik der Anwendung der grammatischen Person auf japanische Texte siehe Kap. 4.1.2), müsste *miyu* in der Funktion vorliegen, die Lewin ([1959] ⁵2003: 152) „Medium“ nennt (*jihatsu* 自発). *Miyu* müsste also als Kompositum von *miru* und dem Verbalsuffix *-yu* verstanden werden. Dann ließe sich übersetzen: ‚ich konnte nicht umhin, zu verstehen‘. Dies wäre höchstens im Kontext des Altjapanischen möglich, in der Heian-Zeit aber hat sich *miyu* als intransitives Verb etabliert und ist in modernen Wörterbüchern als solches lexikalisiert (meist ist es am besten mit ‚sich zeigen‘ zu übersetzen; die Etymologie entspricht allerdings obiger Herleitung).

1359 Vgl. Mitani 2002: 20. Er weist in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hin, dass solche Qualitative Tokieda Motokis Unterscheidung von *shi* und *ji* in Frage stellen (vgl. Mitani 2002: 19–20), nach der *ji* im Unterschied zu *shi* subjektiv sind, Qualitative (s. Kap. 1.4.1) aber zu den objektiven *shi* zählen (s. Kap. 3.1.1.2).

1360 Vgl. Mitani 2002: 21–22. Zur subjektiven Färbung des scheinbar ‚objektiven‘ („*kyakutai-teki* na 客体的な“) *ji no bun* siehe auch Mitani 2002: 16–17.

1361 Vgl. Mitani 2002: 45.

3.4.2 Personalität und Ansprache

Amanda Mayer Stinchecum erklärt *sōshiji* als Erzählerkommentare, „in which the narrator addresses the reader directly, stepping away from the characters of the tale, interpreting that world, judging the characters and their actions, for the reader“¹³⁶⁹, und „in which the narrator expresses an opinion about a given topic or about the process of making the tale, for example, comments that explain that the narrator has omitted certain details“¹³⁷⁰. Unter den als *sōshiji* bezeichneten Passagen gehört der Schluss des *Genji*-Kapitels „Yūgao“ zu den bekanntesten:

かやうのくだ / \ しき事は、あながちに隠ろへ忍び給しもいとを⁽¹³⁾しくて、みな漏らしとゞめたるを、「など、みかどの御子ならんからに、見ん人さへかたほならず物ほめがちなる」と、作りごとめきて取りなす人ものし給ければなん。あまりもの言ひさがなき罪、さりどころなく。¹³⁷¹

His efforts to conceal this kind of troublesome thing were pathetic and so I had not let them come out, but precisely because there are even people who think the whole thing is a fiction, wondering, Just because he is the emperor's son, why do even people who know him tend to praise him and think he has no faults? [I have written like this.] There is no way to avoid the sin of gossiping.¹³⁷²

Stinchecum fügt in ihrer Übersetzung gegenüber dem japanischen Text das Personalpronomen der ersten Person Singular nur dort hinzu, wo sie es muss, weil die Erzählerin als Subjekt impliziert ist (*mina morashi-todometaru*, „I had not let them come out“).¹³⁷³ Ausschlaggebend hierfür ist, dass diese Erwähnung zurückgehaltener Informationen keiner Figur zugeschrieben werden kann.¹³⁷⁴ Insofern sich hier – wie auch im Falle anderer *sōshiji* – im japanischen Text kein Personalpronomen findet (und die japanischen Verben zudem keine Personalform kennen), ist Watsons Umschreibung der *sōshiji* als „first-person asides“¹³⁷⁵

1369 Stinchecum 1980: 381.

1370 Stinchecum 1980: 382.

1371 SNKBT 19: 146.

1372 Stinchecum 1980: 381.

1373 Zu den vier Stellen im *Tosa nikki*, die in Übersetzung in einer westlichen Sprache die explizite Setzung der Erzählinstanz als Subjekt durch ein Personalpronomen erfordern, siehe Balmes 2017a: 103; 2018: 24–25.

1374 Vgl. Stinchecum 1980: 381.

1375 Watson 2005: 265. Siehe auch Konishi Jin'ichis Begriffserklärung: „the narrator [...] briefly makes her presence known and offers explanations or opinions from a first-person perspective“ (Konishi 1986: 336). Zur in der Forschung zur japanischen Literatur häufigen Vermengung von Perspektive und grammatischer Person siehe Kap. 3.3.4. Siehe zudem die im vorangehenden Unterkapitel diskutierte Einordnung von *to mietari* durch Mitani.

zu hinterfragen. Selbstverständlich ist es ebenfalls keine Lösung, die notwendige Ergänzung von Personalpronomina in Übersetzungen als Kriterium für *sō-shiji* anzusehen, zumal Vermutungen keine Pronomina erfordern.

In anderen Übersetzungen ist der obige Kommentar in viel stärkerem Maße personalisiert. So schreibt Tyler dreimal „I“ und zweimal „my“.¹³⁷⁶ Bei Benl ist diese Tendenz noch extremer: dreimal „ich“, zweimal „meine(m)“, zweimal „mir“.¹³⁷⁷ Auch wenn Benls und Tylers Übersetzungen inhaltlich möglicherweise etwas treffender sind, vergrößern sie die Anwesenheit der Erzählinstanz beträchtlich, sodass im Rahmen der hier geführten Diskussion Stinchecums Übersetzung geeigneter scheint.

Es fällt auf, dass man im Hinblick auf die obige Passage davon sprechen mag, dass sich die Erzählinstanz dem impliziten Hörer/Leser zuwendet, insofern die Reflexion über das Erzählen voraussetzt, dass sich die Erzählerinstanz einer Situation bewusst ist, in der sie zu einem Adressaten spricht. Es kann aber keine Rede davon sein, dass die Erzählerin die Leser direkt anspricht (wie im zu Beginn dieses Abschnitts gegebenen Zitat aus Stinchecums Aufsatz behauptet wird). Während das ‚ich‘ in *mina morashi-todometaru* impliziert ist, findet sich nirgendwo ein ‚du/ihr/Ihr‘. Dies ist umso relevanter, da direkte Publikumsansprachen im höfischen Roman des deutschen Mittelalters durchaus üblich sind. Vergleiche hierzu etwa folgende Passage aus Hartmanns von Aue *Iwein* (um 1200) (V. 1029–1050):

Ich machte des strîtes vil
mit Worten, wan daz ichn wil,
als ich iu bescheide.
si wâren dâ beide,
unde ouch niemen mê
der mir der rede gestê.
spræche ich, sît ez niemen sach,
wie dirre sluoc, wie jener stach?
ir einer wart dâ erslagen:
dern mohte dâ von niht gesagen:
der aber den sic dâ gewan,
der was wol ein sô hœvsch man,
er het ungerne geseit
sô vil von sîner manheit
dâvon ich wol gemâzen mege
die mâze ir stiche unde ir slege.
wan ein dinc ich wol sage,

1376 Tyler [2001] 2003: 80.

1377 Benl 1966, Bd. 1: 136.

daz ir deweder was ein zage,
 wan dâ ergienc wehseleste gnuoc,
 unz daz der gast dem wirte sluoc
 durch den helm einen slac
 zetal unz dâ daz leben lac.

Ich könnte zwar viele Worte um den Kampf machen, aber aus folgendem Grund will ich das nicht: dort waren sie beide unter sich und niemand sonst war da, der mir Rede stehen könnte. Wie könnte ich ohne Augenzeugen berichten, wie dieser schlug, wie jener stach? Einer von ihnen wurde dort erschlagen, der konnte nichts davon erzählen, der aber den Sieg dort davontrug, der war ein so höfischer Mensch, daß er ungerne so viel von seiner Tapferkeit geredet hätte – deshalb kann ich mich auch mäßigen beim Maßnehmen ihrer Stiche und Schläge. Eines aber sage ich Euch, daß keiner der beiden ein Feigling war, denn dort wurden genügend Schläge gewechselt, bis der Fremde dem Landesherrn einen Schlag durch den Helm schlug, tief, bis zum Sitz des Lebens.¹³⁷⁸

Der Erzähler rechtfertigt hier eine Aussparung in seiner Erzählung mittels einer „*Brevitas*-Formel“.¹³⁷⁹ Auch die Erzählerin des *Genji* begründet am Ende des „Yūgao“-Kapitels fehlende Informationen. In der japanischen Forschung werden solche Bemerkungen, zurückgehend auf Mitani, als „*sōshiji* zu Auslassungen“ (*shōryaku no sōshiji* 省略の草子地) bezeichnet. Doch nicht nur referiert der Erzähler in Hartmanns *Iwein* sechsmal mit dem Pronomen *ich* und einmal mit *mir* auf sich selbst, er spricht in V. 1031 auch das (fiktive) Publikum mit *iu* („Euch“; nicht das „Euch“ in der zitierten Übersetzung von Mertens) direkt an.¹³⁸⁰ Das Beispiel verdeutlicht, dass sich in Bezug auf das *Genji monogatari* wohl kaum von einer Ansprache des Lesers durch die Erzählerin ausgehen lässt.

3.4.3 *Utsurikotoba*

Der Begriff *utsurikotoba* 移り詞 („übergewandte Worte“) ist noch spezieller als *sōshiji*. In Wörterbüchern, auch im *Nihon kokugo daijiten* (NKD), sucht man ihn vergeblich. Er stammt nicht aus dem Spätmittelalter, sondern erst aus dem 19. Jahrhundert. Bezeichnet werden mit *utsurikotoba* Übergänge von figuraler Rede-

¹³⁷⁸ Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung von Volker Mertens nach Hartmann [2008]⁴2017: 372–375.

¹³⁷⁹ Hartmann [2008]⁴2017: 993.

¹³⁸⁰ Ebenso in V. 16 des in Kap. 4.4.2 zitierten Prologs des *Armen Heinrich*. Siehe im *Iwein* weiterhin *als ich iu sage* („wie ich Euch nun erzähle“; V. 1107); *Ich wil iu von dem hūse sagen* („Ich will Euch von der Burg erzählen“; V. 1135); *ouch sag ich iu ein mære* („Aber ich erkläre Euch eines“; V. 2565); *unde ich iu sage war an* („ich sage Euch, wie“; V. 2716) (Textzitate und Übersetzungen nach Hartmann [2008]⁴2017).

oder Gedankendarstellung zu Erzählerrede (*ji no bun*) oder umgekehrt, die weder durch ein *verbum dicendi/credendi* noch durch eine Postposition oder Partikel, die ein Zitat anzeigt (*to, tote, nado*), markiert sind. Da vormoderne Texte keine Satzzeichen enthalten, werden solche Übergänge vom Rezipienten kaum bemerkt, und es kann auch nicht immer eindeutig bestimmt werden, wo genau es zum Wechsel zwischen zwei Diskurstypen kommt.

Geprägt wurde der Begriff von Nakajima Hirotari 中島広足 (1792–1864), einem Vertreter der Kokugaku 国学 („Nationalen Schule“)¹³⁸¹, in seinem der Gattung *zuihitsu* 随筆 („Essay“) zugerechneten Werk *Ama no kugutsu* あまのくづつ („Riedgrasbeutel des Fischers“), das einen Abschnitt mit dem Titel „Utsurikotoba“ うつり詞 enthält. Nach Hirotari ergeben sich solche Übergänge zwischen verschiedenen Diskurstypen daraus, dass *monogatari* „erscheinen, als habe man sie aufgeschrieben, wie sie früher jemand erzählt hatte“¹³⁸²; auch in der Umgangssprache seiner Zeit (*ima no zoku* 今ノ俗) seien *utsurikotoba* zu beobachten. Ikeda Setsuko weist darauf hin, dass kein Zusammenhang zu den Entstehungsbedingungen der *monogatari* bestehe, da in frühen Texten wie dem *Taketori monogatari* und dem *Ochikubo monogatari* Rede- und Gedankendarstellung stets durch Ausdrücke wie ... *to iu* („sagte er/sie“) oder ... *to omou* („dachte er/sie“) gekennzeichnet seien.¹³⁸³ Demnach werden die *utsurikotoba* im *Genji monogatari* bewusst eingesetzt, um konzeptionelle Mündlichkeit¹³⁸⁴ zu konstituieren.

Im Folgenden ist eines der insgesamt 22 Beispiele zitiert, die Hirotari anführt und mit Glossen versieht. Die Textstelle stammt aus dem Kapitel „Tenarai“ 手習 („Schreibübungen“, 53), nachdem Ukifune 浮舟 den Entschluss fasst, sich ordinieren zu lassen. Die Passage aus dem *Genji monogatari* selbst ist hier aus der SNKBT-Edition zitiert (bei Hirotari enthält der Text wesentlich weniger *kanji*). Oscar Benls Übertragung der Stelle habe ich um eine Übersetzung von Hirotaris Bemerkungen ergänzt.

1381 Das Anliegen der in der Mitte der Edo-Zeit (1603–1868) entstandenen Kokugaku war es, durch philologische Studien eine vom chinesischen Einfluss unberührte ‚ursprüngliche‘ japanische Kultur zu erforschen. Die japanische Literaturwissenschaft hat ihre Ursprünge, neben westlichen Einflüssen, auch in der Kokugaku.

1382 [...] *sono kami, hito no monogatarau mama o, shiruseru sama ni, mono shitareba* そのかみ、人の物がたらふまゝを、記せるさまに、ものしたれば [...] (in Nakajima Hirotari *zenshū* 中島広足全集, Bd. 2, Ōokayama shoten 大岡山書店, 1933; zitiert nach Ikeda 1989: 156).

1383 Vgl. Ikeda 1989: 157. Für eine Ausnahme im *Taketori monogatari* siehe Kap. 4.3.3.

1384 Siehe auch Anm. 1858.

浮舟ノ心ヲタビニイヘル詞ナリ
 [...]親に今一たびかうながらのさまを見えずなりなむこそ、人やりならずいとかなしけれ。
 此所ヨリ地ニウツル
 いたうわづらひしけにや、髪もすこし落ち細りたる心ちすれど、何ばかりも衰へず、い
 地ナリ
 と多くて、六尺ばかりなる末などぞいとうつくしかりける。¹³⁸⁵

Worte, die Ukifunes Gedanken direkt ausdrücken
 [...] Ukifune] war bekümmert, daß sie sich ihrer Mutter nicht noch einmal in ihrer bisherigen
 Gestalt zeigen konnte. Ihres Leides wegen war ihr Haar offenbar ein wenig ausgefallen,
 ab hier Wechsel zur Erzählerrede
 aber man bemerkte dies kaum. Es sah füllig und fest aus, und die Spitze dieses etwa sechs
 Erzählerrede
 Fuß langen Haares war bezaubernd schön.¹³⁸⁶

Der Kokugaku-Gelehrte Motoori Norinaga 本居宣長 (1730–1801) geht davon aus, dass Ukifunes Gedanken nur bis *kanashikere* wiedergegeben werden, also bis zum ersten Satzpunkt in Benls Übersetzung. Dafür spricht nach Ikeda der erklärende Charakter von *itō ... kokochi suredo* („Ihres Leides wegen war ihr Haar offenbar ein wenig ausgefallen“). Das Fehlen honorativer Ausdrücke in diesem Teil deutet aber darauf hin, dass wir es entsprechend Hirotaris Kommentar weiterhin mit Ukifunes Gedanken zu tun haben.¹³⁸⁷ Dies erscheint auch deshalb schlüssig, weil es wohl am naheliegendsten ist, in *kokochi suredo* („hatte zwar das Gefühl“; bei Benl „offenbar [...], aber“) Ukifune als Wahrnehmungssubjekt anzunehmen.¹³⁸⁸ Dennoch ist der Übergang nicht eindeutig markiert.

Doch liegt hier wirklich ein Übergang zwischen zwei Diskurstypen vor? In den Übersetzungen von Benl und Tyler ist dies nicht der Fall: Hier werden Ukifunes Gedanken in indirekter Rede, d. h. in den Worten der Erzählerin, wiedergegeben. Wir haben es also ausschließlich mit Erzählerrede zu tun. Die vormodernen *Genji*-Kommentare unterscheiden zwischen Worten (*kotoba*) und Gedanken (*kokoro*),

1385 SNKBT 23: 362; Glossen nach Ikeda 1989: 156.

1386 Benl 1966, Bd. 2: 928; Interlinearkommentare ergänzt.

1387 Vgl. Ikeda 1989: 156.

1388 So auch in Tylers Übersetzung: „Meanwhile she sadly reflected that her mother would never see her like this again. She assumed that her long illness must have caused some of it to fall out, but no, it was just as lovely as ever: very thick, six feet long, and beautifully even at the ends.“ (Tyler [2001] 2003: 1098).

nicht jedoch zwischen direkter und indirekter Darstellung.¹³⁸⁹ Ob Nakajimas Bemerkung, dass Ukifunes Gedanken ‚direkt‘ (*tada ni*) wiedergegeben werden, als Hinweis auf direkte Rede gelesen werden kann, erscheint fraglich. Für eine narratologisch reflektierte Übersetzung müsste im Einzelfall entschieden werden, ob eine Übersetzung in freier direkter oder freier indirekter Rede am geeignetsten scheint – die von Benl und Tyler gewählte Form der indirekten Rede ist streng genommen ungenau, da ihr „daß“/„that“ einer im japanischen Text abwesenden Postposition bzw. Partikel zur Markierung eines Zitats entspricht.

Motoori Norinaga machte als Erster auf die *utsurikotoba* im *Genji monogatari* aufmerksam. Er ging allerdings von Versehen von Kopisten oder der Autorin aus, die Schriftzeichen vergessen hätten.¹³⁹⁰ Hirotari kritisierte deshalb an Norinagas *Genji monogatari tama no ogushi* 源氏物語玉の小櫛 (Kleiner Juwelkamm zum *Genji monogatari*, 1796–1799), dass darin ‚nicht genau nachgedacht wurde‘ (*kuwashiku kangaerarezarishi* 委しく考へられざりし¹³⁹¹). Hirotari war der Erste, der die *utsurikotoba* nicht negativ bewertete, sondern sie als charakteristisch für den Stil der *monogatari* ansah. Während sich Norinaga nur auf das Fehlen der Zitatmarkierung bezieht, berücksichtigt Hirotari das Vorhandensein oder Fehlen von ‚Verehrungsworten‘ (*agamekotoba* アガメ詞), um Textsegmente als Gedankenrede oder Erzählerrede (*ji*) zu klassifizieren.¹³⁹² Nach dieser Regel kann es in äußerst kurzen Abständen zu ‚Übergängen‘ kommen, wie im folgenden Beispiel aus dem Kapitel „Asagao“ 朝顔 (20):

源氏君ノ心 地ニウツル堺アリ 又御心ニウツル
 いましも来たる老ひ (い) のやうになど、ほゝ笑まれ給ふものから、ひきかへ、これもあ
 はれなり。¹³⁹³

Gedanken des Herrn Genji Grenze des Wechsels zur Erzählerrede erneut
 Sie tut, als sei sie noch vor kurzem jung gewesen, dachte er mit bitterem Lächeln, aber er
 Wechsel zu Gedanken
 empfand nun Mitleid, als er über sie nachsann.¹³⁹⁴

Der erste ‚Übergang‘ ist nicht weiter unauffällig. Es findet sich zwar kein prototypisches *verbum credendi* – diese Funktion wird von *hohoemare-tamau* (‚lächelte er‘;

1389 Vgl. auch die Liste von Diskurstypen, die Mitani und Higashihara auf der Grundlage von *Genji*-Kommentaren anführen (S. 223), mit der, die Andō in seiner Besprechung von Mitanis Arbeit gibt (S. 222).

1390 Vgl. Ikeda 1989: 156–157.

1391 In *Ama no kugutsu* (wie Anm. 1382); zitiert nach Ikeda 1989: 156.

1392 Vgl. Ikeda 1989: 157.

1393 SNKBT 20: 263; Glossen nach Ikeda 1989: 157.

1394 Benl 1966, Bd. 1: 589; Wortreihenfolge geändert und Interlinearkommentare ergänzt.

bei Benl „dachte er mit bitterem Lächeln“ übernommen –, aber mit *nado* (‘etwa’, ‘unter anderem’) eine Partikel, die Zitate kennzeichnet. Die Rückkehr zur Gedankenrede ist an der nächsten Verbalkonstruktion ohne honoratives Hilfsverb angesetzt (*hikikae*), wird jedoch auch durch das Prädikat *aware nari* (bei Benl „empfind [...] Mitleid“) gestützt, das sich gleichermaßen auf das wahrgenommene Objekt wie auch auf das wahrnehmende Subjekt bezieht (s. Kap. 4.3.1). Die von Hiro-tari angezeigten Übergänge sind plausibel, lassen sich in einer Übersetzung aber kaum adäquat wiedergeben. Angesichts der schwierigen Unterscheidung von (freier) direkter und indirekter Rede (s. Kap. 4.2) stellt auch die theoretische Erfassung von *utsurikotoba* keine leichte Aufgabe dar. Weiterhin beziehen sich alle der von Ikeda zitierten Beispiele auf Wechsel zwischen Erzählerrede und figuraler Gedankenrede, nie aber gesprochener Rede. Es stellt sich daher die Frage, ob dieser Anwendungsbereich eine spätere Modifikation darstellt (wie wir gesehen haben, unterscheidet sich auch die heutige Definition von *sōshiji* von der, die spätmittelalterlichen Kommentarwerken zugrunde liegt).

Ikeda spricht im Zusammenhang mit dem bewussten Einsatz von *utsurikotoba* als Technik von der ‚einmaligen Originalität des *Genji monogatari*‘¹³⁹⁵. Higashihara Nobuaki macht *utsurikotoba* vereinzelt bereits im *Tosa nikki* ausfindig. In einem Beispiel fällt der nicht angezeigte Übergang von Erzähler- zu Figurenrede mit einem Wechsel von Prosa zu Lyrik zusammen.¹³⁹⁶ Hierbei ist zu beachten, dass die Manuskripte, die den Anspruch erheben, Ki no Tsurayukis Handschrift getreu abzubilden,¹³⁹⁷ *waka* nicht durch einen Zeilenumbruch absetzen. Higashihara nimmt an, dass diese Praxis, der auch moderne Editionen des *Tosa nikki* folgen, ihren Anfang mit Fujiwara no Teikas 藤原定家 (1162–1241) Version des *Ise monogatari* genommen hat. Als Grund vermutet er, dass Gedichte in *monogatari* und *nikki* noch nicht so angesehen wie ‚chinesische‘ Texte (*kanshibun* 漢詩文) gewesen seien.¹³⁹⁸ Um den Leser nicht zu sehr zu verwirren, würden Gedichte im *Tosa nikki* daher in der Prosa angekündigt, was auf das erwähnte Beispiel jedoch nicht zutrifft.¹³⁹⁹ In seiner Edition setzt Higashihara das Gedicht daher als einziges nicht vom Prosatext ab.¹⁴⁰⁰ Obwohl diese Entscheidung nachvollziehbar ist, ist sie doch nicht ganz konsequent. So erleichtert etwa auch die gegenüber der Hand-

1395 „Genji monogatari no ikkaiteki na dokusō 源氏物語の一回的な独創“ (Ikeda 1989: 157).

1396 Siehe Higashihara/Waller 2013: 73–76; Higashihara 2015: 196–198.

1397 Siehe zu diesen Manuskripten Kap. 1.6.2; ebenso die in Kap. 4.2.3 zitierte Seikei-shooku-Handschrift.

1398 Vgl. Higashihara 2015: 188–189.

1399 Vgl. Higashihara/Waller 2013: 72–73; Higashihara 2015: 193–196.

1400 Siehe Higashihara/Waller 2013: 35; auch Higashihara 2015: 198. Zu weiteren Beispielen für *utsurikotoba* siehe Higashihara 2015: 199–208; Higashihara/Waller 2013: 80–81.

schrift ergänzte Interpunktion die Orientierung, vor allem aber ist die vor jedem Gedicht stehende Nummer ein unmissverständlicher Hinweis.

3.5 Die Terminologie der japanischen Literaturwissenschaft am Beispiel des Begriffs *taishōka* und Besonderheiten Heian-zeitlichen Erzählens

Die vorangehenden Unterkapitel verdeutlichen terminologische und methodische Probleme der japanischen Literaturwissenschaft. Diese führen in der deutschsprachigen Japanologie gelegentlich zu einer pauschalen Kritik und Ablehnung der japanischen Literaturwissenschaft, der sogenannten *kokubungaku*. Angesichts der aufgezeigten Probleme mag man Stephan Köhns Ausführungen zustimmen, dass diese sich „wissenschaftlich unscharfe[r] Termini“ bediene und „historisch gewachsene und ahistorisch entstandene (jedoch nicht definierte!) bislang unreflektiert miteinander vermisch[e]“¹⁴⁰¹. Robert F. Wittkamp kritisiert, dass Köhn die japanische Forschungsliteratur nicht ausreichend berücksichtige und es ihm somit nicht gelinge, seine harsche Kritik konkret zu belegen.¹⁴⁰² Die Analyse von Hijikatas Terminologie hat zutage geführt, dass diese zwar widersprüchlich ist, aber die westliche Forschungstradition von strukturell ähnlichen Widersprüchen durchzogen ist (s. Kap. 3.3.3). Auch die Begriffe der westlichen Narratologie haben eine jeweils ganz unterschiedlich lange Geschichte, werden aber dennoch nebeneinander verwendet (z. B. Mimesis und Immersion). Zudem ist die moderne Literaturwissenschaft etwa vom Konzept der Mimesis so fundamental geprägt, dass die kulturelle und historische Bedingtheit des Konzepts häufig gar nicht genug zur Kenntnis genommen wird (s. Kap. 1.3). Einen europäischen Literaturwissenschaftler mag es zunächst erstaunen, wenn in der japanischen Forschung ganz selbstverständlich Begriffe aus vormodernen *Genji*-Kommentaren zusammen mit westlichen verwendet werden. Dieses Erstaunen ist aber Ausdruck eines gewissen (vielleicht unweigerlichen) Eurozentrismus und beruht wohl eher auf der kulturellen als auf der historischen Distanz zwischen den einzelnen Begriffen. Auch wenn damit nicht gesagt sein soll, jegliche Kritik an der japanischen Literaturwissenschaft sei unbegründet – was auch Wittkamp nicht behauptet –, muss doch zur Vorsicht gemahnt werden: Es sollte nicht bloß die japanische Forschung in einem kritischen Licht betrachtet werden

¹⁴⁰¹ Köhn 2005: 5; auch zitiert in Wittkamp 2014: 39. Eine besonders deutliche Ablehnung der vorangehenden japanischen Forschung findet sich etwa bei Meyer 2011a: 42.

¹⁴⁰² Vgl. Wittkamp 2014: 40–41.

und die ‚westlichen‘ Theorien, die vermeintlichen Methodenfächern entsprungen sind (s. Kap. 1.2), hiervon ausgenommen sein. Festgehalten werden kann aber, dass Begriffe in der japanischen Literaturwissenschaft tatsächlich selten hinreichend definiert sind. Auf diesen Umstand sind auch viele der Fehler von Hijikata zurückzuführen.

Hier setzt dieser Abschnitt an: Unter den vielen Begriffen der japanischen Literaturwissenschaft, die erklärungsbedürftig erscheinen, da ihre Übersetzung allein ihren Gebrauch nicht vermitteln kann,¹⁴⁰³ wird hier der Begriff *taishōka* 対象化 aufgegriffen. Während man der deutschen Entsprechung ‚Objektivierung/Objektiviertheit‘ in literaturwissenschaftlichen Arbeiten eher selten begegnet, erfreut sich der japanische Begriff großer Beliebtheit. Dabei scheint seine Bedeutung nicht immer dieselbe zu sein; insbesondere Hijikata Yōichi und Jinno Hidenori gebrauchen den Begriff jeweils unterschiedlich. Da keiner der beiden Wissenschaftler den Begriff klar definiert, wird im Folgenden jeweils versucht, eine Definition zu rekonstruieren.¹⁴⁰⁴ Doch auch wenn der Begriff zunächst fremd scheinen mag, zeigt sich, dass er mit in theoretischer Hinsicht wertvollen Gedanken verbunden ist. Hieraus ergibt sich der in Kapitel 4.1 vorgestellte eigene Versuch, die ‚(Un-)Bestimmtheit‘ als neue Unterkategorie des ‚Modus‘ zu definieren, die für japanisches Erzählen charakteristisch ist.

3.5.1 ‚Objektivierung‘ bei Hijikata Yōichi

Laut dem *Nihon kokugo daijiten* bezeichnet das Wort *taishōka* (‚Objektivierung‘) den Vorgang, persönliche Wahrnehmungen oder Gedanken unabhängig von sich selbst, dem Subjekt, als äußere Objekte zu betrachten.¹⁴⁰⁵ Hijikata verwendet das Derivat in seiner Analyse der Einleitung des *Kagerō no nikki*. Letztere lautet wie folgt:

かくありし時すぎて、世中にいとものはかなく、とにもかくにもつかで世にふる人ありけり。かたちとても人にもにず、こゝろだましひもあるにもあらで、かうものえうにもあらであるもことは(わ)りと思ひつゝ、たゞふしを(お)きあかしくらすまゝに世中におほかるふる物語のはしなどを見れば、世におほかるそらごとだにあり、人にもあらぬ身のうへまで書き日記してめづらしきさまにもありなん、天下の人の品たかきやと問はん

1403 Vgl. das auf S. 61 angeführte Zitat von Iwamatsu Masahiro.

1404 Der Grad, zu dem eigene Interpretationen eine Rolle spielen, zeigt sich bezüglich Jinno Verwendung des Begriffs vor allem in Anm. 1426 und 1427.

1405 Vgl. NKD: „taishōka“.

ためしにもせよかし、とおぼゆるも、すぎにし年月ごろのこともおぼつかなかりければ、さてもありぬべきことなんおほかりける。¹⁴⁰⁶

Die Zeit, in der es so war, ist vergangen. Es gab eine, die ihr Leben verbrachte, indem sie in der Welt sehr unsicher war und ohne recht Halt zu finden. Ihr Aussehen war nicht mit anderen vergleichbar, und es war auch nicht so, dass sie Verstand gehabt hätte, und sie dachte, dass es nur natürlich sei, dass sie auf diese Weise ohne Nutzen sei. Wenn sie, während sie dahinlebte, indem sie sich nur hinlegte und [wieder] aufstand, Abschnitte aus den in der Welt zahlreichen Erzählungen las, gab es [darin] sogar leere Worte, die in der Welt zahlreich sind. [Ich werde] über [meine] Situation schreiben, die von anderen verschieden ist, und ein Tagebuch machen – das wird bestimmt etwas Ungewöhnliches sein. Ich denke mir, man solle es doch als Beispiel nehmen, wenn man fragt, [wie eine Frau] von hohem Rang unter den Menschen unter dem Himmel [lebt], doch weil die Ereignisse vergangener Jahre und Monate [nun] im Unklaren liegen, sind es dennoch viele Ereignisse geworden, die es [nun im Tagebuch] geben sollte.¹⁴⁰⁷

Hijikata schreibt, dass die Erzählerin ‚sich selbst im ersten Satz plötzlich als ‚eine‘ (*hito*) objektiviert‘.¹⁴⁰⁸ Er betont den nüchternen Charakter der ersten Worte *Kaku arishi toki sugite*, „Die Zeit, in der es so war, ist vergangen“ oder ‚Die Zeit, die gewesen ist, ist (so) vergangen‘.¹⁴⁰⁹ Trotz einer gewissen Ähnlichkeit zu konventionellen Formeln wie *ima wa mukashi* 今は昔 (‚Jetzt in ferner Vergangenheit‘), unterscheide sich die Formulierung der Mutter des Michitsuna wesentlich von diesen, insofern sie sich wohl bewusst gewesen sei, dass sie einen neuartigen Text verfasse.¹⁴¹⁰ Es ist jedoch fraglich, als wie nüchtern die Formulierung tatsächlich gelten kann, da das Verbalsuffix *-ki* in *arishi* (dort in der Attributivform *-shi*) auf persönlich Erlebtes hindeutet und im Kontrast zu *-keri* am Satzende steht (siehe auch Kap. 4.3.1). Grundsätzlich kann *-ki* zwar auch modal unbestimmt sein (s. Kap. 1.4.2), aber das deiktische *kaku* (‚in dieser Weise‘, ‚so‘) spricht dafür, *-ki* gemäß der traditionellen Opposition von *-ki* und *-keri* zu verstehen. Vielmehr wird mit dem Wort *arishi* also gleich zu Beginn ein kleiner Hinweis auf die Identität von Erzählerin und Protagonistin gegeben, die darauf im ersten Teil der Einleitung in einer Weise beschrieben wird, die eine

1406 SNKBT 24: 39 (Abschn. 1); Hervorh. S. B.

1407 Balmes 2018: 14.

1408 „Daiichi-bun, ikinari mizukara no koto o ‚hito‘ to taishōka shite 第一文、いきなり自らのことを「人」と対象化して“ (Hijikata 2007: 144).

1409 Sonja Arntzen (1997: 57) übersetzt „Thus the time has passed“, und auch in SNKBZ 13: 89 und bei Kawamura (2003: 15, Anm. 1 und 233) wird *kaku* (‚so‘, ‚in dieser Weise‘) auf das Vergehen der Zeit (d. h. auf *sugite*) bezogen. Seidensticker ([1964] ⁴2008: 33) bezieht das Wort dagegen auf *arishi*: „These times have passed“ – ähnlich auch in meiner oben zitierten Übersetzung.

1410 Vgl. Hijikata 2007: 144.

Übersetzung in der dritten Person nahelegt,¹⁴¹¹ bevor die eigentliche ‚Ich-Erzählung‘ einsetzt.

Die subjektiven Beschreibungen des *Kagerō no nikki* erfolgen nach Hijikata auf der Grundlage der Objektivierung des Selbst sowie seiner ‚Bestimmung‘ („kitei 規定“¹⁴¹²) als jemand in einer ‚Situation [...] die von anderen verschieden ist‘ (*hito ni mo aranu mi no ue*). Auch in der Schlussbemerkung des ersten Teils des ‚Tagebuchs‘, die eine enge Verbindung zur vermutlich etwa zeitgleich entstandenen Einleitung aufweist, mit der sie einen Rahmen um den ersten Teil bildet, erfolgt laut Hijikata in der Formulierung ‚mein Leben [...], welches nicht so war, wie ich es mir wünschte‘ (*omou yō ni mo aranu mi*) deutlich eine ‚Selbstbestimmung und Selbstobjektivierung“¹⁴¹³.

かく年月はつもれど思ふやうにもあらぬ身をしなげば、声あらたまるもよるこぼしからず、猶ものはかなきを思へば、あるかなきかの心ちするかげろふの日記といふべし。¹⁴¹⁴

So häuften sich die Jahre und Monate, doch weil ich mein Leben beklagte, welches nicht so war, wie ich mir wünschte, freute mich auch die Veränderung der [Vogel-]Stimmen [im neuen Jahr] nicht. Wenn ich über meine Unsicherheit nachdenke, soll man es doch ‚Tagebuch einer Eintagsfliege in der vor Hitze flimmernden Luft‘ nennen, bei der man sich fragt, ob es sie gibt oder nicht.

Die Objektivierung ergibt sich bei Hijikata aus dem zeitlichen Abstand, welcher Reflexivität und Eigenwahrnehmung aus einer Außenperspektive begünstigt. In diesem Zusammenhang spricht er auch vom ‚Gefühl einer psychischen Distanz‘ („shinriteki na disutansu no kankaku 心理的な距離 (ディスタンス) の感覚“¹⁴¹⁵). Aufgrund der neben dem sinojapanischen Binom *kyori* notierten Lesung als das englische bzw. französische *distance* mag man im narratologischen Kontext an Genettes Kategorie denken.¹⁴¹⁶ Zwar ist ein solcher Verweis kaum beachtet, doch ist die narrative Distanz zu Beginn des *Kagerō no nikki* tatsächlich besonders groß. Es wird eine explizite Figurencharakterisierung gegeben, die nicht zur Vorstellung von „sinnlich wahrnehmbaren Details“¹⁴¹⁷ auffordert, und

1411 Siehe Balmes 2018: 13–15.

1412 Hijikata 2007: 144.

1413 „Jiko kitei to jiko taishōka 自己規定と自己対象化“ (Hijikata 2007: 144).

1414 SNKBT 24: 94 (Abschn. 67); Hervorh. S. B.

1415 Hijikata 2007: 185.

1416 In der japanischen Übersetzung von Genettes „Discours du récit“ (Genette 1985) steht allerdings – anders als bei der Perspektive (*pāsupekutivu*) (siehe den Beginn von Kap. 3.3 bzw. Anm. 1190) – keine Lautübertragung, sondern das Binom *kyori*.

1417 Köppe/Kindt 2014: 194.

der Ausdruck *yo ni furu* ‚(die ihr Leben verbrachte)‘ suggeriert, dass die Erzählung sich nicht auf einen begrenzten zu beobachtenden Zeitraum beschränkt. Die narrative Distanz ergibt sich also gewissermaßen aus der ‚Objektivierung‘ nach Hijikata, die wiederum einen zeitlichen Abstand voraussetzt.

Die Distanz, von der bei Hijikata die Rede ist, ist im Kontext seines zeitlichen Modells von Perspektive zu denken (s. Kap. 3.3.5). In Bezug auf einen Satz aus dem *Murasaki Shikibu nikki* ist laut Hijikata ‚die Perspektive weit vom Zeitpunkt der Ereignisse entfernt, als ob blitzschnell ihr Interesse geweckt worden sei, nachdem man sie [die Erzählerin] zum Beispiel mit etwas Kaltem übergossen habe‘.¹⁴¹⁸ Hierin kommt das kühle Urteilsvermögen der ‚objektivierenden‘ Erzählerin zum Ausdruck. Mit dem Begriff *taishōka* geht es Hijikata also um die Benennung einer Metaperspektive, welche die eigene Person erfasst. Somit scheint sich Hijikata an der eingangs gegebenen Wortdefinition zu orientieren, nach der *taishōka* die Betrachtung eigener Wahrnehmungen oder Gedanken als etwas dem eigenen Subjekt Äußeres bezeichnet. Allerdings beschränkt sich Hijikata nicht auf einzelne Empfindungen und Gedankengänge, sondern bezieht *taishōka* auf die ganze Person. Da im *Kagerō no nikki* in der Einleitung die größte Geschiedenheit von erzählendem und erzähltem Ich erreicht wird, erscheint Hijikata hier der Begriff *taishōka* geeignet. Allerdings ist diese Art des Erzählens weniger psychologisch motiviert, als dass die Autorin sich wohl an *monogatari* und *monogatari*-haften Gedichtsammlungen orientierte, da vergleichbare ‚Tagebücher‘ noch nicht existierten.¹⁴¹⁹

Möglicherweise geht Hijikata davon aus, dass die in der Einleitung etablierte Metaperspektive den Rest des Textes bestimmt. So spricht er in Bezug auf erzählendes und erzähltes Ich auch von ‚objektiviertem ‚Ich‘ und schreibendem ‚Ich‘‘¹⁴²⁰. Ähnlich beschreibt Fukazawa Tōru die wechselseitige Relation von erzählendem und erzähltem Ich mit der Opposition ‚Objektivierung‘ und ‚Identifikation‘ (*dōka* 同化, wörtlich ‚Assimilation‘; s. Kap. 5.2).¹⁴²¹

Häufig wird *taishōka* auch in sehr abgeschwächter Bedeutung verwendet. So schreiben zum Beispiel Itoi Michihiro und Takahashi Tōru, das *Genji monogatari* objektiviere bisherige narrative Techniken,¹⁴²² was wohl einen reflektier-

1418 „tatoeba tsumetai mono o abise-kakerarete kyūsoku ni kankyō ga samete shimatta ka no yō ni, dekgoto no jiten kara zutto shiten ga tōzakatte shimatte iru たとえば冷たいものを浴びせかけられて急速に感興が醒めてしまったかのように、出来事の時点からずっと視点が遠ざかってしまっている“ (Hijikata 2007: 186).

1419 Vgl. Hijikata 2007: 144; Jinno 2016b: 103–104; Balmes 2018: 14, Anm. 12. Siehe auch Kap. 3.3.4.

1420 „taishōka sareta ‚watashi‘ to, kaite iru ‚watashi‘ 対象化された〈私〉と、書いている〈私〉“ (Hijikata 2007: 163).

1421 Vgl. Fukazawa 1983: 62. Siehe zu Fukazawa Kap. 3.3.5.

1422 Vgl. Itoi/Takahashi 1992b: 264.

ten Umgang implizieren soll. Welche Bedeutung *taishōka* bei Komine Kazuaki hat, wird nicht ganz klar – möglicherweise ‚Unvoreingenommenheit‘.¹⁴²³ Rätselhaft bleibt vor allem die von Takahashi erwähnte These, der Bestandteil *mono* im Wort *monogatari* könne der Objektivierung dienen.¹⁴²⁴

3.5.2 Lockere ‚Objektiviertheit‘ bei Jinno Hidenori

Anders als Hijikata verwendet Jinno Hidenori den Begriff *taishōka* unabhängig vom zeitlichen Abstand zwischen den berichteten Ereignissen und dem Vorgang des Erzählens – allerdings geht es ihm nicht um Tagebücher, in denen Erzählerin und Protagonistin in erster Linie zeitlich zu unterscheiden sind. Unter dem Begriff der Objektiviertheit verhandelt Jinno, wie klar umrissen Figuren erscheinen, was eng damit zusammenhängt, wie häufig und wie konkret sie bezeichnet werden. Dies kann direkt durch einen Namen, eine Bezeichnung oder einen Titel¹⁴²⁵ geschehen, aber auch durch Umschreibungen¹⁴²⁶ oder – noch indirekter – durch Honorifika¹⁴²⁷. Objektiviertheit ist daher graduell zu verstehen.¹⁴²⁸

1423 Siehe das Zitat auf S. 229, außerdem Komine 2002: 9.

1424 Vgl. Takahashi 1992: 6; s. Kap. 1.7.

1425 In der höfischen Erzählliteratur der Heian-Zeit tragen nur wenige Figuren persönliche Namen. In der Regel wird mit Titeln und Bezeichnungen auf sie referiert, die im Verlauf einer Erzählung Änderungen unterworfen sein können. In der Rezeption des *Genji monogatari* wurden den Figuren früh Bezeichnungen zugewiesen, die keine eigentlichen Namen darstellen, aber wie solche gebraucht werden. Häufig leiten sie sich aus Gedichten ab (siehe Bowring 1988: 76–77).

1426 Ein Beispiel hierfür ist die Umschreibung von Kiritsubo im ersten Satz des *Genji monogatari* (siehe das Zitat auf S. 270). Nach Jinno wirkt es auf den Leser so, als sei das Wort, das die Figur bezeichnen sollte, ausgelassen worden (vgl. Jinno 2016b: 109). Somit wird die Figur nur indirekt durch die Umschreibung in der nominalisierenden Attributivform (*rentaikei*) bezeichnet. Da aber das Verbalsuffix *-keri* die Geschiedenheit von Erzähler und erzählter Figur impliziert, beschränkt sich die Unbestimmtheit zumindest auf die horizontale Ebene (s. Kap. 4.1.3) – auf der vertikalen Ebene ist die erzählte Figur durch *-keri* ‚objektiviert‘.

1427 In Bezug auf den Protagonisten Hikaru Genji 光源氏 (‚Strahlender Genji‘) im Kapitel „Maboroshi“ 幻 (40) spricht Jinno nicht von einer fehlenden Objektiviertheit, sondern nur von einer extrem lockeren, nachdem er aus einem Aufsatz zitiert, laut dem sich am Gebrauch von Honorifika zeigt, dass Erzähler und Figur nicht identisch sind (vgl. Jinno 2016b: 118). Auch hier ist die Figur also auf vertikaler Ebene ‚objektiviert‘ (s. Kap. 4.1.3). Das „Maboroshi“-Kapitel zeichnet sich dadurch aus, dass Genji nicht ein einziges Mal direkt bezeichnet wird (vgl. Jinno 2016b: 118; Jinno 2017a: 53–54).

1428 So stimmt Jinno zwar Takada Hirohiko 高田祐彦 (‚Genji monogatari – chōhen no sōzō: kotoba to jikan 源氏物語 長編の創造: ことばと時間‘, *Murasaki* むらさき 51 [2014]) zu, dem zufolge Hikaru Genji im Kapitel „Maboroshi“ ‚als Figur nicht objektiviert ist‘ (‚sakuchū jin-

In Anlehnung an den Begriff der Erzählerpräsenz lässt sich vielleicht auch von einer Figurenpräsenz sprechen. Während bei einer hohen Objektiviertheit eine explizite Präsenz vorliegt, bleibt sie bei niedriger Objektiviertheit weitestgehend implizit, indem sie sich etwa nur durch einen honorativen Ausdruck andeutet. Da das Wort *taishōka* bei Jinno – wo es, anders als bei Hijikata, kaum zur aktivischen Verbbildung gebraucht wird – keinen Vorgang (die Isolierung des Objekts vom Subjekt), sondern einen Zustand beschreibt, wird es hier nicht mit ‚Objektivierung‘, sondern mit ‚Objektiviertheit‘ übersetzt.

Jinno führt aus, dass die Figuren des *Genji monogatari* weniger objektiviert seien als die früherer *monogatari*-Texte oder des *Kagerō no nikki*¹⁴²⁹, was sich besonders deutlich darin zeige, dass sich zu Beginn neuer Kapitel Bezeichnungen für die Protagonisten nur selten in Subjektstellung finden.¹⁴³⁰ Er diskutiert drei Textstellen aus dem Kapitel „Tamakazura“ 玉鬘 (22), bei denen eine lockere Objektiviertheit der Figuren festzustellen ist.¹⁴³¹ Im ersten Beispiel liegt etwa ein Subjektwechsel vor, der durch den Gebrauch eines Honorifikums markiert ist, ohne dass sich bestimmen ließe, wo genau das Subjekt wechselt. Die Stelle beschreibt die Erleichterung von Tamakazura und ihrem Gefolge, nachdem sie im Tempel von Hatsuse 初瀬 Ukon 右近 begegnet sind, die Tamakazuras verstorbener Mutter Yūgao 夕顔 gedient hatte, und Ukon angeboten hat, sich für Tamakazuras Zukunft einzusetzen. Die Passage lautet im Original sowie in der Übersetzung von Oscar Benl wie folgt:

秋風、谷より遙かに吹上りていと肌寒きに、ものいとあはれなる心どもにはよろづ思つづけられて、人なみ / \ ならむ事もありがたきことと思ひ沈みつるを、この人のもの語りのつゐ⁽⁴⁾ でに、父おとゞの御ありさま、腹 / \ の何ともあるまじき御子ども、みな物めかしなしたて給を聞けば、かゝる下草頼もしくぞおぼしなりぬる。¹⁴³²

butsu to shite taishōka sarete inai 作中人物として対象化されていない“; zitiert nach Jinno 2016b: 118), spricht selbst jedoch an keiner Stelle von einer fehlenden Objektiviertheit. Stattdessen nennt er Figuren nicht ‚klar‘ („kukkiri to くつきりと“; Jinno 2016b: 108; siehe auch Anm. 1466) oder ‚deutlich‘ („meikaku ni 明確に“; Jinno 2016b: 114) objektiviert und spricht allgemein von der ‚Lockerheit der Objektiviertheit‘ („taishōka no yurusa“; Jinno 2016b: passim).¹⁴²⁹ Watanabe Minoru betont dagegen die Unbestimmtheit des *Kagerō no nikki*. Im *Ise monogatari* seien etwa die Bedeutungen von Handlungen unklar. „In the *Kagerō nikki*, by contrast, the event itself is unclear. Who did what? Those aspects that belong to the event in its objective dimension can only be illuminated with constant reference to the author’s consciousness at any particular moment.“ (Watanabe 1984: 374). Ein wesentlicher Unterschied zum *Genji monogatari* besteht wohl darin, dass diese Unbestimmtheit nicht bewusst als Technik eingesetzt wurde. Siehe zu Watanabes Forschung zum *Kagerō no nikki* S. 258–259.

¹⁴³⁰ Vgl. Jinno 2016b: 108, siehe auch 109–111.

¹⁴³¹ Siehe Jinno 2016b: 111–115.

¹⁴³² SNKBT 20: 355; Hervorh. S. B.

Von dem Tal blies der Wind herauf und ließ sie erschauern; bewegten Herzens hingen sie tausend Erinnerungen nach. Bis zu diesem Tage hatten sie mutlos geglaubt, daß Tamakazura wohl nie mehr in Hofkreise Zugang fände; doch nun vernahmen sie im Gespräche mit Ukon, in welcher hoher Position sich der Vater des Mädchens, der Naidaijin, befand, und wie auch diejenigen seiner Kinder, deren Mutter [sic] nicht sehr hohen Ranges waren, nicht minder sorgfältig als die anderen erzogen wurden. So glaubte sie, daß auch für das im Schatten lebende Gras Hoffnung bestehe.¹⁴³³

Da *kokoro-domo* ein Pluralsuffix enthält, kann es unschwer auf Tamakazuras Begleiterinnen bezogen werden. *Oboshi-narinuru* am Ende des Zitats ist dagegen mit Respektbezeugung konnotiert und muss daher auf Tamakazura referieren. Wo das Subjekt wechselt, kann allerdings nicht genau festgemacht werden. Bis zur Stelle, an der Benl in seiner Übersetzung ein Semikolon setzt, werden die Gedanken von Tamakazuras Begleiterinnen wiedergegeben (das Prädikat *omoi-shizumitsuru* ist hierarchisch neutral), das Hören von Ukons Bericht lässt sich dagegen sowohl Tamakazuras Begleitung als auch ihr selbst zuschreiben. Nach Jinno lässt sich die Textstelle so interpretieren, dass hier die Grenzen zwischen den Figuren verschwinden.¹⁴³⁴ Das Beispiel erinnert an sogenannte *utsurikotoba* (s. Kap. 3.4.3), nur dass es hier nicht um Figurenreden, sondern um Handlungen geht.

Jinno bleibt jedoch nicht auf der diegetischen Ebene der Figuren, sondern weitet seinen Begriff der Objektiviertheit auf die Erzählinstanz aus. Er verdeutlicht dies an folgender Passage, in der Genji Tamakazura neben einem Brief zusätzlich Geschenke zukommen lässt.

御文、みづからまかでて、の給さまなど聞こゆ。御装束、人 / \ の料などさま / \ あり。上にも語らひ聞こえ給へるなるべし。御匣殿などにもまうけの物召し集めて、色あひ、しざまなど、ことなるをと選らせ給へれば、ぬ中びたる目どもには、ましてめづらしきまでなむ思ける。¹⁴³⁵

Diesen Brief überbrachte Ukon selbst, und sie bestellte ihr alles, was Genji ihr zu sagen aufgetragen hatte. Er sandte auch Gewänder für Tamakazura und Kleidung für die Dienerinnen mit. Er hatte dies wohl mit Murasaki besprochen und in dem Schneider- und Gewänderamt Stücke von besonders schöner Farbe und Machart ausgewählt, die ihren ländlichen Augen gefallen mußten.¹⁴³⁶

1433 Benl 1966, Bd. 1: 664; Hervorh. S. B.

1434 Vgl. Jinno 2016b: 112.

1435 SNKBT 20: 359–360; Hervorhebung nach Jinno 2016b: 113.

1436 Benl 1966, Bd. 1: 668; Hervorh. S. B.

Der unterstrichene Satz wird in der Regel als Erzählerkommentar ausgelegt, der die Vermutung ausdrückt, dass Genji mit Murasaki-no-ue 紫の上 Rücksprache gehalten habe. Da jedoch kurz später im Text erwähnt wird, dass Genji Murasaki davon erzählt, erscheint es Jinno wahrscheinlicher, dass hier eine Vermutung Ukons wiedergegeben wird, sodass die Erzählstimme und Ukons Stimme zusammenfallen.¹⁴³⁷ Es handelt sich also um freie indirekte oder freie direkte Rede. Ferner ließe sich in der Terminologie der japanischen Literaturwissenschaft auch von einem *utsurikotoba* sprechen.

Hinsichtlich der philosophischen Konnotation des Begriffs *taishōka* (siehe S. 283) deutet sich in einer hohen Objektiviertheit wohl die Verschiedenheit von sprechendem Subjekt (Erzähler) und thematisiertem Objekt (Figur) an. Bei einer geringen oder ‚lockeren‘ Objektiviertheit ist es dagegen schwieriger, Subjekt und Objekt oder einzelne Objekte voneinander zu unterscheiden. Die verschwimmenden Grenzen von Subjekt und Objekt verweisen auf die Tendenz, japanische Erzähltexte ohne explizites Handlungssubjekt als in der ersten Person geschriebene Texte zu lesen (s. Kap. 3.3.4).

Bei Fällen, in denen einzelne Objekte nicht unterschieden werden können, es also unklar ist, welcher Figur innerhalb einer bestimmten Menge an Figuren eine Handlung oder Äußerung zuzuschreiben ist, wird der Rahmen der ursprünglich philosophischen Definition des Begriffs Objektivierung verlassen, da hier die Beziehung zum wahrnehmenden Subjekt bzw. die Opposition ‚Innen/Außen‘ keine Rolle spielt. Um diese eigentliche Definition von Objektivierung scheint es Jinno auch nicht zu gehen. Wenn er etwa schreibt, ‚dass das Objekt Figur gelockert ist‘¹⁴³⁸, scheint *taishōka* für Jinno eher die Abgeschlossenheit als Figur zu meinen. Dies wird vor allem an der Metapher der unscharfen Konturen deutlich, mit der Jinno die geringe Objektiviertheit der Figuren Tamakazura und Ukon beschreibt.¹⁴³⁹

Bei Hijikata stellt sich die Frage, was durch den Begriff *taishōka* gewonnen ist und ob sich das Gemeinte nicht auch leichter verständlich bezeichnen lässt, etwa als ‚Außenperspektive‘, zumal die Stilisierung des erzählten Ich in der Einleitung des *Kagerō no nikki* wohl kaum als objektiv gelten kann. Bei Jinno ist der Begriff hingegen mit einer grundlegenden Besonderheit japanischen Erzählens verbunden, die in der höfischen *monogatari*-Literatur am deutlichsten zutage tritt: die Uneindeutigkeit des handelnden oder sprechenden Subjekts. Die ‚lockere Objektiviertheit‘ bezieht sich bei Jinno auf einzelne Figuren. Zusammen mit dem ‚Fehlen

1437 Vgl. Jinno 2016b: 113–114.

1438 „jinbutsu to iu taishō o yurume ni shite aru koto 人物という対象をゆるめにしてあること“ (Jinno 2016b: 117).

1439 Siehe Jinno 2016b: 112, 115.

der grammatischen Person‘ („*ninshō no ketsujo* 人称の欠如¹⁴⁴⁰) führe sie dazu, dass sich einzelne Beschreibungen nicht eindeutig einer Figur oder Textinstanz zuordnen lassen. Somit verwendet Jinno den Begriff zwar in einer Weise, die mit der eigentlichen Wortbedeutung nur noch bedingt in Zusammenhang steht. Dafür gelingt es ihm aber, eine der wesentlichsten Besonderheiten japanischen Erzählens zu beschreiben. Jinnos Arbeit dient als Ausgangspunkt für Kapitel 4.1, wo versucht wird, die ‚(Un-)Bestimmtheit‘ als neue Unterkategorie des ‚Modus‘ im Sinne Genettes zu definieren.

1440 Jinno 2016b: 117.

4 Versuch einer Theorie vormodernen japanischen Erzählens

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, auf der Grundlage der vorangehenden Kapitel eine Theorie vormodernen japanischen Erzählens zu entwerfen. Diese orientiert sich an fünf Kategorien, die unmittelbar die *discours*-Ebene der Erzählung betreffen (Raum, Zeit, Figur und Plot sind anderswo zu behandeln). Die erste dieser Kategorien, die ‚Bestimmtheit‘, knüpft an ‚Objektiviertheit‘ nach Jinno an und wird hier erstmals als Analysekategorie für japanische Texte vorgeschlagen. Da eine Abgrenzung von der Distanz notwendig ist, scheint es sinnvoll, diese als nächstes aufzugreifen. Distanz wurde häufig im Zusammenhang mit Rede- und Gedankendarstellung diskutiert, sodass jenes Unterkapitel Gelegenheit dazu gibt, in diesem Buch bisher nur am Rande erwähnte Probleme der Rede- und Gedankendarstellung im Japanischen ausführlich zu diskutieren (auch wenn der Schluss gezogen wird, dass ein Zusammenhang zur Distanz zumindest für das Japanische infrage zu stellen ist). Auf ein Unterkapitel zur Perspektive, in dem es neben verschiedenen Arten der Markierung von Perspektive um Fokalisierung in *monogatari* und *setsuwa* der Heian-Zeit geht, folgt ein Abschnitt zur Erzählinstanz. Darin wird eine Debatte um das *Genji monogatari* aufgegriffen und narratologisch kontextualisiert, wodurch auch generelle Charakteristika der Erzählinstanz in vormodernen japanischen Texten in den Blick rücken. Die drei in Kapitel 2 eingeführten Kategorien werden hier also aus heuristischen Gründen in umgekehrter Reihenfolge behandelt.

Das fünfte Unterkapitel beschränkt sich nicht auf narrative Kontexte. Im Anschluss an den Abschnitt zur Erzählinstanz geht es darin um die ‚Stimme‘ in semi-oralen Texten sowie den Zusammenhang zu ihrer Pragmatik. Weiterhin wird ‚Stimme‘ im Zusammenhang mit Besonderheiten der japanischen Schrift als ‚phonische Umsetzbarkeit‘ definiert.

Dem hier gegebenen Theorieversuch unterliegt eine doppelte Intention: Einerseits sollen sprachlich bedingte Besonderheiten japanischen Erzählens herausgearbeitet werden, andererseits soll ein methodisches Angebot bereitgestellt werden.

4.1 Bestimmtheit

In Kapitel 3.5.2 wurde Jinno Hidenoris Konzept der ‚lockeren Objektiviertheit‘ vorgestellt, womit dieser auf die unscharfen Konturen von Figuren in klassischen Erzähltexten referiert, aufgrund derer Figuren in bestimmten Fällen nicht klar

voneinander abzugrenzen sind und ungewiss bleiben kann, wer handelt oder spricht. Die ‚lockere Objektiviertheit‘ der Figuren bewirke weiterhin, dass bestimmte Beschreibungen weder der Stimme einer Figur noch der der Erzählinstanz eindeutig zugeordnet werden können. Während sich Jinnos Begriff der ‚Objektiviertheit‘ auf einzelne Figuren bezieht, soll in diesem Kapitel versucht werden, die für den Rezeptionsprozess höchst relevanten Folgen im Hinblick auf den Text bzw. auf Textteile theoretisch zu fassen. Die (Un-)Eindeutigkeit der besprochenen oder sprechenden Figuren bzw. Textinstanzen wird nachfolgend mit dem Begriff der ‚Bestimmtheit‘ bezeichnet. Da Momente geringer Bestimmtheit für die Literatur Japans, insbesondere die klassische, von zentraler Bedeutung sind, soll die Kategorie Bestimmtheit als neue Unterkategorie des Modus der Erzählung im Sinne Genettes beschrieben werden – Distanz und Perspektive ergänzend –, um japanische Erzähltexte mit narratologischen Methoden angemessen analysieren zu können.

4.1.1 Vorbemerkungen zur Sprache vormoderner japanischer Texte

In der allgemeinen Einführung (Kap. 1.1) wurde dargelegt, dass sich die moderne Literatur Japans maßgeblich an der westlichen orientiert. Auch das moderne Japanisch wurde von europäischen Sprachen beeinflusst und unterscheidet sich nicht zuletzt deshalb grundlegend von der klassischen Sprache. Bruno Lewin nennt neben dem Zustrom zahlreicher Lehnworte und sinojapanischer Lehnübersetzungen folgende durch den Kontakt mit europäischen Sprachen ausgelösten Änderungen: 1) Zu Beginn des Satzes findet sich nun das nominale Subjekt „als zweiter Pol“ neben dem Prädikat am Ende, nachdem das Subjekt in der Vormoderne „eine untergeordnete Rolle spielte“¹⁴⁴¹; 2) das Passiv findet häufiger Verwendung; 3) die Sätze werden kürzer; 4) die Agglutinationsformen des Verbs werden aufgelöst und das Prädikat vor allem analytisch gebildet; 5) der Gebrauch von Honorifika geht zurück.¹⁴⁴² Dieser Sprachwandel wirkt sich zweifelsfrei auch auf das literarische Erzählen aus. Ausgehend von den von Lewin beschriebenen Veränderungen lassen sich umgekehrt folgende grundlegenden Merkmale der Sprache vormoderner japanischer Erzählungen konstatieren:

1441 Lewin [1959] ⁵2003: 14. ‚Subjekt‘ meint hier auch das explizite Thema (Topik), das nicht im streng grammatischen Sinne Subjekt ist, aber dessen Funktion übernimmt.

1442 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 14.

- 1) Mit dem Prädikat als einzigem ‚Pol‘ des Satzes stehen Zustände und Handlungen gegenüber den Figuren als Handlungsträgern im Vordergrund. In der japanischen Forschung wird häufig ein Zusammenhang zwischen dem Fehlen des Subjekts und der Fokalisierung oder der Möglichkeit der Identifikation mit der handelnden Figur angenommen (es gilt aber zwischen Fokalisierung und Identifikation zu unterscheiden; s. Kap. 3.3.4 sowie bes. 5.2).
- 2) Dass in vormodernen Sprachstufen Passivkonstruktionen seltener sind, liegt wohl auch daran, dass es allzu üblich ist, das Subjekt auszulassen. Fehlt das Agens, ist die reduzierte Zahl von Argumenten kein Grund für eine andere Diathese.¹⁴⁴³ Eine geringere Verwendung des Passivs mag außerdem darauf schließen lassen, dass die Trennung von Subjekt und Objekt weniger im Vordergrund steht.¹⁴⁴⁴ Damit ist nicht impliziert, dass es zu Vermengungen der syntaktischen Funktionen käme, es könnte aber ein Hinweis auf die „untergeordnete Rolle“ des Subjekts sein.
- 3) Insofern sich ein nominales Subjekt vor allem am Anfang einer Satzkonstruktion findet, begünstigen lange Sätze die Unbestimmtheit des Subjekts.
- 4) Das Prädikat besteht in der Regel nicht nur aus einem Verb, sondern wird durch die Kombination eines Verbs oder (verbalen) Qualitativums mit Verbalaffixen und Partikeln synthetisch gebildet. Vor allem durch die Verbalaffixe lassen sich diverse Nuancen ausdrücken, die sich oft auch gar nicht vermeiden lassen: Auch wenn *-ki* in nicht-modaler Funktion gebraucht werden kann, lässt es sich je nach Kontext ebenso als Hinweis darauf sehen, dass das Berichtete von der Sprechinstanz selbst erlebt wurde.
- 5) Honorifika sind essentiell, um handelnde oder sprechende Figuren zu identifizieren (insbesondere in den höfischen Erzählungen der Heian-Zeit, die hinsichtlich des handelnden oder sprechenden Subjekts oft unbestimmt sind); sie dienen geradezu als Ersatz für die im Japanischen nicht wesentliche, vielleicht auch nicht vorhandene Kategorie der grammatischen Person.

1443 Zum Begriff Diathese siehe S. 39–40. ‚Argumente‘ werden die mit dem Prädikat in Verbindung stehenden Elemente genannt. Die Anzahl der Argumente eines Verbs wird als Valenz bezeichnet.

1444 Diese Annahme beruht auch auf Beobachtungen im Zusammenhang mit meiner bilingualen Tochter, die im Alter von zweieinhalb Jahren, wie sie im Deutschen größtenteils auf Präpositionen verzichtete, im Japanischen Postpositionen häufig ausließ, vor allem wenn ein Satz nur aus einem Nomen und einem Prädikat besteht. Ob das Nomen zu Beginn des Satzes, gewissermaßen sein erster ‚Pol‘, Subjekt oder Objekt ist, ergibt sich dann ausschließlich daraus, ob das Prädikat ein transitives oder intransitives Verb ist.

Wesentlich sind vor allem die Punkte 1, 4 und 5 – auf sie wird in den nachfolgenden Diskussionen einzelner Kategorien noch zurückgekommen.

Zu den für die Erzähltextanalyse wichtigsten Konzepten gehören die grammatischen Kategorien Person und Tempus. Auch wenn ihre Universalität von Linguisten selten infrage gestellt wird, scheinen sie für die narratologische Analyse japanischer Texte allenfalls sehr bedingt hilfreich. Das Tempus wurde bereits in Kapitel 1.4.3 diskutiert. Dort wurde argumentiert, dass das Tempus im Japanischen eine optionale Kategorie darstellt sowie dass weniger von der Opposition ‚Vergangenheit – Nicht-Vergangenheit‘ zu sprechen ist als vielmehr von ‚Tempus – Nicht-Tempus‘. Weiterhin gibt es keine einheitliche Vergangenheitsform, und entsprechende Verbalsuffixe übernehmen meist auch eine modale Funktion. Wenn in narratologischem Kontext etwas über das Tempus japanischer Erzähltexte ausgesagt wird, so ist es häufig, dass sich die japanischen Texte durch häufige Tempuswechsel auszeichnen. Dem geht oft die Annahme voraus, dass in westlichen Erzähltexten das Tempus immer einheitlich ist, was so nicht stimmt. Vor allem aber hätten solche häufigen Tempuswechsel auch in der japanischen Kommentartradition Beachtung finden müssen (die Verbalsuffixe spielen darin gewiss eine Rolle, aber in diesem Zusammenhang geht es nicht um ein Hin und Her zwischen Präsens und Präteritum).

4.1.2 Grammatische Person und literarische Figur

Wie das Tempus verstellt auch die Kategorie der Person in narratologischen Analysen vormoderner japanischer Literatur leicht den Blick auf die Texte. Häufig wird in Bezug auf den Beginn des *Kagerō no nikki* (s. Kap. 3.5.1) behauptet, es käme zu einem Wechsel der grammatischen Person.¹⁴⁴⁵ Den Interpreten geht es jedoch weniger um eine linguistische Betrachtung als vielmehr darum, eine stilistische Komplexität und somit eine hohe Literarizität des *Kagerō no nikki* hervorzuheben. So wird in diesem Kontext verschwiegen, dass – ausgehend von den Prämissen, die der Bestimmung der grammatischen Person im Japanischen zugrunde liegen – sich im ersten Teil des *Kagerō no nikki* außerhalb der Einleitung noch fünf weitere Stellen finden, an denen die Erzählerin auf ihr früheres Ich in der dritten Person zu referieren scheint (auch wenn sie dieses dabei jeweils einer anderen Figur gegenüberstellt).¹⁴⁴⁶ Einzig Konishi Jin-

¹⁴⁴⁵ Siehe Balmes 2018: 13–15.

¹⁴⁴⁶ In vier Fällen bezeichnet sich die Erzählerin gegenüber einer abreisenden Person als „die Zurückbleibende“ (*tomaru hito* oder verkürzt *tomaru wa*). An anderer Stelle ist sie Kaneie,

ichi vertritt die These, dass alle explizit genannten Subjekte im ersten Teil des *Kagerō no nikki* in der dritten Person gehalten seien.¹⁴⁴⁷ Dem ist entgegenzuhalten, dass die ‚Pronomina‘¹⁴⁴⁸ *ware* und *waga* in der Erzählerrede insgesamt 23mal auf die Erzählerin bzw. ihr früheres Ich bezogen sind.¹⁴⁴⁹ Zwar stellen diese ‚Pronomina‘ streng genommen keine eindeutige Markierung der Person dar, da sie sich auch auf die dritte, manchmal sogar auf die zweite Person beziehen können,¹⁴⁵⁰ aber bei 23 Fällen ist davon auszugehen, dass der Text in der ersten Person zu übersetzen ist.

Dennoch ist unbestreitbar, dass zu Beginn des *Kagerō no nikki* ein Wechsel der Erzählweise erfolgt. Dieser kann mit der Kategorie der Person aber nur unbefriedigend beschrieben werden, zumal nicht eindeutig gesagt werden kann, wo genau der Wechsel festzustellen sei.¹⁴⁵¹ Es erscheint sinnvoller, Genettes Vorstellung von ‚narrativen Einstellungen‘¹⁴⁵², die der grammatischen Person vorgängig sind, aufzugreifen. Diese Einstellungen lassen sich nicht nur anhand der Art der Bezeichnung des Subjekts, sondern vor allem durch die verwendeten Verbal-suffixe rekonstruieren. Im Falle des *Kagerō no nikki* wird deutlich, dass sich ein Wechsel von *monogatari*-haftem zu *nikki*-haftem Erzählen vollzieht.¹⁴⁵³ Es ist die ‚narrative Einstellung‘ zu Beginn des Textes, die sich nach Hijikata durch die ‚Objektivierung‘ der Figur auszeichnet (oder durch eine ‚Außenperspektive‘).

Dass die Bestimmung der grammatischen Person in einem klassischjapanischen Text mit einer gewissen Willkür einherzugehen scheint, verdeutlicht das Beispiel des *Tosa nikki*. Wenn argumentiert wird, das Subjekt *hito* im ersten Satz des *Kagerō no nikki* sei in der dritten Person gehalten, dann müsste dies auch auf das Subjekt *om(u)na* („Frau“) im berühmten ersten Satz des *Tosa nikki* zutreffen:

dem „Glücklichen“ (*saiwai aru hito*), als „die Person, die Monate und Jahre eine Beziehung mit ihm gepflegt hatte“ (*toshitsuki mishi hito*), gegenübergestellt (Balmes 2018: 16).

1447 Vgl. Konishi 1986: 289.

1448 Die Rede von ‚Personalpronomina‘ ist in Bezug auf das Japanische nicht unproblematisch. Während für die Nara-Zeit (710–794) ein System ‚echter‘ Personalpronomina angenommen wird, wurde dieses in der Heian-Zeit aufgegeben (vgl. Lewin [1959] ²2003: 8–9; siehe auch Frellesvig 2011: 245). Obwohl die Kategorie der Person in diesem Kapitel für das Japanische infrage gestellt wird, wird in Ermangelung eines besseren Begriffs dennoch vorläufig von ‚Pronomina‘ gesprochen.

1449 Vgl. Balmes 2017a: 116, Anm. 9; 2018: 16, Anm. 23.

1450 Vgl. Balmes 2018: 20; 2020c: 63–65.

1451 Vgl. Balmes 2018: 15–16.

1452 Genette [1994] ³2010: 158.

1453 Vgl. Balmes 2017a: 101–102; 2018: 22–23.

男もすなる日記といふものを、女もしてみむ、とて、するなり。¹⁴⁵⁴

Sogenannte tägliche Aufzeichnungen, von denen es heißt, dass Männer sie machen, will nun eine Frau zu machen versuchen.¹⁴⁵⁵

Hijikata Yōichi führt aus, der Text beginne ‚mit einer Selbsterwähnung des schreibenden Subjekts in der ersten Person‘¹⁴⁵⁶. Das Pronomen der ersten Person findet sich mit Ausnahme der Übersetzung von William N. Porter aus dem Jahr 1912,¹⁴⁵⁷ in der sich die weibliche Erzählerin sehr zurückhält, sowie einer in Peru verlegten spanischen Übersetzung von Iván Augusto Pinto Román und Hiroko Izumi Shimonon 下野泉, die den japanischen Text in lateinischer Umschrift (‚romanisierter‘ Form) enthält,¹⁴⁵⁸ im ersten Satz aller mir zugänglichen Übersetzungen. Dies sind die vollständigen Übertragungen von Earl Miner, Helen Craig McCullough, Peter Olbricht sowie die Teilübersetzungen von G. W. Sargent und Gustav Heldt.¹⁴⁵⁹ Das Pronomen der ersten Person findet sich auch in den Aufsätzen von Lynne K. Miyake, Wolfgang Schamoni und Harald Meyer und sogar in Bjarke Frellesvigs *History of the Japanese Language*.¹⁴⁶⁰ Selbst in den Übertragungen in die japanische Gegenwortsprache von Hagitani Boku und Kikuchi Yasuhiko findet sich das Wort *watashi* わたし¹⁴⁶¹ (‚ich‘).

Die Behandlung des *Tosa nikki* als ein Text in der ersten Person ist zweifellos auf die Bedeutung zurückzuführen, die seiner Erzählerin beigemessen wird, obwohl sich im Text kaum sprachliche Hinweise auf diese finden – darunter nicht ein einziges ‚Pronomen‘, das auf sie bzw. ihr früheres Selbst bezogen ist.¹⁴⁶² Nahezu alle Interpreten des *Tosa nikki* sehen seine Form wesentlich durch das ‚Genre‘ *nikki bungaku* bestimmt, welches wiederum überwiegend durch spätere Texte wie das *Kagerō no nikki* definiert wird. Doch nicht nur die Erzählinstanz tritt selten in den Vordergrund, auch die Figuren werden kaum charakterisiert und lassen sich häufiger gar nicht voneinander unterscheiden, wozu insbesondere der oft wiederkehrende Ausdruck *aru hito* (‚eine gewisse

1454 SNKBT 24: 3.

1455 Balmes 2018: 24.

1456 „ichinshō no kijutsu shutai no jiko genkyū ni hajimaru 一人称の記述主体の自己言及に始まる“ (Hijikata 2007: 126).

1457 Siehe Porter [1912] 2005: 13.

1458 *Diario de Tosa de Ki No Tsurayuki*, Lima: Pontificia Universidad Católica, 2004. Der erste Satz ist zitiert in Itō [2016] 2017: 181.

1459 Siehe Miner 1969: 59; McCullough 1985: 263; Olbricht 2001: 12; Keene 1955: 82 (übers. von Sargent); Shirane 2007: 204 (übers. von Heldt).

1460 Siehe Miyake 1996: 41; Schamoni 2003: 69; Meyer 2006: 117; Frellesvig [2010] 2011: 157.

1461 Hagitani 1967: 51; SNKBZ 13: 15.

1462 Vgl. Balmes 2017a: 103, 110–111; 2018: 24–25, 35.

Person⁴) beiträgt. Aufgrund dieser Unbestimmtheit der Figuren findet sich auch die Interpretation, dass das Erzählte auf die ganze Reisegruppe zu beziehen ist.¹⁴⁶³ Diese Lesart erinnert an Hijikatas Begriff *gasan-teki waka* 画賛的和歌 (,waka im Stil von Texten auf Malereien⁴), mit dem Hijikata darauf referiert, dass sich einzelne Gedichte im *Genji monogatari* weder der Erzählinstanz noch einer Figur zuschreiben lassen.¹⁴⁶⁴

Jinno geht davon aus, dass das klassische Japanisch nicht über die grammatische Kategorie der Person verfügt¹⁴⁶⁵ und dass gerade deshalb das Phänomen auftrete, dass Figuren nicht klar objektiviert seien.¹⁴⁶⁶ Er zitiert Nakayama Masahiko 中山真彦, der einen Zusammenhang zwischen grammatischer Person und ‚Objektivierung‘ (dort *kyakkanka* 客観化) herstellt, indem er in seiner Studie zu französischen *Genji*-Übersetzungen die Person als ein Konzept westeuropäischer Sprachen erklärt, das es erlaube, ‚das Subjekt als objektiviertes Subjekt zu beschreiben‘¹⁴⁶⁷. Diese Definition ist insofern problematisch, als sie nur auf die dritte Person zutrifft. Wie Émile Benveniste herausstellt, ist nur die dritte Person „niemals reflexiv in bezug auf Diskursinstanz“,¹⁴⁶⁸ dagegen kann ‚ich‘ „nur identifiziert werden durch die Diskursinstanz, die es enthält“.¹⁴⁶⁹ Daher konstituieren die erste und zweite Person in Benvenistes Theorie *discours* und die dritte *histoire* (s. Kap. 2.1.2). Benveniste schreibt, dass sich eigentlich nur in Bezug auf ‚ich‘ und ‚du‘ von einer ‚Person‘ sprechen ließe.¹⁴⁷⁰ Die Verwendungsweise von ‚ich‘, ‚du‘ und ‚er/sie‘ in modernen indoeuropäischen Sprachen lasse zwar darauf schließen, dass die Kategorie Person dreigliedrig sei, in Wahrheit sei aber die ‚dritte Person‘ als ‚Nicht-Person‘ zu betrachten. Als Beispiel führt er das Yuma (Kalifornien) an, in dem auf die ‚dritte Person‘ mit einem Null-Verweis referiert werden kann.¹⁴⁷¹

1463 Vgl. Balmes 2017a: 104; 2018: 26.

1464 Vgl. Jinno 2020: 37; 2016b: 117.

1465 Vgl. Jinno 2016b: 107, 115, 117.

1466 „kukkiri to kyakutaika, taishōka sarete inai くつきりと客体化・対象化されていない“ (Jinno 2016b: 108). Nachfolgend verwendet Jinno ausschließlich den Ausdruck *taishōka*.

1467 „shukan o kyakkanka shita shukan to shite kijutsu suru 主観を客観化した主観として記述する“ (Nakayama Masahiko 中山真彦 [1995]: *Monogatari kōzōron: ‚Genji monogatari‘ to sono furansugo-yaku ni tsuite* 物語構造論: 『源氏物語』とそのフランス語訳について, Iwanami shoten 岩波書店, 25; zitiert nach Jinno 2016b: 119, Anm. 3).

1468 Benveniste [1974] 1977: 286. Siehe zum Begriff ‚Diskursinstanz‘ Anm. 354.

1469 Benveniste [1974] 1977: 281.

1470 Vgl. Benveniste [1974] 1977: 280.

1471 Vgl. Benveniste [1974] 1977: 286.

Auch wenn in der Linguistik des Japanischen meist an der dreiteiligen Kategorie festgehalten wird,¹⁴⁷² belegt das Japanische eindrücklich die These dieser ‚Nicht-Person‘, da es keine Pronomina für die ‚dritte Person‘ kennt und stattdessen Demonstrativa verwendet werden.¹⁴⁷³ Es wurde daher vorgeschlagen, dass es im Japanischen nur zwei Personen gebe, *ji* 自 (‚Selbst‘) und *ta* 他 (‚Andere‘), die primär soziologisch und weniger grammatisch bestimmt sind.¹⁴⁷⁴ Vor diesem Hintergrund erscheint es nur schlüssig, wenn Nakayama feststellt, dass die Objektivierung einer Figur im Japanischen nicht die dritte Person bedinge.¹⁴⁷⁵ Die Objektivierung der Figur kann als ‚narrative Einstellung‘ im Sinne Genettes beschrieben werden. Den Forschern, die in Bezug auf die Einleitung des *Kagerō no nikki* von der dritten Person sprechen, hat Hijikata mit seiner Rede von der Objektivierung des Selbst (s. Kap. 3.5.1) voraus, dass er sich nicht auf eine Form bezieht, über die das Japanische nicht zu verfügen scheint.

Benveniste schreibt, dass jede Sprache – auch die ostasiatischen, in denen Pronomina vermieden werden – über die Kategorie der Person verfüge.¹⁴⁷⁶ Allerdings scheint er ‚Person‘ über den grammatischen Begriff hinweg auszudehnen und weitestgehend mit Deixis gleichzusetzen. Die ‚Person‘ dient Benveniste als Mittel, die Subjektivität der Sprache zu beschreiben. Es stellt sich jedoch die Frage, was mit einem Begriff der Person, der nicht an grammatische Formen gebunden ist, im Rahmen narratologischer Analysen gewonnen werden könnte. Subjektivität scheint ausreichend durch die Kategorie der Perspektive beschrieben werden zu können. In Bezug auf den ersten Satz des *Kagerō no nikki* könnte man feststellen, dass relativ zur Protagonistin bzw. dem früheren/erzählten Ich eine innere Perspektive (-*ki*) zu einer äußeren wechselt (-*keri*). Dagegen suggeriert ein Wechsel von erster zu dritter Person eine Dissonanz, die dem japanischen Text nicht inhärent ist. Wohl aufgrund einer solchen Dissonanz wurde Entsprechendes auch gar nicht behauptet: In der Forschung wird der erste Satz als Ganzes der ‚dritten Person‘ zugewiesen. Allerdings ließe sich mit Benveniste ohnehin nicht von der ‚dritten Person‘ sprechen, da diese ja keine eigentliche Person darstellt. Dann ließe sich zwar konstatieren, dass der erste Satz des *Kagerō no nikki* von einem persönlichen zu einem unpersönlichen Modus wechselt. Aber auch das ist problematisch, zumal bereits Barthes Konzept des ‚(un)persönlichen‘ Erzählens nicht auf die grammatische Person bezogen ist, aber in Abhängigkeit von ihr bestimmt wird (siehe S. 111).

1472 So z. B. Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 169.

1473 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 54.

1474 Vgl. Kishitani 1985: 178, 182; Tanaka 2011: 64, 69. Siehe auch Balmes 2018: 12, Anm. 6.

1475 Vgl. Nakayama 1995 (wie Anm. 1467): 30; hier nach Jinno 2016b: 108.

1476 Vgl. Benveniste [1974] 1977: 290–291.

Doch auch wenn man davon ausgeht, dass es generell nur die erste und die zweite Person gibt, erweist sich die Anwendung auf das Japanische als schwierig. Wenn sich ‚Pronomina‘ der ersten Person auch auf andere Personen beziehen können, darunter die ‚Nicht-Person‘,¹⁴⁷⁷ stellt sich die Frage, wie überhaupt die erste Person mit Sicherheit ausgemacht werden kann. Weiterhin kann der Sprecher im Japanischen mit Nomina auf sich selbst referieren, die grammatisch der ‚dritten Person‘ zugeordnet werden müssten, z. B. *gusō* 愚僧 (‚einfältiger Mönch‘). Angesichts dieser Probleme scheint Jinnos These vom Fehlen der grammatischen Person als Ausgangspunkt für narratologische Analysen unverfänglicher, als auf der Universalität der Personalpronomina zu beharren. Hinzu kommt, dass der japanische Begriff *ninshō* 人称, obwohl er sich ausschließlich auf die grammatische Person bezieht, allzu häufig in nicht-grammatischem Kontext gebraucht wird.¹⁴⁷⁸

4.1.3 Versuch einer Definition

Es wurde bereits erwähnt, dass viele der Figuren im *Tosa nikki* gewissermaßen amorph sind und sich nicht voneinander unterscheiden lassen. Zudem lässt nicht nur die Vagheit der Figuren an die Abstraktheit der japanischen Lyrik erinnern – so wurde auf Ähnlichkeiten zu den ‚Wandschirmgedichten‘ (*byōbuta* 屏風歌) aufmerksam gemacht –, auch sind in den Handschriften des *Tosa nikki* die Gedichte auf der Ebene des Schriftbildes nicht von der Prosa abgesetzt.¹⁴⁷⁹ Beim Versuch, die hohe Unbestimmtheit des *Tosa nikki* bezüglich seiner handelnden Figuren narratologisch zu fassen, liegt es nahe, in Anbetracht der Nähe des *Tosa nikki* zur Lyrik von einem ‚lyrischen Modus‘ zu sprechen – in Anlehnung an den ‚narrativen Modus‘ und den ‚dramatischen Modus‘, mit dem eine große bzw. geringe Distanz bezeichnet wird. Dies würde das Phänomen jedoch direkt in Relation zur Distanz setzen. In Kapitel 2.4 wurde dargelegt, dass die Distanz am besten durch Genettes zweites Kriterium, die Detailliertheit der Beschreibung, zu bestimmen ist. Es lässt sich fragen, ob eine geringe Bestimmtheit des Subjekts nicht als ein Phänomen zu erklären ist, das sich aus einer geringen Menge an narrativer Information ergibt und somit Merkmal einer großen Distanz ist. Die geringe Bestimmtheit in Bezug auf die Figuren wäre dann ein Sonderfall eines niedrigen Detailgrades, der für uns nur deshalb so auffällig ist, weil das Subjekt bzw. die Person in der Grammatik europäischer Sprachen für

¹⁴⁷⁷ Siehe Balmes 2020c: 64–65.

¹⁴⁷⁸ Siehe Kap. 3.3.3, 3.3.4 sowie Fujii's Theorie, die auf S. 175 besprochen wurde. Vgl. außerdem Balmes 2017a: 99; 2018: 17–18.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Balmes 2017a: 104–105; 2018: 26–27.

das Verständnis eines Satzes nahezu unabdingbar ist und sich vergleichbare Erzählweisen dort – außerhalb von postmodernen Experimenten – nicht finden. Anders als etwa eine im indogermanischen Passiv gehaltene Erzählung wirkt ein Text wie das *Tosa nikki* auf japanische Rezipienten keineswegs befremdlich, sondern ganz natürlich (siehe auch Kap. 5.2).

Im Vergleich zum ‚lyrischen‘ Charakter des *Tosa nikki* wirkt eine allzu häufige Nennung des Subjekts dagegen besonders ‚narrativ‘ und lenkt die Aufmerksamkeit auf den Erzähler (was nicht heißt, dass eine allzu offensichtliche Unbestimmtheit dies nicht auch täte). Auffällig ist in dieser Hinsicht etwa das auch als *Ionushi* いほぬし bekannte *Zōki hōshi shū* 増基法師集 (Gedichtsammlung des Meister Zōki, Ende 10. oder Anfang 11. Jh.), das Parallelen zur ‚Tagebuchliteratur‘ aufweist. Obwohl es aus verschiedenen Gründen naheliegender scheint, den Text in der ersten Person zu übersetzen, finden sich Stellen, an denen der Erzähler sich selbst unvermittelt und überraschend mit seinem Namen *Ionushi* bezeichnet,¹⁴⁸⁰ so etwa im Vorwort zum zwölften Gedicht.

またなみにもうかびてうちよせらるゝを、かれ見給へ、いりぬるいその、といへば、かへる人、こふるひは、とこゝろあるかほにいへば、いほぬし、くまのおのづからといへば、うらのはまゆふといらふるに、いほぬし、かさねて、なに[→だに]なしとこそといへば、かへる人、なかなかにとて¹⁴⁸¹

Algen trieben auf den Wellen und wurden angespült, und ich sagte: „Sieh dort! Der steinige Strand verschwindet im Wasser.“ Darauf sagte der Zurückkehrende, als ob er wirklich so fühle: „Die Tage, an denen wir uns sehnen!“ Als Ionushi sagte: „Natürlich [gehen wir zusammen] nach Kumano!“, antwortete er: „Die Hakenlilien in der Bucht.“ Ionushi sagte deshalb: „Das heißt also, dass es noch nicht einmal ein weiteres Mal gibt“, doch der Zurückkehrende sagte: „Doch nur nicht.“

Die in der Übersetzung verwendeten Personalpronomina ‚ich‘ und ‚er‘ haben keine Entsprechungen im japanischen Text. Die im *Zōki hōshi shū* höchst seltene,¹⁴⁸² hier sogar wiederholte Nennung des Namens verstärkt den Eindruck, dass der Dialog erzählt wird (*telling*). Wenn die Äußerungen bloß mechanisch mit der Inquit-Formel in der Form ... *to ieba* ... *to ieba* („als ich sagte ..., sagte er ...) gekennzeichnet wären, würde das Gespräch durch die Zurückhaltung des Erzählers eher den Eindruck eines Gezeigten hervorrufen (*showing*) und somit eine

1480 Vgl. Balmes 2017a: 101; 2018: 21.

1481 Zitiert nach SST („Suketsune-bon shikashū 2“). Für eine ausführliche Kommentierung dieser äußerst komplizierten, an lyrischen Referenzen reichen Passage siehe Hayashi 2006: 37, 39–42.

1482 Der Name *Ionushi* tritt abgesehen vom ersten Satz des Textes nur im zitierten Gespräch und Gedichtwechsel insgesamt fünfmal sowie ein weiteres Mal im Kontext eines Antwortgedichts als Subjekt auf (vgl. Balmes 2017a: 101; 2018: 21).

geringe Distanz aufweisen. Eine noch geringere Distanz hätte die Passage, falls ... *to iite* ... *to iite* oder ... *tote* ... *tote* verwendet würde, da sich auch im Diskursmarker *-ba* die Präsenz des Erzählers ausdrückt – ähnlich dem in mittelhochdeutschen Erzähltexten häufig auftretenden *dô* bzw. dem neuhochdeutschen ‚da‘ (‚Da sagte ich ... Da sagte er ...‘). Die japanische Postposition *tote* ist hingegen so reduziert, dass sie sich schon fast mit den modernen Anführungszeichen vergleichen lässt.¹⁴⁸³ Natürlich wäre der ohnehin nur mit Mühe zu verstehende Dialog nach einer solchen Reduktion umso missverständlicher.

Die wiederholten expliziten Nennungen von Ionushi führen dagegen zu einer gewissen Redundanz. Während die erste Namensnennung nicht notwendig ist, ließe sich auch auf die zweite verzichten, sofern vor der vorangehenden Figurenrede (*ura no hamayû*, ‚Die Hakenlilien in der Bucht‘) die sprechende Figur mit ‚der Zurückkehrende‘ benannt wäre (in der Übersetzung betrifft dies die Stelle, an der ‚er‘ gepunktet unterstrichen ist). Diese sich aus einer hohen Bestimmtheit ergebende Redundanz wiederum ist es, die auf die Erzählinstanz aufmerksam macht.

Würde man die hohe Bestimmtheit des Subjekts hier als einen hohen Detailgrad verstehen, so wäre dies ein Merkmal für eine geringe Distanz – also das Gegenteil des oben beschriebenen ‚narrativen‘ Eindrucks, der sich daraus ergibt, dass die wiederholte Nennung des Namens Aufmerksamkeit auf den Erzähler lenkt. Allerdings wurde in Kapitel 2.4 vorgeschlagen, Distanz unabhängig von der Anwesenheit des Erzählers und ausschließlich hinsichtlich der Detailliertheit des Erzählten zu beurteilen.

Nach Genette sind für eine minimale Distanz kontingente Details symptomatisch, die zu dem Eindruck verleiten, dass man es mit der (oder einer) Wirklichkeit zu tun habe. Roland Barthes zufolge wird durch ein Detail, das im Rahmen der Geschichte nicht funktionalisiert wird, ein sogenannter Wirklichkeitseffekt (*effet de réel*) hervorgerufen, da aufgrund der fehlenden Funktion des Details suggeriert werde, dass der Erzähler es nicht bewusst ausgewählt habe, sondern er die Wirklichkeit ‚zeige‘.¹⁴⁸⁴ Genette schreibt: „Als überflüssiges und kontingentes Detail ist es das Medium par excellence der referentiellen

1483 Im Unterschied zu diesen hat *tote* aber einen Lautwert und lässt sich dem Diskurs des Erzählers zurechnen. Vgl. hierzu auch Margolin (2011: 51): „Even if the narrator’s discourse is reduced to mere *verba dicendi*, it is still there, operating in the background and introducing or presenting the quoted character’s discourses.“

1484 Vgl. Genette [1994] ³2010: 105–106. Siehe Roland Barthes (1968): „L’effet de réel“. *Communications* 11: 84–89. Auch erschienen in ders. (1994): *Œuvres complètes*, Bd. 2: 1966–1973. Paris: Éditions du Seuil, 479–484.

Illusion und damit des Mimesiseffekts: es *konnotiert Mimesis*.¹⁴⁸⁵ In *Nouveau discours du récit* führt Genette zudem aus, dass der Wirklichkeitseffekt „eine gewisse stilistisch-narrative Kompetenz“¹⁴⁸⁶ des Lesers voraussetze, weil grundsätzlich die Möglichkeit bestehe, dass sich ein Detail im späteren Verlauf der Erzählung auf die Handlung auswirke. Es lässt sich feststellen, dass ein hoher Grad an Bestimmtheit, wie oben demonstriert, keinesfalls zu einem Wirklichkeitseffekt nach Roland Barthes führen kann, da eine hohe Bestimmtheit weder eigenständige Informationen mit sich bringt noch kontingent sein kann.

Weiterhin steht eine nur implizite Figurenpräsenz, die etwa durch einen honorativen Ausdruck angezeigt wird (siehe Kap. 3.5.2), in keinem Zusammenhang zur impliziten Figurencharakterisierung, die als Merkmal geringer narrativer Distanz angesehen wird (siehe Kap. 2.4.1). Eine implizite Charakterisierung, welche die Rezipienten von Handlungen, Bewegungen, Mimik und Worten einer Figur auf ihre Eigenschaften und Gefühlslagen schließen lässt, suggeriert keineswegs eine Ungewissheit der betreffenden Figur. Es handelt sich bei der Bestimmtheit also um eine Kategorie, die von der Distanz verschieden ist.

Im Kontext der Lyrik mag es schwerfallen, eine geringe Bestimmtheit, wie sie hier skizziert ist, von anderen Formen von Leerstellen und Ambiguitäten abzugrenzen, über die man im knappen japanischen Gedicht stolpern mag (ausgenommen sind hiervon freilich die *kakekotoba*, die auf der sprachlichen Ebene des Gedichts explizit sind; siehe Anm. 271). In einer Erzählung, in der Ereignisse kausal verkettet sind und Figuren als Träger von Handlungen fungieren, kommt der beschriebenen geringen Bestimmtheit ein Sonderstatus zu, der nicht nur den *discours*, sondern auch die *histoire* betrifft. Auch wenn japanische Muttersprachler im Umgang mit unbestimmten Subjekten zu einem gewissen Grad geübt sind (s. Kap. 5.2), wirkt sich der Grad der Bestimmtheit dennoch entscheidend auf die Erfahrung der Rezipienten aus. Es erscheint daher angemessen, die (niedrige oder hohe) Bestimmtheit in Bezug auf Figuren sowie Erzähler und impliziten Leser als Unterkategorie des Modus der Erzählung zu fassen, die von Distanz und Perspektive zu unterscheiden ist. Während die Kategorie der Distanz auf die Quantität und die Perspektive auf die Qualität der narrativen Information bezogen ist,¹⁴⁸⁷ betrifft die Bestimmtheit ihre Kohärenz.

Dass sich auf geringer Bestimmtheit basierende Effekte, wie sie Jinno (2016b; 2020) beschreibt, vor allem in der höfischen Literatur der Heian-Zeit beobachten

1485 Genette [1994] ³2010: 106. Siehe zum Wirklichkeitseffekt/Realitätseffekt auch die Zitate von George Orwell und Michael Riffaterre in Genette [1994] ³2010: 200.

1486 Genette [1994] ³2010: 201.

1487 Vgl. Genette [1994] ³2010: 198.

lassen, die in einem engen Verhältnis zur japanischen Dichtung steht, zeugt von ihrer lyrischen Natur. Die Kategorie der Bestimmtheit als Modus der Erzählung erlaubt es, japanische Erzählliteratur adäquat mit narratologischer Methodik, die sonst ausschließlich an westlichen Texten entwickelt wurde, zu beschreiben, ohne japanische Besonderheiten zu übersehen. Weiterhin finden sich Ausprägungen geringer Bestimmtheit – wenn auch in kleinerem Ausmaß – auch in späteren Epochen bis hin zur Gegenwart. Die Abnahme dieses lyrischen Aspektes der Erzählliteratur hängt damit zusammen, dass mittelalterliche Erzählungen stärker am ‚chinesischen‘ Pol der *wakan*-Dialektik ausgerichtet sind. Selbst *wabun*-Texte, die vergleichsweise geringfügig vom *kanbun* beeinflusst sind, zeichnen sich durch eine weitaus größere Bestimmtheit hinsichtlich der sprechenden und handelnden Figuren aus als etwa das *Genji monogatari* (s. Kap. 4.2.3).

Heute ist die Kompetenz, niedrig bestimmte Literatur zu lesen, geringer. Während Mitani an vormoderne Leser gedacht haben dürfte, wenn er schreibt, dass man in einer Handschrift des *Genji monogatari* eine Textstelle mindestens zweimal lesen müsse, um zu verstehen, wer spricht und wo die Rede beginnt und endet, ist davon auszugehen, dass literarische Texte in der Heian-Zeit zumindest teilweise auch laut vorgelesen wurden.¹⁴⁸⁸ Dagegen enthalten heutige Ausgaben älterer japanischer Erzähltexte nicht nur Interpunktion und zusätzliche *kanji*, sondern in manchen Editionen ist vor direkter Rede auch der Name bzw. die Bezeichnung (*jinbutsu koshō* 人物呼称)¹⁴⁸⁹ der sprechenden Figur in Klammern angegeben, wo nicht ganz selbstverständlich ist, wer der Sprecher ist.¹⁴⁹⁰

Es sei weiterhin darauf hingewiesen, dass sich das Phänomen einer geringen Bestimmtheit weder der *histoire* noch dem *discours* mit Sicherheit zuweisen lässt. Es kann im Einzelfall nicht nachgewiesen werden, ob die Unbestimmtheit als stilistisches Mittel mit poetischer Wirkung dient, als dessen Nebeneffekt die *histoire* dem Rezipienten zu einem gewissen Grad unverfügbar bleibt, es sich also primär um ein Phänomen auf der *discours*-Ebene handelt, oder ob der Autor eine *histoire*, deren Spezifität an dieser Stelle über den *discours* hinausgeht, womöglich überhaupt nicht geschaffen (fingiert) hat.

1488 Etwa ist von einer der zehn Erzählungen im *Tsutsumi chūnagon monogatari* bekannt, dass sie für einen im Jahr 1055 durchgeführten Gedichtwettbewerb (*uta-awase* 歌合) der Prinzessin Baishi 祓子内親王 (1039–1096) geschrieben wurde, bei dem jedes Gedicht auf einer eigens für den Wettbewerb verfassten Erzählung beruhte (vgl. Balmes et al. 2020: 129–130). Es ist gut vorstellbar, dass die Erzählungen, wenigstens manche, auch rezipiert wurden – insbesondere angesichts ihrer relativen Kürze. Siehe außerdem Kap. 4.4.1.

1489 Siehe Anm. 1425.

1490 So zum Beispiel in den Editionen im SNKBZ; außerdem in der Edition des *Kagerō no nikki* in Kawamura 2003.

Das Phänomen der ‚Lockerheit der Objektiviertheit‘ (*taishōka no yurusa* 対象化のゆるさ¹⁴⁹¹) erstreckt sich bei Jinno Hidenori nicht nur auf die diegetische Ebene der Figuren, sondern auch auf die Erzählinstanz und den impliziten Leser. In Anlehnung an Sonja Zemans Modell von Multiperspektivität¹⁴⁹² lässt sich von einer horizontalen und einer vertikalen Ebene sprechen. Auf horizontaler Ebene werden die einzelnen Figuren in der Erzählwelt betrachtet, auf vertikaler Ebene geht es um die kommunikativen Schichten (zuvor ebenfalls als ‚Ebenen‘ eingeführt) der Erzählung, also vor allem um Erzählinstanz und diegetische Figur. Auf vertikaler Ebene steht tendenziell weniger die Ungewissheit des handelnden als vielmehr die des Sprechenden Subjekts im Vordergrund (symptomatisch hierfür sind die sogenannten *utsurikotoba*; s. Kap. 3.4.3) – es gibt jedoch auch Ausnahmen.

Bevor sich Jinno der ‚Objektiviertheit‘ zuwendet, paraphrasiert er im Rahmen seiner Ausführungen zum Problem der grammatischen Person Watanabe Yasuakis 渡部泰明 Interpretation eines berühmten Gedichts von Saigyō 西行 (1118–1190). Watanabes Gedanken legen nahe, auch den impliziten Leser/Hörer¹⁴⁹³ in die Kategorie der Bestimmtheit miteinzuschließen. Saigyōs Gedicht lautet wie folgt:

こゝろなき身にも哀はしられけり鳴たつ沢の秋の夕暮¹⁴⁹⁴

<i>Kokoro naki</i>	Ich dachte mein Sinn
<i>mi ni mo aware wa</i>	sei frei und doch und doch
<i>shirarekeri</i>	wie rührt es mich wenn
<i>Shigi tatsu sawa no</i>	an einem Abend im Herbst
<i>aki no yūgure</i>	aus dem Moor eine Schnepfe steigt ¹⁴⁹⁵

Watanabe zufolge vermag *kokoro naki mi* 心なき身 (wörtlich ‚Leib ohne Herz‘)¹⁴⁹⁶ nicht nur Bescheidenheit auszudrücken, sondern auch den Leser anzusprechen. *Mi*, das mit dem honorativen Präfix *ōn-* 御 als *ōn-mi* 御身 auch als ‚Personalprono-

1491 Jinno 2016b: 108, 111, 115.

1492 Vgl. Zeman 2018b: 191–193.

1493 Hijikata [2010] ²2014 bevorzugt den Begriff ‚Hörer‘. Dort zwar in modernem Kontext gebraucht, bietet er sich hinsichtlich ihrer Rezeptionsbedingungen insbesondere für die ältere Literatur an.

1494 SNKBT 11: 117. Es handelt sich um das 362. Gedicht des *Shin kokin wakashū* 新古今和歌集 (‚Neue Sammlung japanischer Gedichte von früher und heute‘, 1205).

1495 Deutsche Übersetzung nach Pörtner 1993: 64.

1496 Der Ausdruck beschreibt den Geisteszustand eines Mönches, der den weltlichen Sinnesindrücken entsagt hat (nun aber doch von ihnen gerührt wird). Siehe zu Saigyōs Gedicht auch Döll 2010: 76–77.

men‘ zur Ansprache eines Gegenübers (in der ‚zweiten Person‘) Verwendung fand, lässt sich dann nicht nur als ‚Leib‘ oder als ‚ich‘ verstehen, sondern auch als ‚du‘.¹⁴⁹⁷

Die Kategorie der Unbestimmtheit soll sich daher nicht nur auf diegetische Figuren beschränken, sondern auf vertikaler Ebene um Erzähler und impliziten Leser/Hörer erweitert werden. Dies eröffnet auch hinsichtlich gewisser Passagen aus dem *Shintōshū* neue Möglichkeiten: Die betreffenden Textstellen verfügen sowohl über eine verhältnismäßig geringe Distanz als auch über Kommentare, die man zunächst der Erzählinstanz zuschreiben mag, die sich aber zu einem gewissen Grad auch auf die impliziten Hörer beziehen lassen (s. Kap. 4.3.1).

Bei einer geringen Bestimmtheit von Figuren und Textinstanzen kommt es zu einer Vermischung des Diegetischen mit dem Exegetischen und einer daraus resultierenden ontologischen Ungewissheit. Dies ist zu unterscheiden von einer Überlagerung von Figuren- und Erzählerrede, wie sie in der westlichen Narratologie im Rahmen der freien indirekten Rede erschlossen wurde (s. Kap. 2.3.4), da sich durch eine linguistische Analyse einzelne Worte meist einer bestimmten Instanz zuweisen lassen. Dagegen kann sich in japanischen Erzähltexten die Unbestimmtheit des sprechenden Subjekts in Bezug auf die vertikale Ebene von Erzähler und Figur (eher als auf der horizontalen Ebene der diegetischen Figuren) zwar als Überlagerung interpretieren lassen, das muss aber nicht der Fall sein. Eine Interferenz der Stimmen des Erzählers und des impliziten Lesers/Hörers zu denken, dürfte zudem ein neuer Ansatz sein. Auch Saigyōs Gedicht stellt nach Watanabes Interpretation einen besonderen Fall dar, da es hier auf vertikaler Ebene nicht um das Sprech-, sondern um das Wahrnehmungssubjekt geht.

4.1.4 Fazit

Es ist fraglich, inwieweit die Kategorie der Person auf vormoderne japanische Texte angewendet werden kann, da es keine grammatischen Formen gibt, die sich etwa in der Verbflexion niederschlagen. Selbst bei sogenannten Pronomina ist nicht immer auf den ersten Blick klar, auf wen sie bezogen sind. Benveniste argumentiert zwar, es gebe die Person in jeder Sprache, auch in ostasiatischen.¹⁴⁹⁸ An dieser Stelle behandelt er die Kategorie jedoch weitestgehend gleichbedeutend

1497 Vgl. Watanabe Yasuaki 渡部泰明 (2014): „Atogaki あとがき“. In: *Dokkai kōgi Nihon bungaku no hyōgen kikō* 読解講義 日本文学の表現機構. Hrsg. von Andō Hiroshi 安藤宏, Takada Hirohiko 高田祐彦 und dems. Iwanami shoten 岩波書店, hier 233; hier nach Jinno 2016b: 105; 2020: 37–38.

1498 Vgl. Benveniste [1974] 1977: 290–291.

mit ‚Deixis‘. Natürlich soll nicht bezweifelt werden, dass in einem japanischen Satz ein Bezug zu einer ‚Person‘ hergestellt werden kann. Das ändert aber nichts daran, dass sich die Person auf grammatischer Ebene praktisch nicht zeigt (weil es sich wohl gar nicht vermeiden lässt, dass die japanischen Entsprechung *ninshō* in der Forschung häufig in nicht-grammatischem Kontext verwendet wird). Da ‚Person‘ üblicherweise als grammatische Kategorie definiert wird, lässt sich wohl argumentieren, wie Jinno Hidenori es tut, dass es diese Kategorie im Japanischen nicht gibt. Als lediglich pragmatische Kategorie kann auf sie in der Textanalyse kein Verlass sein. Jedenfalls scheint es weniger schädlich, auf die Kategorie in narratologischen Analysen zu verzichten, als auf der Grundlage einer angeblichen Universalität der Kategorie ‚Person‘ Nicht-Grammatisches als grammatisch zu bezeichnen.¹⁴⁹⁹

Wie Jinno Hidenori argumentiert, führt das Fehlen der grammatischen Kategorie zu einer ‚lockeren Objektiviertheit‘ von Figuren und Textinstanzen, d. h. dem Verschwimmen ihrer Grenzen. Bisweilen wird dies bewusst als literarische Technik eingesetzt. Um diesen Aspekt japanischer Texte in narratologische Analysen einbringen zu können, wird vorgeschlagen, den ‚Modus‘ der Erzählung nach Genette – dort eingeteilt in Distanz und Perspektive – um die Bestimmtheit als dritte Unterkategorie zu ergänzen. Bestimmtheit wird definiert als der Grad der Eindeutigkeit des handelnden oder sprechenden Subjekts. In Anlehnung an Sonja Zemans Arbeit zur Multiperspektivität¹⁵⁰⁰ lässt sich zusätzlich zwischen einer horizontalen und einer vertikalen Ebene unterscheiden. Auf horizontaler Ebene wird die Eindeutigkeit der diegetischen Figur in Abgrenzung zu anderen Figuren betrachtet, auf vertikaler Ebene kommt zusätzlich die Erzählinstanz oder sogar der implizite Leser/Hörer ins Spiel. Während es auf horizontaler Ebene entweder um Handlungsträger oder um Wahrnehmungs- oder Sprechsubjekt gehen kann, kommen für eine geringe Bestimmtheit in der Vertikalen vor allem Wahrnehmungen und Reden in Betracht.

Weiterhin ist eine geringe Bestimmtheit auf vertikaler Ebene gegenüber der freien indirekten Rede insofern abzugrenzen, als sich dort durch eine sprachliche Analyse meist festlegen lässt, welche Worte welchem Sprechsubjekt zuzuschreiben sind. Somit bewirkt die freie indirekte Rede auch keine ontologische Ungewissheit, wie sie sich bei geringer vertikaler Bestimmtheit einstellen kann. Eine

1499 Siehe hierzu auch den Fall des *Kagerō no nikki*: Dass ein Wechsel der grammatischen Person ein passendes Mittel zu sein scheint, den Perspektivenwechsel in der Einleitung (s. Kap. 3.5.1) in einer europäischen Sprache abzubilden, bedeutet nicht, dass die grammatische Person eine geeignete Kategorie zur Analyse des japanischen Textes darstellt.

1500 Vgl. Zeman 2018b: 191–193.

geringe Bestimmtheit mag zum Eindruck einer Überlagerung zweier Stimmen führen, anders als die freie indirekte Rede tut sie dies jedoch nicht zwangsläufig.

Die Bestimmtheit ist ferner abzugrenzen von der Distanz, die über den Grad der Detailliertheit des Erzählten bestimmt wird. Hohe Bestimmtheit wird anders als geringe Distanz nicht durch kontingente Details erzeugt. Durch die wiederholte Nennung eines Namens (hohe Bestimmtheit) entsteht nicht der Eindruck einer abgebildeten Wirklichkeit, sondern vielmehr der Eindruck von Redundanz. Wie Genette schreibt, bezieht sich die Distanz auf die Quantität der narrativen Information und die Perspektive auf ihre Qualität.¹⁵⁰¹ Daran anknüpfend, lässt sich die Bestimmtheit auf die Kohärenz der narrativen Information beziehen.

Geringe Bestimmtheit kann nicht nur *discours*, sondern auch *histoire* betreffen. Für die Erfahrung der Rezipienten ist die Kategorie äußerst relevant, wenn auch ihre Bedeutung nach ihrem Höhepunkt in der Blütezeit der klassischen Literatur zur Mitte der Heian-Zeit im Zuge der stärkeren Ausrichtung am ‚chinesischen‘ *kan*-Pol in der mittelalterlichen Literatur abgenommen hat.

4.2 Distanz unter besonderer Berücksichtigung der Rede- und Gedankendarstellung

Die Kategorie der narrativen Distanz, zu denken als der Abstand zwischen *discours* und *histoire* bzw. Erzählwelt, betrifft den Eindruck des Rezipienten und kann bei der Textanalyse sehr nützlich sein (siehe auch Kap. 3.3.1). Während die Distanz gemäß den meisten Definitionen durch den Grad der Anwesenheit des Erzählers bestimmt wird, wurde in Kapitel 2.4 argumentiert, dass die Distanz nach einer solchen Definition eine Teilmenge der Perspektive und somit überflüssig wäre (ausgehend von einem Konzept der Perspektive, nach dem der Erzähler als Fokalisierungsinstanz fungieren kann). Stattdessen wurde vorgeschlagen, die Distanz durch den Detailreichtum der Erzählung, dem zweiten Kriterium in Genettes Definition, zu bestimmen. Diese auf theoretischen Argumenten basierende Schlussfolgerung soll im folgenden Abschnitt anhand von Beispielen aus dem *Shintōshū* einer praktischen Überprüfung unterzogen werden.

Da Rede- und Gedankendarstellung oft unter der Kategorie der Distanz behandelt werden, wird in diesem Kapitel ausführlich erörtert, inwieweit die üblichen Typen von Rede- und Gedankendarstellung auf das Japanische anwendbar sind bzw. wie diese jeweils markiert werden. Diese Diskussion wird weitestgehend unabhängig von der Kategorie der Distanz geführt, und zuletzt wird be-

1501 Vgl. Genette [1994] ³2010: 198.

gründet, weshalb die Bestimmung der narrativen Distanz nicht an Rede- und Gedankendarstellung gekoppelt werden sollte. Da aber Rede- und Gedankendarstellung einen wesentlichen Gegenstand narratologischer Analysen bilden und ein tiefergehendes Verständnis notwendig ist, um narrative Besonderheiten vormoderer japanischer Literatur verstehen und diese angemessen übersetzen zu können, soll dieses Themenfeld hier nichtsdestotrotz besprochen werden.

4.2.1 Geringe Distanz und Erzählerpräsenz

In Bezug auf Textsegmente mit geringer Distanz wird häufig von ihrer angeblichen Nähe zum Drama gesprochen. Davon ist nach den antiken Rhetorikern wie Plutarch (siehe Anm. 773) nicht erst wieder in der Mitte des 19. Jahrhunderts bei Otto Ludwig die Rede. Eine besonders interessante Bemerkung findet sich in Novalis' *Blüthenstaub* (1798) (Fragment 99):

Der Gang der Approximazion ist aus zunehmenden Progressen und Regressen zusammengesetzt. Beide retardiren, beyde beschleunigen, beyde führen zum Ziel. So scheint sich im Roman der Dichter bald dem Spiel zu nähern, bald wieder zu entfernen, und *nie ist es näher, als wenn es am entferntesten zu seyn scheint*.¹⁵⁰²

Mehr schreibt Novalis dazu nicht, und wie bei den anderen kurzen Fragmenten wird dem Leser ein gewisser Interpretationsspielraum zugestanden. Novalis' Ausführungen passen jedoch sehr gut zur hier vertretenen These: Obwohl man nach gängigen Definitionen bei einer deutlichen Anwesenheit des Erzählers nicht davon ausgehen würde, dass der Text im ‚dramatischen Modus‘ gehalten ist, sind manche Texte gerade dann besonders ‚anschaulich‘, wenn eindeutig ein Erzähler spricht. Dies ist auch im *Shintōshū* der Fall. Zwar führt eine große Anwesenheit des Erzählers nicht zwangsläufig zu einer geringen Distanz, und auf den ersten Blick scheint der Erzähler in Abschnitten mit einem hohen Detailgrad tatsächlich in den Hintergrund zu treten. Es ist aber auffällig, dass sich sowohl im Kakuman-Kapitel (43) als auch im Hachirō-Kapitel (48) längere Kommentare des Erzählers finden, bevor mit mehr Details erzählt wird.¹⁵⁰³ Die Präsenz der Erzählinstanz scheint für Erzählen mit geringer Distanz keineswegs hinderlich zu sein. So zeichnet sich die folgende Passage aus dem Hachirō-Kapitel (s. Kap. 4.5.3) durch eine höhere Dichte an Details, aber auch durch iterative Erzählerkommentare aus.

¹⁵⁰² Novalis [1978] ²2005: 273; Hervorh. S. B.

¹⁵⁰³ Siehe *Akagi*: 348 [VIII, fol. 1v], 375 [VIII, fol. 15r]; ST: 215–216, 234.

網代興ノ金威一稠 (キラメイ) タルニ宗光ハ乗下ヘハ、軍兵共ハ其數[不レ知]、御輿ノ前後左右ヲ打圍ミ、京家ノ人ト十六人御友ノ殿原モ、主ノ別レカ悲ケレハ、輿ノ轅ヘニ取付テ、泣ト歩ムモ哀也。姫君ハ同輿ニ乗、道ト焦下フハ哀ナル。[...]ト、語リ連テ泣下モ哀レ也。¹⁵⁰⁴

In einer mit geflochtenem [Holz] bespannten Sänfte, dessen üppiges Gold funkelte, saß Munemitsu, und Krieger von [unbekannter] Zahl umgaben die Sänfte vorne und hinten, links und rechts. Die ihn begleitenden Herren, eine Gruppe zu sechzehn Mann von [Höflingen] aus der Hauptstadt, waren traurig über den Abschied von ihrem Herrn. Es war herzerreißend, wie sie, während sie sich an den Tragebalken der Sänfte festklammerten, weinend voranschritten. Und es war herzerreißend, wie das Fräulein [von Obata], das in derselben Sänfte saß, auf dem Weg vor Sehnsucht brannte.

Es war herzerreißend, wie sie weinte, als sie weitersprach: [...]

Mit der Erwähnung des funkelnenden Goldes gehört diese Passage im *Shintōshū* zu denjenigen mit der geringsten Distanz (direkte Rede wird an dieser Stelle nicht berücksichtigt). Selbstverständlich mag der Eindruck eines heutigen Lesers ein anderer sein. Genette weist zu Recht darauf hin, dass die Wahrnehmung einer geringeren oder größeren Distanz nicht nur stark vom einzelnen Leser abhängt, sondern auch historisch variabel ist. So geht er davon aus,

[...] dass das Publikum der Klassiker, das so empfänglich war für die Racinesche ‚Figuration‘, in der Erzählweise eines d’Urfé oder Fénelon mehr Mimesis wahrnahm als wir; in den so detailreichen und ausführlichen Beschreibungen des naturalistischen Romans hingegen hätte es nur ein dunkles Gewühl und wirres Wuchern erblickt und folglich deren mimetische Funktion nicht erkannt.¹⁵⁰⁵

In diesem Sinne sind auch die Schilderungen im *Shintōshū* nicht an Werken der modernen Literatur zu messen. Aber innerhalb des *Shintōshū* fällt die oben zitierte Passage aufgrund ihrer beträchtlich geringen Distanz auf.

Auch wenn das Zitat aus dem Hachirō-Kapitel keine der längeren Kommentarmformeln wie *tatoe o toru ni mono zo naki* 喩ヲ取ルニ物ノ无^キ¹⁵⁰⁶ (‚es gibt nichts, was man als Vergleich nehmen könnte‘) enthält, wird das Erzählte dreimal mit *aware nari* (‚Es war herzerreißend‘) bewertet – einem besonders subjektiven Prädikat (s. Kap. 4.3.1). Die wiederholte Bewertungsformel dient offensichtlich dazu, die emotionale Erfahrung der Rezipienten zu intensivieren. Möglicherweise ließe sich dieses Ziel subtiler durch einen noch höheren Detailgrad oder durch den Einsatz von Fokalisierungstechniken erreichen, doch scheinen Bewertungsformeln das für

¹⁵⁰⁴ Akagi: 377–378 [VIII, fol. 16r–v]; siehe auch ST: 235.

¹⁵⁰⁵ Genette [1994] ³2010: 106.

¹⁵⁰⁶ Hier zitiert aus dem Komochi-Kapitel (Akagi: 282 [VI, fol. 16v]; siehe auch ST: 178). In sehr ähnlicher Form findet sich die Formel auch an anderer Stelle, darunter auch im Hachirō-Kapitel (siehe Akagi: 374 [VIII, fol. 14v]; ST: 233).

die Autoren der ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ übliche Mittel gewesen zu sein. Das lässt weniger auf mangelnde Kreativität schließen als auf die semi-orale Entstehungsumstände der Erzählungen, könnte aber auch auf Dispositionen des Publikums hindeuten. Insofern die iterative Formel *aware nari* geradezu als emotionaler Appell erscheint, mag die Frage erlaubt sein, wie sehr der Erzähler hier überhaupt als Wahrnehmungssubjekt impliziert ist – oder ob diese Funktion womöglich vom Rezipienten selbst übernommen wird (s. Kap. 4.1.3). Eine Antwort wäre allerdings vom individuellen Hörer oder Leser abhängig. Es erscheint denkbar, dass das mit *aware nari* implizierte Wahrnehmungssubjekt eine Leerstelle darstellt, die wohl nicht selten mit dem Erzähler gefüllt wird, dies jedoch nicht zwingend muss.

Es finden sich in Abschnitten mit geringer Distanz aber auch Kommentare, die deutlicher die Perspektive des Erzählers konstituieren. In der Erzählerrede des Hachirō-Kapitels kommt die geringste Distanz wohl der folgenden Passage zu, die fast unmittelbar auf das letzte Zitat folgt:¹⁵⁰⁷

既ニ高井ノ岩屋ニ付ツ、宗光贊ヘノ棚ニ昇テ、北向ニ坐ツ、水精ノ軸シタル法花經ヲ紐ヲ解キ、打拵トシテ讀ムセラル。良且ク有セテ、大蛇ノ石ノ戸ヲ押開テ出タリ。其ノ体ヲ見ルニソ怖シケレ。首ハ真ノ漆ヲ以テ七ケ八ケ塗タルカ如シテ、眼ハ赤雲ケル提〔→緹〕ヲ聞〔ユ→エ〕リハメタルニ似リ。口ニハ銖ヲ差シタルカ如シ。外ニ見ルニ身ノ毛弥ヨ立テ怖キニ、倍シテ宗光ノ心ノ内推量セラレテ哀レ也。

而トモ宗光ハ少シモ恐タル氣色モ无クシテ、御經ヨリ外ハ眼省ル方モ无シ。¹⁵⁰⁸

Bei der Höhle von Takai angekommen, stieg Munemitsu auf das Opferpodest. Er saß nach Norden gewandt, löste die Schnur [einer Abschrift] des Dharmablüten-Sūtra¹⁵⁰⁹ mit kristallener Rolle und rezitierte es mit erhobener Stimme. Nach einer Weile schob die Riesenschlange die Steintür auf und kam heraus. Ihren Körper anzusehen, war beängstigend. Der Hals wirkte, als habe man sieben oder acht Mal mit echtem Lack darübergestrichen, und die Augen glichen eingelegtem Rot, [wie die] rote [Abendsonne, die durch] Wolken [scheint]. Der Mund wirkte, als habe man Zinnoberrot aufgetragen. Wo sich [schon] vor Angst die Körperhaare sträuben, wenn man sie [nur] aus der Ferne sieht, wie viel herzzerreißender ist es [nun], da man sich Munemitsus Gefühle vorstellt.

Doch Munemitsu zeigte nicht das geringste Anzeichen von Furcht, und außer dem Sūtra gab es keine Richtung, in die er einen Blick warf.

¹⁵⁰⁷ Vgl. auch Balmes 2020c: 89.

¹⁵⁰⁸ Akagi: 378 [VIII, fol. 16v]; siehe auch ST: 235–236.

¹⁵⁰⁹ Siehe Anm. 1161.

Wir erfahren, dass der zunächst im Vordergrund stehende Protagonist Munemitsu ‚nach Norden gewandt‘ sitzt (*kita-muki ni suwaritsutsu* 北向^ニ坐^ツ、). In Verbindung mit ‚Ihren Körper anzusehen, war beängstigend‘ (*Sono karada o miru ni zo osoroshikere* 其ノ体ヲ見ルニソ怖シケレ) scheint impliziert zu sein, dass die nachfolgende ausführliche Beschreibung der Riesenschlange (*daija* 大蛇) durch Munemitsus visuelle Wahrnehmung geprägt ist, dass die Passage also durch ihn fokalisiert ist. Dieser Eindruck wird verstärkt, wenn der Erzähler explizit von Munemitsus Gefühlen (*kokoro no uchi* 心ノ内) spricht. Wer sich diese vorstellt, ist aufgrund mangelnder Pronomina nicht eindeutig: Theoretisch ließe sich *suiryō serarete* 推量セラレテ auch mit ‚ich nicht umhinkomme, mir [...] vorzustellen‘ übersetzen, wahrscheinlicher ist aber, dass das Verbalsuffix *-raru* hier das Passiv ausdrückt und der Erzähler auf die Vorstellung des (fiktiven) Publikums referiert, ohne es direkt anzusprechen (hier übersetzt mit ‚man sich [...] vorstellt‘).¹⁵¹⁰ Der Kommentar endet erneut mit der Formel *aware nari* (‚wie herzerreißend‘). Anschließend wird plötzlich klar, dass die Beschreibung der Riesenschlange nicht durch Munemitsu fokalisiert war: Die Information, dass Munemitsu kein ‚Anzeichen‘ (*keshiki* 氣色) von Furcht zeigt, ist in Bezug auf Munemitsu eindeutig ‚extern‘ perspektiviert, und vor allem hat Munemitsu seinen Blick nie vom Sūtra abgewandt.

Der Erzähler spielt hier mit dem (fiktiven) Publikum in einer für *setsuwa*- und *engi*-Texte höchst ungewöhnlichen Weise. Die Aufmerksamkeit wird nicht erst dann auf den Erzähler gelenkt, wenn das Spiel aufgedeckt wird, sondern bereits im unterstrichenen Kommentar. Diese ‚Anwesenheit‘ des Erzählers führt nicht direkt zu einer größeren Distanz; sie dient vielmehr der ‚Veranschaulichung‘ des Anblicks der Schlange bzw. der von ihr ausgelösten Furcht. Während sich das im vorangehenden Zitat mit *aware nari* implizierte Subjekt als Leerstelle betrachten lässt, wodurch die Frage nach der Anwesenheit des Erzählers ganz auf den Rezeptionsvorgang verlagert und in der Textanalyse umgangen werden kann, ist hier ganz eindeutig, dass sowohl eine geringe Distanz als auch eine starke Erzählerpräsenz vorliegt.

Es gibt jedoch auch Beispiele für Erzählerkommentare, die zu einer großen Distanz führen. Als Beispiel kann folgende Passage aus dem *Kakuman*-Kapitel dienen:

[1] 夢覚メテ、夢ニ任セテ下リツ、[2] 赤城ノ沼ノ東ノ岸、黒檜ノ嶽ノ西ノ麓ニソ、他念ナク法花經ヲ讀誦スル。[3] 小鳥ノ嶋ノ方ヨリ、形巖シキ女房ノ美女二人ヲ御友トシテ、太多ノ菓子共ヲ

1510 Vgl. auch die Aufforderungen, sich etwas vorzustellen, die sich gelegentlich in der Erzählerrede Heian-zeitlicher Werke finden (siehe Balmes 2020c: 71).

持セツ、御經ヲ聽聞シテ後、菓子ヲハ美濃ノ法院覺滿ノ前ニ居ヘタリ。^[4] 見レハ夏桃ナリ。此得テ食スレハ、味ヒハ甘露ノ如クシテ、色ハ西王母カ苑ノ桃ニ似タリ。

^[5] 其ノ後彼ノ女房語テ言ク、「御經ヲ聽聞スル随喜ノ涙更ニ不留。同クハ釈文ヲ聽聞セン」トテ、一人ノ美女ノ嶋ノ中ヘ返サル。^[6] 良且ク有テ来ルヲ見レハ、一人ノ童子ノ紫檀ノ礼盤ニ紫檀ノ聲¹⁵¹¹ 磬臺ヲ取副ヘテ来ツ、^[7] 法座ノ儀式申セハ中ニ愚ナリ。心モ詞モ及ハレス。

^[8] 法印礼盤ニ登ツ、本ヨリ内外典ノ文字生[→學生]ナレハ、序品ヨリ始メテ、廿八品ノ釈文ノ、心口詞モ及ハレス貴カリケレハ、^[9] 當国ノ山神達ハ申ニ及ハス、他国隣国ノ山神達モ來集シテ聽聞ラレケリ。¹⁵¹²

^[1] [Kakuman] erwachte aus dem Traum. Er verließ sich auf den Traum und ging [aus der Hauptstadt] hinab. ^[2] Am östlichen Ufer des Sees von Akagi, am westlichen Fuß des Kurobi-no-take, rezitierte er das Dharmablüten-Sūtra¹⁵¹³, ohne andere Gedanken zu haben. ^[3] Aus Richtung von Kotori-no-shima [kam] eine Frau mit schönem Gesicht in Begleitung von zwei hübschen Mädchen, die sie zahlreiche Früchte tragen ließ. Nachdem sie das Sūtra gehört hatten, legten sie die Früchte vor Dharmasiegel Kakuman aus Mino. ^[4] Er betrachtete sie, und es waren Sommerpfirsiche. Als er einen nahm und aß, glich der Geschmack dem von Nektar und die Farbe ähnelte den Pfirsichen aus dem Garten von Xiwang Mu.

^[5] Danach sprach diese Frau folgendes: „Ich hörte das Sūtra, und meine Freudentränen nahmen kein Ende. Gleichermaßen will ich die Auslegung des Textes hören.“ Sie ließ eine der hübschen Frauen auf die Insel zurückkehren. ^[6] Als [er sie] nach einer Weile [zurück]kommen sah, kam [mit ihr] ein Knabe, der ein Verehrungspodest aus rotem Sandelholz und ein Klangscheibengestell aus rotem Sandelholz mit sich brachte. ^[7] Sprüche man über die Zeremonie auf dem Dharmasitz, ließe sie sich kaum beschreiben. Weder Geist noch Sprache ist hinreichend.

^[8] Dharmasiegel [Kakuman] bestieg das Verehrungspodest, und weil er von früher her ein Gelehrter der inneren [buddhistischen] und äußeren [nichtbuddhistischen] Schriften war, war die Darlegung der 28 Kapitel, angefangen bei der Einleitung so erhaben, dass Geist und Sprache nicht hinreichend sind. ^[9] Deshalb versammelten sich, ganz zu schweigen von den Berggottheiten dieser Provinz, sogar Berggottheiten aus anderen Provinzen und den Nachbarprovinzen und hörten [die Darlegung].

Zu Beginn der Passage wird mit großer Distanz erzählt: Ist Kakuman in [1] noch in der Hauptstadt, ist er in [2] schon auf dem Berg Akagi; die lange Reise wird ganz ausgelassen. Aus der Information, dass Kakuman bei seiner Rezitation des Lotos-Sūtra keine anderen Gedanken hat, geht hervor, dass die Perspektive hier die des ‚allwissenden‘ Erzählers ist. In [3] wird die Erzählung allmählich

1511 Bei 聲 handelt es sich um ein überflüssiges Schriftzeichen. Der Kopist schrieb zunächst 磬臺 und fügte dann 磬 zwischen die beiden anderen Zeichen hinzu (siehe *Akagi*: 351 [VIII, fol. 3r]) – tatsächlich hätte 磬 durch 聲 ersetzt werden müssen.

1512 *Akagi*: 351–352 [VIII, fol. 3r–v]; siehe auch ST: 217–218.

1513 *Hokekyō* 法花經: das sogenannte Lotos-Sūtra (siehe Anm. 1161).

ausführlicher. Kakuman dürfte die Ankunft der Frauen nicht bemerken, da er in das Sūtra ebenso vertieft sein müsste wie Munemitsu in der zuvor besprochenen Textstelle. Dagegen legt die doppelte erzählte Wahrnehmung in [4] nahe, dass die Erzählung hier durch Kakuman perspektiviert ist. Der Ausdruck *mireba* (,als er/sie hinsah', ,als er/sie ... betrachtete') dient in der vormodernen japanischen Literatur häufig dazu, eine Perspektive zu markieren (s. Kap. 4.3.2). Zwar könnte auch ein externer Beobachter erfassen, dass Kakuman sich die Früchte ansieht; wie sie schmecken, kann jedoch nur Kakuman wissen, der sie isst. Der Ausdruck *mireba* findet sich erneut in [6], als wir mit Kakuman sehen, wie ein Knabe ein Verehrungspodest und ein Klangscheibengestell aus Sandelholz bringt. Diese Informationen stellen für das *Shintōshū* einen relativ hohen Detailgrad dar.

In [4] und [6] ist die narrative Distanz am geringsten. Diese Erzählweise nimmt in [7] ein jähes Ende, wenn der Erzähler in zwei Kommentarformeln vor dem zu Berichtenden zu kapitulieren scheint: ,Spräche man über [...], ließe [...] sich kaum beschreiben. Weder Geist noch Sprache ist hinreichend' ([...] *mōseba nakanaka oroka nari. Kokoro mo kotoba mo oyobarezu* 申セハ中と愚ナリ。心モ詞モ及ハレス). Obwohl diese Bemerkungen wie ein ,*sōshiji* zu Auslassungen' (*shōryaku no sōshiji*) wirken (s. Kap. 3.4.2), setzt der Erzähler in [8] zum Versuch an, Angaben zu der von Kakuman durchgeführten Zeremonie zu machen. Die Menge an gegebenen Details ist verschwindend gering: Nachdem Kakuman das Verehrungspodest besteigt, erfahren wir nur, dass seine Darlegung des Sūtra ,erhaben' ist (*tōtokarikereba* 貴カリケレハ). Hierbei handelt es sich um kein objektives Detail, sondern eine Bewertung des Erzählers. Erneut stellt dieser fest, ,dass Geist und Sprache nicht hinreichend sind'. Dies dient wohl weniger als Ausrede dazu, etwas nicht erzählen zu müssen, denn als Begründung dafür, dass sich in [9] zahlreiche Berggottheiten versammeln. In [8] ist der Detailgrad des Erzählten am geringsten und die narrative Distanz folglich am größten. In [7] wird nicht erzählt, sodass auch das Kriterium des Detailreichtums keine Anwendung finden kann. Allerdings erscheint es nicht sinnvoll, Erzählerkommentare zu isolieren und aus der Analyse zu verbannen – es genügt zu konstatieren, dass [7] und [8] über die größte Distanz verfügen.

Anders als die oben besprochenen Erzählerkommentare erfüllen diese nicht die Funktion, die Anschaulichkeit zu erhöhen, indem die emotionale Erfahrung der Rezipienten intensiviert wird. Sie beziehen sich auf etwas, das entweder gar nicht erzählt wird oder nicht zufriedenstellend erzählt werden kann. Wir stellen also fest, dass es von der Art des Erzählerkommentars abhängt, ob dieser in einem Zusammenhang zur narrativen Distanz steht.

Es lässt sich schlussfolgern, dass eine Definition der narrativen Distanz nicht ausschließlich auf die Ab- oder Anwesenheit des Erzählers bezogen sein darf

(dies geht auch aus den theoretischen Überlegungen in Kap. 2.4 hervor). Auch Genettes Formel, in der „sich Informationsquantum und Anwesenheit des Informanten umgekehrt proportional zueinander verhalten“¹⁵¹⁴, ist offensichtlich nicht gültig. Genette selbst stößt mit seiner Definition auf Probleme. So stellt er fest, dass Prousts *À la recherche du temps perdu* sich dem Gegensatz von Mimesis und Diegesis entziehe, da die Szenen eine hohe Informationsdichte aufweisen, gleichzeitig aber der Erzähler ständig anwesend ist.¹⁵¹⁵ Er verwendet in diesem Kontext auch die Formulierung „Intensität der Mittelbarkeit“¹⁵¹⁶. Auch für die Analyse vormoderner japanischer Texte scheint das Kriterium der Erzählerpräsenz irreführend. Es wurde daher vorgeschlagen, die narrative Distanz nur durch den Detailreichtum zu bestimmen. Es wäre zu überprüfen, ob die darauf basierenden Thesen auch für andere historische und kulturelle Kontexte zutreffend sind oder ob in der westlichen Literatur alle der von Rüdiger Singer beschriebenen „Strategien anschaulichen Erzählens“¹⁵¹⁷ Gültigkeit behalten. Hierzu gehört auch das Verbergen der Erzählinstanz, auf das Singer allerdings nur sehr oberflächlich eingeht.¹⁵¹⁸

4.2.2 Zur Unterscheidung von direkter und indirekter Rede im Japanischen

Die Unterscheidung von direkter (zitativer) und indirekter (transponierter) Rede fällt im Japanischen alles andere als leicht. Als zuverlässigstes Unterscheidungskriterium gilt die Intonation.¹⁵¹⁹ In modernen Texten finden sich häufig, aber nicht immer, Satzzeichen, die dem Leser die Entscheidung abnehmen und Redeteile eindeutig als direkt oder indirekt ausweisen. Sieht man aber von den Satzzeichen ab, unterscheidet sich die Situation nicht grundlegend von der im klassischen Japanisch. Da sich linguistische Untersuchungen meist auf die Gegenwartssprache beziehen, soll die Problematik hier zunächst anhand moderner Beispiele aufgezeigt werden. Die in den anschließenden Unterkapiteln erfolgende Beschäftigung mit vormodernen

1514 Genette [1994] ³2010: 106. In seinem *Nouveau discours du récit* behauptet Genette zwar zunächst, die Formel nur genannt zu haben, um sie später zurückzuweisen (vgl. Genette [1994] ³2010: 200, Anm. 6). Dies geht aus „Discours du récit“ allerdings nicht hervor. Außerdem wiederholt er seine Formel in *Nouveau discours du récit* noch auf derselben Buchseite.

1515 Vgl. Genette [1994] ³2010: 106–107.

1516 Genette [1994] ³2010: 107.

1517 In Köppe/Singer 2018b: 21–31. Die einzelnen Strategien betreffen „Ikonizität“, „Erzählperspektive und Erzählinstanz“, „Detailfülle und Selektion“ und „Bildlichkeit als Trope“.

1518 Siehe Köppe/Singer 2018b: 26.

1519 Vgl. Midorikawa 2003: 206, Anm. 55.

Quellen kann dennoch einen wichtigen Beitrag zur Forschungsdiskussion leisten.

Die Schwierigkeit der Unterscheidung von direkter und indirekter Rede ergibt sich in erster Linie daraus, dass es im Japanischen, anders als im Deutschen, Englischen oder Französischen, mit Ausnahme bestimmter Postpositionen bzw. Partikeln (siehe unten) keine syntaktischen Unterschiede zwischen direkter und indirekter Rede gibt. Durch den Anschluss bestimmter Wendungen lässt sich indirekte Rede zwar eindeutig markieren, beispielsweise mit *sō da* oder *to iu/no koto da* („es heißt, dass“).¹⁵²⁰ Wenn aber eine Inquit-Formel (z. B. „sagte er“) mit einem Verb¹⁵²¹ gebildet wird, folgt dieses auf die mit der Postposition *to* markierte Rede – unabhängig davon, ob es sich um direkte oder indirekte Rede handelt. Zwischen den beiden Formen kann daher häufig nicht unterschieden werden.

direkt:	[<i>Kanojo wa</i>] „ <i>kare ni atta</i> “ <i>to itta</i> .	Sie sagte: „Ich habe ihn getroffen.“
indirekt:	[<i>Kanojo wa</i>] <i>kare ni atta to itta</i> .	Sie sagte, sie habe ihn getroffen.
	oder:	Sie sagte, dass sie ihn getroffen habe.

Im Deutschen lässt sich die indirekte Rede – wenn nicht zusätzlich die Konjunktion ‚dass‘ eingesetzt wird – eindeutig am Konjunktiv erkennen. Im Englischen kommt es, sofern sich die Aussage auf Vergangenes bezieht, zu einer Verschiebung von Präsens zu Präteritum. Im Japanischen bewirkt die Transpo-

1520 Dabei kann *koto* (wörtlich ‚Sache‘, hier aber in der Funktion eines Formalnomens) auch durch andere Nomina wie *hanashi* (der Inhalt von etwas Gesagtem) oder *uwasa* („Gerücht“) ersetzt werden (vgl. Coulmas 1986: 176). Verena Werner nennt weiterhin *-ta tokoro* und *yō da* (Werner 2006: 26), die allerdings beide in keinem Zusammenhang zur Rededarstellung stehen; *-ta tokoro* ist zeitlich bestimmt, *yō da* dubitativ.

1521 Neben den üblichen *verba dicendi* und *credendi* kann diese Funktion im Japanischen von einer großen Bandbreite an Verben übernommen werden. Yamaguchi nennt einen Satz mit *unazuki-kawashita* („nickten sich gegenseitig zu“) als ein Beispiel, in dem sich schwer sagen lässt, ob gesprochene oder innere Rede dargestellt wird. Häufig tritt die Rede als Bedeutung einer Geste auf, sodass es sich bei ihr gewissermaßen um eine explizierte Interpretation handelt. Yamaguchi hebt daher die semantische Flexibilität von berichtendem und berichtetem Satz im Japanischen hervor (vgl. Yamaguchi 1995: 57–58). In diesem Zusammenhang mag von Interesse sein, dass die Postposition *to* nicht nur Zitate markiert, sondern auch zur adjektivischen Verwendung onomatopoetischer Wörter verwendet wird. Ferner stellt *to* die Konjunktionalfom (*ren'yōkei*) der Kopula *tari* (← *to ari*) dar, die auch zur Adverbbildung mit verbalen Qualitativa (*keiyōdōshi*) gebraucht wird. Auch wenn diese Konjunktionalfom vom Quotativ grammatikalisch zu unterscheiden ist, mag die von Yamaguchi beschriebene semantische Flexibilität dafür sprechen, dass ein Zusammenhang zwischen der Markierung von Zitaten und Zuständen nicht ganz von der Hand zu weisen ist.

nierung einer Rede keine entsprechende Veränderung der Verbform.¹⁵²² Vor allem aber wird im Deutschen oder Englischen auf den Sprecher der Aussage innerhalb der transponierten Rede in der dritten statt in der ersten Person referiert. Hier kann es zwar auch im Japanischen zu einer Änderung des Pronomens kommen, doch finden Pronomina vergleichsweise selten Verwendung. Im obigen Beispiel wird in der wiedergegebenen Rede das Objekt (*kare*) genannt, auf das Thema bzw. Subjekt (*kanojo*) aber verzichtet, da seine Nennung als redundant empfunden würde. Doch auch wenn ein Pronomen vorliegt, ist insbesondere im klassischen Japanisch Vorsicht geboten, da beispielsweise *waga*, das häufig als Pronomen der ersten Person aufgefasst wird, sich auch auf andere ‚Personen‘, vor allem die dritte, beziehen kann.¹⁵²³

Auch im Neujapanischen sind Fälle denkbar, in denen nicht eindeutig ist, auf wen sich ein Pronomen bezieht. Yamaguchi Michiyo nennt den Satz *Gorō wa watashi ga tadashii to itta*, was sich, ausgehend von direkter Rede, mit ‚Gorō sagte: „Ich habe recht“‘ übersetzen lässt, ausgehend von indirekter Rede aber auch als ‚Gorō sagte, dass ich recht hatte‘. In direkter Rede bezieht sich *watashi* (‚ich‘) auf Gorō, in indirekter Rede auf den Sprecher des ganzen Satzes. Orientiert man sich an der gesprochenen Sprache und lässt die Zeichensetzung unberücksichtigt, sind entsprechend ambige Fälle auch im Englischen denkbar: *Andy said (,) I was right*. Solche Fälle sind nach Yamaguchi aber untypisch, weil indirekte Rede typischerweise mit der Konjunktion *that* eingeleitet wird.¹⁵²⁴

Direkte Rede kann weiterhin – im Japanischen ebenso wie in anderen Sprachen – deiktische Ausdrücke enthalten, die auf das Referenzsystem des Sprechers der wiedergegebenen Äußerung bezogen sind (z. B. *kyō* [‚heute‘] oder *koko* [‚hier‘]).¹⁵²⁵ Florian Coulmas zufolge sind deiktische Wechsel im Japanischen besonders relevant, da es keine grammatischen Merkmale gibt, durch die

1522 Da es im Japanischen keinen Konjunktiv gibt, erscheint es wenig sinnvoll, wie Verena Werner zu schreiben, die indirekte Rede stünde im Japanischen im Indikativ (zudem bezeichnet sie den Verbmodus Konjunktiv fälschlich als „das *Tempus* der Vermittlung“; Werner 2006: 26; Hervorh. S. B.; auch zitiert in Tan 2017: 63). Werners Monographie zu Tayama Katai 田山花袋 (1871–1930) stützt sich „ausschliesslich auf die in Rolf Tarots *Narratio viva* beschriebene Erzähltheorie“ (Werner 2006: 19), was Harald Meyer (2011c: 136–137) in seiner Rezension kritisiert. Tarot kündigte seine *Narratio viva: Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Erzählkunst vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts* als dreibändiges Werk an, tatsächlich erschienen ist jedoch nur der erste Band *Theoretische Grundlagen* ([*Narratio* 8]. Bern et al.: Peter Lang, 1993).

1523 Zu *waga* siehe Balmes 2020c: 64–65.

1524 Vgl. Yamaguchi 1995: 36–37, 39.

1525 Vgl. auch Yamaguchi 1995: 39–40, 42.

sich direkte von indirekter Rede zwangsläufig unterscheidet.¹⁵²⁶ Es gilt allerdings zu beachten, dass auch Deiktika – wie das Personalpronomen in den obigen Beispielen – nicht immer eindeutig zugeordnet werden können.¹⁵²⁷ Zu den deiktischen Ausdrücken gehören nach Coulmas auch Honorifika, die zudem die Beziehung zwischen Sprecher und Adressat betreffen.¹⁵²⁸ Letzteres trifft vor allem auf die mit der Kopula *desu* und dem Verbalsuffix *-masu* gebildete Verbindlichkeitsform (*teineigo* 丁寧語) zu, wohingegen die ehrerbietige Form (*sonkeigo* 尊敬語) und die demütige Form (*kenjōgo* 謙讓語) sich primär auf die Beziehung zwischen Sprecher und besprochenem Gegenstand beziehen.¹⁵²⁹ Coulmas konzentriert sich fast ausschließlich auf die mit dem Verbalsuffix *-masu* gebildete Verbindlichkeitsform, wobei deutlich wird, dass diese bei der Unterscheidung von direkter und indirekter Rede allenfalls der groben Orientierung dienen kann, jedoch keineswegs ein verlässliches Kriterium darstellt.¹⁵³⁰ Die zentrale Bedeutung, die der Verbindlichkeitsform in der heutigen Grammatik zukommt, vor allem im Vergleich zur ehrerbietigen und demütigen Form, erlangte diese erst im Lauf des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der Nachkriegszeit.¹⁵³¹ Wie in den nachfolgenden Abschnitten gezeigt wird, lässt sich in der Literatur der Heian-Zeit seltener direkte Rede durch die Verbindlichkeitsform ausmachen als indirekte Rede durch ehrerbietige und demütige Formen, mit denen sich die Erzählinstanz in Relation zu den Figuren, von denen sie erzählt, positioniert – ein Charakteristikum der vormodernen japanischen Literatur, das sich in der heutigen nicht mehr findet.

Das wichtigste Kriterium zur Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Rede stellt Yamaguchi zufolge der ‚kommunikative Modus‘ (*communicative mood*) dar. Markiert werde dieser durch die mit *desu* und *-masu* gebildete Verbindlichkeitsform sowie mit Satzendpartikeln wie *yo*, womit eine Aussage bekräftigt wird, oder *ne*, womit um Zustimmung beim Gesprächspartner ersucht wird. Diese Partikeln entsprechen in ihrer Funktion in etwa englischen Ausdrücken wie *honestly* oder *you know*, die Monika Fludernik in *The Fictions of Lan-*

1526 Vgl. Coulmas 1986: 174.

1527 Für ein Beispiel siehe Stinchecum 1980: 378.

1528 Vgl. Coulmas 1986: 167.

1529 Siehe den Überblick in Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 163–166. Dort wird allerdings übersehen, dass auch *sonkeigo* und *kenjōgo* zumindest implizit auf die Beziehung zwischen Sprecher und Adressat bezogen sind, da es vom Gesprächspartner abhängt, inwieweit man sich überhaupt um eine in Bezug auf den besprochenen Gegenstand höfliche Sprache bemüht.

1530 Vgl. Coulmas 1986: 167–170, 172.

1531 Vgl. Ebi/Eschbach-Szabo 2015: 162–163.

guage and the Languages of Fiction (1993) bespricht.¹⁵³² Coulmas schreibt, dass die Satzendpartikeln nicht nur den Modus des Satzes anzeigen, sondern auch kognitive und emotionale Einstellungen des Sprechers gegenüber der Proposition bzw. seinem Gegenüber (in Yamaguchis Begriff des ‚kommunikativen Modus‘ sind diese zweifelsfrei eingeschlossen). Sie seien daher eher phatisch als referentiell und könnten somit nicht Bestandteil von indirekter Rede sein. Als Ausnahme nennt Coulmas die interrogative Partikel *ka*.¹⁵³³

Während von expliziten Merkmalen des ‚kommunikativen Modus‘ darauf geschlossen werden kann, dass direkte Rede vorliegt, ist die Abwesenheit solcher Merkmale kein hinreichendes Kriterium für indirekte Rede, da der ‚kommunikative Modus‘ des ursprünglichen Sprechers auch implizit bleiben kann (das ist auch im oben zitierten Satz *Gorō wa watashi ga tadashii to itta* der Fall, wenn man von direkter Rede ausgeht).¹⁵³⁴ Entsprechend kritisiert Yamaguchi¹⁵³⁵ die These von Fludernik, die sich in ihrer Studie zu Rede- und Gedankendarstellung als eine der ersten Narratologinnen auch mit der japanischen Sprache befasst, dass im Japanischen indirekte Rede vorliege, wo sich ‚Pronomina‘, Namen, Lexeme oder Ausdrücke fänden, die in direkter Rede nicht enthalten sein könnten.¹⁵³⁶ Umso geeigneter scheint Fluderniks These als Anleitung für die Analyse vormoderner Erzähltexte: Hier wird die direkte Rede in der Regel als Standardfall betrachtet und indirekte Rede vor allem an auf das Referenzsystem des Erzählers verweisenden ehrerbietigen und demütigen Formen festgemacht.

In der linguistischen Diskussion werden typographische Aspekte meistens ausgeklammert. Das kommt uns in gewisser Weise entgegen, da die Handschriften aus dem japanischen Altertum und Mittelalter keine Satzzeichen enthalten. Wie oben bereits angedeutet wurde, ist aber auch in der Gegenwartsliteratur direkte Rede nicht immer typographisch als solche ausgewiesen. Typographische Symbole zur Kennzeichnung von Figurenrede fanden sich in Japan ab der Edo-Zeit (1603–1868), etwa in der Form von Dreiecken ▲. Zur selben Zeit erlangten die *furigana* 振り仮名 (‚beigefügte Silbenzeichen‘), häufig auch *rubi* ルビ genannt (von engl. *ruby*), weite Verbreitung – kleine Silbenzeichen neben chinesischen Schriftzeichen (*kanji*), die deren ‚Lesungen‘ anzeigen (später dienten die *furigana* auch dazu, alternative ‚japanische‘ Formulierungen darzustellen, oder

1532 Vgl. Yamaguchi 1995: 40–41. Siehe auch Monika Fludernik (1993): *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The linguistic representation of speech and consciousness*. London/New York: Routledge, 233–235.

1533 Vgl. Coulmas 1986: 171.

1534 Vgl. Yamaguchi 1995: 41.

1535 Vgl. Yamaguchi 1995: 35, 42, 50.

1536 Vgl. Yamaguchi 1995: 35. Siehe Fludernik 1993 (wie Anm. 1532): 102.

zu Wortspielen). Hijikata Yōichi sieht diese Entwicklungen im Zusammenhang damit, dass nach dem Aufkommen des Buchhandels auch Menschen mit geringerer Bildung lasen. Anführungszeichen, Kommata und Punkte fanden in die japanische Literatur Eingang, nachdem ab der Meiji-Zeit (1868–1912) westliche Romane übersetzt wurden. Schließlich setzte sich diese Art der Interpunktion auch in Editionen vormoderner Literatur durch, wodurch bestimmte literarische Techniken nicht mehr ihr volles Potential entfalten konnten (insbesondere die sogenannten *utsurikotoba*; s. Kap. 3.4.3). Später steht im modernen japanischen Roman direkte Rede nicht mehr zwingend in den japanischen Anführungszeichen, den sogenannten ‚Hakenklammern‘ (*kagi-kakko* 鈎括弧: 「...」). Stattdessen werden etwa lange Gedankenstriche oder bloße Zeilenumbrüche eingesetzt, was Autoren vielfältigere Möglichkeiten bietet.¹⁵³⁷

Der Schriftsteller und Nobelpreisträger Ōe Kenzaburō ist ein Beispiel für einen Autor, der direkte Rede in seinen Texten grundsätzlich in einer neuen Zeile hinter einem langen Gedankenstrich beginnen lässt (Textzitate stehen dagegen in den üblichen ‚Hakenklammern‘). Wird die Figurenrede von einem Einschub durch den Erzähler unterbrochen und dann fortgesetzt, findet sich jedoch kein erneuter Gedankenstrich. Typographisch ist also nur der ‚erste‘ Beginn einer Figurenrede markiert. Da aber auch dies außerhalb von Dialogen nicht garantiert ist, ist die Art der Rededarstellung etwa in der folgenden Passage eines erzählerischen Essays nicht eindeutig:

家に帰ってからも発熱はおさまらず、村の隣の町から来てくれたお医者さんが——私は夢の出来事のようにそれを聞いていたのですが——、もう手当ての方法もお薬もない、といって引き上げてしまうことになりました。母だけが、希望を失わず、看病してくれていたのです。¹⁵³⁸

Auch nachdem ich wieder zu Hause war, legte sich das Fieber nicht, und der Arzt, der aus der nächstgelegenen Stadt gekommen war, – ich hörte es, als ob es die Geschehnisse eines Traumes wären – sagte, es gebe keine Möglichkeit zur Behandlung und keine Medizin mehr, und ging wieder zurück. Nur meine Mutter verlor die Hoffnung nicht und pflegte mich.¹⁵³⁹

Der infrage stehende Satz enthält keine deiktischen, expressiven oder ähnliche Elemente, die auf direkte Rede schließen lassen, aber auch kein ‚Pronomen‘, das nur in indirekter Rede stehen kann. Folglich lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob es sich um direkte oder um indirekte Rede handelt. Aus typographischen Überlegungen erscheint mir die direkte Rede naheliegender: Auch hinter

¹⁵³⁷ Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 170–171.

¹⁵³⁸ Ōe [2001] ⁶2001: 12; Hervorh. S. B.

¹⁵³⁹ Ōe 2017: 78; Hervorh. S. B.

Sätzen, die sich hinter einem langen Gedankenstrich zu Beginn einer neuen Zeile finden und die sich klar als direkte Rede erkennen lassen, setzt Ōe stets ein Komma, bevor der Wechsel zur Erzählerrede erfolgt. Auf das Komma folgt die Postposition *to* sowie ein *verbum dicendi* wie *itte* („sagte er“) – welches auch hier vorliegt. Auch die vorangehende erzählte Wahrnehmung (*kūte ita*, „hörte“) mag eine wörtliche Rede in Aussicht stellen. Dass ich mich in meiner Übersetzung dennoch für die Form der indirekten Rede entschieden habe, hat vor allem stilistische Gründe. Generell besteht die Tendenz, weder eindeutig als direkte noch als indirekte Rede zu bestimmende Formen – welche die japanische Editionsphilologie meist durch das Hinzufügen von Anführungszeichen als direkte Rede ausweist – in indirekter Rede zu übersetzen.¹⁵⁴⁰

Weiterhin scheint das Verhältnis von direkter zu indirekter Rede im Japanischen allgemein größer zu sein als im Deutschen oder Englischen.¹⁵⁴¹ Der Grund ist wohl, dass die mangelnden grammatischen Unterschiede zwischen den beiden Formen es im Japanischen schwieriger machen, eine Paraphrase ausreichend von einem wörtlichen Zitat abzugrenzen. Dies stellt insbesondere in wissenschaftlichen Texten ein Problem dar, sodass in der japanischsprachigen Forschungsliteratur direkte Zitate weitaus häufiger sind als in der deutschsprachigen. Hinzu kommt, dass im Japanischen Klarheit Vorrang vor lexikalischer Abwechslung hat und weit aus weniger Wert auf die Variation von Worten gelegt wird als im Deutschen.

4.2.3 Direkte Rede in der vormodernen Literatur

Im klassischen Japanisch stehen neben *to* noch zwei andere Postpositionen/Partikeln zur Markierung von Zitaten zur Verfügung: *tote* und *nado*. *Tote* stellt eine Kombination von *to* und der konjunkionalen Partikel *-te* dar. Letztere impliziert ein *verbum dicendi/credendi* (oder womöglich ein anderes Verb, das diese Funktion erfüllt), sodass *tote* ohne entsprechendes Verb auftritt. Die modifizierende Partikel *nado* („ungefähr“, „etwa“, „unter anderem“) kann *to* ersetzen und erscheint in gewisser Weise paradox: Obwohl *nado* direkte Rede markieren kann, macht es zugleich deutlich, dass es sich um keine wörtliche Entsprechung handelt.

In den oben behandelten Fällen stand das *verbum dicendi* immer hinter der dargestellten Rede; im klassischen Japanisch besteht hingegen die Möglichkeit, die Rede zusätzlich mit einem *verbum dicendi* einzuleiten. Dies ersetzt die Mar-

¹⁵⁴⁰ Auch Yamaguchi (1995: 58) übersetzt einen ambigen japanischen Satz mit indirekter Rede ins Englische.

¹⁵⁴¹ Vgl. Hashimoto 2014b: 218–219.

kierung des Endes der Rede nicht, sodass sowohl Anfang als auch Ende deutlich sind. Eingeleitet werden kann direkte Rede etwa mit *iu yō* oder (*no*) *iwaku* (,sagte', wörtlicher: ,Was [er/sie] sagte:').¹⁵⁴² Auch ist es möglich, vor der zitierten Rede den Namen oder die Bezeichnung des Sprechers zu nennen. Beispiele hierfür finden sich etwa im *Taketori monogatari*, aus dem die ersten Belegstellen im Folgenden zitiert sind. Um den Text den vormodernen Rezeptionsbedingungen entsprechend ohne Anführungszeichen wiederzugeben, werden Transkriptionen (*honkoku*) der wahrscheinlich aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammenden Takamatsunomiya-Handschrift 高松宮本 gegeben. Der Verständlichkeit halber habe ich *dakuten*¹⁵⁴³ und Satzzeichen ergänzt sowie zusätzlich Transkriptionen in lateinischen Buchstaben (,Romanisierungen') beigefügt.

おきないふやう、われあさごと夕ごとにみる竹の中におはするにて、しりぬ。子になり給べき人なめり、とて手に打いれて家え[sic]もちてきぬ。¹⁵⁴⁴

Okina iu yō, ware asa-goto yū-goto ni miru take no naka ni owasuru nite, shirinu. Ko ni nari-tamau beki hito nan meri, tote te ni uchi-irete ie e mochte kinu.

Da sprach der alte Mann: „Ich habe es erkannt, weil es mitten in dem Bambus war, den ich jeden Morgen und jeden Abend vor mir sehe. Es muß wohl ein Menschlein sein, das mir zum Kinde bestimmt ist.“ Und er legte es in seine Hand und trug es nach Hause.¹⁵⁴⁵

Die Textstelle besticht durch ihre Klarheit, wie sie dem *Taketori monogatari* gerne im Vergleich zum *Genji monogatari* zugeschrieben wird.¹⁵⁴⁶ Anfang und Ende des Zitates sind deutlich gekennzeichnet, zudem beginnt die Rede mit *ware* (,ich'; *waga* in anderen Textzeugen¹⁵⁴⁷) und endet mit der dubitativen Wendung *nan meri*. Die Übersetzung von Nelly und Wolfram Naumann enthält kein doppeltes *verbum dicendi*, da dies im Deutschen nicht üblich ist; zudem impliziert

1542 Mit dem Suffix *-ku* können neben *iwaku* 言はく/云はく folgende Nominalisierungen gebildet werden: *mōsaku* 申さく (,Was [sie] sprach'), *notamawaku* 宣はく (,Was [er] sprach' [ehrerbietig]) und *omowaku* 思はく (,Was [sie] dachte'). Zudem findet sich vor Gebeten häufig der Ausdruck *negawaku wa/ba* 願はくは/ば (,Was [er] wünschte, ist ...').

1543 Markierungen zur Darstellung von Anlauten, die sich durch phonetischen Wandel ergeben haben, z. B. *do* ど statt *to* と. Siehe auch S. 53.

1544 Nach dem Faksimile in Katagiri [1972]³¹2002b: 1–2 [fol. 1r–v]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt. Auf Standardisierung gemäß der sogenannten ,historischen Orthographie' (*rekishiteki kana-zukai*) wird verzichtet.

1545 Naumann/Naumann [1973] 2009: 57; Hervorh. S. B.

1546 So z. B. bei Mitani 2002: 25.

1547 Siehe SNKBT 17: 3.

das japanische *tote* ein Verb bloß. Ein besonderer Fall findet sich dagegen im ersten längeren Dialog zwischen dem alten Mann (*okina* 翁) und Kaguya-hime かぐや姫, der im Folgenden teilweise zitiert ist:

[¹] 是をみつけて、おきな、かぐやひめにいふやう、我子のほとけ、変化の人と申ながら、こゝらおほきさまでやしなひたてまつる心ざし、をろかならず。おきなの申さん事は聞給ひてんや、といへば、^[2] かぐやひめ、何ごとをか、の給はんことは、うけ給はらざらん。変化のものにて侍けむ身ともしらず、おやとこそおもひたてまつれ、といふ。^[3] おきな、うれしくも、の給ふものかな、といふ。^[4] おきな、とし七十にあまりぬ。けふともあすともしらず。このよの人は、おとこはめにあふ事をす、おんなは男にあふ事をす。そのゝちなむ、門ひろくもなり侍る。いかでか、さる事なくてはおわせむ。^[5] かぐやひめのいわく、[...]¹⁵⁴⁸

[¹] *Kore o mitsukete, okina, Kaguya-hime ni iu yō, waga ko no hotoke, henge no hito to mōshinagara, kokora ōkisa made yashinai-tatematsuru kokorozashi, oroka narazu. Okina no mōsan koto wa kiki-tamaiten ya, to ieba,* ^[2] *Kaguya-hime, nanigoto o ka, notamawan koto wa, uketamawarazaran. Henge no mono nite haberiken mi to mo shirazu, oya to koso omoi-tatematsure, to iu.* ^[3] *Okina, ureshiku mo, notamau mono kana, to iu.* ^[4] *Okina, toshi nanasoji ni amarinu. Kyō to mo asu to mo shirazu. Kono yo no hito wa, otoko wa me ni au koto o su, onna wa otoko ni au koto o su. Sono nochi namu, mon hiroku mo nari-haberu. Ika de ka, saru koto nakute wa owasemu.* ^[5] *Kaguya-hime no iwaku, [...]*

[¹] Der alte Mann nahm dies wahr, und er sagte nun zu Kaguyahime: „Mein liebes Kindchen, du bist zwar ein wunderbares Wesen, das die menschliche Gestalt nur angenommen hat, dennoch war meine Absicht, dich so weit großzuziehen, sehr ernst gemeint. Du solltest schon auf das hören, was ich alter Mann dir sagen möchte!“ – ^[2] Da antwortete Kaguyahime: „Wie sollte ich denn nicht auf das hören, was du sagen willst, was es auch immer sei? Ich weiß ja nichts davon, daß ich ein wunderbares Wesen sein soll, ich halte dich doch für meinen Vater!“ ^[3] „Du sagst mir da etwas sehr Liebes“, sagte der alte Mann, ^[4] „ich alter Mann bin nun über siebzig. Ich weiß nicht, was der heutige oder morgige Tag bringt. Für uns Menschen dieser Welt gilt, daß der Mann sich einer Frau vereint, daß die Frau sich einem Mann vereint. Daraufhin entfaltet sich eine Familie. Wie könntest du ohne solches sein?“ ^[5] Da Kaguyahime nun sagte: [...] ¹⁵⁴⁹

Die erste Figurenrede ist ebenso klar markiert wie im zuvor angeführten Beispiel: Es findet sich ein *verbum dicendi* vor und nach der Rede,¹⁵⁵⁰ die zudem mit dem

¹⁵⁴⁸ Nach dem Faksimile in Katagiri [1972] ³¹2002b: 7–9 [fol. 4r–5r]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt. Siehe auch SNKBT 17: 7–9.

¹⁵⁴⁹ Naumann/Naumann [1973] 2009: 59; Hervorh. S. B.

¹⁵⁵⁰ Mitani vermutet, dass dem doppelten Gebrauch des *verbum dicendi* der Einfluss des *kambun kundoku* 漢文訓読 zugrunde liegt, d. h. Techniken zur Übersetzung bzw. ‚Lesung‘ von in Schriftchinesisch gehaltenen Texten, in denen es vorkommt, dass ein einzelnes Schriftzeichen doppelt ‚gelesen‘ wird (vgl. Mitani 2002: 25). Das *Taketori monogatari* und das *Utsuho monoga-*

‚Pronomen‘ *waga* („Mein“) beginnt und mit einer rhetorischen Frage endet (von Nelly und Wolfram Naumann als Empfehlung übersetzt). Allerdings zeigt sich bereits hier, dass die grammatische Person kaum als Orientierungshilfe dienen kann: Der in der Erzählerrede stets ‚der alte Mann‘ (*okina*) genannte Bambussammler referiert auf sich selbst mit dieser Bezeichnung (oben fett gedruckt) – gewissermaßen in der ‚dritten Person‘ (auch wenn Nelly und Wolfram Naumann in ihrer Übersetzung das Personalpronomen ‚ich‘ ergänzen).

In [2] steht zwar nur hinter der Rede ein *verbum dicendi*, doch dafür wird sie mit der Nennung von Kaguya-hime eingeleitet. Die Rede beginnt mit einer Frage und enthält zudem das Hilfsverb *haberi*, welches der Verbindlichkeitsform (*teineigo*) zugeordnet wird, die in der Forschung zur Gegenwartssprache als Indiz für direkte Rede betont wird. Folglich ist ganz eindeutig Kaguya-hime die Sprecherin (streng genommen ist auch *mōshinagara* in [1] Verbindlichkeitsprache, da *mōsu* dort nicht auf den Sprecher bezogen ist, in welchem Fall es Demut ausdrücken würde). Satz [3] beginnt mit der Nennung des alten Mannes und endet wie [2] mit der Inquit-Formel *to iu* („sagte [sie/er]“). Dass direkte Rede vorliegt, ist an der exklamatorischen Partikel *kana* erkennbar, doch auch das emotionale Qualitativum *ureshi* („erfreulich“; in der Übertragung der Naumanns ‚lieb‘), das ein Wahrnehmungssubjekt impliziert, mag darauf hindeuten (s. Kap. 4.3.1).

Dagegen ist [4] ganz und gar untypisch. Das erste Wort *okina* lässt zunächst darauf schließen, dass hier wie in [3] der alte Mann als Sprechinstanz genannt wird und anschließend wörtliche Rede folgt. In [1] bis [3] ließ sich die direkte Rededarstellung neben den gepunktet unterstrichenen Teilen vor allem auch daran erkennen, dass durchgehend Honorifika verwendet werden, die sich in der Erzählerrede an diesem Punkt des *Taketori monogatari* in Bezug auf Kaguya-hime noch nicht finden. In [4] gibt es dagegen bis zum Hilfsverb *haberi* keine Honorifika. Darauf folgt eine rhetorische Frage, doch das Ende der Rede wird nicht markiert. In allen der von mir konsultierten Editionen wird die öffnende ‚Hakenklammer‘ vor *okina* gesetzt;¹⁵⁵¹ demnach greift der Bambussammler erneut auf das Wort zurück, um auf sich selbst zu referieren. Es handelt sich also um einen relativ seltenen Fall von freier oder autonomer direkter Rede. Obwohl sich keine der Postpositionen/Partikeln findet, die in etwa Abführungszeichen entsprechen, geht der autonome Charakter der Rede aufgrund der typographischen Konventionen der japanischen Editionsphilologie zwangsläufig in allen

tari うつほ物語 (‚Die Erzählung von der Höhle‘, ca. 970–999) gelten als stark vom *kanbun kundoku* beeinflusst (vgl. Takahashi 1992: 10).

1551 Vgl. SNKBT 17: 8; SNKBZ 12: 22; Sakakura [1970] 1975: 13; Amagai 1985: 18.

modernen Ausgaben verloren. Indem Nelly und Wolfram Naumann zwischen [3] und [4] ein Komma setzen, beziehen sie zudem das vorangehene *verbum dicendi* auf die eigentlich freie Rede.

Die einzige mir bekannte Edition eines vormodernen Textes, die mit den traditionellen typographischen Regeln bricht, ist Higashiharas dem *gensetsu bunseki* (s. Kap. 3.2) verpflichtete Edition des *Tosa nikki*. Er setzt gesprochene Rede in die üblichen ‚Hakenklammern‘, innere Rede dagegen in sogenannte ‚Bergklammern‘ (*yama-kakko* 山括弧: 〈 … 〉 – der Name ergibt sich wohl aus der Gestalt des öffnenden Zeichens bei vertikaler Schreibrichtung). Diese Verwendung der ‚Bergklammern‘ findet sich bereits bei Mitani.¹⁵⁵² Freie direkte Rede kennzeichnet Higashihara durch Fettdruck und andere Schriftart.¹⁵⁵³ Allerdings gibt es im ganzen *Tosa nikki* nur einen Fall, bei dem Higashihara von freier direkter Rede ausgeht.¹⁵⁵⁴ Es handelt sich dabei um das Ende des Eintrags zum 21. Tag des ersten Monats, und es ist ein bemerkenswerter Zufall, dass sich Tsurayuki in seinen Fünzigern dort selbst auf den Arm nimmt und sich als „Siebzig- oder Achtzigjähriger“¹⁵⁵⁵ (*nanasoji, yasoji* なゝそぢ、やそぢ¹⁵⁵⁶) bezeichnet, dessen Haare vor Angst weiß geworden sind, während sich der Bambussammler als über siebzig bezeichnet, obwohl es später in der Erzählerrede heißt, dass er ‚ungefähr fünfzig‘ (*isoji bakari* 五十ばかり¹⁵⁵⁷) sei. Higashiharas Einordnung der Stelle im *Tosa nikki* als freie direkte Rede beruht auf der Prämisse, dass der Text durchgängig von einer weiblichen Erzählerin erzählt wird. Es ist jedoch naheliegend, dass Ki no Tsurayuki seine Reiseaufzeichnungen erst nachträglich um Hinweise auf eine weibliche Erzählinstanz ergänzte. Geht man davon aus, dass der betreffende Abschnitt von Tsurayuki bzw. der auf ihm beruhenden Figur erzählt wird, besteht keine Notwendigkeit, von freier direkter Rede auszugehen.¹⁵⁵⁸

Die Möglichkeit, bei gesprochener oder innerer Rede sowohl ihren Beginn als auch ihr Ende mit einem *verbum dicendi* oder *credendi* zu markieren, scheint zwar deutlich zu machen, dass es sich um direkte und nicht um indirekte Rede

1552 Siehe Mitani 2002: 34, 81, Anm. 10.

1553 Vgl. Higashihara/Waller 2013: 7.

1554 Siehe Higashihara/Waller 2013: 42 sowie ausführlicher hierzu Higashihara 2015: 199–201.

1555 Balmes 2018: 39.

1556 Nach dem Faksimile in Hagitani [1968]²³2010: 63 [fol. 24r]; *dakuten* und Komma ergänzt. Siehe auch SNKBT 24: 18.

1557 SNKBT 17: 64.

1558 Vgl. Balmes 2017a: 110–114, bes. 113; 2018: 35–40, bes. 39.

handelt, kann aber im Einzelfall eine Ambivalenz anderer Art bewirken, wie folgendes Beispiel aus dem *Tosa nikki* (Eintrag zum ersten Tag des zweiten Monats) demonstriert:

きくひとのおもへるやう、なぞ、たゞごとなる、[と]ひそかにいふべし。¹⁵⁵⁹

Kiku hito no omoeru yō, nazo, tadagoto naru, [to] hisoka ni iu beshi.

Die dies hörten, dachten: „Was für ein banales Gedicht“, schienen sie heimlich zu sagen.

Vor der Rede steht ein *verbum credendi* (*omou*, ‚denken‘), dahinter ein *verbum dicendi* (*iu*, ‚sagen‘). Es bleibt daher unklar, ob es sich um gesprochene oder innere Rede handelt: Die im Beispiel mit *unazuki-kawashita* (‚nickten sich gegenseitig zu‘) implizite Ambivalenz (siehe Anm. 1521) wird hier durch einen Widerspruch explizit. Es ist allerdings zu beachten, dass sich die Postposition *to* zwar in anderen Textzeugen findet,¹⁵⁶⁰ nicht aber in der hier zitierten Seikei-shooku-Handschrift 青谿書屋本¹⁵⁶¹ sowie der ihr zugrunde liegenden Handschrift,¹⁵⁶² die von Fujiwara no Tameie im Jahr Katei 2 (1236) angefertigt wurde und eine detailgetreue Kopie des Manuskripts von Ki no Tsurayuki sein soll (s. Kap. 1.6.2). Sollte *to* in der ursprünglichen Fassung gefehlt haben, ist nicht klar, ob es sich bei *hisoka ni iu beshi* überhaupt um eine Inquit-Formel handelt. Die explizite Ambivalenz von gesprochener und innerer Rede wäre somit auf eine spätere ‚Korrektur‘ zurückzuführen. Diese wird indes in allen modernen Editionen vorgenommen¹⁵⁶³ – so auch bei Higashihara. Es verwundert allerdings, dass er in seiner von Mitani Kuniakis *gensetsu bunseki* inspirierten Edition die Stelle nicht nur unkommentiert lässt, sondern die Rede als gesprochene ausweist, indem er sie in ‚Hakenklammern‘ setzt.¹⁵⁶⁴

1559 Nach dem Faksimile in Hagitani [1968] ²³2010: 76 [fol. 30v]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt. Siehe auch SNKBT 24: 23.

1560 Vgl. SNKBZ 13: 57; Higashihara/Waller 2013: 48.

1561 Das 1984 wiederentdeckte Manuskript von Tameie wurde bislang nicht als Faksimileausgabe oder Digitalisat zugänglich gemacht, sodass auch moderne Editionen des *Tosa nikki* auf der Seikei-shooku-Handschrift basieren. Diese stellt eine exakte Kopie von Tameies Handschrift dar (siehe die in Sorimachi 1984: 3–9 gegenübergestellten Manuskriptseiten).

1562 Die Stelle findet sich nicht unter den lediglich vier Fehlern, die dem Kopist der Seikei-shooku-Handschrift bei der Abschrift von Tameies Manuskript unterliefen (siehe Hagitani [1968] ²³2010: 12).

1563 Siehe NKBT 20: 48, 82; Hagitani 1967: 300–301; Suzuki [1979] ³³2007: 47, 94; SNKBT 24: 23; SNKBZ 13: 43, 57.

1564 Siehe Higashihara/Waller 2013: 48.

Dass auf eine Rede zwei *verba dicendi/credendi* bezogen sind, ist aber die Ausnahme. Auch dass wie in [2] und [3] in der Passage aus dem *Taketori monogatari* zu Beginn der Sprecher des Zitats genannt wird, ist längst nicht immer der Fall. Während im Chinesischen Zitate mit einem *verbum dicendi/credendi* eingeleitet werden – die nominalisierte Form *iwaku* dient auch als ‚Übersetzung‘ für das chinesische *yue* 曰¹⁵⁶⁵ –, ist in japanischen Erzähltexten oft nur das Zitatende markiert. Das macht es mitunter schwierig, den Beginn eines Zitats zu bestimmen. Als Beispiel wird gerne folgende Passage aus dem *Genji*-Kapitel „Wakamurasaki“ 若紫 („Die junge Murasaki“, 5) angeführt, zu der hier sowohl Oscar Benls als auch Royall Tylers Übersetzung angeführt sind:

すこし立ち出でつゝ見渡し給へば、高き所にて、こゝかしこ僧房どもあらはに見おろさるる、たゞこのつゞらおりの下に、同じ小柴なれど、うるはしくしわたして、きよげなる屋、廊などつゞけて、木立いとよしあるは、「何人の住むにか」と問ひ給へば、御供なる人、「これなんなにがし僧都の二年籠り侍る方に侍るなる」「心はづかしき人住むなる所にこそあなれ。あやしうもあまりやつしけるかな。聞きもこそすれ」などのたまふ。¹⁵⁶⁶

Genji trat ein wenig ins Freie und entdeckte, als er um sich sah, etwas weiter unten einige Eremitenhäuschen und fragte:

„Unterhalb der Wegbiegung sehe ich ein hübsches, kleines Haus mit einem Korridorflügel und einer üblichen, aber sehr gepflegten Hecke; auch die Anlage der Bäume und Pflanzen im Garten verraten feinsinnigen Geschmack. Wer mag da wohl wohnen?“

„Es ist der Euch wohlbekannte Bischof Soundso“, antwortete ihm einer seiner Beleiter. „Er ist schon zwei Jahre hier.“

„Oh, das ist also das Haus eines ehrfurchtgebietenden Mannes! Es ist peinlich für mich, daß ich in diesem wenig sorgfältigen Aufzug hier erschienen bin. Jener könnte durch diesen Zufall von meinem Hiersein ja erfahren.“¹⁵⁶⁷

When Genji went outside a moment and examined his surroundings, he found himself on a height directly overlooking the monk's lodges. At the foot of a steeply twisting path and surrounded, like the lodges but more neatly, by a brushwood fence, there stood a pretty house, set with its galleries in a handsome grove.

“Who lives there?” he asked.

“That, my lord, is where I gather His Reverence — has been secluded this last two years.”

“It certainly is the place for someone of a retiring nature. What a pity I am so inadequately dressed. He is certain to find out I am here.”¹⁵⁶⁸

¹⁵⁶⁵ ... *iwaku* ... *to iu* erscheint daher stärker am *kanbun kundoku* orientiert als ... *iu yō* ... *to iu*, woran Mitani seine Ausführungen zum Einfluss des *kanbun kundoku* auf das *Taketori monogatari* festmacht (siehe Anm. 1550).

¹⁵⁶⁶ SNKBT 19: 153; Hervorh. S. B.

¹⁵⁶⁷ Benl 1966, Bd. 1: 138; Hervorh. S. B.

¹⁵⁶⁸ Tyler [2001] 2003: 83–84; Hervorh. S. B.

Wie Hijikata herausstellt, wird der Leser vom ehrerbietigen Ausdruck *to to-tamaeba* („fragte er“) überrascht: Erst hier wird deutlich, dass zuvor eine Rede von Genji dargestellt wurde.¹⁵⁶⁹ Viele Kommentare identifizieren diese nur mit *nanibito no sumu ni ka* („Wer mag da wohl wohnen?“) – so auch die SNKBT-Edition und Tyler. Nach Itō Hiroshi ist daran problematisch, dass die Frage kaum vom Vorangehenden abzugrenzen ist. Manche Kommentare betrachten dagegen wie Benl auch die vorangehende Beschreibung als Teil der Rede. Dagegen lässt sich nach Itō das Argument anführen, dass dieser Abschnitt zu ‚erklärend‘ („setsumeiteki 説明的“¹⁵⁷⁰) sei. Es komme daher zu einer Verschmelzung von Erzähler- und Figurenrede.¹⁵⁷¹ Auch wenn weder Hijikata noch Itō den Begriff gebrauchen, handelt es sich hierbei um ein sogenanntes *utsurikotoba* (s. Kap. 3.4.3).

Während Hijikata in seinem Zitat aus dem *Genji monogatari* auf Anführungszeichen ganz verzichtet, setzt er in seiner modernsprachlichen Übersetzung zwar keine öffnende, aber hinter der Entsprechung von *nanibito no sumu ni ka* eine schließende ‚Hakenklammer‘.¹⁵⁷² Beispiele für ‚unvollständige‘ Satzzeichen finden sich bereits bei Mitani.¹⁵⁷³ Higashihara suggeriert, dass *utsurikotoba* nur verstanden werden könnten, wenn man öffnende ohne schließende Klammern bzw. umgekehrt denken könne.¹⁵⁷⁴ Der Gebrauch der Satzzeichen bei Hijikata erscheint mir jedoch in zwei Punkten problematisch: Einerseits steht die schließende ‚Hakenklammer‘ vor der Inquit-Formel, beruht also auf Wissen, das dem Leser erst danach zuteil wird. Hier ist der Abstand minimal, doch im nachfolgenden Wortwechsel zwischen Genji und seinem Begleiter (*ōntomo naru hito*) liegen die Dinge anders. Dort wird das Ende der Rede des Begleiters nicht durch eine Inquit-Formel markiert, und erst durch den Inhalt von Genjis Rede wird klar, dass nun nicht mehr der Begleiter, sondern Genji spricht. Zuletzt wird dies durch das ehrerbietige Verb *notamau* („sprechen“; von Benl und Tyler ausgelassen) in der Inquit-Formel zu Genjis Rede bestätigt. Dieser Teil des Dialogs würde wohl nicht als *utsurikotoba* bezeichnet werden, weil sich Anfang und Ende der Reden eindeutig bestimmen lassen. Das ist aber erst im Nachhinein der Fall, und so kommt es für den Leser einer Handschrift ohne Interpunktion auch hier zu einem ‚Diskurswechsel‘, der nicht unmittelbar be-

1569 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 164.

1570 Itō 1989: 266.

1571 Vgl. Itō 1989: 266.

1572 Siehe Hijikata [2010] ²2014: 163–164.

1573 Siehe Mitani 2002: 38–39 für zwei Textbeispiele, in denen Mitani jeweils nur die öffnende ‚Hakenklammer‘ setzt.

1574 Vgl. Higashihara 2015: 207.

merkt wird. Das Hinzufügen von An- und Abführungszeichen hat in jedem Fall Auswirkungen auf den Lesevorgang.

Auch wenn *utsurikotoba* als Besonderheit des *Genji monogatari* gelten, insbesondere im Vergleich zu Texten wie dem *Taketori monogatari*,¹⁵⁷⁵ zeigt das Beispiel auf S. 323–324, dass sich auch dort bereits Phänomene finden, die den *utsurikotoba* nicht ganz unähnlich sind. Wenn aber der Teil bis *to toi-tamaeba* („fragte er“) im obigen Zitat ein Paradebeispiel für ein *utsurikotoba* darstellen soll, dann finden sich auch solche Fälle nicht erst im *Genji monogatari*. Auch im *Tosa Nikki* ist nicht immer eindeutig, wo eine Rede beginnt, zum Beispiel im Eintrag zum siebten Tag des zweiten Monats:

[1] このうたは、みやこちかくなりぬるよろこびにたへずして、いへるなるべし。[2] あはぢのごうたにおとれり。[3] ねたき。いはざらましものを、[4] とくやしがるうちに、よるになりて、ねにけり。¹⁵⁷⁶

[1] *Kono uta wa, miyako chikaku narinuru yorokobi ni taezu shite, ieru naru beshi.* [2] *Awaji no go no uta ni otoreri.* [3] *Netaki. Iwazaramashi mono o,* [4] *to kuyashigaru uchi ni, yoru ni narite, nenikeri.*

[1] Dieses Gedicht sagte er wohl, weil er seine Freude darüber, der Hauptstadt nah gekommen zu sein, nicht unterdrücken konnte. [2] Es ist dem Gedicht der Dame aus Awaji unterlegen. [3] Ärgerlich! Hätte ich es doch nur nicht gesagt! [4] Während er es so zu bereuen schien, wurde es Nacht, und er legte sich schlafen.

Das aus dem Qualitativum *kuyashi* („bedauerlich“) und dem Suffix *-garu* gebildete Prädikat *kuyashigaru* („zu bereuen scheinen“) ersetzt in [4] ein *verbum dicendi/credendi*, wie aus der vorangestellten Postposition *to* ersichtlich ist. Auch hier ist nicht eindeutig, ob gesprochene oder innere Rede dargestellt wird – dass in Kommentaren von gesprochener Rede ausgegangen wird,¹⁵⁷⁷ liegt wohl in erster Linie daran, dass das Subjekt der Rede nicht die Erzählerin ist, der meist der ganze Text zugeschrieben wird und welche die Rede nicht berichten könnte, wenn sie nicht gesprochen worden wäre. Unklar ist aber vor allem, wo der Beginn der zitierten Rede anzusetzen ist. In der Regel wird angenommen, dass sie aus [2] und [3] besteht.¹⁵⁷⁸ Die meisten Kommentare weisen aber darauf hin, dass

¹⁵⁷⁵ Vgl. auch Mitani 2002: 25.

¹⁵⁷⁶ Nach dem Faksimile in Hagitani [1968] ²³2010: 91–92 [fol. 38r–v]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebung ergänzt. Siehe auch SNKBT 24: 28.

¹⁵⁷⁷ Kikuchi Yasuhiko und Higashihara sprechen von einem ‚Dialog‘ („kaiwabun 会話文“; SNKBZ 13: 49, Anm. 17; Higashihara/Waller 2013: 55, Anm. 12), Hagitani von ‚Worten‘ („kotoba 言葉“) und von einer ‚Äußerung‘ („hatsugen 発言“; Hagitani 1967: 352).

¹⁵⁷⁸ Siehe Hagitani 1967: 348, 351–352; SNKBT 24: 28; SNKBZ 13: 49; Higashihara/Waller 2013: 55.

[2] auch zur Erzählerrede gehören könnte.¹⁵⁷⁹ Nach dieser Auffassung richtet sich die Typographie in Suzuki Tomotarōs Editionen.¹⁵⁸⁰ Für Suzukis Interpretation ließe sich anführen, dass sich in [2] keine expressiven Elemente finden, während [3] voll von ihnen ist: *netaki* („Ärgerlich!“) in der nominalisierenden Attributiv- statt der üblichen Finalform (ein sog. *taigen-dome* 体言止め), das desiderative Verbalsuffix *-mashi* und der exklamatorische Ausdruck *mono o*. Dagegen mag sprechen, dass hier ehrerbietig von der ‚Dame aus Awaji‘ (*Awaji no go* [淡路の御]) gesprochen wird, die zuvor noch ‚alte Frau aus Awaji‘ (*Awaji-tōme* あはぢたうめ¹⁵⁸¹[淡路専女]) genannt wird.

Zuletzt sollen zwei Sonderfälle beschrieben werden: Mehrere Figurenreden, die nur mit einer Postposition oder Partikel markiert sind, sowie Reden einzelner Figuren, die mit mehreren Postpositionen markiert sind.

In manchen Fällen ist deutlich, dass mehrere Figuren sprechen, besonders wenn diese mit einem Ausdruck wie *hitobito* 人々 („die Leute“) genannt werden. Es kann dann sinnvoll sein, statt von einer Rede, die von mehreren Figuren gleichzeitig gesprochen wird, von mehreren Zitaten auszugehen, die gebündelt wiedergegeben werden.¹⁵⁸² Mehr als eine Sprechinstanz ist wohl auch am Schluss der im 11. Jahrhundert entstandenen Erzählung „Kai-awase“ („Der Muschelwettstreit“) impliziert, die im *Tsutsumi chūnagon monogatari* enthalten ist. Nachfolgend wird aus der Takamatsunomiya-Handschrift 高松宮本 zitiert.

やをらみとをしまへば、たゞおなじほなるわかき人ども、廿人ばかりさうぞきて、かうしあげそゝくめり。このすはまをみつて、あやしく、たがしたるぞ、/ \、といへば、さるべき人こそなけれ。おもひえつ。この、きのふのほとけのしたまへるなめり。あはれにおはしけるかな、とよろこびさはぐさまのいものぐるおしければ、いとおかしくて見みたまへりとや。¹⁵⁸³

Yaora mitōshi-tamaeba, tada onaji hodo naru wakaki hito-domo, nijū-nin bakari sō zo kite, kōshi age sosoku meri. Kono suhama o mitsukete, ayashiku, taga shitaru zo, taga shitaru zo, to ieba, saru beki hito koso nakere. Omoi-etsu. Kono, kinō no hotoke no shi-tamaeru nan meri. Aware ni owashikeru kana, to yorokobi-sawagu sama no ito monoguruoshikereba, ito okashikute mi-i-tamaeri to ya.

1579 Konkret tun dies Hagitani (1967: 351–352), der aber dagegen argumentiert, und Higashihara/Waller (2013: 55, Anm. 12). In SNKBZ 13: 49, Anm. 17 wird unspezifisch darauf hingewiesen, dass es unterschiedliche Ansichten dazu gibt, wo das Zitat beginnt.

1580 Siehe NKBT 20: 53; Suzuki [1979] ³³2007: 56.

1581 Nach dem Faksimile in Hagitani [1968] ²³2010: 90 [fol. 37v]; *dakuten* ergänzt. Siehe auch SNKBT 24: 27.

1582 Siehe auch Jinno 2016b: 114–115, 120, Anm. 4.

1583 Nach dem Faksimile in Ikeda 2007: 99–100 [VI, fol. 8r–v]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt. Auf Anpassungen gemäß der ‚historischen Orthographie‘ wird verzichtet. Siehe auch SNKBT 26: 57–58.

Als er heimlich hinausschaute, schienen sich ungefähr zwanzig junge Mädchen im exakt gleichen Alter anzukleiden, die Gitterklappläden anzuheben und in Aufregung zu sein. Sie fanden das Suhama und riefen:

„Seltsam!“

„Wer war das? Wer war das?“

„Es gibt niemanden, der dafür in Frage kommt. Jetzt hab ich es! Es ist wohl der Buddha von gestern gewesen.“

„Er ist so mitfühlend!“

Weil es ganz verrückt war, wie sie vor Freude lärmten, schaute er ihnen mit großem Gefallen zu. So heißt es wohl.¹⁵⁸⁴

Da hier von zwanzig Mädchen die Rede ist, die „vor Freude lärmten“ (*yorokobi-sawagu*), erscheint es angemessen, die einzelnen Abschnitte zitierter Rede verschiedenen Stimmen zuzuweisen. Während Ōtsuki Osamu in seiner Edition vor *to ieba* („sagten sie“, hier mit „riefen“ übersetzt) und *to yorokobi-sawagu* jeweils nur eine Rede annimmt,¹⁵⁸⁵ orientiert sich meine Übersetzung an der Edition von Inaga Keiji, der den Inquit-Formeln jeweils zwei Reden zuweist.¹⁵⁸⁶ Ein besonders komplexer Fall ist die folgende Stelle:

いかにぞ、このくみいれのうへより、ふとものゝおちたらば、まことの佛の御とくとこそはおもはめ、などいひあへるはおかし。¹⁵⁸⁷

Ika ni zo, kono kumi-ire no ue yori, futo mono no ochitaraba, makoto no hotoke no ōn-toku to koso wa omowame, nado ii-aeru wa okashi.

„Was denkt Ihr? Wenn von über der Gitterdecke plötzlich etwas herabfiele ...“

„Dann würden wir glauben, dass es wahrlich der Gefalle eines Buddha ist.“

Es war niedlich, wie sie so durcheinanderredeten.¹⁵⁸⁸

Hier fällt die Unterteilung etwas schwieriger, da vor *nado ii-aeru* („redeten sie durcheinander“) nur ein einziger Satz steht. Auch hier setzt Ōtsuki An- und Abführungszeichen jeweils nur einmal.¹⁵⁸⁹ Da aber die Verbkombination *ii-au* definitiv mehr als eine Sprecherin voraussetzt, folgt meine Übersetzung Inagas Edition, in der ein Satz auf zwei Reden verteilt ist.¹⁵⁹⁰

1584 Balmes et al. 2020: 171; Hervorh. S. B.

1585 Siehe SNKBT 26: 57–58.

1586 Siehe SNKBZ 17: 453–454.

1587 Ikeda 2007: 97 [VI, fol. 7r]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebung ergänzt. Auf Anpassungen gemäß der ‚historischen Orthographie‘ wird verzichtet. Siehe auch SNKBT 26: 56.

1588 Balmes et al. 2020: 170.

1589 Siehe SNKBT 26: 56.

1590 Siehe SNKBZ 17: 452.

Weiterhin kann die Rede einer einzelnen Figur mit mehr als einer Postposition markiert sein. Im *Shintōshū* finden sich zahlreiche entsprechende Fälle, zum Beispiel im Ikaho-Kapitel (41):

此早ク穂ニ出テ、我ハ當職ナリ、ト、威勢重シ。人ハ已職ナレハ、誰カハ随ヘキ。押寄テ奪ヘ、ト
テ[...]¹⁵⁹¹

Schnell offenbarte er [seine bösen Absichten]. „Ich bin der amtierende [Provinzgouverneur]“, sagte er. „Meine Macht ist groß. Er [Takamitsu] ist der frühere Amtsinhaber; wem also hat er zu gehorchen, [wenn nicht mir]? Rückt aus und stiehlt [seine Frau]!“

Es handelt sich um eine einzige Figurenrede, die jedoch gleich zu Beginn vom Erzähler mit der Postposition *to* unterbrochen wird. Nachdem bereits das explizite Thema bzw. Subjekt *ware* 我 (‘ich’) auf direkte Rede hindeutet, sorgt die Postposition für zusätzliche Klarheit. Da das mit *tote* markierte Ende der Rede noch ein wenig auf sich warten lässt, hilft der kleine Einschub im Rahmen einer Vortragssituation sowohl dem Rezitator als auch den Hörern, den Text richtig zu verstehen. Es ist zu beachten, dass das *to* in der Handschrift durch einen einzigen Punkt ergänzt wird; als vertikaler Strich von *to* 卜 dient der rechte Teil des vorangehenden *ri* リ (siehe Abb. 2). Vom Kopisten der *Shōkōkan*-Handschrift 彰考館本, einer exakten Kopie der oben zitierten *Akagi-bunko*-Handschrift 赤木文庫本, sowie von den Herausgebern der Edition in GKS wurde die Postposition übersehen.¹⁵⁹² Auch in den Edo-zeitlichen Versionen findet sie sich nicht,¹⁵⁹³ erscheint hier aber auch weniger notwendig, da diese Manuskripte stärker im Kontext schriftlicher Überlieferung stehen (s. Kap. 4.5.3).

Ähnliche Fälle finden sich auch in anderen von Semi-Oralität geprägten Texten. So etwa auch im folgenden Beispiel aus *Gunnlaugs saga ormstungu* („Die Saga von Gunnlaug Schlangenzunge“) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts:

Darauf erwidert Gunnlaug, wenn auch recht leise: „Nicht mich sollst du verfluchen“, sagt er, „sondern lieber dich selbst.“¹⁵⁹⁴

Hier greift der Autor selbstverständlich nicht auf zwei Postpositionen, sondern zwei *verbi dicendi* zurück. In der japanischen Literatur findet sich ein dem Ge-

¹⁵⁹¹ Nach dem Faksimile in *Akagi*: 329 [VII, fol. 14r]; Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt. Siehe auch ST: 206.

¹⁵⁹² Siehe *Shōkōkan*: 319 [VII, fol. 15r]; GKS 6: 887.

¹⁵⁹³ Siehe *Tōyō*: 223; *Kōno* 2: 83.

¹⁵⁹⁴ Bödl/Vollmer/Zernack 2014: 25. Man beachte auch, dass die Erzählung zwischen Präteritum und Präsens hin- und herwechselt.

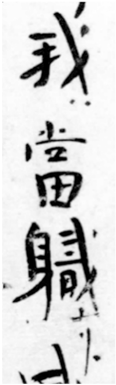


Abb. 2: 我々當職ナリト. Akagi-bunko-bon *Shintōshū*. Aus *Akagi*: 329 [VII, fol. 14r]. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der zur Tenri-Universität gehörigen Tenri-Bibliothek 天理大学附属天理図書館 und des Verlags Kadokawa shoten 角川書店.

brauch im *Shintōshū* vergleichbarer Fall je nach Lesart bereits im *Taketori monogatari*:

御この給はく、命をすてゝ、かの玉の枝もちてきたる[、]とて、かぐやひめにみせたてまつり給へ、といへば、おきなもちていたり。¹⁵⁹⁵

Miko notamawaku, inochi o sutete, kano tama no eda mochte kitaru[,] tote, Kaguya-hime ni mise-tatematsuri-tamae, to ieba, okina mochte iritari.

Der Prinz sagte: „Überreicht und zeigt Kaguyahime diesen Edelsteinzweig und sagt ihr, mein Leben hintansetzend habe ich ihn herbeigebracht“ – und der alte Mann nahm den Zweig und ging hinein.¹⁵⁹⁶

Es ist unklar, ob die Postposition *tote* in der Mitte der Figurenrede Teil des Zitats ist oder einen Einschub des Erzählers darstellt. Von den vier konsultierten Editionen bevorzugen zwei die eine,¹⁵⁹⁷ zwei die andere Interpretation.¹⁵⁹⁸ Die Übersetzung von Nelly und Wolfram Naumann basiert auf der von Sakakura Atsuyoshi herausgegebenen Edition in NKBT 9; sie sehen *tote* daher als Teil der Rede an („und sagt ihr“; der Imperativ ergibt sich aus *-tamae* am Satzende).

Während es im Japanischen die Ausnahme ist, eine Rede mit zwei Postpositionen zu kennzeichnen, werden im klassischen Tibetisch Zitate häufig am Ende jedes Teilsatzes mit *ces* ཅེས་, *zhes* ཞེས་ oder *shes* ཤེས་ markiert.

¹⁵⁹⁵ Nach dem Faksimile in Katagiri [1972] ³¹2002b: 20 [fol. 10v]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt. Siehe auch SNKBT 17: 17.

¹⁵⁹⁶ Naumann/Naumann [1973] 2009: 64; Hervorh. S. B.

¹⁵⁹⁷ Siehe Sakakura [1970] 1975: 18; SNKBZ 12: 29.

¹⁵⁹⁸ Siehe Amagai 1985: 36; SNKBT 17: 17.

4.2.4 Rededarstellung als graduelles Phänomen

In vormodernen *Genji*-Kommentaren wird zwischen der Darstellung von Worten (*kotoba* 詞) und der von Gedanken (*kokoro* 心) unterschieden, nicht jedoch zwischen direkter und indirekter (Gedanken-)Rede. Auch in der Forschung spielen diese Kategorien eine eher untergeordnete Rolle. So mag es verwundern, dass die Begriffe in Itō Hiroshis Überblicksartikel „Wahō“ („Rededarstellung“) im von Akiyama Ken herausgegebenen *Genji monogatari jiten* (1989) nicht einmal genannt werden – stattdessen beschäftigt sich ein Drittel des Artikels mit *utsuri-kotoba* und ein weiteres mit *sōshiji*, obwohl das Handbuch zu diesen Konzepten gesonderte Artikel enthält.¹⁵⁹⁹

Komatsu Hideo 小松英雄 schrieb 2006, dass in *kana*-Texten wie dem *Tosa nikki*, in denen es keine Anführungszeichen gibt, nicht zwischen Erzähler- und Figurenrede getrennt werden könne und auch eine Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Rede nicht möglich sei.¹⁶⁰⁰ Auch Takahashi Tōru und Jinno Hidenori hatten sich gegen diese Unterscheidung ausgesprochen.¹⁶⁰¹ Higashihara Nobuaki bezeichnet Komatsus Ausführungen dagegen als ‚[bloß] gemalten Reiskuchen‘ (*e ni kaita mochi* 絵に描いた餅), d. h. als nutzlos, und plädiert dafür, auch An- ohne Abführungszeichen bzw. den umgekehrten Fall zuzulassen.¹⁶⁰² Von letzterer Möglichkeit macht er in seiner Edition des *Tosa nikki* vereinzelt Gebrauch.¹⁶⁰³ Mir scheint diese Technik indes nicht frei von Problemen zu sein, da die Satzzeichen, wo sie eingesetzt werden, eine Klarheit suggerieren, die nicht gegeben ist (siehe auch die im vorangehenden Abschnitt vorgebrachte Kritik an Hijikatas Verwendung dieser Technik). Wie im Folgenden gezeigt wird, haben Komatsus Feststellungen durchaus einen wahren Kern.

Auch wenn Higashiharas Edition des *Tosa nikki* auf Mitanis *gensetsu bunseki* basiert, scheint indirekte Rede für ihn kaum eine Rolle zu spielen. Er folgt

1599 Noch verblüffender ist, dass es in Ōkubo Yuzurus Aufsatz „Sagoromo monogatari: yu to wahō“ („*Sagoromo monogatari*: Vergleich und Rededarstellung“) nirgends um Rededarstellung geht – abgesehen vom Titel wird das Wort *wahō* nicht ein einziges Mal verwendet. Was Rededarstellung noch am nächsten kommt, ist der einmal gebrauchte Ausdruck ‚Das Erzählen von Sagoromos Gedanken‘ („Sagoromo no shinchū shii no katari 狭衣の心中思惟の語り“; Ōkubo 1992: 95). Im Wesentlichen geht es um Gedichtzitate (*hiki-uta* 引歌). Es ist daher anzunehmen, dass das Wort *wahō* im Titel so viel heißen soll wie ‚Zitat‘.

1600 Vgl. Higashihara 2015: 206. Siehe Komatsu Hideo 小松英雄 (2006): „Taete sakura no sakazaraba“ 絶えて桜の咲かざらば. In: ders.: *Koten sainyūmon*: ‚*Tosa nikki*‘ o *iriguchi ni shite* 古典再入門: 『土左日記』を入りぐちにして. Kasama shoin 笠間書院, 282–284.

1601 Vgl. Midorikawa 2003: 207, Anm. 55.

1602 Vgl. Higashihara 2015: 206–207.

1603 Siehe Higashihara/Waller 2013: 32, 35.

der Konvention, alles mit einer Postposition Markierte als direkte Rede zu lesen.¹⁶⁰⁴ Als Beispiel kann ein Auszug aus dem Eintrag zum siebten Tag des ersten Monats dienen:

まからず、とてたちぬるひとをまちてよまむ、とてもとめけるを[...]¹⁶⁰⁵

Makarazu, tote tachinuru hito o machite yomamu, tote motomekeru o, [...]

Higashihara ediert die Stelle wie folgt:

「『罷らず』とて立ちぬる人を待ちて詠まむ」とて求めけるを[...]¹⁶⁰⁶

Auch alle anderen Editionen weisen *Makarazu* als direkte Rede aus.¹⁶⁰⁷ Übersetzt wurde der Satz unterschiedlich:

“I’ll wait for the gentleman who went away. He said he wasn’t leaving.”
Someone went in search of the man, but [...] (übers. von Helen Craig McCullough)¹⁶⁰⁸

Doch das Kind wollte mit seinem Gedicht auf den Mann warten, der aufgestanden war und gesagt hatte, er wolle noch einmal wiederkommen [...] (übers. von Peter Olbricht)¹⁶⁰⁹

Auch wenn *Makarazu* im Deutschen oder Englischen mit mehr als einem Wort wiedergegeben werden muss, dürfte sowohl McCullough als auch Olbricht ein Zitat innerhalb eines Zitats unnatürlich vorgekommen sein. In der japanischen Editionsphilologie führt die mangelnde Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Rede dagegen zu einer starken Bevorzugung der ersteren.

1604 Mitani schreibt, dass Editionen sowohl direkte als auch indirekte Rede in ‚Hakenklammern‘ setzten (vgl. Mitani 2002: 25), was vielleicht auch damit zusammenhänge, dass die Herausgeber sich die Unterscheidung nicht zutrauten (vgl. Mitani 2002: 27). Es trifft jedoch keineswegs zu, dass indirekte Rede bewusst in Klammern gesetzt würde. Siehe z. B. die in Kap. 4.3.2 zitierte Passage [3]: Obwohl es sich bei *to omou* Mitanis Ausführungen zufolge um eine Inquit-Formel handelt (vgl. Mitani 2002: 26), werden in der SNKBT-Edition keine Anführungszeichen gesetzt. Es scheint somit verwirrend, wenn Mitani einen knappen Ausdruck wie *ware wa* in Anführungszeichen setzt und dazu ausführt, es handele sich um indirekte Rede. Es ist im Gegenteil Mitani selbst, der das Konzept ‚indirekte Rede‘ missversteht (siehe unten). Wenig schlüssig ist außerdem, weshalb Mitani vermeintlich indirekte Rede in Anführungszeichen setzt, freie indirekte Rede aber nicht.

1605 Nach dem Faksimile in Hagitani [1968] ²³2010: 35 [fol. 10r]; *dakuten*, Satzzeichen und Hervorhebungen ergänzt.

1606 Higashihara/Waller 2013: 30. Die Edition im SNKBT (24: 9) unterscheidet sich von Higashiharas ausschließlich darin, dass innerhalb der ‚Hakenklammern‘ nicht doppelte, sondern einfache Klammern gesetzt sind.

1607 Siehe NKBT 20: 34; Hagitani 1967: 129; SNKBT 24: 9; SNKBZ 13: 23.

1608 McCullough 1985: 270.

1609 Olbricht 2001: 19–20.

Intensiv auseinandergesetzt mit direkter und indirekter Rede in der klassischen japanischen Literatur hat sich Amanda Mayer Stinchecum (1980) in ihrer Studie zur Erzählstimme im „Ukifune“-Kapitel des *Genji monogatari*, in der sie der Gedankenrede besondere Beachtung schenkt. Auch ihrer Arbeit liegt die Prämisse zugrunde, dass es sich notwendigerweise um direkte Rede handelt, sofern ihr Ende mit *to*, *nado* oder *tote* markiert ist.¹⁶¹⁰ Diese als ganz selbstverständlich akzeptierte Auffassung, die die japanische Editionsphilologie bis heute prägt, trägt zur Verklärung der japanischen Literatur als besonders bei, indem Elemente der Erzählerrede als Teil wörtlicher Rede gesehen werden. Zur Veranschaulichung können die folgenden zwei Zitate aus dem *Genji monogatari* dienen:

- [1] 飽かぬ所なう、わが御心のまゝに教へなさんとおぼすにかなひぬべし。¹⁶¹¹

Sie [Murasaki] eignete sich vortrefflich dazu, nach seinen Wünschen so erzogen zu werden, daß auch nicht ein kleiner Makel an ihr war.¹⁶¹²

- [2] [...]聞こえまほしげなることはありげなれど、いと苦しげにたゆげなれば、かくながらともかくもな覽を御覽じはてんとおぼしめすに[...]¹⁶¹³

She [Kiritsubo] seemed to have more to say but to be too exhausted to go on, which only decided him [His Majesty], despite her condition, to see her through to whatever might follow.¹⁶¹⁴

Das erste Beispiel wird von Ikeda Setsuko, das zweite von Itō Hiroshi zitiert. Beide bezeichnen die jeweilige Gedankenrede (*naiwa* 内話 bzw. *shinnaigo* 心内語) aufgrund der Honorifika, die der Sprecher nicht auf sich selbst beziehen würde, als ‚erzählerredehaft‘ („*ji-no-bun-teki* 地の文的“¹⁶¹⁵). Weder Ikeda noch Itō unterscheiden zwischen direkter und indirekter Rede. Die in den obigen Zitaten gepunktet unterstrichenen Honorifika erscheinen aber nur bemerkenswert, wenn es sich um direkte Rede handeln würde. Daraus lässt sich folgern, dass Ikeda

1610 Vgl. Stinchecum 1980: 376–377. Sie beruft sich auf Saeki Umetomo 佐伯梅友 (1966): „Chokusetsu wahō to kansetsu wahō 直接話法と間接話法“. In: ders.: *Jōdai kokugohō kenkyū* 上代国語法研究. (Daitō bunka daigaku tōyō kenkyūsho sōsho 大東文化大学東洋研究所叢書 3). Daitō bunka daigaku tōyō kenkyū-jo 大東文化大学東洋研究所, hier 42–43.

1611 SNKBT 19: 280; Hervorh. S. B. Aus dem *Genji*-Kapitel „Hana no en“ 花宴 („Das Kirschblütenfest“, 8).

1612 Benl 1966, Bd. 1: 254.

1613 SNKBT 19: 8; Hervorh. S. B. Aus „Kiritsubo“.

1614 Tyler [2001] 2003: 5.

1615 Ikeda 1989: 157; Itō 1989: 266. Auch Saeki (1966 [wie Anm. 1610]: 33) schreibt, dass direkte Rede häufig die Perspektive des sie wiedergebenden Sprechers beinhalte (vgl. Stinchecum 1980: 378).

und Itō gesprochene Rede (*kaiwa* 会話) und innere Rede (*naiwa/shinnaigo*) ausschließlich in direkter Form denken. Benl entscheidet sich in seiner Übersetzung dagegen für indirekte Rede, lässt aber das *verbum credendi* aus, sodass die Gedanken in der Form der freien indirekten Rede übermittelt werden. Tyler übersetzt das ehrerbietige *to oboshimesu* („dachte“) mit „decided him [...] to“, wodurch in seiner Übersetzung gar keine Gedankenrede mehr vorliegt.

Den meisten japanischen Texteditionen liegt also weniger eine bewusste Präferenz der direkten gegenüber der indirekten Rede zugrunde als die unhinterfragte Prämisse, dass es sich bei jeder mit *to*, *nado* oder *tote* markierten Rede um ein direktes Zitat handelt. Bei Stinchecum steht diese Prämisse im Widerspruch dazu, dass sie zu einem neujapanischen Satz, der auf *to itta* („sagte [er]“) endet, schreibt, dass sich das Vorangehende sowohl als direkte wie auch als indirekte Rede verstehen lässt.¹⁶¹⁶ Es verwundert, dass sie nur in Bezug auf das klassische Japanisch an der offensichtlich falschen Annahme festhält.

Auch Mitani ändert seine Meinung nur scheinbar, da er indirekte Rede in fragwürdiger Weise definiert. In einem 1978 erschienenen Aufsatz zitiert er einen Abschnitt aus dem *Taketori monogatari*, in dem er gegenüber der NKBT-Edition Anführungszeichen ergänzt: „*kore naran*“ *to oboshite* 「これならん」と思して¹⁶¹⁷. Es ist auffällig, dass sowohl Donald Keene als auch Nelly und Wolfram Naumann, obwohl sie sich auf Editionen beziehen, die hier keine Anführungszeichen setzen,¹⁶¹⁸ die Stelle mit direkter Rede (wenn auch ohne Anführungszeichen) übersetzen: „He thought, this must be she“¹⁶¹⁹; „Das muß sie sein, fühlte er“¹⁶²⁰. In einem 1994 erstveröffentlichten Text schreibt Mitani dagegen, dass vor der Postposition *to* auch indirekte Rede stehen könne.¹⁶²¹ Etwa ordnet er den mit *to* markierten Ausdruck *ware wa* 我は („ich“) – hier im Sinne von „ich werde aufgrund meines hohen

1616 Vgl. Stinchecum 1980: 378.

1617 Mitani 1978: 49. Siehe auch Mitani 1978: 52, Anm. 21; Sakakura [1970] 1975: 43.

1618 Nelly und Wolfram Naumann verwenden die Edition im NKBT, Keene die in der Anthologie *Gunsho ruijū* (hier GR 17: 238a), wobei sich in letzterer generell keine Anführungszeichen finden. Die hier zitierte Textstelle steht auch in SNKBZ 12: 61 ohne Anführungszeichen, in Amagai 1985: 114 dagegen mit.

1619 Keene 1956: 20/348.

1620 Naumann/Naumann [1973] 2009: 81.

1621 Vgl. Mitani 2002: 26. In diesem Aufsatz geht Mitani davon aus, dass sowohl direkte als auch indirekte Rede eine Inquit-Formel erfordern, welche *to*, *tote* oder *nado* enthalten muss (vgl. Mitani 2002: 26, 34–35). Die von Stinchecum erläuterten Varianten (siehe unten) schließt er demnach aus. Der Begriff ‚Inquit-Formel‘ entspricht dem englischen Ausdruck *tag clause* (etwa ‚markierender Teilsatz‘), was mit *fuka-setsu* 付加節 (‚ergänzender Teilsatz‘) ins Japanische übersetzt wird (siehe auch Prince 2015: 196). Mitani weist darauf hin, dass er diese Übersetzung nur

Standes gewiss die Zuneigung des Tennō erfahren‘ – als indirekte Rede ein.¹⁶²² Auch wenn sich *ware* in bestimmten Kontexten auch auf die ‚dritte Person‘ beziehen kann, ist dies hier eindeutig nicht der Fall. Dies bestätigen auch Mitani's Ausführungen, denen zufolge dem Ausdruck die Intention zugrunde liegt, ‚die Leser den Stolz der kaiserlichen Gemahlinnen identifikatorisch und präsentisch begreifen lassen zu wollen‘¹⁶²³; so betont er immer wieder, dass direkte Rede in der ersten Person und im Präsens gehalten sei und ‚Identifikation‘ (*dōka* 同化) bewirke (s. Kap. 5.2). Er begründet seine Einordnung von *ware wa* als ‚indirekte Rede‘ (*kansetsu gensetsu* 間接言説) damit, dass die Rede subjektiv durch den Erzähler geprägt sei, da sie mehreren Figuren zugeschrieben wird, die wohl kaum den exakt gleichen Gedanken hätten.¹⁶²⁴ Die offensichtliche Fiktivität der Äußerung steht aber in keinem Zusammenhang zur Form, in der diese dargestellt wird.

Nach Stinchecum wird indirekte Gedankenrede – sie spricht in diesem Kontext von indirekten inneren Monologen – durch Ausdrücke wie *o omou* oder *ni omou* (‚denken/fühlen, dass ...‘) markiert. Weiterhin könne die indirekte Rede in der Konjunkionalform (*ren'yōkei*) vor einem Verb wie *omou* stehen oder aber ein Nomen modifizieren.¹⁶²⁵ Sie gibt die folgenden Beispiele aus dem „Uki-fune“-Kapitel:

- [1] *{mata kono hito ni mie-tatematsuramu} o omoi-yaru namu, imijū kokoro-uki*
and even wondering {how could she meet this one} is terrible wretchedness
- [2] *{ito me-yasuku ureshikaru-beki koto} ni omoite*
she feels {it to be a highly proper and pleasing thing}¹⁶²⁶
- [3] *Sakizaki yori mo ito mi-sutegataku, {shibashi mo tachi-tomara-mahoshi}ku obosaruredo*
It is more difficult to leave her than ever, and although he feels {he would like to stay even for a little while longer} [...]¹⁶²⁷

verwende, weil es in der japanischen Linguistik keinen geeigneten Terminus gebe (vgl. Mitani 2002: 26).

1622 Vgl. Mitani 2002: 37.

1623 „nyōgo-tachi no kōmansa o dōka-teki, genzai-teki ni dokusha ni rikai sasetai 女御たちの高慢さを同化的・現在的に読者に理解させたい“ (Mitani 2002: 37).

1624 Dieselbe Argumentation findet sich auch in Bezug auf eine andere Textstelle in Mitani 2002: 34.

1625 Vgl. Stinchecum 1980: 376. Weshalb Stinchecum in Bezug auf den letzten Fall (Beispiel [4]) von „adjectival modifiers“ spricht, wird nicht deutlich.

1626 Stinchecum 1980: 376; Hervorhebungen und Klammern ergänzt.

1627 Stinchecum 1980: 399; Hervorhebungen und Klammern ergänzt.

- [4] *{kono hito ni ushi to omowarete, wasure-tainamu} kokoro-bososa wa, ito fukō shiminikereba*

the misery of {being thought odious and being rejected by this person} sinks into her very deeply¹⁶²⁸

Stinchecums Gebrauch des Begriffs ‚indirekter innerer Monolog‘ scheint sich von dem in der westlichen Literaturwissenschaft üblichen zu unterscheiden. Die von Stinchecum angeführten Beispiele sind alle extrem kurz; vor allem aber beschreiben sie eher Gefühle als Gedanken.¹⁶²⁹ Ihre Klassifikation mag auch mit der traditionellen Unterscheidung von *kotoba* und *kokoro* zusammenhängen, da *kokoro* zwar auch ‚Gedanken‘, vor allem aber ‚Gefühle‘ bedeutet. Keiner der vermeintlichen Monologe ist mit einer Postposition oder Partikel (*to*, *nado*, *tote*) versehen, die das Vorgehende als (innere) Rede ausweist.

Stinchecum übersetzt nur [1] und [3] in indirekter Rede ins Englische; allerdings wäre dies auch bei [2] möglich gewesen (*she feels [that] it is ...*; obgleich mir das Präteritum geeigneter schiene¹⁶³⁰). [4] lässt sich in englischer Übersetzung kaum so verstehen, dass hier verbalisierte Gedanken indirekt wiedergegeben würden. Dies hängt wohl auch damit zusammen, dass der englische Satz als einziger kein *verbum credendi* oder *sentiendi* enthält. Der auf *kokoro-bososa* („misery“) bezogene Teil weist dagegen Parallelen zur Gedankenrede in [1] auf (beide enthalten *kono hito ni ... -mu*). Stinchecum schreibt, dass die indirekte Rede im Japanischen Konstruktionen enthalten könne, die im Englischen für direkte Rede typisch seien, wie beispielsweise unvollständige Sätze. Weiterhin könnten Deiktika und (verbale) Qualitativa verwendet werden, die sich sonst nur auf den Sprecher beziehen könnten (entsprechende Elemente sind in den

1628 Stinchecum 1980: 376; Hervorhebungen und Klammern ergänzt.

1629 Vgl. etwa folgende Stelle aus Hartmanns von Aue *Iwein* (V. 1062–1071), die Volker Mertens als „indirekten Monolog“ (Hartmann [2008] ⁴2017: 994) bezeichnet: *dō gedächte her Iwein, ob er in / niht erslüege ode vienge, / daz es im danne ergienge / als im her Keiū gehiez, / der niemens ungespottet liez: / unde waz im sîn arbeit töhte, / sô er mit niemen möhte / erziugen dise geschüht. / (wan dâ ne was der liute niht): / sô spræche er im an sîn êre.* „Herr Iwein überlegte aber, falls er ihn nicht erschlüge oder gefangennähme, würde es ihm ergehen, wie ihm Herr Keie vorausgesagt hatte, der niemandem mit seinem Spott verschonte; er überlegte, was ihm seine Mühe brächte, wenn er dieses Ereignis von keinem Zeugen belegen lassen könnte, denn da gab es keine Leute: dann würde Keie ihm die Ehre abschneiden.“ (Textzitate und Übersetzungen nach Hartmann [2008] ⁴2017: 374–375).

1630 Während Tyler nur direkte Gedankenrede im Präsens übersetzt (siehe S. 356), wählt Stinchecum generell das Präsens, wenn Tempus und Aspekt unbestimmt sind. Dies erscheint problematisch, weil in ihrer Übersetzung durch Tempuswechsel damit eine Dissonanz vorliegt, die Leser des japanischen Textes nicht erfahren (siehe auch Kap. 1.4.3).

obigen Zitaten gepunktet unterstrichen; siehe auch Kap. 4.3.1). Die indirekte Rede im Japanischen sei daher der freien indirekten Rede ähnlich.¹⁶³¹

Es stellt sich aber die Frage, wie sinnvoll es ist, direkte Rede und indirekte Rede abhängig von verschiedenen Arten von Inquit-Formeln bzw. deren funktionalen Äquivalenten zu unterscheiden, ohne die Sprache der Rede selbst zu berücksichtigen. Es ist außerdem nicht schlüssig, weshalb das Englische über die Kategorie der freien indirekten Rede verfügen sollte, das Japanische aber nicht. Es empfiehlt sich vielmehr, Rededarstellung generell graduell zu bestimmen, je nach dem, wie viele sprachliche Elemente auf Figur bzw. Erzähler verweisen.

Zudem gibt es neben direkter und indirekter Rede auch die Form der erzählten Rede: In dieser Form wird auf Worte oder Gedanken nur referiert, ohne diese wiederzugeben.¹⁶³² Midorikawa Machiko konstatiert für das Japanische eine größere Nähe zwischen erzählter und zitierter Rede als im Englischen.¹⁶³³ Bei einigen von Stinchecums Beispielen handelt es sich um erzählte Rede, wie auch ganz klar beim folgenden Beispiel aus dem „Kiritsubo“-Kapitel:

[...] 来し方行末をおぼしめされず。よろづのことを泣く / \ 契のたまはずれど[...]¹⁶³⁴

[...] a sight that drove from his mind all notion of time past or to come and reduced him simply to assuring her tearfully, in every way he knew, how much he loved her.¹⁶³⁵

Mitani vermutet hier indirekte Rede.¹⁶³⁶ Das ist jedoch auszuschließen, da die Information, dass viel gesagt wurde, von der Erzählerin gegeben wird und keinesfalls die transponierte Rede der Figur darstellt. Über den Wortlaut des Gesagten erfahren wir nichts.

Die Gradualität der Rededarstellung zeigt sich nicht nur daran, dass in indirekter Rede Deiktika verwendet werden können, die auf das Referenzsystem der Figur bezogen sind, sondern auch an Fällen, in denen der Form nach zwar direkte Rede vorliegt, diese aber offensichtlich kein Zitat sein kann. So wird etwa der Imperativ als Signal für direkte Rede gesehen. Im Beispielsatz *Hanaka ga {kanojo no ie ni „sugu koi“} to denwa o kakete kita* („Hanako rief mich an und sagte: {„komm sofort“ zu ihr‘}) scheint *sugu koi* („komm sofort“) der Form nach direkte Rede zu sein, doch ist unwahrscheinlich, dass Hanako tatsächlich so sprechen würde. Kuno Susumu 久野暉 spricht daher von *quasi-direct discourse*.

¹⁶³¹ Vgl. Stinchecum 1980: 379.

¹⁶³² Siehe Genette [1994] ³2010: 109.

¹⁶³³ Vgl. Midorikawa 2003: 212.

¹⁶³⁴ SNKBT 19: 7.

¹⁶³⁵ Tyler [2001] 2003: 5.

¹⁶³⁶ Vgl. Mitani 1978: 49.

Yamaguchi weist darauf hin, dass es ein Irrtum ist, anzunehmen, jede wörtliche Rede stelle ein tatsächliches Zitat dar.¹⁶³⁷ Ferner argumentiert sie, dass der Imperativ zu den formalen Ausdruckstypen gehöre und deshalb auch in indirekter Rede auftreten könne.¹⁶³⁸ Demnach wäre der Satz wie folgt zu übersetzen: ‚Hanako rief mich an und sagte, ich solle sofort zu ihr kommen‘. Yamaguchi plädiert dafür, zwischen *sugu koi* und einem gleichbedeutenden Ausdruck nicht einen grammatischen, sondern einen stilistischen Unterschied zu sehen.¹⁶³⁹

Fludernik entwickelt die Theorie einer *schematic language representation*, der zufolge jede Form von Rede- und Gedankendarstellung fingiert ist:¹⁶⁴⁰

All language, even in free indirect discourse, is the language of the current speaker or text. The differences in subordination, temporal shifting and referential shift can all be dealt with as varying degrees of authorial control. If the framing discourse finally shifts pronouns to assume the embedded speaker's I, this is only the most radical commitment to expressivity on a scale of numerous possible devices of linguistic subjectivity.¹⁶⁴¹

Ferner nennt Fludernik zehn Typen von anti-mimetischer Rede- und Gedankendarstellung, darunter den Fall, dass mehrere Äußerungen zu einer zusammengefasst werden, sowie Zitate, die durch Ausdrücke wie *etc.* keinen Anspruch auf Wörtlichkeit erheben (vgl. die Partikel *nado*).¹⁶⁴²

Fluderniks Theorie zeigt, wie eng Rede- und Gedankendarstellung mit Perspektive verknüpft sind sowie dass sie graduell zu denken sind. Die These, dass es im Japanischen ausschließlich direkte Rede gebe, wie sie auch Bruno Lewin vertritt,¹⁶⁴³ ist somit nicht haltbar. Coulmas bemerkt, dass Lewin wohl von einer sehr engen Vorstellung von indirekter Rede ausgehe, die auf der Grammatik indogermanischer Sprachen basiere.¹⁶⁴⁴ Allerdings ist eine syntaktisch unterschiedene Form der indirekten Rede nicht einmal allen indogermanischen Sprachen gemein. So schreibt der Indologe George L. Hart, dass das Sanskrit keine indirekte Rede kenne, wobei er sich darauf beruft, dass eine Formulierung

1637 Auch Genette gibt ein Beispiel für transponierte Rede, die „sich als ein wörtliches Zitat ausgibt“ (Genette [1994] ³2010: 110, Anm. 14).

1638 Vgl. Yamaguchi 1995: 43–44, 63, Anm. 5. Siehe außerdem Kuno Susumu (1988): „Blended Quasi-Direct Discourse in Japanese“. In: *Papers from the Second International Workshop on Japanese Syntax*. Hrsg. von William J. Poser. Stanford, CA: Center for the Study of Language and Information, 75–102.

1639 Vgl. Yamaguchi 1995: 44–46, 60.

1640 Vgl. Yamaguchi 1995: 50. Siehe Fludernik 1993 (wie Anm. 1532): 398.

1641 Fludernik 1993 (wie Anm. 1532): 432; zitiert nach Yamaguchi 1995: 52.

1642 Vgl. Yamaguchi 1995: 51. Siehe Fludernik 1993 (wie Anm. 1532): 414.

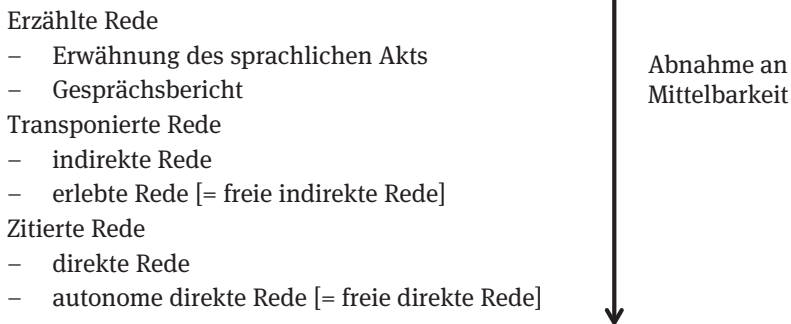
1643 Vgl. Lewin [1959] ⁵2003: 213.

1644 Vgl. Coulmas 1986: 177, Anm. 1.

wie ‚er solle‘ mit dem Imperativ übersetzt werden muss.¹⁶⁴⁵ Auch wenn sich nach Yamaguchi der Imperativ und indirekte Rede nicht ausschließen, mag eine duale Unterscheidung von direkter und indirekter Rede, wie sie Coulmas vornimmt, ebenfalls vereinfachend sein. Schlüssiger als wie Stinchecum zu behaupten, dass die indirekte Rede im Japanischen Elemente enthält, die im Englischen als Signale für direkte Rede gelten, wäre es, den narratorialen bzw. figuralen Grad jeweils individuell zu bestimmen – unabhängig von äußeren Markierungen wie einer Inquit-Formel.

4.2.5 Rededarstellung und narrative Distanz

Obwohl Rededarstellung in Genettes Diskussion der narrativen Distanz eine wichtige Rolle spielt, wurde in Kapitel 2.4 dafür argumentiert, ausschließlich das Kriterium des Detailreichtums anzuwenden. Während die Unterscheidung von Mimesis und Diegesis eine duale ist, wurde gezeigt, dass Rededarstellung graduell zu denken ist. Die üblichen Abstufungen setzen Martínez und Scheffel¹⁶⁴⁶ folgendermaßen in Relation zur ‚Mittelbarkeit‘, d. h. Distanz:



Dieses Schema ist auf das Japanische nicht übertragbar, da die Unterscheidung von direkter und indirekter Rede oft schwerfällt – ebenso die von freier direkter und freier indirekter Rede.¹⁶⁴⁷ Im Schema von Martínez und Scheffel sind diese Begriffspaare jeweils nicht benachbart, sodass sich ein erhebliches Gefälle an Mittelbarkeit ergibt.¹⁶⁴⁸ Beispielsweise kann nicht beurteilt werden, ob eine Rede, die

¹⁶⁴⁵ Hart [1984] 2000: 27.

¹⁶⁴⁶ Das nachstehende Schema folgt Martínez/Scheffel [1999]¹⁰2016: 66.

¹⁶⁴⁷ Für ein Beispiel siehe Kap. 5.2.

¹⁶⁴⁸ Vgl. Balmes 2020c: 92–94.

sich entweder als freie direkte oder als freie indirekte interpretieren lässt, zu einer geringeren oder größeren Distanz als eine (nicht autonome) direkte Rede führt. Es erscheint daher sinnvoll – auch aufgrund der in Kapitel 2.4 angeführten Gründe –, für die Distanz beim Kriterium des Detailreichtums bzw. dem des Erzähltempos zu bleiben.

4.2.6 Fazit

Ausgehend von der Argumentation in Kapitel 2.4 wird die narrative Distanz, der Abstand zwischen *discours* und *histoire* bzw. Erzählwelt, einzig anhand des Kriteriums der Detailliertheit bestimmt. Mit Hilfe von Textbeispielen aus dem *Shintōshū* wurde gezeigt, dass sich eine geringe Distanz bzw. mimetische Illusion und Erzählerpräsenz keineswegs ausschließen, wie dies in Definitionen der Distanz bzw. von sogenanntem *showing* (als Opposition zu *telling*) üblicherweise konstatiert wird. Erzählerkommentare können im Gegenteil in einer Weise eingesetzt werden, in der sie die Anschaulichkeit des Erzählten steigern. Darüber hinaus finden sich eingestreute Kommentarformeln, die ein Wahrnehmungssubjekt implizieren, das neben dem Erzähler auch mit den (impliziten) Rezipienten identifiziert werden könnte. Diese Kommentare dienen dazu, die emotionale Qualität der Erfahrung des Erzählten zu intensivieren. Umgekehrt führen manche Erzählerkommentare aber auch zu einer großen narrativen Distanz. Somit bekräftigen die Textbeispiele die These, dass zwischen der Distanz und der An- oder Abwesenheit der Erzählinstanz keine grundsätzliche Korrelation besteht.

Die Beschreibung verschiedener Formen der Rede- und Gedankendarstellung in älteren japanischen Texten ist keine leichte Aufgabe, nicht nur weil die vormodernen Handschriften keine Satzzeichen enthalten. Es gibt im Japanischen keine wesentlichen syntaktischen Unterschiede zwischen direkter und indirekter Rede; auch Verbformen ändern sich nicht, und Pronomina werden ohnehin nur spärlich gebraucht. Abgesehen von bestimmten Wendungen zur Markierung indirekter Rede stellt auch die Inquit-Formel kein Unterscheidungskriterium dar (auch wenn gelegentlich das Gegenteil behauptet wurde). Es ist daher nicht immer eindeutig, welche Darstellungsform vorliegt. Im Gegenwartsjapanischen ist direkte Rede vor allem an Deiktika sowie am ‚kommunikativen Modus‘¹⁶⁴⁹ erkennbar. Da Letzterer jedoch auch implizit bleiben kann und direkte Rede in vormodernen Texten der Standardfall ist, fällt es bei der Analyse Heian-zeitlicher Erzähltexte leichter, indirekte Rede anhand von auf Figuren bezogenen ehrerbie-

1649 Siehe Yamaguchi 1995: 40–41.

tigen und demütigen Formen zu identifizieren und Anderes tendenziell als direkte Rede anzusehen.

In formaler Hinsicht lassen sich zahlreiche Arten, Rede- und Gedankendarstellung zu markieren, beschreiben. Eine besonders eindeutige Zuordnung ist möglich, wenn sowohl vor als auch nach der Rede *verbi dicendi* stehen. Häufig wird auch zu Beginn die sprechende Figur genannt, und auf die Rede folgt eine Inquit-Formel oder zumindest eine den Quotativ anzeigende Postposition. Es finden sich aber auch schwieriger zu bestimmende Fälle, darunter auch freie/autonome direkte Rede (in diesem Fall gibt es keine Postposition, die das Zitat kennzeichnet, geschweige denn ein *verbum dicendi*). In modernen Editionen werden hier in der Regel den Anführungszeichen entsprechende ‚Hakenklammern‘ gesetzt, sodass die Rede nicht mehr autonom ist.

Die Abgrenzung von Erzähler- und Figurenrede ist nicht immer eindeutig. In der Forschung zum *Genji monogatari* werden solche ungewissen Übergänge zwischen zwei Diskursen als *utsurikotoba* bezeichnet (s. Kap. 3.4.3). Sie gelten als Besonderheit des *Genji monogatari*, aber entsprechende Fälle finden sich bereits in Texten aus dem frühen 10. Jahrhundert. Inquit-Formeln können auch mit Verben gebildet werden, die keine *verbi dicendi/credendi* im eigentlichen Sinne darstellen (z. B. *to kuyashigaru*, ‚schien er zu bereuen‘). Es ist deshalb nicht immer klar, ob gesprochene oder innere Rede dargestellt wird. Das ist keine Besonderheit der älteren japanischen Literatur, scheint hier aber relativ häufig vorzukommen. Darüber hinaus wurden zwei Sonderfälle von Rededarstellung beschrieben: 1) Die Reden von mehreren Figuren sind zu einer einzigen zusammengefasst und werden mit nur einer Inquit-Formel markiert. 2) Die Rede einer einzelnen Figur wird mit mehr als einer Postposition markiert: Dies trägt vor allem in einer mündlichen Rezeptionssituation zum richtigen Verständnis bei.

In vormodernen *Genji*-Kommentaren gibt es keine Unterscheidung zwischen direkter und indirekter Rede, bloß zwischen gesprochenen Worten (*kotoba*) und nicht verbalisierten Gedanken (*kokoro*). Auch in der modernen Forschung spielt die Opposition ‚direkt/indirekt‘ eine vergleichsweise geringe Rolle. Aus der Typographie in Texteditionen ist ersichtlich, dass im Zweifel grundsätzlich der direkten Rede der Vorzug gegeben wird. Das hängt auch damit zusammen, dass Inquit-Formeln häufig als eindeutige Signale für direkte Rede missverstanden werden. Dies wiederum führt zu vermeintlichen Spezialfällen, wenn mit dem direkten Darstellungsmodus unvereinbare Honorifika auftreten, sowie zu der Auffassung, die indirekte Rede im Japanischen weise Parallelen zur freien indirekten Rede im Englischen auf.¹⁶⁵⁰ Allgemein orientiert sich die moderne Forschung oft

¹⁶⁵⁰ Diese Auffassung findet sich bei Stinchecum 1980: 379.

an mittelalterlichen Kommentarwerken zum *Genji monogatari*, etwa bei der Unterscheidung von *kotoba* und *kokoro*. Weil *kokoro* nicht nur ‚Gedanke‘, sondern auch ‚Gefühl‘ heißen kann, werden auch erzählte Gefühle häufiger als indirekte Rede begriffen.

Monika Fludernik (1993) legt dar, dass Rede- und Gedankendarstellung grundsätzlich fingiert und somit ein graduelles Phänomen ist. Sie beschreibt zudem verschiedene Möglichkeiten, wie direkte Rede anti-mimetisch sein kann. Insofern Rede- und Gedankendarstellung eng mit Perspektive verbunden sind, ist die duale Unterscheidung von ‚direkt‘ und ‚indirekt‘ grob vereinfachend. Wie narratorial bzw. figural eine Rede ist, muss jeweils im Einzelfall bestimmt werden.

Abstufungen verschiedener Arten der Rededarstellung (‚freie direkte Rede‘ – ‚direkte Rede‘ – ‚freie indirekte Rede‘ etc.) wurden jeweils und in einer festen Reihenfolge ein bestimmter Grad an narrativer Distanz zugewiesen.¹⁶⁵¹ Für das Japanische hat diese Reihenfolge keine Gültigkeit, da die ‚direkte‘ bzw. ‚indirekte‘ Form der Darstellung nicht immer eindeutig bestimmbar ist, das (Nicht-)Vorhandensein einer Postposition, die den Quotativ anzeigt, aber schon. So könnte sich ein bestimmtes Textsegment beispielsweise entweder als ‚freie direkte‘ oder ‚freie indirekte Rede‘ interpretieren lassen, nicht aber als ‚(nicht freie) direkte Rede‘. Es ist somit zumindest für das Japanische nicht möglich, Rede- und Gedankendarstellung in Relation zur Distanz zu setzen, was erneut die These stützt, narrative Distanz einzig an der Detailliertheit festzumachen. Wie Hinweise im weiteren Verlauf des Buches zeigen werden, trifft dies vermutlich auch auf andere Sprachen zu (s. Kap. 5.3).

4.3 Perspektive

4.3.1 Markierungen von Perspektive

Als anthropologisches Grundprinzip wirkt Perspektivierung auf verschiedenen Ebenen der Erzählung. Aus narratologischer Sicht sind jedoch vor allem die Perspektivenstrukturen auf *discours*-Ebene von Interesse, die sich aus den divergierenden Standpunkten der Figuren und des Erzählers ergeben. In der vor-modernen Literatur Japans gibt es wohl keine längeren Werke, die durchgängig aus der Perspektive einer Figur in der Erzählwelt erzählt sind. Bei ‚Tagebüchern‘ wie dem *Kagerō no nikki* mag dies zwar auf den ersten Blick so scheinen, doch gilt es hier zwischen erzählendem und erzähltem Ich zu differenzieren

¹⁶⁵¹ Siehe Martínez/Scheffel [1999] ¹⁰2016: 66.

(s. Kap. 2.2.1, 3.3.2, 3.3.4). In der *monogatari*-Literatur sind meist nur einzelne Textsegmente, mitunter sehr kurze, durch eine Figur perspektiviert. In solchen Fällen wird statt von Perspektive oft von Fokalisierung gesprochen, die auch als eine Teilmenge der Ersteren angesehen wird.¹⁶⁵² Auch in der japanischen Forschung zur vormodernen Literatur wird häufiger der Begriff Fokalisierung (*shōtenka* 焦点化) gebraucht. Im Einklang mit Genette, der den Begriff für die Narratologie geprägt hat, wird Fokalisierung dort ausschließlich auf Figuren in der ErzählpWelt bezogen. Durch den Erzähler perspektivierte Textstellen werden dagegen unter dem traditionellen Begriff *sōshiji* (s. Kap. 3.4.1) verhandelt. Eine Ausnahme stellt Murakami Fuminobus Gebrauch der Begriffe *showing* und *telling* dar (siehe unten sowie Kap. 3.1.2.2).

Wie Sonja Zeman ausführt, sind „Form und Semantik der Perspektivenstrukturen in narrativen Texten [...] historisch variabel“.¹⁶⁵³ In Kapitel 2.3.4 wurden verschiedene inhaltliche und sprachliche Merkmale von Perspektive genannt. Während die inhaltlichen Kriterien (Bewertungen, räumlicher Standort, Wissen) als universal gelten können, bedürfen die sprachlichen im Hinblick auf das klassische Japanisch eingehenderer Erläuterung. Allgemein gilt, dass neben lexikalischen Elementen Referenzen auf die Origo durch „[i]ndexikalische Elemente wie ‚ich‘, ‚hier‘, ‚jetzt‘ sowie grammatische Markierungen von Tempus, Modus und Person“¹⁶⁵⁴ besondere Bedeutung zukommt.

Diese sprachlichen Elemente markieren nicht nur die Perspektive, sondern auch die Stimme der betreffenden Figur. Fälle, in denen auf das Referenzsystem der Figur bezogene Deiktika in der Erzählerrede stehen, gelten als freie indirekte Rede, in der es zu einer Interferenz von Erzähler- und Figurenstimme kommt (s. Kap. 2.3.4). Bei der Bestimmung von Deiktika in vormodernen japanischen Texten gilt es allerdings Vorsicht zu wahren, denn bei den meisten Deiktika handelt es sich um Demonstrativa, die auch anaphorisch verwendet werden können. So treten Deiktika fast ausschließlich in direkter Rede auf. In der in Kapitel 4.3.3 besprochenen Erzählung aus dem *Konjaku monogatari shū* (27:13) finden sich in direkter Rede unter anderem folgende Deiktika: viermal *kore* („diese[r/s]“), zweimal *kono* („diese[r/s]“; Determinativ), einmal *sono* („jene[r/s]“; Determinativ) und einmal *koko* („hier“). Nur in zwei Fällen wird *sono* in direkter Rede anaphorisch verwendet. Dagegen findet sich in der Erzählerrede elfmal *kono*, neunmal *sono* und einmal *ano* (größere Distanz als *sono*) – allesamt anaphorisch. Auch bei Pronomina ist Vorsicht geboten, da sich ihr Anwendungsbereich häufig nicht nur auf eine ‚Per-

¹⁶⁵² Vgl. Schmid 2011b: 142–143.

¹⁶⁵³ Zeman 2018b: 196, siehe auch 194.

¹⁶⁵⁴ Zeman 2018b: 175.

son‘ beschränkt.¹⁶⁵⁵ Weitere Deiktika, die sich in der Erzählung aus dem *Konjaku monogatari shū* in direkter Rede finden, sind *ima* (‘jetzt‘), *kyō* (‘heute‘) und *ashita* (‘morgen‘). *Ima* scheint eine Ausnahme darzustellen, da es auch in der Erzählerrede stehen kann, ohne auf das Zeigfeld des Erzählers zu verweisen: ‚sie erzählten sich Geschichten von früher und heute‘ (*mukashi ima no monogatari nado shite* 昔今ノ物語ナトシテ; fol. 10r).¹⁶⁵⁶ Deiktika können also ein zuverlässiges Mittel darstellen, um Figurenrede zu identifizieren, sind jedoch schwierig zu bestimmen.

Leichter fällt es im Rahmen der Textanalyse, sich an Honorifika zu orientieren, die nach Florian Coulmas ebenfalls deiktisch bestimmt sind.¹⁶⁵⁷ Ehrerbietige Ausdrücke können nicht in Bezug auf den Sprecher verwendet werden und markieren daher häufig die Perspektive der Erzählinstanz. Besonders augenfällig ist das Hilfsverb *-tamau* 給ふ. Ehrerbietige Formen können aber auch morphologisch mittels der Verbalsuffixe *-ru*, *-raru*, *-su* und *-sasu* realisiert werden. Vor Nomina finden sich zudem häufig die Präfixe *ōn-* (→ *on-*), *mi-*, *o-*, *go-* und *gyo-*, die alle mit dem Schriftzeichen 御 geschrieben werden. Demütige Formen werden meist mit dem Hilfsverb *-tatematsuru* 奉る gebildet. Da sich demütige Formen sowohl auf den Sprecher als auch auf eine andere Figur beziehen können, sofern die ausgeführte Handlung in Richtung einer höhergestellten Person erfolgt, fällt es bei *-tatematsuru* schwerer, auf eine bestimmte Perspektive zu schließen. Honorifika sind für das Verständnis vormoderner Texte derart essentiell, dass sie geradezu als Ersatz für die grammatische Kategorie Person angesehen werden können, über die das Japanische wohl gar nicht verfügt (s. Kap. 4.1.2).

Umso präsenter ist im Japanischen dafür Modalität. Besonders häufig sind dubitative Ausdrücke, für dessen Bildung eine Reihe von Verbalsuffixen zur Verfügung stehen: neben *-mu* vor allem *beshi* (begründigend), *meri* (Anschein), *-kemu* (in Bezug auf Vergangenheit) und *ramu* (Gegenwart; Objekt entzieht sich eigener Wahrnehmung). Doch auch Verbalsuffixe wie *-ki* und *-keri*, sofern sie (im weiteren Sinne) modal verwendet werden, können zur Konstituierung einer Perspektive beitragen. In diesem Kontext bezeichnet *-ki* persönliche Erinnerung und *-keri* überlieferte Vergangenheit oder Nachdruck (*speaker commitment* nach Bjarke Frellesvig; s. Kap. 1.4.2). In narrativen Texten dient *-keri* insbesondere der Markierung der Erzählinstanz. Dies wird dadurch bestätigt, dass der Gebrauch von *-keri* in Passagen, die durch eine Figur fokalisiert sind, zurückgeht (siehe die

¹⁶⁵⁵ Siehe hierzu Balmes 2020c: 63–65.

¹⁶⁵⁶ In diesem Beispiel wäre *ima* nur dann auf das Referenzsystem des Erzählers bezogen, wenn man der erstmals von Mabuchi Kazuo (1958: 79) aufgestellten These folgte, nach der die Einleitungsformel *ima wa mukashi* 今は昔 mit ‚Jetzt ist früher‘ zu übersetzen ist (vgl. Balmes 2021a: 46–47, bes. Anm. 52).

¹⁶⁵⁷ Vgl. Coulmas 1986: 167; s. Kap. 4.2.2.

nachfolgenden Unterkapitel). Umgekehrt markiert *-ki*, insofern es sich auf persönlich Erlebtes bezieht, die Perspektive des figuralen Sprechsubjekts.

Besonders deutlich zeigt sich dieser Gebrauch von *-ki* im gelogenen Reisebericht des Prinzen Kuramochi *くらもちの皇子* im *Taketori monogatari*. Die Erzählung des Prinzen erstreckt sich in der SNKBT-Edition über drei Seiten.¹⁶⁵⁸ Im ersten Drittel findet sich *-ki* (bzw. die Flexionsformen *-shi*, *-shika*) ganze acht Mal, dagegen nur ein einziges Pronomen, welches zudem nicht direkt auf den Sprecher bezogen ist (*waga kuni* *わが国*, ‚unser Land‘). Im Mittelteil der Erzählung wird *-ki* nicht mehr verwendet, und die Prädikate werden in aller Regel aus Verben oder Qualitativa gebildet, die nicht mit Verbalsuffixen kombiniert werden können (von der Negation durch *-zu* einmal abgesehen). Auf diese Weise wird möglichst unmittelbar geschildert, wie der Prinz nach einer fünfhunderttägigen Seereise endlich am Ziel, dem mythischen Berg Hōrai 蓬莱 (chin. Penglai), ankommt. Der grammatische Wechsel geht mit einer geringeren narrativen Distanz einher; schließlich findet sich auch ein Dialog. Am Ende der Binnenerzählung wird *-ki* erneut verwendet, insgesamt sechsmal.¹⁶⁵⁹ Damit lenkt Prinz Kuramochi nach dem Bericht, der ihn als Helden herausstellen und ihm zur Heirat mit Kaguya-hime verhelfen soll, den Fokus wieder stärker auf sein gegenwärtiges Ich.

Die ausführliche Lüge des Prinzen Kuramochi stellt wohl die erste in *kana* verfasste ‚Ich-Erzählung‘ der japanischen Literaturgeschichte dar (was hier nicht streng grammatisch zu verstehen ist).¹⁶⁶⁰ Der Gebrauch von *-ki* zur Vordergrundierung des Sprechsubjekts steht im Kontrast zu *-ki* in der Erzählerrede des *Taketori monogatari*, wo das Verbalsuffix auf bereits Erwähntes bezogen ist.¹⁶⁶¹ Um die Präsenz des Erzählers zu markieren, steht *-keri* zur Verfügung.

Was lexikalische Mittel betrifft, mit denen Perspektive konstituiert werden kann, kommt – neben honorativen Ausdrücken einschließlich Hilfsverben – Qualitativa (*keiyōshi*) und verbalen Qualitativa (*keiyōdōshi*), die sich auf Emotionen und Affekte beziehen, besondere Bedeutung zu. ‚Die japanische Gram-

1658 In SNKBT 17: 19–21.

1659 Davon einmal in Bezug auf den von Kaguya-hime, der Adressatin der Erzählung, ursprünglich geäußerten Wunsch. Hierbei handelt es sich gewissermaßen um eine gemeinsame Erinnerung; in diesem Fall ließe sich *-ki* jedoch auch als nicht-modaler Vergangenheitsmarker interpretieren.

1660 Die erste Ich-Erzählung der japanischen Literatur ist Robert F. Wittkamp zufolge die Vorbemerkung zu einer Gedichtsequenz im *Man'yōshū* (5: 853–860), die vermutlich von Ōtomo no Tabito verfasst wurde (siehe S. 214 bzw. Anm. 1115).

1661 Vgl. Fukuda 1990: 194, Anm. 9. Siehe auch Anm. 1280.

matik in Gesprächssituationen¹⁶⁶² schreibt vor, dass diese grundsätzlich auf das Sprechsubjekt bezogen sein müssen.¹⁶⁶³ Diese Besonderheit emotionaler (verbaler) Qualitativa wird vor allem anhand des Neujapanischen erklärt. Murakami (1998) spricht in diesem Zusammenhang von ‚psychologischen Prädikaten‘. Zu diesen gehört etwa das Wort *sabishi(i)* (‚einsam‘). Murakami gibt die folgenden Beispielsätze:

* *Chichi wa sabishii.*

(My) father is lonely.

Chichi wa sabishii no da.

(My) father is lonely (+ I assert).¹⁶⁶⁴

Während der erste Satz problematisch sei, könne ein ‚psychologisches Prädikat‘ durch „modality in its broad sense“¹⁶⁶⁵ auch auf eine andere Person als den Sprecher bezogen sein (an dieser Stelle sei daran erinnert, dass *no da* als Übersetzung für *-keri* vorgeschlagen wurde; s. Kap. 1.4.2). Daraus folge, dass der erste Satz nicht deshalb unzulässig sei, weil der Sprecher nicht über das notwendige Wissen verfüge könne, sondern weil das Bewusstsein des Sprechers darin nicht zum Ausdruck kommt. Somit könne die Psyche von anderen nur durch *telling* vermittelt, nicht aber durch *showing* dargestellt werden.¹⁶⁶⁶

Wie Hijikata bemerkt, werden nicht-emotionale Qualitativa gerade nicht in Bezug auf den Sprecher selbst, sondern andere Objekte verwendet, z. B. *Kujira wa ōkii* (‚Wale sind groß‘). Dagegen ist das Pronomen *watashi* (‚ich‘) im Satz *Watashi wa ōkii* (‚Ich bin groß‘) zwar das Thema, streng genommen aber nicht das Subjekt. Der Satz ließe sich wie folgt um ein Subjekt ergänzen: *Watashi washintai ga ōkii* (wörtlich: ‚Was mich betrifft, so ist mein Körper groß‘).¹⁶⁶⁷

Innerhalb der Wortgruppe, die Lewin Qualitativa nennt (anderswo ist meist von Adjektiven die Rede; s. Kap. 1.4.1), wird zwischen der *ku-* (→ *i*) und der *shiku-*Endung (→ *shii*) unterschieden. Meistens drücken *ku-*Qualitativa objektive Zustände aus, *shiku-*Qualitativa dagegen subjektive Zustände. Bei dieser Parallele von Morphologie und Semantik handelt es sich jedoch nur um eine Tendenz, die keineswegs immer zutrifft, wobei es im Altjapanischen weniger Aus-

1662 Murakami 1998: 21.

1663 Vgl. Murakami 1998: 1, 12–14, 20–21.

1664 Murakami 1998: 13.

1665 Murakami 1998: 13.

1666 Vgl. Murakami 1998: 13. Ein anderes Mittel ist das Ergänzen der Endung *-garu* → *sabishigaru* (vgl. Murakami 1998: 12).

1667 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 176–177.

nahmen (12% der *ku*-Qualitativa und 26% der *shiku*-Qualitativa) gibt als in späteren Sprachstufen.¹⁶⁶⁸

Bei der Erläuterung des Unterschiedes zwischen objektiven und emotionalen Qualitativa herrscht in der Forschungsliteratur oft ein Fokus auf idealtypische Gesprächssituationen in der modernen Umgangssprache vor, was mitunter zu Widersprüchen führt. So kommt Murakami zu dem Schluss, dass es in der Sprache fiktionaler Erzähltexte häufig ‚ungrammatische‘ Sätze gebe. Er vermutet, dass dadurch die Unterscheidung von Erzähler und Figur gelockert werde.¹⁶⁶⁹ Je nach dem, welchen psychologischen Deutungsspielraum sich der Sprecher in Bezug auf eine bestimmte Person zugesteht, gibt es solche Fälle aber auch in der Umgangssprache. In der fiktionalen Literatur hat der auch als ‚allwissend‘ bezeichnete Erzähler weitreichendere Lizenzen als der Sprecher in einem Alltagsgespräch, sodass die vermeintlichen Ausnahmen dort häufiger sind. Das trifft auch auf die vormoderne japanische Literatur zu, auch wenn es Konvention war, dass die Erzählinstanz ihrer Erzählung zumindest stellenweise einen faktualen Anschein verleiht und die Begrenztheit des eigenen Wissens andeutet (siehe auch Kap. 4.4.2).

Murakami greift in seiner Theorie das Oppositionspaar *showing* und *telling* auf, setzt dieses jedoch in keiner Weise in Bezug zur Detailliertheit des Erzählten, sondern versteht es weitestgehend gleichbedeutend mit *histoire* und *discours* nach Benveniste.¹⁶⁷⁰ In Bezug auf Textsegmente, in denen sich die Perspektive des Erzählers sprachlich manifestiert, spricht Murakami von *telling*, und von *showing*, wo dies nicht der Fall ist. Entsprechend seiner Argumentation zum obigen Beispielsatz *Chichi wa sabishii no da* vertritt Murakami die These, dass die Psyche anderer im Japanischen nur ‚erzählt‘, nicht aber ‚gezeigt‘ werden könne. Signale für *telling* bezeichnet er als *narrative modal markers*, wozu er auch die

1668 Vgl. Frellesvig [2010] 2011: 90–91; Matsumura 1971: 286. Aufgrund dieser Ausnahmen gehen Murakami (1998) und Hijikata ([2010] ²2014: 176–180) in ihrer Diskussion jeweils nicht auf die beiden Flexionsklassen der Qualitativa ein. Hijikata unterscheidet lediglich auf semantischer Ebene zwischen *jōtaisei keiyōshi* 状態性形容詞 (‚zustandshaften Qualitativa‘) und *jōisei keiyōshi* 情意性形容詞 (‚emotionalen Qualitativa‘), nennt in seinen Beispielen allerdings nur *ku*-Qualitativa für erstere und *shiku*-Qualitativa für letztere. In Murakamis Analysen werden dagegen auch *ku*-Qualitativa als ‚psychologische Prädikate‘ behandelt: *mukutsukeshi* むくつけし (‚abstoßend‘), *netashi* 妬し (‚bedauerlich‘), *kokoroushi* 心憂し (‚bitter‘, ‚unangenehm‘). Murakamis Übersetzungen beziehen sich jeweils auf das Wahrnehmungssubjekt: „disgusted“ für *mukutsukekute* und „angry“ für *netaku kokoroukereba* (Murakami 1998: 20). Für weitere Ausnahmen von der vermeintlichen Regel siehe Frellesvig [2010] 2011: 92.

1669 Vgl. Murakami 1998: 14.

1670 Vgl. auch Murakami 1998: 22, Anm. 13. Siehe Kap. 3.1.2.2.

Honorifika zählt.¹⁶⁷¹ So schreibt Murakami zum klassischjapanischen Verb *obosu* (,denken‘, ,fühlen‘), das sich von einer Kombination des Verbs *omou* mit dem honorativen Verbalsuffix *-su* ableitet, dass es *telling* konstituiere, da es honorativ sei.¹⁶⁷² Das ist zwar richtig, doch wenn man wie Murakami davon ausgeht, dass *omou* (,denken‘, ,fühlen‘) zu den psychologischen Verben zählt, die sich nur auf den Sprecher beziehen können,¹⁶⁷³ dann wäre *obosu* ebenso ,ungrammatisch‘ wie *omou*. Es ist wohl kaum ein Satz in der modernen Umgangssprache denkbar, in dem *omou* aus psychologischen Gründen – und nicht solchen der Höflichkeit – nicht auf eine andere Person bezogen werden darf, die ehrerbietige Form *o-omoi ni naru* aber schon. Murakamis Konzept von Modalität scheint daher irreführend: Ihm liegt offensichtlich eine Vermengung von Modalität im eigentlichen Sinn, zu der Honorifika nicht zu zählen sind, und von Hinweisen auf den ,Modus‘ der Erzählung zugrunde. Zudem scheint es grundsätzlich ein falscher Ansatz zu sein, die Sprache fiktionaler Literatur als ungrammatisch zu bezeichnen. So wird in der Narratologie insbesondere die freie indirekte Rede als sprachliches Spezifikum fiktionaler Erzählungen diskutiert, aber nicht als ungrammatisch bezeichnet.¹⁶⁷⁴

Interessanter als die Ausführungen zu *showing* und *telling* ist dagegen Murakamis Feststellung, dass an (verbale) Qualitativa keine Honorifika anschließen können und die Qualitativa somit einen dreifachen Bezug aufweisen können: Sie können sich nicht nur auf ein Objekt sowie auf ein figurales Wahrnehmungssubjekt beziehen, sondern zusätzlich dazu auch auf den Erzähler als zweites Wahrnehmungssubjekt.¹⁶⁷⁵ Als typisches Beispiel dient hierfür der Ausdruck *aware nari* (,herzzerreißend‘).¹⁶⁷⁶ Murakami zitiert den folgenden Satz aus dem *Genji*-Kapitel „Kiritsubo“:

命婦かしこに参で着きて、門引き入るゝよりけはひあはれなり。¹⁶⁷⁷

Myôbu reaches there and enters through the gate – the scene is lonely.¹⁶⁷⁸

1671 Vgl. Murakami 1998: 13–14.

1672 Vgl. Murakami 1998: 15.

1673 Vgl. Murakami 1998: 12.

1674 Einen anderen Ansatz vertritt Wolf Schmid ([2005] ³2014: 185), dem zufolge erlebte Rede bzw. das, was hier freie indirekte Rede genannt wird, auch in der Alltagskommunikation vorkommt.

1675 Siehe Murakami 1998: 14–16, 19. Siehe auch das Diagramm zum Wort *ayashi* (,seltsam‘) in Hijikata [2010] ²2014: 179.

1676 Siehe auch Hijikata [2010] ²2014: 174–175.

1677 SNKBT 19: 11; Hervorh. S. B.

1678 Murakami 1998: 15; Hervorh. S. B.

Wie Murakami ausführt, kann sich das Qualitativum *aware* sowohl auf das rührende Objekt als auch auf das gerührte Wahrnehmungssubjekt beziehen. Weiterhin geht er davon aus, dass der Text in alltagssprachlichem Kontext ungrammatisch gewesen sei, da Myōbu zu Beginn ‚in der dritten Person‘ genannt werde, das Prädikat *aware nari* aber darauf schließen lasse, dass Myōbu die Sprecherin sei. Die Unbestimmtheit des Prädikats führe zu einer Verschmelzung der Stimmen von Myōbu und Erzählinstanz.¹⁶⁷⁹ Auf der nächsten Seite spricht Murakami dagegen von einer Verschmelzung des *Bewusstseins* von Figur und Erzählerin und noch eine Seite weiter im Zusammenhang mit einem anderen Textbeispiel mit *aware nari* wieder von Stimmen.¹⁶⁸⁰ Auch hinsichtlich der Erzählerin(nen) und Informantinnen im *Genji monogatari* (s. Kap. 4.4.1) ist zunächst von Stimmen, dann von Perspektive und schließlich wieder von Stimmen die Rede.¹⁶⁸¹ Murakami scheint ‚Stimme‘ und ‚Perspektive‘ somit als Synonyme zu betrachten.¹⁶⁸²

Die Gleichsetzung von Stimme und Perspektive ist in der japanischen Forschungsliteratur weit verbreitet (siehe auch Kap. 3.3.4). Das liegt wohl weniger daran, dass Genettes Unterscheidung von ‚Modus‘ und ‚Stimme‘ nicht genügend Bedeutung beigemessen würde. Der Grund ist vielmehr die Tatsache, dass Qualitative, modale Verbalsuffixe und andere Elemente, die Perspektive konstituieren, jeweils einer bestimmten ‚Person‘ zugewiesen werden. So schreibt Haruo Shirane in seiner Grammatik (2005), die Verbalsuffixe *-mu*, *beshi* und *-ji* bezeichnen eine (negierte) Intention, wenn das Subjekt in der ersten Person stehe, und eine (negierte) Vermutung, wenn es in der dritten Person stehe.¹⁶⁸³ Für *-ji* nennt er das folgende Beispiel, dessen Subjekt er in der ersten Person übersetzt:

京にはあらじ、東の方に住むべき国求めにとて行きけり。

“I don’t want to be (*ara-ji*) in the capital (*miyako*). In the east (*azuma*) I will find (*motome*) a province (*kuni*) where I can live (*sumu-beki*),” he thought (*to-te*) and left.¹⁶⁸⁴

Dabei gibt Shirane jedoch nicht den vollständigen Satz wieder. Der Beginn der neunten Episode des *Ise monogatari* lautet wie folgt:

1679 Vgl. Murakami 1998: 15.

1680 Vgl. Murakami 1998: 16–17.

1681 Vgl. Murakami 1998: 4–7.

1682 Murakami schreibt lediglich an einer Stelle differenzierend „the narrative perspective and/or voice“ (Murakami 1998: 19), um auf den nächsten Seiten wieder nur von „the narrative perspective and voice“ (Murakami 1998: 20–21; dort viermal) zu sprechen.

1683 Vgl. Shirane 2005: 98, 115–116, 124.

1684 Shirane 2005: 124.

むかし、お(を)とこありけり。そのお(を)とこ、身をえうなき物に思なして、京にはあらじ、あづまの方に住むべき国求めにとて行きけり。¹⁶⁸⁵

Es war einmal ein Kavalier. Er fand, daß er zu nichts mehr recht zu gebrauchen sei, entschloß sich, daher nicht länger in der Hauptstadt zu weilen, und brach nach Osten auf, um dort nach einer Provinz zu suchen, in der es sich besser leben ließ.¹⁶⁸⁶

Zu Beginn des Satzes, den Shirane auslässt, wird das Subjekt explizit genannt: *sono otoko* (‚jener Mann‘; in Benls Übersetzung „er“). Sofern man mit der Kategorie der Person argumentieren möchte, steht das Subjekt somit eindeutig in der ‚dritten Person‘. Nachdem *omoi-nashite* (‚fand‘) vom Erzähler gesprochen wird, der anschließend die Absicht des Mannes beschreibt, erscheint es unwahrscheinlich, dass *miyako ni wa araji* (‚wollte nicht mehr in der Hauptstadt sein‘) freie direkte Rede darstellt, nur weil *-ji* in der Alltagskommunikation in der Regel auf den Sprecher bezogen sei. Eine (freie) direkte Rede, die mit ‚um ... zu suchen‘ (*motome ni*) endet, würde unvollständig erscheinen. Die Postposition *tote* dient hier daher nicht dazu, ein Zitat zu markieren, sondern eine Absicht. So ist der Satz in Editionen nicht in ‚Hakenklammern‘ gesetzt, an denen sonst nicht gesparrt wird, und auch Shirane markiert im japanischen Text kein Zitat.

Doch auch wenn das Verbalsuffix *-ji* allein nicht ausreichend scheint, um *miyako ni wa araji* in der Form der direkten Rede zu übersetzen, kann freilich nicht bestritten werden, dass *-ji* Subjektivität konstituiert. Auch ist das Verhältnis von Stimme und Perspektive durchaus komplex, zumal Perspektive eindeutig über eine sprachliche Dimension verfügt. Hinzu kommt, dass die direkte Rede im Japanischen gegenüber der indirekten klar dominiert. Im Rahmen der klassischen Narratologie mag eine weitestgehende Gleichsetzung von Perspektive und Stimme, wie sie Murakami vornimmt, als problematisch wahrgenommen werden und möglicherweise sogar die Doppelstruktur der narrativen Kommunikationssituation zu unterwandern scheinen. Wenn bereits ein Verb *verbum credendi/sentiendi* wie *omou* der Stimme der Figur zugerechnet wird, führt dies tatsächlich zu Verwirrung, denn so würde die Figur selbst die Inquit-Formel sprechen, in die ihre Rede eingelassen ist. Weniger problematisch erscheint es dagegen, davon auszugehen, dass subjektive Verbalsuffixe in der Erzählerrede nicht

1685 SNKBT 17: 87.

1686 Benl 1957: 25. Die Übersetzung von Siegfried Schaarschmidt, der sich stark an Benls Teilübersetzung orientiert – vor allem, indem er *otoko* (‚Mann‘) stets mit ‚Kavalier‘ wiedergibt –, lautet: „Es war da ein Kavalier, der wollte, da er sich überflüssig vorkam, nicht länger in der Hauptstadt bleiben, sondern nach Osten aufbrechen, ob er nicht ein Land fände, in dem sich leben ließe“ (Schaarschmidt 1981: 13).

nur der Perspektivierung durch die Figur dienen, sondern zu einem gewissen Grad auch ihre Stimme tragen. Schließlich kommt es auch in der freien indirekten Rede zu einer Interferenz von Erzähler- und Figurenrede, und, wie Broman schreibt, ist eine klare Trennung von Modus und Stimme nicht möglich.¹⁶⁸⁷

Im Rahmen seiner fünfgliedrigen Theorie der Perspektive (s. Kap. 2.3.5) schreibt Wolf Schmid: „Perspektivisch relevant sind in der Sprache vor allem die Teilbereiche Lexik, Syntax und Sprachfunktion, weniger die Morphologie“¹⁶⁸⁸. Die obige Diskussion hat gezeigt, dass im klassischen Japanisch gerade der Morphologie die vielleicht bedeutendste Rolle zukommt. Während sich auch lexikalische Hinweise finden – neben Hilfsverben wie *-tamau* vor allem Qualitativa wie *aware* –, sind syntaktische Signale vergleichsweise selten. Zu diesen sind etwa expressive Partikeln wie *mono o* (siehe S. 329–330) zu zählen. Während expressive Elemente nicht nur der Perspektive, sondern auch der Stimme der Figur zuzuordnen sind, ist die Situation bei den Verbalsuffixen komplexer: Sie markieren die Perspektive der Figur – wenngleich schwächer –, lassen sich aber weder eindeutig der Stimme der Erzählinstanz noch der der Figur zuschreiben.

4.3.2 ‚Mitsicht‘: Fokalisierung und Voyeurismus in Erzähltexten der Heian-Zeit

Es ist deutlich geworden, dass das klassische Japanisch zahlreiche Möglichkeiten bereithält, Perspektive zu markieren. Das ist auch der Grund, weshalb Fokalisierung in der Forschung zur vormodernen japanischen Literatur mitunter auf mikroskopische Dimensionen bezogen wird, die beim Rezipienten wohl kaum die Vorstellung wecken dürften, dass die erzählten Ereignisse vom Standpunkt einer bestimmten Figur aus präsentiert werden. Ein zuverlässiges Merkmal einer ausgeprägteren Fokalisierung stellt erzählte Wahrnehmung dar. Meist wird Fokalisierung durch visuelle Eindrücke realisiert, sodass vor allem den Verben *miru* (‚sehen‘) und *miyu* (‚zu sehen sein‘) große Bedeutung zukommt. Im Unterschied zum transitiven *miru* gilt *miyu* zwar als intransitives Verb und bezieht sich somit auf das wahrgenommene Objekt, *miyu* ist jedoch stärker mit dem Wahrnehmungssubjekt verbunden, als diese grammatische Einordnung suggeriert (siehe ausführlich S. 272–273). Eine fokalisierte Passage wird häufig mit der Kombination von *miru* und der Partikel *-ba* eingeleitet: *mireba*, ‚als er/sie [...] sah / sich umsah‘.

¹⁶⁸⁷ Vgl. Broman 2004: 80.

¹⁶⁸⁸ Schmid [2005] ³2014: 125.

So auch in der folgenden Szene aus dem *Genji*-Kapitel „Miotsukushi“ 湊標 („Die Flutmarke“, 14), in der sich die Dame Akashi 明石の君 schmerzlich ihres niederen Standes bewusst wird. Wie Fukuda Takashi schreibt, ist diese Szene, aus der er zwei Abschnitte (unten [1] und [3]) zitiert, für ihre Fokalisierungstechnik bekannt.¹⁶⁸⁹

- [1] 船にて詣でたり。岸にさし着くるほど、見れば、のゝしりて詣で給ふ人のけはひ渚に満ちて、いつくしき神宝を持て続れたり。楽人、十列など装束をとゝのへかたちを選びたり。「たが詣で給へるぞ」と問ふめれば、「内大臣殿の御願果たしに詣で給ふを、知らぬ人もありけり」とて、はかなき程の下種だに心ちよげにうちは^(わ)らふ。げにあさましう、月日もこそあれ、中 / \ この御有さまを遥かに見るも、身のほどくちをしうおぼゆ。
[...]¹⁶⁹⁰

She traveled by sea. On reaching the shore she found the beach covered with a vast and noisy throng of pilgrims, while a procession bore magnificent treasures for the god. Ten musicians, plainly selected for their good looks, were dancing all in a single color. Her men must have asked what pilgrim had arrived, for a hopelessly low menial burst into laughter and cried, “Look! Here are people who don’t even know that His Grace is here to give thanks!”

Ah, she thought, considering all the days there are, in all the months of the year, this really is too cruel! To see his glory this way from a distance only makes me sorry to be who I am. [...] ¹⁶⁹¹

- [2] 松原の深緑なるに、花紅葉をこき散らしたると見ゆる、袍の濃き薄き数知らず。六位の中にも蔵人は青色しるく見えて[...] ¹⁶⁹²

Genjis Zug sah aus wie ein grüner Kiefernwald mit Kirschblüten und herbstrotem Laub dazwischen: bunt und zahllos drängten sich seine Leute in hübschen Obergewändern von leichten und satten Farben aneinander. Unter den Herren vom Sechsten Hofrang befand sich ein Kurōdo in blauem Gewand [...] ¹⁶⁹³

- [3] 御車を遥かに見やれば、なか / \ 心やましくて、恋しき御影をもえ見たてまつらず。河原のおとどの御例をまねびて、童隨身を給はり給ける、いとをかしげに装束き、みづら結ひて、紫裾濃の元結なまめかしう、丈姿とゝのひ、うつくしげにて十人、さまことにいまめかしう見ゆ。大殿腹の若君、限りなくかしづき立てて、馬副童のほどみなつくりあはせて、様かへて装束き分けたり。雲井はるかにめでたく見ゆるにつけても、若君の数ならぬさまにてもし給をいみじと思。¹⁶⁹⁴

1689 Vgl. Fukuda 1990: 59.

1690 SNKBT 20: 112–113.

1691 Tyler [2001] 2003: 290.

1692 SNKBT 20: 113.

1693 Benl 1966, Bd. 1: 465.

1694 SNKBT 20: 114.

Als sie schließlich aus der Ferne Genjis Wagen kommen sah, wurde sie von Schmerz und Kummer ergriffen, und sie blickte zu seinem geliebten Antlitz gar nicht auf. Die Pagen, die er vom Kaiser wie seinerzeit jener Minister zur Linken vom Flußfeld erhalten hatte, waren alle reizend gekleidet; sie trugen das Haar rechts und links über den Ohren aufgesteckt und fein mit Motoyui-Bändern von violetter Susogo-Färbung zusammengebunden. Sie waren ihrer zehn, paßten nach Größe und Aussehen gut zueinander und boten ein glanzvolles Bild. Der Sohn von Aoi war von prachtvoll gewandeten Begleitern umgeben, und die neben seinem Pferde einherschreitenden Pagen trugen alle die gleiche ungewöhnliche Kleidung. Als die Dame Akashi seine ehrfurchtgebietende Erscheinung sah, empfand sie den niedrigen Stand ihrer Tochter mit großem Schmerz.¹⁶⁹⁵

In [1] markiert *mireba* den Beginn der Fokalisierung (bei Tyler „she found“; bei Benl dagegen gar nicht übersetzt¹⁶⁹⁶). Nachdem geschildert wird, welcher Anblick sich der Dame Akashi am Strand bietet, erinnert das Verbalsuffix *meri* („es scheint“; bei Tyler „must have“) den Rezipienten daran, dass noch immer aus ihrer Perspektive erzählt wird. Als sich sogar einfache Diener über die Reisegruppe lustig machen, die nichts von Genjis Prozession weiß, werden die Gefühle der Dame Akashi dargestellt. In *Ge ni asamashū*, ‚Es ist/war wirklich schrecklich‘, wird das ‚psychologische‘ Qualitativum *asamashi* adverbial gebraucht. Das Tempus in der Übersetzung richtet sich danach, ob die durch die Dame Akashi perspektivierte Formulierung der Stimme der Figur oder der der Erzählerin zugeschrieben wird. Der Satz endet mit dem Verb *oboyu* („[nicht umhin kommen zu] fühlen“), welches sich nach Murakamis Theorie nur auf die Sprechinstanz beziehen kann, was aber nicht schlüssig ist, da eine Inquit-Formel so derjenigen Figur zugesprochen würde, die gerade zu Ende gesprochen hat. Tyler übersetzt die Stelle mit einer gelungenen Mischung aus Erzähler- und Figurenrede: „Ah, she thought, considering all the days there are, in all the months of the year, this really is too cruel! To see his glory this way from a distance only makes me sorry to be who I am.“ Tyler verwendet die Form der direkten Rede, verzichtet aber auf Anführungszeichen. Wie Midorikawa darlegt, überträgt Tyler innere Monologe grundsätzlich in freier direkter Rede, während sich Arthur Waley und Edward Seidensticker der Technik der freien indirekten Rede bedienen.¹⁶⁹⁷ Im nicht unterstrichenen Teil des Zitats ist nicht eindeutig, ob Erzählerin oder Figur spricht. Auch Midorikawa stellt fest, dass Tyler teil-

¹⁶⁹⁵ Benl 1966, Bd. 1: 465–466.

¹⁶⁹⁶ Siehe Benl 1966, Bd. 1: 464.

¹⁶⁹⁷ Vgl. Midorikawa 2003: 206–207, 216.

weise in einer ‚Grauzone zwischen direkter und indirekter Rede‘¹⁶⁹⁸ übersetzt. Somit gelingt es Tyler, eine geeignete Übersetzung für das komplexe Stimmenverhältnis des japanischen Textes zu finden.¹⁶⁹⁹

[2] stellt den Beginn der Beschreibung von Genjis Prozession dar. Auch hier wird die Fokalisierung durch die Dame Akashi durch erzählte Wahrnehmung markiert. Fukuda lässt diesen Teil aus; er ist hier dennoch zitiert, um die Funktion von *miyu* als Fokalisierungsmarker hervorzuheben.

In [3] löst der Anblick des noch fernen Wagens von Genji (*miyareba*) bei der Dame Akashi Kummer aus. Sie schafft es daher nicht, Genji anzusehen (*e-mi-tatematsurazu*): Dieses Element ist hinsichtlich der Fokalisierung neutral, da es sich nicht um erzählte Wahrnehmung handelt und auch das demütige Hilfsverb *-tatematsuru* keinen Hinweis auf die Perspektive zu geben vermag, da sowohl die Dame Akashi als auch die Erzählinstanz ehrerbietige Ausdrücke in Bezug auf Genji gebrauchen. Jedoch ist auch die weitere Beschreibung durch die Dame Akashi fokalisiert, wie aus dem doppelten Gebrauch von *miyu* hervorgeht. Das Zitat endet damit, dass sie des niederen Standes ihrer Tochter gewahr wird (*imiji to omou*, „empfand sie [...] mit großem Schmerz“).

Fukuda zufolge wird Fokalisierung durch Verben wie *miru*, *miyu*, *omou* und *obosu* ausgedrückt, die entweder auf die ‚Zitat-Postposition *to*‘¹⁷⁰⁰ oder auf eine Konjunkionalform (*ren'yōkei*) folgen.¹⁷⁰¹ Somit bestimmt er Fokalisierung genauso wie Stinchecum Rededarstellung (s. Kap. 4.2.4). Fukuda schreibt sogar, dass er ‚Fokalisierung als Zitat der Gedanken und Gefühle einer Figur denke‘¹⁷⁰². Auch in Fukudas Theorie scheint es also einen engen Zusammenhang zwischen Perspektive und Stimme zu geben – allerdings mit dem wesentlichen Unterschied zu Murakami, dass Fukuda die nicht-honorative Inquit-Formel nicht der Stimme der Figur zuschreibt.

1698 Midorikawa 2003: 211.

1699 Benls Übersetzung erzählt dagegen weitaus weniger figural: „Die Dame Akashi war bestürzt. Soviel Monate und Tage gab es in einem Jahre, und nun hatte sie gerade den aller-schlechtesten Zeitpunkt hierfür gewählt. Daß sie Genji in so großartigem Aufzug und nur aus der Ferne sehen sollte, ließ sie den Unterschied ihrer Stände erneut schmerzlich spüren.“ (Benl 1966, Bd. 1: 465). Die zusätzliche Nennung des ‚Namens‘ (siehe Anm. 1425) ist einer Fokalisierung abträglich. *Ge ni asamashū* übersetzt Benl nicht mit einem expressiven Ausdruck, sondern als explizite Figurencharakterisierung aus der Perspektive einer allwissenden Erzählinstanz („Die Dame Akashi war bestürzt“). Weiterhin scheint die sprachliche Perspektive der Erzählinstanz dominant (z. B. „in einem Jahre“).

1700 „in'yō no joshi ‚to‘ 引用の助詞「と」“ (Fukuda 1990: 60).

1701 Vgl. Fukuda 1990: 60–61.

1702 „焦点化を、作中人物の思考感情の引用と考えているからである“ (Fukuda 1990: 60).

In der Szene aus dem „Miotsukushi“-Kapitel unterscheidet Fukuda zwischen zwei Arten von Fokalisierung, die voneinander zu trennen seien: die ‚Fokalisierung als Gerührte‘ (*kangaisha to shite no shōtenka* 感慨者としての焦点化) und die ‚Fokalisierung als Beobachterin‘ (*kansatsusha to shite no shōtenka* 観察者としての焦点化). Die erste Funktion gebe es auch im *Taketori monogatari*. Die zweite Funktion finde sich im *Genji monogatari* vor allem in *kaimami* 垣間見-Szenen¹⁷⁰³ (wörtlich ‚Blicken durch einen Spalt im Zaun‘), in der eine Figur eine oder mehrere andere heimlich beobachtet – in der Regel ein Mann eine Frau, oft als Auftakt zur Liebeswerbung. Diese Tendenz beschränkt sich indes nicht auf das *Genji monogatari*.¹⁷⁰⁴ Es ist auffällig, dass es sich bei Beschreibungen mit starker Fokalisierung in der klassischen *monogatari*-Literatur grundsätzlich um *kaimami*-Szenen handelt. Auch die in Kapitel 2.3.5 angesprochene perspektivische Überlagerung in der Erzählung „Mushi mezuru himegimi“ steht im Zusammenhang mit der heimlichen Beobachtung der Protagonistin, und die Erzählung „Kai-awase“ (s. Kap. 4.2.3) besteht im Wesentlichen aus aneinandergereihten *kaimami*-Szenen.

An dieser Stelle soll noch ein weiterer Text aus dem *Tsutsumi chūnagon monogatari* aufgegriffen werden: die aus dem 11. Jahrhundert stammende Erzählung „Hanazakura oru shōshō“ (‚Der Shōshō, der Kirschblüten pflückte‘). Es ist höchst ungewöhnlich, dass der Protagonist – dem Titel nach ein *shōshō* 少将 (Unterer Hauptmann) – im gesamten Text nicht ein einziges Mal explizit bezeichnet wird.¹⁷⁰⁵ Vor allem aber ist das erste Drittel der Erzählung hinsichtlich der durchgehaltenen starken Fokalisierung bemerkenswert. Die Erzählung setzt folgendermaßen ein:

月にはかられて、夜ふかく起きにけるも、思ふらむところいとを⁽¹⁷⁾ しけれど、たち帰らん⁽¹⁸⁾ も遠きほどなれば、やう／＼ゆくに、小家などに例おとなふものも聞こえず、くまなき月に、所／＼の花の木どもも、ひとへにまがひぬべくかすみたり。いますこし、過ぎてみつるところよりもおもしろく、過がたき心ちして、
[...]とうち誦じて[...]¹⁷⁰⁶

Vom Mond getäuscht war er in tiefer Nacht aufgestanden. Was sie wohl denken möge? Sie tat ihm zwar leid, doch weil es zu weit war, um wieder umzukehren, ging er weiter. Aus den Hütten kamen nicht die üblichen Geräusche, und es gab nichts, was zu hören wäre. Im ungetrübten Mondlicht standen die blühenden [Kirsch-]Bäume hier und da im

¹⁷⁰³ Vgl. Fukuda 1990: 61–62.

¹⁷⁰⁴ Siehe zum *kaimami* im *Genji monogatari* und in anderen Werken der Heian-Zeit Struve 2014.

¹⁷⁰⁵ Vgl. Jinno 2017a: 53.

¹⁷⁰⁶ SNKBT 26: 4; Hervorh. S. B.

Dunst, ganz so, als würden sie mit diesem völlig verschmelzen. Jetzt war es noch ein wenig schöner als an den Orten, die er im Vorbeigehen gesehen hatte, sodass er fühlte, er könne kaum daran vorbeigehen, und er summete: [...] ¹⁷⁰⁷

Das Verbalsuffix *-keri*, das ursprünglich aus der mündlichen Erzähltradition stammt und üblicherweise am Beginn von *monogatari* auftritt, ¹⁷⁰⁸ wird hier nur ein einziges Mal verwendet. Sogleich findet sich ein erstes Anzeichen für Fokalisierung: Das Verbalsuffix *ramu* bezeichnet eine Vermutung, die auf etwas in der Gegenwart bezogen ist, das sich der Wahrnehmung des Sprechers entzieht (*omou ramu*, ‚Was sie wohl denken möge?‘). Das Verb *kikoyu* (‚zu hören sein‘) ist wie *miyu* ‚intransitiv‘, impliziert aber ein Wahrnehmungssubjekt. Die Information, dass nichts zu hören ist, unterscheidet sich grundlegend von der, dass die Dame Akashi Genji nicht ansieht, da es hier nicht um eine intentionale Handlung bzw. deren Nichtdurchführung, sondern um die Sinneswahrnehmung des Protagonisten geht. So stellt sich der Rezipient die Stille vor, die der ungenannte Protagonist erfährt. Dessen Eindruck, dass sich die Kirschlüten im Dunst auflösen, ist mit dem dubitativen Verbalsuffix *beshi* markiert (übersetzt mit ‚ganz so, als würden ...‘). Darauf folgt der deiktische Ausdruck *ima* (‚jetzt‘), der auf das Referenzsystem der Figur bezogen ist – auch wenn diese Funktion im Japanischen weniger ausgeprägt zu sein scheint (s. Kap. 4.3.1). Mit *mitsuru* (‚gesehen hatte‘) wird erneut auf die Wahrnehmung der Fokalisierungsinstanz referiert, und schließlich wird das Gefühl wiedergegeben, kaum an jenem schönen Ort vorbeiziehen zu können.

Nachdem der Protagonist sein Gedicht gesprochen hat, entwickelt sich eine *kaimami*-Szene. Interessanterweise wird diese nicht mit dem typischen *mireba* (‚als er hin[durch]sah‘) eingeleitet – der Ausdruck *mireba* findet sich erst später (insgesamt dreimal). Nach dem Ende der obigen Passage, wird die Erzählung wie folgt fortgeführt:

[...] 「はやく、ここにもいひし人あり」と思ひいでて、たちやすらふに、築地のくづれより、白きものの、いたくしはぶきつづいづめり。あはれげに荒れ、人けなき所なれば、こゝかしこのぞけど、とがむる人なし。 ¹⁷⁰⁹

1707 Eigene Übersetzung. Vollständige Übersetzungen der Erzählung finden sich in Benl 1941a; 1965: 101–108 und Backus 1985: 13–21. Gerade der Beginn der Erzählung wird dort jeweils sehr frei wiedergegeben, sodass sich die Übersetzungen für die hier geführte Diskussion nicht eignen.

1708 Siehe Fujii [2012] 2015: 145–148.

1709 SNKBT 26: 4; Hervorh. S. B.

„Früher gab es hier eine, mit der ich vertraut war“, erinnerte er sich und blieb stehen. Durch einen Riss in der Wand schien es, dass eine weiße Gestalt herauskam, während sie schwer hustete. Weil der Ort traurig verfallen war und es nicht den Anschein hatte, als ob dort jemand wohnte, schaute er hier und dort [durch die Mauer] hindurch, ohne dass ihn jemand getadelt hätte.

Die *kaimami*-Szene wird hier nicht mit einem Verb eingeleitet, sondern mit ‚Durch einen Riss in der Wand schien es, ...‘ (*tsuji no kuzure yori ... meri*).¹⁷¹⁰ Es finden sich weiterhin Elemente, die man – bei strenger Anwendung der Grammatik – der Perspektive des Protagonisten zuschreiben kann. Die Fokalisierung wird mit dem Verb *nozoku* (‚hindurchschauen‘) zudem durch erzählte Wahrnehmung hervorgehoben.

Die *kaimami*-Szene endet damit, dass der Protagonist die alte Frau anspricht, um sie über seine frühere Geliebte zu befragen. Im Rahmen des Dialogs findet sich an einer Stelle in der Erzählerrede ein honorativer Ausdruck in Bezug auf den Protagonisten (*notamau* のたまふ¹⁷¹¹, ‚sprach‘), was die Fokalisierung durch die Figur abschwächt, aber nicht aufhebt. Es ist an dieser Stelle sinnvoll, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass Erzähler- und Figurenperspektive sich nicht ausschließen, sondern die Figuren- in die Erzählerperspektive eingebettet ist. Im selben Satz ist das Geräusch einer sich öffnenden Tür mit dem Verbalsuffix *nari* markiert, womit eine Vermutung bezeichnet wird, die auf gehörten Klängen basiert. Die Erzählung ist also weiterhin durch den Protagonisten fokalisiert.

Darauf beginnt eine weitere *kaimami*-Szene, was erneut die Fokalisierung erleichtert. Die Fokalisierung durch den Protagonisten endet erst, als dieser nach Hause geht. Das Ende der Fokalisierung ist mit dem honorativen Hilfsverb *-tamau* markiert (*kaeri-tamainu* 帰り給ひぬ¹⁷¹²), welches dem Referenzsystem der Erzählinstanz zuzuschreiben ist. In einem kurzen Satz, der unmittelbar daran anschließt, wird *-tamau* gleich zweimal auf den Protagonisten bezogen.¹⁷¹³

Angesichts der in den obigen Zitaten hervorgehobenen Elemente, vor allem der (verbalen) Qualitativa, erscheint es vor dem Hintergrund der engen Verbindung von Stimme und Perspektive nicht verwunderlich, dass das erste Drittel von „Hanazakura oru shōshō“ in der japanischen Forschung auch als ‚erste-

1710 Backus (1985: 13) ergänzt ein Verb der Wahrnehmung (‚he thought he saw‘), während Benl (1965: 101) die Stelle missversteht: „Über eine zerfallene Gartenmauer stieg jemand, laut hüstelnd, in weißer Kleidung. Sonst herrschte völlige Stille.“ Der letzte Satz ist Benls Übersetzung von *awarege ni are* (‚traurig verfallen‘ – das ‚traurig‘ in meiner Übersetzung orientiert sich an „sadly“ bei Backus 1985: 15).

1711 SNKBT 26: 5.

1712 SNKBT 26: 6.

1713 Siehe auch Balmes 2020c: 85.

Person-haft‘ (*ichininshō-teki* 一人称的) bezeichnet wird.¹⁷¹⁴ Jinno Hidenori kritisiert diesen Ausdruck, da er davon ausgeht, dass es zumindest im klassischen Japanisch die grammatische Kategorie Person nicht gibt (s. Kap. 4.1.2).¹⁷¹⁵ Er spricht stattdessen davon, dass die Erzählung eine ‚Objektiviertheit‘¹⁷¹⁶ des Protagonisten vermeidet.

Auch Mitani Kuniaki widmet sich in seiner Beschäftigung mit Perspektive in der klassischen Literatur Japans *kaimami*-Szenen. Beispielsweise greift er die Szene im *Genji*-Kapitel „Utsusemi“ 空蟬 (3)¹⁷¹⁷ auf, die mit *mitōshi-tamaeba* 見通したまへば (‚als er hindurchblickte‘) eingeleitet wird. In Bezug auf einen hochgeschlagenen Vorhang findet sich die Vermutung *atsukereba ni ya* 暑ければにや (‚wohl weil es heiß war‘). Mitani schreibt, dass die Formulierung von der bisherigen Forschung als *sōshiji* verstanden wurde – in seiner Terminologie sei von einem ‚*sōshiji* des Zweifelns‘ zu sprechen (s. Kap. 3.4.1). Es ließe sich aber auch von einer Gedankenrede Genjis ausgehen, zumal das nachfolgende Prädikat keinen honorativen Ausdruck enthält. In Bezug auf ein weiteres Textbeispiel schreibt er, dass sich *sōshiji* und Gedankenrede überlagern könnten. Feststellungen mit der Kopula *nari* oder mit *meri* gebildete Ausdrücke bezeichnet er als freie indirekte Rede, einen Ausdruck wie *miyu* aufgrund des fehlenden Honorativs dagegen als freie direkte Rede (obwohl *miyu* grundsätzlich auf das wahrgenommene Objekt bezogen ist). Schließlich spricht er sogar von einem Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*; jap. *ishiki no nagare* 意識の流れ).¹⁷¹⁸ Dies ist widersprüchlich, da so in einem aus freier direkter Rede bestehenden inneren Monolog – nichts anderes ist ein Bewusstseinsstrom –¹⁷¹⁹ mit *nari* und *meri* freie indirekte Rede enthalten wäre. Die Gleichsetzung von Stimme und Perspektive ist im Einzelnen generell schwer zu wiederlegen, doch bei Mitani erscheint sie allzu unreflektiert.

Mitani argumentiert weiterhin, dass *kaimami*-Szenen ein doppelter Tabubruch inhärent sei. Nicht nur könnten sie durch ihre Perspektivierungstechniken ‚das voyeuristische Verlangen der Leserschaft befriedigen‘¹⁷²⁰, sie könnten außerdem Leserinnen das Vergnügen, gesehen zu werden, nachvollziehen las-

1714 Vgl. Jinno 2017a: 54, 56.

1715 Vgl. Jinno 2017a: 58.

1716 „taishōka moshiku wa kyakutaika 対象化もしくは客体化“ (Jinno 2017a: 56). Siehe zum Begriff ‚Objektiviertheit‘ bei Jinno Kap. 3.5.2.

1717 Siehe ausführlicher zu dieser Szene Struve 2014: Abs. 5–9; Midorikawa 2020: 182–186.

1718 Vgl. Mitani 2002: 40–41.

1719 Siehe auch Prince 2015: 190.

1720 „dokusha no sesshi-teki na yokubō o manzoku saseru 読者の窃視的な欲望を満足させる“ (Mitani 2002: 42).

sen. Letzteres lässt sich narratologisch allerdings nicht verifizieren. Mitani schreibt zwar, ‚das Vergnügen, angestarrt zu werden‘, werde erzählt,¹⁷²¹ genau dies wird es aber nicht, zumindest nicht aus der Perspektive der Frau. Richtig ist allerdings Mitanis Ansatz, den ‚Voyeurismus‘ der *kaimami*-Szenen differenzierter zu denken. Edith Sarra macht darauf aufmerksam, dass die Zuordnung ‚männlich–aktiv/weiblich–passiv‘ eine Vereinfachung darstellt und dass in der Literatur zwar ein Mann eine Frau beobachtet, dies aber von der Erzählerin vermittelt wird. Somit ist es zum Beispiel möglich, dass die männliche Perspektive in der ironischen Perspektive der Erzählerin eingefangen wird, die sich an ein weibliches Publikum richtet.¹⁷²² In Bezug auf die ‚Tagebuchliteratur‘ spricht Sarra zudem metaphorisch vom Verlangen der Autorin, nicht bloß gesehen zu werden, sondern sich zu inszenieren.¹⁷²³ In der *monogatari*-Literatur wird das *kaimami* aus Sicht der Hofdamen aber in aller Regel als etwas Unerfreuliches dargestellt.¹⁷²⁴

4.3.3 Fokalisierung und Rededarstellung in der *setsuwa*-Literatur (*Konjaku monogatari shū*, 27:13)

Im Vergleich zur *wabun*-Literatur mit ihren psychologischen Aspekten sind *setsuwa*-Erzählungen nicht nur ereignisorientiert, sondern aufgrund ihrer belehrenden Funktion wesentlich von der Erzählsituation her bestimmt (s. Kap. 1.6.1). Auf sprachlicher Ebene ist hierfür das Verbalsuffix *-keri* symptomatisch, das in der semi-oralen *setsuwa*-Literatur eine weitaus zentralere Funktion einnimmt als in der *monogatari*-Literatur, wo es vor allem am Beginn der Texte auftritt (in *kanbun* gehaltene *setsuwa* sind hiervon selbstverständlich ausgenommen, da es für

1721 „mitsumerareru koto no kairaku ga katararete iru 見つめられることの快樂が語られている“ (Mitani 2002: 42).

1722 Siehe hierzu beispielsweise die wohl im 11. Jahrhundert entstandene Erzählung „Hanada no nyōgo“ はなだの女御 („Die blumengleichen Damen“; siehe zum Titel Balmes et al. 2020: 147–148, Anm. 77) aus dem *Tsutsumi chūnagon monogatari*, in der sich ein ‚sinnlicher Mann‘ (*sukimono* すき者) nach seinem *kaimami* zu erkennen gibt. Sehr zu seinem Missfallen spricht daraufhin keine der Frauen mehr mit ihm, obwohl er die ganze Nacht bleibt (siehe SNKBT: 78–79 sowie zur Ironie auch 80–81; übersetzt von Niklas Mair und Eileen Sallinger in Balmes et al. 2020: 180–188, hier 184–185 bzw. 186–187).

1723 Vgl. Sarra 1999: 25–29.

1724 Siehe z. B. das Zitat aus dem *Genji*-Kapitel „Shii ga moto“ 榎本 („Am Fuß der Eiche“, 46) in Struve 2014 hinter Abs. 12. Richard Bowring (1988: 13) geht sogar so weit, von „visual rape“ zu sprechen – vermutlich eine Übersetzung des Wortes *shikan* 視姦, das Mitani (2002: 42) unpassenderweise auch in Bezug auf die Frauen verwendet, die gesehen werden wollten.

-keri keine chinesische bzw. sinojapanische Entsprechung gibt). Da in der *setsuwa*-Literatur die Psyche der Figuren im Hintergrund und die Perspektive des Erzählers im Vordergrund steht, lassen sich kaum Passagen ausmachen, die durch eine Figur fokalisiert sind (von einzelnen Satzteilen abgesehen). Wenn man Fokalisierungstechniken der *monogatari*-Literatur, wie sie in *kaimami*-Szenen Anwendung finden, zum Maßstab nimmt, ließe sich in Genettes Terminologie getrost davon sprechen, dass sich *setsuwa*-Texte allgemein durch ‚Nullfokalisierung‘ (s. Kap. 2.3.2) auszeichnen. Es gibt jedoch einige Erzählungen, die sich aus den anderen Vertretern des ‚Genres‘ herausheben. Ein Text, der sich durch seine besonders hohe narrative Komplexität auszeichnet, soll im Folgenden vorgestellt werden.

Es handelt sich um die 13. Erzählung im 27. Faszikel des *Konjaku monogatari shū*, die folgenden Titel trägt: ‚Die Erzählung davon, wie der Dämon der Aki-Brücke in der Provinz Ōmi einen Menschen verschlang‘ („Ōmi-no-kuni no Aki-nohashi no oni, hito o kurau koto“ 近江國安義橋鬼、噉人語). Es existieren mehrere englische Übersetzungen,¹⁷²⁵ die den Text jedoch erheblich ‚glätten‘. Einerseits werden ganze Satzteile ausgelassen, andererseits schwer verständliche Stellen umgedeutet sowie Inhalt und Sprache an moderne bzw. westliche Lesererwartungen angepasst, was auch mit einem größeren Verhältnis von indirekter zu direkter Rede einhergeht. Teilweise wird auch die Reihenfolge einzelner Satzteile geändert, um den Text nachvollziehbarer oder kunstvoller zu gestalten. Nachfolgend wird daher eine eigene Übersetzung gegeben, die stärker auf narratologische Belange hin ausgerichtet ist. Aufgrund der Länge des Textes wird darauf verzichtet, den japanischen Text vollständig zu zitieren.

Die im Folgenden wiedergegebene Übersetzung basiert auf Mori Masatos Edition (SNKBT 37: 109–113); an einzelnen Stellen wird jedoch der Interpretation von Mabuchi Kazuo, Kunisaki Fumimaro und Inagaki Taiichi (SKNBZ 38: 46–52) der Vorzug gegeben. Auslassungen werden durch die Vermutungen in Moris Kommentar ersetzt, die in geschweiften Klammern stehen; frei gelassen ist nur im ersten Satz ein in der Handschrift ausgelassener Name. Zitate aus dem japanischen Text folgen dagegen nicht der Edition, sondern der Suzuka-Handschrift selbst (fol. 10r–12v), sodass graphische Parallelen zum *Shintōshū* deutlich werden, die sonst verschleiert würden (s. Kap. 1.6.2). Satzzeichen werden entsprechend Moris Edition ergänzt. Die Erzählung beginnt in einem für *setsuwa* typischen Stil:

1725 Tyler [1987] 2015: 19–22; Watson 2011: 74–78; Dykstra 2014: 826–831.

Jetzt in ferner Vergangenheit:¹⁷²⁶ Während der Gouverneur von Ōmi 近江, eine Person namens _____ no _____, sich in jener Provinz aufhielt, gab es im Regierungsgebäude zahlreiche tapfere junge Männer. Als sie sich Geschichten von früher und heute erzählten, Go 碁 und Sugoroku 雙六 spielten, sich auf verschiedenste Art vergnügten, Speisen aßen und Reiswein tranken, sagte einer etwa Folgendes: „Was die Brücke namens Aki-no-hashī 安義橋 in dieser Provinz angeht, sind vor langer Zeit Menschen über sie gegangen, doch – was wohl überliefert wird? – man sagt, dass sie heute keiner mehr passiert. Keiner geht über sie.“ Da sagte einer, der in Stimmung gekommen, außerdem rededewandt sowie von beeindruckender Gestalt und in dieser Hinsicht von [seinem Geschick] überzeugt war – ob er wohl nicht glaubte, dass jene Sache über die Aki-Brücke wahr sei? –: „Ich werde diese Brücke überqueren! Sollte dort auch ein fürchterlicher Dämon sein, falls ich nur auf dem besten, hirschbraunen Pferd dieses Anwesens reite, werde ich sie überqueren.“

Zu dieser Zeit dachten alle übrigen Männer, die da waren, dasselbe und sagten: „Das ist sehr gut. Weil man den Weg, den man geradeaus nehmen könnte, nachdem man solche Dinge sagt, umgeht, werden wir wissen, ob [was man sich über die Brücke erzählt] Wahrheit oder Lüge ist.“¹⁷²⁷ Außerdem werden wir sehen, wie es um den Mut dieses Herrn bestellt ist.“ Weil sie ihn so anstachelten, stritt jener Mann, dem sie immer mehr zuredeten, mit ihnen.

Der Gouverneur hörte, wie sie heftig miteinander stritten, weil [der Mann] den Vorschlag gemacht hatte, und fragte: „Was ist denn los, dass ihr so {laut} herumlärmt?“ Als man ihm zusammen antwortete: „Wir haben das und das gesprochen“, sagte der Gouverneur: „Ihr Männer streitet über etwas ganz Nutzloses! Was das Pferd betrifft, soll er es rasch bekommen.“ Als jener Mann daraufhin sagte: „Es war ein verrückter Scherz. Es ist mir sehr peinlich“, stachelten ihn die anderen zusammen an: „Feige und schwach! Feige und schwach!“ Der Mann sagte: „Die Brücke zu überqueren, ist nicht schwierig. Es ist mir peinlich, dass es so scheint, als würde ich Euer Pferd begehren.“ Die anderen sagten: „Die Sonne steht schon hoch. Du bist spät dran, spät dran!“

Der erste Teil der Erzählung zeichnet sich nicht nur dadurch aus, dass der Text an keiner Stelle durch eine Figur fokalisiert ist. Ausgehend von der Zeichensetzung in den modernen Editionen, denen zufolge Figurenrede hier ausschließlich in wörtlicher Form vorliegt, ist an der Passage außerdem die Abwesenheit von ‚Psychonarration‘¹⁷²⁸ typisch für die *setsuwa*-Literatur. Die einzige Ausnahme in der obigen Passage ist die Erwähnung, dass der Gouverneur den Streit hört. Gedanken und Emotionen (Letztere weniger häufig) finden ihren Ausdruck in direkter Rede. Bei den Formulierungen ‚dachten dasselbe‘ (*kokoro o hitotsu ni shite* 心ヲ一ニシテ; fol. 10r, nachfolgend ebenso) und ‚in dieser Hinsicht von [seinem Ge-

1726 *Ima wa mukashi* 今昔: Je nach Interpretation auch mit ‚Jetzt ist früher‘ zu übersetzen (vgl. Anm. 1656).

1727 Alternativ: ‚Wenn er den Weg, den er geradeaus nehmen soll, nachdem er solche Dinge gesagt hat, umgeht, werden wir wissen, ob es Wahrheit oder Lüge ist.‘ Für den japanischen Text siehe unten [3].

1728 Siehe zu diesem Begriff Anm. 675.

schick] überzeugt war‘ (*saru kata ni oboe arikeru* 然^ル方^ニ思^エ有^{ケル}) handelt es sich nicht um Bewusstseinsdarstellung. Insofern diese Informationen auf Gesagtem oder der Mimik der Figuren basieren können, überschreiten sie auch nicht zwangsläufig die Kompetenz eines Beobachters.

Am deutlichsten tritt die Perspektive des Erzählers in der von ihm gestellten Frage zutage: ‚ob er wohl nicht glaubte, dass jene Sache über die Aki-Brücke wahr sei?‘ (*kano Aki-no-hashī no koto makoto to mo oboezu ya arikemu* 彼^ノ安義^ノ橋^ノ事實^{トモ}不思^{スヤ}有^{ケム}). Mit der Frage gibt der Erzähler vor, von wahren Ereignissen zu berichten, was im Einklang mit den Postpositionen/Partikeln *to ya* steht, mit denen der Text schließt: ‚So heißt es wohl.‘ Vor allem aber trägt die Frage zur Erhöhung der Spannung bei, indem sie dem Rezipienten bewusstmacht, dass der Erzähler ihn über die Motivation des Protagonisten im Ungewissen lässt. Ungewöhnlich ist die Position des Einschubs im Text, da er zwischen der einleitenden Inquit-Formel *no iwaku* ^ノ云^ク und der mit dem Pronomen *onore* 己^レ („ich“) beginnenden Figurenrede steht.

Anfang und Ende der Figurenreden sind in der Regel klar gekennzeichnet, vergleichbar den in Kapitel 4.2.3 zitierten Beispielen aus dem *Taketori monogatari*. Hinsichtlich der Verwendung von Anführungszeichen gibt es keinen Unterschied zwischen der SNKBT- und der SNKBZ-Edition. Es empfiehlt sich dennoch, zu überprüfen, ob es sich tatsächlich in allen Fällen um direkte Rede handelt. Nachfolgend sind die Stellen zitiert, die in den Editionen in Anführungszeichen gesetzt sind.

- [1] 此^ノ國^ニ安義^ノ橋^ト云^フ橋^ハ、古^ヘ人^行ケル^ヲ、何^ニ云^ヒ傳^{タル}ニカ、今^ハ行^ク人^不過^{スト}ト云^ヒ出^テ、人^行ク事^无シ (fol. 10r)

Was die Brücke namens Aki-no-hashī in dieser Provinz angeht, sind vor langer Zeit Menschen über sie gegangen, doch – was wohl überliefert wird? – man sagt, dass sie heute keiner mehr passiert. Keiner geht über sie.

- [2] 己^レシモ其^ノ橋^ハ渡^{ナムカシ}。極^{シキ}鬼^也トモ、此^ノ御館^ニ有^ル鹿^毛ニタ^ニ乗^{タラハ}渡^{ナム} (fol. 10r)

Ich werde diese Brücke überqueren! Sollte dort auch ein fürchterlicher Dämon sein, falls ich nur auf dem besten, hirschbraunen Pferd dieses Anwesens reite, werde ich sie überqueren.

- [3] 此^レ糸^吉事^也。直^ク可^行道^ヲ、此^ル事^ヲ云^ヒ出^テヨリ横^道スル^ニ、實[・]虚^言モ知^{ラム}。亦[、]此^ノ主^ノ心^ノ程^モ見^ム (fol. 10r)

Das ist sehr gut. Weil man den Weg, den man geradeaus nehmen könnte, nachdem man solche Dinge sagt, umgeht, werden wir wissen, ob [was man sich über die Brücke erzählt] Wahrheit oder Lüge ist. Außerdem werden wir sehen, wie es um den Mut dieses Herrn bestellt ist.

- [4] 糸{姦^シ}ク惶^ハ、何事ヲ云^ソ (fol. 10r)

Was ist denn los, dass ihr so {laut} herumlärmt?

- [5] 然^シノ事ヲ申^ス也 (fol. 10r)

Wir haben das und das gesprochen

- [6] 糸益无^キ事ヲモ諍^{ケル}男カナ。馬ニ於^テハ早^ク得^ヨ (fol. 10v)

Ihr Männer streitet über etwas ganz Nutzloses! Was das Pferd betrifft, soll er es rasch bekommen.

- [7] 物狂^シキ戯事ニ候^フ。傍痛^ク候^フ (fol. 10v)

Es war ein verrückter Scherz. Es ist mir sehr peinlich

- [8] 弊^シ、弱^シ (fol. 10v)

Feige und schwach! Feige und schwach!

- [9] 橋ヲ渡^{ラム}事ノ難^キニハ非^ス、御馬ヲ欲^{カル}様ナルカ傍痛^キ也 (fol. 10v)

Die Brücke zu überqueren, ist nicht schwierig. Es ist mir peinlich, dass es so scheint, als würde ich Euer Pferd begehren.

- [10] 日高^ク成^ス。遅^シ (fol. 10v)

Die Sonne steht schon hoch. Du bist spät dran, spät dran!

Zu den Elementen, die die Figurenreden eindeutig als direkte Rede markieren, gehören die expressiven Partikeln *kashi*, *zo* und *kana* [2, 4, 6], honorative Präfixe [2, 9] und die mit dem Hilfsverb *saburau* gebildete Verbindlichkeitsform [7]. Als Hinweise lassen sich außerdem das intentionale Verbalsuffix *-mu* [3], vor allem in Verbindung mit dem assertorischen Verbalsuffix *-nu* (→ *-namu*) [2], die *shiku*-Qualitativa *imiji* („fürchterlich“) und *monoguruwashi* („verrückt“) [2, 7], der Imperativ [6] sowie der Ausdruck *onore shimo* („ich“) [2] auffassen. Zudem findet sich kein ‚narratoriales‘ *-keri* (in [6] bezeichnet das Verbalsuffix etwas gerade Realisiertes).

[8] und [10] sind der Form nach direkte Rede, machen mit ihren Wiederholungen jedoch keinen wörtlichen Eindruck. Zudem werden sie von den ‚anderen‘ (*kotomono-domo* 異者共; fol. 10v) gesprochen, d. h. einer Mehrzahl an Figuren, die gleichzeitig dasselbe sagen müssten, damit die Rede ‚wörtlich‘ wäre. Es handelt sich also um die zu direkter Rede stilisierte Darstellung ihrer Reaktionen. Suggestiert werden soll wohl, dass mehrere der Männer *tsutanashi* („Feige!“), *yowashi* („Schwach!“) oder *ososhi* („Du bist spät dran!“) rufen (siehe auch S. 341).

Dagegen hebt sich [1] auf den ersten Blick kaum von der Erzählerrede ab. Es ist die einzige der zitierten Reden, deren Sprecher zuvor weder explizit ge-

nannt noch impliziert wird. Weiterhin wird nur das Ende von [1] nicht mit *to*, sondern mit *nado* markiert, was der Rede gewissermaßen ihren Anspruch auf Wörtlichkeit nimmt. Vor dem Hintergrund der anschließend gestellten Frage des Erzählers lässt sich fragen, ob nicht auch schon der Einschub ‚was wohl überliefert wird?‘ (*ika ni iitsutaetaru ni ka*) dem Erzähler zuzuschreiben ist. Im Unterschied zur folgenden Frage wird hier zwar nicht das Verbalsuffix *-kemu* verwendet, das eine auf die Vergangenheit bezogene Vermutung bezeichnet, doch kann *-kemu* mit *ni ka* impliziert werden (s. Kap. 3.4.1). Allerdings handelt es sich auch bei [1] durchaus um wörtliche Rede, deren Beginn mit einem deiktischen Ausdruck gekennzeichnet ist: *kono kuni ni* ‚(in dieser Provinz)‘. In der Erzählerrede heißt es dagegen zuvor anaphorisch *sono kuni ni* 其ノ國ニ ‚(in jener Provinz‘; fol. 10r). Zudem findet sich der Ausdruck *ima* ‚jetzt‘, hier mit ‚heute‘ übersetzt).

In [5] wird Erzähler- mit Figurenrede vermischt. Der Form nach handelt es sich um direkte Rede: Der Satz ist nicht nur von anderen Zitaten umgeben, sondern suggeriert durch das demütige Verb *mōsu* sowie die assertorisch verwendete Kopula *nari* Figurenrede. Dagegen erscheint es ‚unrealistisch‘, dass die Männer ‚zusammen‘ (*atsumarite* 集テ; fol. 10r) dasselbe sagen. Vor allem ist unvorstellbar, dass sie die Frage ihres Herrn mit *shikashika* ‚(das und das)‘ beantworten. Es handelt sich hierbei um einen Ausdruck des Erzählers, eine Ellipse, um den Rezipienten die Wiederholung des bereits Erzählten zu ersparen. Die Technik, *shikashika* in Figurenrede zu verwenden, findet sich nicht nur in den Erzählungen des *Konjaku monogatari shū*,¹⁷²⁹ sondern auch in der *monogatari*-Literatur.¹⁷³⁰ Zudem gibt es bereits im buddhistischen Kanon entsprechende Ausdrücke. So auch in der folgenden Textstelle aus dem Lotos-Sūtra¹⁷³¹, die Teil einer Figurenrede ist:

以此寶華散佛供養。而作是言。彼某甲佛。與欲開此寶塔。¹⁷³²

1729 Z. B. in 27:34: ‚sagte der ältere Bruder: „Das und das hat sich zugetragen“ (*ani*, „*shikashika no koto namu aru*“ *to katarikereba* 兄、「然とノ事ナム有ル」ト語ケレバ; SNKBT 37: 154); in 28:17: ‚als er ausrichten ließ: „Wieder ist etwas Schreckliches dabei zu geschehen. Das und das hat sich zugetragen“ („*Mata imijiki koto idemōdeki-saburainamu to su. Shikashika no koto namu saburau*“ *to mōsasureba* 「亦極キ事出詣来候ヒナムトス。然とノ事ナム候フ」ト申サスレバ; SNKBT 37: 225); außerdem in 29:4 in einem Brief: ‚Ich bin der, der in der Provinz Ōmi Soundso genannt wird.‘ (*Onore wa, Ōmi no kuni ni shikashika to mōshi-saburaishi mono ni saburau* 己レハ、近江ノ国ニ然とト申シ候ヒシ者ニ候フ; SNKBT 37: 302).

1730 Z. B. in der Erzählung „*Hodohodo no kesō*“ ほど / \ の懸想 („Liebe je nach Stand“, Mitte 11. Jh.) im *Tsutsumi chūnagon monogatari*: „Es ist eine Antwort von dieser und jener Person, aus einer Laune heraus“, antwortete er“ (übers. von Antonio Breitruck Colares in Balmes et al. 2020: 161; 「しか / \ の人のもとになむ。なをざりにや侍」と聞ゆ; SNKBT 26: 35).

1731 Siehe Anm. 1161.

1732 T 262, 9: 33b21–22; Hervorh. S. B.

*Kono hōge o motte hotoke ni sanji kuyō shi-tatematsurite, kono kotoba o nase, „kano sore-gashi no hotoke kono hōtō o hirakan to yoyoku su“ to.*¹⁷³³

Verstreut dann als Spende diese Blumen über den Buddha und sagt zu ihm: „Der Buddha So-und-so möchte diesen Juwelenstüpa öffnen.“¹⁷³⁴

Hierbei handelt es sich allerdings weniger um eine Aussparung als um eine Variable, die je nach Situation durch einen bestimmten Namen ersetzt werden soll. In [5] mag es dagegen so wirken, als wäre die Erzählerrede der Figurenrede eingeschrieben, sodass Diegetisches dort hereinbricht, wo die Form Mimetisches erwarten lässt. Auf der Grundlage eines Modells ineinander eingebetteter Perspektiven ist das Verhältnis von Figuren- und Erzählerrede aber andersherum zu denken. Jede Figurenrede und -perspektive ist in die Rede bzw. Perspektive der Erzählinstanz eingelassen. In [5] ist der figurale Anteil geringer als bei den anderen zitierten Figurenreden. Um diesen Fall im Rahmen der Rededarstellung erfassen zu können, ist es notwendig, von einer graduellen Kategorie auszugehen.

Von den verbreiteten Definitionen von narrativer Distanz ausgehend, könnte man dem Beginn der Erzählung von der Aki-Brücke aufgrund des hohen Anteils direkter Rede eine geringe Distanz zuschreiben. Das wäre aber insofern problematisch, als der Textabschnitt kaum den Eindruck erweckt, unmittelbar erzählt zu werden und darauf ausgelegt zu sein, beim Rezipienten die Vorstellung „sinnlich wahrnehmbare[r] Details“¹⁷³⁵ auszulösen. Vorstellen kann sich der Rezipient zwar die Dialoge, aber kaum die sprechenden Personen, zu denen nur sehr wenige Informationen gegeben werden. Somit ist trotz der Dialoge von einer großen Distanz auszugehen. Nachfolgend ändert sich der Modus der Erzählung:

Man sattelte das Pferd, zog es aus [dem Stall] und gab es ihm. Der Mann fühlte sich zwar, als würde sein Herz {rasen}, doch weil er [es ja selbst] vorgeschlagen hatte, rieb er den hinteren Teil des Pferdes mit viel Fett ein, band den Sattelgurt fest um den Rumpf, stülpte [die Schlinge der] Gerte über seine Hand und zog leichte Kleidung an. Er ritt auf dem Pferd dahin, und als er bereits auf den Ansatz der Brücke zusteuerte, hatte er zwar solche Angst, dass sein Herz {raste} und er ganz außer sich war, doch weil es nicht anging, umzukehren, ritt [er weiter], während sich die Sonne den Bergkämmen näherte und er sich hilflos fühlte. Umso mehr, da es ein solcher Ort war, der ganz verlassen war – auch ein Dorf erblickte [er nur] in der Ferne, und aus einem fernen Haus [trat] fahler Rauch –, und als er weiter ritt, während er sich unerträglich fühlte, war ungefähr in der Mitte der Brücke, obwohl es von weitem nicht so ausgesehen hatte, ein Mensch.

1733 Transkription nach KI, *Hokke-bu* 法華部: 115; Hervorh. S. B.

1734 Deeg [2007] ²2009: 189; Hervorh. S. B.

1735 Köppe/Kindt 2014: 194.

„Ob dies wohl ein Dämon ist?“, fragte er sich.¹⁷³⁶ Als er unruhig hinblickte, war dort eine Frau in einem {geschmeidigen} blassen Gewand, einem dunklen Untergewand und einem überaus langen scharlachroten Hosenrock, die ihren Mund bedeckte und ihn mit einem unerträglich bemitleidenswerten Blick ansah. Der Anblick, wie sie ihn schwermütig betrachtete, war herzerreißend. Während sie dort stand, indem sie sich an das Geländer der Brücke lehnte, wirkte sie, als wäre sie, ohne dass sie wüsste, wie ihr geschehe, dort von jemandem fallen und liegen gelassen worden. Als sie ihn (*hito* 人) sah, schien sie beschämt, aber auch erfreut.

Als der Mann sie sah, erinnerte er sich überhaupt nicht mehr, woher er kam und wohin er ging. „Könnte ich sie doch nur [aufs Pferd] setzen und [mit ihr fort]reiten!“, [dachte er]. Er fand sie so hinreißend, dass er sich auf sie stürzen wollte, aber [er dachte sich]: „Weil es nicht so ist, dass hier solch jemand sein sollte, ist es wohl ein Dämon.“ Und: „Ich werde vorbeireiten“, dachte er konzentriert, schloss die Augen und zog im Galopp an ihr vorüber. Als er an der Frau, die darauf wartete, dass er sie sogleich anspreche, ohne ein Wort vorbeiritt, sagte sie: „He, weshalb reitet Ihr so herzlos an mir vorbei? Ich wurde von jemandem an diesem elenden, unliebsamen Ort ausgesetzt. Nehmt mich in ein Dorf mit!“ Weil er sich, ehe er sie ganz angehört hatte, so fühlte, als stünden ihm die Haare an Kopf und Leib zu Berge, trieb er das Pferd an und ritt davon, als würde er fliegen. „Ach, wie herzlos!“ Die Stimme der Frau war so [laut], dass sie die Erde beben ließ. Als sie ihm hinterhergerannt kam, dachte er: „Hab ich's mir doch gedacht!“ Er betete: „Kannon 觀音¹⁷³⁷, helft mir!“, und ließ sein unglaublich schnelles Pferd galoppieren, indem er es mit der Gerte schlug. Da [kam] der Dämon angerannt und [wollte] an dem Hintern des Pferdes ziehen, indem er immer wieder mit seinen Händen danach griff, doch weil [der Mann] ihn mit Fett eingerieben hatte, {rutschte} er wieder und wieder {ab} und bekam ihn nicht zu fassen.

Der Mann ließ [das Pferd] galoppieren, und als er zurückschaute und [den Dämon] sah, war sein Gesicht zinnoberrot und so ausgedehnt wie ein rundes Sitzkissen und hatte [nur] ein Auge. Er war ungefähr neun *shaku* 尺¹⁷³⁸ groß, und [jede] Hand hatte drei Finger. Die Klauen waren ungefähr fünf *sun* 寸¹⁷³⁹ lang und [so scharf] wie Schwerter. Die Farbe [der Haut seines Körpers] war Türkis, und sein Auge war wie Bernstein. Die Haare auf seinem Kopf waren wirt wie ein Beifuß[gestrüpp], und als er ihn sah, drehte sich in ihm alles um und er verspürte grenzenlose Angst. Vielleicht dank [der Tatsache, dass] er ausschließlich Kannon anrief, während er [das Pferd] galoppieren ließ, [konnte er schließlich] in ein Dorf hineinreiten. Zu jenem Zeitpunkt sagte der Dämon: „Gut! Aber [glaubst du wirklich, dass] wir uns letztlich nicht [noch einmal] begegnen?“, und verschwand, als habe er sich in Luft aufgelöst.

Die Beschreibung, wie der Mann das Pferd zum Ausritt vorbereitet, zeichnet sich im Gegensatz zum vorangehenden Abschnitt der Erzählung durch ihre Detail-

1736 „*Kore ya oni naramu*“ *to omou mo* [...] 「此ヤ鬼ナラム」ト思フモ[...] (fol. 10v). In SNKBT 37: 110 sind keine ‚Hakenklammern‘ gesetzt; dass es sich aber, wie in SNKBZ 38: 48 nahegelegt wird, um direkte Gedankenrede handeln muss, geht nicht nur aus der zweifelnden Frage, sondern auch daraus hervor, dass das Demonstrativum *kore* hier nicht anaphorisch, sondern deiktisch gebraucht wird (s. Kap. 4.4.1).

1737 Der japanische Name des Bodhisattva Avalokiteśvara.

1738 Ca. 2,73 m.

1739 Ca. 15,2 cm.

liertheit aus. Zudem werden nun auch die Gefühle des Mannes dargestellt; dass die Erzählung durch ihn fokalisiert ist, wird aber vor allem daran deutlich, dass seine Gedanken wiedergegeben werden: ‚weil er [es ja selbst] vorgeschlagen hatte‘ (*iitachinitaru koto nareba* 云ヒ立ニタル事ナレハ); ‚weil es nicht anging, umzukehren‘ (*tachikaeru beki koto ni araneba* 可立返キ事ニ非ネハ; fol. 10v, nachfolgend ebenso). Auch dass die Person auf der Brücke von weitem nicht zu sehen war, scheint ein Gedanke des Protagonisten zu sein. Während er auf die Brücke zureitet, werden seine Empfindungen außerdem durch psychologische (verbale) Qualitativa ausgedrückt: *osoroshikeredomo* 怖シケレトモ (‚hatte zwar Angst‘); *mono-kokorobososhige nari* 物心細氣也 (‚fühlte sich hilflos‘). Ferner verweist die Beschreibung der Umgebung metaphorisch auf das Bewusstsein der Figur – die sinkende Sonne bedeutet Gefahr, die leere Landschaft Hilflosigkeit, und aufsteigender Rauch wird mit Tod assoziiert.

Die Beschreibung der Frau wird durch den Ausdruck *mireba* 見レハ (‚als er hinblickte‘; fol. 10v) eingeleitet. Als er an ihr vorbeireitet, da er sie für einen Dämon hält, wird die Fokalisierung durch den Mann kurz schwächer: ‚Als er an der Frau, die darauf wartete, dass er sie sogleich anspreche, ohne ein Wort vorbeiritt‘ (*kono onna, ima ya mono iikakuru to machikeru ni, buin ni sugureba* 此ノ女、今ヤ物云ヒ懸ト待ケルニ、無音ニ過レハ; fol. 11r). Das Verbalsuffix *-keri*, das hier im oben zitierten Abschnitt zum ersten Mal auftritt, nachdem es sich im ersten Teil der Erzählung noch sehr häufig fand, verweist nicht unbedingt auf den Erzähler; es könnte hier auch einen Aspekt, den Kontinuativ, bezeichnen (s. Kap. 1.4.2). Dennoch ließe sich argumentieren, dass der Mann keinen Einblick in die Gedanken der Frau hat – andererseits könnte es sich auch um eine Schlussfolgerung des Mannes handeln. Der deiktische Ausdruck *ima ya* (‚sogleich‘) ist tendenziell der Perspektive der Frau zuzuschreiben. Allerdings handelt es sich bei *ima* nicht um eine eindeutige Markierung von Fokalisierung (s. Kap. 4.3.1). Als der Protagonist an der Frau vorbeireitet, wird die Fokalisierung durch den Mann somit nicht unbedingt ausgesetzt, aber zumindest abgeschwächt.

Anschließend ist die Erzählung wieder eindeutig durch den Protagonisten fokalisiert. Um die Spannung zu halten, ist weiterhin von einer ‚Frau‘ die Rede, obwohl nicht nur der Erzähler weiß, sondern auch der Protagonist und der Rezipient ahnen, dass es sich in Wahrheit um einen Dämon handelt. Schließlich zeigt sich dieser in seiner wahren Gestalt, deren ausführliche Beschreibung durch den Mann fokalisiert ist und mit *mireba* eingeleitet wird. Anschließend wird die Fokalisierung durch den Mann ausgesetzt: ‚Vielleicht dank [der Tatsache, dass] er ausschließlich Kannon anrief, während er [das Pferd] galoppieren ließ, [konnte er schließlich] in ein Dorf hineinreiten. Zu jenem Zeitpunkt ...‘ (*Tada Kannon o nenji-tatematurite hasuru ke ni ya, hitozato ni hase-irinu. Sono toki ni ...* 只觀音ヲ念シ奉テ馳スル氣ニヤ、人郷ニ馳入ヌ。其ノ時ニ ...; fol. 11v). Hier

findet sich das demütige Hilfsverb *-tatematsuru*, welches zuvor mit dem Verb *nenzu* („anrufen“) nicht verwendet wurde. Während die Vermutung, dem Dämon dank seiner Gebete entkommen zu sein, zwar auch dem Protagonisten zugeschrieben werden könnte und dieser aufgrund der Hilfe durch den Bodhisattva auch Demut empfinden könnte, deutet der Ausdruck *sono toki* auf die Perspektive des Erzählers hin (er findet sich sonst nur im ersten Abschnitt sowie am Schluss der Erzählung, wo auch das Verbalsuffix *-keri* auftritt). Insofern ist wohl auch die vorangehende Vermutung dem Erzähler zuzuschreiben. Im Weiteren ist die Erzählung nicht mehr durch den Mann fokalisiert:

Als der Mann außer Puste und ohne zu wissen, wie ihm geschah, in der Abenddämmerung im Regierungsgebäude ankam, machten die Leute im Anwesen Lärm und fragten: „Was [ist passiert]? Was [ist passiert]?“ Doch ihm schwanden nach und nach die Sinne, und er sagte nichts. Da kümmerten sie sich zusammen um ihn und beruhigten ihn. Auch der Gouverneur schien ungeduldig, und als er ihn fragte, erzählte [der Mann], was vorgefallen war, ohne etwas auszulassen. Der Gouverneur sagte: „Ein nutzloser Streit! Du hättest sinnlos sterben können.“ Das Pferd aber gab er ihm. Der Mann kehrte mit triumphierender Miene nach Hause zurück. Seiner Frau, den Kindern sowie den Bediensteten erzählte er davon, und sie fürchteten sich.

Weil es im Haus später unglückverheißende Zeichen (*mokke* 物怪) gab, befragte man einen Divinationsmeister (*on'yōji* 陰陽師) nach diesem Fluch (*tatari* 祟[sic]). „An einem gewissen Tag sollt ihr euch sehr zurückhalten“, sagte dieser voraus. Als jener Tag gekommen war, verschloss man daher das Tor fest und übte strenge Abstinenz (*mono-imi* 物忌). Dieser Mann hatte nur einen jüngeren Bruder, der dieselbe Mutter hatte, und obwohl er dem Gouverneur von Michinoku 陸奥 [= Mutsu] gefolgt war und ihre Mutter dorthin mitgenommen hatte, kam er gerade an diesem Tag der Abstinenz zurück und klopfte an das Tor. „Wir sind in strenger Abstinenz. Lass uns den morgigen Tag verstreichen lassen und dann miteinander sprechen. Diese Zeit wirst du wohl bei jemand anderem unterkommen müssen.“ Als man so hinaus sprach, sprach der jüngere Bruder herein: „Das ist doch unerhört. Die Sonne ist schon untergegangen. Selbst wenn ich alleine woandershin ginge, was soll ich mit meinen ganzen Sachen [und Pferden] machen? Ich bin extra heute gekommen, weil die [anderen] Tage unglückverheißend sind. Jene Alte [Mutter] ist von uns gegangen, und ich möchte persönlich davon berichten.“ Als sich [der ältere Bruder] an seine Mutter erinnerte, an die er über Jahre hinweg besorgt und liebevoll gedacht hatte, {raste} sein Herz. „Es war also die Abstinenz dafür, dass ich dies hören sollte!“, sagte er, „Rasch, öffnet sofort [das Tor]!“ Weinend und traurend ließ er [seinen jüngeren Bruder] hinein.

Nachdem [der ältere Bruder] dann [den jüngeren] erst einmal im Gang¹⁷⁴⁰ etwas essen gelassen hatte, kam er hervor und setzte sich ihm gegenüber. Weinend unterhielten sie

1740 *hisashi no kata* 庇ノ方 (fol. 12r): *Hisashi* 庇/廂 bezeichnet im als *shinden-zukuri* 寝殿造り bekannten Baustil der Wohnhäuser der Heian-zeitlichen Aristokratie den Bereich zwischen der umgebenden Veranda und dem erhöhten inneren Raum (*moya* 母屋), der sich auch als das Gebäude umgebenden Gang beschreiben lässt. Das *hisashi* ist durch das Schrägdach abgedeckt, hat jedoch, anders als der innere Teil des Hauses, keine Zimmerdecke. Der Innenbereich

sich, und der jüngere Bruder saß dort in schwarzer Trauerkleidung, während er weinend sprach. Auch der ältere Bruder weinte. Seine Frau war [hinter] den Jalousien im Inneren, und als sie das hörte – was wohl gesagt wurde? –, rangen der ältere und der jüngere Bruder plötzlich miteinander und waren polternd [jeweils] einmal über, dann wieder unter [dem anderen]. Als die Frau sagte: „Oh, was ist denn los? Was ist denn los?“, brachte der ältere Bruder den jüngeren unter sich und sagte: „Nimm das Schwert beim Kopfkissen und bring es mir!“ „Ah, wie schrecklich! Bist du verrückt geworden? [Wie kannst du] so etwas tun?“, sagte sie und gab es ihm nicht. „Nun bring es mir schon! Oder soll ich etwa sterben?“ Doch während er das sagte, drückte ihn der unten liegende jüngere Bruder zurück, drückte ihn unter sich und biss ihm schnappend den Kopf ab. Er sprang [die Veranda] hinunter, und als er dabei war zu gehen, drehte er sich um und wandte sich der Frau zu. Als sie sein freudestrahlendes Gesicht sah, war es das Gesicht des Dämons, von dem [ihr Mann] erzählt hatte, dass [er von ihm] auf jener Brücke verfolgt wurde. Er verschwand, als habe er sich in Luft aufgelöst. Angefangen bei der Frau weinten, tobten und verzagten alle im Haus, doch weil es keinen Zweck hatte, hörten sie [zu gegebener Zeit] auf.

Deshalb ist es also schlecht, wenn Frauen meinen, schlau zu sein. Was sie alles verharrt hatten und was wie Gegenstände und Pferde aussah, waren die Knochen und Schädel von Myriaden von Lebewesen. Alle, die davon hörten, rügten den Mann: „Es war dumm, wie er grundlos gestritten und schließlich sein Leben verloren hat.“

Es wird erzählt, dass es den Dämon heute nicht mehr gibt, weil man danach vielfältige Rituale ausführte und er verschwand. So heißt es wohl.

Nachdem die Erzählung nicht mehr durch den Protagonisten fokalisiert ist, wird auch das Verbalsuffix *-keri* wieder häufig verwendet. Zudem steigt der Anteil gesprochener Rede erheblich an. Doch auch hier hält der Erzähler das Wissen zurück, dass es sich beim Bruder des Protagonisten in Wahrheit um den Dämon handelt. Anschließend dient die Fokalisierung durch eine Figur ein weiteres Mal dazu, Spannung zu erzeugen, wenn wir aus der Sicht der Frau des Protagonisten Zeugen des Kampfes der beiden Brüder werden. Die Fokalisierung wird durch erzählte Wahrnehmung eingeleitet, allerdings wird diesmal zunächst nicht gesehen, sondern gehört: „Seine Frau war [hinter] den Jalousien im Inneren, und als sie diese Dinge hörte – was wohl gesagt wurde? –, rangen der ältere und der jüngere Bruder plötzlich miteinander“ (*Me wa sudare no uchi ni ite, kono koto-domo o kiku hodo ni, ika naru koto o ka iikemu, kono ani to otōto to, niwaka ni torikumite* 妻の簾の内ニ居テ、此ノ事共ヲ聞ク程ニ、何ナル事ヲカ云ケム、此兄ト弟ト、俄ニ取組テ; fol. 12r). Die erzählte Wahrnehmung („hörte“) signalisiert die Fokalisierung durch die Frau; die darauf eingeschobene Frage („was wohl gesagt wurde?“) stammt dagegen vom Erzähler, was am auf die Vergangenheit bezogenen Verbalsuffix *-kemu* ersichtlich ist. Der Erzähler gibt also vor, über weniger Wissen

konnte neben dem *moya* auch einen als *nurigome* 塗籠 bezeichneten Raum umfassen, der von Wänden umschlossen war und als Garderobe oder Schlafzimmer genutzt wurde.

zu verfügen als die Frau. Somit entspricht die Fokalisierung durch eine Figur weniger einer Informationsbeschränkung als einer Erweiterung der narrativen Möglichkeiten des *setsuwa*. Es bleibt allerdings bei dieser erzählten Wahrnehmung. Der darauffolgende Dialog wird zwar unmittelbar erzählt, da sich in der Erzählerrede kein *-keri* findet, das trifft aber auch auf den Dialog am Tor zu. Zudem bleibt die sprachliche Perspektive die des Erzählers, da der Protagonist weiterhin ‚älterer Bruder‘ genannt wird (und nicht etwa ‚Ehemann‘). In den abschließenden Bemerkungen des Erzählers findet sich *-keri* ganze sechs Mal.

Die Erzählung von der Aki-Brücke zielt in erster Linie darauf ab, Spannung aufzubauen. So wird die wahre Gestalt des getarnten Dämons vom Erzähler nicht offenbart, bevor sie nicht auch für die anderen Figuren sichtbar ist – auch nicht in den Passagen, die nicht durch eine Figur fokalisiert sind. Somit dient Fokalisierung nicht als Informationsfilter, sondern als Mittel, um die Erzählung ‚erfahrbarer‘ zu machen bzw. ihre Experientialität¹⁷⁴¹ zu erhöhen. Im ersten Teil hätten die Motive des Mannes auch durch Psychonarration oder einen Monolog ausgeführt werden können. Das liegt jedoch nicht im Interesse der Erzählung, die die Geschichte um den Dämon ins Zentrum stellt. Auch die Belehrung am Schluss scheint nur vorhanden, um der *setsuwa*-Form Genüge zu tun. Hinsichtlich ihrer narrativen Techniken ist die Erzählung von der Aki-Brücke innerhalb des *setsuwa*-‚Genres‘ bemerkenswert. Es werden geschickt populäre Erzählformeln wie ‚sein Herz {raste}‘ (*mune {tsubu}rete* 智^{レテ}) und ‚Er verschwand, als habe er sich in Luft aufgelöst‘ (*kakiketsu yō ni usenu* 掻消^ツ様^ニ失^ヌ; hier jeweils zitiert nach fol. 12r)¹⁷⁴² mit komplexen Darstellungsweisen wie der metaphorischen Beschreibung der Umgebung verbunden.

4.3.4 Fazit

Perspektive stellt ein anthropologisches Grundprinzip dar, ist für die narratologische Analyse aber vor allem auf *discours*-Ebene relevant, wo zwischen dem Standpunkt der Erzählinstanz und denen einzelner Figuren alterniert zu werden scheint. Eine Perspektive kann entweder inhaltlich oder sprachlich markiert werden, wobei hinsichtlich der sprachlichen Mittel Besonderheiten japanischen Erzählens zu berücksichtigen sind.

¹⁷⁴¹ Der Begriff wurde von der Anglistin Monika Fludernik geprägt (siehe Anm. 1061).

¹⁷⁴² Von Yoshiko K. Dykstra verwirrenderweise wie folgt übersetzt: „The demon vanished as speedily as written letters do when erased“ (Dykstra 2014: 831).

Zunächst ist festzuhalten, dass indexikalische Elemente, d. h. deiktische Ausdrücke, nicht nur die Perspektive, sondern auch die Stimme der betreffenden Figur evozieren. Deiktika finden etwa in der freien indirekten Rede Verwendung, in der sich Erzähler- und Figurenrede überlagern (vgl. das Paradebeispiel „Morgen war Weihnachten“; s. Kap. 2.3.4). Dabei gilt es zu beachten, dass im Japanischen die meisten Deiktika Demonstrativa sind, die in der Erzählerrede meist in anaphorischer Funktion auftreten (z. B. *sono*). In deiktischer Funktion kommen die Demonstrativa vor allem in direkter Rede vor. Häufig wird Perspektive, vor allem die der Erzählinstanz, durch ehrerbietige Ausdrücke markiert. Die Funktion der Honorifika ist so zentral, dass sie geradezu einen Ersatz für die fehlende grammatische Realisierung der ‚Person‘ darzustellen scheinen. Häufige Signale sind zudem modale Ausdrücke, besonders dubitative (z. B. *-mu*, *beshi*), aber auch das Erzählerpräsenz markierende *-keri* ist hierzu zu rechnen.

Auf lexikalischer Ebene werden neben honorativen Ausdrücken vor allem Qualitativa, die sich auf einen Eindruck oder ein Gefühl eines Subjekts beziehen (*jōisei keiyōshi* 情意性形容詞) – d. h. meistens, aber nicht immer, *shiku*-Qualitativa –, für literarische Perspektivierungstechniken eingesetzt. Typischerweise handelt es sich bei diesem Subjekt um den Sprecher, doch wurde argumentiert, dass davon abweichende Fälle, wie sie vor allem in der fiktionalen Literatur anzutreffen sind, keineswegs als ‚ungrammatisch‘ zu bezeichnen sind,¹⁷⁴³ sondern vielmehr auf einen gewissen Freiraum hinweisen, den sich der Sprecher für psychologische Deutungen nimmt. Auch das verbale Qualitativum *aware* (‚herzzerreißend‘) dient dem emotiven Ausdruck. Da verbale Qualitativa nicht mit Honorifika kombiniert werden können, sieht Murakami hier die Möglichkeit für einen dreifachen Bezug: auf den wahrgenommenen Gegenstand, ein figurales Wahrnehmungssubjekt sowie die Erzählinstanz als zweites Wahrnehmungssubjekt.¹⁷⁴⁴

Dass Qualitativa, Verbalsuffixe und andere Ausdrücke, die der Markierung von Perspektive dienen, häufig einer bestimmten ‚Person‘ zugewiesen werden, hat zu einer weitestgehenden Gleichsetzung von Stimme und Perspektive in der japanischen Forschung geführt. Im Einzelfall kann dagegen argumentiert werden, aber aufgrund der perspektivierenden Funktion entsprechender sprachlicher Elemente sowie der sprachlichen Aspekte von Perspektive fällt es – entgegen Genettes Forderung¹⁷⁴⁵ – bisweilen schwer, zwischen Stimme und Perspektive eine klare Grenze zu ziehen.

1743 Wie dies etwa Murakami (1998: 14–15) tut.

1744 Vgl. Murakami 1998: 14–16, 19.

1745 Siehe hierzu Kap. 2.3.2.

Im Vergleich mit der westlichen Literatur fällt auf, dass für Perspektivierungstechniken in japanischen Texten die Syntax nur eine relativ kleine Rolle spielt, die Morphologie dafür eine umso größere. Die zahlreichen Möglichkeiten, eine Perspektive auf der Grundlage sprachlicher Mittel zu konstatieren, hat dazu geführt, dass sich Textanalysen nicht selten auf äußerst kleinteilige Perspektivstrukturen konzentrieren. Eine für die Rezipienten deutliche Fokalisierung wird in der vormodernen japanischen Literatur dagegen meistens durch erzählte Wahrnehmung (z. B. *mireba*, ‚als er schaute‘) signalisiert, insbesondere in sogenannten *kaimami*-Szenen heimlichen Beobachtens. In diesem Kontext dient die erzählte Wahrnehmung als besonders deutliche Markierung, während auch andere sprachliche Mittel, vor allem dubitative Verbalsuffixe wie *meri* (‚es schien, dass‘) eingesetzt werden. Der Gebrauch von die Perspektive der Erzählinstanz markierenden Honorifika sowie des Verbalsuffixes *-keri* geht in durch eine diegetische Figur fokalisiertem Passagen stark zurück, sodass diese Elemente auch dazu dienen können, das Ende einer figuralen Fokalisierung anzuzeigen. Es ist im Hinterkopf zu behalten, dass eine Figurenperspektive zwangsläufig in die Perspektive der Erzählinstanz eingebettet sein muss: Letztere kann implizit bleiben, aber nie völlig aufgegeben werden. Insofern ist ein kleiner Hinweis auf die Perspektive des Erzählers noch kein Grund, eine Textpassage nicht als figural fokalisiert anzusehen; die Fokalisierung durch die Figur wird dadurch nur leicht abgeschwächt.

Auch in der *setsuwa*-Literatur, in der durch eine Figur fokalisierte längere Passagen die Ausnahme darstellen, lassen sich vereinzelt Erzählungen ausfindig machen, die eine hohe erzählerische Komplexität aufweisen. Ein Beispiel dafür ist die Erzählung vom Dämon an der Aki-Brücke im *Konjaku monogatari shū* (27:13). Im ersten Teil der Erzählung findet sich noch keine Bewusstseinsdarstellung (geschweige denn die Fokalisierung durch eine Figur), und Gedanken und Emotionen werden ausschließlich in direkter Rede ausgedrückt. Die Perspektive des Erzählers zeigt sich jedoch in einem fragenden Kommentar, in ‚antimimetischer‘ Figurenrede (siehe auch Kap. 4.2.4) sowie im Verbalsuffix *-keri*. Der hohe Anteil direkter Rede in einem Abschnitt mit offensichtlich großer narrativer Distanz legt nahe, dass Rededarstellung keine direkten Implikationen für die Distanz hat – was sich diesmal unabhängig von der Problematik der Klassifizierung einzelner Arten von Rededarstellung im Japanischen zeigt, also auch für das Erzählen in anderen Sprachen gelten sollte.

Um die Spannung zu verstärken, wechselt die *Konjaku*-Erzählung anschließend zu einer niedrigen Distanz und ist durch den Protagonisten fokalisiert. Als diese Fokalisierung im letzten Drittel der Erzählung wieder aufgegeben wird, wird dies mit *-keri* sowie mit einem höheren Anteil an gesprochener Rede signalisiert. Es wird deutlich, dass Fokalisierung im *setsuwa*-Kontext weniger zu einer Beschränkung der narrativen Information führt – wie sie es nach der Theorie

Gérard Genettes täte (s. Kap. 2.3.2) – als vielmehr zu einer gesteigerten Erfahrungshaftigkeit der Erzählung.

4.4 Erzählinstanz (*Genji monogatari*)

Wie andere erzähltheoretische Konzepte, so wird innerhalb der japanischen Literaturwissenschaft auch die Kategorie der Erzählstimme bzw. des Erzählers vor allem in der *Genji*-Forschung diskutiert. Komplexe Modelle der Erzählinstanz des *Genji monogatari* werfen die Fragen auf, wie besonders der Text tatsächlich ist und ob es angemessen ist, wie Mitani Kuniaki in Bezug auf das *Genji* von der ‚Geburt des Erzählers‘ (s. Kap. 4.4.2) zu sprechen. Eine kritische Prüfung führt indes nicht nur zu einer Zurückweisung übermäßig komplizierter Modelle, sondern lässt auch Besonderheiten der Erzählinstanz in vormodernen japanischen Texten erkennen.

4.4.1 Stimme und Wissen

In den 1950er Jahren präsentierte Tamagami Takuya 玉上琢彌¹⁷⁴⁶ seine bis heute einflussreiche Theorie, dass das *Genji monogatari* über drei Ebenen von Autorinnen (*sakusha* 作者) verfüge: 1) alte Hofdamen (*furu-nyōbō* 古女房, *furu-gotachi* 古御達) erzählen Ereignisse, die sie vor Jahren selbst erlebt oder von denen sie gehört haben; 2) andere Hofdamen hören diese Erzählungen und schreiben sie auf; 3) wiederum andere Hofdamen tragen den Text vor, während sie ihre eigenen Eindrücke und Bewertungen ergänzen.¹⁷⁴⁷ Soweit diese Unterscheidung auf den Text selbst angewendet wird, liegt es nahe, in Bezug auf Tamagamis Theorie gemäß der narratologischen Unterscheidung von Autor- und Erzählinstanz ‚Autorinnen‘ durch ‚Erzählerinnen‘ zu ersetzen (wie auch in der *sōshiji*-Diskussion; s. Kap. 3.4.1). Es ist wesentlich auf Tamagamis Thesen zurückzuführen, dass sich

1746 In folgenden beiden Aufsätzen: „Monogatari ondokuron josetsu: Genji monogatari no honshō (sono ichi)“ 物語音読論序説：源氏物語の本性（其一）. *Kokugo kokubun* 國語国文 19.3 (1950): 1–12; „Genji monogatari no dokusha: monogatari ondokuron“ 源氏物語の読者：物語音読論. *Joshidai bungaku: kokubun-hen* 女子大文学：国文篇 7 (1955). Beide Texte finden sich auch im 1966 erschienenen ersten Ergänzungsband zu Tamagamis kommentierter *Genji*-Edition, *Genji monogatari hyōshaku* 源氏物語評釈 (Kadokawa shoten 角川書店, 12 + 2 Bde., 1964–1969).

1747 Vgl. Tamagami 1966: 253, 256; siehe auch Masuda 1989; Stinchecum 1980: 375–376; Murakami 1998: 3; Balmes 2020c: 75.

die Annahme durchgesetzt hat, dass das *Genji monogatari* über mehrere Erzählerinnen verfügt.¹⁷⁴⁸

Die erste Ebene der alten Hofdamen wird vor allem in der Passage explizit, die das 44. Kapitel, „Takekawa“ 竹河 („Der Bambusfluß“), einleitet und die zu den *sōshiji* gezählt wird.¹⁷⁴⁹

これは、源氏の御族にも離れ給へりし、後の大殿わたりにありける悪御達の、落ちとまり残れるが、問はず語りしを^(お)きたるは、紫のゆかりにも似ざめれど、かの女どもの言ひけるは、「源氏の御末^トに、ひが事どものまじりて聞こゆるは、我よりも年の数つもり、ほけたりける人のひがことにや」などあやしがりける、いづれかはまことならむ。¹⁷⁵⁰

In diesem Bande ist aufgezeichnet, was die Dienerinnen, die im Hause des nicht zu Genjis Familie gehörigen Späteren Großministers Higeкуро aufgewartet haben und noch heute leben, ungefragt als ihre Erinnerungen erzählten. So erklärt es sich, daß manche Einzelheiten von den Berichten der Dienerinnen Murasakis abweichen; doch hegen jene den Verdacht, daß diese nur deswegen Unzutreffendes über Genjis Nachkommen überliefern, weil sie, die so viel älteren Dienerinnen, sich nicht mehr genau erinnern können. Wer aber kann entscheiden, welche Darstellung mehr der Wahrheit entspricht?¹⁷⁵¹

Aus der Textstelle geht hervor, dass unter denen, die die erzählten Ereignisse überlieferten, nicht nur Hofdamen waren, die Murasaki-no-ue 紫上 in Genjis Anwesen gedient hatten, sondern auch solche, die im Dienst Higeкуро 鬚黒 gestanden hatten. Letztere sind hier eindeutig im Plural genannt (*waru-gotachi, onna-domo*).

Dass Tamagami aber nicht zwei, sondern drei Ebenen konstatiert, steht in enger Beziehung zu seiner Annahme, dass *monogatari* vorgelesen wurden (von ihm selbst als *monogatari ondokuron* 物語音読論 bezeichnet, ‚Theorie vom Vorlesen der *monogatari*‘). Er vermutet, dass in der *monogatari*-Literatur vor dem *Genji* in schriftlicher Form zunächst Handlungsskizzen vorlagen, die von Männern in chinesischen Schriftzeichen verfasst wurden, als sogenannte *manabun* 真名文, also nicht als *kanbun*-Texte, die sich in Lexik, Grammatik und Syntax an chinesischen Texten orientieren. Diese seien von Erzählerinnen im mündlichen Vortrag aufgeschmückt wurden, und bei den erhaltenen Werke der frühen *monogatari*-

1748 Vgl. Jinno 2016a: 130.

1749 Die Stelle ist eine von fünf Anfangs- und Schlusspassagen der insgesamt 54 Kapitel des *Genji*, in denen Mitani eine besonders hohe Dichte an *sōshiji* feststellt (vgl. Mitani 1978: 44–45).

1750 SNKBT 22: 252.

1751 Benl 1966, Bd. 2: 403. Die Übersetzungen von Benl und Tyler ([2001] 2003: 805) kommen hier ohne Personalpronomina aus, während Seidensticker (1976, Bd. 2: 751) dreimal „I“ schreibt und die Erzählerin (Ebene 2 in Tamagamis Modell) somit viel stärker in den Vordergrund stellt.

Literatur handele es sich um Aufzeichnungen solcher Aufführungen.¹⁷⁵² Dabei stützt sich Tamagami auf intratextuelle Hinweise auf eine mündliche Aufführungssituation,¹⁷⁵³ gesteht jedoch ein, dass diese keine unumstößlichen Beweise darstellen.¹⁷⁵⁴ Es sind keine solchen *manabun*-Handlungsskizzen überliefert.

In theoretischer Hinsicht ist zudem problematisch, dass Tamagami postuliert, dass bei frühen *monogatari* die Erzählung erst durch den mündlichen Vortrag zustande gekommen sei.¹⁷⁵⁵ Die Rolle der Mündlichkeit ist gewiss nicht zu leugnen, und die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, stellt das größte Verdienst von Tamagamis Theorie dar. Aber selbst wenn es solche Handlungsskizzen gegeben haben sollte, ist anzunehmen, dass sich auch dort eine Erzählinstanz ausmachen lässt, die Texte also nicht nur die *histoire* als Gegenstand enthalten, sondern diesen darstellen bzw. einen *discours* konstituieren. In zusammenhängender sprachlicher Form kann die *histoire* nur im *discours* erscheinen; um nicht narrativ zu sein, dürfte eine Handlungsskizze bloß aus Stichworten bestehen. Tamagamis Behauptung mag aber auch damit zusammenhängen, dass in der japanischen Forschung gemäß dem historischen Gebrauch des Verbs *kataru* ‚Erzählen‘ häufig mit mündlichem Erzählen gleichgesetzt und in Opposition zum ‚Schreiben‘ gesetzt wird.¹⁷⁵⁶

Tamagamis Theorie erfuhr große Zustimmung¹⁷⁵⁷ und beeinflusste auch Interpretationen von illuminierten Querrollen (*emaki*). So wurde etwa die erste Illustration zum Kapitel „Azumaya“ 東屋 („Das Osthaus“, 50) im *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻 („Bemalte Querrollen zur Erzählung von Genji“, ca. 1120–1140) als visueller Beleg für Tamagamis Thesen angesehen. Auf der Malerei ist dargestellt, wie Ukon vor sich ein Heft mit einem Text aufgeschlagen hat, während Ukifune ein Heft mit Bildern betrachtet. Die Szene lässt sich so interpretieren, dass Ukon Ukifune ein *monogatari* vorliest, womit die nach Tamagami idealtypische Rezepti-

1752 Vgl. Tamagami 1966: 145, 147–148, 150, 251–252; siehe auch Masuda 1989: 166.

1753 Vgl. Tamagami 1966: 151, 154; siehe auch Balmes 2020c: 75–76.

1754 Vgl. Tamagami 1966: 154, 247; siehe auch Balmes 2020c: 76.

1755 Vgl. Tamagami 1966: 147; siehe auch Masuda 1989: 166.

1756 So etwa von Fujii Sadakazu 藤井貞和, laut dem im Altertum ‚Erzählen und Schreiben‘ miteinander verschmilzt („*kataru koto to kaku koto* 語ることと書くこと“; in: „*Sōshiji-ron* no sho-mondai: monogatari sekai no katarite 「草子地」論の諸問題：物語世界の語り手“. *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū* 国文学：解釈と教材の研究 22.1 [1977]: 36–42; zitiert nach Masuda 1989: 167). Vgl. außerdem Jinno 2017b: 53. Diese Gleichsetzung resultiert daraus, dass das Wort *kataru* in vormodernen Texten kaum auf schriftliche Erzählungen bezogen wird (siehe ebd.). Daher verwendet auch Jinno selbst die Verben *kataru* (‚erzählen‘) und *kaku* (‚schreiben‘) in Opposition zueinander (siehe Jinno 2018).

1757 Vgl. Tamagami 1966: 248; siehe auch Balmes 2020c: 76.

onssituation der *monogatari*-Literatur dargestellt wäre.¹⁷⁵⁸ Zudem werden auf den Querrollen dargestellte Hofdamen, die nicht zu den zentralen Figuren gehören, mitunter als diejenigen Frauen interpretiert, die das von ihnen Beobachtete bzw. Belauschte im Alter überliefern und aufschreiben lassen.¹⁷⁵⁹ Da ihre Wahrnehmung der Ereignisse durch die gebotene räumliche Distanz bzw. durch Vorhänge und andere Arten von Sichtschutz eingeschränkt ist, bezeichnet Sano Midori sie als *inadequate observers*.¹⁷⁶⁰ Weiterhin betrachtet Earl Miner in Anlehnung an Mitani Kuniaki in verschiedene Richtungen schauende Figuren auf den Malereien als Hinweis auf mehrere Erzählerinnen.¹⁷⁶¹ Hier deutet sich erneut die Gleichsetzung von Stimme und Perspektive an.

Trotz der allgemeinen Zustimmung erfuhr Tamagamis Theorie auch grundlegende Kritik. Nakano Kōichi schreibt 1964, dass Tamagamis *ondokuron* in der *monogatari*-Forschung zu leichtfertig und unkritisch akzeptiert werde, was einer weiteren Differenzierung der Hypothese im Wege stehe. Zudem zeigten Versuche, die Hypothese auf bestimmte Werke anzuwenden, eher ihre Grenzen auf.¹⁷⁶² Nakano widmet sich insbesondere den *sōshiji*, die auch für Tamagamis Argumentation zentral sind,¹⁷⁶³ und kommt zu dem Schluss, dass das *Genji monogatari* von einer allwissenden Erzählerin erzählt wird, die in *sōshiji* vereinzelt Selbstkritik übt, wenn sie das Erzählte etwa als ‚umständlich‘ bezeichnet (*Kudakudashiki koto nomi ōkari* くだ / \ しきことのみ多かり¹⁷⁶⁴). Diverse narrative Techniken auf ein dreistufiges Modell zurückzuführen, sei zu einfach und impli-

1758 Vgl. Wittkamp 2014: 88, 90. Itō Yūko 伊東祐子 argumentiert dagegen, dass es von der jeweiligen Erzählung abhängt, ob diese zusammen mit Illustrationen rezipiert worden sei. Beim *Genji* sei dies nicht der Fall gewesen (vgl. Wittkamp 2014: 90–91). Siehe NE 1: 36–37 für eine Reproduktion der besagten Malerei zum „Azumaya“-Kapitel, die auch auf dem Einband von Sonja Arntzens und Itō Moriyukis 伊藤守幸 Übersetzung des *Sarashina nikki* 更級日記 (‘Sarashina-Tagebuch’, ca. 1060) der Tochter des Sugawara no Takasue (jap. Sugawara no Takasue no musume 菅原孝標女, 1008–?) abgebildet ist (*The Sarashina Diary*, New York: Columbia University Press, 2014). Ein kleinerer Ausschnitt zierte außerdem den Einband von Yoda 2004.

1759 Diese Interpretation findet sich auch bei Sano Midori (2009: 48–49), der wohl bekanntesten Spezialistin für das *Genji monogatari emaki*.

1760 Vgl. Sano 2009: 49.

1761 Vgl. Miner 1990: 185.

1762 Vgl. Nakano [1969] ³1972: 203–204. Erstmals erschien der Aufsatz in *Gakujutsu kenkyū: jinbun, shakai, shizen* 學術研究: 人文・社会・自然 13 (1964); ein drittes Mal wurde er in Nakanos Monographie *Monogatari bungaku ronkō* 物語文学論攷 (Kyōiku shuppan sentā 教育出版センター, 1971) gedruckt.

1763 Vgl. Nakano [1969] ³1972: 204, auch 209, 212; siehe auch Balmes 2020c: 76.

1764 SNKBT 19: 116.

ziere einen zu grundlegenden Unterschied zwischen dem *Genji monogatari* und früheren Werken.¹⁷⁶⁵

Konishi Jin'ichi kritisiert 1971, dass Tamagami die intratextuelle Erzählinstanz mit realen Hofdamen vermengt, die den Text vorgelesen haben mögen.¹⁷⁶⁶ Vom Standpunkt der klassischen Narratologie aus, die den Text als abgeschlossenes Ergebnis eines Produktionsprozesses analysiert und als einen vollständigen Sprechakt ansieht,¹⁷⁶⁷ ist dieser Einwand nur nachvollziehbar. Hofdamen, die in der Aufführungssituation zu verorten sind, können unmöglich Teil des Textes selbst sein. Doch so logisch sie scheint, mag diese theoretische Kritik zu strukturalistisch gedacht sein. Wenn die einzelnen Kapitel des *Genji* von Beginn an in einer Form, die ihrer endgültigen Gestalt nahekommt, konzipiert worden sind, behält Konishis Kritik ihre Gültigkeit. Geht man jedoch davon aus, dass der Text im Laufe der Zeit gewachsen ist und um Kommentare erweitert wurde, so mag die Unterscheidung von Tamagamis erster und dritter Ebene gerechtfertigt sein. Von einer Autorschaft Murasakis ließe sich dann nur noch eingeschränkt sprechen. Tatsächlich bezieht Tamagami die dritte Ebene seines Modells nicht nur auf mündliche Aufführungen, sondern auch auf die sich im Zuge der handschriftlichen Überlieferung ergebende Textvarianz.¹⁷⁶⁸ Es wäre also zu klären, wie groß diese Varianz wirklich ist und welche narratologischen Implikationen sie bereithält.

Vor ein strukturell ähnliches Problem stellt uns das *Tosa nikki*. Dem Text wird allgemein eine weibliche Erzählerin zugeschrieben. Da sich aber die Annahme durchgesetzt hat, dass der Text auf Aufzeichnungen basiert, die Ki no Tsurayuki während der Reise gemacht habe, und es an einzelnen Stellen schlüssiger scheint, vom ehemaligen Provinzgouverneur als Erzähler anstatt von einer weiblichen Begleiterin auszugehen, stellt sich die Frage, inwieweit es angemessen ist, den gesamten Text der Stimme einer Frau zuzuschreiben. Es könnte durchaus hilfreich sein, den Produktionsprozess stärker zu berücksichtigen als es in der klassischen Narratologie getan wurde. Da es aber von der jeweiligen Rezeptionsperspektive bzw. Forschungsfrage abhängt, welcher Ansatz gewählt wird, lässt sich eine allgemein verbindliche Lesart wohl nicht finden.¹⁷⁶⁹

1765 Vgl. Nakano [1969] ³1972: 209–211.

1766 Vgl. Konishi 1971: 48; siehe auch Masuda 1989: 167.

1767 Genette schreibt, die ‚narrative Instanz‘ müsse so analysiert werden, wie sie ‚sich aus dem letzten Zustand des Textes ergibt‘ (Genette [1994] ³2010: 145). Er macht allerdings selbst auf Widersprüche aufmerksam, die sich in Prousts *Recherche* finden, da einzelne Textteile zu verschiedener Zeit geschrieben wurden.

1768 Vgl. Tamagami 1966: 148, 252.

1769 Vgl. Balmes 2017a: 111–115; 2018: 38–40.

Hinsichtlich des *Genji monogatari* könnte ein Lösungsvorschlag darin bestehen, die Kategorien ‚Autor‘ und ‚Erzähler‘ voneinander zu entkoppeln. Es sollte nicht vergessen werden, dass Tamagami grundsätzlich nicht von Erzählerinnen (*katarite*), sondern von Autorinnen (*sakusha*) spricht. So könnte eine Erzählinstanz auf mehrere Autorinnen und Autoren zurückzuführen sein, wobei sich der kreative Beitrag der Kopistinnen und Kopisten in einem begrenzten Rahmen halten dürfte. Die dritte Ebene von Tamagamis Modell wäre somit auf den Produktionsprozess zu beziehen, der bei der Analyse des Werkes eine Rolle spielen kann, aber nicht muss.

Konishi verkürzt Tamagamis Modell entsprechend auf drei statt zwei Erzählebenen: Der ‚primären Erzählerin‘ (*daichiji jussu* 第一次述主) werden die Ereignisse von ‚sekundären Erzählerinnen‘ (*dainiji jussu* 第二次述主) berichtet.¹⁷⁷⁰ Beim zweiten Satz der folgenden Textstelle aus dem Kapitel „Otome“ 少女 („Das kleine Mädchen“, 21), die an ein Gedicht des Kaisers anschließt, das den Abschluss einer Reihe von vier Gedichten bildet, handelt es sich nach Tamagami um einen Kommentar auf der dritten Ebene seines Modells, d. h. der Ebene der Hofdamen, die den Text vortragen:¹⁷⁷¹

[...]との給はする御ありさま、こよなくゆへ(ゑ) / \ しくおはします。これは御わたくしざまに、うち / \ のことなれば、あまたにも流れずやなりにけん、また書き落としてけるにやあらん。¹⁷⁷²

His majesty spoke with superlative grace.

All this went on in private, among a select company, so that some poems may not have reached me, or perhaps they were never written down.¹⁷⁷³

Konishi interpretiert die Textstelle dagegen so, dass die ‚primäre Erzählerin‘ auf eine Lücke in den Aufzeichnungen einer ‚sekundären Erzählerin‘ hinweist.¹⁷⁷⁴ Konishi und Masuda Shigeo zitieren jeweils nur den zweiten Satz, der als *sōshiji*

1770 Siehe Konishi 1971: 46–47; außerdem Konishi 1986: 337–338; Masuda 1989: 167. Konishis (1986) Übersetzerin Aileen Gatten schreibt zunächst „secondary narrator“ im Singular, was jedoch – auch im Hinblick auf das nachfolgende „Takekawa“-Zitat – zum Plural revidiert werden müsste (siehe auch Konishi 1971: 47).

1771 Vgl. Masuda 1989: 167.

1772 SNKBT 20: 319.

1773 Tyler [2001] 2003: 400. Die Übersetzung von Oscar Benl (1966, Bd. 1: 634–635) kommt hier ohne Personalpronomina aus, aber da er die Vermutungen (... *ya nariniken*, ... *ya aran*) nicht überträgt und „ausgezeichnet“ schreibt, wo es offensichtlich ‚aufgezeichnet‘ heißen müsste, ist an dieser Stelle Tylers Übersetzung vorzuziehen.

1774 Vgl. Konishi 1971: 47; siehe auch Masuda 1989: 167.

klassifiziert wird¹⁷⁷⁵ (und der in Übersetzung die erste Person erfordert). Mir erscheint allerdings auch der vorangehende Satz von Interesse zu sein. Davon ausgehend, dass die Quellen der ‚primären Erzählerin‘ begrenzt sind und sie über die Zahl der aufgeschriebenen Gedichte nur spekulieren kann, scheint die Bewertung der Erscheinung des Kaisers ihr Wissen zu übersteigen. Die Anmut des Kaisers müsste ihr somit von einer ‚sekundären Erzählerin‘ berichtet worden sein.

Das muss jedoch nicht heißen, dass die Bewertung des Kaisers nicht in der *Stimme* der ‚primären Erzählerin‘ erfolgt. Ihre Informationen basieren lediglich auf den Aussagen einer ‚Figur‘ (die als solche weitestgehend unsichtbar bleibt; siehe unten), die sich alltagssprachlich als ‚Erzählerin‘ bezeichnen lässt, aber nicht als Textinstanz im narratologischen Sinne. Insofern ist die Bezeichnung ‚sekundäre Erzählerinnen‘ irreführend; präziser wäre es wohl, zwischen einer Erzählerin und einer Vielzahl an Informatinnen und Informanten¹⁷⁷⁶ zu unterscheiden. Die Rede der ‚primären Erzählerin‘ bildet im *Genji* keinen Rahmen für eine darin eingebettete ‚sekundäre Erzählung‘. So ist auch Mitani nicht vorbehaltlos zuzustimmen, wenn er die Erzählstimme(n) des *Genji* offensichtlich deshalb für nicht vergleichbar mit denen in *Tausendundeine Nacht* und dem *Decameron*¹⁷⁷⁷ hält, weil sie sich überlagerten statt klar getrennt zu sein¹⁷⁷⁸ – und somit eine höhere Komplexität des *Genji* suggeriert. Sofern aber nicht mit der historischen Entstehung des Textes bzw. mit vormodernen Bedingungen der Textüberlieferung argumentiert wird (und in dieser Hinsicht wäre das *Genji* in der Weltliteratur keineswegs ein Sonderfall), ist die These der Überlagerung weitestgehend unzutreffend, da in der bisherigen *Genji*-Forschung Stimme und Wissen vermengt werden – von denen Letzteres eng mit der Kategorie der Perspektive verbunden ist.

1775 Siehe auch Enomoto 1982: 59 (Nr. 415).

1776 Der Inhalt der Kapitel „Suma“ und „Akashi“ basiert auch auf den Informationen männlicher Diener (vgl. Mitani 2002: 18).

1777 Die Erzählensammlung *Tausendundeine Nacht* hat ihre Ursprünge in der Spätantike; persische Handschriften sind nicht erhalten, die älteste arabische Handschrift stammt aus dem 15. Jahrhundert. Das *Decameron* wurde zwischen 1349 und 1353 von Giovanni Boccaccio (1313–1375) verfasst. Dieselben beiden Werke dienen Hirano Umeyo 平野梅代 dazu, einen angeblichen Sonderstatus des *Tsutsumi chūnagon monogatari* als älteste Kurzgeschichtensammlung der Welt zu begründen (vgl. Hirano 1963: xvi–xvii; siehe auch Balmes et al. 2020: 130, Anm. 5).

1778 Mitani begründet dies damit, dass man mit den Erzählerinnen im *Genji* ‚die Forderung nach einer ‚[kommunikativen] Situation‘ [...] umging‘ („ba‘ no yōsei o kaihi shita 「場」の要請を回避した“; Mitani 1978: 43). S. Kap. 4.4.2.

Dass eine Unterscheidung der beiden Kategorien angezeigt ist, wird auch durch Tamagamis und Konishis Interpretation der Schlusspassage des Kapitels „Yomogiu“ 蓬生 („Das Yomogi-Haus“, 15) belegt.

かの大二の北の方上りておどろき思へるさま、侍従がうれしきものの、いましばし待ちきこえざりける心あささをはづかしう思へるほどなどを、いますこし間はず語りもせま[ほ]しけれど、いと頭いたううるさくものうければなむ。いままたもついであらむお(を)りに、思出でて聞こゆべきとぞ。¹⁷⁷⁹

Though no one has asked me to do so, I should like to describe the surprise of the assistant viceroy's wife at this turn of events, and Jijū's pleasure and guilt. But it would be a bother and my head is aching; and perhaps something will someday remind me to continue the story. This is what I heard.¹⁷⁸⁰

Tamagami zufolge wird nur *to zo* („This is what I heard“) von der ‚Herausgeberin‘ („henshūsha 編集者“ → Ebene 2) ergänzt, der Rest des Absatzes bestehend dagegen aus den Worten einer ‚Erzählerin‘ („katarite 語り手“ → Ebene 1).¹⁷⁸¹ Konishi folgt dieser Interpretation und passt nur die Terminologie an: Bei ihm ist entsprechend von einer ‚primären‘ und einer ‚sekundären‘ Erzählerin die Rede.¹⁷⁸² Dass gerade *to zo* – wörtlich ‚so [heißt es]‘, wobei *zo* die hier in eckige Klammern gesetzte Ellipse anzeigt – sich weder in Benls noch in Seidenstickers und Tylers Übersetzungen niederschlägt,¹⁷⁸³ demonstriert, wie problematisch Übersetzungen sind, was die Erzählstimme betrifft. Obiges Zitat ist ein von Aileen Gatten modifizierter Auszug aus der Seidensticker-Übersetzung.¹⁷⁸⁴

Wenn *to zo* dazu dient, das Vorangegangene als Zitat zu kennzeichnen, so folgt daraus nicht, dass es sich dabei um ein wörtliches Zitat handelt. Dies wäre schließlich nur möglich, wenn die Worte der ‚sekundären Erzählerin‘ schriftlich vorlägen oder diktiert würden. Genau das ist zwar, wovon Tamagami ausgeht¹⁷⁸⁵ – an einer Stelle spricht er sogar von einer ‚Tonaufnahme‘

1779 SNKBT 20: 154.

1780 Konishi 1986: 337.

1781 Vgl. Tamagami 1966: 254.

1782 Vgl. Konishi 1971: 46; 1986: 337.

1783 Siehe Benl 1966, Bd. 1: 499; Seidensticker 1976, Bd. 1: 302; Tyler [2001] 2003: 312. Tyler merkt lediglich in einer Fußnote an: „This paragraph is written as though spoken directly to someone far higher in rank.“

1784 Abgesehen davon, dass sie den Satz „This is what I heard“ hinzugefügt hat, hat Gatten bloß hinter „perhaps“ den Einschub „– these things do happen, they say –“ gestrichen (Seidensticker 1976, Bd. 1: 302; siehe Konishi 1986: 337).

1785 „Die Worte der Erzählerin [...] unverändert aufzeichnend“ („katarite no kotoba o sono mama shirushite 語り手の言葉をそのまま記して“; Tamagami 1966: 254).

(„rokuon 録音“¹⁷⁸⁶) –, ist hier aber eindeutig auszuschließen: Die eigenen Kopfschmerzen wären wohl kaum Gegenstand des Diktats. Auch wenn das Kapitel bis auf die zwei Silben *to zo* eine Abschrift darstellen sollte (was Tamagamis Modell zuwiderlaufen würde, in dem die Erzählerin[nen] der zweiten Ebene das ihr/ihnen Erzählte aufschreibt/aufschreiben), ist nicht schlüssig, weshalb die Abschrift selbst als großes Zitat markiert werden müsste. Der Ausdruck *to zo* dient weder als Ersatz für einen Kolophon noch handelt es sich um einen Zusatz, der nach jeder Abschrift eingefügt werden muss (denn dann müssten sich ja auch Handschriften mit mehrfachem *to zo* finden). Naheliegender ist, dass die Erzählerin mit *to zo* herausstellt, dass sie sich bei ihrer Erzählung auf gewisse Informantinnen verlässt. Es erscheint nicht zielführend, das ohnehin komplizierte *Genji* durch die Differenzierung scheinbar vorhandener zahlreicher Stimmen noch komplizierter zu machen. Plausibler scheint es, von einer einzigen Erzählinstanz (ggf. pro Kapitel oder Kapitelgruppe; siehe unten) auszugehen, die ihre Informationen von anderen Hofdamen bezieht. Diese dienen lediglich als Quelle, *sprechen* aber nicht. Wie die in diesem Abschnitt diskutierten Textbeispiele demonstrieren, gibt es keine Belegstellen, in denen eindeutig eine der ‚Informantinnen‘ *spricht*. Somit lässt sich auch das *Genji* (bzw. das einzelne Kapitel) als ein einziger Sprechakt bzw. als eine einzige Erzählung ohne implizite Sprünge zwischen verschiedenen narrativen Ebenen lesen.

Wie wenig überzeugend es ist, übermäßig viele Erzählstimmen in den Text hineinzulesen, wird an Mitanis Analysen zum Beginn des zweiten Kapitels, „Hahakigi“, sowie zum Schluss des vierten Kapitels, „Yūgao“, deutlich. Beide gehören zu den fünf Erzählerkommentaren am Anfang oder Ende eines Kapitels, in denen Mitani eine besonders starke Erzählerpräsenz ausmacht.¹⁷⁸⁷ Sie bilden einen Rahmen¹⁷⁸⁸ um die sogenannten *Hahakigi sanjō* 帯木三帖 (drei Hahakigi-Kapitel), welche „Hahakigi“, „Utsusemi“ und „Yūgao“ umfassen und in inhaltlichem Zusammenhang zueinander stehen.¹⁷⁸⁹ Traditionell wurden „Utsusemi“ und „Yūgao“ als ‚Fortsetzungskapitel‘ (*narabi no maki* 並びの巻) des ‚Ausgangskapitels‘ (*hon no maki* 本の巻) „Hahakigi“ angesehen.¹⁷⁹⁰ Der Beginn von „Hahakigi“ lautet:

1786 Tamagami 1966: 152.

1787 Siehe Mitani 1978: 44–45.

1788 Vgl. Mitani 1978: 45–46.

1789 Sie sind jedoch nicht um die gleiche Zeit entstanden (vgl. das Diagramm in Mitani 1978: 45).

1790 Durch die Zusammenfassung von Kapiteln war es etwa möglich, die Zahl der 54 Kapitel des *Genji* auf 28 zu reduzieren und diese den 28 Kapiteln des Lotos-Sūtra gegenüberzustellen (siehe Balmes 2015: 36).

光源氏名のみこと / \ しよう、言ひ消たれたまふ咎多かなるに、いとゞ、かゝるすきごとどもを末の世にも聞き伝へて、かろびたる名をや流さむ¹⁷⁹¹と忍び給ける隠ろへごとをさへ語り伝へけむ、人のもの言ひさがなさよ。さるは、いといたく世を憚りまめだち給けるほど、なよびかにをかしきことはなくて、交野の少将には笑はれ給けむかし。¹⁷⁹²

Shining Genji: the name was imposing, but not so its bearer's many deplorable lapses; and considering how quiet he kept his wanton ways, lest in reaching the ears of posterity they earn him unwelcome fame, whoever broadcast his secrets to all the world was a terrible gossip. At any rate, opinion mattered to him, and he put on such a show of seriousness that he started not one racy rumor. The Katano Lieutenant would have laughed at him!¹⁷⁹³

Mitani sieht hier drei Erzählerinnen in den Text eingeschrieben: 1) diejenige(n), die Genjis Geheimnisse ausplaudert/ausplaudern;¹⁷⁹⁴ 2) diejenige, die Erstere kritisiert (*mono-ii saganasa yo*, „terrible gossip“) und Sympathie zu Genji zeigt; 3) diejenige, laut der Genji hinsichtlich seiner Liebesabenteuer Katano-no-shōshō 交野の少将 nachsteht,¹⁷⁹⁵ dem auch im *Ochikubo monogatari* erwähnten Protagonisten eines nicht erhaltenen *monogatari*.¹⁷⁹⁶ Auf ähnliche Weise unterscheidet Mitani in der Schlusspassage von „Yūgao“ (zitiert auf S. 275) vier Erzählerinnen.¹⁷⁹⁷ Anders als dort finde sich in der oben zitierten Textstelle kein Anzeichen der ‚Schreiberin‘ (‚kakite 書き手‘¹⁷⁹⁸) der *Hahakigi sanjō* – hiermit meint Mitani wohl die eigentliche Erzählinstanz, d. h. das Subjekt des Sprechaktes. Mitani deutet zwar die Möglichkeit an, dass die Erzählerinnen 2 und 3 identisch sind,¹⁷⁹⁹ es stellt sich jedoch die Frage, welche Gründe überhaupt dafür sprechen, diese zu unterscheiden. Mitani wirft selbst die Frage auf, weshalb mehrere Erzählerinnen vorlägen, beantwortet diese aber mit dem bloßen Vorhandensein

1791 In der in Mitani 1978: 45 zitierten NKBT-Edition ist der Abschnitt ab *itodo* bis hierhin durch ‚Hakenklammern‘ als direkte Gedankenrede markiert (siehe NKBT 14: 55). Später zitiert Mitani (2002: 48) aus der NKBZ-Edition; dort setzt er – ohne die Änderung explizit anzumerken – den Teil ab *kakaru sukigoto* in ‚Hakenklammern‘. Die NKBZ-Edition setzt zudem kein Komma hinter *tsutaekemu*, wodurch das Vorangehende eindeutiger auf *hito* bezogen ist (siehe NKBZ 12: 129; ebenso SNKBZ 20: 53).

1792 SNKBT 19: 32.

1793 Tyler [2001] 2003: 21.

1794 Mitani (2002: 48) weist selbst auf die Möglichkeit hin, dass es sich dabei um mehr als eine Person handeln könnte, spricht aber dennoch von drei Erzählerinnen. Auch Tamagami (1966: 264) spricht an einer Stelle von ‚drei‘ (‚sannin 三人‘) ‚Autorinnen‘ (*sakusha*), obwohl es sich eigentlich um drei Arten von ‚Autorinnen‘ handelt.

1795 Vgl. Mitani 2002: 48–49; 1978: 46.

1796 Vgl. SNKBT 19: 32, Anm. 5.

1797 Vgl. Mitani 1978: 46; 2002: 50.

1798 Mitani 2002: 49.

1799 Vgl. Mitani 1978: 46; 2002: 49.

mehrerer Bewertungen.¹⁸⁰⁰ Eine wirkliche Antwort bleibt er somit schuldig. Vor allem aber vermenget auch er die Erzählinstanz mit in der Erzählwelt sprechenden Figuren – zumal es sich dabei nur um erzählte Rede handelt, das Sprechen der Figuren also zwar berichtet, ihre Worte aber nicht wiedergegeben werden (weder wörtlich noch indirekt).¹⁸⁰¹ Bei Mitani laufen Subjekt und Objekt des Sprechaktes durcheinander. Dass Genjis Geheimnisse verbreitet werden, wird von derselben Erzählerin berichtet, die auch die nachfolgenden Bewertungen äußert. Seine Unterscheidung von drei bzw. vier Erzählstimmen scheint damit hinfällig.

Mitanis Vermengung von Erzählerin und Informatinnen, d. h. von Stimme und Wissen, rührt daher, dass für ihn in Anlehnung an Tamagami die Erzählsituation („katari no ba 語りの場“ oder nur „ba“ 「場」“) des *Genji* dadurch konstituiert wird, dass Hofdamen (hier eindeutig im Plural: „hitobito 人々“¹⁸⁰²) aufzeichnen, was andere Hofdamen erzählen, und dies gleichzeitig bewerten und korrigieren. Die sogenannten *sōshiji* entsprängen dieser Erzählsituation, können demnach also Äußerungen diverser Sprechsubjekte darstellen. Indem er hierin eine einzige Erzählsituation sieht, erklärt er das *Genji* zu einem kollektiven Sprechakt verschiedener Subjekte.

Zur Verwechslung unterschiedlicher Ebenen mag auch beitragen, dass die grammatische Kategorie der Person auf das klassische Japanisch nicht unbedingt übertragbar ist (s. Kap. 4.1.2). So schreibt Mitani, das *Genji* sei ein sowohl in der dritten als auch in der ersten Person gehaltener Text, wobei er Letzteres damit begründet, dass auch Erfahrenes beschrieben werde. Daraus ergebe sich eine ‚Mehrlagigkeit der Person‘ („ninhō no tasōsei 人称の多層性“¹⁸⁰³), die sich weder in anderen *monogatari* noch im modernen Roman finde. Hier begegnet uns erneut die Gleichsetzung von Stimme und Perspektive – Mitani spricht in diesem Kontext auch von der ‚Multiperspektivität‘ („tashiten 多視点“¹⁸⁰⁴) des *Genji* –, welche die bei Genette selbst implizite Vermengung, indem die Perspektive durch das Wissen des Erzählers definiert wird, bei weitem übersteigt. Aber selbst im Rahmen von Tamagamis Theorie gilt: Wäre das *Genji* in einer Sprache geschrieben worden, die eine Person grammatisch markiert, so würde

1800 Vgl. Mitani 1978: 46.

1801 Es ist möglich, dass die Erzählerin hier mit *hito* 人 auf sich selbst referiert (vgl. Jinno 2016a: 15–16). Wenn das Konzept der grammatischen Person zurückgewiesen wird, fällt die Unterscheidung von Subjekt und Objekt durchaus schwer. Dennoch deutet nichts darauf hin, dass hier mehr als eine Erzählerin spricht oder eine andere als sonst.

1802 Mitani 2002: 18.

1803 Mitani 2002: 19.

1804 Mitani 2002: 19.

deutlich, dass der Text – bis auf Kommentare zu Auslassungen u. ä. – durchgängig in der ‚dritten Person‘ gehalten wäre; schließlich erzählen die alten Hofdamen, die selbst Zeuginnen von Ereignissen wurden, nicht von sich selbst. Dass aus der Perspektive einer Informantin bzw. einer Figur, deren Befindlichkeit der Informantin zugänglich war, erzählt wird, heißt nicht, dass in jenen Passagen die Informantin selbst spricht. Mitani's Mystifizierung des *Genji* gegenüber anderen vormodernen Erzähltexten und dem modernen Roman scheint somit auch auf einem grammatischen Missverständnis zu beruhen – welches derselben Logik folgend sicherlich auch bei der Analyse anderer Texte entstehen dürfte.

4.4.2 Die Erzählinstanz zwischen Anonymität und Selbstlegitimierung

Mitani Kuniaki spricht 1978 in Bezug auf das *Genji monogatari* von der ‚Geburt des ‚Erzählers‘‘ (‚katarite‘ no tanjō 〈語り手〉の誕生¹⁸⁰⁵) wobei ‚Erzähler‘ zu ‚personaler Erzähler‘ präzisiert werden muss, da Mitani die scheinbar neutrale, nicht-personale Sprechinstanz als *washa* 話者 (‚Sprecher‘) bezeichnet. Das Aufkommen des personalen Erzählers sei vor allem durch die Struktur des klassischen Japanisch bedingt, da in der klassischen Prosa das ungenannte Subjekt häufig durch Honorifika bzw. deren Fehlen angezeigt wird. Für fiktionale Literatur sei dies ein Problem, wie er am Beispiel des *Taketori monogatari* erklärt, in dem sich eine Zunahme von Honorifika gegen Ende des Textes sowie ein uneinheitlicher Gebrauch honorativer Ausdrücke in Bezug auf die Protagonistin Kaguya-hime feststellen lasse. Die gelegentliche Verwendung von Honorifika durchbreche die Neutralität der nicht-personalen Erzählinstanz (*washa*). Obwohl Erzählungen, anders als Gedichte, nicht über eine ‚Situation‘ (*ba*) verfügten, verlange das klassische Japanische nach einer solchen. Das *Genji* umgehe diese Forderung mittels seiner Erzählerinnen.¹⁸⁰⁶

Die Behauptung, dass es ursprünglich keine Erzählsituation gegeben habe, muss selbstverständlich zurückgewiesen werden. Sie ergibt sich wohl aus der Annahme, dass Erzählungen im Gegensatz zu Gedichten in der ‚dritten Person‘ gehalten seien und den Rezipienten nicht direkt ansprechen würden.¹⁸⁰⁷ Doch

1805 Mitani 1978: 42.

1806 Vgl. Mitani 1978: 42–43.

1807 Mitani zufolge setzen Gedichte (*uta* ウタ) eine Identifikation mit dem ‚Autor‘ voraus und werden vom Rezipienten so gelesen, als ob er sie selbst in der Gegenwart rezitiere; da Erzählungen (*katari* カタリ) dagegen in der Vergangenheitsform gehalten seien, indentifiziere sich der Rezipient nicht mit dem ‚Autor‘. Hieraus zieht Mitani den Schluss, dass Erzähltexte nicht vom

macht Mitani's Begriff ‚Sprecher‘ (*washa*) für den nicht-personalen Erzähler überhaupt erst dann Sinn, wenn von einem Sprechakt, d. h. einer (fiktiven) kommunikativen ‚Situation‘, ausgegangen wird. Korrekt ist allerdings, dass das klassische Japanisch eine soziale Positionierung des Sprechers, also auch des fiktiven Erzählers, erfordert. Dies führt zu allgemein homodiegetischen Zügen der vormodernen Erzählinstanz, insofern sie sich im sozialen Spektrum der Erzählwelt zu verorten hat und sich folglich nicht ganz von ihr trennen lässt. Es ist aber nicht davon auszugehen, dass das *Genji* mit seinen Erzählerinnen eine eindeutige Positionierung bewusst umgeht – denn weshalb wäre ein deutlicher Erzählerstandpunkt überhaupt ein Problem für die fiktionale Literatur? Die Forschung macht bei der Analyse des Textes zahlreiche Standpunkte fest, die sie verschiedenen Erzählerinnen zuschreibt. Während diese in seltenen Fällen konkret benannt werden können, ist das meist nicht der Fall. Das im *Genji* gesehene dichte Netz an Erzählerinnen erscheint daher vor allem als ein theoretisches Konstrukt der Forschung, die das *Genji* erklären möchte, während sie davon ausgeht, dass – mit Ausnahme der dritten Ebene nach Tamagami – durchgängig ‚homodiegetische‘ Figuren sprechen, sowie auf der Grundlage der Prämisse arbeitet, dass das *Genji* frei von Inkonsistenzen ist. Damit soll zugleich der Status des *Genji* als hervorragendstes literarisches Werk der japanischen Vormoderne bestätigt werden.

Ein Beispiel für die anhand der Sprache des Textes konstatierte ‚Hypostase‘ („jittaika 実体化“),¹⁸⁰⁸ d. h. Personalisierung, der Erzählinstanz ist die Annahme, dass es sich bei der Erzählerin im Kapitel „Kiritsubo“ um eine *naishi no*

‚Autor‘, sondern vom ‚Sprecher‘ (*washa*) zusammengehalten werden (vgl. Mitani 1978: 39). Es mag zulässig sein, in Bezug auf Erzähltexte allgemein von einer Erzählinstanz auszugehen; dann muss aber auch klar sein, dass in Gedichten nicht der Autor, sondern das lyrische Ich spricht (wobei diese Instanz teilweise auch anders genannt wird; siehe den vorletzten Absatz von Kap. 3.1.2.3). Higashihara Nobuaki hält an dem vereinfachten Schema ‚Dichtung: Gegenwartsform, Identifikation‘ vs. ‚Erzählung: Vergangenheitsform, keine Identifikation‘ fest, verwendet jedoch den Begriff ‚Prosa‘ („sanbun 散文“) statt ‚Erzählung‘ (siehe Higashihara 2015: 250–251, 253), was vor dem Hintergrund poetischer Prosa problematisch ist. Er spricht der Dichtung eine ‚Logik der Einheitlichkeit‘ („dōitsusei no ronri 同一性の論理“; Higashihara 2015: 249), der Prosa eine ‚Logik der Differenz‘ („sa'isei no ronri 差異性の論理“; Higashihara 2015: 253) zu, von denen sich Letztere in der Fragmentierung des Subjekts zeige (vgl. Higashihara 2015: 253). Während Mitani bei der Stimme grundsätzlich von einer Vielzahl von Erzählinstanzen ausgeht (siehe oben), denkt Higashihara ein einziges Subjekt, welches bei einer Mehrzahl an Figuren fragmentiert ist, anstatt von mehreren Subjekten auszugehen (zumal sich ja auch in Gedichten mehrere ‚Subjekte‘ finden können). Es entsteht der Eindruck, dass das Fehlen von Singular und Plural im Japanischen tiefgreifenden Einfluss auf das Denken nimmt.

1808 Mitani 2002: 18.

suke 典侍¹⁸⁰⁹ handele, weil in Bezug auf die kaiserlichen Gemahlinnen (*nyōgo* 女御; dritter Hofrang und höher) honorative Ausdrücke verwendet werden, nicht aber in Bezug auf die niedrigergestellten Nebengemahlinnen (*kōi* 更衣; vierter Rang und niedriger). Hieraus lasse sich schließen, dass die Erzählerin den vierten Rang innehatte, während Vater und Ehemann der historischen Autorin Murasaki Shikibu lediglich den fünften Rang erreichten.¹⁸¹⁰ Solche Schlussfolgerungen verdanken sich dem elaborierten Gebrauch von Honorifika im *Genji*, der sich dort auch auf Personen erstreckt, die in einer kaiserlichen Gedichtsammlung keine solche Behandlung erfahren würden. Es lassen sich sogar Rückschlüsse in Bezug auf die Hörer ziehen¹⁸¹¹ – ein weiterer Beleg dafür, dass auch das *Genji monogatari* zweifelsfrei im Rahmen einer kommunikativen ‚Situation‘ (*ba*) zu verstehen ist.

Die am zweiten und dritten Satz des *Genji* festgemachte These von einer *naishi no suke* als Erzählerin ist allerdings insofern zu relativieren, als sich das honorative Hilfsverb *-tamau* im ersten Satz sowohl auf die *nyōgo* als auch auf die *kōi* bezieht. Im dritten Satz findet sich zwar tatsächlich kein honorativer Ausdruck in Bezug auf die *kōi*, doch ist zu beachten, dass das Prädikat mit einem Qualitativum gebildet wird – einer Wortkategorie, die nicht mit Honorifika kombiniert werden kann.¹⁸¹² Das entkräftet nicht zwangsläufig die These von einer *naishi no suke* als Erzählerin, zeigt jedoch, auf welch dünner Grundlage hier eine ‚Hypostase‘ angenommen wird.

In der Forschung wird häufig einzelnen Kapiteln eine bestimmte Erzählerin zugewiesen: neben der anonymen *naishi no suke* im „Kiritsubo“-Kapitel etwa die Figur Ukon im „Yūgao“-Kapitel. Die (Re-)Konstruktion der Erzählerinnen basiert vor allem auf dem ihnen zugänglichen Wissen, das wiederum mit eng mit ihrem sozialen Status verknüpft ist, insofern eine Erzählerin nicht Zeugin von Ereignissen aus verschiedenen sozialen Sphären sein könne. Mitani schreibt, dass sich zudem ihr ‚Blick‘ („*manazashi* 眼差し“) und ihre ‚Ideologie‘ („*ideorogī* イデオロギー“¹⁸¹³) unterscheidet. Davon ausgehend, dass einzelnen Kapiteln bestimmte Erzählerinnen zugewiesen werden, scheint es naheliegend, die einzelnen Kapitel

1809 Ein Titel innerhalb des von Frauen geführten ‚Amtes für Dienste im Inneren [des Kaiserpalastes]‘ (*Naishi no tsukasa* 内侍司), das Anträge auf kaiserliche Audienzen entgegennahm, kaiserliche Befehle übermittelte und für Zeremonien im hinteren Teil des Palastes (*kōkyū* 後宮), in dem die Frauen des Kaisers und ihr Gefolge lebten, zuständig war (vgl. DD: „*Naishi no tsukasa*“).

1810 Vgl. Mitani 2002: 17; siehe auch Bowring 1988: 59.

1811 Vgl. Mitani 1978: 43.

1812 Vgl. Balmes 2020c: 74–75.

1813 Mitani 2002: 19.

oder Kapitelgruppen als abgeschlossene Sprechakte zu sehen, die jeweils in einer Stimme gesprochen werden. Berücksichtigt man aber den oben diskutierten Status der meisten dieser sogenannten ‚Erzählerinnen‘ als ‚Informantinnen‘, welche die eigentliche Erzählerin mit Wissen ausstatten, selbst aber nicht sprechen, so lässt sich auch das gesamte *Genji monogatari* als ein Makrosprechakt auffassen, der von einer einzigen Stimme gesprochen wird. Die Indizien, die für eine *naishi no suke* sprechen – sofern sie denn als ausreichend angesehen werden –, betreffen dagegen ausschließlich die Sprache der Erzählung und sind folglich auf die tatsächliche Erzählerin und nicht bloß auf eine Informantin bezogen.

Mitani zufolge stellen die personalen Erzählerinnen des *Genji* eine Lösung für das Problem dar, dass die vermeintlich neutrale Erzählinstanz (*washa*) ihre Neutralität nicht aufrecht zu erhalten vermag, wie im *Taketori monogatari* zu beobachten sei. Gleichzeitig seien sie aber auch eine ‚Fessel‘ („shikkoku 桎梏“¹⁸¹⁴), die zuweilen abgelegt werde, um etwa die Gedanken von Figuren beschreiben zu können, was wiederum in *sōshiji* gerechtfertigt werde.¹⁸¹⁵

Es fällt schwer, die Erzählstimme(n) des *Genji* klar einzuordnen. Wie bereits dargestellt wurde, gibt es einerseits den Ansatz – wie er auch Tamagamis Modell zugrunde liegt –, das gesamte Wissen der Erzählerin(nen) durch Informationen zu erklären, die von anderen Hofdamen übermittelt wurden, welche das Erzählte teilweise selbst miterlebt haben. Demnach handelt es sich bei der Erzählerin bzw. den Erzählerinnen um eine oder mehrere Figuren, deren Status sich im weitesten Sinne als ‚homodiegetisch‘ bezeichnen lässt. Sie nehmen nicht an der Handlung teil und sind auch keine direkten Beobachterinnen, leben aber in derselben (Erzähl-)Welt wie die Protagonisten, wenn auch zeitlich versetzt. Ob der Begriff ‚homodiegetisch‘ hier zulässig ist, hängt davon ab, wie eng die zeitlichen Grenzen der Diegese definiert werden. Vorläufig soll hier von ‚Homodiegese‘ die Rede sein, um die Abgrenzung dieses ersten theoretischen Ansatzes zu einem zweiten, der von einer (annähernd) allwissenden Erzählinstanz ausgeht, begrifflich zu markieren.

1814 Mitani 1978: 44, 47.

1815 Hierbei scheint sich Mitani selbst nicht ganz sicher zu sein: Zunächst schreibt er, dass sich die Erzählerinnen ‚nicht durch das gesamte *Genji monogatari* ziehen‘ („*Genji monogatari* o ikkan suru mono de wa naku 源氏物語を一貫するものではなく“; Mitani 1978: 44). Später spricht er jedoch davon, dass das Problem zusätzlichen Wissens dadurch gelöst worden sei, dass die Erzählerinnen der einzelnen Kapitel verschieden seien. Auf diesen Umstand seien auch die ganz unterschiedlichen Textlängen der *Genji*-Kapitel zurückzuführen, während sich die Länge von Kapiteln in Heian-zeitlichen *monogatari* sonst in der Regel nach der Seitenzahl eines Heftes gerichtet habe (vgl. Mitani 1978: 47).

Wie bereits ausgeführt, legt Nakano Kōichi in Reaktion auf Tamagamis Drei-Ebenen-Modell 1964 dar, dass die Erzählinstanz des *Genji* über ein größeres Wissen verfüge als die angenommenen drei Arten von Erzählerinnen. Bei den *sōshiji*, die das Erzählte als Gesehenes oder Gehörtes ausweisen, handele es sich bloß um narrative Techniken.¹⁸¹⁶ Auch Konishi Jin'ichi vertritt die Auffassung, dass das *Genji* und allgemein alle *monogatari* der Heian-Zeit aus allwissender Perspektive erzählt seien¹⁸¹⁷ – auch wenn diese Allwissenheit durch *sōshiji* abgeschwächt werden könne¹⁸¹⁸ –, wodurch das *Genji* seine Sonderstellung im Hinblick auf die Erzählinstanz(en) einbüßen würde.¹⁸¹⁹ Konishis Standpunkt steht jedoch im Widerspruch dazu, dass er an Tamagamis Modell in modifizierter Form festhält und davon ausgeht, dass die Geschichte der ‚primären Erzählerin‘ von Beobachterinnen überliefert wurde.¹⁸²⁰ Zudem betrachtet er einzelne Passagen als durch jene ‚sekundäre Erzählerinnen‘ erzählt (vgl. S. 383), die unmöglich allwissend sein können (vgl. die zu Beginn des „Takekawa“-Kapitels erwähnten Differenzen zwischen der Überlieferung der ehemaligen Dienerinnen von Murasaki und der von Higeкуро; siehe S. 377).

Die Argumente beider Seiten legen nahe, dass sich das Wissen der Erzählinstanz(en) des *Genji* weder auf die Überlieferungen anderer Hofdamen beschränkt noch unbegrenzt ist. Gleichmaßen lässt/lassen sich die Erzählinstanz(en) weder eindeutig als ‚homodiegetisch‘ noch als ‚heterodiegetisch‘ bezeichnen. Es wird angedeutet, dass sie in derselben Welt wie die Protagonisten leben, allerdings in einer anderen Zeit, sodass sie an der Handlung nicht teilhaben. Zudem kann diskutiert werden, inwieweit diese ‚Erzählerinnen‘ tatsächlich als personal bzw. als Figuren gelten können (bzw. ob es angemessen ist, hier von einer ‚Hypostase‘ [*jittaika*] zu sprechen), obwohl sie weder genannt noch beschrieben werden. Dass sich in der Erzählung narrative Informationen finden, die das Wissen der Figuren überschreiten, verwundert vor diesem Hintergrund nicht. Es stellt sich also die Frage, ob die Dichotomie Homo-/Heterodiegesis auf

1816 Vgl. Nakano [1969] ³1972: 209–211; siehe auch Stinchecum 1980: 376, Anm. 4.

1817 Vgl. Konishi 1971: 45, 50–52; 1986: 338.

1818 Vgl. Konishi 1971: 51–54.

1819 So schreibt Mitani, dass es personale Erzählerinnen in der *monogatari*-Literatur bis auf das *Genji* nur im *Yoru no nezame* 夜の寝覚 (‚Nächtliches Erwachen‘, spätes 11. Jh.) gebe (vgl. Mitani 1978: 42) – einem Text, der als vom *Genji* beeinflusst gilt.

1820 Stinchecums Zurückweisung von Konishis Standpunkt mit der Begründung, dass ein allwissender Erzähler aus einer einheitlichen Perspektive zu erzählen habe und eine variable Fokalisierung nicht möglich sei (vgl. Stinchecum 1980: 402, Anm. 49), ist dagegen abzulehnen. Eine variable Fokalisierung setzt im Gegenteil voraus, dass das Wissen des Erzählers das einer einzelnen Figur übersteigt.

das *Genji monogatari* überhaupt anwendbar ist. Auch der Begriff der ‚Metalepse‘ (siehe Anm. 462) scheint wenig hilfreich, insofern Sprünge zwischen narrativen Ebenen die Grenzen zwischen diesen umso deutlicher machen.¹⁸²¹

Wenn Konishi im „Yomogiu“-Kapitel allein die Postpositionen/Partikeln *to zo* („so [heißt es]“) zum Anlass nimmt, den Rest des Kapitels einer ‚sekundären Erzählerin‘ zuzuschreiben, wäre es nur konsequent, dies auch bei den vielen anderen Texten zu tun, die auf *to zo* oder mit einem ähnlichen Ausdruck enden. Im Kapitel zur Perspektive wurde bereits darauf aufmerksam gemacht, dass vormoderne japanische Erzähltexte generell suggerieren, auf Überliefertem zu beruhen. Dies kommt in *to zo* deutlich zum Ausdruck, vermutlich aber auch im Verbalsuffix *-keri*, und scheint mit einer gewissen Geringschätzung von Fiktionalität in Verbindung zu stehen.¹⁸²² Dennoch wird in den Texten weitestgehend ‚allwissend‘, d. h. fingierend, erzählt. Es stellt sich daher die Frage, ob nicht auch die ‚personalen‘ Andeutungen im *Genji monogatari* in diesem Kontext ‚selbstlegitimierenden‘ Erzählens zu verstehen sind, ob also die immer wieder aufscheinenden, aber nicht konsequent durchgehaltenen Erzählerinnen bzw. Informantinnen, die offenkundig der Legitimierung von Erzählerwissen dienen, nicht selbst als eine Art personifiziertes *-keri* zu verstehen sind. Womöglich können sie sogar, analog zum (allerdings nicht unproblematischen) Konzept von *-keri* als ‚Zeitmaschine‘¹⁸²³, zur räumlichen ‚Teleportation‘ des Rezipienten in die Erzählwelt beitragen und, indem sie die Erzählung realistischer erscheinen lassen, ‚Immersion‘ bedingen. Sofern es sich bei den ‚Erzählerinnen‘ um Informantinnen handelt, die nicht selbst sprechen, könnten diese als personifiziertes *-keri* oder *to zo* umgekehrt zur Anonymität der tatsächlichen Erzählerin beitragen, die in ihrer Rolle als ‚Urheberin‘ des narrativen Diskurses in den Hintergrund tritt.

Sinnvoller als die Begriffe ‚homo-‘ und ‚heterodiegetisch‘ scheint Kendall L. Waltons Unterscheidung von *reporting* und *storytelling narrators*: Während in einer Erzählung mit einem *reporting narrator* der Eindruck geweckt wird, der

1821 Vgl. hierzu Genette: „Alle diese Spiele bezeugen durch die Intensität ihrer Wirkungen die Bedeutung der Grenze, die sie mit allen Mitteln und selbst um den Preis der Unglaubwürdigkeit überschreiben möchten, und *die nichts anderes ist als die Narration (oder die Aufführung des Stücks) selber*; eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird“ (Genette [1994] ³2010: 153).

1822 Aus konfuzianischer Perspektive galt fiktionale Literatur als unnützlich, aus buddhistischer teilweise als ‚Lüge‘. Vgl. hierzu Balmes 2015; 2017a sowie die Diskussion des „Hotaru“-Kapitels in Kap. 1.3.

1823 Vgl. Takahashi 2002: 72. Nicht unproblematisch ist diese Vorstellung, weil ein Suffix nicht zwei Tempora bezeichnen kann und ein Unmittelbarkeitseffekt, den *-keri* haben könnte, daher nicht zeitlich bestimmt sein kann (s. Kap. 1.4.2).

Erzähler berichte von für ihn realen Ereignissen, d. h. von Ereignissen auf derselben narrativen Ebene wie er selbst, suggeriert ein *storytelling narrator*, dass er das Erzählte fingiere. Anders als die Dichotomie von Homo- und Heterodiegese, deren Grenze nur durch eine Anomalie durchbrochen werden kann, sieht Waltons Modell auch eine Mischung zwischen *reporting* und *storytelling narrators* vor. Weiterhin kann ein *reporting narrator* Teil der Erzählung eines *storytelling narrator* sein.¹⁸²⁴

Die Anonymität ist generell ein Charakteristikum der Erzählinstanz in der vor-modernen japanischen Literatur. In einem Aufsatz zum Erzähler in der *setsuwa*-Literatur schreibt Komine Kazuaki, ein Erzähler werde erst durch *nanori* 名のり zum Erzähler, d. h. indem er sich selbst benennt.¹⁸²⁵ Das ist problematisch, wenn man davon ausgeht, dass auch ein Text, dessen Erzähler sich nicht benennt, über eine Erzählinstanz verfügt. Den Begriff *nanori* entlehnt er aus dem Kontext der Kriegsführung; neben ihrem vollständigen Namen trugen Krieger vor dem Kampf auch ihre Erfolge vor, um den Gegner einzuschüchtern. In diesem Kontext bezeichnet Komine das *nanori* als *monogatari* und *setsuwa*, das vor großen Menschenmengen aufgeführt wurde und daher fast zu einer Kunstform geworden sei. Er führt weiterhin aus, dass man durch *nanori* ‚das Selbst beleben [und] seine Subjektivität wiederherstellen‘ könne.¹⁸²⁶ Die Beispiele, die er aus der Literatur anführt, scheinen mit dem martialischen *nanori* aber wenig zu tun zu haben und nehmen auch nicht die Form einer Erzählung über den Erzähler an. Vor dem Hintergrund der doppelten Wortbedeutung von *nanori*, was auch ‚sich ausgeben als‘ heißen kann, bezieht Komine den Begriff zudem auf Texte, die bekannten Persönlichkeiten zugeschrieben wurden, aber offensichtlich nicht von diesen stammen können.¹⁸²⁷

Eine Textstelle, die Komine aus Kamo no Chōmeis 鴨長明 (1155–1216) *Hosshinshū* 発心集 (‚Sammlung von [Erzählungen über den] Entschluss, in die Hauslosigkeit einzutreten‘, ca. 1215) anführt und in welcher der Erzähler mit dem Pronomen *ware* 我 auf sich selbst referiert und sich als ‚alten Bettler‘ (*kossha no okina* 乞者の翁¹⁸²⁸) beschreibt, ist im Kontext der japanischen Literatur bemer-

1824 Vgl. Walton [1990] 1993: 368–372, bes. Anm. 19. Siehe auch Kap. 2.2.2.

1825 Vgl. Komine 2002: 171, siehe auch 173.

1826 „jiko o fukatsu shi, shutaisei o kaifuku shi 自己を賦活し、主体性を回復し“. Während sich das im Kontext des Schlachtfelds noch nachvollziehen lässt (der Krieger wird von einer Schachfigur zu einem sprechenden Subjekt, dem eine Bühne geboten wird), schreibt Komine auch geheimnisvoll: ‚Beim *nanori* gibt es eine magische Kraft. Es ist nichts anderes als die Selbsterneuerung durch magische Kraft.‘ („名のりには呪力がある。呪力による自己更新にほかならない。“; Komine 2002: 171).

1827 Vgl. Komine 2002: 169–171.

1828 Komine 2002: 172.

kenswert. Der Gebrauch von ‚Pronomina‘ in Bezug auf die Erzählinstanz ist höchst selten (s. Kap. 3.4.2), und explizite Namensnennungen eines primären Erzählers sind mir nicht bekannt. Dies steht im starken Kontrast zu Erzählern, wie sie sich etwa im höfischen Roman des deutschen Mittelalters finden. Um den großen Unterschied hervorzuheben, sei ein weiteres Beispiel gegeben, diesmal der Prolog des *Armen Heinrich* (Ende 12. Jh.) Hartmanns von Aue (V. 1–28). Darin referiert der Erzähler auf sich selbst in der ‚dritten Person‘, nennt aber seinen Namen, der mit dem des Autors identisch ist, und macht darüber hinaus die Nennung explizit (V. 18: *dar umbe hât er sich genant*, „Deshalb hat er sich genannt“). Auch dieser Erzähler betont, dass er sich seine Geschichte nicht ausgedacht habe; sie basiere allerdings nicht etwa auf mündlichen Berichten, sondern auf Büchern.

Ein rîter sô gelêret was
 daz er an den buochen las
 swaz er dar an geschriben vant;
 der was Hartman genant,
 dienstman was er ze Ouwe.
 der nam im manege schouwe
 an mislîchen buochen.
 dar an begunde er suochen
 ob er iht des vunde
 dâ mite er swære stunde
 möhte senfter machen,
 und von sô gewanten sachen,
 daz gotes êren töhte
 und dâ mite er sich möhte
 gelieben den liuten.
 nû beginnet er iu diuten
 ein rede, die *er* geschriben vant.
 dar umbe hât er sich genant,
 daz er sîner arbeit
 die er dar an hât geleit
 iht âne lôn belîbe,
 und swer nâch sînem lîbe
 si hœere sagen ode lese,
 daz er *im* bitende wese
 der sêle heiles hin ze gote.
 man *gîht*, er sî sîn selbes bote
 und erlœese sich dâ mite,
 swer *vîr* des andern schulde bite.

Ein Ritter war so gelehrt, daß er in Büchern studierte, was er dort geschrieben fand. Der hieß Hartmann, Ministeriale war er zu Aue. Er schaute sich nun ausgiebig in vielen verschiedenen Büchern um. Darin suchte er, ob er etwas von der Art fände, womit er schädliche Langeweile angenehm vertreiben könnte, und was obendrein so beschaffen wäre,

daß es zum Ruhme Gottes diene und der Erzähler sich damit bei den Menschen beliebt machen könnte. So erzählt er Euch nun eine Geschichte, die er aufgeschrieben gefunden hat. Deshalb hat er sich genannt, daß die Mühe, die er dafür aufgewendet hat, nicht unbelohnt bleibe und, wenn nach seinem Tode einer die Geschichte vortragen hört oder liest, er sein Fürbitter sei für sein Seelenheil bei Gott. Man sagt, er sei sein eigener Bote und erlöse sich selber damit, wenn er für die Sündenschuld eines anderen betet.¹⁸²⁹

4.4.3 Fazit

Tamagami Takuya leistet in den 1950er Jahren einen wichtigen Impuls zur Erforschung des *Genji monogatari*, indem er die mündliche Aufführung als idealtypische Rezeptionssituation der *monogatari* postuliert und im Werk zwischen drei Ebenen von ‚Autorinnen‘ unterscheidet. Häufig wurden seine Thesen zu unkritisch übernommen. Heute geht man zwar davon aus, dass die mündliche Aufführung bloß eine vermutlich eher sekundäre Form der Rezeption darstellte. Tamagamis Modell von drei Ebenen von ‚Autorinnen‘ hat jedoch zur allgemein akzeptierten Auffassung geführt, dass sich das *Genji* durch eine Pluralität an Erzählerinnen auszeichne. Besonders problematisch ist, dass Tamagamis Begriff ‚Autorinnen‘ (*sakusha*) häufig pauschal durch ‚Erzählerinnen‘ (*katarite*) ersetzt wird. Damit soll der narratologischen Trennung von Autor- und Erzählinstanz entsprochen werden, Definitionen von ‚Autor‘ und ‚Erzähler‘ werden dabei aber kaum reflektiert.

Die drei Ebenen von Verfasserinnen nach Tamagami sind: 1) alte Hofdamen, die von Ereignissen berichten; 2) diese Berichte aufzeichnende und ausschmückende Hofdamen; 3) den Text vortragende Hofdamen. Die dritte Ebene resultiert aus Tamagamis These, dass die *monogatari* generell mündlich vgetragen worden seien (*monogatari ondokuron*) und schriftliche Texte auf diesen Vorträgen basierten. Während Letzteres ganz offensichtlich nicht haltbar ist, ordnet Tamagami zugleich die sich aus der handschriftlichen Überlieferung ergebende Varianz dieser Ebene zu. Sofern das literarische Werk als Endprodukt analysiert wird, ließe in Bezug auf Ebene 3 tatsächlich eher von Autorinnen als von Erzählerinnen sprechen. Hinsichtlich der Erzählstimme ließe sich in einer solchen Analyse außerdem zwischen Ebene 2 und 3 nicht trennen, weshalb Konishi

1829 Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung von Volker Mertens nach Hartmann [2008] ⁴2017: 230–231. In V. 14 übersetzt Mertens „der Erzähler“, im mittelhochdeutschen Text heißt es jedoch bloß *er*. Abweichungen von der Handschrift A sind im mittelhochdeutschen Text kursiv gesetzt.

Jin'ichi die letzte Ebene ablehnt und in Bezug auf Ebene 2 von einer ‚primären Erzählerin‘ spricht.

Auf Ebene 1 sind nach Konishi die ‚sekundären Erzählerinnen‘ zu verorten, deren Binnenerzählungen in die Rahmenerzählung der primären Erzählerin eingelassen seien. Textanalysen zeigen jedoch, dass es keine Anzeichen darauf gibt, dass die vermeintlichen sekundären Erzählerinnen selbst sprechen. Sie sind somit nicht als Erzählerinnen im narratologischen Sinne zu verstehen (auch nicht als *reporting narrators* nach Kendall L. Walton) und vielmehr als ‚Informantinnen‘ zu bezeichnen. Dennoch wurde in der japanischen Forschung kaum je in Zweifel gezogen, dass es sich um Erzählerinnen handle. Entsprechendes wurde bloß von Nakano Kōichi impliziert, dem zufolge der *discours* von nur einer allwissenden Erzählinstanz (bei ihm noch als ‚Autorin‘ [*sakusha*] bezeichnet) gesprochen wird. Missverständlicherweise verwendet Tamagami selbst, der allgemein von ‚Autorinnen‘ spricht, ausgerechnet in Bezug auf Ebene 1 – und zwar nur diese – regelmäßig das Wort ‚Erzählerinnen‘ (*katarite*).¹⁸³⁰ Zwar tut er dies in einem alltagssprachlichen Sinne und noch vor der narratologischen Unterscheidung von Autor- und Erzählinstanz, doch ist in Bezug auf Ebene 1 in Tamagamis Modell auch weiterhin von ‚Erzählerinnen‘ die Rede. Indem Konishi, Mitani und andere aufgrund semantischer *frames* ein anthropomorphes Sprechsubjekt konstruieren, werden die Informantinnen für sie zu Erzählerinnen. Dabei spielt auch das Fehlen der grammatischen Markierung der Person sowie die – gerade deshalb besonders verbreitete – Gleichsetzung von Stimme und Perspektive eine wichtige Rolle. Anzeichen auf die Verfügbarkeit narrativer Information werden im Rahmen personaler Erzählerinnen gedeutet, obwohl sie zunächst nur die Kompetenz der Erzählinstanz betreffen, die sich nicht nur als *storytelling narrator*, sondern auch als *reporting narrator* nach Walton inszeniert. Möglich werden diese Missverständnisse bzw. personalisierten Zuschreibungen dadurch, dass sich die (tatsächlich) sprechende Erzählerin hinsichtlich ihrer ‚Person‘ sehr im Hintergrund hält.

Wie aus den obigen Ausführungen hervorgeht, sind Tamagamis Thesen zur Produktion und Rezeption sowie zu den Stimmen im *Genji monogatari* größtenteils zurückzuweisen. Das wurden sie vereinzelt bzw. allmählich auch in Japan, aber oft auf umständliche Weise oder in einer Form, die zu neuen Fehlern führte. Tamagamis gewagte Überlegungen zu Produktion und Rezeption von *monogatari* ergeben sich aus der Gleichsetzung von medialer und konzeptioneller Mündlichkeit (Begriffe nach Peter Koch und Wulf Oesterreicher; siehe Anm. 1858). Ein Verweis auf diese Unterscheidung würde als Begründung einer Zurückweisung genügen.

1830 Siehe Tamagami 1966: 253–255.

Allerdings scheint es in der japanischen Literaturwissenschaft weiterhin keine prägnanten Begriffe für diese Konzepte zu geben.¹⁸³¹ Es ist mittlerweile Konsens, dass es für die *monogatari*-Literatur nicht eine einzige allgemeingültige Rezeptionssituation geben kann und dass die Texte vor allem schriftlich, vereinzelt aber auch mündlich rezipiert wurden.¹⁸³² Es könnte hilfreich sein, in diesem Kontext den mediävistischen Begriff der Semi-Oralität fruchtbar zu machen.¹⁸³³

Problematisch ist der Umgang mit Tamagamis Modell von drei Arten an ‚Autorinnen‘ vor allem dann, wenn der Ausdruck ‚Autorinnen‘ generell durch ‚Erzählerinnen‘ ersetzt wird, um damit den terminologischen Gepflogenheiten der Erzähltheorie Rechnung zu tragen. So basiert Konishis Zurückweisung von Ebene 3 gerade darauf, dass er diese ‚Autorinnen‘ als ‚Erzählerinnen‘ denkt, was mit seinem strukturalistischen Ansatz, das *Genji monogatari* als einen Makrosprechakt zu lesen, nicht vereinbar ist. Umso problematischer ist jedoch, dass er Ebene 1, d. h. die ‚Informantinnen‘, als Erzählerinnen im narratologischen Sinne versteht und somit Stimme und Wissen vermengt. Falls das *Genji monogatari* tatsächlich über eine Pluralität an Erzählerinnen verfügen sollte, so übernehmen diese wohl jeweils einzelne Kapitel oder Kapitelgruppen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob die spärlichen Hinweise, die sich im Text ausfindig machen lassen, die These verschiedener Erzählerinnen tatsächlich stützen können. Es ist zudem besondere Vorsicht geboten, da das *Genji* gerne als besonders komplex dargestellt und in dieser Hinsicht von anderen Werken abgegrenzt wird. Auch wenn das *Genji* diesen Sonderstatus nicht unbedingt zu Unrecht hat, sollte dennoch nicht jede noch so kleine Unregelmäßigkeit im Rahmen dieser Besonderheit gedeutet werden.

In diesem Buch wird vorgeschlagen, die Erzählinstanz des *Genji monogatari* als weder homo- noch heterodiegetisch anzusehen: Sie suggeriert, Teil der Erzählwelt zu sein, wenn auch mit zeitlichem Abstand zur Handlung, beschränkt sich jedoch nicht auf diese Rolle und weist größtenteils ‚allwissende‘ Züge auf. Besser als mit den ontologisch bestimmten und sich gegenseitig ausschließenden Bezeichnungen ‚homodiegetisch‘ und ‚heterodiegetisch‘ lässt sie sich daher als Instanz zwischen *reporting* und *storytelling narrator* nach Walton beschreiben. Ihre Informantinnen bzw. die wechselnden Erzählstimmen, sofern man denn von sol-

1831 Auf Japanisch vorgestellt werden sie vielleicht das erste Mal in Balmes [im Ersch. (b)], ‚Mediale Mündlichkeit/Schriftlichkeit‘ wird dort mit *baitaiteki kōshōsei/shokisei* 媒体の口承性/書記性 wiedergegeben, ‚konzeptionelle Mündlichkeit/Schriftlichkeit‘ mit *kōsōteki kōshōsei/shokisei* 構想的口承性/書記性.

1832 Vgl. Jinno 2018: bes. 12–13. Siehe zu intratextuellen Hinweisen auf die Rezeptionssituation außerdem Jinno 2017b.

1833 Japanisch etwa *hankōshōsei* 半口承性. Siehe Balmes [im Ersch. (b)].

chen ausgeht, können dann als personifiziertes *-keri* oder *to zo* angesehen werden, die der Legitimierung der (fiktionalen) Erzählung als etwas tatsächlich Gehörtes dienen. Von nicht selbst sprechenden Informantinnen ausgehend, könnten diese wiederum zur für die vormoderne japanische Literatur typischen Anonymität der eigentlichen Erzählinstanz beitragen.

4.5 ‚Stimme‘ zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit (*Shintōshū*)

4.5.1 Vorbemerkung zur Sprechinstanz in nicht-narrativen Texten

Ein Werk wie das *Shintōshū*, das sowohl aus narrativen wie auch aus nicht-narrativen Teilen besteht, stellt für eine Untersuchung der Erzählstimme eine große Herausforderung, aber auch eine große Chance dar. Wie bereits ausgeführt, werden die fünfzig Kapitel des *Shintōshū* in drei Gruppen unterteilt: in neun Shintō-Traktate, einundzwanzig ‚formelle Entstehungsberichte‘ (*kōshiki-teki engi*) und zwanzig ‚erzählerische Entstehungsberichte‘ (*monogatari-teki engi*) (siehe S. 48). Während die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ sowohl faktuale als auch fiktionale Aspekte aufweisen, wodurch sich für spätere Bearbeitungen des Stoffs jeweils unterschiedliche Anknüpfungspunkte ergeben, sind die ‚formellen Entstehungsberichte‘ entweder faktual bestimmt oder, und das ist wohl häufiger der Fall, gar nicht narrativ¹⁸³⁴ (ausgehend von der Minimaldefinition von Köppe und Kindt bzw. den ersten beiden Dimensionen der Erzählung nach Ryan; s. Kap. 2.1.1).

In den ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ finden sich deutliche Hinweise auf eine Erzählinstanz. Symptomatisch hierfür sind evaluierende Formeln wie *tatoe o toru ni mono zo naki* 喩ヲ取ルニ物ノ无キ¹⁸³⁵ (‚es gibt nichts, was man als Vergleich nehmen könnte‘) oder *mōseba nakanaka oroka nari* 申セハ中ト愚ナリ¹⁸³⁶ (‚spräche man darüber, ließe es sich kaum beschreiben‘). In den nicht-narrativen ‚formellen Entstehungsberichten‘ finden sich andere Formeln, zum Beispiel: *sono honji o tazunureba* 其ノ本地ヲ尋レハ¹⁸³⁷ (‚fragt man nach dem Urstand, so ...‘).

1834 Als Beispiel für einen nicht-narrativen ‚formellen Entstehungsbericht‘ kann das in Naumann 1994: 85–86 übersetzte Katori-Kapitel (10) dienen.

1835 Hier aus der Komochi-Erzählung zitiert: *Akagi*: 282 [VI, fol. 16v]; siehe auch ST: 178. Siehe auch Anm. 1506.

1836 Hier aus der Kakuman-Erzählung zitiert: *Akagi*: 351 [XIII, fol. 3r]; siehe auch ST: 218.

1837 Hier zitiert aus dem Zaō-Kapitel (32): *Akagi*: 252 [VI, fol. 1r]; ST: 160. Sehr ähnlich im Sekizan- (13) und im Inari-Kapitel (14).

Diese Äußerung setzt eine Sprechinstanz voraus, die sich an das Publikum wendet. Durch eine sprachliche Analyse kann zwar gezeigt werden, dass in den ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ andere Stimmen sprechen als in den ‚formellen‘, es erscheint jedoch heikel, einen kategorialen Unterschied zu postulieren, wie ihn ein Großteil der narratologischen Theorien erfordert.

Während die Kategorie des Erzählers häufiger als eine Besonderheit fiktionaler Texte angesehen wird (siehe Anm. 458), wurde in dieser Arbeit der Standpunkt vertreten, dass die Kategorie auch für die Analyse faktualer Texte sinnvoll ist (s. Kap. 3.3.1).¹⁸³⁸ Fast allen Theorien ist jedoch die Prämisse gemein, dass es einen vom Autor unterschiedenen Erzähler nur in narrativen Texten geben kann. Für die Dichtung kennt die Literaturwissenschaft das Pendant ‚lyrisches Ich‘, für andere Texte wird jedoch keine entsprechende Unterscheidung vorgenommen.¹⁸³⁹ Dies nimmt die Anglistin Eva von Contzen zum Anlass, die vorherrschende Stellung der Erzählinstanz in der Textanalyse infrage zu stellen (s. Kap. 2.2.2 [1]):

Our received author-as-clearly-distinct-from-the-narrator model is based on the assumption that a real-world person cannot be ‚inside‘ a narrative text. It is an ontological impossibility. Hence the ‚I‘ of the text is necessarily a construct, even in those cases in which the ‚I‘ and the author have the same referent. For most modern fiction, this distinction makes perfect sense. At the same time, it is an abstract concept that outside of literary studies, in everyday life, does not hold. In e-mails and other forms of written communication, we do not assume a difference between the textual ‚I‘ and the real-world individual who has sent us a message.¹⁸⁴⁰

Es ließe sich wohl auch anders argumentieren: Die ontologische Unmöglichkeit, dass sich ein Mensch aus Fleisch und Blut in einem Text befindet, beschränkt sich nicht auf Erzählungen, sondern trifft auf alle Texte zu. Dass man im Alltag in Bezug auf E-Mails nicht zwischen dem Verfasser als realer Person und einer Textinstanz unterscheidet, erscheint dagegen kaum relevant. Schließlich gehen Leser von Autobiographien auch von der Einheit von Autor, Erzähler und Prota-

1838 Dieser Standpunkt ergibt sich zudem zwangsläufig, wenn – wie in diesem Buch – von einem graduellen Verständnis von Fiktionalität ausgegangen wird, da es so keine feste Grenze zur Faktualität geben kann.

1839 Angedeutet, aber nicht näher ausgeführt wird eine solche Unterscheidung allerdings von Konishi Jin'ichi (1971: 68, Anm. 3), der in einer Anmerkung erläutert, ‚Erzähler‘ (*jusshu* 述主) sei gleichbedeutend mit ‚Sprecher‘ (*washu* 話主) und unterscheide sich nur insofern, als hiermit der Sprecher eines narrativen Textes gemeint sei. Daraus folgt, dass die Unterscheidung von ‚Autor‘ und ‚Sprecher‘ (siehe auch Konishi 1971: 48) auch jenseits des Erzählens angenommen wird.

1840 Von Contzen 2018b: 62–63.

gonist aus, obwohl die Instanzen in einer wissenschaftlichen Analyse auseinandergelassen werden müssen (was mitunter vergessen wird; s. Kap. 3.3.2, 3.3.5).

Auch nicht-narrative Texte können über ein deiktisches Zentrum verfügen, was gerade bei E-Mails so gut wie immer der Fall ist. Da sie aber keine realen Personen enthalten können, erscheint es naheliegend, auch hier von einer kommunikativen Funktion auszugehen, die vom Leser anthropomorphisiert wird (s. Kap. 2.2.1). Kognitionswissenschaftliche Ansätze gehen davon aus, dass narrative Texte analog zu ‚Alltagskommunikation‘ rezipiert werden, weshalb es zur Anthropomorphisierung der Erzählinstanz komme.¹⁸⁴¹ Zwar können im Allgemeinen auch E-Mails zur ‚Alltagskommunikation‘ gezählt werden, doch sind in diesem Kontext reale Gespräche gemeint. Vor dem Hintergrund dieser Begriffsbestimmung ließe sich argumentieren, dass auch E-Mails analog zu realen Gesprächssituationen verstanden werden und somit die Anthropomorphisierung der textinternen Sprechinstanz erfolgt. Ferner unterscheidet sich eine E-Mail-Korrespondenz von einem Gespräch nicht nur dadurch, dass der Gesprächspartner nicht leibhaftig anwesend ist. Während es sich bei mündlichen Äußerungen um einmalige Sprechakte handelt, die vom Gegenüber ‚in Echtzeit‘ gehört werden, kann der Text einer E-Mail mehrfach überarbeitet sein (einschließlich der Tilgung von bereits Geschriebenem).

Sobald narrative und nicht-narrative Texte nebeneinander gestellt werden, wird die Notwendigkeit offensichtlich, auch in Bezug auf nicht-narrative Texte von einer vom Verfasser zu trennenden Sprechinstanz auszugehen. Diese Notwendigkeit sieht auch Raji C. Steineck (2009) bei seiner narratologischen Analyse von narrativen und nicht-narrativen Passagen in Dögens *Bendōwa* und entwirft den Begriff ‚Expositor‘ als nicht-narratives Pendant zum Erzähler.

4.5.2 Zum Zusammenhang von ‚Stimme‘ und Pragmatik

Für das *Shintōshū* sind keine einzelnen Autoren überliefert, auf Handschriften findet sich aber der Vermerk *Agui saku* 安居院作 (‚von der Agui[-Schule] verfasst‘). Die Tendai-Schulrichtung Agui war in der zweiten Hälfte des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts für ihre Predigten bekannt – vor allem unter ihrem Gründer Chōken und seinem Sohn Seikaku.¹⁸⁴² Zwar liegen zu den Aktivitäten der Agui-Schule im 14. Jahrhundert vergleichsweise wenige Informationen vor, doch wird vermutet, dass zu der Zeit, in der die Jōdo-Lehre 淨土教 (Lehre vom

¹⁸⁴¹ Vgl. Igl 2018: 130; s. Kap. 2.2.2 [8].

¹⁸⁴² Siehe Balmes 2015: 55–58. Siehe außerdem Kap. 1.3 zu Chōken und Anm. 373 zu Seikaku.

Reinen Land‘) und die *nenbutsu* 念仏-Praxis¹⁸⁴³ von Wandermönchen verbreitet wurden, indem sie sich die Schreine auf dem Land zunutze machten, sich auch die Agui-Schule eine Basis auf dem Land schaffen wollte. Hierzu hätten Agui-Mönche in den östlichen Provinzen Überlieferungen zu Schreinen gesammelt und darüber hinaus in der Tendai-Schule tradierte Shintō-Überlieferungen eingebracht. Das sei insbesondere kleineren Schreinen entgegengekommen, die sich den neuen religiösen Massenbewegungen gegenüber sahen.¹⁸⁴⁴

Es ist davon auszugehen, dass die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ von Mönchen mündlich vorgetragen wurden. So liegen zum Hachirō-Kapitel (48) zwei Textzeugen einer Edo-zeitlichen Variante vor, die in ihrem Lautwert (ihrer ‚Lesung‘) fast identisch sind, aber häufig andere Schriftzeichen benutzen. Es handelt sich hierbei um das *Jōshū Gunma-gun iwaya engi* 上州群馬郡岩屋縁起 (JGIE, ‚Entstehungsgeschichte der Höhle im Kreis Gunma in Jōshū [d. i. Kōzuke]‘) und das *Gunma Takai iwaya engi* 群馬高井岩屋縁起 (GTIE, ‚Entstehungsgeschichte der Höhle von Takai in Gunma‘). Das GTIE basiert offensichtlich auf dem JGIE oder einer ähnlichen Textfassung, ersetzt jedoch viele Schriftzeichen durch solche, die eine andere Bedeutung, aber den gleichen Lautwert haben (z. B. *narite* 成テ → 也テ; *gun* 郡 → 群¹⁸⁴⁵). Weiterhin kommt es vor, dass durch eine nur geringe Veränderung des Wortlautes der Sinn des Gesagten verdreht wird. Während etwa das JGIE schreibt, dass ‚keiner Dienst in der Hauptstadt hatte‘ (*izure mo miyako no shusshi nashi* 何 (イヅレモ) 都コノ出仕無¹⁸⁴⁶), heißt es im GTIE umgekehrt, dass sie ‚danach Dienst leisteten‘ (*ato shusshi o nashi* アト出仕ヲナシ¹⁸⁴⁷) – statt als verbales Qualitativum (‚nicht haben‘), dient *nashi* nun als Verb (‚tun‘, hier ‚leisten‘). An anderer Stelle steht im JGIE ‚sprach ehrerbietig‘ (*kugyō [shite] iwaku* 恭敬曰 (イハ) ク¹⁸⁴⁸), wohingegen das GTIE *kugyō shite iwaku* 苦行シテ曰¹⁸⁴⁹ schreibt. Während der Lautwert der gleiche ist, ist die Bedeutung eine völlig andere: ‚[...] betrieb Askese und sprach‘. Diese Fehler sind nur damit zu erklären, dass das GTIE die Verschriftung eines mündlich tradierten Textes darstellt. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde der Text diktiert. Obwohl die frühneuzeitliche Variante der Hachirō-Erzählung vom Text im *Shintōshū* in nicht we-

1843 Die Vergegenwärtigung des Buddha Amitābha (Amida-butsu 阿弥陀仏) durch die Anrufung seines Namens. Das Ziel dieser Praxis ist nicht, direkt das Erwachen zu erlangen, sondern zunächst die ‚Hinübergeburt‘ (*ōjō* 往生) in sein Reines Land Sukhāvati (Gokuraku 極楽, ‚Höchstes Glück‘).

1844 Vgl. Kishi 1973: 63–64.

1845 DBSS 6: 116 und 273 [fol. 24v]; Kondō 1959: 346.

1846 DBSS 6: 116.

1847 DBSS 6: 273 [fol. 24v]; Kondō 1959: 346.

1848 DBSS 6: 118.

1849 DBSS 6: 276 [fol. 30v]; Kondō 1959: 350.

nigen Punkten abweicht, ist sie ähnlich genug, um nahezulegen, dass auch die ‚narrativen Entstehungsberichte‘ des *Shintōshū* rezitiert wurden.

Es handelt sich also um Texte im Kontext der ‚Vokalität‘ – ein von der Anglistin Ursula Schaefer 1992¹⁸⁵⁰ eingeführter Begriff, der sich, in den Worten Jan-Dirk Müllers, auf „die Abhängigkeit des Geschriebenen von und seine Umsetzbarkeit in Stimme“¹⁸⁵¹ bezieht. Schaefer entwirft den Begriff für eine Gesellschaft mit ‚sekundärer Oralität‘, in der mündliche und schriftliche Überlieferungsprozesse parallel ablaufen.¹⁸⁵² Zwar besteht im japanischen Mittelalter keine Opposition aus schriftunkundigem Adel und schriftkundigem Klerus, doch kommt es auch im Laufe des europäischen Mittelalters zu Verschiebungen des Verhältnisses von Mündlichkeit und Schriftlichkeit oder, um mit Koch und Oesterreicher zu sprechen, zu Neuordnungen des ‚Diskursraumes‘,¹⁸⁵³ und so lässt sich auch in Bezug auf Japan von ‚sekundärer Oralität‘ ausgehen. Während der japanische Hof- und Schwertadel zwar schriftkundig war, spielten insbesondere in religiösen Traditionen auch mündliche Überlieferungen eine große Rolle, und Hörer des *Shintōshū* auf dem Land dürften wohl nur bedingt schriftkundig gewesen sein.

Wenn Vokalität auf die „Abhängigkeit des Geschriebenen von [...] Stimme“ bezogen ist, dann muss diese Abhängigkeit in den Texten selbst zum Ausdruck kommen, also ein Zusammenhang zwischen dem Text und seiner Pragmatik bestehen. In der klassischen Narratologie, die von schriftliterarischen Texten ausgeht, spielt die Pragmatik eine nur geringe Rolle.¹⁸⁵⁴ Dies wird durch die obligatorische Unterscheidung von Erzähler und Autor untermauert. Genette scheint diese beiden Begriffe gelegentlich austauschbar zu verwenden (siehe S. 113–114), und Matías Martínez beklagt in Bezug auf Genettes Unterscheidung von ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Narration‘ eine Vermengung von textinterner und textexterner Pragmatik. In seinem eigenen Modell, welches zu den linguistischen Termini Pragmatik, Semantik und Syntax analog sei, zählt er die textexterne Pragmatik zur pragmatischen Dimension, die textinterne Pragmatik bzw. ‚Binnenpragmatik‘ dagegen zur semantischen Dimension.¹⁸⁵⁵

Bei aufgeführten Texten wie den Abschnitten aus dem *Heike monogatari* oder gewissen Kapiteln des *Shintōshū* sind textinterne und textexterne Pragma-

1850 Ursula Schaefer (1992): *Vokalität: Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. (Script Oralia 39). Tübingen: Gunter Narr Verlag.

1851 Müller 1998: 27.

1852 Vgl. Müller 1998: 26.

1853 Vgl. Schaefer 2004: 85, 89. Siehe Koch/Oesterreicher 1994.

1854 Siehe auch Ryans „fuzzy-set definition“ von Narrativität, bei der die pragmatische Dimension die am wenigsten wesentliche ist (s. Kap. 2.1.1).

1855 Vgl. Martínez 2011b: 1–2. Siehe auch Kap. 2.1.2.

tik aber aneinander gekoppelt: Sie überlagern sich in einer einzigen Erzählsituation, in der der vortragende Mönch die ‚Stimme‘ des Textes aktualisiert und somit zum Erzähler wird. Da der Erzähler in der Vortragssituation nicht mehr nur als Textkategorie zu denken ist, sondern als Mensch, kann die von Martínez als notwendig betrachtete Unterscheidung zwischen textinterner und textexterner Erzählsituation hier nicht vorgenommen werden. Es gibt keine (medial schriftliche) Kommunikation zwischen menschlichem Autor und Rezipienten als Rahmen, in den die von der Erzählinstanz ausgehende textuelle Kommunikation eingelassen würde. Stattdessen kommt es zu einer direkten Kommunikation zwischen dem Erzähler, der die textinterne Stimme realisiert, und dem Rezipienten. Es stellt sich daher die Frage, ob die Stimme im Text nicht sogar Aufschluss auf die Art der Rezeption zu geben vermag.

4.5.3 ‚Stimme‘ als phonische Umsetzbarkeit

Wie in Kapitel 4.5.1 erwähnt wurde, unterscheidet sich die Stimme in ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ von der in ‚formellen Entstehungsberichten‘. Dies betrifft nicht nur Formeln wie die bereits genannten, welche die Subjektivität der Erzähl- bzw. Sprechinstanz konstituieren. Die nicht-narrativen Abschnitte enthalten generell sehr viel weniger Silbenschriftzeichen als die narrativen. Insofern Endungssilben flektierender Wörter und vereinzelt auch Postpositionen ad hoc ergänzt werden müssten, wollte man den Text vorlesen, lässt sich wohl sagen, dass den nicht-narrativen Abschnitten eine Stimme nur zu einem geringeren Grad inhärent ist (zumindest in expliziter Form). Deshalb allein lässt sich noch nicht mit Bestimmtheit sagen, dass die ‚formellen Entstehungsberichte‘ nicht rezitiert wurden. So enthalten in *kanbun* gehaltene *hyōbyaku* 表白 (‚Darlegungen‘), die den zentralen Teil von buddhistischen *kōshiki* 講式 (‚Zeremonialen‘) bilden, mitunter gar keine *katakana*, wurden aber in ihrer japanischen ‚Lesung‘ rezitiert.¹⁸⁵⁶ Allerdings enthält das Predigtmaterial der Agui-Schule in der Regel sowohl syntaktische Markierungen (*kaeri-ten*) als auch *katakana*.¹⁸⁵⁷

Es lässt sich also festhalten, dass die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ mit größerem phonographischen Anteil in ihrer schriftlichen Form eine geringere Transferleistung bei der Überführung vom graphischen ins phonische Medium, d. h. aus der medialen Schriftlichkeit in die Mündlichkeit, erfordern. Doch auch wenn dies keine eindeutigen Schlüsse auf ihre Pragmatik erlaubt, zumal mit

¹⁸⁵⁶ Vgl. Gülberg 1999: 30. Siehe z. B. das in Kap. 1.3 zitierte *Genji ipponkyō*.

¹⁸⁵⁷ Siehe die in Nagai/Shimizu 1972 edierten Texte.

Peter Koch und Wulf Oesterreicher zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit unterschieden werden muss,¹⁸⁵⁸ lässt sich an der schriftlichen Darstellung der Texte zumindest eine Tendenz ablesen. Diese These wird dadurch gestützt, dass es zu den ‚formellen Entstehungsberichten‘ keine späteren Textfassungen zu geben scheint, die mündlich vorgetragen wurden.

Zuvor muss jedoch weiter differenziert werden: Es sind keineswegs nur zwischen den ‚formellen‘ und den ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ Unterschiede hinsichtlich ihrer ‚Stimme‘ festzustellen, sondern auch zwischen verschiedenen Überlieferungszeugen des *Shintōshū* untereinander. Die ‚alten Handschriften‘ (*kohon*) enthalten wesentlich mehr Silbenschrift als die ‚verbreiteten Handschriften‘ (*rufubon*) aus der Edo-Zeit. Als Vergleich dienen zunächst einige Passagen aus dem Hachirō-Kapitel, das zu den sechs ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ gehört, die in der Provinz Kōzuke (heute Präfektur Gunma) spielen und in der Region in besonders vielen Varianten wiedererzählt wurden.¹⁸⁵⁹

Während der Regierungszeit von Kōnin-tennō 光仁天皇 (709–781, reg. 770–781) ist der achte Sohn (*Hachirō* 八郎) des Landvogts (*jitō* 地頭) des Kreises Gunma erfolgreicher als seine älteren Brüder. Nach dem Tod des Vaters beschließen diese aus Neid, ihn zu ermorden. Die Leiche deponieren sie in einem Steinsarg in der sogenannten ‚Schlangenhügel-Höhle‘ (*Hebizuka-iwaya* 蛇塚^力岩屋) in Takai 高井, wo er sich nach drei Jahren mit der Hilfe von Drachengottheiten (*ryū-jin* 龍神) in eine Riesenschlange verwandelt. Er tötet zunächst seine Brüder und deren Familien, anschließend weitere Menschen der Provinz. Daraufhin befiehlt der Tennō ein jährliches Menschenopfer, um die Schlange zufriedenzustellen. Betrübt darüber, dass seine einzige Tochter das nächste Opfer sein würde, läßt der Landvogt von Obata 小幡 einen Höfling namens Munemitsu 宗光, der als kaiserlicher Bote auf der Durchreise ist, in sein Anwesen ein. Dort verliebt dieser sich in

1858 In Bezug auf das Medium („phonisch/graphisch“) bilden die Begriffe ‚Mündlichkeit‘ und ‚Schriftlichkeit‘ eine Dichotomie. Es wird aber auch der „Duktus, die Modalität“ von Äußerungen als mündlich oder schriftlich bezeichnet (vgl. die Begriffe ‚Umgangssprache‘ und ‚Schriftsprache‘; siehe Anm. 265). In dieser Verwendung fungieren ‚mündlich‘ und ‚schriftlich‘ als „die Endpunkte eines Kontinuums“. Peter Koch und Wulf Oesterreicher unterscheiden daher zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit. Die Überführung einer Äußerung „vom phonischen ins graphische Medium“ wird ‚Verschriftung‘ genannt, „die rein konzeptionelle Verschiebung[] in Richtung Schriftlichkeit“ dagegen ‚Verschriftlichung‘ (Koch/Oesterreicher 1994: 587).

1859 Umfangreiches Material im Zusammenhang mit dem Komochi-Kapitel (34) findet sich in DBSS 5 (hrsg. von Enomoto Chika 榎本千賀), Texte, die mit dem Akagi- (40), Ikaho- (41), Kaku-man- (43), Hakka-gongen- (47) oder Hachirō-Kapitel in Verbindung stehen, in DBSS 6 (hrsg. von Ōshima Yukio 大島由紀夫).

die Tochter seines Gastgebers und besteht darauf, mit ihr zusammen geopfert zu werden. Vor der Höhle in Takai rezitiert er auf dem Opferpodest das Lotos-Sūtra (s. Kap. 4.2.1), woraufhin die Riesenschlange Tränen vergießt und ihre Taten bereut. Die Erzählung endet damit, dass die Riesenschlange bzw. der Drache in den Kreis Nawa 那波 fliegt und sich dort niederlässt, wo fortan Hachirō-no-daimyōjin 八郎大明神 als eine Emanation des Bodhisattva Bhaiṣajya-rāja (jap. Yakuōbosatsu 薬王菩薩) verehrt wird. Weitere Haupt- und Nebenfiguren der Geschichte erscheinen ebenfalls als Gottheiten.¹⁸⁶⁰

In der folgenden Passage zu Beginn der Erzählung findet das die Perspektive der Erzählinstanz markierende *-keri* (s. Kap. 1.4.2) bzw. seine Kombination mit der konjunkionalen Partikel *-ba* (*-kereba*) in den alten Handschriften besonders häufig Verwendung:

Akagi-bunko-bon 赤木文庫本 (= *kohon*):

父滿行死シテ後、三ヶ年ノ孝養モ過ケレハ、八郎滿胤ハ都ヘ上テケリ。三ヶ年ノ間御宮仕懃コ
ロナリケレハ、帝ト御感有テ、國ノ目代ヲ賜タリケレハ、國ノ政賢クシテ、權勢重リケレハ、境外ニ
テモ皆カサリケリ。¹⁸⁶¹

Als auch die dreijährigen kindlichen Gedenkzeremonien, nachdem der Vater Mitsuyuki gestorben war, vorüber waren, ging der achte Sohn Mitsutane in die Hauptstadt hinauf. Weil er während drei Jahren hingebungsvoll am Hof diente, zeigte sich der Herrscher beeindruckt, und er erhielt [den Posten] des Stellvertretenden [Gouverneurs] der Provinz. Er regierte die Provinz weise, und seine Autorität war so gewichtig, dass man sich auch außerhalb der Grenze nicht gegen sie wandte.

Tōyō-bunko-bon 東洋文庫本 (= *rufubon*):

父ノ滿行ハ死シテ後、三年ノ孝養モ過レハ、八郎滿胤ハ都ヘ上ナリ。三ヶ年ノ間ノ御宮仕懃ナ
リケレハ、帝モ御感有テ、國ノ目代賜レハ、國ノ改[sic]賢、權勢重カリケレハ、境外モ皆[sic]
[...]¹⁸⁶²

Es wird auf den ersten Blick deutlich, dass sich die Passage in der Tōyō-Handschrift aus weniger Schriftzeichen zusammensetzt, insbesondere was die Zahl der *katakana* angeht. Während an einigen Stellen hinter Nomina einzelne Postpositionen bzw. Partikeln ergänzt sind, wodurch zusätzliche Klarheit geschaffen wird (*chichi no* 父ノ, *aida no* 間ノ, *mikado mo* 帝モ), verwirrt das mit Nachdruck formulierte *noboru nari* 上ナリ (‚ging hinauf‘). Da die Schriftzei-

1860 Zum religiösen Hintergrund der Erzählung siehe Balmes [im Ersch. (a)].

1861 Akagi: 373 [XIII, fol. 14r]; siehe auch ST: 233.

1862 Tōyō: 253; Satzzeichen geändert. Der Wortlaut ist in der Kōno-Handschrift weitestgehend derselbe (siehe *Kōno* 2: 206–207). Der Fehler 改 für *matsurigoto* 政 (‚Regierung‘) findet sich in der Kōno-Handschrift nicht: *matsurigoto* 政下.

chen 改 und 皆 offensichtlich Fehler für 政 und 背 sind, ist wahrscheinlich, dass *nari* ナリ wiederum ein Fehler für *-keri* ケリ ist. An einigen Stellen wird in den Edo-zeitlichen Handschriften nur die zweite Silbe von *-keri* geschrieben, wobei sich das Verbalsuffix durch den Kontext erraten lässt (siehe den unten besprochenen Ausdruck *iikeru* 云^レ), und auch in der Akagi-Handschrift gibt es Fälle, in denen von einem Verbalsuffix nur die zweite Silbe geschrieben wird, z. B. *shinzerasete* 進^{セテ}¹⁸⁶³. In der obigen Passage kommt man aber wohl nicht ohne weiteres auf die Idee, 過^{レハ} *sugikereba* (wie in der Akagi-Handschrift) statt *sugureba*¹⁸⁶⁴ und 賜^{レハ} *tamawarikereba* (*tamawaritarikereba* in der Akagi-Handschrift) statt *tamawareba* zu lesen. In der Kōno-Handschrift steht sogar nur das logographische Zeichen 賜.

Das ‚narratoriale‘ *-keri* verschwindet in den *rufubon* zunehmend,¹⁸⁶⁵ wobei nicht immer klar ist, ob es sich dabei um eine bewusste Kürzung handelt oder ob *-keri* durch die zweite Silbe angedeutet sein soll, die jedoch häufig – wie oben – auf andere Lesungen schließen lässt. Neben den drei Fällen von *-keri* verschwindet auch das ehrerbietige Hilfsverb *-tamau* 下, welches auf graphischer Ebene wie ein Silbenzeichen behandelt wird und versetzt am Rand steht. Darin ist wohl der Grund zu sehen, dass es in den späteren Handschriften zusammen mit *katakana* gelegentlich ausgespart wird. Hinzu kommt, dass das in

1863 Akagi: 331 [XII, fol. 15r]; ST: 208 (Ikaho-Kapitel).

1864 Allerdings ergibt eine Textsuche in der Datenbank JapanKnowledge, über die auf zahlreiche Wörterbücher und Editionen (v. a. SNKBZ und GR) zugegriffen werden kann, dass *sugureba* zwar weitaus häufiger als *sugikereba* verwendet wurde; bei *sugikereba* stößt man aber auf *gunki monogatari*, die dem *Shintōshū* sprachlich verhältnismäßig nah sind: das *Soga monogatari* 曾我物語 (‚Die Erzählung der Soga[-Brüder]‘; ca. 14. Jh.), v. a. die überwiegend in *kanji* geschriebene Fassung (*manabon* 真名本), aber auch das *Gikeiki* 義経記 (‚Bericht von Yoshitsune‘, 14.–15. Jh.) und das *Taiheiki* 太平記 (‚Aufzeichnungen für den großen Frieden‘, 2. Hälfte 14. Jh.).

1865 Selbstverständlich trifft das nicht auf alle Stellen in der gleichen Intensität zu. Bei der Bekehrung der Riesenschlange entfällt etwa bloß ein *-keri*, und dieses vermutlich weniger absichtlich als aufgrund der Aussparung des ersten Silbenzeichens:

[...]彼ノ大蛇ハ伏目ニ成ニケリ。観音品ニモ移リケレハ、黄ナル涙ヲ流シケリ。經了ケレハ[...]
(Akagi: 378 [XIII, fol. 16v]; ST: 236)

[...] schlug jene Riesenschlange die Augen nieder. Als er zum Avalokiteśvara-Kapitel überging, vergoss sie gelbe Tränen.

Vgl. die entsprechende Stelle in der Tōyō-Handschrift, wo das letzte *-keri* fehlt (aus *owarikerereba* wird *owareba*):

[...]彼ノ大蛇伏目ニ成ニケリ。観音品ニ移ケレハ、黄ナル涙流ケリ。經了レハ[...]
(Tōyō: 257; Satzzeichen geändert)

der Regel das Präteritum sowie die Präsenz der Erzählinstanz markierende *-keri* keine Implikationen für die Geschichte bzw. Handlung bereithält.

Aufschluss vermag auch der Anfang des (relativ zum Textbeginn) mit geringerer Distanz erzählten Mittelteils des Hachirō-Kapitels zu geben, wo sich in der Akagi-Handschrift ebenfalls häufiger das Verbalsuffix *-keri* findet:

Akagi-bunko-bon:

[...]程^ニ、都ヨリ奥州へ金ノ使^{トテ}、三條ノ宮内ノ大夫、藤原ノ朝臣宗成ノ子^ニ、宮内ノ判官宗光ト云人下^{ラレケルカ}、其勢十七騎^{ニテ}、西牧ノ境^{ヒナル}、云ニ尾坂ニ小山手向^{ニテ}、晝(ヒル)ノ息^{ヲシケリ}。馬ヨリ下遊^{サレケリ}。¹⁸⁶⁶

Zu dieser Zeit kam aus der Hauptstadt als Goldbote für Ōshū der Sohn des Dieners des Hofes Fujiwara no Munenari aus der Dritten Querstraße, Leiter des Palast[ministeriums], ein gewisser Munemitsu, Sekretär im Palast[ministerium], herab. Sein Trupp bestand aus 17 Reitern, und am Pass des kleinen Berges namens Osaka, der die Grenze zu Nishinomaki bildete, legten sie mittags eine Rast ein. Er stieg vom Pferd ab und amüsierte sich.

Tōyō-bunko-bon:

[...]程^ニ、自^レ都奥州へ金使^{ニトテ}、三條宮内大夫、藤原朝臣宗成^カ子^ニ、宮内判官宗光云^ル人被^{ルカ}下、其勢十七騎^{ニテ}、西牧境^{ナル}、云ニ尾坂ニ小山ノ手向^{ニテ}、晝息^ニ自^レ馬下^テ被^レ遊。¹⁸⁶⁷

Auch hier ist die Zahl der Silbenzeichen in der Tōyō-Handschrift reduziert. Insbesondere die extrem häufige attributive Postposition *no* wurde meist entfernt. Darüber hinaus wurde das Verbalsuffix *-keri* an allen drei Stellen, an denen es sich in der Akagi-Handschrift findet, getilgt. An einer anderen Stelle wurde es dagegen ergänzt: 云^ル lässt sich nur *iikeru* lesen. Zudem finden sich zumindest in der Tōyō-Handschrift¹⁸⁶⁸, wie auch schon im vorigen Beispiel, weniger Silbenzeichen, die nicht notwendig sind, aber die richtige Aussprache eines Wortes erleichtern (hier *sakai* 境^ヒ – der letzte Vokal wird in Silbenschrift wiedergegeben).

In den *rufubon* wird die Postposition *yori* (‚aus‘, ‚von‘) nach *kanbun*-Konvention mit dem vorangestellten Schriftzeichen 自 geschrieben, und die hier honorativ verwendeten Verbalsuffixe *-ru* und *-raru* werden mit 被 dargestellt. Beim Vorlesen muss vom logographischen Zeichen auf die Lautung geschlos-

1866 Akagi: 375 [XIII, fol. 15r]; siehe auch ST: 233.

1867 Tōyō: 254; Satzzeichen geändert.

1868 Beim vorigen Zitat wird das Wort *mikado* in der Kōno-Handschrift mit Silbenzeichen geschrieben: 帝ト. Zudem wird die Lesung von *matsurigoto* 政^ヲ durch das nachgestellte *koto*-Kürzel erleichtert (siehe auch Anm. 1862). Aber bei *sakai* 境 findet sich auch in der Kōno-Handschrift kein nachgestelltes *kana*.

sen und als zusätzliche Leistung eine syntaktische Umstellung vorgenommen werden. Die von Ryōjun 良順 im Jahr Meiō 3 (1494) angefertigte Akagi-Handschrift zeichnet sich dadurch aus, dass *kanbun*-Ausdrücke häufiger aufgelöst werden, während sie in einer weiteren Handschrift im Besitz der Tenri-Bibliothek 天理図書館本 – ebenfalls ein *kohon* – oft stehen bleiben. Etwas anders als in der Tōyō-Handschrift sieht das Zitat in der Kōno-Handschrift aus:

Kōno-bon 河野本 (= *rufubon*):

[...]程ニ、自レ都奥州へ金ノ使ヒトテ、三条ノ宮内大夫、藤原ノ朝臣宗成ノ子ニ、宮内ノ判官宗光ト云ル人ノ被^レ下カ、其勢十七騎ニテ、西坂[sic]ノ境ナル尾坂ト云小山ノ手向ニテ、晝ノ息ニ自^レ馬下テ被^レ遊。¹⁸⁶⁹

Während auch hier *-keri* grundsätzlich getilgt wird, bleibt die Postposition *no* erhalten (nur in *Sanjō no kunai [no] tayū* 三条ノ宮内大夫 wird sie gestrichen; dafür wird hinter *hito* 人 und *koyama* 小山 jeweils ein *no* ergänzt). Auch bezüglich der Schreibung von *yori* entspricht die Kōno- der Tōyō-Handschrift. Die Passage enthält in der Akagi-Handschrift 38, in der Kōno-Handschrift 28 und in der Tōyō-Handschrift 19 Silbenzeichen. Die schriftliche Darstellung hat in der *kohon*-Tradition den größten phonographischen Anteil – hier nimmt der Leser am ehesten eine ‚Stimme‘ wahr. Dagegen ist der Anteil logographischer Zeichen in der Tōyō-Handschrift weitaus größer. Wollte man den Text vorlesen, müsste hier die größte Leistung vollbracht werden, um eine ‚Stimme‘ zu konstruieren.

Gegen Ende des Hachirō-Kapitels verzichtet die Tōyō-Handschrift auf noch viel mehr *katakana* als sonst. Die entsprechende Stelle lautet in der Akagi-Handschrift:

国ノ目代事由ヲ日記ニシテ、都へ以テ参タリケレハ、帝トハ大ニ喜セ御在シテ、奥州へノ金ノ使ニハ別ノ人ヲ下セ下テ、宗光ハ大ニ喜セ給テ、神拜ノ政ノ爲ニ府廳へ入セ下シカハ、宗光ノ北方北ノ方[sic]尾幡ノ姫ヲ始トシテ、国ノ中大名モ以下ノ人民ニ至マテ、偏へニ神明三宝ノ如ニ崇メ遵ツキ上ル。¹⁸⁷⁰

Der Stellvertretende [Gouverneur] der Provinz notierte, was sich zugetragen hatte, in einem Tagebuch und brachte es in die Hauptstadt. Der Herrscher war sehr erfreut und ließ jemand anders als Goldboten nach Ōshū hinabgehen. Munemitsu freute sich sehr und begab sich in das Amtsgebäude für eine Regierung, welche die *kami* ehrt. Angefangen beim Fräulein von Obata, Munemitsus Gemahlin, bis hin zu den Fürsten und der niedrigergestellten Bevölkerung verehrten und folgten alle eifrig den Gottheiten wie den Drei Juwelen.

1869 Kōno 2: 212; Interpunktion ergänzt.

1870 Akagi: 379–380 [XIII, fol. 17r–v]; siehe auch ST: 233.

In der Tōyō-Handschrift finden sich einige Ergänzungen (im Zitat unterstrichen):

國目代事ノ由ヲ日記ニシテ、都以參帝ニ此由ヲ奏聞ス。帝大ニ喜ヒ御在。奥州金使別人ヲ下ントテ、「宗光都へ不レ可レ上。則上野國留、軍兵吉々榮ヘシ」トテ、上野國司被レ定。宗光大喜給テ、神明政爲、府廳入給。宗光北方尾幡姫ヲ始トシテ、國中ノ大小ノ名代以下民至、偏ニ神明三寶如崇遵奉。¹⁸⁷¹

Der Stellvertretende [Gouverneur] der Provinz notierte, was sich zugetragen hatte, in einem Tagebuch, brachte es in die Hauptstadt und unterrichtete den Herrscher darüber. Der Herrscher war sehr erfreut, und indem er jemand anders als Goldboten nach Ōshū hinabgehen lassen wollte, [sprach er:] „Munemitsu soll nicht in die Hauptstadt hinaufkommen. So lasse man ihn in der Provinz Kōzuke verweilen, und seine Krieger soll man prächtig gedeihen lassen.“ Er bestimmte [Munemitsu] zum Provinzgouverneur von Kōzuke. [Der Rest des Zitats ist gegenüber der Akagi-Handschrift kaum verändert.]

Während die Passage in der Akagi-Handschrift 60 Silbenzeichen¹⁸⁷² enthält, sind es in der Tōyō-Handschrift gerade einmal 27 – trotz der Erweiterungen, ohne die es gerade einmal 18 wären. Auch hier liegt die Kōno-Handschrift¹⁸⁷³ mit 56 Silbenzeichen bzw. ohne die Erweiterungen 46 – in beiden Fällen mehr als doppelt so viele wie in der Tōyō-Handschrift – zwischen den anderen beiden Textzeugen. Während die Kōno-Handschrift noch stärker eine ‚Stimme‘ zu enthalten scheint als die Tōyō-Handschrift, würden ihre zahlreiche Fehler bei einer Rezitation zu erheblichen Problemen führen. Bei den meisten handelt es sich um Flüchtigkeitsfehler graphischer Art, die dem Kopisten unterlaufen sind. Im obigen Zitat heißt es in der Kōno-Handschrift etwa nicht *noboru bekarazu* 不レ可レ上 (‚soll nicht hinaufgehen‘) wie in der Tōyō-Handschrift, sondern 不マ上ル¹⁸⁷⁴ (siehe Abb. 3). *Ma* マ ist ganz offensichtlich ein Fehler für *be[shi]* 可, der sich aus der ähnlichen Form der Schriftzeichen ergibt. Solche Fehler unterscheiden sich grundlegend von denen im GTIE (s. Kap. 4.5.2), die offensichtlich bei der Verschriftung eines diktierten Textes zustande gekommen sind. Die Kōno-Handschrift steht dagegen eindeutig im Kontext schriftlicher Überlieferung.

Die angestellten Beobachtungen beschränken sich freilich nicht auf das Hachirō-Kapitel. Auch in der Kakuman-Erzählung kommt es zu Beginn eines Ab-

¹⁸⁷¹ Tōyō: 257; Satzzeichen geändert.

¹⁸⁷² *Shite*-Ligaturen sind hier als jeweils zwei Zeichen gezählt, da die Tōyō-Handschrift nicht als Faksimile, sondern nur in der Edition von Kondō Yoshihiro vorliegt, wo *shite* (wie auch in meinen eigenen Zitaten aus der Akagi-Handschrift) generell mit zwei Zeichen dargestellt wird, sodass sich die genaue Zeichenzahl in der Handschrift nicht rekonstruieren lässt.

¹⁸⁷³ Siehe *Kōno* 2: 224–225.

¹⁸⁷⁴ *Kōno* 2: 224.

Abb. 3: 不マ[sic]上ル. *Kōno-bon Shintōshū*. Aus *Kōno* 2: 224. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Bibliothek der Kokugakuin-Universität 國學院大學図書館 und des Verlags Kadokawa shoten 角川書店.

schnitts, der mit geringerer Distanz erzählt ist, in den alten Handschriften zu einer Häufung von *-keri*.

Akagi-bunko-bon:

母樓ノ戸ヲ叩テ、喚叫ト（口+長）へ焦ケレハ、子共ノ樓ノ内ニテ、聲ヲ調テ喚ケリ。見人聞人、袖絞ヌハ无リケリ。七日モ過ケレハ[...]¹⁸⁷⁵

Als die Mutter gegen die Tür des Gefängnisses schlug, rief und schrie, bebte und vor Sehnsucht brannte, stimmten die Kinder im Inneren des Gefängnisses ein und schrien [ebenfalls]. Unter jenen, die dies sahen oder hörten, gab es niemanden, der nicht seinen [tränendurchnässten] Ärmel auswang.

Nachdem sieben Tage vergangen waren, [...]

Tōyō-bunko-bon:

母ノ樓ノ戸ヲ叩テ、喚叫（口+長）焦。子共ノ樓ノ内ニ、聲ヲ調テ喚。見人聞人、袖ヲ濡ヌハ无キ。七日ニ過レハ[...]¹⁸⁷⁶

Die für das fiktionale Erzählen in der *kohon*-Tradition so typischen *-keri*, hier insgesamt vier, fehlen in den *rufubon* allesamt. Auch das erste *-ba*, das der Verknüpfung dient und ebenfalls Erzählerpräsenz suggeriert, ist getilgt.

Weiterhin finden *-keri* und *-ba* gegen Ende der Erzählung¹⁸⁷⁷ besonders häufig Verwendung, wenn berichtet wird, wie sich diverse Berggottheiten (*sanjin* 山神) am Großen See (Ono 大沼) auf dem Akagi-yama 赤城山 einfinden, um Kakumans 覚滿 Sūtra-Rezitation zu hören, und Akagi-no-gozen 赤城ノ御前 einen Berg erscheinen lässt, um ihre Stiefmutter weder sehen zu müssen noch sich selbst

1875 *Akagi*: 348 [XIII, fol. 1v]; siehe auch ST: 215–216. Das Verb *modayu* 悶ゆ (hier mit ‚beben‘ übersetzt) wird in Textzeugen des *Shintōshū* grundsätzlich mit einem Schriftzeichen geschrieben, das sich aus den Radikalen ‚Mund‘ 口 und ‚lang‘ 長 zusammensetzt und das hier nicht dargestellt werden kann, weshalb ersatzweise die beiden Radikale in Klammern angegeben werden. Im nachfolgenden Zitat ebenso.

1876 *Tōyō*: 234–235; Satzzeichen geändert. Siehe auch *Kōno* 2: 131.

1877 Siehe *Akagi*: 352 [XIII, fol. 3v]; ST: 218; *Tōyō*: 237; *Kōno* 2: 142–143. Siehe auch Balmes [im Ersch. (a)].

ihr zu zeigen. Auch hier werden fast alle *-kereba* und *-keri* getilgt und Diskursmarker fallen weg (oder *-ba* wird durch das neutralere *-te* ersetzt).

Der Mediävist Jan-Dirk Müller umschreibt Vokalität als „die Abhängigkeit des Geschriebenen von und seine Umsetzbarkeit in Stimme“.¹⁸⁷⁸ Die obigen Textbeispiele verdeutlichen, dass die *kohon* größeren Wert auf diese ‚Umsetzbarkeit‘ legen als die *rufubon* – insbesondere die Akagi-Handschrift, in der logographische Schreibungen von Postpositionen und Verbalsuffixen wie *yorī*, *-ru* und *-raru* durch phonographische ersetzt werden. Das allein erlaubt noch keine zuverlässigen Schlüsse auf die Pragmatik der Texte. Koch und Oesterreicher konstatieren eine generelle Affinität zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit bzw. medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit, die im Einzelfall jedoch nicht zwingend vorliegt. Als Beispiel für eine Äußerungsform, die medial mündlich, aber konzeptionell schriftlich ist, nennen sie den wissenschaftlichen Vortrag.¹⁸⁷⁹ Hier besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied zur Problematik, die uns im *Shintōshū* begegnet: Ein in einer europäischen Sprache geschriebener wissenschaftlicher Vortrag kann ohne weiteres ins phonische Medium überführt werden, ohne dass dies mit einer größeren Transferleistung verbunden wäre als einen Privatbrief vorzulesen (dieser dient Koch und Oesterreicher als Beispiel für eine medial schriftliche Äußerungsform, die konzeptionell mündlich ist). Der Grund ist selbstverständlich, dass alle europäischen Sprachen mit Alphabeten geschrieben werden, die sich an der Aussprache orientieren.

Es wurde bereits erwähnt, dass das *Genji monogatari* konzeptionell mündlicher ist als das *Taketori monogatari* (siehe S. 52). Diese Differenz ergibt sich aber nicht aus dem Gebrauch von *-keri*, das sich in beiden Texten findet. Die konzeptionelle Mündlichkeit des *Genji monogatari* zeigt sich vielmehr an expressiven Elementen wie den hervorhebenden Partikeln *zo kashi*. Die konzeptionelle Schriftlichkeit des *Taketori monogatari* bemisst sich hingegen am Einfluss des *kanbun kundoku*. Dieser Einfluss führt aber nicht dazu, dass der Anteil logographischer Schriftzeichen besonders hoch wäre, sondern zur Verwendung von Ausdrücken, die in *wabun*-Texten unüblich sind, wie die mit *iwaku* gebildete vorangestellte Inquit-Formel (s. Kap. 4.2.3). Auch im *Tosa nikki* finden sich *kanbun*-Ausdrücke, obwohl der Text fast vollständig in *kana* gehalten ist (siehe S. 52–53).

Von dieser Art konzeptioneller Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit sind die oben hervorgehobenen Unterschiede zwischen den einzelnen *Shintōshū*-Handschriften

1878 Müller 1998: 27.

1879 Vgl. Koch/Oesterreicher 1994: 587–588.

zu unterscheiden. Es handelt sich gleichwohl auch nicht um Unterschiede des Mediums, denn mediale Mündlichkeit und Schriftlichkeit stellen freilich auch in Japan eine Dichotomie dar.¹⁸⁸⁰ Der phonographische bzw. logographische Anteil der Texte bezieht sich vielmehr auf ihre „Umsetzbarkeit in Stimme“. Wenn die Narratologie zwischen Autor und Erzähler/Sprechinstanz unterscheidet, dann muss auch zwischen realer und textinterner Stimme getrennt werden. In der obigen Diskussion der textinternen ‚Stimme‘ geht es weniger darum, in welcher Form sich diese Stimme äußert (d. h. in welcher Form sich die Erzählinstanz manifestiert), als darum, zu welchem Grad eine ‚Stimme‘ in den Text eingeschrieben ist oder aber erst konstruiert werden muss. In der Aufführungssituation gibt es dagegen nur eine Stimme: Die textinterne Stimme der schriftlichen Erzählung (sofern der Rezipient überhaupt einen schriftlichen Text vorliegen hat), wird von der Stimme des Vortragenden verkörpert und zugleich ergänzt, wo die Bedingungen für eine direkte ‚Umsetzbarkeit‘ aufgrund logographischer Anteile bzw. nur implizierter Postpositionen/Partikeln oder Verbalsuffixe nicht gegeben sind. Solche Ergänzungen bleiben für die Rezipienten allerdings unbemerkt, weshalb in der Aufführungssituation dennoch nur eine Stimme existiert.

Es lässt sich also festhalten, dass in Bezug auf japanische Texte nicht nur zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit und Schriftlichkeit unterschieden werden muss, sondern innerhalb medial schriftlicher Texte weiterhin Abstufungen hinsichtlich ihrer „Umsetzbarkeit in Stimme“ bestehen. Wie eine Affinität zwischen medialer und konzeptioneller Mündlichkeit sowie zwischen medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit besteht, so erscheint es naheliegend, von einer Affinität zwischen einem hohen phonographischen Anteil an Schriftzeichen bzw. einer expliziten ‚Stimme‘ und vokalen Texten einerseits sowie zwischen einer unvollständigen oder impliziten Stimme und schriftliterarischen Texten andererseits auszugehen. Selbstverständlich gibt es auch hier Ausnahmen: Während unter den größtenteils phonographischen *wabun*-Texten *monogatari* teilweise wohl auch mündlich vorgetragen wurden, ist dies bei *nikki* weniger zu erwarten.¹⁸⁸¹ Strukturell entsprechen die *nikki* damit dem Privatbrief im Schema von Koch und Oesterreicher. So lässt sich von der Stimme im Text zwar nicht eindeutig auf die Pragmatik schließen, aber es lassen sich durchaus Voraussetzungen beschreiben und somit auch entsprechende Tendenzen erkennen.

1880 Siehe Anm. 1858.

1881 Edith Sarra hebt den diskreten Umgang mit den ‚Frauentagebüchern‘ hervor, die nur einem sehr kleinen Publikum zugänglich waren. Ihre Verbreitung sei von Männern kontrolliert worden (vgl. Sarra 1999: 6, 20–21, 28).

4.5.4 Pragmatische Referenzen im Text

Textintern gibt es Hinweise darauf, dass die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ sowohl vorgetragen als auch still gelesen wurden. Im Komochi-Kapitel (34) wird gegen Ende der Erzählung die ‚Lesung‘ von ‚Komochi-yama‘ 児持山 (‚Komochi-Berg‘) erklärt, nachdem der Name verwendet wird, um auf die neu entstandene Gottheit zu referieren. Dieser neue Kontext sorgt wohl dafür, dass der richtigen Aussprache des Namens größere Bedeutung beigemessen wird. Auch der Name von Kazusato 和理 wird noch einmal erklärt, nachdem dieser ebenfalls als Gottheit erschienen ist.

Akagi-bunko-bon:

児持山ト云テハ、子持山ト讀ケリ。¹⁸⁸²

Was man ‚Komochi-yama‘ spricht, wird ‚Komochi-yama‘ gelesen.

和理ト書テハ、和ス理(サト)ト讀ム也。¹⁸⁸³

Was man 和理 schreibt, wird ‚Kazusato‘ gelesen.

Die Erklärung des Namens ‚Komochi-yama‘ verwirrt auf den ersten Blick, da sich nur das erste Schriftzeichen für *ko* unterscheidet (児 → 子) und die Aussprache nicht durch phonographische *katakana* verdeutlicht wird. Möglicherweise ging es nur um die erste Silbe des Namens. Die Herausgeber der Edition der Akagi-Handschrift im *Shintō taikai* (ST) sehen in *iite* (‚spricht‘) einen Fehler für *ka(k)ite* (‚schreibt‘),¹⁸⁸⁴ wie es in den *rufubon* heißt.¹⁸⁸⁵ Sofern sich *iite* nicht daraus ergibt, dass die kursive Form des Schriftzeichens 書 mit 云¹⁸⁸⁶ verlesen wurde, könnte es auf eine mündliche Erzählsituation verweisen. Dagegen spricht allerdings, dass sich andere Stellen finden, an denen der Ausdruck *ka(k)ite* verwendet wird.¹⁸⁸⁷ Für eine mündliche Aufführungssituation spricht

1882 Akagi: 291 [VI, fol. 21r]; ST: 184; ebenso in *Shōkōkan*: 281 [VI, fol. 21r].

1883 Akagi: 291 [VI, fol. 21r]; siehe auch ST: 184. In *Shōkōkan*: 281 [VI, fol. 21r] mit Silbenzeichen to ト statt Wiederholungszeichen; ansonsten identisch.

1884 Vgl. ST: 184.

1885 Siehe *Tōyō*: 198; *Kōno* 1: 676.

1886 Vgl. das hier zitierte 云 (Abb. 4) mit der kursiven Form von 書, wie sie der Kopist der Akagi-Handschrift, Gyokurenja Ryōjun 旭蓮社良順, im Kolophon zum zehnten Faszikel geschrieben hat (Abb. 5).

1887 Im Hakka-gongen-Kapitel (47):

相満ト書テハ、相満ト讀ナリ。

(Akagi: 370 [VIII, fol. 12v]; ST: 231)

vor allem die Wiederholung der Namen, die allerdings paradox bleibt: In einem für die stille Lektüre vorgesehenen Text wäre es schlüssiger und platzsparender, bei der ersten Nennung des Namens *furigana* zu ergänzen. Die späteren Handschriften erscheinen in diesem Punkt noch weniger durchdacht, da hier die Lesung ‚Kazusato‘ nicht durch Silbenzeichen angezeigt ist, sodass eine bloße Wiederholung der mit *kanji* geschriebenen Namen erfolgt.¹⁸⁸⁸ In einem mündlich konzipierten Text ist es dagegen widersprüchlich, von ‚schreiben‘ und ‚lesen‘ zu sprechen. Vor allem aber ist es sinnlos, die ‚Lesung‘ von einem bereits ausgesprochenen Namen zu erklären.



Abb. 4: 云. Akagi-bunko-bon *Shintōshū*. Aus *Akagi*: 291. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der zur Tenri-Universität gehörigen Tenri-Bibliothek 天理大学附属天理図書館 und des Verlags Kadokawa shoten 角川書店.



Abb. 5: 書. Akagi-bunko-bon *Shintōshū*. Aus *Akagi*: 502. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Tenri-Bibliothek und Kadokawa shoten.

Diese Widersprüche könnten darauf hindeuten, dass der Text sowohl rezitiert als auch still gelesen wurde. So könnte sich der Verfasser einmal als er selbst mit einem Pinsel in der Hand, ein anderes Mal vor einem Publikum vorgestellt haben. Einen wichtigen Hinweis auf eine solche doppelte Medialität stellt das Ende des Mishima-Kapitels (33) dar. Auch dieser Text verortet sich in einer oralen Tradition, wenn das Ende des Hauptteils des Textes mit der Formulierung ‚So vernimmt man‘ (... *to zo uketamawaru* トソ承ル¹⁸⁸⁹) markiert wird. Darauf folgen einige Ausführungen zum Verdienst durch die Rezeption der Erzählung, die nicht mehr zur eigentlichen Überlieferung gehören, weshalb der Text in der

Was man 相滿 schreibt, wird Aimitsu gelesen.

Die *rufubon* verzichten auf das angefügte Silbenzeichen *tsu* ツ und verwenden auch keine anderen *katakana*, um die Aussprache des Namens anzudeuten (siehe *Tōyō*: 250–251; *Kōno* 2: 196). Eine weitere Stelle findet sich am Ende des Ichinomiya-Kapitels (36) (siehe *Akagi*: 306 [VII, fol. 2v]; ST: 191).

1888 和理ト書テハ、和理読也 (*Kōno* 1: 677); 和理書テ、和理讀也 (*Tōyō*: 198).

1889 *Akagi*: 281 [VI, fol. 16r]; ST: 177. Nachfolgend ebenso.

Akagi-Handschrift nicht, wie sonst üblich, mit [*to*] *unnun* [ト]云々 („So heißt es“) schließt. In den *rufubon*, in denen der Text auf *unnun* endet,¹⁸⁹⁰ geht diese Feinheit verloren.¹⁸⁹¹ Darüber hinaus findet sich unter den Worten am Ende des Textes die Formulierung: ‚Um zu *sagen*, weshalb dies so ist, ...‘ (*Sore o ika ni to mōsu ni* 其ヲ何カニト申ニ). Hier wird deutlich, dass auf eine mündliche Erzählsituation abgezielt wird. Am Schluss heißt es dann aber:

若此御本地ヲ一度モ聞テ、随喜ノ涙ヲ雨ヲサハ、必ズ无間ノ炎ヲ消滅スヘシト誓給ヘリ。此雙紙ヲ一度モ讀マン人ハ、三度詣テタルニ同カルヘシ。況五度十度モ聞カン人ヲヤ。¹⁸⁹²

[Mishima-no-daimyōjin] hat geschworen, dass, wenn man diese Urstands[erzählung] auch nur ein einziges Mal hört und es Freudentränen regnen lässt, man mit diesen auf jeden Fall die Flammen der Ununterbrochenen [Hölle]¹⁸⁹³ löschen kann. Wer dieses Heft auch nur ein einziges Mal liest, wird gewiss das gleiche [Verdienst erlangen wie diejenigen, die] dreimal [zum Mishima-Schrein] gepilgert sind. Wie viel mehr noch diejenigen, die [diese Erzählung] ganze fünf oder zehn Mal hören!

Der Text wurde also nicht nur gehört, sondern auch gelesen. Noch klarer wird dies in den *rufubon*, die kurz davor folgende Formulierung ergänzen: ‚auch wenn ich Worte rezitiere und auch wenn ich mit dem Pinsel schreibe, ist es kaum hinreichend‘ (*kotoba ju su tomo fude mo kaku tomo oyobi-gataku* 言葉共モ誦書トモ筆モ難及¹⁸⁹⁴). Nicht nur die Rezeption, auch die Produktion erfolgte sowohl im mündlichen als auch im schriftlichen Bereich. Dabei überwiegen allerdings die Signale für Mündlichkeit: Von den bereits genannten abgesehen, ist in der zitierten Passage zweimal von ‚hören‘ die Rede, aber nur einmal von ‚lesen‘. Auf diese Weise ordnen sich die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ des *Shintōshū* generell in eine orale Tradition ein.

Im Gegensatz dazu wird in den ‚formellen Entstehungsberichten‘ schriftliche Kommunikation suggeriert. Dieser Eindruck entsteht bereits bei Zitaten aus

1890 Siehe *Tōyō*: 191; *Kōno* 1: 648.

1891 Ein ähnlicher Fall findet sich in der *Ikaho*-Erzählung, wo in der Akagi-Handschrift [*to*] *unnun* ebenfalls vorgezogen ist (siehe *Akagi*: 339 [VII, fol. 19r]; ST: 213). Auch hier beschließen die *rufubon* das Kapitel trotzdem mit dem Ausdruck (siehe *Tōyō*: 232; *Kōno* 2: 115).

1892 *Akagi*: 281 [VI, fol. 16r]; Hervorh. S. B. Siehe auch ST: 177.

1893 *Muken[-jigoku]* 无間[地獄]: Die japanische Übersetzung für Sanskrit *avīci*, meist der Lautung nach als *Abi[-jigoku]* 阿鼻[地獄] wiedergegeben (der Zusatz *jigoku* bedeutet ‚Hölle‘). Die unterste der ‚Acht Großen Höllen‘ (*hachi daijigoku* 八大地獄), in die stürzt, wer etwa Vater, Mutter oder einen ordinierten Mönch tötet oder aber die Lehre des Buddha verleumdet, um in ihren Flammen ununterbrochenes Leiden zu erfahren (vgl. IBJ: 14, 985).

1894 *Kōno* 1: 648. Die ‚Lesung‘ dieser Textstelle erfordert syntaktische Umstellungen, die im Text nicht angezeigt sind. *Kondō* gibt die entsprechende Stelle in der *Tōyō*-Handschrift folgendermaßen wieder: 言葉共モ誦シ、書トモ筆モ難及 (*Tōyō*: 190).

Sūtras, die häufiger nicht mit syntaktischen Markern (*kaeri-ten*) versehen sind. Explizit auf die Schriftlichkeit der Kommunikation Bezug genommen wird etwa im Gion-Kapitel (12):

問：八王子ノ名言如何。答：所ト不同也。皆有ニ相違。今ハ武答天神經ニ付テ寫之。¹⁸⁹⁵

Frage: Wie lauten die Namen der Acht Prinzen? Antwort: Sie sind nicht identisch. Bei ihnen allen gibt es Unterschiede. Ich schreibe sie nun aus dem Mutō-tenjin-Sūtra¹⁸⁹⁶ ab: [...]

Das ursprünglich mündliche Frage-Antwort-Schema (*mondō* 問答) findet sich hier nicht bloß in verschrifteter, sondern in verschriftlichter, d. h. konzeptionell schriftlicher, Form im *kanbun*-Stil. Diese konzeptionelle Schriftlichkeit sowie der geringe phonographische Anteil allein lassen vermuten, dass der Text, anders als die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘, nicht dem Paradigma der Vokalität verpflichtet ist. Einen stärkeren Hinweis darauf stellt aber die Tatsache dar, dass explizit von ‚abschreiben‘ (*utsusu* 寫) die Rede ist. Würde der Text vorgetragen (d. h. ins phonische Medium übertragen) werden, stünde seine Sprache in direktem Widerspruch zum Medium.¹⁸⁹⁷

Schließlich verweisen auch die eingangs erwähnten Formeln auf den Überlieferungskontext. In den ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ dienen Erzählerkommentare in der Regel dazu, die Intensität der beschriebenen Emotionen zu unterstreichen und Mitgefühl bei den Rezipienten hervorzurufen. Der wohl häufigste Erzählerkommentar ist *aware nari* ‚es war herzerreißend‘; siehe auch Kap. 4.3.1). Besonders oft finden sich in den Texten auch Zusammensetzungen aus den Worten *sode* ‚Ärmel‘ und *shiboru* ‚auswringen‘, die in Formeln gipfeln wie: *miru hito kiku hito sode o shiborasanu wa nakarikeri* 見人聞人袖ヲ浚^{ラサヌハ}无^{リケリ}¹⁸⁹⁸ (‚Unter jenen, die dies sahen oder (davon) hörten, gab es niemanden, der nicht seinen [tränendurchnässten] Ärmel auswrang‘). Im Gegensatz dazu zeigen die Referenzen auf ein fragendes fiktives Publikum (die implizite Leser-/Hörerschaft) in den ‚formellen Entstehungsberichten‘, wie sie von

1895 *Akagi*: 117 [III, fol. 9r]; siehe auch ST: 70.

1896 *Mutō-tenjin-kyō* 武答天神經: Es handelt sich um einen der im *Shintōshū* genannten Shugendō-Ritualtexte (*Shugendō saimon* 修験道祭文), die allerdings nicht erhalten sind (vgl. Iwasa 1974: bes. 319). Die Gottheit Mutō-tenjin wird üblicherweise nicht mit 答, sondern mit 塔 geschrieben – so auch im Sekizan-Kapitel (13) (siehe *Akagi*: 118–119 [III, fol. 9v–10r]; ST: 71–72).

1897 Rezipienten moderner Hörbücher scheinen solche Widersprüche in Kauf zu nehmen, was darauf hindeutet, dass hier zwischen textinternem Erzähler und realem Sprecher eine größere Distanz zu denken ist als für mittelalterliche Texte im Kontext der Vokalität. Der Rezipient eines Hörbuchs ist sich bewusst, dass der Text, den er hört, ursprünglich für ein anderes Medium konzipiert wurde.

1898 Hier zitiert aus der Hachirō-Erzählung: *Akagi*: 378 [VIII, fol. 16v]; siehe auch ST: 235.

Formeln wie *sono honji o tazunureba* („fragt man nach dem Urstand, so ...“) ausgehen, dass es um die Vermittlung von Wissen geht. Da Schriftlichkeit zu einer Trennung von Wissen und Wissendem führt,¹⁸⁹⁹ rückt auch der Sprecher bzw. die Stimme in den Hintergrund. Dagegen setzt mündliche Kommunikation „ein gemeinsames kulturelles Wissen“¹⁹⁰⁰ voraus. In den ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ liegt der Schwerpunkt weniger auf der Wissensvermittlung als auf gemeinsamem Erinnern, wobei der Erzähler die Geschichte möglichst erfahrbar machen möchte, d. h. eine hohe Experientialität anstrebt, die nach Monika Fluderniks (1996) kognitiver Erzähltheorie Narrativität konstituiert.¹⁹⁰¹

4.5.5 Fazit

Das *Shintōshū* enthält sowohl narrative als auch nicht-narrative Abschnitte. Im Unterschied zu den sogenannten ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ (*monogatari-teki engi*) wird in den ‚formellen Entstehungsberichten‘ (*kōshiki-teki engi*), die in fast gleicher Zahl vertreten sind, in vielen Fällen nicht erzählt. In beiden Arten von *engi* tritt die Sprechinstanz deutlich durch formelhafte Ausdrücke hervor. Obwohl sich die Formeln der ‚erzählerischen‘ und der ‚formellen Entstehungsberichte‘ unterscheiden und somit andere Stimmen zu sprechen scheinen, erscheint es fragwürdig, ausschließlich in Bezug auf die narrativen Kapitel eine Geschiedenheit von Autor und Sprechinstanz anzunehmen, wie es narratologische Theorien nahelegen. Parallelen zwischen der Verarbeitung narrativer Texte und ‚Alltagskommunikation‘ sprechen im Gegenteil dafür, grundsätzlich von einer Verschiedenheit von Autor und textinterner Sprechinstanz auszugehen.

Ein Vergleich verschiedener Handschriften, in denen ein ‚erzählerischer Entstehungsbericht‘ losgelöst vom restlichen Korpus tradiert wurde, zeigt eindeutig, dass der Text sowohl schriftlich als auch mündlich überliefert wurde. Das bestätigt die Vermutung, dass die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ von Mönchen rezitiert wurden. Die Texte zeichnen sich somit durch ihre ‚Vokalität‘ aus, was Jan-Dirk Müller in Anknüpfung an Ursula Schaefer als „die Abhängigkeit des Geschriebenen von und seine Umsetzbarkeit in Stimme“¹⁹⁰² definiert. Dies wiederum impliziert einen Zusammenhang zwischen dem Text und seiner Pragmatik. Während Gérard Genette vorgeworfen wurde, textinterne und textexterne Pragmatik zu vermengen, erweist sich eine solche Unterscheidung im Rahmen der

1899 Vgl. Schaefer 2004: 83, 93.

1900 Müller: 1998: 28.

1901 Siehe auch Anm. 1061.

1902 Müller 1998: 27.

Vokalität als irreführend. Spätestens in der mündlichen Aufführung entsprechen textinterne und textexterne Pragmatik einander, wie sich auch die textinterne Stimme nicht von der des Rezitators trennen lässt. Es handelt sich beim Erzähler dann nicht um eine vom Rezipienten anthropomorphisierte Textinstanz, sondern um einen Menschen aus Fleisch und Blut.

Im Unterschied zu Texten in europäischen Sprachen, die ohne großen Aufwand vom graphischen (schriftlichen) ins phonische (mündliche) Medium überführt werden können, ist im Hinblick auf ältere japanische Texte eine Differenzierung notwendig: Je größer der Anteil phonographisch verwendeter Schriftzeichen, desto müheloser das laute Vorlesen; je größer aber der logographische Anteil, umso mehr muss umgestellt, übersetzt und ‚interpretiert‘ bzw. müssen Verben flektiert und Postpositionen bzw. Partikeln ergänzt werden. Die ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ des *Shintōshū* zeichnen sich dadurch aus, weitaus mehr Silbenzeichen zu enthalten als nicht-narrative Passagen. Daraus ist zwar nicht zu schließen, dass Letztere grundsätzlich nicht rezitiert wurden, aber eine Tendenz lässt sich dennoch feststellen, zumal keine Versionen ‚formeller Entstehungsberichte‘ erhalten zu sein scheinen, die auf eine mündliche Überlieferung hindeuten.

Erhebliche Unterschiede hinsichtlich des Grades phonographischer bzw. logographischer Verschriftung bestehen weiterhin zwischen einzelnen Überlieferungszeugen des *Shintōshū*: Der Anteil an Silbenzeichen ist in den ‚alten Handschriften‘ (*kohon*) wesentlich größer als in den ‚verbreiteten Handschriften‘ (*rufubon*). Neben Postpositionen (v. a. das in den *kohon* häufig verwendete attributive *no*) betrifft das besonders das die Perspektive der Erzählinstanz markierende Verbalsuffix *-keri* sowie das wie ein Silbenzeichen behandelte honorative Hilfsverb *-tamau*⁷. Auch Diskursmarker wie *-ba* und Silbenzeichen zur Erleichterung der richtigen ‚Lesung‘ logographischer Schriftzeichen fallen weg. Zudem werden die honorativen Verbalsuffixe *-ru* und *-raru* durch das *kanji* 被 angezeigt und die Postposition *ori* (‚aus‘, ‚von‘) mit 自. Beim Vorlesen müssen den logographischen Zeichen die richtigen Worte und Flexionen zugewiesen sowie eine syntaktische Umstellung vorgenommen werden. Die dargelegten Unterschiede in der Verschriftung, die zu einem geringeren oder größeren Aufwand für den Rezipienten führen, sind weder der konzeptionellen noch der medialen Mündlichkeit bzw. Schriftlichkeit nach Peter Koch und Wulf Oesterreicher zuzurechnen. Sie betreffen ausschließlich die „Umsetzbarkeit“ medial schriftlicher Texte „in Stimme“ (siehe Zitat von Müller oben).

Entsprechend der anhand der phonischen Umsetzbarkeit zu erwartenden Tendenz zeigen Textanalysen, dass in ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ zwar sowohl auf schriftliche als auch auf mündliche Rezeption referiert wird, Letzteres aber häufiger der Fall ist. Die ‚formellen Entstehungsberichten‘ setzen

dagegen eine lesende Rezeption voraus und zeichnen sich durch konzeptionelle Schriftlichkeit aus. Inhaltlich scheint es den Autoren der ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ vor allem um emotionale Erfahrungshaftigkeit zu gehen, denen der ‚formellen Entstehungsberichte‘ dagegen um die Vermittlung von Wissen.

5 Schlussbetrachtung

5.1 Japanische Sprache und Literatur durch das Prisma ‚westlicher‘ Theorie

Zu welchem Grad an westlichen Gegenständen erarbeitete Theorien auf japanische Gegenstände anwendbar sind, ist eine Frage, der man in japanbezogener Forschung immer wieder begegnet und die immer wieder neu gestellt werden muss. Umso mehr, wenn es um moderne westliche und vormoderne japanische Gegenstände geht und zu der kulturellen Distanz eine historische hinzutritt. Je nach Fall kann eine Antwort ganz unterschiedlich ausfallen.

Hinsichtlich der Sprache beruft sich der Philosoph Rolf Elberfeld auf Wilhelm von Humboldt, wenn er beklagt, dass sich die Beschreibung von Sprachen in der Regel nach der lateinischen Grammatik richtet, obwohl sich verschiedene Sprachen nicht mit derselben Terminologie fassen ließen.¹⁹⁰³ Dabei seien „ganze grammatische Formen unterschlagen“ worden.¹⁹⁰⁴ Im Hinblick auf die ‚Person‘ im Japanischen müsste man vielleicht ergänzen: konstruiert worden, gibt es doch im Japanischen keine grammatischen Formen zur Bezeichnung der Person. Im klassischen Japanisch übernehmen Honorifika oft eine ähnliche Funktion, doch beziehen sie sich nicht direkt auf eine bestimmte ‚Person‘. Es kann daher zu Missverständnissen führen, wenn in Analysen älterer japanischer Texte – wie in narratologischen Untersuchungen allgemein üblich – auf die Person referiert wird. Das heißt natürlich nicht, dass Sprachen ausschließlich aus emischer Perspektive beschrieben werden sollten.¹⁹⁰⁵ Wie aber verhält es sich mit dem Erzählen?

1903 Vgl. Elberfeld [2012] ⁴2017: 59, 167, 272.

1904 Elberfeld [2012] ⁴2017: 59.

1905 Elberfeld ([2012] ⁴2017: 244–245) schreibt, dass sich in Japan ab der Meiji-Zeit (1868–1912) „eine eigene Tradition der Grammatikschreibung entwickelt, die sowohl die europäische Tradition wie auch die eigene Tradition einbezieht, um eine der japanischen Sprache angepasste Form der grammatischen Beschreibung zu entwickeln“. Hierzu ist auch Yamada Yoshio zu zählen, der in seinem *Nihon bunpōron* (1908) ausführt, dass *-ki* nicht bloß das Präteritum, sondern persönlich Erlebtes bezeichne (vgl. Shirane 1994: 222). Während diese Interpretation von *-ki* in der japanischen Philologie bis heute einflussreich ist, wurde Yamadas Differenzierung in der neueren Linguistik teilweise wieder rückgängig gemacht. Nach Kumakura Chiyuki (1980: 49, 53, 58–60) und Bjarke Frellesvig ([2010] 2011: 77) markiert *-ki* nur das Präteritum, ohne eine modale Funktion zu übernehmen (siehe auch Kap. 1.4.2).

„[D]ie Erzählung beginnt mit der Geschichte der Menschheit“¹⁹⁰⁶, schrieb Roland Barthes, dem zufolge sich der Strukturalismus gerade deshalb so früh der Erzählung widmete, weil sie universal sei.¹⁹⁰⁷ Die ältesten Erzählmotive stammen aus frühen Kulturen von Jägern und Sammlern,¹⁹⁰⁸ und bevor die Schrift entwickelt wurde, waren narrative semiotische Modelle die einzigen kulturellen *epistémai*.¹⁹⁰⁹ „Die Erzählung schert sich nicht um gute oder schlechte Literatur“¹⁹¹⁰, führt Barthes weiterhin aus (sofern es sich bei der Erzählung überhaupt um Literatur handelt), doch abgesehen von Vladimir Propp, der sich in seiner *Morphologie des Märchens* (1928; dt. 1972) mit Zaubermärchen beschäftigt hat – und Barthes (1966; dt. 1988), der für seine Analysen aus Ian Flemings James-Bond-Roman *Goldfinger* (1959) zitiert –, entwickelt die klassische Narratologie ihre Modelle fast ausschließlich an der westlichen Höhenkammliteratur seit dem 18. Jahrhundert, d. h. am modernen Roman. Die Erzähltheorie wird von diesem Gegenstand nachhaltig geprägt.

Gegen die einseitige Betonung der ‚szenischen‘ gegenüber der ‚eigentlichen Erzählung‘ (Otto Ludwig, [1850–1865] 1977) bzw. von *showing* gegenüber *telling* (Lubbock [1921] 2006) wurden bereits relativ früh von Käte Friedemann (1910) und später von Wayne C. Booth ([1961] 1988) Einwände vorgebracht. In ihrer Argumentation wenden sie sich jedoch eher gegen die Unterscheidung als solche als gegen die Bewertung der Kategorien (s. Kap. 2.4). Zudem wurde figurales Erzählen gegenüber narratorialem bevorzugt, der Perspektive der Figuren also ein weitaus größeres Interesse entgegengebracht als der des Erzählers. In Genettes Fokalisierungsmodell (s. Kap. 2.3.2), das vielen Arbeiten zugrunde liegt, wird die Perspektive des Erzählers nicht weiter berücksichtigt. Historische Untersuchungen zur Perspektive konstatieren meist einen *inward turn*, vor allem ab Gustave Flaubert. Eine solche vereinfachte Entwicklung wird jedoch der historischen Realität nicht gerecht,¹⁹¹¹ und, wie Irene de Jong aufzeigt, findet sich figurales Erzählen bereits in der griechischen Antike.¹⁹¹² Auch für die japanische Vormoderne greift das Paradigma des *inward turn* ganz offensichtlich nicht, da *monogatari*-Texte wie das *Genji* sowie die Tagebuchliteratur sich durch einen psychologischen Schwerpunkt auszeichnen, während die später

1906 Barthes 1988: 102; siehe auch Barthes 1966: 1.

1907 Vgl. Barthes 1988: 102–103; siehe auch Barthes 1966: 1.

1908 Vgl. Haferland/Meyer 2010b: 4.

1909 Vgl. Fludernik 1996: 36.

1910 Barthes 1988: 102; siehe auch Barthes 1966: 1.

1911 Vgl. Zeman 2018b: 194–195.

1912 Siehe hierzu de Jong 2001.

im Mittelalter vorherrschenden Erzählformen wie die *gunki monogatari* und die *setsuwa*-Literatur hochgradig handlungsorientiert sind.¹⁹¹³

Hiervon ausgehend ließen sich Zweifel anmelden, ob die Narratologie der vormodernen japanischen Literatur gerecht werden kann. Ähnliche Vorbehalte gab es auch in anderen Disziplinen, und insbesondere die germanistische Mediävistik hat sich intensiv damit beschäftigt, wie narratologische Kategorien fruchtbringend für die Analyse ‚alteritärer‘ Texte herangezogen werden können.¹⁹¹⁴ Zu einer Ablehnung grundlegender Kategorien hat diese Beschäftigung indes nicht geführt, was für deren Universalität spricht.¹⁹¹⁵

In der japanischen Literaturwissenschaft kommt es immer wieder zur Zurückweisung von an westlichen Texten erarbeiteten Konzepten, wobei diese Ablehnung in der Regel nicht genauer begründet wird. Mitani ruft noch 1998, nachdem er sich bereits über zwei Jahrzehnte lang mit erzähltheoretischen Themen beschäftigt hat, in einem Aufsatz die Gründung einer eigenen ‚Narratologie‘ aus (s. Kap. 3.1.1.3). Der Komparatist und Japanologe Earl Miner betont 1990 in seinem Buch *Comparative Poetics*, dass die westliche Literatur fundamental vom Mimesis-Paradigma geprägt sei. Die auf ihr beruhende Theorie sei auf nicht-westliche, ‚affektiv-expressiv‘ bestimmte Literaturen wie die japanische nicht anwendbar, da die westliche Literatur die einzige sei, die auf einer Dramenpoetik basiere. Dabei handelt es sich jedoch um eine starke Vereinfachung, zumal Aristoteles in seiner *Poetik* auch das Epos und wohl auch die Jambendichtung behandelte. Zudem erscheint es nicht schlüssig, dass Miner der westlichen Literatur auch affektive oder sogar expressive Züge zuschreibt, den nicht-westlichen aber keine mimetischen. Eine Untersuchung zeigt, dass sich sehr wohl auch in der japanischen Literaturtheorie mimetische Aspekte finden. Darüber hinaus werden vom Mimesis-Paradigma geprägte Prämissen auch in der modernen Narratologie infrage gestellt, sodass sie kaum ein Argument dafür wären, japanische Texte nicht mit narratologischen Methoden zu untersuchen (s. Kap. 1.3). Im Jahr darauf schreibt H. Richard Okada in seiner Monographie *Figures of Resistance* (1991), dass sich die Erzähltexte der Heian-Zeit ‚westlichen‘ Kategorien entzögen, greift aber in seiner Studie weiterhin auf

1913 Siehe auch Balmes 2020b: 19.

1914 Siehe v. a. Haferland/Meyer 2010a.

1915 Auch im *Handbuch Historische Narratologie* (von Contzen/Tilg 2019a) finden sich Kapitel zu ‚Autor und Erzähler‘, ‚Figur‘, ‚Perspektive‘, ‚Zeit‘, ‚Raum‘ und ‚Handlung / Handlungslogik‘. Wie aus dieser Auflistung hervorgeht, wird in Bezug auf mittelalterliche Literatur vor allem die Unterscheidung von Autor und Erzähler kritisch hinterfragt. Siehe auch den in Kap. 4.4.2 zitierten Prolog des *Armen Heinrich*, in dem sich der Erzähler mit dem Namen des Autors bezeichnet.

diese zurück (s. Kap. 3.1.2.1). Ähnlich verhält es sich mit Tomiko Yoda (2004), die zudem einen übermäßig großen Unterschied zwischen vormoderner japanischer und moderner westlicher Literatur postuliert, indem ihre Herangehensweise jeweils auf verschiedenen Prämissen beruht (s. Kap. 3.1.2.2).

Auf diese Weise wird die kritische und auch schon dort widersprüchliche Grundhaltung einiger Monoken-Vertreter von amerikanischen Japanologen fortgeführt, von denen wie Okada und Yoda manche selbst in engem Austausch mit Monoken-Mitgliedern standen. Dagegen knüpft die japanologische Forschung in Japan und Europa seit den 1990er Jahren bereitwilliger an narratologische Theorien an, vor allem an die von Genette. In der Regel stehen jedoch nicht theoretische Fragen, sondern Aspekte einzelner Werke oder Genres der japanischen Literatur im Zentrum des Erkenntnisinteresses.

Wenn es zu einer pauschalen Zurückweisung ‚westlicher‘ Theorie kommt, so beruht diese auf einer Gleichsetzung von Universalismus mit Eurozentrismus. In einzelnen Fällen mag das berechtigt sein, in anderen weniger. So sieht die Narratologin Marie-Laure Ryan, nachdem sie mit Texten der Edo-Zeit in Berührung kam, keine Notwendigkeit, narratologische Kategorien grundlegend infrage zu stellen (s. Kap. 3.1.2.3). Und auch Hijikata Yōichi, der sich in seinen erzähltheoretischen Untersuchungen zur klassischen Tagebuchliteratur Japans kaum auf theoretische Vorarbeiten stützt, macht keine Entdeckungen, welche die Narratologie revolutionieren würden.

Dagegen ist der Umgang mit bestehenden Theorien in der Narratologie selbst keinesfalls unkritisch (siehe auch die oben erwähnten Einwände von Friedemann, Booth und de Jong). Die eingehende Beschäftigung mit den basalen Kategorien Erzählstimme und Perspektive zeigt, dass die stark vom modernen Roman geprägten klassischen Modelle überholt sind (s. Kap. 2.2, 2.3). Neuere kognitiv-linguistische Ansätze beschreiben die Erzählstimme als kommunikative Funktion, auf die Zeichen im Text verweisen, die aber erst vom Leser anthropomorphisiert wird, und die Perspektive als anthropologisches Grundprinzip, das jeder Wahrnehmung zugrunde liegt und in der Erzählung auf verschiedenen Ebenen wirkt. Diese Theorien umfassen keine Typologien, die sich nach bestimmten Texten richten, und sind gerade deshalb universal. Insbesondere sind sie nicht etwa von der grammatischen Person abhängig, die auf ältere Sprachstufen des Japanischen nicht übertragbar ist.

Allerdings sind die Definitionen der kognitiv-linguistischen Forschung so allgemein gehalten, dass es sich empfiehlt, sie für die Textanalyse zu konkretisieren. Es ist durchaus zulässig, sich die Erzählerfunktion als Sprechsubjekt vorzustellen; allerdings hat es entscheidende Vorteile, das theoretische Konzept im Hinterkopf zu behalten, da ein anthropomorphes Verständnis der Erzählinstanz mitunter zu Kurzschlüssen führen kann (so etwa in der Forschung

zum *Genji monogatari*; s. Kap. 4.4). Auch wenn Perspektive ein anthropologisches Grundprinzip darstellt, sind im Rahmen narratologischer Studien Perspektivierungstechniken vor allem auf der *discours*-Ebene von Interesse. Die Textanalyse mag teilweise leichter fallen, wenn narratoriale und figurale Perspektive in Opposition zueinander gedacht werden (siehe das binaristische Fünf-Ebenen-Modell von Wolf Schmid; Kap. 2.3.5); manche Phänomene lassen sich aber besser nachvollziehen, wenn einem bewusst ist, dass die Perspektiven der Figuren in die des Erzählers eingebettet sind und in unterschiedlicher Intensität repräsentiert werden können (so muss etwa von einem einzelnen honorativen Ausdruck in der Erzählerrede nicht darauf geschlossen werden, dass die Fokalisierung durch eine Figur aufgehoben worden sei; vgl. S. 360). Ein solches Konzept der Perspektive erlaubt zudem, Rededarstellung als graduelles Phänomen zu begreifen. Es liegt somit keine Opposition von Erzähler- und Figurenrede vor, sondern die Figurenrede ist in unterschiedlichen Graden von Wörtlichkeit in die Erzählerrede eingebettet. Dies ermöglicht nicht nur Formen der Rededarstellung, die unter dem Begriff freie indirekte Rede verhandelt werden, sondern auch eine subjektive Prägung vermeintlicher wörtlicher Rede durch die Erzählinstanz (s. Kap. 4.2.4, 4.3.3).

Gemessen daran, dass japanische Studien zur vormodernen Literatur Japans, vor allem der Heian-Zeit, des öfteren explizit oder implizit an die Erzähltheorie anschließen, lässt sich ohne Übertreibung von einem eklatanten Theoriedefizit sprechen. Selbst ins Japanische übersetzte Theoriewerke werden kaum berücksichtigt, und weil Begriffe nicht definiert werden, kommt es zu abweichenden Verwendungsweisen (selbst innerhalb der Bücher einzelner Autoren; s. Kap. 3.3). Auch wenn sich fragen lässt, was der Sinn von Arbeiten ist, die literaturtheoretische Begriffe verwenden, ohne dass die dahinterstehenden Konzepte ausreichend bekannt wären, hat dieses Theoriedefizit immerhin den Vorteil, dass es keine größeren Verwirrungen gibt, zu denen es vermutlich käme, wenn Typologien der klassischen Narratologie starr auf vormoderne japanische Texte angewendet würden. So wurde gezeigt, dass sich mit Genettes Begriffen ‚homo-/heterodiegetisch‘ die Erzählinstanz des *Genji monogatari* nur unzureichend beschreiben lässt (s. Kap. 4.4.2). Zudem werden in der japanischen Forschung Stimme und Perspektive weitestgehend gleichgesetzt. Von der klassischen Theorie (Genette, Bal) ausgehend wäre dies ein grundlegender Fehler, doch die neuere Forschung zeigt, dass eine Differenzierung der beiden Kategorien alles andere als leichtfällt, da Perspektive auch über eine sprachliche Dimension verfügt. Im Japanischen wird dies insbesondere an sprachlichen Elementen deutlich, die in der gesprochenen Sprache in aller Regel auf den Sprecher bezogen sind, in der Literatur aber auch auf Figuren bezogen werden können. Während diese Elemente eindeutig die Perspektive der Figur konstituieren, lässt sich nicht von der Hand weisen,

dass es sich dabei auch um eine sprachliche Perspektive handelt (s. Kap. 4.3.1). Man braucht daher für die Literatur keine eigenen grammatischen Regeln zu formulieren, sondern lediglich davon auszugehen, dass Perspektivierung in der Literatur eine besonders große Rolle spielt.

Zugutegehalten werden kann der japanischen Forschung außerdem, dass sie stets von konkreten Primärtexten ausgeht¹⁹¹⁶ und auch die Bedeutung der *histoire* betont.¹⁹¹⁷ Da die klassischen Modelle keine gebührende Berücksichtigung finden, kommt es zwar zu vielen Fehlern, vereinzelt werden Kategorien aber auch intuitiv in einer Weise erfasst, die der Realität näher kommt als bestimmte traditionellen Typologien. Ein Beispiel hierfür ist das graduelle Konzept von Perspektive, das Hijikata 1986 entwickelt (s. Kap. 3.3.5). Auch hinsichtlich der Trennung von erzählendem und erzähltem Ich wirkt dieser Aufsatz fortschrittlicher als manche von Hijikatas späteren Arbeiten. Gleichzeitig finden sich strukturell ähnliche Fehler wie in Arbeiten der klassischen Narratologie (s. Kap. 3.3.3), was auch auf die Universalität narratologischer Kategorien bzw. neuerer Theorien hinweisen mag.¹⁹¹⁸ Weiterhin verfällt auch Hijikata in seiner diachronen Untersuchung zur ‚Tagebuchliteratur‘ in einen teleologischen Beschreibungsmodus, der eine Geschichte von objektiven Aufzeichnungen zu ‚Ich-Erzählungen‘ nachzeichnet – nicht ganz unähnlich dem in der westlichen Forschung postulierten *inward turn*.

Einiges davon spricht für die Universalität basaler narratologischer Kategorien. Es braucht keine älteren japanischen Texte, um auf Unstimmigkeiten in den klassischen Modellen aufmerksam zu werden. Entsprechend sollten diese Typologien und Modelle auch nur bedingt als Ausgangspunkt dienen und in jedem Fall kritisch reflektiert werden. Dennoch können auch Japanologen – wie die Vertreter anderer Philologien – zur Narratologie beitragen. Da die Narratologie kein institutionalisiertes Fach darstellt, ist es sogar besonders wünschenswert, wenn narratologische Forschung über eine besonders große interdisziplinäre Breite verfügt. Zudem ist von einer Universalität zentraler Textkategorien nicht auf eine grundsätzliche Universalität literarischer Techniken zu schließen. Doch selbst auf der Ebene der grundlegenden Kategorien mögen noch neue Vorschläge vorgebracht werden, wie es in diesem Buch – anknüpfend an die Forschung von

1916 Die Bedeutung hiervon betont etwa Mitani 2002: 324. Siehe S. 172.

1917 Z. B. Takahashi 1992: 5. Dass der *discours* nicht ohne die *histoire* untersucht werden sollte, wird etwa von Becker/Hausmann 2018: 5 hervorgehoben.

1918 Ähnlich argumentiert Iwamatsu, dass ähnliche narratologische Missverständnisse im Westen wie in Japan in ironischer Weise die Universalität der Narratologie bestätigten (vgl. Iwamatsu 2012–2014: 254–255). Allerdings handelt es sich bei den von ihm aufgezeigten Fehlern um Kleinigkeiten im Vergleich zu den groben Schnitzern in der Forschung zur vormodernen japanischen Literatur.

Jinno Hidenori (s. Kap. 3.5.2) – mit der ‚Bestimmtheit‘ versucht wurde. In diesem Sinne mag gerade die vertiefte Zusammenarbeit von japanischer Literaturwissenschaft und internationaler Japanologie zu interessanten Forschungsergebnissen führen.

5.2 Zur ‚Besonderheit‘ der japanischen Literatur

In der japanischen Forschungsliteratur mit erzähltheoretischem Interesse wird seit den 1970er Jahren häufig die Besonderheit der japanischen Literatur betont, die sich aus Charakteristika des Japanischen ergebe.¹⁹¹⁹ In einer ähnlichen Absicht führt Hijikata folgende Textstelle aus dem *Genji*-Kapitel „Yūgao“ an:

日たくるほどに起き給て、格子手づから上げたまふ。いといたく荒れて人目もなく、はる／＼と見渡されて、木立いとましくもの古りたり。け近き草木などはことに見どころなく、みな秋の野らにて、池も水草に埋もれたれば、いとけ疎げになりける所かな。べちなうの方にぞ曹司などして人住むべかめれど、こなたは離れたり。「け疎くもなりける所かな。さりとも鬼などもわれをば見ゆるしてん」との給ふ。¹⁹²⁰

Als die Sonne schon hoch stand, erhob sich Genji und öffnete die Klappfenster mit eigener Hand. Der Garten draußen wirkte unbeschreiblich verwildert. Leer von Menschen, erstreckte er sich weithin; die Bäume waren alle so ungeheuer alt, daß es ihn fast unheimlich dünkte. An den Sträuchern entdeckte er nichts, was er hätte bewundern können. Es war nur eine große, einsame herbstliche Landschaft. Der Teich war mit Sumpfräusern wie zuge wachsen. Man konnte sich wahrhaftig fürchten. In einem Nebenhäuschen wohnte offenbar der Verwalter, aber es war weit bis dorthin.

„Das ist ja wirklich ein unheimlicher Ort!“ rief Genji aus. „Aber mögen auch Dämonen hier hausen, seid unbesorgt, sie werden mir nichts Böses tun!“¹⁹²¹

Hier findet sich zweimal fast die gleiche Formulierung: ‚Das ist aber ein (sehr) unheimlicher Ort!‘ (*ito keutoge ni narinikeru tokoro kana / Keutoku mo narinikeru tokoro kana*). Hijikata stellt zu Recht fest, dass die Formulierung nicht den Anschein erweckt, dass es sich dabei um Erzählerrede handelt („ji-no-bun-rashikunai 地の文らしくない“¹⁹²²). Im nächsten Satz ändere sich der Ton wieder, woraufhin noch einmal fast die gleiche Formulierung gegeben wird, die diesmal durch die Inquit-Formel *to notamau* („sprach er“) klar als Ausruf Genjis erkennbar ist. Hijikata schreibt, dass diese Passage noch in heutigen Kommen-

¹⁹¹⁹ Vgl. auch Yoda 2004: 151.

¹⁹²⁰ SNKBT 19: 119–120; Hervorh. S. B.

¹⁹²¹ Benl 1966, Bd. 1: 109; Hervorh. S. B.

¹⁹²² Hijikata [2010] ²2014: 168.

taren als seltsam bezeichnet werde, sie sich aber vielmehr eine ‚Besonderheit der Sprache Japans‘ („Yamato kotoba no tokusei 日本語の特性“¹⁹²³) zunutze mache, durch die sich der Leser fühle, als sei er selbst Genji.¹⁹²⁴ Die japanische Sprache erscheint Hijikata – auch in Bezug auf moderne Texte – so besonders, dass er das Wort *nihongo* 日本語 („Japanisch“) in seinem Buch mit der Lesung *Yamato kotoba* („Yamato-Sprache“) versteht,¹⁹²⁵ womit in *wabun*-Texten der Heian-Zeit das Japanische bezeichnet wurde. Der Ausdruck *Yamato kotoba* findet sich insbesondere in sogenannten ‚Japanerdiskursen‘ (*nihonjinron*),¹⁹²⁶ populären pseudowissenschaftlichen Begründungen der Einmaligkeit Japans und der dort geborenen Menschen bzw. deren Sprache, Kultur und Mentalität, die durchaus nationalistische Tendenzen aufweisen. Letztere sind Hijikata und anderen Monoken-Vertretern zwar in einem unmittelbaren politischen Kontext gewiss nicht zuzuschreiben, doch wurden sie stark von Tokieda Motoki geprägt, der sich durchaus als Nationalist bezeichnen lässt.¹⁹²⁷

Insofern im „Yūgao“-Zitat eine Formulierung (fast) wörtlich wiederholt wird, ist die Textstelle tatsächlich ungewöhnlich; dass sich Figurenrede innerhalb der Erzählerrede findet, ist jedoch grundsätzlich keine Besonderheit des Japanischen. Die Narratologie kennt hierfür die Begriffe freie indirekte und freie direkte Rede. In gewisser Weise macht sich die Textstelle aber tatsächlich eine Besonderheit des Japanischen zunutze, da hier zwischen den beiden Kategorien nicht eindeutig unterschieden werden kann. Im Deutschen wäre das Tempus ausschlaggebend: ‚Das war aber ein sehr unheimlicher Ort!‘ wäre freie indirekte Rede, da der Erzähler im Präteritum spricht (s. Kap. 2.3.4). Da das emphatische ‚aber‘ – hier stellvertretend für *-keri* in admirativer Funktion – dagegen dem Protagonisten zuzuschreiben ist, kommt es zu einer Überlagerung der zwei Stimmen. ‚Das ist aber ein sehr unheimlicher Ort!‘ im Präsens ist dagegen freie direkte Rede, d. h. direkte Rede ohne Anführungszeichen und Inquit-Formel. Wie bereits ausgeführt wurde, ist das Tempus im Japanischen eine optionale Kategorie (s. Kap. 1.4.3). Die Formulierung enthält zwar das Verbalsuffix *-keri*, dieses ist hier aber nicht temporal (präterital) bestimmt, sondern drückt

1923 Hijikata [2010] ²2014: 169.

1924 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 170.

1925 Siehe Hijikata [2010] ²2014: 2, 6, 96, 167. Hijikata begründet dies mit der Kontinuität der japanischen Satzstruktur (vgl. Hijikata [2010] ²2014: 7) – kein überzeugendes Argument, da es sich dabei um kein Charakteristikum gegenüber anderen Sprachen handelt. Zudem hat auch die japanische Satzstruktur einen gewissen Wandel durchlaufen (s. Kap. 4.1.1).

1926 Vgl. z. B. Dale 1986: 56, 58, 84, 104. Siehe zu *nihonjinron* auch Kap. 1.7, bes. Anm. 294.

1927 Siehe Kap. 3.1.1.2 bzw. zu Tokiedas politischer Einstellung Anm. 842.

aus, dass der Sprecher gerade erst etwas festgestellt hat (Admirativ).¹⁹²⁸ In Benls Übersetzung wird die Formulierung dagegen beim ersten Mal in einen Bewusstseinsbericht überführt („daß es ihn fast unheimlich dünkte“).¹⁹²⁹

Da sich die zitierte Passage auch so verstehen ließe, dass ein nicht klar abzugrenzender Teil der Beschreibung des Gartens von Genji gesprochen wird, ließe sich auch von einem *utsurikotoba* sprechen (s. Kap. 3.4.3). In seinem Buch gebraucht Hijikata diesen Begriff zwar nicht, führt aber kurz vor der oben zitierten Stelle ein eindeutig als *utsurikotoba* zu bezeichnendes Beispiel an. In diesem Zusammenhang schreibt er, dass sich solche Fälle im *Taketori monogatari* nicht fänden (was zu vereinfachend scheint; s. Kap. 4.2.3) und es sie wohl auch in Sprachen wie dem Englischen nicht gebe.¹⁹³⁰ Hierbei scheint Hijikata zu sehr von einer Sonderstellung der japanischen Sprache und Literatur auszugehen, da auch in europäischen Sprachen die Unterscheidung von freier indirekter und freier direkter Rede (beides graduelle Phänomene) nicht immer klar ist (siehe S. 356–357). Häufig werden unter dem Begriff *utsurikotoba* ähnliche Phänomene verhandelt wie unter den Begriffen freie indirekte und freie direkte Rede. Der japanische Begriff unterscheidet sich aber dahingehend, dass er nicht auf die Rede als solche, sondern auf ihre vage Abgrenzung abzielt. Vor dem Hintergrund der Parallelen zwischen den beiden Konzepten überrascht es nicht, wenn Amanda Mayer Stinchecum (1980) einen Vergleich zwischen dem *Genji monogatari* und Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927; dt. 1931) durchführt. Auch sie geht von einer Besonderheit des Japanischen aus, die bewirke, dass Erzählerrede und figurale Gedankenrede („Monologe“) häufig miteinander verschmelzen.

It is this indeterminacy in the Japanese language which makes possible the intensity with which we, as readers, see the fictional world of the narrative tale (*monogatari*) through the eyes of the characters within the work.¹⁹³¹

1928 Im Neujapanischen kann diese Funktion von *-ta* übernommen werden, das im Allgemeinen als präterital bestimmt gilt, sich in diesem Kontext aber nicht auf die Vergangenheit bezieht (z. B. *atta*, ‚Da ist es!‘).

1929 Tylers Version liest sich zwar besser, gibt die gleiche Formulierung aber jeweils ganz anders wieder. An der ersten Stelle schreibt Tyler „The place was strangely disturbing“ (Tyler [2001] 2003: 65), was sich – je nach Leser – als durch Genji fokalisiert verstehen lässt.

1930 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 165. Die *utsurikotoba* werden allgemein als Besonderheit des *Genji monogatari* betrachtet (so auch bei Matsui 1989: 202).

1931 Stinchecum 1980: 379.

Besonders hervorgehoben wird in der japanischen Literaturwissenschaft die ‚Identifikation‘ der Leser mit der Figur. Zum Standardvokabular gehört der Begriff *dōka* 同化, wörtlich ‚Assimilation‘ (den Schriftzeichen nach ‚Gleichwerdung‘). Das *Nihon kokugo daijiten* gibt als sechste und letzte Wortbedeutung: ‚In der Psychologie: Das Empfinden, man selbst stünde mit einer anderen Person oder Gruppe in Beziehung oder sei mit dieser identisch.‘¹⁹³² In dieser Bedeutung wird das Verb *dōka suru*, anders als ‚assimilieren‘, nicht transitiv, sondern intransitiv verwendet.¹⁹³³ Hineinversetzen kann man sich nach Mitani Kuniaki auch in den ‚Diskurs‘ (*gensetsu*) der direkten Rede:

In diesem Fall [wenn direkte Rede vorliegt und das Sprechsubjekt bekannt ist] ist das Aussagesubjekt (Rezeptionssubjekt) in der ersten Person an der gesprochenen oder inneren Rede beteiligt und wird in der Gegenwartsform ausgesagt (rezipiert). Deshalb liest man in *monogatari*-Literatur¹⁹³⁴ gesprochene oder innere direkte Rede, indem man sich in diesen Diskurs – zunächst als Gegenwart – hineinversetzt. Der Leser rezipiert diesen Diskurs als erste-Person-haft und in der Gegenwartsform [gehalten]. Gleichzeitig objektiviert der Leser diesen Diskurs dritte-Person-haft als Vergangenheit und fragt nach dem, was hinter der Aussage oder dem Gedanken steht, etwa durch welche Situation, Psyche, Ideologie, welches Motiv oder welche Fakten und Fiktionen der Diskurs gestützt wird.¹⁹³⁵

1932 „心理学で、自分自身を他人または集団と連関あるもの、もしくは同一と感ずること“ (NKD: „*dōka*“). Weiterhin existiert zu *dōka* der Gegenbegriff *ika* 異化 (wörtlich ‚Dissimilation‘). Dieses Oppositionspaar gebraucht Takahashi Tōru, um die Funktion von Einleitungsformeln wie *ima wa mukashi* (‚Jetzt in ferner Vergangenheit‘/‚Jetzt ist früher‘; siehe Anm. 1656), Ausdrücken wie *to zo* (‚so heißt es‘) sowie des Verbalsuffixes *-keri* (s. Kap. 1.4.2) zu erklären. Zu Beginn der Erzählung sorgen *ima wa mukashi* und *-keri* dafür, dass sich der Hörer in die Erzählwelt hineinversetze, am Ende *-keri* und *to zo* dafür, dass er sich wieder ‚herausversetze‘ (vgl. Takahashi 1992: 9). Dass *-keri* beiden Seiten der Opposition zugewiesen wird, erscheint nicht schlüssig.

1933 Diese Intransitivität geht verloren, wenn Murakami Fuminobu den Ausdruck mit *assimilation* übersetzt. Zum Beispiel: „The reader is assimilated into a character“ (Murakami 1996: 65). Die Erzählinstanz kann schwerlich als Agens angesehen werden, da auch sie ‚assimiliert‘ werde (siehe Murakami 2009: 83, 85, 88).

1934 Dass mit *monogatari bungaku* hier nicht die erzählende Literatur im Allgemeinen gemeint ist, geht etwa daraus hervor, dass Mitani ‚Diskurse‘ (*gensetsu*) wie *sōshiji* als ‚für das ‚Erzählen‘, angefangen bei der *monogatari*-Literatur, charakteristisch‘ bezeichnet („*monogatari bungaku o hajime to suru* ‚katari‘ tokuyū 物語文学を始めとする〈語り〉特有“; Mitani 2002: 42).

1935 „その場合、会話文・内話文に対して、表出主体（享受主体）は、一人称として関与し、現在形として表出（享受）されている。それ故、物語文学の会話や内話の直接言説では、その言説に、まず現在として、同化して読み解いて行くことになる。読者は、一人称的・現在形として、その言説を享受するのである。と同時に、読者は、その言説を、過去として三人称的に対象化して、その言説が、どのような状況・心理・イデオロギー・動機・虚実などに支えられているかといった、発話や思考の背後にあるものを問いかけること

In einem älteren Aufsatz führt Mitani aus, dass Figurenrede im *Taketori monogatari* und im *Utsuho monogatari* うつほ物語 („Die Erzählung von der Höhle“, ca. 970–999) an die Rede von Darstellern im Drama erinnere, wohingegen die (figurale) Innenperspektive im *Genji monogatari* bewirke, dass sich der Leser bei Figurenrede so fühle, als sei er selbst die Figur.¹⁹³⁶ Es erscheint jedoch schwer vorstellbar, wie man sich gleichzeitig in die sprechende Figur hineinversetzen und das Gesagte ‚objektivieren‘ (s. Kap. 3.5.1) soll, wie dies im obigen Zitat suggeriert ist. In einem ähnlichen Kontext verwendet Mitani das Wort *ittai* 一体化 („Verschmelzung/Eins-Werdung“),¹⁹³⁷ das in der japanischen Forschungsliteratur ebenfalls ubiquitär ist. Tatsächlich ist aber nicht gesagt, dass man sich als Leser bei direkter Rede in den fiktiven Sprecher hineinversetzt – abgesehen von der Möglichkeit der ‚Objektivierung‘, d. h. der Wahrung einer kritischen Distanz, könnte man sich wohl ebenso gut in den fiktiven Adressaten hineinversetzen. Letztere Möglichkeit wird zwar auch von Mitani genannt,¹⁹³⁸ doch auch hier soll wieder beides zugleich stattfinden: Identifikation und ‚Objektivierung‘, erste und dritte Person. Von einer ‚Verschmelzung‘ wird weiterhin nicht nur in Bezug auf gesprochene Rede, sondern auch in Bezug auf innere Rede ausgegangen.¹⁹³⁹

Häufig ist außerdem von einer ‚Verschmelzung‘ des Erzählers mit der Figur die Rede.¹⁹⁴⁰ Nach Ikeda wird der Erzähler eins mit der Figur, wenn keine Honorifika verwendet werden, und auch der Leser werde in die Erzählwelt hineingezogen.¹⁹⁴¹ Diese Prämisse scheint auch Jinno im Sinn zu haben, wenn er schreibt, dass Genji im Kapitel „Maboroshi“ 幻 (40) nicht ein einziges Mal explizit bezeichnet werde, es aber dennoch zu keiner ‚Verschmelzung‘ komme, da Honorifika verwendet werden.¹⁹⁴² Honorifika werden sowohl unter der Kategorie der Perspektive als auch unter der der Stimme verhandelt, und tatsächlich fällt eine weitere Differenzierung schwer.

Die Beispiele zeigen, dass die Interferenz der Stimmen von Erzähler und Figur in der japanischen Literaturwissenschaft äquivalent zu einer ‚personalen Verschmelzung‘ von Erzähler und Figur gedacht wird. Wie bei Jinno angedeutet

になるのである。“ (Mitani 2002: 28). Ähnliche Formulierungen finden sich in Mitani 2002: 29, 32, 35.

1936 Vgl. Mitani 1978: 50–51.

1937 Mitani 2002: 29.

1938 Vgl. Mitani 2002: 35.

1939 Siehe Matsui 1989: 202.

1940 In Bezug auf Figurenrede z. B. bei Hijikata [2010] ²2014: 166.

1941 Vgl. Ikeda 1989: 157. Auch nach Murakami führen fehlende Honorifika zu einer „assimilation of the narrator into that character“ (Murakami 2009: 85, vgl. auch 88).

1942 Vgl. Jinno 2017a: 53–54.

ist, kann ein fehlendes Subjekt zu einem ähnlichen Eindruck führen. Eine Identifikation kann nach der Lehrmeinung der japanischen Philologie aber auch durch einzelne, möglichst unbestimmte Worte ausgelöst werden. Wenn etwa auf Kiritsubo nicht mit einem Wort wie *kōi* 更衣 oder *miyasudokoro* 御息所 zur Bezeichnung einer Frau des Kaisers referiert werde, sondern nur mit *onna* 女 (‚die Frau‘), so sei dies nach Mitani ein ‚Zeichen, das den Leser sich in die Figur hineinversetzen lässt‘¹⁹⁴³. Der Leser fühle sich dann, als ob er Kiritsubo sei.

Wie Hijikata ausführt, gilt es als eine ‚Besonderheit des Japanischen, dass Erzähler (Subjekt) und Figur (Objekt) nicht unbedingt klar voneinander getrennt sind‘¹⁹⁴⁴. Jinno zeigt, dass in diesem Zusammenhang das Fehlen der grammatischen Person eine wichtige Rolle spielt (s. Kap. 4.1.2). Indem ‚Person‘ (*ninshō*) im Sinne Benvenistes dahingehend verstanden wird, ob der Text auf den Sprecher zu referieren scheint oder nicht – auch wenn dies grammatisch nicht angezeigt ist –, ist häufig davon die Rede, dass ein Text ‚in der Art der ersten Person‘ (*ichi-ninshō-teki*) geschrieben ist. Auf diese Weise versteht Hijikata auch den Beginn von Kawabata Yasunaris 川端康成 Roman *Yukiguni* 雪国 (1937; dt. *Das Schneeland*, 1957),¹⁹⁴⁵ den er im Original sowie in der englischen Übersetzung von Edward Seidensticker zitiert.

国境の長いトンネルを抜けると雪国であつた。夜の底が白くなった。信号所に汽車が止まった。

The train came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky. The train pulled up at a signal stop.¹⁹⁴⁶

Der englische Text gilt als ‚objektiver‘ (*kyakkanteki* 客観的) als der japanische, da explizit der Zug genannt wird, den sich englischsprachige Leser von außen vorstellen.¹⁹⁴⁷ Diese würden daher, anders als japanische Muttersprachler, den zweiten Satz nicht als subjektiven Eindruck der Figur lesen. Bei japanischen Lesern käme es hingegen zu einer ‚Verschmelzung‘ mit der (d. h. Perspektivierung durch die) Figur, die englischsprachigen Lesern schwerer falle.¹⁹⁴⁸ Es erscheint

1943 „dokusha o tōjō jinbutsu ni dōka saseru kigō 読者を登場人物に同化させる記号“ (Mitani 2002: 30).

1944 „katarite (shutai) to sakuchū jinbutsu (kyakutai) to ga kanarazu shimo meikaku ni bunri shinai to iu Yamato kotoba no tokusei 語り手(主体)と作中人物(客体)とが必ずしも明確に分離しないという日本語の特性“ (Hijikata [2010] ²2014: 166).

1945 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 101, 107.

1946 Hijikata [2010] ²2014: 99–100.

1947 Vgl. Hashimoto 2014a: 387–388; Hijikata [2010] ²2014: 101.

1948 Vgl. Hijikata [2010] ²2014: 100–102.

daher schlüssig, wenn Hijikata schreibt, dass das Subjekt des Satzes für japanische Leser weniger wichtig ist, und es auch nicht als Problem angesehen wird, wenn dieses unbestimmt ist, was bei ausländischen Lesern hingegen zu Verständnisproblemen führen kann.¹⁹⁴⁹

Dies scheint darauf hinzudeuten, dass sich japanisches Erzählen tatsächlich durch eine Tendenz zur figuralen Perspektivierung auszeichnet, während der anonyme Erzähler oft im Hintergrund bleibt. Wie ‚narratorial‘ westliche Literatur anmuten kann, wird deutlich, wenn man Benls Übersetzung des *Genji monogatari* mit dem japanischen Text vergleicht.¹⁹⁵⁰ Der Komparatist Hashimoto Yōsuke schreibt:

Europäische Sprachen wie das Englische oder das Französische versuchen stets, von einem objektiven Standpunkt aus die Erzählwelt zu überblicken. Deshalb ist es Standard, in indirekter Rede zu schreiben, wenn man das Innere [von Figuren] beschreibt.¹⁹⁵¹

Dagegen sei die Narration in japanischen Texten innerhalb der Erzählwelt zu verorten und figural.¹⁹⁵² Dies mag ganz grob auf eine Tendenz verweisen und ist auch im Hinblick auf die Erzählinstanz(en) des *Genji monogatari* aufschlussreich. Unbestreitbar ist der von Hashimoto aufgezeigte Hang zu direkter Rede in der japanischen Literatur,¹⁹⁵³ der aus westlicher Sicht archaisch scheinen mag.¹⁹⁵⁴ Die obige Vereinfachung erinnert dagegen an die Opposition von *showing* und *telling* in der englischen Romantheorie (s. Kap. 2.4.1) und wird der Vielfalt der Literatur kaum gerecht. Vergleicht man etwa die neuere *Genji*-Übersetzung von Royall Tyler mit der von Benl, wird deutlich, dass Tyler darum bemüht ist, figurale Perspektivierung auch im Englischen zum Ausdruck zu bringen (siehe S. 356–357 und Anm. 1929).

Die Gleichsetzung von Perspektive und Identifikation (die sich auch bei Hashimoto findet¹⁹⁵⁵) sowie sogar ‚Verschmelzung‘ scheint vor allem auf einer unreflektiert weitergegebenen Terminologie zu basieren. Aus Sicht der neueren Forschung gilt es als ungeklärt, ob die Fokalisierung durch eine Figur Empa-

1949 Vgl. Hijikata [2010]²2014: 106–107.

1950 Vgl. hierzu auch die Diskussion von Textauszug [1] in Kap. 4.3.2, bes. Anm. 1699.

1951 „英語やフランス語など、ヨーロッパの言語は、常に客観的な位置から物語世界を眺めて語ろうとする。従って、内面を書くときにも、間接話法で書くのが標準である。“ (Hashimoto 2014b: 217).

1952 Vgl. Hashimoto 2014b: 219.

1953 Siehe Hashimoto 2014b: 218–219.

1954 Es ist davon auszugehen, dass in den frühesten Erzählungen direkte Rede verwendet wurde (vgl. Haferland/Meyer 2010b: 3).

1955 Siehe Hashimoto 2014b: 220; außerdem Murakami 2009: 83–85.

thie, d. h. das Sich-Hineinversetzen in diese Figur, bedingt.¹⁹⁵⁶ Es empfiehlt sich daher, die Begriffe *dōka* und *ittaika* in der japanischen Forschungsliteratur lediglich als Hinweise auf die Fokalisierung durch eine Figur zu lesen. Inwiefern es wirklich zu einer Identifikation kommt oder ob es hier sogar Unterschiede zwischen Japan und Europa gibt, müsste durch empirische Studien geklärt werden.

Es wurde hervorgehoben, dass es in der japanischen Literatur stärker um Erfahrung gehe als um Kategorien wie Moral.¹⁹⁵⁷ Häufig wird die japanische Literatur, insbesondere die der Heian-Zeit, als eine Literatur der Perspektive angesehen. Besonders prononciert findet sich diese Zuschreibung bei Tomiko Yoda:

Modern written narratives are typically organized around the point of view of narration, which constitutes a single trajectory both linking and separating the narrating subject and the object narrated in a seemingly consistent manner. Premodern Japanese narrative, based on the box-in-box structure, allows a much greater degree of multiplicity and fluidity of spatial, temporal, modal, and other orientations of narratorial perspective. Shifting points of view are held together or contained by the constant redrawing of communicative context, for instance, by the framing passages addressed to the audience. Furthermore, there is no fundamental division between the passages with emphatically discursive *ji* marking and those without it if, as Tokieda argues, a discourse cannot help but mark the speaker of the given utterance. The ambiguity between the subjective and objective, between narratorial and characterological discourses, and between the point of view located in the time of narration and the time of events narrated is not transgressive in Japanese narrative since *shutai* [d. i. das Subjekt; S. B.] does not constitute transcendent unity but effects ever-dynamic recontextualization.¹⁹⁵⁸

Hier findet sich erneut das Problem, dass Yoda mit zweierlei Maß misst (s. Kap. 3.1.2.2): Sie denkt ‚modernes‘ Erzählen im Rahmen veralteter erzähltheoretischer Modelle sowie nur in einem bestimmten Zeitraum der klassischen Moderne vorherrschenden ästhetischen Idealvorstellungen¹⁹⁵⁹ und somit zu primitiv. Gewissermaßen spiegelt dies die in den *nihonjinron* vertretene Auffassung wider, dass im Westen eine binaristische Logik vorherrsche, wohingegen das japanische Denken mehrere Möglichkeiten zulasse.¹⁹⁶⁰ Während viele Modelle von Perspektive/Fokalisierung tatsächlich binaristisch angelegt sind, trifft dies spätestens in Mieke Bals Theorie nicht mehr zu, obwohl sich Bal nicht mit vormoder-

1956 Vgl. Köppe/Kindt 2014: 224.

1957 Vgl. Brower/Miner 1961: 3.

1958 Yoda 2004: 159. Zum Begriff *ji* bei Tokieda siehe S. 167–168.

1959 Auch Itoi (2018: 28) geht davon aus, dass in englischen Texten die Perspektiven von Erzählinstanz und Figur nicht vermengt werden sollten, wohingegen japanische Texte ‚mitführender‘ seien.

1960 Siehe Dale 1986: 46.

ner japanischer Literatur befasst hat. Entgegen dem, was Yoda suggeriert, zeichnen sich moderne Erzählwerke keineswegs generell dadurch aus, dass eine bestimmte Erzählperspektive konstant durchgehalten würde, und Einbettungsstrukturen sind kein Charakteristikum vormodernen japanischen Erzählens, sondern universal. Darüber hinaus ist die Zuschreibung ‚modern‘ als Gegensatz im obigen Zitat problematisch, da sich Tokieda in seiner Sprachtheorie vor allem auch auf das Gegenwartsjapanische bezieht.

Die Analysen in Kapitel 4.4 haben gezeigt, dass Perspektivierung in vormodernen japanischen Texten vor allem durch die Verwendung bestimmter Verbsuffixe zustande kommt, während die Syntax eine untergeordnete Rolle spielt. Das macht Perspektivierungstechniken relativ offensichtlich und erleichtert die Textanalyse.¹⁹⁶¹ Neben der sprachlichen Unbestimmtheit hinsichtlich des handelnden bzw. sprechenden Subjekts ist es wohl gerade diese Offensichtlichkeit der Perspektivierungstechniken, die dazu geführt hat, dass die klassische japanische Literatur hinsichtlich ihrer Perspektivierungsstrategien als besonders komplex angesehen wird. Die Betonung der ‚Besonderheit‘ japanischer Literatur scheint aber mitunter auch die Funktion angenommen zu haben, das Theoriedefizit der japanischen Philologie implizit zu rechtfertigen. Dagegen sind uns in Kapitel 4 keine Fälle begegnet, die sich nicht mit ‚Perspektive‘, ‚freie direkte Rede‘ oder ‚freie indirekte Rede‘, d. h. mit Begriffen der ‚westlichen‘ Narratologie, beschreiben ließen. Als eine Besonderheit japanischen Erzählens kann dagegen die schwierige Unterscheidung von (freier) direkter und indirekter Rede gelten, die vor allem daraus resultiert, dass die Kategorien Person und Tempus auf das Japanische nicht anwendbar sind. Weiterhin ist vor allem das Phänomen der geringen Bestimmtheit der handelnden oder sprechenden Figuren/Textinstanzen eine Besonderheit, die narratologische Beachtung verdient. In dieser Arbeit wurde daher der Versuch unternommen, den Modus der Erzählung um die Unterkategorie der Bestimmtheit zu ergänzen (s. Kap. 4.1).

Es lassen sich zwei wesentliche Besonderheiten vormodernen japanischen Erzählens erkennen: Einerseits können handelnde und sprechende Figuren bzw. Textinstanzen zu einem geringeren Grad bestimmbar sein als in der westlichen Literatur. Andererseits scheint der Grad, zu dem eine Perspektivierung

1961 Da Person und Tempus kaum der Orientierung dienen können, wird oft die Ansicht vertreten, dass Perspektive in vormodernen japanischen Texten ambig sei (vgl. Yoda 2004: 152; siehe auch Meyer 2011a: 60). Aufgrund der großen Rolle der Morphologie – insbesondere im Unterschied zu Texten in europäischen Sprachen – bin ich in diesem Buch zu einem anderen Schluss gekommen.

angenommen wird, weniger dem individuellen Rezipienten zu unterliegen als in westlichen Texten, da sich Perspektivierung durch eine ausgeprägte Formensprache auszeichnet, die insbesondere Verbalsuffixe und Postpositionen bzw. Partikeln umfasst. Somit ist vormoderne japanische Literatur unbestimmter und greifbarer zugleich: objektiv unbestimmter und subjektiv greifbarer.

5.3 Narratologische Implikationen dieser Arbeit

Da bereits hinter einzelnen Abschnitten Zusammenfassungen gegeben wurden, können an dieser Stelle nur noch einige Punkte genannt werden. Im Folgenden sind die wichtigsten Forschungsergebnisse zusammengetragen, die einen direkten Beitrag zur Narratologie darstellen und in erster Linie die Kategorien Distanz und Bestimmtheit betreffen.

Im Kapitel „Narratologische Grundlagen“ wurden neue Theorievorschläge vor allem für die Kategorie der narrativen Distanz gemacht. Es wurde gezeigt, dass sich Definitionen der Distanz bzw. von *showing* und *telling* meistens an der An- bzw. Abwesenheit der Erzählinstanz orientieren (in diesem Buch wird von einer ‚geringen‘ oder ‚großen narrativen Distanz‘ statt von *showing* und *telling* gesprochen, da es sich um eine graduelle Kategorie handelt). Diese Definitionen unterscheiden sich nur darin, wo sie bei der graduellen Anwesenheit die Grenze zwischen geringer und großer Distanz ziehen und welche textuelle Merkmale als maßgeblich angeführt werden. In Theorien wie der von Genette, in denen der Erzähler nicht als Fokalisierungsinstanz infrage kommt, dient die Distanz gewissermaßen als Ersatz für den ausgeklammerten narratorialen Bereich der Perspektive. Wenn aber auch der Erzähler als mögliche Fokalisierungsinstanz gedacht wird – was nach kognitiv-linguistischen Modellen der Fall ist –, dann wäre die Distanz nach einer solchen Definition nicht mehr als eine Teilmenge der Perspektive und somit überflüssig. Wie Analysen vormoderner Texte zeigen, führt eine starke Perspektivierung durch die Erzählinstanz jedoch keineswegs zwangsläufig zu großer Distanz, d. h. zum Eindruck eines großen Abstandes zur erzählten Welt. Im Gegenteil können Erzählerkommentare sogar eine Steigerung der Anschaulichkeit bewirken.

Auch die Art der Rededarstellung (bzw. deren Fehlen) wird häufig als Kriterium zur Bestimmung der Distanz angeführt, konnte als solches jedoch zurückgewiesen werden. Im Japanischen lässt sich nicht immer eindeutig entscheiden, ob eine zitierte oder transponierte, d. h. direkte oder indirekte, Rede vorliegt. Es gibt keine größeren syntaktischen Unterschiede, keine Veränderung der Verbformen, und Pronomina werden eher selten gebraucht. Entsprechend wird in vormodernen Kommentarwerken zum *Genji monogatari* nicht zwischen direkter und indi-

rekter Rede unterschieden, und in der neueren Forschung zur vormodernen japanischen Literatur wird die Einteilung nur vereinzelt aufgegriffen. Dafür gibt es mit *utsurikotoba* einen Begriff, der zwar nicht den Darstellungstyp der Rede beschreibt, aber zur Bezeichnung von nicht eindeutig bestimmbar Übergängen von Erzähler- zu Figurenrede oder umgekehrt dient – ein Phänomen, das als Besonderheit des *Genji monogatari* gilt, sich vereinzelt aber auch schon in früheren Texten wie dem *Tosa nikki* findet¹⁹⁶² und sich wohl auch nicht grundsätzlich auf das Japanische beschränkt.¹⁹⁶³ Während sich eine Rede unter bestimmten Voraussetzungen sowohl als ‚direkte‘ wie auch als ‚indirekte‘ Rede auffassen lässt, kann eindeutig festgestellt werden, ob es sich um ‚freie‘ Rede handelt oder nicht bzw. ob die Rede mit einer den Quotativ anzeigenden Postposition oder Partikel markiert ist. Auch in europäischen Sprachen kann es zu strukturell ähnlichen Fällen kommen (siehe S. 356–357). Da ‚freie direkte Rede‘ (ohne Quotativ bzw. Inquit-Formel) einer niedrigeren Distanz zugerechnet wird als ‚direkte Rede‘ und ‚freie indirekte Rede‘ dagegen einer größeren, lässt sich die Rededarstellung nicht in Relation zur Distanz setzen. Dies wird durch die Analyse einer Erzählung aus dem *Konjaku monogatari shū* (27:13) bestätigt, in der sich in einer Passage mit großer narrative Distanz ein besonders hoher Anteil an direkter Rede findet. Ein Zusammenhang zwischen Distanz und Rededarstellung könnte auch für Texte in anderen Sprachen, wenigstens für vormoderne, zu bezweifeln sein, was jedoch einer gesonderten Prüfung bedarf.

Es empfiehlt sich daher, Distanz ausschließlich gemäß dem zweiten Kriterium nach Genette anhand der Detailliertheit des Erzählten zu bestimmen. Anders als bei Genette ist jedoch zu beachten, dass sich die Distanz nicht zwangsläufig umgekehrt proportional zum Erzähltempo verhält. Zudem entspricht das Erzähltempo Genettes Kategorie ‚Dauer‘, einer Unterkategorie der ‚Zeit‘.

Es wurde weiterhin vorgeschlagen, für die narratologische Analyse japanischer Erzähltexte Genettes Kategorie des ‚Modus‘ neben Distanz und Perspektive um eine weitere Unterkategorie zu ergänzen: die der Bestimmtheit. Damit wird beschrieben, wie eindeutig das handelnde oder sprechende Subjekt in einem bestimmten Textsegment ist. Da es im klassischen Japanisch keine ‚Person‘ im Sinne grammatischer Formen gibt, Demonstrativa bzw. Demonstrativa enthaltene Wendungen (z. B. *sono hito*) in der Funktion anaphorischer Pronomina (‚er/sie‘) fast nicht verwendet werden (eher noch kommen Nomina wie *onna* [‚Frau‘] oder

1962 Siehe den letzten Absatz von Kap. 3.4.3.

1963 Vgl. etwa folgenden Kommentar der Germanistin Sonja Glauch (2018: 95) hinter einem mittelhochdeutschen Textzitat: „Die Anführungszeichen der Edition habe ich entfernt, um das Irritationspotential in der zeitgenössischen Rezeption klarer werden zu lassen.“

otoko [„Mann“] zum Einsatz) und zudem auch Namen und Figurenbezeichnungen nur selten auftreten, ist das Subjekt nicht immer gleichermaßen klar. Eine niedrige Bestimmtheit, bei der nicht eindeutig ist, welche Figur gemeint ist und ggf. eine bestimmte Auswahl an Figuren infrage kommt, wurde mitunter bewusst als literarische Technik eingesetzt.

Neben der horizontalen Ebene der diegetischen Figuren spielt die Bestimmtheit hinsichtlich dargestellter Wahrnehmungen und Reden auch in vertikaler Ebene unter Einbezug der Erzählinstanz und dem impliziten Leser/Hörer eine Rolle. Es ist möglich, dass aufgrund einer geringen Bestimmtheit eine Interferenz von Stimmen wahrgenommen wird, im Gegensatz zur freien indirekten Rede ist das aber nicht zwangsläufig der Fall. Zudem führt eine geringe Bestimmtheit zu mehr Unsicherheit als freie indirekte Rede: Anders als bei der freien indirekten Rede lassen sich einzelne Worte nicht entweder einer bestimmten Figur oder der Erzählinstanz zuweisen, und eine geringe Bestimmtheit in vertikaler Ebene mag eine ontologische Ungewissheit hervorrufen. Eine hohe Bestimmtheit ist außerdem von einer geringen Distanz zu unterscheiden, da sie nicht durch kontingente Details zustande kommen kann. In Anlehnung an Genette lassen sich alle Kategorien des ‚Modus‘ in Relation zur narrativen Information setzen: Während sich die Distanz auf ihre Quantität und die Perspektive auf ihre Qualität bezieht, meint die Bestimmtheit ihre Kohärenz.

Bezüglich sprachlichen Markierungen von Perspektive fällt auf, dass in westlichen Texten die Morphologie eine relativ kleine Rolle spielt, in japanischen Texten dafür eine umso zentralere Funktion übernimmt.

Es wurde weiterhin argumentiert, dass ein vom Autor zu unterscheidendes textinternes Sprechsubjekt in der Textanalyse nicht nur Erzählungen vorbehalten sein sollte und das auch nicht-narrative Texte über eine solche Instanz verfügen. Ein Werk, das sowohl aus narrativen wie auch aus nicht-narrativen Teilen besteht, demonstriert eindrücklich die Notwendigkeit für ein solches die Gattungsgrenzen übersteigendes Konzept. In der mündlichen Aufführung von Texten wiederum, wie sie in semi-oralen Gesellschaften üblich war, fallen textinterne Erzählinstanz und menschlicher Erzähler in einer Person zusammen. Ferner ist im Kontext der Vokalität eine Unterscheidung zwischen textinterner und textexterner Pragmatik generell prekär.

Als ‚Stimme‘ lässt sich in Bezug auf japanische Texte im Zeichen der Semi-Oralität nicht mehr nur die (textinterne) Erzählinstanz bezeichnen, sondern auch ihre phonische Umsetzbarkeit. Während europäische Texte grundsätzlich problemlos aus dem graphischen (schriftlichen) ins phonische (mündliche) Medium überführt werden können, hängt der jeweilige Aufwand bei japanischen Texten vom Grad ihrer phono- bzw. logographischen Verschriftung ab. Inwieweit dem Text eine ‚Stimme‘ in der Form leichter phonischer Umsetzbarkeit ein-

geschrieben ist, ist keine Frage der konzeptionellen Schriftlichkeit/Mündlichkeit, sodass es gerechtfertigt scheint, für diese Dimension japanischer Texte eine neue Kategorie einzuführen. Auch wenn sich aus einer deutlichen ‚Stimme‘ nicht zwangsläufig eine mündliche Aufführungspraxis ableiten lässt, sprechen die historischen Daten zumindest für eine entsprechende Tendenz. Somit steht die ‚Stimme‘ unzweifelhaft in einem Zusammenhang zur Textpragmatik.

5.4 Ausblick

In diesem Buch wurde versucht, narratologische Theorie in einer Weise zu beschreiben, dass sie für die Analyse japanischer Erzähltexte fruchtbar gemacht werden kann, und mittels dieser Theorie zugleich sprachlich bedingte Besonderheiten japanischen Erzählens zu erfassen. Zugleich wurde der Versuch unternommen, bestehende Theorien zu modifizieren bzw. präzisieren (‚Distanz‘) und zu erweitern (‚Bestimmtheit‘ als neue Unterkategorie des ‚Modus‘). Dazu wurden nicht nur die in der erzähltheoretisch ausgerichteten japanischen Forschung im Vordergrund stehenden *wabun*-Texte berücksichtigt, sondern auch *setsuwa*-Texte, die sich stärker am ‚chinesischen‘ Pol der *wakan*-Dialektik orientieren. Dabei wurde einerseits gezeigt, dass auch in *setsuwa* Fokalisierungstechniken geschickt eingesetzt werden konnten, andererseits wurde der ‚Stimme‘ im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit nachgespürt und eine Dimension japanischer Schriftlichkeit theoretisch beschrieben, die sich weder als medial noch als konzeptionell nach Peter Koch und Wulf Oesterreicher bezeichnen lässt. Zuletzt wurde die vermeintlich besonders große Rolle komplexer Perspektivierungstechniken in der Literatur der Heian-Zeit kritisch unter die Lupe genommen. Dabei wurde deutlich, dass Behauptungen einer perspektivischen Einzigartigkeit der japanischen Literatur zu einem Großteil auf fehlerhaften Prämissen bzw. einem veralteten Forschungsstand zur ‚westlichen‘ Literatur basieren. Es wurde argumentiert, dass zwar das handelnde oder sprechende Subjekt in vormodernen japanischen Texten ambig sein kann, die Texte sich auf perspektivischer Ebene aber durch relative Klarheit auszeichnen, was auf die große Bedeutung der Morphologie für die Markierung von Perspektive zurückzuführen ist.

In erster Linie ging es um die vielleicht grundlegendsten Kategorien der Erzählung: die Erzählinstanz und die Perspektive. Zudem wurde die Distanz als nützliche Analysekategorie erörtert und eine Theorie der ‚Bestimmtheit‘ des Subjekts im Rahmen des Modus der Erzählung vorgeschlagen. Da der Schwerpunkt auf sprachlich bedingten Charakteristika japanischen Erzählens lag, betreffen alle der für dieses Buch grundlegenden Kategorien primär den *discours*. Eine umfassende Behandlung der Kategorien Plot, Figur und Raum steht noch

aus.¹⁹⁶⁴ Die Figur ist im Hinblick auf Konventionen von Figurenbezeichnungen sowie *wabun*-Texte mit niedriger Bestimmtheit ein besonders vielversprechender Forschungsgegenstand, der auch zu anthropologischen Erkenntnissen führen könnte. Etwa kann danach gefragt werden, wie ‚Persönlichkeit‘ konzipiert wurde, wenn eine Figur über keinen festen Namen verfügt bzw. dieser ungenannt bleibt.¹⁹⁶⁵ Ein Problem, das im Verlauf dieses Buches immer wieder aufschien und oft nicht vollständig geklärt werden konnte, ist der Zusammenhang von Stimme und Perspektive, die in der japanischen Forschungsliteratur häufig gleichgesetzt werden. Auch hier könnten weitere Untersuchungen zusätzliche Klarheit schaffen.

Im Hinblick auf das Textmaterial wäre von besonderem Interesse, wenn künftig auch *kanbun*-Texte untersucht würden und herausgearbeitet werden könnte, inwieweit sich ‚sinojapanisches‘ Erzählen von dem mittels Silbenschrift notierten unterscheidet. Die altjapanischen Mythen sowie die Langgedichte im *Man'yōshū*, die sich sprachlich stark von den hier untersuchten Texten des 10. bis 14. Jahrhunderts unterscheiden, wurden bisher kaum aus narratologischer Perspektive betrachtet. Erzähltheoretische Studien zu den überaus populären und sich durch den Buchdruck großer Verbreitung erfreuenden Textgattungen der zweiten Hälfte des 18. sowie des 19. Jahrhunderts, die unter dem Begriff *gesaku* 戯作 (‚zum Spaß verfasst‘) zusammengefasst werden, fehlen sogar noch völlig. Aber auch zu den meisten anderen Genres sind die bislang vorliegenden Forschungsarbeiten noch überschaubar. Insbesondere wurde die klassische Literatur der Heian-Zeit, die in Japan im Mittelpunkt des erzähltheoretischen Interesses steht, nach den an amerikanischen Universitäten eingereichten Arbeiten von Stinchecum, Okada und Yoda in der europäischen Forschung noch relativ wenig beachtet.

Ein Forschungsdesiderat stellen weiterhin diachrone Untersuchungen dar, die sowohl innerhalb einzelner Genres als auch epochenübergreifend durchgeführt werden könnten. Sehr profitieren könnte die Forschung – sowohl die japanologische als auch die interdisziplinäre – durch komparatistische Ansätze. Neben der klassischen (strukturalistischen) Narratologie sollte auch an neuere Forschungsfelder angeknüpft werden, die sich innerhalb der Narratologie herausgebildet haben. Wie das 2020 erschienene Heft *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature* zeigt, mag sich die Beschäftigung mit der kognitiven Narratologie als besonders fruchtbar erweisen. Aber auch auf dem

1964 Mehrere der im Folgenden genannten Forschungsdesiderate wurden bereits in Balmes 2020b: 17–19 ausführlicher dargelegt. Für theoretische Überlegungen zur Kategorie ‚Zeit‘ siehe Balmes 2021a.

1965 Siehe Arntzen 2020: 167–168.

Gebiet der historischen Narratologie¹⁹⁶⁶, also zu vormodernen Konzepten des Erzählens wie dem Begriff *sōshiji*, gibt es noch viel zu tun.

Die strukturalistische Narratologie lässt sich mit einem Werkzeugkasten vergleichen, der verschiedene Forschungsansätze ermöglicht. Wichtig ist vor allem, sich nicht bloß ein einzelnes Werkzeug herauszugreifen, sondern mit verschiedenen Werkzeugen vertraut zu werden und zu wissen, welches wann sinnvoll eingesetzt werden kann. Genettes Theorie ist ein guter Ausgangspunkt, kann aber nicht alles leisten. Ebenso wenig können Überblickswerke die Beschäftigung mit den theoretischen Werken selbst ersetzen, da der Versuch, auf verschiedenen Prämissen basierende Theorien miteinander zu vereinbaren, häufig zu Widersprüchen führt. Zudem werden narratologische Konzepte, wie Stephan Packard schreibt, „zwar als Schubladensysteme vermittelt“¹⁹⁶⁷, aber das Forschungsinteresse liegt vor allem auf Ausnahmen von der Regel, und „[m]indestens eine Schwierigkeit, sie zur Übereinstimmung zu bringen, scheint Voraussetzung für den Neuigkeitswert jeder Studie zu sein“¹⁹⁶⁸.

Verglichen mit anderen philologischen Fächern ist die Zahl japanologischen Studien mit narratologischem Schwerpunkt immer noch sehr gering. Es ist sehr zu hoffen, dass weitere Forschungsarbeiten entstehen können, die methodisch reflektiert und interdisziplinär anknüpfungsfähig sind und zugleich auf der profunden Kenntnis der untersuchten Werke basieren. Kooperationen von Japanologen mit Vertretern anderer Philologien sowie mit japanischen Literaturwissenschaftlern wären daher äußerst wünschenswert, ebenso wie eine Zusammenarbeit von linguistisch und literaturwissenschaftlich orientierten Japanologen untereinander. Wenn dieses Buch dabei als einer der methodischen oder theoretischen Referenzpunkte dienen könnte, hätte es sein Ziel mehr als erreicht.

1966 Siehe Anm. 8.

1967 Packard 2019: 129.

1968 Packard 2019: 130.

Literaturverzeichnis

Alle aufgeführten japanische Publikationen, bei denen kein Erscheinungsort genannt wird, wurden in Tōkyō verlegt. Von einer diplomatischen Edition ist nur dann die Rede, wenn auch keine *dakuten* ergänzt wurden (Satzzeichen sind dagegen zulässig).

Abkürzungen

- DD *Dejitaru Daijisen* デジタル大辞泉 = *Daijisen*. 2. Aufl. Shōgakukan 小学館, 2012. Online-Zugriff über JapanKnowledge.
- DBSS *Denshō bungaku shiryō shūsei* 伝承文学資料集成. 14 Bde. Miyai shoten 三弥井書店, 1988–2006.
- GKS *Gunma kenshi: shiryō-hen* 群馬県史 : 資料編. 29 Bde. Hrsg. von Gunma kenshi hensan iinkai 群馬県史編さん委員会. Maebashi 前橋: Gunma-ken 群馬県, 1977–1992.
- GR *Gunsho ruijū* 群書類従. 30 Bde. Hrsg. von Hanawa Hokiichi 塙保己一. 3. Aufl. Zoku gunsho ruijū kanseikai 続群書類従完成会, 1983–2002. Enthalten in der digitalen Version *Gunsho ruijū (shō, zoku, zokuzoku)* 群書類従 (正・続・続々) von Yagi shoten 八木書店 (2014), abrufbar über JapanKnowledge.
- IBJ *Iwanami Bukkyō jiten* 岩波 仏教辞典. Hrsg. von Nakamura Hajime 中村元 et al. 2. Aufl. Iwanami shoten 岩波書店, [2002] ⁵2010.
- KI *Kokuyaku issaikyō* 國訳一切經. 257 Bde. Daitō shuppansha 大東出版社, 1928–1988.
- MJMT *Muromachi jidai monogatari taisei* 室町時代物語大成. 15 Bde. Hrsg. von Yokoyama Shigeru 横山重 und Matsumoto Ryūshin 松本隆信. Kadokawa shoten 角川書店, 1973–1988.
- NE *Nihon no emaki* 日本の絵巻. 20 Bde. Hrsg. von Komatsu Shigemi 小松茂美. Chūō kōronsha 中央公論社, 1987–1988.
- NKBD *Nihon koten bungaku daijiten* 日本古典文学大辞典. 6 Bde. Hrsg. von Nihon koten bungaku daijiten henshū iinkai 日本古典文学大辞典編集委員会. Iwanami shoten 岩波書店, 1983–1985.
- NKBT *Nihon koten bungaku taikai* 日本古典文学大系. 102 Bde. Iwanami shoten 岩波書店, 1957–1968.
- NKBZ *Nihon koten bungaku zenshū* 日本古典文学全集. 51 Bde. Shōgakukan 小学館, 1970–1976.
- NKD *Nihon kokugo daijiten* 日本国語大辞典. 14 Bde. 2. Aufl. Shōgakukan 小学館, 2000–2002. Online-Zugriff über JapanKnowledge.
- SKT *Shinpen Kokka taikan* 新編 国歌大観. 20 Bde. Kadokawa shoten 角川書店, 1983–1992. Online-Zugriff über JapanKnowledge.
- SNKBT *Shin Nihon koten bungaku taikai* 新日本古典文学大系. 106 Bde. Iwanami shoten 岩波書店, 1989–2005.
- SNKBZ *Shinpen Nihon koten bungaku zenshū* 新編日本古典文学全集. 88 Bde. Shōgakukan 小学館, 1994–2002. Online-Zugriff über JapanKnowledge.

- SST *Shinpen Shikashū taisei CD-ROM-ban* 新編 私家集大成 CD-ROM版. Hrsg. von *Shikashū taisei* CD-ka iinkai 『私家集大成』CD化委員会. Emuwai kikaku エムワイ企画, 2008.
- ST *Shintō taikai* 神道大系. 120 Bde. Hrsg. von Shintō taikai hensankai 神道大系編纂会. Shintō taikai hensankai, 1977–1994.
- T *Taishō shinshū daizōkyō* 大正新脩大藏經. 100 Bde. Hrsg. von Takakusu Junjirō 高楠順次郎 et al. Taishō issaikyō kankōkai 大正一切經刊行会, 1924–1935. Online-Zugriff über The SAT Daizōkyō Text Database (SAT 2015).

Übersicht über die Primärquellen

Japanische und chinesische Quellen

Aki no yo no naga-monogatari 秋夜長物語 (14. Jh.)

- Editionen der Eiwa-Handschrift 永和本 aus dem Jahr Eiwa 3 (1377) in NKBT 38: 460–485, 488–490; MJMT 1: 234–252.
- Übersetzungen: Sawada 1976; Childs 1980.

Ayui shō あゆひ抄 (1773 von Fujitani Nariakira 富士谷成章 [1738–1779]; fünf Faszikel, gedruckt 1778 in zwei Bänden)

- Digitalisat des Kokuritsu kokugo kenkyūsho 国立国語研究所. <https://dglb01.ninjal.ac.jp/ninjalld/bunken.php?title=ayuisyo> (25.9.2021)

Eiga monogatari 栄花物語 (Fasz. 1–30 zwischen 1028 und 1034 von Akazome Emon 赤染衛門; Fasz. 31–40 zwischen 1092 und 1107)

- Auf der Umezawa-Handschrift 梅沢本 und anderen Textzeugen basierende Edition in SNKBZ 31–33 (hrsg. von Yamanaka Yutaka 山中裕, Akiyama Ken 秋山虔, Ikeda Naotaka 池田尚隆 und Fukunaga Susumu 福長進).

Genji ipponkyō [kuyō hyōbyaku] 源氏一品経[供養表白] (um 1166 von Chōken 澄憲 [1126–1203])

- Auf den Editionen verschiedener Handschriften beruhende kritische Edition in Hakamada 2009.
- Übersetzung in Balmes 2015: 32–37.

Genji monogatari 源氏物語 (Anfang 11. Jh. von Murasaki Shikibu 紫式部)

- Edition der Ōshima-Handschrift 大島本 (*aobyōshibon*-Überlieferung 青表紙本系統) (mit Ausnahme des Kapitels „Ukifune“ 浮舟): SNKBT 19–23 (hrsg. von Yanai Shigeshi 柳井滋, Murofushi Shinsuke 室伏信助, Ōasa Yūji 大朝雄二, Suzuki Hideo 鈴木日出男, Fujii Sadakazu 藤井貞和 und Imanishi Yūichirō 今西祐一郎). Text, der sich aus unterschiedlichen Versionen zusammensetzt: NKBT 12–17 (hrsg. von Abe Akio 阿部秋生, Akiyama Ken 秋山虔 und Imai Gen'e 今井源衛); SNKBZ 20–25 (hrsg. von Abe Akio, Akiyama Ken, Imai Gen'e und Suzuki Hideo).
- Übersetzungen: Benl 1966; Seidensticker 1976; Tyler 2003.

Genji monogatari emaki 源氏物語絵巻 (ca. 1120–1140)

- Faksimiles und diplomatische Edition der Fragmente des Tokugawa-Museums 徳川美術館 (Nagoya) und anderer Sammlungen in NE 1 (hrsg. von Komatsu Shigemi 小松茂美).

Gōdanshō 江談抄 (ca. 1104–1108 von Fujiwara no Sanekane 藤原実兼 [1085–1112], basierend auf Erzählungen Ōe no Masafusas 大江匡房 [1041–1111])

- Edition in GR 27: 549–627 (Nr. 486) (angegeben werden nur die zum Vergleich herangezogenen Textzeugen). Edition nach der Handschrift im Besitz des Nationalinstituts zur Erforschung der japanischen Literatur (Kokubungaku kenkyū shiryōkan 国文学研究資料館) mit Korrekturen in SNKBT 32 (hrsg. von Yamane Taisuke 山根對助 und Gotō Akio 後藤昭雄).

Gunma Takai iwaya engi 群馬高井岩屋縁起 (Handschrift im Besitz von Nagao Etsuji 長尾悦治 [siehe Ōshima 2002: 333–334])

- Faksimile in DBSS 6: 271–277 (hrsg. von Ōshima Yukio 大島由紀夫).
- Diplomatische Edition in Kondō 1959: 345–352.

Heike monogatari 平家物語 (13.–14. Jh.)

- Edition der Handschrift im Besitz des Instituts für japanische Sprache der Universität Tōkyō (Tōkyō daigaku kokugo kenkyūshitsu 東京大学国語研究室) (Kakuichi 覚一-Fassung): SNKBT 44–45 (hrsg. von Kajihara Masaaki 梶原正昭 und Yamashita Hiroaki 山下宏明).
- Übersetzungen: McCullough 1988; Tyler 2012.

Iidama engi 飯玉縁起

- Diplomatische Edition in Tokuda 1984: 55–56.

Ionushi いほぬし siehe *Zōki hōshi shū**Ise monogatari* 伊勢物語 (10. Jh.)

- Edition der Fujiwara no Teika 藤原定家 (1162–1241) zugeschriebenen Handschrift im Besitz der Gakushūin-Universität 学習院大学 in SNKBT 17 (hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔).
- Teilübersetzung in Benl 1957. Vollständige Übersetzung in Schaarschmidt 1981.

Ise shū 伊勢集 (Mitte 10. Jh.)

- Edition nach der Nishi-Honganji-Handschrift 西本願寺本 (1112) des *Sanjūrokunin shū* 三十六人集 in SKT.
- Übersetzung bis Gedicht Nr. 32 in Mostow 2004: 144–163; Übersetzung bis Gedicht Nr. 51 von Temca alias T. E. McAuley aus dem Jahr 2015: <http://www.wakapoetry.net/poems/other-collections/ise-shu/> (16.10.2021)

Jōshū Gunma-gun iwaya engi 上州群馬郡岩屋縁起 (Handschrift aus der späten Edo- oder frühen Meiji-Zeit im Besitz der Stadtbibliothek Maebashi 前橋市立図書館 [siehe Ōshima 2002: 312–313; 2003: 43])

- Diplomatische Edition in DBSS 6: 115–119 (hrsg. von Ōshima Yukio 大島由紀夫).

Kagerō no nikki かげろふの日記 (971–975 von Fujiwara no Michitsuna no haha 藤原道綱母 [929–990])

- Faksimile der Reigen-tennō 靈元天皇 (1654–1732, reg. 1663–1687) zugeschriebenen Katsuranomiya-Handschrift 桂宮本 mit dem Titel *Kagerō nikki* 蜻蛉日記 im Besitz des Kaiserlichen Hofamts (Abteilung für Archiv und Mausoleen, Kunaichō Shoryōbu 宮内庁書陵部; Signatur: 桂-52): Uemura 1999.
- Editionen der Katsuranomiya-Handschrift in NKBT 20 (hrsg. von Kawaguchi Hisao 川口久雄); SNKBT 24 (hrsg. von Imanishi Yūichirō 今西祐一郎); SNKBZ 13 (hrsg. von Kimura Masanori 木村正中 und Imuta Tsunehisa 伊牟田経久); Kawamura 2003.
- Übersetzungen: Seidensticker [1964] ⁴2008 und Arntzen 1997.

Kojiki 古事記 (712)

- Edition nach der Shinpukuji-Handschrift 真福寺本 mit Korrekturen in SNKBZ 1 (hrsg. von Yamaguchi Yoshinori 山口佳紀 und Kōnoshi Takamitsu 神野志隆光).
- Übersetzung in Antoni 2012.

Kokin wakashū 古今和歌集 (kompiliert zwischen 905 und 913/14)

- Edition *des Kokin wakashū* 詠訓和歌集 im Besitz des Kōno-Museums in Imabari 今治市河野美術館 in SNKBT 5 (hrsg. von Kojima Noriyuki 小島憲之 und Arai Eizō 赤瀬信吾).

Konjaku monogatari shū 今昔物語集 (frühes 12. Jh.)

- Digitalisat und Edition der Suzuka-Handschrift 鈴鹿本 im Besitz der Bibliothek der Universität Kyōto 京都大学図書館 (Fasz. 2, 5, 7, 9, 10, 12, 17, 27, 29) auf der Homepage der Bibliothek. <https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/classification/pickup-nt> (16.10.2021)
- Edition in SNKBT 33–37 (hrsg. von Satake Akihiro 佐竹昭広, Ikegami Jun'ichi 池上洵一, Komine Kazuaki 小峯和明 und Mori Masato 森正人); Teiledition (ab Fasz. 11) in SNKBZ 35–38 (hrsg. von Mabuchi Kazuo 馬淵和夫, Kunisaki Fumimaro 国東文麿 und Inagaki Taiichi 稲垣泰一) (der zitierte 27. Fasz. folgt jeweils der Suzuka-Handschrift 鈴鹿本 [siehe oben]).
- Übersetzung in Dykstra 2014 (insg. 3 Bde.).

Myōhō renga kyō 妙法蓮華經 (übers. im Jahr Hongshi 8 [406] von Kumārajīva [jap. Kumarajū 鳩摩羅什, 344–413])

- Edition in T 262, 9:1c15–62b01.
- *Kakikudashi* in KI: *Hokke-bu* 法華部 (übers. von Umada Gyōkei 馬田行啓).
- Übersetzung in Deeg [2007] ²2009.

Nihon ryōiki 日本靈異記 (fertiggestellt um 822 von Keikai/Kyōkai 景戒)

- Edition der Kōfukuji-Handschrift 興福寺本 (Fasz. 1) und der Shinpukuji-Handschrift 真福寺本 (Fasz. 2–3) in SNKBZ 10 (hrsg. von Nakada Norio 中田祝夫).
- Teilübersetzung in Naumann/Naumann [1973] 2009: 41–54.

Shasekishū 沙石集 (1279–1283 von Mujū Ichien 無住一円 [1227–1312])

- Edition der Handschrift im Besitz der Städtischen Bibliothek Yonezawa 市立米沢図書館 in SNKBZ 52 (hrsg. von Kojima Takayuki 小島孝之).

Shin Kokin wakashū 新古今和歌集 (kompiliert zwischen 1201 und 1205)

- Edition nach der Reizei Tamesuke 冷泉為相 [1263–1328] zugeschriebenen Handschrift im Besitz des Nationalmuseums für japanische Geschichte (Kokuritsu Rekishi minzoku hakubutsukan 国立歴史民俗博物館) in SNKBT 11 (hrsg. von Tanaka Yutaka 田中裕 und Akase Shingo 赤瀬信吾).

Shintōshū 神道集 (Mitte 14. Jh. von Mönchen der Agui 安居院-Schule)

- Faksimile der Akagi-bunko-Handschrift 赤本文庫本 im Besitz der zur Tenri-Universität gehörigen Tenri-Bibliothek 天理大学附属天理図書館 in Kondō/Kishi 1968 [= *Akagi*]. Faksimile der Shōkōkan-Handschrift 彰考館本 in Yokoyama 1934 [= *Shōkōkan*]. Faksimile der Kōno-Handschrift 河野本 (heute im Besitz der Bibliothek der Kokugakuin-Universität 國學院大學図書館) in Watanabe/Kondō 1962 [= *Kōno*]. Faksimile einer weiteren Handschrift im Besitz der Tenri-Bibliothek, von der nur Fasz. 6 erhalten ist, in Watanabe/Kondō 1962, Bd. 2.
- Edition der vollständigen Akagi-bunko-Handschrift in Okami/Takahashi 1988 [= ST] sowie von acht Kapiteln mit Bezug zur Provinz Kōzuke in GKS 6 (= Chūsei 中世 2, 1984): 869–904. Edition der Tōyō-bunko-Handschrift 東洋文庫本 in Kondō 1959 [= *Tōyō*].
- Neujapanische Übersetzung von 19 Erzählungen nach der Tōyō-bunko-Handschrift in Kishi 1967. Übersetzung des Hakka-gongen-Kapitels (8/47) in Balmes 2019b.

Taketori monogatari 竹取物語 (Anfang 10. Jh.)

- Faksimile der vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angefertigten Takamatsunomiya-Handschrift 高松宮本 mit dem Titel *Take monogatari* 竹物語 („Die Erzählung vom Bambus“) in Katagiri [1972] ³¹2002b.
- Editionen der Mutō-Handschrift 武藤本 in Sakakura [1970] 1975 und Amagai 1985. Edition der Handschrift im Besitz der Tenri-Bibliothek 天理図書館 in SNKBT 17 (hrsg. von Horiuchi Hideaki 堀内秀晃). Edition der frühesten Druckfassung, des Kokatsuji-jūgyō-bon 古活字十行本 (um die Ära Keichō [1596–1615] entstanden), in SNKBZ 12 (hrsg. von Katagiri Yōichi 片桐洋一). Auf Handschriften der *rufubon* 流布本-Überlieferung basierende Edition in GR 17: 219–245 (Nr. 309; Titel: *Taketori no okina monogatari* 竹とりの翁物語).
- Übersetzungen: Keene 1956; Naumann/Naumann [1973] 2009: 55–90.

Tosa nikki 土左日記 (um 935 von Ki no Tsurayuki 紀貫之 [-945])

- Faksimile der Seikei-shooku-Handschrift 青谿書屋本 in Hagitani [1968] ²³2010.
- Editionen der Seikei-shooku-Handschrift: NKBT 20 (hrsg. von Suzuki Tomotarō 鈴木知太郎); Hagitani 1967; Suzuki [1979] ³³2007; SNKBT 24 (hrsg. von Hasegawa Masaharu 長谷川政春); SNKBZ 13 (hrsg. von Kikuchi Yasuhiko 菊地靖彦); Higashihara/Waller 2013.
- Übersetzungen in Porter [1912] 2005; Miner 1969; McCullough 1985; Olbricht 2001. Teilübersetzungen in Keene 1955: 82–91 (übers. von G. W. Sargent); Shirane 2007: 204–213 (übers. von Gustav Heldt).

Tsutsumi chūnagon monogatari 堤中納言物語 (Sammlung von zehn aus dem 11. bis 14. Jh. stammenden Erzählungen)

- Faksimile der Takamatsunomiya-Handschrift 高松宮本 im Besitz des Nationalmuseums für japanische Geschichte (Kokuritsu Rekishi minzoku hakubutsukan 国立歴史民俗博物館) in Ikeda 2007.

- Edition der Takamatsunomiya-Handschrift in SNKBT 26 (hrsg. von Ōtsuki Osamu 大槻修). Edition der ehemals im Besitz von Shimabara Matsudaira Tadafusa 島原松平忠房 befindlichen Handschrift (heute im Besitz der Bibliothek der Tōkai-Universität 東海大学附属図書館) in SKNBZ 17 (hrsg. von Inaga Keiji 稲賀敬二).
- Übersetzung in Backus 1985. Teilübersetzungen in Benl 1941a; 1941b; 1965; Balmes et al. 2020.

Zōki hōshi shū 増基法師集 (Ende 10. oder Anfang 11. Jh. von Zōki 増基)

- Diplomatische Edition der Suketsune-Handschrift 資経本 (1294) im Besitz des Archivs der Reizei-Familie, Shiguretei bunko 冷泉家時雨亭文庫. in SST („Suketsune-bon shikashū 2“ 資経本私家集 二). Kommentierte Edition nach der *Gunsho-ruijū* 群書類従-Druckfassung von 1819 in Hayashi 2006.

Europäische Quellen

Aristoteles

- *Poiêtikê* („Poetik“, ab 335 v. Chr.). Übersetzung: Aristoteles 1982.

Gunnlaugs saga ormstungu („Die Saga von Gunnlaug Schlangenzunge“, zweite Hälfte des 13. Jh.). Übers. von Betty Wahl mit einer Einleitung von Thomas Esser in Bödl/Vollmer/Zernack 2014: 9–54.

Hartmann von Aue

- *Der arme Heinrich* (Ende 12. Jh.). Edition von A mit kenntlich gemachten Ergänzungen und Korrekturen sowie Übersetzung in Hartmann [2008] ⁴2017.
- *Iwein* (um 1200). Edition der Handschrift B und Übersetzung in Hartmann [2008] ⁴2017.

Homer

- *Ilias* (8./7. Jh. v. Chr.). Übersetzung: Homer [1975] 1988.

Novalis

- *Blüthenstaub* (1798). In: Novalis [1978] ²2005.

Platon

- *Politeia* („Der Staat“, um 380 v. Chr.). Übersetzung: Platon 1826.

Moderne Literatur

Ōe Kenzaburō 大江健三郎

- *M/T to mori no fushigi no monogatari* M/Tと森のフシギの物語. Ōe 1986.
- *Jibun no ki no shita de* 「自分の木」の下で („Unter dem ‚eigenen Baum‘“). Ōe [2001] ⁶2001. Teilübersetzung in Ōe 2017.

Ono Masatsugu 小野正嗣

– *Shishi-watari-bana* 獅子渡り鼻 („Der Löwentritt“). Ono 2015.

Robbe-Grillet, Alain

– *La Jalousie* (1957). Übersetzung: Robbe-Grillet [1959] 2013.

Vollständige Quellenangaben

- Abbott, H. Porter (³2021 [2002]): *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Akiyama Ken 秋山虔 (Hrsg.) (1989): *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社.
- Amagai Hiroyoshi 雨海博洋 (Hrsg./Übers.) (1985): *Gendaigo-yaku taishō Taketori monogatari* 現代語訳対照竹取物語. Ōbunsha 旺文社.
- Andō Tōru 安藤徹 (2003): Rezension zu Mitani 2002. *Kokubungaku kenkyū* 国文学研究 139: 139–143.
- Antoni, Klaus (2003): „Geschichten, die schon lange her sind ...“ – Anmerkungen zur Motiv- und Ursprungsfrage in der japanischen Erzählforschung“. In: *Wandel zwischen den Welten: Festschrift für Johannes Laube*. Hrsg. von Hannelore Eisenhofer-Halim. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 33–54.
- Antoni, Klaus (Übers.) (2012): *Kojiki – Aufzeichnung alter Begebenheiten*. Berlin: Verlag der Weltreligionen.
- Aristoteles (1982): *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Ditzingen: Reclam.
- Arntzen, Sonja (1993): „Getting at the Language of *The Tale of Genji* through the Mirror of Translation“. In: *Approaches to Teaching Murasaki Shikibu's, The Tale of Genji*. Hrsg. von Edward Kamens. New York: The Modern Language Association of America, 31–40.
- Arntzen, Sonja (Übers.) (1997): *The Kagerō Diary: A Woman's Autobiographical Text from Tenth-Century Japan*. (Michigan Monograph Series in Japanese Studies 19). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan.
- Arntzen, Sonja (2020): „Differing Demands of ‚High‘ and ‚Low‘ Narratives from the Heian Period for the Translator“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 151–176 (online).
- Asano Sumire 浅野堇 (2016): „Puroppu riron no kōsatsu: Nihon no irui kon'in tan no bunseki o rei ni“ プロップ理論の考察：日本の異類婚姻譚の分析を例に. Kurzfassung einer Master-Arbeit, Yamagata daigaku 山形大学. <http://www-h.yamagata-u.ac.jp/~aizawa/miscel/asano-propp.pdf> (12.8.2021).
- Backus, Robert L. (Übers.) (1985): *The Riverside Counselor's Stories: Vernacular Fiction of Late Heian Japan*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bal, Mieke (1983): „The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative“. Übers. von Jane E. Lewin. *Style* 17.2: 234–269.
- Bal, Mieke ([1985] ²1997): *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Übers. von Christine van Boheemen. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.

- Balmes, Sebastian (2015): *Die rituelle Errettung der Murasaki Shikibu: Buddhistische Genji-Zeremonien und ihre Spuren in der japanischen Kulturgeschichte*. (Münchner Schriftenreihe Japanforschung 1). Bochum/Freiburg: projekt verlag.
- Balmes, Sebastian [ゼバスティアン・バルメス] (2017a): „Tosa nikki no katarite to shiten: naratoroji no hōhō ni yoru kōsatsu“ 『土左日記』の語り手と視点：ナラトロジーの方法による考察. In: *Kodai chūsei bungaku ronkō* 古代中世文学論考, Bd. 35. Hrsg. von Kodai chūsei bungaku ronkō kankōkai 古代中世文学論考刊行会. Shintensha 新典社, 97–123.
- Balmes, Sebastian (2017b): „Verrückte Sprache und ausgeschmückte Worte‘: Zum buddhistischen Diskurs über den Wert der Literatur im Rahmen der Genji-Rezeption des 12. Jahrhunderts“. *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung* 4: 1–33 (online).
- Balmes, Sebastian (2018): „Sprachliche Grundbedingungen der klassischen Tagebuchliteratur Japans und Probleme von Erzählstimme und Perspektive im ‚Tosa nikki‘“. In: *Narratologie und mittelalterliches Erzählen: Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Hrsg. von Eva von Contzen und Florian Kragl. (Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung: Beihefte 7). Berlin/Boston: De Gruyter, 9–41.
- Balmes, Sebastian (2019a): „Japanologie“. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen und Stefan Tilg. [Stuttgart]: J. B. Metzler, 319–322.
- Balmes, Sebastian (2019b): „Verschwindende Körper: Das *Shintōshū*-Kapitel zu den ‚Acht Emanationen‘ (Hakka gongen) in der Provinz Kōzuke“. *Dimensionen des Körpers im vormodernen Japan*. Hrsg. von Eike Großmann. (MOAG 149). Hamburg: OAG, 243–270.
- Balmes, Sebastian (Hrsg.) (2020a): *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag (online).
- Balmes, Sebastian (2020b): „Discourse, Character, and Time in Premodern Japanese Narrative: An Introduction“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von dems. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 1–24 (online).
- Balmes, Sebastian (2020c): „Linguistic Characteristics of Premodern Japanese Narrative: Issues of Narrative Voice and Mood“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von dems. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 59–112 (online).
- Balmes, Sebastian (2021a): „Auf der Suche nach der Zeit als narratologische Analysekatgorie. Mit Beispielen aus der *setsuwa*-Literatur“. In: *Zeit in der vormodernen japanischen Literatur – Time in Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Raji C. Steineck, Simone Müller und Sebastian Balmes. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 75.1: 33–68.
- Balmes, Sebastian (2021b): „Erzählen durch Text und Bild: Figur und Sequenz in japanischen Querrollen“. In: *Liebe, Kriege, Festlichkeiten – Facetten der narrativen Kunst aus Japan*. [Ausst.-Kat. Museum Rietberg, Zürich]. Hrsg. von Khanh Trinh. Zürich: Scheidegger & Spiess, 34–41.
- Balmes, Sebastian (2021c): „Gunki to katarimono no doitsugo kenkyū (ichi)“ 軍記と語り物のドイツ語研究 (一) . *Gunki to katarimono* 軍記と語り物 57: 11–23.
- Balmes, Sebastian (2021d): „Narrating Through Text and Image: Character and Sequence in Japanese Handscrolls“. In: *Love, Fight, Feast – The Multifaceted World of Japanese Narrative Art*. [Ausst.-Kat. Museum Rietberg, Zürich]. Hrsg. von Khanh Trinh. Zürich: Scheidegger & Spiess, 32–39.

- Balmes, Sebastian [im Erscheinen (a)]: „Drachensee und Schlangenhügel: Zur Präsenz und Symbolik von Orten im *Shintōshū*“. In: *Heilige Orte und sakraler Raum in den Religionen Japans*. Hrsg. von Michael Wachutka. München: iudicium.
- Balmes, Sebastian [im Erscheinen (b)]: „Gunki to katarimono no doitsugo kenkyū (ni)“ 軍記と語り物のドイツ語研究 (二) . *Gunki to katarimono* 軍記と語り物 58.
- Balmes, Sebastian / Balci, Olga / Breitruck Colares, Antonio / Krammling, Felicia / Mair, Niklas / Sallinger, Eileen / Wildner, Adina (2020): „Fünf Erzählungen und ein Fragment aus dem *Tsutsumi chūnagon monogatari*“. In: *Weile, ohne zu wohnen: Festschrift für Peter Pörtner zu seinem 66. Geburtstag*. Hrsg. von Steffen Döll und Marc Nürnberger. (MOAG 150). Hamburg: OAG, 129–192.
- Bareis, J. Alexander (2013): „Ethics, the diachronization of narratology, and the margins of unreliable narration“. In: *Narrative Ethics*. Hrsg. von Jakob Lothe und Jeremy Hawthorn. Amsterdam/New York: Rodopi, 41–55.
- Barthes, Roland (1966): „Introduction à l'analyse structurale des récits“. *Communications* 8: *Recherches sémiologiques: L'analyse structurale du récit*: 1–27.
- Barthes, Roland (1988): „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“. In: ders.: *Das semiologische Abenteuer*. Übers. von Dieter Hornig. (edition suhrkamp 1441). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 102–143.
- Bartels-Wu, Stella (1994): *Mitatemono und kibyōshi: Edition, Bearbeitung und Übersetzung „Myō-kinako kogome Dōmyōji“ (1805) von Takizawa Bakin*. (Bunken: Studien und Materialien zur japanischen Literatur 3). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Becker, Anja / Hausmann, Albrecht (2018): „Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung: Eine neue Online-Zeitschrift für die Mediävistik“. *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1: 1–15 (online).
- Benl, Oscar (Übers.) (1941a): „Der Kaiserliche Generalmajor bricht Kirschenblüten“. *Atlantis: Länder / Völker / Reisen* 13.11: 469–470.
- Benl, Oscar (Übers.) (1941b): „Ein Fräulein, das Insekten liebte“. *Atlantis: Länder / Völker / Reisen* 13.11: 470–472.
- Benl, Oscar (Hrsg./Übers.) (1957): *Liebesgeschichten des japanischen Kavaliere Narihira aus dem Ise-monogatari. Mit 14 farbigen Bildern nach Sōtatsu*. Mit einer kunsthistorischen Einleitung von Dietrich Seckel. München: Carl Hanser Verlag.
- Benl, Oscar (Hrsg./Übers.) (1965): *Der Kirschblütenzweig: Japanische Liebesgeschichten aus tausend Jahren*. (Bücher der Neunzehn 132). München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Benl, Oscar (Übers.) (1966): *Genji-monogatari: Die Geschichte vom Prinzen Genji: Altjapanischer Liebesroman aus dem 11. Jahrhundert, verfaßt von der Hofdame Murasaki*. 2 Bde. (Manesse Bibliothek der Weltliteratur: Corona-Reihe). Zürich: Manesse Verlag.
- Benveniste, Émile ([1974] 1977): *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Blechinger-Talcott, Verena (2020): „Positioning one's own research in Japanese Studies: Between Area Studies and discipline“. In: *Studying Japan: Handbook of Research Designs, Fieldwork and Methods*. Hrsg. von Nora Kottmann und Cornelia Reiher. Baden-Baden: Nomos, 40–42.
- Böldl, Klaus / Vollmer, Andreas / Zernack, Julia (Hrsg.) (2014): *Isländersagas: Die Neuübersetzung*. (Fischer Klassik 90587). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Booth, Wayne C. ([1961] 1988): *The Rhetoric of Fiction, Second Edition* [1983]. Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Bowring, Richard (1988): *Murasaki Shikibu: The Tale of Genji*. (Landmarks of world literature). Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Broman, Eva (2004): „Narratological Focalization Models – a Critical Survey“. In: *Essays on Fiction and Perspective*. Hrsg. von Göran Rossholm. Bern et al.: Peter Lang, 57–89.
- Brower, Robert H. / Miner, Earl (1961): *Japanese Court Poetry*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Buck-Albulet, Heidi (2009–2010): „Predigtballade – Novelle – Film: Die Geschichte *Sanshō dayū* aus Sicht der transmedialen Erzähltheorie“. *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 185–186: 23–39.
- Buck-Albulet, Heidi (2014): „Sprache im Vollzug: Zur Performativität von buddhistischer Predigt und Predigtballade im vormodernen Japan“. *Bunron – Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung 1: Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft*: 113–130 (online).
- Buruma, Ian (1987): „Soul to Soul“ = Rezension zu Dale 1986. *London Review of Books* 9.4. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n04/ian-buruma/soul-to-soul> (20.8.2021).
- Bußmann, Hadumod (Hrsg.) (2002): *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Butler, Kenneth Dean (1966): „The Textual Evolution of the *Heike Monogatari*“. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 26: 5–51.
- Büyükmavi, U. Meltem (2009): „Raum und Erinnerung – Zur Konstruktion kultureller Erinnerung im *Heike monogatari*“. In: *Erinnerungsgeflechte: Text, Bild, Stimme, Körper – Medien des kulturellen Gedächtnisses im vormodernen Japan*. Hrsg. von Robert F. Wittkamp. München: iudicium, 166–197.
- Childs, Margaret H. (1980): „*Chigo Monogatari*: Love Stories or Buddhist Sermons?“ *Monumenta Nipponica* 35.2: 127–151.
- Contzen, Eva von (2014): „Why We Need a Medieval Narratology: A Manifesto“. *Diegesis: Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 3.2: 1–21 (online).
- Contzen, Eva von (2018a): „Diachrone Narratologie und historische Erzählforschung: Eine Bestandsaufnahme und ein Plädoyer“. *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1: 16–37 (online).
- Contzen, Eva von (2018b): „Narrative and Experience in Medieval Literature: Author, Narrator, and Character Revisited“. In: *Narratologie und mittelalterliches Erzählen: Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Hrsg. von ders. und Florian Kragl. (Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung: Beihefte 7). Berlin/Boston: De Gruyter, 61–79.
- Contzen, Eva von / Kragl, Florian (Hrsg.) (2018a): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen: Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. (Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung: Beihefte 7). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Contzen, Eva von / Kragl, Florian (2018b): „Einleitung“. In: *Narratologie und mittelalterliches Erzählen: Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Hrsg. von dens. (Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung: Beihefte 7). Berlin/Boston: De Gruyter, 1–7.
- Contzen, Eva von / Tilg, Stefan (Hrsg.) (2019a): *Handbuch Historische Narratologie*. [Stuttgart]: J. B. Metzler.
- Contzen, Eva von / Tilg, Stefan (2019b): „Einleitung“. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von dens. [Stuttgart]: J. B. Metzler, VII–X.

- Coulmas, Florian (1986): „Direct and indirect speech in Japanese“. In: *Direct and Indirect Speech*. Hrsg. von dems. (Trends in Linguistics: Studies and Monographs 31). Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, 161–178.
- Cranston, Edwin A. (Übers.) (1969): *The Izumi Shikibu Diary: A Romance of the Heian Court*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cwik, Mateusz (2015): *Gestalt und Gehalt: Der Formalismusstreit in der japanischen Literaturtheorie der 1920er-Jahre*. (Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien 58). München: iudicium.
- Dale, Peter N. (1986): *The Myth of Japanese Uniqueness*. New York: St. Martin's Press.
- Deeg, Max (Übers.) ([2007] 2009): *Das Lotos-Sūtra*. Darmstadt: WBG.
- Döll, Steffen (2010): „No Heart, No Illusions: Some Remarks on *Mushin*“. In: *Classical Japanese Philosophy*. Hrsg. von James W. Heisig und Rein Raud. (Frontiers of Japanese Philosophy 7). Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 169–199.
- Duden*. Bibliographisches Institut GmbH, 2022. <https://www.duden.de> (15.3.2022).
- Dykstra, Yoshiko K. (1978): „Shinto Tales (*Shintōshū*)“. *The Journal of Intercultural Studies* 5: 67–88.
- Dykstra, Yoshiko K. (Übers. 2014): *Buddhist Tales of India, China, and Japan: A Complete Translation of the „Konjaku Monogatari-shū“: Japanese Section*. Honolulu: Kanji Press.
- Ebi, Martina ([2008] 2016): *Praktische Grammatik der japanischen Sprache*. Wilhelmsfeld: gottfried egert verlag.
- Ebi, Martina / Eschbach-Szabo, Viktoria (2015): *Japanische Sprachwissenschaft: Eine Einführung für Japanologen und Linguisten*. Tübingen: Narr Verlag.
- Elberfeld, Rolf ([2012] 2017): *Sprache und Sprachen: Eine philosophische Grundorientierung*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- Elisonas, J.S. A. (2002): „Fables and Imitations: Kirishitan Literature in the Forest of Simple Letters“. *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies* 4: 9–36.
- Enomoto Chika 榎本千賀 (2002): „Shintō engi monogatari (ichi): kaidai“ 神道縁起物語 (一) : 解題. In: *Shintō engi monogatari* 神道縁起物語, Bd. 1. Hrsg. von ders. (DBSS 5). Miyai shoten 三弥井書店, 191–226.
- Enomoto Masazumi 榎本正純 (1982): *Genji monogatari no sōshiji: shochū to kenkyū* 源氏物語の草子地：諸注と研究. (Kasama sōsho 笠間叢書 166). Kasama shoin 笠間書院.
- Field, Norma (1998): „The Way of the World“: Japanese Literary Studies in the Postwar United States“. In: *The Postwar Development of Japanese Studies in the United States*. Hrsg. von Helen Hardacre. (Brill's Japanese Studies Library 8). Leiden/Boston/Köln: Brill, 227–293.
- Fludernik, Monika (1996): *Towards a „Natural“ Narratology*. London/New York: Routledge.
- Fludernik, Monika ([2006] 2013): *Erzähltheorie: Eine Einführung*. Darmstadt: WBG.
- Frellesvig, Bjarke ([2010] 2011): *A History of the Japanese Language*. Cambridge et al.: Cambridge University Press.
- Friedemann, Käthe (1910): *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte 7). Leipzig: H. Haessel Verlag.
- Fujii Sadakazu 藤井貞和 (1987): „Katari to monogatari“ カタリとモノガタリ. In: *Nihon bungaku kōza* 日本文学講座, Bd. 4: *Monogatari, shōsetsu I* 物語・小説 I. Hrsg. von Nihon bungaku kyōkai 日本文学協会. Taishūkan shoten 大修館書店, 1–18.
- Fujii Sadakazu 藤井貞和 (2001): *Heian monogatari jojutsuron* 平安物語叙述論. Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会.
- Fujii Sadakazu 藤井貞和 (2004): *Monogatari riron kōgi* 物語理論講義. Tōkyō daigaku shuppankai 東京大学出版会.

- Fujii Sadakazu 藤井貞和 ([2012] 2015): *Bunpōteki shigaku* 文法的詩学 [Neuaufgabe]. Kasama shoin 笠間書院.
- Fukazawa Tōru 深沢徹 (1983): „Tosa nikki jikūron: sono tassei to genkai“ 『土佐日記』時空論 : その達成と限界. *Nihon bungaku* 日本文学 32.6: 59–68.
- Fukuda Akira 福田晃 ([1984] 1987): *Shintōshū setsuwa no seiritsu* 神道集説話の成立. Miyai shoten 三弥井書店.
- Fukuda Takashi 福田孝 (1990): *Genji monogatari no disukūru* 源氏物語のディスクール. (Sōsho Kigōgaku-teki jissen 叢書記号学的実践 12). Shoshi Kaze no bara 書肆風の薔薇.
- Genette, Gérard (1972): „Discours du récit. Essai de méthode“. In: ders.: *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 67–282.
- Genette, Gérard [ジェラール・ジュネット] (1985): *Monogatari no disukūru: hōhōron no kokoromi* 物語のディスクール : 方法論の試み. Übers. von Hanawa Hikaru 花輪光 und Izumi Ryōichi 和泉涼一. (Sōsho Kigōgaku-teki jissen 叢書記号学的実践 2). Shoshi Kaze no bara 書肆風の薔薇.
- Genette, Gérard ([1980] 1986): *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Übers. von Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette, Gérard ([1994] 2010): *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Giesen, Walter (1992): *Heike monogatari: Studien zur literarischen Gestalt und zur Überlieferungsgeschichte*, 3 Bde. Überarbeitete Fassung einer an der Ruhr-Universität Bochum 1985 eingereichten und 1986 zurückgewiesenen Habil. Tübingen. <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/6104> (15.3.2022).
- Glauch, Sonja (2018): „Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort“. Mit Lektürehinweisen von Martin Sebastian Hammer und Sonja Glauch. *Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung* 1: 86–107 (online).
- Glück, Helmut / Rödel, Michael (Hrsg.) (2016). *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Gmeinbauer, Christina / Polak-Rottmann, Sebastian / Purkarthofer, Florian (Hrsg.) (2020): *Wiener Selektion japanologischer Methoden: Jahrgang 2020*. (Beiträge zur Japanologie 48). Wien: Abteilung für Japanologie, Institut für Ostasienwissenschaften, Universität Wien.
- Göhlert, Christian (2017): *Ubugami – Geburtsgottheiten im japanischen Volksglauben*. (Münchener Schriftenreihe Japanforschung 4). Bochum/Freiburg: projekt verlag.
- Goodman, Roger (2020): „How to begin research: The diversity of Japanese Studies“. In: *Studying Japan: Handbook of Research Designs, Fieldwork and Methods*. Hrsg. von Nora Kottmann und Cornelia Reiher. Baden-Baden: Nomos, 27–39.
- Gülberg, Niels (1999): *Buddhistische Zeremoniale (kōshiki) und ihre Bedeutung für die Literatur des japanischen Mittelalters*. (Münchener Ostasiatische Studien 76). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Haferland, Harald / Meyer, Matthias (Hrsg.) (2010a): *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. (Trends in Medieval Philology 19). Berlin/New York: De Gruyter.
- Haferland, Harald / Meyer, Matthias (2010b). „Einleitung“. In: *Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven*. Hrsg. von dens. (Trends in Medieval Philology 19). Berlin/New York: De Gruyter, 3–15.
- Hagitani Boku 萩谷朴 (1967): *Tosa nikki zenchūshaku* 土佐日記全注釈. (Nihon koten hyōshaku zenchūshaku sōsho 日本古典評釈・全注釈叢書). Kadokawa shoten 角川書店.

- Hagitani Boku 萩谷朴 (Hrsg.) ([1968] ²³2010): *Eiinbon Tosa nikki (shinteiban)* 影印本土左日記 (新訂版). (Eiinbon shirīzu 影印本シリーズ). Shintensha 新典社.
- Hakamada Mitsuyasu 袴田光康 (Hrsg.) (2009): „Genji ipponkyō“ 源氏一品經. In: *Genji monogatari to bukyō: butten, koji, girei* 源氏物語と仏教: 伝典・故事・儀礼. Hrsg. von Hinata Kazumasa 日向一雅. Seikansha 青簡舎, 217–233.
- Halliwell, Stephen ([17.10.2012] überarbeitet 12.9.2013): „Diegesis – Mimesis“. In: *the living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn et al. Hamburg: Universität Hamburg. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/36.html> (15.3.2022).
- Hamburger, Käte ([1957] 1980): *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt/M et al.: Ullstein.
- Hart, George L. ([1984] 2000): *A Rapid Sanskrit Method*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Hartmann von Aue ([2008] ⁴2017): *Gregorius, Der arme Heinrich, Iwein*. Hrsg. und übers. von Volker Mertens. (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 29). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Hashimoto Yōsuke 橋本陽介 (2014a): *Monogatari ni okeru jikan to wahō no hikaku shigaku: nihongo to chūgokugo kara no naratoroji* 物語における時間と話法の比較詩学: 日本語と中国語からのナラトロジー. (Sōsho Kigōgaku-teki jissen 叢書記号学実践 12). Suiseisha 水声社.
- Hashimoto Yōsuke 橋本陽介 (2014b): *Naratoroji nyūmon: Puroppu kara Junetto made no monogatari-ron* ナラトロジー入門: プロップからジュネットまでの物語論. Suiseisha 水声社.
- Hayashi Toshihiko 林壽彦 (2006): *Zōki hōshi, Ionushi' chūkai* 増基法師『いほぬし』注解. Miyai shoten 三弥井書店.
- Heinen, Sandra (18.10.2007): „Bestandsaufnahmen der Erzähltheorie“ [Rezension zu Herman, David / Jahn, Manfred / Ryan, Marie-Laure (Hrsg.) (2005): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London/New York: Routledge; Phelan, James / Rabinowitz, Peter J. (Hrsg.) (2005): *A Companion to Narrative Theory*. Malden, MA: Blackwell]. *JLTonline*. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0222-000111> (2.10.2021).
- Higashihara Nobuaki 東原伸明 (2015): *Tosa nikki kyōkōron: shoki sanbun bungaku no seisei to kokufū bunka* 土左日記虚構論: 初期散文文学の生成と国風文化. Musashino shoin 武蔵野書院.
- Higashihara Nobuaki 東原伸明 / Waller, Loren (ローレン・ウォーラー) (Hrsg.) (2013): *Shinpen Tosa nikki* 新編土左日記. Ōfū おうふう.
- Hijikata Yōichi 土方洋一 (2007): *Nikki no seiiki: Heian-chō no ichininshō gensetsu* 日記の声域: 平安朝の一人称言説. Yūbun shoin 右文書院.
- Hijikata Yōichi 土方洋一 ([2010] ²2014): *Monogatari no ressun: yomu tame no junbi taisō* 物語のレッスン: 読むための準備体操. Seikansha 青簡舎.
- Hijikata Yōichi 土方洋一 / Jinno Hidenori 陣野英則 (Hrsg.) (2017): *Genji monogatari no waka to gensetsu bunseki* 源氏物語の和歌と言説分析. Themenheft in: *Nihon bungaku kenkyū jōnanu* 日本文学研究ジャーナル 3.
- Hijiya-Kirschner, Irmela (2015): „Literaturwissenschaftliche Japanforschung – Kein Ort. Nirgends?“ *Bunron: Zeitschrift für literaturwissenschaftliche Japanforschung* 2: 1–14 (online).
- Hirano, Umeo (Übers.) (1963): *The Tsutsumi Chūnagon Monogatari: A Collection of 11th-Century Short Stories of Japan*. The Hokuseido Press.
- Homer ([1975] ³1988): *Ilias*. Übers. von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main: Insel Verlag.

- Huber, Martin / Schmid, Wolf (Hrsg.) (2018): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hübner, Gert (2003): *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im „Eneas“, im „Iwein“ und im „Tristan“*. (Bibliotheca Germanica 44). Tübingen/Basel: A. Francke Verlag.
- Igl, Natalia (2018): „Erzähler und Erzählstimme“. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid. Berlin/Boston: De Gruyter, 127–149.
- Ikeda Hiroko [池田弘子] (1971): *A Type and Motif Index of Japanese Folk-Literature*. (FF Communications 209). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Ikeda Setsuko 池田節子 (1989): „Utsurikotoba“ 移り詞. In: *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. Hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社, 156–157.
- Ikeda Toshio 池田利夫 (Hrsg.) (2007): *Takamatsunomiya-bon Tsutsumi chūnagon monogatari* 高松宮本 堤中納言物語. (Kasama bunko Eiin shirizu 笠間文庫 影印シリーズ 5). Kasama shoin 笠間書院.
- Isomura Kiyotaka 磯村清隆 (1992): „Izumi Shikibu nikki: ‚katarite‘ zō no kengen“ 和泉式部日記 : 〈語り手〉像の顕現. In: *Monogatari no hōhō: katari no imiron* 物語の方法 : 語りの意味論. Hrsg. von Itoi Michihiro 糸井通浩 und Takahashi Tōru 高橋亨. Sekaishisōsha 世界思想社, 161–170.
- Itō Hiroshi 伊藤博 (1989): „Wahō“ 話法. *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. Hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社, 266–267.
- Itō Tetsuya 伊藤鉄也 (Hrsg.) ([2016] 2017): *Nihon koten bungaku hon'yaku jiten* 日本古典文学 翻訳事典, Bd. 2: *Heian gaigo hen* 平安外語編. Kokubungaku kenkyū shiryōkan 国文学研究資料館.
- Itoi Michihiro 糸井通浩 (2018): *‚Katari‘ gensetsu no kenkyū* 「語り」言説の研究. (Kenkyū sōsho 研究叢書 492). Ōsaka: Izumi shoin 和泉書院.
- Itoi Michihiro 糸井通浩 / Takahashi Tōru 高橋亨 (Hrsg.) (1992a): *Monogatari no hōhō: katari no imiron* 物語の方法 : 語りの意味論. Sekaishisōsha 世界思想社.
- Itoi Michihiro 糸井通浩 / Takahashi Tōru 高橋亨 (1992b): „Atogaki“ あとがき. In: *Monogatari no hōhō: katari no imiron* 物語の方法 : 語りの意味論. Hrsg. von dens. Sekaishisōsha 世界思想社, 263–266.
- Iwamatsu Masahiro [岩松正洋] (2012–2014): „Problems in Trans(p)la(n)ting Literary Theory into Japanese“. *Amsterdam International Journal for Cultural Narratology* (AJCN) 7–8: 254–266.
- Iwasa Kanzō 岩佐貫三 (1974): „Onmyōdō saimon to Shugendō saimon: Gozu-tennō saimon o rei to shite“ 陰陽道祭文と修験道祭文 : 牛頭天王祭文を例として. *Indogaku bukkyōgaku kenkyū* 印度學佛教學研究 23.1: 317–321.
- Izubuchi Tomonobu 出淵智信 (2013): *Shintei ‚Shintōshū‘ no kenkyū* 新訂『神道集』の研究. Nagoya: Bui tsū soryūshon ブイツーソリューション.
- Izume Yasuyuki 井爪康之 (1989): „Sōshiji“ 草子地. In: *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. Hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社, 210–211.
- Jelbring, Stina (2010): *A Decontextual Stylistics Study of the ‚Genji Monogatari‘. With a Focus on the ‚Yūgao‘ Story*. Stockholm: Department of Oriental Languages, Stockholm University.
- Jinno Hidenori 陣野英則 (2016a): *Genji monogatari ron: nyōbō, kakareta kotoba, in'yō* 源氏物語論 : 女房・書かれた言葉・引用. Bensei shuppan 勉誠出版.

- Jinno Hidenori 陣野英則 (2016b): „Naratoroji no kore kara to *Genji monogatari*: ninshō o meguru kadai o chūshin ni“ ナラトロジーのこれからと『源氏物語』: 人称をめぐる課題を中心に. In: *Kakyō suru ‚bungaku‘ riron* 架橋する〈文学〉理論. Hrsg. von Sukegawa Kōichirō 助川幸逸郎 et al. (Shinjidai e no Genjigaku 新時代への源氏学 9). Chikurinsha 竹林舎, 96–122.
- Jinno Hidenori 陣野英則 (2017a): „*Hanazakura oru shōshō no kiritsumerareta sekai*: shūmatsubu ni okeru chūjō no menoto tōjō no igi nado 『花桜折る少将』の切り詰められた世界: 終末部における中将の乳母登場の意義など“. In: *Tsutsumi chūnagon monogatari no shin-sekai* 堤中納言物語の新世界. Hrsg. von Yokomizo Hiroshi 横溝博 und Kuge Hirotooshi 久下裕利. (Chi no isan shirūzu 知の遺産シリーズ 4). Musashino shoin 武蔵野書院, 49–68.
- Jinno Hidenori 陣野英則 (2017b): „*Monogatari jojutsu no shutai*: monogatari-ron ni okeru Hikaru Genji no hatsugen o tegakari ni“ 物語叙述の主体: 物語論における光源氏の発言を手がかりに. In: *Genji monogatari no waka to gensetsu bunseki* 源氏物語の和歌と言説分析. Hrsg. von Hijikata Yōichi 土方洋一 und Jinno Hidenori. Themenheft in: *Nihon bungaku kenkyū jānaru* 日本文学研究ジャーナル 3: 50–53.
- Jinno Hidenori 陣野英則 (2018): „*Kikareru monogatari to kakareta monogatari*“ 聞かれる物語と書かれた物語. *Chūko bungaku* 中古文学 101: 3–14.
- Jinno Hidenori [陣野英則] (2020): „*Monogatari Literature of the Heian Period and Narratology*: On the Problem of Grammatical Person and Character“. Übers. von Jeffrey Knott. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 25–57 (online).
- Jong, Irene J. F. de (2001): „The Origins of Figural Narration in Antiquity“. In: *New Perspectives on Narrative Perspective*. Hrsg. von Willie van Peer and Seymour Chatman. (SUNY series, The Margins of Literature). Albany, NY: State University of New York Press, 67–81.
- Kamei Hideo 亀井秀雄 (1983): „*Keshisarareta muninshō*“ 消し去られた無人称. In: ders.: *Kansei no henkaku* 感性の変革. Kōdansha 講談社, 7–30.
- Kamei Hideo [亀井秀雄] (2002): „The Disappearance of the Non-Person Narrator: Changing Sensibilities in Futabatei Shimei“. Übers. von Brett de Bary. In: Kamei Hideo: *Transformations of Sensibility: The Phenomenology of Meiji Literature*. Hrsg. von Michael Bourdaghs. (Michigan Monograph Series in Japanese Studies 40). Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 1–22.
- Kano, Ritsuko 狩野理津子 (2007): „*Nihon daigaku toshokan zō Tosa nikki no hyōki*: ha-gyō tenko-on ni kanshite“ 日本大学図書館蔵『土左日記』の表記: ハ行転呼音に関して. *Kokubungaku* 國文學 91: 415–433.
- Kasuga Kazuo 春日和男 (1975): „Tense and Style in Ancient Japanese Narratives“. In: ders.: *Setsuwa no gobun: kodai setsuwabun no kenkyū* 説話の語文: 古代説話文の研究. Ōfūsha 桜楓社, 248–239.
- Katagiri Yōichi 片桐洋一 (Hrsg.) ([1972] ³¹2002b): *Takamatsunomiya zō Taketori monogatari* 高松宮蔵竹取物語. Shintensha 新興社.
- Kaufmann, Paulus (2009a): „Narrative als Mittel der Überzeugung in Kūkais *Hizōhōyaku*“. In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 497–514.
- Kaufmann, Paulus (2009b): „Überzeugende Biografien: Eine narratologische Analyse einer frühen Lebensbeschreibung Kūkais“. In: *Modi des Erzählens in nicht-abendländischen Texten*. Hrsg. von Stephan Conermann. (Narratio Aliena? 2). Berlin: EB-Verlag, 197–207.

- Kawamura Yūko 川村裕子 (Hrsg./Übers.) (2003): *Shinpan Kagerō nikki* 新版 蜻蛉日記, Bd. 1: *jōkan, chūkan* 上巻・中巻. (Kadokawa bunko 角川文庫 13125). Kadokawa shoten 角川書店.
- Keene, Donald (Hrsg.) (1955): *Anthology of Japanese Literature from the earliest era to the mid-nineteenth century*. New York: Grove Press.
- Keene, Donald (Übers.) (1956): „The Tale of the Bamboo Cutter“. *Monumenta Nipponica* 11.4: 329–355.
- Keene, Donald (1993): *Seeds in the Heart: Japanese Literature from Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Henry Holt.
- Kelsey, W. Michael (1975): „*Konjaku Monogatari-shū*: Toward an Understanding of Its Literary Qualities“. *Monumenta Nipponica* 30.2: 121–150.
- Kiening, Christian (2005): „Alterität und Methode: Begründungsmöglichkeiten fachlicher Identität“. *Mitteilungen des Deutschen Germanistikverbandes 52: Germanistische Mediävistik und ‚Bologna-Prozess‘*: 150–166.
- Kishi Shōzō 貴志正造 (Übers.) (1967): *Shintōshū* 神道集. (Tōyō bunko 東洋文庫 94). Heibonsha 平凡社.
- Kishi Shōzō 貴志正造 (1973): „*Shintōshū* no shōdō-sei“ 『神道集』の唱導性. *Nishō gakusha daigaku ronshū* 二松學舎大學論集 17: 43–66.
- Kishitani Shoko [岸谷敏子] (1985): *Die Person in der Satzaussage: Beiträge zur deutschen und japanischen Verbalkategorie*. (Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum 35). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Kitagawa Hirokuni 北川博邦 (Hrsg.) ([1988] ¹⁴2008): *Wayō jiten* 和洋字典. Sangensha 三玄社.
- Klauk, Tobias / Köppe, Tilmann ([8.5.2013] überarbeitet 16.1.2014): „Telling vs. Showing“. In: *the living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/telling-vs-showing> (4.10.2021).
- Köhn, Stephan (2005): *Traditionen visuellen Erzählens in Japan: Eine paradigmatische Untersuchung der Entwicklungslinien vom Faltschirmbild zum narrativen Manga*. (Kulturwissenschaftliche Japanstudien 2). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Koch, Peter / Oesterreicher, Wulf (1994): „Schriftlichkeit und Sprache“. In: *Schrift und Schriftlichkeit / Writing and Its Use: Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung / An Interdisciplinary Handbook of International Research*. Hrsg. von Hartmut Günther und Otto Ludwig. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft [HSK] 10.1). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 587–604.
- Kojima Naoko 小嶋菜温子 (1997): Rezension zu Takahashi Nobukatsu 高橋宣勝: *Katararezaru Kaguya-hime: mukashibanashi to Taketori monogatari* 語られざるかぐや姫: 昔話と竹取物語 (Taishūkan shoten 大修館書店, 1996). *Kōshō bungei kenkyū* 口承文芸研究 20: 163–165.
- Komine Kazuaki 小峯和明 (2002): *Setсуwa no gensetsu: chūsei no hyōgen to rekishi jojutsu* 説話の言説: 中世の表現と歴史叙述. Shinwasha 森話社.
- Komine Kazuaki 小峯和明 (2007): „Hōe bungei‘ to shite no Genji kuyō: hyōbyaku kara monogatari e“ 〈法会文芸〉としての源氏供養: 表白から物語へ. *Genji monogatari to waka o manabu hito no tame ni* 源氏物語と和歌を学ぶ人のために. Hrsg. von Katō Mutsumi 加藤睦 und Kojima Naoko 小嶋菜温子. Kyōto 京都: Sekaishisōsha 世界思想社, 239–256.
- Kondō Yoshihiro 近藤喜博 (Hrsg.) (1959): *Shintōshū: Tōyō-bunko-bon* 神道集: 東洋文庫本 [bei Kurzbelegen Tōyō]. Kadokawa shoten 角川書店.
- Kondō Yoshihiro 近藤喜博 / Kishi Shōzō 貴志正造 (Hrsg.) (1968): *Akagi-bunko-bon Shintōshū* 赤木文庫本 神道集, 2 Bde. [bei Kurzbelegen *Akagi* = Bd. 1]. (Kichō kotenseki sōkan 貴重古典籍叢刊 1). Kadokawa shoten 角川書店.

- Königsberg, Matthew (2009): „Eine narratologische Vergleichsanalyse der Erzählungen ‚Die Nase des Mönches Zenchi‘ aus der *Konjaku monogatari shū* und ‚Hana‘ von Akutagawa Ryūnosuke“. In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 553–569.
- Konishi Jin'ichi 小西甚一 (1971): „Genji monogatari no shinri byōsha“ 源氏物語の心理描写. In: *Genji monogatari kōza* 源氏物語講座, Bd. 7: *Hyōgen, buntai, gohō* 表現・文体・語法. Hrsg. von Yamagishi Tokuhei 山岸徳平 und Oka Kazuo 岡一男. Yūseidō 有精堂, 43–68.
- Konishi Jin'ichi [小西甚一] (1984): *A History of Japanese Literature*, Bd. 1: *The Archaic and Ancient Ages*. Übers. von Aileen Gatten und Nicholas Teele, hrsg. von Earl Miner. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Konishi Jin'ichi [小西甚一] (1986): *A History of Japanese Literature*, Bd. 2: *The Early Middle Ages*. Übers. von Aileen Gatten, hrsg. von Earl Miner. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Konishi Jin'ichi 小西甚一 ([1985] ³1988): *Nihon bungeishi* 日本文藝史, Bd. 2. Kōdansha 講談社.
- Kornicki, Peter (2009 [2010]): „Narrative of a catastrophe: *Musashi abumi* and the Meireki fire“. In: *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von Laura Moretti. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 347–361.
- Köppe, Tilmann / Kindt, Tom (2014): *Erzähltheorie: Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Köppe, Tilmann / Singer, Rüdiger (Hrsg.) (2018a): *Show, don't tell: Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Köppe, Tilmann / Singer, Rüdiger (2018b): „Einführung: Was heißt (hier) ‚anschaulich erzählen‘?“ In: *Show, don't tell: Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Hrsg. von dens. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 7–34.
- Köppe, Tilmann / Stühning, Jan (2011): „Against pan-narrator theories“. *Journal of Literary Semantics* 40.1: 59–80.
- Kottmann, Nora / Reiher, Cornelia (Hrsg.) (2020a): *Studying Japan: Handbook of Research Designs, Fieldwork and Methods*. Baden-Baden: Nomos.
- Kottmann, Nora / Reiher, Cornelia (Hrsg.) (2020b): „Introduction: Studying Japan“. In: *Studying Japan: Handbook of Research Designs, Fieldwork and Methods*. Hrsg. von dens. Baden-Baden: Nomos, 19–28.
- Klaus Kracht (1992): „Walter Giesen“ [Nachruf]. *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* (BJOAF) 16: 206–217.
- Kracht, Klaus / Rüttermann, Markus (Hrsg.) (2001): *Grundriß der Japanologie*. (Izumi: Quellen, Studien und Materialien zur Kultur Japans 7). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Kristeva, Tzvetana [ツベタナ・クリステヴァ] (1993): „Ichinshō no bungaku keishiki: Nihon no nikki bungaku to yōroppa ni okeru jiden bungaku no dentō“ 一人称の文学形式：日本の日記文学とヨーロッパに於ける自伝文学の伝統. *Nihon kenkyū* 日本研究 9: 27–53.
- Kukkonen, Karin ([25.1.2014] überarbeitet 24.3.2014): „Plot“. In: *the living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot> (5.12.2021).
- Kumakura Chiyuki [熊倉千之] (1980): *The Narrative Time of ‚Genji monogatari‘*. Diss. University of California, Berkeley.
- Lämmert, Eberhard ([1955] ⁶1975): *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Lewin, Bruno ([1959] ⁵2003): *Abriß der japanischen Grammatik auf der Grundlage der klassischen Schriftsprache*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

- Lotman, Jurij M. ([1972] ²1986): *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Lubbock, Percy ([1921] 2006): *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape. Online-Edition des Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/ebooks/18961> (5.12.2021).
- Ludwig, Otto (1977): *Romane und Romanstudien*. Hrsg. von William J. Lillyman. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Mabuchi Kazuo 馬淵和夫 (1958): „Setsuwa bungaku o kenkyū suru hito no tame ni“ 説話文学を研究する人のために. *Kokubungaku: kaishaku to kyōzai no kenkyū* 國文學：解釈と教材の研究 3.11: 79–84, 106.
- Majtczak, Tomasz (2016): *The inflexional system of Classical Japanese*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Marceau, Lawrence E. (2009 [2010]): „Behind the scenes: narrative and self-referentiality in Edo illustrated popular fiction“. In: *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von Laura Moretti. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 403–423.
- Margolin, Uri (2011): „Necessarily a narrator or narrator if necessary: A short note on a long subject“. *Journal of Literary Semantics* 40.1: 43–57.
- Margolin, Uri ([23.5.2012] überarbeitet 26.1.2014): „Narrator“. In: *the living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator> (5.12.2021).
- Martínez, Matías (Hrsg.) (2011a): *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Martínez, Matías (2011b): „Erzählen“. In: *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von dems. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1–12.
- Martínez, Matías / Scheffel, Michael ([1999] ¹⁰2016): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck.
- Masuda Shigeo 増田繁夫 (1989): „Katarite“ 語り手. In: *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. Hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社, 166–167.
- Matsubara Hisako [松原久子] (1970): *Diesseitigkeit und Transzendenz im Taketori-monogatari*. Diss. Ruhr-Universität Bochum.
- Matsui Kenji 松井健児 (1989): „Shinnaigo“ 心内語. In: *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. Hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社, 202–203.
- Matsumoto Ryūshin 松本隆信 (1996): *Chūsei ni okeru honjimonono no kenkyū* 中世における本地物の研究. Kyūko shoin 汲古書院.
- Matsumura Akira 松村明 (Hrsg.) (1971): *Nihon bunpō daijiten* 日本文法大辞典. Meiji shoin 明治書院.
- May, Ekkehard (2001): „Vormoderne Literatur“. In: *Grundriß der Japanologie*. Hrsg. von Klaus Kracht und Markus Rüttermann. (Izumi: Quellen, Studien und Materialien zur Kultur Japans 7). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 63–81.
- McCullough, Helen Craig (Übers.) (1980): *Ōkagami, The Great Mirror: Fujiwara Michinaga (966–1027) and His Times*. Princeton, NJ: Princeton University Press / University of Tokyo Press.
- McCullough, Helen Craig (Übers.) (1985): *Kokin Wakashū: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry: With ‚Tosa Nikki‘ and ‚Shinsen Waka‘*. Stanford, CA: Stanford University Press.

- McCullough, Helen Craig (Übers. 1988): *The Tale of the Heike*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- McCullough, Helen Craig / McCullough, William H. (Übers.) (1980): *A Tale of Flowering Fortunes: Annals of Japanese Aristocratic Life in the Heian Period*, Bd. 2. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Meyer, Harald (2006): „Authentizität oder Metaphorik? Divergierende Deutungsmuster von Ki no Tsurayukis *Tosa nikki* (Tagebuch von Tosa) in der japanischen Literaturwissenschaft“. In: *Synästhesie und Metaphorik: Sinnliche und bildliche Übertragungen in der vormodernen japanischen Literatur*. Hrsg. von Simone Müller. (MOAG 144). Hamburg: OAG, 117–144.
- Meyer, Harald (2011a): „Die kategoriale Fiktionalität des *Kagerō nikki*, *Sarashina nikki* und *Izumi Shikibu nikki*: Ansätze zu einer Poetik und narratologischen Profilbestimmung japanischer Hofdamentagebücher aus dem 10. und 11. Jahrhundert in Abgrenzung zu Tagebüchern männlicher Hofbeamter am Beispiel des *Midō kanpaku ki*. Teil I“. *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* 23.1: 40–66.
- Meyer, Harald (2011b): „Die kategoriale Fiktionalität des *Kagerō nikki*, *Sarashina nikki* und *Izumi Shikibu nikki*: Ansätze zu einer Poetik und narratologischen Profilbestimmung japanischer Hofdamentagebücher aus dem 10. und 11. Jahrhundert in Abgrenzung zu Tagebüchern männlicher Hofbeamter am Beispiel des *Midō kanpaku ki*. Teil II“. *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* 23.2: 70–97.
- Meyer, Harald (2011c): Rezension zu Werner 2006. *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* 23.2: 134–138.
- Midorikawa Machiko [緑川真知子] (2003): „Coming to Terms with the Alien: Translations of *Genji monogatari*“. *Monumenta Nipponica* 58.2: 193–222.
- Midorikawa Machiko [緑川真知子] (2020): „A World of Indirectness: Notes Toward a Study of Characterization in ‚The Tale of Genji‘“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 177–197 (online).
- Miner, Earl (1969): *Japanese Poetic Diaries*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Miner, Earl (1990): *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Miner, Earl / Odagiri Hiroko [小田桐弘子] / Morrell, Robert E. (1985): *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Mitani Kuniaki 三谷邦明 (1978): „*Genji monogatari ni okeru ‚katarite‘ no kōzō: ‚washa‘ to ‚katarite‘ arui wa sōshiji-ron hihan no tame no joshō*“ 源氏物語における〈語り〉の構造：〈話者〉と〈語り手〉あるいは「草子地」論批判のための序章. *Nihon bungaku* 日本文学 27.11: 37–52.
- Mitani Kuniaki 三谷邦明 (2002): *Genji monogatari no gensetsu* 源氏物語の言説. Kanrin shobō 翰林書房.
- Miyake, Lynne K. (1996): „*The Tosa Diary: In the Interstices of Gender and Criticism*“. In: *The Woman's Hand: Gender and Theory in Japanese Women's Writing*. Hrsg. von Paul Gordon Schalow und Janet A. Walker. Stanford, CA: Stanford University Press, 41–73.
- Möhwald, Ulrich (1987): Rezension zu Dale 1986. *ASIEN – The German Journal on Contemporary Asia* 24: 96–100.
- Moretti, Laura (Hrsg.) (2009a [2010]): *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3.

- Moretti, Laura (2009b [2010]): „Introduction: Blurred boundaries: narrativity and fictionality in Edo-period prose literature“. In: *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von ders. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 299–305.
- Moretti, Laura (2009c [2010]): „On the edge of narrative: towards a new view of seventeenth-century popular prose in print“. In *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von ders. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 325–345.
- Moretti, Laura (2010): „*Kanazōshi* Revisited: The Beginnings of Japanese Popular Literature in Print“. *Monumenta Nipponica* 65.2: 297–356.
- Mori Masato 森正人 (1994): „Konjaku monogatari shū“ 今昔物語集. In: *Nihon daihyakka zensho (Nipponica)* 日本大百科全書 (ニッポニカ) . Shōgakukan 小学館. Online-Zugriff über JapanKnowledge.
- Mostow, Joshua S. (Übers.) (2004): *At the House of Gathered Leaves: Shorter Biographical and Autobiographical Narratives from Japanese Court Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Mostow, Joshua S. (2009 [2010]): „*The Tale of Light Snow*: pastiche, epistolary fiction and narrativity verbal and visual“. In: *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von Laura Moretti. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 363–387.
- Müller, Jan-Dirk (1998): *Spielregeln für den Untergang: Die Welt des Nibelungenliedes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Müller, Simone (2009): „Fiktivität und Fiktionalität im *Izumi Shikibu nikki*: Narratologische Bestimmung eines heian-zeitlichen ‚Frauentagebuches‘“. *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 515–552.
- Müller, Simone (2014): „The Compiler as the Narrator: Awareness of Authorship, Authorial Presence and Author Figurations in Japanese Imperial Anthologies, with a Special Focus on the *Kokin wakashū*“. In: *That Wonderful Composite Called Author: Authorship in East Asian Literatures from the Beginnings to the Seventeenth Century*. Hrsg. von Christian Schwermann und Raji C. Steineck. (East Asian Comparative Literature and Culture 4). Leiden/Boston: Brill, 98–141.
- Müller, Simone (2015): „Warten auf den Liebestraum: Eine gender-narratologische Verortung des Werks *Utatane* (Der Schlummer) in der Heian- und Kamakura-zeitlichen Frauentagebuchliteratur“. In: *Kulturspezifische Erzählstrategien in „nicht-abendländischen“ Lebensdarstellungen*. Hrsg. von Stephan Conermann. (Narratio Aliena? 6). Berlin: EB-Verlag, 25–90.
- Müller, Simone (2020): „A Young Lady’s Longing for a Lost Past: A Chronotopic Analysis of the Medieval Memoir ‚Utatane‘ (Fitful Slumbers)“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 229–265 (online).
- Murakami Fuminobu [村上 文信] (1996): *Ideology and Narrative in Modern Japanese Literature*. Assen: Van Gorcum.
- Murakami Fuminobu [村上 文信] (1998): „Using Epistemic Modal Suffixes and Sensation/ Emotion Adjectives to Determine Narrative Distance in *The Tale of Genji*“. *The Journal of the Association of Teachers of Japanese* 32.2: 1–26.
- Murakami Fuminobu [村上 文信] (2009): „Person, Honorifics and Tense in *The Tale of Genji*“. In: *Reading ‚The Tale of Genji‘: Its Picture-Scrolls, Texts and Romance*. Hrsg. von Richard Stanley-Baker, Murakami Fuminobu und Jeremy Tambling. Folkestone: Global Oriental, 80–100.

- Murakami Manabu 村上學 (1994): „Shintōshū“ 神道集. In: *Nihon daihyakka zensho (Nipponica)* 日本大百科全書 (ニッポニカ). Shōgakukan 小学館. Online-Zugriff über JapanKnowledge.
- Nagai Yoshinori 永井義憲 / Shimizu Yūshō 清水宥聖 (Hrsg.) (1972): *Agui shōdō shū* 安居院唱導集, Bd. 1. (Kichō kotenseki sōkan 貴重古典籍叢刊 6). Kadokawa shoten 角川書店.
- Nakamura Yoshifumi 中村佳文 (2009): „Miyataki gokō ki no jojutsu to waka hyōgen“ 『宮滝御幸記』の叙述と和歌表現. In: ders.: *Kokinshū seiritsuki shiika no hyōgen hōhō to sono kyōju: kisetsu kannen sōshutsu to kyōju to shite no kokugo kyōiku* 古今集成立期詩歌の表現方法とその享受: 季節観念創出と享受としての国語教育. Diss. Waseda daigaku 早稲田大学, 104–112.
- Nakano Kōichi 中野幸一 ([1969] ³1972): „Genji monogatari no sōshiji to monogatari ondokuron“ 源氏物語の草子地と物語音読論. In: *Genji monogatari* 源氏物語, Bd. 1. Hrsg. von Nihon bungaku kenkyū shiryō kankōkai 日本文学研究資料刊行会. (Nihon bungaku kenkyū shiryō sōsho 日本文学研究資料叢書). Yūseidō 有精堂, 203–212.
- Nakano Kōichi 中野幸一 (Hrsg.) ([1995] ¹42007): *Jōyō Genji monogatari yōran* 常用 源氏物語要覧. Musashino shoin 武蔵野書院.
- Nanri Michiko 南里みち子 (1974): „Mana-gaki setsuwa no hyōki ishiki ni tsuite: Shiju hyaku innen shū wachō no hen o daizai to shite“ 真名書説話の表記意識について: 私聚百因縁集和朝之篇を題材として. *Gobun kenkyū* 語文研究 36: 32–42.
- Naumann, Nelly (1989): „Zeit, Zeitgefühl, Zeitvorstellungen im japanischen Märchen“. In: *Die Zeit im Märchen*. Hrsg. von Ursula und Heinz-Albert Heindrichs. (Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft 13). Kassel: Erich Röth Verlag, 148–160.
- Naumann, Nelly (1994): *Die einheimische Religion Japans*, Bd. 2: *Synkretistische Lehren und religiöse Entwicklungen von der Kamakura- bis zum Beginn der Edo-Zeit*. Leiden et al.: E. J. Brill.
- Naumann, Nelly / Naumann, Wolfram (Übers.) ([1973] 2009): *Die Zauberschale: Erzählungen vom Leben japanischer Damen, Mönche, Herren und Knechte*. Köln: Anaconda.
- Neubauer, John (2005): „Is Western Narrative Theory Universally Applicable?“. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)* 2. http://cf.hum.uva.nl/narratology/a05_neubauer.html (5.12.2021).
- Niederhoff, Burkhard ([11.6.2011] überarbeitet 24.9.2013): „Perspective – Point of View“. In: *the living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn et al. Hamburg: Hamburg University. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/26.html> (5.12.2021).
- Novalis ([1978] ²2005): *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Oda Masaru 小田勝 ([2015] 2019): *Jitsurei shōkai Koten bunpō sōran* 実例詳解 古典文法総覧. Ōsaka: Izumi shoin 和泉書院.
- Ōe Kenzaburō 大江健三郎 (1986): *M/T to mori no fushigi no monogatari* M/Tと森のフシギの物語. Iwanami shoten 岩波書店.
- Ōe Kenzaburō 大江健三郎 ([2001] ⁶2001): „Jibun no ki no shita de「自分の木」の下で. Illustriert von Ōe Yukari 大江ゆかり. Asahi shinbunsha 朝日新聞社.
- Ōe Kenzaburō [大江健三郎] (2017): „Unter meinem Baum“. Übers. von Sebastian Balmes. In: *Das Leuchten der Bäume: Die schönsten Geschichten und Gedichte*. Hrsg. von Lucas Walter. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 77–82.
- Okada, Richard Hideki (1985): *Unbound Texts: Narrative Discourse in Heian Japan*. Diss. University of California, Berkeley.

- Okada, H. Richard (1991): *Figures of Resistance: Language, Poetry, and Narrating in 'The Tale of Genji' and Other Mid-Heian Texts*. Durham, NC/London: Duke University Press.
- Okami Masao 岡見正雄 / Takahashi Kiichi 高橋喜一 (Hrsg.) (1988): *Shintōshū* 神道集 [bei Kurzbelegen ST]. (Shintō taikai 神道大系, *Bungaku-hen* 文学編 1). Shintō taikai hensankai 神道大系編纂会.
- Ōkubo Yuzuru 大久保弦 (1992): „Sagoromo monogatari: yu to wahō“ 狭衣物語：喩と話法. In: *Monogatari no hōhō: katari no imiron* 物語の方法：語りの意味論. Hrsg. von Itoi Michihiro 糸井通浩 und Takahashi Tōru 高橋亨. Sekaishisōsha 世界思想社, 91–100.
- Olbricht, Peter (Übers.) (2001): *Elegische Heimreise: Ein japanisches Tagebuch aus dem Jahre 935*. (Insel-Bücherei 1222). Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag.
- Ono Masatsugu 小野正嗣 (2015): *Shishi-watari-bana* 獅子渡り鼻. Kōdansha 講談社.
- Ōshima Yukio 大島由紀夫 (2002): „Shintō engi monogatari (ni): kaidai“ 神道縁起物語 (二) : 解題. In: *Shintō engi monogatari* 神道縁起物語, Bd. 2. Hrsg. von dems. (DBSS 6). Miyai shoten 三弥井書店, 295–339.
- Ōshima Yukio 大島由紀夫 (2003): „Shintōshū shoshū-wa to zaichi engi denshō“ 『神道集』所収話と在地縁起伝承. *Bukkyō bungaku* 佛教文學 27: 38–48.
- Osterkamp, Sven (2017 [2018]): Rezension zu Ebi/Eschbach-Szabo 2015. *Japonica Humoldtiana* 20: 203–228.
- Osterkamp, Sven (2018 [2020]): „Language without Future? On the Notion of Future Time Reference in Pre-Modern Descriptions of Japanese Grammar“. *Bochumer Jahrbuch zur Ostasienforschung* (BJOAF) 41: 131–166.
- Ōura Yasusuke 大浦康介 (Hrsg.) (2015): *Nihon no bungaku riron: ansorōji (bēta-ban)* 日本の文学理論：アンソロジー(ベータ版). Kyōto: Kyōto daigaku jinbun kagaku kenkyūsho 京都大学人文科学研究所.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary*, [1948] ⁷2005. Oxford: Oxford University Press.
- Packard, Stephan (2019): „Narrativik und Narratologie: Zur diskursiven Verschränkung zweier Ambitionen der historischen Erzählforschung (Eine Respondenz zu Sonja Glauch: Zum Problem des unzuverlässigen Erzählers im Mittelalter)“. In: *Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen. (BmE Themenheft 3). Oldenburg: BIS-Verlag, 125–137 (online).
- Peters, Ursula (2007): „„Texte vor der Literatur“? Zur Problematik neuerer Alteritätsparadigmen der Mittelalter-Philologie“. *Poetica* 39.1–2: 59–88.
- Petkova, Gergana (2009): „Propp and the Japanese Folklore: Applying Morphological Parsing to Answer Questions Concerning the Specifics of the Japanese Fairy Tale“. In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 597–618.
- Pier, John (o. J.): „Narrative Theory and Discourse Analysis“. <http://narratologie.ehess.fr/narrative-theory-and-discourse-analysis/> (2.1.2022). [Neueste zitierte Quelle stammt von 2018].
- Pigeot, Jacqueline (2014): „From the *Kagerō no nikki* to the *Genji monogatari*“. *Cipango – French Journal of Japanese Studies* 3 (online).
- Platon (1826): „Der Staat“. Übers. von Friedrich Schleiermacher. In: *Platons Werke*, Bd. 1. Berlin: G. Reimer 1828.
- Poetzsch, Ninette Sachiko (2009): „Narrative Transformationen in Geburts- und Kindheitslegenden über Toyotomi ‚Affe‘ Hideyoshi“. In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 619–643.

- Porter, William N. (Übers.) ([1912] 2005): *The Tosa Diary*. Boston/Rutland, Vermont/Tokyo: Tuttle Publishing.
- Pörtner, Peter (1993): „Saigyô – zwischen Kunst und Religion“. *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 154: 61–69.
- Pörtner, Peter (2021): „Nagaraeba – Hegel und Fujiwara no Kiyosuke“. In: *Zeit in der vormodernen japanischen Literatur – Time in Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Raji C. Steineck, Simone Müller und Sebastian Balmes. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 75.1: 195–204.
- Prince, Gerald [ジェラルド・プリンス] (2015): *Kaitei Monogatari-ron jiten* 改訂 物語論辞典. Übers. von Endô Ken'ichi 遠藤健一. (Shôhakusha sôsho Gengo kagaku no bôken 松柏社叢書 言語科学の冒険 4). Shôhakusha 松柏社.
- Quenzer, Jörg B. (2008): „Fiktion und Liebe im *Genji monogatari*“. *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 183–184: 61–73.
- Reese, Heinz-Dieter (2000): „Zur musikalischen Gestaltung der Rezitation des Heike-Epos“. In: *Von Helden, Mönchen und schönen Frauen: Die Welt des japanischen Heike-Epos*. Hrsg. von Franziska Ehmcke und Heinz-Dieter Reese. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 89–107.
- Reichlin, Susanne (2019): „Zeit – Mittelalter“. In: *Handbuch Historische Narratologie*. Hrsg. von Eva von Contzen und Stefan Tilg. [Stuttgart]: J. B. Metzler, 181–193.
- Rickmeyer, Jens ([1985] ²1991): *Einführung in das klassische Japanisch anhand der Gedichtanthologie Hyakunin issu*. Hamburg: Helmut Buske Verlag.
- Robbe-Grillet, Alain ([1959] 2013): *Die Jalousie oder Die Eifersucht* [frz. 1957]. Übers. von Elmar Tophoven, mit einem Nachwort von Gerda Zeltner. Stuttgart: Reclam.
- Röcke, Werner (1996): „Das Mittelalter in der Gegenwart: Zusammenfassung der Ergebnisse des Symposiums ‚Der Osten – Der Westen‘“. In: *Symposium: Das Mittelalter in der Gegenwart*, 25.–27.09.1995. (Veröffentlichungen des Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin 30). Berlin: JDZB, 203–206. [Auch veröffentlicht in *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge 6.2 (1996): 434–436].
- Ryan, Marie-Laure (2007): „Toward a Definition of Narrative“. In: *The Cambridge Companion to Narrative*. Hrsg. von David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 22–35.
- Ryan, Marie-Laure (2009 [2010]): „Narrativity and its modes as culture-transcending analytical categories“. In: *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von Laura Moretti. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 307–323.
- Sakakura Atsuyoshi 阪倉篤義 (Hrsg.) ([1970] 1975): *Taketori monogatari* 竹取物語. (Iwanami-ban Horupu toshokan bunko 岩波版ほるふ図書館文庫 = Iwanami bunko 岩波文庫 30-007-1). Horupu ほるふ. [Nachdruck in einem Band mit Ôtsu Yûichis 大津有一 Edition des *Ise monogatari* 伊勢物語 von 1964].
- Sano Midori (2009): „The Narration of Tales, the Narration of Paintings“. Übers. von Sinead Kehoe. In: *Reading The Tale of Genji: Its Picture-Scrolls, Texts and Romance*. Hrsg. von Richard Stanley-Baker, Murakami Fuminobu und Jeremy Tambling. Folkestone: Global Oriental, 37–60.
- Sarra, Edith (1999): *Fictions of Femininity: Literary Inventions of Gender in Japanese Court Women's Memoirs*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sawada Shikyo (1976): *Aki no yo no naga-monogatari: A lengthy story for a long autumn night*. Master-Arbeit, University of British Columbia. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0093928> (20.11.2018).

- Schaarschmidt, Siegfried (Übers.) (1981): *Das Ise-monogatari: Kavaliersgeschichten aus dem alten Japan*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Schaefer, Ursula (2004): „Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“. *Wolfram-Studien* 18: 83–97.
- Schamoni, Wolfgang (2003): „Weibliche Autobiographie vs. männliche Biographie? Die japanischen ‚Hofdamentagebücher‘ des X./XI. Jahrhunderts“. In: *Biographie – „So der Westen wie der Osten“?* Hrsg. von Walter Berschin und Wolfgang Schamoni. Heidelberg: Mattes Verlag, 59–80.
- Scheffel, Michael / Weixler, Antonius / Werner, Lukas ([20.11.2013] überarbeitet 19.4.2014): „Time“. In: *the living handbook of narratology*. Hrsg. von Peter Hühn et al. Hamburg: Universität Hamburg. <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html> (17.4.2021).
- Schmid, Wolf (2011a): „Erzählstimme“. In: *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Matías Martínez. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 131–138.
- Schmid, Wolf (2011b): „Perspektive“. In: *Handbuch Erzählliteratur: Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Matías Martínez. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 138–145.
- Schmid, Wolf ([2005] ²2014): *Elemente der Narratologie*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Schmitt-Weigand, John (2004): *Das ‚Nara ehon‘ „Hōmyō dōji“ (17. Jh.): Eine illustrierte Handschrift im Besitz des Museums für Angewandte Kunst, Frankfurt am Main: Edition, Übersetzung und entstehungsgeschichtliche Studien*. (Bunken: Studien und Materialien zur japanischen Literatur 10). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Schneider, Roland (1968): *Kōwaka-mai: Sprache und Stil einer mittelalterlichen japanischen Rezitationskunst*. Hamburg: OAG, 1968 (MOAG 51).
- Schneider, Roland (2000): „Pinzel, Schwert und Mönchsgewand: Das *Heike monogatari* als literarisches Werk“. In: *Von Helden, Mönchen und schönen Frauen: Die Welt des japanischen Heike-Epos*. Hrsg. von Franziska Ehmcke und Heinz-Dieter Reese. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 11–32.
- Schneider, Roland / Mitomi, Christine / Vollmer, Klaus (1995): *Gedichtwettstreit der Berufe: Eine japanische Bildrolle aus der Sieboldiana-Sammlung der Ruhr-Universität Bochum*. Unter Mitarbeit von Masako Satō. (Veröffentlichungen des Ostasien-Instituts der Ruhr-Universität Bochum 33 / Acta Sieboldiana V). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Schulz, Armin ([2012] ²2015): *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive: Studienausgabe*. Hrsg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin/München/Boston: De Gruyter.
- Schwermann, Christian / Steineck, Raji C. (Hrsg.) (2014): *That Wonderful Composite Called Author: Authorship in East Asian Literatures from the Beginnings to the Seventeenth Century*. (East Asian Comparative Literature and Culture 4). Leiden/Boston: Brill.
- Seidensticker, Edward G. (Übers.) (1976): *The Tale of Genji*. 2 Bde. London: Secker & Warburg.
- Seidensticker, Edward (Übers.) ([1964] ⁴2008): *The Gossamer Years: The Diary of a Noblewoman of Heian Japan*. Tokyo/Rutland, Vermont/Singapore: Tuttle Publishing.
- Seki Keigo [関敬吾] (1966): *Types of Japanese Folktales = Asian Folklore Studies* 25.
- Seki Keigo 関敬吾 (Hrsg.) ([1980] 1981): *Nihon mukashibanashi taisei* 日本昔話大成 11: *Shiryō-hen* 資料編. Unter Mitarbeit von Nomura Jun'ichi 野村純一. Kadokawa shoten 角川書店.
- Sekine Kenji 関根賢司 (1992): „Genji monogatari: oremagaru jikan, hikinobasareru ketsumatsu“ 源氏物語：折れ曲がる時間、引き延ばされる結末. In: *Monogatari no hōhō: kataru no imiron* 物語の方法：語りの意味論. Hrsg. von Itoi Michihiro 糸井通浩 und Takahashi Tōru 高橋亨. Sekaishisōsha 世界思想社, 74–90.

- Shirane, Haruo (1994): Rezension zu Okada 1991. *The Journal of Japanese Studies* 20.1: 221–228.
- Shirane, Haruo (2005): *Classical Japanese: A Grammar*. New York: Columbia University Press.
- Shirane, Haruo (Hrsg.) (2007): *Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600*. New York: Columbia University Press.
- Shirane, Haruo (2011): „Introduction to Anecdotal (*Setсуwa*) Literature“. In: Watson, Burton (Übers.): *The Demon at Agi Bridge and Other Japanese Tales*. Hrsg. von Haruo Shirane. New York: Columbia University Press, 1–9.
- Shirane, Haruo (2016): „Setсуwa (anecdotal) literature: *Nihon ryōiki* to *Kokon chomonjū*“. In: *The Cambridge History of Japanese Literature*. Hrsg. von dems., Suzuki Tomi [鈴木登美] und David Lurie. Cambridge: Cambridge University Press, 280–286.
- Sorimachi Shigeo 反町茂雄 (Hrsg.) (1984): *Kōbunsō keiaisho zuroku* 弘文荘敬愛書圖録, Bd. 2. Kōbunsō 弘文荘.
- Stanzel, Franz K. (1979): *Theorie des Erzählens*. (Uni-Taschenbücher 904). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Steineck, Christian (2009): „Das *Bendōwa* von Dōgen: Narratologische Analyse eines doktrinären Textes“. In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 571–595.
- Steineck, Raji C. (2017): *Kritik der symbolischen Formen II: Zur Konfiguration altjapanischer Mythologien*. (Philosophie interkulturell 4). Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog.
- Steineck, Christian / Müller, Simone (Hrsg.) (2009a): *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3.
- Steineck, Christian / Müller, Simone (2009b). „Möglichkeiten und Perspektiven der narratologischen Analyse japanischer Texte“. In: *Narratologische Untersuchungen zu japanischen Texten*. Hrsg. von Christian Steineck und Simone Müller. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 63.3: 491–495.
- Sternberg, Meir (1992): „Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity“. *Poetics Today* 13.3: 463–541.
- Stinchecum, Amanda Mayer (1980): „Who Tells the Tale? ‚Ukifune‘: A Study in Narrative Voice“. *Monumenta Nipponica* 35.4: 375–403.
- Struve, Daniel (2014): „Stolen Glimpses: Convention and Variations“. *Cipango – French Journal of Japanese Studies* 3 (online).
- Sukegawa Kōichirō 助川幸逸郎 (2011): „‚Yomi‘ to iu seiiki: baburu keizaiki no Monoken ideorogi“ 「読み」という聖域：バブル経済期のモノケン・イデオロギー. *Monogatari kenkyū* 物語研究 11: 68–84.
- Suzuki Tomi [鈴木登美] (2000): „Gender and Genre: Modern Literary Histories and Women’s Diary Literature“. In: *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*. Hrsg. von Haruo Shirane und Suzuki Tomi. Stanford, CA: Stanford University Press, 71–95.
- Suzuki Tomotarō 鈴木知太郎 (Hrsg.) ([1979] ³³2007): *Tosa nikki* 土左日記. (Iwanami bunko 岩波文庫 30-013-1). Iwanami shoten 岩波書店.
- Takahashi Tōru 高橋亨 (1987): „Monogatari bungaku no jikan“ 物語文学の時間. In: *Taikei monogatari bungakushi* 体系 物語文学史, Bd. 2: *Monogatari bungaku to wa nani ka* 物語文学とは何か, Teil 2. Hrsg. von Mitani Eiichi 三谷榮一. Yūseidō 有精堂, 25–38.
- Takahashi Tōru 高橋亨 (1989): „Sakusha“ 作者. In: *Genji monogatari jiten* 源氏物語事典. Hrsg. von Akiyama Ken 秋山虔. (Bessatsu Kokubungaku 別冊國文學 36). Gakutōsha 學燈社, 184–185.

- Takahashi Tōru 高橋亨 (1992): „Monogatari-gaku ni mukete: kōzō to imi no shudaiteki na henkan“ 物語学にむけて：構造と意味の主題的な変換。In: *Monogatari no hōhō: katari no imiron* 物語の方法：語りの意味論。Hrsg. von Itoi Michihiro 糸井通浩 und Takahashi Tōru. Sekaishisōsha 世界思想社, 4–20.
- Takahashi Tōru 高橋亨 (2002): Rezension zu Fujii 2001. *Gengo, jōhō, tekusuto* 言語・情報・テクスト 9.1: 71–75.
- Takahashi Tōru 高橋亨 (2017): „Utsukushii jidai no Genji-gaku ni mukete“ 美しい次代の源氏学にむけて。In: *Genji monogatari no waka to gensetsu bunseki* 源氏物語の和歌と言説分析。Hrsg. von Hijikata Yōichi 土方洋一 und Jinno Hidenori 陣野英則。Themenheft in: *Nihon bungaku kenkyū jānaru* 日本文学研究ジャーナル 3: 2–5.
- Takemura Shinji 竹村信治 (2004): Rezension zu Komine 2002. *Nihon bungaku* 日本文学 53.8: 70–71.
- Takeuchi Akiko [竹内晶子] (2008): *Ritual, Storytelling, and Zeami's Reformation of Noh Drama: Issues on Representation and Performance*. Diss. Columbia University, New York.
- Takeuchi Akiko [竹内晶子] (2020): „The Fusion of Narration and Character Voices in Noh Drama: A Narratological Approach to Zeami's God Plays and Warrior Plays“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 113–149 (online).
- Takeuchi, Lone (1987): *A study of Classical Japanese tense and aspect*. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Tamagami Takuya 玉上琢彌 (1966): *Genji monogatari kenkyū* 源氏物語研究。(Genji monogatari hyōshaku 源氏物語評釈, *Bekkan* 別巻 1). Kadokawa shoten 角川書店。
- Tan, Daniela (2017): *ZwischenWelten: Ōba Minako im Kontext der Introvertierten Generation: Eine narratologische Untersuchung*. (Reihe zur japanischen Literatur und Kultur 12). Berlin: EB-Verlag.
- Tanaka Shin [田中慎] (2011): *Deixis und Anaphorik: Referenzstrategien in Text, Satz und Wort*. (Linguistik – Impulse & Tendenzen 42). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Terada Tatsuo [寺田龍男] (1989): „Arikuni fällt auch zweimal: Ein erster Vergleich zwischen Alpharts zweimaligem Tod im mhd. ‚Buch von Bern‘ und einer ähnlich widerspruchsvollen Handlung in der altjap. Heldendichtung ‚Heike-Monogatari‘“. *Jinbun kenkyū* 人文研究 78: 109–124.
- Terada Tatsuo [寺田龍男] (2012): „Zur Faktizität in der japanischen Heldendichtung *Gunki-monogatari*“. *Dokugo dokubungaku kenkyū nenpō* 独語独文学研究年報 38: 19–25.
- Terada Tatsuo [寺田龍男] (2018): „Das Nibelungenlied in Japan bis 1945 – eine Pseudorezeption?“ *Dokugo dokubungaku kenkyū nenpō* 独語独文学研究年報 44: 159–172.
- Todorov, Tzvetan (1966): „Les catégories du récit littéraire“. *Communications 8: Recherches sémiologiques: L'analyse structurale du récit*: 125–151.
- Todorov, Tzvetan (1969): *Grammaire du Décameron*. (Approaches to Semiotics 3). The Hague/Paris: Mouton.
- Todorov, Tzvetan (1972): „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. Übers. von Irmela Rehbein. In: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Blumensath. (Neue Wissenschaftliche Bibliothek 43). Köln: Kiepenheuer & Witsch, 263–294.
- Tokuda Kazuo 徳田和夫 (1984): „Shintōshū ‚Nawa Hachirō-daimyōjin no koto‘ no keishitsu: fu Karashina-jinja zō *Karashina-daimyōjin go-engi* no shōkai to honkoku“ 神道集「那波八郎大明神事」の形質：附・辛科神社蔵『辛科大明神御縁起』の紹介と翻刻。 *Kokugo kokubun ronshū* 国語国文論集 13: 28–56.

- Tomaru Tokuichi 都丸十九一 (1994): „Chiiki denshō to katarimono: *Shintōshū*, Kōzuke-no-kuni daisan-no-miya Ikaho-no-daimyōjin no koto' o chūshin to shite“ 地域伝承と語り物: 『神道集』 「上野国第三宮伊香保大明神事」を中心として. *Denshō bungaku kenkyū* 伝承文学研究 43: 12–22.
- Tomaševskij, Boris (1985): *Theorie der Literatur: Poetik*. Übers. von Ulrich Werner, hrsg. von Klaus-Dieter Seemann. (Slavistische Studienbücher, Neue Folge 1). Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Tomita Naoko [富田直子] (2008): *Der Informationsaufbau in Erzählungen: Eine sprachvergleichende Untersuchung des Japanischen, des Deutschen und des Englischen zum Einfluss von einzelsprachlichen Systemeigenschaften auf die makrostrukturelle Planung*. München: iudicium.
- Triplett, Katja (2004): *Menschenopfer und Selbstopfer in den japanischen Legenden: Das Frankfurter Manuskript der Matsura Sayohime-Legende*. (Religiöse Gegenwart Asiens / Studies in Modern Asian Religions 2). Münster: LIT Verlag.
- Tsukudo Reikan 筑土鈴寛 (1966): „Shintōshū to kinko shōsetsu: honjimonō kenkyū no gutaiteki hōhō“ 神道集と近古小説: 本地物研究の具体的方法. In: ders.: *Chūsei geibun no kenkyū* 中世藝文の研究. Yūseidō shuppan 有精堂出版, 277–323.
- Tyler, Royall (Übers.) ([1987] ¹³2015): *Japanese Tales*. New York: Pantheon Books.
- Tyler, Royall (Übers.) ([2001] 2003): *The Tale of Genji*. London: Penguin Books.
- Tyler, Royall (Übers.) (2012): *The Tale of the Heike*. New York: Viking.
- Uemura Etsuko 上村悦子 (Hrsg.) ([1982] ²1999): *Katsuranomiya-bon Kagerō nikki*, jō' 桂宮本蜻蛉日記〈上〉. (Kasama eiin sōkan 笠間影印叢刊 68). Kasama shoin 笠間書院.
- Uno Kuniichi 宇野邦一 (1995): „Shōsetsuteki shikō: yoninshō to muninshō“ 小説的思考: 四人称と無人称. *Bungei* 文芸 34.2: 58–61.
- Uspenskij, Boris A. (1975): *Poetik der Komposition: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform* [russ. 1970]. Hrsg. von Karl Eimermacher, übers. von Georg Mayer. (edition suhrkamp 673). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Vieillard-Baron, Michel (2013): „Male? Female? Gender confusion in classical poetry (*waka*)“.
Cipango – French Journal of Japanese Studies 2 (online).
- Vincent, J. Keith (2015): „Sex on the Mind: Queer Theory Meets Cognitive Theory“. In: *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Hrsg. von Lisa Zunshine. Oxford: Oxford University Press, 199–221.
- Vollmer, Klaus (2002): Rezension zu Kracht/Rüttermann 2001. *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 171–172: 322–327.
- Vollmer, Klaus (2009): „Alteritätsbewusstsein und Pluralität der Diskurse: Aspekte von Textkultur und Lebenspraxis in Japan“. In: *Sakrale Texte: Hermeneutik und Lebenspraxis in den Schriftkulturen*. Hrsg. von Wolfgang Reinhard. München: C. H. Beck, 244–290, 373–380.
- Vovin, Alexander (2003): *A Reference Grammar of Classical Japanese Prose*. London/New York: RoutledgeCurzon.
- Waldenberger, Franz (2020): „Foreword“. In: *Studying Japan: Handbook of Research Designs, Fieldwork and Methods*. Hrsg. von Nora Kottmann und Cornelia Reiher. Baden-Baden: Nomos, 13.
- Walton, Kendall L. ([1990] 1993): *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press.
- Watanabe Kunio 渡邊國雄 / Kondō Yoshihiro 近藤喜博 (Hrsg.) (1962): *Shintōshū: Kōno-bon* 神道集: 河野本, 2 Bde. [bei Kurzbelegen *Kōno* 1/2]. Kadokawa shoten 角川書店.

- Watanabe Minoru [渡辺実] (1984): „Style and Point of View in the *Kagerō nikki*“. Übers. von Richard Bowring. *The Journal of Japanese Studies* 10.2: 365–384.
- Watson, Burton (Übers.) (2011): *The Demon at Agi Bridge and Other Japanese Tales*. Hrsg. von Haruo Shirane. New York: Columbia University Press.
- Watson, Michael (2004): „Theories of Narrative and their Application to the Study of *Heike monogatari*“. In: *Observing Japan from Within: Perspectives of Foreign Scholars Resident in Japan*. Hrsg. von James C. Baxter. (Japanese Studies Around the World). Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 94–126.
- Watson, Michael G. (2005): „Japanese Narrative“. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Hrsg. von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London/New York: Routledge, 265–266.
- Watson, Michael (2020a): „From Naming and Seeing to Posthumous Judgments: How to Read Character in ‚The Tale of the Heike‘“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 199–227 (online).
- Watson, Michael (2020b): „Premodern Japanese Narratives and the Problem of Referentiality and Factuality“. In: *Narrative Factuality: A Handbook*. Hrsg. von Monika Fludernik und Marie-Laure Ryan. (Revisionen: Grundbegriffe der Literaturtheorie 6). Berlin/Boston: De Gruyter, 663–675.
- Werner, Lukas (2011): „Zeit“. In: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Matías Martínez. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 150–158.
- Werner, Verena (2006): *Das Verschwinden des Erzählers: Erzähltheoretische Analysen von Erzählungen Tayama Katais aus den Jahren 1902–1908*. (Welten Ostasiens 5). Bern et al.: Peter Lang.
- Wittkamp, Robert F. (2014): *Faltschirme und Bildrollen – auf dem Weg zum Manga? Zum intermediären Erzählen im japanischen Altertum und Frühmittelalter*. Norderstedt: BoD.
- Wittkamp, Robert F. (2015): *Bashōs „Pfade durch das Hinterland“: Mit Erzähltextanalysen zum ‚Oku no Hosomichi‘*. (Deutsche Ostasienstudien 20). Gossenberg: Ostasien Verlag.
- Wittkamp, Robert F. (2017 [2018]): „Japans älteste Kurzerzählung: Zu einer Inschrift aus dem Tempel Hōryūji“. *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* 29: 1–28.
- Wittkamp, Robert F. (2018a): *Arbeit am Text: Zur postmodernen Erforschung der ‚Kojiki‘-Mythen*. (Deutsche Ostasienstudien 34). Gossenberg: Ostasien Verlag.
- Wittkamp, Robert F. (2018b): „Zum Paradigma der Raumdarstellung in altjapanischer Literatur: Mythische und ästhetische Räume in *Man’yōshū* und *Kojiki*“. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 168.1: 179–205.
- Wittkamp, Robert F. (2020a [2021]): „Der Herrscher zieht zur Jagd: Narrative Lyrik im ‚*Man’yōshū* der Anfangszeit‘“. *Orientierungen: Zeitschrift zur Kultur Asiens* 32: 1–33.
- Wittkamp, Robert F. (2020b): „‚Genji monogatari emaki‘ as Trans- and Intermedial Storytelling: Previous Knowledge and Time as Factors of Narrativity“. In: *Narratological Perspectives on Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Sebastian Balmes. (BmE Special Issue 7). Oldenburg: BIS-Verlag, 267–299 (online).
- Wittkamp, Robert F. (2021a): *Altjapanische Texterzeugung und die chinesischen Wurzeln. Dargestellt an einer Korrespondenz aus dem Man’yōshū*. (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 120). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Wittkamp, Robert F. (2021b): „‚Aufgeblähte Zeit‘ in narrativer Lyrik – Yakamochis Einleitungssequenz zum neunzehnten *Man’yōshū*-Band“. In: *Zeit in der vormodernen japanischen Literatur – Time in Premodern Japanese Literature*. Hrsg. von Raji C. Steineck,

- Simone Müller und Sebastian Balmes. Sonderteil in: *Asiatische Studien – Études Asiatiques* 75.1: 131–161.
- Woldering, Guido (2022): „Fiktion“ und „Wirklichkeit“ in japanischen Literaturtheorien der Jahre 1850 bis 1890. (Welten Ostasiens 30). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Yamaguchi Michiyo [山口美知代] (1995): „A Study of Speech and Thought Representation Model Proposed by Fludernik (1993): With Special Reference to Japanese“. *Kyōto furitsu daigaku gakujutsu hōkoku: jinbun* 京都府立大学学術報告：人文 47: 33–64.
- Yamashita Hiroaki 山下宏明 (1994): *Katari to shite no Heike monogatari* 語りとしての平家物語. Iwanami shoten 岩波書店.
- Yamauchi Junzō 山内潤三 (1975): *Hiramatsuke-bon Heike monogatari no kenkyū: honkoku, kōi, kaidai* 平松家本平家物語の研究：翻刻・校異・解題. Ōsaka 大阪: Seibundō 清文堂.
- Yoda, Tomiko (2004): *Gender and National Literature: Heian Texts in the Constructions of Japanese Modernity*. (Asia-Pacific: Culture, Politics, and Society). Durham, NC/London: Duke University Press.
- Yokoyama Shigeru 横山重 (Hrsg.) (1934): *Shintōshū* 神道集 [bei Kurzbelegen *Shōkōkan*]. Ōokayama shoten 大岡山書店.
- Yonemoto, Marcia (2009 [2010]): „Outside the inner quarters: sociability, mobility and narration in early Edo-period women’s diaries“. In: *Narrativity and fictionality in Edo-period prose literature*. Hrsg. von Laura Moretti. Themenheft in: *Japan Forum* 21.3: 389–401.
- Zeman, Sonja (2018a): „Dimensions of Tense and Temporality in Middle High German Narratives“. In: *Narratologie und mittelalterliches Erzählen: Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum*. Hrsg. von Eva von Contzen und Florian Kragl. (Das Mittelalter: Perspektiven mediävistischer Forschung: Beihefte 7). Berlin/Boston: De Gruyter, 267–283.
- Zeman, Sonja (2018b): „Perspektive / Fokalisierung“. In: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Hrsg. von Martin Huber und Wolf Schmid. Berlin/Boston: De Gruyter, 174–202.
- Zuschlag, Katrin (2002). *Narrativik und literarisches Übersetzen: Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Anhang: Vollständige Titel der zitierten *Shintōshū*-Kapitel

Nisho gongen (7)

„Nisho gongen no koto“ 二所権現事 (,Von den Emanationen der zwei Orte [Izu 伊豆 und Hakone 箱根])

Katori (10)

„Katori-no-daimyōjin no koto“ 鹿嶋大明神事 (,Von der Großen Lichten Gottheit von Katori)

Gion (12)

„Gion-no-daimyōjin no koto“ 祇園大明神事 (,Von der Großen Lichten Gottheit von Gion)

Sekizan (13)

„Sekizan-daimyōjin [no koto]“ 赤山大明神[事] (,[Von der] Großen Lichten Gottheit Sekizan)

Inari (14)

„Inari-no-daimyōjin no koto“ 稻荷大明神事 (,Von der Großen Lichten Gottheit Inari)

Zaō (32)

„Yoshino Zaō-gongen no koto“ 吉野象王権現之事 (,Von der Emanation Zaō in Yoshino)

Mishima (33)

„Mishima-no-daimyōjin no koto“ 三嶋之大明神之事 (,Von der Großen Lichten Gottheit von Mishima)

Komochi (34)

„Kōzuke-no-kuni Komochi-yama no koto“ 上野国兒持山之事 (,Vom Berg Komochi in der Provinz Kōzuke)

Ichinomiya (36)

„Kōzuke-no-kuni no Ichinomiya no koto“ 上野国^ノ一宮事 (,Vom Ersten Schrein der Provinz Kōzuke)

Akagi (40)

„Kōzuke Seta-no-kōri chinju Akagi-no-daimyōjin no koto“ 上野勢多ノ郡鎮守赤城大明神事 (,Von der Großen Lichten Gottheit von Akagi, die über den Kreis Seta in Kōzuke wacht‘)

Ikaho (41)

„Kōzuke-no-kuni daisan-no-miya Ikaho-no-daimyōjin no koto“ 上野國第三宮伊香保大明神事 (,Von der Großen Lichten Gottheit von Ikaho, dem dritten Schrein der Provinz Kōzuke‘)

Kakuman (43)

„Kōzuke-no-kuni Akagi-yama sansho myōjin no uchi Kakuman-daibosatsu no koto“ 上野国赤城山三所明神内覚満大菩薩事 (,Vom Großen Bodhisattva Kakuman unter den lichten Gottheiten der drei Orte auf dem Berg Akagi in der Provinz Kōzuke‘)

Hakka-gongen (47)

„Kōzuke Gunma-gun Momonoi-gō Kamimura nai Hakka-gongen no koto“ 上野郡馬郡桃井郷上村内八ヶ權現事 (,Von den Acht Emanationen in Kamimura in der Gemeinde Momonoi des Kreises Gunma in Kōzuke“)

Hachirō (48)

„Kōzuke-no-kuni Nawa Hachirō-no-daimyōjin no koto“ 上野国那波八郎大明神事 (,Von der Großen Lichten Gottheit Hachirō von Nawa in der Provinz Kōzuke‘)

Das Katori- (10) und das Gion-Kapitel (12) werden zu den ‚formellen Entstehungsberichten‘ (*kōshiki-teki engi* 公式的縁起) gezählt. Alle anderen der aufgeführten Kapitel gehören zu den ‚erzählerischen Entstehungsberichten‘ (*monogatari-teki engi* 物語的縁起).

Die Kapitel Komochi, Akagi, Ikaho, Kakuman, Hakka-gongen und Hachirō stellen die sechs ‚erzählerischen Entstehungsberichte‘ dar, die in der Provinz Kōzuke 上野国 (heute Präfektur Gunma) spielen.

Register

- À la recherche du temps perdu* 41, 87, 172, 315, 380
- Aarne, Antti 160–161
- Aarne-Thompson-Index 160–161, 171
- Admirativ 32, 427–428
- Agamemnon 149
- Agui-Schule 48, 78, 400–401, 403
- Ainu 174–175
- Akagi (*Shintōshū*) 162, 472
- Akashi Kakuichi 192
- Akashi-no-kimi 355–357, 359
- Akashi (*Genji*-Kapitel) 382
- Aki no yo no naga-monogatari* 73
- Aktantenmodell (Greimas) 204, 210, 218
- Akutagawa Ryūnosuke 199
- Alltagserzählung 133
- Alltagskommunikation 1, 97, 127, 155, 350–351, 353, 400, 417
- Alterität 2, 4, 172, 263, 422
- Altjapanisch (8. Jh.) 30–31, 43, 51, 63, 210, 213, 218, 273, 296, 349, 439
- Ama no kugutsu* 223, 278, 280
- Amayo danshō* 268
- Analepse 110, 203
- anaphorisch 253, 346, 367, 369, 374, 436
- Andō Tōru 169–170, 174, 222, 280, 306
- Anonymität 111, 119, 121–122, 125, 207, 222, 387, 389, 392–393, 398, 432
- Anordnung. Siehe Ordnung
- Anschaulichkeit 136–137, 149, 151, 153, 157, 309, 312, 314–315, 343, 435
- Anthropomorphisierung 84, 97, 103, 155, 209, 400, 418, 423
- Antoni, Klaus 51, 63, 161
- Area Studies* 7, 9
- Aristoteles 11–13, 14, 16–19, 138, 179, 266, 422
- Arntzen, Sonja 45–46, 52, 205, 211, 258, 284, 379, 439
- Asagao (*Genji*-Kapitel) 280
- Aspekt 21, 23, 32, 34–35, 41, 370
- Assimilation (*dōka*) 286, 429–430
- Aufführungssituation 69, 77, 142, 179, 378, 380, 412–413
- Aufzeichnender (Hijikata) 237–239, 241–244, 250, 264
- Ausdruckssubjekt 163, 223, 242–243, 245, 247, 264
- außerdiegetisch. Siehe extradiegetisch
- Aussage 9, 40, 75–76, 94, 147, 154, 186, 316, 318, 429
- Aussagesubjekt 76, 94, 194, 208, 264, 429
- autobiographisch 190, 217, 242, 259, 261, 399
- Autohonorativ 210
- autonome direkte Rede. Siehe freie direkte Rede
- Autor 15–16, 19, 46, 48, 52–53, 67, 75, 77, 84, 87, 94, 96, 100–101, 106, 108–109, 113–114, 126, 138, 144–146, 154, 179, 182, 185, 207, 238, 242–243, 245, 247, 258, 261, 264, 266–267, 269, 280, 286, 304, 320, 332, 362, 376, 381, 387, 389, 395–396, 399, 402–403, 412, 417, 422, 437
- impliziter 100–101, 106, 214
- Tod des Autors (Barthes) 102, 164
- Autorschaft 102, 199, 207, 380
- aware* 168, 205, 281, 305, 310, 312, 351–352, 354, 374, 416
- Ayui shō* 30
- ba* 31, 142, 302, 354, 405, 410, 418
- ba* (Sprech-/Erzählsituation) 30, 48, 386–387, 389
- Bachtin, Michail 1, 97, 127, 170–172, 174, 203, 213, 220, 223
- Baishi-naishinnō 304
- Bal, Mieke 38, 79, 106–108, 113, 116–125, 127–130, 132, 147, 150, 155–156, 171, 237, 255, 424, 433
- Barthes, Roland 1, 102, 111, 148, 164, 166, 170–171, 174, 180, 204, 207, 223, 299, 302–303, 421
- Bendōwa* 198, 400
- Benl, Oscar 13, 132, 205, 267, 270–271, 276, 278–281, 288–289, 327–328, 336–337, 353, 355–357, 359–360, 377, 381, 383, 426, 428, 432

- Benveniste, Émile 75–76, 86, 94, 150, 154, 167–168, 171, 175, 180, 183, 191, 195, 200, 215, 223, 234, 253–254, 298–299, 306, 350, 431
- beshi* 271, 326, 329, 347, 352, 359, 374
- Bestimmtheit 6, 68, 70, 98, 197, 283, 291–293, 300, 302–308, 403, 426, 434–438
- Bewertung, v. a. durch den Erzähler (siehe auch Evaluation) 71, 100, 125, 128, 131–132, 146, 245, 269, 273, 310, 314, 346, 376, 382, 386
- Bewusstseinsdarstellung 58, 68, 129–130, 183, 206, 365, 375
- Bewusstseinsstrom 46, 86, 361
- Binnenerzählung 196, 348, 396
- Binnengeschichte 89
- Blechinger-Talcott, Verena 7, 9–10
- Blüthenstaub* 309
- Boccaccio, Giovanni 145, 382
- Booth, Wayne C. 138–139, 142–146, 150, 171–172, 180, 183, 266, 421, 423
- Botanka Shōhaku 268
- Bowring, Richard 184–185, 191, 205, 233, 287, 362, 389
- Brief 91, 146, 223, 252, 256–257, 289, 367, 411–412
- Broman, Eva 107–110, 112–117, 119, 121–126, 128–130, 150, 244, 354
- Brower, Robert H. 22, 25–26, 60, 433
- Bubble Economy 165
- Buck-Albulet, Heidi 203–204
- Butler, Kenneth D. 78
- byōbu-uta* 300
- Camus, Albert 112–113
- Charakterisierung. Siehe Figurencharakterisierung
- Chatman, Seymour 109, 126, 171, 180, 192, 204
- Chaucer, Geoffrey 95
- Chōken 14–17, 78, 400
- chokusen wakashū* 207
- Cohn, Dorrit 125, 130, 171, 183, 204
- Colette 119
- Contzen, Eva von VI, 2, 83, 93, 95–96, 99, 102, 136, 399, 422
- Coulmas, Florian 316–319, 341–342, 347
- Dale, Peter N. 60–61, 427, 433
- Dancygier, Barbara 104, 186
- Dauer (Genette) 34, 41, 143, 157, 190, 436
- Decameron* 81, 145, 382
- Dehnung (Zeit) 144, 213, 239
- Deixis 41, 84, 94, 131, 142, 152, 154, 189, 284, 299, 307, 317–318, 320, 339–340, 343, 346–347, 359, 367, 369–370, 374, 400
- Der arme Heinrich* 277, 394, 422
- Deskription 139, 197, 265
- Detalliertheit 68, 135, 137, 140–141, 143, 148–153, 156, 239, 242, 245, 285, 300, 302, 308–310, 314–315, 342–343, 345, 350, 368, 370, 436–437
- diachron 196, 232, 237, 242, 425, 439
- diachrone Narratologie 2, 5
- Dialog 127, 140–141, 147, 152, 197, 199, 222–223, 237, 247, 301, 320, 323, 328–329, 348, 360, 368, 373
- Diathese (auch Genus verbi) 39–40, 294
- Didaktik 202, 228–230
- Diegese (siehe auch Erzählwelt) 85, 87, 95, 104, 113, 117, 121–122, 125, 142, 239, 390
- Diegesis 20, 137, 147–148, 266, 315, 342, 368
- diegetisch 67, 122, 141, 244, 289, 305–307, 375, 437
- Diktat 383–384, 401, 409
- direkte Rede 5, 68, 94, 137, 146, 153, 179, 183, 185, 191, 209, 222, 255, 268, 280–281, 290, 304, 310, 315–322, 324–325, 332, 334–337, 339–340, 342–347, 353, 357, 363–368, 374–375, 385, 429–430, 432, 434–436
- discours* 16, 34, 39, 41, 58, 66–67, 73, 75–76, 79–82, 84, 94, 101, 107, 112, 115, 117, 124–125, 135, 144, 154, 158, 163, 167, 169–172, 174, 176, 180, 191, 198, 200, 211, 215, 219–224, 226, 228, 230–234, 238–240, 245, 250–251, 253, 256, 263, 292, 298, 303–304, 308, 315, 343, 345, 350, 373, 378, 396, 424–425, 438
- *discours*-Narratologie 81, 169–170, 172
- Diskurs (siehe auch *discours*, *gensetsu*) v. a. Kap. 3.2

- Diskursanalyse 225–226, 230, 232
- Diskursart 220, 230, 234
- Diskursinstanz 75, 86, 195, 298
- Diskursmodus 139, 178
- Dissonanz 36, 125, 127, 299, 339
- Distanz 6, 19, 38–39, 67–68, 71, 85, 88,
 - 134–137, 139, 141–144, 147–154,
 - 156–157, 177, 190–191, 200, 217,
 - 239–242, 244–245, 260, 263, 266, 274,
 - 285–286, 292–293, 300, 302–303,
 - 306–315, 342–343, 345–346, 348,
 - 368, 375, 407, 410, 416, 435–438
- Dögen 198, 400
- dōka* 286, 338, 429, 431, 433
- Doyle, Arthur Conan 151
- Dr. Watson 151
- Dramatik 12–13, 14, 19–20, 97–98, 138,
 - 145–146, 148, 196, 218, 309, 422, 430
- dramatischer Modus 19, 139, 143, 145–148,
 - 157, 300, 309
- Dubitativ 31, 35, 142, 190, 214, 271, 316,
 - 322, 347, 359, 374–375
- Ebi, Martina 21–23, 25, 299, 318
- Editionsphilologie 8, 54, 56, 321, 324,
 - 335–336
- Eiga monogatari* 58, 272–273
- Einleitungsformel 48, 160, 347, 429
- Ekphrasis 136
- Elberfeld, Rolf 22, 420
- emaki* 203, 212, 378
- Emotion 60, 71, 134, 137, 190, 203, 250, 258,
 - 260, 303, 310–311, 314, 319, 324, 343,
 - 348–350, 364, 375, 416, 419
- emotiv 130, 374
- engi* 78, 142, 229, 312, 417
- Ennin 237
- Enomoto Masazumi 267–269, 271,
 - 274, 382
- Epik 13–14, 36, 97–98, 145–146, 171, 196,
 - 218
- Epos 14, 19, 65, 138, 174, 422
- ereignisorientiert (siehe auch
 - handlungsorientiert) 83, 154, 362
- Erfahrung 32, 93, 136, 153, 173, 203, 206,
 - 246, 248, 256, 303, 308, 310, 314, 343,
 - 376, 386, 419, 433
- erlebendes Ich 92, 114, 240, 243–244, 246,
 - 249–250, 256–261
- erlebte Rede 221
- Erzählakt 37, 64, 82, 87, 225, 229–232
- Erzählen passim
 - figurales 129, 249, 357, 421
- erzählendes Ich 91–92, 96, 106, 112, 114,
 - 120–121, 131, 194, 217, 238, 243–246,
 - 249, 256, 258–261, 263–264, 286, 345,
 - 425
- Erzähler (Erzählerin) passim, v. a. Kap. 2.2,
 - 4.4
 - allwissender 19, 88, 108–109, 112, 117,
 - 142, 241, 246, 251, 266, 313, 350, 357,
 - 379, 390–392, 396–397
 - autodiegetischer 89, 208, 248–249,
 - 257, 264
 - Autor-Erzähler 101, 110
 - Erzählerkommentar 68, 110, 146, 222–223,
 - 226, 236–237, 266, 269, 274–276, 290,
 - 306, 309–312, 314, 343, 375, 380–381,
 - 384, 387, 416, 435
 - Erzählerpräsenz (Anwesenheit des
 - Erzählers) 69, 89, 93, 96, 112, 135, 137,
 - 140–144, 146–147, 149–153, 156–157,
 - 185, 240, 264, 269, 274, 288, 302,
 - 308–309, 312, 314–315, 343, 348, 374,
 - 384, 407, 410, 435
 - Erzählerrede 29, 68, 79, 92, 109, 130, 138,
 - 141, 147–149, 152, 163, 196, 208, 211,
 - 214–215, 217, 222–223, 237, 254, 256,
 - 266, 268–269, 272–274, 278–281, 296,
 - 306, 311–312, 321, 324–325, 330, 336,
 - 346, 348, 353–354, 356, 360, 366, 368,
 - 373–374, 424, 426–428
 - expliziter 96, 98, 141, 185, 214, 223, 244,
 - 265, 275
 - extradiegetischer 101, 196
 - heterodiegetischer 36, 89–90, 103,
 - 113–114, 122, 152, 199, 248, 391–393,
 - 397, 424

- homodiegetischer 89–90, 91, 103, 112–113, 122, 125, 131, 152, 199, 246, 248, 259, 264–265, 388, 390–393, 397, 424
- Ich-Erzähler 88, 112, 151, 214, 244, 249, 264
- impliziter 92, 99–100, 103, 141, 146, 185, 244, 265
- intradiegetischer 196
- Kompetenz des Erzählers (siehe auch Wissen) 88, 100, 108, 118, 123, 246, 256, 365, 396
- nicht-personaler 98–99, 387–388
- personaler 84–85, 88, 155, 387–388, 390–392, 396
- primärer 87, 89, 121, 141, 196, 381–383, 391, 394, 396
- *reporting narrator* (Walton) 95, 100–101, 392–393, 396–397
- sekundärer 58, 87, 89, 121, 196, 208, 381–383, 391, 396
- *storytelling narrator* (Walton) 95, 100–101, 110, 125, 392–393, 396–397
- Teilhabe an der Geschichte 88–89, 108, 246–248, 263, 391
- tertiärer 90, 121
- unzuverlässiger 67, 127
- Erzählinstanz 38, 40, 45, 68–69, 84–85, 92–95, 97, 99, 102–104, 111, 140, 146, 151, 155–156, 163, 179, 182, 185–186, 241, 244, 266, 272, 276, 289, 292–293, 297, 302, 305–307, 315, 318, 325, 347, 350, 352, 354, 357, 360, 368, 373–376, 378, 380, 384–385, 387–388, 390–391, 393–395, 397–400, 403, 405, 412, 418, 423–424, 429, 432–433, 437–438
- Erzählsituation 48, 76–77, 86–88, 93, 123, 246, 266, 276, 362, 386–387, 403, 413, 415
- Erzählstimme 6, 38, 67, 69, 71, 84, 93, 104, 113, 144, 146, 154–155, 157, 164, 184–185, 216, 242, 290, 336, 376, 382–384, 386, 390, 395, 397–398, 423
- erzählte Rede 340, 342, 386
- erzählte Zeit 34, 41, 143, 156, 182, 239
- Erzähltempo 140–141, 143, 150, 156, 199, 343, 436
- erzähltes Ich 91–92, 96, 106, 112, 114, 131, 194, 217, 238, 240, 263–264, 286, 290, 299, 345, 425
- Erzähltyp 160–161, 163, 169–170, 173, 229
- Erzählung
 - in der dritten Person 89, 111, 113, 189, 194, 246
 - in der ersten Person 89, 112–114, 120–121, 189, 194, 245–249, 252, 257, 264–265
- Erzählwelt (siehe auch Diegese) 71–73, 95, 100, 103, 110, 116, 210, 236, 305, 308, 343, 345, 386, 388, 390, 392, 397, 429–430, 432, 435
- Erzählzeit 34, 39, 41, 143, 156, 182, 239
- Eschbach-Szabo, Viktoria 22–23, 25, 299, 318
- Eurozentrismus 10, 14, 188–189, 217, 282, 423
- Evaluation, v. a. durch den Erzähler (siehe auch Bewertung) 130, 144, 146, 193, 398
- Exegese 95, 306
- Experientialität 206, 373, 417
- Expositor 198, 400
- extradiegetisch (siehe außerdem Erzähler, extradiegetischer) 86, 90, 101, 121, 125, 196
- Fabel 20, 73–76, 79–81, 119–120, 124, 154, 228
- Faktualität 20, 198, 205, 207, 211, 242, 399
- feministische Narratologie. Siehe *gender-Narratologie*
- Field, Norma 70, 164–166
- Figur passim, v. a. Kap. 3.5.2, 4.1
 - Figurencharakterisierung 140–141, 146, 150, 152–153, 266, 285, 297, 303, 357
 - Figurenpräsenz 288, 303
 - Figurenrede 5, 29, 31–32, 53, 57, 68, 97, 138, 147, 159, 163, 185, 207, 209, 211, 214–215, 217, 222, 234, 256, 266–268, 277, 281, 289, 302, 319–320, 323, 328, 330, 332–334, 344, 347, 354, 356, 364–368, 374–375, 424, 427, 430, 436
- Fiktion 14, 36, 108, 113, 133, 198, 201, 429
- Fiktionalität 18, 20, 36, 45, 63, 67, 94, 159, 198, 200, 204–208, 211, 214, 242, 270–271, 392, 399
- Fiktionssignal 36, 67

- Finnische Schule 161
first-person point of view 246, 248
 Flaubert, Gustave 117, 139, 144, 421
 Fleischman, Suzanne 192–193
 Fludernik, Monika 2, 35, 85, 97, 146, 159, 171, 193, 206, 211, 318–319, 341, 345, 373, 417, 421
 fokale Figur (Genette) 108, 111, 113–114, 117–118, 125, 155, 259
 Fokalisierung 3, 58, 67, 69, 71, 91, 105, 107–108, 113, 115–119, 121–122, 124–125, 127–130, 141, 146, 155–156, 180, 244–245, 247, 251–252, 254–256, 292, 294, 312, 346–347, 354, 356–360, 362–364, 370–373, 375, 391, 424, 428, 432–433
 – Doppelfokalisierung 122
 – eingebettete 120–121, 124–125
 – externe 109–113, 117–123, 129, 155
 – Fokalisierungsinstanz 79, 113–115, 118–123, 125, 128–129, 141, 150, 155–156, 243, 264, 308, 359, 435
 – Fokalisierungsmodell 38, 107–108, 110, 112, 114–116, 128, 150, 244, 247, 421
 – Fokalisierungsstruktur 120, 122, 255
 – Fokalisierungstechnik 252, 310, 355, 363, 438
 – Fokalisierungswechsel 119, 123, 191, 199, 207
 – interne 109–114, 117–118, 121–123, 127, 129, 143, 155, 245, 256, 259, 261
 – Nullfokalisierung 109, 115–117, 128, 252, 363
 Formalismus. Siehe russischer Formalismus.
 Formel (im Erzähltext) 33, 48, 160, 182, 277, 284, 309–312, 314, 343, 347, 373, 398, 403, 416–417, 429
 Foucault, Michel 164, 169–170, 174, 220, 226–227, 232, 234
 Fragmentierung 388
frame 99, 103, 396
 freie direkte Rede 34, 68, 153, 191, 222–223, 232, 255, 280–281, 290, 325, 342–345, 353, 356, 361, 427–428, 434, 436
 freie indirekte Rede 3, 20, 34, 68, 94, 120, 126, 129–130, 153, 183, 185, 191, 221–224, 232, 255, 280–281, 290, 306–308, 335, 337, 340, 342–346, 351, 354, 356, 361, 374, 424, 427–428, 434, 436–437
 Frellesvig, Bjarke 23, 27–28, 30–33, 296–297, 347, 350, 420
 Frequenz (Genette) 34, 41, 190, 207
 Friedemann, Käte 95, 138–139, 145–148, 150, 171, 421, 423
 früheres Ich 89, 91–92, 112, 114, 239–240, 295, 297, 299
 Fujii Sadakazu 11, 32, 62–63, 160, 163, 166, 170, 174–175, 179, 217, 231, 237, 300, 359, 378
 Fujitani Nariakira 30
 Fujiwara no Kaneie 46, 258, 295
 Fujiwara no Masaari 267
 Fujiwara no Michinaga 206, 272
 Fujiwara no Michitsuna no haha 45, 55, 91, 250, 256, 258
 Fujiwara no Shunzei 17
 Fujiwara no Tameie 52, 326
 Fujiwara no Teika 52, 226, 251, 271, 281
 Fukazawa Tōru 217, 260–261, 286
 Fukuda Takashi 37, 70, 94, 180–181, 184, 215, 253–254, 348, 355, 357–358
Fusō ryakki 238
 Gattungstrias 43, 97–98, 217
 Gedankendarstellung. Siehe Rede- und Gedankendarstellung
 Gedankenrede 130, 133, 163, 183, 191, 222–223, 256, 268, 272, 280–281, 336, 338–339, 361, 369, 385, 428
 Gedichtsequenz 43, 207, 213–214, 348
gender-Narratologie 2, 209, 211
 Genette, Gérard 1, 4, 14, 19, 34, 36–37, 38, 39, 40, 41, 59, 64, 68, 70, 72, 75–77, 79–81, 85–92, 95–96, 100–101, 104–105, 107–118, 120–125, 128–130, 134–143, 147–148, 150–153, 155–157, 169–172, 177–181, 185, 189–193, 198, 204, 207, 209, 213, 217–219, 225, 236, 239–240, 244–248, 252, 255, 259–260, 285, 291, 293, 296, 299–300, 302–303,

- 307–308, 310, 315, 340–342, 346, 352, 363, 374, 376, 380, 386, 392, 402, 417, 421, 423–424, 435–437, 440
- gengo katei setsu* 167, 215, 223
- Genji 13, 46, 171, 180, 255, 267, 280, 287, 289–290, 327–328, 355–357, 359, 361, 377, 385–386, 426, 428, 430
- Genji ipponkyō* 14, 17, 403
- Genji monogatari* 12–15, 16, 17, 30, 35, 42, 44, 46, 52–53, 57, 59, 65–66, 68–69, 72–73, 82–83, 158–159, 163, 172, 175–176, 178–181, 183–185, 187–188, 190–191, 200, 204–205, 209, 211–212, 215–216, 218–219, 221–225, 233, 252, 255, 258, 265–267, 269–271, 273–275, 277–282, 286–288, 292, 298, 304, 322, 327–329, 334, 336, 344–345, 351–352, 355, 358, 361–362, 376–377, 379–382, 384, 386–392, 395–397, 411, 421, 424, 426–428, 430, 432, 435–436
- Genji monogatari emaki* 212, 378–379
- Genji monogatari tama no ogushi* 280
- gensetsu* 67, 158, 176, 219–221, 223–227, 229–234, 250, 253, 338, 429
- gensetsu bunseki (discours-Analyse)* 66, 169, 174, 176, 221, 223–226, 232–233, 267, 325–326, 334
- Genus verbi. Siehe Diathese
- Geschichte (siehe auch *histoire*) 33–34, 37, 42, 47, 62, 71–74, 76–77, 79–82, 85, 88–90, 100–101, 106, 114, 119, 122, 124–125, 135, 138, 141, 154–155, 160, 169, 171, 174, 176–177, 184, 196, 198–199, 203, 212, 228, 240, 246–247, 257, 302, 373, 391, 394–395, 402, 405, 407, 417
- Gesprächssituation 349–350, 400
- Giesen, Walter 34, 78, 89, 190
- Gikeiki* 192
- Gion (*Shintōshū*) 416, 471–472
- Gleichsetzung von Erzählstimme und Perspektive 186, 207, 258, 352–353, 361, 374, 379, 386, 396, 424, 439
- Gōdanshō* 49–50
- Goodman, Roger 7–8
- gradueller Kategorie 71, 94, 96, 99, 101, 130, 134, 143, 148, 152–153, 191, 200, 203–204, 206, 211, 240, 274, 287, 334, 340–342, 345, 368, 399, 424–425, 428, 435
- Greimas, Algirdas Julien 171, 180, 204, 210, 218
- gunki monogatari* 58, 65, 154, 160, 178–179, 192, 196, 221, 406, 422
- Gunma Takai iwaya engi* 401
- Gunnlaugs saga ormstungu* 34, 332
- Hachirō (*Shintōshū*) 69, 309–311, 401, 404, 407–409, 416, 472
- Hahakigi sanjō* 384–385
- Hahakigi (*Genji*-Kapitel) 268, 384
- Hakka gongen (*Shintōshū*) 142, 404, 413, 472
- hakubun* 49, 51
- Hamburger, Käte 1, 36, 94, 126, 171, 264
- Hana no en (*Genji*-Kapitel) 336
- Hanada no nyōgo (*Tsutsumi chūnagon monogatari*) 362
- Hanazakura oru shōshō (*Tsutsumi chūnagon monogatari*) 47, 358, 360
- Handlung (siehe auch Plot) 14, 46, 79–80, 82–83, 90, 140, 144, 146, 160, 162–163, 174, 204, 210, 214, 224, 231, 303, 377–378, 390–391, 397, 407, 422
- handlungsorientiert (siehe auch ereignisorientiert) 46, 154, 159, 161, 212, 422
- Hartmann von Aue 276–277, 339, 394–395
- Hashimoto Yōsuke 11, 176, 180, 321, 431–432
- Heichū monogatari* 29
- Heiji monogatari* 192
- Heike monogatari* V, 65, 77–78, 89, 159–160, 178–179, 182, 190–193, 211, 217, 402
- heikyoku* 65
- Heteroglossie 203, 220
- Higashihara Nobuaki 45, 52, 57, 169–170, 176, 204, 215, 221, 223, 225–226, 232, 262–263, 266, 280–281, 325–326, 328–330, 334–335, 388

- Higekuro 377, 391
Hijikata Yōichi 45, 67–69, 136, 158, 170, 172, 175–176, 204, 215, 221, 223, 232–235, 237–239, 241–266, 282–288, 290, 296–299, 305, 320, 328, 334, 349–351, 423, 425–428, 430–432
Hijiya-Kirschnereit, Irmela 5, 8, 10
Hikaru Genji. Siehe Genji
histoire (siehe auch Geschichte) 34, 41, 62, 66, 73–74, 75, 76, 79–83, 94, 101, 124–125, 135, 144, 154, 167–170, 172, 174, 180, 191, 198, 200, 204, 215, 220, 224, 228, 230–232, 240, 251, 253–254, 256, 298, 303–304, 308, 343, 350, 378, 425
– *histoire*-Narratologie 81, 170
historische Narratologie 2, 5, 440
Hizō hōyaku 197–198
Hodohodo no kesō (*Tsutsumi chūnagon monogatari*) 367
Hōgen monogatari 192
Homer 19, 137–138, 146, 149
honji monogatari 162
honkoku 54, 56, 322
Honorativ 25, 40–41, 185, 200, 210, 223–224, 254–255, 272–273, 279, 281, 287–288, 293–294, 303, 305, 318, 324, 336, 344, 347–348, 351, 357, 360–361, 366, 374–375, 387, 389, 407, 418, 420, 424, 430
Horaz 17–18
Hörbuch 416
horizontale Ebene 127, 287, 305–307, 437
Hosshinshū 393
Hotaru (*Genji*-Kapitel) 13, 17–18, 59, 392
hyōbyaku 14, 403
hyōgenshi 232–233
Hypostase 110, 388–389, 391

Ich-Erzähler 241, 243
Ich-Erzählung 214, 244, 248–249, 263–264, 285, 348, 425
Ichinomiya (*Shintōshū*) 414, 471
Ichiyōshō 267–269
Ich-Roman 235, 246, 248, 261–262
Identifikation 255, 286, 294, 338, 387, 429–432
Ideologie 59, 65, 70, 74, 97, 109, 127, 131, 133–134, 142, 165, 187, 189–190, 209, 216–218, 227, 233, 389, 429
Igl, Natalia 4, 92–93, 97, 99, 102–106, 108, 115, 126, 139, 155, 400
lidama engi 51
Ikaho (*Shintōshū*) 72–73, 83, 332, 404, 406, 415, 472
Ikeda Hiroko 161–162
Ikeda Setsuko 278–281, 336, 430
Iki no muraji Hakatoko no fumi 237
Ilias 137, 149
Illusion 95, 136–137, 139, 146–148, 151, 189, 303, 343
ima 278, 347, 359, 367, 370
ima wa mukashi 48, 284, 347, 429
Immersion 95, 136, 151, 282, 392
Imperativ 39, 333, 340, 342, 366
impliziter Leser/Hörer 68, 77, 87–88, 93, 276, 303, 305–307, 343, 416, 437
Inaga Keiji 331
Inari (*Shintōshū*) 398, 471
indirekte Rede 5, 68, 127, 137, 146, 153, 183, 191, 209, 222, 268, 279–281, 315–321, 325, 334–344, 357, 363, 432, 434–436
Individuum 165–166, 212, 247, 249
indiziale Zeichen (Schmid) 100–101, 104, 132, 144
Innerlichkeit 209
Inquit-Formel 183, 185, 222, 301, 316, 324, 326, 328, 331, 335, 337, 340, 342–344, 353, 356–357, 365, 411, 426–427, 436
Interdisziplinarität 10, 439–440
Interferenz 120, 130, 306, 346, 354, 430, 437
interkulturelle Narratologie 5
intermediale Narratologie 2
intermediales Erzählen 208, 211–212
intradiegetisch (siehe außerdem Erzähler, intradiegetischer) 90
Introspektion 88, 118, 123, 142, 256
inward turn 249, 421, 425
lonushi 301–302
lonushi. Siehe *Zōki hōshi shū*
Ise (Dichterin) 250–251, 254

- Ise monogatari* 29, 46, 258, 281, 288, 352
Ise nikki. Siehe *Ise shū*
Ise shū 250–251, 253–256, 271
 Itō Hiroshi 237, 328, 334, 336–337
 Itoi Michihiro 29–30, 46, 170–172, 225, 228,
 231, 234, 237, 243, 258–259, 286, 433
ittaika 430, 433
 Iwamatsu Masahiro 59–61, 63–64, 70, 72,
 283, 425
Iwein 276–277, 339
 Izume Yasuyuki 267–269, 274
Izumi Shikibu nikki 58, 113, 198–199,
 204–205

 Jakobson, Roman 1, 174, 180
 James, Henry 112, 125, 138, 173, 186
 Jelbring, Stina 204
-ji 352–353
ji no bun 222–223, 237, 256, 268–269,
 273–274, 278, 336, 426
 Jinno Hidenori VI, 3, 45, 64, 68, 158,
 169–170, 174–175, 177, 211, 215, 233,
 283, 286–293, 298–300, 303, 305–307,
 330, 334, 358, 361, 377–378, 386, 397,
 426, 430–431
jōisei keiyōshi 350, 374
jojutsu 174, 230, 234–237, 243, 246, 257,
 262, 264–265
 Jong, Irene de 2, 117, 124, 421, 423
Jōshū Gunma-gun iwaya engi 401

Kagerō no nikki 45–46, 55–56, 91, 112, 184,
 194, 205–206, 217, 233, 250, 254,
 256–261, 283, 285–286, 288, 290,
 295–297, 299, 304, 307, 345
 Kagerō (*Genji*-Kapitel) 183
 Kaguya-hime 44, 323–324, 333, 348, 387
 Kai-awase (*Tsutsumi chūnagon*
monogatari) 47, 330, 358
kaimami 358–363, 375
kakekotoba 53, 303
 Kakinomoto no Hitomaro 43
 Kakuman 309, 312–314, 398, 410, 472
 Kakuman (*Shintōshū*) 309, 312, 404, 409, 472
 Kamo no Chōmei 393
kanazōshi 47, 201–202

kanbun 49–50, 52, 57–58, 78, 90, 189,
 206–207, 215, 241–243, 304, 323, 362,
 377, 403, 407, 416, 439
 – *hentai kanbun* 50–51
 – *kanbun kundoku* 52–53, 323–324,
 327, 411
 Karatani Kōjin 165, 209
 Kasuga Kazuo 30–31
 Katano-no-shōshō 385
katari 62–64, 65, 66, 160, 164, 170,
 175–179, 196, 221, 230, 235, 237, 244,
 334, 386–387, 429
katarimono 66, 78, 178, 196
katarite 89, 163, 173, 183, 231, 243–244,
 274, 378, 381, 383, 387, 395–396, 431
 Katori (*Shintōshū*) 398, 471
 Kaufmann, Paulus 197–198
 Kausalität 83
 Kawabata Yasunari 431
 Kelsey, W. Michael 229–230
-kemu 35, 270–271, 274, 347, 367, 372
kenjōgo 318
-keri 27–32, 35–37, 39, 184–185, 189, 253,
 284, 287, 299, 347–349, 359, 362, 366,
 370–372, 374–375, 392, 398, 405–408,
 410–411, 418, 427, 429
kewai 46, 60
-ki 27–32, 35–36, 39, 253–254, 284, 294,
 299, 347–348, 420
 Ki no Tsurayuki 12–13, 17–18, 42, 45, 52–53,
 92, 226, 235, 242, 249–250, 281, 297,
 325–326, 380
 Kindt, Tom 70–71, 77, 88, 97–103, 106,
 113–116, 123, 126–130, 147, 149,
 151–153, 198, 210, 239, 256, 262, 285,
 368, 398, 433
 Kiritsubo (*Genji*-Kapitel) 225, 267, 269, 336,
 340, 351, 388–389
 klassische Narratologie 2, 4, 68, 103, 192,
 209, 225, 246, 263, 353, 380, 402,
 424–425
 Klauk, Tobias 135, 138–143, 146, 152–153
 Koch, Peter 52, 396, 402, 404, 411–412, 418,
 438
 kognitive Linguistik 4, 38, 103–104, 106,
 186, 423, 435

- kognitive Narratologie 2, 14, 93, 97, 208, 212–213, 417, 439
- Kohärenz 83, 115, 212, 303, 308, 437
- Köhn, Stephan 208, 282
- Kojiki* 16, 43, 49, 51, 63, 210, 238
- Kojima Naoko 163, 169–170
- Kokin wakashū* 12–13, 43, 45, 207
- kokoro* 13, 18, 52, 223, 267–268, 279, 289, 305, 312, 314, 334, 339, 344–345, 364
- kokubungaku* 5, 158, 163, 166, 215, 282
- Kokugaku 166, 278–279
- Komine Kazuaki V, 16, 48, 50, 160, 222, 226–232, 287, 393
- Kommunikationsmodell 93, 102
- Kommunikationssituation 34, 76–77, 86, 88, 353, 388–389
- kommunikative Doppelstruktur 77, 97, 353
- kommunikativer Modus (Yamaguchi) 318–319, 343
- Komochi (*Shintōshū*) 162, 471–472, 310, 398, 404, 413
- Komparatistik 8–9, 11, 14, 184, 432, 439
- Kompilator 207–208, 214
- Königsberg, Matthew 42, 199
- Konishi Jin'ichi 37, 49, 58, 201, 246–247, 251, 253, 275, 295–296, 380–381, 383, 391–392, 396–397, 399
- Konjaku monogatari shū* 48, 50–51, 58, 69, 82, 159, 161–162, 199, 229–230, 346–347, 362–363, 367, 375, 436
- Konsumgesellschaft 165–166
- Köppe, Tilmann 70–71, 77, 88, 92, 97–104, 106, 113–116, 123, 126–130, 135–143, 146–149, 151–153, 157, 198, 210, 239, 256, 262, 285, 315, 368, 398, 433
- kōshiki-teki engi* 48, 398–399, 403–404, 415–419, 472
- kotoba* 223, 267–269, 274, 279, 314, 329, 334, 339, 344–345, 368, 383, 415
- kotobagaki* 90, 208, 212, 251–252
- kōwakamai* 182, 196
- Kristeva, Tzvetana 190, 217
- Kūkai 197–198
- Kumakura Chiyuki 28–32, 42, 184, 420
- Kuramochi-no-miko 348
- Kurosawa Akira 110
- Kurzgeschichte 199, 382
- La Chatte* 119, 121
- La Jalousie* 111, 113
- Lacan, Jacques 170, 174
- Lämmert, Eberhard 1, 81, 95, 136, 182
- Leerstelle 255, 303, 311–312
- Legitimierung der Erzählung 36–37, 387, 392, 398
- Lejeune, Philippe 175, 180, 242–243, 259
- Lévi-Strauss, Claude 164, 170, 174
- Lewin, Bruno 21–24, 26–28, 35–36, 167, 270, 273, 293, 296, 299, 341, 349
- Literarizität 76, 229–230, 258, 295, 388
- logographisch 24, 49–50, 406–408, 411–412, 418, 437
- Lord, Albert B. 174, 179
- Lotos-Sūtra (Dharmablüten-Sūtra) 229, 311, 313, 367, 384, 405
- Lubbock, Percy 125, 138–139, 421
- Ludwig, Otto 138, 148, 309, 421
- Lyrik 12–13, 17, 19–20, 42–43, 60, 97–98, 206, 213, 218, 281, 300, 303, 387–388
- lyrisches Ich 208, 213, 388, 399
- Maboroshi (*Genji*-Kapitel) 287, 430
- Mabuchi Kazuo 30, 48, 347, 363
- Makrosprechakt 239
- Makura no sōshi* 221, 261
- Man'yōshū* 31, 43, 167, 213, 348, 439
- Märchen 20, 46, 59, 81–82, 160–162, 180, 200, 421
- Margolin, Uri 76, 84, 93–99, 101–103, 105, 171, 302
- Martínez, Matías 37, 77, 79–81, 85, 88, 94, 101–102, 136, 138–139, 148, 151, 232, 266, 342, 345, 402–403
- Matsubara Hisako 44, 162
- Matsuo Bashō 67, 208
- May, Ekkehard 8
- McCullough, Helen Craig 66, 297, 335
- mediale und konzeptionelle Mündlichkeit/Schriftlichkeit 52, 278, 396–397, 403–404, 411–412, 414, 416, 418, 437–438
- Medium (Diathese) 40, 273

- meri* 322, 330, 347, 356, 360–361, 375
 metadiegetisch 87, 90
 Metalepse 95–96, 100, 392
 Methodenfach 8–9, 283
 Meyer, Harald 11, 204–206, 242, 282, 297, 317, 434
Midō kanpaku ki 206
 Midorikawa Machiko 46, 60, 181, 184, 191, 212, 315, 334, 340, 356–357, 361
 Mimesis 11, 14–15, 16, 17, 18, 19, 20, 95–96, 137, 139, 146–148, 151, 153, 179, 186, 206, 216, 266, 282, 303, 310, 315, 342–343, 368, 422
 – anti-mimetisch 67, 341, 345, 375
 Mimik 149, 303, 365
 Miner, Earl 11–15, 17–20, 22, 25–26, 37, 43, 60, 67, 185–188, 216, 297, 379, 422, 433
Mingō nisso 274
 Minimaldefinition der Erzählung 33, 42, 71, 198, 210, 398
minzokugaku 160
 Miotsukushi (*Genji*-Kapitel) 355, 358
 Mishima (*Shintōshū*) 414, 471
 Mitani Kuniaki 2, 53, 66, 70, 164, 166, 169–174, 176–178, 183–184, 195, 199, 215, 217, 221–226, 228, 232–234, 237, 254–256, 265, 267–275, 277, 280, 304, 322–323, 325–329, 334–335, 337–338, 340, 361–362, 376–377, 379, 382, 384–391, 396, 422, 425, 429–431
 Mittelbarkeit 31, 38, 106, 135, 137, 150–151, 214, 253, 315, 342
Miyataki gokō ki 238, 240, 242, 247, 250, 263
miyu 272–273, 354, 357, 359, 361
 Modalität 21, 23, 30–31, 33, 35–36, 38–39, 96, 112, 129, 133–134, 200, 254, 284, 294–295, 317, 319, 346–350, 352, 374, 420, 433
 Modus (Genette) 38–39, 41, 68, 85, 110–112, 114, 118, 121, 126–127, 134–136, 139, 150, 177–178, 255, 283, 291, 293, 303–304, 307, 351–352, 354, 368, 434, 436–438
 Modus (Stanzel) 88, 150–151
 Modus (Todorov) 39, 88, 150
monogatari 13–14, 15, 17, 31, 42, 44, 46–47, 49, 52, 58–59, 62–66, 73, 83, 154, 158–159, 162, 164, 171–172, 183, 214–215, 221, 224, 237, 251–253, 256–257, 263, 267, 278, 286, 288, 290, 292, 296, 346, 358–359, 362–363, 367, 377–379, 385–386, 390–391, 393, 395, 397, 412, 421, 428–429, 472
 – als erzähltheoretischer Begriff 32, 58–59, 61–64, 66, 159, 164, 174, 177, 224–225, 228, 230–231, 247–248, 253, 287
 – *honji monogatari* 162
 – *monogatari-gaku* 62, 172, 228
 – *monogatari gensetsu* 169
 – *monogatari naiyō* 169, 172, 220, 224
 – *monogatari ondokuron* 376–377, 379, 395
 – *monogatari-ron* 59, 62, 177, 179
 – *rekishi monogatari* 58, 272
 – *tsukuri-monogatari* 15, 43, 62, 64, 206, 257
 – *uta-monogatari* 29, 43, 58, 63, 206–207
monogatari-teki engi 48, 66, 79, 162, 311, 398–399, 401, 403–404, 413, 415–419, 472
monogatari-teki shikashū 251, 256
 Monoken 159, 163–166, 169–172, 174, 176, 182–183, 190, 194, 199, 204, 214, 216–218, 423, 427
 Monolog 91, 339, 373, 428
 – innerer 86, 91, 94, 111, 125, 129, 183, 191, 338–339, 356, 361
 Moretti, Laura 47, 200–203, 218
 Mori Ōgai 203
 Mori Masato 33, 48, 50, 363
 Morphologie (Linguistik) 22–23, 27–28, 30, 40, 347, 349, 354, 375, 434, 437–438
 Morphologie (Naturwissenschaft) 20
 Motoori Norinaga 51, 279–280
mugen-nō 196
 Mujū Ichien 226
mukashibanashi 160–161, 174, 200
 Müller, Jan-Dirk 402, 411, 417–418
 Müller, Simone VI, 2–3, 34, 42–43, 58, 113, 197–199, 204–205, 207–209, 211, 214, 218, 251
 Multiperspektivität 123–124, 126–127, 155, 186, 255, 305, 307, 386

- mündliche Aufführung 160, 378, 380, 395, 413, 438
 mündlicher Vortrag 149, 377–378, 381, 395, 401, 403–404, 412
 Munemitsu 310–312, 314, 404, 407–409
muninshō 89
 Murakami Fuminobu 29, 32, 36, 78–79, 181, 184, 190–191, 200, 217, 346, 349–353, 357, 374, 376, 429–430, 432
 Murasaki Shikibu 12, 15–17, 46, 52, 185, 267, 389
Murasaki Shikibu nikki 242, 256, 259, 261, 286
 Murasaki-no-ue 290, 336, 377, 391
Muromachi monogatari 47, 58, 73, 212
 Mushi mezuru himegimi (*Tsutsumi chūnagon monogatari*) 47, 132, 358
 Myōbu 352
 Mythos 49, 59, 63, 174, 210, 218, 439
- naishi no suke* 389
 Nakajima Hirofumi 223, 278–281
 Nakano Kōichi 46, 274, 379–380, 391, 396
 Nakanoin Michikatsu 274
 Nakayama Masahiko 298–299
nanori 393
naratorojī 59, 62, 177
 narrative Instanz 85–87, 122, 155, 189, 198, 380
narrative turn 1
 narrativer Modus 139, 143, 147–148, 157
 Narrativität 2, 32, 71–72, 126, 193, 200, 203, 206, 208, 213, 402, 417
 Nationalismus 5, 61, 65, 169, 427
 Naumann, Nelly 48–49, 161, 322–325, 333, 337, 398
 Naumann, Wolfram 49, 322–325, 333, 337
 Neubauer, John 3, 19–20, 82
 nicht-narrative Texte/Kapitel V, 42, 48, 69, 95, 126, 197–198, 202–203, 221, 398, 400, 403, 417–418, 437
- Nihon ryōiki* 49–51
Nihon shoki 210, 237–238
nihonjinron 61, 427, 433
nikki (siehe auch Tagebuchliteratur) 42, 45, 49, 52, 91–92, 113, 154, 158, 190, 204–206, 215, 221, 226, 232–235, 237–238, 244, 248–251, 258–259, 262, 281, 295–297, 299–300, 334, 412
ninshō 175, 247, 255, 291, 300, 307, 386, 431
 Nisho gongen (*Shintōshū*) 162, 471
Nittō guhō junrei kōki 237
 Nō 13, 65, 97, 160, 196, 211, 217
 Novalis 309
 Nullmarkierung 96, 168, 298
- Objektiviertheit 68, 211, 283, 287–290, 292, 298, 305, 307, 361
 Objektivierung 63, 68, 229–230, 241, 257, 260–261, 283, 285–288, 290, 296, 298–299, 430
 Objektivität 70, 76, 94, 106, 117, 139–141, 146, 187, 241, 263, 265
Ochikubo monogatari 43, 162, 211, 278
 Oda Masaru 29, 31–32
 Ōe Kenzaburō 5, 32–33, 320–321
 Ōe no Masafusa 49
 Oesterreicher, Wulf 52, 396, 402, 404, 411–412, 418, 438
 Okada, H. Richard 24–25, 31–32, 35, 44, 46, 90, 166, 187–190, 194–195, 204, 215–217, 226, 234, 422–423, 439
Oku no hasomichi 67, 208
Ōkagami 58
 Olbricht, Peter 297, 335
 Ōno Susumu 30–31, 33
 ontologisch 35, 102, 105, 144, 205, 211, 306–307, 397, 399, 437
 optionale Kategorie 35, 72, 92–93, 96–99, 103, 128, 295, 427
 Ordnung (Anordnung) 34, 41, 71, 74–75, 79, 119, 160, 190, 198, 207
 Orientalismus 61, 187, 189, 216
 Osterkamp, Sven 23–24, 27–28, 35, 51
otogizōshi. Siehe *Muromachi monogatari*
 Ōtomo no Tabito 214, 348
- Parry, Milman 174, 179
Parzival 79
 Passiv (Diathese) 40, 260, 293–294, 301, 312
 Person (Grammatik) 3, 21, 25, 37, 40, 68, 75, 88–89, 111–114, 120–121, 129, 168, 175,

- 188–189, 194–195, 200, 221, 232, 234, 244–258, 261, 263–265, 272–273, 275, 285, 290–291, 294–301, 305–307, 317, 324, 338, 346–347, 352–353, 361, 374, 382, 386–387, 394, 396, 420, 423, 429–431, 434, 436
- Person (Stanzel) 88–89, 246
- Personalpronomen 25, 75, 92, 111, 194, 212, 237, 253, 255, 258, 275–277, 296–297, 299–301, 306, 312, 317–320, 324, 343, 346, 348–349, 365, 377, 381, 393–394, 435–436
- Persönlichkeit 211, 439
- Perspektive *passim*, v. a. Kap. 2.3, 3.3, 4.3
- Außenperspektive 88, 285, 290, 296, 299
 - Autorenperspektive 238
 - eingebettete 38, 106, 122, 126, 130, 156, 360, 368, 375, 424, 434
 - Erzählerperspektive (narratoriale Perspektive) 104, 106, 122, 126, 131, 133, 150, 156, 238, 240, 244, 249–250, 265, 273, 360, 375, 424
 - Erzählperspektive 3, 88, 127, 142, 144, 235, 237, 251, 265, 315, 434
 - Figurenperspektive (figurale Perspektive) 46, 95, 104, 106, 122, 126, 129–130, 133, 154, 156, 239, 244–245, 249, 254, 258, 360, 375, 424, 432
 - implizite 122, 126, 129, 375
 - Innenperspektive 88, 118, 256, 299, 430
 - Meta-Perspektive 106–107, 125
 - Perspektivenstruktur 124, 127, 345–346, 375
 - Perspektivenwechsel 106, 123–124, 207, 307
 - Perspektivierung 47, 69–70, 76, 106, 124–125, 127–129, 146, 186, 238–239, 345, 354, 361, 374–375, 424–425, 431–432, 434–435, 438
 - perspektivische Doppelstruktur 43, 106, 126
 - sich überlagernde Perspektiven 92, 104, 109, 122, 126
- persuasive Texte 197
- Petkova, Gergana 161, 200
- Philosophie 41, 93, 96, 165, 168, 173, 187, 216, 290
- phonographisch 403, 408, 411–413, 416
- Platon 11, 20, 137–138, 152, 179, 266
- Plot (siehe auch Handlung) 79, 83, 185, 188, 211, 231, 292, 438
- Plural 25, 224, 239, 289, 377, 381, 386, 388
- Plutarch 148, 309
- Poetik 11–14, 16–20, 45, 53, 59, 86, 96, 175, 179, 187, 204, 266, 422
- Poetzsch, Ninette Sachiko 81, 199–200
- Polyphonie 127, 203, 220
- Positivismus 164, 187, 218
- postklassische Narratologie 2
- Postmoderne 103, 165, 169, 182, 301
- Poststrukturalismus 163, 169, 174, 214–215, 225
- Pragmatik 25, 61, 69, 71–72, 77, 79, 81, 88, 93, 98, 101, 197, 202, 220, 225, 231, 292, 307, 400, 402–403, 411–412, 417, 437–438
- Präsens 35, 90, 184, 189, 295, 316, 332, 338–339, 427
- historisches 35–36, 189
- Präteritum 23, 29–30, 32, 35–36, 75, 81, 126, 129, 184, 295, 316, 332, 339, 407, 420, 427–428
- episches 36
- Predigt 47, 65, 196, 202–203, 220, 400, 403
- Prince, Gerald 64, 75, 169, 171, 173, 176, 181, 236–237, 243–244, 247–248, 253, 266, 337, 361
- Produktionsprozess 80, 125, 380–381
- Prolepse 110, 177, 203
- Proposition 96, 319
- Propp, Vladimir 20, 81–82, 161–163, 180, 200, 204, 421
- Proust, Marcel 41, 87, 172, 315, 380
- Psychonarration 130, 183, 364, 373
- Psychonarratologie 97
- Publikumsansprache 276
- Quotativ 316, 344–345, 436
- Raffung (Zeit) 144, 245
- Rahmenerzählung 396
- Rahmengeschichte 89
- ramu* 347, 359
- Rashōmon* (Film) 110

- Raum 30–31, 37, 71–72, 85, 87, 105, 109,
119, 128–129, 131, 133–135, 140–142,
156, 193, 213, 239–240, 245, 261, 292,
346, 379, 392, 422, 438
- Rede- und Gedankendarstellung 53, 220,
222, 278, 292, 308, 319, 341, 343–345
- Rededarstellung 11, 68, 146–147, 153,
155–156, 171, 209, 215, 224, 316, 320,
324, 334, 340, 342, 344–345, 357, 362,
368, 375, 424, 435
- Redundanz 302, 308, 317
- Reflektor 125
- Regionalwissenschaften. Siehe *Area Studies*
renga 28, 43, 268
- renmen-tai* 54, 56
- Repräsentation 14, 16, 18–19, 39, 41,
76, 93–94, 106, 127, 130, 138, 147, 150
- Rezeptionsästhetik 95, 137
- Rezeptionsprozess/-vorgang 102, 155, 174,
293, 312
- Rezeptionssituation 344, 379, 395, 397
- Rezitation 62, 64–66, 78–79, 84, 142, 160,
177–178, 192, 196, 228, 237, 240, 304,
311, 313, 332, 402–403, 405, 409–410,
412, 414, 417–418
- Rhetorik 148–149, 151
- Rickmeyer, Jens 23, 27
- Rimmon-Kenan, Shlomith 11, 134, 139, 142,
152–153, 171
- Robbe-Grillet, Alain 110–111, 113
- Rōkashō* 268
- Roman, moderner 2, 159, 221, 223, 246, 320,
386–387, 421, 423
- Romanistik 181, 215
- russischer Formalismus 1, 74, 76, 81–82,
154, 164, 172, 180
- Ryan, Marie-Laure 71–73, 77, 81, 98, 171, 197,
201–203, 211, 218, 236, 398, 402, 423
- Ryōjun 57, 408, 413
- Saigyō 305–306
- Sairyūshō* 269
- sakusha* 242, 261, 264, 267, 269, 376, 381,
385, 395–396
- Sanjōnishi Kin'eda 269
- Sanjōnishi Sanetaka 268–269
- Sano Midori 379
- Sanshō dayū* 203
- Sanskrit 341
- Sarra, Edith 362, 412
- Saru no sōshi* 47, 212
- Saussure, Ferdinand de 167, 170, 172, 225
- Schaefer, Ursula 402, 417
- Scheffel, Michael 37, 41, 85, 94, 102, 136,
138–139, 148, 151, 170, 232, 266, 342,
345
- Schmid, Wolf 38, 40–41, 74–76, 79–80, 85,
88, 90–95, 98, 100–101, 104, 107–109,
114, 118–119, 122–125, 127, 130–134,
136, 142, 144, 156, 172, 199, 218, 221,
237, 249, 256, 263, 266, 346, 351,
354, 424
- Schneider, Roland 54, 182, 196
- Schriftbild 50, 209, 300
- Schulgrammatik 27–28, 56
- Schulz, Armin 80–82, 161
- Schwermann, Christian 207
- Sei Shōnagon 261
- Seidensticker, Edward 191, 205, 284, 356,
377, 383, 431
- Seikaku 16, 78, 400
- Seki Keigo 160–162
- Sekizan (*Shintōshū*) 416, 471
- sekkyōbushi* 196, 203
- Selektion 74, 80, 100, 108, 124, 144, 205,
225, 238, 263, 315
- Semi-Oralität 42, 47, 292, 311, 332, 362,
397, 437
- Semiotik 1, 77, 97, 130, 180
- setsuwa* 36, 41–42, 47–49, 51–52, 58, 69,
73, 83, 154, 159–162, 213, 221, 226,
228–230, 292, 312, 362–364, 373, 375,
393, 422, 438
- Shasekishū* 226, 230–231
- Shii ga moto (*Genji*-Kapitel) 362
- Shin kokin wakashū* 305
- Shintōshū* V, 48, 50–51, 57, 66, 69, 72–73,
77–78, 83–84, 142, 151, 160, 162, 179,
306, 308–310, 314, 332–333, 343, 363,
398, 400–402, 404, 406, 411, 415–418,
471
- Shirane, Haruo 29–31, 35–37, 47, 159, 181,
189, 216, 253, 297, 352–353, 420
- shishōsetsu* 235, 246

- shite* (Nō) 197
- shiten* 64, 173, 219, 234–238, 241, 243–244, 246, 248–250, 255, 257, 259–261, 264–265, 286
- shōtenka* 243, 251, 346, 358
- showing* und *telling* 95, 136–140, 144–145, 147–149, 151, 157, 172–174, 191, 200, 204, 217, 240–241, 301, 343, 346, 349–351, 421, 432, 435
- shura-mono* 197
- Singer, Rüdiger 136–139, 147–149, 151, 153, 157, 315
- Singular 224, 239, 381, 388
- Sinneswahrnehmung (siehe auch Wahrnehmung) 46, 60, 149, 153, 239, 245, 285, 359, 368
- Sōgi 268
- Šklovskij, Viktor 74–75, 180, 228
- Sokrates 137
- sonkeigo* 318
- sōshi no ji* 267, 269
- sōshiji* 68, 185, 222–223, 226, 237, 266–275, 277, 281, 314, 334, 346, 361, 376–377, 379, 381, 386, 390–391, 429, 440
- Sozialwissenschaft 7–8, 9, 10, 11, 97, 99, 187, 225, 299
- Spaltung 106, 239, 260
- Spannung 213, 365, 370, 372–373, 375
- Spielhagen, Friedrich 145–146
- Sprach-/Sprechhandlung (siehe auch Sprechakt) 77, 102, 220, 224
- Sprechakt 43, 63, 79, 95, 225, 227–229, 380, 384–386, 388, 390, 400
- Makrosprechakt 93, 97, 102, 220, 224, 230, 233, 390, 397
- Sprecher 29–30, 31, 33, 53, 69, 75, 106, 125–126, 142, 154, 167–168, 173, 183, 195, 197, 222, 242, 246, 253, 259, 264, 300, 304, 317–319, 322, 324, 327, 336, 339, 347–351, 353, 356, 359, 366, 374, 388, 399, 416–417, 424, 428, 430–431
- Sprechinstanz V, 20, 48, 69, 95, 124, 144, 155, 213, 294, 324, 330, 387, 398–400, 403, 412, 417
- Sprechsubjekt 5, 41, 43, 125–126, 141, 152, 167–168, 197, 290, 294, 305–307, 349, 386, 396, 423, 429, 434, 436–437
- Stanzel, Franz K. 1, 81, 88–89, 108, 125, 135, 138, 148, 150–151, 169, 171, 190–191, 235, 238, 246, 266
- Steineck, Raji C. VI, 3, 197–199, 204, 207, 210, 218, 400
- Sternberg, Meir 14, 41, 82, 166
- Stilistik 232
- Stimme als phonische Umsetzbarkeit 6, 38, 69, 85, 292, 403, 437
- Stinchecum, Amanda Mayer 29, 32, 36, 42, 73, 182–185, 191, 209, 216, 218, 275–276, 318, 336–340, 342, 344, 357, 376, 391, 428, 439
- stream of consciousness*. Siehe Bewusstseinsstrom
- Strukturalismus 1, 37, 76, 82, 116, 163, 165, 169–170, 172, 174, 188, 214, 225, 421, 440
- strukturalistisch 2, 4, 81, 99, 166, 169, 225, 380, 397, 439
- Stühling, Jan 92, 102–103
- Subjektivität 76, 86, 94, 141, 168, 194–195, 241, 249–250, 259–260, 265, 299, 341, 353, 393, 403
- Sugawara no Michizane 238
- Sujet 20, 74–76, 79–80, 154
- Sukegawa Kōichirō 163–166, 169, 216
- Suma (*Genji*-Kapitel) 382
- Sūtra 14, 229, 311–314, 410, 416
- Tagebuchliteratur (siehe auch *nikki*) 11, 42, 45, 58, 91, 109, 113, 128, 154, 158, 190, 204–207, 209, 233–235, 237, 241–242, 244, 248–251, 256–257, 259, 261–263, 284–287, 301, 345, 362, 412, 421, 423, 425
- taishōka* 63, 68, 260–261, 282–288, 290, 298, 305, 361
- Takahashi Tōru 13, 52, 62–64, 66, 166, 170, 172, 175, 179, 204, 216–217, 224–225, 233–235, 286–287, 324, 334, 392, 425, 429

- Takekawa (*Genji*-Kapitel) 377, 381, 391
 Takemura Shinji 230–233
Taketori monogatari 29, 32, 43–44, 46, 52, 82, 162, 166, 195, 254, 278, 322–324, 327, 329, 333, 337, 348, 358, 365, 387, 390, 411, 428, 430
 Takeuchi Akiko 65, 97, 181, 196–197, 211, 217
 Takeuchi, Lone 22, 26–28, 35, 47
 Tamagami Takuya 179, 204, 376–381, 383–386, 388, 390–391, 395–397
 Tamakazura 13, 288–290
-tamau 185, 272, 347, 354, 360, 389, 406, 418
 Tanizaki Jun'ichirō 60
Tausendundeine Nacht 382
teineigo. Siehe Verbindlichkeitsform
 Teleologie 235, 244, 248–250, 425
telling. Siehe *showing* und *telling*
 Tempus 14, 23, 26, 28, 30–31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 43, 71, 75, 129, 189, 193, 198, 295, 317, 339, 341, 346, 356, 392, 427, 433–434
 – Tempuswechsel 35, 37
 Tenarai (*Genji*-Kapitel) 278
tenseless narration 35–36, 90, 189
 Textinstanz 38, 68, 77, 85, 291, 293, 306–307, 382, 399, 418, 434
The Canterbury Tales 95
 Theater 137, 145, 148, 160, 186, 211, 217
 Theoriedefizit 176, 216, 233, 424, 434
third-person point of view 246, 248–249
 Thompson, Stith 160–161
 Tibetisch 96, 333
 Todorov, Tzvetan 1, 39, 59, 74–76, 80–81, 88, 109, 124, 135, 138, 150, 154, 180, 183, 187, 191, 224, 240
 Tokieda Motoki 166–170, 183, 195, 215, 223, 273, 427, 433–434
 Tomaševskij, Boris 1, 6, 11, 74–76, 154, 180, 236, 240
Tosa nikki 42, 45–46, 52, 57, 92, 104, 111, 113, 169, 209, 233, 235, 242–244, 247–250, 257, 263, 266, 275, 281, 296–297, 300–301, 325–326, 329, 334–335, 380, 411, 436
 Toyotomi Hideyoshi 81, 199
 transkulturelle Narratologie 2, 5
 transmediale Narratologie 98, 203
 transponierte Rede 120, 315, 317, 340–342, 435
 Transponierung (Editionsphilologie) 54, 56
Tsutsumi chūnagon monogatari 47, 132, 304, 330, 358, 362, 367, 382
 Tyler, Royall 13, 66, 78, 191, 267, 270–271, 276, 279–280, 327–328, 336–337, 339–340, 355–357, 363, 377, 381, 383, 385, 428, 432
 Typenindex 161–162
 Typographie 319–320, 324–325, 330, 344
 Uda-tennō 238, 254, 272
 Ukifune 278–280, 378
 Ukifune (*Genji*-Kapitel) 57, 183–184, 209, 216, 336, 338
 Ukon 288–290, 378, 389
 Uma-no-suke (Mushi mezuru himegimi, *Tsutsumi chūnagon monogatari*) 132–133
 Unbestimmtheit (siehe auch Bestimmtheit) 5, 212, 287–288, 294, 298, 300–301, 304, 306, 352, 434
 unfokalisiert 109, 115, 119, 128
 ungrammatisch 350–352, 374
 Universalität 3–4, 8, 11, 20–21, 37, 67, 69, 99, 158, 169, 193, 218, 235, 263, 295, 300, 307, 346, 421–423, 425, 434
 – Universalitätsanspruch 2, 4, 6, 11, 37, 172, 193, 204, 208
 Unmittelbarkeit 31, 33, 36, 38, 86, 135–136, 151, 184, 214, 241, 348, 368, 373, 392
 Uspenskij, Boris 11, 20, 109, 130, 134, 183
uta-awase 248, 304
Utatane 42, 209, 211
 Uther, Hans-Jörg 161
Utsuho monogatari 43, 324, 430
utsurikotoba 68, 133, 185, 223, 266, 277–278, 280–281, 289–290, 305, 320, 328–329, 334, 344, 428, 436
 Utsusemi (*Genji*-Kapitel) 361, 384
 Valenz 40, 294
 Verbindlichkeitsform 32–33, 318, 324, 366

- verbum dicendi/sentiendi/credendi* 129,
185, 267, 272, 278, 280, 302, 316,
321–327, 329, 332, 337, 339, 344, 353
Vermutung (im Erzähltext) 96, 128–129, 214,
270–271, 276, 290, 352, 359–361, 367,
371, 381
Vermutungsreichweite 214
Verschmelzung 328, 352, 430–432
vertikale Ebene 127, 287, 305–307, 437
Vincent, J. Keith 208–209, 218
Vokalität 69, 77, 88, 112, 402, 411–412,
416–417, 437
Volkskunde 83, 160–161, 163
Vorlesen 62, 65, 377, 403, 407–408, 418
Vortragender 85, 142, 412
Vortragssituation 142, 332, 403
- wabun* 49, 51–52, 53, 56–58, 90, 242, 252,
304, 362, 411–412, 427, 438–439
wahō 11, 177–179, 220, 334, 336
Wahrnehmung 18, 81, 105, 108, 110–111, 113,
117–120, 124, 130–131, 212, 239–240,
245, 256, 272, 283, 286, 307, 347,
359–360, 379, 423, 437
– Eigenwahrnehmung 285
– erzählte 68, 129–130, 314, 321, 354, 357,
360, 372–373, 375
– visuelle 105, 125, 236, 312
– Wahrnehmungsbereich 128
– Wahrnehmungsbericht 129
– Wahrnehmungsinstantz 124, 152, 155,
272–273
– Wahrnehmungsobjekt 117–118, 124, 155,
186, 281, 354, 361, 374
– Wahrnehmungssubjekt 41, 43, 105,
117–118, 124–126, 129, 131, 141, 168,
186–187, 249, 279, 281, 290, 306–307,
311, 324, 343, 350–351, 354, 359, 374
waka 42–43, 53, 65–66, 90, 204, 206, 208,
215, 223–225, 233, 281, 298
Wakamurasaki (*Genji*-Kapitel) 327
wakan-Dialektik 51–52, 79,
304, 438
wakei 160, 163, 169–171, 173, 228,
231, 253
- waki* (Nō) 197
Waley, Arthur 191, 356
Waller, Loren 45, 52, 57, 223, 225–226, 232,
263, 266, 281, 325–326, 329–330,
334–335
Walton, Kendall L. 95, 100–101, 110, 125,
392–393, 396–397
washa 173, 183, 195, 222, 242, 264,
387–388, 390
Watanabe Minoru 46, 184, 232–233, 248,
258–259, 288, 306
Watanabe Yasuaki 305
Watson, Michael 1, 3, 46, 64–65, 78, 81,
159–160, 179, 191–194, 206–207, 211,
217, 233, 236, 275, 363
Welt, fiktive 71, 94–96, 100–101, 182,
390–391
White, Hayden 1, 175
Wirklichkeitseffekt 148, 302–303
Wissen 79, 88, 94, 106, 109–110, 112,
128–129, 131, 142, 246, 349–350,
372, 382, 386, 390–391, 397, 417
Wittkamp, Robert F. 2–3, 5, 24, 32, 43, 53,
55, 67, 208–211, 213–214, 218, 282,
348, 379
Woldering, Guido 4, 215–216
Wolfram von Eschenbach 79
Woolf, Virginia 184, 209, 428
wörtliche Rede 146, 153, 199, 222,
321, 324, 336, 341, 364,
366–367, 424
- Yamada Yoshio 28–30, 420
Yamaguchi Michiyo 146, 316–319, 321,
341, 343
Yamashita Hiroaki 64, 66, 177–180, 221
Yamato kotoba 60–61, 427, 431
Yamato monogatari 29
Yanagita Kunio 164, 228
Yoda, Tomiko 19, 163–164, 166–169, 182,
194–195, 217, 379, 423, 426, 433–434,
439
yomi 166, 169, 232, 259
Yomogiu (*Genji*-Kapitel) 383, 392
Yoru no nezame 391

- Yoshimoto Takaaki 164, 168
 Yoshitsune 192, 406
 Yūgao (*Genji*-Kapitel) 204, 275, 277,
 384–385, 389, 426–427
Yukiguni 431
 Yuma 298
- Zaō (*Shintōshū*) 398, 471
 Zeami 13, 196
 Zeit 6, 11, 14–16, 30–31, 33–39, 41, 71, 85,
 87, 90–91, 105, 109, 113, 119, 131,
 134–135, 140–144, 148, 152, 156–157,
 182, 184, 186, 188–190, 193, 203,
 212–213, 218, 227, 239–240, 245, 256,
 259–261, 263, 284–287, 292, 390–392,
 397, 422, 436, 439
 Zeitlosigkeit 35, 189
 Zeman, Sonja VI, 4, 33–34, 35, 41, 104–107,
 110, 120, 122–129, 134, 249, 305, 307,
 346, 421
 Zipfel, Frank 198, 205, 218
 zitierte Rede 224, 315, 322, 329, 331, 340,
 342, 366, 368, 435
Zōki hōshi shū 271, 301

