

Die epische Erzähltradition der Ainu: Götterlieder (*kamuy yukar*) und Heldenepen (*yukar*)

Inauguraldissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

ver 1.2

Vorgelegt von: Dominik Kajetan Wallner
Erstgutachter: Prof. Dr. Judit Árokay
Zweitgutachter: Prof. Dr. Viktoria Eschbach-Szabo

Datum: 26.05.2017

Danksagung

Es liegt in der Natur wissenschaftlicher Arbeiten, dass sie gewisse Zeit beanspruchen. Im Falle der vorliegenden Arbeit waren es drei Jahre, während derer ich unter anderem mit der schlechten Zugänglichkeit der meisten Ainu-Texte in Deutschland zu kämpfen hatte. Auf der anderen Seite durfte ich mich in eine neue Sprache, dem Ainu, einarbeiten und die Kultur und Geschichte ihrer Sprecher kennenlernen, die ich im Laufe der Zeit schätzen und lieben lernen durfte.

Während der gesamten Zeit, die das Projekt bis zur Fertigstellung gebraucht hat, wurde ich von vielen guten und wertvollen Menschen unterstützt, ohne deren Rat und Hilfe ich die Arbeit sicherlich nicht zu Ende gebracht hätte.

Ganz herzlich bedanken möchte ich mich bei meinen beiden Betreuerinnen, Prof. Dr. Judit Árokay und Prof. Dr. Viktoria Eschbach-Szabo, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit tatkräftig mit unzähligen hilfreichen Hinweisen unterstützt haben. Frau Prof. Árokay hat nicht nur meine Arbeit während des gesamten Prozesses betreut, sondern auch mich als Menschen immer wieder ermutigt und inspiriert. Besonders geehrt fühle ich mich auch, daß Prof. Dr. Eschbach-Szabo ohne zu Zögern eingewilligt hatte, meine Arbeit als zweite Gutachterin zu betreuen, obgleich sie mich nicht kannte.

Ebenfalls hilfreich waren die zahlreichen Korrekturhinweise, die ich in der letzten Phase der Erstellung dieser Arbeit erhalten habe. Meine gesamte Familie hat gerade in der Endphase tagelang ganze Kapitel der Dissertation gelesen und in völliger Vernachlässigung der eigenen Interessen großartige sprachliche wie inhaltliche Korrekturen geliefert. Hier möchte ich besonders meinen Eltern, Dr. Barbara und Georg Wallner und meiner Frau Susanne danken. Viele hilfreiche Kommentare stammen zudem von meinem Bruder Benedikt, der keine Mühen gescheut hat, die logische Argumentationsstruktur der Arbeit auf Herz und Nieren zu prüfen. Hierfür ebenfalls ein herzlichen Vergeltsgott!

Großes Verdienst hat mein Freund und Lektor Felix Bartels auf sich geladen, indem er die gesamte Arbeit sprachlich überarbeitet und viele wertvolle Hinweise zur sachlichen Argumentation beigesteuert hat. Herr Bartels ist ein vielbeschäftigter Mensch, und es bedeutet mir viel, dass er sich die Zeit genommen hat, auch meine Arbeit zu lektorieren. Vielen Dank, Felix!

Ein Projekt dieser Größenordnung, für das man sich in eine komplett neue Sprache und Literatur einarbeiten muß und bei dem es galt, beinahe 100.000 Verse in Ainu-Sprache zu lesen, benötigt für gewöhnlich sehr viel Zeit. Es ist der großzügigen finanziellen Unterstützung der Geschwister Supp-Stiftung in Heidelberg zu verdanken, daß ich während des Zeitraums nicht auf einen Nebenjob angewiesen war und mich daher voll und ganz meinen Studien widmen konnte. Voller Stolz, Freude und Dankbarkeit widme ich diese Arbeit dem Gedanken der Stiftung, "insbesondere den Dialog zwischen den europäischen und außereuropäischen bzw. nichtchristlichen

Kulturen [zu] fördern und damit Toleranz und gegenseitige Achtung auf der Basis von vertieften kulturellen Kenntnissen.“¹

Einen ganz besonderen Dank möchte ich allen Menschen aussprechen, die sich für den Erhalt von Sprachen und Kulturen indigener Völker und ethnischer Minderheiten auf der ganzen Welt einsetzen. Das kulturelle und sprachliche Erbe der Menschheit ist zu reich, zu komplex und zu wunderbar, als daß man es gedankenlos den Untiefen des Zeitenstroms anheimfallen lassen darf. All diesen Menschen widme ich diese Arbeit in der Hoffnung, daß sie auch in Anderen ein Interesse für den Reichtum dieser Kulturen wecken möge.

¹ http://www.uni-heidelberg.de/fakultaeten/philosophie/philmak_geschwister_supp_stiftung.html. Aufruf am 24. Mai 2017.

Inhaltsverzeichnis

Teil I: Die epische Literatur der Ainu

Danksagung	2
1. Einleitung	9
1.1 Quellenlage und Überblick über die bisherige Forschungsliteratur	11
1.2 Zum Thema.....	14
1.3 Allgemeine Hinweise	15
1.3.1 Erzählung, Geschichte, Rezitation.....	15
1.3.2 Zum Begriff der Tradition.....	16
1.3.3 Zur Umschrift des Ainu	17
1.3.4 Zur Arbeit mit Ainu-Texten	21
2. Die Ainu und ihre traditionelle Welt.....	22
2.1 Die Geschichte der Ainu	23
2.1.1 Die Vorläufer der Ainu-Kultur.....	24
2.1.2 Die Ainu-Kultur und der Handel mit Japan	27
2.1.3 Die Ainu und die japanische Kolonisierung Hokkaidōs	30
2.1.4 Die Revision des »Schutzgesetzes« und die Hokkaidō Utari Kyōkai	34
2.1.5 Ainu-Aktivisten und die Anerkennung als indigenes Volk.....	36
2.2 Die traditionelle Lebensweise der Ainu	39
2.2.1 Gesellschaftsstruktur und Familiensystem	40
2.2.2 Traditionelle Häuser und Wohnkultur	43
2.2.3 Jagd und Ernährung.....	47
2.3 Die Religion der Ainu.....	51
2.3.1 Kosmologie	52
2.3.2 Die <i>kamuy</i>	56
2.3.3 Die Beziehung zwischen aynu und kamuy	59
2.3.4 Perspektivismus im Weltbild der Ainu	62
3. Die orale epische Literatur der Ainu	70
3.1 Orale Literatur.....	72
3.1.1 Merkmale oraler Literatur	73

3.1.2	Funktion, Anlaß und Setting.....	81
3.2	Die Literatur der Ainu	84
3.2.1	Die Genres.....	85
3.2.2	Liedgenres	88
3.2.3	Prosaliteratur	96
3.2.4	Metrische Literatur.....	102
3.3	Epische Literatur	104
3.3.1	Merkmale oraler epischer Literatur.....	106
3.3.2	Die Formel	108
3.3.3	Das Thema	113
3.4	Das Metrum	118
3.4.1	Grundlegendes Metrum.....	118
3.4.2	Rhythmus und Akzent.....	120
3.4.3	Metrischer Ausgleich.....	121
3.5	Besonderheiten der epischen Sprache	129
3.5.1	Epische Personalformen der 1. Person	132
3.5.2	Stilmittel.....	140
3.5.3	Komposita und polysynthetische Verbkomplexe	145
4.	Die Götterlieder (<i>kamuy yukar</i>)	151
4.1	Bezeichnung	151
4.2	Geschichte der <i>kamuy yukar</i>	152
4.3	Thematische Kategorien – Struktur eines <i>kamuy yukar</i>	154
4.3.1	Protagonist als Unruhestifter	155
4.3.2	Protagonist als Wohltäter	159
4.3.3	Andere <i>kamuy yukar</i>	162
4.3.4	Oyna	163
4.4	Das <i>sakehe</i>	166
4.5	Der Raum in <i>kamuy yukar</i>	172
4.5.1	Die Sprache des Raumes	173
4.5.2	Handlungsorte.....	174
4.5.3	Die beiden Pole <i>kim</i> und <i>rep</i>	177

4.5.4	Vertikales Weltbild – Horizontales Weltbild	180
4.5.5	Chorographische Konstitution und atmosphärische Spezifikation.....	181
4.6	Moralische Implikationen	190
4.7	Von oraler Literatur zur kanonischen Schrift: Das <i>Ainu shin'yōshū</i>	193
5.	Die Heldenepen (<i>yukar</i>).....	200
5.1	Genrebezeichnungen	200
5.2	Geschichte und Entwicklung der <i>yukar</i>	201
5.3	Rezitation	202
5.4	Der Hauptcharakter	204
5.5	Inhaltliche Aspekte.....	205
5.5.1	<i>Kotan utunnay</i> – Der Fluß zwischen den Dörfern	205
5.5.2	<i>Arke kamuy ne, arke aynu ne</i> – Halb Gott, halb Mensch.....	215
5.5.3	<i>Pon Samorunkur</i> – Der Adoptivsohn der Japaner	227
5.5.4	<i>Pon oyna</i> – Eine Liebesgeschichte.....	241
5.6	Der Raum in <i>yukar</i>	248
5.6.1	Der Eigenraum in <i>yukar</i>	250
5.6.2	Der Fremdraum.....	252
6.	Schluß	255

Teil II: Ausgewählte Erzählungen

Das Wiesel erzählt (CM-01).....	259
Das Wiesel erzählt (CM-02).....	262
Die Schiffbaumgottheit erzählt von sich selbst (CM-03)	267
Die Schlange erzählt (CM-04)	269
Der Schwertfisch erzählt (CM-05).....	270
Die Krähe erzählt (CM-06)	272
Der rote Kuckuck erzählt von sich selbst (CM-07).....	273
Der Fischotter erzählt (CM-08).....	273
Der Albatros erzählt (CM-09).....	274
Oynakamuy erzählt (CM-10).....	275
Die Alte Göttin singt über sich selbst (KI-001)	281
Der Hasenfürst singt über sich selbst (KI-002).....	284
Der Hasenfürst erzählt (KI-003)	286

Die Spinnengöttin erzählt (KI-004).....	287
Eine unbekannte Gottheit erzählt (KI-005)	288
Der göttliche Herrscher der Berge erzählt (KI-006)	289
Das Bärenjunge erzählt (KI-007).....	293
Das Bärenjunge erzählt (KI-008).....	298
Das Bärenjunge erzählt (KI-009).....	299
Die Krähe erzählt (KI-047)	303
Der Nacktfuchs erzählt von sich selbst (NH-1).....	304
Die Eulengottheit erzählt von sich selbst (ST-1).....	306
Panampe macht ein Loch ins Eis und steckt seinen Penis hinein.....	307
Panampe stellt sich tot.....	308
Die goldene Pfeife (<i>uepeker</i>).....	309
Anhang I: Glossar.....	312
Anhang II: Literatur.....	318
Verzeichnis der Primärliteratur	318
Verzeichnis der Sekundärliteratur.....	319

TEIL I

Die epische Literatur der Ainu

1. Einleitung

Als der japanische Linguist und Ainu-Forscher Kindaichi Kyōsuke im Sommer 1918 auf einer Reise durch Hokkaidō in das Haus der Ainu Kannari Matsu kam und dort die Nacht verbrachte, stellte ihm die Nichte seiner Gastgeberin, die damals fünfzehnjährige Chiri Yukie, eine Frage, die dem damaligen Zeitgeist ebenso entsprach, wie sie noch heute öfter zu hören ist: Weshalb sollte man Zeit und Geld aufwenden, eine Literatur zu erforschen, die kaum jemand kennt? Ist sie der Mühe wert? Kindaichi soll wie folgt geantwortet haben:

»Ihr werdet bis heute als Ainu geringgeschätzt und für unwissende Wilde gehalten, doch sind die *yukar* wohl die Heldengesänge eurer Vorfahren. Sie sind keine Prosa, sondern Gedichte. Sind sie keine Epen, wie es sie in der europäischen Literatur zuhauf gibt? Haben etwa wir Japaner solch lange Epen? Oder die Chinesen? Korea? Die Mandschurei? Die Mongolei? Wo gibt es sie denn? Ihr habt die großartigen *yukar*, und allein deswegen sind die Ainu keinesfalls Wilde; das Licht der Zivilisation ist nur später zu ihnen gelangt, weil sie auf einer so weit entfernten Insel leben. Sie sind wie später geborene Kleinkinder, die, obgleich ihre älteren Geschwister bereits herumlaufen, noch krabbeln. Weswegen sollten sie sich dafür schämen? Werden sie nicht bald laufen können, wenn man ihnen noch etwas Zeit gibt? Die Völker in Europa, die eigene Epen kannten, waren die herausragenden Griechen und die Römer. In Asien hatten die Inder, die den Buddhismus hervorgebracht hatten, die beiden großen Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa*. Und das *Kalevala*, das der Arzt Lönnrot vor hundert Jahren in Finnlands ländlichen Gebieten entdeckte, ist auch ein Epos. Ich glaube, daß es zusammen mit den *yukar* der Ainu fünf große epische Formen in der Welt gibt.« (zitiert aus Kannari 1959, S. 10)

Auch wenn man heute weiß, daß sehr viel mehr Kulturen epische Formen hervorgebracht haben, als Kindaichi bewußt war, stellt er die Epen der Ainu in einen ganz bestimmten Zusammenhang zur gesamten epischen Literatur der Welt. Die Ainu-Literatur ist einzigartig, wie jede Literatur einzigartig ist, doch sie ist ebenfalls Bestandteil eines größeren literarischen Kontextes, den der Mensch bereits entwickelt haben dürfte, ehe die Schrift überhaupt erfunden war.

Der Literaturbegriff war lange Zeit mit dem geschriebenen Wort verbunden. Das ist bereits im Ausdruck »Literatur« angelegt, stammt er doch vom lateinischen *littera*, »Buchstabe«. Heute hat sich das Verständnis gewandelt, und es werden auch sogenannte »orale«, also mündlich erzeugte und weitergegebene Formen als Bestandteil von Literatur angesehen. Die homerischen Epen, *Ilias* und *Odyssee*, gehen vermutlich ebenfalls auf ursprünglich oral tradierte Erzählungen zurück, die schließlich mithilfe eines neuen Mediums, der Schrift, neu zusammengestellt, aufgezeichnet und der Nachwelt überliefert wurden (vgl. Lord 1960). Und auch heute, in einer Zeit, worin neue Medien und die digitale Globalisierung dem schriftlichen Wort auf seinem Siegeszug weiteren Schwung verliehen haben, ist die Oralität nicht aus der Literaturlandschaft verschwunden. In vielen Kulturen der Welt wird die Kunst des (oralen) Erzählens nach wie vor gepflegt. Die der Ainu ist eine von ihnen.

Trotz der starken Vernetzung der Welt durch das Internet und moderne Transportmöglichkeiten ist das Literaturverständnis im Westen nach wie vor westlich orientiert. Eine Vielzahl von Kulturen und deren Literaturen werden in (Nord-)Amerika und Europa kaum oder gar nicht rezipiert. Das hat verschiedene Gründe. Wenn man

sich der Existenz einer Kultur nicht bewußt ist, kann man auch deren Erzähltradition nicht kennenlernen. Möglicherweise ist die Beschäftigung mit einer solchen wirtschaftlich nicht rentabel. Vielleicht widerspricht es auch bestimmten politischen Zielen anzuerkennen, daß eine derartige literarische Tradition existiert. Oder es gibt kaum jemanden, der die nötigen Sprachkenntnisse hat, sich damit zu befassen. Der letzte Punkt ist bei den Epen der Ainu bedeutungsvoll. Um einen tieferen Zugang zu erhalten, ist es notwendig, die Ainu-Sprache zu erlernen. Das gestaltet sich allerdings schwierig, da es kaum geeignetes Lehrmaterial gibt; und das wenige vorhandene ist entweder didaktisch unzureichend aufbereitet oder schwer verfügbar. Zudem wird für jeden, der sich näher mit einem Aspekt der Ainu-Kultur befasst, beinahe zwingend, gute Japanischkenntnisse zu haben. Der größte Teil der Forschungsliteratur zu den Ainu ist in japanischer Sprache verfaßt, und insbesondere beim Erlernen der Ainu-Sprache selbst kommt man üblicherweise nicht um japanische Publikationen herum. Das in westlichen Sprachen veröffentlichte Material zu den Ainu ist spärlich und genügt nicht, allein auf dieser Grundlage tiefere Forschung zu treiben.

Einen weiteren Punkt spricht Kindaichi in der oben zitierten Passage an: Im Japan seiner Zeit (Anfang des 20. Jahrhunderts) wurden die Ainu als unzivilisierte Wilde angesehen, die der unabwendbaren Auslöschung im Überlebenskampf der Völker anheimfallen würden. Entsprechend schätzte man ihre Kultur und Literatur lange Zeit gering. Interessanterweise ist genau aus jener Zeit eine große Anzahl von Erzählungen in Ainu-Sprache schriftlich überliefert. Wenn die Ainu schon aus der Welt verschwinden werden – so die damalige Logik –, müsse man doch wenigstens Material sammeln, das man an künftige Generationen weitergeben könne. Ainu-Erzählungen wurden daher »konserviert,« um als letztes Überbleibsel dieses Volkes und Beispiele seiner Sprache die Zeiten zu überdauern. Nun, fast einhundert Jahre nach Kindaichis Aufenthalt im Hause Kannari Matsus, erfreut sich die Kultur der Ainu eines starken Revivals und einer zunehmenden Popularität. Auch das Forschungsinteresse scheint seit einigen Jahren zu steigen.

Kindaichis Antwort auf die Frage, ob sich die Beschäftigung mit den Epen der Ainu lohne, ist ein klares Ja. Das hat vorrangig zwei Gründe: So schätzt Kindaichi die epische Literatur offensichtlich sehr hoch ein, und auch die *yukar* gehören zu diesen Zeugnissen menschlicher Schöpfungskraft. Zum anderen erforscht er die Ainu, weil er sie im Kreis der zivilisierten Völker sehen möchte: »Werdet zu großartigen Japanern!« fordert er die Ainu auf (Kannari 1959, S. 11). Die *yukar* als Produkt einer älteren Entwicklungsstufe, in der die Ainu noch keine Schrift kannten,² würden in den Augen Kindaichis zwangsläufig verschwinden, wenn ihre Schöpfer den Weg zivilisierter Völker beschreiten – und dies war nach der damaligen Ansicht die einzige Chance, das Überleben der Ainu als Volk zu sichern (Siddle 1996, S. 76–112).

Nun, im 21. Jahrhundert, bestimmen andere Gründe das Forschungsinteresse an den Ainu und ihrer Literatur. Einer davon ist die Mehrung von Wissen. Die Ainu selbst und ihre Kultur sind im Westen nahezu unbekannt, auch wenn sich in den vergangenen

² Die Ainu haben nie eine eigene Schrift entwickelt. Ihre Sprache wird entweder mit lateinischen Buchstaben, den japanischen Katakana-Zeichen oder – im russischen Sprachraum – in kyrillischer Schrift geschrieben.

Jahren ein Trend zeigt, der die Ainu in verschiedene Forschungszusammenhänge setzt: Die Ainu sind die indigene Bevölkerung Hokkaidōs und als solche Forschungsgegenstand innerhalb der *indigenous studies*, ihre Erzählungen mögen der allgemeinen Forschung zu oraler Literatur neue Impulse verleihen, und als anerkannte ethnische Minderheit autochthonen Charakters in Japan stehen sie im Spannungsfeld politischer und gesellschaftlicher Diskurse. Zudem bilden die schriftlich fixierten Texte ebenso wie Tonaufnahmen von rezitierten Geschichten ein umfangreiches Korpus für linguistische Untersuchungen, seien sie nun spezifisch in Hinblick auf die Ainu-Sprache allein oder auf typologische Arbeiten hin gerichtet. Die Literatur der Ainu kann – wie allgemein Literatur indigener Völker – Einsichten vermitteln, Denkanstöße geben, Ethik, Morallehre und Philosophie ebenso befruchten wie Religionswissenschaft oder auch einfach den individuellen Geist des jeweiligen Lesers oder Zuhörers. Zudem könnte die Beschäftigung mit der Erzähltradition der Ainu zu einer gewissen Wechselwirkung führen: Ein respektvoller und interessierter Umgang mit deren schöpferischer Leistung auf inhaltlicher und formaler Ebene durch Menschen aus dem Ausland vermag vielleicht jenen Ainu als Rückenstärkung dienen, die unermüdlich daran arbeiten, ihre einzigartige Sprache, die nicht zuletzt durch 150 Jahre japanischer Ainu-Politik beinahe ausgestorben ist, wiederzubeleben.

1.1 Quellenlage und Überblick über die bisherige Forschungsliteratur

Als Japan sich im Jahre 1853 nach einer etwa 250-jährigen Epoche der fast vollständigen Isolation wieder der Welt öffnete, drangen westliche Forscher auch in den Lebensraum der Ainu vor und untersuchten Kultur und Sprache dieses Volkes. In Japan selbst, wo man sich bereits zwischen 1860 und 1900 stark an westlichen Ideen und Idealen orientierte, erwachte der Wunsch, die Kultur der Ureinwohner Hokkaidōs zu erforschen. Bedingt durch den viktorianischen Imperialismus und den Darwinismus dieser Zeit war es das Ziel der japanischen Ethnologen und Ainu-Forscher, die Kultur, Sprache und Traditionen des Volks aufzuzeichnen und für die Nachwelt zu bewahren, da man die Überzeugung pflegte, daß die Ainu in der sich rasant verändernden Welt dem unvermeidlichen Untergang entgegenblickten. Im Zuge dieser »Konservierungsbestrebungen« wurden auch viele orale Ainu-Texte von Japanern und westlichen Forschern schriftlich festgehalten. Für den Westen besonders hervorzuheben sind vor allem die umfangreichen Arbeiten des polnischen Ethnologen Bronisław Piłsudski (1866-1918), der zahlreiche Texte über die Ainu und Erzählungen in Ainu-Sprache hinterlassen hat (Majewicz 1998) oder Arthur Waley (1889–1966), der neben zahlreichen chinesischen und japanischen Klassikern auch einige Texte der Ainu-Mythologie ins Englische übersetzt hat (Waley 1951).

Auf japanischer Seite ragen besonders Kindaichi Kyōsuke (1882–1971), Chiri Mashiho (1909–1961) und Kubodera Itsuhiko (1902–1971) heraus, die viele Texte der Ainu-Literatur sammelten und ins Japanische übertrugen. Kindaichi Kyōsuke arbeitete dabei maßgeblich mit der eingangs erwähnten Kannari Matsu zusammen, die für ihn mehr als achtzig Erzählungen teils beträchtlicher Länge niedergeschrieben hatte, damit er diese anschließend ins Japanische übersetzen und kommentieren konnte.

Das Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist eine neunbändige Reihe mit dem Titel *Ainu jojishi – Yūkara shū* [Die Epen der Ainu – Sammlung von *yukar*], veröffentlicht zwischen 1959 und 1975. Daneben verfaßte Kindaichi ein zweibändiges Werk zur Ainu-Literatur, dessen erster Teil (Kindaichi 1931a) einen Überblick über die verschiedenen Genres gewährt und ein Vorbild für die Arbeiten von Chiri Mashihō und Kubodera Itsuhiko gewesen sein dürfte. Der zweite Teil (Kindaichi 1931b) enthält einen ausführlichen Abriß der Ainu-Grammatik mit Schwerpunkt auf der epischen Sprache sowie zwei Fassungen des *yukar*-Epos *Kutune sirka*. Eine in der Reihe Iwanami bunko erschienene Anthologie ins Japanische übersetzter Ainu-Literatur (Kindaichi 1936) enthält achtzehn *kamuy yukar* und eine Version von *Kutune sirka*.

Chiri Mashihōs Beiträge sind zum Großteil in einer vierbändigen Ausgabe seiner Schriften enthalten.³ Für die Untersuchungen der Ainu-Literatur sind insbesondere die ersten beiden Bände relevant. Band 1 enthält neben dreizehn Panampe-Penampe-Erzählungen (siehe hierzu Kapitel 3.2.3) auch 32 *kamuy yukar* in japanischer Übersetzung sowie 42 Texte aus Sachalin. Band 2 beschäftigt sich mit Ausführungen zur umfangreichen Liedkultur der Ainu und bringt diese in einen Zusammenhang mit den erzählenden Genres. Einen wichtigen Überblick zu den Gattungen der Ainu-Literatur gewährt außerdem Chiri M. 2012. Aus dem vielfältigen Werk Kubodera Itsuhikos zur Literatur und Kultur der Ainu sticht besonders sein 1977 erschienenes Buch *Ainu jojishi. Shin'yō, seiden no kenkyū* hervor, das 106 *kamuy yukar* und achtzehn *oyna* (Heldenlieder) in Ainu und ausführlich kommentierter japanischer Übersetzung enthält. Es ist um eine Darstellung des Genresystems und eine Geschichte der Götterlieder ergänzt. Zudem wird jeder einzelne Text nochmals einleitend kommentiert. Auch Kubodera (1977b) gewährt eine Übersicht der verschiedenen Gattungen.

Jüngere Sammlungen sind Yamamoto (1993), das neun *kamuy yukar* und drei *oyna* ausschließlich in Japanisch präsentiert, und Kayano (1993), worin zwanzig Erzählungen des Genres *uepeker* (Prosaerzählungen) enthalten sind, auch die nur, mit einer Ausnahme, auf Japanisch. Im Gegensatz zu den oben erwähnten älteren Sammlungen sind diese noch gut erhältlich. Darüber hinaus liegt mit Philippi (1979) eine umfangreiche Anthologie mit Übersetzungen ins Englische vor. Das Buch enthält eine ausführliche Einleitung zur Ainu-Literatur und geht auch auf Stilmittel ein. Die insgesamt 33 Erzählungen stammen aus unterschiedlichen Genres und sind in einer Form präsentiert, die die Versstruktur der Originale nachahmt.

Besonders erwähnenswert ist das von Chiri Yukie (1903–1922) besorgte *Ainu shin'yōshū* [Sammlung von Götterliedern der Ainu], als erste Zusammenstellung von Erzählungen, die durch eine Ainu niedergeschrieben wurden. Die dreizehn enthaltenen Texte haben in Japan große Bekanntheit erlangt und sind mittlerweile auch in zwei englischen Übersetzungen erschienen.⁴ Das Vorwort des *Ainu shin'yōshū* liegt zudem in einer deutschen Übersetzung von Asa-Bettina Wuthenow vor.⁵

³ *Chiri Mashihō chosaku shū*, erschienen im Heibonsha-Verlag in den Jahren 1973 und 1974.

⁴ Katayama 2003 und Strong 2011.

⁵ Chiri Y. 1999.

Was Online-Quellen betrifft, bieten verschiedene Organisationen Proben von Ainu-Literatur an, oftmals mit den zugehörigen Tonaufnahmen, was dem Nutzer ermöglicht, der Rezitation selbst zu folgen. Eine dieser Sammlungen läßt sich auf der Seite des Nibutani Ainu Culture Museum (平取町立二風谷アイヌ文化博物館) finden⁶ und enthält eine stattliche Zahl an Texten, die in Schrift und Wort rezipiert werden können. Eine besonders ergiebige Quelle ist *A Glossed Audio Corpus of Ainu Folklore*⁷: Hier sind zehn Erzählungen linguistisch aufbereitet, mit einer Wort-für-Wort-Übersetzung ins Japanische und Englische versehen und um Tonbandaufnahmen ergänzt worden.

Die meisten Sammlungen von Texten der Ainu-Literatur beinhalten lediglich die Übersetzungen ins Japanische (oder selten ins Englische). Wenn ihnen der Ainu-Text mitsamt umfangreicher Analyse der Ainu-Wortformen und -Phrasen beigegeben wurde, bleibt eine tiefergehende literaturwissenschaftliche Untersuchung dieser Werke jedoch aus. Die weitere Beschäftigung mit der Ainu-Literatur beschränkte sich auf eine Abgrenzung verschiedener Genres, eine Auflistung und Beschreibung ihrer allgemeinen, grundlegenden formalen und inhaltlichen Merkmale. Das zeigt den dieser Beschäftigung zugrundeliegenden Konservierungsgedanken, da eine tiefergehende Analyse nicht erfolgt. Allerdings dienten diese erschlossenen und aufgezeichneten Texte als Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Weltsicht und Kultur der Ainu wie in Yamada (1994). Erst in den letzten zwanzig Jahren sind weitergehende Untersuchungen durchgeführt worden. Davon zeugen Werke wie *Ainu no monogatari sekai* [Die Erzählwelten der Ainu] von Nakagawa Hiroshi (Nakagawa 1997), das die inhaltlichen und formalen Merkmale drei bekanntesten Genres der erzählenden Ainu-Literatur beschreibt – *kamuy yukar* (Götterlieder), *uepeker* (Prosaerzählungen) und *yukar* (Heldenepen) – und dabei detailliert auf die Hauptcharaktere der Erzählungen eingeht. Oder *Ainu no jojishi* [Die epische Dichtung der Ainu] von Kitamichi Kunihiko (Kitamichi 2012), das die Genres *yukar* und *kamuy yukar* gegenüberstellt und insbesondere metrische Analysen sowie eine erste Besprechung des Formel- und Themensystems nach Albert B. Lord in Japan leistet. Im anglophonen Raum beleuchtet Sarah Strongs Monographie zum *Ainu shin'yōshū* (Strong 2011) insbesondere aus ethnologischer Perspektive die Beziehung zwischen den Menschen und den *kamuy* (Göttern) sowie den Entstehungshintergrund des Werks, geht aber kaum auf formale oder sprachliche Besonderheiten der im *Ainu shin'yōshū* enthaltenen Texte oder der *kamuy yukar* im allgemeinen ein.

Die Ainu-Literatur ist sowohl im Westen als auch in Japan nur selten Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung – in der Regel versucht man, durch eine Annäherung an die Texte Informationen zu Geschichte, Sitten und Bräuche oder Mythologie der Ainu zu gewinnen. Die Beschäftigung mit den Erzählungen und Liedern ist oftmals bloß ein Mittel der Informationsgewinnung. Es ist Ziel dieser Arbeit, diese Lücke zu schließen.

⁶ <http://www.town.biratori.hokkaido.jp/biratori/nibutani/culture/language/story/>. Letzter Aufruf 16. Mai 2017.

⁷ <http://ainucorpus.ninjal.ac.jp/corpus/en/>. Letzter Aufruf 16. Mai 2017.

1.2 Zum Thema

Die vorliegende Untersuchung verfolgt zwei Absichten, die ihre Struktur beeinflusst haben. Zum einen soll sie den Einblick in eine Literatur vermitteln, die in Deutschland bislang nicht zugänglich war. Aus diesem Grund wurde der inhaltlichen Besprechung exemplarischer Erzählungen Platz eingeräumt. Der Anhang enthält ausgewählte und erstmals ins Deutsche (oder überhaupt eine westliche Sprache) übersetzte Beispiele der Ainu-Literatur. Das zweite Ziel ist die philologische und literaturwissenschaftliche Bearbeitung. Die Forschungsliteratur zur Erzähltradition der Ainu beschränkt sich zumeist darauf, die grundlegenden Charakteristika einzelner Genres aufzuzählen oder Beispiele für diese zu nennen. Eine tiefergehende Beschäftigung etwa in narratologischer oder gar literaturgeographischer Hinsicht ist bislang unterblieben. Darüber hinaus stellt die Arbeit verschiedene Analyse- und Interpretationswerkzeuge bereit, die die eigenständige Beschäftigung mit der Literatur der Ainu unterstützen sollen.

Da selbst in japanologischen Kreisen die Erforschung der Ainu-Kultur eine Seltenheit ist, kann nicht davon ausgegangen werden, daß diese Kultur prägenden Grundkonzepte gemeinhin bekannt sind. Daher führt Kapitel 2 zunächst in die Geschichte und Kultur ein. Um ein möglichst umfassendes Bild von den Ainu und ihrer Situation in der heutigen japanischen Gesellschaft zu zeichnen, stellt der Geschichtsteil die relevanten Entwicklungslinien im Überblick dar. Anschließend werden Aspekte der Ainu-Kultur behandelt, die für das Verständnis der Erzählungen wichtig sind, wie etwa die Gesellschaftsstruktur, der Aufbau eines typischen Hauses oder die Subsistenzwirtschaft. Daran schließt sich eine Einführung in das Glaubenssystem der Ainu an. Das ist besonders deshalb von Bedeutung für die Literatur, als eine der epischen Formen, die *kamuy yukar*, sehr stark von religiösen Vorstellungen durchdrungen ist. Hier wird nachgewiesen, daß das Weltbild, wie es sich in den Erzählungen der Ainu darstellt, perspektivistisch (siehe Kapitel 2.3.4) ist, was großen Einfluß auf die Interpretation haben kann.

Die drei daran anschließenden Kapitel befassen sich konkret mit der epischen Literatur der Ainu. Diese kann grob in zwei Genres gegliedert werden, die gemeinhin als *kamuy yukar* und *yukar* bezeichnet werden. Kapitel 3 behandelt die formalen Eigenschaften, die beiden Gattungen gemeinsam sind. Dabei wird zunächst der Frage nachgegangen, was »orale Literatur« eigentlich sei (Abschnitt 3.1). Da ein fremdes Literatursystem anderen Kriterien folgt als das deutsche / englische o.ä. und die Oralität eines solchen ebenfalls strukturelle Unterschiede zu einer schriftlichen Literatur aufweist, ist es erforderlich, diese sichtbar zu machen. In Abschnitt 3.2 werden die verschiedenen Genres vorgestellt, um die epische Literatur im größeren Zusammenhang zu verorten. Jede Gattung ist durch ein Beispiel ergänzt, das ihre Merkmale demonstriert. Abschnitt 3.3 führt dann in den eigentlichen Komplex der epischen Literatur ein und erläutert, was unter »oralen epischer Literatur« zu verstehen ist. Der Kompositionsmodus wird dort mithilfe der durch Milman Parry und Albert B. Lord geprägten Konzepte von Formel und Thema präsentiert. Beispiele aus der Ainu-

Literatur verdeutlichen die Ausführungen. Die letzten beiden Abschnitte dieses Kapitels befassen sich mit dem Metrum der Ainu-Dichtung und der allgemeinen Stilistik.

Kapitel 4 behandelt das Genre der *kamuy yukar* (Götterlieder) in inhaltlicher Hinsicht. Nach einigen Hinweisen zu den unterschiedlichen Bezeichnungen und der Geschichte dieser epischen Kurzform werden grundlegende thematische Kategorien sowie häufig vorkommende Handlungsmuster vorgestellt (Abschnitt 4.3). Anschließend erfährt das Phänomen des *sakehe* – eine Art Refrainphrase, die typisch für die *kamuy yukar* ist (Abschnitt 4.4) – nähere Beleuchtung. Dem sehr strikten und daher faszinierenden Raumkonzept in den Götterliedern ist der nächste Abschnitt (4.5) gewidmet: Die kosmologischen Vorstellungen der Ainu und ihr Weltbild finden sich in einer abstrahierten Konstitutionsmatrix wieder, innerhalb der sich die einzelnen Erzählungen des Genres entfalten. Es folgt ein kurzes Beispiel, das zeigt, wie verschiedene moralische Lehren in einem *kamuy yukar* enthalten sein können. Abgeschlossen wird das Kapitel durch eine kurze Besprechung des *Ainu shin'yōshū*, das gewissermaßen eine Art Transitionsstufe zwischen oraler und schriftlicher Literatur bildet (Abschnitt 4.7). Ergänzt wird das Kapitel über die *kamuy yukar* durch 22 übersetzte Erzählungen des Genres, die sich im Anhang befinden.

Im folgenden Kapitel (5) wird die epische Großform der Ainu-Literatur, das *yukar* (Heldenepos) vorgestellt. Im Zentrum (Abschnitt 5.5) steht die inhaltliche Besprechung und Analyse von vier verschiedenen *yukar*, die eine Vorstellung von der großen Diversität der Erzählungen dieses Genres vermitteln kann. Da die Heldenepen eine beachtliche Länge von teilweise mehreren zehntausend Versen haben, ist es im Umfang dieser Arbeit nicht möglich, eine vollständige Übersetzung der ausgewählten Geschichten zu bewältigen. Aus diesem Grund wurde der Darstellung der Handlung ausreichend Platz eingeräumt, um die Werke in ihrer Gesamtkomposition zu würdigen. Um die Heldenepen in ihrem kulturellen Kontext erfassen zu können, sind deren Darstellungen einige allgemeine Informationen vorausgeschickt, die diverse Bezeichnungen für die Heldenepen (Abschnitt 5.1), Überlegungen zur Geschichte und Entwicklung des Genres (Abschnitt 5.2) und die Rezitationsweise (Abschnitt 5.3) thematisieren. Auch der Person des Hauptcharakters ist ein kleiner Abschnitt (5.4) gewidmet.

1.3 Allgemeine Hinweise

1.3.1 Erzählung, Geschichte, Rezitation

Der Umgang mit oraler Literatur, der ihr eigenen Kompositionstechnik und deren Handhabung der Originalität eines Werkes machen es nötig, streng zwischen den drei Begriffen – den »Dimensionen« des Erzählens – zu unterscheiden. In Anlehnung an Genette (1998) differenziert diese Arbeit »Geschichte«, »Erzählung« und »Rezitation«. Unter »Geschichte« (frz. *histoire*) wird hier der grundlegende Handlungsverlauf verstanden, also die »Abfolge der realen oder fiktiven Ereignisse, die den Gegenstand dieser Rede ausmachen, und ihre unterschiedlichen Beziehungen zueinander« (Genette 1998, S. 15). Die Geschichte ist eine Sammlung aus inhaltlichen

Einzelementen, die in einer mehr oder weniger festgelegten Reihenfolge kombiniert werden. Diese bestimmen, welche Charaktere vorkommen und wann diese wie handeln, wie sie auf gewisse Stimuli reagieren. Bei der Geschichte handelt es sich also um eine Idee, was in einem Werk passiert.

Das Ergebnis dieser Rekombination der Handlungselemente und deren Abfassung in Worte ist die »Erzählung« (frz. *récit*). Bei dieser handelt es sich um eine einzelne Repräsentation der ihr zugrundeliegenden Geschichte. Erzählen verschiedene Personen ein und dieselbe Geschichte, so bedienen sie sich in unterschiedlicher Weise aus der Menge der einzelnen Handlungskonstituenten, kombinieren sie auf verschiedene Arten, gewichten sie anders und können sogar die (moralische) Bewertung der Teile ändern. Es ist ein typisches Kennzeichen oraler Literatur, daß keine Einzelrepräsentation einer Geschichte der anderen gleicht. Jeder erzählt mit seinen eigenen Worten und entsprechend seiner Vorstellung.

Mit dem Begriff »Rezitation« schließlich ist hier die orale Ausprägung des Akts des Erzählens selbst gemeint. Genette (1998, S. 15) bezeichnet den Prozeß der Erstellung einer Erzählung als »Narration« (frz. *narration*). Der Begriff der Rezitation wurde gewählt, um den typischen Charakteristiken der Narration von epischer oraler Literatur Rechnung zu tragen, wie etwa dem Melodieverlauf oder der mehr oder minder strengen Metrik.

1.3.2 Zum Begriff der Tradition

In der vorliegenden Arbeit werden der Begriff »Tradition« sowie das zugehörige Adjektiv »traditionell« in zweierlei Bedeutung gebraucht. Einerseits wird das Adjektiv verwendet, um insbesondere die Elemente zu bezeichnen, die bereits vor der Meiji-Restauration von 1868 und damit unabhängig von jenem Einfluß durch die japanische Politik, der die vormalige Ainu-Kultur beinahe unwiederbringlich zerstört hatte, charakteristisch für die Lebensweise der Ainu waren.⁸ Das erscheint insbesondere deshalb sinnvoll, weil sich gerade im 21. Jahrhundert eine »neue« Ainu-Kultur zu bilden beginnt, die auf jener »traditionellen« basiert. Es wäre daher nicht richtig, beispielsweise von »vormodernen« Zeremonien der Ainu zu sprechen, wenn diese heutzutage wieder oder immer noch praktiziert werden. Dieses Verständnis vom Begriff »traditionell« bringt allerdings nicht zum Ausdruck, daß es sich bei den so bezeichneten Gegenständen und Praktiken um jahrhunderte- oder gar jahrtausendealte Gebräuche handelt, räumt diese Möglichkeit aber ein.

Eine zweite Verwendungsweise bezieht sich auf die »Tradition« der oralen Literatur der Ainu. Hier folgt die Terminologie dieser Arbeit Albert B. Lord, der »Tradition« folgendermaßen definiert:

»all the performances of all the songs and all the singers in any given culture since the beginning of the genre in question.« (Lord 1987, S. 62)

⁸ Damit soll nun aber keinesfalls das romantisch verklärte Bild einer "unberührten" Ainu-Kultur beschworen werden. Es ist historische Tatsache, daß die Lebensweise der Ainu und ihre kulturellen Errungenschaften stets auch von außen, also von anderen Kulturen, wie etwa der der Uilta, der Nivkh oder eben auch der japanischen mitgeprägt wurden.

In dieser Begriffsbestimmung der literarischen Tradition ist bereits das Element der Veränderung enthalten, denn in einer oralen Literatur ist jede Performanz, jede Rezitation einzigartig. Wird eine Geschichte von einer anderen Person erneut erzählt, ist diese neuerliche Erzählung stets von der vorherigen verschieden – das betrifft sowohl den Wortlaut als auch die tatsächliche Reihenfolge der Ereignisse und möglicherweise sogar die Bewertung derselben durch den Rezipienten. »Tradition« oraler Erzählkunst ist demnach kein erstarrtes, unveränderliches Gebilde, das irgendwann in der Vergangenheit aufgehört hat, sich weiterzuentwickeln und seitdem in konservierter Form weitergegeben wird. Vielmehr scheint diese Weiterentwicklung, die sich in jeder neuen Performanz zeigt, das grundlegende Charakteristikum:

»A really living tradition has no need of ›preservation‹ because it is always being preserved with every truly traditional performance by a truly traditional singer.« (Lord 1995, S. 3)

»Tradition« wird dementsprechend als lebendige Praxis verstanden, die steter Veränderung unterworfen ist. Dabei können sich auch diese Grenzen innerhalb der Traditionslinie wandeln.

1.3.3 Zur Umschrift des Ainu

Da das Ainu als indigene Sprache noch relativ wenig erforscht ist, hat sich bislang keine einheitliche Orthographie und kein allgemein anerkanntes Transkriptionssystem durchgesetzt. Die meisten Japanologen, die zu den Ainu publizieren, wenden das Hepburn-System auch auf die Ainu-Sprache an. Andere, besonders ältere Publikationen verschriftlichen nach ihren eigenen auralen Wahrnehmungen, wodurch praktisch bei jedem Autor, mitunter sogar im selben Text, das Schriftbild verschieden ist. In Batchelor (1890, S. 40) findet sich beispielsweise der Ausdruck *chisei upshororoge*, der nach dem in dieser Arbeit verwendeten Transkriptionssystem *cise upsor orke* geschrieben wird, was der phonetischen Realität näherkommt.

Das Ainu besitzt fünf Vokale (a, e, i, o, u), zwei Halbvokale (w, y) und neun⁹ Konsonanten (p, t, k, c, s, r, n, m, h) (Satō 2008, S. 10). Die Vokale werden wie im Deutschen gesprochen, das /u/ also stark gerundet, wodurch es sich vom ungerundeten [u] des Japanischen unterscheidet. Die Halbvokale spricht man wie im Englischen oder im Japanischen aus, /n/, /m/ und /h/ wie im Deutschen. Das /r/ ist wie im Japanischen ein »Zungenschlag-r«. Die drei Konsonanten /p/, /t/ und /k/ weisen zwei Allophone auf: Im Silbenanlaut sind sie deutlich aspiriert (z.B. *pirka* – »schön«), sofern sie nicht als Doppelkonsonanten (pp, tt, kk) stehen; im Silbenauslaut hingegen werden sie realisiert, ohne daß der Luftstrom den Sprechapparat verläßt (z.B. *sak* – »nicht haben«). Das /c/ entspricht dem japanischen (oder englischen) /ch/ (z.B. *huci* [hutʃi] – »alte Frau«). Das /s/ hat ebenfalls zwei Allophone und wird vor den Vokalen /a/, /e/, /u/ und /o/ als [s] gesprochen, in allen anderen Fällen als [ʃ] (Satō 2008, S. 12).

⁹ In den Sachalin-Dialekten sind es zehn Konsonanten, da zusätzlich ein velarer Frikativ [x] vorhanden ist (Chiri M. 1974, S. 310).

Seta (»Hund«) spricht sich also [seta], *mosir* (»Land«) [moʃir] und *apkas* (»zu Fuß gehen«) [apkaʃ]. Ein silbenschließendes /s/ kann bei Suffigierung eines Affixes, das mit einem Vokal beginnt, entweder als [ʃ] realisiert werden, wobei diesem häufig ein Glottisverschlußlaut folgt, oder als [s] (z.B. *apkas-as* entweder [apkaʃaʃ] oder [apkasas]).

Das Ainu wird nicht nur in lateinischen Buchstaben, sondern auch mit Katakana geschrieben. Auch hier gibt es keine einheitliche Regelung. Zudem sind Katakana nicht zur exakten Schreibung des Ainu geeignet. Es kann beispielsweise eine Silbe auf einen Konsonanten enden, was in den japanischen Schriften – mit Ausnahme des Silbenschlusnasals *n* ン – so nicht darstellbar ist.

Es gibt verschiedene Strategien, Katakana an die Ainu-Sprache anzupassen. Die einfachste orientiert sich an der Schreibung fremdsprachlicher Begriffe im Japanischen: Das (einsilbige) englische Wort *strike* wird in Katakana-Schreibung zu *sutoraiki* ストライキ mit insgesamt fünf Silben. Da das Japanische keine Konsonantenhäufungen kennt, müssen Silbenzeichen verwendet werden, deren Vokale die Cluster aufbrechen. Das Ainu-Wort *pirka* (»schön«) wandelt sich dann in der Katakana-Schreibung zu *pirika* ピリカ. Problematisch wird diese Methode, wenn dadurch verschiedene Wortformen nicht mehr unterschieden werden können. Das ist beispielsweise bei *upsor* (»Inneres«) der Fall, das in Katakana zu *upusoro* ウプソロ wird. Da aber die Possessivform im Ainu *upsoro* (mit abschließendem -o) lautet, sieht die Katakana-Version in beiden Formen identisch aus.

Aus diesem Grund hat man für die Verschriftlichung des Ainu Sonderzeichen entwickelt, die nicht im ursprünglichen Katakana-Inventar vorhanden waren. So schreibt man auslautende Konsonanten oft mit einem kleinen Katakana-Zeichen, *teksam* etwa テッサム. Uneinigkeit besteht darin, wie beispielsweise die Silbe *tu*, die es im Japanischen nicht gibt, zu schreiben sei. Hier haben sich zwei Möglichkeiten durchgesetzt: entweder nutzt man zwei Katakana-Zeichen トウ, wie auch im Japanischen üblich, um Fremdwörter dieser Lautkombination darzustellen, oder ein ad hoc entwickeltes Zeichen, das ein *to* ト um einen kleinen Kreis in der rechten oberen Ecke erweitert. Auch die Darstellung von Diphtongen ist nicht einheitlich geregelt. Die meisten Texte schreiben sie wie im Japanischen, also beispielsweise *ainu* アイヌ für *aynu*. Es kommt aber vor, daß der zweite Bestandteil des Diphtongs durch ein kleines Katakana-Zeichen dargestellt wird: アイヌ. Diese orthographische Uneinheitlichkeit erschwert nicht nur den Zugang zu Ainu-Texten, sondern auch zur Sekundärliteratur über Ainu, da zwei Bücher durchaus über dasselbe schreiben können, aber unterschiedliche Transkriptionsmethoden verwenden.

Um diese Probleme zu umgehen, wird die Arbeit ein einheitliches System der Umschrift anwenden. Alle zitierten Textstellen sind unabhängig von der Schreibung in der Originalquelle im hier verwendeten System gehalten. Dies gilt für Einzelbegriffe ebenso wie für längere Ausschnitte von Erzählungen. Ein Ausschnitt des in Batchelor (1890) veröffentlichten Epos *Kotan utunnay* würde, verglichen mit dem Original, in dieser Arbeit folgendermaßen zitiert werden (Batchelor 1890, S. 40):

<u>Original</u>	<u>In dieser Arbeit</u>
Pon mun chisei	Pon mun cise
upshororoge	upsor orke
ioresu wa	ioresu wa
oka an.	okaan.
Rapokehe	Rapokkehe
nep kamui	nep kamuy
ukoiki humi-hi	ukoyki humihi
moshiri pishkan	mosir piskan
turimimse.	turimimse.

Eine Ausnahme dieser Anpassungen sind direkte Zitate aus der Sekundärliteratur. Um deren Charakter nicht zu manipulieren, wurde in diesen Fällen die Schreibweise des Originals erhalten und die konsistente Variante der Transkription in eckige Klammern gesetzt. Ist im Original dagegen das Ainu-Wort in Katakana geschrieben, wird die hier verwendete Transkription benutzt. Eine zweite Ausnahme bildet das Wort »Ainu« selbst: Wird es als Bezeichnung des Volkes oder der Sprache gebraucht, wurde die im Deutschen übliche Schreibung (»Ainu«) gewählt; ist es dagegen als Wort der Ainu-Sprache zitiert, wird es entsprechend den im folgenden beschriebenen Richtlinien der Transkription dargestellt (*aynu*).

Das hier verwendete System orientiert sich an den Ausführungen, die in Katayama (2003, S. 6–8) erläutert werden. Grundprinzip dieser Orthographie ist, daß jedes Phonem mit einem einzigen Buchstaben geschrieben wird – unabhängig von der tatsächlichen Aussprache. So sind beispielsweise die Allophone [s] und [sh] des Phonems /s/ durch <s> wiedergegeben.¹⁰

Eine Silbe hat die Struktur (C)V(C),¹¹ wobei »C« Halbvokale mit einschließt. Es können daher maximal zwei Konsonanten direkt aufeinander folgen. Mit Ausnahme von /h/ und /c/ kann jeder Konsonant oder Halbvokal in der Koda (Silbenauslaut) stehen. Folgen die Vokale /i/ und /u/ einem anderen, ungleichen Vokal, werden sie als Halbvokale realisiert und verlieren dadurch ihren silbischen Eigenwert. Das Wort »Ainu« hat im Ainu also nicht, wie im Japanischen, drei Silben (*a-i-nu*), sondern nur zwei (*ay-nu*). Eine Besonderheit des hier verwendeten Systems im Vergleich zu anderen ist, daß der zweite Vokal eines Diphtongs (*i* oder *u*) als Halbvokal geschrieben wird, also <aynu> statt <ainu> und <kewtum> statt <keutum>. So wird jede Silbe nur durch einen Vokal repräsentiert, was die Ermittlung der korrekten Betonung¹² wie auch die Unterscheidung zwischen echten Diphtongen und zwei benachbarten, vollwertigen silbentragenden Vokalen erleichtert (Hiat). So hat *kuyku* (»ich trinke Alkohol«) zwei Silben, weshalb die Kombination aus /u + i/ als <uy> verschriftlicht wird, die Form

¹⁰ Der sprachwissenschaftlichen Konvention entsprechend werden Phone zwischen zwei Schrägstrichen, Graphen dagegen zwischen dreieckigen Klammern notiert (vgl. die Tabelle in Dürscheid 2004, S. 147).

¹¹ »C« steht für »Konsonant« (engl. *consonant*), »V« für »Vokal«.

¹² Die grundlegenden Betonungsregeln lauten: Ist die erste Silbe des Wortes geschlossen, wird diese betont, ansonsten die zweite. Die betonte Silbe ist dabei diejenige, bei der der Tonverlauf steigt (Satō 2008, S. 14). Diphtonge gelten als geschlossene Silbe, was offenbar wird, wenn der zweite Vokal konsonantisch geschrieben wird: *ay-nu*.

kuinkar (»ich schaue«) dagegen drei Silben, was sich durch die Schreibung der Kombination /u + i/ als <ui> zum Ausdruck bringt.

Gleitlaute, die keinen phonemischen Charakter besitzen, werden im hier verwendeten System nicht geschrieben. Folgt auf /i/ oder /u/ ein weiterer Vokal, so ist zwischen den beiden ein [y] bzw. ein [w] zu hören. Ältere Transkriptionen schreiben diese stets aus. In dieser Arbeit wird dagegen <uepeker> statt <uwepeker>, und <iomante> statt <iyomante> etc. geschrieben.

Im Ainu treten beim Kontakt zweier Wörter häufig Sandhi-Phänomene auf, d.h. der Auslaut des ersten Wortes und/oder der Anlaut des zweiten sind Veränderungen unterworfen. Ein Beispiel hierfür ist die Regel, die besagt, daß auslautendes -r an anlautendes t- assimiliert wird (*upsor + ta > upsotta*). In der Literatur ist üblich, diese Sandhi-Phänomene zusammen- oder getrennt zu schreiben. In der vorliegenden Arbeit wird wie folgt verfahren: Entsteht durch einen Sandhi ein Doppelkonsonant (pp, tt, kk), werden beide Wörter zusammengeschrieben, in allen anderen Fällen bleibt die Getrenntschreibung erhalten. Diese Entscheidung trägt dem Umstand Rechnung, daß Doppelkonsonanten als ein Laut angesehen werden müssen.

In einem wesentlichen Punkt weicht das hier verwendete System von dem in Katayama (2003) vorgestellten ab. Wie Katayama schreibt, werden Personalaffixe, die etwa bei der Konjugation von Verben zum Einsatz kommen, durch ein »=« abgetrennt geschrieben, also z.B. *ku=inkar*. Auf diese besondere Auszeichnung der Prä- und Suffixe wird hier verzichtet, da sie einerseits das Schriftbild belastet, andererseits die Verwendung auf eher semantischen als morphologischen Überlegungen zu beruhen scheint. Das Ainu-Verb ist in seinen wesentlichen Zügen polysynthetisch *template*-morphologisch strukturiert, d.h. es gibt eine gewisse Anzahl an festen Positionen von Affixgruppen, die jeweils paradigmatischen Charakter tragen.¹³ Elemente einer Position stehen in komplementärer Distribution zueinander. Zwei dieser Positionen sind die »Subjekt-« und »Objektposition«, die vor dem Verbstamm positioniert sind. Auf diese Weise kann beispielsweise dem Verbstamm *kik* (»schlagen«) das Subjektpräfix *eci-* (»ihr«) und das Objektpräfix *en-* (»mich«) vorangestellt werden, was die Verbform *ecienkik* (»ihr schlägt mich«) erzeugt. Da beide Präfixe die grammatische Person markieren, wird die Form nach Katayama (2003) *eci=en=kik* geschrieben. Gerade in der Objektposition befinden sich allerdings Elemente wie das reflexive *yay-* oder das reziproke *u-*, die auch nach Katayama (2003) ohne »=« an den Verbstamm angeschlossen werden, also *yaykik* (»sich selbst schlagen«) und *ukik* (»sich gegenseitig schlagen«).¹⁴ Die Schreibung mit »=« steht somit nicht im Einklang mit der *template*-Morphologie der Ainu-Verbstruktur. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit darauf verzichtet.

¹³ Ein gutes Beispiel für *template*-Morphologie ist die nordamerikanische Sprache Caddo. Melnar (2004, S. 10) beschreibt bei der Darstellung des Caddo-Verbs auch die Unterschiede zwischen *template*- und hierarchischer Morphologie.

¹⁴ Ein struktureller Unterschied zwischen den Personalaffixen einerseits und den Präfixen *yay-* und *u-* andererseits ist, daß letztere die Valenz des Verbstamms um eins reduzieren, also beispielsweise transitive Verben intransitiv machen. Sie können folglich als Derivativpräfixe kategorisiert werden, was sie von den Personalaffixen unterscheidet. Dennoch nehmen sie im *template* dieselben Objektpositionen ein wie auch die personenbezogenen Objektpräfixe.

1.3.4 Zur Arbeit mit Ainu-Texten

Dem Charakter und der Zielsetzung dieser Arbeit entsprechend ist jede Textstelle, die im Ainu-Text vorlag, auch aus diesem direkt übersetzt worden. Eventuelle japanische oder englische Übersetzungen wurden zwar berücksichtigt, bildeten jedoch nicht die Grundlage der deutschen Version. Das bezieht sich vor allem auf die *kamuy yukar* im Anhang¹⁵ und die zitierten Passagen aus *yukar* in Kapitel 5.

Die meisten übersetzten Ainu-Texte sind in metrischer Versform verfaßt. In den zusammenhängenden deutschen Wiedergaben wurde auf die Bewahrung des Formats aus Platzgründen verzichtet und stattdessen einer Übersetzung in Prosaform der Vorzug gegeben. Dennoch sind typische Elemente der rhythmisierenden Versstruktur, wie etwa Wiederholungen, beibehalten worden, und auch die Satzstellung weicht oft von der im Deutschen üblichen ab. Das ist durchaus beabsichtigt und soll einen Eindruck vermitteln, wie das Original gestaltet ist. Werden nur kurze Passagen auch in Ainu-Sprache zitiert, so orientiert sich die beigelegte deutsche Version am tatsächlichen Versformat, um die einzelnen Verse und ihre Besonderheiten nachvollziehbar zu gestalten.

Da eine eindeutige Zuordnung und Benennung der titellosen Erzählungen der Ainu-Literatur ermöglicht werden sollte, wurde für diese Arbeit ein System von Signaturen entwickelt, das jeden Text eindeutig benennt. Zwei Buchstaben beziehen sich dabei auf die Publikation, in der die Erzählung zu finden ist. Die Buchstaben bezeichnen (außer beim *Ainu shin'yōshū* und *Ainu mintanshū*) die Autoren. Die folgende Zahl entspricht der laufenden Nummer des Textes in der Publikation. KI-48 wäre entsprechend die 48. Erzählung in Kubodera Itsuhikos Textsammlung *Ainu jojishi – Shin'yō, seiden no kenkyū* (Kubodera 1977a). Es werden folgende Kürzel verwendet:

AM	Chiri M. 1981
AS	Chiri Y. 1978
CM	Chiri M. 1973c
KI	Kubodera 1977a
KS	Kayano 1993
NH	Nakagawa 2007
ST	Satō 2008

¹⁵ Mit Ausnahme der Erzählungen aus Chiri M. (1973c), denen in der Quelle kein Text in Ainu-Sprache beigelegt ist.

2. Die Ainu und ihre traditionelle Welt

Die Ainu gelten als autochthone Bevölkerung der nördlichsten unter den vier großen japanischen Hauptinseln, Hokkaidō (Ölschleger 2002, S. 14). Doch bewohnten die Vorfahren der heutigen Ainu ein wesentlich größeres Gebiet, das sich von Nord-Honshū im Süden bis zu der Inselgruppe der Kurilen und der Insel Sachalin im Norden erstreckte (Ohnuki-Tierney 1997, S. 664), möglicherweise sogar bis zum südlichen Teil der russischen Halbinsel Kamtschatka (Dettmer 1997, S. 8). Auf der Insel Honshū, dem Kernland Japans, wurden die Ainu von den Japanern immer weiter nach Norden gedrängt. Um das Jahr 1868, das mit der Meiji-Restauration einen bedeutenden Wendepunkt nicht nur in der japanischen Geschichte, sondern auch in der der Ainu markiert, lebten auf Hokkaidō wohl etwa 15.000, auf Sachalin 2000 und auf den Kurilen etwa einhundert Ainu (Howell 1997, S. 614). Gegen Ende des 20. Jahrhunderts schätzte man die Zahl der Ainu auf insgesamt etwa 30.000. Eine Erhebung im Jahr 2006 ergab eine Gesamtbevölkerung von 23.782 Ainu, die ihren Wohnsitz in Hokkaidō haben (Kojima 2009, S. 5).

Der Begriff *aynu* (jap. *ainu* アイヌ) bedeutet allgemein »Mensch« oder »Person«, wird aber auch in Abgrenzung zu den *kamuy* verwendet, den Gottheiten. Darüber hinaus kann das Wort eine respektvolle Anrede für Männer sein, den Ehemann einer Frau bezeichnen oder als »Vater« übersetzt werden (Fujimura 1995, S. 15). Heute dient der Ausdruck auch der Unterscheidung zwischen Ainu und »eigentlichen« Japanern, die in der Ainu-Sprache *sisam* (»Nachbarn«) heißen.¹⁶ Eine weitere Eigenbezeichnung ist das Wort *utari*, das eigentlich »Gruppe, Familie, Gemeinschaft« bedeutet und gerade im Kontext des wachsenden Nationalbewußtseins der Ainu gegenüber dem lange Zeit mit Diskriminierung behafteten *ainu* bevorzugt Verwendung findet. Seit die Ainu von der japanischen Regierung im Jahr 2008 als indigenes Volk anerkannt wurden, tendiert man allerdings wieder dazu, die Eigenbezeichnung »Ainu« zu benutzen (Kojima 2009, S. 10–11).

Ainu als Sprache (Eigenbezeichnung *akor itak* »unsere Sprache« oder *aynu itak* »Menschensprache«) war ursprünglich auf Hokkaidō, dem Norden Honshūs (Tōhoku-Gebiet), den Kurilen und der südlichen Hälfte von Sachalin verbreitet. Es läßt sich in mehrere Dialekte unterteilen, von denen besonders der Saru-Dialekt im Südwesten Hokkaidōs, der Dialekt von Asahikawa in Zentralhokkaidō, der Rayciska-Dialekt von Südsachalin und der Shizunai-Dialekt im Süden Hokkaidōs einigermaßen gut erforscht sind (Refsing 1986, S. 54). Die Dialekte in Tōhoku und der Kurilen gelten als ausgestorben; sie werden nicht mehr gesprochen (Satō 2008, S. 6). Man klassifiziert Ainu allgemein als stark gefährdete Sprache, die nur noch von wenigen *native speakers* beherrscht wird. Laut Martin (2011, S. 70–71) gibt es »eine Handvoll« Muttersprachler; Schätzungen gehen davon aus, daß etwa zehn Prozent der Ainu zumindest Grundkenntnisse in Lexik und Grammatik besitzen.

Das Ainu gilt als isolierte Sprache. Es ist bislang nicht gelungen, eine Verwandtschaft mit einer anderen Sprache schlüssig nachzuweisen. Patrie (1982, S.

¹⁶ Der Begriff wird auf Japanisch entweder als *shamo* oder *wajin* (和人) übersetzt.

1–10) umreißt die letztlich erfolglosen Versuche, Ainu mit Japanisch, der indoeuropäischen, austronesischen, paläosibirischen oder altaischen Sprachfamilie in Verbindung zu bringen. Dennoch sind durch Kontakte mit benachbarten Kulturen Fremdwörter ins Ainu gekommen oder umgekehrt. Prominente Beispiele sind jap. *kami* und ainu *kamuy* (beides »Gottheit«) oder nivkh *xotaN* (»Stadt«) und ainu *kotan* (»Dorf«) (Beispiele aus Satō 2008, S. 8).

Im folgenden wird zunächst die Geschichte der Ainu in ihren Grundzügen nachvollzogen. Zwangsläufig stehen im Mittelpunkt einer solchen Darstellung die jahrhundertelangen Beziehungen zu den südlichen Nachbarn, den Japanern, die einen starken Einfluß auf die Kultur und das Selbstverständnis der Ainu hatten und noch immer haben. Anschließend werden wesentliche Merkmale der Ainu-Kultur vorgestellt, wie sie etwa zu Beginn der Meiji-Zeit (1868–1912) lebendig waren. Das ist für die Beschäftigung mit der epischen Literatur unabdingbar, da sich diese im Kontext dieser Kultur entwickelt hat und auch ihr Setting stets auf deren Elementen entfaltet.¹⁷

2.1 Die Geschichte der Ainu¹⁸

Von einer eigentlichen Ainu-Kultur kann man erst ab dem 14. Jahrhundert sprechen, als sich im Zuge der Verschmelzung von Ochotsk- und Satsumon-Kultur, die damals auf Hokkaidō beheimatet waren, jene Merkmale etablierten, die für die Ainu-Kultur distinktiv sind (Howell 1997, S. 615). Trotz dieses Umstands betont Segawa (2011, S. 15–16) die kulturelle Kontinuität der Bewohner Hokkaidōs und der umliegenden Gebiete seit der Jōmon-Zeit (ca. 10.000–300 v. Chr.). Während in Japan ab etwa 300 v. Chr. die Yayoi-Zeit die Jōmon-Zeit ablöste, hatte die Jōmon-Kultur auf Hokkaidō weiterhin Bestand und ging in die sogenannte Zoku-Jōmon-Kultur (»Post-Jōmon-Kultur«) über. Zwischen dem vierten und dem siebten Jahrhundert n. Chr. etablierten sich auf Hokkaidō zwei verschiedene Kulturen, die Ochotsk-Kultur im Norden und die Satsumon-Kultur im Süden, die die Nachfolge der Zoku-Jōmon-Kultur antraten. Diese beiden Kulturen standen in regem Austausch miteinander und verschmolzen etwa im 14. Jahrhundert zur Ainu-Kultur. Der folgende historische Abriß unterscheidet daher verschiedene Perioden:

(1) Von der Jōmon-Kultur bis zur Entstehung der Ainu-Kultur, (2) die Ainu-Kultur bis zur offiziellen Kolonisierung Hokkaidōs durch Japan, (3) die Ainu in der frühen Meiji-Zeit, und (4) die Ainu im 20. und frühen 21. Jahrhundert. Jede dieser Perioden ist durch spezifische Merkmale gekennzeichnet, die in den folgenden Abschnitten herausgearbeitet werden.

¹⁷ So ist etwa das auf japanisch verfaßte und im Jahre 2011 erschienene *uepeker* mit dem Titel *Nakamoto Mutsuko no uepeker. Kanna huci yayeysoytak* nicht nur formal traditionell gehalten, sondern erzählt seine Geschichte vor dem Hintergrund der traditionellen Ainu-Kultur (vgl. Nakamoto 2010).

¹⁸ Die Ausführungen zur Historie der Ainu basieren im wesentlichen auf Harrison 1953, Sasaki 1993, Siddle 1996 und Walker 1995.

2.1.1 Die Vorläufer der Ainu-Kultur

Erste Spuren menschlicher Besiedlung auf Hokkaidō finden sich bereits für die Zeit vor etwa 20.000 Jahren. Von dort sind ausschließlich Steinwerkzeuge erhalten; ob andere Werkzeuge, aus Holz oder Knochen, verwendet wurden, läßt sich nicht sagen. Man geht aber davon aus, daß die damaligen Menschen noch keine Keramik hergestellt hatten. Funde ähnlicher Steinwerkzeuge auf dem asiatischen Festland lassen den Schluß zu, daß vor mehr als 20.000 Jahren Menschen während der Eiszeit über eine Landbrücke, die Sibirien, Sachalin und Honshū miteinander verbunden hatte, nach Hokkaidō eingewandert waren (Sasaki 1993, S. 48–49). Moderne genetische Untersuchungen stützen diese Theorie, derzufolge Japan zuerst von Nordostasien her besiedelt wurde (Segawa 2011, S. 14).

Vor mehr als 8000 Jahren begannen die Menschen auf den japanischen Inseln, Keramik herzustellen.¹⁹ Diese neue Technologie hatte große Auswirkungen auf das Leben: Man errichtete nun feste, dauerhafte Wohnsitze in Form von Erdlochbehausungen, als Folge der Entwicklung einer einfachen Form von Landwirtschaft. Da die Muster auf der Keramik jener Epoche aussahen wie die Abdrücke von Schnüren, nennt man diese Kultur Jōmon-Kultur.²⁰ Im Laufe der folgenden Jahrtausende wurden die Methoden der Keramikherstellung und Bearbeitung von Steinwerkzeugen zunehmend verfeinert, bis im dritten vorchristlichen Jahrhundert auf den Inseln Kyūshū und Honshū eine neue Kultur entstand, die im Unterschied zu den Jōmon den Reisanbau beherrschte. Diese sogenannte Yayoi-Kultur war der Jōmon-Kultur technologisch und kulturell überlegen und verdrängte sie innerhalb weniger Jahrhunderte von den japanischen Inseln Kyūshū, Shikoku und Honshū. Auf Hokkaidō hingegen konnte sich die Jōmon-Kultur weiterhin halten, obgleich sie von den kulturellen Eigenheiten und technologischen Errungenschaften der Yayoi, wie zum Beispiel der Metallverarbeitung, beeinflusst wurde. Doch obwohl die Yayoi-Kultur keine Jäger- und Sammler-Kultur war und mit dem Reisanbau einen großen technologischen Vorteil gegenüber der Jōmon-Kultur hatte, übernahm man auf Hokkaidō die neuen Anbautechniken nicht und behielt das althergebrachte System der auf Jagd und Sammeln basierenden Subsistenzwirtschaft weiterhin bei (Ogasawara 1997, S. 40) – vermutlich, weil auf Hokkaidō aufgrund des kälteren Klimas mit den damaligen Mitteln noch kein Reisanbau möglich war. Das sollte sich erst gegen Ende der Edo-Zeit (1600–1867) und Anfang der Meiji-Zeit (1868–1912) durch neue Anbaumethoden und klimatisch widerstandsfähigere Reissorten ändern. Die Kultur, die in den ersten vor- und nachchristlichen Jahrhunderten auf Hokkaidō vorherrschte, war demnach eine Weiterführung der kulturellen Merkmale der Jōmon-Kultur, brachte aber durch den Kontakt mit den Yayoi auch Neuerungen hervor (zum Beispiel bei der Keramikherstellung und der Ernährung), weshalb man sie als Zoku-Jōmon-Kultur (»Post-Jōmon-Kultur«) bezeichnet.

¹⁹ Ogasawara (1997, S. 34) spricht davon, daß auf den japanischen Inseln bereits vor 13.000 Jahren Keramikgefäße aufgekommen waren, die ältesten Funde auf Hokkaidō allerdings auf vor etwa 7000–8000 Jahren datiert werden können.

²⁰ *Jōmon* (縄文) bedeutet »Schnurmuster«.

Etwa im vierten Jahrhundert n. Chr. entstand in Nordostasien die Ochotsk-Kultur, die sich über Sachalin und die Kurilen auch bis in den Norden Hokkaidōs erstreckte. Die Menschen dieses Volkes lebten hauptsächlich vom Meer und betrieben Jagd auf Meeressäuger, ernährten sich aber auch von Schweinezucht und Ackerbau (Segawa 2011, S. 16; Ogasawara 1997, S. 41). Bestimmte Charakteristika ihrer Kultur scheinen starken Einfluß auf die sich erst etwa eintausend Jahre später herausbildende Ainu-Kultur gehabt zu haben, wie etwa das Bärenfest, eine Form des *iomante* genannten Heimsendungsrituals der Ainu. Doch auch andere Völker in Nordostasien wie die Nivkh in Nordsachalin und dem Amur-Gebiet²¹ standen wohl in regem Austausch mit Vertretern der Ochotsk-Kultur.²²

Ab dem siebten Jahrhundert finden sich Spuren einer weiteren Kultur neben der Ochotsk-Kultur im Süden Hokkaidōs. Diese sogenannte Satsumon-Kultur²³ unterlag, anders als die nordasiatisch geprägte Ochotsk-Kultur, starkem japanischen Einfluß. So übernahm man Methoden zur Keramikherstellung ebenso wie Techniken des Hausbaus von den südlichen Nachbarn. Steinwerkzeuge verschwanden aus dem Alltagsleben der Menschen und wurden durch bessere Geräte aus Metall ersetzt. Das Metall wurde vermutlich nicht auf Hokkaidō selbst bearbeitet, sondern aus Japan importiert (Ogasawara 1997, S. 40–41). Der japanische Einfluß auf die Kultur der Satsumon-Bevölkerung läßt auf einen gut funktionierenden Handel zwischen den beiden Völkern schließen (Sasaki 1993, S. 51).

Zum ersten Mal treten die Bewohner Hokkaidōs und Nord-Honshū in japanischen Quellen des frühen achten Jahrhunderts auf. So ist im *Kojiki*, der frühesten historischen Schrift Japans aus dem Jahre 712, von Menschen die Rede, die als »Emishi«²⁴ bezeichnet und als barbarisch beschrieben werden. Diese »Barbaren« kannten keine Schrift, trugen fremdartige Kleidung und waren – anders als die Japaner jener Zeit – Fleisshesser. Zudem verweigerten sie dem japanischen Tennō die Gefolgschaft (Siddle 196, S. 28). So spricht ein Gedicht aus dem *Kojiki* von im Osten lebenden²⁵ »Menschen, die sich nicht unterwerfen« (*matsurowanu hitodomo*) (Sasaki 1993, S. 34).

²¹ Der Amur ist ein Grenzfluß zwischen Nordchina und Rußland. Er mündet westlich der nördlichen Spitze Sachalins in das ochotskische Meer.

²² Das belegen genetische Untersuchungen. Sowohl Ainu als auch Nivkh – ebenso wie viele indigene Völker in Nordasien – weisen die Haplogruppe Y auf, die für die Ochotsk-Kultur typisch ist. Weder bei den Jōmon-Menschen noch bei den Japanern findet sich dieses genetische Merkmal (Segawa 2011, S. 14).

²³ Satsumon (擦文) bedeutet »Kratzmuster« oder »Schleifmuster« und bezieht sich auf die Muster auf der Keramik dieser Kultur, die so aussehen, als hätte man über die Keramik geschliffen oder gerieben (Sasaki 1993, S. 50).

²⁴ Es ist nach wie vor umstritten, ob die Emishi in den japanischen Quellen identisch mit den Vorfahren der Ainu sind. Das Wort *emishi* wird häufig mit den chinesischen Schriftzeichen 蝦夷 geschrieben, die in China zur Bezeichnung von Nicht-Han-Völkern, also »Barbaren,« verwendet wurden. In Japan wurde diese Zeichenkombination als Ausdruck für die Nicht-Yamato-Völker übernommen. Im *Nihon shoki* tauchen oft Emishi-Wörter in Form von Orts- oder Eigennamen auf, die durchaus einer Frühform der Ainu-Sprache entstammen könnten (Sasaki 1993, S. 35). Spätestens ab dem frühen 8. Jahrhundert wurde der Begriff *emishi* langsam durch *ebisu* ersetzt. Ab der Heian-Zeit (794–1185) wurde die Kanjischreibung 蝦夷 zunehmend als *ezo* gelesen (Kojima 2009, 19 u. 54).

²⁵ Das Zentrum des japanischen Kaiserhofes war damals die Stadt Nara im Kansai-Gebiet. Von hier zieht sich die Insel Honshū zunächst Richtung Osten hin, ehe sie weiter nach Norden verläuft. Man kann somit davon ausgehen, daß jene Menschen im Osten mit den Bewohnern im Nordosten Japans gleichzusetzen sind.

Auch die erste der offiziellen Reichsannalen Japans, das *Nihon shoki* (720), erwähnt die Emishi. So heißt es in einem Gedicht: »Obgleich die Leute sagen, ein Emishi komme hundert anderen Menschen gleich, so wehren sie sich doch nicht.«²⁶ Die Beschreibungen und Erwähnungen der Emishi in den frühen japanischen Quellen zeigen, daß diese »Barbaren« lediglich als Objekt der Eroberung angesehen wurden (vgl. Howell 2000, S. xvii).

Im Laufe des achten Jahrhunderts verlagerte sich die Grenze zwischen den Japanern und den Emishi immer weiter nach Norden. Insbesondere die letzten dreißig Jahre dieses Jahrhunderts waren von zahlreichen blutigen Kämpfen gezeichnet, im Zuge derer die Emishi auf Honshū bis zu den Provinzen Mutsu und Dewa zurückgedrängt wurden. Im Jahr 878 entbrannte schließlich zwischen den Japanern und den Emishi ein heftiger Kampf um die Vorherrschaft in diesen Provinzen, den die Japaner für sich entscheiden konnten. Ab dem Ende des neunten Jahrhunderts hatte die japanische Abe-Familie die Herrschaft über die Provinzen Mutsu und Dewa übernommen und konnte diese relativ unabhängig vom Kaiserhof in Heian-kyō²⁷ regieren. Zusätzlich erhoben die Abe Anspruch auf die Insel Hokkaidō (damals unter dem Namen Watari-shima bekannt) und betrieben regen Handel mit den Emishi. Besondere Nachfrage bestand nach Fisch, Fellen und Federn,²⁸ die man von diesen eintauschte. Die Herrschaft der Abe über den Norden Honshūs währte jedoch nicht lange: Bereits im Jahr 1057 wurde die Abe-Familie von den Minamoto besiegt und fast völlig ausgelöscht. Da die Abe keine Kontrolle mehr über den Handel mit den Emishi ausüben konnten, weiteten sich die japanischen Interessen auch auf Hokkaidō selbst aus, und auf der Halbinsel Oshima im Süden Hokkaidōs wurden japanische Handelsposten errichtet.

Etwa gleichzeitig wurde die Ochotsk-Kultur von Hokkaidō nach Norden auf die Insel Sachalin zurückgedrängt. Wenige Vertreter dieser Kultur blieben zurück und entwickelten sich selbständig weiter. Sie begründeten die sogenannte Tobinitai-Kultur,²⁹ die bis ins zwölfte Jahrhundert hinein Bestand hatte und später von der Satsumon-Kultur assimiliert wurde. Diese Kultur weist klare Merkmale sowohl der Ochotsk- als auch der Satsumon-Kultur auf: So ähnelt etwa ihre Keramik hinsichtlich ihrer Form der der Satsumon, zeigt aber Muster, die typisch für die Ochotsk-Kultur sind (Zgusta 2015, S. 60). Ab dem elften Jahrhundert breitete sich die Satsumon-Kultur weiter nach Norden aus und besiedelte schließlich auch den Süden Sachalins. Hier kam es zu Kontakten mit den ansässigen Nivkh.

Politische Kämpfe und kriegerische Auseinandersetzungen am Ende der Heian-Zeit führten nach dem Ende des Genpei-Krieges (1180–1185) im Jahr 1192 zur Gründung des Kamakura-*bakufu* unter der Herrschaft von Shōgun Minamoto no Yoritomo (1147–1199). Spätestens um diese Zeit hatte die Bezeichnung »Ezo« für die nördlichen »Barbaren« die älteren Begriffe »Emishi« und »Ebisu« ersetzt. Es gibt Hinweise, daß

²⁶ *Emishi o hidari / momonai to / hito wa iedomo / tamukai mo sezu* (zitiert aus: Kojima 2009, S. 14).

²⁷ Heian-kyō ist das heutige Kyōto und war von 794 bis 1868 der Sitz des japanischen Kaiserhofs.

²⁸ Federn aus Nordjapan waren zu jener Zeit ein beliebtes und gefragtes Handelsgut, da man sie für die Befiederung von Pfeilen benötigte (Kojima 2009, S. 42).

²⁹ Die Tobinitai-Kultur ist nach dem Entdeckungsort, Tobinitai in Nemuro-chō benannt.

die Ezo sich auch sprachlich und kulturell von den Emishi unterschieden (vgl. Sidle 1996, S. 29). Vermutlich waren diese frühen Ezo die ersten Träger der Ainu-Kultur, die sich etwa um diese Zeit herauszubilden begann.

2.1.2 Die Ainu-Kultur und der Handel mit Japan

Die Ainu-Kultur entstand zwischen dem zwölften und dem vierzehnten Jahrhundert durch die Verschmelzung der Satsumon- und der Ochotsk-Kultur, beziehungsweise der aus letzterer hervorgegangenen Tobinitai-Kultur. Da die Südspitze Hokkaidōs ab dem dreizehnten Jahrhundert fest unter japanischer Kontrolle stand und nicht nur als Siedlungsgebiet, sondern auch als Exilstätte für politische Häftlinge diente, mehrten sich die Kontakte zwischen den Ainu und den Japanern, was auch zu einem erhöhten Handelsaufkommen führte. Während die Japaner hauptsächlich an Waren wie Lachs und Fellen interessiert waren, erwarben die Ainu Reis, Tuche, Lack- und Töpferwaren sowie Gegenstände aus Metall. Die Handelstätigkeit mit den Japanern war so ergiebig, daß für die Ainu keine Notwendigkeit mehr bestand, selbst Keramikwaren herzustellen, weshalb das Wissen um die Keramikproduktion komplett verloren ging (Sasaki 1993, S. 51). Das Fehlen von Keramik wird als eines der herausragendsten Merkmale der Ainu-Kultur angesehen (Howell 2000, S. xviii). Hokkaidō war damals das Zentrum eines großen Handelsnetzwerks, das Honshū, Sachalin, die Amur-Region und Korea miteinander verband. Die Ainu auf den nördlichen Kurilen handelten sogar mit den Kamtschadalen in Kamtschatka und den Aleuten (Ohnuki-Tierney 1997, S. 665). Im Jahre 1308 gaben die auf Sachalin beheimateten Ainu ihren Widerstand gegen die vordringenden Mongolen auf und leisteten Tributzahlungen an den Yuan-Kaiser.³⁰ Dadurch weitete sich das von den Ainu unterhaltene Handelsnetzwerk auf Nordchina und die Mandchurei aus. Die Ainu wurden jedoch von den Kaufleuten oft übervorteilt. Diese weitläufigen Handelsbeziehungen machten im 14. und 15. Jahrhundert auch japanische Kaufleute in Nord-Honshū und Süd-Hokkaidō sehr reich, was das Interesse der Japaner an dieser Region weiter steigerte. In der Folge wurde die japanische Kontrolle über (Süd-)Hokkaidō ausgebaut.

Mitte des 15. Jahrhunderts, ab 1456, ereignete sich einer der größten und bekanntesten Ainu-Aufstände gegen die japanische Herrschaft. Die Ereignisse, die dazu führten, sind im *Shinra no kiroku*³¹ aus dem Jahre 1643 geschildert:

³⁰ Im Laufe des 13. Jahrhunderts eroberten die Mongolen weite Teile Nordasiens, darunter auch das chinesische Kaiserreich. Ab 1271 nahmen die Mongolen den chinesischen Dynastienamen Yuan (元) an (Gernet 1997, S. 312). In den folgenden Jahrzehnten versuchten die Mongolen, ihre Herrschaft auch auf die japanischen Inseln auszudehnen. Zwei Invasionsflotten konnten jedoch in den Jahren 1174 und 1181 von Japan zurückgeschlagen werden (Hall 1968, S. 95). In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde die Yuan-Dynastie von Zhu Yuanzhang gestürzt, der ab 1368 die Ming-Dynastie begründete (Gernet 1997, S. 330).

³¹ Das Werk *Shinra no kiroku* [Aufzeichnungen von Shinra] beinhaltet historische Aufzeichnungen des Matsumae-han und wurde 1646 von Matsumae Kagehiro 松前景広 (1600–1658) kompiliert. In einem narrativen Stil berichtet es von den Geschehnissen in Matsumae und umfaßt die Zeit von Takeda Nobuhiro (1431–1494), der als Ahnherr der Matsumae gilt, bis zur Zeit des dritten Daimyō des Matsumae-han, Matsumae Ujihiro (1622–1648) (Shindō 2004, S. 1–2).

Da Usukeshi [das heutige Hakodate] am Binnenmeer immer wieder von Piraten geplündert wurde, gab es im Schmiedevierviertel von Shinori viele hundert Häuser. Im Frühling des Jahres Kōshō 2 [1456] kam ein *okkay* [ein junger Ainu] und ließ sich ein *makiri* [ein kleines Messer] schmieden. Zwischen dem *okkay* und dem Schmied entbrannte ein Streit über die Qualität des *makiri*, und dabei packte der Schmied das *makiri* und stach den *okkay* nieder. Daraufhin erhoben sich alle Barbaren, und vom Sommer des Jahres Kōshō 2 bis zum Frühling des Jahres Taiei 5 [1525] zerstörten sie überall im Umkreis von mehreren Dutzend Meilen Dörfer und Weiler und töteten *shamo* [Japaner]. Dies alles nahm seinen Anfang im Schmiedevierviertel von Shinori. Die Überlebenden siedelten sich in Matsumae und Amanogawa an. (*Shinra no kiroku* 新羅之記 録 [Aufzeichnungen von Shinra] 1643, S. 27–28.)

Zahlreiche Aufstände waren die Folge. Am 14. Mai 1457 griff eine große Ainu-Armee unter der Führung von Koshamain Festungen und Stützpunkte der Japaner im Süden Hokkaidōs an, darunter auch die Stadt Hakodate. Bis auf zwei wurden alle Festungen geschleift. Schließlich gelang es Takeda Nobuhiro (1431–1494), einem Gefolgsmann der Andō, mit einer List, den Aufstand niederzuschlagen: Koshamain und andere Ainu-Anführer wurden zu einem Fest eingeladen, auf dem über Friedensbedingungen verhandelt werden sollte. Das Fest jedoch war eine Falle, und man tötete Koshamain. Nach dem Verlust ihres Anführers zerstreute sich die Ainu-Armee, was es Takeda Nobuhiro ermöglichte, die Ordnung wiederherzustellen. Zum Dank für seine Verdienste wurde er von der Kakizaki-Familie adoptiert und gewissermaßen zum Urahn der Matsumae, die während der Edo-Zeit (1603–1867) über Hokkaidō herrschten. Trotz der Niederschlagung des Koshamain-Aufstands erhoben sich immer wieder Ainu-Gruppen gegen die Japaner, um sich gegen die unfairen Handelsbedingungen zu wehren. Erst 1551 traf Kakizaki Suehiro (1507–1595) eine Friedensvereinbarung mit den Ainu-Häuptlingen in seiner Nachbarschaft. Er machte finanzielle Zugeständnisse durch Teilung des Gewinns aus dem Handel zwischen Ainu und Japanern. Durch diese Vereinbarung erlangten die Kakizaki die Kontrolle über sämtliche Handelsaktivitäten mit den Ainu. Zudem wurde die Grenze zwischen dem Gebiet, das von den Japanern und den an deren Leben angepaßten Ainu bewohnt und kontrolliert wurde, und dem Territorium der unabhängigen Ainu festgelegt und bestätigt.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts waren die in Nord-Honshū verbliebenen Ainu gezwungen, nach Hokkaidō überzusiedeln. Zudem verloren sie ihre wichtige Rolle im nordostasiatischen Handelsnetzwerk und gerieten in eine starke Abhängigkeit von Japan. Die Matsumae beabsichtigten, die japanischen Siedlungen auf den südlichen Teil der Oshima-Halbinsel zu beschränken, um die Kontakte zwischen Japanern und Ainu möglichst zu minimieren und so den Frieden zu sichern. Sie traten dabei als Schutzherrn des Handels zwischen beiden Parteien auf und erkannten dadurch in gewisser Weise die Autonomie der Ainu an (Howell 1997, S. 631). Da es den Matsumae aufgrund der besonderen klimatischen Bedingungen nicht möglich war, den Gefolgsleuten ihren Sold in Form von Reis auszuzahlen, teilte die *han*-Regierung den wichtigen Vasallen (*chigyōnushi* 知行主) Land in Ezochi zu. Diesen war gestattet, mit den Ainu Handel zu treiben. Hierfür wurden besondere Stützpunkte gegründet, die man als *akinaiba* (商場) und später (ab dem 18. Jahrhundert) als *basho* (場所) bezeichnete. Die Einnahmen erhielten die *chigyōnushi* als Sold. Die Einrichtung der Stützpunkte hatte gravierenden Einfluß auf die Handelspraktiken der Ainu, die um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf ihren Reisen bis in die Tōhoku-Region auf Honshū

gelangt waren. Um den Ainu die Initiative zu nehmen, errichtete man die *akinaiba* direkt im Ainu-Gebiet. Die Ainu handelten fortan direkt in diesen und reisten nicht mehr innerhalb Japans umher. Dadurch wurde ihnen auf eigenem Territorium der Handelspartner aufgezwungen, was sie in starke wirtschaftliche Abhängigkeit von Japan trieb, denn die Händler konnten die Preise nach Belieben diktieren. Den Ainu war keine Möglichkeit gegeben, sich zu wehren, da sie vom Handel mit den Japanern abhängig waren. Zu Beginn handelten die *chigyōnushi* direkt mit den Ainu, ab dem 18. Jahrhundert ließen sie sich eine Art Gewerbesteuer von Kaufleuten bezahlen, die dann die Lizenz erhielten, mit den Ainu Handel zu treiben. Dieses Lizenzsystem nannte man *basho ukeoi sei* (場所請負制) (»System der vertraglichen Überlassung von Handelsposten«) und hatte bis 1869 Bestand. Doch auch danach machten die Besitzer der Handelsstationen weiterhin Gewinne. Die schlechte Behandlung der Ainu-Arbeiter durch ihre japanischen Arbeitgeber führte oft zu Revolten, die aber stets von den Matsumae-Truppen niedergeschlagen werden konnten.

Der wohl bekannteste Ainu-Aufstand hatte seine Ursache während der 1640er Jahre in länger anhaltenden Territorialstreitigkeiten zwischen zwei Ainu-Gruppen, den Shumunkur (auch Pae) und den Menashunkur (Shipuchari) in der Region von Hidaka. Beide Gruppen, durch den Zusammenschluß kleinerer Sippen und Familien entstanden und mittels Handels reich geworden, beanspruchten dasselbe *iwor* (Jagdterritorium). Grenzüberschreitungen waren schließlich der Auslöser für eine Reihe bewaffneter Konflikte zwischen beiden Parteien. Als 1648 Shakushain, der Stellvertreter des Menashunkur-Anführers Kamoktain, ein Mitglied der Shumunkur tötete, eskalierte die Situation. Die Matsumae, denen im Sinne ihrer Handelseinnahmen daran gelegen war, daß kein offener Krieg zwischen zwei so großen und mächtigen Gruppen zum Ausbruch kommt, bemühten sich, durch Schlichtung eine Einigung herbeizuführen, jedoch zeigten diese Anstrengungen keinen Erfolg. 1653 töteten die Shumunkur den feindlichen Anführer Kamoktain, was zu einem erneuten Aufbranden der Gewalt in Form von zahlreichen Scharmützeln führte. Zwei Jahre später akzeptierten beide Parteien das Vermittlungsangebot der Matsumae. Es kam allerdings weiterhin zu kleineren Kämpfen. Als 1668 Onibishi, der Anführer der Shumunkur, umgebracht wurde, entsandten diese einige Boten zu den Matsumae, um deren Unterstützung zu erbitten. Die Boten starben unterwegs jedoch unter ungeklärten Umständen – es verbreitete sich in der Folgezeit das Gerücht, die Matsumae hätten sie vergiftet. Diese Meldung ließ das Mißtrauen der Ainu gegen die Japaner noch weiter anwachsen, was es Shakushain, der die Nachfolge Kamoktains angetreten hatte, erleichterte, die Ainu zu vereinen, indem er zudem verbreiten ließ, Ziel der Japaner sei die vollständige Vernichtung aller Ainu.

Im Juni 1669 erhoben sich die vereinten Ainu unter der Führung Shakushains gegen die Japaner und attackierten Minenarbeiter, Kaufleute und Falkenjäger. Zwischen zweihundert und vierhundert Japaner verloren bei diesen Angriffen ihr Leben. Die Ainu verbuchten aufgrund ihrer Übermacht anfangs große Erfolge, doch nachdem sie bei einer Schlacht bei Kunnui (Oshamanbe) geschlagen wurden, wendete sich das Kriegsglück. Am 23. Oktober 1669 schlossen sie mit der Armee der Japaner Frieden. Doch wie bereits beim Koshamain-Aufstand zweihundert Jahre zuvor war auch dieser

Friedensschluß eine japanische List, den Anführer des Aufstands, Shakushain, auf den Friedensfeierlichkeiten zu töten. Dieser Verlust schwächte die Ainu derart, daß sie den weiteren Angriffen der Japaner nichts mehr entgegenzusetzen hatten. In den Folgejahren unternahmen die Matsumae mehrere Strafexpeditionen gegen die Ainu. Als Folge des Shakushain-Aufstandes wurden die Ainu von den Japanern mißhandelt und unterdrückt. Sie verloren die letzten Möglichkeiten, die Handelsbeziehungen mit den Japanern zu beeinflussen. Selbst abgelegene Ainu-Gruppen, die bisher kaum oder niemals mit den Matsumae in Kontakt gestanden hatten, wurden jetzt gezwungen, sich den Matsumae gegenüber zu verpflichten, keine Japaner mehr zu töten und ausschließlich mit diesen Handel zu treiben. Die Abhängigkeit der Ainu von den Matsumae nahm somit durch den Ausgang des Shakushain-Aufstands weiter zu. Dennoch wurde in den 1970er-Jahren der Kampf Shakushains gegen die Japaner von den Ainu als Kampf für die Unabhängigkeit umgedeutet, was Shakushain zu einer wichtigen Identifikationsfigur des erwachenden Nationalbewußtseins stilisierte und viele moderne Ainu dazu inspirierte, für ihre Rechte zu kämpfen.

Die Handelsbeziehungen zu Japan, die im 14. Jahrhundert zur Entwicklung einer spezifischen Kultur beigetragen hatten, hatten die Ainu im Laufe mehrerer Jahrhunderte in immer größere Abhängigkeit von den Japanern getrieben. Die Handelsinitiative wurde den Ainu durch die Errichtung und den Ausbau von japanischen Stützpunkten in den eigenen Gebieten immer mehr genommen, bis die japanischen Kaufleute den Ainu jeden möglichen Preis diktieren konnten. Die Streitigkeiten zwischen Rußland und Japan um die Insel Sachalin und die Kurilen und die Angst des *bakufu*, Rußland könne seine Interessen auf Hokkaidō ausweiten, sorgten für eine zunehmende japanische Präsenz auf der Insel. Fischereistationen wurden gegründet, in denen man Ainu arbeiten ließ, was deren traditionelles Leben gefährdete. Man erbaute militärische Außenposten entlang der Küsten, und um die Ainu auch kulturell an Japan zu binden, wurden erste Anstrengungen unternommen, ihre Assimilation in der japanischen Kultur zu fördern. Mit dem Ende der Edo-Zeit war die Lebensweise der Ainu noch lebendig, doch durch internationale politische und wirtschaftliche Interessen anderer Mächte substanziell bedroht. Das sollte sich in der folgenden Periode noch weiter zuspitzen.

2.1.3 Die Ainu und die japanische Kolonisierung Hokkaidōs

Als 1868 im Zuge der Meiji-Restauration das *bakufu* gestürzt wurde und der Tennō wieder die Regierungsgewalt übernahm, stellte sich für die neue Regierung die Frage, wie man die nördliche Grenze Japans vor Übergriffen durch Rußland oder andere Mächte schützen könnte. Nach einigen Beratungen beschloß die Regierung, daß eine militärische Kolonisierung³² der Insel die besten Erfolgsaussichten zeige. Damals lebten auf Hokkaidō bereits etwa 50.000 japanische Siedler, und Hakodate war ein reicher Umschlaghafen, der im Jahr von etwa 120 Schiffen angesteuert wurde und großen Umsatz generierte. Die Siedlungen erstreckten sich bis in die Gegend des

³² Auch wenn das Vorgehen Japans auf Hokkaidō klar die Merkmale einer Kolonisierung zeigte, spricht man dort nach wie vor euphemistisch von einer »Erschließung« (*kaitaku* 開拓).

heutigen Ishikari, und auch sonst verfügte insbesondere der Süden der Insel bereits über eine funktionierende Infrastruktur. Im Mai 1869 wurde die bisher als Ezo oder Ezochi bekannte Insel offiziell als »Hokkaidō« ein Teil des japanischen Reiches. Ziele der »Erschließung« waren die Verstärkung der Verteidigungsmöglichkeiten im Norden, die Verbreitung der japanischen Kultur auf Hokkaidō sowie die Erhöhung der Moral in der Bevölkerung (und damit der Loyalität gegenüber dem Tennō). Desweiteren galt es, für Harmonie zwischen japanischen Siedlern und Ainu zu sorgen, um dadurch das wirtschaftliche Wachstum zu erhöhen.

Zu Beginn der Meiji-Zeit mußte der Bevölkerung Japans vermittelt werden, daß sie in einem modernen Nationalstaat unter der Herrschaft des Meiji-Tennō lebt. Das schloß die Ainu und die Bewohner der Ryūkyū-Inseln im Süden des japanischen Archipels mit ein. Da das von der neuen Regierung propagierte Paradigma eines »Familienstaates« nicht mit der Idee eines Multikulturalismus vereinbar war, mußte die Meiji-Regierung die von der japanischen verschiedene Ainu-Kultur leugnen, damit die Ainu als gleichwertige Untertanen des Kaiserreichs gelten konnten (Howell 1997, S. 613). Man nahm sie also nicht mehr als eigene, distinkte Ethnie wahr. Ihre Jäger- und Sammler-Kultur wurde verleugnet, und die Meiji-Regierung unternahm größere Anstrengungen, die Ainu zu Bauern zu machen. Damals waren Anthropologen und Ethnologen in der westlichen Welt der Überzeugung, dass Kulturen ebenso der Evolution unterliegen wie Lebewesen. Als Spitze der Evolution wurde die westliche Zivilisation verstanden, wohingegen die Jäger- und Sammler-Kulturen das früheste Entwicklungsstadium repräsentierten (Ölschleger 2014, S. 34). Die Rezeption dieses Gedankens in Japan unterstützte die Idee, die japanische Kultur sei der Ainu-Kultur überlegen, und so waren die Beamten in Hokkaidō davon überzeugt, sie würden den Ainu durch deren Umerziehung Gutes tun, was eine starke Motivation auf japanischer Seite hervorrief, die Ainu zu assimilieren.

Trotz der formellen Gleichstellung der Ainu mit den Japanern als Untertanen des Tennō wurden sie den Japanern gegenüber abgewertet, da sie nicht von der Yamato-Linie abstammten, die durch das Prinzip des *bansei ikkei*³³ verkörpert ist. Zudem galt ihre Lebensweise als unzivilisiert, was ihnen im Gegensatz zum Bezug auf die Abstammung zumindest die Möglichkeit einer Gleichstellung mit den Japanern zugestand. Gefordert aber waren erhebliche Anstrengungen, diesen Stand zu erreichen (Hirota 1997, 605–607). In offiziellen japanischen Dokumenten wurden die Ainu ab 1876 als »frühere Eingeborene« (*kyūdojin* 旧土人) bezeichnet. Ohnuki-Tierney (1997, S. 662) sieht in dem Begriff *dojin* (»Erdmensch« = »Mensch der Natur«) eine starke Unterscheidung zwischen den Ainu und den zivilisierten Japanern, die die kultivierte Natur bevorzugten, wie sie durch den Reisanbau und die Abneigung gegenüber der Jagd verkörpert wird. Der Begriff diente dazu, die Ainu in einen starken Gegensatz zu den Japanern zu stellen. Der Einfluß der Meiji-Regierung auf die Ainu

³³ Das Prinzip *bansei ikkei* (万世一系– »Zehntausend Generationen lang eine Abstammungslinie«) beschreibt den Mythos, alle Tennō seien ohne Unterbrechung der Erblinie miteinander verwandt und könnten ihre Abstammung auf die Sonnengottheit Amaterasu Ōmikami zurückführen.

war so stark, daß sich ihre Kultur nicht schnell genug an die neuen Gegebenheiten anpassen konnte und daran zerbrach. So schreibt Howell (1997, S. 616):

After the Meiji Restoration, however, it became increasingly difficult for the Ainu to accommodate the demands of an insistent state while fashioning new cultural meanings for old practices, or new practices to express old meanings.

In den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wurden nach und nach wesentliche Aspekte der Ainu-Kultur verboten. Ziel dieser Verbote war, durch die Vernichtung der offensichtlichen Merkmale ihrer Kultur auch die ethnische Identität der Ainu zu zerstören (ebd., S. 632). 1870 wurde die *umsa* genannte Begrüßungszeremonie verboten, ein Jahr später folgte das Verbot der Tätowierungen auf Gesichtern und Händen von Ainu-Frauen sowie der Tradition, ein Ainu-Haus nach dem Tod eines Familienmitglieds niederzubrennen.³⁴ 1875 folgten Verbote bestimmter Jagdmethoden, zum Beispiel Giftpfeile oder Bogenfallen, und im Folgejahr wurde den Männern untersagt, Ohrringe zu tragen. Überdies deklarierte die Erschließungsbehörde, das Kaitakushi, 1871 die Ainu zu »Bürgern« des japanischen Kaiserreichs (jap. *heimin* 平民), wodurch sie der japanischen Rechtsprechung unterstanden. Ihre traditionellen Gesetze hatten damit keine Gültigkeit mehr. Mitte der 1870er Jahre wurden sie in japanische Familienregister aufgenommen und erhielten japanische Namen.

Als ein strenger Winter in den Jahren 1878–1879 die durch langzeitige Überjagung seitens japanischer Jäger stark dezimierten Sika-Herden beinahe ausgerottet hatte, wodurch zugleich auch viele Ainu, deren Ernährung noch von den natürlichen Ressourcen abhing, vom Hunger bedroht waren, begann man in den frühen 1880er Jahren mit der Verteilung von Saatgut und landwirtschaftlichen Werkzeugen an die Ainu. Diese Maßnahme leitete nach Howell (1997, S. 618) eine zweite Phase der Ainu-Politik durch die Meiji-Regierung ein. Da die zahlreichen Einwanderer in Hokkaidō mit ihrem immensen Nahrungsbedarf die Quellen der Ainu stark beanspruchten, sah das Kaitakushi in der landwirtschaftlichen Betätigung die einzige Lösung. Man ermutigte die Ainu, nicht mehr in Fischereien für Japaner zu arbeiten, sondern stattdessen selbst Ackerbau zu treiben. Dadurch sollten sie sich selbst versorgen und der Abhängigkeit vom natürlichen Nahrungsangebot entkommen. Zudem konnte damit die Ausbeutung der Ainu durch die japanischen Fischereien zurückgedrängt werden.

1884 wurden die etwa einhundert³⁵ Ainu von der nördlichsten Kurilen-Insel Shumushu auf die südlichere Insel Shikotan umgesiedelt. Hier waren sie gezwungen, ihre frühere Lebensweise aufzugeben, die auf der Jagd nach Meeressäugetieren beruhte, und stattdessen unter der Aufsicht der japanischen Administration Schafe zu züchten. Der offizielle Grund für diese Umsiedlung war die Sorge um das Wohl jener Ainu, die weit entfernt vom Verwaltungszentrum auf Hokkaidō lebten, doch dürften die steigenden Transportkosten für die Lebensmittellieferungen auf die abgelegene Insel

³⁴ Wenn die Herrin des Hauses verstarb, brannte der Gatte das Haus nieder und blieb bis zu einer erneuten Vermählung im Haus von Verwandten oder Freunden. Sobald der Mann sich neu vermählte, baute er ein neues Haus, in dem er mit seiner neuen Frau lebte (Slawik 1992, S. 140).

³⁵ Howell (1997, S. 617) spricht von 96, Siddle (1996, S. 65) von 97 Personen.

Shumushu sowie deren große Nähe zu russischem Territorium diese Maßnahme motiviert haben. Der Wechsel von Lebensort und -führung hatte drastische Auswirkungen auf die Bevölkerungsentwicklung: Innerhalb von fünf Jahren starb die Hälfte dieser Gruppe, und nach dem zweiten Weltkrieg war sie vollständig verschwunden. Die auf den Kurilen beheimateten Ainu trafen die Kolonisierungsbestrebungen Rußlands und Japans am stärksten. 1941 verstarb der letzte Ainu der Kurilen (Ohnuki-Tierney 1997, S. 665).

Am 1. März 1899 trat das »Gesetz zum Schutz der ehemaligen Ureinwohner Hokkaidōs« (jap. *Hokkaidō kyūdojin hogohō* 北海道旧土人保護法) in Kraft. Laut dieser Schutzbestimmung wurden jedem Ainu, der Interesse an Landwirtschaft zeigte, fünf Hektar Land überlassen (Ölschleger 2002, S. 26). Dieses Land war für 30 Jahre steuerfrei, durfte aber nicht verkauft oder an eine dritte Person weitergegeben werden, außer an einen Erben. Zudem mußte die zugewiesene Fläche innerhalb von 15 Jahren kultiviert werden, da sie sonst an den Staat zurückfiel. Außerdem garantierte das Gesetz den Ainu, die es sich nicht selbst leisten konnten, die kostenlose Ausgabe von landwirtschaftlichen Gerätschaften und Saatgut. Der Staat übernahm die Kosten für medizinische Versorgung, Begräbnisse sowie das Schulgeld für Kinder von bedürftigen Ainu. Auch errichtete man auf Staatskosten Schulen in Ainu-Gemeinden. Finanziert wurden diese Maßnahmen durch den Verkauf von Land, das ursprünglich den Ainu-Kommunen gehörte. Nur wenige Bewohner jedoch profitierten von den Maßnahmen des Gesetzes. Oft wurden sie von fruchtbarem Land vertrieben, damit dieses japanischen Siedlern überlassen werden konnte, und gezwungen, sich auf schlechterem niederzulassen. Da viele Ainu es aufgrund der mangelhaften Qualität des Bodens nicht schafften, das Land innerhalb der vom Gesetz vorgegebenen fünfzehn Jahre gewinnbringend zu bewirtschaften, verloren sie es wieder. Nicht wenige von ihnen gerieten dadurch in finanzielle Abhängigkeit von Japanern und mußten künftig für diese arbeiten. Siddle (1996, S. 74–75) beschreibt die Situation am Ende des 19. Jahrhunderts folgendermaßen:

The Ainu were constituted as second-class citizens: legally, they were ›protected‹ wards of the state; economically, they occupied the lowest socio-economic stratum as marginal farmers or labourers; and socially, they were distanced from the rest of colonial society.

Die Einführung des »Schutzgesetzes« von 1899 hatte das Ziel, die Ainu endgültig zu Untertanen nach japanischer Lebensart zu machen. Die Zerstörung der traditionellen Nahrungsgrundlage (die Jagd wurde per Gesetz sogar verboten), die japanischsprachige Schulerziehung, die durch das »Schutzgesetz« begründeten Umsiedlungen und die Umstellung der Lebensgrundlage der Ainu auf die Agrarwirtschaft schufen ein kulturelles Vakuum, das die traditionelle Kultur nicht mehr zu füllen imstande war. Selbst in den unzugänglichsten und abgelegensten Regionen Hokkaidōs war nach 1880 keine Wiederaufnahme dieser Traditionen möglich (Howell 1997, S. 634). Entsprechend urteilt Howell (ebd., S. 630):

»The Law for the Protection of Former Hokkaido Aborigines, in other words, was the Meiji state's ultimate act of denial of the validity of Ainu ethnicity.«

2.1.4 Die Revision des »Schutzgesetzes« und die Hokkaidō Utari Kyōkai

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts suchten einige, wie beispielsweise der Dichter Iboshi Hokuto,³⁶ nach Wegen, ihre Identität als Ainu und ihre japanische Staatsbürgerschaft in Einklang zu bringen. 1930 wurden posthum hunderte von Gedichten Iboshis – die meisten in der klassischen japanischen *tanka*-Form – veröffentlicht. Diese Gedichte setzen sich vielfach mit dem Leid der Ainu auseinander und betrauern den Verlust der eigenen Kultur. So schreibt er etwa:

Yūkan o konomi hiai o aishiteta Ainu yo Ainu ima doko ni iru
Oh, die Ainu, die die Tapferkeit schätzten und die Traurigkeit liebten – wo sind die Ainu jetzt?
(zitiert aus Iboshi 2010, S. 99)

Oder:

Kotan kara kotan o meguru mo tanoshikere e no tabi shi no tabi densetsu no tabi
Wie vergnüglich es ist, von *kotan* zu *kotan* zu wandern. Eine Reise aus Bildern, eine Reise aus Gedichten, eine Reise aus Legenden...
(zitiert aus ebd., S. 100)

Die typisch japanische Form der Gedichte und die Verwendung der japanischen Sprache zeigen, daß Iboshi einer neuen Generation von Ainu angehörte, die bereits stark an die japanische Kultur angepaßt war. Dennoch vermittelt der Inhalt der Gedichte und die Verwendung von Ainu-Begriffen wie *ainu* oder *kotan* in japanischsprachiger Lyrik starke Identifikationsbestrebungen mit den eigenen Wurzeln. Seine Ansichten zur aktuellen Situation der Ainu werden besonders deutlich in einem Essay namens *Ainu no sugata* [Der Zustand der Ainu], der in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Kotan*³⁷ erschien. In diesem beschreibt er die Ainu als Opfer der japanischen Kolonialisierung, die unter dem Vorwand vorangetrieben werde, diese zu beschützen. Eine Assimilierung an die Japaner sei für die Ainu zur Gänze nicht möglich, da die Ainu eben Ainu seien. Die angebliche Primitivität der Ainu entlarvt er als schlichtes Vorurteil der Japaner, und fordert, Japan solle ein pluralistischer Staat werden, in dem alle Menschen ungeachtet ihrer Herkunft gleichwertig leben können. Am Ende wendet er

³⁶ Iboshi Hokuto wurde 1902 in Yoichi unter dem Namen Iboshi Tatsujirō geboren. Die Lektüre des *Ainu shin'yōshū* inspirierte ihn dazu, sich für sein Volk einzusetzen. 1925 zog er nach Tōkyō, wo er den Ainu-Forscher Kindaichi Kyōsuke kennenlernte, mit dem er sich intensiv austauschte. Im Jahr darauf kehrte er nach Hokkaidō zurück, um näher bei seinem Volk sein zu können. Ab 1927 half er im vom Missionar John Batchelor gegründeten Ainu-Kindergarten in Biratori aus und begann sich dem Studium der Ainu-Kultur zu widmen. Zu dieser Zeit verfaßte er seine ersten Gedichte, von denen einige in Tageszeitungen veröffentlicht wurden. 1928 arbeitete er als wandernder Händler für Arzneimittel; dies erlaubte ihm, mehr Gebiete in Hokkaidō zu besuchen und mit mehr Ainu in Kontakt zu treten. Im Folgejahr erlag er einem Tuberkuloseleiden (Siddle 1996, S. 128–129).

³⁷ *Kotan* (コタン) ist der Titel einer Zeitschrift, die Iboshi Hokuto im Jahr 1927 als Mitteilungsorgan seiner neugegründeten Gesellschaft Sawa shōraku kai 茶話笑楽会 ins Leben rief. Der Titel der Zeitschrift bedeutet übersetzt »Dorf« und bezeichnet einen engen gesellschaftlichen Verband der Ainu (Iboshi 1984, S. 172).

sich direkt an die Ainu und appelliert an den Stolz auf ihre Kultur und Herkunft (Siddle 1996, S. 130).

Bereits in den 1920er Jahren entstanden mehrere kleinere, lokal agierende Organisationen, die sich für die Verbesserung der Ainu-Rechte einsetzten.³⁸ 1930 wurde schließlich die Hokkaidō Ainu Kyōkai (北海道アイヌ協会) als zum Teil unter Kontrolle der Hokkaidō-Administration stehende Vereinigung gegründet, die alle Ainu vertreten sollte. Ihre vorrangigen Ziele waren die Revision des »Schutzgesetzes«, die Abschaffung des diskriminierenden Schulgesetzes, das von der Organisation als Hemmnis für eine echte Assimilierung und Integration der Ainu in die japanische Gesellschaft angesehen wurde, und die Verbesserung der allgemeinen Situation der Ainu, indem man ein Umfeld schaffe, worin Ainu sich selbst helfen können, ohne auf japanische Hilfe angewiesen zu sein. Zu diesem Zweck verlegte die Kyōkai eine eigene Zeitschrift, *Ezo no hikari* [Licht von Ezo], die in insgesamt vier Ausgaben zwischen 1930 und 1933 erschien. In den Beiträgen der Zeitschrift ging es vornehmlich um Themen wie Bildung, Wohlfahrt, die Gefahren von Alkoholismus und die angestrebte Revision des »Schutzgesetzes«, doch verbreitete sie auch regionale Nachrichten und stellte wichtige Mitglieder der Ainu Kyōkai vor. Darüber hinaus fungierte sie als Plattform für die Veröffentlichung kritischer Artikel über die Behandlung der Ainu durch Japaner und ihr aktuelles Selbstbild. Obgleich *Ezo no hikari* nur über einen kurzen Zeitraum erschien, unterstützte diese Zeitschrift die Entwicklung einer spezifischen Identität. Viele Ainu sahen sich nun als Teil einer Nation (Siddle 1996, S. 135–138).

Einen wichtigen Erfolg konnte die Ainu Kyōkai erzielen, als 1937 das »Schutzgesetz« erneut revidiert wurde. Das Ziel des Gesetzes, die Assimilierung der Ainu in die japanische Gesellschaft, wurde als erreicht eingestuft, weshalb die Änderungen hauptsächlich soziale Themen betrafen. So schaffte man die speziellen Ainu-Schulen endgültig ab und lockerte einige Restriktionen bezüglich des Landbesitzes, die im Gesetzesentwurf von 1899 streng reglementiert waren (ebd., S. 96–97). Ainu durften das ihnen zugesprochene Land jetzt auch verkaufen, sofern sie die Genehmigung dafür vom Gouverneur erhielten. Die sozialen Hilfsmaßnahmen, von denen das »Schutzgesetz« sprach, konnten nun auch von Ainu beansprucht werden, die nicht in der Landwirtschaft tätig waren. Außerdem wurden Fonds für die Renovierung von Häusern eingerichtet (ebd., S. 144).

Nach Ende des zweiten Weltkriegs ließ die japanische Regierung von der strengen Assimilierungspolitik gegenüber den Ainu ab. Dennoch bestand sie weiterhin darauf, die Japaner seien eine kulturell und ethnisch homogene Nation (Howell 2000, S. xxiii), erkannte den Ainu also keinen besonderen Status zu. 1960 wurde die Ainu Kyōkai reorganisiert. Da der Begriff »Ainu« von vielen Ainu zu sehr mit Diskriminierung durch Japaner assoziiert wurde, benannte sich die Organisation ein Jahr später in Utari Kyōkai um. *Utari* ist ein Ainu-Wort und bedeutet »Familie« oder »Gruppe«. In der Folgezeit avancierte es zur offiziellen und politisch korrekten (Eigen-)Bezeichnung der Ainu. Die Organisation erhielt weiterhin finanzielle Unterstützung durch die Regierung

³⁸ Eine Übersicht gewährt Siddle 1996, S. 123–133.

Hokkaidōs. Trotz der Änderung des Namens und der Reorganisierung ihrer Struktur waren die Ziele der Utari Kyōkai weiterhin die Verbesserung des Lebensstandards der Ainu, die Bekämpfung von Vorurteilen und Diskriminierung sowie die Angleichung der Ainu an die japanische Gesellschaft.

Ab den 1960er Jahren wurde Hokkaidō touristisch erschlossen. Von Interesse für die japanischen und ausländischen Touristen waren laut Vertretern der sich entwickelnden Tourismusindustrie die rauhe Schönheit der Natur und die Ainu. Letztere stellten sich selbst aus finanziellen Gründen in Museen und Museumsdörfern dar, wie sie traditionelle Künste oder Werkarbeiten durchführten (Siddle 1996, S. 158). Daß sich die Werbung Hokkaidōs mit den Ainu als Reiseziel stark an klischeehaften Vorstellungen orientiert, zeigen Texte der Zeit. So nennt eine vom Japan Travel Bureau am 22. Juli 1981 geschaltete Anzeige als Ausflugsziele eine Tour durch die Stadt Sapporo, eine Fahrt auf den Berg Moiwa, anschließend einen Trip zum See Toya, wo der Reisegast Noboribetsu und ein Schutzgebiet für Bären besuchen kann, »plus a fascinating visit to a real Ainu Village at Shiraoi to see the ancient customs and culture of the famed hairy Ainu« (zitiert aus Ogasawara 1997, S. 154).

Im Jahr 1968 wurde das »Schutzgesetz« erneut einer Revision unterworfen, indem man die Unterstützung beim Aufbringen des Schulgeldes und bei der Wohnsituation abschaffte. Von den ursprünglichen Bestimmungen des Gesetzes hatte somit lediglich noch das Verbot des Verkaufs von Land Bestand (allerdings auch das, wie erwähnt, bloß bedingt). Dieser Umstand brachte vermehrt Diskussionen auf, ob man das »Schutzgesetz« gänzlich abschaffen solle. Die Utari Kyōkai befürwortete die Beibehaltung des Gesetzes, da es einen Rahmen schaffe, der besondere Sozialmaßnahmen gegenüber den Ainu ermöglicht. Viele Ainu, die nicht der Utari Kyōkai angehörten, waren hingegen für die Abschaffung (Ölschleger 2002, S. 29). Zweifel wurden laut, ob die Utari Kyōkai die richtige Organisation sei, die Interessen der Ainu zu vertreten. In den folgenden Jahren entstanden daher neue, unabhängige Organisationen, die im Gegensatz zur Utari Kyōkai nicht von der Regierung finanziell unterstützt wurden. Als Reaktion darauf trennte sich die Organisation offiziell von der Regierung Hokkaidōs, bezog aber weiterhin finanzielle Unterstützung von ihr (ebd., S. 32).

2.1.5 Ainu-Aktivisten und die Anerkennung als indigenes Volk

Anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der Meiji-Restauration und der »Erschließung« Hokkaidōs besuchte Shōwa-Tennō 1968 die Stadt Sapporo. Für die entsprechenden Feierlichkeiten wurden ein Gedenkpark angelegt und ein Pionierdorf errichtet, das zeigte, unter welchen Umständen die ersten japanischen Siedler auf Hokkaidō gelebt hatten. Die Ainu und ihre Rolle im Zuge der Kolonisierung durch Japan wurden allerdings kaum erwähnt. Siddle vermutet, das sei mit voller Absicht geschehen, da laut offizieller Ansicht die »Erschließung« Hokkaidōs ein friedlicher Vorgang im Zuge der natürlichen Ausweitung japanischen Territoriums darstelle. Hätte man die ärmlichen Verhältnisse der diskriminierten Ainu-Bevölkerung thematisiert, hätte das diesem Bild widersprochen. Die Ainu allerdings reagierten empört auf diese

Verschleierung ihres Schicksals und gründeten ein Projekt, um in Shizunai eine Gedenkstatue für Shakushain errichten zu lassen, der damit gewissermaßen zum Nationalhelden der Ainu gemacht wurde. 1970 wurde die Statue fertiggestellt (Siddle 1996, S. 163).

Am 23. Oktober 1972 erschütterten zwei Bombenattentate in Sapporo und Asahikawa die japanische Öffentlichkeit. In Sapporo, auf dem Gelände der Hokkaidō-Universität, zerstörte die Explosion Vitrinen mit Gegenständen, die Artefakte der Ainu-Kultur enthielten. In Asahikawa war das Anschlagziel eine Gruppe von Skulpturen in einem Park, die u.a. Ainu darstellten (Ölschleger 2002, S. 32). Auch in den folgenden Jahren gab es mehrere Anschläge, wie Brandstiftungen bei einem Schrein und einer Tourismusfirma in Shiraoi. Am 8. März 1974 betrat ein Mann das Büro des Bürgermeisters von Shiraoi, bezichtigte diesen der Kommerzialisierung und Ausbeutung der Ainu für touristische Zwecke, zog ein Messer und stach auf ihn ein (Morris-Suzuki 2014, S. 47). Das Opfer überlebte nur knapp. Im Jahr 1976 wurde während einer Jubiläumsfeier des »Schutzgesetzes« ein Gebäude der Präfekturverwaltung in Sapporo gesprengt, mit zwei Toten und mehr als neunzig Verletzten. Obgleich die Anschläge von radikalen Studenten verübt wurden, »die die Anregung zu ihrem Tun dem Buch eines linken japanischen Schriftstellers (Ota Ryū) über »Die Theorie der Ainu-Revolution« (*Ainu kakumei ron*) entnahmen« (Ölschleger 2002, S. 32), und nicht von Ainu selbst, kam es zu zahlreichen polizeilichen Übergriffen gegen Ainu, da diese verdächtigt wurden, beteiligt zu sein. Deren Vertreter allerdings verurteilten die Anschläge als mißbräuchliche Ausnutzung der Situation. Sie forderten die sofortige Einstellung derselben und wehrten sich gegen die öffentliche Vorverurteilung. Auch wenn das Ansehen der Ainu durch diese Anschlagserie weiter gelitten hatte, sorgten die Ereignisse dafür, daß sie begannen, sich politisch aktiver zu engagieren. So traten gerade in den 70er und 80er Jahren Ainu öffentlich gegen Diskriminierung auf. Firmen und Universitätsprofessoren wurden durch verschiedene Aktionen gezwungen, sich öffentlich für entsprechende Äußerungen zu entschuldigen (Siddle 1996, 166–167).

In dieser Zeit begannen die Ainu, Kontakte mit indigenen Völkern und deren Autonomiebewegungen außerhalb Japans zu knüpfen. 1974 fand die erste von insgesamt vier Reisen einer Delegation nach China statt. Dort zeigten sich die Besucher stark beeindruckt von der Art, wie die ethnischen Minderheiten in China ihre eigene Kultur bewahren und ausüben dürfen, daß sie Schulunterricht in ihrer eigenen Sprache genießen und daß offizielle Dokumente der Regierung auch in ihrer eigenen Sprache verfügbar sind. 1977 und 1978 folgten Besuche von Inuit aus Barrow (Kanada). Ainu wiederum besuchten die Iñupiat-Gemeinde in North Slope (Alaska) und zeigten sich erstaunt über den hohen Grad an Autonomie, den diese Völker in Nordamerika genossen. 1981 nahm Narita Tokuhei als erster Ainu an der World Conference of Indigenous Peoples teil. Die Erfahrungen dieser Kontakte zu anderen indigenen Völkern sorgten für ein gewisses Gefühl der Identifikation mit diesen (Siddle 1996, S. 177–178). Ainu begannen aktiv die Unterschiede zwischen sich und den Japanern zu betonen und verwiesen mit Nachdruck auf ihren Status als indigenes Volk, stellten auch ihre Rolle als Opfer der japanischen Kolonisierung und Diskriminierung

heraus (Howell 2000, S. xxiv). Man konstruierte eine eigene Geschichte der Ainu als Gegenentwurf zur japanischen Version von der friedlichen Erschließung Hokkaidōs und der nördlichen Inseln. Zudem schuf man neue Symbole, die die Ainu-Nation repräsentieren sollten: 1973 etwa entstand eine Flagge, deren blaue Farbe für das Meer und den Himmel des Ainu-Landes steht, wohingegen das Weiß den für Hokkaidō typischen Schnee und das Rot Ape-huci-kamuy, die Feuergöttin als wichtigste Gottheit der Ainu, repräsentiert (Siddle 1996, 176). Ein anderes Symbol ist *Aynu mosir*, das »Land der Ainu«. Hierzu schreibt Siddle:

»[...] besides national territory in a physical sense, it stood also for a golden age in which Ainu lived independent and happy communal lives in harmony with nature until these were destroyed by subsequent invasion and colonisation.« (ebd.)

Daneben versuchte man, eine politische Autonomie der Ainu zu erwirken und wichtige Symbole wie traditionelle Kleidung oder die orale Literatur wiederzubeleben. Hier spielte die Sprache eine besondere Rolle. Feste und Zeremonien, die in den vergangenen Jahrzehnten nur noch zur Belustigung von Touristen veranstaltet worden waren, führte man nun wieder für die spirituellen Bedürfnisse der Ainu selbst durch, so etwa die Begrüßung der ersten Lachse, die stromaufwärts ziehen, um zu laichen. Diese erneuerten Rituale wurden indes von einigen älteren Ainu abgelehnt, da die Befürchtung stand, man beleidige damit die Götter (Ölschleger 2002, S. 33–34).

Ab 1987 nahmen Ainu an der United Nations Working Group in Indigenous Populations teil. Durch diesen Schritt auf der internationalen politischen Bühne versuchte man, indirekt Druck auf die japanische Regierung auszuüben, die herrschende Gesetzgebung zu ändern (Stevens 2014, S. 202). Bereits 1978 war der Internationale Pakt über bürgerliche und politische Rechte (International Covenant on Civil and Political Rights) in Japan in Kraft getreten. Artikel 27 dieses Paktes verlangt, daß Minderheiten nicht untersagt werden darf, ihre eigene Sprache zu verwenden und ihre eigene Kultur und Religion auszuüben. Dennoch hatte Japan in seinem ersten Bericht an den UN-Menschenrechtsausschuß im Jahre 1980 behauptet, Japan sei eine einheitliche Nation ohne Minderheiten (Ogasawara 1997, S. 25). Erst 1987 gab Japan die Existenz der Ainu zu. Die Regierung faßte den Artikel 27 allerdings so auf, daß der Staat sich nicht in die Angelegenheiten der Minderheiten-Kultur einmischen solle. 1991 besuchte die Vorsitzende der UN-Arbeitsgruppe, Erica Daes, Hokkaidō. Erst nach diesem Besuch erkannte die japanische Regierung die Ainu als Minderheit an, allerdings noch immer nicht als indigenes Volk. Zumindest begann sie nun, darüber nachzudenken, wie man die Richtlinien des Artikel 27 realisieren könne (Stevens 2014, S. 203–204).

Als Kayano Shigeru³⁹ 1994 als erster Ainu-Politiker ins japanische Oberhaus (jap. *sangiin*) gewählt wurde, hielt er seine Antrittsrede in Ainu-Sprache. Durch seine

³⁹ Kayano Shigeru (1926–2006) begann nach dem zweiten Weltkrieg, kulturelle Artefakte der Ainu zu sammeln, um zu verhindern, daß sie in die Hände von Laien gelangten. 1972 wirkte er an der Eröffnung des Nibutani Museum of Ainu Cultural Resources mit. Mit zahlreichen Publikationen zur Kultur, Lebenswelt und Sprache der Ainu setzte er sich dafür ein, das Bild der Ainu in der Öffentlichkeit positiv zu prägen (Morris-Suzuki 2014, S. 59–60).

Aktivität im Parlament und andere Änderungen in der politischen Landschaft (z.B. Neuwahlen) wurde 1997 das »Schutzgesetz« von 1899 endgültig abgeschafft und durch ein neues, das »Gesetz zur Förderung der Ainu-Kultur« (jap. *Ainu bunka shinkō hō* アイヌ文化振興法) ersetzt. Dieses Gesetz garantierte den Ainu staatliche Unterstützung für kulturelle Projekte (Howell 2000, S. xxiv). Die Förderung der Kultur und Sprache ist darin als staatliche Aufgabe Japans festgelegt (Ölschleger 2002, S. 35). Das japanische Kultusministerium richtete zu diesem Zweck eine Organisation ein, die die Umsetzung des Gesetzes überwachen sollte. Erste Entwürfe sahen ausschließlich Japaner als Mitglieder vor; erst nach starken Protesten von Ainu wurde die Zusammensetzung der Mitglieder auf 35 Personen beschlossen, von denen dreizehn selbst Ainu waren (Morris-Suzuki 2014, S. 62–63). Das Gesetz betrifft allerdings die Ainu-Kultur, nicht die Ainu als Volk oder dessen Rechte. Dennoch betonte Kayano Shigeru, daß das Gesetz zur Förderung der Ainu-Kultur ein erster Schritt in die richtige Richtung sei. Es ist das erste Gesetz in Japan, das eine von der japanischen verschiedene Ethnie und deren Kultur anerkennt und unterstützt (Stevens 2014, S. 211). In seinem vierten Bericht an den UN-Menschenrechtsausschuß gab Japan 1998 bekannt, daß es Anstrengungen unternahme, den Artikel 27 in Bezug auf die Ainu umzusetzen (ebd., S. 203).

Als die UN 2007 die Erklärung der Rechte der Indigenen Völker verabschiedete, setzte sich die Utari Kyōkai zum Ziel, die japanische Regierung davon zu überzeugen, daß sie auf die Ainu angewandt werde. Daraufhin wandte sich die Regierung an andere Staaten, um zu prüfen, inwiefern man die Erklärung als Garant für kollektive Rechte aller Ainu zu werten habe (Stevens 2014, S. 208). Vermutlich auch dem Wunsch nach internationaler Anerkennung geschuldet – 2008 fand der G8–Gipfel in Japan statt – erkannte Japan die Ainu schließlich als indigenes Volk an. 2009 wurde ein Gremium eingesetzt, das für die künftige Ainu-Politik zuständig ist. In diesem befanden sich zum ersten Mal auch zwei Ainu aus der Kantō-Region, wodurch erstmalig eine japanweite Ainu-Vertretung politisches Gewicht hat (Stevens 2014, S. 210). Es bleibt abzuwarten, wie sich die Situation der Ainu unter dieser neuen politischen Lage ändert.

2.2 Die traditionelle Lebensweise der Ainu

Obgleich die spezifische Kultur der Ainu seit der Meiji-Zeit (1868–1912) zunehmend marginalisiert wurde und heute nur noch in wenigen Elementen vorhanden ist, spielt sie für die orale Literatur eine wichtige Rolle. Sie bildet die Grundlage der Erzählungen, und so ist es geboten, zumindest einige der in der Ainu-Literatur häufig auftretende Elemente kurz vorzustellen. Obwohl zwischen den drei Siedlungsgebieten Hokkaidō, Sachalin und den Kurilen größere kulturelle Unterschiede bemerkbar sind (vgl. Ohnuki-Tierney 1976), beschränkt sich die folgende Darstellung unter Berücksichtigung des Umfangs dieser Arbeit auf die Aspekte der Hokkaidō-Kultur.

2.2.1 Gesellschaftsstruktur und Familiensystem

Über die einstige Familienstruktur der Ainu-Kultur ist nicht viel bekannt, da zu jener Zeit, als das alte System lebendig war, noch keine Forschungen zu diesem Thema durchgeführt wurden. Zudem entspricht das heutige Familiensystem dem japanischen und erlaubt somit keine Rückschlüsse auf die Strukturen vergangener Epochen (Itō 1993b, S. 172). Grundsätzlich lebte in einem Haushalt ein Ehepaar mit seinen noch unverheirateten Kindern zusammen. Die Basiseinheit der Gesellschaft ist somit die Kernfamilie: Wenn eines der Kinder heiratet, verläßt es das Elternhaus. Ein frischvermählter Mann errichtet ein neues Haus in seinem Heimatdorf, wohingegen eine Frau in das Haus ihres Ehemanns zieht, das sich üblicherweise in einem fremden Dorf befindet. Besonders der älteste Sohn bleibt in der Nähe der Eltern und kümmert sich um diese (Slawik 1992, S. 140).

Innerhalb der Familie ist der Mann dominierend, er ist das Familienoberhaupt (*cise kor kur*) (Itō 1993b, S. 173). Der gesellschaftliche Status der Frau ist geringer als der des Mannes, was auf den Blutgeruch während der Menstruation zurückgeführt wird, der nach Ansicht der Ainu auch durch Körperhygiene nicht verschwindet (Ohnuki-Tierney 1999, S. 244). Während der Menstruation dürfen sich Frauen nicht dem Käfig nähern, in dem ein Bär als Vorbereitung für das *iomante* großgezogen wird, da der Bären-*kamuy* sonst erzürnt werden könnte (Seligman 1962, S. 144). Andererseits wird dem Menstruationsblut magische Kraft nachgesagt. So werden Tropfen dieses Blutes zur Heilung der Pockenkrankheit auf die betroffenen Stellen aufgetragen, und Jäger tragen bei ihren Unternehmungen oft ein ungereinigtes Kleidungsstück (z.B. Unterwäsche) ihrer Frau bei sich, um sich vor bösen Geistern zu schützen (Ohnuki-Tierney 1999, S. 244).

Ökonomisch haben Frauen wie Männer gleichermaßen wichtige Funktionen, die einander ergänzen. Das Ainu-Sprichwort »Der Winter ist die Jahreszeit der Männer, der Sommer dagegen gehört den Frauen« (zitiert nach M. Keira und T. Keira 1999, S. 234) legt davon Zeugnis ab: Der Winter ist die Hauptsaison für die von den Männern ausgeübte Jagd, während im Sommer hauptsächlich Gartenbau und das Sammeln von Beeren und anderen Pflanzenteilen betrieben wird, was vornehmlich den Frauen vorbehalten bleibt. Zu den Aufgaben eines Mannes gehören die Vorbereitung und Durchführung religiöser Zeremonien (diese sind den Frauen sogar verboten, vgl. Itō 1993b, S. 175), die Herstellung von Werkzeugen für diese und für die Jagd sowie die Jagd selbst. Die durch die Jagd gewonnene Nahrung stärkt dabei nicht nur den Körper, sondern erfüllt die Menschen mit dem Geist des erlegten *kamuy* (Ohnuki-Tierney 1999, S. 244). Die Frauen wiederum sind mit der Herstellung von Kleidung und von Alltagsgegenständen betraut, versorgen die Familie und erziehen die Kinder (M. Keira und T. Keira 1999, S. 235). Diese Arbeitsteilung wird auch in der oralen Literatur der Ainu aufgegriffen. So wird beispielsweise in einer Panampe-Penampe-Geschichte berichtet, wie Panampe zum Fischen geht und Nahrung nach Hause bringt, die seine Frau dann zubereitet (vgl. Chiri M. 1981, S. 32). In einem modernen *uepeker* mit dem Titel *Kanna huci yayeysoytak* (Nakamoto 2010) erzählt die Protagonistin wiederum, wie sie aufwächst:

Als ich etwas älter war, zogen mein älterer Bruder und meine ältere Schwester mit mir aus, um Pflanzen zu sammeln, Brennholz zu suchen und kleine Fische zu fangen. Ich war zwar noch klein, doch da ich alles so tat wie meine Schwester, lobte sie mich: »Du bist wahrlich ein kluges Mädchen, dir gelingt alles.« So kümmerte sie sich um mich, und da ich mit den beiden zusammensein wollte, begleitete ich sie überallhin.

Als ich noch etwas älter geworden war, ging ich in die Berge, um *turep*⁴⁰ zu sammeln; diese zerstampfte ich und machte ein Pulver daraus. Diese Arbeit machte so viel Spaß wie ein Kinderspiel, und so half ich meinem Bruder und meiner Schwester bei ihren Pflichten. Dann gab mir meine Schwester Nadel und Faden und lehrte mich zu nähen. Das machte mir Spaß, und so begriff ich schnell; und da ich mich sehr anstrengte, bald alles zu können, wurde ich nach einiger Zeit zur Frau. (Nakamoto 2010, S. 17)

Auch viele *kamuy yukar* beginnen mit der Beschreibung des alltäglichen Lebens des Protagonisten, wobei Männer oft ihre Schwertscheiden mit Schnitzereien verzieren und Frauen Kleidung nähen.

Ältere Menschen werden bei den Ainu für ihre Weisheit und ihre Nähe zu den Göttern geschätzt. Da nur ältere Männer die heiligsten Gebete und Erzählungen rezitieren können, kommt ihnen eine bedeutende Funktion in der Gesellschaft zu. Auch ältere Frauen, die nicht mehr menstruieren, erlangen einen hohen Status; sie sind zuständig für die (körperliche und spirituelle) Heilung der anderen Dorfmitglieder sowie für die Versorgung des gefangenen Bären. Bei den Ainu auf Hokkaidō müssen politische Führer stets den Rat einer Schamanin einholen (Ohnuki-Tierney 1999, S. 244–245).

Ein Charakteristikum der Ainu-Gesellschaft ist die Existenz von sowohl männlichen als auch weiblichen Abstammungslinien. Innerhalb einer männlichen Abstammungslinie (*ekasi ikir*) berufen sich die (ausschließlich männlichen) Mitglieder auf die Abstammung von einer gemeinsamen Ahnengottheit, die besondere Verehrung genießt (Adami 1989, S. 70). Oft ist diese Gottheit ein Bär, ein Orca oder eine spezielle Berggottheit. Den Mitgliedern einer *ekasi ikir* ist eine gemeinsame Ahnenmarke (*itokpa*) zueigen, mit der etwa zeremonielle Gegenstände gekennzeichnet werden. Die Verehrung der Hauptgottheit (*pase onkami*) einer *ekasi ikir* bleibt den Mitgliedern derselben vorbehalten, und gemeinhin wird dieser Brauch vor den Frauen geheimgehalten. Wird ein fremder Mann in ein *ekasi ikir* aufgenommen, was etwa durch Adoption der Fall sein kann, gibt er sein altes *itokpa* auf und nimmt das der neuen Abstammungslinie an (Adami 1989, 70–72). Der erste Mensch einer Abstammungslinie entstand den Erzählungen gemäß aus der Verbindung einer männlichen Ahnengottheit mit einer menschlichen Frau. Die Geschichte, wie sich die beiden Ahnen getroffen haben, wird nur innerhalb der eigenen Linie weitergegeben und vor Außenstehenden geheimgehalten (Fujimura 1995, S. 47–48).

Auch Ainu-Frauen führen ihre Abstammung auf eine Ahnengottheit zurück; wer dieselbe Ahnengottheit hat, gehört zur selben weiblichen Abstammungslinie (*huci ikir*). Während die Zugehörigkeit zu einer *ekasi ikir* durch die gemeinsame Ahnenmarke bestimmt ist, ist das Symbol einer *huci ikir* der sogenannte *upsor* (»Untergürtel«), den eine Frau mit dem Eintreten der Geschlechtsreife anlegt (Adami 1989, S. 72). Der

⁴⁰ *Turep* ist eine Art Riesenlilie (*Cardiocrinum cordatum*), die von den Ainu als Nahrung verwendet wurde.

upsor ist von seiner Machart für jede Abstammungslinie individuell und wird im allgemeinen vor Männern (auch dem eigenen) sowie Frauen anderer *huci ikir* verborgen gehalten (Seligman 1962, S. 142). Er hat eine einem Talisman ähnliche Schutzfunktion vor Unbill und bösen Geistern, und es heißt, er verleihe der Trägerin magische Kräfte, mit denen sie etwa einen Sturm beschwichtigen oder Pockengeister vertreiben könne (ebd., S. 143). Die Bedeutung des Untergürtels zeigt sich auch darin, daß eine Frau ohne ihren Gürtel von bestimmten sakralen Handlungen ausgeschlossen ist. So darf sie kein Feuer entzünden⁴¹ und sich noch nicht einmal dem Feuer nähern, und auch eine Bärengottheit könnte in Zorn geraten, wenn sie an deren Käfig herantritt (ebd., S. 144). Während ein Mann etwa durch Adoption in eine neue Abstammungslinie aufgenommen werden kann, bleibt der Bezug einer Frau zu ihrer *huci ikir* ein Leben lang bestehen, selbst wenn sie durch Heirat in das Dorf ihres Mannes zieht. Die enge Bindung zur eigenen Linie zeigt sich beispielsweise darin, daß eine Frau ihr erstes Kind oftmals in ihrem Elternhaus zur Welt bringt (Adami 1989, S. 74–75).

Die Abstammungslinien haben große Auswirkungen auf die gesellschaftlichen Strukturen. Eine Frau darf nur einen Mann heiraten, dessen Mutter einer anderen *huci ikir* angehört (ebd., S. 73). Da der Mann nach der Heirat ein eigenes Haus in der Nähe seiner Eltern errichtet, müssen Frauen das eigene Dorf verlassen. Da weiterhin bei Frauen die Abstammungslinie durch den Umzug nicht geändert wird, dürfen die Tochter einer Frau und alle weiteren Nachkommen keinen Mann heiraten, der aus dem Heimatdorf der Frau stammt. Eine Lockerung dieser Regel erlaubt allerdings die Heirat eines Mannes, wenn die gemeinsame weibliche Abstammung mehr als fünf Generationen zurückliegt (Fujimura 1995, S. 46 und 50).

Die Ainu leben in kleinen Dorfgemeinschaften (*kotan*), die aus wenigen bis maximal einigen Dutzend Häusern bestehen. Üblicherweise liegen die *kotan* an einem Fluß oder an der Meeresküste. Neben den Wohnhäusern und einem größeren Haus im Zentrum des Dorfes, in dem der Dorfhauptling lebt, weist jedes *kotan* auch die folgenden Elemente auf, die der ganzen Dorfgemeinschaft gehören: eine Toilette (*asinru*), ein Lagerhaus, in dem Nahrungsmittel aufbewahrt werden (*pu*), eine Wasserquelle (*wakkatawsi*), ein Landungssteg für Boote (*petar*), ein Bärenkäfig, in dem ein gefangener Bär bis zum *iomante*-Fest lebt (*heperset*), ein sakraler Bereich, an dem zu den Gottheiten gebetet wird (*nusa*) und ein Friedhof (*tusir*). Um das eigentliche *kotan* herum befindet sich ein größeres Gebiet (*iwor*), das territorial gesehen Dorfbesitz ist. In diesem Gebiet wird gejagt, es werden Bauholz, Brennholz und andere Rohstoffe gesammelt (Itō 1993b, S. 179–180).

Ein *kotan* wird normalerweise von Mitgliedern eines *ekasi ikir* und deren Frauen sowie Töchtern gebildet. Selten leben in einem Dorf zwei *ekasi ikir* zusammen (Adami 1989, S. 71). Der Dorfhauptling (*kotan kor kur*), der zugleich Anführer des einflußreichsten *ekasi ikir* im Dorf ist (Itō 1993b, S. 183), bestimmt Angelegenheiten, die das gesamte *kotan* betreffen. Dabei kann er jedoch nicht allein entscheiden, sondern muß sich mit den Dorfältesten abstimmen. Eine wirkliche Amtsautorität hat er

⁴¹ Bei den Ainu wird das Herdfeuer als höchste Gottheit verehrt. Das Entzünden des Feuers ist daher eine der heiligsten Handlungen.

somit nicht, vielmehr bestimmt sich seine Stellung im Dorf durch den Respekt und die Wertschätzung, die ihm von den Mitgliedern der Gemeinschaft entgegengebracht wird (Adami 1989, S. 75). Daneben kann Großzügigkeit – eine der zentralen Tugenden bei den Ainu – ein wichtiger Faktor für die Bestimmung des Häuptlings sein (Ohnuki-Tierney 1999, S. 245).

Wenn ein Ainu stirbt, wird sein Besitz innerhalb der eigenen Abstammungslinie vererbt. Die Besitztümer eines Mannes, wie etwa das Zeremonienschwert, Schätze oder kontrollierte Jagdgebiete, übernimmt der älteste Sohn, Gegenstände wie Küchenutensilien oder Kleidung, die dem Besitz der Frauen zugerechnet werden, erhalten nach deren Tod die Töchter (Itō 1993b, S. 174). Auch spezielle Muster, die auf die Kleidung genäht sind, zählen zum Erbe einer weiblichen Abstammungslinie (ebd., S. 177). Wenn es keine Tochter gibt, die das Erbe antreten kann, geht der Besitz der Frau an eine Cousine, Schwester oder andere Person der eigenen *huci ikir*. Gibt es überhaupt keine Person derselben weiblichen Abstammungslinie, kann das Erbe auch an die Schwiegertochter weitergegeben werden (Fujimura 1995, S. 53). Wenn der Ehemann stirbt, kehrt die Frau mit ihren noch nicht verheirateten Kindern meistens in ihr Elternhaus zurück oder bezieht ein Haus in deren Nähe. Alternativ kann sie zu einem älteren Bruder des Verstorbenen, dem Dorfhäuptling oder einem anderen prominenten Mann ziehen, der sie dann als seine Frau aufnimmt. Knaben werden in diesen Fall vom neuen Mann adoptiert, wenn dieser einer anderen *ekasi ikir* angehört (Itō 1993b, S. 175). Das jüngste männliche Kind einer Familie verbleibt, falls es alt genug ist, im Elternhaus und übernimmt dieses nach deren Tod – die älteren Geschwister sind in diesem Fall bereits verheiratet und daher in einen neuen Haushalt gezogen. Verstirbt jedoch der Dorfgründer beziehungsweise das Oberhaupt einer *ekasi ikir*, übernimmt der älteste Sohn als Stammhalter das Haus und führt die Abstammungslinie fort. Falls sich ein anderer Sohn durch mehr Tapferkeit hervorgetan hat, führt dieser die Linie weiter (Fujimura 1995, S. 52).

Es gibt in einem *kotan* auch Gegenstände, die nicht einer einzelnen Person, sondern der gesamten Dorfgemeinschaft gehören. Zu diesen sind beispielsweise sakrale Objekte zu zählen. Solches Allgemeingut bewahrt der Dorfhäuptling stellvertretend für das Dorf auf, er ist jedoch nicht berechtigt, diese Besitztümer an seinen Sohn oder ein anderes Mitglied seiner Linie zu vererben. Stattdessen wird dieses Gemeingut beim Tod des Häuptlings, oder wenn das Amt an jemand anderen übergeht, in die Obhut des neuen Dorfvorstehers übergeben (Fujimura 1995, S. 54).

2.2.2 Traditionelle Häuser und Wohnkultur

Die Entscheidung, wohin ein Ainu-Haus (*cise*) gebaut wird, hängt von verschiedenen Kriterien ab, etwa den Eigenschaften des nahegelegenen Flusses, der Intensität der Sonneneinstrahlung oder der Nähe zu Waldfrüchten. Hat man eine geeignete Stelle gefunden, entzündet der künftige Hausherr an dieser zunächst ein Feuer und fragt bei einer Zeremonie durch die Vermittlung der Feuergöttin die Gottheiten des Bodens und der Gewässer um Erlaubnis. Erlebt der Bittsteller in den folgenden sieben Tagen

keinen schlechten Traum, gilt das als Einverständnis der *kamuy*. Andernfalls muß eine neue Stelle für das Haus gefunden werden (Nomoto 1999, S. 228).

Das *cise* selbst hat für gewöhnlich eine quadratische oder rechteckige Grundfläche. Die Größe der Häuser ist regional verschieden; in Chitose mißt ein Haus beispielsweise zwischen 9x4 und 11x6 Metern (Uchida 1993, S. 119). Größere Häuser wie das des Dorfhäuptlings im Zentrum des *kotan* können bis zu hundert Personen aufnehmen (Munro 1962, S. 55). Das Haus besteht komplett aus Holz und Gräsern – Stein oder gar Metall wird nicht zum Bau verwendet. An den vier Ecken des Hauses stehen senkrechte Pfosten, die die Grundform des Hauses bestimmen und direkt in den Boden gerammt werden. Ein Fundament gibt es nicht. In regelmäßigen Abständen sind an den Wandseiten Pfosten installiert, die größere Stabilität gewähren. Mehrere daran befestigte, horizontale Stäbe erleichtern das Bedecken der Wände mit Stroh oder Gräsern (Uchida 1993, S. 119). Eine Besonderheit des Ainu-Hauses ist das Walmdach, dessen Grundfläche aus vier waagerechten Balken besteht, die auf den Pfosten der Wände befestigt werden. Die Längsbalken sind im Inneren der Dachgrundfläche durch weitere Querbalken verbunden. Diese Querbalken haben keine stabilisierende Funktion, sondern dienen hauptsächlich dazu, an ihnen Fleisch und Fisch zum Trocknen aufzuhängen (Munro und Raglan 1959, S. 179). Die beiden Enden des durch einen Holzstab gebildeten Dachfirstes ruhen auf zwei Dreifußgestellen (*ketunni*), von denen jeder Fuß an einem der äußeren Grundflächenbalken des Dachs befestigt ist. Diese Konstruktion sorgt für Stabilität. Das Dach eines *cise* hält starken Stürmen und sogar Erdbeben stand und kann große Schneemassen tragen (Munro 1962, S. 56).

Dem eigentlichen Haus ist auf der Seite des Eingangs ein kleineres Häuschen vorgelagert, das *sem*. Dieser überdachte Eingangsbereich dient als Lagerschuppen für Haushaltsgeräte wie Mörser und Stößel, Töpfe oder Schnitzwerkzeug. Der Eingang des *sem* ist durch eine Schilfmatte oder einen Schilfvorhang verhüllt, der als Tür fungiert (Uchida 1993, S. 121). Dadurch schützt das *sem* den eigentlichen Hauseingang vor Wind und Regen. Hier werden verstorbene Säuglinge begraben, damit sie von der in der Herdstelle des Hauses lebenden Feuergöttin beschützt werden können, bis sie wiedergeboren werden (Munro 1962, S. 56).

Das Ainu-Haus dient nicht nur als Wohnung für Menschen, sondern zugleich als Verehrungsstätte für Gottheiten. Die Ausrichtung des Hauses ist nicht zufällig, sondern religiös begründet. Eine Seite des *cise* ist fast ausschließlich den *kamuy* vorbehalten und weist in Richtung eines geographischen Punktes, an dem eine besonders wichtige Gottheit wohnt, beispielsweise Berge oder der Oberlauf eines Flusses (Ohnuki-Tierney 1984, S. 32). In Shiraoi etwa sind Ainu-Häuser in Ost-West-Richtung ausgerichtet; die sakrale Seite des Hauses ist im Osten, wo sich die Berge erheben (Uchida 1993, S. 121). Nach dieser ist die Nordseite am wichtigsten. Die Ainu vergleichen das Haus mit einem liegenden Menschen, dessen Kopf in Richtung der Berge (=sakrale Seite) und dessen rechte Hand nach Norden weist (Ohnuki-Tierney 1984, S. 32).

Das Ainu-Haus hat drei Fenster. Das auf der sakralen Seite gelegene *kamuy puyar* (dt. »Fenster der Götter«) oder *rorun puyar*⁴² dient als Ein- und Ausgang für die Gottheiten. Es gilt als schwere Beleidigung der Götter, wenn Menschen außerhalb spezieller Zeremonien durch dieses Fenster blicken (Nomoto 1999, S. 229). Ohnuki-Tierney (1984, S. 32) weist darauf hin, daß die sakrale Seite bei den Ainu als Vorderseite gilt, wodurch das *rorun puyar* gewissermaßen zum Haupteingang des Hauses wird. Auch die Bezeichnungen der einzelnen Innenbereiche (siehe unten) orientiert sich an dieser Seite. Die beiden anderen Fenster befinden sich auf der Südseite des Hauses. Nahe dem (Menschen-)Eingang ist eine kleinere Öffnung (*pon puyar*, das »kleine Fenster«) ausgespart, die hauptsächlich als Abzug beim Kochen dient. Nahe der sakralen Seite gibt es ein größeres Fenster (*itomun puyar*, dt. »das Fenster, das (den Raum) erhellt«), das für eine ausreichende Beleuchtung des Innenraums sorgt (Nomoto 1999, S. 229). Die Fenster können mit Schilfvorhängen verdeckt werden, um das Innere warm zu halten und vor äußeren Wettereinflüssen wie Wind und Regen zu schützen. In Häusern aus der Gegend Shiraoi ist die Wand unter dem *itomun puyar* herausnehmbar, um einen Eingang für größere Jagdbeute zu schaffen (Uchida 1993, S. 123).

Der Innenraum des Hauses ist nicht in Räume unterteilt, allerdings hat jeder Bereich im Haus eine eigene Funktion. Im Zentrum des Innenraums befindet sich auf dem Boden eine Feuerstelle, die an allen vier Seiten von Holzbalken begrenzt ist. Sie fungiert nicht nur als geometrisches, sondern auch spirituelles Zentrum, denn hier wohnt die Feuergöttin Ape-huci-kamuy.⁴³ An der dem Hauseingang zugewandten Seite der Feuerstelle ist eine hölzerne Plattform angebracht, auf der der Hausherr Verehrungsobjekte herstellt oder sonstige Schnitzereien ausführt. Innerhalb des Feuerstellenbereichs befinden sich zudem eine Feuerzange, ein Aschefeger und Geräte zum Entfachen von Feuer. In der nördlichen, der sakralen Seite des Hauses zugewandten Ecke ist ein *inaw* zu Ehren der Feuergöttin aufgestellt. An der Decke über dem Feuer hängt eine Vorrichtung zum Trocknen von Fisch und Fleisch. Hier findet sich auch der Haken für den Kochkessel (Uchida 1993, S. 121).

Der Boden des Hauses ist mit Schilfmatten ausgelegt. Die nördliche Wand auf der sakralen Seite des Hauses steht leicht erhöht. Dieser Bereich dient als Regal für Schätze oder Handelsgüter, etwa Nahrungsbehälter, Pfeilköcher, Schwerter, Becher und ähnliches. Daneben befinden sich *inaw* für die Hausgottheit (*cise kor kamuy*) und weitere Schutzgottheiten (Munro 1962, S. 60–61).

Um die Feuerstelle herum ist der Innenraum des Hauses in vier Bereiche unterteilt. Von der Wand auf der sakralen Seite bis zur zentralen Feuerstelle erstreckt sich der sogenannte »obere Sitzplatz« (*rorunso*). Er ist den Göttern vorbehalten. Menschen

⁴² Das Wort *ror* bezeichnet den gesamten Innenbereich auf der sakralen Seite des Hauses. Man könnte den Begriff *rorun puyar* daher mit »Fenster des sakralen Bereichs« übersetzen. In englischsprachigen Publikationen hat sich der Begriff *sacred window* durchgesetzt.

⁴³ Der höchste Rang der Verehrung, den Ape-huci-kamuy bei den Ainu genießt, ist auf eine Hierarchie unter den *kamuy* zurückzuführen, sondern auf ihre Bedeutung für die Ainu. Sie wärmt das Haus und gilt daher als Schutzgöttin der Menschen. Zudem nimmt sie eine Vermittlerrolle zwischen den Menschen und den (anderen) *kamuy* ein. Kommunikation mit den Göttern findet in den meisten Fällen mithilfe von Feuer statt.

halten sich hier nur zu besonderen Anlässen wie religiösen Zeremonien auf. Der Platz direkt am Feuer gilt dabei als besonders ehrenvoll. Hier dürfen nur die Gäste von höchstem Ansehen sitzen (Uchida 1993, S. 133). Nördlich der Feuerstelle befindet sich der »rechte Sitzplatz« (*siso*). Hier sitzen der Hausherr und seine Gattin, der Hausherr dabei näher am *rorunso* als die Frau. Hinter den am Feuer gelegenen Sitzplätzen schläft das Paar. Es ist wichtig, daß beim Schlafen der Kopf in Richtung des Feuers weist, um die Feuergöttin nicht zu verärgern (ebd., S. 132). Südlich der Feuerstelle ist der »linke Sitzplatz« (*harkiso*). Dieser Platz ist den Kindern und Besuchern vorbehalten. Direkt am Eingang liegt der »untere Sitzplatz« (*utur*). Hier wird beispielsweise das Essen zubereitet. Die beschriebene Sitzaufteilung gilt jedoch nicht in allen Regionen. In Sachalin etwa sitzen auf dem linken Sitzplatz junge Männer, junge Frauen dagegen am unteren (Ohnuki-Tierney 1984, S. 34).

Auch in den Häusern herrscht strikte Arbeitsteilung: Der Mann stellt Geräte für die Jagd her und schnitzt Artefakte, die der Verehrung der Gottheiten dienen. Die Frau webt und näht Kleidung, macht Schilfmatten und kümmert sich um die Nahrungszubereitung. Die Kinder holen Wasser, kümmern sich um ihre jüngeren Geschwister und gehen den Eltern bei deren Beschäftigungen zur Hand. Die Arbeit wird dabei größtenteils in der Nähe des Feuers verrichtet (Uchida 1993, S. 131).

Die unmittelbare Umgebung des Hauses stellt funktional eine Erweiterung der einzelnen Bereiche des Hausinneren dar (Ohnuki-Tierney 1984, S. 34). Jenseits des sakralen Fensters, also auf der Seite, an der der *rorunso* liegt, ist der *nusa*, ein heiliger Bereich, an dem *inaw* für die Gottheiten aufgestellt sind. Bei Festen und Zeremonien wird dort zu den *kamuy* gebetet. Der *nusa* gilt als so heilig, daß es Ainu hier nur gestattet ist, sich leise und langsam zu bewegen. Frauen dürfen den Bereich überhaupt nicht durchqueren (ebd.). Südlich des *itomun puyar* ist ein hölzerner Käfig aufgebaut, in dem im Wald gefangene Tiere wie Bären, Eulen oder Füchse großgezogen werden, bis sie im *iomante*-Ritual (siehe Abschnitt 2.3.3) in ihre eigene Götterwelt zurückgeschickt werden. Hinter dem Käfig befindet sich ein Haufen, auf dem die Asche aus der Feuerstelle abgelegt wird. Die Asche gilt als Teil der Feuergöttin, und entsprechend stellt der Haufen eine Art Grabmal für die Göttin dar (ebd.). Käfig und Aschehaufen haben einen starken Bezug zu den *kamuy*, und so verwundert kaum, daß diese Elemente auf der sakralen Seite des Hauses zu finden sind.

Gegenüber dem nach Süden weisenden Eingang des *sem* steht der *pu*, ein Nahrungsspeicher, der auf Pfosten errichtet wird, um Ratten und anderes Getier fernzuhalten (Uchida 1993, S. 128). In ihm werden vor allem Nahrungsmittel für den Winter gelagert. Da es sich um menschliche Nahrung handelt, steht er auf der den Menschen vorbehaltenen Seite des Hauses. Westlich des Hauses sind zwei kleine Toilettenhäuschen errichtet, eines für Männer und eines für Frauen. In diesen ist eine Toilettengrube, die, wenn sie voll ist, zugeschüttet wird. Das Häuschen wird dann an eine andere Stelle verlegt. Neben den Toiletten ist auch ein Müllhaufen, an dem Holzüberreste und nichtverwertbare Pflanzenteile entsorgt werden (Ohnuki-Tierney 1984, S. 35).

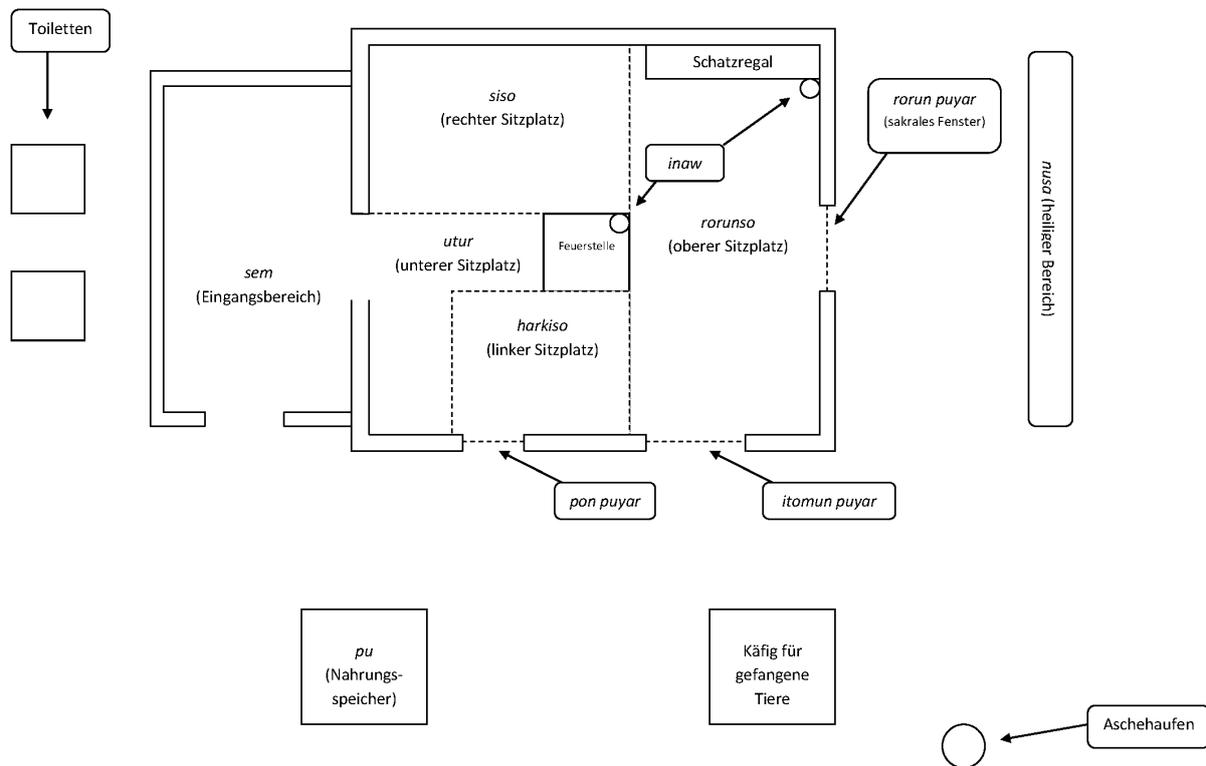


Abbildung 1 Schematische Darstellung des cise und seiner Umgebung

2.2.3 Jagd und Ernährung

Die traditionelle Ainu-Kultur beruht auf Jagd, Fischerei und Sammeln von Wildpflanzen; in der Hokkaidō-Ausprägung findet sich zudem eine Form des Gartenbaus (Ölschleger 1989, S. 78). Viele der Jagdtiere dienen der Sicherung des eigenen Überlebens, indem Fleisch als Nahrung und Fell zur Herstellung von Kleidung oder Bodenbelag der *cise* Verwendung findet (Kodama 1993, S. 79). Andere werden hauptsächlich zu Handelszwecken gejagt. Felle von Bären und Seeottern oder die Federn von Adlern wurden den Japanern als Handelsgüter angeboten, im Gegenzug erhielten die Ainu Gewehre, Messer, japanische Kleidung, Tabak, Reis und anderes (Deriha 1993, S. 57).

Die Abhängigkeit vom natürlich vorhandenen Nahrungsangebot macht es nötig, sich an die saisonalen Gegebenheiten des Lebens- und Jagdraumes anzupassen. Entsprechend variiert das Jagdverhalten der Ainu zu den verschiedenen Zeiten des Jahreszyklus stark. Das Ainu-Jahr ist in zwei Hälften geteilt: Während der warmen Monate (Ende März bis Ende September) fischt man in den Flüssen und sammelt Beeren und andere Pflanzenteile in der näheren Umgebung des Dorfes. Erst in den kalten Monaten wird fern der heimatlichen Dörfer Jagd auf Tiere wie Bären oder Hirsche gemacht, da diese im Herbst Fettreserven für den Winter anlegen und ihr

dünneres Sommerfell für Kleidung weniger geeignet ist (Watanabe 1973, S. 35). Die funktionale Aufteilung des Jahres hat Einfluß auf das religiöse Leben: Während die warme Hälfte hauptsächlich den Menschen und ihren Belangen zugerechnet wird, da die verschiedenen Aktivitäten zum Nahrungserwerb – etwa das Fischen in den Flüssen und das Sammeln von Pflanzen – vornehmlich in der Nähe der *kotan* durchgeführt und Fische wie Pflanzen nicht zu den höheren Gottheiten gerechnet werden, gehört die kalte Jahreszeit den *kamuy*. Die Jagd findet für gewöhnlich in den Bergen und Wäldern statt, die als Domäne der Gottheiten gelten, also nicht zur »Menschenwelt« (*aynu mosir*) zählen. In diese Zeit folglich fallen – mit Ausnahme des *iomante* genannten Heimsendungsrituals – die meisten religiösen Zeremonien der Ainu (Adami 1989, S. 36–37).

Honda Katsuichi⁴⁴ beginnt seine verklärende Darstellung des Jahreszyklus im Gebiet des Sarugawa mit dem Einsetzen der Schneeschmelze:

Wenn das Eis schmilzt, das von Mitte Dezember bis etwa zum 20. März die Flüsse bedeckt, beginnt als erstes der *akahara*, zu den Laichplätzen hinaufzuschwimmen. Von Anfang April bis in den Mai hinein kommt er in großer Anzahl. Anfang April ist auch die Zeit, in der man in Vorbereitung auf die Saatzeit die Felder umpflügt, da in dieser Gegend in den Schwemmebenen des Flusses seit alters her Hirse und anderes Getreide angebaut wird. Dabei kann man so viele Eulenlarven (die Larven des Goldkäfers) sammeln, daß man sie als Köder zum Fangen der *akahara*-Fische benutzt. Die Laichplätze dieser Fische sind allerdings seichte Stellen, weshalb man sie auch leicht mit den Händen fangen kann. Dies dauert bis Ende Mai, dem Ende der Saatzeit, an. (Honda 1997, S. 15)

Mit dem Begriff *akahara* meint Honda die Elritze (*Tribolodon hakonensis*, jap. *ugui*, ainu *supun* oder *supun ceppo*), neben dem japanischen Huchen in seiner fluviatilen Form (*Hucho perryi* syn. *Parahucho perryi*, jap. *itō*, ainu *ciray*) und dem Blaurückenlachs (*Oncorhynchus nerka*, jap. *himemasu*, ainu *kapatcep*) die überwiegende Fischfangbeute der Ainu während der Frühlingsmonate (Watanabe 1973, S. 26). Je nach Fischart variiert die Methode. So wird der Huchen hauptsächlich mit dem *marek* (auch *marep*) gefangen, einem Stock, an dessen Ende ein aus Metall gefertigter Klapphaken befestigt ist, mit dem der Fisch aufgespießt wird und der verhindert, daß der Fisch wieder ins Wasser zurückfällt (Ölschleger 1989, S. 134). Zum Fangen der Elritze dient das *uray*, eine Korbfrage, die am Grund des Flusses aufgestellt wird. Hierbei hindert ein Zaun mit nur einer Lücke die Fische am Weiterschwimmen. Schwimmt ein Fisch durch diese, findet er sich in der Falle wieder. Spezielle Vorrichtungen machen den gefangenen Fischen unmöglich, die Falle wieder verlassen zu können. Das *uray* ist neben dem *marek* das wichtigste Fischereitensil der Ainu und wird – anders als der Klapphaken – vornehmlich von Frauen benutzt (Watanabe 1973, S. 22–23). Der Blaurückenlachs schließlich wird mit kleinen Netzen gefangen (ebd., S. 26).

⁴⁴ Honda Katsuichi (*1932) ist ein Journalist und Schriftsteller, der lange Zeit bei der japanischen Tageszeitung *Asahi shinbun* tätig war, ehe er beschloß, Bücher zu gesellschaftlich und politisch brisanten Themen zu schreiben. In seinem Werk *Ainu minzoku* [Das Volk der Ainu] (1997) zeichnet er ein romantisches Bild des traditionellen Ainu-Lebens. Sein Ziel dabei war, auf die anhaltende Bedrohung der Ainu-Kultur durch die japanische Politik und Lebensweise aufmerksam zu machen (Howell 2000, S. xi-xiii).

Neben dem Fischfang sind während der Frühlingszeit Wildpflanzen die Hauptnahrungsquelle der Ainu. In großen Mengen sammelt man unter anderem *pukusa* (*Allium victorialis* subsp. *platyphyllum*, jap. *gyōjaninniku*), eine Lauchart, und *turep* (*Cordicrinum cordatum* var. *Glehni*, jap. *ōbayuri*), das zur Gattung der Riesenlilien zählt. Die gesammelten Pflanzen werden bis zum Herbst getrocknet und gelagert, um in der kalten Jahreszeit als Nahrung zu dienen (Watanabe 1973, S. 39–40). Honda (1997, S. 16) erwähnt, daß *pukusa* in Wasser gegeben und als Suppe verspeist wird.

Zu den Sommermonaten heißt es:

Unter den Flußfischen beginnt schließlich der Masu-Lachs zwischen Ende April bis in die letzten Junitage hinein, die Flüsse hinaufzuwandern. Im Gegensatz zum Keta-Lachs hält sich der früher kommende Masu-Lachs in den Ablagerungen der Hauptströmung auf. Um zu laichen, schwimmt er zwischen Ende August und September schmale Bächlein von Nebenflüssen hinauf, an einem regnerischen Tag, »wenn die *udo*-Beeren sich schwarz färben.« Der Masu-Lachs wandert weiter stromaufwärts als der Keta-Lachs, bis hin zu jenen Wasserfällen, die er nicht mehr hinaufzusteigen vermag. Um diese Zeit bekommen diese Fische an den Seiten rote Punkte, und wenn sie so zu *apekeskeso* (»viele Glutreste« = »wie Abendrot«) geworden sind, schmecken sie am besten. Masu-Lachse werden den ganzen Sommer über gefangen, doch ist es schwierig, sie zu trocknen, da sich zahlreiche Maden einnisten, und so räuchert man sie, um sie haltbar zu machen. Das macht sie auch schmackhafter. Um sie zu trocknen, schneidet man sie am Bauch auf und klappt sie auf. Durch den hohen Fettgehalt werden sie dann jedoch im Winter sauer und schmecken nicht mehr, weshalb nur so viele von ihnen gefangen und geräuchert werden, wie man benötigt, bis der Keta-Lachs endlich kommt. (Honda 1997, S. 16)

Die Ankunft des Masu-Lachses (*Oncorhynchus masou*, jap. *masu* oder *sakuramasu*, ainu *icaniw* oder *icanuy*) markiert den Beginn der Lachsfangaison (Ölschleger 1989, S. 87). Sobald die ersten Schwärme von Masu-Lachsen in den Flüssen nahe von Ainu-Siedlungen erscheinen, vollzieht man ein Ritual, um die Fische zu begrüßen und die Fangaison offiziell einzuleiten. Unmittelbar nach dem Ritual wird ein Fischwehr (*tes*) im Fluß installiert, um die Fische zu fangen. Tagsüber ist der Masu-Lachs inaktiv und schläft unter ins Wasser ragenden Baumwurzeln und Treibholz, weshalb die Fische mithilfe der Fischwehre hauptsächlich nachts gefangen werden. Am Tage hingegen verwendet man *marek* und Handnetze. Die Masu-Lachse laichen zwischen August und Oktober. Im September erreichen die durch das Schmelzwasser aus den Bergen stark angeschwollenen Flüsse wieder ihren normalen Wasserstand, und ihr Wasser wird klar. In dieser Zeit errichtet jede Familie eine kleine Fischereihütte (*worun cise*) direkt über dem Flußwasser, aus der heraus vornehmlich ältere Männer mit dem *marek* im unter ihnen vorbeifließenden Gewässer die Lachse fangen (Watanabe 1973, S. 26–27).

Die letzte und für die Ainu bedeutendste Fischart, die die Flüsse Hokkaidōs entlangwandert, ist der Keta-Lachs (*Oncorhynchus keta*, jap. *sake*, ainu *cep* oder *kamuycep*). Ein Exemplar kann bis zu einem Meter lang werden, bei einem Gewicht von bis zu zehn Kilogramm (Ölschleger 1989, S. 56). Der Beginn der Fangaison variiert von Region zu Region und von Jahr zu Jahr.⁴⁵ Sie setzt ein, wenn die Lachsschwärme das eigene *kotan* passieren. Der Keta-Fang vollzieht sich in

⁴⁵ Vgl. Watanabe (1973, S. 28). Honda (1997, S. 16) nennt dagegen ein konkretes Datum, den 3. September. Möglicherweise ist dieser Tag in der Region des Sarugawa festgelegt.

unterschiedlichen Phasen: Wenn die Lachse die Flüsse auf dem Weg zu ihren Laichgründen stromaufwärts schwimmen, werden die nachtaktiven Tiere in den Abend- und den Morgenstunden aus der Flußfischhütte (*worun cise*) heraus mit dem *marek* gejagt. Wenn die Keta-Lachse tagsüber schlafen, kommt ebenfalls der *marek* zum Einsatz. Während der Laichphase hingegen werden die in den Laichgründen umherschwimmenden Fische mithilfe des *uray* gefangen. Tagsüber wird auch in dieser Phase der *marek* verwendet. Wenn es kälter wird, wandern weitere Keta-Schwärme die Flüsse hinauf, die von den Ainu als *meorun cep* («Lachse in der Kälte») bezeichnet werden. Sie sind nicht so stark wie ihre Verwandten, die vor ihnen die Reise zu den Laichgründen auf sich genommen haben, und so kommen diese letzten Keta-Lachse nicht so weit flußaufwärts. Diese Fische werden zusätzlich mit Netzen gefangen. Die Fischsaison endet im Dezember mit einem Abschlußritual (Watanabe 1973, S. 27–30).

Die Bedeutung der Fische als Nahrungsquelle ist kaum zu überschätzen. Neben den Ritualen, die die Fangsaison einleiten und abschließen, wird dem einzelnen gefangenen Fisch große Ehrerbietung entgegengebracht. Um einen Fisch zu töten, muß eine spezielle kleine Keule verwendet werden, das *isapakikni* («Holz, mit dem man auf ihre Köpfe schlägt») (Deriha 1993, S. 68). Die Benutzung eines einfachen Astes oder eines Steines ist streng untersagt, da man den Fischen dadurch den ihnen zustehenden Respekt verwehrt. Dieser Umstand spiegelt sich auch in den *kamuy yukar* wider, wenn der Herrscher über die Fische etwa klagt:

»Früher benutzten die Menschen zur Tötung unserer Gefährten besondere, *isapakikni* genannte Keulen, und daher kamen unsere Gefährten lächelnd mit einem funkelneuen *isapakikni* zurück. Doch nun schlagen sie sie mit faulem Holz und kleinen Steinen tot, weshalb die Gefährten mit diesen Gegenständen weinend zurückkommen. Da mir das nicht gefällt, habe ich auch die Fische ausgerottet.« (zitiert aus Chiri M. 1973c, S. 177)

Die Folge des respektlosen Verhaltens der Menschen ist nach der Vorstellung der Ainu ein Ausbleiben weiterer Fische, wodurch die Ainu ihre wichtigste Nahrungsgrundlage für die Sommer- und Herbstmonate verlieren. Um dergleichen zu verhindern, ist nicht nur die Tötungsart der Fische reglementiert, sondern es gelten besondere Reinheitsgesetze bei den Laichgründen. Diese dürfen weder durch Urin noch durch Waschzeug verschmutzt werden (Deriha 1993, S. 68). Zudem ist Frauen das Betreten der Laichplätze untersagt (Watanabe 1973, S. 21).

Wenn es im Herbst kälter wird und die Wildtiere mehr Fett ansetzen und ein dichtes Winterfell bekommen, beginnt die Jagdsaison. Das wichtigste Tier, das gejagt wird, ist der Sika-Hirsch (*Cervus nippon*, jap. *shika*, ainu *yuk*). Auf den Wanderrouten der Tiere wird ein bis zu mehrere Kilometer langer Zaun errichtet, der die Hirsche am Weiterkommen hindert. Das Hindernis ist an einigen Stellen unterbrochen, an denen die Sika-Hirsche weiterwandern können. Hinter den Durchbrüchen sind Bogenfallen (*ciamaku* oder *amappo*) aufgestellt, Selbstschußanlagen, die bei Auslösen einen (oft vergifteten) Pfeil verschießen.⁴⁶ Eine regelmäßige Kontrolle der Anlagen erlaubt den

⁴⁶ Das Pfeilgift wurde aus den Wurzeln diverser Eisenhutarten gewonnen. Es entfaltet nur dann eine tödliche Wirkung, wenn es direkt ins Blut gelangt. Aus diesem Grund schneidet man um die Wunde des Beutetiers herum großzügig die Stelle heraus, die mit dem Pfeil in Kontakt gekommen ist (Ölschleger 1989, S. 199–201).

Ainu, das erlegte Wild aufzusammeln (Ölschleger 1989, S. 193). Auf dem Weg zu den Fallen jagen die Ainu die Hirsche auch mit Pfeil und Bogen. Gerade zur Paarungszeit lassen sich die Hirsche mithilfe von Lockpfeifen, die den Ruf eines Sika-Männchens imitieren, anlocken (Watanabe 1973, S. 35). Im Winter ziehen sich die Hirsche auf erhöhte, hügelige Gebiete zurück, die trotz der Kälte sonnenbeschienen sind und genügend Futter für die Tiere bieten. Während die Jäger im Herbst den Weg zu den Fallen direkt von ihrer Siedlung aus bewältigen können, ist das im Winter nicht mehr möglich, denn die Rückzugsorte der Hirsche sind dann zu weit von den *kotan* entfernt. Daher verlegen die Ainu während dieser Zeit ihr Quartier in speziell errichtete Jagdhütten (*iramante cise*), von denen aus sie einen leichteren Zugang zu den Winterquartieren des Jagdwilds haben. Wenn der Schnee zu hoch und damit unpassierbar wird, kehren sie mit ihrer Beute ins Dorf zurück. Wird der Schnee im Frühling weniger, gehen die Ainu erneut zu ihren Jagdhütten, um die Jagd wieder aufzunehmen. Hunde treiben nun die Hirsche in tiefere Täler hinein, wo der Schnee noch hoch liegt. Hier werden die Sika-Hirsche mit Pfeilen erlegt (Watanabe 1973, S. 35–36).

Auch der Bär wird hauptsächlich im Winter gejagt. Da er aufgrund seiner Stärke gefährlich für den einzelnen Jäger ist, wird er von größeren Gruppen gestellt. Kurz vor Frühlingsanbruch, wenn der Schnee bereits schmilzt, der Bär sich aber noch im Winterschlaf befindet, macht sich die Jagdgruppe auf zur Höhle, in der das Tier überwintert. Die Position solcher Höhlen wird bei den Ainu von Generation zu Generation weitergegeben. Man verschließt den Eingang der Bärenhöhle mit Baumstämmen, sodaß das Tier darin gefangen ist. Anschließend schießt man Pfeile oder wirft Speere hinein, die mit Schierlingssgift oder Eisenhutgift bestrichen sind. Wenn der Bär tot ist, wird er noch an Ort und Stelle zerlegt und dann ins Dorf getragen. Auch ein bereits erwachter Bär ist vom Winterschlaf noch so geschwächt, daß ihn eine große Jagdgruppe erlegen kann (Deriha 1993, S. 59–61).

Neben Bären und Sika-Hirschen werden auch weitere Tiere gejagt, darunter Falken, Füchse, Marder und Tanuki (dt. Marderhund, *Nyctereutes procyonoides*) (Deriha 1993, S. 54–56).

2.3 Die Religion der Ainu

Die in den bisherigen Ausführungen dargestellten Elemente der Ainu-Kultur sind in ein weitläufiges, das tägliche Leben der Ainu umspannendes System religiöser Vorstellungen eingebettet, die die Phänomene des Alltags und der die Ainu umgebenden Natur ebenso beschreiben und begründen, wie sie eine Art moralischen Kompaß bereitstellen, der ein friedliches Zusammenleben gewährleistet. Für die Ainu ist die sie umgebende Welt bevölkert von unzähligen übermenschlichen und göttlichen Wesenheiten, die als *kamuy* bezeichnet werden. Die Ainu achten sie, denn zwischen ihnen und den anderen Wesenheiten im Kosmos bestehen zahlreiche Interdependenzen, dergestalt, daß die eine Gruppe nicht ohne die andere bestehen könnte. Die *kamuy* spielen somit eine bedeutende Rolle im Alltagsleben der Ainu. Das ist in den obigen Ausführungen bereits angedeutet worden, wenn etwa der Bau eines neuen

Hauses erst von den ansässigen *kamuy* genehmigt werden muß oder die Fischfangsaison mit einem Ritual beginnt, um den nährenden *kamuy* Respekt und Dank zu erweisen.

Das Wissen um die Natur der *kamuy* ist für die Ainu demnach überlebenswichtig, und so stellt die Tradierung dieses Wissens eine herausragende Aufgabe dar, die auf vielerlei Wegen bewerkstelligt wird. Da das Leben der Ainu mit dem Glauben an die Existenz der *kamuy* vielfältig und untrennbar verwoben ist, wird jeder heranwachsende Ainu unzweifelhaft ohne besonderes Zutun mit Informationen über die anderen Wesenheiten im Kosmos konfrontiert. Der Erwerb der notwendigen religiösen Grundlagen geschieht somit ähnlich automatisch wie das Erlernen der Sprache oder bestimmter handwerklicher Fähigkeiten. Zusätzlich spielen die Erzählungen der Ainu eine große Rolle in der Vermittlung religiösen Wissens. Es geschieht selten, daß eine Geschichte völlig ohne übermenschliche Elemente auskommt. In den ›Heldenepen‹ (*yukar*) wird dem menschlichen Hauptcharakter oftmals zu Beginn eine göttliche Offenbarung zuteil, und in den ›Götterliedern‹ (*kamuy yukar*) sind die *kamuy* sogar die Protagonisten der Handlung, aus deren Sicht erzählt wird.

2.3.1 Kosmologie

Das Weltbild der Ainu besteht aus drei verschiedenen Ebenen, in denen die unterschiedlichen Wesenheiten leben. Auf der mittleren Ebene befindet sich die Welt des Diesseits, die von den Menschen ebenso wie von Tieren und Pflanzen bevölkert ist. Diese Ebene wird *aynu mosir*,⁴⁷ die »Menschenwelt«, genannt. Gewöhnliche Menschen können nur in dieser Welt existieren, und es ist einem Menschen erst nach seinem Tod möglich, *aynu mosir* zu verlassen oder Einsicht in die anderen Welten zu erhalten (Yamada 1994, S. 21). Erzählungen über die Erschaffung von *aynu mosir* berichten, wie eine Gottheit namens Kotan-kar-kamuy, die »Gottheit, die die Welt schuf«, die Welt aus dem Wasser hob, damit Menschen und Götter auf ihr leben können (ebd., S. 22). Diese Ebene stellt den Handlungsraum der meisten Ainu-Erzählungen dar, insbesondere dann, wenn es zum Kontakt zwischen Menschen und *kamuy* kommt, da zwar *kamuy* zwischen den Welten wechseln können, den Menschen diese Fähigkeit jedoch versagt bleibt und daher ein Zusammentreffen von Menschen und Gottheiten nur hier möglich ist.

Über der Menschenwelt existiert eine zweite Welt, die für lebende Menschen unerreichbar ist. Diese Welt wird *kamuy mosir* genannt, die »Welt der Götter«, allerdings ist dieser Name irreführend, da die *kamuy* sich in allen drei Welten aufhalten können. Die Bezeichnung dieser Ebene als »Götterwelt« dürfte wohl daher rühren, daß die hier lebenden *kamuy* die kulturell dominante Existenzform dieser Welt sind, wohingegen die »Menschenwelt« hauptsächlich von der Kultur der Menschen geprägt

⁴⁷ Das Wort *mosir* (»ruhiger (*mo*) Erdboden (*sir*)«) wird üblicherweise mit »Land« übersetzt und kann sowohl das Land als Gegensatz zum Wasser als auch ein Land als eingegrenztes Gebiet bezeichnen (Kayano 2002, S. 434). Im Zusammenhang mit dem vertikalen Weltbild wird es hier allerdings als »Welt« übersetzt, da das dem deutschen Sprachgebrauch eher entspricht.

ist.⁴⁸ So, wie *kamuy* auch in *aynu mosir* existieren, können Menschen auch in *kamuy mosir* sein, wenn auch erst nach ihrem Tod (Yamada 1994, S. 21), weshalb man diese Welt als Jenseits bezeichnen könnte.⁴⁹

Die »Götterwelt« ist von der unter ihr liegenden »Menschenwelt« durch den Himmel getrennt, der als sechsfach gestaffeltes Medium verstanden wird.⁵⁰ Jede Ebene des Himmels wird wiederum von eigenen *kamuy* bewohnt. Die Götterwelt selbst ist den Ainu zufolge der diesseitigen Welt ähnlich gestaltet: Es gibt Berge, Flüsse, Meere, weite Ebenen und Siedlungen; Pflanzen und Tiere bevölkern auch diese Welt. Wie allerdings später noch zu vertiefen sein wird, unterscheiden sich die *kamuy*, die in der »Menschenwelt« existieren, von denen in der »Götterwelt«. Die »Götterwelt« stellt man sich als der menschlichen entgegengesetzt vor: Die jenseitige Welt steht beispielsweise auf dem Kopf. Könnte man als Mensch die sechs Himmelsebenen durchblicken, so sähe man über sich in weiter Ferne die Landschaften der »Götterwelt«. Auch ist in *kamuy mosir* Nacht, wenn im Diesseits Tag ist, und es ist im Jenseitigen Winter, wenn auf der »Menschenwelt« Sommer ist (Fujimura 1995, S. 240). Adami (1989, S. 38) beschreibt, wie der Tag bei den Ainu in zwei Hälften geteilt ist: Der helle Teil des Tages ist den Menschen vorbehalten, während die Nacht die Zeit der Gottheiten und bösen Geister ist. Dies dürfte seinen Grund in der entgegengesetzten Natur der beiden Welten haben, denn wenn es im Diesseits dunkelt, beginnt für die *kamuy* in ihrer Welt ein neuer Tag. Aus diesem Grunde verwendet man den (diesseitigen) Vormittag zwar für die Vorbereitungen von Ritualen (Adami 1989, S. 38–39), an die *kamuy* wendet man sich jedoch erst in der zweiten Hälfte des Tages, um sie nicht im Schlaf zu stören (Fujimura 1995, S. 240).

Wenn die Seele (*ramat*) ihren Körper im Diesseits verläßt, gelangt sie nicht direkt in die jenseitige Welt, sondern kommt zunächst in eine Zwischenwelt, die ihr als Ort der Vorbereitung für das Eintreten in *kamuy mosir* dient. Diese Zwischenwelt besitzt keinen eindeutigen eigenen Namen;⁵¹ Fujimura (1995, S. 240) prägte hierfür den pragmatischen Ausdruck »Vorbereitungsort« (jap. *junbi basho* 準備場所). Die Seele betritt die Zwischenwelt durch Höhlen oder unterirdische Wasseradern, natürliche Tunnel und andere unter der Erde gelegene Wege, weshalb in der allgemeinen Vorstellung diese Station als unterirdisch gedacht wird. Fujimura (1995, S. 234–235) beschreibt den Weg zur Zwischenwelt:

[...] vor einem erstreckt sich ein Weg, und wenn man diesem folgt, gelangt man an eine Höhle, die der Eingang zum Jenseits ist. Betritt man diese, findet man sich in einem langen Tunnel wieder, der mit der Zeit immer enger und niedriger wird. Bringt man diese beengende Stelle

⁴⁸ Es wird noch zu zeigen sein, daß die menschliche Kultur und die der *kamuy* viele Gemeinsamkeiten aufweisen.

⁴⁹ Fujimura (1995) spricht von dieser Welt als *ano yo* (あの世), was ein gängiger Ausdruck für das Jenseits im Japanischen ist.

⁵⁰ Die Namen der einzelnen Himmelsebenen lauten (in aufsteigender Reihenfolge): *Ranke kanto*, der »untere Himmel«, *Urar o kanto* (»der Nebelhimmel«), *Nis o kanto* (»der Wolkenhimmel«), *Rikun kanto* (»der obere Himmel«), *Nociw o kanto* (»der Sternenhimmel«) und *Siniskanto* (»der Himmel der wahren Wolken«) (Kubodera 1977a, S. 613, Anm. 6).

⁵¹ Verschiedene Quellen nennen den Begriff *pokna kotan*, also »untere Siedlung«, der durchaus diese Zwischenwelt bezeichnen könnte (Adami 1989, S. 46) oder *pokna mosir*, also »Unterwelt« (Slawik 1968/1969, S. 197) – man beachte aber die folgenden Ausführungen zu *pokna mosir*.

hinter sich, wird es mit einem Male hell, der Tunnel endet und vor den Augen entfaltet sich eine neue Welt. Zur rechten sieht man eine Meeresküste, zur linken die Berge. Kurvenreich führt einen der Weg weiter, bis zu einem Bächlein, über das sich eine Brücke spannt. Erst wenn man diese Brücke überquert, erkennt man vor sich Häuser, von denen Rauch aufsteigt. Das beweist, daß sie von Menschen bewohnt sind. Es heißt, daß dieser Ort aussehe wie jedes andere Dorf und daß er sich durch nichts von der diesseitigen Welt unterscheide. Das ist der Ort der Vorbereitung für die Reise ins Jenseits.

Adami (1989, S. 46) weist auf »die höchst unterschiedlichen Lokalisierungen der Totenwelt« hin und verortet diese einmal in einer Unterwelt unter der Erde und dann in der Bergregion, die als Gebiet der *kamuy*⁵² wahrgenommen wird:

»So werden sowohl auf Hokkaido als auch auf Sachalin zahlreiche Höhlen, Spalten und Mulden gezeigt, die als »Eingänge« in die Unterwelt gelten, aber auch der Herd eines jeden Hauses gilt als Tor zum Jenseits, weshalb man die verstorbenen Ahnen [...] als »die unter dem Herd Wohnenden« bezeichnet. Die Bezeichnung *pokna kotan* [...], untere Siedlung, für die Unterwelt deutet ebenso darauf hin, dass das Jenseits in diesem Zusammenhang als unter der Erde gelegen gedacht wird. Einem anderen Vorstellungskreis entstammt dagegen das auf Sachalin belegte Wort *simakoraye* für »sterben«, [...] also »sich selbst in die Bergregion schaffen«. Hier wird das Jenseits offensichtlich als in der Region der Super-Ainu, der Bergregion, gelegen gedacht, wie das Totenreich auf Sachalin ohnehin von vielen als auf der Erde befindlich angenommen wird.« (ebd.)

Diese unterschiedliche Lokalisierung des Totenreichs könnte auch darin begründet sein, daß einmal von eben jener auf das tatsächliche Jenseits vorbereitenden Zwischenwelt die Rede ist und dann wieder von dem eigentlichen *kamuy mosir*. Der Hinweis auf die Bergregion ist relevanter, wenn man bedenkt, daß die verstorbene Seele von der unterirdischen Zwischenwelt nach *kamuy mosir* gelangt, indem sie die höchsten Berge hinaufsteigt, die die Himmelsebenen zu durchstoßen vermögen, und an den (spiegelverkehrten) höchsten Bergen im »Götterland« wieder hinabsteigt (Fujimura 1995, S. 239–240).

Neben den beiden bisher vorgestellten Welten (einschließlich der Zwischenwelt) existiert noch eine dritte Ebene. Diese befindet sich unter der »Menschenwelt« und wird entsprechend ihrer Position als *pokna mosir* (»Unterwelt«) oder *teyne pokna mosir* (»Feuchte Unterwelt«) bezeichnet.⁵³ So wie *kamuy mosir* von der diesseitigen Welt durch sechs Himmelsebenen getrennt ist, so trennen sechs unterirdische Ebenen das Diesseits von der Unterwelt.⁵⁴ *Pokna mosir* stellt jedoch nicht das endgültige Ziel einer menschlichen Seele nach dem Tod dar, sondern dient als ewiges »Gefängnis« für böse Geister und *kamuy*, die von »guten« Mächten, also von *kamuy* oder mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Menschen, besiegt und hierher verbannt wurden (Yamada 1994, S. 34–35). Aus *pokna mosir* gibt es kein Entkommen, die Verbannung ist ewig und kann auch nicht rückgängig gemacht werden (Slawik

⁵² Anstelle des Begriffs *kamuy* verwendet Adami hier die Bezeichnung »Super-Ainu«.

⁵³ Der Zusatz *teyne* (»feucht«) ist insbesondere dann wichtig, wenn die oben beschriebene Vorstation zwischen *aynu mosir* und *kamuy mosir* als *pokna mosir* bezeichnet wird.

⁵⁴ Die sechs unterirdischen Ebenen tragen die folgenden Namen (in absteigender Reihenfolge): *munesan pet mosir* (»Land der Flüsse, die dem Staube entspringen«), *toyesan pet mosir* (»Land der Flüsse, die der Erde entspringen«), *kunne pet mosir* (»Land der schwarzen Flüsse«), *kamuy sak mosir* (»Land ohne *kamuy*«), *wakka sak mosir* (»Land ohne Wasser«), *ni sak mosir* (»Land ohne Bäume«) (Slawik 1968/1969, S. 197).

1968/1969, S. 197). Da der Tod im Weltbild der Ainu nicht das Ende der Existenz bedeutet, wäre es sinnlos, ein böses Wesen einfach zu töten. Es könnte in einer körperlosen oder auch einer neuen körperlichen Form wiederkehren. *Pokna mosir* stellt damit den einzigen Ausweg dar, solche schadhafte Wesen endgültig von weiteren Angriffen abzuhalten.

Die Ebene der Menschen und die der Götter, die eine Spiegelung der Menschenwelt darstellt, entfaltet sich – zumindest in einer idealisierten Modellvorstellung⁵⁵ – zwischen zwei Polen, deren Eigenschaften die Struktur der Welt bestimmen. Die beiden Pole sind das offene Meer (*rep*) und die hohen Berge (*kim*). Zwischen diesen Extremen existieren verschiedene Zonen, die sich vor allem durch ihre Höhenlage und ihre Vegetation unterscheiden. Von den hohen Bergen fällt das Land immer weiter ab, bis die Höhe des Meeresspiegels erreicht ist. Hier beginnt das Meer, wobei zwischen einem küstennahen Gebiet und der offenen See unterschieden werden kann. An der Grenze zwischen Meer und Land erstreckt sich eine Küstenzone, die (idealerweise) zunächst einen Sandstrand hat, ehe dann steinigtes und anschließend von Vegetation geprägtes Land folgt. Die Grenzlinie zwischen Meer und Land kann mit zwei Begriffen bezeichnet werden: Einmal mit dem Wort *pis*, das »Strand« bedeutet und die Küste vom Land aus gesehen bezeichnet, zum anderen mit dem Wort *ya*, das allgemein »Land« in Opposition zur See bedeutet und die Küste (einschließlich des hinter dieser liegenden Landes) vom Meer aus gesehen repräsentiert.

Interessanterweise lassen sich auch rein auf der Ebene der Menschenwelt ein »Menschenland« (*aynu mosir*) und ein »Götterland« (*kamuy mosir*) unterscheiden. Ersteres ist lediglich ein kleiner Abschnitt, der zwischen der Küste und den Bergen liegt. Hier befinden sich die Dörfer der Menschen, ihre Gärten und nahen Fisch- und Jagdgebiete. Außerhalb dieser Dörfer und ihrer unmittelbaren Umgebung beginnt das Land der Götter. Ein Kontakt zwischen Menschen und *kamuy* findet meistens auf der Grenze zwischen den beiden Welten bzw. Gebieten statt. Es erscheint zunächst verwirrend, die Begriffe *aynu mosir* und *kamuy mosir* auf zwei unterschiedliche, einander widersprechende Raumkonzepte angewandt zu sehen. Daher liegt es nahe, beide Bezeichnungen als Paar funktionaler Opposition zu betrachten: *Kamuy mosir* ist dasjenige Gebiet, in dem die Menschen nicht ihren alltäglichen Beschäftigungen nachgehen, gewissermaßen die ›Fremde‹, das ›unberührte Land‹, wohingegen *aynu mosir* die Sphäre menschlichen Lebens ausmacht. Mit dieser Sichtweise läßt sich die mehrfache Nomenklatur als *kamuy mosir* und *aynu mosir* erklären. Im kosmologischen Zusammenhang ist die mittlere der drei Weltebenen *aynu mosir*, da nur in dieser die Menschen leben, und die obere Ebene, die ebenfalls einen ›normalen‹, jedoch nicht von Menschen bewohnten Lebensraum darstellt, folglich *kamuy mosir*. Die Unterwelt hat eine speziellere Funktion als Ort der Verwahrung bössartiger Entitäten, weshalb sie nicht Teil der beschriebenen Opposition ist.

⁵⁵ Auch wenn diese Modellvorstellung nicht in jedem Fall der geographischen Wirklichkeit entspricht, läßt sich ihr Aufbau aus der Analyse von Raumverhältnissen in beispielsweise den *kamuy yukar* ableiten (vgl. Abschnitt 4.5.2). Ohnuki-Tierney (1972, S. 427–434) beschreibt ebenfalls diesen Weltaufbau, allerdings nicht auf Grundlage der Ainu-Literatur, sondern nach Befragung einer Informantin.

2.3.2 Die *kamuy*

Kamuy ist ein Begriff, der in einer noch ungeklärten Beziehung zum japanischen Wort für »Gottheit« (*kami* 神) steht (Sugata 2004, S. 26). Aus diesem Grund wird *kamuy* oft als »Gott« oder »Gottheit« übersetzt. In ihrer Monographie über die *kamuy* der Ainu und die Anthologie *Ainu shin'yōshū* von Chiri Yukie schlägt Sarah Strong die Übersetzung »spiritual being« vor, da die meisten *kamuy* keine Götter in dem Sinne seien, wie der Begriff in den westlichen Kulturen verwendet wird (Strong 2011, S. 6). In Anlehnung an die allgemeine japanologische Übersetzungspraxis des Wortes *kami* wird in dieser Arbeit der Begriff *kamuy* dennoch als »Gott« oder »Gottheit« wiedergegeben, ohne allerdings ein auf den abrahamitischen Religionen basierendes monotheistisches Verständnis des Gottesbegriffs zugrunde zu legen.

Sucht man eine allgemeine Definition des Begriffs *kamuy*, so könnte sie lauten: Alles, das eine Eigenschaft oder Fähigkeit hat, die Menschen nicht zueigen ist, ist ein *kamuy* (vgl. Nakagawa 1997, S. 23). Da Vögel beispielsweise fliegen können, der Mensch aber nicht, werden Vögel als *kamuy* angesehen. Auch Bäume sind *kamuy*, da ihr »Fleisch« (d.h. ihr Holz) härter und widerstandsfähiger ist als das der Menschen. Doch nicht nur Lebewesen werden durch diese Definition als *kamuy* angesehen, auch Naturphänomene wie Feuer oder Donner und Blitz gehören zu den *kamuy*, wie auch vom Menschen erschaffene Gegenstände wie Schiffe oder Waffen. Aus dieser Definition kann man schließen, daß zumindest in einer sehr allgemeinen Bedeutung des Wortes alles Nichtmenschliche ein *kamuy* ist.

Fujimura (1995, S. 17) unterscheidet dagegen drei Gruppen von Entitäten im Kosmos der Ainu. Neben den Menschen und den ihnen in gewisser Hinsicht überlegenen *kamuy* nennt er »Wesen«, die von Menschen geschaffen wurden, wie etwa Werkzeuge aus Holz, Stein oder Metall, Kleidung aus Pflanzenfasern und Tierfellen, oder auch andere alltägliche Dinge wie Glühbirnen, Trinkgläser und Bettzeug. Auch Waffen gehören zumeist zu dieser dritten, von Fujimura nicht näher benannten Gruppe, sofern der Mensch ihrer Zerstörungskraft ausweichen kann. Atombomben etwa ordnet er explizit in die Gruppe der *kamuy* ein, da ihre Macht weit über das von Menschen beherrschbare Maß hinausgeht. Fujimuras Definition von *kamuy* liegt allerdings in erster Linie nicht die Überlegenheit des betreffenden Wesens gegenüber den Menschen zugrunde, vielmehr ist ein *kamuy* etwas, das weder Mensch ist noch vom Menschen geschaffen wurde (auch wenn die moderne Technologie wie mit der Atombombe Ausnahmen geschaffen hat).

Entgegen den bisherigen Definitionen des Begriffs *kamuy*, die jedes konkrete Tier, jede einzelne Pflanze und auch jedes einzelne Naturphänomen als eigenständige *kamuy*-Entität verstehen, schlägt Adami (1989, S. 50) vor, den Terminus mit »Wirkungskraft« zu übersetzen, »umschreibt es doch eben die besondere »Kraft«, die einem Werkzeug, einer Pflanze, einem Tier, einem Menschen oder eben auch einer Gottheit anhaftet und die den Gegenstand oder das Lebewesen erst zu dem macht, was er oder es ist.« Dies begründet er mit einem Zitat aus Kremp (1928), demzufolge auch unsichtbare, physikalisch wirkende Kräfte als *kamuy* gelten, wie etwa wenn ein

Boot auf dem Wasser vorangetrieben wird. Allerdings werden auch derartige Phänomene als gestaltlich verstanden, was sich bereits im Namen der booteantreibenden Gottheiten zeigt: »Der Mann bzw. die Frau, die (das Boot) dahinschießen läßt« (Kremp 1928, S. 77). Man kann somit annehmen, daß nicht nur konkret materielle Gegenstände, Tiere, Pflanzen und (sichtbare) Naturphänomene zu den *kamuy* zählen, sondern auch unsichtbare Kräfte, die sich nur durch ihre Wirkung in der diesseitigen Welt offenbaren.

Der Terminus *kamuy* steht in Opposition zu dem Begriff *aynu*. Alles Lebendige, »Beseelte« – und das sind für die Ainu auch Pflanzen und Gegenstände –, das nicht »Mensch« ist, ist demnach *kamuy*. Die Identifizierung der die Menschen umgebenden »Natur« mit dem Göttlichen ist bei den Ainu so stark ausgeprägt, daß sie keinen vom *kamuy*-Begriff unabhängigen Terminus für die »Natur« kennen.⁵⁶ Diese Position vertritt auch Pon Huci (1978, S. 24), wenn sie schreibt, daß »die gesamte Natur« im Ainu als *kamuy utar*, also als »Gemeinschaft der *kamuy*« bezeichnet wird.

Kamuy lassen sich auf zwei Arten kategorisieren, einerseits entsprechend ihrer Bezeichnung in der Ainu-Sprache und zum anderen nach ihrer Bedeutung oder Funktion für die Ainu. Im ersten System unterscheidet Yamada (1994) drei Kategorien. In der ersten Gruppe sind *kamuy* zusammengefaßt, deren Bezeichnung das Wort *kor* (oder ähnliche Wörter) beinhaltet, das im Deutschen schlicht mit »haben, besitzen«, aber auch mit »beherrschen« oder »über etwas wachen« übersetzt werden kann. Die besondere Funktion dieser *kamuy* ist es, einen bestimmten Ort, eine bestimmte Tier- oder Pflanzenart oder auch ein Naturphänomen zu beherrschen, zu kontrollieren oder zu beschützen (Yamada 1994, S. 74). *Kanto-kor-kamuy*, der »Gott, der den Himmel (*kanto*) beherrscht«, oder *Kotan-kor-kamuy*, der »Gott, der die Dörfer (*kotan*) beschützt«, sind beispielsweise mit einem bestimmten Ort (dem Himmel) oder einer besonderen gesellschaftlichen Einheit (einem Dorf) assoziiert. *Cep-kor-kamuy*, der »Gott, der die Fische beherrscht«, hingegen ist eine spezielle »Logistikgottheit«, die für die angemessene Menge an Fischen verantwortlich ist, die sich in *aynu mosir* befinden (vgl. Chiri M. 1973c, S. 177).

In die zweite Gruppe sind *kamuy* aufgenommen, deren Namen Verben wie *un*, die »wohnen« oder »leben« bedeuten, beinhaltet. Die solchermaßen bezeichneten *kamuy* sind mit einer bestimmten Gegend assoziiert, zum Beispiel *Kim-un-kamuy*, die »Gottheit, die in den Bergen lebt«, *Rep-un-kamuy*, die »Gottheit, die im Meer lebt« oder *Kina-sut-un-kamuy*, die »Gottheit, die an den Wurzeln (*sut*) des Grases (*kina*) lebt« (Yamada 1994, S. 76–77). Anders als die *kamuy* der ersten Kategorie, in der normalerweise ein Name für eine einzelne, individuelle Gottheit steht, stellen die Namen der zweiten Sammelbezeichnungen einander ähnlicher Gottheiten dar. *Kim-un-kamuy* ist beispielsweise der Name für den Bären und bezieht sich daher auf jeden einzelnen Bären, und gleichermaßen ist *Rep-un-kamuy* das übliche Wort für den Orca. *Kina-sut-un-kamuy* ist eine allgemeine Bezeichnung für Schlangen. Aber auch

⁵⁶ Vgl. Asahi shinbun Ainu minzoku shuzaihan 朝日新聞アイヌ民族取材班 1993, S. 3. Hiernach gibt es im Ainu keine genaue Entsprechung für den Begriff »Natur«, man könne ihn höchstens mit *kamuy* wiedergeben.

Repräsentanten der ersten Gruppe können eine solche Sammelbezeichnung sein, wie Kotan-kor-kamuy zeigt, eine generelle Bezeichnung für die Riesenfischeule.

Die dritte Gruppe des ersten Kategorisierungssystems besteht aus Tieren, Pflanzen etc., denen der Status als *kamuy* zuerkannt wird (Yamada 1994, S. 79). Oft wird dabei einfach dem eigentlichen Namen des Tieres oder der Pflanze das Wort *kamuy* nachgestellt, zum Beispiel bei Cironnup-kamuy, dem »Fuchs-*kamuy*« oder Horkew-kamuy, dem »Wolf-*kamuy*«. Diese Wortbildung ist nicht nur auf Tiere anwendbar, sondern auch auf Pflanzen und Naturphänomene, wie am Wort für die Feuergottheit, Ape-kamuy, zu sehen ist (*ape* bedeutet »Feuer«). Es muß betont werden, daß die *kamuy* dieses Typs keine besonderen Herrschergottheiten über bestimmte Tier- oder Pflanzenarten oder Naturphänomene sind, sondern daß es viele einzelne, individuelle *kamuy* des jeweiligen Typs gibt. So handelt es sich bei Ape-kamuy nicht um eine einzige Feuergottheit, vielmehr macht jedes einzelne Feuer, ja sogar jede einzelne Flamme ein eigenes Ape-kamuy aus.

Während die eben erläuterte erste Kategorisierung der *kamuy* auf deren Bezeichnung und somit ihrer Assoziation mit bestimmten Funktionen beruht, basiert die zweite Klassifikation darauf, ob und wie wichtig die jeweilige Gottheit für die Ainu und ihr Leben ist. Dabei wird zwischen »schweren« (*pase kamuy*) und »leichten« (*kosne kamuy*) Gottheiten unterschieden (Strong 2011, S. 107). Die zu den *pase kamuy* gezählten Götter sind sehr mächtig und haben eine wichtige Funktion in der Ainu-Kultur oder großen Einfluß auf das Leben der Menschen. Diese *kamuy* sind es, denen Verehrung durch die Menschen zuteilwerden muß. Vertreter dieser Gruppe sind etwa der Bär (Kim-un-kamuy) oder der Beschützer der menschlichen Siedlungen, die Riesenfischeule (Kotan-kor-kamuy) (Nakagawa 1997, 43 und 49). Die *kosne kamuy* sind zumeist böartige Gottheiten, die das normale Leben der Ainu stören und ihnen oder ihrem Besitz Schaden zufügen. Oftmals treten sie als Feinde der Menschen auf. Zu ihnen gehören etwa der Fuchs (Cironnup-kamuy), der als Trickster-Gottheit den Menschen oder anderen *kamuy* üble Streiche spielt, die für seine Opfer durchaus tödlich enden können, oder der Frosch (Terkepi-kamuy), von dem es heißt, er stehe in direktem Kontakt zur Unterwelt (ebd., S. 55–58).

Außer dieser Zweiteilung existiert zumindest noch eine weitere Einteilung in drei Gruppen. So wird im Gebiet des Sarugawa zwischen (1) grundsätzlich guten Gottheiten (*peker kamuy*), (2) mächtigen, zu verehrenden Gottheiten (*pase kamuy*), und (3) böartigen Gottheiten (*wen kamuy*) unterschieden, wobei »böartige« Gottheiten nicht zwangsläufig den Menschen zu schaden versuchen, und andererseits »grundsätzlich gute« Gottheiten auch einmal zornig sein können (Itō 1993a, S. 140). Darüber hinaus kann noch eine weitere Gruppe unterschieden werden, nämlich *kamuy*, die nicht als *kamuy* verehrt oder gefürchtet werden. Oft handelt es sich dabei um Beutetiere wie Hirsche oder Lachse (Nakagawa 1997, S. 61), und ihre Existenz in der Welt wird von besonderen »Logistikgottheiten« wie Cep-kor-kamuy »verwaltet« (Yamada 1994, S. 74).

2.3.3 Die Beziehung zwischen aynu und kamuy

Die Beziehung zwischen Menschen und *kamuy* lässt sich am besten mit einem Handelsvertrag vergleichen. Die *kamuy* geben den Menschen lebensnotwendige Gegenstände wie Fleisch, Leder, Felle, Knochen, Wärme, Früchte usw. Hierfür verlässt ein *kamuy* die Götterwelt und begibt sich in die Menschenwelt, wobei die Geschenke an die Menschen in einem Tragekorb oder einem anderen Gefäß untergebracht sind. In seiner eigenen Welt hat ein *kamuy* menschliche Gestalt, doch sobald er *aynu mosir* betritt, nimmt er die Form eines Tieres, einer Pflanze oder eines Naturphänomens an (Strong 2011, S. 106). Der *kamuy* versucht dann, einen Jäger zu treffen, um ihm die göttlichen Geschenke auszuhändigen; für die Menschen wirkt dies so, als würde der *kamuy* verbraucht werden (Slawik 1992, S. 59), denn die eingepackten Gaben erscheinen als Teil der tierischen usw. Gestalt des göttlichen Wesens, die nur eine Art ›Kleidung‹ (*hayokpe* – wörtl. »Rüstung«) ausmacht. Dieser Übergabeakt ist in Form der Jagd ritualisiert (vgl. Nakagawa 1997, S. 24–25). Der Mensch demonstriert seine Fähigkeiten als Jäger und erweist dem *kamuy* so seinen Respekt. Zudem wird vom Jäger erwartet, daß er den *kamuy* auf besondere, vorgeschriebene Weise tötet. Weicht der Mensch von den Erwartungen des *kamuy* ab, kann es passieren, daß der göttliche Wohltäter zornig wird und die Menschenwelt nicht wieder besucht, ihre Bewohner zu beschenken. Das Ergebnis der falschen Tötungsmethode wäre damit eine Hungersnot.

Der »Verbrauch« beziehungsweise Konsum des *kamuy* stellt einen Akt der Befreiung des Wohltäters von seiner Verkleidung dar. Nun kann er in körperloser Form wieder in die Götterwelt zurückkehren:

»Der Verbrauch der irdischen Gestalt und des in ihr enthaltenen Heils [...] ist für die Ainu eine sakrale Handlung, die je nach der Bedeutung dieser Materie für das diesseitige Leben der Ainu in mehr oder weniger feierlicher Form und Innigkeit vollzogen wird. Zugleich mit dieser Rücksendung, im *iomante*, des *kamuy* werden auch allerlei andere Handlungen vollzogen, in einfacher bis hochfeierlicher und großartiger Form; so werden dem *kamuy* reiche und wertvolle Gaben dargebracht, damit es selbst, aber auch möglichst viele andere *kamuy* zu den Ainu auf Besuch kommen, angelockt durch die vortreffliche Behandlung und die reichen Geschenke.« (Slawik 1992, S. 59)

Das *iomante*⁵⁷ bezeichnet ein Ritual, durch das ein *kamuy* von seiner materiellen Gestalt befreit wird, damit er wieder nach *kamuy mosir* zurückkehren kann. Die bekannteste Version des *iomante* ist die Heimsendung eines Bären, das sogenannte Bärenfest. Wenn Jäger während der Saison einen weiblichen Bären erlegen, der sich für die Überwinterung in einer Höhle eingegraben und dort im Januar oder Februar ein Bärenjunges geboren hatte, wird das Junge mit ins Dorf genommen und dort wie ein menschliches Kind behandelt und großgezogen. Der *kamuy* der Mutter hingegen wird an Ort und Stelle von ihrem Körper befreit,⁵⁸ Fleisch, Fell und Knochen des erlegten Bären werden gemeinsam mit dem Bärenjungem ins Dorf gebracht, wo ein großes Fest zu Ehren des ausgewachsenen Bären-*kamuy* stattfindet. Das Junge bleibt ein bis zwei

⁵⁷ *iomante* bedeutet wörtlich »es (*i-*) gehen (*oman*) lassen (*-te*)« oder »es (heim-)schicken«.

⁵⁸ Die Heimsendung am Ort der Jagd wird auch *hopunire* (»nach Hause gehen (*hopuni*) lassen (*-re*)«) genannt und so von der aufwendigeren Heimsendung im Dorf unterschieden (Itō 1993a, S. 160).

Jahre in der Obhut der Dorfbewohner, ehe es ebenfalls in einer aufwendigen und festlichen Zeremonie von seiner fleischlichen Hülle befreit wird, damit sein *kamuy* zurück nach *kamuy mosir* reisen kann, wo er mit seiner Mutter wieder vereint ist (Itō 1993a, S. 159–160).

Auch andere Tiere und sogar Pflanzen sowie von Menschen hergestellte Gegenstände werden in teils sehr ausführlichen Ritualen nach *kamuy mosir* verabschiedet (vgl. Itō 1993a, S. 162–165). Ein Beispiel für das *iomante* eines Schiffes läßt sich bei Itō nachlesen:

Wenn das Schiff seine Funktion als Schiff nicht mehr erfüllt und heimgesandt wird, stellt man zunächst *inaw* an der Herdstelle auf, bringt der Feuergottheit Opfergaben und Alkohol dar und wendet sich mit den folgenden Worten an sie: »Oh Feuergöttin, du von uns verehrte Gottheit! Oh Feuergöttin, die du uns aufgezogen hast! ... Nun schicken wir dieses Schiff wieder zu seinen Eltern zurück, geleite es daher bitte sicher zu ihnen ...« Dann geht man zum Bootslandeplatz, zerlegt das Schiff, befestigt *inawru* (Holzspanstreifen) am *cipsapa* (Schiffskopf, also am Bug), bringt es dann an eine saubere Stelle am Strand und betet, während man Opfergaben hinzulegt und heiligen Wein darbringt: »Oh Niman-kamuy (Schiffsgottheit), der du uns stets freundlich umarmt und beschützt hast, wir danken dir dafür, daß du bis jetzt über uns gewacht und mit uns gejagt hast ... Nun aber ist deine Aufgabe in dieser Welt zu Ende, nimm daher diese Opfergaben und den Wein, diese guten Dinge, die wir dir darbringen, und kehre geradewegs, ohne dich umzudrehen, zurück in das Land, in dem die Ahnen leben, auf daß du dich einer neuen Aufgabe widmen kannst.« (Itō 1993a, S. 166)

Diese Zeremonie zeigt, wie wichtig es für die Ainu ist, auch den *kamuy* von Gebrauchsgegenständen den ihnen zustehenden Respekt zukommen zu lassen. Bedeutsam ist der letzte Satz des zitierten Gebets, denn durch die Ehrerbietung den *kamuy* gegenüber erhoffen sich die Ainu, erneut mit Gaben und Unterstützung bedacht zu werden.

Zum Dank für die Freundlichkeit geben die Ainu den *kamuy*, was diese selbst am meisten wünschen: Verehrung, Respekt, der sich beispielsweise in der richtigen Tötungsmethode zeigt, und Alkohol.⁵⁹ Letzteres ist für die *kamuy* besonders wichtig, da sie gerne Feste und Orgien feiern und auf diesen auch viel Wein trinken (Strong 2011, S. 97). Gibt es zu wenig Alkohol, entbrennen fürchterliche Kämpfe um die letzten Tropfen. Alkohol ist somit ein wichtiges, stabilisierendes Element in der *kamuy*-Gesellschaft. In einer *kamuy-yukar*-Erzählung (CM-02) sabotiert eine Krähe ein Fest, indem sie einen Kotklumpen in das letzte Weinbehältnis wirft und das Getränk damit verdirbt. Als Folge davon gibt es nicht mehr genügend Alkohol, um die versammelten *kamuy* zufriedenzustellen, und so beginnt man zu streiten und zu kämpfen. Der Konflikt wird erst beigelegt, nachdem neuer Alkohol herangeschafft wurde. Die Krähe überlebt die Streitigkeiten um den Wein nicht (Chiri M. 1973c, S. 176).

Ein weiteres wichtiges Element, mit dem die Ainu den *kamuy* gegenüber ihre Dankbarkeit zeigen, sind die *inaw*, geschälte Holzstöcke, die man den *kamuy* opfert, um sie zu erfreuen. Im Heim eines *kamuy* erfüllen diese *inaw* zwei Funktionen: Zum einen werden sie von den *kamuy* als kunstvolle Gegenstände geschätzt und dienen zur Verschönerung des Hauses (Strong 2011, S. 98). Viele *inaw* in seinem Haus zu

⁵⁹ In Übersetzungen wird oft das Wort »Wein« verwendet (so auch in dieser Arbeit), doch handelt es sich wohl eigentlich um ein alkoholisches Getränk, das aus den Rispen der Hirseart *Echinochloa Crus-galli* hergestellt wurde (Ölschleger 1989, S. 218).

besitzen bedeutet, berühmt zu sein und von den Menschen sehr geschätzt zu werden.⁶⁰ Auch Alkohol und die damit verbundene Möglichkeit, große Feste zu veranstalten, dient dazu, den Ruhm eines *kamuy* zu mehren.

In der achten Erzählung aus dem *Ainu shin'yōshū* erhält ein Orca viele *inaw* von den Menschen, die seinen Ruhm ehren. Als er sein Haus betritt, bemerkt er die *inaw* und beschreibt den Anblick folgendermaßen:

Dann sah ich auf und sah, daß das Innere meines Hauses voll war mit wunderschönen *inaw*, und daß das Innere meines Hauses von weißem Nebel durchdrungen wurde, und daß es von weißem Licht erleuchtet war. Ich war überwältigt vor Freude. (Chiri Y. 1978, S. 120)

Die zweite Funktion der *inaw* ist noch bedeutender, denn sie werden auf ihrem Weg in die Götterwelt in wertvolle Metalle wie Gold und Silber verwandelt (Strong 2011, S. 98). Für die Ausübung ihrer übernatürlichen Fähigkeiten sind Gold und Silber den Gottheiten unerläßliche Mittel. Der Zauber eines *kamuy* ist oft nicht vollständig, bis sowohl Silber als auch Gold Verwendung finden. In CM-01 versucht eine Wieselgöttin, einen Menschen zu heilen, und holt dafür zunächst mit einem goldenen Krug Wasser aus einem goldenen Brunnen. Die heilende Magie wirkt jedoch noch nicht, und so holt die Göttin mit einem silbernen Krug Wasser aus einem silbernen Brunnen. Nun vermag sie, den Menschen zu heilen. In ST-1 fühlt sich eine Fischeule von einem Lachs beleidigt und trocknet daher das Meer aus, um die Lachse auszurotten. Auch hier verwendet die Fischeule zunächst eine silberne Schöpfkelle, um Wasser zu schöpfen und vervollständigt ihr Werk anschließend mit einer goldenen Schöpfkelle.

Wie gezeigt wurde, ist das Verhältnis zwischen den Menschen und den *kamuy* reziprok. Ziel des Menschen ist es, »möglichst viele *kamuy*, möglichst viele Seelenkräfte, ein möglichst großes Heil aus dem Jenseits an sich zu ziehen« (Slawik 1992, S. 60). Das gelingt ihm nur, wenn er seinerseits den *kamuy* von seinem eigenen Reichtum etwas zurückgibt.

»Dieses Nehmen und Geben bedingt den Fluß der Seelenkräfte zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Ihre Steigerung steigert die Menge und Stärke des hin- und herfließenden Heils, erhöht das Leben des Menschen im Diesseits und der *kamuy* im Jenseits und ist der Garant des Gleichgewichtes beider Existenzen, der eigenen Existenz der Ainu und der der *kamuy* im *kamuy*-Land.« (ebd.)

Dieses Prinzip wirkt in beide Richtungen: Wenn Menschen sich den *kamuy* gegenüber respektlos verhalten, leiden sie, da die *kamuy* die Grundlage aller Nahrung in *aynu mosir* sind. Wenn sich andererseits die *kamuy* nicht gut betragen, erhalten sie von den Menschen keinen Wein und keine *inaw*, was ihre soziale Reputation und ihre magischen Kräfte verringert.

⁶⁰ In der Glaubenswelt der Ainu wird die Essenz eines den *kamuy* dargebrachten Gegenstandes in das Haus des Gottes in der Götterwelt transferiert. Das *inaw* ist somit zugleich Bestandteil der Menschenwelt als auch von *kamuy mosir*.

2.3.4 Perspektivismus im Weltbild der Ainu

In einer Rezension von Strong (2011) erwähnt Jack David Eller (2012) die von Eduardo Viveiros de Castro formulierte Theorie des Perspektivismus in Bezug auf die Ainu: »From a reading of Sarah Strong's fascinating new analysis of Ainu animal tales or *kamui yukar* [*kamuy yukar*], it seems that such perspectivism or deixis is not restricted to Amerindians.« Obgleich Viveiros de Castros Theorie inzwischen mehr als zwanzig Jahre alt ist, hat man noch nicht versucht, sie auf die Weltsicht der Ainu anzuwenden. Im folgenden Abschnitt soll erörtert werden, daß zumindest das in der Ainu-Literatur, etwa in den *kamuy yukar* dargestellte Weltbild zahlreiche Charakteristika des Perspektivismus aufweist.

In seinem Artikel »Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism« beschreibt Viveiros de Castro, daß in der Weltsicht der in Südamerika beheimateten Matsés nicht nur Menschen Tiere und Geistwesen als Nichtmenschen (also als Tiere und Geistwesen) wahrnehmen, sondern daß auch das Gegenteil der Fall ist:

»[...] By the same token, animals and spirits see themselves as humans: they perceive themselves as (or become) anthropomorphic beings when they are in their own houses or villages and they experience their own habits and characteristics in the form of culture – they see their own food as human food [...], they see their bodily attributes [...] as body decorations or cultural instruments, they see their social system as organized in the same way as human institutions are.« (Viveiros de Castro 1998, S. 470)

Aus dieser Beobachtung folgert Viveiros de Castro (2012, S. 48), daß Tiere Personen seien oder sich zumindest selbst als solche sehen. Daß Tiere in einer perspektivistischen Weltsicht als Personen gelten, ergibt sich zwangsläufig aus der Tatsache, daß sie eine eigene Perspektive besitzen. Das macht sie zu Subjekten, die die Welt aufgrund ihrer eigenen Beobachtungen in dieselben Kategorien einteilen, wie Menschen es tun. Viveiros de Castro nennt einige Beispiele, die diese spezielle Reinterpretation und Wahrnehmung der nichtmenschlichen Wesenheiten veranschaulichen:

»The things *that* they [die Tiere oder Geister] see are different: what to us is blood, is maize beer to the jaguar [...], what we see as a muddy waterhole, the tapirs see as a great ceremonial house.« (Viveiros de Castro 1998, S. 478)

Den Tieren und anderen Wesenheiten wird somit eine menschliche Kultur zugrunde gelegt. Aus ihrer eigenen Sicht heraus leben sie in Menschenhäusern, sie essen dieselben Speisen wie Menschen, genießen dieselben Getränke und haben gleiche oder ähnliche Traditionen. Während in der Ontologie der westlichen Welt das Tiersein als gemeinsame Grundlage von Tier und Mensch gilt (so ist der Mensch auch »nur« ein Tier), ist für die perspektivistische Weltsicht das Gemeinsame das Menschsein (Tiere sind auch »nur« Menschen) (Viveiros de Castro 2012, S. 56).

Was die einzelnen Tier- (und auch Pflanzen-)Arten sowie die verschiedenen natürlichen Phänomene (Blitze etwa) oder Geistwesen von den Menschen unterscheidet, ist der unterschiedliche Blickwinkel auf die sie umgebende Wirklichkeit. Dieser ergibt sich zwangsläufig aus ihren vielfältigen Formen, den diversen natürlichen

Charakteristika ihres Körpers. Sie sind es, die die Perspektive prägen und so dafür sorgen, daß etwas Bestimmtes von den Arten auf differente Weise gesehen wird. Was der Mensch als »Wasser« zu erkennen glaubt, wird von den Fischen als »Luft« wahrgenommen, denn das den Menschen umgebende, zum Atmen notwendige Medium ist die Luft, und da sich Fische selbst als Menschen wahrnehmen, ist das sie umgebende und zum Atmen nötige Medium die Luft. Die physische Form eines Lebewesens wird im Perspektivismus als eine Art »Kleidung« verstanden:

»Such a notion is virtually always associated with the idea that the manifest form of each species is a mere envelope (a ›clothing‹) which conceals an internal human form, usually only visible to the eyes of the particular species or to certain trans-specific beings such as shamans.« (Viveiros de Castro 1998, S. 471)

Alle Wesen, die existieren, unterscheiden sich demnach nur in der Form und Gestalt, worin sie auftreten – ihr Inneres ist stets eine menschliche Seele, die sich der Tatsache nicht bewußt ist, daß in anderen Lebewesen oder Geistern ebenfalls ein menschlicher Kern steckt. Daher kommt es zu Reinterpretationen. Während man im europäischen Alltagsbewußtsein von einem anthropozentrischen Weltbild sprechen kann, in dem jedes Wesen die Wahrnehmungsweise der Menschen teilt, gibt es in einem perspektivistischen Weltbild unzählige Sichtweisen, die den Ausgangspunkt, das eigene Subjekt, als anthropomorph ansehen und alles so interpretieren, daß es dieser subjektiven Sicht entspricht. Daß Tiere sich als Menschen sehen und die Welt mit denselben Kategorien und Begriffen wahrnehmen wie der Mensch, ergibt sich in einer perspektivistischen Kosmologie aus dem simplen Umstand, daß der Mensch als Bestandteil dieser Kosmologie sich selbst auch als Mensch sieht: da die Grundlage eines jeden Geschöpfes durch dieselben Konditionen gegeben ist, ist zwingend davon auszugehen, daß die Wahrnehmung eines jeden Wesens auf denselben Mustern aufbaut, die der Mensch an sich selbst beobachten kann.

Das perspektivistische Weltbild hat allerdings nicht nur Auswirkungen auf die Perzeption, sondern auch auf die Sprache. Wie der Mensch haben auch die Tiere und Pflanzen etc. ihre eigene Sprache, die mit der der Menschen funktionell und konzeptionell übereinstimmt:

»[...] the same signs may stand for entirely different things: the dictionary of the jaguar also contains the concept of ›manioc beer‹, and it has the same signification as in a human dictionary (a tasty and nutritious liquid substance that makes you drunk) – but jaguars use it to refer to what we call ›blood‹.« (Viveiros de Castro 2012, S. 73)

Die Zeichenhaftigkeit eines Wortes mit der Einheit von *signifiant* (der lautlichen Gestalt) und *signifié* (der mentalen Repräsentation bzw. dem Bezeichneten) hat für jedes Subjekt im perspektivistischen Kosmos Gültigkeit, allerdings verweisen die Wörter und Begriffe auf jeweils unterschiedliche Objekte. Alle Geschöpfe sehen die Welt auf dieselbe Weise, nämlich unter dem Blickwinkel der menschlichen Kultur, doch ist die gesehene Welt verschieden (Viveiros de Castro 2012, S. 107). Dieser Aspekt ist für Viveiros de Castro zentral, und so bringt er den Perspektivismus mit einer knappen Definition auf den Punkt:

»Same representations, different objects; same meaning, different reference. This is perspectivism.« (Viveiros de Castro 2012, S. 112)

Als die maßgeblichen Charakteristika des kosmologischen Perspektivismus lassen sich demnach die folgenden drei Punkte formulieren: (1) daß Tiere und Geister (und Pflanzen etc.) sich selbst als Menschen mit einem den Menschen ähnlichen kulturellen System sehen; (2) daß diese Wesen alles andere so wahrnehmen und interpretieren, daß es mit einer »menschlichen« Weltsicht übereinstimmt; (3) die Vorstellung von einer speziellen Manifestation beim Betreten der Menschenwelt.

Das Weltbild der Ainu kann als perspektivistisch angesehen werden, wenn die drei genannten Definitionspunkte zutreffen. Der erste Punkt, die Eigenwahrnehmung anderer Wesen als Menschen in ihrer eigenen Welt, ist durch zahlreiche Beispiele in der *kamuy-yukar*-Literatur belegt: Die bereits erwähnten Feste mit Alkoholgenuß, die Verwendung menschlicher Sprache und die anthropomorphe Gestalt der *kamuy* in ihrer eigenen Welt, *kamuy mosir*, zeigen, daß die *kamuy*, die die Repräsentanten gewöhnlicher Tiere und anderer Entitäten in der Welt der Ainu sind, sich selbst als Menschen wahrnehmen und eine den Ainu ähnliche Kultur haben (vgl. Yamada 1994, S. 84).

Neben dem ersten lässt sich auch der dritte Punkt leicht in der Weltsicht der Ainu identifizieren: *Kamuy* erscheinen in der Gestalt eines Tieres, einer Pflanze oder eines Naturphänomens, wenn sie die Menschenwelt (*aynu mosir*) betreten (Yamada 1994, S. 107). Diese Gestalt ist wie eine Verkleidung und wird von den Ainu mit dem Begriff *hayokpe* (»Rüstung, Verkleidung«) benannt (vgl. Chiri Y. 1978, S. 22, Anm. 8). Wenn ein Jäger ein Tier tötet, nimmt er dessen aus Fleisch, Knochen und Fell bestehende Kleidung an sich, und der *kamuy* kehrt körperlos zurück in seine Heimat (Nakagawa 1997, S. 38). In vielen Geschichten zeigen sich *kamuy* überrascht, wenn sie sich körperlos über einem toten Tierkörper wiederfinden, nachdem sie getötet wurden. Ein Frosch beispielsweise, der von Okikirmuy, einem Kulturhelden der Ainu, getötet wird, beschreibt seinen Tod folgendermaßen (AS-09):

»I cried, / when all of a sudden that youth stood up / with a swoosh and instantly grabbed / a huge firebrand, and when he hurled / it at me the sound of it coming made me feel stunned, and that was that; / what happened next I could not tell. / After a while I regained consciousness and looked, / and there at the edge of a trash heap a frog with a swollen belly / was lying dead, and I was dwelling in the space between its ears.« (Strong 2011, S. 238)

Auf ähnliche Weise beschreiben in vielen Erzählungen *kamuy* ihren eigenen Tod – das ist möglich, weil die *kamuy* in der Menschenwelt nur einen Überzug, eine Art Kleidung, tragen und nicht in ihrer wahren Form auftreten. Es nimmt daher nicht wunder, wenn ein Frosch berichtet, daß er sich über einem toten Froschkörper wiederfindet. Das wahrnehmende Subjekt, der in der Menschenwelt körperlose *kamuy*, schwebt über der materiellen Manifestation seiner selbst, der Verkleidung, mit der es nach *aynu mosir* gekommen ist.

Die Formulierung dieser Entdeckung ist in den meisten Geschichten beinahe identisch. Man vergleiche die Beschreibung des Froschtodes mit der folgenden, in der ein Kuckuck seinen Tod schildert (CM-07):

Dann legte er [Okikirmuy] einen silbernen Pfeil auf seinen silbernen Bogen und schoß auf mich, und mir schwanden die Sinne. Als ich wieder zu mir kam, lag da tot ein roter Kuckuck unter mir, und zwischen seinen Ohren war ich. (Chiri M. 1973c, S. 187)

Problematischer als der erste und der dritte Punkt der Definition ist der zweite, denn es ist nicht so einfach herauszufinden, was ein Tier oder ein Naturphänomen auf welche Weise wahrnimmt. Doch auch hierfür lassen sich in den *kamuy yukar* überzeugende Hinweise finden, daß *kamuy* ihre Umgebung durch eine reinterpretierte Sicht aus menschlicher Perspektive wahrnehmen. Die folgende Erzählung (CM-04) handelt von einer Schlange, die mit einem Holzhammer einen Teig für Reiskuchen klopft:

»Oberes Gras, unteres Gras, schlängelnd, langgestreckt, mit dem Hammer stampfend, langgestreckt, den Hammer hebend, langgestreckt ...« Mit diesem Lied auf den Lippen bog und krümmte ich meinen Körper und stampfte Reiskuchen. Da kam von den Bergen herab Samayunkur, er trug Hirschfleisch auf dem Rücken. »Gib mir bitte ein wenig ab!« rief ich, und er warf mir einen Teil zu. Als ich es aß, da schmeckte es ganz vorzüglich.

»Oberes Gras, unteres Gras, schlängelnd, langgestreckt, mit dem Hammer stampfend, langgestreckt, den Hammer hebend, langgestreckt ...« Mit diesem Lied auf den Lippen bog und krümmte ich meinen Körper und stampfte Reiskuchen. Diesmal kam von den Bergen herab Okikirmuy, er trug Hirschfleisch auf dem Rücken. »Gib mir bitte ein wenig ab!« rief ich. Er starrte mich an, und je länger er mich anstarrte, desto zorniger wurde er. Schließlich brüllte er mir zu: »Du Dummkopf! Da hast du gerade erst der Menschen Nahrung gegessen und bist so dreist, gleich wieder Nahrung zu fordern?« Dann packte er einen dicken Stock und warf ihn nach mir. Ich verlor mein Bewußtsein.

Als ich wieder zu mir kam, lag der tote Körper einer großen Schlange, lang wie ein Stock, da, und zwischen ihren Ohren war ich. Da ich einen so peinlichen Tod, einen so schlimmen Tod gestorben war: ärgert auf keinen Fall einen Menschen, ihr heutigen Schlangen! (Chiri M. 1973c, S. 182)

Wie das Ende der Geschichte zeigt, hatte der *kamuy* die Reiskuchen im Körper einer Schlange hergestellt. Da eine Schlange jedoch weder Arme noch Beine hat, stellt sich die Frage, wie es ihr möglich war, den schweren Hammer zu benutzen. Vom perspektivistischen Standpunkt aus ist der von der Schlange verwendete »Hammer« kein wirklicher Hammer, sondern etwas, das von dem *kamuy* in seiner menschlichen Perspektive als Hammer wahrgenommen wird. Obgleich zwei Menschen in der Geschichte vorkommen, nämlich die beiden Helden Samayunkur und Okikirmuy, erwähnen sie den Hammer nicht – möglicherweise, weil sie keinen Hammer, sondern etwas anderes sehen, etwa daß die Schlange gerade eine Maus zerdrückt.

Ein häufig anzutreffendes Motiv ist die Veränderung der eigenen Perspektive eines *kamuy*. In der oben erwähnten Erzählung um einen Frosch realisiert der *kamuy* erst nach seinem Tod, daß der Mensch, von dem er angenommen hatte, es sei ein ganz gewöhnlicher Mann, in Wirklichkeit der Held Okikirmuy ist.

»When I looked around carefully I saw that what I had thought / was an ordinary human's house was in fact / the house of Okikirmui [Okikirmuy], the warrior of awesome power. / Oh no! I had

gone and played my trick / not realizing that it was on Okikirmui [Okikirmuy].« (Strong 2011, S. 238)

Auch in der Geschichte des Kuckucks vollzieht sich so ein Perspektivwechsel, wenn der Vogel seinen Ursprung erkennt:

Dann legte er einen silbernen Pfeil auf seinen silbernen Bogen und schoß auf mich, und mir schwanden die Sinne. Als ich wieder zu mir kam, lag da tot ein roter Kuckuck unter mir, und zwischen seinen Ohren war ich. Erst jetzt wurde ich mir meiner Herkunft bewußt. Der, der sie mir erzählt hatte, war Okikirmuy gewesen. Und weil ich nun meine Herkunft kenne, kann ich zu den Göttern gehen. (Chiri M. 1973c, S. 187)

Der Ursprung des roten Kuckucks stellt sich in der Geschichte so dar: Ein Japaner (*sisam*) verlor einst seinen roten Tabaksbeutel. Ein *kamuy* hatte Mitleid mit dem Tabaksbeutel, der bereits zu verrotten begann, und machte aus ihm den roten Kuckuck. Aus seiner Kuckucksperspektive war es dem *kamuy* nicht möglich, das zu erkennen, doch nach seinem Tod wurde seine Perspektive von den Einschränkungen der tierischen Gestalt befreit. Dadurch, daß Okikirmuy den Kuckuck getötet hatte, nahm der *kamuy* die Perspektive des Helden ein.

Die bisherige Argumentation bestätigt, daß die drei Hauptpunkte der Perspektivismus-Definition von Viveiros de Castro auf das Weltbild der Ainu zutreffen. Ein anderer Aspekt ist jedoch problematisch:

»animals (predator) and spirits see humans as animals (as prey) to the same extent that animals (as prey) see humans as spirits or as animals (predators).« (Viveiros de Castro 1998, S. 470)

Wie aus den bisherigen Ausführungen abgeleitet werden kann, nehmen *kamuy* die Menschen als Menschen wahr, nicht als tierartige Beute oder Naturgewalten etc. *kamuy* scheinen sich der Menschlichkeit der Menschen ebenso bewußt wie ihrer eigenen »menschlichen« Kultur.⁶¹ Offensichtlich stellen Menschen somit bei den Ainu eine Ausnahme in ihrem Perspektivismus dar: Sie erscheinen offenkundig nicht als Objekte, die der spezifischen (perspektivischen) Wahrnehmung anderer Geschöpfe unterliegen. Dies beobachtet auch Viveiros de Castro im Hinblick auf die amerindischen Völker Südamerikas, in deren Erzählungen bei zahlreichen auftretenden Wesen menschliche und tierische Charakteristika vermischt werden:

»In myth, every species of being appears to others as it appears to itself (as human), while acting towards others as if already showing its distinctive and definitive nature (as animal, plant or spirit).« (Viveiros de Castro 2012, S. 55)

Ein Grund für diese Abweichungen vom perspektivistischen System ist die Ermöglichung von Kommunikation zwischen den einzelnen Spezies innerhalb der

⁶¹ Interessanterweise gibt es hiervon einzelne Abweichungen. In AS-01 beispielsweise finden sich Anhaltspunkte, daß der Protagonist, eine Eule, aus deren Sicht erzählt wird, einen menschlichen Jungen als Vogel wahrnimmt: So wird er als »Vogel einer anderen Art« (*sinnay cikap ne ieutanne*) als seine (ebenfalls menschlichen) Spielkumpanen beschrieben (Chiri Y. 1978, S. 12), zum anderen werden dessen Beine mehrmals mit dem Ainu-Wort *cikir* bezeichnet, das eigentlich für die Beine von Tieren verwendet wird – für menschliche Beine wird üblicherweise *kema* benutzt.

Erzählung. Darüber hinaus werden die *kamuy yukar* von Menschen für Menschen rezitiert, und somit wird die reine Perspektive des *kamuy*-Protagonisten aus erzähltechnischen Gründen korrumpiert. Diese Korruption ermöglicht dem Rezipienten, die Geschichte des *kamuy* für seine menschlichen Zuhörer nachvollziehbarer zu gestalten, denn es wäre der Verständlichkeit abträglich, menschliche Elemente wie Waffen der Heroen oder ein menschliches Dorf aus einer irgendwie gearteten Perspektive des *kamuy* umzubenennen. So aber kann beispielsweise ein von Okikirmuy abgeschossener Pfeil als Pfeil in der Geschichte erwähnt werden, selbst wenn diese aus der Perspektive einer Eule erzählt wird.

Daß die Kenntnis des perspektivistischen Weltbilds der Ainu auch Auswirkungen auf die Interpretation und das Verständnis einer Ainu-Erzählung haben kann, zeigt folgende Geschichte (NH):

In einem schönen Haus wuchs ich alleine auf. Eines Tages, als ich mich dort aufhielt, gingen Samayunkurs Sohn und Okikurmis Sohn gemeinsam zum Strand hinab und ließen ein kleines Boot zu Wasser. Mit diesem fuhren sie hinaus aufs Meer. Das sah ich, und da kam mir der Gedanke, ihnen einen kleinen Streich zu spielen und mich dann auf ihre Kosten zu amüsieren. So ging ich zur Küste hinab, wedelte mit meinem kleinen Schwanz auf und ab und erhob immer wieder ein lautes Gebell: *Pao pao!* Mal zu den Bergen gewandt, mal zur Küste gewandt stampfte ich laut mit den Füßen auf, und daraufhin erhob sich ein starker Wind aus den Bergen, wehte zur Küste hinab und fuhr in das Meer hinein. Mit diesem senkte ich das obere Meer und hob das untere.

Da wurden der kleine Samayunkur und der kleine Okikurmi ganz blaß und bekamen Angst. Sie wandten sich zurück zur Küste, doch ich unternahm größte Anstrengungen und wedelte wieder mit meinem kleinen Schwanz auf und ab. Dann erhoben der kleine Samayunkur und der kleine Okikurmi aus den Tiefen ihres Herzens ein lautes Gebrüll und fuhren weiter in Richtung Küste, doch der Wind brachte sie nur noch weiter aufs offene Meer hinaus. Und der kleine Samayunkur verlor sämtliche Farbe im Gesicht, und schließlich starb er am Heck des Bootes vor Erschöpfung. Mit dem Gesicht nach oben stürzte er auf den Boden des Bootes. Nun war der kleine Okikurmi allein, und weiter fuhr er in Richtung Küste – er erhob aus den Tiefen seines Herzens ein lautes Gebrüll, doch da er nun allein war, wurde er umso weiter auf das Meer hinausgeweht.

Nun gingen der große Okikurmi und der große Samayunkur gemeinsam zur Küste und ließen ein großes Schiff zu Wasser. Mit diesem fuhren sie auf das Meer hinaus, ihren Kindern hinterher. Doch ich dachte bei mir: »Wie groß sie auch sein mögen – wenn ich sie in Angst versetze, kann ich auch über sie lachen.« Und so wedelte ich erneut mit meinem kleinen Schwanz auf und ab. Doch das schien die beiden nicht zu stören! Sie fuhren weiter ihren Kindern hinterher auf das Meer hinaus. Nach kurzer Zeit hatten sie sie erreicht, und als sie auf dem Heck des kleinen Bootes immer und immer wieder mit der Fußspitze gegen den Toten traten, da sagte dieser: »Ich wollte doch noch ein wenig länger schlafen! Warum wurde ich geweckt?« Er rieb seine Augen und stand auf, und dann brachten ihn die anderen in das große Schiff.

Sie vertäuten das Heck des kleinen Bootes mit dem großen Schiff und fuhren dann zur Küste, direkt auf mich zu! Nachdem sie angelegt hatten, holte der werte Okikurmi aus dem Schiff einen kleinen Ikemabogen und einen kleinen Ikemapfeil hervor und rief mir zu: »Ein böser Fuchs, ein nackter Fuchs bist du! Warum nur hast du das getan? Du hast wohl so gehandelt, weil du dich für etwas Besseres hältst? Wenn du zu deinem Haus zurückgehst, dann schau es dir an! Dann wirst du folgendes erkennen: Unter einem vor langer, langer Zeit umgestürzten, einem verfaulten, ja, einem moosbewachsenen Baum bist du aufgewachsen. Wenn du unter diesen kriechst, wirst du folgende Strafe erleiden: Das Körperteil, das ich gleich mit dem Pfeil treffe, tut vielleicht nicht weh, aber er wird, je länger du gehst, immer mehr jucken. Und wenn du dein Haus betrittst, dann wird dieser Teil deines Körpers faulen, bis du schließlich einen schrecklichen Tod erleidest. Denk an diese Worte!«

Dann wurde ich von einem Pfeil getroffen, doch ich dachte bei mir: »Was soll ich die Worte eines Menschen fürchten? Die getroffene Stelle tut nicht weh, warum spricht er dann sogar vom Faulen?« Im Geheimen lachte ich und ging nach Hause. Doch was sah ich! Tatsächlich stand da ein vor langer Zeit umgestürzter und moosbewachsener Baum, und unter eben diesem war

ich aufgewachsen! Danach sah es nun aus! Die Stelle, an der ich vom Pfeil getroffen wurde, schmerzte nun und begann zu faulen. Und nach langer Zeit faulte mein ganzer Körper dahin, bis ich einen grauenvollen und peinigenen Tod starb.
Ich bin der Nacktfuchs, und ihr anderen anwesenden Füchse, treibt daher keine üblen Scherze!
—So erzählt der Nacktfuchs. (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 110–211)

Der in diesem *kamuy yukar* formulierte Fluch beschert dem Fuchs ein grausames Ende. Langsam fault sein Körper dahin, bis er einen grausamen Tod stirbt. Doch ist der Fluch noch stärker, denn das ehemals schöne Haus des Fuchses entpuppt sich am Ende der Erzählung als schmutzige Höhle unter einem faulenden Baum. Diese Stelle scheint unlogisch zu sein, erwähnt die Geschichte doch niemals, daß das Fuchsheim eine Verwandlung durchgemacht hat. Stattdessen heißt es am Anfang der Erzählung: »Ich wuchs alleine in einem schönen Haus auf« (Verse 1–3). Die zugehörige Verbform lautet *aoyayresu* (»ich wuchs alleine auf«) und macht deutlich, daß der Fuchs zeit seines Lebens in diesem Haus wohnt. Umso seltsamer erscheint es, wenn Okikurmi in seinem Fluch sagt: »Unter einem vor langer, langer Zeit umgestürzten, einem verfaulten, ja, einem moosbewachsenen Baum bist du aufgewachsen« (Verse 176–181). Auch das an dieser Stelle verwendete Verb ist *eoyayresu* und damit bis auf das Personalpräfix *e-*, das nun die 2. Person Singular als Subjekt angibt, identisch mit der Verbform in Vers 3. Hier muß entweder der Fuchs am Anfang seiner eigenen Geschichte oder Okikurmi irren, denn das von Okikurmi beschriebene Heim des Fuchses, in dem dieser seit frühesten Zeiten (*teeta kane*, Vers 175) lebt, ist wohl kaum dazu geeignet, als ein »schönes Haus« bezeichnet zu werden. Offensichtlich ist der Fuchs derselben Ansicht, denn er ignoriert den Fluch und kehrt nach Hause zurück. Groß ist dann die Überraschung, als er sein Heim sieht: Es handelt sich um eine Höhle unter einem umgestürzten Baum, ganz wie Okikurmi gesagt hatte. Offensichtlich aber wurde das Haus des Fuchses nicht verwandelt, denn der Fuchs spricht davon, daß er unter dem Baum »allein aufgewachsen ist« (*aoyayresu*, Vers 225). Wie läßt sich dieser offensichtliche Widerspruch nun erklären?

Dieses Problem existiert nur, wenn man von einem anthropozentrischen Weltbild ausgeht, das unsere Sichtweise aus menschlicher Perspektive auf die Realität als universell beschreibt und die Welt für alle Wesen identisch erfahrbar macht. Den *kamuy yukar* hingegen liegt das perspektivistische Weltbild zugrunde, weshalb ein aus menschlicher Sicht schmutziger, feuchter Fuchsbau unter einem verfaulten Baum aus der Perspektive des Fuchses wie ein wunderschönes Haus erscheinen kann. Okikurmis Beschreibung des Fuchsheims unterscheidet sich von der des Fuchses selbst, weil sich die Wahrnehmungen der beiden unterscheiden. Ein Mensch wie ein Fuchs erblicken und beobachten dieselben Dinge, »[b]ut the things *that* they see are different« (Viveiros de Castro 2012, S. 107). Dies erklärt allerdings noch nicht, weshalb der Fuchs selbst sein Heim am Ende so beschreibt, wie es Okikurmi wahrnimmt. Als einziger Grund hierfür ist der von Okikurmi ausgesprochene Fluch denkbar. Dieser beinhaltet nicht nur den grausamen Tod des Fuchses, sondern auch eine Angleichung der Perspektive an die Okikurmis. Der Fuchs verliert seine fuchsische Sicht und nimmt fortan alles wie mit Menschaugen wahr, was für einen *kamuy* verglichen mit dem eigenen Tod, der nicht das Ende des Lebens darstellt, sondern nur eine Rückkehr in die Götterwelt, die schrecklichere Strafe sein dürfte. Beispiele für derartige

Perspektivänderungen finden sich in *kamuy yukar* häufig in Verbindung mit einem Fluch oder dem Tod durch Okikurmis Hand (siehe die oben erwähnten CM-04 und CM-07). Ohne Kenntnis der perspektivistischen Weltsicht in *kamuy yukar* wäre diese Erzählung nicht schlüssig aufzulösen.

3. Die orale epische Literatur der Ainu

In der von ihm herausgegebenen Einführung in die Literatur der indigenen Bevölkerung Nordamerikas stellt Andrew Wiget gleich zu Beginn eine entscheidende Frage, die als Leitidee bei der Beschäftigung mit der Literatur anderer Kulturen gelten kann, insbesondere, wenn diese nicht auf Schriftlichkeit basiert:

»Do these forms, or particular examples of them, when translated and represented textually, evoke from competent Euroamerican readers the same kinds of judgements of satisfaction as the masterworks with which the Euroamerican reader is familiar?« (Wiget 2012, S. 3)

Tatsächlich scheint oftmals intuitiv der Grad des ›Genusses‹ eines literarischen Werkes stark davon abzuhängen, welche Werte und ästhetischen Maßstäbe ein Rezipient an dieses anlegt. Diese sind kulturell bedingt und basieren auf den bisherigen Erfahrungen des Lesers, und sie bilden die Grundlage, auf der er andere Werke beurteilt. Erfüllt ein Text weitgehend die Kriterien, die der Leser durch seine bisherigen Kontakte mit Literatur als eine Art ›Standard‹ wahrnimmt, so wird er mit großer Wahrscheinlichkeit als gut befunden (Wiget 2012, S. 4). Je weiter ein Werk von den kulturell definierten Bewertungskriterien abweicht, desto unwahrscheinlicher ist es, daß es hochgeschätzt wird. Das gilt insbesondere dann, wenn das Beispiel ›exotischer‹ Literatur die eigenen ästhetischen Maßstäbe nicht nur nicht erfüllt, sondern sogar zu verletzen scheint. Ein häufig angeführtes Beispiel ist die Verwendung von Wiederholungen bestimmter Wörter oder gar Phrasen bis hin zu ganzen Abschnitten, die in vielen oralen Literaturen der Welt ein wichtiger Bestandteil der Stilistik ist, in der westlichen, schriftlichen Literatur hingegen als ›schlechter Stil‹ gilt und daher möglichst vermieden wird (Lord 1995, S. 15). Bei den homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee* haben Übersetzer gleiche Epitheta oftmals unterschiedlich übersetzt, um allzu häufige Wiederholungen zu meiden, da sie in schriftlicher Literatur als plump gelten. Homers Sprache funktioniert allerdings anders: Weil in ihr Spuren der oralen Dichtung fortwirken, sind die oft wiederholten Epitheta ein wichtiger Bestandteil des Stils und der Kompositionstechnik (Lord 1987, S. 63).

Ein Grund für diese unterschiedliche Bewertung von Wiederholungen liegt laut Bakker (1993) in der Verschiedenheit der Zielsetzungen, die der kommunikative Akt des Erzählens in schriftlichen und oralen Kulturen erfährt. Da in schriftlichen Kulturen die Übermittlung neuer Informationen im Vordergrund narrativer Kommunikation stehe, werden Wiederholungen als alte, bereits eingeführte und im Kontext gewertete Informationen, und damit als unnötig oder gar als lästig empfunden. Dies zeigt sich nicht nur bei einzelnen Phrasen und Wörtern, sondern auch bei der erneuten Verarbeitung bereits bekannter, älterer Stoffe: Schriftliche Erzählungen werden besonders dann geschätzt, wenn sie neuartig sind und mit überraschenden Wendungen oder Innovationen aufwarten (Bakker 1993, S. 6–8).

Orale Literatur dagegen zielt weniger auf die Vermittlung bislang unbekannter Geschichten, sondern mehr auf eine Aktualisierung eines bekannten Ereignisses oder einer bekannten Erzählung im Bewußtsein des Rezipienten. Die Erfahrung, das

Erleben der Geschichte, wird wieder lebendig (Bakker 1993, S. 8–10). Auch wenn die Handlung bereits bekannt ist, verliert sie durch die Reaktivierung nicht an Reiz:

»[...] we may say that anticipation of the reactivation/re-enactment of what is »known« is the quintessence of verbal experience in an oral society, where »new« is associated with appearance and activation in the experiential here and now, rather than with knowledge and information.« (Bakker 1993, S. 12)

Diese Betonung der Reaktivierung ist ein Bestandteil dessen, was die orale Literatur als »oral« definiert.

Auch bei textuellen und modalen Strukturen finden sich Unterschiede zwischen geschriebener und oraler Literatur. So steht bei ersterer das textuelle Element im Vordergrund, d.h. die verwendete Sprache und die textliche Beschaffenheit der Erzählung; orale Literatur hingegen gewichtet das modale Element, etwa die stimmliche Gestaltung, höher (Zumthor 1990, S. 28). Und schließlich liegt eine der besonderen Schwierigkeiten bei der Rezeption oraler Literatur darin, daß der kulturelle Kontext, in dem diese entstanden ist und die Form und Inhalt der Erzählungen nachhaltig geprägt hat, für das Verständnis von großer Wichtigkeit ist: »oral traditional literature without tradition is meaningless« (Lord 1986, S. 468). Ohne Kenntnis der zugrundeliegenden Tradition sind die einzelnen Erzählungen oraler Literatur einfache Geschichten, die zwar einen gewissen Reiz haben, aber einer tieferen Bedeutung entbehren. Erst eine synchrone und diachrone Berücksichtigung zahlreicher anderer Erzählungen derselben Kultur vermag die Sinnhaftigkeit der einzelnen erzählten Episoden zu offenbaren.

Aufgrund der stilistischen, strukturellen und kulturell-traditionellen Unterschiede ist es nötig, »exotische« Literatur nicht ausschließlich auf der Grundlage des schriftlichen, europäisch geprägten Literaturverständnisses zu untersuchen oder gar zu bewerten. Unterstellt man etwa einem Werk aus einer anderen Kultur einen »typisch ödipalen Plot«, so sagt man damit nichts darüber aus, wie das Werk in der ihm eigenen Tradition oder Kultur rezipiert wird, sondern bekräftigt lediglich die eigenen Vorstellungen von Literatur und deren Mechanismen (Wiget 2012, S. 4). Auch eine Wertung fremder Literaturformen als »primitiv« oder »einfach« beweist eher die Verhaftung in eigenen ideologischen Schranken als ein aufgeschlossenes Literaturverständnis.

Hierbei gilt es gewiss auch, die zeitgenössischen Umstände einer literarischen Besprechung oder gar Kritik zu beachten. Beispielsweise charakterisiert der Japanologe Karl Florenz in seiner *Geschichte der japanischen Litteratur* am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts die Handlungsstränge der Werke des edo-zeitlichen *gesaku*-Autoren Kyokutei Bakin (1767–1848) dergestalt, »daß Bakin seiner Phantasie mehr als billig die Zügel schießen läßt und uns fortwährend so krasse äußere und innere Unmöglichkeiten zumutet, daß nur ein ganz kindliches Gemüt dies auf die Dauer vertragen kann« (Florenz 1909, S. 532) Dieser negativen Bewertung von Bakins Schaffen folgt keinerlei Beweisführung, anhand der der Leser sie nachvollziehen könnte. Obgleich Florenz sich in seinem Buch als hervorragender Kenner der japanischen Literatur offenbart, vermag er sich nicht den europäischen Vorstellungen seiner Zeit zu entziehen. Daß Bakins Werk nicht auf Grundlage europäischer, sondern

eben japanischer, edo-zeitlicher Kriterien der Ästhetik und des Handlungsverlaufs entwickelt wurde, kann Florenz vermutlich nicht in seine Darstellung einbeziehen, da er wahrscheinlich ein bestimmtes Publikum mit einer bestimmten Geisteshaltung bedienen muß. Dadurch beraubt er sich und seine Leser jedoch der Gelegenheit, eben diese andersartigen Prinzipien aufzuzeigen und den besonderen Reiz von Bakins Opus unabhängig von europäischen Vorstellungsmustern erkennen zu lassen. Daß dieses für das japanische Publikum seiner Zeit eine große Attraktivität besaß, dürfte angesichts des immensen kommerziellen Erfolgs und der teilweise überraschend langen Fortsetzungsdauer seiner bekannteren Werke – das *Nansō Satomi hakkenden* wurde beispielsweise 28 Jahre lang weitergeschrieben – unbestritten sein.⁶²

Bewertungsmechanismen sowie Kriterien der Qualität eines literarischen Werkes sind somit als relativ und kulturell determiniert zu verstehen. Für die Besprechung von indigener amerikanischer Literatur faßt Wiget (2012, S. 5) dies folgendermaßen zusammen:

»If it is true that some Euroamerican readers find Native American stories repetitious and boring, Native Americans might respond that Euroamerican stories are cluttered with insignificant detail.«

Will man eurozentristische Literaturwissenschaft vermeiden, ist es daher nötig, die Stilistik, Ästhetik und die inhaltlichen Erfordernisse der zu untersuchenden Literatur oder ihrer Formen zu kennen und auf Grundlage dieser eine Analyse und Interpretation durchzuführen.⁶³ Deswegen wird zunächst auf den allgemeinen Charakter oraler Literatur eingegangen und anschließend ein Überblick über die Ainu-Literatur gegeben, dem eine Besprechung der besonderen Stilistik der »epischen« Literatur der Ainu folgt.

3.1 Orale Literatur

Im Gegensatz zur schriftlichen Literatur basiert orale Literatur auf der mündlichen Darbietung und auralen Rezeption einer Geschichte, eines Liedes oder eines anderen Textes (Lord 1995, S. 1). Der Begriff »oral« wird hierbei von der einfachen »Mündlichkeit« dadurch unterschieden, daß letzteres jede Äußerung bezeichnet, die dem menschlichen Sprechapparat entspringt, wohingegen ersteres nur Äußerungen beschreibt, die auf besondere Weise formalisiert sind (Zumthor 1990, S. 23). In schriftlosen Kulturen war und ist das die einzige Form literarischer Produktion, doch auch in Schriftkulturen wie der europäisch geprägten westlichen gibt es zahlreiche Beispiele für orale Transmission, Improvisation oder Rezeption literarischer Werke. Bereits das Vorlesen eines (geschriebenen) Textes ist in diesem Sinne mündliche Übertragung und damit oral, und auch das Nacherzählen beispielsweise eines Märchens ist orale Tradierung. Während der Literaturbegriff in einer schriftbasierten Kultur sehr stark mit der schriftlichen Repräsentation einer Geschichte oder eines anderen Textes verbunden wird, wurde im Hinblick auf die zahlreichen Beispiele rein

⁶² May (1983, S. 55) spricht von einem »nach Zehntausenden zählenden Leserkreis«.

⁶³ Eine daraus resultierende Bewertung basiert zwangsläufig auf einem tiefgreifenderen Verständnis.

auf Mündlichkeit basierender Erzähltraditionen der Literaturbegriff erweitert. Albert B. Lord (1986, S. 468) definiert Literatur als »carefully structured verbal expression« und läßt die Natur des literarischen Ausdrucks – schriftlich oder mündlich – damit bewußt offen.

Eine strukturalistische Definition von insbesondere oraler Literatur findet sich bei Zumthor (1990, S. 22–23), der die Darbietung eines literarischen Werkes in fünf Phasen einteilt: (1) Herstellung des Werks, (2) Übermittlung an den Rezipienten, d.h. die Verbreitung eines schriftlichen Textes oder die mündliche Erzählung, (3) Rezeption, (4) Aufbewahrung, beispielsweise in Büchern in Bibliotheken oder die Bewahrung eines oralen Textes in der Tradition, im kollektiven Gedächtnis der Gemeinschaft, und schließlich (5) allgemeine Wiederholung, also das erneute Lesen oder Vorlesen des Textes bzw. das wiederholte Erzählen der Geschichte. Die eigentliche Performanz liegt in den Phasen 2 und 3, bei Improvisationen gehört auch die erste Phase dazu. Perfekte Oralität weist der Prozeß auf, wenn alle Schritte oral-aural stattfinden, d.h. ohne Zuhilfenahme von Schrift. Phase 4 ist in einem solchen Fall auf die Bewahrung im Gedächtnis beschränkt – eine Form der gegenständlichen Konservierung gibt es bei reiner Oralität nicht.

Laut diesem Modell liegt Oralität dann vor, wenn zumindest Phase 2 und 3, also der tatsächliche Erzählakt, mündlich vonstatten geht. Die (freie) mündliche Nacherzählung eines zuvor schriftlich fixierten Textes ist ein Beispiel oraler Transmission. Eine orale Tradition liegt erst dann vor, wenn die Phasen 1, 4 und 5 (also die Erzeugung des Werks, seine Bewahrung und Wiederholung) auf mündlichem Wege geschehen. Ein Text aus oraler Tradition kann durchaus niedergeschrieben und in schriftlicher Form dem Rezipienten zugänglich gemacht werden. Wird diese schriftliche Repräsentation aufbewahrt und weitergegeben, so verändert sich die ursprüngliche Überlieferungsweise in einen *modus scribendi*, oder es entwickelt sich zusätzlich zur oralen eine schriftliche Tradierungslinie.

3.1.1 Merkmale oraler Literatur

Orale Literatur hat besondere Eigenschaften, die sie von schriftlicher Literatur unterscheiden und die vergleichsweise kulturunabhängig in oralen Gesellschaften überall auf der Welt gefunden werden können.

So ist orale Literatur traditionsverhaftet. Sie existiert in einem bestimmten traditionellen Kontext, der von den Ahnen überliefert ist und für das Verständnis der gesamten oralen Literatur einer Kultur von immenser Bedeutung ist (Lord 1995, S. 1). »Tradition« ist dabei die Summe aller Darbietungen aller Erzählungen durch alle Erzähler seit Entstehung des fraglichen Genres innerhalb einer Kultur (Lord 1987, S. 62). Die Erzählsituation entsteht innerhalb einer sogenannten »traditional group«, einem interdependenten Netzwerk, in dem Erzähler und Zuhörer gemeinsame Werte und gemeinsames Wissen teilen. Dabei kann ein Erzähler auch zum Zuhörer werden, wenn ein anderer der Gruppe die Erzählerrolle übernimmt (Lord 1995, S. 2–3). In manchen Kulturen herrscht dagegen strenge Regelung, wer aus der Gruppe das Recht hat, eine Geschichte zu erzählen (Wiget 2012, S. 14). Die Bewahrung des Wissens

um eine Geschichte durch schriftliche, mechanische oder elektronische Methoden der Konservierung ist in solch einer Gruppe nicht nötig, da jedes Mitglied an der Darbietung teilhat und schon damit Bestandteil der Tradition wird. In den Erzähltraditionen der Eskimos in Alaska, den Yu'pik und Iñupiat, ist es nach wie vor üblich, daß Zuhörer Details einer Geschichte ergänzen, die der Erzähler vergessen hat oder nicht kennt, weil er beispielsweise als Kind eingeschlafen ist, als die Geschichte erzählt wurde (Fienup-Riordan und Kaplan 2007, S. xxii-xxiii).

Weiterhin folgt die Kunst der oralen Dichtung bestimmten Grundprinzipien, die durch überlieferte Vorbilder repräsentiert sind. Die Kompositionsregeln basieren auf der Verwendung bestimmter Formeln und Themen (Abschnitt 3.3) (Lord 1995, S. 4). Auch der Inhalt der traditionellen oralen Literatur wird durch bestimmte Erzählmuster und Genres vorgegeben. Das Iñupiaq-Genre *unipkaa* beispielsweise besteht aus Geschichten, die vor sehr langer Zeit entstanden sind und seither weitergegeben wurden. Inhaltlich beziehen sie sich stets auf eine mythische Vergangenheit, in der Menschen noch frei mit Tieren und anderen nicht-menschlichen Wesen sprechen und interagieren konnten. Erzählungen über persönliche Erfahrungen oder historische Begebenheiten sind dagegen dem Genre *quliaqtuaq* vorbehalten (Fienup-Riordan und Kaplan 2007, S. xix-xx). Die Handlung muß dem Vortragenden geläufig sein, allerdings lernt er die Geschichte nicht wortwörtlich, sondern merkt sich die wichtigen Handlungsstationen und -sequenzen, um sie mit eigenen Worten wiedergeben zu können (Lord 1995, S. 11). Die Stabilität des Textes ist dabei auch abhängig vom Genre: In Liedern und nicht-narrativen Gedichten ist die Textualität vergleichsweise hoch. Da die Texte dieser Genres üblicherweise eher geringen Umfangs sind, ist es problemlos möglich, sie fast wörtlich an die nächste Generation weiterzugeben, wobei eine rhythmische Sprache oder Versmaß die Stabilität zusätzlich erhöhen. Bei narrativen Genres wird dagegen hauptsächlich der Plot tradiert; die tatsächliche textliche Gestaltung obliegt hier dem jeweiligen Erzähler (ebd., S. 20).

Die der schriftlichen Literatur innewohnende Idee der Originalität eines Textes, der als einzig korrekte Form einer Geschichte gilt, ist traditioneller oraler Literatur (fast) fremd. Hier sind grundsätzlich alle Versionen einer Geschichte gleichwertig, und keiner kann größere Autorität zugeschrieben werden als den anderen (Lord 1995, S. 4). Entsprechend findet sich in den meisten Kulturen keine wirkliche Autorschaft für ein Werk der oralen Literatur. Die meisten Lieder und Geschichten sind Allgemeingut (Wiget 2012, S. 13). Mit jedem Vortrag einer Geschichte schafft der Erzähler einen neuen Text (Lord 1995, S. 74), bei dem sich sogar der grundlegende Handlungsverlauf ändern kann. Siikala (1990, S. 10) nennt beispielsweise zwei Versionen der finnischen Nappo-Kömö-Geschichte, die den Protagonisten völlig verschieden darstellen: In der einen Version ist er ein guter, wenn auch eigensinniger Mann, der angegriffen und bei dem Versuch, sich zu verteidigen, getötet wird; in der anderen Version ist er ein Bösewicht, der immer auf der Suche nach einem Opfer ist, das er töten kann. Der erneuten Erzählung mit anderem Wortlaut und möglicherweise auch veränderter Wertung wird große Bedeutung beigemessen: Das wiederholte Hören einer Geschichte offenbart neue Erkenntnisse, basierend auf dem aktuellen Kenntnisstand des Rezipienten (Fienup-Riordan 2005, S. xviii). Alternative Versionen einer

Geschichte fügen neue Aspekte hinzu und vermögen so deren Gesamtbild zu verändern. Da jede einzelne Erzählung eine unvollständige Repräsentation einer Geschichte darstellt, ist die Kenntnis ihrer Tradition wichtig. Auch wenn die Frage der Autorschaft häufig als unwichtig erachtet wird oder schlicht nicht rekonstruierbar ist, gibt es Fälle, in denen ein oftmals mythischer Urheber einer Geschichte benannt ist. Bei den Inuit werden bestimmte Geschichten von den Ahnen in Träumen vermittelt und entsprechend als deren Eigentum bezeichnet (Wiget 2012, S. 13). Auch bei den Ainu gibt es einen solchen Brauch: Die Schlußformel eines *kamuy yukar* weist die Geschichte klar als Erzählung einer bestimmten Gottheit aus.

Unter Berufung auf Ong (1982) führt Lord (1987) vier generelle Merkmale der Stilistik oraler Literatur aus. Zunächst sei sie additiv, schriftliche Literatur hingegen subordinativ, d.h. erstere reihe vornehmlich Hauptsätze aneinander, während letztere komplexere Satzstrukturen mit Hypotaxen bevorzuge. Dies zeigt sich besonders an Erscheinungen wie Parataxen sowie der häufigen Verwendung von Appositionen und Parallelismen (Lord 1987, S. 54–56). Der folgende Ausschnitt aus einer mythischen *átalôhkân*-Erzählung der nordamerikanischen Cree zeigt exemplarisch, wie die Handlung additiv vorangetrieben wird. Jede neue Handlungssequenz wird durch eine Konjunktion begonnen: *éko* oder *ékwâni* (»dann«), *éko mâka* (»dann aber«) oder *âšay mâka* (»nun aber«) sind im folgenden Text fett markiert (Hervorhebungen D.W.):

ékwâni êti-kihtohtêcik. môna ohci-wâpamêwak anihî 'wênihkâna kâ-ayamihikocik, piko pêhtâkosiwin' kîh-pêhtamwak. **éko** k'-êtohtêcik.

âšay mâka êti-kišipiskahkik askîniw, éko kâ-wâpamâcik awênihkâna. êhêpik išinihkâsoniwa. êhêpik mâka, êwakwâna otahnapihkêsiw, mišiy-otahnapihkêsiw.

éko kâ-ayamihikocik anihî, twoyêhk kî-kiskênimikowak ê-pêci-... ispî wêtihtâcik nêsta tântê wâ-tôtahkik.

éko kâ-kakwêcimikocik: [...]

»**Then** they set out. They did not see that person who spoke to them; they only heard the sound of the voice. **So**, off they went.

Now, however, as they came to the end of the land they saw someone. Spider was his name: Spider, that is the one who is the net-maker, the great net-maker.

So he spoke to them; immediately he knew they were coming to..., when they arrived and what they wanted to do.

So they were asked by him: [...]« (Ellis 195, S. 8–9)

Auch in der Ainu-Literatur wird häufig auf additive Verfahren zurückgegriffen. Im folgenden Beispiel endet jeder Vers mit einer Konjunktionspartikel, die zum nächsten Vers überleitet (Hervorhebungen D.W.):

aunuhu an. aonaha an ma okaan pe ne **hike**

aonaha ekimne kusu arpa **akusu**

moyuk se wa san **hine**

ri wa ipehe anak ae **korka**

kapuhu satsatu **hine**

oro wa un amip ne aunuhu kan ruwe ne **hine**

»néno okay pe ami kor popkean pe ne na. mi,«

sékor háwas kor aymíre ruwe ne **hine**

ami wa inuan **ike**

népenepe popke wa húmas a ka aeramuskarî. (Satō 2008, S. 319)

Da war meine Mutter. Da war mein Vater, und so lebten wir [gemeinsam], **und dann**
ging mein Vater auf die Jagd, **und schließlich**
kam er mit einem Tanuki auf dem Rücken zurück, **und**
er häutete ihn, und sein Fleisch aßen wir, **aber**
sein Fell trocknete er, **und**
dann machte meine Mutter daraus Kleidung, [und dann sagte sie:]
»Wenn man solche Kleidung trägt, hat man es warm. Zieh es an!«
und als sie das sagte, wurde ich darin eingehüllt, **und**
ich zog es also an, **und dann**
hatte ich es unglaublich warm.

Die starke Konzentration auf parataktische Satzverbindungen verleiht den Erzählungen einen charakteristischen Rhythmus, der die Handlung schnell und einprägsam vorantreibt. Durch die einfache Reihung einzelner Handlungssegmente wird die Geschichte überwiegend chronologisch erzählt, was bei einer mündlichen Darbietung durchaus einen dramatischen Effekt haben kann.

Desweiteren ist orale Literatur aggregativ, schriftliche Literatur dagegen analytisch (Lord 1987, S. 56–57). Das bedeutet nach Ong, daß in oraler Literatur bestimmte Mehrwortphrasen und Appositionen wie Epitheta angeblich vergleichsweise unreflektiert – im Sinne von: automatisiert– verwendet werden, weil sie zum traditionellen Wort- und Formelschatz gehören.⁶⁴ Neben den homerischen Epen, in denen etwa Odysseus 81–mal als *polymetis* (»schlau«) bezeichnet wird (ebd., S. 57), kann man auch die japanische *waka*-Dichtung als Beispiel anführen, die ihre Ursprünge auch in einer oralen Tradition hat. Das Stilmittel des *makurakotoba* (枕詞, wörtl. »Kopfkissenwort«) stellt attributive Begriffe bereit, die stets epithetisch mit bestimmten Wörtern vorkommen. Die Phrase *nubatama no* (»kohlrabenschwarz«) kann beispielsweise mit *yoru* (»Nacht«), *kuro* (»Schwärze«) oder mit Begriffen stehen, die üblicherweise mit der Nacht assoziiert werden, wie *yume* (»Traum«) oder *tsuki* (»Mond«) (Ōno 1990, S. 1022, Stichwort *nubatama no*), und *tamakushige* (»Schmuckkästchen«) steht zusammen mit Wörtern, die die Silben *futa*- beinhalten, etwa *futari* (»zwei Personen«) oder Futami (ein Ortsname) (Ōno 1990, S. 1022, Stichwort *tamakushige*).⁶⁵ Im folgenden *tanka* von Fujiwara no Kanesuke ist das *makurakotoba* markiert (Hervorhebung D.W.):

たづくよおぼつかなきを たまくしげふたみの浦は あけてこそ見め
(*Kokin waka shū*, Nr. 417. Zitiert aus Saeki 1979, S. 188)

Yūzuku yo	Es wird Nacht,
obotsukanaki o	alles ist schemenhaft.
tamakushige	
Futami no ura wa	die Bucht von Futami
akete koso mime	bei Sonnenaufgang will ich seh'n

⁶⁴ Die aggregativen Phrasen und Epitheta haben eine wichtige Funktion für die Komposition neuer Verse in der oralen Dichtung. Mehr dazu unter 3.2.2.

⁶⁵ Der Verwendung von *tamakushige* als *makurakotoba* in Verbindung mit den Silben *futa*- liegt ein Wortspiel zugrunde, da *futa* auch »Deckel« bedeuten kann, wodurch ein assoziativer Zusammenhang zwischen dem Schmuckkästchen (*tamakushige*) und seinem Deckel (*futa*) hergestellt ist.

Tamakushige ist hier nicht nur ein *makurakotoba*, sondern eröffnet im Spiel um Doppeldeutigkeiten der verwendeten Begriffe gemeinsam mit den Wörtern *futa* und *akeru* eine zweite Assoziationsebene: Auf dieser bedeutet *akeru* nicht »es wird hell«, sondern »öffnen«. In Verbindung mit dem »Schmuckkästchen« und dem »Deckel« (*futa*) ergibt sich das Bild, wie der Deckel einer Schmuckschatulle geöffnet wird, mit dem der Sonnenaufgang über der Bucht von Futami verglichen wird (Rodd 1984, S. 178). Das im Licht der sich erhebenden Morgensonne glitzernde Wasser wirkt ganz so wie blinkende Schmuckstücke in einem kleinen Kästchen.

Während *tamakushige* in diesem Gedicht durch die verschafte Struktur und die doppelte Bedeutungsebene auch in einen gewissen sprachlich-syntaktischen Rahmen eingebettet ist, gibt es Beispiele, die die automatisierte Verwendung klarer demonstrieren. Ein gutes Beispiel dafür findet sich im ersten Heft von Kyokutei Bakins Werk *Nansō Satomi hakkenden* (1814–1841). Obgleich edo-zeitliche Literatur sich weit von den oralen Ursprüngen der japanischen Literatur entfernt hat, greift Bakin bewußt in seinem Werk auf die Gestaltungsmöglichkeiten der (einst oralen) Dichtkunst zurück. So verwendet er etwa das *makurakotoba* an folgender Stelle (Hervorhebung D.W.):⁶⁶

»[...] hanase hanase< to muchi o agete, utedo afuredo **tamakushige**, futari hitoshiki chūshin no, kobushi wa kinseki, chittomo yurumezu, utaruru mama ni hiite yuku [...]« (Bakin 2003, S. 30)

»Laßt mich los, laßt mich los!« [sagte Yoshizane.] Dann hob er die Gerte und schlug sie. Er redete auf sie ein, doch die beiden Vasallen lockerten ihre festen Fäuste nicht, und unter Schlägen zogen sie ihn mit sich fort.« (Bakin 2014, S. 29)

Das *makurakotoba* steht hier motiviert durch das nachfolgende Wort *futari* (»zwei Personen«) und fügt sich rhythmisch in den von fünf- oder siebensilbigen Phrasen beherrschten Satz ein, jedoch ohne erkennbaren syntaktischen oder semantischen Zusammenhang. Dieses Beispiel demonstriert, daß *makurakotoba* als spezifisch japanische Ausprägungen des Stilmittels der Epitheta beinahe schon automatisiert im Zusammenhang mit ihren konventionalisierten Bezugswörtern verwendet werden können. Daß *tamakushige* hier keine syntaktische Funktion erfüllt, weist darauf hin, daß die *makurakotoba* oft als eine Art Erweiterung des Bezugswortes verstanden wurden. »Automatisiert« darf allerdings nicht mit »ohne Sinn« oder »funktionslos« gleichgesetzt werden. In der zitierten Passage erzeugt *tamakushige* das Bild einer stabilen Kiste, in der Yoshizane gleichsam hilflos gefangen ist.

In der Literatur der Ainu nehmen Appositionen und Epitheta eine herausragende Stellung ein. In einer als *Pon oyna* betitelten Erzählung (Kannari 1959) etwa werden bereits in den ersten 260 Versen der ältere Bruder (*yupi*) und die ältere Schwester

⁶⁶ Obgleich das *Nansō Satomi hakkenden* ein umfangreiches Werk der schriftlichen Literatur des edo-zeitlichen Japan ist und damit als Untersuchungsgegenstand oraler rhetorischer Mittel nicht wirklich geeignet ist, verwendet Bakin in diesem Werk häufig einen Stil, der an die lyrische Sprache der Nara- (710–784) oder Heian-Zeit (794–1185) angelehnt ist. Weite Passagen sind beispielsweise in der für die japanische Dichtung typischen Rhythmik mit fünf- oder siebensilbigen Versen verfaßt, so auch die hier zitierte Stelle. Die Verwendung lyrischer Stilmittel wie etwa dem hier besprochenen *makurakotoba* oder auch des *kakekotoba* demonstrieren den hohen Grad der Adaption dieses Stils durch Bakin.

(*sapo*) der Protagonistin sechzehn Mal mit dem Epitheton *kotan kor* («das Dorf beherrschend») belegt, sowie immerhin zweimal mit dem Zusatz *iresu* («sie haben mich großgezogen»). Ohne ein Epitheton kommen der Bruder und die Schwester nicht vor.⁶⁷ Die wiederholte Verwendung des Epithetons hat metrische Gründe, da ein Vers in der Ainu-Dichtung üblicherweise vier oder fünf Silben besitzen muß, was durch *sapo* oder *yupi* allein nicht gewährleistet ist, unterstreicht aber auch die bedeutende Position, die die beiden Geschwister in der Dorfgemeinschaft innehaben.

In KI-001 wird der Ehemann der Feuergöttin entweder als *aante hoku* («der Ehemann, den ich zu mir geholt») oder als *asokar hoku* («der Ehemann, dem ich einen Platz bereitet habe») bezeichnet.⁶⁸ Auch hier mag einer der Gründe für die Verwendung dieser attributiven Ausdrücke die Anpassung des Wortes *hoku* an das Metrum sein, da sowohl *aante* als auch *asokar* mit ihren drei Silben das zweisilbige *hoku* in einen metrisch wohlgeformten fünfsilbigen Vers umformen. Andererseits wird durch die Verwendung eben dieser Attribute die Stellung des Ehemanns gegenüber der Feuergöttin zum Ausdruck gebracht. Tatsächlich ist er in der gesamten Geschichte nur ein Objekt, das selbst keine Handlungsoptionen hat und um das die Feuergöttin und ihre Konkurrentin, die Herrin des Wassers, kämpfen. In diesem Kontext ist die sehr frühe Charakterisierung des Ehegatten als desjenigen, der passiv in das Haus der Feuergöttin geholt wurde, treffend.⁶⁹

Der aggregative Charakter oraler Literatur zeigt sich somit eher in der Verwendung festgelegter Phrasen, die eine wichtige inhaltliche Funktion erfüllen, als in deren automatisiertem und unreflektiertem Einsatz.

Als drittes Merkmal oraler Stilistik benennt Lord (1987, S. 57) – wieder in Anlehnung an Ong – Redundanz; schriftliche Literatur dagegen zeichne sich durch »Sparsamkeit« (*sparseness / spareness of expression*) aus. Lord selbst spricht eher von einer »rituellen Wiederholung« (*ritual repetition*) und beschreibt dieses Merkmal als die weiter oben bereits erwähnte Verwendung von Wiederholungen. Diese finden sich in unterschiedlicher Form bei oraler Literatur, so etwa im mehrfachen Auftauchen eines Begriffs (etwa eines Epithetons), wodurch eine starke Identifikation bestimmter Wörter oder Phrasen miteinander erzeugt wird.

Eine weitere, oft auftretende Form dieser Charakteristik stellt die wiederholte Nennung einer Phrase dar, wobei diese entweder wörtlich wiederkehrt oder leicht verändert wird. Ein Beispiel hierzu findet sich im folgenden Abschnitt einer Cree-Erzählung, in der geschildert wird, wie die ersten beiden Menschen von einer Spinne in einem Korb zur Welt hinabgelassen werden. Nur einem ist dabei erlaubt, aus dem

⁶⁷ In Vers 116 erscheint das Wort *sapo* am Anfang des Verses, allerdings wiederholt es an dieser Stelle das letzte Wort des vorangehenden Verses *kotan kor sapo* (Kannari 1959, S. 57).

⁶⁸ Das Attribut *aante* kommt insgesamt siebenmal vor, *asokar* nur einmal. Das Wort *hoku* («Ehemann») ohne eines der beiden Attribute kommt im Text nicht vor.

⁶⁹ Es ist durchaus interessant, daß der Handlungsbogen der Erzählung dem Motiv der *damsel in distress* (eine Frau wird entführt und muß von einem männlichen Helden gerettet werden) entspricht, allerdings mit geschlechtlich vertauschten Rollen, da hier die Frau ihren Mann befreit. Nach Auswertung von mehr als zweihundert *kamuy yukar*-Erzählungen sei allerdings hervorgehoben, daß dieses Motiv in der *kamuy yukar*-Literatur nur eine marginale Rolle spielt.

Korb auf das Land unter ihnen zu blicken. Dieser beschreibt seinem Gefährten die Eindrücke folgendermaßen:⁷⁰

»âšay niwâpahtên kêkwân,« itêw.
»âšay niwâpahtên askiy,« itwêw.
»âšay, âšay niwâpamâwak mistikwak,« itwêw.
»âšay niwâpahtên sîpiya.«
»âšay niwâpahtên nêsta sâkahikana.« [...]
»âšay, âšay niwâpahtên maškwašîya,« itwêw.

»Now I see something,« he said.
»Now I see land,« he said.
»Now, now I see trees,« he said.
»Now I see rivers. Now I see lakes too.« [...]
»Now, now I see grass,« he said.
(Ellis 1995, S. 10 und 11)

Die formale Wiederholung der Formel *âšay niwâpahtên ... itwêw* (»Jetzt sehe ich ..., sagte er«) geht inhaltlich mit einer Konkretisierung der visuellen Wahrnehmung einher. Aus großer Höhe ist der erste Eindruck, daß man überhaupt die ferne Oberfläche unter dem Korb sehen kann. Als nächstes sieht der Mensch das Land, dann das grüne, unendliche Meer aus Bäumen, schließlich die dazwischen verborgenen Flüsse und Seen, und letztlich vermag er auch einzelne Grasflächen zu erkennen. Die Konkretisierung ist somit ein Indikator für die zunehmende Nähe des Landes. Die verwendete Formel wird nicht unverändert wiederholt, sondern mit kleineren Variationen versehen: Im dritten und im letzten Satz erscheint das »jetzt« (*âšay*) jeweils zweimal, was auffälligerweise dann geschieht, wenn der Detailgrad des Wahrgenommenen einen großen Sprung macht, nämlich von der groben Wahrnehmung des Landes zur Unterscheidung einzelner Bäume, und von groben Landmarkern wie Flüssen und Seen hin zu kleinen Details wie Gras unter den Bäumen. Zwischen der Erwähnung der Flüsse und der Seen wiederum fehlt das zitierende Verb *itwêw* (»er sagte«), was einerseits die beiden geographischen Einheiten in einen gewissen Sinnzusammenhang setzt, andererseits die Distanz zur Erzählung verringert. Die Variation der Verbform *niwâpamâwak* in Satz drei hat grammatische Gründe.⁷¹ Die sechsfache Wiederholung beschreibt an dieser Stelle den stetig größer werdenden Detailgrad der Wahrnehmungen und damit auch die graduelle Annäherung der Menschen an die Erdoberfläche, ist letztlich also eine Darstellung der Bewegung des Korbs, in dem die Menschen sitzen.

Neben einzelnen Wörtern, Phrasen und Sätzen können auch ganze Sinneinheiten mehrmals unter Verwendung (beinahe) wörtlicher Wiederholungen des sprachlich-narrativen Grundgerüsts eingesetzt werden. In der im folgenden zitierten Erzählung der Yup'ik aus Alaska ist die Protagonistin Yaqutgiarqaq gemeinsam mit ihrer

⁷⁰ Im Original ist das folgende Zitat als ein einziger Absatz gedruckt, zur Verdeutlichung der Wiederholung ist hier jede einzelne Sequenz in einer separaten Zeile dargestellt.

⁷¹ Die Form *niwâpahtên* bedeutet »ich sehe es« und kongruiert mit einem Objekt im *inanimate gender*, das dann entweder im Singular oder im Plural steht. Da »Bäume« (*mistikwak*) allerdings *animate gender* hat, muß die Verbform mit dem Genus und Numerus des Objekts kongruieren, weshalb die Form *niwâpamâwak* (»ich sehe sie (Pl., *animate*)«) verwendet werden wird.

Schwester auf der Flucht vor einer bösen alten Frau, die sie gefangengehalten hatte. Es gelingt den Schwestern mit der Hilfe einiger Kraniche, einen reißenden Fluß zu überqueren. Als die Alte ebenfalls an den Fluß kommt, sieht sie die Geflohenen am jenseitigen Ufer und fragt:

Ika-i, »Qaill' pilutek qerarcetek?«
Aren, imkuk-wa qucillgaagnek ilalutek.
Tua-ll'am alqallraan pia,
»Uiluaraak ituarrlukek!«
Agaa-i-am uilunek yuangarrluni,
uiluq-am qupraarluku
!tucaaqqeikiini kill'uni.
»Naw'un qerarcetek?«
»Qeltengulluaraak ituarrlukek!«
Agaa-i-am qeltengullugculaagluni,
qeltengullugnek-am itullukek
!tucaaqqeikiitek kill'uni.
»Naw'un picetek? Qanrutegnga!«
»Can'guar qup'arrluku.«
Tua-i-am qupraarluku tucaaqqeikiini kill'uni!

Then she called, »How did you get across?«
Oh! The two cranes were with the girls.
Then the older sister said,
»We put two clam shells together!«
The one across there scrambled around looking for clam shells,
opened one,
stepped into it, and fell into the water.
»How did you get across?«
»By putting two pieces of wood bark side by side.«
The one across there scurried around for pieces of bark,
put two together and stepped on them,
but fell in!
»How did you get across? Tell me!«
»We split a piece of grass in half.«
And she split a piece of grass, stepped in, and fell in again!
(Fienup-Riordan und Kaplan 2007, S. 22–23)

Hier werden nicht nur einzelne Begriffe oder Phrasen mehrmals verwendet, sondern die Grundstruktur der Szene an sich wird wiederholt: Die Alte fragt »wie seid ihr über den Fluß gelangt?«, woraufhin eine ausgedachte Lösung von den Mädchen genannt wird – da es in ihrem Interesse liegt, daß die böse Frau den Fluß nicht überqueren kann, gilt es, ihr zu verschweigen, daß die Kraniche den Mädchen geholfen haben. Die Alte glaubt die Antwort und versucht, auf die beschriebene Weise den Fluß zu überqueren, was ihr jedoch nicht gelingt, da sie ins Wasser fällt. Die Wiederholung dieser Sequenz zeigt sowohl die Wut und Hartnäckigkeit der alten Frau, die ihre Gefangenen nicht entkommen lassen möchte, als auch den Mut und Einfallsreichtum der Mädchen, die, anstatt am anderen Ufer des Flusses zu fliehen, mit immer neuen Listen ihrer Peinigerin eins auswischen. Die Wiederholungen sorgen zudem für eine Pause in der Flucht der Mädchen – sie rennen nicht weiter, sondern verharren am Fluß –, läßt aber auch die Gefährlichkeit der alten Frau eindringlicher erscheinen. Bei jeder erneuten Wiederholung kann man sich fragen, ob die Alte es nun doch schafft, den Fluß zu überqueren.

In beiden Beispielen läßt sich beobachten, daß Wiederholung die Erzählung verstärkt und der Szene eine besondere Bedeutung im Gesamtwerk verleiht. Trotz der Variation in den Worten und der Darstellung innerhalb einer wiederholten Sequenz scheint im Großen und Ganzen derselbe Tathergang, dasselbe Geschehen beschrieben: Der Mensch sieht das Land näherkommen, und die alte Frau versucht verzweifelt, über den Fluß zu gelangen. Ein Vorgang wird mehrmals – »wiederholt« – erzählt, und eben diese Iterativität verleiht den Szenen eine besondere Atmosphäre und Spannung. »Redundanz« bedeutet daher nicht, daß die Wiederholungen sinnlos sind oder von mangelndem Einfallsreichtum in inhaltlicher oder sprachlicher Hinsicht zeugen. Vielmehr erfüllen sie eine wichtige Funktion in oral erzeugter Literatur, indem sie der Erzählung eine Art Relief verleihen und bestimmte Szenen vor dem übrigen Geschehen herausheben. Wiederholt werden nämlich nicht die unwichtigen, sondern vor allem die bedeutsamen Wörter, Phrasen oder Sequenzen (vgl. Lord 1987, S. 57).

Als letztes Merkmal oraler Literatur nennt Lord ihre konservative und traditionelle Grundstruktur (Lord 1987, S. 62). In einer oralen Literaturtradition kann eine Geschichte nur dann die Zeiten überdauern, wenn sie immer wieder von verschiedenen Menschen erzählt und so an die nächste Generation weitergegeben wird. Um diese Weitergabe zu gewährleisten, ist es notwendig, daß sich die Erzähler zumindest in einem gewissen Maße an die Charakteristika und Kriterien der Genres halten. Dennoch ist keine Erzählung eines Ereignisses mit einer früheren identisch, und so kann sich der Charakter einer Geschichte im Laufe der Zeit verändern. Jeder Erzähler muß daher für sich selbst entscheiden, wie weit er sich an die bestehenden erzählerischen Konventionen hält und wo er die Stilistik verändert und etwa ein neues Element hinzufügt (Wiget 2012, S. 13). Obgleich beispielsweise in der Ainu-Literatur *kamuy yukar* mit einer bestimmten Melodie rezitiert werden, unterbricht auf einer CD-Aufnahme Nakamoto Mutsuko bei der Rezitation von *Atusa cironnup yayeyukar* die Melodie und spricht die wörtliche Rede des wieder von den Toten erweckten Sohnes von Samayunkur in prosaischer Weise (N. u. Nakamoto (2007, S. 166)).⁷² Ein Kommentar zu dieser Stelle weist explizit darauf hin, daß es sich um eine Innovation Nakamotos handelt und nicht der traditionellen Erzählweise entspricht (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 169).

3.1.2 Funktion, Anlaß und Setting

Orale Literatur ist in schriftlosen Kulturen das vorherrschende Medium zur Verbreitung und Vermittlung sowohl literarischer Vorstellungen und Motive als auch anderer Kenntnisse und Informationen. »Oral traditional literature tends to make the songs and stories from the past serve the goals of the present for the sake of the future«, schreibt Lord (1987, S. 63). Oberstes Ziel oraler Literaturtraditionen ist damit die Sicherung der Lebensweise künftiger Generationen, und das wird erreicht, indem man die Errungenschaften und Erkenntnisse früherer Zeiten weitergibt. Die Bewahrung und Weitergabe von Wissen, die Erinnerung an vergangene Ereignisse und Persönlichkei-

⁷² Die Stelle erscheint auf der dem Werk beiliegenden CD in Track 41.

ten gerät damit zum zentralen Element. In Mythen aus dem Nordwesten Nordamerikas werden beispielsweise wissenswerte Fakten über geographische Besonderheiten oder das Verhalten bestimmter Tiere oder historische Informationen zur Familien- und Clangeschichte eingeflochten (Kinkade 2012, S. 40). Gerade die in der Erzählung immer wieder reaktivierte Erinnerung an frühere Menschen – Helden wie Schurken – ist von großer Bedeutung, da die Erwähnung eines Helden nicht nur diesen selbst, sondern vor allem das, was er repräsentiert, wieder aufnimmt und erneut für die Rezipienten faß- und erfahrbar macht, wie etwa bestimmte Tugenden, die zu jeder Zeit wertgeschätzt werden (Bakker 1993, S. 13–15).

Dadurch erhält orale Literatur zugleich eine erzieherische Funktion. Der häufige Kontakt mit mündlich überlieferten Geschichten vermittelt bestimmte Vorstellungen, Ideale und Werte politischer, kultureller oder sozialer Natur und hat somit auch seinen Anteil an der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Normen (Wiget 2012, S. 9). Die Texte stellen Vorbilder zur Verfügung, an denen man sich bei der Lösung bestimmter Probleme orientieren kann (Lord 1995, S. 12). Und schließlich haben sie für sich genommen einen ästhetischen Wert und dienen der Unterhaltung (Kinkade 2012, S. 40). Es kann daher mit Wiget (2012, S. 9) behauptet werden, daß die orale Literatur ein zentraler Bestandteil des Lebens in ihrer Kultur ist.

In moderner Zeit, da weltweit durch den Einfluß schriftlicher Kulturen, vornehmlich der westlichen, die Traditionen oraler Literatur im Zerfall und viele indigene Kulturen im Verschwinden begriffen sind, hat sich eine weitere Funktion herausgebildet. Betrachtet man den aktuellen Status oraler Literaturen, lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: Bei sog. *cultural survivals* besteht das System der literarischen Tradition noch, kann die Funktionen in der Gesellschaft aber nicht mehr in vollem Umfang aufrechterhalten; *cultural relics* dagegen zeichnen sich dadurch aus, daß die orale Tradition eigentlich verschwunden ist und durch eine andere, die des Superstratums, ersetzt wurde, einige wenige Menschen die alten Geschichten aber noch kennen (Zumthor 1990, S. 50). Die Ainu beispielsweise gehören in die zweite Gruppe. Gerade in solchen Kulturen finden sich vermehrt Tendenzen, alte Genres oder ganze Systeme oraler Literatur (also beispielsweise die vollständige Erzählkultur) wiederzubeleben und als wichtiges Kulturgut zur nationalen Selbstfindung zu nutzen (ebd., S. 49).

Die Praxis des Erzählens ist in traditionellen Gesellschaften elaboriert (Lord 1995, S. 3), was sich zum Beispiel in der Schaffung besonderer Situationen zeigt, in denen erzählt wird oder erzählt werden darf. Bei athapaskischen Völkern im Norden Nordamerikas wurden sogenannte »Distant Time Stories« – mythische Erzählungen, die in einer weit entfernten Vergangenheit spielen, als die Welt noch nicht ihre jetzige Gestalt besessen habe – fast ausschließlich an Abenden im Spätherbst und im Winter erzählt (Rushforth 2012, S. 29). Eine ähnliche Regelung findet sich bei den Iñupiat, die *ayagaaq*-Geschichten, deren Aufführung durch bildliche Darstellungen in Form von Fadenfiguren begleitet wird, ebenfalls nur im Winter zum Besten geben dürfen. Die Konsequenzen einer Zuwiderhandlung werden in einigen Erzählungen des Genres selbst dargestellt: Der Geist der Fadenfiguren erscheint, löscht die Lampen und kann

den Erzähler lähmen oder gar töten, indem er sein Opfer zwingt, mit seinen eigenen Eingeweiden Fadenfiguren zu bilden (Morrow 2012, S. 20–21).

Diese zeitliche Beschränkung, wann eine Geschichte erzählt werden darf, kann verschiedene Gründe haben. So findet in Gesellschaften mit Subsistenzwirtschaft der Großteil der Nahrungsbeschaffung in den Sommermonaten statt, wenn ausreichend Pflanzen gesammelt und Tiere erjagt werden können. Die Tätigkeiten im Winter, in dem es beispielsweise aufgrund starken Schneefalls nur schwer möglich ist, auf die Jagd zu gehen, beschränken sich meistens auf das eigene Heim oder Dorf. Viele religiöse Zeremonien der Ainu werden etwa in der kalten Jahreszeit durchgeführt, und viele Geschichten, die von Gottheiten handeln, werden an den Winterabenden erzählt (Adami 1989, S. 37).

Eine der bedeutendsten Herausforderungen des Erzählers ist, die fiktive Welt der Erzählung mit der Realität zu verknüpfen, um so die Geschichte möglichst nachvollziehbar zu gestalten. Nur wenn die Handlung so dargestellt wird, daß sie sich auch in Wirklichkeit abgespielt haben könnte, wirken die enthaltenen Lehren, moralischen Grundsätze und Weisheiten authentisch und können als Vorbild oder Mahnung für das eigene Leben akzeptiert werden. Das Ziel des Erzählers muß demnach sein, den Rezipienten so sehr mit der Erzählung zu fesseln, daß er sich gänzlich auf die Geschichte einläßt und kaum an ihrer Glaubhaftigkeit zweifelt. Das kann auf zwei Arten geschehen: (A) Bei der Strategie der Immersion (Vertiefung) wird der Zuhörer in die Geschichte hineingezogen; er vergißt die Welt um sich herum, während in seiner Vorstellung die fiktive Welt entsteht. Ist eine Darbietung dergestalt immersiv, wird der Rezipient ihre Wirklichkeitsnähe nicht anzweifeln (Wiget 2012, S. 8). (B) Andererseits kann der Zuhörer, vermittelt durch die Frage der Glaubhaftigkeit und Wahrhaftigkeit der Geschichte, im Rahmen der kulturellen Annahmen über die Gestalt der Wirklichkeit reflektieren. Der Rezipient vergleicht dabei, ob das, was er hört, im Grunde dem entspricht, was er in seiner eigenen, ihn umgebenden Realität kennt. Je mehr Aspekte übereinstimmen, desto glaubhafter kann die Geschichte dem Zuhörer erscheinen. Das Zusammenspiel zwischen Immersion und Reflexion wird vom Erzähler gestaltet. Dabei kann die Verknüpfung bestimmter Erzählungen mit bestimmten Jahreszeiten oder Orten diesen Effekt unterstützen. Gewisse Genres werden mithilfe etablierter Phrasen und Formeln in einen narrativen Rahmen gesetzt (vgl. etwa »es war einmal ...« bei deutschen Märchen), der dem Zuhörer von Anfang an begreiflich macht, daß es sich im folgenden um eine Geschichte handelt, die so geschehen sein könnte, von der aber nicht sicher ist, ob sie sich wirklich so zugetragen hat (Wiget 2012, S. 8). Entsprechend beinhalten diese Erzählungen oftmals bestimmte Ausdrücke oder Partikeln, die sie gewissermaßen autorisieren, wie beispielsweise Reportativmarker, die die Geschichte als Hörensagen kennzeichnen (»es heißt ...«, »man erzählt ...«), oder Adverbien wie »vermutlich« oder »möglicherweise«, die die Möglichkeit einräumen, daß die Geschichte wahr sein könnte (ebd.).

Auch die Bidirektionalität der oralen Erzählung unterstützt den Erzähler in seinem Unterfangen, den Rezipienten zu fesseln. Während bei geschriebener Literatur der Autor gezwungen ist, die Vorstellungen und Erfahrungen seiner Leserschaft vorauszuahnen, und daher nur ein sehr kleines Publikum in Form des Herausgebers,

der Korrekturleser u.a. vor der Veröffentlichung die Gestalt eines Werkes beeinflussen kann, vermag der orale Erzähler, jederzeit während seiner Darbietung auf die Reaktionen des Publikums einzugehen und so den weiteren Verlauf der Erzählung an dieses anzupassen (Wiget 2012, S. 14–15). Je nach Publikum kann er so mehr oder weniger Erläuterungen einfügen, bestimmte Charaktere gestalten oder gar die Handlung selbst angleichen. Als zum Beispiel Frances Usugan⁷³ eine traditionelle *quliraq*-Geschichte⁷⁴ ihrer Schwiegertochter Cathy Moses und der Anthropologin Ann Fienup-Riordan vortrug, fügte sie der Erzählung zahlreiche Informationen hinzu, die kulturelle Besonderheiten erläutern oder die Erzählung einfach kommentieren sollten. So erzählt sie von der Herstellung von Schuhen auf folgende Weise (die kulturellen Anmerkungen sind in Klammern gesetzt):

»She made a pair of rain boots because she had the material,
for her husband was a *nukalpiaq* [Jäger].
(They used only sealskin oil containers to make rain boots.
When the containers were empty, they would hang them so the remaining oil would drip out.
In urine they would wash them.
And then they would take the fur off the skin.
After they took the fur off, they would inflate the skin.
That is how they prepared the skin for rain boots.)
She made rain boots in preparation
and the grass pack basket,
because she was not lacking food,
she carefully packed the basket with food.
(Fienup-Riordan und Kaplan 2007, S. 49)

Derartige kulturelle Erläuterungen sind bei einem Yup'ik-Publikum, das in dieser Kultur aufgewachsen und daher mit solchen Dingen vertraut ist, nicht nötig. Denkbar sind auch andere Variationen, wie etwa das Auftreten einer beim Publikum beliebten zusätzlichen Figur.

3.2 Die Literatur der Ainu

Die Literatur der Ainu ist bzw. war überwiegend oral. In Japan ist der Begriff »Ainu-Literatur« (jap. *Ainu bungaku* アイヌ文学) daher sehr eng gefaßt und meint beinahe ausschließlich die ursprünglich oral tradierte Literatur sowie Texte in Ainu-Sprache und klammert oft bewußt die Werke aus, die Ainu auf Japanisch verfaßt haben. Das belegen nicht zuletzt die verfügbaren Darstellungen. Sowohl Chiri Mashihos *Ainu bungaku* als auch Kubodera Itsuhikos *Ainu no bungaku* nennen zahlreiche Lied- und Textgattungen, beschränken sich jedoch auf die oral tradierte Literatur. Kawamura (2010), der sich bereits im Titel seines Buches auf die Gegenwartsliteratur der Ainu

⁷³ Frances Usugan (1915–2005, Yup'ik-Name Piiyuuk) war eine Yup'ik, die in Up'nerkillermit geboren wurde und später mit ihrer Familie nach Toksook Bay gezogen war, wo sie bis zu ihrem Tod lebte. Die erwähnte Erzählung wurde im Juli 1985 aufgezeichnet (Fienup-Riordan und Kaplan 2007, S. 41).

⁷⁴ *Quliraq* (Pl. *qulirat*) bezeichnet ein Genre der Yup'ik-Literatur, dessen Geschichten große Bedeutung beigemessen wird. Meistens spielen sie in einer fernen Vergangenheit und befassen sich mit den Ursprüngen bestimmter Bräuche, geographischer oder himmlischer Gegebenheiten und den besonderen Eigenschaften von Tieren. Die Charaktere der *qulirat* sind entweder Menschen oder Tiere, die in menschlicher Gestalt auftreten können (Morrow 2012, S. 19).

konzentriert, führt neben Essays, Tagebucheinträgen und japanischen *waka* von Ainu Beispiele der oralen Literatur an. Auch wenn Ainu heute (meistens in japanischer Sprache) schriftstellerisch tätig sind, sollen die folgenden Ausführungen sich auf das Genresystem der oral tradierten Ainu-Literatur konzentrieren, damit die beiden Formen *kamuy yukar* und *yukar*, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, innerhalb dieser Systematik verortet werden können.

3.2.1 Die Genres

Je nach Art der zu erzählenden Geschichte stellt eine Kultur bestimmte Anforderungen und Bedingungen an den Erzähler, was für sie und/oder ihren Inhalt angemessen ist. Diese sind formal, modal oder inhaltlich und kulturell stets spezifisch. Aufgrund der großen Diversität der Bedingungen können Texte aus einer Kultur nicht einfach in ein anderes Genresystem eingegliedert werden; für viele Kulturen etwa ist noch nicht einmal die in den europäischen Traditionen so fundamentale Unterscheidung von Dichtung und Prosa sinnvoll (Wiget 2012, S. 11). Die Summe der an die Präsentation einer Geschichte gestellten Anforderungen bildet die Merkmale eines Genres. Obgleich sich auf den ersten Blick einzelne Genres vermeintlich klar voneinander scheiden lassen, sind die Grenzen vage und fließend. Genres sind als ideelle Archetypen zu begreifen, von denen die einzelne Erzählung auch abweichen kann. Das liegt darin begründet, daß die Charakteristika eines Genres in einem gewissen Maße Einschränkungen darstellen, bei denen sich der Erzähler stets fragen muß, ob er sich innerhalb der von diesen markierten Grenzen bewegt oder inwiefern er sie überschreitet. Dabei steht jede einzelne Performanz in einem Bezug zur Tradition, welcher durch die Einhaltung oder Mißachtung bestimmter Genremerkmale definiert ist (ebd., S. 12). Entsprechend Lords bereits zitierter Definition der Tradition oraler Literatur (»Oral literature [...] consists of the songs and stories, and other sayings, that people have heard and listened to, sung and told, without any intervention of writing.« (Lord 1995, S. 1)) sind auch narrative Abweichungen vom Genre-Ideal ein Teil der Tradition und können dazu beitragen, daß sich die charakteristischen Eigenheiten einer Gattung im Laufe der Zeit ändern. Der Begriff »Genre« umfaßt daher eine komplexe diachronische Dimension, die bei der Nennung von Merkmalen oftmals nicht einbezogen wird oder werden kann.

Wiget (2012, S. 12) nennt einige Beispiele für Kategorien solcher Genremerkmale, die besonders für orale Literatur wesentlich sind:

- Anfangs- und Endformeln: Bestimmte Genres sind durch die Existenz solcher Formeln bereits hinreichend kenntlich gemacht. Eine deutsche Erzählung beispielsweise, die mit »es war einmal ...« beginnt, wird unweigerlich als Märchen wahrgenommen werden.
- Lieder innerhalb der Erzählung
- Spezielle Partikeln, die den Text in Verse oder Abschnitte unterteilen. Sie können je nach Genre variieren.
- Stimmenvariation zur Unterscheidung der Rede bestimmter Charaktere.

- Besonderes Vokabular für bestimmte Charaktere.
- Besonderes oder eingeschränktes Vokabular für bestimmte Genres.
- Narrative Struktur: Je nach Genre können bestimmte Zahlen häufig auftauchen, eine bestimmte Handlungsstruktur verwendet oder gewisse Sequenzen wiederholt werden.
- Formelhafte Ausdrücke, die nur in bestimmten Genres vorkommen.

Neben der Frage der Einhaltung oder Nichteinhaltung solcher Merkmale kann eine Handlung auch in ein anderes Genre überführt und entsprechend unter Beachtung der dann geltenden Charakteristika erzählt werden. Eine solche »Metaphrase« liegt in der Ainu-Literatur beispielsweise vor, wenn eine Geschichte, die eigentlich dem (metrischen) *kamuy-yukar*-Korpus zuzurechnen ist, in Form einer Prosaerzählung (*kamuy uepeker*) dargeboten wird.

Die Einteilung der Ainu-Literatur in spezifische Genres hat die Forschung seit jeher vor Probleme gestellt. Das liegt zum Teil daran, daß ein und dasselbe Genre regional verschieden benannt wird, wie etwa das *kamuy yukar* (Götterlied), das in Kushiro schlicht *yukar*, im Nordosten Hokkaidōs und auf Sachalin *oyna*, bei Kitami *sakoraw*, in Teshio *sakorpe* und in Iburi und Hidaka *kamuy yukar* oder auch *kamuykar* heißt. Zudem existiert in Kushiro und Kitami noch die Bezeichnung *macukar*, die in letztgenannter Region zugleich *matnukar* ausgesprochen werden kann. Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, daß diese Bezeichnungen auch in anderen Gebieten vorkommen, dort aber mit einer anderen Bedeutung belegt sind. So wird *yukar* in der Saru-Region bei Hidaka und Iburi nicht für Götterlieder, sondern für Heldenepen verwendet, und *oyna* für ein Untergenre der *kamuy yukar*, bei denen ein Kulturhroe wie Okikurmi als Protagonist auftritt. Der Begriff *oyna* kann darüber hinaus für Erzählungen verwendet werden, die nicht den Genremerkmalen des *kamuy yukar* entsprechen, sich aber inhaltlich mit den Erlebnissen der Kulturhroen beschäftigen. Hierbei werden zwei Subgenres unterschieden, die die Bezeichnungen *poro oyna* und *pon oyna* tragen (Chiri M. 2012, S. 116–119). Und schließlich wird die Festsetzung von klar definierten Genres dadurch erschwert, daß man sich in der Forschung uneinig ist, welche Kriterien man zur Festlegung der Gattungen verwenden soll.

Die meisten bisherigen Versuche einer Kategorisierung der Ainu-Literatur in spezifische Genres gingen entweder von inhaltlichen Kriterien wie dem Naturell des Hauptcharakters oder der Art der erzählten Geschichte aus oder aber von einer Mischung inhaltlicher und formaler Aspekte. Je nachdem, welche Merkmale angesetzt wurden, ergab sich eine differierende Anzahl und Art von Genres. Der polnische Anthropologe Piłsudski beispielsweise arbeitete dreizehn verschiedene Genres heraus, darunter neben diversen Liedgattungen auch historische Aufzeichnungen (worunter auch Erzählungen von übernatürlichen Wesen oder Verwünschungen fallen), Geschichten von übernatürlichen Wesen, legendenhafte Rezitationen (die inhaltlich der zuvor genannten Kategorie ähneln) und Heldenabenteuer (Nakagawa, Shiga,

Okuda 1997, S. 189–190). Kubodera Itsuhiko dagegen zählt allein fünfzehn Genres, die ein Metrum aufweisen.⁷⁵

[...] soweit bisher bekannt, gibt es die folgenden [Genres]:

(1) Lieder für Feste *Upopo* (2) Wiegenlieder *Ihumke*, *Iyonnotka*, *Iyonruika* (3) Tanzlieder *Rimse-shinotcha* (4) Trinklieder *Sake-hau* (5) *Shinotcha*, eine Art lyrischer Lieder (6) Trauerlieder *Iyohaiochish*, *Iyohaichish* (7) Liebeslieder *Yaikatekar* (8) *Yaishamane*, *Yaishamanena*, eine Art lyrischer Lieder (9) Arbeitslieder (10) Schiffslieder *Chip-o-hau*, *Chip-ta hayashi* (11) schamanistische Beschwörungslieder *Tusu-shinotcha* (12) Göttergesänge *Kamui-yukar* (13) Legenden *Oina* (14) Heldenepen *Yukar*, *Sakorpe*, *Hau*, *Yaierap*, *Hauki* (15) Frauengesänge *Mat-yukar*, *Menoko-yukar* usw.

[...] von den schamanistischen Beschwörungsliedern (11) bis zu den Frauengesängen (15) ist der Text das wichtigste und wird von der Melodie nur begleitet, und sie stellen eine Gruppe von »Erzählungen« dar, bei denen viel mehr als das Interesse an der Melodie das Geschick bei der Formulierung des Textes und die Frage, wie man den Inhalt, also die Handlung vermitteln sollte, im Vordergrund steht. In diesem Punkt ist es notwendig, sie klar von der ersten Gruppe zu unterscheiden. (Kubodera 1977b, S. 40–41)

Zusätzlich nennt er sieben Prosagenres (Kubodera 1977b, S. 184–194), allerdings sind drei der von ihm genannten Genres (*uepeker*, *tuytak* und *tuytax*) inhaltlich und formal nicht voneinander zu unterscheiden, sondern lediglich regional verschiedene Bezeichnungen.⁷⁶

Die vorliegende Arbeit orientiert sich hauptsächlich am Genremodell, das Kindaichi Kyōsuke aufgestellt hat und von seinen Schülern und Nachfolgern Chiri Mashiho und Kubodera Itsuhiko übernommen und weiterentwickelt wurde. Um ein möglichst eindeutiges Gattungssystem zu formulieren, werden in erster Instanz rein formale Kriterien wie Länge, verwendeter Sprachstil, die Existenz eines Metrums und/oder einer Melodie etc. herangezogen, inhaltliche Charakteristika dagegen nur zur weiteren Ausdifferenzierung in Subgenres berücksichtigt.

Allgemein lässt sich die Ainu-Literatur zunächst in zwei große Hauptgruppen einteilen, deren Unterscheidungskriterium der verwendete Sprachstil ist: So differenziert man zwischen metrischer Literatur (ainu *sakoye*, jap. *inbun no bungaku* 韻文の文学 bzw. *kayō bungaku* 歌謡文学), die ein bestimmtes Versmaß handhabt und üblicherweise in gesungener oder rezitierender Weise vorgetragen wird, und Prosaliteratur (ainu *rucaye*, jap. *sanbun bungaku* 散文文学), die nicht an ein Versmaß gebunden ist und in normaler Sprechweise dargeboten wird. Jedes Genre der Ainu-Literatur lässt sich nach dieser Unterscheidung der einen oder der anderen Gruppe eindeutig zuordnen. Ein zweites einteilendes Kriterium ist, ob es sich bei einem Text um erzählende Literatur (jap. *katarimono* 語物) handelt oder nicht. Die zweite Gruppe (»nicht-erzählende Texte«) ist inhomogen, so finden sich in ihr Rätsellieder, Arbeitslieder, Gebete, Kinderlieder, Witze, Beschwörungsformeln und weiteres. Um in dieser

⁷⁵ Die genannten Genrebezeichnungen in der hier verwendeten einheitlichen Schreibung: (1) *upopo*, (2) *ihumke*, *ionnotka*, *ionruyka*, (3) *rimse sinotca*, (4) *sakehaw*, (5) *sinotca*, (6) *iohayocis*, *iohaycis*, (7) *yaykatekar*, (8) *yaysamane*, *yaysamanena*, (10) *cipohaw*, *cip ta hayasi*, (11) *tusu sinotca*, (12) *kamuy yukar*, (13) *oina*, (14) *yukar*, *sakorpe*, *haw*, *yayerap*, *hawki*, (15) *mat yukar*, *menoko yukar*.

⁷⁶ So schreibt Kubodera selbst in seinem Eintrag zu *tuytak*: »Diese sind völlig identisch mit den zuvor genannten *uwepeker* [*uepeker*], doch in Ishikari in Zentral-Hokkaidō, in Kitami im Norden und in Kushiro, Tokachi und Hidaka im Osten [...] nennt man sie nicht *uwepeker* [*uepeker*], sondern *tu-itak* [*tuytak*].« (Kubodera 1977b, S. 184–194).

Gruppe eine Vorunterscheidung durchzuführen, wendet Kubodera zunächst die Einteilung in *kayō bungaku* (metrische Literatur) und *sanbun bungaku* (Prosaliteratur) an und benutzt die zweite Kategorisierung explizit nur für die metrische Literatur. Bei der Prosaliteratur spart er nicht-erzählende Texte aus und differenziert stattdessen die dieser Gruppe zugehörigen Erzähltexte in solche, die in der 1. Person vermittelt werden, und solche in 3. Person (Kubodera 1977b, S. 197).

3.2.2 Liedgenres

Als »Lieder« sollen Texte definiert werden, die ein Metrum und eine Melodie aufweisen, verhältnismäßig kurz sind und bei denen das Erzählen einer Geschichte nicht so sehr im Vordergrund steht wie die Ausschmückung einer bestimmten Situation, die Schilderung eines Gefühls oder die musikalische Untermalung einer rituellen oder festlichen Handlung. Sie stehen damit in einem gewissen Gegensatz zur erzählenden Literatur.

Ihumke

Die Schlaflieder⁷⁷ der Ainu werden gesungen, während das Kind in der Wiege liegt oder auf dem Rücken der Mutter durch das Dorf getragen wird. Es lassen sich fünf verschiedene Arten von Schlafliedern unterscheiden. Die wahrscheinlich ursprüngliche Form (vgl. Kubodera 1977b, S. 48) besitzt keinen eigentlichen Text, sondern besteht nur aus bedeutungslosen Lautketten. Oftmals enthalten die Texte zahlreiche getrillerte »r«-Laute und »h«-Laute, was von den Ainu *hororse* genannt wird und wovon man glaubte, es werde das Einschlafen des Kindes erleichtern (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 91–92). Es gibt aber auch viele Schlaflieder, die einen entweder improvisierten oder fest tradierten Text besitzen. Zumeist fordern die Texte das Kind auf, nicht zu weinen, sondern zu schlafen, oftmals verknüpft mit Warnungen vor bösen Geistern oder der Aussicht besonderen Schutzes durch eine wohlgesonnene Gottheit (Chiri M. 2012, S. 95). Diese Schlaflieder haben üblicherweise Refrains, die den *hororse*-Passagen des ersten Schlafliedtyps ähneln und sich vermutlich aus diesen entwickelt haben (Kubodera 1977b, S. 49). Andere Schlaflieder ähneln auch den Upopo-Liedern.

Eine besondere Art von »Schlafliedern« sind die *kamuy ihumke*. Bei diesen handelt es sich formal um *kamuy yukar*, die dem Kind zum Einschlafen vorgetragen werden. Da sie erzählenden Charakter besitzen, wären die *kamuy ihumke* streng genommen nicht mehr den Liedern zuzuordnen. Dennoch sei hier ein Beispiel wiedergegeben:⁷⁸

⁷⁷ In Asahikawa und Tokachi werden die Schlaflieder *ihumke* oder *ihunke* genannt, in Kushiro und Hidaka *iunke* oder *inunke* bzw. *inumke*, in Kitami *yunke*. Alle diese Bezeichnungen sind dialektale Varianten und bedeuten wörtlich »ihm (= dem Kinde) Geräusche machen«. Daneben existieren im Saru-Gebiet und in Iburi die Bezeichnung *ionnotka* und in Hidaka und Shizunai *ionruyka*. Beide Begriffe werden von Chiri Mashiho als »durch ein Vibrieren der Zungenspitze das Kind beruhigen« (*shita no saki o korogashite akanbō o ayasu*) übersetzt (Chiri M. 2012, S. 96–97).

⁷⁸ Kubodera gibt bedauerlicherweise den Originaltext nicht an, sondern präsentiert nur eine Übersetzung in Prosaform. Da es unmöglich ist, das Original zu rekonstruieren, wird in der deutschen Übersetzung ebenfalls auf eine metrische Form verzichtet. Für allgemeine Informationen zu Form und Metrum des *kamuy yukar* siehe Kapitel 3.4.

Mein liebes Kind, was hast du denn? Hat dich etwas verhext? Tag und Nacht weinst und schreist du so sehr, daß deine Mutter keinen Augenblick Schlaf findet. Sechs Nächte, sechs Tage, viele Nächte, viele Tage habe ich nicht geschlafen, und wenn ich einmal müde wurde und mich im Halbschlaf rechts oder links aufstützte,⁷⁹ wurde ich gleich wieder wach. Ich hatte nicht vor, tief und fest zu schlafen, doch bin ich vor Müdigkeit eingenickt. Neben dem Kopfkissen deiner Mutter saß plötzlich eine Gestalt, edel wie eine Gottheit. Sie sagte zu mir: »Frau, höre, was ich dir zu sagen habe! Ich bin der Gott der Pocken,⁸⁰ der Anführer der Götter, der die Welt vom einen Ende zum anderen bereist. Viele der mir unterstellten verwandten Götter habe ich um mich versammelt und bin nach Osten gereist, um meine Arbeit zu verrichten,⁸¹ als ich hier vorbeikam und erkannte, daß es keine Frau gibt, die dir an Fleiß gleichkommt. Daher gefiel mir dein Haus, und ich beschloß, unter dem östlichen Dach und unter dem westlichen Dach deines Heims zu wohnen und mich hier aufzuhalten. Dein Kind hier hat das bemerkt und weint seitdem jeden Tag auf diese Weise. Wenn die Nacht zu Ende geht, geh hinaus vor die Tür. Unter dem östlichen Dach und unter dem westlichen Dach wirst du viele Götter niederen Ranges hervorkommen und nach Osten ziehen sehen. Und bald wirst du Gerüchte vernehmen, daß in *mosirpa*⁸² die Pocken ausgebrochen sind. Nur du und nur die Menschen in deinem Dorf werden von heute an für ein Menschenleben lang friedlich leben können, ohne eine Erkältung oder eine schreckliche Krankheit zu bekommen.« Da erwachte ich. Ich dachte, ich hätte nur geträumt, erhob mich und ging hinaus vor die Tür. Hier erkannte ich, daß es kein Traum war, denn ich sah tatsächlich, wie eine Schar Pockengötter unter dem Dach hervorkam und von dannen zog. Und wenig später wurde mir zugetragen, daß im Osten des Landes die Pocken grassierten. Ich jedoch wurde bis ins hohe Alter, mein ganzes Leben lang, nicht ein einziges Mal krank. Das ist der Freundlichkeit des Pockengottes zu verdanken. Weine daher nicht weiter. Nun, still, still.« (Kubodera 2004, S. 22)

Die Geschichte weist die typischen Merkmale eines Schlafliedes auf: Das Kind ist offensichtlich unruhig und weint und soll durch den Gesang beruhigt werden. Die Aufforderung der Mutter, still zu sein, wird wie in vielen gewöhnlichen Schlafliedern der Ainu unterstrichen mit der Aussicht auf negative Folgen (die Mutter findet keinen Schlaf). Interessant ist, daß eine Pockengottheit erscheint. Typischerweise steht bei Schlafliedern zu erwarten, daß das Weinen des Kindes die Gottheit anlockt, was dazu führen kann, daß das Kind erkrankt. Hier ist das Weinen nicht Ursache, sondern Folge des Erscheinens und gleichsam Auslöser positiver Ereignisse: Die Mutter fällt, durch das Weinen und Schreien des Babys erschöpft, in tiefen Schlaf, in dem sich die Pockengottheit offenbart und der Mutter wie der ganzen Dorfgemeinschaft ein großes Geschenk macht. Untypisch ist auch, daß nicht das schreiende Kind, sondern die aufopferungsvolle Haltung der Mutter die Gottheit anlockt. Dank des Geschenks kann dem Kind nichts passieren. Das Weinen löst hier somit eine Folge von Ereignissen aus, die dazu führt, daß es am Ende keinen Grund mehr dazu gibt.

⁷⁹ In Kuboderas Übersetzung finden sich die Formulierungen *kamiza no hō* und *shimoza no hō*, die so auch im Ainu-Original existiert haben dürften. Diese beziehen sich auf den »oberen« und »unteren« Sitzplatz. Da sich Mutter und Kind üblicherweise auf dem »rechten« (*siso*) oder »linken« Sitzplatz (*harkiso*) aufhalten, liegen die erwähnten Plätze, wenn der Blick zur zentralen Feuerstelle gerichtet ist, rechts oder links der Mutter.

⁸⁰ Kubodera schreibt hier mit Kanji 疱瘡, (»Pocken«), fügt allerdings die Furigana *meguri* (»Los, Schicksal«) bei.

⁸¹ Kubodera erläutert in einer Anmerkung, daß es sich bei der Arbeit der Gottheit um die Verbreitung der Pocken handelt.

⁸² Der Osten des Landes. Kubodera verwendet die Schreibweise 国の東 und gibt als Lesung das Ainu-Wort *mosirpa* an.

Sinotca

Nach Vorstellung der Ainu hat jeder einzelne Mensch seinem Herzen innewohnende persönliche Lieder, wie auch jeder Vogel und jedes Insekt einen persönlichen Gesang besitzt. Wenn man arbeitet oder einer bestimmten Stimmung erlegen ist, beginnt man unbewußt, ein solches Lied zu singen. Derartige Lieder bestehen aus bedeutungslosen Lauten, die eine Melodie tragen. Im Laufe des Singens werden dann oft Wörter oder ganze Sätze in den Gesang eingebaut, die dem Lied eine Bedeutungsebene hinzufügen. Ein solches Lied, ob mit oder ohne Text, nennt man im Saru-Gebiet und in Iburi *sinotca* (Chiri M. 2012, S. 97–98). Der Name leitet sich Kubodera zufolge (1977b, S. 62) von *sinot* (»spielen«) und *sa* (»Melodie«) ab. Chiri Mashiho (2012, S. 97) teilt diese Ansicht, interpretiert das Verb *sinot* allerdings als »schamanischer Tanz.«⁸³

Der Begriff *sinotca* hat in verschiedenen Regionen der Ainu abweichende Bedeutung. Während er in Iburi und im Saru-Gebiet dem oben beschriebenen Sinn nach verwendet wird, steht er auf Sachalin und den nördlichen Regionen Hokkaidōs einfach für Tanzlieder, und in weiten Teilen Hokkaidōs ist es üblich, es allgemein für »Liedmelodie« zu benutzen (Chiri M. 2012, S. 97).

Auch wenn *sinotca* eine sehr persönliche Angelegenheit sind und nicht speziell vor einem Publikum gesungen werden, kann es vorkommen, daß jemand ein gesungenes *sinotca* aufschnappt und selbst singt und tradiert. Chiri Mashiho führt ein solches Beispiel an. Das folgende Lied wurde mit dem Titel »*Sinotca* einer alten Frau« überliefert. Die Refrainphrase – bei *sinotca* der Teil des Liedes, der aus bedeutungslosen Lauten besteht – stellt hierbei das Husten der alten Dame dar und wird häufig mit heiserer Stimme gesungen:

ohu ohu ohu	Hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch
teeta kane	Einst, vor langer Zeit
upen asi ta	als ich zart war,
pewre asi ta	als ich jung war,
ohu ohu ohu	hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch
pewre totto ka	auch meine jungen Brüste
citekpare	nahm man in die Hand
citekkosiru	und rieb an ihnen.
ohu ohu ohu	Hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch
ene hetapne	Ein wirklich wahrhaft
cienupetne	wunderschönes
humi okay awa	Gefühl war' das.
ohu ohu ohu	Hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch
konep kewka ta	Welch eine Schande,
konep kasi ta	welch ein Jammer!
tane anakne	Denn heutzutage
ohu ohu ohu	hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch
onne ne manup	nennt man mich alt,
rettek ne manup	nennt man mich schwach,

⁸³ Auch Kubodera (1977b, S. 62) interpretiert das Verb *sinot* als »tanzen«.

ciki kusu	und daraus folgt, daß
ohu ohu ohu	hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch
onne totto poka	meine alten Brüste
citekpare	niemand mehr kann
eaykap ruwe an	nehmen in die Hand.
ohu ohu ohu	Hust hust hust
ehu ehu ehu	keuch keuch keuch

(Chiri M. 2012, S. 99–101)

Tusu sinotca

Das Wort *tusu* bedeutet »schamanische Kraft«, und entsprechend bedeutet *tusu sinotca* »Lied/Gesang, dem eine schamanische Kraft innewohnt« oder einfach »schamanischer Gesang«. Während es in der Gesellschaft der Ainu fast ausschließlich den Männern vorbehalten war, Gebete an die *kamuy* zu richten und die bei religiösen Festen obligatorischen zeremoniellen Handlungen zu vollziehen, waren die meisten Schamanen weiblich (Kubodera 1977a, S. 10). Beides – sowohl der Ausschluß der Frauen von religiösen Festen als auch ihre besondere Eignung zur Schamanin – kann auf den Zyklus der Frau zurückgeführt werden, da dem Menstruationsblut große magische Kraft zugeschrieben wurde (vgl. Ohnuki-Tierney 1999, S. 244).

Die Schamanin hat zwei maßgebliche Aufgaben: Zum einen ist sie für das Aussprechen von Flüchen, beispielsweise als Strafe für ein Vergehen, verantwortlich, zum anderen soll sie das Schicksal vorhersagen und den Willen der *kamuy* verkünden (Kubodera 1977b, S. 104). Für letzteres singt und tanzt sich die Schamanin in eine Trance, in der sie von einem *kamuy* beseelt wird, der dann durch seinen menschlichen Wirt spricht (Chiri M. 2012, S. 114–115). Kubodera (2004, S. 18–19) beschreibt eine solche Zeremonie, der er im August 1935 in der Ainu-Siedlung Niitoi (新聞) beiwohnte, ausführlicher:

Im Dorf Niitoi lebt eine alte Frau namens Kasuga Kotarunke, die bei schrecklichen Ereignissen wie Hungersnöten, Epidemien und Naturkatastrophen den Willen der Götter verkündet. Als ich mich im August des Jahres Shōwa 10 [1935] auf einer botanisch motivierten Reise befand, erhielt ich zum ersten Male die Gelegenheit, einer solchen [schamanischen Zeremonie] beizuwohnen, auf 16mm-Film festzuhalten und den Gesang der Schamanin aufzunehmen. Laut der Aussage der Schamanin, Kasuga Kotarunke, gibt es bei der schamanischen *tusu*-Kunst zwei Arten, eine nach der Sitte der Oroken und eine nach der der Gilyaken. Sie würde nun eine Zeremonie nach Orok-Art durchführen. Als sich die Ältesten des Dorfes um die Feuerstelle herum versammelt hatten, hob einer von ihnen eine mit der Haut eines Moschushirsches (*opokai* [opokay]) bespannte *kacho* [kaco]-Trommel ans Feuer und begann zu trommeln. Der verwendete Schlägel war der mit Fell bedeckte Schienbeinknochen einer Gämse, der in der Mitte gehalten wurde, um abwechselnd mit je einem Ende auf das Fell der Trommel zu schlagen (gelegentlich wird der Stock auch an einem Ende gehalten). Am Anfang war das Spiel langsam, doch mit der Zeit wurde der Rhythmus schneller und hallte im Haus, in dem es nun still geworden war, laut wider. Der Trommler trug auf seinem Kopf *inaw* aus Weidenholz und umrundete die Feuerstelle, wobei er seinen Körper immer wieder mit heftigen Bewegungen nach vorne und hinten, und nach links und rechts neigte, ohne sein Trommelspiel zu unterbrechen. Nach einiger Zeit wurden die *kaco* und der Schlägel an die Schamanin übergeben. Die Schamanin Kasuga Kotarunke trug um ihr Gewand einen Gürtel aus Seehundleder, von dem zahlreiche Metallringe herabhingen, und zusätzlich baumelten von ihm viele Schwertstichblätter herab und bedeckten ihre Hüfte. Ihren Kopf zierte eine schwärzliche *sapaunpe* (eine von Männern getragene Zeremonienkrone, aus Weidenspänen hergestellt), dazu hing eine Art Schleier aus Weidenspänen bis zur Hüfte hinab, und auch ihren Oberkörper

bedeckten Weidenspäne. Die engen Ärmel [ihres Gewandes] waren bis zum Oberarm hochgekrempt und ebenfalls mit Weidenspänen festgebunden. Neben ihrem Platz lagen zwei *takusa* (in den Händen gehaltene *inaw*, von Japanisch *takusa*). Nachdem die Schamanin die *kaco* genommen hatte, stand sie auf und ging laut trommelnd um das Feuer herum. Unter starkem Zittern ihres Körpers klimpern die aneinanderschlagenden Stichblätter. Durch den schnellen Rhythmus der Trommel und das laute Klimpern der Metallscheiben geriet die Schamanin zunehmend in einen Zustand unbewußter Trance. Der Rhythmus der Klänge und ihrer Bewegungen beschleunigten ihren Atem, und endlich ließ sie sich erschöpft auf ihrem Platz nieder, wobei sie ihre Schultern hob und senkte. Nun verstummte die Trommel, und es erscholl ein Gesang, gleich sprudelndem Wasser, aus dem Munde der Schamanin. Dies war das *tusu shinotcha* [*tusu sinotca*]. Ihre Stimme – immer wieder unterbrochen, da sie außer Atem geriet – war fest und tief wie die eines Mannes. Einer der Dorfältesten lauschte dem Gesang und stellte so den Willen der Götter fest. Nach Beendigung des Gesanges schlug die Schamanin die *takusa* gegen ihre Hände und schritt tanzend um das Feuer herum und reinigte dabei rituell die Häupter aller Anwesenden. Damit endete die Zeremonie.

Bedauerlicherweise gibt Kubodera nicht den Wortlaut des *tusu sinotca* wieder, doch sind anderenorts schamanische Gesänge aufgezeichnet worden. Das folgende Zitat präsentiert ein *tusu sinotca*, in dem eine Drachengottheit durch die Schamanin spricht:

sa-a-e-e sa-a-o-o inmitten dieses Sees,
 sa-a-e-e sa-a-o-o da bin ich aufgetaucht.
 sa-a-e-e sa-a-o-o Mir ist kalt!
 sa-a-e-e sa-a-o-o Oberhalb des Sees,
 sa-a-e-e sa-a-o-o unterhalb des Sees,
 sa-a-e-e sa-a-o-o viele Wellen,
 sa-a-e-e sa-a-o-o zahlreiche Wellen,
 sa-a-e-e sa-a-o-o habe ich begleitet.
 sa-a-e-e sa-a-o-o Mir ist kalt!
 sa-a-e-e sa-a-o-o Mir ist kalt!
 sa-a-e-e sa-a-o-o Macht Feuer!
 sa-a-e-e sa-a-o-o Macht Feuer!
 (Chiri M. 2012, S. 115–116)

Die am Beginn der Verse stehenden Lautketten stellen die Refrainphrase (*ainu sakehe*) des Gesangs dar. Sie haben keine eigene Bedeutung, sondern sind Laute, die der Anwesenheit des durch die Schamanin sprechenden *kamuy* zugeschrieben werden. Durch die rhythmische Wiederholung des *sakehe* am Anfang eines jeden Verses wird die Präsenz der angerufenen Gottheit unmittelbar erfahrbar. Dieses rhetorische Element findet auch bei den Erzählungen der *kamuy yukar* Anwendung. Daß die Gottheit selbst durch den Mund der Schamanin spricht, wird auch deutlich durch die Verwendung der 1. Person im ganzen *tusu sinotca*, die im Originaltext⁸⁴ mithilfe des Verbalpräfixes *ci-* deutlich zu identifizieren ist. Im Gegensatz zu einer Erzählung oder dem Äußern eigener Gefühle durch ein Lied schafft das *tusu sinotca* eine Situation, in der zwei Parteien miteinander kommunizieren: Im Falle des zitierten Gesangs wurde die Gottheit nach dem Grund für eine schwere Krankheit befragt, die die Frau des Häuptlings befallen hatte (Kubodera 1977a, S. 12–13), und das *tusu sinotca* selbst teilt die Antwort des *kamuy* mit. In dieser Antwort erklärt die Gottheit zunächst ihre Situation und ihr Problem (sie friert), ehe sie an die lauschenden Menschen eine Bitte richtet: »Macht Feuer (*ape are yan*)!«

⁸⁴ In einer leicht unterschiedlichen Variante des Gesanges zu finden in Kubodera (1977a, S. 12–13).

Einige Ainu-Forscher vertreten die Theorie, daß sich die erzählenden Genres wie *kamuy yukar* und *yukar* aus den *tusu sinotca* entwickelt haben (vgl. Chiri M. (2012, S. 115) oder Kubodera (1977a, S. 6)).

Upopo

Upopo sind sehr kurze Lieder und werden zu vielfältigen Gelegenheiten gesungen. Sie untermalen oft Feiern und Feste wie das *iomante*, doch gibt es auch *upopo*, die bestimmte Arbeiten wie das Stampfen von Reis, die Herstellung von Alkohol, handwerkliche Tätigkeiten oder auch Sammel- und Feldarbeit begleiten. Außerdem können sie als Gebete dienen⁸⁵ oder nur zum spaßigen Zeitvertreib (vgl. Chiri M. 2012, S. 57–82). Der Name *upopo* ist vermutlich eine onomatopoetische Anspielung auf das lautstarke Singen der Lieder, die oft ohne einen wirklichen Text auskommen und stattdessen aus rhythmischen Ausrufen und gesungenen Lauten ohne Bedeutung bestehen. Kubodera (1977b, S. 45) nennt als ein Beispiel hierfür:

eiya ō, hore, eiya ō, hore ...

Dennoch gibt es viele *upopo* mit einem bedeutungsvollen Text, der zumeist aber kurz ist. Das folgende Beispiel stammt aus Horobetsu und wurde bei einem *iomante*-Ritual gesungen:

Cupka wa	Von Osten
kamuy ran	steigt eine Gottheit herab
iwa tuysam	neben den Felsen
oran	steigt sie herab.
iwa tuysam	Neben den Felsen
kani may ne	Glockenklang
cinu.	erklingt.

(Chiri M. 2012, S. 65)

Aus der Hidaka-Region ist der Brauch überliefert, daß Frauen sich mit ihren Kindern bei einem Fest in einer Hütte treffen und im Kreis auf den Boden setzen. In ihrer Mitte steht ein *shintoko* genanntes Gefäß, das der Aufbewahrung von Nahrungsmitteln dient. Mit der rechten Hand klopfen die Teilnehmer auf den Deckel des Gefäßes den Takt ihrer Lieder und singen dazu. Im Laufe des Gesangs kommen mehr Personen in den Kreis und beteiligen sich am Gesang, wodurch dieser an Lautstärke und Intensität gewinnt. Wenn die Stimmung gut genug ist, erheben sich die Teilnehmer und tanzen ins Freie hinaus.⁸⁶ Oft kündigt eine ältere Sängerin den Beginn des Tanzes an (vgl. Chiri M. 2012, S. 57–59).

Modal können drei Arten des *upopo*-Gesangs unterschieden werden: Beim *iekay upopo* beginnt eine erfahrene Vorsängerin den Gesang, in den die anderen

⁸⁵ Chiri M. (2012, S. 82–84) präsentiert einige Beispiele für *upopo*, die gesungen werden, um die Gottheiten um Schutz bei Flutkatastrophen zu bitten.

⁸⁶ Regional unterschiedlich sind die Bezeichnungen für das Singen im Sitzen und während des Tanzens: In der Hidaka- und der Saru-Region bezeichnet *upopo* in jedem Fall den Gesang, während der Tanz *rimse* heißt, wohingegen beispielsweise in Iburi das Singen im Sitzen als *upopo* und das Singen beim Tanz *rimse* genannt wird (Kubodera 1977b, S. 42).

einstimmen, beim *uopuk upopo* singen dagegen alle gemeinsam von Anfang an. Beim *ukouk upopo* trägt jeder Teilnehmer nacheinander einen Vers bei, an den der nächste Sänger anschließt. Diese letzte *upopo*-Art ist besonders von schnellen rhythmischen und melodiosen Wechselln geprägt (Kubodera 1977b, S. 42).

Yaysama

Das *yaysama* oder *yaysamanena* ist eine Form des improvisierten Liedes, durch das man seine (negativen) Gefühle zum Ausdruck bringt. Es ist sehr persönlich und wird üblicherweise nicht vor Publikum gesungen. Man zieht sich, wenn einem Schlimmes widerfahren ist oder man unter einer besonderen Situation leidet, in die Einsamkeit der Wildnis zurück und bringt dort seine Gedanken und Gefühle in Form des Liedes zum Ausdruck (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 91). Charakteristisch für das *yaysama* ist die als Refrain wiederkehrende Phrase »*yaysamanena*«, der dieser Liedtypus seinen Namen verdankt. Übersetzen läßt sich der Ausdruck mit »es ist [ein Lied], mit dem man sich selbst ausdrückt« (Chiri M. 2012, S. 104), und er leitet sich vom Verb *sama* ab, das wörtlich »vergleichen, nachahmen« bedeutet. *Yaysama* kann entsprechend als »sich selbst nachahmen« übersetzt werden; bei den hinteren Silben *ne na* handelt es sich um die Kopula mit anschließender Emphasepartikel, die hier zur Bekräftigung des Selbstaudrucks verstanden werden kann.⁸⁷ Im Gegensatz zu anderen Liedarten weist das *yaysama* keine charakteristische Melodie auf. Vielmehr ist diese Teil des Improvisationsprozesses und variiert je nach Sänger, Lied und Gelegenheit des Singens (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 91). Typische inhaltliche Themen schaffen eine hypothetische Situation, in der der Sänger erzählt, was er tun würde, wenn er in einem anderen Zustand wäre, wie zum Beispiel als Vogel in das Dorf des Geliebten fliegen. Andere *yaysama* können zum Ausdruck bringen, wie sehr der Geliebte litte, wenn man selbst tot wäre, was eine Offenbarung der Sehnsucht nach dem geliebten Menschen darstellen dürfte (Kubodera 1977b, S. 81).

Das folgende *yaysama* wurde vor etwa 60 Jahren von Nakamoto Mutsuko gesungen, die den frühen Tod ihres Ehemannes betrauerte, mit dem ihr nur eine gemeinsame Zeit von fünf Jahren beschieden war:

Yaysamanena yaysamanena yaysamanena yaysamanena	Yaysamanena yaysamanena yaysamanena yaysamanena
cikap ta kune rera ta kune ne wa ne yakne ne wa ne yakne	Wär ich ein Vogel wär ich nur der Wind dann, in diesem Fall dann, in diesem Fall
tapan toyotta kuki hopuni kuki hopuni yaysamanena	noch an diesem Tag erhob mich in die Luft erhob mich in die Luft yaysamanena

⁸⁷ Syntaktisch wird durch den Anschluß der Kopula an ein intransitives (oder intransitiviertes) Verb dieses zu einem Substantiv. Die Phrase bedeutet somit wörtlich: »Es ist ein Ausdruck meiner Selbst!« Das zweiwertige Verb *sama* wird durch das valenzreduzierende Reflexivpräfix *yay-* intransitiv.

u ram cikuni hapkitayke kucikurure yaysamanena	niedriger Bäume hohe Wipfel würde ich passieren yaysamanena
u ri cikuni suptomorke kucikurure yaysamanena	und hoher Bäume tiefe Wurzeln würde ich passieren yaysamanena
tu kotan kama re kotan kama yaysamanena yaysamanena	über zwei Dörfer über drei Dörfer yaysamanena yaysamanena
tu atuy kama re atuy kama	über zwei Meere über drei Meere
kukor pon yupo kukor pon yupo kuhunara rusuy ne wa ne korka	meinen lieben Mann meinen lieben Mann will ich suchen. Aber, allerdings,
cikap somo kune rera somo kune yaysampepokas kuki kor kan na	bin ich kein Vogel bin ich nicht der Wind schmerzliche Gedanken quälen mich zuhauf.
kukor pon yupo kukor pon yupo iteki enoyra na!	Mein lieber Gatte mein lieber Gatte vergiss mich bitte nicht!

(Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 87–88)

Das *yaysama* weist viele Charakteristika auf, die für Improvisationslieder im speziellen und für orale Literatur im allgemeinen typisch sind. Es fallen z.B. die zahlreichen parallelistischen Konstruktionen auf, die entweder wörtlich (z.B. *kukor pon yupo*) oder mit leichten Variationen (z.B. *cikap ta kune / rera ta kune*) wiederholt werden. Grundlage dieser wiederkehrenden Phrasen sind sogenannte Formeln und formelhafte Strukturen, die sich als relativ feste Bausteine in eine bestimmte metrische Umgebung einfügen lassen. Den kleingliedrigen Parallelstrukturen, die im Lied verschiedene Mikrostrukturen in Form von »Strophen« bilden,⁸⁸ stehen makrostrukturelle Gegensätze gegenüber, die die Gesamtkonzeption des Textes beeinflussen.

Hier sind besonders zwei Elemente hervorzuheben: Zum einen die Umkehrung der einzelnen Begriffe in den »Strophen« 4 und 5 (*u ram cikuni / hapkitayke* und *u ri cikuni / suptomorke*), in denen gewissermaßen derselbe Inhalt mithilfe wohlplazierter Antonyme ausgedrückt wird. Den entsprechenden Verszeilen liegt eine gemeinsame Struktur »u X[Adj.] cikuni / X X X -ke« zugrunde, bei der ein »X« für eine Silbe steht. Im ersten Vers steht die rhythmisierende Partikel *u* am Anfang, gefolgt von einem

⁸⁸ Im Original ist die oben getroffene Einteilung in Strophen nicht zu erkennen. Sie wurde in dieser Arbeit nach einer Analyse der verschiedenen Strukturen vorgenommen.

Adjektiv, das dem Wort *cikuni* (»Baum«) als Attribut vorangestellt wird. Der zweite Vers wird von einem dreisilbigen Nomen dominiert (*hapkitay* – »Baumwipfel,« und *suptomo* – »Baumwurzel«), das im lokativen Status possessivus (endet hier mit *-ke*) steht. Durch die Kombination der Wörter »niedrig« mit »Baumwipfel« einerseits und »hoch« mit »Baumwurzel« andererseits wird jeweils die Höhe bzw. Niedrigkeit der Bäume relativiert.

Die zweite Opposition formt die Gesamtstruktur des Liedtextes. Bereits zu Beginn wird das Thema mit den Worten »Wär ich ein Vogel / wär ich nur der Wind« formuliert, gefolgt von der (sogar wiederholten) Phrase »dann, in diesem Fall«, die es der Sängerin erst ermöglicht, ihrer Sehnsucht nach dem verstorbenen Ehemann in Form des für das *yaysama* charakteristischen hypothetischen Gedankenspiels Ausdruck zu verleihen. Zum Ende des Liedes hin werden diese Anfangsverse erneut aufgegriffen, allerdings ins Gegenteil verkehrt. Diesmal steht die Konjunktion »aber, allerdings«, wobei bis auf die eigentliche Konjunktionspartikel *korka* die Struktur von »dann, in diesem Fall« (*ne wa ne X X*) exakt wiederholt wird. Erst dann werden die ersten Verse wieder aufgenommen und diesmal negiert: »ich bin kein Vogel / ich bin nicht der Wind«. Die Sängerin kehrt mit diesen Worten zurück in die Realität. Die wiederholte Erwähnung des geliebten Ehemanns (*kukor pon yupo*), zuerst in vager Hoffnung getätigt (»ich will ihn suchen«), drückt am Ende eine Realisierung der Tatsache aus, daß sie ihn nie wieder sehen wird. Das schmerz erfüllte »Vergiß mich bitte nicht!« am Ende des Liedes – auf der CD-Aufnahme mit besonderem Nachdruck und mit vom restlichen Lied abweichender Melodie gesungen – ist ein letzter Ruf nach der Nähe des Geliebten und zugleich die Akzeptanz der unausweichlichen Wahrheit.

3.2.3 Prosaliteratur

Die Prosaliteratur der Ainu kann zunächst in zwei große Gruppen eingeteilt werden, die dem Kriterium der erzählten Person folgen. Bestimmte Genres erzählen stets in der 1., andere in der 3. Person. Mit diesem grundlegenden Kriterium können folgende Genres unterschieden werden:

1. Prosaerzählungen in der 1. Person
 - a. *uepeker*
 - i. *aynu uepeker*
 - ii. *kamuy uepeker*
2. Prosaerzählungen in der 3. Person
 - a. *sisam uepeker*
 - b. *Panampe-Penampe uepeker*
 - c. *pon upaskuma*
 - d. *carahaw*

Uepeker

Die Prosaliteratur, die aus der Perspektive der 1. Person erzählt wird, nennt man *uepeker*. Der Name kann analysiert werden als *u-e-peker* und bedeutet »über einander Neues berichten« (Nakagawa 1997, S. 82). Kindaichi übersetzt den Begriff mit

mukashibanashi 昔話⁸⁹ (vgl. Kubodera 1977b, S. 185), Nakagawa (1997, S. 78) verwendet den Ausdruck *sanbun setsuwa* 散文説話 (Volkslegende in Prosaform). Bei den *uepeker* handelt es sich um Erzählungen, bei denen der (meist namenlose⁹⁰) menschliche Hauptcharakter mit anderen Menschen und/oder göttlichen Elementen interagiert. Häufig wird dieser aus seinem glücklichen Familienleben herausgerissen und kann erst durch sein moralisches Verhalten und das Bestehen zahlreicher Abenteuer wieder zu einem glücklichen Leben zurückkehren. Diese Forderung nach moralischem Verhalten steht teilweise so stark im Vordergrund, daß Nakagawa (1997, S. 91–93) diesen Aspekt mit dem Prinzip des *kanzen chōaku* 勧善懲惡⁹¹ der edozeitlichen Literatur vergleicht. Folgende Erzählung soll dieses Prinzip exemplifizieren:

Ich lebte gemeinsam mit meinem Vater und meiner Mutter. Jeden Tag jedoch weinte aus irgendeinem Grund meine Mutter immerzu. Ich wollte zu den Japanern gehen, um Handel zu treiben, doch mein Vater war entschieden dagegen. Schließlich aber gab mein Vater nach und ließ mich gehen, allerdings verbot er mir, mich der Insel auf meinem Weg zu nähern, wie sehr ich auch von anderen dazu gedrängt werden würde.

Als ich mich gemeinsam mit einem Freund mit dem Schiff aufmachte, da rief von einer Insel, an der wir vorbeikamen, eine fremde Gestalt – ich wußte nicht, ob es ein Mensch oder etwas anderes war – herüber, ich sollte doch an der Insel anlanden. Also machte ich allein einen Abstecher zu dieser Insel. Die Gestalt entpuppte sich als Mädchen, das allein mit seinem Vater auf dieser Insel lebte. Zu meiner Überraschung war der Vater dieses Mädchens der jüngere Bruder meines Vaters, und meine Mutter war ursprünglich die Frau eben dieses Mannes gewesen. Mein Vater war versessen auf die Reichtümer und die Frau seines Bruders und hatte sich all dies gewaltsam angeeignet.

Nachdem ich meine Geschäfte mit den Japanern beendet hatte, kehrte ich nach Hause zurück und beschimpfte meinen Vater. Dann sandte ich alle Waren, die ich eingetauscht hatte, an meinen Onkel, keinen einzigen Gegenstand brachte ich nach Hause. Auch tat es mir leid, meine Mutter bei diesem Mann zu lassen, nahm sie mit mir und zog gemeinsam mit ihr auf die Insel. Da wurde mein Vater gebrechlich und schlief den ganzen Tag nur, das Fleisch seines Körpers verfaulte und fiel ihm schließlich in Klumpen herunter. So lebte er fortan, ohne sterben zu können, bis sich eines Tages der Boden unter ihm auftat und ihn verschlang. So ist er dann gestorben. (zitiert aus Nakagawa 1997, S. 92–93)

Diese Geschichte zeigt alle Merkmale, die bisher für das *uepeker* vorgestellt worden sind. Das Leben des Protagonisten ist zu Beginn der Geschichte gut abgesichert. Beide Eltern leben, und die Tatsache, daß die Familie Handel mit den Japanern treiben kann, läßt auf einen gewissen Wohlstand schließen. Getrübt wird das Familienglück nur vom unablässigen Weinen der Mutter. Dieser Umstand stellt das Problem dar, das der Protagonist lösen muß, um das Glück seiner Familie – vorrangig der Mutter – wiederherzustellen. Die Gelegenheit dazu bietet sich schließlich bei der Handelsreise, während der er vom Verbrechen des eigenen Vaters erfährt. Dieser hat mit seinem Raub, vor allem aber dadurch, daß er seinen eigenen Bruder betrogen hatte, die

⁸⁹ Wörtl. »Geschichte aus früheren Zeiten«. Das Wort wird auch benutzt, um das deutsche »Märchen« wiederzugeben.

⁹⁰ Der Name wird entweder absichtlich nicht genannt oder sein Fehlen ergibt sich aus der Erzählperspektive aus der 1. Person.

⁹¹ »Zum Guten ermuntern, das Böse bestrafen«, ein moralisches Prinzip, das sich in der späten edozeitlichen (1603–1867) Literatur findet. Erzählungen, denen dieses Prinzip zugrunde liegt, weisen stets archetypische gute und böse Charaktere auf, wobei am Ende das Gute über das Böse triumphiert. Die so konstruierten Erzählungen haben einen stark didaktischen Charakter und sollen den Lesern als Anleitung zum richtigen moralischen Handeln dienen.

natürliche Ordnung der Dinge gestört. Der Protagonist ist wie in vielen *uepeker*-Erzählungen moralisch so anständig, daß er die Ordnung wiederherstellt und den Verbrecher seinem gerechten Schicksal übergibt. Daß der Vater schließlich vom Boden verschlungen wird, zeigt, daß ihm ein normaler Tod verwehrt bleibt. Statt in das »normale« Jenseits überzugehen, fällt er nach unten, in das *pokna mosir*, die Unterwelt, die normalerweise nur den bösen Göttern als Endstation ohne Möglichkeit auf Wiederkehr vorbehalten ist. Auffällig an dieser Geschichte ist, daß der Protagonist keinen Gedanken des Mitleids an seinen eigenen Vater verschwendet. Das richtige moralische Verhalten, das ihn zwingt, das Verbrechen seines Vaters rückgängig zu machen und seine Mutter aus ihrer »Gefangenschaft« zu befreien, wiegt schwerer als die Loyalität zum Vater. Ohne Zögern schlägt der Protagonist den »rechten« Weg ein und dient damit als Vorbild für alle, die diese Erzählung hören.

Uepeker können unterschiedlicher Länge sein. Die Sammlung *Ainu no mukashibanashi* アイヌの昔話 von Kayano Shigeru (Kayano 1993) enthält zwanzig Erzählungen im Umfang von drei bis sechzehn Seiten. Die Erzählung mit dem Titel »Die goldene Pfeife« (KS-02) ist ein Beispiel für eine *uepeker*-Erzählung durchschnittlicher Länge in Kayanos Anthologie. In dieser macht sich der Protagonist – ein Mensch, der in der Nähe des Meeres lebt – eines Tages auf den Weg zur Küste. Hier beobachtet er, wie ein Vogel von gigantischen Ausmaßen ganz in der Nähe zur Landung ansetzt. Schnell verbirgt sich der Mensch hinter einem Strauch und kann erkennen, wie der Vogel am Boden die Gestalt eines Menschen annimmt. Dieser zückt eine goldene Pfeife und beginnt zu rauchen. Der aufsteigende Rauch verwandelt sich wundersamerweise in einen goldenen Stab, der auf das offene Meer hinausfliegt und sich schließlich in einen reißenden Strudel stürzt. Der Strudel entpuppt sich als Portal in die Götterwelt, und hier gelingt es dem Stab, unbemerkt einen kleinen goldenen Topf aus dem Besitz des Herrn der Meere zu entwenden, mit dem er zu seinem an der Küste wartenden Meister zurückkehrt.

Da stürzt der im Gesträuch versteckte Protagonist hervor und erschreckt den Vogelmann mit lautem Geschrei derart, daß dieser sich panikartig in den Vogel zurückverwandelt und in den Himmel aufsteigt. Dabei vergißt er jedoch seine Pfeife, sein Tabaksdöschen und den soeben vom Herrn der Meere gestohlenen Topf. Diese Utensilien nimmt der Hauptcharakter nun an sich und kehrt nach Hause zurück, wo er sie, ohne seiner Frau davon zu erzählen, mit *inaw* bedeckt und in eine Schatzkiste legt. In der kommenden Nacht erhält er im Traum Besuch von jenem Vogel in Menschengestalt. Dieser wendet sich nun an den Protagonisten:

»Was bist du für ein Mensch? Da habe ich einen kleinen Topf gestohlen, einen Schatz des Meeresherrn, den ich schon lange ersehnte, und gerade als ich ihn an mich nehmen will, springst du mit lautem Geschrei hervor! Ich habe mich so erschreckt, daß ich dachte, meine Seele werde aus meinem Leib fahren, und habe bei meiner Flucht ins Land der Götter sogar mein Tabaksdöschen zurückgelassen. Erst als ich im Götterland angekommen war, wagte ich, mich umzudrehen, und da sah ich, daß du es warst, der mich so erschreckt hatte. Wenn du mit deinem Schatz nach Hause gekommen wärest, ihn deiner Frau gezeigt und schlecht behandelt hättest, hätte ich dir niemals verziehen, doch als ich sah, wie du ihn mit *inaw* bedecktest, war ich beruhigt. Wenn ein Götterschatz einmal in die Hände eines Menschen gelangt, so ist er kein Götterschatz mehr. Daher will ich dir den Schatz überlassen. Im Gegenzug erwarte ich von dir, daß du, wenn du Bier braust, dieses zuerst Huri darreichst, dem göttlichen großen Vogel, der

im Himmel wohnt. Wenn du das tust, werde ich dich bis zu deinem Tod beschützen, auf daß du ein glückliches Leben führen mögest.« Dies sah ich im Traum. Dann sprach er weiter: »Wenn du das Gerücht vernimmst, irgendwo wüte eine Krankheit, dann stelle diesen Schatz einfach in die Sonne, und dein Dorf wird von den Seuchengöttern gemieden werden.« Weiterhin trug er mir auf, auch dem Gott des Meeres Bier zu schicken, da er diesem erzählen werde, ich hätte seinen Schatz gestohlen. (Kayano 1993, S. 27–28)

Dankbar bringt der so Gesegnete am folgenden Tag dem Vogel Huri ein Opfer dar. Alle Prophezeiungen des nächtlichen Besuchers erfüllen sich. Am Ende der Geschichte richtet sich der Protagonist an die Zuhörer der Erzählung:

»Daher, ihr anwesenden Ainu, selbst, wenn ihr einen Gott erschrecken solltet – das Glück muß man sich stets mit eigener Kraft nehmen.« (Kayano 1993, S. 28)

Diese *uepeker*-Erzählung ist insofern interessant, als daß ein vermeintliches Verbrechen an einer Gottheit, nämlich der Diebstahl des Topfes durch den Protagonisten, am Ende als tugendhafte Handlung umgedeutet wird. Das geschieht, weil der Hauptcharakter den gestohlenen Schatz als kostbares Gut und mit dem gebührenden Respekt behandelt. Daß er seiner Frau weder den Schatz zeigt noch mit ihr über die Geschehnisse spricht, zeigt, daß er seine Neuerwerbung als derart wertvoll einschätzt, daß er sie als sein persönliches Geheimnis zu wahren sucht. Auch wenn die Geschichte von gleich zwei Diebstählen handelt – zunächst wird der Topf dem Gott des Meeres von Huri gestohlen, danach verliert dieser den Topf an einen Menschen –, wird dennoch der moralischen Ordnung der Dinge Genüge getan: Da Huri seinen gestohlenen Schatz an den Menschen abtritt und ihm darüber hinaus noch ein glückliches Leben in Aussicht stellt, hat er für seinen Diebstahl gebüßt und Kompensation geleistet, und somit ist für ihn das »karmische« Gleichgewicht wieder hergestellt. Der Mensch hingegen erlangt durch seinen Mut, einem Gott einen Schatz zu stehlen, diesen als Belohnung, die er nicht nur behalten darf, sondern ihm und seinem Dorf gar noch Schutz vor Krankheiten verleiht. Die positive Konsequenz seines persönlichen Mutes, seines umsichtigen Handelns und seiner respektvollen Haltung gegenüber dem Artefakt überträgt sich auf die gesamte Dorfgemeinschaft.

Der letztlich Geschädigte ist der Gott des Meeres, der mit dem Diebstahl seines Schatzes einen großen Verlust hinnehmen muß. Doch auch dieser wird letztlich kompensiert, da der Protagonist verpflichtet wird, auch ihm Alkohol zu opfern. Dadurch erhält der dreiste Raub des Topfes durch den menschlichen Protagonisten eine wichtige Rolle in der Handlung, da eine solch machtvolle Kompensationsleistung, wie sie die Darreichung von Alkohol darstellt, ohne die Intervention eines Menschen nicht möglich wäre. Würde sich der Diebstahl nur zwischen dem Gott des Meeres und dem göttlichen Vogel Huri abspielen, könnte die Tat nicht ausgeglichen werden, denn den *kamuy* ist es bekanntlich nicht möglich, selbst Alkohol herzustellen – hier sind die mächtigen Wesen auf die Menschen angewiesen. Letztlich führt also erst der Raub des Topfes durch den Menschen dazu, daß alle drei Parteien der Geschichte gemeinsam Obligationen eingehen, die die Ordnung der Dinge wieder in ein Gleichgewicht bringen. In diesem Sinne ist die Aufforderung am Ende der Erzählung, sein Glück selbst zu gestalten, als Formulierung einer moralischen Verpflichtung zu

verstehen, aktiv sein eigenes Leben und das seiner Mitmenschen und *-kamuy* zu formen, um so einem Ungleichgewicht im Kosmos vorzubeugen.

Neben den *uepeker* mit menschlichen Hauptcharakteren gibt es auch solche, die aus der Sicht eines göttlichen Protagonisten erzählt werden. Diese als *kamuy uepeker* bezeichneten Erzählungen sind im allgemeinen Übertragungen von *kamuy yukar* in Prosaform (Nakagawa 1997, S. 78), weshalb an dieser Stelle nicht näher auf ihren Inhalt eingegangen wird. Es sei bloß erwähnt, daß man die eigentlichen *uepeker*, wie sie oben vorgestellt wurden, in Abgrenzung zu den *kamuy uepeker* auch *aynu uepeker* (»Menschen-*uepeker*«) nennt (Kubodera 1977b, S. 185).

Sisam uepeker und *Panampe-Penampe uepeker*

Unter den Genres, die in der 3. Person erzählt werden, sind die sogenannten *sisam uepeker* weit verbreitet. Das Wort *sisam* bezeichnet die Japaner, also die Einwohner Japans, im Gegensatz zu den Ainu. Protagonisten der *sisam uepeker* sind Japaner, und die Erzählungen weisen große Ähnlichkeit mit japanischen Märchen (*mukashibanashi*) auf. Kubodera (1977b, S. 189) vermutet daher, daß die *sisam uepeker* ursprünglich japanische Märchen seien, die ihren Weg in die Erzählkultur der Ainu gefunden haben und seither tradiert wurden. Gestützt werde diese These durch das häufige Auftreten japanischer Wörter in diesen Geschichten.

Am bekanntesten unter den Erzählungen in der 3. Person dürften die Erzählungen von Panampe und Penampe sein, die durch Chiri Mashihos Veröffentlichung in Form des *Ainu mintanshū* アイヌ民譚集 (Chiri M. 1981) auch außerhalb der Ainu-Forschung einen größeren Bekanntheitsgrad erlangt haben. Panampe und Penampe sind die Namen der beiden Hauptcharaktere, die mit »der vom Unterlauf des Flusses« (*pa na an pe*) und »der vom Oberlauf des Flusses« (*pe na an pe*) übersetzt werden können. Die Geschichten richten sich besonders an Kinder (Chiri M. 1981, S. 10) und laufen stets nach demselben Muster ab: Panampe erreicht mit Dreistigkeit etwas, bekommt beispielsweise viel Geld oder eine Frau, und gibt damit vor Penampe an. Dieser fragt, wie Panampe es erreicht hat, woraufhin ihm der Hergang detailliert geschildert wird. Penampe denkt nun auf naive Weise, daß dieselbe Handlungsweise seinerseits zum selben Ergebnis führen müsse und handelt entsprechend. Natürlich entspricht das Ergebnis nicht den Erwartungen, und die Dreistigkeit, die eigentlich schon bei Panampe bestraft hätte werden müssen, führt nun zu einer Bestrafung von Penampe, die gelegentlich sogar im Tod besteht (vgl. Nakagawa 1997, S. 129–130).

Ein besonders derbes Beispiel ist AM-04, in der Panampe im Winter erfolgreich viele Fische aus dem Fluß fängt, indem er ein Loch in das Eis schlägt und seinen Penis ins Wasser hängt. Um diesen sammeln sich zahlreiche Fischlein, die Panampe nun nur noch aus dem kalten Wasser holen muß. Dank dieser ungewöhnlichen Angelmethode haben er und seine Frau stets genug zu essen und gelangen zu bemerkenswertem Reichtum. Als Penampe vom Reichtum Panampes erfährt, erkundigt er sich bei ihm, wie er so viele Fische fangen konnte. Panampe beschreibt Penampe detailliert seine Methode des Fischfangs, woraufhin Penampe erbost behauptet, er habe diese Idee auch schon (und vor allem früher als sein Konkurrent) gehabt. Wütend stürmt er davon und versucht selbst sein Glück. Den Schilderungen folgend hackt Penampe ein Loch

in das den Fluß bedeckende Eis und steckt seinen Penis ins Wasser. Auch bei Panampe sammeln sich viele Fische um den Penis, doch im Versuch, Panampes Erfolg zu überflügeln, läßt Panampe seinen Penis zu lange im eiskalten Wasser, bis schließlich das Loch wieder zufriert. Frierend und voller Todesangst ruft er nun seine Frau zu Hilfe, die mit einer großen Axt heranrückt, um ihren Mann aus seiner mißlichen Lage zu befreien. Tapfer schlägt sie mit der Axt auf das Eis ein, um den Penis ihres Mannes freizubekommen, doch einer ihrer Schläge geht fehl und hackt das feststeckende Glied ab. Panampe schreit vor Schmerz auf und beschimpft seine Frau für ihr tölpelhaftes Schwingen der Axt, doch seine Frau kontert mit den folgenden Worten:

»Wenn du, mein lieber Ehemann, getan hättest, wie Panampe gesagt hat, ohne dich aufzuregen, dann wäre das alles nicht passiert! So aber zürnen dir die Götter! Das, was mir am meisten bedeutet, das was mir am wichtigsten ist, ist dein Penis, und jetzt, wo er ab ist, frage ich mich, weshalb ich noch mit dir zusammen sein soll.« (Chiri M. 1981, S. 38)

Sie macht ihre implizite Drohung wahr und trennt sich von ihrem Mann, der fortan allein und ohne seine Manneswürde ein bedauernswertes Leben fristen muß. Die Erzählung endet mit der deutlich formulierten Moral, man solle nicht mit anderen in einen übermäßigen, aus Gier entstandenen Konkurrenzkampf treten, da es einem sonst ebenso ergehen könnte wie Panampe.

Daß die Panampe-Penampe-Erzählungen und die *sisam uepeker* die einzigen großen⁹² narrativen Genres der Ainu-Literatur sind, die in der 3. Person erzählt sind, weckt die Vermutung, daß beide Genres ihren Ursprung außerhalb der Ainu-Kultur haben. Bei den *sisam uepeker* lassen Merkmale wie die häufige Verwendung von japanischen Wörtern und die inhaltlichen Parallelen mit japanischen Märchen diese Vermutung beinahe zur Gewißheit werden. Die aus Sicht der 1. Person erzählten Geschichten – seien sie nun metrisch oder in Prosaform –, die als innerhalb der Ainu-Kultur entstanden gelten, haben laut Nakagawa (1997, S. 131) kaum inhaltliche Ähnlichkeiten zu den Geschichten anderer Kulturen.⁹³ Die in der 3. Person erzählten *sisam uepeker* hingegen stehen den japanischen Märchen sehr nahe, und Nakagawa (ebd., S. 133) nennt für die Panampe-Penampe-Erzählungen ebenfalls einige ähnliche Textsammlungen in anderen Kulturen, namentlich das japanische Märchen *Kobutori jii-san* und das Märchen *Der kleine Klaus und der große Klaus* von Hans Christian Andersen. Dieser Umstand stellt die Panampe-Penampe-Erzählungen in die große Gruppe eines Märchenmotivs, von dem Takehara (2006, S. 204–244) nachweist, daß es in zahlreichen Kulturen der Welt vorkommt. Eben dieses gemeinsame Motiv bringt Nakagawa (1997, S. 133–134) zu der Annahme, daß auch die Geschichten von Panampe und Penampe aus einer anderen Kultur übernommen worden seien, allerdings führt er diese Vermutung nicht weiter aus. Im konkreten Fall der oben

⁹² Unterschieden wird hier zwischen den längeren erzählenden Texten der erwähnten Genres und einer großen Anzahl »kleinerer« Erzähltexte wie Witzen, Jagderzählungen oder alltäglichen Erlebnisberichten.

⁹³ Hier ist allerdings noch einiges an Forschungsarbeit zu leisten. Da die Ainu-Kultur insgesamt stark mit anderen Kulturen Nordostasiens verwoben ist, dürfte es nahezu unmöglich sein, daß sich deren Literatur ohne jegliche Beeinflussung des nordostasiatischen Kulturkreises entwickelt haben soll.

genannten Panampe-Penampe-Erzählung (AM-04) lassen sich in vielen anderen Kulturen Erzählungen finden, die der vorliegenden ähneln. Seki (1981, S. 284) gibt allerdings an, daß die Verwendung des Penis als Fischfangutensil eine Neuerung der Ainu-Version sei; in der ursprünglichen Version gehe es um einen Bären oder Wolf, der mit einem Fuchs konkurriert, und diese Tiere verwenden ihren Schwanz anstatt des Penis zum Fangen der Fische. Krohn (1888, S. 25–26) gibt die Urform der Erzählung folgendermaßen wieder:

»Im Winter frisst der Fuchs Fische, die er gefangen hat. Der Bär kommt und bittet sich einen Teil davon aus. Der Fuchs giebt ihm nichts [oder wenigstens nur einen Bissen zum Kosten], fordert ihn dagegen auf, sich selbst Fische zu fangen. Der Fuchs giebt an, er habe in einer kalten Nacht mit seinem Schwanz in einer Wuhne⁹⁴ geangelt. Der Bär macht sich daran, dasselbe Mittel zu versuchen. Der Fuchs rät ihm, seinen Schwanz unbeweglich zu halten, bis die Fische daran festhaften würden. [Er fängt an, durch Beschwörungen die Kälte zu steigern.] Wie der Bär merkt, dass die Wuhne zufriert, will er seinen Schwanz herausziehen. Der Fuchs ermahnt ihn, noch ein wenig zu warten, damit noch mehr Fische sich anheften könnten. Als er endlich vermutet, dass der Schwanz festgefroren ist, fordert er den Bären auf, denselben herauszuziehn. Der Bär, welcher eine grosse Menge Fische in die Höhe zu heben glaubt, zieht und zerrt, bis der Schwanz in Stücke reisst. Deshalb hat der Bär noch jetzt einen kurzen Schwanz.«

Krohn (1888, S. 26–28) konnte Versionen der Erzählung in zahlreichen Ländern finden, darunter Finnland, Schweden, Norwegen, Ungarn, Deutschland, Schottland, Frankreich, Rußland, Italien, im Sudan und bei den Hausa in Afrika. Das Motiv findet sich ebenfalls bereits in Äsops Fabeln und dürfte durch diese auch nach Japan gekommen sein (Seki 1981, S. 285).

Ausgehend von diesen Hypothesen läßt sich im Hinblick auf die entsprechende Forschungsliteratur die für die Prosa-Erzählungen getroffene Einteilung 1. Person / 3. Person auf die Unterscheidung zurückführen, ob das Genre genuin ainu (1. Person) oder aus einer anderen Kultur in die eigene eingeflossen ist (3. Person).

3.2.4 Metrische Literatur

Da die metrische Literatur der Ainu im Fokus dieser Arbeit steht, werden die betreffenden Genres hier nur kurz vorgestellt. Weitere Ausführungen zu Handlung, Form, Präsentation etc. finden sich in den Kapiteln 4 und 5.

Yukar

Die längsten und ausführlichsten Erzählungen, die die Ainu-Literatur hat, sind die *yukar*, die Heldenepen (jap. *eiyū no jojishi* 英雄の叙事詩). Ihre Zahl wird von Kindaichi (1936, S. 21) auf mehrere tausend geschätzt, und ein *yukar* von Anfang zu Ende zu erzählen, kann mehrere Abende in Anspruch nehmen, bei längeren Vertretern des Genres sogar bis zu einer Woche (Nakagawa 1997, S. 140). Die *yukar* erzählen epische Geschichten, in denen der magisch begabte Hauptcharakter sich in einer größeren Anzahl an Kämpfen beweisen muß. Üblicherweise trägt er je nach Region einen anderen archetypischen Namen, der »junger Mann aus Hokkaidō« o.ä. bedeutet,

⁹⁴ Eine Wuhne ist ein ins Eis geschlagenes Loch (Anm. D.W.).

sein wahrer Name wird nicht genannt (ebd., S. 137). Die Schlachten, die der Held bestehen muß, sind größer angelegt, brutaler und mehr mit übernatürlichen Kräften durchsetzt als etwa in den *uepeker* oder den *kamuy yukar*. Der Held ist sogar in der Lage, sich mit den mächtigsten Gottheiten messen zu können; so hat er beispielsweise die Fähigkeit zu fliegen und besitzt Macht über die elementaren Gewalten (ebd., S. 150). Vermutlich wurden *yukar* zur reinen Unterhaltung erzählt. Nakagawa (1997, S. 161) vergleicht ihren unterhaltenden Charakter sogar mit heutigen Science-Fiction-Filmen und Anime-Fernsehserien.

Kamuy yukar

Anders als in den bisher genannten Genres ist in *kamuy yukar* nicht ein Mensch, sondern ein göttliches Wesen Hauptcharakter und zugleich Erzähler. *Kamuy yukar* werden in zwei Subgenres unterteilt. Ist ein göttliches Wesen der Natur – wie zum Beispiel ein Tier, eine Pflanze, ein Blitz oder Feuer – Hauptcharakter, so spricht man von *kamuy yukar* (jap. *shin'yō* 神謡) im engeren Sinne, tritt hingegen einer der Kulturhéroen als Protagonist auf, spricht man von *oyna* (jap. *seiden* 聖伝) (Chiri M. 1973c, 155–156). *Kamuy yukar* i.e.S. und *oyna* weisen beide dieselben Charakteristika auf, sind formal also nicht zu unterscheiden. Unterscheidungskriterium ist tatsächlich nur die Natur des Hauptcharakters, aus dessen Perspektive die Geschichte präsentiert wird. Kulturhéroen wie Okikurmi (bzw. Okikirmuy) treten in vielen *kamuy yukar* auf, nicht nur in *oyna*. In acht der dreizehn Erzählungen des *Ainu shin'yōshū* kommen Okikirmuy, sein Sohn oder seine Schwester vor, doch nur die Erzählungen Nr. 10 und 11 erzählen das Geschehen tatsächlich aus der Perspektive des Heroen. Diese sind entsprechend als *oyna* zu bezeichnen, die anderen Erzählungen sind *kamuy yukar* i.e.S. Die Aufnahme der beiden Geschichten Nr. 10 und 11 in das *Ainu shin'yōshū* (*shin'yō* ist die japanische Übersetzung für den Begriff *kamuy yukar*) zeigt allerdings, daß diese Definition unterschiedlich ausgelegt wird: Während in der Region des Saru-Tals diese Texte als *oyna* bezeichnet würden, gelten sie im Gebiet von Noboribetsu als *kamuy yukar*, da in den beiden Geschichten nicht Okikirmuy selbst, sondern sein Sohn als Hauptcharakter auftritt (vgl. Strong 2011, S. 10).

Zusammenfassend kann man die erzählende Ainu-Literatur in drei große Kategorien einteilen, die sich hinsichtlich ihres Inhalts und der Art ihrer Präsentation unterscheiden: Im Bereich der Prosaerzählung herrscht das *uepeker* vor, das kurze bis mittellange Erzählungen mit einem menschlichen Hauptcharakter repräsentiert. Bei der metrischen Dichtung finden sich das Genre der episch angelegten *yukar* mit einem menschlichen, aber mit übernatürlichen und gottgleichen Kräften ausgestatteten Protagonisten und das *kamuy yukar* (mit den Untergenres *kamuy yukar* und *oyna*), das aus Sicht einer Gottheit erzählt wird und dessen Erzählungen relativ kurz sind. Die Prosaerzählungen, die in der 3. Person erzählt werden, wie *sisam uepeker* und die Panampe-Penampe-Erzählungen, dürfen wohl als von anderen Kulturen beeinflusste oder übernommene Gattungen angesehen werden. Zusätzlich existieren noch Prosaadaptionen von Erzählungen in metrischer Form: Im Falle der *kamuy yukar* sind

dies die *kamuy uepeker*. In der Chitose-Region werden auch *yukar* in Prosaform erzählt und tragen dann den Namen *irupaye* (Satō 2008, S. 259).

3.3 Epische Literatur

Sucht man nach einer allgemeinen Definition für das »Epos«, so entdeckt man schnell vermeintlich einheitliche Begriffsbestimmungen, die sich im Detail drastisch unterscheiden können. Der Duden definiert das Epos als »erzählende Versdichtung größeren Umfangs in gleichmäßiger Versform«,⁹⁵ und auch im *Metzler Lexikon Literatur* wird es bestimmt als »narrative Großform in Versen, die von kollektiv bedeutsamen Taten der Vergangenheit erzählt« (Auerochs 2007, S. 200). Beide Definitionen sind einig darin, daß ein Epos aus Versen bestehe und somit zur metrischen Literatur zu zählen sei, ein erzählendes (narratives) Werk darstelle und von größerem Umfang sei. Das *Metzler Lexikon* stellt darüber hinaus fest, daß ein Epos von vergangenen Ereignissen erzähle, was auf einen historischen Kern schließen läßt. Zumthor (1990, S. 83) dagegen betont, daß es nicht nur lange, sondern auch kurze Epen gibt; auch Lord (1960, S. 6) verwirft die Länge als Kriterium epischer Dichtung: »length, in fact, is not a criterion of epic poetry«. Daß ein Epos von »Taten der Vergangenheit« berichtet, ist in vielen Fällen ersichtlich und sogar belegbar (vgl. die Beispiele in Zumthor 1990, S. 79–96), doch bleibt fraglich, wie viele Episoden beispielsweise des Gilgamesch-Epos auf tatsächlichen »Taten der Vergangenheit« beruhen, und auch die *yukar*-Dichtung spielt – anders als etwa *kamuy yukar* oder *uepeker* – in einer fremden, von der Wirklichkeit getrennten Welt und gilt daher als überwiegend fiktional (Nakagawa 1997, S. 161–162). Der Ausdruck »kollektiv bedeutsame Taten der Vergangenheit« ist somit nicht unbedingt als eine Referenz auf eine faktische Vergangenheit zu verstehen, sondern auf Ereignisse, die kollektiv als »Vergangenheit« akzeptiert werden – wobei hier gleichfalls fraglich ist, inwieweit nicht auch ein Epos als rein fiktionales Werk bei der Zuhörerschaft wahrgenommen wird oder wurde. Allgemein kann man das Epos als »erzählende Versdichtung« beschreiben, was auch Zumthors Ausführungen stützt, der beispielsweise Balladen als »epic poem« bezeichnet (Zumthor 1990, S. 81).

Was die aufgeführten Definitionen des »Epos« nicht als Kriterium nennen, ist die Frage, ob es eine orale oder eine geschriebene Komposition voraussetzt. Tatsächlich finden sich zahlreiche Beispiele von oralen wie auch schriftlich verfaßten Epen: Zur ersten Gruppe gehören vermutlich die *Ilias* und *Odyssee*, die *yukar* und *kamuy yukar* der Ainu oder die südslawischen epischen Erzählungen der Balkanregion, zur zweiten etwa die *Aeneis* des Vergil oder das finnische Nationalepos *Kalevala* von Elias Lönnrot. Allen epischen Dichtungen – ob oral oder schriftlich – ist ein besonderer Stil zueigen, der auf der Verwendung von Versmaß und gewissen Stilmitteln wie rhetorischen Figuren basiert, die sich von Kultur zu Kultur unterscheiden. So sind die homerischen Epen und die *Aeneis* in Hexametern gehalten, der Reim spielt dagegen keine Rolle. Im mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* (um 1200 n. Chr.) ist das Metrum dominiert

⁹⁵ Duden.de, Stichwort: Epos 2017.

von sechs Hebungen pro Langzeile, geteilt in je drei Hebungen für den Anvers und den Abvers, die durch eine Zäsur voneinander getrennt sind. Eine Strophe besteht aus vier Langzeilen, wobei sich die ersten beiden Abverse reimen, ebenso wie die anderen beiden Abverse der Strophe (Reimschema AABB). Das folgende Beispiel (Strophe 2) verdeutlicht diese Grundstruktur (Akzentsetzung und Hervorhebung D.W.):

Ez wuóhs in Búrgónden ein víl édel máged**in**,
dáz in állen lánden níht schoéners móhte **sin**,
Kriemhilt gehéizen: si wárt ein scoéne **wíp**.
dar úmbe muósen dégene víl verlíesen den **líp**.
(Bartsch und de Boor 1997, S. 6)

Im finnischen *Kalevala* bestimmt ein vierhebiger Trochäus das Grundmetrum, dieses wird allerdings um viele Besonderheiten erweitert:

»Eine lange haupttonige Silbe (d.h. eine lange 1. Silbe eines Wortes [...]) kann nur in der Hebung des Verses stehen, und eine kurze haupttonige Silbe [...] nur in der Senkung. Die Verteilung der nicht-ersten Wortsilben im Vers ist beliebig. Außerdem betrifft die Regel nur den 2. bis 4. Takt des Versmaßes. Im 1. Takt herrscht auch in der Hinsicht Freiheit, daß anstelle des Zweisilbentaktes (xx) der Drei- oder auch Mehrsilbentakt (z.B. xx x) erlaubt ist [...]. Bei einem achtsilbigen Verse spielt die Verteilung der Wörter im Raum des Verses eine bedeutende rhythmische Rolle, und im Durchspielen der verschiedenen Möglichkeiten gewinnt das Kalevalamaß eine außerordentlich rhythmische Vielfalt und Bewegung.« (Fromm 1985, S. 374)

Neben diesem Versmaß ist das *Kalevala* streng alliterierend konstruiert, denn die meisten Verse weisen einen Stabreim auf. Dies ist bereits am Anfang des Werkes erkennbar (im folgenden Zitat sind zwei Verse pro Zeile präsentiert):

Mieleni minun tekevi, aivoni ajattelevi
lähteäni laulamahan, saa'ani sanelemahan,
sukuvirttä suoltamahan, lajivirttä laulamahan.
Sanat suussani sulavat, puhe'et putoelevat,
kielelleni kerkiävät, hampahilleni hajoovat.
(Lönnrot 2005, S. 5)

Die formale Komplexität epischer Literatur mit den metrischen Bedingungen und Stilmitteln wie Parallelismus, Chiasmus, Metapher, Alliteration etc. ist somit sehr groß. Während sich bei schriftlich entstandenen Epen wie der *Aeneis* diese durchdachte Struktur mit all ihren sprachlichen Besonderheiten relativ leicht erklären läßt – so hat der Autor immer die Möglichkeit, bereits verfaßte Entwürfe abzuändern –, wirft dieses Phänomen im Fall oraler Epen größere Fragen auf. Zweifellos ist es möglich, auch rein mündlich wohlkomponierte Texte zu erschaffen, die den metrischen und stilistischen Bedingungen des Epos gerecht werden. Epen sind oft viele hundert, wenn nicht gar viele tausende Verse lang; die längsten Epen der serbokroatischen Guslaren zählen beispielsweise 12.000 Verse (Lord 1960, S. 46), und das Ainu-Epos *Kutune sirka* besteht in den von Kindaichi Kyōsuke (1931b) veröffentlichten Formen aus etwas über 7.000 oder gar mehr als 8.200 Versen. Das indische Epos *Mahābharata* hat über 120.000 Verse.

Somit ergibt sich die Frage der Weitergabe des ohne die Hilfe der Schrift geschaffenen Epos: Wie vermag ein Autor, der sein zehntausend Verse langes Opus nicht niedergeschrieben hat, eben dieses erneut zu erzählen? Wie kann jemand anderes das Werk aufgreifen und selbst vor einem Publikum zum Besten geben, ohne die stilistische Kunstfertigkeit mit einer einfachen Nacherzählung zu zerstören? Als einzige Möglichkeit wurde lange Zeit hinweg das Auswendiglernen der Epentexte angesehen, was mit den enormen Gedächtniskapazitäten schriftloser Völker begründet wurde (vgl. Lord 1960, S. 9): Der Epensänger habe somit – ohne jegliche Unterstützung durch einen schriftlich fixierten Text – den Wortlaut aller Epen auswendig gelernt, die er beherrscht; bei einigen Sängern dürften das mehrere Dutzend oder gar hunderte von Geschichten sein, die jeweils mehrere tausend Verse lang sein könnten. Diese Annahme verwirft Lord (ebd., S. 5) allerdings:

»It is true [...] that oral epic is transmitted by word of mouth from one singer to another, but if we understand thereby the transmission of a fixed text or the kind of transmission involved when A tells B what happened and B tells C and so on with all natural errors of lapse of memory and exaggeration and distortion, then we do not fully comprehend what oral transmission of oral epic is.«

Die Theorie des Auswendiglernens geht zudem von einem grundlegenden Trugschluß aus, der durch das Textverständnis in Schriftkulturen hervorgerufen wird. Damit man einen längeren Text auswendiglernen kann, muß er zunächst in fest fixierter Form existieren. Da das gesprochene Wort allerdings flüchtig ist, kann es einen solchen stabilen Text – zumindest in epischer Länge – in einer schriftlosen Kultur nicht geben. Aus diesem Grund ist es unmöglich, daß die Epen durch reines Auswendiglernen tradiert wurden. Erst die Forschungen von Milman Parry und seinem Schüler Albert B. Lord, die sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der (damals) lebendigen Epentradition im Gebiet des Balkan beschäftigten, lieferten wertvolle Einsichten in das Wesen der oralen epischen Literatur, auf deren Grundlage die Frage nach der »Autorschaft« und Tradierung der homerischen Epen beantwortet werden konnte.

3.3.1 Merkmale oraler epischer Literatur

Ein Epos ist narrative Verdichtung unterschiedlicher Länge. Grundsätzlich sind Epen darüber hinaus ernsthaft, impersonal und durch die Verflechtung von historischen und mythischen Elementen gekennzeichnet (Zumthor 1990, S. 87–89). Spezifisch orale epische Erzählungen haben diese Kennzeichen mit geschriebenen gemeinsam. Die Mündlichkeit bedingt allerdings verschiedene Unterschiede zur schriftlichen Literatur, von denen einige bereits in Abschnitt 3.1.1 vorgestellt wurden. Was in jenem Abschnitt nicht erwähnt wurde, ist die Frage nach dem Transmissionsmodus (d.h. wie wird ein orales Epos von Sänger zu Sänger weitergegeben) und dem Kompositionsmodus (d.h. wie kann ein hochkomplexes, stilistisch dichtes und elaboriertes Werk ohne Hilfe der Schrift entstehen). Im Gegensatz zur »Hypothese des Auswendiglernens« herrscht in der Theorie von Parry und Lord der Gedanke vor, daß eine Geschichte in einer oralen Kultur niemals wörtlich wiederholt und weitergegeben werden kann. Stattdessen wird bei jeder erneuten Erzählung ein und derselben Geschichte ein neues Werk kreiert,

mit den eigenen Worten des aktuellen Dichters. Während der Rezitation hat ein Dichter allerdings keine Zeit, lange über den nächsten Vers nachzudenken, ehe er ihn ausspricht, denn das würde den Erzählfluß ebenso stören wie den Rhythmus und die Melodie. Es ist daher ein System vonnöten, das es dem Erzähler ermöglicht, innerhalb kürzester Zeit den nächsten Vers unter Berücksichtigung der metrischen und stilistischen Konditionen zu formen. Dieses System nennt man *formulaic style* (»formelhafter Stil«) und wird von Zumthor (1990, S. 90) folgendermaßen definiert:

»[...] the formulaic style can be described as a discursive and intertextual strategy: it inserts and integrates into the unfolding discourse rhythmic and linguistic fragments borrowed from other preexisting messages that in principle belong to the same genre, sending the listener back to a familiar semantic universe by making the fragments functional within their exposition. These fragments, these formulas, appear in the epic song in varying numbers depending on the age, the poets, the circumstances.«

Kern des formelhaften Stils sind festgelegte Phrasen – sogenannte Formeln – und formelhafte Ausdrücke (»formulaic expressions«), die zu Themata verknüpft werden können. Mithilfe dieses Systems ist es einem Dichter möglich, den besonderen Bedingungen, die bei der oralen Darbietung eines Epos herrschen, gerecht zu werden. Laut Lord (1960, S. 5) ist ein Epos erst dann »oral«, wenn es nicht nur mündlich rezitiert, sondern auch mündlich geschaffen wird. Der spezielle Kompositionsmodus des formelhaften Stils erlaubt, das Epos in genau dem Moment zu erschaffen, in dem es vorgetragen wird.

Die poetische Sprache mit ihren stilistischen Besonderheiten und Formeln eignet sich der Dichter wie eine natürliche Sprache durch Assimilationsprozesse an. Dabei ist der Lernprozeß nicht auf einzelne Wörter beschränkt, sondern umfaßt ganze Phrasen sowie verschiedene Prinzipien, wie diese variiert werden können (Lord 1995, S. 73–74). Darin liegt ein prinzipieller Unterschied zwischen oraler epischer Literatur und moderner Dichtung begründet: Während in der modernen Dichtung das Ideal vorherrscht, etwas Neues zu schaffen, die Wörter und Phrasen einer Sprache für neue Ideen und bisher nie dagewesene innovative Konzepte zu verwenden, beschränkt sich traditionelle orale Literatur auf die überlieferten Muster und ändert sie nur, um sie den Bedürfnissen des Dichters bei der Erzählung einer bereits bekannten Geschichte anzupassen (ebd., S. 74). Innovation ist sowohl beim Sujet als auch bei der sprachlichen Form nachrangig.⁹⁶

⁹⁶ Lords Ausführungen zur formalen Komponente decken sich mit den Erkenntnissen von Bakker (1993) über die inhaltliche Funktion des Epos. Bakker argumentiert, das starke Bedürfnis nach neuen Informationen und neuartigen Handlungsbögen sei ein Kennzeichen typischer schriftbasierter literarischer Kulturen, wohingegen in einer oralen Literaturtradition ein größeres Bedürfnis nach Reaktivierung bereits vorhandenen Wissens im Mittelpunkt stehe. Dank der steten Reaktivierung könne das Wissen letztlich bewahrt bleiben: »The repeated mentioning of a hero in an epic tradition is much more than the mere repetition of a name. Mentioning a hero, especially with one or more epithets added to his name, is a re-instantiation of the concept of this hero, a small-scale re-enactment within the encompassing framework of the epic re-enactment as a whole. Repeated mention of a hero is not just the activation and reactivation of the idea of a person in the performer's and the listener's minds; rather, it is the repeated activation of the theme that the concept of the hero represents.« (Bakker 1993, S. 13)

3.3.2 Die Formel

Die Formel ist definiert als »a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea« (Milman Parry, zitiert aus Lord 1960, S. 30). Aus dieser begrifflichen Bestimmung geht hervor, daß eine Formel einen bestimmten, ihr eigenen metrischen Wert besitzt, dank dem sie an spezifischen Stellen eines Verses eingesetzt werden kann. Da das Metrum der Ainu-Literatur auf vier oder fünf Silben pro Vers basiert, bedeutet das, daß hier idealerweise eine Formel vier oder fünf Silben oder die doppelte Anzahl (beim Füllen zweier Verse) aufweist. Die Verwendung derartiger, sich perfekt in die metrische Umgebung einfügender Phrasen erlaubt es dem Dichter, viele Verse in schneller Folge zu produzieren.

Im folgenden sind vier *kamuy-yukar*-Anfänge präsentiert, die die Verwendung der Formeln exemplarisch darstellen sollen:

Vers	KI-006	KI-007	KI-008	KI-009
1	nupuri kor kamuy	aynu aonaha	Okikurmi	aynu aonaha
2	ane wa anan.	aynu aunuhu	akor aynu	aynu aunuhu
3	rus kurka wa	irespa hine	irespa ki wa	irespa hine
4	kotorake mat	ramma kane	ramma kane	ramma kane
5	aante maci	okaan ruwe	katkor kane	katkor kane
6	wakkata poka	ne rok awa	okaan awa	anan ruwe
7	ape ari poka	aynu aonaha	sinean ta nes	ne rok awa
8	aeaynukor	iorun kur	isam ta arki hine	sinean to ta
9	okaan ruwe	kor wa an ma	otusanaske	akor aynu
10	ramma kane	utura wa	uenoypa	soyne hine
11	ne rok awa	iramante patek	ene itak i:	isam ta arki
12	tanepo tapne	okaan ruwe		otusanaske
13	pirka ponpe	ne rok awa		oresanaske
14	awkosanke.	sinean to ta		uenoye
15	ramma kane	aynu aonaha		tuykasike
16	okaan ruwe	ikoytakmuye hawe		itako hawe
17	ne rok awa	ene oka hi:		ene oka hi:
18	sinean to ta			
19	yaynuan humi			
20	ene oka hi:			

Die Beispiele KI-006, -007 und -009 stammen von Hiraga Etenoa und wurden 1932 von Kubodera Itsuhiko aufgezeichnet. KI-008 wurde 1936 von Hiramé Karepia rezitiert. In 006 ist der Hauptcharakter eine erwachsene Bärengottheit, die als »Herrscher der Berge« (*nupuri kor kamuy*) benannt ist, in den anderen drei Erzählungen berichtet ein Bärenjunges (*pewrep kamuy*) von seinen Erlebnissen.

In allen vier Beispielen kommt der Vers *ramma kane* (»wie immer«) vor (006: Verse 10 und 15; 007, 008 und 009: Vers 4), in den beiden letzten Texten unmittelbar gefolgt von *katkor kane* (»ohne besondere Vorkommnisse«). Beides sind Formeln, und sie werden sehr häufig miteinander verwendet. Ebenfalls als Formel kann der jeweils letzte Vers gelten, *ene oka hi* (»es war folgendermaßen«) in 006, 007 und 009. Die Formulierung *ene itak i* (»er sagte folgendes«) kommt häufig in *kamuy yukar* vor und ist dementsprechend auch eine Formel. In den drei Texten von Hiraga Etenoa findet sich die Formel *sinean to ta* (»eines Tages«) (006: Vers 18; 007: Vers 14; 009: Vers 8), in 008 kommt die gleichbedeutende, aber seltener verwendete Entsprechung

sinean ta nes (Vers 7) vor. Bereits diese einfachen Phrasen zeigen, wie Formeln in verschiedenen Texten verwendet werden, um in Versform und ohne großen Zeitverlust zu erzählen.

Da es sich bei den bislang genannten Beispielen um Begriffe und Phrasen handelt, die auch in alltäglicher Kommunikation verwendet werden,⁹⁷ ist noch nicht schlüssig bewiesen, daß sie auch bewußt gewählte Formeln sind. Anders verhält es sich mit den Phrasen *aynu aonaha* (»mein menschlicher Vater«) und *aynu aunuhu* (»meine menschliche Mutter«), die in relativ hoher Frequenz in den Texten 007 und 009 vorkommen.⁹⁸ Diese Phrasen sind nicht an die alltäglichen Bedürfnisse der Sprache gebunden, sondern explizite Formeln, denn im normalen Sprachgebrauch würde genügen, *aonaha* (»mein Vater«) bzw. *aunuhu* (»meine Mutter«) zu verwenden, wobei die entsprechenden Formen in der Alltagssprache andere Präfixe für die Kennzeichnung des Besitzers fordern: *konaha* und *kunuhu*. Möchte man besonders die menschliche Qualität des Vaters oder der Mutter betonen,⁹⁹ könnte man anstelle des einfachen nominalen Attributs *aynu* (»Mensch«) auch einen attributiven Satz, *aynu ne* (»der ein Mensch ist«), voranstellen, oder – wie in Text 008, Vers 2 geschehen – *akor aynu* (»mein Mensch/Vater«) verwenden; das Wort *aynu* bedeutet eigentlich »Mensch«, kann aber auch als höfliche Entsprechung für »Vater« verwendet werden (Fujimura 1995, S. 15). Daß es sich bei beiden Phrasen tatsächlich um Formeln handelt, läßt sich zusätzlich darin erkennen, daß sie eigentlich »unmetrisch« sind, da sie jeweils sechs Silben zählen, wobei das Ainu-Metrum vier oder fünf Silben pro Vers anstrebt. Sechs- oder mehrsilbige Verse gibt es in den Dichtungen öfter, doch sind sie üblicherweise individuelle Phrasen, die nicht mehrmals vorkommen. Im oben zitierten Anfang von Text 007 beispielsweise finden sich neben *aynu aonaha / aunuhu* noch *iramante patek* (»nur/ständig jagen wollen«) mit sechs Silben und *ikoytakmuye hawe* (»die Worte, die er an mich richtet«) mit sogar sieben. *Iramante* allein wäre mit vier Silben ein wohlgeformter Vers, die Partikel *patek* (»nur/ständig«) wurde hier einfach angehängt, weil sie sich in den nächsten Vers, der Teil eines Formelsystems ist, nicht einfügen ließe. Gleiches gilt für das Verb *ikoytakmuye* (»er richtet Worte an mich«), das für sich genommen fünf Silben zählt und damit perfekt in das metrische Schema passte. Da der Folgevers *ene oka hi* – wie oben dargestellt – eine feste Formel ist, die eine hohe Stabilität aufweist und damit nicht so einfach verändert werden kann, muß das Wort *hawe* (»Wort, Gesagtes«) noch in den Vers davor integriert werden. Ähnliche Restriktionen gibt es bei den nach *aynu aonaha* bzw. *aynu aunuhu* folgenden Versen nicht, und auch ihre textübergreifende Häufigkeit läßt nur den Schluß zu, daß es sich um feste Formeln handelt.

⁹⁷ Zum Beispiel ist *kane* von *ramma kane* und *katkor kane* eine adverbgebildende Partikel, die so auch in der normalen Sprache Verwendung findet.

⁹⁸ *Aynu aonaha* kommt in den ersten 40 Versen von KY-B-KI-007 fünfmal vor, *aynu aunuhu* zweimal. In KI-009 findet sich *aynu aonaha* insgesamt zwölfmal, wobei zweimal in der 2. Person Singular (*aynu eonaha* – »dein menschlicher Vater«), *aynu aunuhu* dagegen elfmal, und auch hier zweimal in der 2. Person Singular, *aynu eunuhu*.

⁹⁹ Der aufgepeppelte junge Bär hat zwei Elternpaare: Zum einen sein »biologisches«, d.h. seine Bäreneltern, die als göttlich gelten, und zum anderen seine Zieheltern, also seine menschlichen »Eltern«, die ihn in ihrem Dorf großziehen.

Aus den bisherigen Darlegungen zu Formeln ergeben sich zwei weitere Schlüsse: Zunächst kann festgehalten werden, daß es offensichtlich Verse gibt, die keine Formeln oder aus solchen zusammengesetzt sind. Tatsächlich scheinen je nach Dichter und literarischer Tradition etwa zwanzig bis vierzig Prozent eines episch-oralen Textes nicht aus Formeln, sondern aus individuell erstellten Versen zu bestehen. Diese sind durchaus essentiell für die Gesamtkomposition, erlauben sie doch, vom Formelschatz abweichende Gedanken in die Dichtung einfließen zu lassen (Finkelberg 2004, S. 247–248).

Zum anderen aber stehen Formeln in einem gewissen paradigmatischen Verhältnis zueinander. Dies zeigt sich beispielsweise im Vergleich der beiden Formeln *aynu aonaha* und *aynu aunuhu* mit anderen Versen, die als Variationen dieser Formeln gelten können, etwa *aynu eonaha* (»dein menschlicher Vater«) und *aynu eunuhu* (»deine menschliche Mutter«), oder auch *kamuy aonaha* (»mein göttlicher Vater«) und *kamuy aunuhu* (»meine göttliche Mutter«), die ebenfalls in denselben Texten zu finden sind.¹⁰⁰ All diese Formeln bilden zusammen ein System, in dem gewisse Teile einer Formel durch andere Elemente ersetzt werden können, solange sie sich in die metrische Umgebung einfügen. Das eben herausgearbeitete Formelsystem kann graphisch folgendermaßen dargestellt werden:

$$\left. \begin{array}{l} \text{aynu} \\ \text{kamuy} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{a-} \\ \text{e-} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{onaha} \\ \text{unuhu} \end{array} \right\}$$

Wie aus der schematischen Darstellung ersichtlich, besteht das Formelsystem aus drei Positionen. Die erste erlaubt die Wahl zwischen den Attributen *aynu* und *kamuy*, die mittlere entscheidet über die grammatische Information der 1. oder 2. Person, und am Ende kann zwischen den Elementen für »Vater« (*onaha*) und »Mutter« (*unuhu*) gewählt werden, die allerdings in diesen Formeln in der Zuordnungsform (status possessivus) stehen.¹⁰¹ Durch solche Systeme kann der Dichter schnell und flexibel eine Formel an die Erfordernisse seiner Erzählung anpassen; im aktuellen Beispiel hat er Zugriff auf acht verschiedene Ausdrücke, die durch minimalste Variation justiert werden können. Derartige Formelsysteme sind zudem keine geschlossene Gruppe von Elementen. Es ist problemlos möglich, der dritten Position das Element für »älterer Bruder« (*yup*, Zuordnungsform *yupihī*) hinzuzufügen, wenn es nötig ist, von einem »menschlichen« oder »göttlichen Bruder« zu sprechen. Da die Form *yupihī* wie *onaha* und *unuhu* aus drei Silben besteht, kann sie einfach eine der beiden anderen innerhalb dieses Systems substituieren: *aynu ayupihī* (»mein menschlicher Bruder«) oder *kamuy*

¹⁰⁰ *Kamuy aonaha* ist viermal in Text KI-007 zu finden (Verse 765, 769, 779 und 801) und zweimal in KI-008 (Verse 189 und 196), *kamuy aunuhu* jeweils einmal in KI-007 (Vers 802) und KI-008 (Vers 190). In KI-009 kommt *kamuy aonaha* dreimal vor (Verse 548, 563, 569), *kamuy aunuhu* zweimal (549, 564), und je weitere dreimal findet sich die entsprechende Form der 2. Person Singular (*kamuy eonaha* (Verse 29, 36, 435) bzw. *kamuy eunuhu* (30, 37 und 436)).

¹⁰¹ Die absoluten Formen der beiden Wörter lauten *ona* und *unu*.

eyupih (»dein göttlicher Bruder«) wären akzeptable Variationen der oben aufgeführten Formeln.

Ein weiterer Teil eines Formelsystems ist die Phrase *aante maci* (»die Gattin, die ich hergeholt hatte«, KI-006, Vers 5). Innerhalb des Textes KI-006 taucht sie sechsmal auf;¹⁰² zusätzlich findet sich einmal die Formel in der 2. Person, *eante maci* (»die Gattin, die du hergeholt hattest«, Vers 78). Im Text KI-001, der ebenfalls von Hiraga Etenoa stammt, wird eine weitere Variation verwendet: *aante hoku* (»der Ehemann, den ich hergeholt hatte«) kommt hier siebenmal vor.¹⁰³ Es kann somit erneut ein Formelsystem dargestellt werden:

$$\left. \begin{array}{l} a- \\ e- \end{array} \right\} \text{ante} \left\{ \begin{array}{l} \text{maci} \\ \text{hoku} \end{array} \right.$$

Daß es sich hierbei um Formeln und nicht um einfache, alltägliche Phrasen handelt, läßt sich aus zwei Gründen ersehen: Die Form *aante* (»ich habe sie hergeholt«) ist die Kausativform des Verbs *an* (»da sein, existieren«).¹⁰⁴ Diese Formulierung scheint etwas umständlich, vor allem wenn man bedenkt, daß es im Ainu genügend Verben gibt, die Ehelichung zum Ausdruck bringen.¹⁰⁵ Zudem steht in KI-001 die Formel *aante hoku* niemals separat, sondern stets zusammen mit einer anderen, die ebenfalls die Grundbedeutung »mein Ehemann« trägt, so etwa in Vers 10, wo *asokar hoku* (»der Ehemann, dem ich einen Platz bereitet habe«) als Ergänzung verwendet wird, oder in Vers 43, der *ahekote kamuy* (»die Gottheit, mit der ich mich verbunden hatte«) lautet.

Philippi (1979, S. 30–39) unterteilt die Formeln der epischen Ainu-Literatur in drei Gruppen: Attributive Formeln, narrative Formeln und Formeln der direkten Rede. Kern der ersten Kategorie sind Substantive, die durch spezifische Attribute ergänzt werden. Die oben aufgeführten Beispiele *aante maci* oder *aynu aonaha* gehören in diese Gruppe. Philippi (ebd., S. 31) führt viele Formeln an, die mithilfe des Epithetons *kamuy* gebildet werden und großen Wert, große Pracht oder große Bedeutsamkeit darstellen, wie *kamuy katkemat* (»die göttliche Herrin«), *kamuy otop* (»göttlicher Haarschopf«) oder *kamuy kosonte* (»göttliches Gewand«). Narrative Formeln beschreiben Vorgänge und Handlungen, syntaktisch bildet ihren Kern ein Verb. Philippi nennt ein Beispiel, das als Formelsystem folgendermaßen abgebildet werden kann:

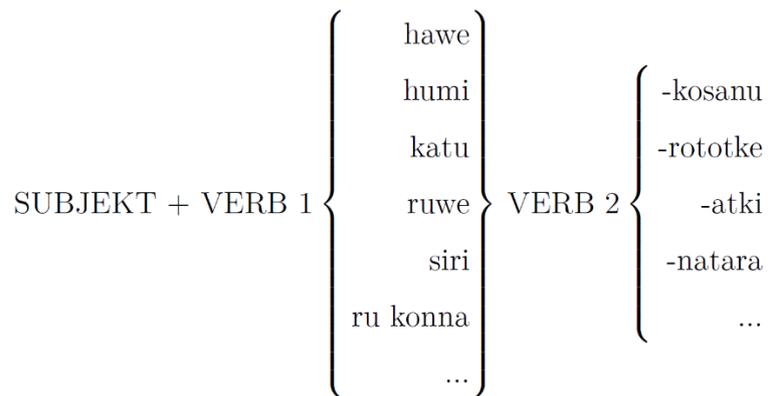
¹⁰² Verse 5, 34, 488, 529, 547 und 602.

¹⁰³ In den Versen 9, 44, 48, 85, 113, 120 und 285.

¹⁰⁴ Analytierte Verbstruktur:

a-ø-an-te
1sg:subj-3sg:obj-da.sein-kaus
»ich lasse ihn da sein«

¹⁰⁵ Zum Beispiel *ewtanne* (»heiraten, zu einer Familie werden«), *hokuhukor* (»einen Mann heiraten«), *(i)tomnukar* (»heiraten«, wörtl. »sein Strahlen betrachten«), *matkor* (»eine Frau heiraten«) oder von diesen abgeleitete reziproke Formen wie *uewtanne* (»miteinander zu einer Familie werden«) oder *ukor* (»einander heiraten«).



Im ersten Paradigma finden sich Substantive wie *hawe* («Geräusch, Wort») oder *siri* («sichtbare Erscheinung»), die sich auf die Art einer Wahrnehmung beziehen. Es folgt mit [VERB 2] ein Verb, das das Wahrgenommene beschreibt. Das Verb wird ergänzt durch ein »aspektives Suffix« wie *-rototke* («andauernd, unaufhörlich»). Insgesamt ergeben sich Formeln mit der Bedeutung »Die Art / das Geräusch / der Anschein etc., wie [SUBJEKT] die Handlung [VERB 1] ausführt, ist [VERB 2].« Ein Beispiel für eine solchermaßen generierte Formel findet sich in KI-006, Verse 453–455. Hier heißt es:

mosir pak cise as ru konna mewnatara.	Häuser, groß wie ein Land, – die Art, wie sie sich erhoben war prächtig.
---	--

In dieser Formulierung ist *cise* («Haus») das Subjekt, zu dem das Verb *as* («stehen») gehört. Ihm folgt der evidentielle¹⁰⁶ Ausdruck *ru konna*, der die Art beschreibt, in der sich etwas zeigt. Nach diesem folgt als zweites Verb *mew* («prachtvoll») in Kombination mit dem durativen Suffix *-natara*.

Philippis dritte Kategorie umfaßt Formeln, die eine wörtliche Rede einleiten oder beenden. Die anfangs erwähnte Phrase *ene oka hi* («es war folgendermaßen») gehört in diese Gruppe.

Formeln sind somit keine fixen, unveränderlichen Wortkombinationen, sondern unterliegen steter Veränderlichkeit und damit auch zwangsläufig Veränderung. Lord (1995, S. 75) bezeichnet sie als »a living part of dynamic, traditional poetic language.« Ziel der Formeln ist nicht, vorgeschriebene und unveränderliche Phrasen zur Verfügung zu stellen, aus denen ein unverrückbarer Text erstellt wird, sondern sie werden zum essentiellen und mächtigen Hilfsmittel, immer neue Verse in immer neuer Rekombination zu erschaffen (Lord 1987, S. 64). Formeln werden nicht etwa auswendig gelernt, sondern sie prägen sich automatisch durch den häufigen Gebrauch ein: »Formulas do not exist to make memorization easier, but rather they make memorization unnecessary« (Lord 1995, S. 11).

¹⁰⁶ Evidenz ist eine grammatische Kategorie, die beschreibt, auf welcher Grundlage eine Aussage gemacht wird, also beispielsweise ob die Information unmittelbar aus der eigenen Wahrnehmung des Sprechers stammt oder aus zweiter Hand.

3.3.3 Das Thema

Während Formeln die schnelle Generierung von Versen auf sprachlicher Ebene ermöglichen, sind die Themen Bausteine der oralen Literatur auf inhaltlicher Ebene. Selbst wenn ein Dichter mehrere tausend Formeln in seinem Sprachschatz haben sollte und damit zahlreiche Verse generieren könnte, wäre ihm nicht möglich, eine Geschichte zu erzählen, wenn er nicht grob Handlungsabläufe im Kopf hätte. Eine Erzählung gewinnt besonders dann an Besonderheit, wenn es dem Dichter gelingt, detaillierte Beschreibungen einzuflechten, die den Zuhörern ein genaueres Bild der Szenerie und ihrer Protagonisten zeichnen. Es wäre eine große Belastung, jeweils individuelle und gänzlich improvisierte Beschreibungen entwerfen zu müssen. Themen ermöglichen daher vorgefertigte, inhaltliche »Module«, die jeweils eine Szene der Handlung oder eine bestimmte Beschreibung – beispielsweise des Innenraums eines Hauses – umfassen. Diese stellen keine sprachlich und textlich festgeschriebenen Einheiten dar,¹⁰⁷ sondern werden durch die Verwendung von Formeln und improvisierten Vers(teil)en in eine sprachliche Form gebracht. Ein bestimmtes Thema kommt dabei – und darin ähneln sich Formeln und Themen – nicht nur in einer bestimmten Geschichte vor, sondern kann in jeder Erzählung Anwendung finden, unabhängig von der dargebrachten Handlung, solange es sich inhaltlich gut einfügt. Ein Thema, das die Beschreibung des Innenraums eines Ainu-Hauses umfaßt, kann überall verwendet werden, wo ein Ainu-Haus beschrieben werden soll.

Bereits die Eingangsszenen der epischen *kamuy-yukar*-Gesänge zeigen anschaulich, wie Themen funktionieren. Vergleicht man die bereits erwähnten Texte KI-007, -008 und -009 miteinander, werden inhaltliche Parallelitäten offenbar, obwohl sich die Gesamthandlungen der drei Erzählungen durchaus voneinander unterscheiden. Gemeinsam ist den drei *kamuy yukar* die Wahl des Protagonisten, eines Bärenjungen, das bei den Menschen großgezogen wird. KI-008 beginnt folgendermaßen:

Okikurmi, mein Vater, zog mich groß, und so lebten wir tagein tagaus, ohne besondere Ereignisse. Eines Tages aber kam er an meine Seite, rieb zweimal seine Hände, dreimal seine Hände aneinander und sagte:

»Mein kleiner Bär, wenn ich jetzt eine Handelsreise mache, werde ich verschiedene Zutaten für Wein kaufen und dich auf schöne Weise heimsenden.«

So sprach mein Vater. Dann ging er fort, um Handel zu treiben. Doch danach gaben mir seine Diener, seine Untergebenen nichts zu essen; wenn ich weinte, weil ich hungrig war, dann schütteten sie durch die Käfigstäbe hindurch Suppe auf mich, und wenn ich bitterlich weinte, weil ich durstig war, dann übergossen sie mich mit Wasser. Ich leckte das also von meinem Käfig und dachte, daß ich bald sterben, daß ich bald vergehen würde. Eines Tages zertrümmerte ich den Käfig. Ich ließ die Eibenzholzstäbe erzittern, und dann rollte und rollte ich den Fluß entlang stromaufwärts.

Der Anfang von KI-007 wird ähnlich erzählt:

Bei meinem Menschenvater, bei meiner Menschenmutter, da wuchs ich auf und lebte glücklich und zufrieden. Mein Menschenvater beherbergte noch einen anderen Mann, und gemeinsam

¹⁰⁷ »The theme [...] is not any fixed set of words, but a grouping of ideas« (Lord 1960, S. 69).

mit diesem ging er ständig auf die Jagd. Eines Tages richtete mein Menschenvater folgende Worte an mich:

»Mein Bärenkind! In diesem Jahr werde ich, ehe ich dich heimsende, Handel mit den Japanern treiben, und wenn ich den erhandelten Wein hergebracht habe, werde ich dir mit diesem eine prächtige Zeremonie abhalten.«

So sprach er zu mir. Dann fuhr er aufs Meer hinaus, um mit den Japanern Handel zu treiben. Ich jedoch verbrachte weiter meine Tage wie bisher. Meine Menschenmutter aber tat, nachdem mein Menschenvater verschwunden war, folgendes: Sie nahm den Gast, den mein Menschenvater aufgenommen hatte, als ihren rechtmäßigen Ehemann. Von da an wurde alles anders. Wenn sie kochte, gab sie mir nichts zu essen, sondern kochte und aß ausschließlich mit dem Mitbewohner, und später legten sie sich gemeinsam auf ein Lager, wo sie, ohne irgendetwas zu tun, Tag und Nacht übereinander lachten und miteinander schäkerten. So ging das eine lange Zeit, und schließlich, als ich merkte, wie mein Körper wegen der wenigen Nahrung immer schwächer wurde, da brach ich eines Nachts meinen Käfig auf und ging hinaus.

Und schließlich KI-009:

Mein Menschenvater und meine Menschenmutter zogen mich groß, und so verbrachte ich ohne besondere Vorkommnisse meine Tage. Eines Tages kam mein Vater aus dem Haus und trat zu mir heran. Zweimal, dreimal rieb er seine Hände aneinander und sprach dabei zu mir:

»Mit großer Liebe habe ich mich um dich gekümmert, und dich in Bälde, noch in diesem Jahr ziehen zu lassen ist mir zuwider. Daher, wenn du dieses Jahr hinter dich bringst, nur dieses eine Jahr noch, dann sollst du zu deinem Göttervater und deiner Göttermutter Reiskuchen und Wein bringen. Das habe ich auch deinem Göttervater und deiner Göttermutter mitgeteilt.«

Und so blieb ich weiterhin in seiner Obhut. Ach, ich finde keine Worte zu beschreiben, wie liebevoll er sich um mich kümmerte! Auf's schönste und beste zog er mich weiter groß. Wie immer verbrachte ich meine Tage, und schließlich war das Jahr vorbei. Eines Tages kam mein Vater, mein Menschenvater, an meine Seite und sagte:

»In diesem Jahr will ich dich heimsenden, doch vorher will ich eine Handelsreise zu den Japanern machen. Eingehandelten Wein, eingehandelten Schnaps werde ich herbringen, und dann will ich dich damit ehren.«

Dann fuhr er aufs Meer, um Handel zu treiben. Bald darauf lebte meine Menschenmutter mit ihren Dienern zusammen, und nach kurzer Zeit schon erkrankte meine Menschenmutter, bekam sie ein Leiden. Mich zu füttern war ihr nun zuwider, und immerzu schlief sie nur. Jedoch befahl sie den Dienern:

»Wir haben doch so viel zu Essen, daher bereitet ein Mahl, ein leckeres, gut zu und füttert unser Bärenjunges damit!«

Das befahl sie den Dienern. Jedoch war die Art, wie sie mich behandelten, so: Mit dem Essen, dem leckeren, füllten sie den Topf, dann nahmen sie diesen herunter und aßen es auf. Nachdem sie alles gegessen hatten, kamen sie nur mit einer Suppe heraus und schütteten sie über den Käfig. Vor lauter Hungerleckte ich die über den Käfig geschüttete Suppe auf. Nach einiger Zeit dachte ich, ich werde nun am Hunger sterben, und weinte und schluchzte Tag und Nacht. Da sagte meine Menschenmutter weinend:

»Ihr Diener! Habt ihr, wie ich es euch aufgetragen, ein Mahl, ein leckeres, bereitet und unserem Bärenjunges zu Essen gegeben? Tag und Nacht wütet er!«

Nachdem meine Menschenmutter dies weinend gesagt hatte, erwiderten die Diener: »Als wir das Mahl, das leckere, gekocht und ihm zu Essen gaben, begann er so wie jetzt zu wüten.«

Dies erwiderten die Diener. Da wurde meine Menschenmutter, da wurde sie so bleich, als ob sie jetzt sterben würde, als ob sie jetzt dahinscheiden würde. Unterdessen dachte ich, daß mein Menschen-, mein Menschenvater recht bald zurückkehren würde, doch schließlich war ich so hungrig, daß ich dachte, ich müsse nun sterben, ich müsse nun dahinscheiden. Da zerstörte ich eines Nachts den Käfig und ging hinaus, in die Berge.

Auch wenn der Detailgrad der drei Texte unterschiedlich ist, bleibt der Ablauf der Ereignisse weitgehend identisch: (1) Das Bärenjunges wird liebevoll von seinen menschlichen Zieheltern verwöhnt, (2) der »Vater« begibt sich auf eine Handelsreise, um besondere Kostbarkeiten für das anstehende *iomante*-Ritual zu erstehen, (3) die zurückbleibenden Menschen (Ehefrau oder Diener) vernachlässigen den ihnen

anvertrauten Bären, (4) der Bär wird unglücklich, zerstört den Käfig und verläßt das Menschendorf. Das Thema enthält allerdings noch detailliertere Informationen zu Beschreibungen oder Abläufen als nur den groben Handlungsablauf. Obgleich die Texte 008 und 009 nicht von derselben Person stammen, weisen sie große Ähnlichkeiten auf, etwa bei der Beschreibung der »Fütterung« des Bären durch die Diener, die eine einfache Suppe durch die Gitterstäbe in den Käfig gießen. Sprachlich stellt sich diese Szene in beiden Texten erwartungsgemäß unterschiedlich dar:

KI-008 (Verse 29–40)	KI-009 (Verse 123–134)
ipe rusuyan ma cisan kor set oposo ikorurke na, wakka ku rusuyan ma cisanan kor ikowakkake. asetkokemkem, tane anakne rayan kotom isaman kotom aesanniyo.	rur takupi kor wa soyenpa wa set kocari kipa ruwe ne. ipe rusuyan kor set kocaripa rur asetkokemkem ki kane kor anan ayne iroykesne kemekotan noyne yaynuan kor
Ich wollte essen, und als ich weinte, durch den Käfig sie schütteten Suppe auf mich, ich wollte Wasser trinken, und als ich weinte, schütteten sie Wasser auf mich. ich leckte es vom Käfig, nun jedoch, als müßte ich sterben, als müßte ich vergehen, so fühlte ich mich.	Lediglich Suppe brachten sie heraus und in den Käfig gossen und schütteten sie sie. Als ich essen wollte, die in den Käfig gegossenen Suppe leckte ich vom Käfig, und als dies geschah, nach einiger Zeit langsam verfallend vor Hunger zu sterben befürchtete ich.

Im linken Textausschnitt wird neben der Suppe (ainu *rur*) auch von Wasser (*wakka*) gesprochen. Diese Erweiterung des Textes innerhalb der Grenzen des Themas wird durch die wiederholte Verwendung von Formeln erreicht. Klar erkennbar ist die Parallelität der Konstruktionen: Zunächst heißt es *ipe rusuyan ma* (»ich wollte essen«), und unter Verwendung derselben Formel (x x *rusuyan ma*) wird wenige Verse später der Durst des Bären thematisiert: *wakka ku rusuyan ma* (»ich wollte Wasser trinken«). Da *wakka ku* (»Wasser trinken«) eine Silbe mehr hat als das parallel verwendete intransitive Verb *ipe* (»essen«) und sich damit die ohnehin mit sechs Silben leicht strapazierte metrische Integrität des Verses auf sieben Silben erweitert, liegt der Gedanke nahe, daß es sich hierbei um einen improvisierten Zusatz handelt. Auch der jeweils folgende Vers, *cisan kor* und *cisanan kor*, zeigt parallele Struktur. Interessant ist, daß in der Wiederholung des ursprünglich dreisilbigen Verses eine vierte Silbe hinzugefügt wurde und dadurch das Metrum ausgeglichen wird.¹⁰⁸ Schließlich folgt ein Verb, das als Formel mit der Struktur

¹⁰⁸ Die Form *cisanan* ist ungewöhnlich. Zwei Erklärungen sind möglich: Einerseits könnte das Suffix der 1. Person, *-an* hier redupliziert worden sein, andererseits könnte es sich um eine synthetische

$$i\text{-ko-} \left\{ \begin{array}{c} \text{rur} \\ \text{wakka} \end{array} \right\} \text{-ke}$$

erkennbar ist. Die Präfixe *i-ko-* bedeuten »in Richtung auf mich«, und diese stehen vor den Verben *rurke* und *wakkake*. Sie sind zusammengesetzt aus den Wörtern für »Suppe« bzw. »Wasser« und dem verbbildenden Derivativsuffix *-ke*, das die Bedeutung »mit dem voranstehenden Nomen eine Handlung durchführen« trägt. Obwohl das Wort *wakka* um eine Silbe länger ist als *rur*, sind die beiden im Text vorkommenden Verse gleich lang, da im ersten Vers die Emphasepartikel *na* integriert ist, die beim zweiten weggelassen wurde.

In KI-009 fehlt diese Wiederholung, und dennoch ist das Thema in beiden Versionen mit derselben Versanzahl ausgearbeitet. Wo in der Version von Text 008 das Trinken des Bären beschrieben wird, erreicht 009 die Länge durch »Füllverse« ohne echte Bedeutung, wie *kipa ruwe ne* (»sie taten das«) oder *ki kane kor* (»als dies geschah«), das eine inhaltliche Wiederholung im Folgevers findet.

Auch wenn ein Thema niemals wörtlich identisch gestaltet wird, tendieren Dichter dazu, es im Laufe ihres Lebens relativ stabil zu halten. Die Anfänge der Texte KI-001, KI-002 und KI-004 von Hiraga Etenoa demonstrieren das gut. In allen drei Texten beschreiben die Protagonisten zu Beginn ihre tägliche Beschäftigung, ehe »eines Tages« (*sinean to ta*) ein besonderes Ereignis eintritt, das Ausgangspunkt der sich entwickelnden Erzählung ist.

KI-001	KI-004	KI-002
kemeyki patek	kemeyki patek	sirka nuye tomika nuye tanpe patek aki kane kor akosineani- -enutomom ma anan ruwe. ramma kane katkor kane okaa ruwe ne rok awa, sinean to ta ...
akosineani- -enutomom ma ramma kane katkor kane okaa ruwe ne rok awa, sinean to ta ...	akosineani- -enutomom ma anan ruwe. ramma kane ne rok ayne sinean to ta
Nur aufs Sticken	Nur aufs Sticken	Das Schnitzen der Schwertscheide, das Schnitzen des Schwertzierrats, nur dieses tat ich und konzentrierte mich voll und ganz,
konzentriert ich mich voll und ganz	konzentriert ich mich voll und ganz,	

Konstruktion handeln, bei der in das Verb *an* (»existieren, da sein«) ein adverbial verwendetes Nomen, nämlich das nominalisierte Verb *cis* (»weinen«), inkorporiert wurde. In letzterem Fall könnte man die Form analysieren als *cis-an-an* = Weinen-existieren-1sg:subj, was wörtlich übersetzt »ich existiere mit Weinen« bedeutet und eventuell als synthetische Bildung des progressiven Aspekts interpretiert werden könnte.

wie immer, wie gewöhnlich saß ich da, doch dann, eines Tages ...	so saß ich da. Wie immer, doch schließlich, eines Tages ...	so saß ich da. Wie immer, wie gewöhnlich saß ich da, doch schließlich, eines Tages ...
---	---	--

Die Texte sind so präsentiert, daß identische oder ähnliche Verse nebeneinanderstehen. Daß in KI-002 zu Beginn vier Verse erscheinen, die sich von den anderen beiden Versionen unterscheiden, liegt daran, daß dort ein männlicher Hauptcharakter erzählt. In den beiden anderen Erzählungen sind die Protagonisten weiblich: In KI-001 berichtet die Feuergöttin davon, wie sie ihren verschwundenen Ehemann zurückholt, und in KI-004 wehrt sich eine göttliche Spinne gegen ungebetene Heiratsavancen eines Freiers. Bereits der Anfang der drei *kamuy yukar* läßt keinen Zweifel am Geschlecht der Protagonisten, denn weibliche *kamuy* verbringen in den Erzählungen oft ihre Tage mit Sticken und Nähen, während männliche Charaktere an ihrer Schwertscheide schnitzen. Bis auf diesen Unterschied, der der Natur des Hauptcharakters geschuldet ist, sind die drei zitierten Anfänge bloße Variationen ein und desselben Themas, das sogar sprachlich nur geringe Veränderungen zeigt. Da *ramma kane* und *katkor kane* im Grunde dieselbe Aussage befördern, ist es nicht zwingend nötig, beide Verse zu rezitieren. Zwischen *okaan ruwe* und *anan ruwe* besteht kein großer Unterschied, denn *oka* ist lediglich die Pluralform des Verbs *an* und steht hier für die große Iterativität der Handlung. Auch die jeweils folgenden Verse *ne rok awa* bzw. *ne rok ayne* unterscheiden sich nur hinsichtlich der verwendeten Konjunktionspartikel: *awa* markiert den vorangehenden Vers als temporalen Nebensatz (»als, und danach«), der eine längerfristige Hintergrundsituation ausdrückt, vor der die nachfolgend beschriebenen Ereignisse stattfinden; *ayne* bedeutet, daß nach dem zuvor genannten Ereignis eine längere Zeit vergeht, ehe das folgende geschieht.

Das Zusammenspiel von Thema und Formel zeigt sich gleichfalls in einer Anekdote, die Kubodera (1977b, S. 158) zum Besten gibt: Bei der Niederschrift mehrerer *yukar* fiel ihm auf, daß bestimmte Beschreibungen von Kampfszenen in den Texten öfter und wörtlich wiederholt werden. Durch das Mitschreiben konnte er sich einige Passagen merken, und wenn nun der Rezitator eine Pause in der Erzählung machte, um sich zu erholen, schrieb Kubodera aus dem Gedächtnis weiter, was für einige Verblüffung beim Rezitator sorgte.

Themen finden somit auch sprachlich in der Verwendung bestimmter Formeln ihren Niederschlag im Stil und lassen sich daher als längere Formelsysteme beschreiben. Die Kombination inhaltlicher Module (Themen) und rekombinierbarer sprachlicher Systeme (Formeln) erzeugt den für orale epische Literatur typischen Rezitationsmodus.

3.4 Das Metrum

Yukar und *kamuy yukar* sind Teil der metrischen Literatur, und daher unterliegen sie den formalen Anforderungen und Einschränkungen des Metrums. Dieses Metrum, das für nahezu alle in Rezitation oder gesungen vorgetragenen Genres der Ainu-Literatur gilt, basiert auf drei verschiedenen Kriterien, die in ihrer Kombination den individuellen Rhythmus eines Textes erzeugen: (1) der festen Silbenzahl pro Vers, (2) dem Verstakt und (3) dem Wortakzent.

3.4.1 Grundlegendes Metrum

Verse zählen meistens vier oder fünf Silben (Kitamichi 2012, S. 15), wobei eine Anzahl von fünf Silben die ursprünglich grundlegende Verslänge zu sein scheint (Nakagawa 1997, S. 195). Das folgende Beispiel (AS-11, Chiri Y. 1978, S. 138) verdeutlicht das:

Sinean to ta	(5)	Eines Tages
pet turasi	(4)	den Fluß entlang
sinotas kusu	(5)	um zu spielen
payeas awa	(5)	ging ich, als
pon nitne kamuy	(5)	einen kleinen bösen <i>kamuy</i>
cikoekari.	(5)	ich traf.

In diesem Satz weist jeder Vers mit Ausnahme des zweiten fünf Silben auf. Eine Silbe ist in der Ainu-Sprache stets durch einen Vokal gekennzeichnet, die Anzahl der Vokale entspricht also der Silbenzahl (Nakagawa 1997, S. 195–196). Das oben gegebene Beispiel scheint durch das häufige Vorkommen fünfsilbiger Verse die These zu bestätigen, daß ein Vers idealerweise aus fünf Silben gebaut sein sollte, doch finden sich auch Texte, in denen das Verhältnis umgekehrt ist. Der Beginn der ersten Erzählung des *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 1978, S. 10) lautet:

Sirokani pe	(5)	Silbertropfen
ranran piskan	(4)	fallen, fallen überall,
konkani pe	(4)	Goldtropfen
ranran piskan	(4)	fallen, fallen überall.
arian rekpo	(5)	Dies sang ich,
ciki kane	(4)	und dabei
pet esoro	(4)	den Fluß entlang
sapas ayne	(4)	flog ich hinab
...		...

Eine besondere Reihenfolge vier- und fünfsilbiger Verse ist grundsätzlich in *kamuy yukar* oder *yukar* nicht auszumachen. Es ist lediglich feststellbar, daß manche Texte einer Verslänge Priorität einräumen. Ebenfalls besteht die Tendenz, zwei aufeinanderfolgende Verse gleichlang zu gestalten, besonders dann, wenn diese im Kontrast zu einer anderen Verslänge stehen. Im folgenden Beispiel zählen die ersten

beiden Verse jeweils vier Silben und stehen damit dem dritten, fünfsilbigen Vers, gegenüber (NH, Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 110):

Pirka cise (4) Ein schönes Haus,
cise upsor (4) in diesem Haus
aoyayresu. (5) da wuchs ich alleine auf

Der hier aufgezeigte Kontrast bezieht sich nicht allein auf die Verslänge, sondern auch auf inhaltliche und grammatische Kriterien. Während die beiden ersten Verse jeweils eine Attribut-Konstruktion darstellen (*pirka* »schön« ist Attribut zu *cise* »Haus«; im zweiten Vers *cise* zu *upsor* »innen«) und jeweils aus zwei Wörtern bestehen, ist der dritte Vers allein durch die Verbform *aoyayresu* konstituiert. Von Nomina dominierte viersilbige Verse stehen somit einem einzelnen fünfsilbigen Vers gegenüber, der aus einer Verbalphrase besteht. Die Parallelität der ersten beiden Verse wird zudem durch die Wiederholung des Wortes *cise* deutlich.

Trotz der starken Betonung vier- und fünfsilbiger Verse gibt es solche, die aus sechs, sieben oder mehr, oder auch (seltener) aus nur drei Silben bestehen (Kitamichi 2012, S. 15). Während dreisilbige Verse vereinzelt auftreten, kommen sechs- oder siebensilbige oft paarweise oder mehrmals hintereinander vor (Kubodera 1977a, S. 18). Das folgende Beispiel (KI-001, Verse 6–16) verdeutlicht das:

sinean to ta (5) Eines Tages ging
aante hoku (5) mein Ehemann, den ich geheiratet,
asokar hoku (5) mein Ehemann, dem ich einen Platz bereitet,
sirokani (4) silberne
hoyaykeni (4) Toilettenstäbchen,¹⁰⁹
iwan hoyaykeni (6) sechs Toilettenstäbchen,
yayan hoyaykeni (6) gewöhnliche Toilettenstäbchen,
iwan hoyaykeni (6) sechs Toilettenstäbchen
ukoanpa wa (5) mit sich nehmend
soyne ruwe ne. (5) hinaus.

Die große Anzahl an Toilettenstäbchen, die der Ehemann mit sich nimmt, wird inhaltlich durch die Zahl »sechs« ausgedrückt, die bei den Ainu gleichbedeutend mit »unzählbar viele« ist, aber auch durch die mehrfache Wiederholung des Begriffs *hoyaykeni* in den parallel konstruierten Versen betont. Dadurch, daß diese Verse das normale Maß von fünf Silben überschreiten – in Kuboderas Transkription sind die beiden vierzeiligen Verse (*sirokani hoyaykeni*) als ein Vers geschrieben, was bedeutet, daß die Refrainphrase (*sakehe*) zwischen den beiden Wörtern nicht eingeschoben wird –, ist die große Zahl auch metrisch und rhythmisch wiedergegeben.

¹⁰⁹ *Hoyaykeni* (wörtl.: »Holz (*ni*), mit dem man sich selbst (*yay*) den Hintern (*ho*) abwischt (*ke*)«) sind spezielle Stäbchen, die zur Hygiene nach dem Toilettengang dienen (Kubodera 1977a, S. 596).

3.4.2 Rhythmus und Akzent

Dem Streben nach einem gleichmäßigen Metrum aus vier- und fünfsilbigen Verseinheiten liegt die Art der Rezitation zugrunde, die den mündlichen Vortrag von *kamuy yukar* oder *yukar* charakterisiert. Der Rhythmus des Vortrags besteht dabei grundlegend aus vier Taktschlägen, d.h. bei einem viersilbigen Vers beansprucht jede Silbe einen Taktschlag. Bei fünfsilbigen Versen werden zwei Silben in einem Taktschlag gebracht, die restlichen drei Silben haben jeweils einen Taktschlag (Kitamichi 2012, S. 20). Bei höherer Silbenzahl werden entsprechend viele Taktschläge mit zwei Silben belegt, bis das Maximum von acht erreicht ist. Dreisilbige Verse werden entweder mithilfe bestimmter Methoden auf vier oder fünf Silben erweitert, oder gelängt gesprochen, sodaß auch sie die Länge von vier Taktschlägen erreichen (ebd., S. 21). Durch die grundlegende Beibehaltung der vier Taktschläge realisiert sich durch die vordergründige Inkompatibilität zwischen Silbenzahl im Vers und Verstakt eine Spannung, die charakteristisch für das Ainu-Metrum ist.

Dieser Spannung steht das dritte metrische Modul gegenüber, das Akzentschema des Verses. Die Ainu-Sprache besitzt, wie die japanische, einen musikalischen Akzent, d.h. er basiert nicht auf der größeren Lautstärke bei der betonten Silbe, sondern auf einer Änderung der Tonhöhe (Satō 2008, S. 14). Betonte Silben werden höher ausgesprochen als nichtbetonte. Folgen nach einer betonten Silbe noch weitere in derselben Wortform, so behalten sie oft den hohen Ton bei, außer wenn die erste Silbe betont ist. Hierbei bleibt anzumerken, daß die Akzentphänomene des Ainu noch nicht erschöpfend untersucht wurden (ebd.). Für die Betrachtung der metrischen Auswirkungen des Akzents genügt aber die Unterscheidung zwischen betonten und unbetonten Silben.

Grundsätzlich gilt bei der Festlegung des Akzents die Regel, daß die erste Silbe betont wird, wenn sie geschlossen ist, also auf einen Konsonant auslautet, in allen anderen Fällen aber die Betonung auf der zweiten Silbe liegt. Es heißt daher *pírka* und *óyna*, aber *cisé*, *kotán* oder *kamúy*. Einige Wörter haben einen festgelegten Akzent, der dieser allgemeinen Regel widerspricht, so die Zitatpartikel *sékor*, bei der man die Betonung auf der zweiten Silbe erwarten würde.

Betrachtet man einige Zeilen eines *kamuy yukar* (das Beispiel ist der Anfang von NH) unter dem Aspekt des Akzents, ergibt sich ein ungleichmäßiges Bild (betonte Silben sind mit x, unbetonte mit o dargestellt):

<i>pírka cisé</i>	x o o x
<i>cisé úpsor</i>	o x x o
<i>aóyayresu</i>	o x o o o
<i>anán awá</i>	o x o x
<i>sinéan petá</i>	o x o o x
<i>pón Samáyunkur</i>	x o x o o
<i>pón Okíkurmi</i>	x o x o o
<i>utúra kí wa</i>	o x o x o
<i>pís ta sápa</i>	x o x o
<i>pón cíp sánke</i>	x x x o

Mit Ausnahme der Verse 6 und 7, die ein identisches Akzentmuster (x o x o o) haben, ist jeder der ersten zehn Verse dieses *kamuy yukar* einzigartig. Die Regelmäßigkeit des Metrums scheint somit nicht vom Betonungsmuster abhängig, dennoch erhält der Akzent starken Einfluß auf die metrische Rhythmisierung des Textes. Auffällig ist besonders die bereits erwähnte Identität des Akzentverlaufs der Verse 6 und 7, die auch textlich parallel strukturiert sind. Die Parallelität wird hier durch vier Elemente zugleich unterstrichen: In der syntaktischen Struktur (Adjektiv + Nomen), in der Bedeutung (»klein« + Name), im Versmaß (beide Zeilen sind fünfsilbig) und damit auch im identischen Taktrhythmus und schließlich durch das Akzentmuster. In der Rezitation von Nakamoto Mutsuko (siehe CD zu Nakagawa und Nakamoto 2007) wurde die Parallelität der beiden Zeilen zudem durch den identischen Melodieverlauf markiert.

Jedem *kamuy yukar* ist eine bestimmte Melodie zugeordnet (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 105), die durch zwei grundlegende Melodieverläufe repräsentiert wird (Kitamichi 2012, S. 177). Diese Verläufe werden von Rhythmus und Akzentmuster des Verses so beeinflusst (Chiri M. 1974, S. 321), daß sich leicht über fünfzig oder sechzig Variationen dieser Grundmelodie ergeben können (Kitamichi 2012, S. 177). Die Variationen sind allerdings so subtil, daß man das *kamuy yukar* als in einer einzigen Melodie mit nur wenigen Verlaufsmustern rezitiert wahrnimmt (Tamura 2002, S. 180).

Es bleibt festzuhalten, daß Metrum, Rhythmus und Melodie des *kamuy yukar* in starker Abhängigkeit voneinander stehen. Das Metrum ist durch eine Verknüpfung von Silbenzahl im Vers, Takt und Akzentverlauf aufgebaut und hat direkten Einfluß auf die Variationsmöglichkeiten der grundlegenden Melodie. Ein weiteres die Melodie beeinflussendes Element ist bei *kamuy yukar* die *sakehe* genannte Refrainphrase (Abschnitt 4.4).

Der Einfluß des Akzents auf Rhythmus und Melodie gestaltet sich bei *yukar* ähnlich. Allerdings ergibt sich die Melodie des *yukar* anders als beim Götterlied nicht aus der Kombination textinterner Elemente. Stattdessen steht es dem Rezitator frei, die Melodie zu gestalten.

3.4.3 Metrischer Ausgleich

Trotz der Existenz von Versen mit höherer oder niedrigerer Silbenzahl ist das grundlegende Versmaß mit vier oder fünf Silben so stabil, daß sich Techniken anbieten, mit denen kürzere und längere Verse auf vier oder fünf Silben erweitert oder reduziert werden können. Es ist möglich, inhaltsleere Füllwörter (jap. *kyoji* 虚辞) wie *ip* oder *u* an den Anfang des Verses zu stellen; beispielsweise kann der eigentlich viersilbige Vers *akor yupi* (»mein älterer Bruder«) durch den Einsatz der Füllpartikel *ip* zu einem fünfsilbigen Vers erweitert werden: *ip akor yupi*.¹¹⁰ Dadurch entspricht die Länge der des nächsten Verses *iyaykoresu* (»er zog mich allein auf«), wodurch beide auch nach Silbenzahl ein Paar bilden (Nakagawa 1997, S. 199). Ähnlich wirkt die Füllpartikel *u*,

¹¹⁰ Beispiel aus Nakagawa 1997, S. 199.

die den Vers *rek haw konna* (»mit Zwitschern«) zu einem fünfsilbigen Vers umbildet: *u rek haw konna*.¹¹¹ Die Verwendung solcher Füllwörter ändert die Bedeutung des Verses nicht.

Auch das Verb *ki* (»tun«) kann eingesetzt werden, um einen Vers um eine Silbe zu erweitern. In dieser Funktion steht es immer direkt nach dem eigentlichen Verb des Satzes, wird aber nicht flektiert. Die Flexive bleiben weiterhin beim Hauptverb. Es übernimmt damit syntaktisch die Rolle eines Auxiliarverbs.¹¹² Die dreisilbige Phrase *anan ma* (»ich war da und ...«) kann durch Einfügen des *ki* hinter der Verbform *anan* einen wohlgeformten viersilbigen Vers bilden, das Ergebnis lautet *anan ki wa*.¹¹³ Auch die Verwendung von *ki* als Füllverb ändert die Bedeutung des Satzes nicht. Im Unterschied zu *ip* und *u* erscheint *ki* allerdings stets hinter einem Verb und daher nicht am Beginn des Verses, außer der Verbkomplex erstreckt sich über mehrere Verse. Zudem kann *ki* mehrmals hintereinanderstehen, um die gewünschte Silbenzahl zu erreichen. Aus *itak kor* (»als er das sagte«), das lediglich drei Silben umfaßt, kann mithilfe des Füllverbs entweder ein viersilbiger Vers *itak ki kor* oder sogar ein fünfsilbiger Vers *itak ki ki kor* werden (vgl. Satō 2008, S. 283).

Eine weitere Möglichkeit, mit Hilfe von *ki* eine Erhöhung der Silbenzahl zu erreichen, ist, es in Kombination mit intransitiven Verben gewissermaßen als Ersatzverb zu verwenden. Intransitive Verben können im Ainu ohne morphologische Veränderung als Substantive fungieren. So kann *iramokka* entweder »seinen Spaß mit jemandem treiben« oder als Substantiv »Scherz« bedeuten. Dadurch, daß man das eigentliche (intransitive) Verb des Satzes als Objekt des Verbs *ki* verwendet, wird dieses nun anstelle des ursprünglichen Verbs flektiert. In der elften Erzählung des *Ainu shin'yōshū* finden sich die beiden Verse *cepsuttuye / ciki kus ne na* (»ich habe vor, die Fische auszurotten«, Chiri Y. 1978, S. 138). Ohne die hier in der 1. Person stehende Form von *ki* (*ciki*) lautete die Phrase bei gleicher Bedeutung *cepsuttuyeeas kus ne na*.¹¹⁴ Obgleich die Phrase aus insgesamt acht Silben besteht, ist sie nicht auf zwei viersilbige Verse zu verteilen, da sonst das Flexionssuffix *-as* in den zweiten Vers fiel. Das intransitive Verb *cepsuttuye* (»die Fische auszurotten«)¹¹⁵ wird als Objekt von *ki* (»tun«) konstruiert, durch dessen Einsatz der erste Vers nun aus vier Silben und der zweite aus fünf Silben besteht. Eine Variation dieser Strategie findet sich zu Beginn der ersten Erzählung des *Ainu shin'yōshū*, wo es heißt: ... *ari an rekpo / ciki kane* ... (»... rief ich, und dabei ...«, Chiri Y. 1978, S. 10). In Prosasprache könnte man dies ausdrücken durch *ari rekas kane*, doch wären das sechs Silben, was dem Metrum zuwiderläufe.

¹¹¹ Beispiel aus Nakagawa 1997, S. 200.

¹¹² Auxiliarverben stehen im Ainu unmittelbar hinter einer flektierten Verbform und variieren oder erweitern dessen Bedeutungsrahmen. Das Auxiliar *rusuy* beispielsweise drückt aus, daß das Subjekt die vom vorangehenden Verb bezeichnete Handlung durchführen möchte (*kuype* »ich esse« → *kuype rusuy* »ich möchte essen«), wohingegen *easkay* die Fähigkeit oder Möglichkeit zur bezeichneten Handlung ausdrückt (*kapkas* »ich gehe« → *kapkas easkay* »ich kann gehen«).

¹¹³ Beispiel aus Satō 2008, S. 282. Die unterschiedliche Form der Partikel *ma/wa* am Ende des Verses ergibt sich aus der lautlichen Umgebung: Die Partikel *wa* ändert ihre Form nach einem *-n* zu *ma*.

¹¹⁴ Das Suffix *-as* dient wie das Präfix *ci-* zur Kennzeichnung der 1. Person, allerdings steht ersteres mit intransitiven Verben, letzteres mit transitiven.

¹¹⁵ Wörtliche Bedeutung: »Die Grundlage (*sut*) der Fische (*cep*) abschneiden (*tuye*)«. Das transitive Verb *tuye* wird durch die Inkorporierung des Kompositums *cepsut* intransitiv.

Das lexikalisch relevante Verb ist hier *rek* (»singen, zwitschern (bei Vögeln)«). Selbst bei Einfügung von *ki* als Ersatzverb und der Verwendung von *rek* als Substantiv entstünden nur drei und vier Silben (*ari rek / ciki kane*), das Metrum wäre dadurch nicht eingehalten. Daher wird das nun als Substantiv benutzte *rek* durch das Diminutivsuffix *-po* ergänzt, während die durch die Zitatpartikel *ari* markierte (im hier zitierten Teil weggelassene) Rede durch das Verb *an* (»(da) sein«) jetzt als Attribut von *rek* steht. Wörtlich könnte man beide Verse der Erzählung also übersetzen mit: »Ich tat ein leises Rufen, bei dem [Rede] da war.« Durch diesen komplizierteren und umständlicheren Ausdruck ist das Metrum eingehalten.

Neben den bisher genannten Möglichkeiten kann *ki* noch auf eine dritte Weise verwendet werden, um einen Ausgleich der Silbenzahl zu schaffen. Üblicherweise sind Nebensätze im Ainu durch spezielle Konjunktionspartikeln markiert, die am Ende des Nebensatzes stehen und dessen Relation zum folgenden Hauptsatz markieren.¹¹⁶ Um zwei separate Sätze miteinander zu verknüpfen, darf die Konjunktionspartikel auch am Anfang des Satzes stehen. In diesem Fall zeigt sie die Beziehung des vorangehenden Satzes zum aktuellen an. Da Konjunktionspartikeln im Ainu aber immer nach Verben stehen müssen, ist es notwendig, der Partikel ein neutrales Verb voranzustellen, um dieses formale Kriterium zu erfüllen. Hierfür verwendet man (häufig) das Verb *ki*, das unflektiert vor der Konjunktionspartikel am Satzanfang steht.¹¹⁷ In der epischen Literatur wird dieser Umstand genutzt, um die Silbenzahl von Versen auszugleichen. Die Phrase *atuy anise akusu* (»als ich das Meer austrocknete«) könnte nur dann in zwei wohlgestaltete Verse aufgeteilt werden, wenn man die Verbform *anise* zertrennte (*atuy ani- / -se akusu*). Um das zu vermeiden, beendet man den Satz nach der Verbform und leitet den Folgesatz mit der Konjunktionspartikel *akusu* ein, der hierfür das Verb *ki* vorangestellt wird. Es entstehen zwei Verse, die das Silbenzahlkriterium erfüllen: *atuy anise. / Ki akusu* (»Ich trocknete das Meer aus. Und dann ...«) (vgl. Satō 2008, S. 283). Falls nötig, kann der Vers um eine Silbe erweitert werden, indem man der satzinitialen Konjunktionspartikel den Ausdruck *kip ne* anstatt nur *ki* voranstellt. Das ist besonders dann nützlich, wenn die verwendete Partikel aus bloß zwei Silben besteht, da damit automatisch viersilbige Verse generiert werden.

Auch verschiedene Formen unterschiedlicher Länge eines Wortes können die gewünschte Silbenzahl erzeugen. Dieses Verfahren wird besonders bei lokativen Nomina eingesetzt, da diese neben der Begriffsform (*status absolutus*) auch diverse Zuordnungsformen (*status possessivus*) bilden;¹¹⁸ so etwa das Wort *ka* (»auf, oben«) die Zuordnungsformen *kasi* und *kasike*. Diese morphologische Variabilität bei gleichbleibender Bedeutung erlaubt eine flexible Verwendung des Wortes in

¹¹⁶ Zum Beispiel: *Kumokon rusuy kusu, cise otta kahun.* – »Weil ich schlafen möchte, gehe ich in mein Haus.« Die Konjunktionspartikel *kusu* markiert den davorstehenden Satz als kausalen Nebensatz.

¹¹⁷ Im Anschluß an das Beispiel der vorangegangenen Fußnote: *Kumokon rusuy. Ki kusu, cise otta kuahun.* – »Ich möchte schlafen. Deshalb gehe ich in mein Haus.«

¹¹⁸ Nomen im Ainu kommen in zwei Status vor: Der Status absolutus bzw. die Begriffsform (jap. *gainenkei* 概念形) steht für die allgemeine Repräsentation des Nomens, der Status possessivus bzw. die Zuordnungsform (jap. *shozokukei* 所属形) wird verwendet, wenn das Nomen einen unveräußerlichen Besitz ausdrückt oder die relative Position einer Person oder eines Gegenstands zu dem durch das Nomen bezeichneten Ort beschreibt (Satō 2008, S. 151–153 & 160–161).

unterschiedlichen Versumgebungen. Auch die Ersetzung eines Wortes durch ein anderes mit gleicher Bedeutung dient dazu, die gewünschte Silbenzahl im Vers zu erreichen. Anstelle des einsilbigen *cip* kann für »Schiff« in lyrischer Sprache das zweisilbige Wort *nimam* verwendet werden (Nakagawa 1997, S. 208). Statt verba simplicia kommen oft komplexe Derivationen vor, die bereits die nötige Silbenzahl aufweisen. Anstelle des kurzen Wortes *ran* (»hinabsteigen«) kann der Ausdruck *ciranaranke*¹¹⁹ verwendet werden, der insgesamt dasselbe Konzept vermittelt.

Sehr systematisch wird diese Strategie bei einer Antikausativ-Kausativ-Konstruktion angewandt. Bei dieser erhält ein Verb sowohl ein Kausativsuffix als auch ein Antikausativpräfix,¹²⁰ die sich beide gegenseitig aufheben, sodaß sich schließlich die Bedeutung des Verbs nicht ändert. Durch diese künstliche Erweiterung erhält das Verb allerdings zwei zusätzliche Silben. Ein Beispiel hierfür findet sich in KI-001, Vers 210, der *cipesispare* lautet. In dieser Form zugrundeliegende Verb *sispa* (»entfliehen, entrinnen«) ist das Nomen *pe* (»Wasser, Flüssigkeit«) inkorporiert, wodurch die Verbform *pesispa* (»Wasser entrinnt / wie Wasser entfliehen«) entsteht. Da die nur drei Silben hat, muß der Vers erweitert werden. Die Benutzung des Füllverbs *ki* wäre hier nicht elegant, da man vermeidet, es am Ende eines Satzes zu verwenden – in den untersuchten Beispielen folgt stets eine Konjunktionspartikel, ein Hilfsverb oder ein anderes grammatisches Element, das erst die Verbform zum Abschluß bringt. Daher wurde hier das Verb zunächst in die Kausativform gesetzt (*pesispare*), mit der Bedeutung »wie Wasser entfliehen lassen.« Da die kausativische Bedeutung jedoch nicht mit der Aussageabsicht des Verses übereinstimmt, wird die Kausativform intransitiviert durch Verwendung des Antikausativpräfixes *ci-*: *cipesispare*, das dieselbe Bedeutung hat wie *pesispa*. Ein weiteres Beispiel dieser Konstruktion ist die Verbform *citurserean* aus KI-009 (Vers 373). Ihr liegt das Verb *turse* zugrunde, das »hinunterfallen« bedeutet. Flektiert ist das Verb hier durch das Suffix *-an* in der 1. Person. Auch bei dieser Form ist klar das Kausativsuffix *-re* zu erkennen, dessen valenzerhöhende Wirkung durch das valenzsenkende Antikausativpräfix *ci-* neutralisiert wird.

Ein beliebtes Mittel zum metrischen Ausgleich ist das Verteilen eines Gedankens auf zwei Verse. Bereits bei der Diskussion der verschiedenen möglichen Strategien beim Verb *ki* wurde darauf hingewiesen, das Verfahren bleibt aber nicht auf dieses Verb beschränkt. Wortwiederholungen werden oft eingesetzt, um zwei gleichmäßige Verse zu erzeugen. Ein häufig auftretendes Muster ist dabei die Erweiterung von Ausdrücken, die nach der Struktur »Adjektiv + Substantiv + lokatives Nomen« aufgebaut sind. Das in der Mitte stehende Substantiv wird hier oft wiederholt und bildet damit den Abschluß des ersten und den Beginn des zweiten Verses. Das zu Beginn des Abschnitts angeführte *pirka cise / cise upsor* ist eine solche Erweiterung der Phrase *pirka cise upsor* (»in einem schönen Haus«). Ein anderes Beispiel wäre *pirka*

¹¹⁹ Wörtlich: »sich selbst (*ci-*) in Richtung nach (*na*) unten (*ra*) hinablassen (*ranke*)« (Katayama 2003, S. 232).

¹²⁰ Der Antikausativ verringert die Valenz des Verbs um 1. Ein transitives Verb wird dadurch intransitiv, ein ditransitives Verb einfach transitiv. Semantisch entfernt der Antikausativ den Veranlassenden der Handlung (Agens). Beispiele: *maka* (»etw. öffnen«) → *cimaka* (»sich öffnen, aufgehen«); *omap* (»lieben, gernhaben«) → *ciomap* (»Liebe / Zuneigung erfahren, geliebt werden«).

nupuri tapka (»auf einem schönen Berg«), das durch die Wiederholung von *nupuri* zu zwei fünfsilbigen Versen, nämlich *pirka nupuri / nupuri tapka* wird (Beispiel aus Nakagawa 1997, S. 207). Diese Technik scheint nicht nur in der Literatur der Ainu Anwendung zu finden, sondern ist wohl ein allgemeines Phänomen oraler Kompositionstechnik. Lord (1995, S. 16) erwähnt in einer kurzen Darstellung des oralen Stils das Schema »ab-bc«, bei dem das Ende eines Verses am Anfang des folgenden wiederholt wird, um drei Informationen in zwei Versen unterzubringen.

Eine besondere Herausforderung für das Metrum stellen längere Verbformen dar, die für das literarische Ainu charakteristisch sind und oftmals fünf oder sechs Silben überschreiten. Im *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 1978, S. 14) findet sich beispielsweise die Form *ciekisarsutmawkururu* (»Ich (*ci-*) lasse den Wind (*maw*) im Inneren (*sut*) meines Ohres (*kisar*) erklingen (*kururu*)«), die neun Silben umfaßt. Um diese innerhalb des Metrums zu verwenden, das so lange Verse nicht erlaubt, wird die Verbform auf zwei Verse verteilt, indem man üblicherweise nach einer inkorporierten Nominalform zum zweiten Vers wechselt. Im Falle des vorliegenden Verbkomplexes bietet sich die Trennung nach *kisarsut* an, da das nachfolgende *maw* als Objekt zum eigentlichen Verbstamm *kururu* eine engere Verbindung zu diesem hat. Die Verteilung ergibt damit *ciekisarsut- / -mawkururu*, was einen fünf- und einen viersilbigen Vers bildet. Diese Zergliederung kann bei anderen Verbformen jedoch Schwierigkeiten bereiten. Die Form *eyayramkotormewpa* (»er holt (*mewpa*) ... an die Oberfläche (*kotor*) seines eigenen (*yay*) Herzens (*ram*)«), N. u. Nakamoto S. 146) besteht aus sieben Silben und läßt sich damit unmöglich auf zwei Verse mit mindestens vier Silben verteilen. Um die Form dennoch verwenden zu können, hängt man dem Verb eine Konjunktionspartikel an. In der konkreten Erzählung wird an dieser Stelle als Partikel *kane* (»während«) verwendet. Die Gesamtsilbenzahl des Verbs erhöht sich so auf neun und erlaubt eine Verteilung auf zwei Verse, in diesem Fall *eyayramkotor- / -mewpa kane*. Die Trennung erfolgt zwischen dem inkorporierten Nominalkompositum *yayramkotor* und dem Verbstamm *mewpa*.

In diesem Zusammenhang kommt auch die Kombination mit den weiter oben beschriebenen Ausgleichsmöglichkeiten vor. Das Verb *yayoterkeeciwan* (»ich (*-an*) stoße (*ciw*) die Spitze (*e*) meines (*yay*) Fußes (*terke*, wörtl: »das Auftreten«) hin (*o*) = ich stampfe mit den Füßen auf«) besteht ebenfalls aus nur sieben Silben. Die logische Trennung erfolgt nach *terke*, da ein inkorporiertes Substantiv vorliegt. Um dieses Verb in zwei fünfsilbige Verse einzupassen, wird der Verbform zunächst das Füllverb *ki* nachgestellt sowie die Konjunktionspartikel *wa* (»und«). Der zweite Vers besteht nun aus der fünfsilbigen Sequenz *eciwan ki wa*. Es wäre ohne weiteres möglich, den ersten Vers allein mit dem Verbbestandteil *yayoterke* (4 Silben!) zu besetzen, doch aus Gründen der Parallelität des Verspaares wird die Füllpartikel *u* dem Verbkomplex vorangestellt. Die Verse lauten daher *u yayoterke- / -eciwan ki wa*.¹²¹

Für ein möglichst regelmäßiges Versmaß bilden diese metrischen Ausgleichsstrategien eine sinnvolle Erweiterung des stilistischen Repertoires. Dennoch stellen auch sie große Anforderungen an seine kognitiven Fähigkeiten, da

¹²¹ Beispiel aus Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 132.

der mündliche Dichter – anders als in einem niedergeschriebenen Text – nicht erst nachträglich den fertigen Vers auf seine metrische Qualität hin untersuchen und, falls nötig, eine oder mehrere der oben beschriebenen Methoden anwenden kann. In der oralen Darbietung muß der Vers sofort passend formuliert werden. Gerade Veränderungen am Anfang des Verses, wie die Verwendung der Füllpartikeln *ip* oder *u* oder die Antikausativ-Kausativ-Konstruktion, müssen also im Kopf durchgeführt werden, ehe der Vers vollständig ausgesprochen wurde und dabei eventuell metrische Unvollkommenheiten zeigt. Die große Leistung, die hinter solchen Mechanismen steckt, ist in der bei oraler Performanz erforderlichen Geschwindigkeit und Häufigkeit nur durch den Einsatz von Formeln möglich. Folglich können die oben genannten Methoden als Formelsysteme verstanden werden, die Platzhalter für die spezifischen, im Kontext der Erzählung erwünschten Informationen enthalten. Für die Füllpartikeln *ip* und *u* läßt sich daher das folgende System formulieren:

$$\left. \begin{array}{l} ip \\ u \end{array} \right\} x x x (x)$$

Dabei steht jedes »x« für eine beliebige Silbe; »(x)« zeigt an, daß die entsprechende Silbe fakultativ ist. Dieses Formelsystem generiert somit Verse von vier oder fünf Silben, deren erste *ip* oder *u* lautet. Die drei oder vier verbleibenden Silben können entweder frei besetzt oder mithilfe einer weiteren Formel generiert werden. Das weiter oben zitierte Beispiel (*akor yupi*, »mein älterer Bruder«) ist eine solche Formel. Untersucht man mehrere Texte, findet man leicht weitere, parallel konstruierte Verse, wie *akor aynu* (»mein Vater«) oder *akor totto*. Auch hierfür läßt sich also ein Formelsystem erstellen, das viersilbige Verse generiert:

$$akor \left\{ \begin{array}{l} yupi \\ aynu \\ totto \\ \dots \end{array} \right.$$

Diese viersilbigen Formeln fügen sich problemlos in die Struktur »ip / u x x x x« ein, sodaß Verse wie *ip akor totto* oder *ip akor aynu* entstehen.

Entsprechend ist auch der Einsatz des Füllverbs *ki* nach einer Verbform als Formelsystem darstellbar. Da *ki* stets zwischen einer Verbform und einer Konjunktionspartikel o.ä. erscheint, kann das Schema wie folgt aussehen:

$$x (x) (x) ki \left\{ \begin{array}{l} wa \\ kor \\ kusu \\ ayne \\ \dots \end{array} \right.$$

Ferner ist zu beobachten, daß *ki* in einem mehrere Verse umfassenden Verbkomplex zu Beginn eines Verses erscheint. Zum Beispiel (KI-001, Verse 110–118):

aymaketa yakun	Wenn ich verliere,
ekon rusuy kusu	den, den du haben willst,
eyki kunip	den Grund für dein Verhalten,
aante hoku	den Gatten, den ich zu mir geholt,
ahekote kamuy	meinen geliebten Ehemann,
ne a kusu	weil er es ist,
nani aekore	sofort werde ich
ki kusu ne.	ihn dir überlassen.

Der im Zitat markierte Verbkomplex besteht aus dem Adverb *nani* (»sofort«), dem eigentlichen Verb *aekore* (»ich gebe ihn dir«) und dem Hilfsverb *kusu ne* (»ich werde / ich habe vor, zu tun«). Da das Hilfsverb mit drei Silben zu lang ist, um noch in den sechs Silben zählenden ersten Vers zu passen, aber auch zu kurz für einen eigenen Vers, wird *ki* als Füllverb nach dem eigentlichen Verb eingefügt. Dadurch kann das Hilfsverb einen viersilbigen Vers besetzen. Gleiches gilt für die Verbform *cisanasanke / ki rok ayne* (KI-001, Verse 186–187; »es kam heraus, als schließlich ...«): *Cisanasanke* ist selbst eine Formel und besetzt üblicherweise einen Vers für sich allein, weshalb die grammatischen Elemente wie das Antezessivhilfsverb *rok* und die Konjunktionspartikel *ayne* im nächsten Vers plaziert werden müssen. Dadurch ergibt sich wieder eine Unregelmäßigkeit im Metrum, die mithilfe des Füllverbs ausgeglichen wird. Auch für solche Fälle – die durchaus häufig sind¹²² – läßt sich ein Formelsystem erstellen:

$$x x x (x) (x) / ki \left\{ \begin{array}{l} rok ayne \\ ruwe ne \\ siri oka ap \\ kusu ne \\ \dots \end{array} \right.$$

¹²² In KI-001 findet sich dieses Phänomen sechsmal, und zwar in den Versen 20, 118, 150, 187, 263 und 328.

Die Kombination aus *ki* und Konjunktionspartikeln wiederum erzeugt beinahe automatisch Formeln. *Ki* allein ist eigentlich nur mit drei- oder viersilbigen Konjunktionspartikeln kombinierbar, wenn man einen metrisch einwandfreien Vers generieren möchte. Praktisch kommt daher nur die Formel *ki akusu* vor, da fast alle übrigen Konjunktionspartikeln maximal zweisilbig sind. Es ist allerdings denkbar, das oben erwähnte Antezessivhilfsverb *a* bzw. *rok* als Möglichkeit aufzufassen, auch zweisilbige Konjunktionen mit *ki* zu verbinden. Eine größere Bandbreite an Kombinationen ergibt sich aus der Verwendung der Floskel *kip ne* mit einer Konjunktionspartikel. Hierfür läßt sich dann das folgende Schema aufstellen:

$$\text{kip ne} \left\{ \begin{array}{l} \text{korka} \\ \text{kusu} \\ \text{ciki} \\ \dots \end{array} \right.$$

Die obigen Ausführungen stellen das Metrum und bestimmte Ausgleichsstrategien unter einem sehr analytischen Aspekt vor: Es wurde eine bestimmte Silbenanzahl als gleichmäßige Basis des Metrums identifiziert (4 oder 5 Silben) und dahingehend Methoden untersucht, die davon abweichende Verse an diese metrische Grundform angleichen können. Der Ainu-Dichter jedoch wird kaum bei der kurzen zur Verfügung stehenden Vorbereitungszeit für jeden Vers Silben gezählt haben, zumal eine linguistische Untersuchung der Ainu-Sprache in vormoderner Zeit unter den Ainu selbst nicht stattgefunden hat. Auch gestaltet sich eine systematische Methodisierung des metrischen Silbenausgleichs ohne eine Schrift als sehr schwierig, wenn sie nicht sogar gänzlich unmöglich ist. Das Konzept der Silbe sowie des Metrums war wohl nur intuitiv erfaßbar. Für einen Ainu, der von jüngster Kindheit an einen bestimmten Rhythmus bei der rezitierenden Erzählung einer Geschichte gewöhnt ist, dürfte es aber kaum problematisch gewesen sein, mehr oder weniger automatisch korrekt rhythmisierte Verse hervorzubringen. Auch die Formeln, die ihn bei diesem Unterfangen unterstützen, werden, wie schon erwähnt, nicht auswendig gelernt. Der Prozeß des Erlernens des epischen Stils mit seiner formelhaften Sprache ist am ehesten vergleichbar mit dem Erlernen der Muttersprache als Kind (vgl. Lord 1960, S. 35–36): Obgleich die Linguistik eine Sprache ziemlich genau mithilfe eines »Regelwerks« beschreiben kann, beherrscht der Muttersprachler dieselbe Sprache auch ohne Wissen um dieses Regelwerk. Er vermag korrekte Sätze in der Sprache zu erzeugen, die allen grammatischen und semantischen Anforderungen gerecht werden. Ebenso verhält es sich mit dem Stil der epischen oralen Literatur: Das zugrundeliegende Regelwerk vermittelt sich dem angehenden Sänger und Dichter intuitiv, und dieser erlernt es wie eine Sprache. Neben den Eigenschaften des Metrums, der Melodie und des Rhythmus eignet er sich einen Schatz an Formeln und Formelsystemen, zahlreiche Themen wie auch die Handlungsverläufe vieler Geschichten an. Desweiteren erwirbt er besondere Wörter und Ausdrücke sowie

grammatische Besonderheiten, die charakteristisch für die epische Literatur sind, und ebenso wird ihm das Wissen um gewisse stilistische Eigenheiten vermittelt, mit denen er seine Erzählungen schmücken kann.

3.5 Besonderheiten der epischen Sprache

Neben der besonderen Kompositionstechnik durch das Zusammenspiel von Formel und Thema hat die epische Sprache bei den Ainu einige Charakteristika, die sie von der »alltäglichen« Ainu-Sprache unterscheiden. Allgemein können in Ainu zwei sprachliche Register unterschieden werden, die in jeweils verschiedenen Situationen Verwendung finden. Die »gewöhnliche Sprache« (*yayan itak*) ist die Sprache des Alltags und des normalen Lebens. Die tägliche Kommunikation mit anderen geschieht in diesem Register. Die »geschmückte Sprache« (*atomte itak*) wird vornehmlich im literarischen Kontext der metrischen Dichtung, aber auch bei offiziellen gesellschaftlichen Anlässen gebraucht. So sind *yukar* und *kamuy yukar* in *atomte itak* verfaßt; die ist aber nicht allein als literarische oder lyrische Sprache zu verstehen, da auch spirituelle Sprechhandlungen wie Gebete zu Gottheiten oder Gespräche mit Ahnen oder auch formelle Kommunikationen wie Richtsprüche und feierliche Begrüßungen auf dieses Register zurückgreifen (Nakagawa 1997, S. 204). Entsprechend dem Anlaß oder dem verwendeten literarischen Genre gibt es verschiedene Verwendungsweisen von Wörtern, spezielle Konstruktionen und andere stilistische Variationen, die das vordergründig einheitlich erscheinende *atomte itak* in mehrere Subkategorien unterteilen. So wird beispielsweise der verwendete Stil bei formellen Treffen und Unterredungen als *ueramkarap itak* (»Sprache, um sich gegenseitig das Herz zu berühren«) bezeichnet¹²³ oder der Stil von Gebeten zu Gottheiten als *kamuynomi itak* (»Sprache der Göttergebete«) (Kubodera 1977b, S. 5). Der Ursprung dieser von der Alltagssprache verschiedenen »geschmückten Sprache« wird allgemein in der Anrufung von Göttern gesehen:

Daß man die Sprache von Gebeten und Rezitationen auch gegenüber den Göttern benutzt, hat wohl den gleichen Ursprung wie eine Tabusprache, die auf Grundlage eines alten Brauchtums von Tabus entstanden ist. Da auch die Worte der Begrüßung bei Verhandlungen und formellen Treffen von den Göttern begleitet und die Grußworte also in ihrem Beisein ausgetauscht wurden, hatte man schließlich die geschmückte Sprache, die »Sprache der Götter (*kamui-itak* [*kamuy itak*])« gewählt. Somit sind alltägliche Sprache und Tabusprache der Ursprung der Trennung von Umgangssprache und geschmückter Sprache. (Kindaichi Kyōsuke, zitiert aus Kubodera 1977b, S. 5)

Die Anwesenheit der *kamuy* bei formellen und rituellen Anlässen kann als das gemeinsame Merkmal aller Situationen angesehen werden, die die elaborierte Sprachform *atomte itak* erfordern. Bei an die Götter und Ahnen gerichteten Anrufungen

¹²³ Der Begriff *ueramkarap* (»sich gegenseitig (*u-*) das Herz (*ram*) berühren (*karap*)«) ist selbst ein Beispiel für *atomte itak* und steht für »formelle Begrüßung«. Kayano (2002, S. 92) nennt folgendes Beispiel für seine Verwendung: *Tanepo unukaran ruwe ne kusu, ueramkarapan pe ne na* – »Wir treffen uns nun zum ersten Mal, und daher begrüße ich dich.« Eine andere Form von *ramkarap*, *iramkarapte*, ist zu einer Standardgrußformel geworden (wörtlich: »laß mich dein Herz berühren«) (Kayano 2002, S. 82).

und Gebeten ist das eine offensichtliche Tatsache, und den oben zitierten Worten lässt sich entnehmen, daß Götter bei förmlichen Treffen und ähnlichen Ereignissen als Zeugen zugegen sind. Auch die beiden literarischen Genres, die in *atomte itak* gedichtet wurden, nämlich die Heldenepen (*yukar*) und die Götterlieder (*kamuy yukar*) scheinen stark von göttlicher Anwesenheit durchdrungen. Während dem Protagonisten in den *yukar* üblicherweise von den Göttern magische Kräfte gewährt werden, treten in *kamuy yukar* die Götter selbst als Protagonisten oder als Erzähler auf. Die in letzteren konstruierte Erzählsituation sorgt speziell dafür, daß die Gottheiten während der Erzählung nicht nur anwesend sind, sondern sie gewissermaßen sogar selbst erzählen. *Atomte itak* ist somit auch sakrale Sprache und wird im Ainu auch als *kamuy itak* («Sprache der Götter») bezeichnet.

Das Verhältnis zwischen Umgangssprache und *atomte itak* kann bedingt als diglossische Sprachsituation verstanden werden. Diglossie läßt sich folgendermaßen definieren:

»a functionally differentiated coexistence of formal and informal language varieties, such that a codified superposed variety is acquired by formal education and used for written literature and formal spoken purposes where it has the status of a high variety (i.e., H), in contradistinction to a low variety (or low varieties, i.e. L) used for ordinary conversation« (Gvozdanović 2014, S. 4).

Die H-Variante wäre demnach im Ainu *atomte itak*, während die Umgangssprache (*yayan itak*) die L-Variante verkörpert. Diglossie ist laut Ferguson (1959) durch neun Punkte charakterisiert, von denen die folgenden sieben auf die Situation im Ainu – wenn auch mit Einschränkungen – zutreffen:

- (1) Komplementäre Distribution von H und L, d.h. H wird nur in bestimmten Situationen verwendet, L in anderen. Tatsächlich ist die H-Variante auf die oben genannten Anlässe beschränkt, für die L wiederum nicht (oder kaum) angewendet wird.
- (2) Ein höheres Prestige der H-Varietät gegenüber L ergibt sich aus der Auswahl der kommunikativen Situationen, in denen H verwendet wird. Sakrale und formale Anlässe sowie Erzählungen von Göttern und gottähnlich mächtigen Wesenheiten sind naturgemäß höher geschätzt als alltägliche Sprechsituationen und machen (daher) von H Gebrauch.
- (3) Literarisches Erbe in der H-Variante ist gegeben durch die Verwendung von H in *yukar* und *kamuy yukar*. Allerdings sind andere Genres der Ainu-Literatur in L verfaßt. Die unter (1) angesprochene Distribution ist auch innerhalb der Literatur gegeben.
- (4) H erlernt man später, während L von Kindheit an aquiriert wird, allerdings werden/wurden Ainukinder bereits früh durch das Erzählen von *kamuy yukar* und *yukar* mit H vertraut gemacht.
- (5) Die Diglossiesituation im Ainu ist stabil. Selbst heute, da Ainu nicht mehr von vielen Personen benutzt wird, geschieht die allgemeine Kommunikation – wenn nicht auf japanisch – in der Ainu-Umgangssprache, während man

beispielsweise bei der Rezitation von *kamuy yukar* oder Begrüßungen auf Formulierungen der H-Variante zurückgreift.¹²⁴

(6) Obgleich die Grundzüge der Grammatik identisch sind, gibt es klare Unterschiede zwischen H und L.

(7) Auch das Lexikon weist Unterschiede zwischen H und L auf.

Grammatikalisch zeichnet sich *atomte itak* gegenüber der Umgangssprache durch eine größere Tendenz zu synthetischen Konstruktionen aus. Das folgende Beispiel zeigt den Satz »Ich hatte ein Dorf auf der Insel Karafuto (Sachalin)« zunächst in der Umgangssprache, anschließend in *atomte itak*.¹²⁵

Umgangssprache:	Karapto mositta kotan akor.
<i>atomte itak</i> :	Karapto mosir aekotankor.

In der Umgangssprache wird der Sachverhalt durch eine analytische Konstruktion ausgedrückt, bei der das Verb *akor* (»ich habe es«) als direktes Objekt das Nomen *kotan* (»Dorf«) regiert und die Insel Karafuto (*Karapto mosir*), durch die Lokativpartikel *ta* als adverbiales Adjunkt markiert, vorangestellt ist. In der *atomte itak*-Version ist das Wort *kotan* in die Verbform inkorporiert, und die Phrase *Karapto mosir* dem in der Verbform enthaltenen Applikativpräfix *e-* als direktes Objekt zugeordnet. Derartige synthetische Konstruktionen kommen in der Umgangssprache nicht vor (Nakagawa 1997, S. 204). Auch im Lexikon gibt es Unterschiede zwischen Umgangssprache und *atomte itak*. Das allgemeine Wort für »Schiff« beispielsweise ist *cip*, aber in *atomte itak* (und nur dort!) kann auch das Wort *nimam* verwendet werden (ebd., S. 208).

Zwei von Fergusons Kriterien erfüllt das Ainu nicht. So unterscheidet sich *atomte itak* phonologisch nicht von der Umgangssprache. Zudem kann das letzte Merkmal »Standardisierung«, das sich auf eine Grammatiktradition oder -beschreibung auf Grundlage einer H-Varietät unter gleichzeitiger Mißachtung von L bezieht, für das Ainu nicht geltend gemacht werden, da diese Sprache insgesamt nicht gut beschrieben ist. Grammatiken sowie die meisten Lehrbücher beachten den Unterschied zwischen *atomte itak* und der Umgangssprache nicht oder erwähnen ihn nur am Rande. Als Ausnahme kann Kindaichi Kyōsukes Grammatik des epischen Ainu (Kindaichi 1931c), also der Sprache der *yukar*, genannt werden. In allen wichtigen Beschreibungen der Ainu-Sprache wird zumindest auf den Unterschied der Flexion eingegangen.

Für die Sprache der epischen Literatur der Ainu sind vor allem drei weitere Bereiche charakteristisch: Die besonderen Personalformen, die sich von denen der Umgangssprache unterscheiden, spezifische Stilmittel und die relativ häufige Verwendung polysynthetischer Verbkomplexe.

¹²⁴ Die Begrüßung *iramkarapte* ist hierfür ein Beispiel. Da *kamuy yukar* auf Grundlage tradierter Formeln mündlich weitergegeben werden, ist die in ihnen verwendete Varietät naturgemäß H, also *atomte itak*.

¹²⁵ Das Beispiel stammt aus Nakagawa (1997, S. 204). Der *atomte itak*-Satz ist zitiert aus Kubodera (1977a, S. 246).

3.5.1 Epische Personalformen der 1. Person

In der Ainu-Sprache werden Verben nach Person und Numerus flektiert. Das Ainu unterscheidet drei Personen und zwei Numeri (Singular und Plural), die 1. Person Plural differenziert darüber hinaus noch eine inklusive Person, bei der der Angesprochene in der Verbform enthalten ist, und eine exklusive Person, bei der der Angesprochene von der Verbform ausgeschlossen ist.¹²⁶ Außerdem hat die 1. Person Plural unterschiedliche Formen für intransitive und transitive Verben, sodaß sich insgesamt vier verschiedene Formen für die 1. Person Plural ergeben.¹²⁷ Die Flexion geschieht hauptsächlich durch Präfixe, lediglich die intransitiven Formen der 1. Person Plural werden mithilfe von Suffixen gebildet. Die folgende Tabelle zeigt diese Personalaffixe:

	Singular	Plural
1. Person	ku-	ci- (tr. exklusiv) -as (itr. exklusiv) a- (tr. inklusiv) -an (itr. inklusiv)
2. Person	e-	eci-
3. Person	∅-	∅-

Zusätzlich zu diesem Schema kongruiert das transitive Ainu-Verb nicht nur mit dem Subjekt, sondern auch mit dem Objekt. Hierfür wird nach dem Subjektpräfix ein entsprechendes Objektpräfix eingefügt. Die Objektpräfixe der 2. und 3. Person sind formgleich mit den Subjektpräfixen, für die 1. Person Singular Objekt wird *en-*, für die 1. Person Plural Objekt wird inklusiv *i-* und exklusiv *un-* verwendet.

Beispiel: *ecienkik*
eci-en-kik
2PL:SUBJ-1SG:OBJ-schlagen
›ihr schlagt mich‹

Beispiel: *ikik*
∅-i-kik
3-1PL.INKL:OBJ-schlagen
›er schlägt uns (alle) / sie schlagen uns (alle)‹

Pluralität wird im Ainu nicht nur durch die Verwendung der Pluralformen von Personalaffixen ausgedrückt, sondern kann auch am Stamm selbst markiert werden. Während viele Verben diese spezielle Stammpluralform mithilfe des Suffixes *-pa* (*hosipi* → *hosippa*) bilden, das direkt an den Stamm gehängt wird, haben andere Verben keine spezielle Pluralform, und wieder andere bilden den Pluralstamm unregelmäßig (*arpa* → *paye*; *rayke* → *ronnu*). Dem Ainu eigentümlich sind die Kongruenzverhältnisse zwischen dem Stammnumeris und den Personalpräfixen: Bei intransitiven Verben steht der Stamm in seiner Pluralform, wenn das Subjekt im Plural steht, bei transitiven Verben hingegen kongruiert der Stammnumeris mit dem Objekt.

¹²⁶ Vergleiche: *ae* – »wir (auch du) essen es« vs. *ce* – »wir essen (aber nicht du)«.

¹²⁷ Nämlich (1) inklusiv intransitiv, (2) inklusiv transitiv, (3) exklusiv intransitiv und (4) exklusiv transitiv.

Beispiele:

earpa – »du gehst«

ecipaye – »ihr geht« (Subjekt im Plural bewirkt bei intransitivem Verb Stammplural)

erayke – »du tötest ihn«

ecirayke – »ihr tötet ihn« (Subjekt im Plural, aber trans. Verb, daher keine Numeruskongruenz mit dem Subjekt)

eronnu – »du tötest sie (Pl.)« (Objekt im Plural bewirkt bei trans. Verb Stammplural)

In den epischen Erzählungen (und auch bei einigen Genres der Prosaerzählungen) wird allerdings ein anderes Flexionsparadigma verwendet, das sich vom üblichen der 1. Person unterscheidet. Numerus- und Inklusivitätsunterscheidungen, die in der Ainu-Sprache normalerweise getroffen werden, fallen hier weg (Satō 2008, S. 261). Anstelle der Singularform *ku-* kommen in den narrativen Genres gemeinhin die inklusiven Formen der 1. Person Plural zum Einsatz, also *a-* bei transitiven Verben und *-an* bei intransitiven Verben. In der Objektmarkierung wird ebenso anstatt des singularischen *en-* auch für »mich« die inklusive Form *i-* benutzt. Bei der Bezeichnung des Possessors von Nomina gebraucht man das Präfix *a-* anstelle von *ku-*.¹²⁸ Da sich der Plural ebenfalls mit diesen Formen anzeigt, wird der Numerus durch die Personalaffixe nicht unterschieden. Während also in der gesprochenen Sprache die Formen für »ich schlafe« (*kumokor*) und »wir (inkl.) schlafen« (*mokoran*) unterschiedlich lauten, werden beide in *kamuy yukar* und *yukar* durch die Verbform *mokoran* ausgedrückt. Der folgende Auszug aus einem *kamuy yukar* (KI-002, Verse 230–239) verdeutlicht die Personalformen der narrativen Sprache (Personalaffixe sind fett hervorgehoben):

hetopo horka	Wieder zurück
iyanke yakne	bring mich , denn dann
asonnosampe	mein echtes Herz,
asonnopone	meine echten Knochen,
aun cise ta	in meinem Haus
ahoppa wa	hab ich gelassen,
asinotsampehe	mein Spielherz
asinotponehe	meine Spielknochen
akor kane wa	hab ich mitgebracht
sinotan [...]	und ich spiele [...]

In diesem Ausschnitt ist zunächst das Präfix *i-* benutzt, um die 1. Person Singular als Objekt der Handlung (»mich«) zu bezeichnen. Das Präfix *a-* dient im dritten, vierten, siebten und achten Vers zur Kennzeichnung des Besitzers (»mein«), im fünften, sechsten und neunten Vers zur Markierung der 1. Person als Subjekt (»ich«) eines transitiven Verbs. Im letzten Vers schließlich wird das Suffix *-an* zur Subjektkennzeichnung verwendet, da *sinot* (»spielen, sich vergnügen«) ein intransitives Verb ist. In der Umgangssprache würden die Formen wie folgt lauten:¹²⁹

¹²⁸ In Anlehnung an Nakagawa (1997, S. 218) wird diese Affixgruppe zur Bezeichnung der 1. Person Singular in dieser Arbeit als *a*-Paradigma bezeichnet.

¹²⁹ Ohne Berücksichtigung des übrigen metrisch-epischen Charakters der Verse.

hetopo horka	Wieder zurück
enyanke yakne	bring mich , denn dann
kusonnosampe	mein echtes Herz,
kusonnopone	meine echten Knochen,
kuun cise ta	in meinem Haus
kuhoppa wa	hab ich gelassen,
kusinotsampehe	mein Spielherz
kusinotponehe	meine Spielknochen
kukor kane wa	hab ich mitgebracht
kusinot [...]	und ich spiele [...]

Komplexer verhält es sich im Dialekt von Noboribetsu, wo die 1. Person Singular und Plural in *kamuy yukar* durch die **exklusiven** Formen der 1. Person Plural ausgedrückt werden, in *yukar* hingegen durch die **inkluisiven** (Chiri M. 1973c, S. 164). Derselbe Gedanke »ich schlafe« erscheint somit in der Umgangssprache als *kumokor*, in *yukar* als *mokoran* und in *kamuy yukar* als *mokoras*. Den Umstand, daß in *kamuy yukar* hier eine besondere Form für die 1. Person Singular verwendet wird, erklärt Chiri Mashihō (1973c, S. 164–165) dadurch, daß die Götter eine eigene Variante der Sprache sprechen, da sie sich von den Menschen unterscheiden. Für ihn ist die Tatsache, daß in vielen anderen Dialekten kein Unterschied zwischen den Personalformen der *kamuy yukar* und der *yukar* gemacht wird, eine neuere Entwicklung, die durch Nachlässigkeit entstanden ist. Weshalb in *kamuy yukar* die exklusiven Formen Anwendung finden, wird mit der »Weltanschauung der Ainu begründet: Götter, die mit Menschen von sich sprechen, können die Menschen in der 1. Pluralis nicht miteinschließen« (Dettmer 1989, S. 417).

Weshalb nun wird in der narrativen Literatur der Ainu generell eine besondere Form für die 1. Person verwendet? Läßt man den Sonderfall Noboribetsu außer acht, bleibt die Verwendung der inklusiven Formen zu klären. Im Dialekt des Saru-Gebietes wird das inklusive Paradigma desgleichen in der Umgangssprache benutzt, sofern es die 1. Person Singular in einem wörtlichen Zitat ausdrückt. Wenn eine Person (A) den Satz »Ich möchte essen, daher fange ich einen Fisch« zu einer anderen Person (B) sagt, lautet das auf Ainu: *kuype rusuy kusu, cep kukoyki*; es wird also die übliche Form *ku-* benutzt. Wenn B den Satz von A einer dritten Person mitteilen möchte, sagt B im Saru-Dialekt: »*ipe rusuyan kusu, cep akoyki*« *sekor A hawean*. (»A hat gesagt: ›Ich möchte essen, daher fange ich einen Fisch.«) (Beispiel aus Nakagawa 1997, S. 219). Da *kamuy yukar* und *yukar* meistens mit einer Formel enden wie »so sprach ...«, kann man die gesamte Erzählung als sehr langes Zitat verstehen, wodurch sich die Verwendung der Zitatform der 1. Person erklärt. Problematisch an dieser Erklärung ist allerdings, daß in anderen Dialekten keine solche Zitatfunktion existiert (ebd., S. 219–220).

Die drei Formen *a-*, *-an* (Subjektmarkierung) und *i-* (Objektmarkierung) haben in der Umgangssprache nicht nur die Funktion, die 1. Person Plural inklusiv zu bezeichnen, sondern dienen auch der Bildung einer höflichen Anredeform und der in zahlreichen japanischsprachigen Publikationen sogenannten »4. Person«, einem mit »man« zu übersetzenden Impersonal (Satō 2008, S. 204). Im Saru-Dialekt kommt noch die Zitatform der 1. Person Singular hinzu. Letztere ausgenommen können die genannten Affixe nur an die Pluralform des Verbstamms angeschlossen werden. Gemeinsames

Merkmal dieser drei Funktionen ist, daß die Verbform sich nicht direkt auf ein bestimmtes Individuum bezieht. Ein inklusives »wir« kann theoretisch alle Menschen einschließen, ist also nicht zwangsläufig auf eine definierte Personengruppe beschränkt. Das zeigt sich anhand von Wörtern, die aus nominalisierten Verben hervorgegangen sind: *amip* (»das, was wir (alle) anziehen« = »Kleidung«), *aeyep* (»das, womit wir essen« = »Besteck«) (vgl. Dettmer 1989, S. 430). Von dieser Verwendung zu einer unpersönlichen Verbform ist es nur ein kleiner Schritt. Wenn »jeder« gemeint sein kann, referiert das Verb nicht mehr auf eine Person oder Personengruppe, und markiert beinahe automatisch ein »man« (Nakagawa 1997, S. 220). Die eben genannten Formen *amip* und *aeyep* können daher auch als »das, was man anzieht« und »das, womit man ißt« verstanden werden. Die höfliche 2. Person kann aus dieser impersonalen Funktion abgeleitet werden, denn durch die nur indirekte Bezugnahme auf den Angesprochenen wird Höflichkeit ausgedrückt (ebd.).

In den Erzählungen aus dem Saru- und dem Chitose-Gebiet stehen die Personalaffixe der 1. Person allerdings mit der Singularform des Verbs, wenn sie sich nur auf eine Person beziehen (Nakagawa 1997, S. 221), also *arpaan* für »ich gehe«, aber *payean* für »wir gehen«. Das entspricht der Numerusverwendung der Zitatform im Saru-Dialekt, die sich von den übrigen Funktionen des a-Paradigmas unterscheidet. In den anderen Dialekten stehen diese Affixe stets mit der Pluralform.

Es sind nun verschiedene Entwicklungswege denkbar. So könnte zunächst die 1. Person Plural inklusiv zur Bildung der literarischen Formen für die 1. Person Singular verwendet worden sein, wobei der Stammnumeris natürlich den üblichen Numeruskongruenzgesetzen des Ainu folgt. Daß ein *kamuy* von sich mithilfe pluralischer Formen spricht, liegt laut Pon Huci darin begründet, daß

»Gott/*kamuy* an sich ein pluralischer Begriff ist; die Erzählung eines einzelnen Otters ist eine Erzählung der Familie Otter. Daß in den Sagen [= *oyna*] Halbgötter im Plural von sich sprechen, kommt daher, daß sie an göttlicher und an menschlicher Natur gleichermaßen teilhaben – es sind von den Menschen zu respektierende Wesen, so verschiebt sich die Ausdrucksweise zur Höflichkeit hin.« (zitiert aus: Dettmer 1989, S. 467–468)

In Chitose und Saru ging diese Assoziation mit der Vielheit des *kamuy* verloren. Die Erzählung eines *kamuy* wurde als Erzählung eines Individuums verstanden, was die Verwendung der Affixe des a-Paradigmas in Verbindung mit den singularischen Verbstammformen bedingt.

Bugaeva (2004, S. 40) hingegen sieht den Ursprung der Affixe *a-*, *-an* und *i-* nicht in der Bezeichnung der 1. Person Plural, sondern der indefiniten Person. Daraus ließe sich folgern, daß *kamuy yukar* nicht als Erzählungen mit einem Erzähler in der 1. Person konzipiert waren, sondern daß das Subjekt als unbestimmt (»irgendeine Gottheit / irgendein Held«) galt. Erst durch die Verwendung der indefiniten Person als 1. Person Plural inklusiv entstand die Assoziation mit einem Ich-Erzähler.

Ungeachtet der möglichen Gründe, weshalb gerade die Personalformen der 1. Person eine besondere Form in der narrativen Ainu-Literatur beanspruchen, stellt sich die Frage, weshalb überhaupt eine besondere sprachliche Auszeichnung einer Narration erfolgt. Weinrich (2001) beschreibt überzeugend für das Englische, das Deutsche und die romanischen Sprachen, daß die sogenannten Tempusformen zwei

unterschiedliche Gruppen des Sprechens unterscheiden: So gehören das deutsche Präsens, Perfekt und Futur I zu den »besprechenden Tempora«, mit denen auf Situationen im erfahrbaren Umfeld des Sprechers Bezug genommen wird. Präteritum, Plusquamperfekt und Konditional dagegen bilden die Gruppe der »erzählenden Tempora«, die dann verwendet werden, wenn eine Geschichte erzählt wird. Die Existenz der beiden Tempusgruppen unterteilt die sprachlich erfaßbare Realität somit in eine besprochene Welt und eine erzählte Welt (Weinrich 2001, S. 57–67). Aus Weinrichs Ausführungen folgt, daß ein Text durch die Verwendung spezifischer Tempusformen als narrativ gekennzeichnet wird und man somit einen entsprechenden Text als Narration identifizieren kann. Weinrich selbst wagt zum Ende seiner Monographie hin einen Ausblick auf andere Sprachen und stellt dabei die Frage: »Zieht sich insbesondere die Strukturgrenze zwischen der besprochenen und der erzählten Welt durch alle Sprachen?« (ebd., S. 278) Ob sich diese Frage in letzter Konsequenz bejahen läßt, dürfte wohl erst geklärt sein können, wenn alle Sprachen der Welt ausreichend erforscht sind – möglicherweise wird das nie wirklich gelingen. Dennoch existieren in vielen Sprachen Mechanismen, die einen Text als Erzählung auszeichnen. Ein wichtiges Kriterium für ihre Identifizierung ist nach Weinrich die Obstation, d.h. die in äußerst hoher Frequenz wiederkehrenden Elemente, die den Charakter eines Textes als deskriptiv oder narrativ spezifizieren (ebd., S. 25).

Wie in den (west-)europäischen werden auch in vielen anderen Sprachen Tempusformen zur Narrationsdeklaration verwendet, auch im Japanischen oder Finnischen. Während in letzterem zumindest mit einigem Wohlwollen zwei Tempusgruppen für die besprochene (Präsens und Perfekt) und die erzählte Welt (Imperfekt und Plusquamperfekt) unterschieden werden können, hat das Japanische nur eine Tempusunterscheidung in Vergangenheit und Nicht-Vergangenheit. Übliches Erzähltempus ist dabei die Vergangenheit – dennoch ist dieses Tempus mangels Alternativen auch das gewöhnliche, um über vergangene Ereignisse zu sprechen.¹³⁰ Die kalifornische Sprache Nisenan kennt zwei Vergangenheitstempora, die durch die Suffixe *-haa* und *-mukum* repräsentiert werden. Dabei erscheint *-haa* in Sätzen, in denen über die jüngere Vergangenheit gesprochen wird und ist somit ein Element der besprochenen Welt, *-mukum* dagegen ist das Tempus für Erzählungen in der mythischen Vergangenheit. In Erzählungen, die den eigenen Erinnerungen entspringen, können beide Tempora auftauchen. Vergleiche:

- a. *Hase ydawin woontihaa nise.*¹³¹
 ›Als wir dies taten, sind sie gekommen und haben (einige von) uns getötet.«
- b. *Han haj hanhanik badi woontimukum mym majdyky.*¹³²
 ›Und dann töteten sie den Mann in Chokecherry Salt (Hanhanik badi).«

¹³⁰ Auch im Finnischen wird das Imperfekt als Vergangenheitstempus der besprochenen Welt benutzt, da das Perfekt tatsächlichen Gegenwartsbezug haben muß (*olen vasta saapunut* – »ich bin eben angekommen«). Vgl. Putz 2002, S. 136.

¹³¹ Eatough 1999, S. 19, unter Weglassung der Morphemgrenzmarkierungen.

¹³² Eatough 1999, S. 87, unter Weglassung der Morphemgrenzmarkierungen.

Beide Sätze beinhalten dasselbe Verb, *woonti* (»töten«). Im ersten Satz kennzeichnet das Tempussuffix *-haa* die Aussage als Bericht eines eigenen vergangenen Erlebnisses. Der zweite Satz entstammt einer Erzählung aus früheren Zeiten, und entsprechend ist das Verb hier mit dem Suffix *-mukum* markiert. Eine ähnliche Distribution zeigt auch das klassische Japanisch bis zur Kamakura-Zeit (1192–1333), wo das Hilfsverb der Vergangenheit *-ki* ein vergangenes Ereignis als vom Sprecher selbst erlebt auszeichnet, wohingegen *-keri* verwendet wird, um zu kennzeichnen, daß das Erzählte nicht der eigenen Erlebniswelt entstammt (Lewin 1996, S. 162). Damit ist *-keri* im klassischen Japanisch das typische Erzähltempus, wie es beispielsweise in der *monogatari*-Literatur auftritt. Darüber hinaus findet es oft in Gedichten Verwendung, wenn eine Aussage stark betont werden soll.

Doch auch unabhängig von Tempusformen haben sich in Sprachen Methoden entwickelt, den narrativen Charakter deutlich auszuzeichnen. Ähnlich wie im Ainu gibt es auch in der tibetischen Sprache Kamhau Chin zwei Flexionsparadigmata, bei denen die Personalmarkierung am Verb in der gesprochenen Sprache mithilfe von Suffixen, in der narrativen Sprache von Präfixen durchgeführt wird (Jacquesson 2001, S. 123). In der nordamerikanischen Sprache Nxạmxcín (Columbia-Moses) beginnt beinahe jeder Vers einer Erzählung mit der Partikel *i*, die ansonsten in der Sprache kaum zu finden ist (Kinkade 2012, S. 41). In der uto-aztekischen Sprache Cupeño werden Erzählungen durch die häufige Verwendung der Reportativpartikel *-ku'ut* (»es heißt, es wird gesagt«) als solche ausgewiesen (Hill 2005, S. 63–64). Die Partikel kommt durchaus in der gewöhnlichen Sprache vor, wenn eine Aussage als Hörensagen markiert werden soll, allerdings selten. In Erzählungen, vor allem denen des Genres *a'alxi* (»rezitierte Geschichte«), erscheint *-ku'ut* hingegen in nahezu jedem Satz. Dadurch wird die Erzählung eindeutig als die eines Ereignisses ausgewiesen, das sich außerhalb der eigenen Erfahrungssphäre ereignet hat, insbesondere weil es möglicherweise bereits vor langer Zeit geschehen ist. Die Verwendung der Partikel *-ku'ut* in Erzählungen ist in einem solchen Maß üblich, daß das Fehlen von *-ku'ut* eine spezielle Markierung ausdrückt: Das berichtete Geschehen wird nicht mehr als von einer anderen Quelle gehört gekennzeichnet und erhält dadurch eine Atmosphäre der Unmittelbarkeit, da der Anschein erweckt wird, daß das soeben erzählte der direkten Wahrnehmungswelt des Erzählers (und vielleicht auch des Publikums) entstammt (Hill 2005, S. 459–460). Hill stellt das auch in ihren englischen Übersetzungen heraus, indem sie in Sätzen, wo *-ku'ut* fehlt, das Präsens verwendet. Im folgenden Beispiel, das an dieser Stelle ausschließlich auf englisch zitiert wird, ist *it is said* als Entsprechung für die Partikel *-ku'ut* verwendet. Der letzte Satz enthält diese Partikel nicht, und so wechselt die englische Version hier ins Präsens:

And then he said to his mother **it is said**, »Something must be stealing from me.«
 »Here is how it looks,« he said **it is said**.
 He **draws** the outline of a footprint.
 (Hill 2005, S. 462. Hervorhebungen D.W.)

Die bisher aufgeführten Beispiele lassen zwei Weisen deutlich werden, wie der »Modus des Erzählens« sprachlich mithilfe obstinater Zeichen markiert wird. Zunächst

ist eine Geschichte üblicherweise in einem Vergangenheitstempus erzählt.¹³³ Wenn aus irgendwelchen Gründen kein Vergangenheitstempus zum Einsatz kommt, bringen Adverbien wie »früher«, »vor langer Zeit« oder »einst« zum Ausdruck, daß das erzählte Ereignis sich in der Vergangenheit abgespielt hat. Zum anderen können Erzählungen als »Hörensagen« ausgewiesen sein. Das ist im Cupeño mit seiner Reportativpartikel *-ku'ut* besonders evident, läßt sich aber auch bei der Verwendung der Vergangenheitstempora im klassischen Japanischen und dem Nisenan erkennen. Japanisch *-keri* und Nisenan *-mukum* weisen das vergangene Ereignis als »nicht selbst erlebt« aus und sind damit neben Vergangenheitszeichen auch Evidenzmarker für eine Information aus zweiter oder dritter Hand. Die Qualität als Evidenzmarker zeigt sich bei *-keri* insbesondere in der Verwendung in Gedichten: Seine emphatische Funktion läßt sich durch den evidentiellen Charakter erklären, denn wenn eine Aussage explizit als Information aus zweiter Hand gekennzeichnet ist, erhält sie eine größere Autorität, da sie im Idealfall allgemeines Wissen einer Gesellschaft darstellt. Dieses Phänomen spiegelt sich gleichfalls in der Cupeño-Partikel *-ku'ut* wider: »Addition of =*ku'ut* in personal recollections can add authority and seems to have the function of elevating these to a repertoire of historical texts that is shared by the whole community, [...]« (Hill 2005, S. 64).

Tempus und Evidenz sind somit zwei wesentliche Merkmale einer Erzählung, auf die mit großer Häufigkeit immer wieder während des Erzählakts hingewiesen wird. In gewisser Weise sind auch die deutschen (englischen, italienischen etc.) Tempora der erzählten Welt Evidenzmarker, da sie den Ereignissen eine Unabhängigkeit von der direkten Wahrnehmung des Erzählers attestieren. Das wird durch Adverbien und adverbielle Phrasen wie »es war einmal« oder »einst« unterstrichen. Ziel der narrativen Deklarationsstrategien ist es, zu betonen, daß das Erzählte nicht vom Sprecher selbst erlebt wurde oder sich soweit in der vom Sprecher erlebten Vergangenheit befindet, daß es trotzdem kein Bestandteil seiner Wahrnehmungs- oder Erlebnissphäre ist.

Auch die Auszeichnung der epischen Narration im Ainu mithilfe der spezifischen Personalformen mag vornehmlich diesem Zwecke dienen. Entsprechend dieser Auffassung müßte man das normale Flexionsschema der Alltagssprache (*ku*-Paradigma) mit der Nuance interpretieren, die unmittelbare Erlebniswelt des Sprechers zu behandeln; das narrative Paradigma dagegen drückt aus, daß sich der erzählte Umstand der Wahrnehmungswelt des Sprechers selbst entzieht. In Erzählungen der Genres *kamuy yukar*, *yukar* oder *uepeker* ist das sofort einsichtig, doch auch die erwähnte Zitatform im Saru-Dialekt läßt sich dadurch erklären: Die von Sprecher B zitierte Aussage von Sprecher A, »ich will essen«, steht außerhalb der direkten Wahrnehmung von B, da er die Erfahrungen und Empfindungen von A (wie etwa das Hungergefühl) nicht selbst wahrnimmt. Wenn das a-Paradigma tatsächlich eine evidentielle Funktion in Erzählungen hat, erklärt sich dadurch, weshalb die Lieder und Gebete der Ainu zwar ebenfalls Metrik und Stilistik mit der epischen Literatur teilen,

¹³³ Ausnahmen umfassen entweder Sprachen ohne morphologisches Tempussystem oder modernere Erzählungen, die die konventionellen Muster zu durchbrechen suchen. Doch selbst Science-Fiction-Geschichten, die naturgemäß in der Zukunft spielen, werden im Präteritum erzählt.

bei den Verben allerdings das *ku*-Paradigma benutzen. Ein Beispiel dafür ist das *yaysama*, das in Abschnitt 3.2.2 vorgestellt wurde. In diesem ist die 1. Person Singular klar durch die Präfixe *ku-* (für Subjekt und Possessor) und *en-* (für das Objekt) ausgedrückt.¹³⁴ Andererseits sind *uepeker* zwar in der Alltagssprache gehalten, verwenden aber dennoch die Formen des *a*-Paradigmas. Daraus wird ersichtlich, daß das *a*-Paradigma kein Bestandteil der *atomte itak* (»geschmückte Sprache«) ist, sondern eine unabhängige Funktion besitzt (Nakagawa 1997, S. 218). Da die Morphologie der Ainu-Sprache kein Tempussystem hat, kann die Kennzeichnung einer Erzählung entsprechend nur durch Ausweisung mithilfe von Evidenzmarkern geschehen. Daß das Ainu ein ausgeprägtes System evidentieller Satzschlußphrasen aufweist (vgl. Satō 2008, S. 136–137 und 175–179) und damit tatsächlich über die grammatische Kategorie »Evidenz« verfügt, stützt diese Annahme zusätzlich.

Üblicherweise werden die Formen des *a*-Paradigmas mit Formen der 1. Person Singular (je nach Kontext auch Plural) übersetzt. Wie bereits ausgeführt, bezeichnet das Paradigma im Ainu allerdings zugleich eine indefinite Person, die im Deutschen mit »man« wiedergegeben werden kann. Wenn die narrativen Personalformen tatsächlich mit dem Phänomen der grammatischen Evidenz zu tun haben, dürften sie sich aus einem unpersönlichen Erzählstil heraus entwickelt haben, dem ursprünglich keine spezifische Personalmarkierung zueigen war. Mithilfe dieser von allen grammatischen Personen unabhängigen Form kann eine Erzählung als Information aus dritter Hand markiert werden. Es ist somit kein bestimmtes »Ich«, das in der Geschichte handelt, sondern ein nicht genauer spezifiziertes »Irgendjemand«. Damit wird sprachlich einerseits eine klare Unterscheidung zwischen dem Ich des dichtenden Rezitators und dem Ich des Protagonisten getroffen, und zum anderen die gesamte Erzählung als solche gekennzeichnet.

Besonders offensichtlich wird dieser Umstand in seltenen Passagen der epischen Dichtung, wenn das Paradigma der Personalformen zu dem der Alltagssprache wechselt. Ein solches Beispiel wäre in KI-004 zu finden sowie in KI-005, das eine andere Version derselben Geschichte darstellt. In diesen beiden Erzählungen erfährt die Protagonistin, daß ein mächtiger Dämon unterwegs zu ihrem Haus ist, um sie sich zur Frau zu nehmen. Um den ungebetenen Eindringling daran zu hindern, errichtet der weibliche Hauptcharakter mehrere Fallen in seinem Heim, in die der Dämon dann auch tappt. Der Stil der Erzählungen unterscheidet sich in nichts von dem anderer *kamuy yukar*, doch wenn der unerwünschte Gast in eine Falle gerät und sich verletzt, wechselt der Sprachstil zum Personalparadigma der alltäglichen Sprache (Beispiel aus KI-004, Verse 188–193):

Poro nitne kamuy	Der große böse Gott [rief:]
»hay kuteke	»Autsch, meine Hand!
hay kusiki	Autsch, mein Auge!
hay kuosoro!«	Autsch, mein Hintern!«
itak kane kor	So sprach er und
soyenpa awa, [...]	lief hinaus [...]

¹³⁴ Vgl. Formen wie *ku-hunara rusuy* (»ich will ihn suchen«), *ku-kor pon yupo* (»mein lieber Mann«) oder *iteki en-oyra na* (»vergiß mich nicht«).

Die drei Formen *kuteke*, *kusiki* und *kuosoro*, die innerhalb der direkten Rede des als *poro nitne kamuy* («großer böser Gott») benannten Eindringlings auftauchen, sind durch die Verwendung des Präfixes *ku-* für »mein« anstelle des in der epischen Literatur erwarteten *a-* als Bestandteil der Alltagssprache ausgezeichnet. Daß es sich um ein Versehen der Rezitatorin handelt, ist unwahrscheinlich, da Hiraga Etenoa den epischen Stil in allen anderen Erzählungen durchhält und auch in Hirame Karepias Version (KI-005) an derselben Stelle in das *ku*-Paradigma gewechselt wird. Kubodera (1977a, S. 610, Anm. 69) erwähnt zudem, daß die Melodie an dieser Stelle unterbricht und die Ausrufe der verletzten Gottheit in normaler Sprache geäußert werden. Durch den Wechsel in die gewöhnliche Sprache erscheinen sie und der Schmerz des Geschädigten eindringlicher. Folgt man Weinrichs Einteilung in die erzählte und die besprochene Welt, ist hier ein Bruch in der Erzählung markiert. Die Schmerzensschreie des *kamuy* sind kein Bestandteil der eigentlichen Erzählung, sondern eher ein Kommentar, der unmittelbar von der Gottheit aus den Rezipienten erreicht. Diese Form der direkten Rede kommt in KI-004 insgesamt viermal vor,¹³⁵ nämlich stets, nachdem der Eindringling in eine weitere Falle getappt ist. Auch in Hirame Karepias Version (KI-005) sind vier derartige Zitate zu finden.¹³⁶ Es folgt somit nach jeder Falle ein Kommentar, der Modus der Erzählung wird damit insgesamt viermal pro Erzählung durchbrochen.

Es kann somit argumentiert werden, daß die besondere Kennzeichnung der Personalformen in der epischen Literatur der Einrichtung von narrativer Umgebung geschuldet ist.

3.5.2 Stilmittel

Wie jede andere Literatur verfügt auch die epische der Ainu über zahlreiche Techniken, die Erzählung kunstvoll zu gestalten. Das wohl auffälligste dieser Stilmittel ist die variierte Wiederholung. Hierunter versteht man mehrere aufeinanderfolgende Verse, die einen Gedanken mehrfach (üblichweise zwei oder drei Verse) aufgreifen, unter inhaltlicher oder sprachlicher Variation des ersten Verses. Ein Beispiel hierfür wäre KI-001, Verse 4 und 5:

ramma kane	wie immer
katkor kane	wie gewöhnlich

oder für »mein Gatte« auch KI-001, Verse 9 und 10:

aante hoku	der Gatte, den ich zu mir geholt,
asokar hoku	der Gatte, dem ich einen Platz bereitet

Die Repetitio ist dabei streng von Formeln zu unterscheiden, auch wenn natürlich eine Formel wiederholt werden kann. Formeln gehören zum normalen Inventar der oral-

¹³⁵ In den Versen 160, 178–179, 189–191 und ein letztes Mal in den Versen 201 bis 204.

¹³⁶ Verse 63–64, 69–70, 78–79 und 87–88.

epischen Sprache und sind notwendig, um den Anforderungen der Performanz entsprechen zu können. Wiederholungen dagegen sind ein bewußt gewähltes Stilmittel zur ästhetischen Gestaltung. Formeln tauchen (oft in wörtlicher Wiederholung) in zahlreichen Texten auf – mitunter auch mehrere Male in ein und demselben Text –, Wiederholungen sind blockartig und erscheinen nur gemeinsam, ohne daß zwischen den einzelnen Versen andere Elemente eingebaut sind.

Eine besonders häufige Form der variierten Wiederholung ist die Steigerung. Typisch scheint hier das Aufeinanderfolgen der Zahlen »zwei« und »drei«, wie beispielsweise im folgenden Zitat (KI-001, Verse 139–145):

awanki arke	Auf des Fächers einer Seite
otunuytapkop	zwei Flammenzungen
orenuytapkop	drei Flammenzungen
tu noka orke	in zwei Formen
re noka orke	in drei Formen
aenuyekar	gemalt
kane an [...]	waren [...]

Auch in Liedern findet sich dieses Mittel. Das weiter oben (Abschnitt 3.2.2) zitierte *yaysama* etwa enthält die folgenden beiden Verspaare:

tu kotan kama	über zwei Dörfer,
re kotan kama	über drei Dörfer
tu atuy kama	über zwei Meere,
re atuy kama	über drei Meere

Die Steigerung von »zwei« auf »drei« steht in der Literatur der Ainu stets für »viele«, wie den aufgeführten Beispielen entnommen werden kann. Eine weitere häufig vorkommende Steigerung ist die von »Silber« auf »Gold«. So zieht die Eule in ST-1 zunächst eine silberne Schöpfkelle (*sirokane pisakku*, Vers 42) hervor, um das Meer auszutrocknen, und anschließend eine goldene (*konkane pisakku*, Vers 61), um ihr Werk zu vollenden. Die starke metaphorische Wirkung von silbernen und goldenen Gegenständen, die Sinnbild für die wirkungsmächtige Zauberkraft der *kamuy* ist, wird auch im folgenden Textauszug (CM-01) offenbar:

Obwohl der göttergleich hübsche Jüngling wie tot darniederlag, schien es, als ob er – ich wußte nicht, ob er so ein gutes Gehör hatte oder ob ihm die Geräusche so seltsam erschienen – aus dem Ärmelaufschlag heraus mich anschaute. Nachdem ich die glühende Holzkohle angeschürt hatte, nahm ich das silberne Töpflein in die Hand und ging – diesmal durch die Tür – hinaus. Draußen bemerkte ich ein silbernes Brunnlein und ein goldenes Brunnlein, und im silbernen Brunnlein lag eine silberne Schöpfkelle, im goldenen Brunnlein lag eine goldene Schöpfkelle. Aus dem silbernen Brunnlein schöpfte ich mit der silbernen Schöpfkelle Wasser in das silberne Töpflein, stellte dieses auf die Feuerstelle und erhitze das Wundermittel. (Chiri M. 1973c, S. 172)

Eng mit der variierten Wiederholung verwandt ist der Parallelismus, bei dem eine syntaktische Struktur in einem nachfolgenden Gedanken erneut verwendet wird. Oft ist damit ein inhaltlicher Gegensatz verbunden, der eine große Anzahl oder absolute Vollständigkeit zum Ausdruck bringt. Anstelle von »alle Götter« etwa wird bei

Einladungen zu einem Fest gern eine zweiversige Phrase verwendet (Beispiel aus KI-006, Verse 628 und 629):

hanke rok kamuy	die nahen Götter,
tuyma rok kamuy	die fernen Götter

Derartige Parallelismen können auch mehrere Verse umfassen. Das folgende Zitat (NH-1, S. 132) beschreibt das Durcheinanderwirbeln der Wassermassen eines Meeres:

kanna atuy	das obere Meer
anepoknare	senkte ich,
pokna atuy	das untere Meer
anekannare	hob ich.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, daß auch innerhalb einer Hälfte der parallelistischen Konstruktion mit den Begriffen *kanna* (»oben«) und *pokna* (»unten«) ein Gegensatz zum Vorschein kommt, der den des gesamten Parallelismus spiegelt. Die Begriffe sind nämlich auch in den beiden Verben enthalten, sodaß sich in Hinblick auf dieses Wortpaar eine umschließende Figur ergibt: »oben« – »unten« – »unten« – »oben«. Die vier Verse werden somit von drei Prinzipien durchdrungen, nämlich der umschließenden Konstruktion mit der Form »abba«, dem Gegensatz innerhalb des ersten sowie des zweiten Verspaares und einem erneuten Gegensatz der beiden Verspaare zueinander.

Die Beschreibung eines Nomens mit verschiedenen Attributen hat oft distributive Wirkung, wobei auch hier der Eindruck von Vollständigkeit vermittelt wird (Beispiel aus KI-007, Verse 756 und 757):

uymam sake	eingehandelter Wein [und]
aynu sake	eigener Wein

Durch die sinnvolle Verknüpfung von Formeln (z.B. *x x ne yakka*) können mehrere Dinge durch parallele Konstruktionen aufgezählt werden. Das geschieht hauptsächlich dann, wenn die so koordinierten Nomen Teile eines irgendwie gearteten Ensembles sind. Im folgenden Beispiel etwa stellen Wein, Reiskuchen und *inaw* drei unterschiedliche Opfergaben für eine Gottheit dar (Beispiel KI-007, Verse 750–752):

sake ne yakka	sowohl Wein
sito ne yakka	als auch Reiskuchen
inaw ne yakka	als auch <i>inaw</i>

Durch die Verknüpfung mithilfe derselben Struktur in jedem Vers wird deutlich gemacht, daß die drei aufgezählten Gegenstände zusammengehören. Auch hier ist der Aspekt der Vollständigkeit klar ersichtlich.

Parallelistische Strukturen vermögen ebenso ein Bild für die Unzählbarkeit einer aufgezählten Sache zu vermitteln. Beliebt ist dabei die abwechselnde Attribuierung mit

sirokani (»Silber«) beziehungsweise *kane* oder *konkani* (»Gold«)¹³⁷ einerseits sowie *yayan* (»hölzern, gewöhnlich«) andererseits. Das folgende, bereits zuvor zitierte Beispiel verdeutlicht das:

sinean to ta	Eines Tages ging
aante hoku	mein Ehemann, den ich geheiratet,
asokar hoku	mein Ehemann, dem ich einen Platz bereitet,
sirokani	silberne
hoyaykeni	Toilettenstäbchen,
iwan hoyaykeni	sechs Toilettenstäbchen,
yayan hoyaykeni	gewöhnliche Toilettenstäbchen,
iwan hoyaykeni	sechs Toilettenstäbchen
ukoanpa wa	mit sich nehmend
soyne ruwe ne.	hinaus.

Die Aufzählung verschiedener Arten von »Toilettenstäbchen« evoziert schon allein durch die viermalige Nennung des Wortes *hoyaykeni* das Bild einer großen Menge. Vermöge des Attributs *iwan* (»sechs«), das im Ainu stets für eine unüberschaubare Anzahl steht, wird dieser Eindruck verstärkt. Hinzukommt der Gegensatz zwischen »silbern« und »gewöhnlich«, durch den die Gruppe der Stäbchen eine distributive Dimension erhält. Abgeschlossen wird diese Aufzählung vom Verbalpräfix *uko-* im folgenden Vers, das »alle zusammen« bedeutet und sich hier auf das Objekt des Verbs, nämlich eben diese Toilettenstäbchen, bezieht.

Neben diesen Stilmitteln, die mit der Versstruktur und konventionalisierten Bildern arbeiten, kommen auch gelegentlich Spiele mit der lautlichen Struktur von Wörtern oder Versen zum Einsatz. Eine solche Möglichkeit ergibt sich aus der Verwendung sehr ähnlich klingender Wörter innerhalb eines Verses, die aus denselben Lauten bestehen, sich in ihrer wortinternen Distribution jedoch voneinander unterscheiden. Der Vers *ayanke yakne* (»wenn ich es an Land bringe«, KI-007, Vers 25) besteht z.B. lediglich aus den Lauten *a*, *y*, *n*, *k* und *e*, die die beiden Wörter *yanke* (»an Land bringen«) und *yakne* (»wenn«) bilden, wobei das Verb mithilfe des Präfixes *a-* flektiert ist. Dieses Muster erweist sich beim Vergleich mehrerer Texte als Formel (Struktur: *x-yanke yakne*), wie etwa auch in KI-002, Vers 231 in der Form *iyanke yakne* (»bring mich an Land, dann ...«). Ein anderes Beispiel dieser metathetischen Versbildung ist *pirka ikrap* (»schöne Geschenke«, Chiri M. 1973b, S. 59), bei dem sich sogar die Vokale der vier Silben regelmäßig abwechseln (*i-a-i-a*). In KI-009 findet sich der Vers *enoye noyne* (»[der Hunger] scheint dich herumzudrehen«, Vers 309), der nur aus den beiden Konsonanten *n* und *y* sowie den beiden Vokalen *e* und *o* besteht. Letztere erzeugen in diesem Vers darüber hinaus die regelmäßige Sequenz *e-o-e-o-e*.

Gelegentlich wird auch mit der Ähnlichkeit zu einem Wort gespielt, das nicht direkt im Text enthalten ist, lautlich aber mitassoziiert werden kann. In KI-001 findet man folgendes Beispiel (Verse 270 und 271):

¹³⁷ Die japanischen Wörter *kogane* (»Gold«) und *shirokane* (»Silber«) sind ins Ainu in den Formen *konkane* oder *konkani* bzw. *sirokane* oder *sirokani* übernommen worden. Der unterschiedliche Auslautvokal dürfte dialektal motiviert sein.

apa noski	durch die Tür
apaeotke	stieß ich mit dem Kopf

Das Wortspiel ist hier die Ähnlichkeit zwischen der Verbform *a-pa-e-otke* (»ich (*a-*) durchstieß (*otke*) es mit (*e-*) dem Kopf (*pa*)«) mit dem Wort *apaotki* (»Türvorhang«) (vgl. Kubodera 1977a, S. 602, Anm. 125). Durch das im vorangehenden Vers stehende Wort *apa* (»Tür«) wird die Assoziation vorbereitet und durch die Verbform im zweiten Vers ausgelöst.

Noch eleganter mag das folgende Beispiel erscheinen, das an das japanische Stilmittel des *engo* (縁語, Assoziationskette) erinnert. Die Frau einer Bärengottheit hat sich für ein fatales Fehlverhalten entschuldigt, und ihr Gatte vergibt ihr. Die Vergebung wird in der folgenden Form präsentiert (KI-006, Verse 608–610):

tu onkami toyru	zwei Verehrungen
re onkami toyru	drei Verehrungen
awkakuste	häufte ich an.

Dadurch, daß der *kamuy* seine Frau mehrmals verehrt, sich also vor ihr verbeugt, demonstriert er, daß er ihr vergeben hat. Leicht sollte ihm diese Vergebung jedoch nicht gefallen sein, denn *toyru*, das hier als emphatische Partikel nach dem Wort *onkami* (»Verehrung«) verwendet wird, bedeutet auch »Bergpfad« (*toy* »Boden« + *ru* »Straße, Weg«). Die Verbform *awkakuste*, die sich analysieren lässt als *a-ø-uka-kuste* (»ich (*a-*) lasse (*-te*) sie übereinander gehäuft (*uka*) vorübergehen (*kus*)«), kann auch übersetzt werden mit »ich (*a-*) wandle (*kuste*) durch gefrorenen Schnee (*uka*).« Vermittels dieser zweiten Bedeutung ergibt sich also das Bild eines Wanderers, der sich auf einem schmalen Bergpfad durch hohen, von Regen gefrorenen Schnee kämpft, und stellt sinnbildlich die inneren Schwierigkeiten dar, mit denen der Bär zu ringen hatte, ehe er seiner Frau letztendlich verzeihen kann.

Schließlich sind auch Alliterationen häufig in den epischen Texten vertreten. Im folgenden Beispiel beginnen fast alle Verse mit *a-*:

hetopo horka	Wieder zurück
iyanke yakne	bring mich, denn dann
asonnosampe	mein echtes Herz,
asonnopone	meine echten Knochen,
aun cise ta	in meinem Haus
ahoppa wa	hab ich gelassen,
asinotsampehe	mein Spielherz
asinotponehe	meine Spielknochen
akor kane wa	hab ich mitgebracht
sinotan [...]	und ich spiele [...]

Alliterationen lassen sich im Ainu dank der wichtigen Flexionspräfixe, die sowohl vor Verben als auch vor Nomen stehen können, relativ leicht erzeugen. Beginnen mehrere Verse tatsächlich mit demselben Laut, unterstützt das Rhythmus und Melodie zusätzlich. Daß derartige alliterierte Sequenzen zufällig entstanden sein könnten, ist von der Hand zu weisen, wenn man bedenkt, daß beispielsweise in der zitierten Passage die Adjektive bewußt als Element von Nominalkomposita eingesetzt wurden.

Anstatt *sonno asampe* («mein echtes Herz») usw. findet man hier das Adjektiv innerhalb der Nominalform (*a-sonno-sampe*).

Die in der epischen Ainu-Literatur verwendeten stilistischen Mittel dienen vornehmlich drei Zwecken. Zum einen sind Phänomene wie metathetische Koordinationen und Alliterationen, aber auch Wiederholungen und Parallelismen eine gute Möglichkeit, mithilfe sprachlicher Elemente die Rezitation klanglich zu unterstützen. Andererseits können grundlegende Konzepte wie Vielheit oder Vollständigkeit durch variierte Wiederholung oder allgemein parallelistische Strukturen versinnbildlicht werden und erzeugen so mehr Wiederhall im Geiste des Rezipienten. Als drittes wird mit der Sprache selbst gespielt und werden (Beinahe-)Homonyme und Doppeldeutigkeiten genutzt, weitere Assoziationen hervorzurufen, die sich auf der rein textlichen Ebene nicht finden. Dadurch erhält die Erzählung zusätzliche Tiefe, die sich in einer eindringlicheren Erfahrung des Zuhörers oder Lesers offenbart.

3.5.3 Komposita und polysynthetische Verbkomplexe

Ein Element, das besonders in der Ainu-Dichtung und damit bei den *kamuy yukar* und *yukar* Anwendung findet, ist die Komposition. Hier werden zwei oder mehr Lexeme miteinander verbunden und bilden ein neues Wort. Bei der Kombination von Nomina ist es im Ainu nicht immer leicht zu entscheiden, ob es sich um ein Kompositum aus zwei einzelnen oder um zwei freie Nomina handelt, die in attributivem Verhältnis zueinander stehen. Da attributiv verknüpfte Substantive nicht durch eine entsprechende Partikel oder eine Kasusendung markiert sind, sondern einfach in der Reihenfolge »Attribut – Bezugswort« hintereinanderstehen, ist oft beides möglich. Ein Beispiel hierfür ist der Begriff *kamuy yukar*. Ist es ein »Rezitativ eines Gottes« (*kamuy yukar*) oder ein »Götterrezitativ« (*kamuyyukar*)? Auch in der bestehenden Literatur ist diese Frage nicht einheitlich gelöst. Satō (2008, S. 259) und Nakagawa (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 103) etwa sehen den Ausdruck als Kompositum an und verwenden die Zusammenschreibung, Strong (2011, S. 45) und Philippi (1979, S. xi) geben der Getrennschreibung den Vorzug. Kitamichi (2012, S. 8) und Kubodera (1977b, S. 108) verwenden eine Zwischenlösung: Bei ihnen kommt der Begriff in der Form »*kamuy-yukar*« bzw. »*kamui-yukar*« vor; die beiden Einzellexeme sind also durch einen Bindestrich voneinander getrennt. Betrachtet man das allgemeine Schriftbild etwa bei Kubodera, kann man erkennen, daß diese Art der Schreibung bei ihm für Komposita üblich ist. Abschließend läßt sich diese Frage nicht beantworten, auch wenn Betonungsmuster Hinweise geben können, da Komposita einen einzigen Akzent aufweisen, wohingegen Wörter, die in attributivem Verhältnis zueinander stehen, jeweils einen Akzent tragen. Allerdings ist nicht auszuschließen, daß einerseits die Betonung (oder auch die Antwort auf die Frage nach Kompositum oder Attributphrase) dialektal unterschiedlich ausfällt und andererseits mehrere Einzelwörter ein gemeinsames Betonungsschema bilden oder umgekehrt ein längeres Wort mehrere betonte Silben besitzt. In dieser Frage stehen weitere Untersuchungen aus.

Wie bei den nominalen Komposita stehen auch bei den verbalen die verknüpften Stämme direkt hintereinander. So setzt sich das Verbalkompositum *ciskar* aus den Simplizes *cis* (»weinen«) und *kar* (»machen, herstellen«) zusammen und bedeutet »klagen, jammern«. Die Verknüpfung zweier Verben scheint jedoch auf den Fall beschränkt zu sein, daß das Vorderglied ein intransitives Verb ist (vgl. Satō 2008, S. 272).

Ein der Komposition verwandtes, aber noch dem Bereich der Syntax zugehöriges Phänomen ist das der Inkorporation. Croft (2003, S. 168–169) definiert dieses folgendermaßen:

»Noun incorporation is the phenomenon by which a noun is so closely bound to a verb grammatically that it is considered to be a part of it. It resembles noun-verb compounding, such as English birdwatching, but it is also found with finite verb forms [...].«

Üblicherweise (und so auch im Ainu) kann das direkte Objekt transitiver Verben oder das Subjekt intransitiver Verben inkorporiert werden. Sprachen, die Inkorporation als grammatisches Mittel haben, erlauben neben einer analytischen Struktur, bei der das Objekt oder Subjekt unabhängig vom Verb als eigenständiges Nomen vorhanden ist, eine inkorporierende Struktur, durch die das Objekt oder Subjekt in die Verbform integriert, also ein Teil derselben wird (Mithun 1999, S. 45). Das Verb selbst ist dabei voll flektierbar, das inkorporierte Nomen verliert hingegen seine Kasusflexion (falls vorhanden) (Van Valin und LaPolla 1997, S. 66). Das folgende Beispiel zeigt zunächst einen Satz mit analytischer Struktur und danach den gleichen Satz mit Inkorporation. Das Verb *koyki* steht in beiden Sätzen in der Flexionsform der 1. Person Singular:

cep *kukoyki*
cep *ku-ø-koyki*
 Fisch 1SG:SUBJ-3OBJ-fangen
 ›ich fange Fische‹

kucepkoyki
ku-cep-koyki
 1SG:SUBJ-Fisch-fangen
 ›ich fange Fische‹

Die Bedeutung eines analytischen und eines inkorporierenden Satzes ist unterschiedlich. So kann mithilfe von Inkorporation die Bedeutung eines Verbs eingeschränkt werden. Der Patiens des Verbs, der normalerweise durch eine große Bandbreite an Begriffen abgedeckt sein kann, wird damit auf eine spezifische Gruppe eingengt und die Bedeutung des Verbs dadurch spezifiziert.¹³⁸

Durch die Inkorporierung eines Nomens in die Verbform wird die Valenz des Verbs um eins reduziert. Aus dem transitiven *koyki* (»etwas fangen«) wird das intransitive *cepkyki* (»Fische fangen«). Diese Valenzreduktion zeigt sich an der Verwendung der Personalaffixe in der 1. Person Plural. Der Satz »wir fangen es« beinhaltet das transitive Verb *koyki*, weshalb die flektierte Verbform unter Verwendung des transitiven,

¹³⁸ Vgl. Andrews 2003, S. 260, der das Phänomen der Inkorporation für das klassische Nahuatl beschreibt.

exklusiven Subjektpräfixes *ci-* somit *cikoyki* lautet. In »wir fangen Fische« hingegen muß, wenn das Wort *cep* (»Fische«) inkorporiert wird, die intransitive Suffixvariante *-as* verwendet werden, was die Verbform *cepkoykias* ergibt.¹³⁹ Es ist auch möglich, Objekte, die von Applikativpräfixen regiert werden, in die Verbform zu integrieren. In der Verbform *kutekekar* (»ich stelle es mit den Händen her«) steht das instrumentale Applikativpräfix *e-* (»mit«) vor dem Verbstamm *kar* (»machen, herstellen«) (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 152). Das Objekt des Präfixes *tek* (»Hand«), das hier das Mittel des Herstellens bezeichnet, ist in die flektierte Verbform *kuekar* inkorporiert. Ein Vergleich mit der analytischen Version *kutekehe kuekar*, in der das Nomen *tek* in seiner Zuordnungsform steht, zeigt, daß inkorporierte Nomina unflektiert stehen.

Durch Kombination von Komposition und Inkorporation können gerade bei Verben mitunter lange Wortformen entstehen, bei denen beispielsweise ein nominales Kompositum in eine Verbform integriert wird. Die Verbform *kueyaykotuymasiramsoyupa* (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 151) etwa kann folgendermaßen analysiert werden:

ku-ø-e-yay-ko-tuyma-si-ram-suy-pa
 1SG:SUBJ-3OBJ-APPL-REFL-APPL-fern-eigenes-Herz-schaukeln-PL

Das eigentliche Verb *suy* (»schaukeln«) wird durch das inkorporierte Nomen *siram* erweitert, das selbst aus zwei Bestandteilen besteht, nämlich dem eigentlichen Nomen *ram* (»Herz«) und dem Präfix *si-* (»eigenes«). Dieses so entstehende Verb *siramsoy* wird nun zum zweiten Bestandteil eines Verbalkompositums, dessen Vorderglied das intransitive, qualitative Verb *tuyma* (»fern sein«) ist. Der lexemische Kern der Verbform kann also mit »sein eigenes Herz weit (ausholend) schaukeln« übersetzt werden. Das Applikativpräfix *ko-* erweitert diese eigentlich intransitive Verbform um eine Objektstelle, die die Richtung des Schaukelns angibt. Das Objekt dieses Präfixes ist mit dem reflexiven Objektpräfix *yay-* angegeben. Eine weitere Objektstelle eröffnet das davorstehende Applikativpräfix *e-* (»über, mittels«), das angibt, in welcher Hinsicht die Handlung durchgeführt wird. Da vor diesem nur noch das Subjektpräfix *ku-* für die 1. Person Singular steht, steht das Objekt in der 3. Person und kann auf ein außerhalb der Verbform vorhandenes Substantiv verweisen. Die Verbform steht im durch das Suffix *-pa* markierten Plural, der hier anzeigt, daß die Handlung mehrmals hintereinander oder über einen längeren Zeitraum hinweg stattfindet. Die oben zitierte Verbform kann somit übersetzt werden mit: »Ich lasse in Hinblick auf ... mein eigenes Herz oft weit ausholend in meine Richtung schaukeln«, was eine blumige Ausdrucksweise für »ich denke intensiv über ... nach« ist. »...« steht hierbei für ein Objekt, das außerhalb der Verbform als freies Nomen vorliegt.

¹³⁹ Dasselbe Phänomen der Valenzreduktion bei Inkorporation findet sich in zahlreichen anderen Sprachen. Im mittelamerikanischen Nahuatl beispielsweise kann der Satz *Nictēmoa xōchitl* (»Ich pflücke Blumen.«) auch mittels Inkorporation des Objekts *xōchitl* (»Blume«) ausgedrückt werden: *nixōchitēmoa*. Das Verb *tēmoa* (»suchen, sammeln«) weist in der analytischen Satzform das Objektpronomen *c-* für die 3. Person Singular auf, das auf das Objekt *xōchitl* verweist. In der Variante mit Inkorporation fehlt dieses, da das eigentlich transitive Verb *tēmoa* durch das inkorporierte Objekt syntaktisch intransitiv geworden ist (Andrews 2003, S. 261).

Obwohl solche polysynthetischen Verbkomplexe in der alltäglichen Ainu-Sprache vorkommen, sind sie in der epischen Dichtung kunstvolle Gebilde, deren Aussage oftmals durch Bilder und Vergleiche verschleiert zum Ausdruck gebracht wird. Ziel eines solchen Verbkomplexes ist, mit einem einzigen Verb einen umfangreicheren Vorgang zu beschreiben. Dadurch daß bestimmte Informationen eines Satzes »nur« als Bestandteil der Verbform geäußert werden und daher lediglich als Begleitumstand der ausgeführten Handlung in Erscheinung treten, wird der Fokus auf die außerhalb der Verbform stehenden Nominalformen besonders hervorgehoben. Das läßt sich auch in den wenigen im Deutschen vorkommenden Verben mit inkorporiertem Nomen nachvollziehen. Vergleicht man etwa »ich sauge den Staub auf«, »ich sauge Staub auf« und »ich staubsauge«, wird deutlich, daß in der ersten Variante eine starke Betonung auf dem Objekt (»Staub«) des Verbs liegt; durch den Einsatz des bestimmten Artikels erhält die Aussage deiktischen Charakter. In der zweiten Version fehlt der Artikel, das Objekt wird als generisches Nomen benutzt. Dennoch ist durch die freie Stellung des Wortes »Staub« im Satz ein gewisser Kontrast zu eventuellen anderen aufsaugbaren Dingen erkennbar (»ich sauge Staub auf, nicht etwa Sand«). Erst im dritten Satz, worin das Objekt in die Verbform inkorporiert wurde, ist die Betonung des Staubes verlorengegangen, und »staubsaugen« wird als eine normale Tätigkeit im Haushalt angesehen.

Während im Deutschen nur wenige derartige Verben existieren und sämtlich lexikalisiert sind, erlaubt das Ainu eine flexible Nutzung der Inkorporation, um beliebig und bewußt Informationen in den Hintergrund der Erzählung zu schieben (wenn inkorporiert) oder besonders hervorzuheben (wenn als eigenständiges Wort benutzt). Die durch Inkorporation gebildeten polysynthetischen Verbkomplexe können dabei entweder alltägliche oder für das Subjekt typische Handlungen ausdrücken, oder ganz im Gegenteil einmalige und besonders erwähnenswerte Vorgänge beschreiben. Zusätzlich sind in der Ainu-Dichtung diese Verbkomplexe oft kunstvoll und bildgewaltig aufgebaut. Es folgen einige Beispiele, die diese Eigenschaften demonstrieren.

ranan humi aekisarsutukomawkurur (KI-006, Verse 125–127)
 ran-an humi a-e-kisar-sutu-ko-maw-kurur
 hinabrennen-1SG:SUBJ Art 1SG:SUBJ-APPL-Ohr-Wurzel-in.Richtung.auf-Wind-sich.erheben
 ›ich ließ durch die Art, mit der ich hinabließ, den Wind um meine Ohren wehen.«

Hier erscheint das eigentliche Verb *kurur* (»sich erheben«) zunächst durch das Substantiv *maw* (hier: »Wind«) ergänzt, wodurch die lexikalisierte Einheit *mawkurur* (»der Wind erhebt sich«) entsteht. Dieses wird durch das Applikativpräfix *ko-* (»in Richtung auf«) transitiviert, und dessen Objekt steht diesem voran: *kisarsutu* (»der Bereich um die Ohren«), ein Kompositum aus *kisar* (»Ohr«) und *sut* (»Wurzel«). Das durch die Inkorporation von *kisarsutu* erneut intransitiv gewordene Verb erhält durch ein Applikativpräfix *e-* (»mit, wegen«) wiederum transitiven Charakter. Dieses Präfix verweist auf ein Objekt, das außerhalb der eigentlichen Verbform als *ranan humi* (»die Art, wie ich laufe«) steht. Vervollständigt wird die Verbform durch das Personalpräfix der 1. Person, *a-* (»ich«), das hier den die Handlung Erfahrenden ausdrückt. Eine wörtliche Übersetzung der Phrase insgesamt kann entsprechend lauten: »mir wehte

der Wind in Richtung auf die Wurzeln meiner Ohren aufgrund der Art, wie ich lief«. Durch die Integration der meisten Informationen in die Verbform selbst wird das einzige außerhalb verbleibende Objekt, *ranan humi*, besonders hervorgehoben.

Eine andere Verbform, die eine Bewegung beschreibt, ist (*kosne terke akoyaysikurkaomare* (KI-002, Verse 3–5), die wörtlich zu übersetzen ist mit »ich tue mich selbst in meinen Oberkörper hinein im Hinblick auf einen leichten Sprung«. Diese zunächst kryptisch anmutende Phrase beschreibt, wie das Subjekt – ein Hase – sich vor jedem Sprung krümmt, um eine größere Sprungweite zu erreichen. Diese Formulierung ist in derselben Erzählung insgesamt fünfmal zu finden, nur durch das je nach Kontext erforderliche Personalpräfix variiert. Interessanterweise beschreibt es aber nicht nur das Hoppeln des Hasen, sondern auch, wie ein Orca über die Wellen des Meeres gleitet. Dies zeigt einerseits kompositionstechnisch die Verwendung der Verbform als Formel, andererseits scheint der Darstellung der Bewegungsabläufe im Text eine größere Funktion zuzukommen.

Eine sehr häufig verwendete Verbform ist *akosineanienutomom* (»ich richtete meine ganze Konzentration auf ...«) – sie ist Bestandteil einer längeren Formel, die vor allem in den Rezitationen von Hiraga Etenoa vorkommt. Grundlage dieser Form ist das Verb *enutomom* (»seine Augen auf etw. richten«), in das das Kompositum *sineani* (»das als Eines Existente«) inkorporiert ist. Dieses besteht in seinem Kern aus dem Verb *an* (»da sein, existieren«) sowie dem in dieses inkorporierten Zahlwort *sine* (»eins«). Damit das Verb in die Verbform von *enutomom* integriert werden kann, muß es nominalisiert werden, was sich mithilfe des Nomens *hi* (nach Konsonanten erscheint es als *i*) vollzieht. Ergänzt wird das Verb durch die Präfixe *a-* und *ko-*. Das so gebildete Verb erscheint besonders häufig in *kamuy yukar*, wo es die archetypische handwerkliche Tätigkeit des Protagonisten beschreibt. Meist steht es am Anfang der Erzählung, seltener zum Ende hin, wenn der Protagonist wieder in seinem Heim weilt.

Ein weiterer Bereich, in dem komplexe Verben verwendet werden, ist das *iomante*-Ritual. So kündigt beispielsweise der menschliche Fürsorger eines jungen Bären diesem das Ritual an durch das Verb *aepirkakurtomte kusune* (»ich werde dich mit diesen [Gegenständen] auf beste Weise leuchten lassen«, KI-007, Verse 6–8). Der Vollzug der Sendung wird dann von dem Bären mit dem Verb *aeyaykamuynera* (»ich machte mich selbst dadurch zu einer Gottheit«, KI-008, Verse 4 und 5) bezeichnet.

Die verschiedenen Stilmittel, zu denen man auch die polysynthetischen Verbkomplexe rechnen muß, erscheinen in den epischen Texten nicht als einzelne isolierte Phänomene. Stattdessen sind die Erzählungen von einem dichten Geflecht kunstvoller Figuren durchwirkt, in dem jede Einzelfigur die umliegenden ergänzt und so den ästhetischen Genuß verstärkt. In der folgenden Tabelle wird eine längere Passage aus KI-002 (Verse 212–253) präsentiert, um zu zeigen, wie die einzelnen Stilmittel zusammenwirken.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Es handelt sich um die Antwort des Protagonisten, eines Hasen, gegenüber dem Orca, der ihm soeben eröffnet hat, daß der Hase der Tochter des Herrn der Meere als Mahlzeit dienen solle. Wie zu sehen ist, stehen oft mehrere Stilmittel gemeinsam in einem Vers. Besonders gekennzeichnet ist diese Passage durch das Spiel mit den hier gegensätzlich gebrauchten Begriffen *sonno* (»echt, wahr«) und *sinot* (»spielen«, hier im Sinne von »unecht«).

<p>ene ne yakun an koraci inure yakne asonnosampe asinosampe aesiokatak ki yak pirkap ne hike, nep ne kusu ikosunke iekarkar ene oka hi ne nankor a, asinotsampe asinotpone akor kane wa aetura yakka wen hawe ne na. hetopo horka iyanke yakne asonnosampe asonnopone aun cise ta ahoppa wa asinotsampehe asinotponehe akor kane wa sinotan kusu pis ta sanan ki rok awa, iaske uk sekor ehawean ma kusu, aetura ruwe ne rok awa, ikosunke hawe ne rok oka ciki, hetopo iyanke yakne asonnosampe asinosampe atak yak or a aetura kusu ne na.« sekor [...]</p>	<p>In diesem Fall wenn die Wahrheit du mir verkündet hättest, mein echtes Herz, mein wahres Herz, [hätte ich] von zu Hause mitgenommen und hergekommen. Jedoch, aus nichtigen Gründen mich belogen hast du. Daß das so ist, weshalb ist das so? Mein Spielherz, meine Spielknochen mitbringend habe ich dich begleitet. Dies ist schlecht! Wieder zurück bring mich, denn dann mein echtes Herz, meine echten Knochen, in meinem Haus habe ich gelassen, mein Spielherz, meine Spielknochen, habe ich mitgebracht, zum Spielen bin ich zum Strand gegangen. Du lädst mich ein, hast du gesagt, und so habe ich dich begleitet, jedoch, wenn du mich belogen hast, bring mich zurück! Mein echtes Herz, mein wahres Herz, will ich holen und dich wieder begleiten«</p>	<p>Alliteration (a) Alliteration (a), variierte Wiederholung Alliteration (a), Verbkomplex Vokalalternation i-a-i-a Alliteration (ne) Alliteration (ne), Vokalalternation e-e-u-u Alliteration (i) Alliteration (i)</p> <p>Alliteration (a) Alliteration (a), Parallelismus Alliteration (a) Alliteration (a) Vokalalternation e-a-e-e-a, Dominanz von w / n Alliteration im selben Vers (h) Metathetisches Wortspiel Alliteration (a) Alliteration (a), Parallelismus Alliteration (a) Alliteration (a) Alliteration (a), Gegensatz zu asonnosampe Alliteration (a), Parallelismus Alliteration (a)</p> <p>Vokalalternation e-a-e-a in der ersten Hälfte</p> <p>Metathetisches Spiel in der zweiten Hälfte Alliteration (a) Alliteration (a), variierte Wiederholung Alliteration (a), Reim (<i>tak/yak</i>) Alliteration (a)</p>
--	--	--

4. Die Götterlieder (*kamuy yukar*)

Wie erwähnt, ist das *kamuy yukar* ein der Ainu-Literatur eigentümliches Genre, das sich von den anderen formal und inhaltlich unterscheidet. Das betrifft den Charakter des erzählenden Protagonisten, die Themen und Motive, den Einsatz von *sakehe* genannten Refrainphrasen und charakteristische Archetypen der Konstruktion von Handlungsräumen. Jedes dieser spezifischen Elemente dient der Abgrenzung von den übrigen Gattungen.

Das *kamuy yukar* weist zwei Subgenres auf, die in dieser Arbeit in Anlehnung an Chiri M. (1973c) als *kamuy yukar* im engeren Sinne und *oyna* bezeichnet werden.

4.1 Bezeichnung

Der Begriff *kamuy yukar* besteht aus dem Wort *kamuy* und der Verbform *i-u-kar* (»etwas (*i-*) gegenseitig (*u-*) erzeugen (*kar*)«, also »etwas nachahmen«), die man mit »eine wahre Begebenheit so, wie sie sich zugetragen hat, mit eigenen Worten nachahmend wiedergeben« umschreiben kann (Kubodera 1977a, S. 16). Der Zusatz *kamuy* könnte entweder als Subjekt des Verbs verstanden werden, wodurch sich die Bedeutung »eine Gottheit gibt etwas wieder« ergibt, oder aber – wenn man die Verbform *yukar* nominal auffaßt – als Attribut, was eine Übersetzung wie »Wiedergabe einer (= durch eine) Gottheit« annehmen läßt. In beiden Fällen beschreibt der Begriff *kamuy yukar* das inhaltliche Hauptcharakteristikum des Genres, nämlich, daß eine Gottheit als Erzähler auftritt. Tatsächlich enden viele *kamuy yukar* mit dem Ausdruck *sekor ... kamuy yayeyukar* (»so erzählt die ...-Gottheit von (*e-*) sich selbst (*yay-*)«).

Während man sich bei der Etymologie des Begriffs *kamuy yukar* weitgehend einig ist, gibt es für die Bezeichnung *oyna* verschiedene Herleitungen. Kindaichi (1931a, S. 269–270) versteht *oyna* als Verb mit der Bedeutung »etwas aus alter Zeit tradieren« und begründet diese Annahme mit dem Namen Aeoyna-kamuy, einem der vielen Namen für den Kulturheroen der Ainu, in dem *a-e-oyna* »es wird (*a-*) über (*e-*) [ihn] berichtet (*oyna*)« bedeuten soll. Aeoyna-kamuy ist somit die »Gottheit, über die berichtet wird«. Kubodera stimmt dieser Analyse zu, wobei er davon ausgeht, daß das Verb *oyna* aus *o-uyna* entstanden ist, das mit »das Hintere (= Zurückliegende) aufgreifen« zu übersetzen sei (Kubodera 1977a, S. 21).

Chiri Mashiho (1973c, S. 161–162) hingegen führt das Verb *oyna* auf den Ausruf *oy* zurück, der ein weinerliches Geschrei nachahmt. Die Silbe *-na* wird von ihm als verbbildendes Element verstanden, wodurch *oyna* »weinend schreien« (jap. *nakisakebu* 泣き叫ぶ) bedeute. Der Text CM-10, in dem die Frau des Kulturheroen Okikirmuy entführt wird, ist von der Refrainphrase *OYNA SO*¹⁴¹ begleitet, die das schmerz erfüllte Weinen und Schreien zum Ausdruck bringen soll. In einer speziellen Bedeutung wird die von diesem Verb bezeichnete Handlung mit der Ausführung schamanischer Zauber in Verbindung gebracht, wodurch es dann als

¹⁴¹ In dieser Arbeit werden *sakehe* (Refrainphrasen) in Kapitälchen gesetzt, um sie vom Rest des Textes abzugrenzen.

Genrebezeichnung für Erzählungen verwendet werden kann, in denen jemand mit solcher Zaubermacht als Protagonist auftritt (Kubodera 1977a, S. 20).

Auch wenn sich die Namen *kamuy yukar* und *oyna* dank der Forschung von Kindaichi Kyōsuke und seinen Nachfolgern allgemein in der wissenschaftlichen Literatur durchgesetzt haben, existieren in vielen Regionen andere Bezeichnungen für dieses Genre.¹⁴² Das in Kushiro verwendete *yukar* entspricht in seiner Etymologie exakt den obigen Ausführungen, und das in Hidaka und Iburi benutzte Wort *kamuykar* kann entweder eine Verschleifung des Begriffs *kamuy yukar* sein oder aus den Einzelmorphemen *kamuy* und *kar* (»machen, herstellen«) bestehen. In letzterem Falle bedeutete *kamuykar* »eine Gottheit hat es gemacht« (wenn als Verb *kar* plus Subjekt *kamuy* analysiert) oder »eine Gottheit (nach-)machen« (bei Interpretation als Verb *kar* mit inkorporiertem Nomen *kamuy* als Objekt).

Von gänzlich anderem Ursprung sind die Begriffe *sakorpe* und *sakoraw*, die in Teshio und bei Kitami gebraucht werden. Beiden Begriffen ist gemein, dass sie die Elemente *sa* (»Refrain«) und *kor* (»haben, besitzen«) enthalten, ein *sakorpe* ist somit einfach ein »Ding« (*pe*), das einen Refrain besitzt«. In Teshio wird dieses Wort insbesondere für ein Subgenre der *kamuy yukar* benutzt, bei dem die Kulturheroen Okikurmi und Samayunkur als Hauptcharaktere in Erscheinung treten. Ist hingegen Aynurakkur der Protagonist der Geschichte, wird sie als *oyna* bezeichnet. *Sakoraw* ist eine Zusammenziehung von *sa kor haw* (»ein Vortrag, der einen Refrain hat«) und stellt als wichtigstes Charakteristikum des Genres die formale Existenz einer Refrainphrase in den Vordergrund (Chiri M. 2012, S. 116–117).

Die in Kushiro und Kitami ebenfalls verwendeten Bezeichnungen *macukar* und *matnukar* sind dialektale Varianten von *mat yukar*, was mit »Frauen-*yukar*« übersetzt werden kann. Vermutlich beziehen sich diese Namen darauf, daß in jüngerer Zeit vornehmlich Frauen für die Rezitation von *kamuy yukar* verantwortlich zeichneten (Chiri M. 2012, S. 117).

4.2 Geschichte der *kamuy yukar*

Da die epische Literatur der Ainu bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ausschließlich oral tradiert wurde, ist es unmöglich, einen historischen Abriß zu rekonstruieren, der einzelne Stadien in der Entwicklung des Genres *kamuy yukar* aufzeigt und so seinen Ursprung ergründet. Philippi (1979, S. 9–14) versucht sich dennoch an einer groben Chronologie, die auf inhaltlichen Informationen aus den verschiedenen Texten beruht. So teilt er die Geschichte der Ainu (und ihrer Vorgängerkulturen) in vier Phasen ein, in denen die Literatur verschiedene Entwicklungsstadien erreicht hatte. Die ältesten *kamuy yukar* und *oyna* dürften dementsprechend während der frühesten Phase entstanden sein, die Philippi als *Proto-Ainu Period* bezeichnet und die wohl ungefähr gegen Ende der Jōmon- und der Zoku-Jōmon-Periode verortet wird. Damals waren die Grundpfeiler der Ainu-Kultur noch nicht vorhanden, und viele Rituale, die den Umgang der Ainu mit ihrer Umwelt in späterer Zeit bestimmen sollten, noch unbekannt. Die

¹⁴² Vgl. hierzu auch Abschnitt 3.2.1.

Jagd- und Sammelmethoden waren sehr einfach, möglicherweise wurde auch mit Walnußgift gefischt, was in einigen *kamuy yukar* als Verbrechen gilt.

Die zweite Phase nach Philippi, die »frühe Ainu-Periode« (ebd., S. 10), endet ungefähr im 10. Jahrhundert n. Chr. In dieser Zeit beginnt sich die Ainu-Kultur zu formen, und grundlegende religiöse und kosmologische Konzepte finden ihren Niederschlag in *kamuy yukar*. Beispielsweise kommt die Eule als Beschützergottheit der menschlichen Siedlungen auf, und die allgemeine Angst vor Hungersnöten und anderen existenzbedrohenden Ereignissen macht es nötig, die Götter permanent zu besänftigen. Entsprechend vermitteln die *kamuy yukar* jener Zeit Anleitungen zum Umgang mit den *kamuy* und interpretieren deren Wünsche. In der nachfolgenden »mittleren Ainu-Periode«, die etwa vom 10. bis zum 16. Jahrhundert dauert, verdrängen Gottheiten wie Hasinaw kamuy, die Jagdgöttin, oder Ape kamuy, die Göttin des Feuers, die alten Tierherrscher-Gottheiten als wichtigste zu verehrende *kamuy*. Laut Philippi (1979, S. 12–13) entstanden die meisten *kamuy yukar* und *oyna* in dieser Zeit.

Die ab dem 16. Jahrhundert bis zum Ende des 19. Jahrhunderts reichende »späte Ainu- Periode« ist geprägt von verstärkten Kontakten zwischen Ainu und Japanern, wobei letztere stetig dominanter werden und ihren Einfluß auf die Ainu ausbauen können. Durch viele Begebenheiten, in denen die Ainu sich ihrer Unterlegenheit gegenüber den Japanern bewußt wurden, entstand eine negative Betrachtungsweise der Welt, die sich auch in der epischen Literatur jener Epoche niederschlägt. Die Macht der Kulturheroen schien gebrochen, sie hatten sich von den Menschen zurückgezogen. Gerade in dieser Zeit allerdings wurden glorreichere Tage der Vergangenheit in den Epen heraufbeschworen, und so entstanden viele neue *kamuy yukar*, in denen auch die Probleme mit den japanischen Nachbarn bisweilen Behandlung fanden (Philippi 1979, S. 14).

Chiri M. (2012) und Kubodera (1977b) versuchen sich dagegen weniger an einem absoluten historischen Abriß. Sie gehen der Frage nach, in welcher relativen Reihenfolge die Gattungen der Ainu-Literatur entstanden sind. Kubodera (1977b, S. 198–199) geht wie Philippi davon aus, daß die Motivation zur Erschaffung narrativer Genres religiöser Natur war, da die den Menschen umgebenden Gottheiten wohlwollend gestimmt werden mußten. Dementsprechend lassen sich die *Tusu sinotca* als Vorstufe zur Etablierung erzählender Literatur verstehen, denn in diesen schamanischen Gesängen offenbart sich ein *kamuy* und teilt den Menschen seine Wünsche und Nöte mit. Aus diesen habe sich dann das *kamuy yukar* i.e.S. entwickelt, in dem eine Gottheit aus der Natur sich nicht mehr direkt mit einer Aufforderung an die Menschen wendet, sondern eine besondere Geschichte erzählt, aus der die Zuhörer möglicherweise etwas lernen können. Aus diesen sind später die *oyna* entstanden, in denen ein Kulturheroe – also ein Mensch mit gottgleicher Macht – als Hauptcharakter auftritt und seine Mitmenschen vor allerlei Gefahren schützt (ebd., S. 200).

Auch Chiri Mashiho (2012, S. 217–218) geht davon aus, daß die *oyna* später als die *kamuy yukar* i.e.S. entstanden seien. Er erkennt große Unterschiede im Verhalten zwischen dem göttlichen Hauptcharakter aus *kamuy yukar* und *oyna* einerseits und den Menschen andererseits. So sind die Protagonisten in *kamuy yukar* Gottheiten, die

der Natur entsprungen sind, wie Tiere, Pflanzen oder Naturphänomene, und manche von ihnen gelten als Ahnengottheiten bestimmter Familien oder Sippen der Ainu. Das Gesellschaftssystem, das die *kamuy yukar* i.e.S. ursprünglich hervorgebracht hatte, war laut Chiri totemistisch und in kleine Gruppen untergliedert, die sich durch Blutsverwandtschaften voneinander abhoben. Demnach war jeder Familienverband mehr oder weniger auf sich gestellt und mußte sorgsam mit den Ressourcen umgehen. Das spiegelt sich in den Geschichten des *kamuy-yukar*-Genres wider. Im Gegensatz zu diesen sind die Protagonisten der *oyna* eine kleine und überschaubare Gruppe von Kulturheroen, die als Anführer und Beschützer der Ainu auftreten. Hier befindet sich nicht mehr jedes Individuum selbst im Konflikt mit den Gewalten der Natur. Stattdessen übernimmt stellvertretend der Kulturheroe den Kampf mit den bösen Göttern oder anderen Gefahren. Dieser Gedanke entsteht laut Chiri (ebd., S. 218) nur in einer kollektiven Gesellschaft (jap. *shūdan shakai* 集団社会), die größere Zusammenschlüsse und gewisse Hierarchien hervorgebracht hat. Der Kulturheroe wird in solch einer Gemeinschaft zum Sinnbild des Schamanen und Häuptlings, eines mächtigen Anführers und Beschützers seiner ihm unterstellten Mitmenschen.

4.3 Thematische Kategorien – Struktur eines *kamuy yukar*

Generell handelt ein *kamuy yukar* von einem Ereignis, das der göttliche Hauptcharakter, der zugleich als Erzähler fungiert, erlebt hat. Oftmals wird die Besonderheit des Vorfalls direkt im Text erwähnt. So beginnt ST-1, in dem eine Eule (*kamuy cikap kamuy*) von einem solchen Ereignis berichtet, folgendermaßen:

Da ich nur in den Bergen lebte und darüber ermüdete, beschloß ich, zum Strand hinabzufliegen und mich dort umzusehen. Und so flog ich zum Strand hinab. Als ich so aufs Meer hinausblickte, kam vom Meer her ein Lachsschwarm heraufgeschwommen. (Satō 2008, S. 282)

Die Eulengottheit führt also ein ihr eintönig scheinendes Leben in den Bergen. Diese Tatsache selbst wäre nicht wert, erzählt zu werden, und so dienen diese einleitenden Worte hauptsächlich dazu, das nachfolgend berichtete Ereignis in seiner Besonderheit vom Alltag der Eule abzugrenzen. Das wird auch durch einen Ortswechsel gekennzeichnet: Das langweilige, immer gleiche Leben in den Bergen wird nun abgelöst durch einen Ausflug zum Strand – einem Ort, den die Eule bisher nicht aufgesucht hatte, da sie nach eigener Aussage nur in den Bergen lebte. Bei vielen *kamuy yukar* wird auf diese Weise in die Erzählung eingeführt: Zunächst findet die übliche Lebensweise der Gottheit Erwähnung, dann folgt das besondere Ereignis der Geschichte; oft geschieht das durch eine Phrase wie *sinean to ta* oder *sinean pe ta*, die man mit »eines Tages« übersetzen kann.¹⁴³

Kitamichi (2012, S. 9) nennt im Hinblick auf die dreizehn Erzählungen des *Ainu shin'yōshū* drei Kategorien. Die erste umfaßt Erzählungen, in denen eine Gottheit als Beschützer der Menschen auftritt, ein Problem für diese löst und dafür verehrt wird. In

¹⁴³ Von den dreizehn *kamuy yukar* im *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 1978) enthalten acht die Phrase *sinean to ta*.

Erzählungen der zweiten Gruppe handelt eine Gottheit, die den Menschen eigentlich Gutes tun sollte, gegen die Menschen und wird schließlich dafür bestraft. Die dritte Gruppe setzt sich aus allen *kamuy yukar* zusammen, die sich nicht in die anderen Gruppen einordnen lassen. Diese Einteilung ist im Grunde für alle *kamuy yukar* anwendbar, in Variation zur eben genannten Untergliederung wird in dieser Arbeit die folgende benutzt: (1) Der Protagonist schädigt durch seine Handlung versehentlich oder absichtlich eine andere Person oder Gruppe, (2) der Protagonist erweist sich als Wohltäter und macht ein geschehenes Unrecht ungeschehen, (3) der Protagonist erlebt etwas, das sich nicht in die ersten beiden Gruppen einordnen läßt. Die dritte Gruppe ist verhältnismäßig klein, oftmals dienen diese Erzählungen dazu, die Kosmologie zu konstruieren oder zu beschreiben.

4.3.1 Protagonist als Unruhestifter

In der ersten Gruppe wird der Hauptcharakter häufig von einer bestimmten Emotion übermannt, die ihn zu der schädigenden Handlung antreibt. In der oben erwähnten Erzählung der Eulengottheit beispielsweise fühlt sich die Eule von dem ungebührlichen Verhalten eines Fisches beleidigt, wird wütend und trocknet zornig das Meer aus, um den Fischen die Lebensgrundlage zu entziehen. Eine andere Erzählung (NH-1) berichtet, wie ein Fuchs beim Anblick zweier Kinder den Wunsch verspürt, ihnen einen Streich zu spielen. Der vermeintliche Streich gefährdet jedoch das Leben der Kinder. Ein starker Spieltrieb führt dazu, daß in AS-04 ein Hase vergißt, Hilfe für seinen in der Falle gefangenen älteren Bruder zu holen. Das Ende der Erzählungen dieser Gruppe bildet üblicherweise die Bestrafung des Protagonisten. Das folgende Beispiel mag exemplarisch für die Gruppe 1 stehen:

Wo wurde ich geboren? Noch immer bin ich allein. Eines Tages ging ich in die Berge, um Feuerholz zu sammeln, als plötzlich vor mir ein kleines Lackkästchen lag. Ich öffnete den Deckel, und da flog aus dem Inneren des Kästchens der Vogel Topiw hinauf in den Himmel. Zurückblieben nur zwei Eier. Ich nahm sie in die Hand und zerdrückte sie. Da stieß der Vogel zu mir herab, setzte sich auf mein Haupt und tanzte flügelschlagend und unter Tränen einen aufgeregten Tanz. Der Flügelschlag sagte mir folgendes:

»Unseliges Weib! Als ich sah, daß du allein bist und ein einsames Leben führst, empfand ich Mitleid und faßte den Entschluß, dir Gesellschaft zu schenken. Ich wollte dir meine beiden Kinder geben, doch du hast sie getötet. Dafür wirst du folgende Strafe erleiden: Sechs Sommer und sechs Winter lang wirst du ununterbrochen singen, dein Kinn wird mit deinen Kniescheiben verwachsen und deine Hände mit dem Fleisch deines Hinterns. Nichts wirst du haben, um das Feuer zu nähren, und wenn du etwas anderes ins Feuer werfen willst, so wird auch dieses verschwinden. Wenn du dich hinsetzen möchtest, verwandelt sich der Grund unter dir in ein Loch, und in diesem wirst du verschüttet werden. Nur dein Kopf wird heraus schauen und unaufhörlich singen. Und am Ende wird auch dein Kopf verschüttet und dann stirbst du.«

Ich erwiderte: »Das Geschwätz eines dummen Vogels kann mich nicht schrecken.« Ich sammelte mein Feuerholz und kehrte nach Hause zurück. Doch gerade als ich mein Haus betreten hatte, fühlte ich den unbändigen Wunsch zu singen, und so sang ich lauthals, daß ich Topiws Nachwuchs getötet hatte. Die Leute, die vorbeikamen, lauschten meinem Liede. Sie betraten mein Haus, schimpften mich einen Hohlkopf und schlugen mich nieder. Dabei wuchs mein Kinn mit meinen Kniescheiben zusammen, und meine Hände mit dem Fleisch meines Hinterns. Mein Feuerholz verschwand, und als ich in meiner Not etwas anderes ins Feuer werfen wollte, löste sich dieses auf. Ich wollte mich hinsetzen, doch unter mir erschien ein Loch. Ich fiel hinein und wurde unter viel Erde begraben. Nur mein Kopf blieb frei, und so sang ich sechs Sommer und sechs Winter lang. Und nachdem ich am

Ende meines Liedes andere Frauen gewarnt hatte, mein Vergehen nicht zu wiederholen, verschwand auch mein Kopf unter der Erde. So starb ich. (zitiert aus Nakagawa 1997, S. 38–39)

Die (nicht näher benannte) Protagonistin berichtet von einem besonderen Ausflug in die Berge. Die Tatsache, daß sie Feuerholz sammeln möchte, läßt darauf schließen, daß sie öfter derartige Wanderungen unternimmt. Die Besonderheit des erzählten Ereignisses beginnt mit dem Entdecken des Lackkästchens. Als der Vogel fortfliegt und zwei Eier zurückläßt, zerstört der Hauptcharakter diese einfach. Keine besondere Überlegung scheint ihn zu dieser brutalen Handlung zu veranlassen, denn wir erfahren an dieser Stelle nichts über die Gedanken und etwaigen Gründe des Wanderers. Die Zerstörung der Eier, so wie sie hier beschrieben wird, stellt einen grausamen und frevlerischen Akt dar, der keinem Zweck zu folgen scheint. Die Frau steht der durch die Eier repräsentierten Natur völlig gleichgültig gegenüber – offensichtlich wähnt sie sich im Recht, über das Leben der beiden ungeborenen Vögel zu entscheiden. Diese Gleichgültigkeit wird ihr jedoch zum Verhängnis: Nicht nur hat sie sich respektlos gegenüber der Natur verhalten, sondern sie hat das Geschenk, das ihr der Vogel Topiw zukommen ließ, verschmäht und diesen damit beleidigt. Beide Vergehen werden sodann mit einem Fluch durch Topiw geahndet. Nach Ausspruch und Beschreibung des Fluches ereilt die heimgekehrte Protagonistin auch die Strafe für ihren Frevel.

Das für diese Erzählung beschriebene Schema der Handlung ist allgemein bei *kamuy yukar* der Gruppe 1 zu beobachten. Als grundlegende Struktur für diese Kategorie kann demnach folgender Ablauf festgestellt werden: (1) der Hauptcharakter stößt auf ein ungewöhnliches, besonderes Ereignis, (2) er schadet jemand anderem, der in Beziehung zu diesem Ereignis steht, (3) er wird dafür verflucht und (4) die Wirkung des Fluchs entfaltet sich, und der so Bestrafte stirbt eventuell einen grausamen Tod.

Der Fluch hat dabei eine von zwei Formen, er kann implizit sein oder explizit. Ein impliziter Fluch besteht beispielsweise in einer Beschimpfung durch den Ahndenden, mit der dieser dem zu bestrafenden *kamuy* auseinandersetzt, daß er etwas falsch gemacht habe und dafür bestraft werden müsse. So zeigt in der bereits behandelten Erzählung CM-04 eine Schlange eine übermäßige Freßgier und verhält sich den Menschen gegenüber daher unhöflich, indem sie, kurz nachdem sie von Okikirmuy Fleisch erhalten hat, erneut von einem anderen Menschen Nahrung fordert. Okikirmuy spricht daraufhin zu ihr:

»Du Dummkopf! Da hast du gerade erst der Menschen Nahrung gegessen und bist so dreist, gleich wieder Nahrung zu fordern?« (Chiri M. 1973c, S. 182)

Mit diesen Worten wird die Verfehlung der Schlange nicht nur dieser mitgeteilt, sondern auch dem Zuhörer oder Leser. Unmittelbar auf diesen Ausspruch folgt die Bestrafung, die ihren Tod zur Folge hat. Der implizite Fluch liegt hier in der Beschimpfung und der Beschreibung der Verfehlung. Da die Schlange sich Menschen gegenüber ungebührlich verhalten hat, gibt es nur eine adäquate Bestrafung, nämlich den Tod. Der wird hier nicht direkt genannt und beschrieben, sondern als natürliche Folge dieser

Rede vom Hörer mitverstanden. Implizite Flüche in *kamuy yukar* enden meist mit dem schnellen und nicht näher ausgeführten Tod des Protagonisten.

Explizite Flüche dagegen nehmen in *kamuy yukar* einen besonderen Platz ein. Oft kommt der Fluch in (beinahe) wörtlicher Wiederholung zweimal vor: Einmal in Phase 3, wenn der Fluch gesprochen wird, und später in Phase 4, wenn der Fluch wirkt und den Protagonisten bestraft. Bezeichnend für das Wesen dieser Flüche ist auch, daß der so Bestrafte den Fluch nicht ernstnimmt. Die Erzählung um den Vogel Topiw verdeutlicht das: Der Verfluchte ignoriert die Warnung und wird – möglicherweise könnte Reue über die Fehltat den Fluch noch verhindern – für diese zusätzliche Überheblichkeit bestraft. *Kamuy*, die sich ungebührlich verhalten, scheinen sich allgemein selbst für übermächtig zu halten und sehen sich nicht als der natürlichen Ordnung der Dinge unterworfen. Auch das ist in der Weltsicht der Ainu, die die Balance der Kräfte der Natur ins Zentrum ihrer moralischen Vorstellungen und des kosmologischen Aufbaus stellt, eine schlechte Tat, die bestraft werden muß. Ein *kamuy*, der überheblich ist, verläßt den ihm zugedachten Lebens- und Wirkungsraum (auch im übertragenen Sinne) und bringt dadurch dieses Gleichgewicht der Kräfte in Unordnung. Diese Hybris ist die Ursache für die begangene Missetat, und sie ist auch der Grund für Aussprechen und Entfaltung des Fluchs. Daß der *kamuy* den Fluch in seinem Größenwahn nicht ernstnimmt, ist zugleich Beweis seiner Niedertracht und ein erneutes Vergehen, das die Auslösung desselben erfordert und rechtfertigt.

Explizite Verwünschungen zeichnen sich durch einen großen Einfallsreichtum bei der Fluchwirkung aus. In den meisten Fällen ist die Verdammung mehrstufig, besteht also nicht nur aus einer Bestrafungsart, sondern ist vielmehr durch verschiedene Leidensetappen gekennzeichnet, die das Leid steigern und am Ende zum Tod führen. In einer Erzählung von einem Albatros (CM-09) geht der Leidensweg des Vogels sogar über den Fluch hinaus. Er wird von Samayunkur und Okikirmuy gebeten, den Menschen genügend Fisch zum Überleben übrigzulassen, doch ignoriert der *kamuy* die Bitte der Menschen und stellt seine Macht sogar zur Schau, indem er zahlreiche Fische vor den Augen der Bittsteller verspeist. Diesem Hohn setzt Okikirmuy den folgenden Fluch entgegen:

»Welch eine Frechheit, welch ein Witz! Du unverschämter Albatros, du übler Albatros, im Glauben, du seist eine bessere Person, habe ich dich Gottheit genannt und dich verehrt, doch obgleich ich meine Bitte an dich in voller Rüstung vorgetragen habe, warst du so unverschämt! Bald wird ein Sturm aufziehen, und die Fische, mit denen du so gegeizt hast, werden weit weggeweht werden, Tag für Tag wirst du Hunger leiden, bis du schließlich auf den Grund des Meeres hinabstürzt und dort verrottetest!« (Chiri M. 1973c, S. 189)

Nach der obligatorischen Verspottung dieses Fluchs widerfährt dem Albatros das prophezeite Schicksal. Als er auf den Grund des Meeres gezogen worden ist, endet die Erzählung noch nicht; der Albatros wird an einen Strand in der Nähe von Okikirmuys Dorf gespült. Dieser findet den verletzten und zerschundenen *kamuy* und sieht nun, daß sein Fluch nicht stark genug war, um das Vergehen des Albatros zu sühnen. Daß der *kamuy* an den Strand seines Dorfes gespült wird, erkennt er als göttliche Strafe (jap. *shinbatsu* 神罰). Okikirmuy als Finder des Gestrandeten

übernimmt also wieder (oder weiterhin) die Aufgabe des Strafvollzugs. Der Albatros beendet seine Erzählung mit folgenden Worten:

Nun fesselte er mich mit Weinranken, hängte mich in eine Ecke der Toilette, und jeden Tag und jede Nacht wandten mir Menschen ihre Hintern zu und erleichterten sich auf mir. Unter diesem schrecklichen Gestank hatte ich jeden Tag und jede Nacht zu leiden, bis ich schließlich einen scheußlichen Tod starb. (Chiri M. 1973c, S. 189)

Die hier geschilderte Form der Bestrafung hat etwas Ausgleichendes. Der Albatros hatte in seiner Überheblichkeit die Menschen und ihre Bedürfnisse geringgeschätzt. Ein einfacher Tod am Grund des Meeres konnte diese Überheblichkeit nicht aufwiegen, und so wird der *kamuy* gezwungen, als Bestandteil der Toilette zu dienen und an der unerfreulichen Kehrseite des Nahrungsprozesses teilhaben zu müssen,¹⁴⁴ bis er schließlich an seinen Verletzungen und dem üblen Gestank vollends zugrundegeht.

In vielen *kamuy yukar* der Gruppe 1 wird nach dem Tod des *kamuy* die diegetische Ebene verlassen. Der Erzähler selbst wendet sich nun an die anwesenden *kamuy*, die die eigentlichen Adressaten der Geschichte sind, und warnt sie davor, einen ähnlichen Fehler zu begehen wie er. Der eigentliche Zweck dieser *kamuy yukar* offenbart sich in diesem letzten Satz: Es handelt sich um moralische Wegweiser, Negativbeispiele, die die Bruder- und Schwester-*kamuy* (und damit auch die Menschen, die Zeugen der Erzählung sind) vor solchen Missetaten bewahren soll. Daß sich die Moral oder Warnung zunächst an andere *kamuy* richtet, wird explizit aus der Formulierung klar. So spricht der Albatros: »Daher, ihr Albatrosse von heute, tut nichts Gemeines!« (Chiri M. 1973c, S. 189) Auch die gefräßige Schlange wendet sich an die anderen Schlangen mit den Worten: »Da ich einen so peinlichen Tod, einen so schlimmen Tod gestorben bin, ärgert auf keinen Fall einen Menschen, ihr heutigen Schlangen!« (ebd., S. 182)

Diese letzte Aufforderung an die Artgenossen ist aber nicht nur Warnung oder Belehrung, sie zeigt auch, daß die Bestrafung des Protagonisten ihren Zweck erfüllt hat. Der *kamuy* hat seine Fehler eingesehen, und kann nur deshalb andere vor ähnlichen Fehltritten bewahren. Das Gleichgewicht der Kräfte ist nicht nur äußerlich durch die Bestrafung und Tötung des bösen *kamuy* wiederhergestellt, sondern auch im Geiste des Protagonisten selbst. Die übermäßige Emotion, die das Fehlverhalten ausgelöst hat, scheint erloschen, der *kamuy* gliedert sich wieder in die natürliche Ordnung ein. Sehr deutlich wird das in den letzten Worten einer Eulengottheit, die aus Langeweile und Einsamkeit ihre heimischen Wälder verlassen hatte und schließlich wieder zurückkehrt:

Danach kehrte ich in die Berge zurück, und nun fühlte ich mich, nurmehr in den Bergen seiend, wieder einsam. Doch da ich jemand bin, der nur in den Bergen lebt, bin ich in die Berge zurückgekehrt, und da ich jemand bin, der nur in den Bergen lebt, habe ich dies erzählt. (Satō 2008, S. 286)

Diese seltsam anmutende Schlußformel steht in diesem *kamuy yukar* anstelle der moralischen Aufforderung an die Artgenossen, dient aber sicher einem ähnlichen Ziel. Die Eule hat ihren eigenen Lebensraum verlassen und hätte im Laufe der Erzählung

¹⁴⁴ Dank an Felix Bartels für diese Beobachtung.

beinahe alle Fische ausgerottet. Zum Glück für die Fische sah sie noch rechtzeitig ein, daß das ein Fehler wäre. Aus dieser Selbsterkenntnis heraus kehrt sie also zurück in ihre Wälder und Berge. Sie erkennt, daß dort der Ort ist, an dem sie sein soll, und sie erzählt diese Geschichte, um diese Erkenntnis mit anderen zu teilen.

4.3.2 Protagonist als Wohltäter

Anders als in den Erzählungen der ersten Gruppe tritt der Protagonist in der zweiten als Wohltäter auf. Das bekannteste Beispiel ist das *kamuy yukar* mit dem Titel *Sirokani pe ranran piskan, konkani pe ranran piskan* (»Silbertropfen fallen, fallen überall, Goldtropfen fallen, fallen überall«), das als erster Text in Chiri Yukies *Ainu shin'yōshū* große Popularität erlangt hat (vgl. Strong 2011, S. 122). Es erzählt, wie eine Riesenfischeule in ein Menschendorf kommt und Kindern beim Spiel mit dem Bogen zusieht. Als diese den Vogel bemerken, beschließen sie, aus Spaß die Eule zu jagen, die allerdings vermag den Pfeilen auszuweichen. Eines der Kinder – es macht einen ärmlichen Eindruck und wird von den anderen gehänselt – gewinnt die Sympathie der Gottheit, als diese erkennt, daß der Familie des Jungen durch schweres Schicksal der Reichtum genommen wurde. Aus Mitleid läßt sich die Eule daher von diesem Kind treffen. Seine Spielgefährten wollen den abgestürzten Vogel aufheben, doch der arme Junge beschützt ihn – selbst dann, als die anderen Kinder ihn beschimpfen, treten und sogar mit Steinen bewerfen. Der *kamuy* wird von dem Jungen zu dessen Haus gebracht und dort mit allen Ehren von der Familie empfangen und behandelt, obgleich sie in sehr armen Verhältnissen lebt. Zum Dank macht die Eule ihre Gastgeber reich, woraufhin diese die anderen Dorfbewohner zu einem großen Fest zu Ehren der Eulengottheit einladen.

Bemerkenswert an dieser Geschichte ist nicht nur die Selbstlosigkeit der armen Familie, die trotz ihrer Lebensumstände die Gottheit mit Ehrerbietung behandelt, sondern auch die Tatsache, daß die Eule sofort erkennt, daß in diesem Dorf die ursprünglichen Zustände umgekehrt wurden. Reichtum und Armut werden in der Ainugesellschaft als Folgen moralischer oder unmoralischer Handlungen angesehen. Wer sich moralisch richtig verhält, wird durch größeren Reichtum belohnt, schlechtes Verhalten hingegen führt zum Verlust desselben (Chiri M. 1973a, S. 296; Strong 2011, S. 121). Dieser Aspekt zeigt sich auch in der Verwendung des Wortes *wen* (»böse, schlecht«) für »arm«. In dem von der Eule besuchten Dorf ist diese Gesetzmäßigkeit, die der natürlichen Ordnung entspricht, aufgehoben und sogar ins Gegenteil verkehrt. Die Eule spricht beispielsweise von »denjenigen, die früher arm (=böse) waren und jetzt reich sind« (*teeta wen kur tane nispa nep*, Chiri Y. 1978, S. 12) – das läßt darauf schließen, daß der Eule die tatsächlichen Verhältnisse im Dorf bekannt sind. Die, die sich unmoralisch verhalten haben, sind aus einem nicht näher benannten Grund zu Reichtum gelangt, und umgekehrt wurde die mittellose Familie des Jungen irgendwie um ihren rechtmäßigen Besitz gebracht. Das unmoralische Verhalten der (nun reichen) Kinder zeigt sich nicht nur an der Art, wie sie ihren armen Spielgenossen behandeln, sondern auch an dem Vorhaben, die Eule anzugreifen, die als Beschützerin des Dorfes (*kotan kor kamuy*) verehrt wird (Katayama 2003, S. 34). Damit versagen sie ihrem

Mitmenschen und auch der zu verehrenden Gottheit den Respekt. Die moralische Integrität der Familie des armen Jungen wird in der Erzählung ebenfalls hervorgehoben: Der verletzte Eulengott wird von dem Knaben beschützt, die verarmte Familie verehrt den *kamuy* entsprechend seiner Stellung. Dieser Familie gelingt somit, trotz ihres Status als *wen kur* (arme, »böse« Menschen) nichts Unrechtes zu tun und ihre Moralität zu bewahren. Aus diesem Grund stellt die Eulengottheit die eigentlichen Verhältnisse wieder her: Moralisch unlautere Menschen werden wieder arm, moralisch gute Menschen gewinnen ihren Reichtum zurück.

Obwohl diese Erzählung für ein *kamuy yukar* ungewöhnlich detailreich erzählt ist, lassen sich an ihr typische Grundelemente erkennen, die den Erzählungen der zweiten Gruppe gemein sind. Zunächst ist der Protagonist eine Gottheit, die oft als Wohltäter auftritt. Die Riesen-Fischeule wird auf Ainu *kamuy cikap kamuy* (»göttliche Vogel-Gottheit«) oder *kotan kor kamuy* (»dorfbeschützende Gottheit«) genannt. Beide Bezeichnungen demonstrieren die hohe Stellung dieses Wesens im Glaubenssystem der Ainu. In der vorliegenden Erzählung kommt der Eule als Schutzgottheit wesentliche Bedeutung zu. Diesem Protagonisten ist üblicherweise die Fähigkeit zueigen, geschehenes Unrecht, selbst wenn es verborgen ist, auf den ersten Blick zu erkennen. Desweiteren werden die Gefahr oder die Mißstände der Geschichte anhand von Beispielen aufgezeigt, womit sich dem Leser oder Zuhörer die Problematik unmittelbar erschließen kann. Erst dann löst der Protagonist das Problem und darf am Schluß den Lohn seiner guten Tat genießen.

Dieser ist meist zweischichtig, besteht er doch aus einer unmittelbaren Belohnung in Form von Ehrerbietung und Alkohol wie auch aus der ewigen Dankbarkeit und fortdauernden Verehrung durch die Familie und ihre Nachkommen. So endet die Erzählung der Eulengottheit mit den folgenden Worten:

Jener Mann [der Vater des Jungen] ist Oberhaupt des Dorfes geworden, und der Junge ist nun erwachsen und hat eine Frau und ein Kind. Seinen Eltern erweist er Respekt, und jedes Mal, jedes einzelne Mal, wenn er Alkohol herstellt, schickt er mir am Anfang des Festes *inaw* und Alkohol. Und auch ich sitze hinter ihnen und wache die ganze Zeit über die Menschenlande. (Chiri Y. 1978, S. 32–35)

Der langfristige Lohn für die gute Tat des *kamuy* wird von diesem also auch immer wieder vergolten. Im vorliegenden Beispiel zeigt sich die Eule für die Gaben der Menschen erkenntlich, indem sie weiterhin über diese wacht. Dabei wird sie ihrem Ruf als Schutzgott gerecht, denn sie gewährt nicht nur dem Dorf selbst ihren Schutz, sondern allen Menschen. Der Text spricht hier direkt von den »Menschenlanden« bzw. der »Menschenwelt« (*aynu mosir*). Daraus folgt, daß die Tat eines Einzelnen durchaus Einfluß auf alle hat.

Wie die Eulengottheit sich allen Menschen dafür erkenntlich zeigt, daß eine Familie ihr Respekt erwiesen hat, so handeln auf ähnliche Weise die Protagonisten in anderen *kamuy yukar*. In CM-02 beispielsweise wird der Hauptcharakter, ein weibliches Wiesel, von dem Oberhaupt eines Mendendorfes gebeten, eine schreckliche Hungersnot zu beenden:

»Oh Göttin, die du die Welt beschützt, bitte höre dir genau an, was ich dir übermittle. Obgleich die vergangenen Jahre mit guter Jagdbeute gesegnet waren und Götter wie Menschen große Freude empfanden, hat in diesem Jahr eine schreckliche Hungersnot die Menschendorfer befallen, in den Bergen hat sich kein einziger Hase, in den Flüssen noch nicht einmal ein winziges Fischlein gezeigt, und da es auch keine Früchte und keine Grassamen gibt, sterben die Menschen nun, angefangen mit den Schwächsten, einer nach dem anderen. Ich habe bereits die anderen erhabenen Götter gebeten, doch kein einziger hat mich beachtet. Oh Göttin, bitte hab Mitleid mit den Ländern der Menschen, hilf, daß die Menschen etwas zu essen haben! Wenn du dies tust, dann werden wir dich auf ewig als *sanke kamuy* (Gottheit auf dem höchsten Sitz) anbeten. Wir haben jetzt nur wenig Nahrung, weshalb wir dir nur dieses kleine bißchen Wein gemacht haben und dich damit bitten. Wenn später in den Dörfern der Menschen Nahrung wächst, werden wir dir mit viel, viel mehr danken. Bitte, hilf uns!« (Chiri M. 1973c, S. 174)

Bereits hier, zu Beginn der Geschichte, ist die Belohnung für die Gottheit erwähnt. Die Wieselgottheit wird als eine der wichtigsten Gottheiten verehrt werden, und auch der Alkohol wird als Lohn in Aussicht gestellt. Bezeichnend ist auch hier die Selbstlosigkeit des Dorfoberhauptes: Statt das bißchen Wein für die hungernde Dorfbevölkerung aufzubewahren, wird es der Wieselin als Zeichen des Respekts überlassen. Diese uneigennützig Geste der Ehrerbietung ist es dann auch, die die Gottheit überzeugt, sich für die Menschen einzusetzen, doch da die Wiesel selbst nicht in der Lage ist, die Situation der Menschen zu ändern, lädt sie die anderen Götter zu einem Fest ein, bei dem die klägliche Menge an Alkohol allen zugutekommt. Die Feier wird etwas zu ausgelassen, und schließlich wirft eine Krähengottheit einen Klumpen Kot in das Weinbehältnis und verdirbt damit den Alkohol. Die anderen Gottheiten sind darüber derart entrüstet, daß sie die Krähe in ihrem Zorn töten und auf einen Müllplatz werfen. Es entbrennt ein großer Streit unter den Gästen, der nur dadurch gelöst werden kann, daß eine Spitzmaus zum Haus einer Schnepfengottheit läuft, um neuen Wein zu holen.

Nun richtet die Wieselin das Wort an ihre Gäste und bittet diese, den Menschen in ihrer Not zu helfen. Die Antwort der Götter fällt jedoch negativ aus. So berichtet etwa der Herr der Hirsche:

»Früher hatten die Menschen eine fromme Gesinnung, und jedem Tier, das sie erlegten, erwiesen sie Ehre. Unsere Freunde aus jener Zeit kamen stets mit einem geschmückten Pfeil oder mit einem *inaw* zurück. Doch das Herz der Menschen ist böse geworden. Um unsere Gefährten zu töten, benutzen sie nun morsches Holz, und daher kehren unsere Freunde unter Tränen mit morschem Holz zurück. Da mir dies nicht gefällt, beschloß ich, die Menschen ein wenig zu bestrafen und habe die Hirsche ausgerottet.« (Chiri M. 1973c, S. 176–177)

Auch der Herrscher der Fische weiß Ähnliches zu berichten. Die Wieselin versteht die Gründe der beiden Herrschergottheiten, doch wendet sie ein, daß die *kamuy* keine *inaw* und keinen Alkohol mehr bekämen, wenn die Menschen alle ausgerottet sind. Die Auswirkungen von Alkoholmangel wurden auf dem Fest durch die Verschmutzung des Weinbehälters allen *kamuy* vor Augen geführt. Daher beschließen die Götter, wieder Nahrung zu den Menschen zu schicken. Aus Dank für das Ende der Hungersnot schicken die Menschen der Wieselgottheit viel Wein, *inaw*, Reiskuchen und Nahrung in Form von Trockenfischen. Ein neues, wieder von der Wieselin ausgerichtetes Fest läßt auch die anderen *kamuy* an der Dankbarkeit der Menschen teilhaben. Nach dem Fest endet die Geschichte folgendermaßen:

Danach zeigte ich den Menschen von [dem Dorf] Urasipet einen Traum und erklärte ihnen, daß sie von nun an auf keinen Fall ein Tier oder einen Fisch auf niederträchtige Weise töten sollten. Die Menschen von Urasipet teilten dies ihren Angehörigen und den Menschen der anderen Dörfer mit, und von nun an schickten sie Hirsche mit geschmückten Pfeilen und *inaw* nach Hause, schnitzten schöne *isapakikni* und schlugen damit die Fische tot. Deswegen wiederum kehrten die Rehe freudestrahlend mit geschmückten Pfeilen und *inaw* zurück zu ihrem Herrn, und auch die Fische kamen zurück zum Fischgott mit wunderschönen *isapakikni*. Und dies erfreute den Gott der Hirsche und den Gott der Fische, weshalb sie wiederum viele Hirsche und Fische ausschickten, und so gab es in den Dörfern der Menschen niemals wieder Leid. Das Oberhaupt des Dorfes Urasipet war überaus dankbar, und wie versprochen verehrte man mich überall als Gottheit auf dem höchsten Sitz und opferte mir Dinge, die wir Götter wollten, wie Wein, *inaw*, Reiskuchen und anderes. So lebte ich übergücklich. (Chiri M. 1973c, S. 178)

Der versprochene Lohn zeigt sich wiederum zweischichtig: Für die Vermittlung zwischen Menschen und *kamuy* besteht er unmittelbar aus den Gütern, mit denen das Wiesel ein zweites Fest ausrichtet; langfristig zeigt er sich in der Verehrung des Wiesels als *sanke kamuy* und der kontinuierlichen Opferung göttergefälliger Gaben. Die äußerst ausführliche Schlußpassage beschreibt den Normalzustand des Verhältnisses zwischen Menschen und *kamuy*.

In der Erzählung der Wieselgottheit zeigt sich auf vielfältige Weise, wie die Tat einer Person auf alle wirkt. So müssen alle Menschen Hunger leiden, weil einige die Tiere auf unrechte Weise jagen, und es ist die Bitte eines Menschen, nämlich des Dorfvorstehers, die alle vom Hunger erlöst. Wenige Personen opfern ihre letzten Vorräte, um der Bitte auf respektvolle Weise Nachdruck zu verleihen, was letztlich zu Überfluß für alle führt. Auch auf der Seite der *kamuy* gibt es solche potenzierten Wirkungen, etwa wenn die gesamte Götterwelt in Unordnung gerät, weil eine einzelne Krähe den letzten Wein verdirbt, oder wenn die Spitzmaus neuen Wein holt, dadurch alle *kamuy* beruhigt und zugleich Voraussetzungen schafft, die zur Rettung der Menschen führen.

Erzählungen der zweiten Gruppe demonstrieren dem Leser bzw. Zuhörer somit nicht nur die große Macht und Menschenfreundlichkeit des *kamuy*-Protagonisten, sondern zeigen auch, daß jeder Einzelne durch seine Taten eine Verantwortung für alle besitzt. Das Beispiel der weinverschmutzenden Krähe ist hierbei besonders eindrucksvoll: Für ihr schändliches Tun findet sie nicht nur selbst den Tod, vielmehr stürzt sie die ganze Götterwelt in einen bösen Streit, der nur mit Mühe beendet werden kann. Auch in ST-1 ist dieses Prinzip präsent. In einer Lebenswirklichkeit wie der der Ainu, wo man von den natürlichen Ressourcen abhängig ist und jeden Tag um sein Überleben kämpfen muß, scheint es notwendig, sich als Gemeinschaft aufeinander zu verlassen. Der Fehler eines einzelnen Jägers kann die Beute vertreiben und damit das ganze Dorf um die Nahrung bringen.

4.3.3 Andere *kamuy yukar*

Die dritte Gruppe der *kamuy yukar* beinhaltet all jene Erzählungen, in denen der göttliche Hauptcharakter weder bestraft wird noch als Wohltäter auftritt. Ein Beispiel für eine solche Geschichte erzählt von einer Krähe, die nicht zu den Festen der anderen *kamuy* eingeladen wird (KI-047). Traurig beschließt sie daher, sich selbst zu vergnügen, und tanzt. Dieser Tanz erregt die Neugier der anderen Gottheiten, die sie

schließlich zu den Festen einladen, wo die Krähe mit ihrem Tanz nun auch die anderen erfreut. Ausführlich wird in diesem *kamuy yukar* beschrieben, wie die Feste der *kamuy* aussehen und wie wichtig es für die Gottheiten ist, daran teilzunehmen. Die Krähe tritt weder als Übel- noch als Wohltäter auf, nur am Ende der Geschichte vergilt sie die Einladung der anderen Götter durch einen Tanz.

Ein anderes *kamuy yukar* dieser Gruppe erzählt von einem Kuckuck, der seine Herkunft nicht kennt:

Tag und Nacht weinte ich ohne Unterlaß, so viel, daß sogar Flüsse, Sümpfe und Moore dadurch austrockneten. Eines Tages sah ich einen dünnen Mann, er war von kleiner Statur, trug ein goldenes Gewand, der Riemen seines goldenen Helmes war festgezurr und sein Gesicht leuchtete unter dem Helm wie die Morgensonne – nun, der Mann, der von offensichtlich erhabener Schönheit war, blickte zu mir auf den Baum hinauf und überschüttete mich mit Schimpfworten. »Du nervst, du dämlicher Kuckuck! Nur weil du aus dem Wunsch heraus, deine eigene Herkunft zu ergründen, Tag und Nacht ohne Unterlaß weinst, daß sogar Flüsse, Sümpfe und Moore dadurch ausgetrocknet sind, werden alle Götter in der Menschenwelt, die Mächtigen wie die weniger Mächtigen, an Wassernot zugrundegehen. Wenn du so sehr deine Herkunft kennen möchtest, will ich sie dir mitteilen. Vor langer, langer Zeit zog ein Mann namens »Roter Japaner«,¹⁴⁵ der von einem fernen Ufer stammt, aus Neid gegenüber den Ländern der Ainu durch diese Berge und verlor dabei ein Tabaksdöschen aus rötlichem Leder. Ein Gott fand es schade, daß dieses verfaulen und zu Erde werden sollte, und machte daraus einen roten Kuckuck. Und nun werde ich dich töten. Wenn du zum Gott wirst, wirst du dich gut daran erinnern.« Dann legte er einen silbernen Pfeil auf seinen silbernen Bogen und schoß auf mich, und mir schwanden die Sinne. Als ich wieder zu mir kam, lag da tot ein roter Kuckuck unter mir, und zwischen seinen Ohren war ich. Erst jetzt wurde ich mir meiner Herkunft bewußt. Der, der sie mir erzählt hatte, war Okikirmuy gewesen. Und weil ich nun meine Herkunft kenne, kann ich zu den Göttern gehen. —So erzählte der rote Kuckuck von sich selbst. (Chiri M. 1973c, S. 187)

Auch hier tritt der Protagonist nicht in guter oder böser Absicht auf, vielmehr ist er bloßes Patiens – der Handelnde ist hier Okikirmuy. Beachtenswert sind in dieser Erzählung der »Japaner« und das rötliche Tabakgefäß. Die meisten *kamuy yukar* nehmen keinen Bezug auf die japanische Kultur, derartige Verweise kommen eher in den *uepeker* vor. Das Japanische wird in dieser Geschichte, verglichen mit dem Land und der Kultur der Ainu, als geringer und weniger mächtig beschrieben. Der Japaner in Okikirmuys Erzählung kommt beispielsweise aus Neid in das Land der Ainu, dieses wird also selbst von den Japanern als besser eingestuft. Auch das Kulturerzeugnis des Besuchers, ein Tabaksdöschen, ist von geringerer Qualität als ein Ainu-Pendant, denn ihm wohnt kein eigener *kamuy* inne. Es gibt etliche *kamuy yukar*, in denen der Protagonist kein Tier oder natürliches Phänomen wie Feuer ist, sondern ein von Menschenhand geschaffener Gegenstand wie ein Boot (z.B. KI-069, 070 und 071 in Kubodera 1977a, S. 319–331). Erst das Eingreifen eines *kamuy* (aus den Ainulanden) vermag dem toten Ding, das dem Fäulnisprozeß ausgesetzt ist, Leben zu verleihen, wodurch der rote Kuckuck in der Welt erscheint.

4.3.4 Oyna

Den auffälligsten Unterschied zwischen den bisher beschriebenen Kategorien von *kamuy yukar* und den *oyna* macht die Wahl des Hauptcharakters aus: *oyna* sind nicht

¹⁴⁵ Hure *sisam*.

aus der Perspektive einer tierischen oder Naturphänomen-Gottheit erzählt, sondern aus der eines Menschen mit übernatürlichen Kräften. Zumeist handelt es sich um den Kulturhelden Okikirmuy/Okikurmi, der auch Oynakamuy,¹⁴⁶ Aeoynakamuy¹⁴⁷ oder Aynurakkur¹⁴⁸ genannt wird (Kubodera 1977a, S. 20), oder einen seiner Verwandten. Oft tritt der Protagonist nicht allein auf. Stattdessen befindet er sich in Begleitung von Samayunkur und/oder Supunranka. Okikirmuy gilt als göttlicher Charakter, der aus dem Himmel zur Erde geschickt wurde, um die Menschen zu lehren, was diese zum Leben brauchen. So brachte er Getreide in die Welt und zeigte seinen Mitmenschen, wie man sät, webt, Häuser und Boote baut, Kleidung herstellt, nahrhafte Pflanzen von Heilpflanzen unterscheidet usw. (Katayama 2003, S. 402). Okikirmuy tritt stets als Beschützer der Menschen und Bestrafer von bösen Wesenheiten auf. In der weiter oben erwähnten Geschichte um die gierige Schlange (CM-04) ist es Okikirmuy, der den *kamuy* bestraft, und auch der Albatros, der den Menschen kaum Nahrung läßt, wird von Okikirmuy als Fürsprecher gebeten, doch mehr Nahrung zu gewähren. Später tritt Okikirmuy in derselben Geschichte als Bestrafer auf und verflucht den überheblichen Vogel.

Wenn Okikirmuy von einem anderen Helden begleitet wird, ist stets er es, der die größere Macht besitzt und die Bestrafung böser *kamuy* durchführt oder ein moralischeres Verhalten zeigt als seine Gefährten. In einem *kamuy yukar* mit einem Baum als Protagonisten (CM-03) versucht Samayunkur zunächst, diesen zu fällen. Da er dem Baum aber den nötigen Respekt verweigert, gelingt es ihm nicht, und so muß er unverrichteter Dinge wieder abziehen. Nun kommt Okikirmuy, verehrt den Baum, wie es die Tradition und die Achtung vor dem *kamuy* gebietet, und bittet ihn danach um sein Holz. Der Baum kommt seinem Wunsch nach, indem er sich von Okikirmuy fällen läßt, und wird anschließend zu einem Boot verarbeitet. Im weiteren Verlauf der Erzählung entsteht eine innige Freundschaft zwischen dem Boot und seinem Erbauer.

Okikirmuy und seine Verwandten treten in vielen *kamuy yukar* auf, um ein *oyna* handelt es sich aber erst dann, wenn die Geschichte aus ihrer Sicht erzählt wird. In der elften Erzählung des *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 1978, S. 138–145) beispielsweise trifft Okikirmuys Sohn auf eine kleine böse Gottheit (*pon nitne kamuy*), die nicht näher beschrieben wird. Der böse *kamuy* droht damit, den Menschen jegliche Lebensgrundlage zu entziehen, und so kommt es zu einem Kampf, aus dem Okikirmuys Sohn als Sieger hervorgeht. Eine Sonderstellung nimmt CM-11 ein, das zunächst aus Sicht eines Sumpf-*kamuy* erzählt wird, im Verlaufe der Handlung die Perspektive aber zu Okikirmuy hin wechselt (Chiri M. 1973c, S. 198–199). Der Sumpf, der eine Gefahr für die Menschen darstellt, wird durch eine List Okikirmuys bezwungen, das Geschehen ist dabei aus den Perspektiven beider Kontrahenten erzählt. Die erste Hälfte müßte demnach als *kamuy yukar*, die zweite als *oyna* benannt werden, der Text ist allerdings in einer Sammlung von *shin'yō* (神謡, jap. für *kamuy yukar*) aufgenommen, wodurch das Problem zumindest in der japanischen Anthologie umgangen wird. Da bis auf die Wahl des Hauptcharakters und der damit verbundenen inhaltlichen

¹⁴⁶ »Legendäre (*oyna*) Gottheit (*kamuy*)«.

¹⁴⁷ »Gottheit, über die (e-) wir (a-) Legenden erzählen (*oyna*)«.

¹⁴⁸ »Nach Menschen (*aynu*) riechendes (*rak*) Wesen (*kur*)«.

Ausrichtung der Erzählung *kamuy yukar* und *oyna* also keine Unterschiede aufweisen, könnte man diese als vierte Gruppe der *kamuy yukar* ansehen.

Wie bei den anderen *kamuy yukar* gibt es auch *oyna*, in denen der Protagonist mit Menschen statt mit *kamuy* interagiert. In der Erzählung CM-10 berichtet zunächst die Frau des Kulturheroen (in dieser Geschichte Oynakamuy genannt), wie sie in ihrem eigenen Haus von einer Gruppe Japaner (*sisam*) überfallen wurde, während ihr Gatte sich auf der Jagd befand. Die Japaner kommen von einem Schiff und sollen die Frau entführen und zu ihrem Kapitän bringen, der von der legendären Schönheit der Frau gehört und sich aufgrund der ihm zu Ohren gekommenen Erzählungen in sie verliebt hatte. Die Frau wehrt sich und verweist dabei zudem auf die Macht ihres Mannes, dessen Name den Japanern allerdings nichts sagt. Sie verspotten die Frau und nehmen ihre Drohungen nicht ernst:

»Ainuweib, du redest ganz schön mutig daher. Was ist schon dein Mann? Er ist nur ein einzelner Ainu, und vor dem sollen wir uns fürchten? Mit einem Schwertstreich werden wir ihn töten!«
(Chiri M. 1973c, S. 191)

Um diese Drohung zu unterstreichen und den Widerstand der Frau zu brechen, töten die Japaner den jungen Sohn der Frau. In einem Zustand des Schocks und der Trauer wird die Frau auf das Schiff gebracht. Dem Kapitän bleibt die Traurigkeit seiner Gefangenen nicht verborgen, und so läßt er sich von seinen Männern berichten, was sich im Haus zugetragen hatte. Als der Kapitän erfährt, daß das Kind der Ainu getötet worden war, bekommt er es mit der Angst zu tun. Er kennt die Macht der Ainu und ihrer Gottheiten und beschreibt sie seinen Männern:

»Es wäre besser gewesen, wenn ihr das Kind am Leben gelassen hättet! Die Ainu lieben ihre Frauen und Kinder sehr und kümmern sich gut um sie, und wenn ihr die Frau eines Ainuhäuptlings entführt und obendrein sein Kind tötet, dann wird das nicht verborgen bleiben. Die Ainu sind von ihren Göttern verhext. Diese Götter wachen über sie und machen ihnen Weissagungen, und dadurch erfahren die Ainu schnell von denjenigen, die solche Gräueltaten verübt haben.« (Chiri M. 1973c, S. 193)

Die Frau wird an den Mast gefesselt, wo sie unaufhörlich und bitterlich weint. An dieser Stelle der Erzählung wechselt die Perspektive zu der ihres Mannes. Der ist gerade beim Jagen, doch wundersamerweise trifft er in seinem Jagdrevier auf kein Wild, so daß er gezwungen ist, tiefer in die Berge zu gehen. Nach endlosen Stunden ohne Jagderfolg kommen ihm seine Frau und sein Kind in den Sinn – er wird von Sehnsucht übermannt, und so kehrt er mit leeren Händen zurück. In seinem Haus sieht er das Chaos, das die Japaner angerichtet haben, sowie seinen toten Sohn. Zornig rekonstruiert er, was geschehen ist und folgt dann den Fußspuren der Eindringlinge, die zum Strand führen. Dort sieht er in der Ferne auf dem Meer das Schiff der Japaner und beschließt, es anzugreifen.

Nun entfaltet der männliche Protagonist seine übernatürlichen Kräfte. Er verwandelt sich in einen Vogel und fliegt zum Schiff hin. Als es unter ihm auftaucht, wechselt er wieder die Gestalt und wird zum Wind. Er sieht seine Frau am Mast und schneidet ihre Fesseln mit seinem Schwert durch, dann gebietet er ihr heimzukehren. Er selbst taucht unter das Schiff und durchlöchert dessen Wände, sodaß Wasser eindringt.

Unterdessen ist der Schiffsbesatzung das Verschwinden der Frau nicht verborgen geblieben, und aus dem nun folgenden Gespräch erkennt der wieder zum Wind gewordene Oynakamuy die Hintergründe der Entführung. Dadurch wird er erst recht zornig und spricht einen Fluch gegen die Japaner aus, mit dem er sie zum Tod verurteilt. Aus Angst fleht der Kapitän des Schiffes um Gnade, doch Oynakamuy zeigt sich eisern:

»Auf keinen Fall! Niemals! Dafür ist es zu spät. Mein geliebter Sohn wurde ermordet und meine Frau war in einer lebensbedrohlichen Lage. Ich kann euch nicht am Leben lassen!« (Chiri M. 1973c, S. 197)

Mit einer gewissen Befriedigung sieht er zu, wie das Schiff untergeht und die Japaner auf dem Wasser ums Überleben kämpfen. Er bleibt am Ort des Geschehens, bis auch der letzte Mann gestorben ist. Dann kehrt er zu seinem Haus zurück, das er kurz nach seiner Frau erreicht. Nun, da seine Frau gerettet und das Verbrechen an seiner Familie gerächt wurde, erweckt er seinen Sohn wieder zum Leben. Die Erzählung endet mit der glücklichen Vereinigung der Familie.

Auch wenn diese Erzählung einen Konflikt zwischen Ainu und Japanern statt zwischen Menschen und *kamuy* schildert, sind doch die typischen Merkmale von *kamuy yukar*, wie sie weiter oben beschrieben sind, vorhanden. Zunächst wird der Alltag der Familie beschrieben, bis schließlich der Überfall durch die Japaner das gewöhnliche Leben durcheinanderbringt. Der Protagonist, Oynakamuy, tritt hier sowohl als Wohltäter und Retter gegenüber seiner eigenen Familie als auch als Rächer und Bestrafer gegenüber den Japanern auf. Ausgelöst wird das Unheil in dieser Geschichte wie so oft durch eine Emotion, nämlich die Liebe und Sehnsucht des Schiffskapitäns nach der Frau. Die Japaner fühlen sich den Ainu überlegen und stellen sich damit über die natürliche Ordnung, denn obwohl Oynakamuys Frau sie vor der Macht ihres Gatten warnt, schmähen und verlachen sie die Ainu und schlagen die Warnung in den Wind. Erst der Kapitän erkennt, welchen Fehler seine Besatzung gemacht hat, doch da der Schaden bereits angerichtet ist, bleibt ihm nur noch die Flucht. Ihm ist bewußt, daß er eine Schuld auf sich geladen hat, für die er bestraft werden wird, ja sogar werden muß, und tatsächlich tritt das auch ein. Den Vollzug der Strafe übernimmt Oynakamuy, der sich gegen diese Rolle nicht auflehnen kann, denn er sagt unmißverständlich: »Ich kann euch nicht am Leben lassen.« Er hat gar nicht die Möglichkeit, den verbrecherischen Japanern gegenüber Gnade walten zu lassen, denn die Ordnung in der Natur muß wiederhergestellt werden. Um sicherzugehen, daß sein Werk vollendet ist, bleibt Oynakamuy solange beim Schiff, bis sämtliche Übeltäter gestorben sind. Am Ende der Erzählung schließlich stellt er die Ausgangssituation wieder her, sodaß die Familie leben kann wie zuvor.

4.4 Das *sakehe*

Jedes *kamuy yukar* hat eine oder mehrere individuelle Refrainphrasen, die Melodie und Rhythmus einer Erzählung ebenso beeinflussen wie die von ihr befördete

Stimmung. Diese Refrainphrasen nennt man *sakehe*. Jedem *kamuy yukar* ist mindestens ein *sakehe* zueigen, und bereits das Vorhandensein eines *sakehe* bedingt die Zuordnung zum Genre der *kamuy yukar*, denn keine andere narrative literarische Gattung der Ainu-Literatur enthält ein dem *sakehe* auch bloß ähnliches Element (Chiri M. 1973c, S. 165). Unabhängig von anderen Merkmalen eines Textes, ob er nun aus Sicht der 3. oder der 1. Person erzählt ist, ob eine Gottheit oder ein Mensch als Hauptcharakter auftritt, wird ein Text in die *kamuy yukar* eingereiht, wenn er ein *sakehe* besitzt (Kubodera 1977b, S. 121). Zugleich dient es der Identifizierung eines bestimmten *kamuy yukar* oder auch der Referenz auf dieses. Da *kamuy yukar* keine eigenen Titel haben, war es früher üblich, das *sakehe* gewissermaßen als Ersatz zu verwenden (Nakagawa 1997, S. 22).

Das *sakehe* ist neben seiner lautlichen Form durch drei maßgebliche Merkmale gekennzeichnet: (1) die Länge, (2) seine Bedeutung und (3) seine Einbettung in die Erzählung.

Die Länge der *sakehe* variiert stark. Es gibt sehr kurze wie das dreisilbige KONKUWA (vgl. Chiri Y. 1978, S. 94) oder das viersilbige HARIT KUNNA (ebd., S. 76), und längere, die das metrische Normalmaß von vier oder fünf Silben weit überschreiten, wie etwa ATUYKA TOMATOMAKI KUNTUTEASI HM HM (ebd., S. 108). Zu den umfangreichsten bekannten *sakehe* zählen TUNOYAKE RENOYAKE KUTUNKE KAMUYKE KAMUYCIKAPPO HUM HUM HUM (Kayano 2002, S. 254), SIROKANI PE RANRAN PISKAN KONKANI PE RANRAN PISKAN (Chiri Y. 1978, S. 10) oder PENKINA PANKINA UKARUKARI TANNETO IYUTANI SITCIWE TANNETO IYUTANI ASI TANNETO (Chiri M. 1973c, S. 181). Die Länge der meisten *sakehe* bewegt sich zwischen diesen beiden Extremen. Auffällig ist, daß die *sakehe* oft nicht ins normale rhythmisch-metrische Schema passen, da sie entweder zu wenige oder zu viele Silben besitzen. In so einem Fall bildet das *sakehe* einen eigenen Rhythmus, der sich mit dem des *kamuy yukar* abwechselt und derart eine metrische Spannung erzeugt, die sich zugleich in der Melodie spiegelt und die Individualität einer jeden einzelnen Erzählung verstärkt.

Die Bedeutung vieler *sakehe* liegt heute im Verborgenen, man kann aber trotzdem mit Chiri Mashihō (1973c, S. 165–169) vier Gruppen unterscheiden. Die erste bilden *sakehe*, die den Laut der tierischen *kamuy*-Gestalt onomatopoetisch nachahmen. Hierzu gehören etwa HUWE HUWE oder HOWEWE HUM für den brummenden Bären oder TORORO HANROK HANROK für den quakenden Frosch. HUM HUM KATO (Nakamoto 1995, S. 2) ahmt das Rufen einer Eule nach, und HUWA E E PAW (Kubodera 1977a, S. 149) steht für das Bellen des Fuchses. Hat ein *kamuy* keinen charakteristischen Laut, der imitiert werden könnte, besteht die Möglichkeit, mithilfe des *sakehe* ein anderes charakteristisches Geräusch zu generieren, das man mit dem jeweiligen Wesen assoziiert. Ein Maus-*kamuy* kann beispielsweise mit der Phrase HANKIRIKIRI repräsentiert werden, wobei *kirikiri* das Knabbern der Maus imitiert. Oder ein *kamuy*-Drache wird durch ASUSUN ASUSUN charakterisiert, das an das schleifende Geräusch erinnert, wenn sich eine Schlange über den Boden bewegt (Chiri M. 1973c, S. 167).

Die zweite Gruppe beschreibt Bewegungen oder Eigenarten des Protagonisten. So steht das *sakehe* PENKINA PANKINA UKARUKARI TANNETO IYUTANI SITCIWE TANNETO IYUTANI ASI TANNETO schon allein wegen seiner Länge für die Schlange, die in der betreffenden

Geschichte als Hauptcharakter auftritt. APE-MERU KOYAN KOYAN bedeutet übersetzt »Feuerlicht, es lodert, lodert« und beschreibt eine bestimmende Eigenschaft des Feuers, weshalb es als *sakehe* für Ape-kamuy, die Feuergottheit steht (Chiri M. 1973c, S. 167).

Sakehe der dritten Gruppe bezeichnen ebenfalls eine spezifische Eigenschaft des Protagonisten, allerdings handelt es sich nicht um ein allgemein zuschreibbares Attribut wie das Lodern der Flamme zum Feuer, sondern um eine Handlung, die speziell in der jeweiligen Erzählung charakteristisch ist. Ein Beispiel hierfür wäre TUSSAY TURI TUSSAY MATU (»Das Seil auswerfen, das Seil einholen«, Chiri M. 1973c, S. 168), das in einem *kamuy yukar* Verwendung findet, in dem ein Schwertfisch von einer Harpune getroffen wird und seine Angreifer in ihrem Boot über das Meer hinter sich her zieht (die Erzählung ist CM-05 in Chiri M. 1973c, S. 182–186). Auch TANOTA HURE HURE (»Am Strand rot, rot«, Chiri Y. 1978, S. 138) steht nicht für ein allgemeines Attribut der auftretenden Charaktere, Okikirmuys Sohn und einer nicht näher beschriebenen bösen Gottheit, sondern bezieht sich wohl eher auf den Kampf zwischen beiden, während möglicherweise angedeutet wird, daß sich das Ufer des Flusses, an dem der Zweikampf stattfindet, rot von Blut färbt. Da das *sakehe* allerdings vom Strand und nicht von einem Flußufer spricht, ist denkbar, daß es ursprünglich zu einem anderen *kamuy yukar* gehörte (Katayama 2003, S. 398). Strong (2011, S. 137) erwähnt eine weitere Möglichkeit: In der Gegend von Noboribetsu, aus der Chiri Yukie stammt, haben viele Flüsse ein rotes Flußbett, was vermutlich auf Eisenablagerungen zurückzuführen ist. Die im *sakehe* erwähnte rote Farbe könnte ein Bezug auf dieses lokale Phänomen sein.

Bei der vierten *sakehe*-Gruppe handelt es sich um Ausrufe oder Schreie, die mit der Geschichte oder dem Hauptcharakter in Zusammenhang stehen. HORE HORE etwa wird von Frauen in verschiedenen Situationen starker emotionaler Beteiligung verwendet (Kindaichi 1931a, S. 169); und der zweite Bestandteil von UNNA OY soll auf Gefahren aufmerksam machen (Chiri M. 1973c, S. 168). Ein derartiger Schrei kann dazu dienen, die Geschichte dramatischer zu gestalten und Spannung zu erhalten.

In beinahe allen Fällen ist das *sakehe* während der gesamten *kamuy-yukar*-Erzählung präsent; es wird gewöhnlich vor oder nach jedem einzelnen Vers wiederholt. Das folgende Beispiel zeigt den Anfang des elften *kamuy yukar* im *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 1978, S. 138–145) (Das *sakehe* steht in Kapitälchen):

TANOTA HURE HURE	sinean to ta	Eines Tages
TANOTA HURE HURE	pet turasi	am Fluß entlang
TANOTA HURE HURE	sinotas kusu	um zu spielen
TANOTA HURE HURE	payeas awa	ging ich, als
TANOTA HURE HURE	pon nitne kamuy	einen kleinen bösen Gott
TANOTA HURE HURE	cikoekari.	ich traf.

Das *sakehe*, das in diesem Fall aus sieben Silben besteht, wird innerhalb des ersten Satzes sechsmal rezitiert, und die Erzählung der Handlung also nach jeweils fünf oder vier Silben unterbrochen. Da das *sakehe* länger ist als der durchschnittliche Vers, nimmt es mehr Raum im *kamuy yukar* ein als die Geschichte selbst. Seine Bedeutung für das *kamuy yukar* muß daher als mindestens gleichwertig zum Inhalt angesehen

werden. Da das *sakehe* einen eigenständigen Rhythmus und einen von den Versen verschiedenen Melodieverlauf besitzt, ist das *kamuy yukar* vom steten Wechsel beider Einheiten geprägt. Parallel zum rhythmisch-melodischen Zweiklang aus *sakehe* und Erzählvers wechselt auch das stets identische *sakehe* mit den stets verschiedenen Versen der Erzählung ab. Der Wechsel markiert also nicht einfach bloß Verschiedenheit, sondern auch Verschiedenheit zwischen Verschiedenheit und Nichtverschiedenheit. Dadurch entsteht einerseits eine starke Spannung zwischen den einzelnen Bestandteilen des *kamuy yukar*, andererseits versetzt die machtvolle, unveränderliche Präsenz des *sakehe* den Zuhörer in einen tranceartigen Zustand der Gleichmütigkeit, durch den die Erzählung intensiver erlebbar wird. Darüber hinaus macht das *sakehe* dem Zuhörer permanent die Eigenartigkeit und Fremdheit des *kamuy yukar* als von einer Gottheit erzählte Geschichte bewußt.

Dieser Effekt dürfte auch für die Ainu gelten, die mit dieser Literaturform aufgewachsen sind und für die das *sakehe* kein exotisches Charakteristikum ist. Besonders, wenn es einen Tierlaut nachahmt, wird dem Zuhörer die Präsenz des göttlichen Erzählers deutlich. Der *kamuy* tritt nicht nur in Form der Hauptperson oder als durch die 1. Person dargestellter Erzähler auf, sondern wird gestalthaftig im *kamuy yukar* selbst. Die berichtende Gottheit ist präsent in den Worten und Lauten der Rezitation, in der Stimme des Erzählers, sie beherrscht quantitativ die Erzählung und ist selbst ein Teil von ihr. Sie wird durch den Vortrag unmittelbar wahrnehmbar für den Zuhörer, und damit scheint ein *kamuy yukar* nicht nur einfach eine Erzählung, sondern die Schaffung einer Situation, worin der *kamuy* direkt erfahrbar wird. Damit muss das *sakehe* als zentraler Bestandteil des *kamuy yukar* verstanden werden, da es dem Hauptcharakter Gestalt verleiht. *Kamuy yukar* ist eine Erfahrung **mit** dem *kamuy*, nicht **über** ihn.

Dennoch dürfte beschwerlich sein, einer Handlung zu folgen, wenn ohnehin kurze Verse, die eine Geschichte weitererzählen, immer wieder von längeren *sakehe* unterbrochen werden. Je ausgedehnter das *sakehe* ist, desto geringer wird der prozentuale Anteil der eigentlichen Handlung am Gesamtkorpus des *kamuy yukar*. Das erklärt wohl, warum umfangreichere *sakehe* nicht nach jedem Vers wiederholt werden, sondern in unregelmäßigen Abständen (Nakagawa 1997, S. 66). Wann und wie oft das *sakehe* Verwendung findet, ist nicht vorgeschrieben; es obliegt dem Erzähler, der es einbaut, wo es seinem eigenen Rezitationsrhythmus am ehesten entspricht (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 106). Der folgende Anfang eines *kamuy yukar* wird zweimal präsentiert, das *sakehe* erscheint allerdings in einer Version häufiger:

ATEYATEYATENNATENNA
 kunne hene
 tokap hene
 kem ruetok
 kem ruoka
 asikkotesu
 ATEYATEYATENNATENNA

(Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 106)

ATEYATEYATENNATENNA
 kunne hene
 tokap hene
 ATEYATEYATENNATENNA
 kem ruetok
 kem ruoka
 asikkotesu
 ATEYATEYATENNATENNA

(Nakagawa 1997, S. 66–67)

Nakagawa (Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 112) stellt diese Variabilität mit einem anderen Beispiel genauer vor. Dabei zitiert er den Anfang eines *kamuy yukar* mit drei verschiedenen *sakehe*-Verteilungen:

(A)	RITURPANKE PAO	
	pirka cise	Ein schönes Haus,
	RITURPANKE PAO	
	cise upsor	in diesem Haus,
	RITURPANKE PAO	
	aoyayresu	da wuchs ich alleine auf.
	RITURPANKE PAO	
	anan awa	Als ich dort war, ...
<hr/>		
(B)	RITURPANKE PAO	
	pirka cise	Ein schönes Haus,
	cise upsor	in diesem Haus,
	RITURPANKE PAO	
	aoyayresu	da wuchs ich alleine auf.
	anan awa	Als ich dort war, ...
	RITURPANKE PAO	
<hr/>		
(C)	RITURPANKE PAO	
	pirka cise	Ein schönes Haus,
	cise upsor	in diesem Haus,
	aoyayresu	da wuchs ich alleine auf.
	RITURPANKE PAO	
	anan awa	Als ich dort war, ...

In Version A wird das *sakehe* nach jedem Vers wiederholt. In Version B werden jeweils zwei Verse rezitiert, ehe das *sakehe* wiederkehrt. Version C fügt die *sakehe* sinngemäß ein, da mit dem dritten Vers *aoyayresu* (»ich wuchs alleine auf«) ein Satz endet. Dieses Beispiel zeigt, daß die Verwendung des *sakehe*, wenn auch obligatorisch, der Kontrolle des Erzählers unterliegt.

Ein Sonderfall des *sakehe*-Einsatzes liegt vor, wo dieses nicht als Refrainphrase zum Einsatz kommt, sondern als Bestandteil der Erzählung fungiert. Ein Beispiel wäre AS-01, wo SIROKANI PE RANRAN PISKAN KONKANI PE RANRAN PISKAN (»Silbertropfen fallen, fallen überall, Goldtropfen fallen, fallen überall«) in der Handlung selbst als Zitat des *kamuy*-Protagonisten erscheint (vgl. Kitamichi 2012, S. 26). Entsprechend selten findet es sich im Text: Obgleich das *kamuy yukar* in der *bunkobon*-Ausgabe dreizehn Seiten umfaßt, kommt das *sakehe* nur fünfmal vor. Zudem hat der Erzähler hier nicht die Freiheit, das *sakehe* nach jedem Vers einzubauen, da es als Teil der Handlung nur dort erscheinen soll, wo die Handlung es erfordert oder ermöglicht. Entsprechendes gilt für PENKINA PANKINA UKARUKARI TANNETO IYUTANI SITCIWE TANNETO IYUTANI ASI TANNETO, das nur zweimal im entsprechenden *kamuy yukar* CM-04 auftaucht. Auch hier wird das *sakehe* mimetisch präsentiert, als Lied, das die arbeitende Schlange singt. Die Geschichte gliedert sich in zwei Abschnitte, in denen die Schlange jeweils um einen Happen Fleisch bittet. Das *sakehe* ist hier so plaziert, daß jeder der beiden Teile mit ihm eingeleitet wird.

Daß das *sakehe* auch Gliederungsfunktion erfüllen kann, zeigt sich besonders deutlich in *kamuy yukar*, die zwei *sakehe* besitzen, sogenannte *tusakekorpe* (Chiri M. 1973c, S. 166) bzw. *tusakehekorpe* (Kubodera 1977a, S. 19) Beide Begriffe bedeuten übersetzt einfach »zwei (*tu*) *sakehe* besitzende (*kor*) Dinge (*pe*)«. In den meisten

tusakekorpe ändert sich das *sakehe*, wenn der erzählende Charakter wechselt oder wenn die Handlung in eine neue Phase tritt. In der zweiten Erzählung des *Zoku Ainu shin'yōshū*, CM-02, berichtet zunächst eine Wieselgottheit, wie sie von Menschen um Hilfe gebeten wird, die Hungersnot in der Menschenwelt zu beenden, und daher ein Fest für die anderen *kamuy* ausrichtet. Das zugehörige *sakehe* ist HO RIM RIM. Nachdem der Alkohol auf dem Fest zur Neige gegangen ist und sich die *kamuy* gegenseitig bekämpfen, beauftragt die Wieselin eine Maus, neuen Alkohol zu beschaffen. Die weitere Handlung wird nun aus Sicht der Maus erzählt, der Perspektivwechsel kündigt sich allerdings in der Erzählung selbst nicht an. Lediglich das neue *sakehe*, das nun HANKIRIKIRI HANKIRIKIRI lautet, markiert den Wechsel. Die Maus kehrt erfolgreich zurück, und die Wieselgottheit kann beginnen, die anderen *kamuy* um Hilfe bei der Bekämpfung der Hungersnot zu bitten. Durch die Rückkehr des *sakehe* zu HO RIM RIM wird klar, daß nun wieder aus der Perspektive der Wieselin erzählt wird. Selten kommen, mit ähnlicher Funktion, *kamuy yukar* mit drei (*re*) *sakehe* vor, die dann *resakehekorpe* genannt werden (Kubodera 1977a, S. 19).

Ein zweiter Typus von *tusakekorpe* setzt die beiden *sakehe* alternierend ein. Das folgende Beispiel (aus Nakagawa 1997, S. 69) demonstriert es:

ranma kane	HUNNAO	Immer wieder,
u katkor kane	NOWAO	unverändert
ip akor yupi	HUNNAO	hat mein älterer Bruder
iyaykoresu	NOWAO	mich alleine aufgezogen.
okaan awa	HUNNAO	So lebten wir, als
sinean pe ta	NOWAO	eines Tages ...

Dieser Typ von *tusakekorpe* kommt allerdings selten vor (Nakagawa 1997, S. 70) und kann als künstlerische Ausgestaltung des *sakehe* durch den Rezitator gelten.

Ein weiterer Sonderfall sind sogenannte sekundäre *sakehe* (jap. *nijiteki na sakehe* 二次的なサケへ, vgl. Nakagawa 1997, S. 70). Dabei handelt es sich um gelegentlich eingefügte *sakehe*, die das primäre, oft wiederholte *sakehe* ergänzen und mit der Handlung verbinden. Der Anfang von AS-02 demonstriert das Wechselspiel zwischen primärem (TOWA TOWA TO) und sekundärem (**suma tumu cas cas / ni tumu cas cas**) *sakehe*.

TOWA TOWA TO	sinean to ta	Eines Tages
TOWA TOWA TO	armoysam un	zum Strand hinab,
TOWA TOWA TO	nunipeas kusu	um Nahrung zu suchen
TOWA TOWA TO	sapas	ging ich,
TOWA TOWA TO	suma tumu cas cas	über Steine blitzschnell,
TOWA TOWA TO	ni tumu cas cas	über Holz blitzschnell,
TOWA TOWA TO	sapas kor	ging ich und ...

Während TOWA TOWA TO keine Bedeutung trägt, kann das sekundäre *sakehe* (im Beispiel fett markiert) als Bestandteil der erzählten Handlung verstanden werden. Letzteres taucht im Text insgesamt siebenmal auf. Anders als beim primären ist die Verwendung des sekundären von der Handlung vorgegeben – es wird in dieser Erzählung immer dann eingesetzt, wenn der Hauptcharakter, ein Fuchs, möglichst schnell läuft. Textliche Wiederholungen kommen in *kamuy yukar* als typisches

Merkmal oraler Literatur vor, doch handelt es sich bei *suma tumu cas cas ni tumu cas cas* nicht um eine einfache Wiederholung zweier Verse, da es – anders als Wiederholungen, die in verschiedenen *kamuy yukar* erscheinen können – ein individuelles Merkmal gerade dieses einen *kamuy yukar* ist (Nakagawa 1997, S. 71). Zudem sprechen linguistische Beweggründe dafür, es als *sakehe* anzusehen:

Zunächst einmal heißt das Verb ›laufen‹ im Dialekt von Noboribetsu *pas* und nicht *cas*. *Cas* ist eine Form, die vornehmlich im östlichen Teil Hokkaidōs verwendet wird, und man geht aus verschiedensten Gründen davon aus, daß diese Form älter ist als *pas*. Außerdem müßte man den Satz ›über ein Steinfeld laufen‹ grammatisch korrekt *tum peka cascascas* oder *tum ecascascas* formulieren, und da der Läufer der [erzählende] Fuchsgott selbst ist, muß das »ich« klar ausgedrückt werden. Wenn man also diese Phrase mit einem normalen Ausdruck im Dialekt von Noboribetsu mithilfe des Verbs *cas* formulieren wollte, müßte er *suma tum peka cascas cascas* oder *suma tum ciecascascas* lauten. Die vorliegende Phrase ist also grammatisch falsch, und auch wenn sie als Teil des eigentlichen Textes verwendet wird, handelt es sich um einen Ausdruck, der sich vom Rest unterscheidet. [...] Somit ist es möglich, dies als Element zu sehen, das eine ähnliche Funktion wie ein *sakehe* erfüllt, und da es also ein *sakehe* imitiert, nenne ich es sekundäres *sakehe*. (Nakagawa 1997, S. 72)

Das *sakehe* ist ein wesentliches Merkmal des *kamuy yukar* und seiner Subgenres mit einer eigenen, ihm inhärenten Systematik. Es ist in seiner internen Struktur hinsichtlich des Rhythmus, der Lautgestalt und Funktion zunächst unabhängig vom Erzähltext und steht mit diesem sogar in einem Spannungsverhältnis, das letztlich die Rezitation des *kamuy yukar* prägt. Der *kamuy*, der die Geschichte erzählt, materialisiert sich im *sakehe* und wird so körperlich, nämlich aural, erfahrbar. Verschriftlichungen von *kamuy yukar* tragen der Bedeutung des *sakehe* nicht gebührend Rechnung und verzichten – unter anderem bedingt durch den verfügbaren Platz der Papierseite – auf eine angemessen häufige Wiedergabe dieses Elements. Dadurch ändert sich der Charakter der Erzählung grundlegend: So fehlt in schriftlichen Versionen nicht nur die Lautlichkeit, die durch die Stimme des Rezitators erzeugt wird, vielmehr rückt die durch das *sakehe* unmittelbar erfahrbare göttliche Präsenz in den Hintergrund.

4.5 Der Raum in *kamuy yukar*

Kamuy yukar sind Erzählungen, in denen die *kamuy* als Protagonisten auftreten und untereinander sowie mit Menschen agieren. Diese göttlichen Charaktere sind durch die Verwendung besonderer Personalformen und der Refrainphrasen unmittelbar präsent. Sie wurden folglich nicht einfach als fiktive Geschöpfe verstanden, sondern die Berichte dieser Gottheiten waren Teil der Lebenswirklichkeit damaliger Ainu. Entsprechend sind die Handlungsorte und -räume der Erzählungen an das Weltbild der Ainu gebunden. Die Geographie und die mit ihr verbundene Bewegungsweise in den *kamuy yukar* ist noch kaum erforscht. Eine gründliche Zusammenschau der Epen ergibt jedoch, dass beides, Bewegung und Ort, streng gültigen Strukturen folgt. Die folgenden Ausführungen beschreiben, wie diese Räume konstituiert sind, wie sie zu den auftretenden Charakteren in Verbindung stehen und wie sich Bewegungen innerhalb der Räume sprachlich niederschlagen.

4.5.1 Die Sprache des Raumes

Das Ainu kennt zwei Klassen von Nomina, die sich hinsichtlich ihrer Morphologie und Verwendung unterscheiden und die in dieser Arbeit nach der Terminologie Satōs (2008) als »gewöhnliche Nomina« (*futsūmeishi* 普通名詞) und »lokative Nomina« (*ichimeishi* 位置名詞) bezeichnet werden. Gewöhnliche Nomina sind im Ainu genauso verwendet wie in anderen Sprachen, sie bezeichnen Gegenstände, Phänomene, Lebewesen, Gefühle usw. Lokative Nomina hingegen bedeuten Positionen und Orte. Während zum Beispiel das gewöhnliche Nomen *nupuri* für »Berg« im Sinne einer physischen Entität steht, bezieht sich das lokative Nomen *kim* auf den »Berg« als Ort im Sinne einer lokalen Angabe. Diesen Unterschied verdeutlichen die folgenden Beispielsätze:

- (a) *nupuri kunukar*
nupuri ku-ø-nukar
Berg 1SG:SUBJ-3OBJ-anschauen
›ich betrachte einen Berg‹
- (b) *kim ta karpa*
kim=ta k-arpa
Berg=DIR 1SG:SUBJ-gehen
›ich gehe zu einem Berg (oder: in die Berge)‹

In (a) wird der Berg in seiner physischen Form wahrgenommen, weshalb man das gewöhnliche Nomen *nupuri* verwendet. Da in (b) der Berg als Zielort der Bewegung angegeben ist, muß hier das lokative Nomen *kim* stehen. Bestimmte Partikeln, die adverbiale Bestimmungen zu Verben markieren, wie die Lokativ-/ Direktionalpartikel *ta*, können nur nach lokativen Nomina stehen. Die meisten Gegenstände und Räume, die auch als Ort fungieren können, haben kein speziell lokatives Nomen, sondern liegen nur als normale Nomina vor. Um ein solches als Ort im grammatischen Sinne zu verwenden, muß es zunächst in eine lokalnominale Phrase umgewandelt werden. Das geschieht, indem entweder das generelle lokative Nomen *or*, das »Ort« bedeutet, oder eine besondere Positionsangabe wie »oben« oder »unten«, die stets nur als lokative Nomina vorkommen, dem gewöhnlichen Nomen nachgestellt wird.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Ähnliche Phänomene gibt es auch in anderen Sprachen, wenngleich nicht in vergleichbarem Umfang. So erfordert das japanische Verb *iku* (»gehen«) stets eine Ortsangabe oder ein Ereignis als Ziel oder Richtung. Im Satz »ich gehe zu meinen Eltern« sind das Ziel der Bewegung die Eltern, die allerdings weder einen Ort noch ein Ereignis darstellen, weshalb der Ausdruck »meine Eltern« erst in eine Ortsangabe umgewandelt werden muß, indem man das Nomen *tokoro* (»Ort«) den »Eltern« nachstellt:

ryōshin=no tokoro=ni iku.
Eltern=GEN Ort=DIR gehen.

Im modernen Tibetischen kann die Ablativpartikel *nas* (»von ...her«) nur nach Ortsangaben stehen. Da im Satz »ich habe das Buch von meinem Freund bekommen« das Wort »Freund« im Ablativ stehen muß, aber keine Ortsangabe ist, ist es auch hier erforderlich, das Wort »Freund« syntaktisch erst in eine Ortsangabe umzuwandeln (mdl. Erklärung von J. Samuels. Vgl. hierzu auch Samuels 2014, S. 98). Hierfür wird das Wort »Freund« zum Attribut des Worts *rtsa*, das als Lokaltransformationssubstantiv fungiert:

grogs.po-i rtsa-nas rags-song
Freund-GEN Ort-ABL bekommen-PRÄT

Wie gewöhnliche Nomen können auch lokative Nomina im Status possessivus¹⁵⁰ stehen. Bei vielen wird die Form allerdings unregelmäßig gebildet. *Ka* (»oben«) bildet die Possessivform *kasi* oder *kasike*, *soy* (»draußen«) hingegen *soyke* oder *soykehe*. Ein weiterer Unterschied zu den normalen Nomina liegt in den verwendeten Personalpräfixen, denn während bei normalen Nomina die Subjektpräfixe zur Anwendung kommen, steht das lokative Nomen mit den Objektpräfixen. Zudem kennzeichnet dieses Präfix nicht den Besitzer eines Gegenstands, sondern den Bezugspunkt der Ortsbezeichnung. Entsprechend kann *enkasike* (*en-ka-sike*) mit »auf mir« übersetzt werden, wobei das Präfix *en-* die 1. Person Singular Objekt markiert.

Diese Unterscheidung in zwei Substantivklassen hat Auswirkungen auf die gesamte Syntax der Ainu-Sprache. Neben der Existenz bestimmter Kasuspartikeln, die nur nach lokativen Nomina stehen können, gibt es auch spezielle Applikativpräfixe (*o-* und (seltener) *e-*), die eine adverbelle Ortsangabe zum direkten Objekt eines Verbs machen können. Vergleiche:

- (a) *sanota ka ta kusinot*
 sanota ka=ta ku-sinot
 Strand auf=LOK 1SG:SUBJ-spielen
 ›ich spiele am (wörtl. auf dem) Strand‹
- (b) *sanota ka kosinot*
 sanota ka k-ø-o-sinot
 Strand auf 1SG:SUBJ-3OBJ-APPL-spielen
 ›ich spiele am (wörtl. auf dem) Strand‹

Während die lokative Phrase *sanota ka* in (a) als adverbelle Ortsangabe durch die Partikel *ta* markiert ist, fungiert dieselbe Phrase in (b) als direktes Objekt des durch das Applikativpräfix *o-* erweiterten Verbs *o-sinot* (»spielen in ...«).

Diese kurzen Vorbemerkungen zur sprachlichen Gestaltung von räumlichen Beziehungen erleichtern das Verständnis der folgenden Ausführungen.

4.5.2 Handlungsorte

Die Handlung von *kamuy-yukar*-Erzählungen findet oft in Wäldern, den Bergen, auf dem Meer oder am Strand statt. Möglich sind darüber hinaus Handlungsorte innerhalb

¹⁵⁰ Beide Arten von Nomina kommen in zwei Status vor, die man als Status absolutus und Status possessivus bezeichnen kann. Der Status absolutus steht dabei für die allgemeine Repräsentation des Nomens; sobald das Nomen aber einen unveräußerlichen Besitz ausdrückt, steht es im Status possessivus. Ein Nomen im Status possessivus wird mithilfe der transitiven Personalpräfixe flektiert, wobei das Präfix in Person und Numerus mit dem Besitzer kongruiert. Die Verwendung des Status possessivus ist stark eingeschränkt, denn er wird nur dann verwendet, wenn das Nomen in einer attributiven Possessivkonstruktion einen unveräußerlichen, permanenten Besitz ausdrückt. Ist das Besitzverhältnis des bezeichneten Gegenstands hingegen nicht permanent, d.h. kann es in ein anderes Besitzverhältnis umgewandelt werden, so steht das Nomen im Status absolutus. Die morphologische und syntaktische Unterscheidung von permanentem und übertragbarem Besitz findet sich in vielen Sprachen, zum Beispiel auch bei indigenen Sprachen Amerikas (vgl. Mithun 1999, S. 151–259). Unveräußerlichen »Besitz« sind etwa Körperteile und Verwandtschaftsbeziehungen, es finden sich im Ainu aber auch für bestimmte Gegenstände, Gottheiten oder Geländetypen Possessivformen, die darauf schließen lassen, daß der Besitz oder die Zugehörigkeit derselbigen kulturell bedingt als permanent angesehen wird (Dettmer 1989, S. 124 und 130).

menschlicher oder göttlicher Dörfer. AS-11 spielt beispielsweise komplett am Ufer eines Flusses inmitten des Waldes. CM-09 entfaltet seine Handlung am Strand und auf dem Meer. Und AS-01 wiederum erzählt von Vorkommnissen, die ausschließlich innerhalb eines Menschendorfes stattfinden. All diese Landschaften entstammen der Lebenswirklichkeit der Ainu: Das Dorf stellt ihre Heimat dar, Wälder, Berge, Meer und Strand sind die typischen Jagdgebiete. Diese erhalten die Ainu gemäß ihrer Mythologie stets von den *kamuy*, und so ist es nicht verwunderlich, daß die Protagonisten der *kamuy yukar* sich in eben diesen Gebieten aufhalten. Auch in der Götterwelt (*kamuy mosir*) sind diese landschaftlichen Verhältnisse wiedergespiegelt. Das bereits erwähnte CM-02 spielt in einer Siedlung der *kamuy*, im Haus der Wieselgöttin. In der eingeschobenen Passage, in der die Maus als Protagonistin auftritt und sich aufmacht, neuen Wein zu holen, durchquert sie einen Wald. Götter- und Menschenwelt sind hinsichtlich ihrer Landschaftsformen also gleich aufgebaut.

Die Orte, die in *kamuy yukar* auftauchen, sind gemeinhin nicht näher beschrieben oder benannt. Es handelt sich um archetypisierte Landschaften ohne spezielle Kennzeichen. Sowohl der natürliche Lebens- oder Aufenthaltsraum eines *kamuy* als auch ein neubesuchter, für den *kamuy* unbekannter und ungewöhnlicher Ort werden nicht näher ausgeführt. So erfahren wir aus den folgenden Worten lediglich, daß die erzählende Eulengottheit in den Bergen lebt und zum Strand hinabfliegt:

Da ich nur in den Bergen lebte und darüber ermüdete, beschloß ich, zum Strand hinabzufliegen und mich dort umzusehen. Und so flog ich zum Strand hinab. Als ich so aufs Meer hinausblickte, kam vom Meer her ein Lachsschwarm heraufgeschwommen. (Satō 2008, S. 282)

Eine detaillierte Schilderung der Verhältnisse im Wald oder am Strand unterbleibt. Auch die weinholende Maus beschreibt ihre Reise durch den Wald nur mit allgemeinen Termini. Obgleich der »Wald« nicht explizit erwähnt wird, kann aus der Nennung von Graswurzeln auf diese Zone geschlossen werden, da keine andere der archetypischen Landschaften (Strand, Meer etc.) einen derartigen Pflanzenwuchs aufweist:

Ich lief, von der Wiesel-Göttin beauftragt, so schnell ich konnte, manchmal stieß ich mir dabei mein Schnäuzchen an den Graswurzeln und schlug einen hohen Purzelbaum. (Chiri M. 1973c, S. 175)

Der Handlungsort eines *kamuy yukar* ist nicht konkret, sondern kaum definiertes Gebiet. Jeder Wald und jedes Meer könnte der im *kamuy yukar* erwähnte Ort sein. Dadurch, daß die Handlung nicht exakt verortet werden kann, ist das *kamuy yukar* für jeden Rezipienten gleichermaßen Teil der eigenen Wirklichkeit. Der erwähnte Wald ist der Wald in der Nähe des Zuhörers; wenn der also auf Sachalin lebt, befindet sich dort auch der Wald, und wenn das *kamuy yukar* im Süden Hokkaidōs erzählt wird, liegt auch der Wald im Süden Hokkaidōs. Das *kamuy yukar* ist keine exotische Erzählung von weit entfernten Ländern und Begebenheiten, sondern eng mit dem Lebensraum der Ainu verbunden. Auch dadurch wird der auftretende *kamuy* dem Zuhörer präsent: Wenn die Orte im *kamuy yukar* aus der unmittelbaren Umgebung stammen, dann gleichfalls der göttliche Hauptcharakter.

Wichtiger als die Frage nach der exakten Verortung eines Schauplatzes ist, welche Funktion diese Orte erfüllen. Grundlegend ist die Unterscheidung zwischen nativem Lebensraum des Hauptcharakters und fremdem Ort. In den meisten *kamuy yukar*, die in einer der vier Landschaftszonen – Berg, Wald, Strand, Meer – spielen, reist der Protagonist aus seiner Heimat in ein anderes, ihm fremdes Gebiet, das dabei stets einem anderen Landschaftstyp angehört. Da die Handlungsorte nicht namentlich oder durch eine exakte Beschreibung einem spezifischen Georaum zugeordnet werden können und lediglich Projektionen auf eine entsprechende Umgebung in der Nähe des Zuhörers provozieren, ist es nicht möglich, eine Eule von Wald A zu Wald B reisen zu lassen, da beide in den *kamuy yukar* als »der Wald« erschienen. Die Besonderheit der Reise des *kamuy* muß also zwangsläufig mit dem Betreten einer neuen Landschaftszone einhergehen.

Da die Bereiche Wald und Berg terminologisch in den Götterliedern nicht klar unterschieden werden, kann damit eine Bewegung zwischen den Landschaftszonen nur vom Wald / von den Bergen zum Strand oder aufs Meer hinaus erfolgen oder umgekehrt. Die tierische Gestalt eines *kamuy* begrenzt die Reichweite und Möglichkeiten der Bewegung: Ein Orca kann nicht in die Berge reisen, sondern höchstens zum Strand, und Waldbewohner wie Füchse oder Bären können im Meer nicht agieren. Fliegende Wesen wie Vögel hingegen sind in der Lage, alle Regionen zu bereisen. Funktional kommt dem Strand eine Sonderrolle zu, hier können Wasser- und Land-*kamuy* aufeinandertreffen.

Das (menschliche) Dorf nimmt ebenfalls die Funktion einer solchen Landschaftszone ein. Gewissermaßen als Abstraktion der tatsächlichen Lebenswirklichkeit liegt das Dorf in *kamuy yukar* irgendwo zwischen Strand und Wald und den daran anschließenden Bergen. So hat die Dorfgemeinschaft stets Zugang zu Strand und Meer, um Muscheln zu sammeln und Fische zu fangen, aber gleichermaßen erreicht ein Jäger schnell den Wald, um dort Tiere zu jagen oder eßbare Pflanzen zu sammeln. Als Verbindung zu Wald und Strand dient ein Fluß, an dem das Dorf zumeist liegt. Die Reise zum Dorf wird zum Beispiel im folgenden Ausschnitt (aus AS-01) thematisiert:

»Silbertropfen fallen, fallen überall, Goldtropfen fallen, fallen überall.« So sang ich leise und flog flußabwärts, bis ich schließlich an ein Menschendorf kam. (Chiri Y. 1978, S. 10)

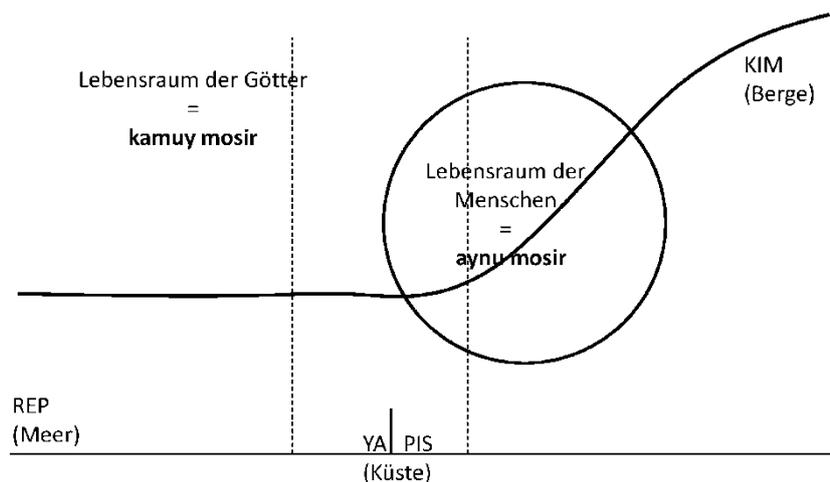
Auch die menschliche Siedlung gilt somit als fremdes Gebiet, das der *kamuy* zeitweilig aufsucht. Sein eigentlicher Lebensraum ist der Wald, was aus der Reisebeschreibung erfaßt werden kann: Er fliegt flußabwärts (*pet esoro sapas*), seine Heimat liegt demnach flußaufwärts, oberhalb des Dorfes. Daher kann es sich nur um den Wald als Landschaftszone handeln.

Das Element der Reise spielt nicht nur beim Zusammentreffen von *kamuy* eine Rolle – auch die Konfrontation von *kamuy* und Mensch oder sogar zwischen Menschen findet maßgeblich durch die Verschiebung des Handlungsraums statt. Die in das Dorf gereiste Eulengottheit aus dem eben zitierten *kamuy yukar* interagiert im Lauf der Geschichte mit den menschlichen Bewohnern dieses Dorfes, und der Zusammenstoß von Ainu und Japanern in der Erzählung um die Entführung von Oynakamuys Frau

durch die Besatzung eines japanischen Schiffes (CM-10) vollzieht sich durch den Wechsel der Landschaftszonen: Ausgangspunkt der Erzählung ist das Haus Oynakamuys, und damit die menschliche Siedlung. Der Mann verläßt das Haus in Richtung der Berge, um zu jagen. Vom Meer her kommen die Japaner in das Haus und nehmen die Frau mit auf das Schiff (Meer – Dorf – Meer). Der Mann kehrt von den Bergen zurück ins Haus und verfolgt die Japaner bis aufs Meer (Berg – Dorf – Meer). Am Ende befinden sich die gerettete Frau und ihr Gatte wieder in ihrem Haus (Meer – Dorf).

4.5.3 Die beiden Pole *kim* und *rep*

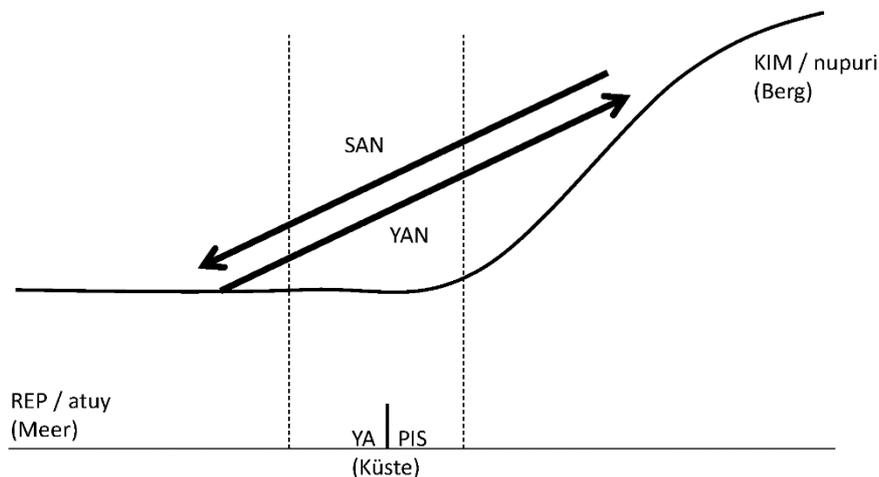
Aus der charakteristischen Anordnung der einzelnen Landschaftszonen nach Meer – Strand – Dorf – Wald/Berg und der Tatsache, daß Reisen stets Verlassen einer Zone bedeutet, folgt, daß eine Bewegung zwischen den Zonen nur linear und zweidimensional verläuft. Die einzelnen Zonen sind dem horizontalen Weltbild der Ainu gemäß aneinandergereiht (siehe Grafik).



Wie die Grafik zeigt, erstreckt sich das horizontale Weltbild der Ainu zwischen den beiden Polen »offenes Meer« (*rep*) und »hohe Berge« (*kim*). Eine Bewegung innerhalb dieses Weltbildes findet somit stets in Richtung eines dieser Pole statt. Eine Eule, die ihre heimischen Wälder verläßt und zum Strand hinabfliegt, bewegt sich stets auf den Pol *rep* zu. Die Japaner, die die Frau Oynakamuys zu entführen trachten, gehen auf den Pol *kim* zu. Generell gilt, daß eine Bewegung in *kamuy yukar* die Ebene zwischen den beiden Polen nicht verlassen kann.

Diese spezifische Art der Bewegung ist auch sprachlich durch häufig auftretende Marker (Verben, Adjektive, Positionsangaben, Nomen) gekennzeichnet, die entweder eine der Polbenennungen oder die Begriffe *ya* bzw. *pis* als Morphem beinhalten oder aber aus einem Verb bestehen, das die Bewegung auf einen der Pole hinzu beschreibt. *Ya* bezeichnet das Gebiet des Strandes, wenn es vom Meer aus gesehen wird, wohingegen *pis* für den Strand vom Land aus gesehen steht. Zwei besondere Verben drücken die Bewegung auf einen der Pole hinzu aus: Das Verb *san* markiert die

Bewegung vom Bergpol aufs Meer hin, *yan* vom Meer aufs Land. Die terminologische Basis für das Bewegungsschema in *kamuy yukar* veranschaulicht die folgende Abbildung. *Atuy* und *nupuri* sind andere Ausdrücke für »Meer« und »Berg«, beziehen sich allerdings auf die materiellen Einheiten und nicht, wie *rep* und *kim* auf das Meer oder die Berge als »Ort«.



Die Verwendung dieser Elemente in *kamuy yukar* wird im folgenden exemplifiziert. Als Text dient ST-1, die Zahlenangaben beziehen sich auf den Vers im Ainu-Text (siehe Satō 2008, S. 282–286). Am Anfang der Geschichte bewegt sich die Eule ausschließlich in ihrem nativen Lebensraum, den Bergen (*kim*, V001), bis sie sich entschließt, zum Strand hinabzufliegen (*pis ta esan*, V004). Daher fliegt sie zum Strand hinab (*pis ta sanan*, V007). Sie blickt aufs Meer hinaus (*herepasino*, V008) und sieht einen Schwarm Lachse, der vom Meer (*arhorepasi*, V010) auf die Eule zu kommt (*yap*¹⁵¹ *pa arki*, V012). Ganz vorne kommt der Anführer geschwommen (*yan*, V014). Er befiehlt seinen Artgenossen, aus Respekt vor dem mächtigen Eulengott friedlich den Fluß hinaufzuschwimmen (*oripakno eciyap kusu ne na*, V019). Ganz hinten jedoch schwimmt (*yan*, V023) ein böser Fisch. Dieser schwimmt den Fluß hinauf (*yan*, V027). Er starrt die Eulengottheit dreist an und schwimmt den Fluß hinauf (*yan*, V038), wobei er immer wieder aus dem Wasser springt, um die Eule zu reizen. Die wird wütend und trägt (*sanke*, V043) dann eine silberne Schöpfkelle aufs Meer (*atuy*, V044) hinaus, um dieses auszuschöpfen. Das Meer (*atuy*, V046) trocknet aus. Um ihr Werk zu vollenden, trägt (*sanke*, V062) die Eulengottheit eine goldene Schöpfkelle zum Meer (*atuy*, V063). Wieder trocknet das Meer (*atuy*, V065) aus. Die Fische geraten in Panik, da ihnen die Lebensgrundlage entzogen wurde. Die Eule erkennt, daß sie sehr einsam wäre, wenn sie alle Lachse wegen der Fehltat eines einzelnen tötete und beschließt, das Wasser wieder ins Meer zurückzugießen. Sie trägt (zweimal *sanke*, V097 und V103) also erneut die silberne und goldene Schöpfkelle zum Meer (zweimal *atuy or un*, V098 und V104). Das Wasser ist nun wieder im Meer (*atuy*, V112), und die Fische können fröhlich zurückkehren. Dann kehrt auch die Eule in die Berge

¹⁵¹ *Yap* ist die Pluralform von *yan*.

zurück (*kim ta hosipian*, V120). Früher fühlte sie sich in den Bergen (*kim*, V121) einsam, doch da es ihre Natur ist, in den Bergen (*kim*, V122) zu leben, ist sie in die Berge (*kim*, V122) zurückgekehrt und lebt fortan nur noch dort (*kim*, V123). Die folgende Tabelle stellt die einzelnen Begriffe noch einmal übersichtlich zusammen.

001	kim	Berge
004	pis ta esan	Bewegung zum Strand
007	pis ta sanan	Bewegung zum Strand
008	herepasino	Blick aufs Meer
010	arhorepasi	Fische kommen vom Meer
012	yap pa arki	Fische kommen auf das Land zu
014	yan	Fisch schwimmt aufs Land zu
019	eciyap kusu ne na	»Schwimmt den Fluß hinauf!«
023	yan	Fisch schwimmt aufs Land zu
027	yan	Fisch schwimmt den Fluß hinauf
038	yan	Fisch schwimmt den Fluß hinauf
043	sanke	Eule trägt Schöpfkelle (zum Meer)
044	atuy	zum Meer
046	atuy	Meer wird trocken
062	sanke	Eule trägt Schöpfkelle (zum Meer)
063	atuy	zum Meer
065	atuy	Meer wird trocken
097	sanke	Eule trägt Schöpfkelle (zum Meer)
098	atuy or un	zum Meer
103	sanke	Eule trägt Schöpfkelle (zum Meer)
104	atuy or un	zum Meer
120	kim ta hosipian	Eule kehrt zurück in die Berge
122	kim	Berge
122	kim	Berge
123	kim	Berge

Von den 124 Versen, aus denen die Erzählung insgesamt besteht, enthalten von den nach Abzug der Dialogverse verbleibenden 88 Versen 24 einen Positionsbezug, der auf das Orientierungssystem zwischen den beiden Polen *kim* und *rep* verweist, was 28 Prozent entspricht. Dabei sind diese Ausdrücke relativ gleichmäßig verteilt, lediglich zwischen Vers 65 und 97 klafft eine größere Lücke, die dadurch erklärbar wird, daß es an dieser Stelle um einen Dialog unter den Fischen und die Erkenntnis der Eule geht, ohne die Lachse einsam zu sein. Da Bewegung hier nicht Thema ist, fehlen die entsprechenden Ausdrücke. Insgesamt bleibt der Eindruck, daß der permanenten Verortung der Handlung im allgemeinen Raumgefüge eine hohe Priorität eingeräumt wird.

Aus der vorangegangenen Analyse läßt sich ableiten, daß jede einzelne Landschaftszone genau eine mögliche Handlungszone konstituiert. Innerhalb dieser erfolgt keine genauere Einteilung in kleinere Einheiten. Der Wald, so groß er auch gedacht sein mag, ist ein Ort, und alle Charaktere innerhalb des Waldes können miteinander interagieren, da sie sich in derselben Zone befinden. Eine indirekte Einwirkung auf Figuren, die sich in einem anderen Gebiet befinden, ist ebenfalls möglich, beispielsweise durch die Beobachtung derselben: In der analysierten Erzählung beobachtet die Eule vom Strand aus die Fische, wie sie sich vom Meer her dem Strand nähern.

Die Grundprinzipien der Bewegung in *kamuy yukar* sind somit die lineare Bewegung von Pol zu Pol und die Identität einer Landschaftszone mit einer möglichen Handlungszone. Aus diesen beiden Prinzipien folgt, daß eine Bewegung, die innerhalb einer Landschaft stattfindet, nicht die Ebene zwischen den Polen *rep* und *kim* verlassen kann. Ausnahmen sind untypisch; wo sie zu finden sind, gibt es einen Grund für die Abweichung. Ein Beispiel wäre die zweite Erzählung im *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 1978, S. 36–49), worin ein verwirrter Fuchs auf der Suche nach Nahrung den Wald verläßt und zum Strand hinabgeht. Er ist derart durcheinander, daß er beispielsweise einen großen Haufen Hundekot für einen gestrandeten Wal hält, der von feiernden Menschen umgeben ist. In dieser Erzählung nun verläßt der Fuchs die übliche Bewegungslinie und geht den Strand entlang, wo ihm noch mehrere solche peinlichen Verwechslungen passieren, ehe er – hungrig und erschöpft – nach Hause zurückkehrt. Die Abkehr von der polbezogenen Bewegung dürfte in der Verwirrtheit des Fuchses liegen. Wer einen Hundehaufen für einen Wal hält (hier sind selbst die Größenverhältnisse nicht dazu geeignet, eine solche Verwechslung zu stützen), kann sich gewiß auch verlaufen. Dem geübten, an das übliche Bewegungsmuster eines *kamuy yukar* gewöhnten Zuhörer wird das nicht entgangen sein, und so unterstützt die Struktur der Raumverhältnisse in dieser Erzählung den inhaltlich geschilderten geistigen Zustand des Protagonisten. Indem er von den üblichen Pfaden abweicht, verläßt der Fuchs gewissermaßen die von *kamuy yukar* genutzte Wirklichkeit und gelangt weiter in Richtung Wahnsinn.

4.5.4 Vertikales Weltbild – Horizontales Weltbild

Wie bereits in Abschnitt 2.3.1 beschrieben, ist die Kosmologie der Ainu durch zwei einander überlagernde Weltbilder geprägt. Das horizontale und das vertikale Weltmodell ergänzen und ersetzen sich gegenseitig. So kann das horizontale Weltbild (zwischen den beiden Polen *kim* und *rep*) als interne Struktur der Ebene *aynu mosir* oder *kamuy mosir* im vertikalen Modell dienen, gewissermaßen also eine Art kleinräumigen Aufbau einer einzelnen Ebene darstellen. Andererseits ist die Unterscheidung zwischen *kamuy mosir* und *aynu mosir* auch im horizontalen Modell voll entfaltet. Hier entspricht die Menschenwelt der Landschaftszone des Dorfes und seiner unmittelbaren Umgebung, wohingegen die Götterwelt durch die anderen Landschaften repräsentiert ist. Auch das entspricht der Lebenswirklichkeit der Ainu: Verläßt man sein Dorf und geht in den Wald oder zum Meer, betritt man eine Welt, in der man bei jedem Schritt *kamuy* treffen könnte (Yamada 1994, S. 56).

Die Linearität der Bewegung in einem *kamuy yukar* verbietet gewissermaßen eine Verknüpfung der beiden Weltbildmodelle innerhalb einer Erzählung. Das bedeutet, daß ein *kamuy yukar* seine Handlungsräume entweder auf dem horizontalen oder auf dem vertikalen Weltbild aufbaut. Diese Entscheidung muß getroffen werden, ehe die Handlung sich entfalten kann, denn wenn diese beispielsweise von einer Begegnung zwischen Meeres- und Waldbewohnern handelt, ist das vertikale Modell nicht nutzbar. Wie oben für das horizontale Weltbild beschrieben, entspricht eine Landschaftszone genau einem einzigen, nicht weiter unterteilbaren Handlungsraum. Das vertikale

Weltbild stellt zwei Bereiche bereit: Die Götterwelt und die darunter liegende Menschenwelt. Die unter der letztgenannten befindliche Unterwelt stellt selbst keinen Handlungsort dar. Eine Konfrontation zwischen Meeres- und Wald-*kamuy* im vertikalen Weltbild würde eine genauere Untergliederung der Götter- oder Menschenwelt erfordern, was strukturell nicht möglich ist.

Ein *kamuy yukar*, das die drei Ebenen des vertikalen Weltbildmodells und ihr Zusammenspiel gut demonstriert, ist KI-027. Es erzählt von einer Wolfsmutter, die gemeinsam mit ihren Jungen in *aynu mosir* lebt, bis eines Tages ein böser und brutaler Bär auftaucht und die Wolfsfamilie angreift.¹⁵² Es kommt zum Kampf zwischen dem Bären und der Wolfsmutter, die ihre Jungen verteidigen will, doch der Angreifer ist zu stark. Als sich abzeichnet, daß die Wölfin unterliegen wird, rufen die Wolfsjungen eine mächtige Wolfgottheit an, die im Oberen Himmel (*rikun kanto*), d.h. in *kamuy mosir* residiert. Die Wolfgottheit steigt auf die »Menschenwelt« herab und stößt den Bären mit einem machtvollen Angriff hinab in die Unterwelt.

Diese Erzählung zeigt die typische Funktion der drei Weltebenen: *Aynu mosir* ist das Land, in dem lebende Geschöpfe sich zumeist aufhalten, wie in der vorliegenden Erzählung die Wölfe oder der Bär. *Kamuy mosir* ist die Heimat der mächtigen Gottheiten wie der Wolfgottheit (*horkew kamuy*), und *pokna mosir* schließlich der endgültige Verbannungsort böser Kreaturen wie etwa des Bären. Erkennbar ist auch in dieser Erzählung die Linearität der Bewegung. Im vertikalen Weltbild verläuft die Bewegung von oben nach unten (oder umgekehrt). Eine Bewegung innerhalb einer Handlungszone (= Weltebene) findet nicht statt. Daher taucht der böse Bär auch einfach auf – er kann sich strukturell bedingt nicht von den Bergen herabgeben, um die Wölfe anzugreifen, da es innerhalb dieses vertikalen Modells keine räumliche Untergliederung in verschiedene Landschaftszonen innerhalb der Menschenwelt-Ebene gibt. Die Bewegungen innerhalb der Erzählung sind damit (1) das himmelwärts gewandte Rufen der jungen Wölfe nach Hilfe, (2) die Herabkunft der himmlischen Wolfgottheit auf die Menschenwelt, (3) die Verbannung des Bären in die Unterwelt. Die Linearität wird somit streng gewahrt und bestimmt, wie die Erzählung sich entfalten kann.

4.5.5 Chorographische Konstitution und atmosphärische Spezifikation

Nachdem in den vorangegangenen Abschnitten erläutert wurde, auf welche Weise »Raum« in den *kamuy yukar* entsteht, und wie er strukturell organisiert ist, stellt sich die Frage, wie dieser deskriptiv ausgestaltet wird. Die beiden maßgeblichen Kriterien hierzu sind die Frage nach der chorographischen Konstitution, d.h. der Art der Beschreibung eines Raums, und der atmosphärischen Spezifikation, also der Zuweisung qualitativer Prädikate an einzelne Elemente des Raumes (vgl. Nitsch 2015, S. 31–32).

Wie bereits ausgeführt, zeichnet sich der in *kamuy yukar* konstituierte Raum durch eine sehr allgemeine Beschreibung aus, der kaum mehr als ein archetypisches Terrain

¹⁵² Eine englische Übersetzung findet sich bei Philippi 1979, S. 75–77.

evoziert. In vielen Erzählungen begnügt sich der Dichter mit der schlichten Nennung der Landschaftszonen und Handlungsräume; er verzichtet auf eine genauere Ausgestaltung der von ihm erschaffenen Schaubühne der Geschichte. Allerdings gibt es auch Beispiele, in denen bestimmte Räume und Orte zumindest etwas näher beschrieben werden.

In KI-002 etwa wird ein Hase von einem Orca aufs Meer entführt. Die Erzählung scheint zum Großteil durch die Bewegung von einem Ort zum anderen und durch die Beschreibung der Bewegungen oder der Orte vorangetrieben. Die folgende Tabelle zeigt, wie viele Verse jeweils der Darstellung einer Handlung oder der Beschreibung eines Ortes dienen.

Vers	Inhalt
1–17	Hase schnitzt zu Hause
18–20	Hase verläßt das Haus
21–28	Hase hoppelt den Fluß entlang
29	über felsiges Gelände
30	durch Unterholz
31–38	Hase hoppelt den Fluß entlang
39	Hase kommt an den Strand
40	Der Strand ist sandig
41–46	Hase hoppelt am Strand herum. Beschreibung der Wellen
47–51	Ein Orca kommt heran
52–57	Hase hoppelt im Sand umher
58–64	Orca kommt näher. Wellen treffen auf die Küste und ziehen sich ins Meer zurück
65–73	Hase sieht dem Orca zu und hoppelt im Sand umher
74–82	Orca reitet auf den Wellen, taucht in sie ein
83–88	Hase hoppelt im Sand umher
89–133	Dialog zwischen Orca und Hase
134–139	Hase springt auf den Rücken des Orca
140–144	Orca schwimmt aufs Meer hinaus
145–151	Orca erreicht das offene Meer
152–260	Dialog zwischen Orca und Hase
261–268	Orca schwimmt zurück zur Küste. Beschreibung der Wellenbewegungen
269–274	Hase springt an den Sandstrand
275–289	Dialog zwischen Orca und Hase
290	Hase macht sich auf den Weg nach Hause
291–294	Hase wandert den Fluß hinauf
295–296	Hase erreicht sein Haus
297–308	Hase schnitzt in seinem Haus

Brüche in der Beschreibung kommen lediglich bei Dialogsequenzen vor, von denen es drei gibt: In den Versen 89–133 lockt der Orca den Hasen auf seinen Rücken, um ihn aufs offene Meer zu entführen, und in den Versen 275–289 verspottet der Hase den Orca, nachdem dieser ihn, einer List zum Opfer gefallen, freiwillig wieder zum Strand zurückgebracht hat. Im Zentrum der Erzählung steht allerdings ein längerer Dialog, in dem der Hase vom Orca die genauen Hintergründe seiner Entführung erfährt und danach den Wal zum Umkehren bewegt. Der Dialog hat eine Länge von 109 Versen und macht in etwa ein Viertel der gesamten Erzählung aus.

Die ersten siebzehn Verse beschreiben, wie der Hase seiner alltäglichen Tätigkeit, dem Schnitzen von Verzierungen in seine Schwertscheide, nachgeht. Mit keinem Wort wird erwähnt, daß er sich dabei in seinem eigenen Heim befindet; diese Information erhält der Zuhörer oder Leser nur durch sein Wissen um die Konventionen der *kamuy-*

yukar-Literatur. Die Gestaltwerdung des Raums beginnt erst mit dem Verlassen des Hauses, wenn die Erzählung den Weg hinab zum Strand beschreibt. Hier wird der Fluß erwähnt (Vers 22), der als topographisches Merkmal die Verbindung zwischen den einzelnen Landschaftszonen herstellt. Es folgt eine genaue Darstellung der Bewegung des Hasen auf seinem Weg, wie er erst Kraft sammelt, um den folgenden Sprung bewältigen zu können, und auch die dadurch entstehenden Geräusche werden erwähnt. Die Verse 29 und 30 schließlich beschreiben den Transitraum, den der Hase auf seinem Weg durchquert, genauer: Zunächst wird steiniger Boden genannt, anschließend Unterholz, das vom Hasen hoppelnd (ainu *ecascas*) durchquert wird. Erneut räumt die Erzählung den Bewegungen des Hauptcharakters Platz ein, bis er an der Küste angekommen ist. Diese (*pis*) wird sogleich im folgenden Vers (40) konkreter als Sandstrand (*ota*) identifiziert.

Eine besondere Auffälligkeit dieses Textes findet sich in den nun folgenden Versen 41–46, wo die Bewegung der Wellen als Fixpunkte eines Orientierungssystems verwendet sind. Die Richtungen, in die der Hase hier am Strand entlang hoppelt, werden nicht etwa mit den Himmelsrichtungen beschrieben und auch nicht mithilfe des bereits vorgestellten KIM-REP-Systems, sondern durch die Ausdrücke *ekoypok un* und *ekoyka un*. Je nach Position des Sprechers sind damit andere Himmelsrichtungen gemeint. So kann *ekoypok un* laut Kubodera (1977a, S. 603) für Süden oder Westen stehen, *ekoyka un* für Norden oder Osten. Kayano (2002, S. 231–232) gibt an, daß *ekoypok* (»unterhalb der Wellen«) von Nibutani aus gesehen die Richtung nach Shiraoi benennt (also nach Westen), *ekoyka* hingegen die nach Shizunai (also Osten). *Ekoyka* bezeichnet laut Kayano (ebd., S. 133) vom Saru-Fluß aus gesehen die Richtung, in der Shizunai und Urakawa liegen, also Süden. Mithilfe dieser und ähnlich gearteter Ausdrücke kann ebenso auf eine spezielle Richtung verwiesen werden. Dieses System ist zwar aus einer überregionalen Perspektive relativ, da es an jedem Ort andere Richtungen bezeichnet, stellt für einen singulären Ort jedoch ein klares und absolutes System dar, das keiner Änderung unterworfen ist. Interessanterweise schließt unmittelbar an die Erwähnung der Wellenbewegungen erneut die formelhafte Beschreibung der Hasensprünge an, die mit dem Verb *akoyaysikurkaomare* zum Ausdruck kommt. Das Sich-Zusammenziehen und anschließende Strecken im Sprung ist bildlich mit den im stetigen Vordrängen und Rückzug befindlichen Wellen des Meeres verglichen, deren Richtung der Hase am Strand folgt. Das ist keinesfalls Zufall, denn bei den Ainu wird die Bewegung von Wellen oft mit den Sprüngen von Hasen assoziiert. Schaumkronen etwa werden in der Ainu-Sprache mit dem Ausdruck *isepo terke* (»ein Hase springt«) beschrieben (Strong 2011, S. 168). Wellen, Strand und Protagonist bilden an dieser Stelle der Erzählung somit eine ununterscheidbare Einheit, verbunden durch das den Raum konstituierende Bewegungsmuster. Der Sandstrand ist durch drei Faktoren ausgestaltet, nämlich den Begriff für den Strand selbst, durch die Bewegungen des Hasen, die dem Raum erst Dimensionalität verleihen, und schließlich durch die Richtungsangaben mithilfe der Wellenbewegungen. Erst nachdem diese längere Darstellung von »Raum« durch die beiden Konstituenten »Ort« und »Bewegung« abgeschlossen ist, geschieht in Form der Ankunft des Orcas

jenes besondere Ereignis, von dem aus sich die eigentliche Handlung der Erzählung entfaltet.

Für die Untersuchung räumlicher Beschreibungsmodi ist noch eine weitere Stelle dieser Erzählung aufschlußreich. Unmittelbar vor der langen Dialogsequenz, die im Mittelpunkt der Geschichte steht, findet sich die folgende Formulierung (Verse 148–151):

repunkur atuy	das Meer der Meerleute
yaunkur atuy	das Meer der Landleute
atuy utur	zwischen die Meere
aepaye kor	sind wir geschwommen.

Der Orca hat hier eine Grenze erreicht, doch ist diese nicht als Grenzlinie, sondern als Grenzraum – als Zwischenraum – bezeichnet. Gleichwohl wird klar eine Grenzüberschreitung beschrieben, denn um in den Bereich zwischen zwei »Territorien« zu gelangen, muß erst der eigene Raum verlassen werden. Sprachlich stellt sich das Eindringen in den Grenzraum als aktive Handlung dar, die auf ein Objekt einwirkt. Das intransitive Verb *paye* (»gehen«) steht hier mit dem lokativen Applikativpräfix *e-*, wodurch es transitiv wird. Das Objekt des nun translokativen Verbs ist der betretene Raum, der damit nicht nur Ziel einer Bewegung, sondern zugleich Patiens einer Handlung wird. Eine Bewegung zu einem bestimmten Ort hin kann im Ainu anstatt mit einem Applikativpräfix auch durch die Richtungspartikel *ta* markiert werden. Das Verb *paye* stünde dann als intransitives Verb mit einer adverbialen Ortsangabe: *atuy ututta payean* (»wir sind zwischen die Meere geschwommen«). Die Transitivität oder Intransitivität eines Verbs läßt sich hier auch durch die Verwendung des Subjektpräfixes *a-* bei transitiven oder des Subjektsuffixes *-an* bei intransitiven Verben erkennen.

Unmittelbar im Anschluß an diese Grenzbetretung bricht der Text mit einem seiner wesentlichen Merkmale – der für *kamuy yukar* vergleichsweise detaillierten Beschreibung räumlicher Charakteristika. Während der 109 Verse langen Dialogszene erscheint keine einzige Ausgestaltung des den Orca umgebenden Raums. Obgleich das Meer vor Betreten der Grenze immer wieder in Form seiner Wellen beschrieben wurde, befindet man sich nun in einem absolut leeren Raum. Mit Verlassen des üblichen Bezugsrahmens räumlicher Orientierung verstummt die Topographie. Fast will es scheinen, als existiere an diesem Raum außerhalb des Raumes nichts. Der Orca und der Hase wirken wie Fremdkörper, letzte Reste einer Realität, die hier keine Gültigkeit mehr hat. Und so nimmt es nicht wunder, daß sich dem Schweigen des Raums die Stimmen der Protagonisten entgegenstellen. Wo kein realer Raum ist, wird nun ein fiktiver Raum entworfen, der lediglich in der Rede des Orca existiert: Dieser berichtet, wie er vom Herrscher der Meere (in dessen Unterwasserpalast) ausgeschiedt wurde, um den Hasen zu entführen. Doch auch dieser fiktive Raum vermag sich nicht recht zu konstituieren; man erfährt nichts über die Lebensumstände jenes ominösen Herrschers – lediglich dessen Name und die Nennung seiner Tochter erschaffen den Raum, der im Nichts jenseits der in *kamuy yukar* faßbaren Welt liegt.

Andere Beobachtungen kann man in CM-10 machen, das bereits weiter oben (Abschnitt 4.3.4) vorgestellt wurde. Die Erzählung bewegt sich vor dem Rahmen des Zwei-Pole-Systems: Benannt sind die Landschaftszonen Berge, Ainu-Haus, Hügel, Strand, Meer. Auch hier findet ein Ortswechsel nur auf der Linie zwischen den beiden Polen statt. Obwohl die verwendeten Positionsangaben in gewohnter Häufigkeit genannt werden, bleibt ihre Ausgestaltung spärlich. Von den Bergen erfahren wir lediglich, daß Oynakamuy auf seiner Jagd zwei oder drei (also viele) Gipfel überquert und daß er in den Bärenhöhlen keine jagbaren Tiere findet. Strand, Hügel und Meer werden lediglich erwähnt, aber nicht näher beschrieben. Im Gegensatz dazu werden zwei Orte genauer ausgestaltet. Das Haus Oynakamuys wird mit ausführlichen Worten gezeichnet, und das Schiff der Japaner ist zumindest auf eine allgemeine und oberflächliche Art genauer geschildert.

Das Ainu-Haus wird zweimal in der Erzählung als tragischer Handlungsort beschrieben: Zunächst bei der Entführung der Frau durch die Japaner, bei der es zum Kampf zwischen der Frau und den Entführern kommt. Das Kind stirbt auf brutale Weise, das Haus wird verwüstet. Die Brutalität der Szene wird durch die ungewöhnlich ausführliche Beschreibung unterstrichen:

Zwei oder drei von ihnen ergriffen meine Hände. Mein kleines Kind hatte allein gespielt, doch als es hörte, wie ich mit den Japanern stritt, bekam es Angst, und so sprang es weinend auf mich zu und rief: »Mama!« Ich wollte es hochheben und umarmen, doch da die Japaner meine Hände fest umklammert hielten, konnte ich nichts tun. Sie zogen mich in Richtung der Tür und machten sich bereit zu gehen. Ich jedoch stemmte mich dagegen, da ich nicht gehen wollte. Zornig hob ich das Bein, und durch einen Zufall traf ich einen von ihnen. Ich tobte geradezu. Nun fielen sie alle wütend über mich her. Währenddessen ergriff einer der verhaßten Japaner meinen kleinen Sohn, hob ihn in die Luft und schleuderte ihn auf die Feuerstelle. Zu meinem Grauen fiel sein toter Körper wie ein Holzstamm zu Boden. Unbändiger Schmerz erfüllte mich, als ich dies mit eigenen Augen ansehen mußte. Dann wurde mir schummrig, ich sah alles doppelt und dreifach, und alles drehte sich um mich. Die verhaßten Japaner hatten in ihrer Verachtung einer Frau ein unschuldiges – mein geliebtes – Kind auf grauenvolle und erbarmungslose Weise getötet. Das Kind, das ich und mein Mann so sehr geliebt hatten ...!
(Chiri M. 1973c, S. 192)

Die Beschreibung wiederholt sich, als Oynakamuy nach Hause zurückkehrt, denn durch seine Zauberkraft kann er das Geschehen noch einmal miterleben. Dem Haus als Ort der Tragödie wird also auch im Detailgrad und der Ausführlichkeit große Bedeutung beigemessen. Dadurch wird es auch gestalterisch zum Mittelpunkt der Erzählung.

Der andere Schauplatz der Geschichte ist das Schiff. Oynakamuy erreicht es, als es gerade an der »Grenze zwischen dem fremden Meer und dem unserer Insel« ist. Es ist noch nicht auf das offene Meer gelangt und hat damit die Welt der Ainu nicht verlassen, sondern befindet sich an eben jenem Punkt, wo auch der Orca verharrt und schließlich umkehrt. So wenig wie dieser den Ainu-Raum verlassen konnte, ist es den Japanern möglich, ins »Draußen« zu gelangen, da sich dieses narrativ nicht konstituieren kann. Oynakamuy zerstört das Schiff, die Japaner ertrinken im endlosen Meer. Erzählerisch war es ihnen nie beschieden, mit ihrem Schiff die Welt der Ainu zu verlassen, denn außerhalb dieser Welt existiert nichts. Nur narrativ unbestimmter,

leerer Raum, der in der Ainu-Literatur nicht ausgefüllt wird.¹⁵³ In diesem Grenzraum fungiert das Schiff als Insel der Realität, als Erweiterung des eigentlich bereits geendet habenden Raumes. Das Schiff selbst ist ein abgegrenzter, faßbarer Raum in diesem Zwischenraum, der Grenze zwischen dem etablierten Weltbild der Ainu und dem Nichts, das außerhalb besteht. Und dennoch wirkt jenes Nichts bereits stark auf die im Grenzraum befindlichen Entitäten. Das Japaner-Schiff – obgleich wie das Ainu-Haus Schauplatz eines Kampfes – wird nur sehr allgemein beschrieben: Man erfährt lediglich, daß es eine Kajüte, ein Deck, einen Mast und einen Rumpf hat. Angesichts der für die Ainu exotischen Erscheinung eines japanischen Schiffes wird dieses überraschend archetypisch beschrieben.

Derartige Grenzüberschreitungen stellen ein besonderes Element der Raumkonstitution dar, da sie als Interferenz die Natur des Raumes manipulieren können. Etwas Fremdes gelangt in den eigenen, vertrauten Raum und korrumpiert diesen auf gewisse Weise. Das Tabaksdöschen in CM-07 ist ein kulturell fremdartiger, exotischer Gegenstand, der lange Zeit als Fremdkörper herumliegt und verrottet, die entführenden Japaner in CM-10 sind eine brutale Störung der eigentlich friedlichen Lebensidylle der Ainu-Familie. Letzteres zeigt den Charakter als räumliche Interferenz besonders drastisch. Der Innenraum des Ainu-Hauses wird von den Japanern nicht einfach betreten, er wird umgeformt: Anstelle des Kessels hängt am Kesselhaken das tote Kind, Kampfspuren sind überall sichtbar, die Stickereiarbeit der Frau liegt unbeendet auf dem Boden, das Feuer in der Feuerstelle ist erloschen. Auch sprachlich stellt sich das Fremde der Japaner dar: *Aynu* bedeutet »Mensch« und steht im Kontrast zu *kamuy*, den »Gottheiten«. Die Japaner allerdings werden nicht als *aynu* bezeichnet, und auch nicht als *kur* (»Person«), sondern als *sisam*, das bedeutet »die von daneben«. Bereits diese Bezeichnung demonstriert, daß die Japaner kein Bestandteil der Ainu-Welt sind. Sie stehen außerhalb des literarisch faßbaren Kosmos. Wenn man darüber hinaus bedenkt, daß das Ainu-Haus zur Hälfte den Menschen und zur anderen Hälfte den *kamuy* vorbehalten ist, wird die Tat der Japaner noch schrecklicher. Sie haben nicht nur eine menschliche Familie und ihr Haus zerstört, sondern darüber hinaus heiligen Boden. Zudem wird das Herdfeuer von den Ainu als höchste Gottheit verehrt: Ape huci kamuy dient als Vermittlerin zwischen den Menschen und den *kamuy*. Durch das Löschen des Herdfeuers ist es für Oynakamuy schwieriger, mit den Göttern in Verhandlung zu treten. Die Zerstörung der Feuerstelle schafft somit eine nur schwer zu überwindende Grenze zwischen den Menschen und den *kamuy*.

Bereits durch das Eindringen der Japaner in das Land der Ainu ist der Raum der *kamuy* korrumpiert. Obgleich Oynakamuy »zwei Gipfel und drei Gipfel« überquert, findet er im Gegensatz zu allen früheren Streifzügen keine Beute. Es scheint so, als würden sich die Götter vor den Fremden verbergen. Noch ehe die Japaner aktiv etwas getan haben, ist ihre Anwesenheit bereits ein störender Faktor in der Welt der Ainu.

¹⁵³ Die absolute Stille, die fremde Räume umgibt, findet sich auch in anderen Genres: In dem in Abschnitt 3.2.3 zitierten *uepeker* bricht der Protagonist von zu Hause auf, um mit den Japanern Handel zu treiben. Sobald er die Ainu-Lande verläßt, löst sich die Erzählung auf. Erst mit seiner Rückkehr setzt die Erzählung wieder ein. Mit keinem Wort wird erwähnt, was der Hauptcharakter bei den Japanern erlebt hat. Obgleich das *uymam*, der Handel mit Japanern, einen wichtigen Stellenwert in der Ainu-Kultur darstellte, wird die Handelsreise selbst nicht beschrieben.

Die nächste Grenzüberschreitung ist das Betreten des Hauses durch die Japaner. Sie kommen durch die Tür – ein physisches Zeichen, daß sie keine *kamuy* sind, denn diese würden durch das heilige Fenster kommen – und in *kamuy yukar* ein sicheres Zeichen, daß sie böse Absichten hegen. Diese Transgression ist sprachlich dadurch ausgezeichnet, daß mit einem Mal der Detailgrad zunimmt. Das »Außen« ist nicht wirklich beschrieben, der Innenraum hingegen sehr ausführlich. Obgleich Fremdeinflüsse eine gewisse Interferenzwirkung auf Räume in der Ainu-Literatur ausüben, haben sie letztlich nicht die Macht, den Raum dauerhaft zu verändern. Stets halten die Raumstrukturen Regulierungen bereit, die das Fremde entweder assimilieren oder vernichten. Dabei muß das Fremde noch nicht einmal etwas sein, das von außerhalb der gesetzten Grenzen der räumlichen Ausdehnung der Ainu-Literatur kommt, wie etwa die in die Ainulande eindringenden Japaner. Auch wenn ein *kamuy* in unlauterer Absicht ein Haus betritt, wird er letztlich wieder vertrieben. Durch die Vernichtung des Störfaktors (Japaner und Schiff) stellt Oynakamuy in CM-10 die Ordnung seiner Welt wieder her, und am Ende der Erzählung ist der Sohn wieder am Leben, die Ehefrau gerettet, das Haus repariert und die *kamuy* können wieder in Frieden leben.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Darstellung der einzelnen Raumeinheiten und Orte durch einen starken Kontrast gekennzeichnet ist: der Beschreibung des eigenen, vertrauten Raums mit einem hohen, und der des Fremdraums mit sehr niedrigem Detailgrad. Die *kamuy-yukar*-Literatur zeigt eine starke Tendenz, das Fremde und Unbekannte überhaupt nicht zu erwähnen, und wenn doch, so unterliegt es am Ende der Übermächtigkeit des Bekannten. So stellt sich die Frage nach dem Grund. Zum einen schafft die Abgrenzung von Räumen und Handlungsorten durch den Detailgrad ihrer Ausgestaltung eine besondere Fokussierung bestimmter Bereiche. Fremdraum wirkt unwirklich, weil er nicht beschrieben ist, weil er nicht beschreibbar zu sein scheint. Das Hauptaugenmerk liegt auf dem eigenen, dem vertrauten Raum – sei es das eigene Haus, der eigene Wald oder die eigene »Welt«. Der vom Orca entführte Hase kann sich erst dann wieder sicher fühlen, wenn er den Grenzraum zu seiner Welt wieder verlassen hat und auf dem ihm bekannten Sandstrand steht. Die Eule, die sich von den Lachsen beleidigt fühlt (ST-1), kann in ihrem eigenen Wohn»raum«, den bewaldeten Bergen, wieder in Frieden leben.

Die Ainu sind in der Realität seit Jahrhunderten Opfer japanischer Expansions- und Assimilationsbestrebungen. Dagegen zeigt die Ainu-Literatur eine starke, unbeugsame und unbezwingbare Ainu-Welt, deren interne Strukturen und Elemente dem Fremden überlegen sind. Siddle (1996, S. 127) interpretiert die erste Erzählung des *Ainu shin'yōshū* auf ähnliche Weise, nämlich daß die verarmte Familie für das Volk der Ainu stehe, die von den Japanern um ihren rechtmäßigen Reichtum gebracht wurde. Daß im Laufe der Handlung die Familie dank der Eulengottheit wieder zu Reichtum gelangt, läßt sich entsprechend als Hoffnung auf eine bessere Zukunft für die Ainu interpretieren.

Zudem stellt die Beschreibung von exotischen Schauplätzen möglicherweise eine zu starke kognitive Belastung des Dichters dar. Kuiper (2000) weist überzeugend nach,

daß der Rezitator einer Geschichte – noch dazu, wenn sie metrischen Beschränkungen unterliegt – sein sprachliches Kurzzeitgedächtnis extrem fordert. Um dies zu minimieren, verwendet er das System von Formeln und Themen. Die starke Verknüpfung der Erzählung mit abstrakten, archetypischen Positionsangaben innerhalb eines klar durch die Tradition definierten Raums mag demselben Zweck dienen. Fremde und exotische Schauplätze sind mit dem etablierten Formelschatz nicht zu konstruieren – und so bleiben sie im Dunkeln.

Abhängig von der Handlung des *kamuy yukar* kann die Konstruktion der Räumlichkeit auch von den bisher beschriebenen Basismodellen abweichen. Das gilt besonders dann, wenn eine Erzählung Bewegungen ausschließlich innerhalb einer einzigen Landschaftszone darstellt. In diesen Fällen dynamisiert die Transgression des zu Beginn konstituierten Innenraums den Gesamttraum der Erzählung und unterteilt die Landschaftszone in kleinere Einheiten, die sich in Beschreibung und Funktion voneinander abgrenzen (vgl. hierzu Dünne 2015, S. 41–43). Derartige Beispiele gibt es viele. Ein besonders einfaches ist KI-047. In dieser Erzählung ist eine Krähe traurig darüber, daß sie nicht zu den Gelagen der anderen *kamuy* eingeladen wurde. Aus Einsamkeit beginnt sie zu tanzen, und nach einiger Zeit hören auch die übrigen Gottheiten vom schönen Tanz der Krähe. Daraufhin wird sie zum nächsten Fest eingeladen, auf daß sie für ihre Gastgeber tanzen möge. Ihre Darbietung ist so schön anzusehen, daß sie künftig immer ein willkommener Gast bei den *kamuy* ist. Der Raum in dieser Erzählung beschränkt sich auf die Siedlung der Gottheiten, und hier insbesondere auf die Opposition zwischen dem Heim der Krähe, das zugleich der Ausgangspunkt der Handlung ist, und einem oder mehreren Häusern¹⁵⁴ anderer *kamuy*. Im Gegensatz zur häufigen Frequenz, in der Lokalisierungsbegriffe in anderen *kamuy yukar* auftauchen, erscheint in dieser Erzählung kein einziges Bewegungsverb. Die beiden implizierten Schauplätze erscheinen streng separiert und werden durch keine Bewegung zwischen ihnen miteinander verbunden. Der erste Übergang in der Erzählung gestaltet sich beispielsweise wie folgt (KI-047, Verse 36–51):

kamuy or	die Götter
easurosma	ein Gerücht erreichte,
ki kor easir	zum ersten Mal
anan hi	von meiner Existenz
kamuy utar	die Götterschar
eramu oka	erfuhr.
kihi wano easir	Als dann zum ersten Mal
aynu or wa	von den Menschen
sake paye kor	Wein gebracht,
iaske auk wa	wurde ich eingeladen und
iku eorot	ich nahm an dem Gelage
aki kor,	teil. Sodann
ikuan hike	trank ich den Wein,
ine ap kusu	und wahrlich! –
sake pirka wa	was für ein Genuß
humas nankor a!	der Wein doch war!

¹⁵⁴ Der Text selbst schweigt sich darüber aus, ob die Feste der *kamuy* stets am selben Ort stattfinden oder nicht.

Die Ortsveränderung wird an dieser Stelle nur vage in Szene gesetzt. Die beiden Handlungsorte der Erzählung sind lediglich durch die in diesen befindlichen Charaktere – hier die Krähe, dort die Götterschar – vertreten. Zu Beginn der zitierten Passage ist das Augenmerk auf die Heimstatt der anderen *kamuy* gerichtet. Im vierten Vers findet durch die bloße Erwähnung der in der 1. Person stehenden Verbform *anan* (»ich bin da, ich existiere«) ein kurzer Wechsel auf den Aufenthaltsort der Krähe statt, der allerdings sofort wieder rückgängig gemacht wird, als die anderen Götter Wein erhalten. Erneut richtet sich der Fokus kurz auf die Krähe, als diese die Einladung erhält. Bis zu dieser Stelle ist die Opposition zwischen den beiden Schauplätzen grammatisch allein durch den Wechsel zwischen der 1. und der 3. Person markiert. Aus diesem Grund steht der Vers *iaske auk wa* auch im Passiv.¹⁵⁵ Daß die Krähe danach den Ort wechselt, wird ausschließlich angezeigt durch die Kombination des Begriffs *iku* (»Alkohol trinken«) mit einem Affix der 1. Person (-*an*) beziehungsweise im Anschluß durch die Verwendung des Wortes *sake* (»Alkohol, Wein«) mit dem evidentiellen Verb *humas* (»schmecken, sich anfühlen«), das nur in der 1. Person benutzt werden kann. Die bisherige Unvereinbarkeit des Wortfeldes »Wein«, das für das Fest und damit die Götterschar steht, mit der grammatischen 1. Person ist hier aufgehoben. Die Positionsveränderung der Krähe ist nur dadurch zum Ausdruck gebracht.

Die üblichen Bezüge zum Koordinatensystem der Pole *kim* und *rep* fehlen ganz. Das dürfte der Tatsache geschuldet sein, daß die gesamte Erzählung den Rahmen eines (nur implizierten) Götterdorfes niemals verläßt und somit keine Bewegung zwischen Landschaftszonen stattfindet. Da sich größere Raumeinheiten durch eine irgendwie geartete Dynamisierung konstituieren und eine solche hier weder in Form von Beschreibungen noch von Bewegungen vorkommt, bleibt die Erzählung auf die statische Ausgangsanordnung der Schauplätze beschränkt. Statt mittels klaren Schilderungen der räumlichen Gegebenheiten wird Raum durch die funktionale Assoziation mit gewissen Eigenschaften geschaffen: Das Haus der Krähe ist Versinnbildlichung von Einsamkeit und Traurigkeit, das Haus der anderen Götter hingegen steht für Freude und Gesellschaft. Sobald die Krähe den Raum gewechselt hat, erhält sie Zugang zu den mit diesem verbundenen Attributen. Die Beschreibung des Hauses der feiernden *kamuy* verzichtet dabei ebenfalls auf eine statische Anordnung von gegenständlichen Elementen. Statt dessen wird der Raum durch die festlichen Aktivitäten und die fröhliche Schar der Feiernden repräsentiert und ausgestaltet: So geht die Rede von »großem Gelächter« (*wen mina haw*, Vers 74) und »großer Heiterkeit« (*wen sinot haw*, Vers 75), das Fest ist als »unvergleichlich« (*sisak tonoto*, Vers 100) beschrieben, in dem das »Herz durch den Wein ruhig wird« (*sake eramriten*, Vers 54). Die Erzählung KI-047 scheint somit ein Beispiel für maximale atmosphärische Spezifikation – zumindest für *kamuy-yukar*-Verhältnisse – bei zugleich minimaler Topographie.

¹⁵⁵ Es wäre auch die Form *iaske uk* (»sie luden mich ein«) möglich. Durch die Verwendung des Präfixes *a-* steht das Verb in der Impersonalform, die in Kombination mit einem Objektpräfix der 1. Person (-*i*) passivische Bedeutung bekommt.

Es bleibt abschließend festzuhalten, daß sowohl die deskriptive Ausgestaltung des in den *kamuy yukar* etablierten Raums als auch die atmosphärische Spezifikation nur in relativ geringem Maße ausgeprägt sind. Viele Erzählungen des Genres verzichten beinahe völlig auf jegliche raumkonstituierende Darstellung und präsentieren den Raum als bloße Projektionsfläche für die Assoziationen der Rezipienten. Wenn hingegen gestalterische Details zu Raumelementen vorhanden sind, verleihen sie der Erzählung nicht nur mehr dichterische Tiefe, sie stellen zudem den betreffenden Schauplatz in das Zentrum des Handlungsverlaufs. Die zusätzliche Untergliederung einer Raumentität in kleinere Bereiche bis hin zu konkreten Gegenständen ist dabei konsequenterweise auf einen oder zwei Handlungsorte beschränkt und erschafft einen konzeptionellen Gegensatz zwischen beschriebenem und nichtbeschriebenem Raum. Andererseits kann ein Raum auch ohne eine deskriptive Ausgestaltung verdichtet werden, indem er als mit bestimmten Attributen assoziiert dargestellt wird. Eine besondere Stellung in der Behandlung von Raum nimmt der Außenraum ein, der vom etablierten Raumkonzept der *kamuy yukar* nicht mehr konstitutiv erfaßt wird.

4.6 Moralische Implikationen

Moralische Bewertungen entfalten sich nach Strong (2011, S. 108) in der traditionellen Ainu-Gesellschaft zwischen den beiden gegensätzlichen Begriffen *pirka* und *wen*. Sie werden üblicherweise mit »gut« und »böse« übersetzt, doch treffen diese Glossen die zugrundeliegenden Konzepte nicht völlig. So beschreibt *pirka* nicht nur »Gutes« und »Schönes«, sondern vor allem auch das Einhalten vorgeschriebener Regeln und Konventionen, die der Natur und den *kamuy* sowie anderen Mitmenschen gegenüber Respekt ausdrücken. Die Nicht-Beachtung der Tradition dagegen wird als *wen* bezeichnet. In der Kosmologie der Ainu ist die Welt ein System, dessen unzählige Elemente in einer Balance existieren. Diese natürliche Ordnung gilt es unter allen Umständen aufrechtzuerhalten. Jede Handlung, die diese Balance stützt, wird als *pirka* angesehen und bringt dem Ausführenden Vorteile wie Reichtum oder Respekt. Eine Störung der Balance äußert sich in unvorhersehbaren Ereignissen, aus denen mitunter große Katastrophen erwachsen können. Das Weltbild der Ainu ist in diesem Sinne deterministisch, da man schlimme Ereignisse durch »gutes« Verhalten verhindern oder durch »böses« Verhalten auslösen kann.

Im Zentrum vieler *kamuy yukar* steht ein Konflikt, der durch eine Störung dieser natürlichen Ordnung der Dinge hervorgerufen wurde. Das kann eine unangebrachte emotionale Regung, bösartiges Verhalten oder ein regelrechtes Verbrechen sein – in jedem Fall entsteht durch diese Schädigung ein Bruch im Weltenplan, den es zu reparieren gilt, ehe die negativen Folgen unkontrollierbar geworden sind. Ziel eines *kamuy yukar* scheint somit, ein Problem zu veranschaulichen und eine passende Lösung zu präsentieren. In vielen Erzählungen ist dieses universell einsichtig, etwa wenn in NH-1 der Fuchs zwei Kinder tyrannisiert, die einen Bootsausflug auf das Meer hinaus machen. Das ist offensichtlich ein Verbrechen, und jedes Verbrechen stört die kosmische Balance. Buße und das Hinnehmen von Strafe vermögen die böse Tat zu

kompensieren, und so muß der Fuchs am Ende der Erzählung für seine Missetat büßen.

Nicht ganz so einfach verhält es sich in KI-002. Natürlich eröffnet sich ein grundlegendes Verständnis für die Problematik der Geschichte auch ohne tiefergehende Kenntnis der kulturellen Assoziationen, die mit den einzelnen Charakteren und Elementen in der Ainu-Kultur verbunden sind: Der Orca lockt den Hasen zwar mit einer Lüge aufs Meer, wird am Ende aber durch eine pffiffige List des Hasen selbst übers Ohr gehauen. Diese grundlegende Pointe wird allerdings durch zahlreiche Implikationen erweitert. Hauptcharakter der Erzählung ist der Fürst der Hasen (*Isepo-tono*). Das Wort *isepo* bedeutet wörtlich »kleines Wesen, das *i* ruft«, *tono* leitet sich vom gleichlautenden japanischen Wort für »Fürst« ab. Dem Namen entsprechend ist der Hase ein kleines Tier ohne große körperliche Kräfte. Dennoch ist er nicht leicht zu fangen, er gilt als schlau, was er auch darin unter Beweis stellt, daß er einer eigentlich aussichtslosen Situation (er sitzt auf dem Rücken eines Orcas auf dem offenen Meer) entkommen kann. Auf der anderen Seite erzählen viele *kamuy yukar*, daß er naiv und leicht zu täuschen ist. Auch in KI-002 fällt der Hase einer offensichtlichen Lüge zum Opfer. Daß der Orca gelogen haben muß, ist dann einsichtig, wenn man bedenkt, daß die *kamuy* nicht in der Lage sind, selbst Alkohol herzustellen. Dennoch behauptet der Orca, der Herrscher der Meere habe Wein gemacht und wolle ihn gemeinsam mit dem Hasen trinken. Einem Zuhörer oder Leser, der Kenntnisse der Ainu-Kultur hat, fällt dieses Detail sofort auf, der Hase hingegen glaubt dem Orca in seiner Naivität jedes Wort.

Da bei den Ainu hoher Wellengang mit dem Springen eines Hasen verglichen wird, war man früher der Meinung, es provoziere einen starken Sturm, das Fleisch oder Fell eines Hasen auf einem Schiff zu transportieren oder auf hoher See laut von einem Hasen zu sprechen (Katayama 2003, S. 210). Aus diesem Grund blieben entsprechende Handlungen tabuisiert. Dadurch, daß der Orca den Hasen auf das Meer hinaus lockt und sogar noch selbst trägt, bricht er dieses Tabu und stört die Ordnung in der Welt. Der Orca begeht damit zwei böse Taten: Einerseits entführt er den Hasen mit einer klaren Mordabsicht, da dieser der Tochter des Meeresfürsten als medizinische Nahrung dienen soll, zum anderen riskiert er durch den Transport seines Opfers über das Meer Katastrophen, die vielen *kamuy* und Menschen Schaden zufügen könnten. Andererseits handelt er nicht aus reiner Bosheit. Als mächtigste Gottheit auf dem Meer und Beschützer von Familien und Dörfern (vgl. Strong 2011, S. 117) erfüllt er seine Pflicht, die erkrankte Tochter seines Fürsten vor dem Tode zu bewahren. So mächtig und beinahe unbesiegbar er im Meer ist, so schwach wird er an Land. Die Ainu fuhren selten zur gefährlichen Waljagd auf hohe See; eher nutzten sie die Gelegenheit eines gestrandeten Orcas, der als Geschenk der Götter genommen und getötet wurde (Katayama 2003, S. 351). Einen Hasen kann der Orca nicht überwältigen und muß daher auf die Lüge zurückgreifen.

Dagegen ist die List des Hasen aus Sicht der Ainu keine Lüge. Seine Motivation, wieder an Land zu gelangen, scheint Überlebenswille, doch für einen *kamuy* bedeutet die Zerstörung seines physischen Körpers keineswegs den Tod. Stattdessen kehrt er nach *kamuy mosir* zurück und lebt dort zufrieden weiter, bis er sich erneut entschließt,

die Welt der Menschen in Tiergestalt aufzusuchen. Dem Hasen wäre es ohne große Nachteile möglich gewesen, sich vom Orca bis zum Palast des Meeresfürsten tragen zu lassen und dort sein Herz dessen Tochter zur Heilung zur Verfügung zu stellen. Daß er das nicht tut, kann als Versuch interpretiert werden, die durch seine Entführung gestörte natürliche Ordnung wieder ins rechte Lot zu bringen. Dadurch, daß er der Kranken sein Herz verweigert, wird die böse Tat des Orcas gesühnt. Einer Sterbenden das Heilmittel vorzuenthalten ist eine heftige Strafe für die Vergehen seines Entführers, doch wenn man bedenkt, welche großen Auswirkungen der Transport eines Hasen über das Meer haben kann, erscheint das Todesurteil einer einzigen Person als geringe Kompensation für die Gefahr eines die Welt erschütternden Sturmes. Durch eine eigene Finte kompensiert der Hase aber auch das zweite Vergehen des Orcas, nämlich die Lüge, mit der dieser sein Opfer auf das Meer gelockt hat. Der Hase behauptet, er habe nur seine Spielknochen und sein Spielherz dabei und wolle zurück zu seinem Haus, um seine wahren Knochen und sein echtes Herz zu holen. Dies mag als plumpe List des Hasen erscheinen, doch wirkt es unglaublich, daß der Orca sich nach einer so einfach zu durchschauenden Lüge überreden läßt, zurück zur Küste zu schwimmen. Der Orca als mächtige Gottheit des Meeres wird in der Mythologie der Ainu nicht als naiv und einfältig beschrieben. Tatsächlich kann man davon ausgehen, daß diese Aussage des Hasen der Wahrheit entspricht, wenn man bedenkt, daß die Tiergestalt der *kamuy* lediglich eine Kleidung ausmacht, die beliebig angelegt werden kann. Es ist daher plausibel, daß der Hase, der von seinem Zuhause aus aufgebrochen ist, um am Strand zu spielen, nur »Spielknochen« (*sinotpone*) angelegt hat. Gestützt wird diese Annahme zudem durch die letzten Worte, die er an den Wal richtet:

»Ich hatte zwar gesagt, daß ich mein wahres Herz, mein echtes Herz holen werde, aber die Wahrheit, die reine Wahrheit war das nicht!« (Verse 277–284)

Der Hase verspottet den Orca hier nicht etwa deswegen, weil dieser die Ausflüchte mit dem angeblichen »Spielherzen« geglaubt hat. Die Lüge lag vielmehr darin, dass er die Absicht signalisierte, sein echtes Herz zu holen.

Wie dieses Beispiel zeigt, sind moralische Implikationen in den *kamuy yukar* eng mit kulturellen Betrachtungsweisen der Ainu verbunden. Es handelt es sich nicht nur um eine einfache Erzählung, in der ein Betrüger am Ende selbst betrogen wird, sondern um eine komplexe Komposition, in der die Gefahr einer durch moralisches Fehlverhalten verursachten Katastrophe real und unmittelbar bedrohlich ist. Die vermeintliche Schlichtheit des Handlungsverlaufs scheint jedoch ein Grund für die Attraktivität der *kamuy yukar* als Genre. Eine Erzählung wie KI-002 ist durch ihr Motiv des betrogenen Betrügers leicht zugänglich und kann der kurzweiligen Unterhaltung dienen. Außerdem lassen sich verschiedene Lehren vermitteln: Daß eine Lüge immer auf einen selbst zurückfällt und daher keine angemessene Methode ist, um ein Ziel – und sei es noch so nobel! – zu verfolgen, daß man einen Hasen nicht auf dem Meer transportiert, daß die Balance des Kosmos aufrechterhalten werden muß, daß der Starke nicht immer der Sieger ist oder diverse Kenntnisse über das Wesen der *kamuy* und ihrer Erscheinung in der irdischen Welt. Dank dieser Vielschichtigkeit ist es wichtig, die Geschichte mehrmals zu verschiedenen Gelegenheiten zu erzählen, denn bei

jedem Mal kann der Zuhörer neue Erkenntnisse daraus gewinnen (vgl. Fienup-Riordan 2005, S. xviii). Diese unablässige Reinterpretation einer Geschichte steht als wesentlicher Bestandteil in der Tradition oraler Literatur. Ohne sie erstarrt die lebendige Tradition und wird zu einem Relikt vergangener Zeiten.¹⁵⁶

4.7 Von oraler Literatur zur kanonischen Schrift: Das *Ainu shin'yōshū*

Die bekannteste Sammlung von *kamuy yukar* ist das *Ainu shin'yōshū* (アイヌ神謡集) von Chiri Yukie, das erstmals 1923 in der Reihe *Rohen sōsho* (炉辺叢書) des Verlags Kyōdo Kenkyūsha (郷土研究社) veröffentlicht wurde (Strong 2011, S. 39). Das Werk selbst enthält dreizehn *kamuy yukar* in Ainu und japanischer Übersetzung, die Chiri Yukie selbst angefertigt hatte.

Chiri Yukie wurde 1903 in Horobetsu geboren und erblickte damit in einer Zeit das Licht der Welt, da die Ainu-Sprache bereits vom Japanischen verdrängt war. Yukie hatte insofern Glück, als sie in ihrer Kindheit mehrere Jahre von ihrer Großmutter Monasnouk (1848–1931) und ihrer Tante Kannari Matsu (1875–1961; Ainu-Name: Imekanu) großgezogen wurde, die beide noch Ainu als Muttersprache beherrschten. Bereits ein Jahr nach Yukies Geburt beantragten ihre Eltern gemäß dem »Gesetz zum Schutz der ehemaligen Ureinwohner Hokkaidōs« Land, das sie bewirtschaften konnten. Die Feldarbeit war hart, und so kümmerte sich Yukies Großmutter um das Mädchen, als dieses fünf Jahre alt wurde. Im häuslichen Umfeld sprach Monasnouk ausschließlich Ainu, wodurch auch die junge Yukie diese Sprache gewissermaßen als zweite Muttersprache erlernte. Da ihre Großmutter eine begabte *yukarkur* (»yukar-Sängerin«) war, konnte sich Yukie in ihrer Kindheit diese Kunst auf natürliche Weise aneignen, also durch Zuhören und Nachahmen (Strong 2011, S. 14–18).

Als Chiri Yukie das Schuleintrittsalter erreichte, zog sie zu ihrer Tante Kannari Matsu nach Chikabumi in Asahikawa. Später zog auch Monasnouk in deren Haus. Da Kannari Matsu ebenfalls eine begabte Erzählerin und Sängerin war, konnte Yukie hier ihre Fähigkeiten weiter festigen (Strong 2011, S. 21). Im Jahr 1916, nach sechs Jahren Grundschule, bewarb sie sich an der Frauenschule in Asahikawa (Asahikawa jogakkō 旭川女学校), um Zugang zu höherer Bildung zu erhalten. Allerdings erhielt sie ein Schreiben, laut dem sie bei den Aufnahmeprüfungen durchgefallen sei – woraufhin das Gerücht verbreitet wurde, Yukie sei der Schuleintritt verweigert worden, weil sie Ainu und Christin ist, und nicht wegen ihres Ergebnisses in der Prüfung (Kitamichi 2012, S. 31–32). Sie ging daraufhin in einen Fortbildungskurs an einer Grundschule und schließlich an die Berufsschule des Bezirks Asahikawa (Asahikawa kuritsu shokugyō gakkō 旭川区立職業学校), erfuhr dort jedoch Ausgrenzung durch ihre Mitschüler (Strong 2011, S. 26).

¹⁵⁶ Man mag dem Gedanken anheimfallen, daß die Tradition ausschließlich durch die Erzähler und die Erzählungen weitergeführt wird, doch ist auch das Publikum und dessen Reaktion und Verständnis des Erzählten ein wichtiges Element. Jeder Zuhörer ist ein potentieller Erzähler und kann eine Geschichte gefärbt durch seine eigene Interpretation weitertragen, was dann wiederum einen Einfluß auf dessen Zuhörerschaft hat.

Der erste Grundstein für die Entstehung des *Ainu shin'yōshū* wurde mit jener Begebenheit gelegt, die am Anfang der Arbeit schon erwähnt wurde. Im Sommer des Jahres 1918 kehrte der japanische Sprachwissenschaftler und Ainuforscher Kindaichi Kyōsuke auf einer Reise durch Hokkaidō als Gast bei Monasnouk ein und lernte dort Chiri Yukie kennen. Er war schnell begeistert von ihrer sehr guten Kenntnis sowohl des Japanischen als auch des Ainu und von ihrer Fähigkeit, die oralen Geschichten der Ainu zu rezitieren, und überzeugte sie davon, Beispiele der Ainu-Sprache niederzuschreiben, damit sie der Nachwelt erhalten bleiben (Strong 2011, S. 29–31). Für dieses Unterfangen lernte Yukie zunächst eifrig, ihre Sprache mithilfe der lateinischen Schrift festzuhalten. Sie war dieser Schrift nicht mächtig, doch erhielt sie Hilfe ihrer Tante Kannari Matsu, die eine Ainu-Schule in Hakodate besucht hatte, wo man lehrte, Ainu mithilfe der lateinischen Schrift zu schreiben (Kitamichi 2012, S. 30).

Im Frühling 1921 schickte Chiri Yukie ein erstes, 140 Seiten starkes Notizbuch an ihren Mentor Kindaichi nach Tōkyō, in dem zahlreiche Ainu-Texte niedergeschrieben waren, darunter auch *sinotca* und *upopo, pon upaskuma* (Weisheiten), *utaskar* (Wortspiele), Rätsel sowie drei *uepeker* und neun *kamuy yukar* (Strong 2011, S. 38). Acht der *kamuy yukar* würden später in anderer Form im *Ainu shin'yōshū* erscheinen (Erzählungen 6–13), das neunte trug den Titel »Die Meerfrau und die Bergfrau« (*Umi no onna to yama no onna* 海の女と山の女) und hatte als *sakehe* die Sequenz HUKAYA HUNTERAO (Kitamichi 2012, S. 45). Zwei weitere Notizbücher, von denen heute nur noch eines erhalten ist, erreichten Kindaichi im September desselben Jahres. Das noch vorhandene Heft enthält die ersten fünf Erzählungen des *Ainu shin'yōshū* in veränderter Form. Der Inhalt des verschollenen Heftes ist unbekannt.¹⁵⁷ Kindaichi war so begeistert von Yukies Niederschrift, daß er ihr vorschlug, die Erzählungen in einer Kompilation zu veröffentlichen. Chiri Yukie erstellte daraufhin neue Versionen von dreizehn *kamuy yukar*, die dieses Mal detailreicher ausfielen als in den Notizbüchern, und schickte dieses Manuskript im März 1922 nach Tōkyō (Strong 2011, S. 40). Dort wurde es abgetippt und Chiri Yukie, die inzwischen selbst in die Hauptstadt gekommen war, nochmals zur Korrektur vorgelegt. Doch die Reise nach Tōkyō und die Arbeit für Kindaichi Kyōsuke waren für die mit einem angeborenen Herzfehler geschlagene Yukie eine große Belastung. Zwei Tage, nachdem sie mit den Korrekturen des getippten Manuskripts fertig war, verstarb sie am 18. September 1922 im Alter von 19 Jahren.

Das *Ainu shin'yōshū* wurde posthum 1923 veröffentlicht. Eine zweite Auflage folgte 1926. Obgleich das Werk in gelehrten Kreisen begeistert aufgenommen wurde, fand es in der breiten Öffentlichkeit keine Wahrnehmung. Erst als es im Jahr 1978 in der Reihe *Iwanami bunko* des Iwanami-Verlags (das japanische Äquivalent zur deutschen Reclam-Bibliothek) erneut veröffentlicht wurde, erreichte es eine größere Verbreitung und wurde zur bekanntesten Sammlung der Ainu-Literatur in Japan. Das Buch liegt auch heute noch in vielen Buchhandlungen Japans aus.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Kitamichi (2012, S. 52) vermutet eine Kompilation von *uepeker*.

¹⁵⁸ 2010 wurde die 47. Auflage der Iwanami-Ausgabe veröffentlicht. Das zeigt den ungebrochenen Erfolg dieses Buches.

Bereits das Vorwort offenbart literarische Qualität. Zu Beginn des Textes zeichnet Chiri Yukie das idealisierte Bild einer unberührten Ainu-Gesellschaft, die ohne fremde Einflüsse im Einklang mit der Natur lebte:

Einst war Hokkaidō in all seiner Weite unserer Vorfahren freie Welt. Sie, die wie unschuldige kleine Kinder, geborgen im Schoße der schönen Natur, ein sorgloses, heiteres Leben führten, waren wahrhaft Lieblinge der Natur. Was für glückliche Menschen waren sie doch! Im Winter stellten sie an Land dem Bären nach, durch den tiefen Schnee stapfend, der Feld und Wald bedeckt, und erklommen, unbeeindruckt von der Kälte, welche die Welt erstarren läßt, einen Berg um den anderen. Im Sommer fischten sie den ganzen Tag draußen auf dem Meer, in Booten, klein wie die Blätter eines Baumes, allein mit den Liedern der weißen Möwen und den grünen Wellen, über die eine kühle Brise streicht. Im Frühling, der alles zum Erblühen bringt, pflückten sie, getaucht in sanftes Sonnenlicht, Huflattich und Beifuß und stimmten in das nimmer verhallende Lied der Singvögel ein. Im Herbst, wenn das Laub sich rot färbt, durchschritten sie das Stielblütengras, über dessen Ährenreihen der Herbstwind strich, und wenn am Abend die Signalfeuer erloschen waren, mit denen man den Lachs anlockt, knüpften sie ihre Träume an den kreisrunden Mond, während draußen im Tal der Hirsch nach seinem Gefährten rief. Ach, was für ein glückliches Leben war das doch! (Chiri Y. 1999, S. 23–26)

Der Tonfall ändert sich jedoch im Anschluß schlagartig. Evozierte die Schilderung des unbekümmerten Lebens der Ainu im »Schoße der schönen Natur« noch ein Bild vollkommenen Friedens und absoluter Glückseligkeit, so zerstört Chiri Yukie dieses nun schonungslos:

Dieser Frieden gehört nunmehr der Vergangenheit an, der Traum ist zerbrochen, seit einigen Jahrzehnten schon, und in unserer Heimat hat sich ein drastischer Wandel vollzogen: Berg und Feld haben sich in Dörfer, die Dörfer in Städte verwandelt; so zieht hier Schritt für Schritt die Zivilisation ein. Unversehens hat die Natur ihre seit Urzeiten bewahrte Gestalt eingebüßt, und auch viele Menschen, die in Feld und Wald ein sorgloses Leben führten, sind verschwunden. Die wenigen Angehörigen unseres Volkes, die es heute noch gibt, stehen fassungslos vor den großen Veränderungen, die sich in unserer Welt vollziehen. (Chiri Y. 1999, S. 25–27)

Die Auswirkungen der japanischen Zivilisation auf die Ainu-Gesellschaft werden durch und durch negativ dargestellt. So ist das »Leuchten der schönen Seelen der Menschen von einst« nun nicht mehr vorhanden, »aus ihren Augen verschwunden« (Chiri Y. 1999, S. 27). Die Ainu von heute sind entmündigt, voller »Angst und Unzufriedenheit«, ihr Blick ist »stumpf geworden«, und sie sind ziellos (ebd., S. 29). Chiri Yukie bezeichnet ihr eigenes Volk als »untergehendes Volk« (*horobiyuku mono* 亡びゆくもの, ebd.), ganz im Einklang mit der allgemeinen Meinung der japanischen Öffentlichkeit in damaliger Zeit. Der Verlust der eigenen Sprache, den sie bei vielen ihrer Zeitgenossen beobachten mußte, traf sie wohl besonders hart:

Aber – sind denn die vielen Ausdrücke, mit denen sich unsere geliebten Vorfahren seit alters her in ihrem Alltag untereinander verständigten, die vielen schönen Worte, die sie tagtäglich gebrauchten und uns überlieferten, allesamt vergänglich und dazu verdammt, zu verschwinden? (Chiri Y. 1999, S. 29–31)

Aus der Darstellung der aktuellen Situation ihres Volkes, die sich durch große Melancholie auszeichnet, erwächst schließlich zum Ende hin ein vorsichtiger Optimismus, daß sich in der Zukunft alles doch noch zum Guten wenden möge.

Wenn aus der Mitte unseres Volkes, das in der Arena des harten Wettkampfs heute in der häßlichen Gestalt des Besiegten dasteht, irgendwann auch nur zwei, drei starke Menschen hervorgehen, dann ist auch der Tag nicht mehr weit, an dem wir Schritt halten werden mit unserer sich ständig weiterentwickelnden Welt. (Chiri Y. 1999, S. 29)

Ihr eigenes Werk, das *Ainu shin'yōshū*, sieht sie als Beitrag dazu, und so schließt sie mit den Worten:

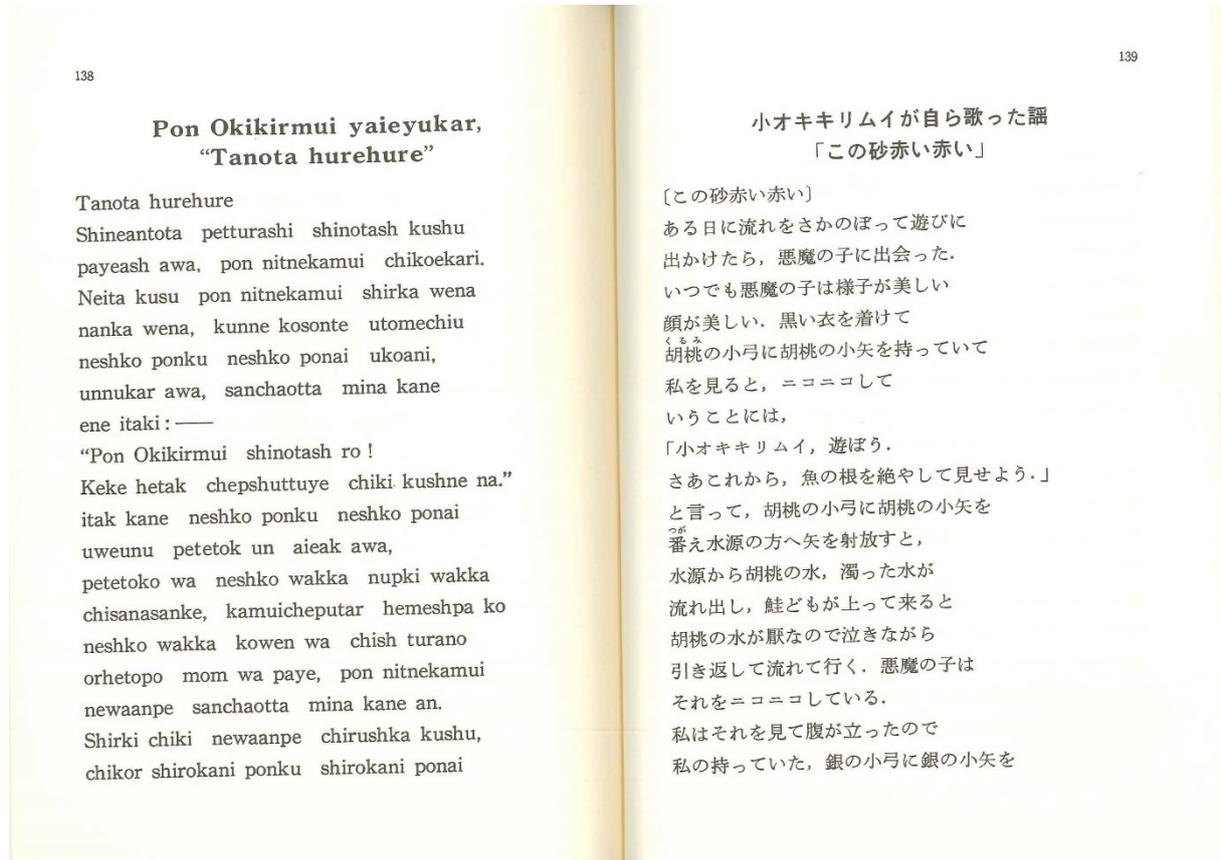
Falls diese Geschichten [des *Ainu shin'yōshū*] die vielen Menschen, die uns kennen, erreichten, so wäre dies für mich wie für die Vorfahren unseres Volkes wirklich eine unermeßliche Freude, ein höchstes Glück. (Chiri Y. 1999, S. 31)

Bemerkenswert ist hier vor allem, daß sie ihr Werk in den Dienst ihrer Vorfahren stellt. Das *Ainu shin'yōshū* ist kein persönliches Projekt von Chiri Yukie, sondern ein wichtiger Beitrag, das Erbe ihrer Ahnen weiter zu erhalten. Das Sterben zahlreicher Sprachen scheint eines der zentralen Probleme des 20. und 21. Jahrhunderts. Als besonders schwerwiegend wird dabei allgemein die Tatsache angesehen, daß die in die Vergangenheit reichende Kontinuität einer Kultur abbricht. Der Autor Russell Hoban erklärte einst in einem Interview: »Language is an archaeological vehicle, full of the remnants of dead and living pasts ... The language we speak is a whole palimpsest of human effort and history« (*Why save Lakota?* 2017). Dieser Gedanke ist auch die Grundlage der unzähligen Anstrengungen, Beispiele traditioneller Literatur vieler Kulturen zu sammeln und zu verschriftlichen, um sie vor dem Vergessen zu bewahren (vgl. Zumthor 1990, S. 54).

Die geschriebene textliche Fixierung der *kamuy yukar* im *Ainu shin'yōshū* ist nur eine mögliche Repräsentation innerhalb des Kontinuums im traditionellen Überlieferungsmodus. Sie kommt einer einzigen Performanz gleich. Doch im Gegensatz zum flüchtigen Wort der oralen Transmission bleibt das geschriebene Wort im *Ainu shin'yōshū* bestehen und kann auch heute noch – fast einhundert Jahre nach seiner Entstehung – genau so gelesen werden, wie Chiri Yukie es verfaßt hat. Dadurch, daß die Erzählungen niedergeschrieben wurden, erhalten sie nachträglich eine gewisse Autorität, und diese verleiht auch der niedergeschriebenen Fassung eine Autorität als Text (vgl. Bakker 1993, S. 16). Das *Ainu shin'yōshū* gilt als Paradebeispiel der Ainu-Literatur, gerade weil es in schriftlicher Form vorliegt. Es ist zwar in Schrift erstarrt, doch hebt besonders dieses Charakteristikum seine Erzählungen aus der Menge der oral vermittelten Geschichten heraus.

Diese Autorität des schriftlich fixierten Textes des *Ainu shin'yōshū* hatte großen Einfluß auf die Wahrnehmung, wie ein *kamuy yukar* beschaffen sei, und prägte damit auch die Art der Präsentation in anderen Sammlungen der Ainu-Literatur. Die folgende Abbildung zeigt eine typische Doppelseite des Buches in der *Iwanami bunko*-Ausgabe. Auf der linken Seite steht der Text der Erzählung in Ainu-Sprache, auf der rechten eine japanische Übersetzung, die sich Zeile für Zeile am Ainu-Text orientiert. Offensichtlich ist, daß das *sakehe* (in der gezeigten Erzählung TANOTA HURE HURE) der jeweiligen Erzählung nicht im eigentlichen Text erscheint. Stattdessen steht es nur ein einziges Mal, ganz am Beginn des Textes. Das dürfte dem begrenzten Platz auf einer Seite

geschuldet sein: Eine längere, stets gleichbleibende Sequenz immer wieder zu schreiben, die sich nach jeweils vier oder fünf Silben wiederholt, wäre enorme Platzverschwendung, was auch die Publikationskosten erhöhen müßte. Chiri Yukie hat sich daher entschieden, das *sakehe* nicht auf übliche Weise in den Text zu integrieren. Zudem ist es für die Schreiber vermutlich selbst eine langweilige Tätigkeit, immer wieder dasselbe *sakehe* abzuschreiben (Kitamichi 2012, S. 43).



Aus diesem Grund ist es – in Anlehnung an die Praxis im *Ainu shin'yōshū* – zu einer allgemeinen Konvention geworden, das *sakehe* entweder als Titel des *kamuy yukar* zu verwenden oder schlicht einmal dem eigentlichen Text voranzustellen. Dadurch unterscheidet es sich in seinem Schriftbild nicht mehr oder kaum von anderen Genres der Ainu-Literatur. Die Handlung des *kamuy yukar* wird damit weitgehend unabhängig vom *sakehe* rezipiert, was die Präsenz des *kamuy* und damit die Erfahrbarkeit desselben in den Hintergrund drängt.

Dadurch hat das *sakehe* auch seine Funktion als Titeltersatz verloren. In den *kamuy-yukar*- Fassungen des *Ainu shin'yōshū* wird als Titel die Struktur »... kamuy yayeyukar« verwendet, gefolgt vom *sakehe*. Der Ausdruck bedeutet »Die Gottheit ... erzählt über sich selbst«. In der traditionellen Rezitation eines *kamuy yukar* erfährt der Zuhörer erst ganz am Ende der Geschichte, um welchen *kamuy* es sich handelt, obgleich natürlich bereits im Verlauf der Erzählung zahlreiche Hinweise auf seine Identität gegeben werden. Ein wichtiger Hinweis ist das *sakehe*, das – wie oben beschrieben – oftmals einen für den *kamuy* charakteristischen Laut repräsentiert. So wird gewissermaßen durch die Erwartung des Zuhörers eine Leerstelle erzeugt, die am Schluß mit der

gewünschten Information gefüllt wird. Diese Information wird in Form des Ausdrucks *sekor ... kamuy isoytak* (»So erzählt die Gottheit ...«) oder Variationen davon gegeben. Durch die Nennung der Gottheit im Titel der schriftlichen Aufzeichnungen wird diese Erwartungshaltung im Leser nicht erzeugt. Die Rezeption der gesamten Geschichte erfolgt mit dem Wissen, wer der Hauptcharakter ist, und damit einhergehend hat der Leser bereits von Beginn an bestimmte Assoziationen über den Charakter und die Eigenarten des *kamuy*-Protagonisten. Das Erlebnis eines *kamuy yukar* hat sich durch den Wechsel des Mediums geändert, und die im mündlichen Vortrag so bedeutsame Rolle des *sakehe* ist in der schriftlichen Version marginalisiert.

Betrachtet man nun den eigentlichen Text, so ist schnell zu erkennen, daß Vers und Zeile nicht übereinstimmen: Ein Vers hat üblicherweise vier oder fünf Silben, eine Zeile zählt hingegen durchschnittlich zwischen zwölf und fünfzehn Silben. Alle Sammlungen metrischer Ainu-Literatur vor und nach dem *Ainu shin'yōshū* schreiben grundsätzlich einen Vers in jeweils eine eigene Zeile – sofern sie die metrische Struktur nicht ignorieren und den Text en bloc präsentieren. Chiri Yukie hat allerdings nicht einfach eine willkürliche Anzahl von Wörtern in eine Zeile geschrieben, sondern ist sehr überlegt vorgegangen. Auch wenn es fast so aussieht, als habe sie sich für eine Darstellung en bloc entschieden, ist der metrische Charakter der Texte beibehalten worden. Statt einen einzigen Vers schreibt sie drei (oder manchmal auch vier) Verse in eine Zeile – vermutlich auch wieder, um möglichst viel Text auf einer Seite unterbringen zu können. Die Versgrenzen sind durch größere Wortabstände gekennzeichnet. In diesen Wortabständen soll auch das *sakehe* gelesen werden.

Die Unterschiede zwischen einem oralen Werk des Genres der *kamuy yukar* und einer Erzählung aus dem *Ainu shin'yōshū* können wie folgt zusammengefaßt werden:

1. Das *Ainu shin'yōshū* ist verschriftlicht. Jedes *kamuy yukar* wird normalerweise mit einer Melodie rezitiert, diese wird im *Ainu shin'yōshū* allerdings nicht abgebildet.
2. Im Gegensatz zu oralen *kamuy yukar* weist jeder Text im *Ainu shin'yōshū* einen Titel auf. Dieser besteht aus der eigentlichen Schlußformel der Geschichte und dem *sakehe*.
3. Das *sakehe* taucht (außer im Titel) nur einmal am Anfang des eigentlichen Textes auf.
4. Die metrische Versstruktur wird im *Ainu shin'yōshū* zwar beibehalten und auch durch größere Wortabstände angezeigt, allerdings finden sich mehrere Verse in einer Zeile.

Die spezifische Darstellung von mehreren Versen in einer Zeile kann aus zwei Gründen problematisch sein. Zum einen sind die Versabstände zu subtil und können daher von einem Leser, der die Struktur eines *kamuy yukar* nicht kennt, übersehen werden. Dadurch kann der Eindruck entstehen, eine Zeile entspreche einem Vers – oder daß der Text in Prosaform geschrieben sei. Zum anderen wird dieser Eindruck noch durch die Form der japanischen Übersetzung verstärkt, die die Versabgrenzung im Ainu-Text überhaupt nicht abbildet und stattdessen die Zeilenstruktur nachahmt. Da

Ainu und Japanisch eine fast identische Wortstellung besitzen, wäre eine versorientierte Übersetzung durchaus machbar gewesen – und diese wird auch in anderen Sammlungen wie Kubodera (1977a) praktiziert. Da das vornehmliche Zielpublikum des *Ainu shin'yōshū* aus Japanern besteht, die kein Ainu beherrschen, wird ihr Eindruck von *kamuy yukar* in dieser Kollektion nur durch den japanischsprachigen Text geprägt. Das Ergebnis dürfte damit folgendermaßen aussehen:

1. Ein »Götterlied« ist ein Prosatext.
2. Der Prosatext wird in normaler Sprache gelesen (ohne Melodie).
3. Ein »Götterlied« hat einen Titel und eine seltsame, anscheinend unübersetzbare Lautfolge am Anfang (hierbei handelt es sich um das *sakehe*, das in der japanischen Übersetzung der meisten Texte nicht berücksichtigt ist).

Da sich im *Ainu shin'yōshū* keine Leseanleitung findet, liegen die genannten Beobachtungen für den unbedarften Leser nahe. Die große Verbreitung des Werkes sorgte also für einen größeren Bekanntheitsgrad von Ainu-Literatur, hatte aber auf der anderen Seite auch das Potential, ein verändertes Bild dieser Literaturform zu zeichnen.

Im Jahr 2003 wurde das *Ainu shin'yōshū* von einer der letzten Ainu-Muttersprachlerinnen, Nakamoto Mutsuko, vertont (Chiri Y. 2003a). Sie verleiht den geschriebenen Geschichten wieder eine Melodie und bringt auch das *sakehe* nach jedem Vers. Obgleich das als Versuch interpretiert werden kann, das »falsche« Bild zu korrigieren, das das *Ainu shin'yōshū* von der Ainu-Literatur zeichnet, handelt es sich nicht um eine Rückkehr zur oralen Tradition, da der Text eine wortwörtliche Wiedergabe von Chiri Yukies Version darstellt. In der oralen Tradition wäre jede einzelne Darbietung einer Geschichte textlich verschieden gewesen. Dennoch wurde das *kamuy yukar* durch die CD-Version auf ein weiteres Medium übertragen und an die Möglichkeiten und Beschränkungen des neuen Mediums angepaßt.

Chiri Yukies *Ainu shin'yōshū* hat in Japan in großem Maße dazu beigetragen, die Ainu-Literatur bekannter zu machen. Durch die Erschließung neuer Medien¹⁵⁹ könnte es sich für junge Ainu zu einem zentralen Werk entwickeln, um ihre Kultur zu erhalten oder wiederzubeleben.

¹⁵⁹ Seit 2014 veröffentlicht die »Foundation for Research and Promotion of Ainu Culture« (FRPAC) Videos auf Youtube, die die Erzählungen des *Ainu shin'yōshū* und andere Ainu-Erzählungen in Form von Animefilmen zugänglich machen. Der entsprechende Youtube-Kanal ist unter der URL <https://www.youtube.com/channel/UCYAJeilz1GcZdgOiqgum7ZA> erreichbar.

5. Die Heldenepen (*yukar*)

Neben den vergleichsweise kurzen *kamuy yukar* kennt die orale Literatur der Ainu eine epische Großform, die in der Forschung allgemein als *yukar* bezeichnet wird. Strukturell unterscheidet sich das *yukar* vom *kamuy yukar* lediglich darin, daß es keine Refrainphrase (*sakehe*) besitzt, alle anderen Merkmale oraler epischer Literatur finden sich im *yukar* wieder: die Verwendung von Formeln und Themen (oftmals identisch mit denen der Götterlieder), ein auf einer relativ stabilen Silbenzahl (vier oder fünf) basierendes Metrum, die Verwendung der 1. Person zur Kennzeichnung des narrativen Modus, spezifische Stilmittel wie Parallelismus oder Wortspiele. Der auffälligste Unterschied zwischen den beiden epischen Formen ist die Länge, denn während ein *kamuy yukar* selten mehr als 1500 Verse zählt, erreicht ein *yukar* zumeist einen Umfang zwischen dreitausend und zehntausend Versen, in seltenen Fällen sogar ein Vielfaches davon. So berichtet Kubodera (1977b, S. 156–157), daß er sich im Jahr 1931 ein *yukar* von mehr als 31.000 Versen habe diktieren lassen.

Inhaltlich unterscheiden sich die beiden epischen Formen deutlich. Während in *kamuy yukar* Gottheiten der Ainu als Protagonisten auftreten, fungieren in *yukar* (über-)menschliche Helden als Hauptcharaktere. Die erleben zahlreiche Abenteuer, in denen sie sich blutigen Kämpfen stellen müssen, ehe sie am Ende siegreich heimkehren und ein friedliches Leben führen können. Die folgenden Ausführungen stellen anhand ausgewählter Erzählungen des Genres spezifische Charakteristika des *yukar* vor.

5.1 Genrebezeichnungen

Das Wort *yukar* bedeutet, wie bereits in Abschnitt 4.1 erwähnt, »etwas nachahmen« und meint wohl in diesem Zusammenhang, daß der Erzähler die Geschichte so, wie sie sich zugetragen hat, nacherzählt. Neben diesem vornehmlich in Iburi und der Saru-Region verwendeten Begriff, der sich in der Forschung als allgemeine Bezeichnung für das Heldenepos durchgesetzt hat, existieren je nach Region andere Benennungen. Von Iburi bis auf die Halbinsel Oshima wird es beispielsweise *yayrap* oder *yayerap* genannt. Diese Wörter bedeuten laut Chiri M. (2012, S. 121) »von sich selbst erzählen« und sind wohl von einem Verb *rap* mit der Bedeutung »erzählen« abgeleitet.¹⁶⁰ In den Gegenden von Kushiro, Tokachi und Kitami ist es als *sakorpe* (»das einen Refrain (im Sinne von Rhythmus) hat«) bekannt, in Hidaka als *haw*, das

¹⁶⁰ Die Existenz eines solchen Verbs konnte vom Autor dieser Arbeit nicht verifiziert werden. Kubodera (1977b, S. 150) übernimmt Chiris Definition, macht selbst aber keine Angaben dazu. Das einzige Verb mit der Lautung *rap*, das sich in den zugänglichen Wörterbüchern und Wortlisten findet, ist die Pluralform des Verbs *ran* »hinuntergehen, hinabsteigen«. Dieses ist allerdings intransitiv und kann daher nicht zusammen mit dem reflexiven Präfix *yay-* stehen, weshalb die Form *yay-rap* ungrammatisch wäre. Andererseits kann *yay-e-rap* durchaus von *ran* abgeleitet sein, da das Präfix *yay-* hier vom transitivierenden Applikativpräfix *e-* (»über ..., in Bezug auf ...«) regiert wird. Das Verb *rap* selbst bliebe aber dennoch intransitiv. Wenn diese Herleitung korrekt sein sollte, würde *yayerap* wörtlich übersetzt »in Bezug auf mich selbst herabfallen« bedeuten, und als Subjekt könnte man »Wörter« oder ähnliches annehmen. Das bleibt jedoch Spekulation.

einfach »Stimme« bedeutet und hier wohl für »Gesungenes« steht. In Sachalin nennt man das Heldenepos *hawki* (wörtl.: »eine Stimme machen«, im Sinne von »etwas singen«) (Kubodera 1977b, S. 150–151).

Darüber hinaus werden *yukar* entsprechend der Anzahl der in ihnen beschriebenen kriegerischen Auseinandersetzungen als *re tumi yukar* (»Drei-Schlachten-Epos«), *iwan tumi yukar* (»Sechs-Schlachten-Epos«) oder *tupesan tumi yukar* (»Acht-Schlachten-Epos«) etc. bezeichnet (Kubodera 1977b, S. 153).

Das *yukar* steht in enger Beziehung zu anderen epischen Formen, die teilweise als eigenständige, vom *yukar* unterschiedene Genres angesehen werden, teils als Unterkategorien innerhalb des Heldenepos. Das *poro oyna* (jap. *taiden* 大伝, »große Legende«) und das *pon oyna* (jap. *shōden* 小伝, »kleine Legende«) erzählen Geschichten des Kulturheroen der Ainu im Stile der *yukar*, wobei die erste Gruppe den Fokus auf kriegerische Auseinandersetzungen legt und in der zweiten das Finden und Erobern der großen Liebe im Mittelpunkt steht (vgl. Kannari 1959, S. 23). Das *mat yukar* oder *menoko yukar* (»Frauen-Epos«) erzählt Geschichten von weiblichen Hauptcharakteren als Gegenstück zu den männlichen Protagonisten der *yukar* im engeren Sinne. Diejenigen Untersuchungen, die diese Kategorien als eigenständige Genres behandeln – beziehungsweise *poro oyna* und *pon oyna* gemeinsam mit den (*kamuy*) *oyna* der *kamuy yukar* in ein Genre »*oyna*« einordnen –, verwenden als grundlegendes Gattungskriterium inhaltliche Charakteristika wie die Wahl des Protagonisten oder den Namen von dessen Heimatort (vgl. Chiri M. 2012 und Kubodera 1977b). Formale Besonderheiten sind hier nebenrangig. Diese Arbeit folgt Nakagawas (1997) Bevorzugung von strukturellen Kriterien zur Definition größerer Genrekategorien, wobei inhaltliche Unterschiede zur Herausarbeitung von Subgenres herangezogen werden. Da die eben erwähnten epischen Erzählungen sich hinsichtlich ihrer Form nicht unterscheiden, werden sie folgerichtig allesamt als *yukar* eingestuft.

5.2 Geschichte und Entwicklung der *yukar*

Wie bei den *kamuy yukar* ist eine diachronische Betrachtung der *yukar* kaum oder gar nicht möglich, da aus vormoderner Zeit nur spärliche Aufzeichnungen auf uns gekommen sind. Um eine geschichtliche Entwicklung des Genres nachzuzeichnen, stützt sich die Forschung daher auf inhaltliche Elemente, die man einer bestimmten Periode der Ainu-Geschichte zuzuordnen sucht. Viele Heldenepen behandeln beispielsweise den Konflikt zwischen den sogenannten *yaunkur* (»Landmenschen«) und den *repunkur* (»Seemenschen«). Während man allgemein davon ausgeht, daß die *yaunkur* identisch mit den Ainu oder ihren Vorgängern sind,¹⁶¹ bezeichnet der letztgenannte Begriff ein Volk, das über das Meer in die Heimatlande der Ainu gekommen ist. Der Terminus wird dabei unterschiedlich interpretiert: Während Chiri Mashiho (2012, S. 219) die *repunkur* mit den Menschen der Ochotsk-Kultur identifiziert, sieht Pon Huci (1978, S. 175) in ihnen die Japaner. Chiri datiert die Kontakte mit der

¹⁶¹ Man versteht den Begriff in der Bedeutung »die Menschen, die das Land bewohnen«, wobei mit »Land« sehr wahrscheinlich Hokkaidō als Heimat der Ainu gemeint ist.

Ochotsk-Kultur auf die Zeit zwischen 650 und 1150 n. Chr. Philippi (1979, S. 11) folgt Chiri Mashihos Theorie und geht davon aus, daß die *yukar* den Konflikt zwischen den Vertretern der von Norden her nach Hokkaidō vordringenden Ochotsk-Kultur und den (Proto-)Ainu verarbeiten und entsprechend zur Zeit dieses Konflikts entstanden sein müssen. Er verortet die Entstehung der Heldenepen allerdings aufgrund neuerer archäologischer Erkenntnisse, zu denen Chiri noch keinen Zugang gehabt haben dürfte, in seine »Mittlere Ainu-Periode«, die vom zehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert währte.

Noch später datiert Obayashi (1990, S. 526–527) die Entstehung der *yukar*. Auch er erkennt in den *repunkur* ein oder mehrere Völker, die vom asiatischen Festland aus Nordwesten in Kontakt mit den Ainu getreten sind. Er geht davon aus, daß die tungusische Bevölkerung des Amurgebiets in Nordasien, die von den Ainu als »Santa« bezeichnet wurde, Pate für die *repunkur* stand. Hinweise darauf sieht er im Umstand, daß viele der in den *yukar* erwähnten Kostbarkeiten und Kleidungsstücke tungusischen Ursprungs zu sein scheinen. Durch das von den Ainu mitbetriebene Handelsnetzwerk in Nordostasien dürften zahlreiche dieser Gegenstände zu den Ainu gelangt sein und konnten so ihren Niederschlag in der epischen Literatur finden. Den Höhepunkt erreichte der Handel mit den Santa zwischen dem fünfzehnten und dem siebzehnten Jahrhundert. Während der Handel im Norden tungusische und chinesische Waren wie etwa Kleidung, Stoffe oder Musikinstrumente einbrachte, erhielten die Ainu durch den südlichen Handel mit Japanern Gegenstände aus Eisen und Lackwaren. In der Ainu-Gesellschaft entwickelte sich durch den reichen Handel eine Oberschicht, in der Obayashi (ebd., S. 528) die Vorlage für die in den *yukar* dargestellte Gesellschaftsordnung sieht. Weiterhin setzt Obayashi die *yukar* auf Grundlage inhaltlicher Kriterien mit den Epen Nordost- und Zentralasiens, beispielsweise der Yakuten oder der Nivkh, in Beziehung (ebd., S. 523–525). Diese scheinen allerdings größtenteils erst ab dem fünfzehnten Jahrhundert entstanden zu sein, weshalb er die Entwicklung der *yukar* vor diesem Zeitpunkt in Zweifel zieht.

5.3 Rezitation

Ein *yukar* zu erzählen ist ein besonderer Anlaß, der durch die richtige Umgebung, eine ansprechende Geschichte und eine charakteristische Art der Rezitation geprägt ist. Als Teil der oralen Erzähltradition der Ainu kommt dem Modus der Darbietung eine wichtige Rolle zu, die durch die heute übliche Präsentation, der Schriftform, in den Hintergrund gerückt ist und daher nicht mehr in gebührendem Maße gewürdigt werden kann. Auch diese Arbeit muß sich aufgrund des schriftlichen Mediums mit allgemeinen Hinweisen begnügen. Wie die *kamuy yukar* gehören auch die *yukar* der metrischen Literatur an, ihre Texte sind daher in Verse gegliedert. Mit dieser Form geht die Anwendung eines besonderen Rezitationsgesanges einher. Während jedoch bei den Götterliedern Rhythmus und Tonfolge stark durch das Wechselspiel von Erzähltext und *sakehe* geprägt sind und also jedes *kamuy yukar* eine individuelle Melodie besitzt, ist der Gesang eines *yukar* stets vom Rezitator abhängig. Ein jeder verfügt über ein eigenes Repertoire von Melodien, von denen er eine für die aktuelle Darbietung

auswählt. Der Gesang ist weitgehend unabhängig von der erzählten Geschichte oder dem Text (Nakagawa 1997, S. 139). Die gesungene Darbietungsart war ursprünglich nur auf Männer beschränkt – wenn Frauen *yukar* erzählten, sprachen sie in normalem Tonfall. Heute rezitieren auch Frauen *yukar* wie hier beschrieben (ebd., S. 139–140).

Der Vortrag selbst wird üblicherweise von Taktschlägen begleitet, die der Erzähler mithilfe eines *repni* genannten Stockes¹⁶² bestimmt. Er klopft an den Rand der Feuerstelle im Ainu-Haus und betont so den Rhythmus. Männer bewegen ihren Oberkörper dabei auch abwechselnd nach links, rechts, vorne und hinten (vgl. die 3.2.2 zitierte Beschreibung von Kubodera (2004, S. 18–19)). Einigen Berichten zufolge wurde der Takt mit der anderen Hand durch leichte Schläge auf den Bauch unterstützt (Chiri M. 2012, S. 122). Auch die Zuhörer halten in ihren Händen *repni*, mit denen sie ebenfalls gegen den Rand der Feuerstelle oder auf den Boden schlagen (Kubodera 1977b, S. 170). Dazu rufen sie gelegentlich »hey, hey!« oder »he', he',« in besonderen Fällen auch in längeren Sequenzen wie »hey, hey, hoy, hoy, hap, hap, hep, hep!« (Chiri M. 2012, S. 122–123) Dieser Vorgang heißt auf Ainu *hetce*,¹⁶³ und im Zusammenspiel mit dem rezitativen Gesang des Vortragenden entsteht eine starke harmonische Verbindung zwischen den an der Performanz beteiligten Parteien, die die Erzählung und besonders die Gefühle des Hauptcharakters eindringlicher erfahrbar macht (Kubodera 1977b, S. 170).

Eine weitere Besonderheit in der Darbietung eines *yukar* ergibt sich aus der immensen Länge, die für viele Erzählungen dieses Genres charakteristisch ist. Während die Rezitation der meisten *kamuy yukar* jeweils weniger als dreißig Minuten in Anspruch nimmt,¹⁶⁴ kann es mehrere Stunden oder gar Tage dauern, ein *yukar* bis zum Ende zu erzählen. Aus diesem Grund werden Heldenepen meistens in mehreren Etappen, an aufeinanderfolgenden Abenden und Nächten, rezitiert. Die Darbietung beschränkt sich aus verschiedenen Gründen auf die Nacht: Zum einen müssen die Zuhörer ihrem Tagewerk nachgehen und haben daher nur abends Zeit, der Erzählung zu lauschen, zum anderen benötigt der Rezitator selbst ebenfalls Ruhepausen. Diese nimmt er sich, während die Sonne am Himmel steht. Am Abend kommt das Publikum wieder zusammen und folgt dem nächsten Teil der Erzählung. Berichten zufolge kam es mitunter vor, daß man drei Tage lang keinen Schlaf erhielt, weil man am Tage arbeitete und in der Nacht dem Vortrag des Epos beiwohnte (Nakagawa 1997, S. 140–141). Diesen Unterbrechungen der Erzählung muß der Rezitator Rechnung tragen, indem er beispielsweise den Abend mit einem spannenden Cliffhanger beendet oder am Folgeabend eine Rückschau der bisherigen Ereignisse in sein Epos einbaut. Ein Text, der die erste Technik sehr gut herausstellt, ist das *yukar* mit dem Titel *Pon Samorunkur* (siehe Abschnitt 5.5.3), die wiederholenden Rückblenden finden sich dagegen in *Arke kamuy ne, arke aynu ne* (siehe Abschnitt 5.5.2).

¹⁶² Der Begriff *repni* scheint ursprünglich den Schlagstock einer schamanischen Trommel bezeichnet zu haben (Chiri M. 2012, S. 122).

¹⁶³ Vermutlich entstanden aus *het-se*, d.h. »he' rufen«.

¹⁶⁴ Die CD-Aufnahmen der Texte des *Ainu shin'yōshū* (Chiri Y. 2003a) dauern teilweise weniger als zehn Minuten: Die kürzeste Rezitation ist Nr. 10 mit fünf Minuten und drei Sekunden, die längste ist Nr. 4 mit 24 Minuten und zwanzig Sekunden.

5.4 Der Hauptcharakter

Jede Region der Ainu hat ihre eigene literarische Tradition. Dies schlägt sich auch in den *yukar* bei Wahl und Benennung des Hauptcharakters und seiner Wohnstätte nieder. Allen *yukar* – unabhängig, woher sie stammen oder wo sie erzählt werden – ist gemein, daß der Protagonist keinen wirklichen Eigennamen, sondern einen generischen Namen trägt, der sich üblicherweise aus seinem Heimatort und *un kur* (»Person aus ...«) zusammensetzt. In den *yukar* von Iburi und der Saru-Region bewohnt er eine Festung namens Sinutapka am Fluß Tomisanpet; daher wird er allgemein als »junger Herr von Sinutapka«, also Pon Sinutapkaunkur bezeichnet. Im Falle der *yayerap* im Süden und Südwesten Hokkaidōs und der *sakorpe* in Tokachi, Kitami und Kushiro lebt er in einem Gebiet, das Otasam (»neben dem Strand«) genannt wird, weshalb der Charakter in dieser Gegend Pon Otasamunkur, »junger Herr aus Otasam« heißt. Die *haw* und *hawki* verorten ihn in Otasut (»Strandwurzel«) und nennen ihn folglich Pon Otasutunkur (Kubodera 1977b, S. 151). Da der Hauptcharakter zum Volk der *yaunkur* (»Landmenschen«) gehört, wird er in den *yukar* sehr oft als Poyyaunpe oder Ponyaunpe¹⁶⁵ angesprochen, was »der Kleine vom Stammland« bedeutet. In den Subgruppen, die die Bezeichnung *oyna* tragen, ist der Hauptcharakter dagegen der Kulturheroe, der allgemein als Aynurakkur (»nach Mensch stinkende Person«), Aeoynakamuy (»besungene Gottheit«) oder mit dem Eigennamen Okikurmi bzw. Okikirmuy bekannt ist. Gelegentlich gibt es Abweichungen von diesen Konventionen, wenn beispielsweise im weiter unten beschriebenen *pon oyna* eine Frau als Protagonistin auftritt.

Ein grundlegendes Merkmal des Hauptcharakters ist, daß er ohne seine Eltern aufwachsen muß. Die Geschichte eröffnet meist mit der Schilderung eines Jungen von vielleicht zehn Jahren, der den Umgang mit Pfeil und Bogen noch lernen muß und von einer großen Schwester oder einem älteren Pärchen aufgezogen wird. Im Laufe der Handlung erfährt er, welches Schicksal seine Eltern ereilt hat, was in der Regel mit einem Problem oder einer gefährlichen Situation verknüpft ist, in der der Held gegen allerlei böartige Kreaturen kämpfen muß. In vielen Erzählungen steht ihm dabei eine Frau zur Seite, die eigentlich dem feindlichen Lager angehört, sich dann aber auf die Seite des Hauptcharakters stellt und ihn am Ende der Geschichte eventuell heiratet.

Normalerweise ist der Held ungeduldig mit anderen und zieht schnell seine Waffe, um eine Beleidigung mit dem Blut des Schmähenden zu sühnen. Er geht dabei kaltblütig vor und zeigt keine Gnade – im Gegenteil scheint er die Kämpfe sogar zu genießen. Dieses für einen Knaben absonderliche Verhalten ist möglicherweise mit seinem geringen Alter und seinen besonderen Lebensumständen zu erklären. Er hat nie gelernt, seine Wut zu zügeln, und oft führt ihn das von einem Kampf in den nächsten. Daß er als kleiner Junge sogar gegen Götter bestehen kann, ist ihm nur dank seiner Schutzgeister oder Schutzgottheiten möglich, die ihn stets begleiten und ihm übermenschliche Kräfte verleihen. So reitet er auf dem Wind, besitzt große Körperkraft und kann sogar die Unterwelt betreten und wieder verlassen. Selbst der

¹⁶⁵ Der Ausspracheunterschied ist dialektal begründet.

Tod vermag den Helden nicht zu besiegen: Stirbt er, erwacht er wieder zum Leben oder wird von jemand anderem – zumeist einem weiblichen Charakter – wiedererweckt. Allerdings hat er nicht als einziger phantastische Fähigkeiten. Auch die Antagonisten sind in der Regel mit besonderen Kräften und Zaubern gesegnet, die sie zu würdigen Gegnern machen und den Auseinandersetzungen in den *yukar* erst Spannung verleihen.

5.5 Inhaltliche Aspekte

Selbst wenn es in *yukar* noch andere Motive gibt, werden insbesondere die kriegerischen Auseinandersetzungen von der Forschungsliteratur hervorgehoben – Pon Huci (1978, S. 41) bezeichnet die *yukar* gar allgemein als »Kriegsgesänge« (*tatakai no uta* 戦いのうた), und tatsächlich sind die Kämpfe hier ein zentrales Element, das den Verlauf der Handlung bestimmt, in manchen Fällen komplett dominiert. Im Epos *Kotan utunnay* etwa folgt ein Kampf auf den nächsten; bis auf eine einleitende Sequenz, die zu den Kriegshandlungen hinführt, und das Ende, in dem der Lohn für die vorangehenden Anstrengungen dargestellt ist, wird die Handlung nur durch das Auftauchen immer neuer und stärkerer Gegner vorangetrieben. Dennoch ist die Gewichtung der Kämpfe in den *yukar* unterschiedlich stark, und in vielen dieser Epen stehen andere Probleme im Vordergrund, mit denen der Held konfrontiert wird. Die folgenden Ausführungen stellen daher verschiedene *yukar* vor und demonstrieren exemplarisch die große Breite an Handlungsmöglichkeiten und Motiven.

5.5.1 *Kotan utunnay* – Der Fluß zwischen den Dörfern

Eines der ältesten komplett schriftlich fixierten *yukar* ist ein Text, der von John Batchelor mit *Kotan utunnai oma yukara* (engl. *Legend of Kotan Utunnai*) betitelt wurde. Er wurde im Ainu-Original sowie einer englischen Übersetzung erstmals 1890 in der Zeitschrift *Transactions of the Asiatic Society of Japan* veröffentlicht. Eine vollständige japanische Version des Epos entstammt der Feder von Kindaichi Kyōsuke und kam 1908 in der Zeitschrift *Chūō kōron* (中央公論) unter dem Titel *Kyōchūki* (峡中記) heraus (vgl. Nakagawa 1997, S. 260). Eine neue englische Bearbeitung auf Grundlage des von Batchelor herausgegebenen Ainu-Textes findet sich in Donald Philipppis Anthologie *Songs of Gods, Songs of Humans* (Philippi 1979, S. 366–412). Zudem bespricht Nakagawa (1997, S. 143–157) das Werk und präsentiert dabei längere Passagen in einer neuen japanischen Übersetzung. Der Titel des Epos, *Kotan utunnay* verweist laut Batchelor (1890, S. 40) auf einen abgelegenen Ort der Insel Sachalin. Sprachlich kann er analysiert werden als *kotan utur nay*, was wörtlich »Fluß zwischen den Dörfern« bedeutet.

Chiri Mashihō (2012, S. 121–122) benennt den Handlungsverlauf eines typischen *yukar* wie folgt:

In einem Gebiet, in dem der Fluß Tomisanpet weit mäandernd dahinfließt, steht die Bergfestung Sinutapka. Der Sohn des verstorbenen Sinutapkaunkur, des Herrn der Bergfestung, ist ein junger Held von großer Schönheit, der eigentlich Poy Sinutapkaunkur (junger Herr von

Sinutapka) heißt, üblicherweise aber Poyyaunpe (der junge Mann vom Festland) genannt wird. In den *yukar* hat der junge Held seine Eltern verloren und wächst als einsames Waisenkind unter der Obhut einer Familie auf [...]. Wenn er älter wird, kämpft er als Anführer seines Volkes in zahlreichen grausamen Schlachten gegen ein anderes Volk, in nahen und fernen Dörfern hallt sein unvergleichlicher Ruhm wider, und so erlangt er [die Gunst einer] jungen Frau aus dem feindlichen Lager, schön wie eine Blume, kämpft gemeinsam mit ihr, bis er am Ende der Kriegshandlungen siegreich heimkehrt.

Mit seiner Fokussierung auf die Aneinanderreihung kriegerischer Auseinandersetzungen entspricht das Epos dem angenommenen Archetypus des *yukar*, zeigt aber einige Abweichungen vom Grundmuster.

Handlung

Der Protagonist, Poyyaunpe, wird in einer einfachen Grashütte von seiner älteren Schwester Ciwaspetunmat aufgezogen. Seine Kindheit hindurch ist aus der Ferne Kampflärm zu hören, der das ganze Land durchdringt und auch Poyyaunpes Heim erreicht. Im Laufe der Zeit kommen die Kämpfe immer näher an die Hütte, und schließlich wird auch sie Ort der Gewalt. Die Schutzgeister des jungen Helden treten den Angreifern auf dem Dach des Hauses entgegen, doch dabei stellt sich heraus, daß sie sich mit denen der Invasoren, der *yaunkur*, gut verstehen (*sine ir kamuy ukohumkurturpa kane* – »Als Götter einer Familie verbreiteten sie gemeinsam ihre Rufe.«). Das verwundert Poyyaunpe, da er in einem Haushalt der *repunkur* aufgewachsen ist, die mit den *yaunkur* verfeindet sind. Und so fragt er seine ältere Schwester nach dem Grund für dieses seltsame Verhalten der Schutzgeister. Die erzählt ihm unter Tränen die folgende Geschichte:

Vor langer Zeit erholte sich dein Vater zwischen den Kämpfen. Er lebte in den oberen Regionen, den unteren Regionen am Fluß Tumisanpet, in Sinutapka. Für eine Handelsreise nahm die göttliche Herrin ihr Kind auf den Rücken, und Kamuyotopus machte sich mit seinem Vater auf den Weg,¹⁶⁶ und so kamen sie [hierher] nach Karapto [= Sachalin]. Mit *inaw* gelockt kamen sie an Land. Vergifteten Wein zu trinken wurden sie gezwungen, des Nachts und des Tages, und so ließ der Wein den betrunkenen Herrn sagen: Er werde das Wertvollste von Karapto gemeinsam mit seinem Volk kaufen. Diese Worte führten zum Kampf. Nach einer Weile erreichte dieser auch die umliegenden Länder.¹⁶⁷ Der Name unseres Landes ist Ciwaspet. Da dies ein Land ist, in dem lauter mutige Männer in großer Zahl vorhanden sind, wurde dein Vater getötet.¹⁶⁸ Ich nahm deines Vaters Waffen und Helm, holte dich vom Rücken deiner Mutter und band mir den Kindertragegurt selbst um. Anschließend schwang ich das Schwert um deine Mutter herum, doch da deine Mutter in ihrem ganzen Leben immer nur gekämpft hatte, wurde sie getötet.¹⁶⁹ Nun war Kamuyotopus ganz allein und kämpfte seitdem sein gesamtes Leben lang. (Batchelor 1890, S. 41–43)

¹⁶⁶ Poyyaunpes Vater verweist also zusammen mit seiner Frau, seiner kleinen Tochter und Kamuyotopus (dem ältesten Sohn).

¹⁶⁷ Das Original spricht von *kotan*, das üblicherweise eine Ainu-Siedlung bezeichnet. Da in dieser Erzählung das Wort auch in Verbindung mit dem Eigennamen für Sachalin, *karapto*, erscheint, wird ersichtlich, daß es auch »Land« bedeuten kann. Sowohl Batchelor (1890, S. 42) als auch Philippi (1979, S. 368) übersetzen diesen Ausdruck hier ebenfalls mit »Land«.

¹⁶⁸ Im Text steht *aoisposore*. *Onisposo* bedeutet »durch die Wolken nach unten fallen« – das Verb steht hier im Kausativ-Passiv (*a-...-re*) und kann damit wörtlich übersetzt werden mit: »er wurde durch die Wolken nach unten gestoßen«.

¹⁶⁹ Da die Mutter sich durch die Kämpfe stets einem großen Risiko ausgesetzt hat, ist nachvollziehbar, daß sie irgendwann fiel. Philippi übersetzt diese Stelle konzessiv: »your mother, having spent her

Die Schwester selbst floh daraufhin mit dem kleinen Poyyaunpe an einen abgelegenen Ort namens Kotan Utunnay, wo sie ihn aufzog und wo sie bis heute leben.

Nachdem Poyyaunpe der Erzählung seiner Schwester gelauscht hat, überkommt ihn große Wut, die ihn fast dazu bringt, sie zu töten, da sie dieses Geheimnis so lange vor ihm bewahrt hat. Er kann sich dann doch eines besseren besinnen und bittet sie, ihm die Rüstung seines Vaters zu übergeben. Die Schwester kommt seinem Wunsch nach, und Poyyaunpe bewaffnet sich:

Ich legte meine kleine Kleidung ab. Die göttlichen Kleider, die sechsfachen Kleider breitete ich über mir aus, den metallenen Gürtel band ich mir einmal um, das götteregebene Schwert gürtete ich mir um, und die Fadenenden des kleinen Eisenhelms schnürte ich fest. (Batchelor 1890, S. 43–44)

Der Kampfgeist hat von Poyyaunpe nun so sehr Besitz ergriffen, daß er kaum mehr auf seinem Platz verharren kann. Durch den Rauchabzug der Hütte erhebt er sich in die Luft und fliegt in Begleitung seiner Schutzgeister und seiner Schwester davon. Diese mahnt ihn eindringlich, nicht einfach in ein unbekanntes Land zu reisen, um dort Kämpfe vom Zaun zu brechen, sondern stattdessen in seine wahre Heimat, Sinutapka, zurückzukehren. Erst dann solle er in den Krieg ziehen. Poyyaunpe jedoch ist blind vor Zorn und schlägt den Ratschlag in den Wind. Die unbegründet starke Wut, die Poyyaunpe zum Kämpfen zwingt, ist ein elementares Merkmal seines Charakters, das in vielen *yukar* zum Auslöser der Schlachtenserie wird. Nicht immer ist es das Schicksal seiner wahren Eltern, das ihn so zornig macht, doch in dieser Erzählung läßt es Poyyaunpes Reaktion zumindest etwas verständlicher – obgleich übertrieben – erscheinen.

Schließlich gelangt der Held in ein unbekanntes Land und geht an der Küste nieder. Poyyaunpes Schwester warnt ihren Bruder, dies sei kein gewöhnliches Land, sondern das Herrschaftsgebiet des Höchsten der Seuchengötter. Eindringlich fleht sie Poyyaunpe an umzukehren, doch der ignoriert die Worte. Stattdessen stürmt er in die schwarzen Nebelbänke und findet darin sechs schwarze Felsen. Plötzlich zielen aus der Dunkelheit des Nebels Schwertschläge auf den Helden, doch Poyyaunpe kann geistesgegenwärtig ausweichen. Erneut bittet die Schwester Poyyaunpe heimzukehren, doch er läuft weiter, hinein in die roten Nebel. Dort trifft er auf sechs rote Felsen, und wieder werden die beiden wie aus dem Nichts angegriffen. Diesmal macht sich Poyyaunpe gar nicht erst die Mühe, den Schlägen auszuweichen, sondern läßt sie an seiner Rüstung abprallen. Der junge Held stürmt weiter voran, ins Innere der grünen Nebelschwaden. Hier findet er sechs grüne Felsen und wird wiederum von Unbekannten attackiert. Poyyaunpe ignoriert auch hier die Angriffe und läßt die Schwerter einfach auf seiner Rüstung abprallen.

Nun hat er die Nebel hinter sich gelassen und macht sich daran, den Berg zu erklimmen. Am Fuße desselben steht ein metallener Brunnen (*kane simpuy*) mit einer metallenen Kelle (*kane pisakku*). Zu diesem bewegen sich sechs Nebelballungen

whole life in doing nothing but fighting, was killed in the midst of the battle« (Philippi 1979, S. 369). Im Ainu-Text steht klar die Konjunktion *kusu*, die einen kausalen Nebensatz markiert.

(*urattapkop*, »Nebelgipfel«), die sich bei näherer Betrachtung als die Gestalten von drei Männern und drei Frauen entpuppen, die paarweise in schwarz, rot und grün gekleidet sind. Es ist allgemein üblich in *yukar*, neue Charaktere bei ihrer Einführung zunächst als Nebelballungen darzustellen, die sich schließlich zu menschlichen oder menschenähnlichen Gestalten verdichten. Mit den Farben der sechs Neuankömmlinge hat es vermutlich keine besondere Bewandnis – es dürfte sich nur um ein narratives Mittel handeln, um die Personen leichter voneinander unterscheiden zu können.

Die schwarze Gestalt begrüßt Poyyaunpe höflich:

Sieh an, sieh an, junger Ainu. Höre, was ich dir zu sagen habe: Wir sind keine Wesen, die den Krieg lieben. Wir sind mächtige Götter, Seuchengötter sind wir, und in diesem Lande hier leben wir. Da Kamuyotopus sein ganzes Leben nichts anderes tat als zu kämpfen, hatten wir Mitleid mit ihm, und so umarmten wir seinen Geist, und so war sein Geist mit außerordentlichem Kriegsglück gesegnet. Die Welt ist weit, und doch bist du in unser Land gekommen. Dich in unserem Heim willkommen zu heißen empfanden wir als deiner unwürdig. Daher probierten wir in den schwarzen Nebeln, in den roten Nebeln, in den grünen Nebeln unsere Schwerter an dir aus. Wenn du ein Mensch wärst, so würdest du umkehren, dachten wir, doch du bist hierher gekommen. Kehre bitte um! In jedem Kampf, in jeder Schlacht werden wir deinen Geist umarmen, und dein Geist wird mit außerordentlichem Kriegsglück gesegnet werden. Bitte, kehre um! (Batchelor 1890, S. 47–48)

Poyyaunpe ist jedoch noch immer voller Zorn und erwidert, es sei ihm eine Ehre, durch die Hand so mächtiger Götter zu sterben. Er fordert sie auf, gegen ihn zu kämpfen, doch die Götter bestehen nach wie vor auf seiner Umkehr. Das macht den Helden bloß umso wütender. Mit seinem Schwert schlägt er auf die Götter ein, und es kommt zum Kampf. Nach längerem Geplänkel gelingt es ihm schließlich, seine Kontrahenten zu töten, und auch Poyyaunpes Schwester gewinnt den Kampf gegen die drei Frauen.

Die beiden setzen ihren Weg fort und kommen endlich in einen dichten Wald aus Fichten, die vollständig aus Metall bestehen. Darin finden sie ein Lagerfeuer, an dem sich fünfundzwanzig Personen wärmen: Sechs Männer mit steinernen Rüstungen und ihre Frauen, sechs Männer mit metallenen Rüstungen und ihre Frauen, und ein gewaltiger Krieger, den Poyyaunpe als den sagenumwobenen Eturacici identifiziert. Die Erde bebt vom Zusammentreffen so vieler kampferprobter Helden, und die Äste der metallenen Bäume schlagen gegeneinander und erzeugen klimpernde Geräusche. Nun entdeckt Poyyaunpe seinen Bruder Kamuyotopus, der leblos an einer der Fichten angebunden ist. Aus der Unterhaltung der Krieger am Lagerfeuer erfährt er, daß Kamuyotopus dem Herrscher dieses Landes, dem mächtigen Sipisunkur, zum Geschenk gemacht werden soll. Poyyaunpes Schwester schlägt vor, daß sie Kamuyotopus zu befreien sucht, während der Held selbst die Kämpfer ablenken soll, und so erzeugt Poyyaunpe großen Lärm, der die sich am Feuer Wärmenden auf ihn aufmerksam macht. Es kommt zu einem erbitterten Kampf, in dessen Verlauf es der Schwester gelingt, Kamuyotopus durch die Lüfte in dessen Heimat zurückzubringen, wo er wiederbelebt wird. Anschließend kehrt sie zurück, um Poyyaunpe zur Seite zu stehen. Gemeinsam gelingt es den beiden, ihre Gegner zu besiegen.

Poyyaunpe beschließt nun, seinen Bruder zu rächen und Sipisunkur zu stellen, und so setzt er seine Reise fort. Nach einiger Zeit gelangt er an eine große Stadt, in deren Mitte Sipisunkurs Haus steht. Als er heimlich durch ein Fenster hineinblickt, fordert der

Herrscher des Landes gerade seine neben ihm sitzende Schwester auf, ihm die Zukunft vorherzusagen. Diese kommt der Aufforderung nach:

Auf einmal ist an unserem Fluß, an unserem kleinen Fluß, an den Felsen, den Felsen, ein schrecklicher Kampf ausgebrochen. Die Bewohner von Kanepet, die Bewohner von Sirarpet und Eturacici haben alle zusammen ihre Schwerter vereint im Kampf gegen das Schwert der Yaunkur. Und so sind sie zusammen erschienen ... Doch ich finde sie nicht mehr, weil da zwei blutige Klumpen sind ...¹⁷⁰ Doch, nun sind sie zusammen im Osten erschienen, alle gemeinsam ihre Schwerter vereint im Kampf. Doch letztendlich sind die Schwerter der Repunkur alle zusammen an den Stichblättern zerbrochen. Ich finde sie nicht mehr im Westen ... Ungetrübt leuchtet der Yaunkur Schwert im Osten. Und nun, unseren Fluß, den kleinen Fluß entlang flattert ein kleiner Kesorap-Vogel¹⁷¹ durch den Himmel – so kommt es mir vor. Doch nun weiß ich nicht mehr, wohin er fliegt ... Ich verstarke meine schamanischen Kräfte. Ah, endlich ... der kleine Kesorap hat sich in Regentropfen verwandelt und rutscht durch die Erdschichten. Sieh an – erneut ist er zu einem kleinen Kesorap geworden, und unseren Fluß, den kleinen Fluß entlang kommt er herab. Plötzlich löst er heftige Kämpfe in unserer Stadt aus, mit einem einzigen Sprung werden die Dörfer des einfachen Volkes verwüstet. Und danach kreuzt das Schwert der Yaunkur die Klinge mit dem Schwert meines älteren Bruders. Doch ich finde sie nicht mehr, weil da zwei blutige Klumpen sind ... Jetzt, klar und ungetrübt sind ihre Schwerter im Osten vereint im Kampf. Und nun – oh weh! Was fühle ich da? Meines Bruders Klinge zerbricht am Stichblatt, ich finde es nicht mehr, weil zwei Klumpen Blut da sind. Ich bemerke, wie der Yaunkur Schwert im Osten leuchtet. Nun verschwindet er vor meinen Augen. Oh, wird das, was ich vorhergesehen habe, wirklich so geschehen? (Batchelor 1890, S. 62–64)

Sipisunkur wird ob dieser erschreckenden Prophezeiung zornig. Er glaubt seiner Schwester nicht und beschimpft sie. Diese wird traurig, sie beginnt zu weinen und bedauert, daß ihr Bruder ihr keinen Glauben schenken will.

Unterdessen betritt Poyyaunpe heimlich das Haus und versteckt sich im Gebälk. Als die auf dem Schatzregal sitzenden Gottheiten nervös werden, da sie die Präsenz des Eindringlings spüren, springt er vom Balken herab und packt Sipisunkur an den Haaren. Wütend beleidigt er ihn und macht ihn verantwortlich für das Schicksal seines Bruders Kamuyotopus. Um sich zu rächen, reißt er Sipisunkurs Schwester mit sich und flieht durch das Dach ins Freie. Verzweifelt bittet sie ihren Bruder um Hilfe:

Mein Bruder hat behauptet, ich würde nur Lügen prophezeien. Nun, welche Wahrsagung war denn falsch? Ein Bewohner jenes Landes, ein Mann aus jener Stadt entführt mich als Sklavin! Schnell, hilf mir! (Batchelor 1890, S. 67)

Sipisunkur folgt dem Entführer und stellt sich Poyyaunpe nach einer längeren Verfolgungsjagd durch den Himmel im Kampf. Poyyaunpe benutzt die Schwester seines Kontrahenten als Schild, doch dieser hält sich nicht zurück: Wütend auf seine Schwester und ihre Prophezeiungen, denen er die Schuld für dieses Unglück gibt, verurteilt er sie zum Tode. Noch ehe er den Fremdling angreifen wird, wolle er erst seine Schwester umbringen. Die ist entsetzt und fleht nun Poyyaunpe an, sie freizulassen. Zum Dank wolle sie an seiner Seite gegen ihren Bruder kämpfen. Der junge Yaunkur-Held glaubt ihr und läßt sie los.

¹⁷⁰ Eine mögliche Interpretation wäre, daß die Augen der Schamanin bluten, weil die Anstrengung der Hellsicht zu groß ist. Offensichtlich hat sie während des gesamten Vorgangs immer wieder damit zu kämpfen, daß sich ihre Sicht auf die Geschehnisse trübt.

¹⁷¹ Der *kesorap* ist ein mythischer Vogel, der in den Erzählungen der Ainu vorkommt (Philippi 1979, S. 389).

Noch ehe der Kampf endgültig eskaliert, erscheint der wieder zum Leben erweckte Kamuyotopus, um seinem jüngeren Bruder beizustehen. Gemeinsam gehen sie gegen Sipisunkur vor, der sich als starker Gegner herausstellt und kaum einen Treffer einsteckt. Während des Kampfes hat Sipisunkurs Schwester, Sipisunmat, eine neue Vision: Sie sieht Poyyaunpes Ziehschwester, Ciwaspetunmat, die sich unterdessen bis in ein fernes Land namens Cirinnay gekämpft hat. Dort ist sie in großer Gefahr, da sie sich allein nicht gegen die dort lebenden Dämonen behaupten kann. Sie schlägt zudem vor, daß Kamuyotopus sich allein Sipisunkur stellen solle, während sie selbst mit Poyyaunpe nach Cirinnay eilen, um Ciwaspetunmat zu helfen. Poyyaunpe erkennt die Dringlichkeit dieser Angelegenheit und tut wie von seiner neuen Verbündeten vorgeschlagen.

Die beiden gelangen auf ihrem Weg zunächst in einem Land namens Terkesanta, Hopunisanta [sic!] an eine große Festung. In dieser leben ein prachtvoll gekleideter Mann und dessen Schwester. Sipisunkurs Schwester entführt ohne erkennbaren Grund (sie selbst spricht von einem kleinen Spaß) die Frau, die daraufhin um Hilfe ruft. Ihr Bruder folgt ihr und wird im Freien von Poyyaunpe angegriffen und besiegt. Die entführte Frau wird von Sipisunmat getötet. Nach diesem kurzen Intermezzo gelangen die beiden ins Land Cirinnay.

Hier kämpft Ciwaspetunmat, Poyyaunpes Schwester, gegen zahlreiche heranstürmende böse Gottheiten. Der Boden um sie herum ist von den Leichen unzähliger Gegner bedeckt, doch ist offensichtlich, daß sie sich nicht mehr lange behaupten kann. Sofort eilt ihr Poyyaunpe zu Hilfe und stürzt sich in die Schlacht. Als die erschöpfte Ciwaspetunmat ihres Bruders gewahr wird, kommen ihr Tränen, und sie ruft ihm zu:

Sieh an, du Gott, den ich großgezogen habe, höre, was ich dir sage! Ich bin eine verkrüppelte Frau, und wenn ich stürbe, wäre das nicht schlecht für das Dorf, wäre das nicht schlecht für das Land. Jedoch, wenn du nun sterben solltest, ginge es deinem Dorf schlecht. Mach unbeirrt weiter, kämpfe tapfer!¹⁷² Wenn du nach meinem Tod weitermachst, bin ich glücklich. (Batchelor 1890, S. 74)

Auch dieses Mal hört Poyyaunpe nicht auf seine Schwester, sondern macht sich daran, sie freizukämpfen. Doch die Übermacht ist zu groß: Ciwaspetunmat wird von zahllosen Speeren getroffen und tödlich verletzt. Sie stürzt zu Boden, und sofort ist Poyyaunpe bei ihr. Er befreit sie von den Speerschäften und hält sie in seinen Armen. Da er ihr nicht helfen kann, zerstückelt er ihren Körper in viele Einzelteile und schickt diese in den Himmel. Daraufhin fleht er die Götter an, seine Schwester wiederzubeleben. Diese Tat erhält eine tiefere Bedeutung, wenn man bedenkt, daß seine Ziehschwester zu den Repunkur gehört und damit eigentlich Poyyaunpes Feindin ist. Einer Angehörigen eines verfeindeten Volkes das Geschenk der Wiederbelebung zukommen zu lassen stellt eine beachtenswerte Tat dar. Die Götter entsprechen Poyyaunpes Bitte und schicken die auferstandene Ciwaspetunmat ins Land der Yaunkur. Anschließend

¹⁷² Hier folgt die Übersetzung der von Philippi: »Strive on fiercely, fight on valiantly!« (Philippi 1979, S. 400). Der Ainu-Text lautet *ruyno sicari, ruyno moy moyke*, was wörtlich »sei sehr tätig, beweg dich schnell weiter« bedeutet.

machen Poyyaunpe und Sipisunmat kurzen Prozeß mit den übrigen Gegnern und töten alle Krieger in Cirinnay.

Eine erneute Vision teilt Sipisunmat mit, daß sich eine letzte Gefahr in einem Land im Westen aufhalte: Ein mächtiger Sturmdämon herrsche dort unbarmherzig, und wenn dieser mit seinen Truppen gegen Poyyaunpe und sein Volk ziehen sollte, bedeute dies das Ende. Daher schlägt sie ihrem Begleiter einen Präventivschlag vor. Poyyaunpe ist einverstanden und gemeinsam reisen sie nach Westen.

Schließlich gelangen sie in ein Land, das völlig in schwarzen Nebel gehüllt ist, dunkel wie der tiefste Abgrund der Erde. Sofort werden sie in dieser Dunkelheit von fliegenden Kreaturen angegriffen, die ihnen am ganzen Körper Schnittwunden zufügen. Poyyaunpe verspürt unbändige Schmerzen, und es fällt ihm immer schwerer, sich gegen die unsichtbaren Angreifer zur Wehr zu setzen. Als nur noch die Rüstung an seinem Brustkorb intakt ist, verschwindet der schwarze Nebel plötzlich nach oben in Richtung Himmel, und mit diesem sind auch die rätselhaften Kreaturen fortgeflogen. Sipisunmat beweist einmal mehr ihre schamanischen Zauberkräfte, indem sie sich und Poyyaunpe heilt und auch die Rüstung wiederherstellt.

Nach dieser kurzen Pause zieht erneut Nebel auf, und aus diesem schält sich ein menschenähnlicher Riese. Hinter diesem Sturmdämonen folgt eine Frau, die eine aus Leder von Meeres- und Landtieren hergestellte Rüstung trägt. Sie attackiert Sipisunmat sofort mit einem roten Messer. Der Kampf beginnt und zieht sich lange hin, ehe es Poyyaunpe gelingt, durch einen Glückstreffer eine Naht in der Haut des Riesen zu treffen. Es stellt sich heraus, daß der nackte Menschenkörper lediglich eine Rüstung war, in deren Innerem sich der wahre Sturmdämon verborgen hat. Der schält sich nun aus seiner unbrauchbar gewordenen Kleidung. Seine Gestalt ist überraschend klein, aber von überirdischer Schönheit. Er lobt die Stärke Poyyaunpes, dem es als erstem Gegner überhaupt gelungen sei, die Haut des Dämons zu zerstören. Dann kreuzen die Kontrahenten erneut ihre Klingen, und nach langem und erbittertem Kampf gelingt es Poyyaunpe schließlich, das göttliche Wesen zu töten.

Sipisunmat gerät unterdes in arge Bedrängnis, und so eilt ihr Poyyaunpe zu Hilfe. Mit einem vom Schlachtfeld aufgehobenen Speer gelingt es ihm, auch die Rüstung der Frau zu zerstören. Aus dieser Rüstung springt eine kleine, auch sehr schöne Frau hervor – die Schwester des Sturmdämons. Sie lobt die Stärke Poyyaunpes, da es ihm gelungen sei, ihre Rüstung zu beschädigen. Sie ist bereit, als Unterlegene zu sterben, äußert aber den Wunsch, durch die Hand des Helden selbst und nicht durch die von Sipisunmat getötet zu werden. Diese Bitte jedoch erzürnt Poyyaunpes Begleiterin so sehr, daß sie die Besiegte erschlägt.

Nach dem Ende des Kampfes bringt Sipisunmat durch eine Vision in Erfahrung, daß Kamuyotopus in der Zwischenzeit auch ihren Bruder Sipisunkur besiegen konnte. Nun wendet sie sich mit den folgenden Worten an Poyyaunpe:

Dem Geschlecht von Menschenschlächtern entstamme ich, und wenn du mich jetzt mit deinen Händen tötest, will ich auch nach meinem Tod zufrieden sein. Doch falls du davon absehen willst, hab Mitleid mit mir und nimm mich mit in deine Heimat. (Batchelor 1890, S. 82)

Auch dieser Bitte entspricht Poyyaunpe; er verschont sie und nimmt sie mit nach Sinutapka, seine Heimat. Dort angekommen trifft der Held seine Geschwister: Kamuyotopus ist ebenfalls heimgekehrt und erholt sich von seinen Kriegsverletzungen. Zudem lernt Poyyaunpe seinen ältesten Bruder Yaypirkakur und seine älteste Schwester kennen, die in der Abwesenheit der Eltern die Verwaltung Sinutapkas übernommen haben. Um alles zu einem guten Ende zu bringen, schlägt Yaypirkakur folgende Maßnahmen vor: Da Ciwaspetunmat, die aus dem Geschlecht der Repunkur stammt, Poyyaunpe, einen Abkömmling der Yaunkur, großgezogen und ihm im Kampf zu Seite gestanden hat, und auch Sipisunmat den Helden bei seinen Schlachten unterstützt hat, sollen beide belohnt werden. Kamuyotopus wird Ciwaspetunmat heiraten, während Sipisunmat die Gemahlin Poyyaunpes werden soll. Zu den Hochzeitsfeierlichkeiten kommt auch der Herr von Iyoci, einer anderen mächtigen Sippe. Dieser schlägt eine Verbindung von Iyoci und Sinutapka vor, die mit der Ehe zwischen Yaypirkakur und Iyociunmat einerseits und der Vermählung zwischen Iyociunkur mit Sinutapkaunmat andererseits besiegelt werden soll. Am Ende geschieht all das, und die Helden leben glücklich und zufrieden.

Narratologische Überlegungen

Die Handlung von *Kotan utunnay* konzentriert sich größtenteils auf die Darstellung einzelner Kämpfe und deren Verknüpfung. Sie ist dabei streng chronologisch – Analepsen und Prolepsen gibt es ausschließlich in Form von Binnenerzählungen durch andere Charaktere und selten. Die einzige Analepse im Text ist Ciwaspetunmats Bericht vom Schicksal der Eltern und Geschwister des Helden Poyyaunpe zu Beginn der Geschichte. Als Prolepse kann die prophetische Sicht von Sipisunmat gelten, wenn sie ihrem Bruder von Poyyaunpes Kämpfen berichtet, denn ihre Gabe offenbart ihr auch die Konfrontation zwischen Sipisunkur und dem Helden der Yaunkur. Das Fehlen von Anachronien im Text ist erklärbar durch den homodiegetischen Erzähler, der, obgleich das Epos aus der Ich-Perspektive mitgeteilt wird, extern fokalisiert ist. Dem Zuhörer oder Leser offenbaren sich keinerlei Gedanken und emotionale Regungen Poyyaunpes, mit Ausnahme seines Zorns, der ihn zu den Kampfhandlungen antreibt, doch handelt es sich hierbei um eine von außen wahrnehmbare Emotion. Eine Innenschau findet zu keinem Zeitpunkt statt.

Interessant ist die mehrfach vorkommende Verwendung von Paralepsen, die das gleichzeitige Geschehen um andere Charaktere wie Kamuyotopus oder Ciwaspetunmat beschreiben: etwa wenn Kamuyotopus in seiner Heimat geheilt wird oder er später allein gegen Sipisunkur kämpft und diesen besiegt; oder wenn Ciwaspetunmat allein im Lande Cirinnay gegen die Dämonen antritt und deren Ansturm zu unterliegen droht. Die Darstellung dieser parallel stattfindenden Ereignisse in einer Situation der externen Fokalisierung ist nur möglich dank der schamanischen Kraft des Hellsehens, mit der Sipisunmat gesegnet ist. Vom Schicksal des Kamuyotopus nach dessen Rettung erfährt Poyyaunpe durch den Bericht seiner älteren Schwester Ciwaspetunmat. Den weiblichen Charakteren kommt somit nicht nur die Rolle als Kampfgefährtin oder (spätere) Geliebte bzw. Ehefrau zu, sondern sie

erfüllen vielmehr die Funktion, die Beschränkungen der externen Fokalisierung zu überwinden, wenn erforderlich.

Das steht in engem Zusammenhang mit der Motivierungsstruktur des Epos. Die Handlung wird stets weitergeführt, indem der Held sich an einen neuen Ort begibt und dort stärkere Gegner besiegt. Der erste Ortswechsel findet statt, nachdem Ciwaspetunmat ihrem Zögling die Wahrheit über seine Herkunft eröffnet. Aus blinder Wut fliegt er in irgendeine Richtung und gelangt so in das Land der Seuchengötter, wo er zuerst gegen diese selbst und schließlich gegen vierundzwanzig Krieger und Kriegerinnen sowie den mächtigen Eturacici antritt. Nachdem Poyyaunpe auf diese Weise seinen Bruder Kamuyotopus befreit hat, könnte er nun einfach in seine Heimat zurückkehren und ein gutes Leben führen. Jedoch hat er vor dem letzten Kampf von der Existenz des Sipisunkur erfahren, der letztlich der Grund für die Gefangennahme des Bruders ist, und so beschließt er, diesen zu stellen. Nach Sipisunkurs Ende berichtet ihm dessen Schwester, daß Ciwaspetunmat in Cirinnay kämpft, was Poyyaunpe dazu bewegt, sich dorthin zu begeben, um dieser beizustehen. Der Zwischenhalt in Terkesanta, Hopunisanta geschieht auf Bitte Sipisunmats, und diese ist es auch, die nach der Rettung Ciwaspetunmats Poyyaunpe davon überzeugen kann, weiter nach Westen zu reisen, um sich noch dem Sturmdämon zu stellen. Selbst die letztendliche Rückkehr des Helden in seine Heimat Sinutapka ist motiviert durch die Rede Sipisunmats, in der sie darum bittet, verschont zu werden. Es scheinen also weder der eigene Antrieb Poyyaunpes noch äußere Umstände und Ereignisse zu sein, die die Ortswechsel und damit die Weiterführung der (Kampf)Handlung(en) bedingen, sondern die Worte der beiden Frauen, die Poyyaunpes Schicksal maßgeblich beeinflussen.

Poyyaunpe als Kind der göttlichen Natur

Pon Huci (1978, S. 44–45) stellt überzeugend dar, daß der Hauptcharakter eine Sonderrolle im Universum der *yukar* einnimmt, da er nicht von seinen eigenen Eltern, sondern von einer (fremden) Frau großgezogen wird. Ein Beiname des Protagonisten ist *Arke kamuy ne, arke aynu ne*, d.h. »er ist halb Gott, er ist halb Mensch«, was bedeutet, daß er zur Hälfte von der Natur (als Gesamtheit aller Gottheiten) abstammt.¹⁷³ Das wird in den Heldenepen durch die Ziehschwester symbolisiert, da die Frau – anders als der Mann – ein Teil der Natur sei:

Eine junge, »fortschrittliche« Ainu sagte einmal folgendes: »Die *kamuynomi* [Gebete] sprechen nur die Männer, während die Frauen von den Ritualen ausgeschlossen sind. Dies diskriminiert die Frauen. Das Wort *aynu* steht außer für »Mensch« auch für »Mann«. Ist die Ainu-Gesellschaft also keine, die die Männer verherrlicht und die Frauen geringschätzt?« Doch diese Sichtweise basiert auf Ideen des zivilisatorischen Progressivismus und des Modernismus. [...] Die Erzählungen der Ainu basieren stark auf der Weltsicht, daß die Männer zu den Menschen (*aynu*) gehören, die Frauen dagegen zur Natur (*kamuy*). Die Männer stehen in ihrem »Arbeits«-Modus (nämlich dem Leben als Jäger und Sammler) der Natur entgegen und rufen diese mit Worten

¹⁷³ Die Ainu-Sprache hat kein eigenes Wort für das Konzept der »Natur«. Als Äquivalent kann *kamuy* als kollektiver Plural verwendet werden: Da alles um den Menschen herum *kamuy* ist, ist die Gesamtheit aller *kamuy* die ihn umgebende Natur (Pon Huci 1978, S. 24).

an. Sie beten also. Frauen dagegen interagieren mit ihrer Lebenskraft und sind eins mit ihr. Sie haben also schamanische Kraft. (Pon Huci 1978, S. 44)

Dadurch, daß Poyyaunpe seiner menschlichen Abstammung entrissen und allein von einem weiblichen Wesen aufgezogen wird, das mit der Gabe des *tusu* (»schamanische Kraft«) gesegnet ist, wird er selbst zum Teil Element der Natur. Die aus dieser Herkunft erwachsende Macht ist es, die es ihm ermöglicht, selbst den fürchterlichsten Gegnern gegenüberzustehen und siegreich aus den Konfrontationen hervorzugehen. Die durch die Weiblichkeit ausgedrückte »Natur« schafft somit die Voraussetzungen für Poyyaunpes Kriegszug und sorgt im Verlauf der Handlung dafür, daß dieser auch fortgesetzt werden kann.

Der Kampf in Terkesanta

Eine Passage des Epos, die eine gewisse Unzufriedenheit beim Rezipienten zurücklassen kann, ist der kurze Abstecher nach Terkesanta, Hopunisanta auf dem Weg nach Cirinnay. Obgleich die Zeit drängt, da Poyyaunpes Schwester Ciwaspetunmat in Gefahr ist, besteht Sipisunmat auf einem kurzen Aufenthalt, um ein wenig »Spaß« zu haben. Sie entführt die Schwester des Herrn der örtlichen Festung und verursacht so einen kurzen Kampf, in dessen Verlauf die Entführte und ihr Bruder getötet werden. Diese Szene scheint unmotiviert grausam: Weder gibt es einen erkennbaren Zusammenhang mit dem Rest der Handlung, noch scheint der Tod der beiden Herrscher des Landes einen tieferen Sinn zu haben. Stattdessen verzögert der Vorgang nur die Rettung Ciwaspetunmats. Aber diese Szene hat einen gewissen Sinn, offenbart sie doch ein Prinzip, das der *yukar*-Literatur zugrundeliegt.

Endō (2014) untersucht, weshalb im Epos *Kutune sirka* mächtige Kontrahenten Poyyaunpes nach ihrem Tod im späteren Verlauf der Handlung wiederaufstehen und erneut als Gegner auftreten. Ein Vergleich der Situationen des ersten und des zweiten Zusammentreffens mit dem Widersacher ergab gravierende strukturelle Unterschiede: Der erste Kampf gegen den starken Gegner findet als Kampf »Mann gegen Mann« statt, in dem Poyyaunpe seinen Kontrahenten nur mit großer Mühe bezwingen kann. Nach seiner Wiederbelebung tritt der zuvor Besiegte dagegen als Teil einer größeren Anzahl gegnerischer Krieger auf, die Poyyaunpe sämtlich mit einem einzigen Schwerthieb besiegt. Das wirft die Frage auf, weshalb ein ehemals übermächtiger Gegner bei erneutem Erscheinen keine Chance mehr gegen den Helden hat. Die Antwort sieht Endō darin, daß Poyyaunpe in der Zwischenzeit durch viele weitere Kämpfe stärker geworden ist, der (wiederbelebte) Kontrahent hingegen wegen seines Todes keine Möglichkeit hatte, seine Kampffähigkeiten zu verbessern (Endō 2014, S. 68–69).

Die Kämpfe, denen sich Poyyaunpe stellen muß, haben somit eine Art »Trainingseffekt«. Das bedingt auch ein Handlungsschema, das die einzelnen Kontrahenten in einer aufsteigenden Reihenfolge vom Schwächsten bis zum Stärksten anordnet. Da Poyyaunpe zu Beginn der Erzählung noch keine nennenswerte

Kampferfahrung hat,¹⁷⁴ ist jeder Kampf vom ersten an eine Herausforderung, doch mit jeder Auseinandersetzung wird er auch stärker.

Ein ähnliches Prinzip verfolgen moderne Videospiele, die dem Genre der Rollenspiele zugerechnet werden. In diesen verkörpert der Spieler einen Charakter, der im Laufe des Abenteuers sogenannte »Erfahrungspunkte« – eine abstrakte, in Zahlen formulierte Darstellung der Erfahrung des Helden – kumulativ sammelt und bei Erreichen bestimmter Punktzahlen eine Erfahrungsstufe (»Level«) aufsteigt. Das geht üblicherweise einher mit gewissen Verbesserungen der den Charakter definierenden Attribute und Fähigkeiten, die auch im Kampf eine Rolle spielen. Oft muß der Spieler im Laufe der Handlung bestimmte individuelle Gegner besiegen, die stärker sind als die normalen und eine gewisse Herausforderung darstellen. Um gegen diese besonderen »Endbosse« eine realistische Chance zu haben, ist es nötig, mit seinem Charakter bestimmte Level zu erreichen, auf denen die erforderlichen Kampffähigkeiten gewonnen werden können. Hat der Spieler diese Stärke noch nicht, muß er solange gegen normale Gegner kämpfen (»trainieren«), bis ihm der Sieg über diese genügend Erfahrungspunkte beschert, um das notwendige Level für den Endboss zu bekommen.

Eine solche Situation scheint auch im Epos *Kotan utunnay* vorzuliegen. Mit jedem Kampf wird Poyyaunpe stärker und kann es daher mit noch mächtigeren Gegnern aufnehmen. Offenbar ist Sipisunmat während der Reise nach Cirinnay der Meinung, sie und Poyyaunpe seien noch nicht gut genug, um der bedrängten Ciwaspetunmat wirklich helfen zu können. Aus diesem Grund scheint es notwendig, noch ein wenig zu »trainieren«, um eine Kampfkraft aufbauen zu können, die genügt. Die vermeintlich sinnlose Episode dient daher nicht nur der reinen Unterhaltung der Zuhörer oder Leser – zumal sie sprachlich sehr ähnlich zu jener Passage ist, in der Poyyaunpe Sipisunmat aus ihrem Haus entführt –, sondern zeigt, welche große Schwierigkeiten in Cirinnay erwartet werden. Der Kampf in Terkesanta, Hopunisanta ist somit ein retardierendes Element, das die Spannung auf die folgende Auseinandersetzung in Cirinnay steigert.

5.5.2 *Arke kamuy ne, arke aynu ne* – Halb Gott, halb Mensch

Das folgende *yukar* mit dem Titel *Arke kamuy ne, arke aynu ne* (»Er ist halb Gott, er ist halb Mensch«) wurde 1975 von Fukushima Kohana (福嶋コハナ, 1893–1982) rezitiert. Der Text ist in Pon Huci (1978, S. 179–252) auf Ainu mit einer japanischen Übersetzung veröffentlicht. Pon Huci hat der Erzählung den Untertitel »Ponyaunpes Tod und Wiederbelebung« (jap. *Ponyaunpe no shi to fukkatsu* ポンヤウンペの死と復活) gegeben. Interessant ist an diesem Epos, daß es aus zwei verschiedenen Perspektiven erzählt wird: Im ersten Teil berichtet Ponyaunpe selbst (Seiten 179–224), anschließend seine ältere Schwester (bis Seite 249), und am Ende erneut Ponyaunpe. Abgeschlossen wird die Erzählung durch eine Art Nachwort (ainu *ucaskuma*), das dem Inhalt einen tieferen Sinn verleiht.

¹⁷⁴ Im Epos *Pon Samorunkur* heißt es explizit, der Protagonist habe noch nicht einmal das Spiel mit Pfeil und Bogen gemeistert und sei daher nicht in der Lage, einen echten Otter zu fangen (Kannari 1963, S. 42).

Handlung

Abschnitt I Ponyaunpe wächst allein und ohne Eltern in einer prachtvoll ausgestatteten Festung auf. Tag und Nacht weint er. Wenn er hungrig ist, erscheint wie durch ein Wunder Essen. Er spielt zum Zeitvertreib mit Pfeil und Bogen, und zur Übung schießt er auf die Stützpfeiler in seiner Behausung. Eines Tages – das Wetter ist schön und klar, das Meer ruhig – ertönt in der Ferne ein lautes Krachen, das von der Ankunft eines mächtigen *kamuy* kündigt. Aus seiner Festung heraus kann Ponyaunpe hören, wie der Fremde bei der Anlegestelle am Fluß landet und sich durch das kleine Wäldchen dem Haus nähert. Sein Atem fegt Bäume um, die, die brechen können, zerbersten, und die anderen werden schlicht entwurzelt. Die Erde erzittert ob der Macht des Gottes.

Eine männliche Gottheit würde nun direkt zum Gebetszaun, dem *nusa*, kommen, doch das Fahrzeug des *kamuy*, das *sinta*,¹⁷⁵ landet im Garten, woraus Ponyaunpe schließt, daß es sich um eine Frau handeln muß. Es wird nun still vor dem Haus, und nach einigen Augenblicken bewegt sich der Bambusvorhang, der den Eingang verdeckt. Ponyaunpe kommt das unheimlich vor, doch als der Vorhang sich hebt, scheint ein helles, strahlendes Licht in den Raum herein. In diesem betritt eine neblige Dunstwolke das Haus des Helden, diese verdichtet sich und wird zu einer jungen Frau, deren Schönheit alles zu überstrahlen scheint. Sie ist mit hübschen Ohrringen und einer ebenso prächtigen Halskette geschmückt. Unaufgefordert setzt sie sich auf den linken Sitzplatz, auf dem üblicherweise Gäste empfangen werden, verharrt dort lange Zeit ohne etwas zu sagen und hebt schließlich an zu sprechen:

Oh, du Tapferer, du Göttlicher von Sinutapka! Mein göttlicher jüngerer Bruder, der du halb Gott, der du halb Mensch bist! Höre, was ich dir sage: Ich bin es, und niemand anderes sonst. Wenn ich dir nun eine Geschichte von den Göttern, eine Geschichte von den Ahnen erzähle, höre mir bitte zu! Du bist der Nachkomme eines Gottes, eines mächtigen Gottes aus dem Hohen Land.¹⁷⁶ Im Hohen Land gibt es der mächtigen Götter, der hohen Götter, der wolkendurchschreitenden Götter im wolkendurchzogenen Himmel, vier Brüder. Wenn der älteste Gott sich der Menschenwelt zuwenden würde, geriete die Menschenwelt in Gefahr, und daher ließ ihn seine einzige Tochter sich nicht der Menschenwelt zuwenden. Deshalb erlaubte die göttliche Tochter ihrem göttlichen Vater nicht, auf die Menschenwelt hinabzublicken, und des Nachts wie am Tage wachte sie stickend am Eingang des Schlafgemachs, des Schlafgemachs, in dem ihr göttlicher Vater schlief. Der nächste [zweitälteste] Gott hat zwei Söhne und eine Tochter, und mein göttlicher älterer Bruder, mein ältester Bruder trägt den Namen Inawerankur [»Der mit *inaw* herabsteigt«]. Mein anderer älterer Bruder aber heißt Tumierankur [»Der mit Krieg herabsteigt«], und seine jüngere Schwester bin ich. So lebten wir zusammen.

Desweiteren ist der drittälteste Gott mein Onkel und dein Vater. Vor langer Zeit berieten sich die Götter im Hohen Land und schufen dann das Land, das lebenerschaffende Land, dieses Land, und die Menschenmänner und die Menschenfrauen heirateten und beschützten das Land der Menschen. Jedoch, aus dem Hohen Land schickte man den mächtigen Gott Ponyaunkamuy auf die Menschenwelt, auf das fruchtbare Land, das göttergemachte fruchtbare Land von Tomisanpet, auf daß er für immer die Dörfer der Menschen, die Geschlechter der Menschen beschützen möge. (Pon Huci 1978, S. 184–186)

¹⁷⁵ Wörtlich »Wiege«. *Sinta* ist jedoch auch die Bezeichnung für die Gefährte, mit denen die Götter in die Menschenwelt kommen.

¹⁷⁶ Das »Hohe Land« (*rikun mosir*) bezeichnet in dieser Erzählung das Land, in dem die Götter leben. Der Begriff *kamuy mosir* steht hier dagegen für die Welt der Toten.

Ponyaunkamuy heiratete dort eine menschliche Frau, und aus dieser Verbindung wurde schließlich Ponyaunpe geboren. Um seine Gemahlin und seinen Sohn zu beschützen, schlief der Gott – ohne Rüstung – am Eingang des Hauses. Eines Nachts hörte er, wie viele Menschen vor dem Haus auf und ab liefen. Er erhob sich von seinem Platz und blickte durchs Fenster, um zu sehen, was dort draußen vor sich gehe, als er erkannte, daß eine große Menschenmenge die Festung umstellt hatte. Wütend über die nächtliche Störung und aus Sorge um seine Familie stürmte er mit seinem Schwert hinaus und vertrieb die Menschen. Ponyaunkamuy verfolgte sie bis zu ihren Schiffen, mit denen sie über das Meer gekommen waren. Hier stellte er die Fremden und lieferte ihnen einen blutigen Kampf. Einige von ihnen konnten mit ihren Booten fliehen, doch unerbittlich folgte der Gott ihnen selbst über das Wasser. So gelangte er in ein Land namens Urari. Zur selben Zeit beschloß seine Gemahlin, ihm zu folgen, um ihm im Kampf beizustehen.

Ponyaunkamuy erschlug in Urari zahlreiche Feinde, und auch seine Gattin konnte in der Schlacht einige Erfolge für sich verbuchen, doch da sie von der Niederkunft ihres Sohnes noch stark geschwächt war, starb sie. Dieses Unglück entfachte Ponyaunkamuys Zorn von neuem, und er tötete so viele Menschen, bis nur noch wenige übrig waren. Die wenigen Überlebenden riefen ihm zu:

Wie sehr du dich auch anstrengen magst – der das Dorf, das Dorf von Urari beschützende Suneypeop [»Speer, der fackelgleich frißt«], der Gott, zu dem wir beten, der Gott, der unsere *inaw* nimmt, ist hier, und in seine Arme werden wir dich treiben. Wie sehr du auch mit dem Schwert um dich schlagen magst, am Ende wirst du unter den Armen des Suneypeop, des Gottes, zu dem wir beten, liegen. (Pon Huci 1978, S. 190)

Mit diesen Worten lockten sie Ponyaunkamuy hinter sich her und gelangten so auf ein weites schilfbewachsenes Feld. Hier wartete bereits eine ganze Armee von Kriegeren auf das Eintreffen ihres Gegners. Diese beschwor nun gemeinsam den Gott von Urari, damit dieser den Angreifer zurückschlagen möge. Er ist eine beeindruckende Gestalt:

Aus dem Inneren der Erde ertönte ein Donnern, und es schob sich ein gewaltiger, ein großer weißer Berg heraus, er sah aus, als ob er entzweigeschnitten sei, zwei Arme wuchsen aus ihm hervor, zwei Beine wuchsen aus ihm hervor – so sah er aus. Anstatt der Hände hatte er Dinge wie Sichel, und anstelle der Füße hatte er Haken.¹⁷⁷ Seine Rüstung war weiß, und anstelle von Augen war es, als leuchteten auf ihr zwei blitzende Sterne. Seine Augen, nur seine Augen wirkten, als könnten sie einen Menschen töten. (Pon Huci 1978, S. 191–192)

Ponyaunkamuy ließ sich davon jedoch nicht beeindrucken, sondern lief davon, um das Ungeheuer hinter sich her zu locken und so zu ermüden. Allerdings verließ ihn selbst die Kraft, wohingegen das Monster kein Zeichen von Erschöpfung zeigte. Schließlich packte Suneypeop seinen Gegner und tötete ihn. Die Seele Ponyaunkamuys fuhr wieder in den Himmel, in das Hohe Land, auf, wo er wiedererstehen wird.

Ponyaunpe nun ist der Sohn Ponyaunkamuys und einer Menschenfrau, er ist halb Gott und halb Mensch. In Urari gibt es noch viele Krieger, die befürchten, daß

¹⁷⁷ *Nawkep*. Pon Huci (1978, S. 191) übersetzt hier mit »Harke« (jap. *kumade* 熊手).

Ponyaunpe dereinst seine Eltern rächen könnte. Sie haben beschlossen, das Kind zu töten, ehe es heranwächst und eine echte Gefahr wird. Bei dieser Gelegenheit haben sie auch vor, Ponyaunkamuys Schätze zu rauben. Die Besucherin schlägt Ponyaunpe daher vor, den Kriegern zuvorzukommen und von sich aus Urari anzugreifen. Damit endet die Erzählung der älteren Schwester.

Ponyaunpes Herz ist ob der grausamen Offenbarungen in Aufruhr. Er bewaffnet sich, und da er nun die Ausrüstung seines göttlichen Vaters trägt, fühlt er sich nicht mehr wie ein Mensch, sondern wie ein Gott. Sodann fliegt er durch das Dachfenster seines Hauses in den Himmel hinauf und begibt sich mit dem *sinta* seiner Schwester nach Urari. Jenseits des Meeres kommen die beiden an einen Hafen. Hier verläßt die Schwester ihn, da sie ins Götterreich zurückkehren müsse. Sie ist nur in die Welt der Menschen gekommen, um Ponyaunpe vor den Repunkur – denn um diese handelt es sich bei den Bewohnern von Urari – zu warnen, doch da ihre Brüder im Hohen Land nichts davon wissen, muß sie zurück sein, ehe diese etwas von ihrer Abwesenheit bemerken. Zum Abschluß empfiehlt sie Ponyaunpe, sich der Festung heimlich zu nähern. Dann steigt sie mit ihrem *sinta* in den Himmel auf und verschwindet.

Allein begleitet von seinen Schutzgeistern besteigt Ponyaunpe einen hohen Berg. Die Schutzgeister leuchten hell, doch da der Held sich dem Feind in aller Heimlichkeit nähern möchte, bittet er seine Geister, das Leuchten zu unterlassen. So gelangt er schließlich nach Urari. Das Land selbst ist dicht bewohnt: Wohin er auch blickt, sieht er Menschengesiedlungen, die sich bis in die entlegensten Berge und Strände erstrecken. Dennoch gelingt es ihm, ungesehen bis an ein großes Haus zu kommen. Aus seinem Inneren dringt der Schein eines hellen Feuers und der Lärm betrunkenen Männer. Ponyaunpe geht lautlos zum heiligen Fenster und schaut in das Haus hinein. Hier sieht er Männer in Gebetshaltung. Er schleicht weiter zum Seitenfenster und blickt durch die Maschen des Bambusvorhangs. Im Haus sitzen gerüstete Männer im Schneidersitz am zentralen Feuer, auf der anderen Seite Frauen. Beim Schatzregal, hinter den Lagergefäßen, steht ein Mann, dessen Rüstung genauso aussieht wie die von Ponyaunpe. Eine junge Frau serviert den Männern Wein.

Gerade wendet sich der Herr des Hauses zur Feuergöttin und erzählt ihr und den Anwesenden den Hintergrund des Treffens:

Nach Tomisanpet, das göttergemachte Land, in jenes fruchtbare Land war vom Hohen Land aus der Gott namens Ponyaunkamuy herabgeschickt worden, und da er ein Gott ist, leuchten und strahlen viele göttliche Schätze in seiner Festung, seiner göttergemachten Festung – so wurde mir zugetragen. Wir waren viele Gleichgesinnte, und da ich über Yaunmosir [das Land der Yaunkur], über Tomisanpet, über das göttergemachte fruchtbare Land so viele Gerüchte gehört hatte, sollten sich alle im Lande Urari erheben, und alle aus Repunnot, alle aus Kunnepet, alle aus Sirarpet, alle aus den acht Ländern hatte ich darum gebeten. Für Länder übergreifende Schlachten, acht Schlachten, Meere übergreifende Schlachten, acht Schlachten riefen wir sie zusammen und so zogen wir nach Yaunmosir, um in der Dunkelheit Tomisanpet, das göttergemachte fruchtbare Land, zu überfallen.

Zu jener Zeit schien es entsprechend der Gerüchte, als schliefe Ponyaunpe, dieser Erdklumpen Yaunpe. Ohne seine Rüstung, nur mit einem einfachen Schwert in seiner Hand, stürmte er hinaus, und alle unsere Gefährten erschreckte er zu Tode. In dieses Land, nach Urari, sind wir dann geflohen, sind wir zurückgekehrt. Doch der, dessen Macht selbst die Götter fürchten, Ponyaunkamuy, ohne Rüstung, gänzlich nackt, mit nur einem Schwert bewaffnet schnitt er durch unsere Gruppe wie durch Gras, wie durch Unkraut.

Da brachten aus unserer Sippe, nur aus Mutigen bestehend, nur aus Tapferen bestehend, zwei oder drei von ihr zu Suneypeop, dem Gott, zu dem wir beten, den Yaunkur, den bösen Mann, den Erdklumpen Yaunpe, den bösen Yaunpe und ließen ihn hinter sich herlaufen. Unter den Armen, auf den Armen des Suneypeop befand er sich nun und wurde getötet. (Pon Huci 1978, S. 203–204)

Der Hausherr fährt fort und erzählt, daß auch Ponyaunkamuys Frau, die soeben ein Kind zur Welt gebracht hatte, im Kampf gefallen sei und daher zu befürchten stehe, daß sich der Sohn der beiden an den Repunkur von Urari rächen werde, wenn er einmal das Mannesalter erreicht hat. Daher hatte der Hausherr alle Gäste eingeladen und Wein herstellen lassen, um gemeinsam mit ihnen ins Land der Yaunkur zu ziehen und gegen Ponyaunpe vorzugehen, ehe dieser den Kampf nach Urari bringen kann. Es folgt ein Gebet an die Götter, die den Kriegern Glück im Kampf bescheren sollen.

Da spricht der hohe Herr, der hinter den Lagergefäßen steht:

Für den Tod einer Person hast du diesen Wein machen lassen? In welchem Jahr hast du meinen göttlichen Bruder getötet? Ich bin von göttlicher Abstammung und im Hohen Land, bei den hohen Göttern gibt es vier Brüder. Wenn der älteste meiner Brüder seinen Blick auf die Menschenwelt richtete, wären die Dörfer in Gefahr, und daher bewacht ihn seine Tochter. Der zweitälteste meiner Brüder im Hohen Land hat zwei Söhne und eine Tochter, und der ältere Sohn trägt den Namen Inawerankur. Der jüngere Sohn heißt Tumierankur. Der drittälteste meiner Brüder ist Ponyaunkamuy, der ins Land der Yaunkur, nach Sinutapka geschickt wurde. Und ich bin der jüngste der vier Brüder. Die eine Hälfte dieses Landes, dieses Landes Urari heißt Sumakanrutu [»Es bringt Felsen hervor«] und ist fruchtbares, göttergemachtes Land. Um es zu beschützen hat im Hohen Land die Götterschar sich beraten und mich herabgeschickt, und seit langer Zeit beschütze ich dieses Sumakanrutu. Da erreichte mich heute eine Einladung, die besagte: »Ich habe Wein gemacht, und daher komm zu mir, oh Tapferer!« Und da man mich so eingeladen hat, dachte ich erfreut, daß ihr ein wirkliches Gebet durchführen wollt. Daher kam ich mit großer Freude als euer Gast hierher und dachte, man werde hier friedlich trinken und friedlich beten. Ich bin dankbar und glücklich dafür, daß ich hinter den Lagergefäßen verehrt werde. Doch nun erfahre ich, daß ihr meinen göttlichen Bruder, meinen drittälteren Bruder getötet habt und jetzt auch noch meinen göttlichen Neffen [...] umbringen wollt? Und dafür habt ihr zuvor diesen Wein gemacht? (Pon Huci 1978, S. 206–208)

Im heimlich lauschenden Ponyaunpe erwacht bei diesen Worten der Wunsch, seinen Onkel ebenfalls dafür töten, daß dieser bei seinen Feinden sitzt und feiert. Der Onkel fragt den Häuptling von Urari weiter, welchen Sinn es denn habe, vor dem Kampf gegen andere Wein zu trinken. Da ruft der Gefragte seine Tochter herbei und bittet sie, ihre Vision mit dem Gast zu teilen. Das Mädchen geht zum Feuer, nimmt einen *repni*-Stock, schlägt einen regelmäßigen Takt und berichtet, wie Ponyaunpe in das Land Urari reist und am Hafen im Osten des Landes ankommt. Sie warnt eindringlich davor, daß er das Land mit Krieg überziehen werde. Sie selbst sieht sich jedoch an der Seite des Yaunkur kämpfen. Der letzte Spruch erzürnt den Vater der jungen Schamanin: Er erhebt sich, beschimpft seine verräterische Tochter und schlägt sie.

Ponyaunpe hat nun genug gehört. Er kleidet sich in einen starken Wind, der im ganzen Land wütet und Bäume umknickt oder entwurzelt und Häuser in die Luft bläst. Stürmisch fliegt der Held ins Haus des Häuptlings, verteilt das Herdfeuer im ganzen Raum, sodaß alles in Flammen steht, und schlägt die Männer und Frauen nieder. Wie Fische weidet er sie aus. Dann nähert er sich seinem Onkel, der nach wie vor hinter den Lagerbehältern steht, um ihn, der mit dem Feind zusammenarbeitet, durch das Schwert zu töten. Der Onkel versucht, durch den Rauchabzug im Dach zu entkommen,

doch Ponyaunpe packt ihn an den Füßen und hält ihn zurück. Schließlich kann der Fliehende sich doch losreißen, verliert dabei aber seine Rüstung. Nackt fliegt er in den Himmel und verschwindet. Die erbeutete Rüstung bindet sich Ponyaunpe nun auf den Rücken, dann trinkt er den restlichen Wein im Haus und bricht am Ende dem Hausherrn das Genick.

Alle, die den ersten Ansturm überlebt haben, werden nun nach und nach von Ponyaunpe erschlagen. Einige versuchen, durch die Fenster zu entkommen, doch sie werden vom Schwert des Helden zweigeteilt. Auf dem Boden des Hauses türmen sich die Leichenteile, und zwischen diesen, nahe dem Eingang, liegt ein Mann, der noch lebt. Er wendet sich an den Rasenden und fleht um Gnade, da er doch nur ein friedliches Fest feiern wollte, doch der Zorn des jungen Kriegers macht auch vor diesem Liegenden nicht Halt. Anschließend verteilt er mit seinen Füßen die Flammen so, daß das ganze Haus Feuer fängt, und verläßt die brennende Ruine in Gestalt eines Vogels.

Draußen rennen die Menschen wie aufgescheuchte Ameisen durcheinander, doch auch sie fallen Ponyaunpes Wut zum Opfer. Im Westen erscheint schließlich die Tochter des Urari-Häuptlings in prachtvoller Rüstung und schließt sich dem Krieger an. Tagelang metzelt sich Ponyaunpe durch die Scharen seiner Gegner, bis schließlich einer zu ihm spricht:

Der Erdklumpen von Yaunpe, der böse Yaunpe, dein niederträchtiger Vater hat unsere Kameraden getötet. Daher haben wir ihn in die Arme des Gottes, zu dem wir beten, des Suneypeop gelockt, und der hat ihn besiegt. Und nun tötet sein Sohn ebenfalls wieder unsere Gefährten! Nun denn, wie deinen niederträchtigen Vater, so werden wir auch dich in die Fänge des Suneypeop treiben. (Pon Huci 1978, S. 218)

Ponyaunpes neue Kampfgefährtin warnt ihn vor der Macht Suneypeops, dann verschwindet sie. Der Yaunkur-Held hingegen verfolgt seine Gegner über Berge und Sümpfe, bis diese schließlich beginnen, ihren Gott herbeizurufen. Dessen Ankunft kündigt sich durch ein lautes Stampfen an, das die Luft erfüllt, und endlich steht die mächtige und furchterregende Gestalt Suneypeops vor ihm. Ponyaunpe flieht über die Schilfebene, um das in einen steinernen Panzer gehüllte Monster zu ermüden, doch dessen Ausdauer scheint keine Grenzen zu haben. Als Ponyaunpe die Nutzlosigkeit seiner Taktik erkennt, springt er auf den Rücken des gigantischen Kriegers, um dessen Kopf mit seinem Schwert zu spalten. Dieses zerbricht, als es auf das aus Stein bestehende Haupt trifft. Ponyaunpe gibt nicht auf und drischt immer wieder mit dem Schwertrest auf den Schädel ein, doch schließlich hält er nurmehr den Griff in seiner Hand. Der Kopf des Gegners hat jedoch nicht einmal eine Scharte. Nun wird Suneypeop seinerseits wütend; er wirft sich auf den Boden und rollt sich hin und her, um den Widersacher abzuschütteln. Ponyaunpe fällt hinab und wird von den Sichel und Krallen des Riesen zerstückelt. Er ist tot.

Abschnitt II Nun wechselt die Perspektive zur älteren Schwester des Ponyaunpe. Da es die Menschenwelt in Gefahr brächte, wenn sich ihr Vater der Menschenwelt zuwenden würde, verbringt sie Tag und Nacht vor dem Zimmer ihres Vaters mit Sticken und paßt auf, daß dieser das Gemach nicht verläßt. Eines Tages

schläft sie jedoch bei ihrer Arbeit ein und sieht im Traum eine Vision: Jenseits des Meeres auf der Menschenwelt sieht sie eine Schilfebene, und auf dieser liegen die Knochen ihres kleinen Bruders Ponyaunpe verteilt. Aufgewühlt geht sie zu ihrem Vater und erzählt ihm:

Vor langer Zeit wurde mein kleiner Onkel in die Menschenwelt geschickt, nach Sinutapka am Tomisanpet, und da er ein Gott ist und es daher die Menschenwelt verwüsten würde, wenn er mit einer gleichartigen Göttin sich vermählte, heiratete er eine hübsche Menschenfrau. Sie lebten lange Zeit in Frieden, dachte ich, doch eines Tages bekam mein kleiner Onkel einen Sohn, meinen göttlichen jüngeren Bruder. Sobald dieser das Licht der Welt erblickte, kamen aus dem Land jenseits des Meeres, aus dem Land von Urari Krieger auf einem nächtlichen Raubzug. In der Dunkelheit ließ mein kleiner Onkel ohne seine Rüstung, mit einem göttlichen Schwert bewaffnet, dieses Schwert für einen Gegenangriff herumwirbeln und verfolgte die Urari-Bewohner. Zu dieser Zeit vergaß seine Gemahlin sogar, daß sie ein kleines Kind hatte und rief: »Wenn mein edler Gemahl stürbe, wofür lohnte es sich dann noch zu leben?« Also folgte sie ihm. Im Schlachtgetümmel wurde sie getötet. Mein kleiner Onkel aber schwang sein Schwert, und schließlich gelangte er im Lande Urari, im Inneren des Landes, in die Fänge Suneypeops, des niederträchtigen Gottes, und fand den Tod. Da er ein Gott ist, kann er auch nach zwei Toden, auch nach drei Toden wieder auferstehen, doch da ihm der Menschengeruch von seiner Menschenfrau anhafet, wagt er nicht, ins Hohe Land zurückzukehren. Und da überdies selbst die Götter in der Höhe und die Sonnengottheit die Götter verehren, grub er sich tief in die Erde hinein und begab sich in die Unterwelt. Nun lebt er im Lande der Toten. Meines kleinen Onkels Sohn, mein göttlicher kleiner Bruder wurde ebenfalls vom Land der Repunktur bedroht, und wie immer, wie sein Vater geriet er in die Fänge des Suneypeop. Nun liegen überall angefressene Knochen und Knochensplitter meines göttlichen kleinen Bruders herum. Dies sehe ich vor meinen Augen, weit geöffnet, innerhalb der Welt, der Welt der Menschen. (Pon Huci 1978, S. 226–228)

Der Vater ist ob dieser Worte überrascht und drängt seine Tochter dazu, Ponyaunpe wiederzubeleben. Daraufhin fliegt diese mit einem *sinta* durch den Himmel und landet schließlich auf der schilfbewachsenen Ebene, die sie in ihrer Vision gesehen hat. Überall liegen bleiche und angebissene Knochen verstreut, und dank ihrer Zauberkraft vermag sie sie tatsächlich als die ihres Bruders zu identifizieren. Sie sammelt alle Knochen Ponyaunpes auf; die Hüft- und die Knieknochen kann sie allerdings nicht finden. Auf der Suche nach diesen kommt sie an einem Cikisani-Baumgott¹⁷⁸ vorbei. Diesen bittet sie darum, ihr doch seine eigenen Hüft- und Knieknochen für die Wiederbelebung Ponyaunpes zu überlassen. Der Baum erfüllt ihr diesen Wunsch, und die Schwester kann an den Knochen herumfeilen, bis sie sich gut in das Skelett ihres Bruders einfügen lassen. Dann kehrt sie zurück in ihre Festung.

Unter Tränen hilft ihr Vater ihr, den Leichnam von Ponyaunpe auszubreiten. Er betet zu den *kamuy*, während seine Tochter mit einem Fächer *hussa* (»schamanische Energie«) auf den toten Ponyaunpe bläst. Dabei spricht sie Zaubersprüche und stimmt in das Gebet ihres Vaters ein. Um der Seele des Verstorbenen einen größeren Anreiz zu geben, wieder in den Körper zu fahren, werden Kostbarkeiten auf dessen Haupt plaziert. Nun hängt Ponyaunpes Schwester ein Kesselchen über das Feuer, um darin Medizin herzustellen. Mit dieser reibt sie die Knochen ein. Nach sechs Tagen bildet sich Blut auf den Knochen, als nächstes Adern, dann Muskeln und schließlich Haut. Dem wiederhergestellten Körper des jungen Helden gibt sie von der Medizin zu trinken,

¹⁷⁸ *Cikisani*: David-Ulme (*Ulmus davidiana* var. *japonica*).

woraufhin er wieder zum Leben erwacht. Der Vater ist so erfreut, daß er seinen Neffen niemals wieder in die Menschenwelt zurückkehren lassen will.

Eines Tages hört die Schwester, wie jemand zwischen dem Haus und dem Gebetszaun (*nusa*) herumläuft. Eine Frau nähert sich dem Eingang, hustet höflich, um ihre Anwesenheit kundzutun und tritt ins Haus. Die Tante ist zu Besuch gekommen. Sie setzt sich und weint erst einmal eine Weile, ehe sie sich beruhigen kann und zum Hausherrn sagt:

Oh du Tapferster, du wahrhaft mächtige Gottheit im Hohen Land! Du Göttlicher! Bitte höre, was ich dir zu sagen habe: Aus dem Hohen Land wurde ich gemeinsam mit der Alten Göttin¹⁷⁹ in die Menschenwelt geschickt. Als der mächtige Gott, dein göttlicher jüngerer Bruder, nach Tomisanpet, ins fruchtbare Land, ins göttergemachte Land geschickt worden war, errichtete er mit seinen eigenen Händen einen *nusa* und lud die *nusa*-Göttin dorthin ein. Nun, diese *nusa*-Göttin bin ich, und gemeinsam mit der ehrenwerten Göttin, der Alten Göttin, lebte ich dort. Die auf dem Meer Lebenden, die in Urari Lebenden luden ihre Gefährten ein und sagten zu ihnen: »Die Schätze und die Tapferkeit des Ponyaunpe übertreffen die der anderen Götter, so sagt man. Er lebt in der Menschenwelt, und wir sind auch Menschen – was ist dann mit uns? Das Land der Yaunkur, jenes Land trägt den Namen Tomisanpet, und vom Herrscher jenes Landes hörte ich vielerlei Gerüchte. Es wäre sicher lohnend, dort einen Überfall zu wagen und seine Schätze, seine Kostbarkeiten mit uns zu nehmen.« Und so begannen die Repunkur einen Krieg und kamen in dieses Yaunkur-Land. Zu jener Zeit vertrieb Ponyaunkamuy ohne Rüstung, mit nur einem einzelnen Schwert in der Hand die Urari-Meute und verfolgte sie bis ins Land der Repunkur. Schließlich wurde er von den dortigen Schutzgeistern, niederträchtigen Göttern, in die Fänge des Suneypeop getrieben und getötet. Auch seine Gattin ließ im Kampf ihr Leben.¹⁸⁰ Danach jedoch, da Ponyaunkamuy einen Sohn hat, unseren Neffen, und wir ihn auf dem Weg seines Vaters, dem Pfad der Götter wandeln lassen wollten, haben ich und die Alte Göttin gemeinsam alles mögliche getan, um den Sohn des Ponyaunkamuy zu füttern, wenn er gefüttert werden mußte. So haben wir ihn großgezogen und beschützt, doch wie zuvor waren die Repunkur auf einem Raubzug unterwegs, und wie sein Vater geriet der Sohn in die Fänge des Suneypeop und fand den Tod. (Pon Huci S. 1978, S. 235–238)

Die Besucherin führt weiter aus, daß sie es gewesen seien, die Ponyaunpes Schwester im Traum eine Vision geschickt haben, damit der junge Held wiederbelebt werden könne. Sie macht dem Vater große Vorwürfe, daß er seinen Neffen nicht wieder auf die Menschenwelt zurückkehren lassen will. Sie selbst und die Feuergöttin seien traurig und hätten niemanden mehr, der sie verehrt, und daher bittet sie den Vater, Ponyaunpe gehen zu lassen.

Dieser jedoch bleibt hart und verweigert seinem Neffen das Recht zu gehen. Nun drängt auch die Schwester ihren Vater dazu, den jungen Helden freizulassen, und schließlich gibt der nach. Gemeinsam mit Ponyaunpe reist sie in dessen alte Festung, die inzwischen von Pflanzen überwachsen ist, da sie so lange Zeit leergestanden hat. Sie beginnt sofort damit, das Haus aufzuräumen, während Ponyaunpe sich um die Pflege des Gebetszauns kümmert. Die Schwester entzündet ein großes Feuer, spült einen Kessel und kocht für die beiden Hausgöttinnen, die Feuergöttin und die *nusa*-Göttin. Erst danach bereitet sie auch Ponyaunpe ein Mahl zu. Beim Essen erinnert sie ihn daran, daß die Tochter des Urari-Häuptlings an seiner Seite gekämpft hat und daher womöglich Unterstützung braucht. So macht sie sich auf nach Urari, um die

¹⁷⁹ *Kamuy huci* (»Alte Göttin«) ist ein Beinamen der Feuergöttin.

¹⁸⁰ *Tumi hontom onne wa isam*. – »Inmitten der Schlacht alterte sie und starb.« Das Verb *onne* kann den Alterungsprozeß bis hin zum Tod bezeichnen.

Tochter zu suchen. Diese ist tatsächlich in Bedrängnis und wird von anderen Kriegerinnen geschlagen und getötet. Ponyaunpes Schwester fährt unter diese und besiegt die Frauen. Dann belebt sie die Tochter wieder und nimmt sie mit nach Sinutapka. Dort heirateten Ponyaunpe und die Urari-Tochter und verbringen ein glückliches Leben.

Abschnitt III Die Erzählung wechselt nun erneut die Perspektive und kehrt zu Ponyaunpe zurück. Dieser verabschiedet seine Schwester, die ins Hohe Land zurückkehrt. Dann bittet er seine Frau, für die Götter ein Mahl zu bereiten. Diese tut wie geheißen, spült ein schönes Kesselchen, füllt Wasser hinein und beginnt, einen Hirseeintopf zu kochen. Sie holt ein schön geschnitztes Tablett und eine ebenso kunstvoll verzierte Schale und bringt sie zu Ponyaunpe. Der verehrt die Schüssel, widmet sie den Göttern und ißt die Hälfte. Die andere Hälfte gibt er seiner Frau.

Das Leben in Sinutapka ist geprägt von Frieden und Idylle. Andere Menschen, die vor dem Krieg fliehen, finden am Tomisanpet ebenfalls ein neues Zuhause und lassen sich in der Nähe der Festung von Sinutapka nieder. Es entsteht eine größere Siedlung, die von Ponyaunpe beschützt wird. Schließlich bekommt das Paar einige Kinder, und alle leben glücklich und zufrieden.

Damit endet das Epos. Die Rezitatorin, Fukushima Kohana, fügte noch ein Nachwort an, das folgendermaßen lautet:

Unser Volk wird in *aynu mosir* geboren und lebt dort. Durch die Zeiten hindurch heirateten unsere jungen Leute, und schließlich breitete sich unser Volk von Sinutapka über dieses Land aus. Männer wie Frauen leben in diesem Land, heirateten und bringen wunderschöne Kinder zur Welt. In diesem Ainu-Land hat sich unser Volk für alle Zeiten ausgebreitet. Jedoch, weil die Hüftknochen und die Knieknochen von Ponyaunpekamuy, der halb Gott ist und halb Mensch, stellenweise nicht ausreichten, wurden Teile von Cikisani-kamuy, vom Körper des Cikisani-Baums genommen, und daher sind wir kleingewachsen. Und daher altern wir, indem unsere Statur von der Hüfte, von den Knien an schwerer wird. (Pon Huci 1978, S. 251–252)

Erzählstruktur

Die Struktur dieses Epos sticht besonders durch zwei Merkmale hervor. Einerseits wechselt die Erzählperspektive in der Mitte von Ponyaunpe zu seiner älteren Schwester. Die 1. Person bleibt dabei gewahrt – wie bei den *kamuy yukar*, die ebenfalls gelegentlich einen Perspektivwechsel durchführen, ändert sich formal nichts. Obgleich der Tod in der Ainu-Literatur nichts Endgültiges ist, wie auch das vorliegende *yukar* sehr anschaulich demonstriert, kann ein Charakter im Todeszustand die Darstellung nicht selbst fortführen. Aus diesem Grund wird die Handlung oftmals erst dann fortgesetzt, wenn der Protagonist wieder zum Leben erweckt wurde, wodurch ein Wechsel der Fokusfigur nicht erforderlich ist. Eine andere Strategie wird in *Arke kamuy ne*, *arke aynu ne* angewandt, denn hier übernimmt mit dem Eintreten des Todes des bisherigen Hauptcharakters Ponyaunpe dessen Schwester die Aufgabe als Erzählerin.

Diese spielt eine tragende Rolle, denn sie ist es, die Ponyaunpes Überreste einsammelt und ihren Bruder dann wiederbelebt. Diese Passage stellt bereits für sich allein schon ein spannendes Abenteuer dar, und so wird sie auch mit der

entsprechenden Aufmerksamkeit gewürdigt. Die Wahl der Perspektive der Schwester ermöglicht zudem, die Wiederbelebung des Ponyaunpe detailliert zu beschreiben, da sie die aktiv Handelnde in dieser Sequenz ist. Und sie tut zwei weitere Dienste an Ponyaunpe: Sie ermöglicht ihm die Rückkehr in die Welt der Menschen, indem sie ihren Vater erweicht – das hatte noch nicht einmal jemand so mächtiges wie die *nusa*-Göttin geschafft –, und zum anderen befreit sie die Tochter des Urari-Häuptlings und verhilft damit Ponyaunpe zu einer Ehefrau.

Im Gegensatz zur aktiven Rolle, die die Schwester in der Geschichte innehat, sind Ponyaunpes Handlungen von Passivität geprägt. Bereits ganz am Anfang der Erzählung ist der kindliche Held von (noch nicht genannten) Gottheiten abhängig, die ihn ernähren und für ihn sorgen. Erst am Ende von Abschnitt II erfährt man, daß es sich bei diesen Fürsorgerinnen um die beiden mächtigsten Hausgöttinnen der Ainu handelt, das göttliche Feuer und den Gebetszaun. Ponyaunpe selbst ist ohne diese Unterstützung hilflos: Er weint Tag und Nacht, und auch sein Spiel mit dem Bogen wirkt sinnentleert. Das ändert sich mit der Ankunft der Schwester, die ihm von seiner Herkunft und dem Schicksal seiner Eltern berichtet. Die sehr ausführliche Darstellung endet mit der Warnung, daß die Menschen aus Urari einen erneuten Raubzug planen und Ponyaunpe in Gefahr sei. Dieser agiert nun nicht aus eigenem Antrieb heraus, sondern folgt dem Rat seiner Schwester, einen Präventivschlag gegen Urari zu führen. Dort angekommen, läßt ihn die Schwester allein. Das ist vom Handlungsverlauf her eine wichtige Entscheidung der Schwester, denn nur dadurch überlebt sie die kommende Schlacht und kann anschließend Ponyaunpes Gebeine suchen. Ponyaunpe selbst führt nun seine einzige aktive Handlung im Verlauf des gesamten Epos durch, indem er das Land Urari verwüstet und dessen Bewohner tötet, doch selbst das wurde ihm vorher von seiner Schwester aufgetragen.

Die gesamte Motivierungsstruktur der Erzählung besteht darin, daß die Handlungen des Hauptcharakters stets von anderen gelenkt werden. Selbst die Hochzeit am Ende des Epos ist von der Schwester initiiert. Ein Vergleich mit *Kotan utunnay* (vgl. Abschnitt 5.5.1) zeigt, daß in beiden Epen Ponyaunpe durch die Handlungen der ihn umgebenden Frauen beeinflusst wird. Sind es in *Kotan utunnay* vornehmlich die Visionen Sipisunmats, die ihn dazu bewegen weiterzureisen und seinen Kriegszug fortzuführen, ist es in *Arke kamuy ne, arke aynu ne* die Schwester, die jeden weiteren Schritt des Helden vorgibt. Auffällig ist dabei, daß stets die Frauen die Männer lenken. Nach Pon Hucis Interpretation, die Frau sei die Verkörperung des Wirkens der *kamuy* (in der Bedeutung »Natur«), läßt sich folgern, daß Ponyaunpe als Mann/Mensch¹⁸¹ den Kräften der Natur ausgesetzt ist, die ihn umgibt. Die Passivität Ponyaunpes wirkt im zweiten Epos stärker und präsenter, was hauptsächlich daran liegt, daß er im zweiten Abschnitt lediglich handlungsbegründendes Objekt ist, das die Aktionen der Schwester (Wiederbelebung, Rettung der Urari-Tochter) in einen sinnvollen kausalen Zusammenhang bringt. Ponyaunpe selbst agiert nicht und fungiert vielmehr als Thema, über das andere sprechen. Auch im abschließenden dritten Teil handelt er nicht – stattdessen beschreibt er die Folgen, die sich aus den Taten seiner Schwester

¹⁸¹ Im Ainu kann das Wort *aynu* sowohl »Mensch« als auch »Mann« bedeuten.

ergeben. Seine Untätigkeit geht so weit, daß er im Verlauf des Epos kein einziges Mal spricht. Auch dadurch wirkt er eher wie eine leblose, gelenkte Hülle, deren alleiniger Zweck es ist, die von anderen geplanten Kämpfen zu führen.

Dennoch unterscheidet sich die Erzählerstimme von der in *Kotan utunnay*. Während dort eine externe Fokalisierung auf Poyyaunpe vorliegt, ist hier Ponyaunpe intern fokalisiert. Es gibt nicht viele Stellen, die das belegen, doch findet sich beispielsweise auf Seite 182 ein Hinweis, wenn Ponyaunpe schlußfolgert, wen er da als Gast zu erwarten habe. Hier heißt es:

Wäre es ein Mann, so glaube ich, käme er vor die Festung, die Festung, in der ich aufwuchs, käme er vor den *nusa*-Zaun, doch da ich hörte, daß der *sinta* im Garten meiner Festung niederging, stand fest, daß es sich um eine Frau handelte. (Pon Huci 1978, S. 182–183)

Nachdem die Schwester ihm davon berichtet hat, daß die Menschen aus Urari einen Überfall planen, beschreibt Ponyaunpe sein Gefühl mit den Worten »mein eigenes Herz war wie besessen« (*aneyaysampe turusitara*, Pon Huci 1978, S. 195). Diese Beispiele einer Innenschau sind selten, erlauben aber dennoch ein plastischeres Bild von den Gefühlen und Gedanken, die Ponyaunpe bewegen und motivieren. Dies steht in einer klaren Opposition zu der ausschließlichen Passivität des Helden. Erscheint er durch diese puppenhaft, gewinnt er durch jene mehr an Substanz.

Das zweite Merkmal der Erzählstruktur dieses Epos ist die auffällig häufige Wiederholung des Kampfes von Ponyaunkamuy mit den Menschen aus Urari. Insgesamt viermal wird diese Auseinandersetzung erzählt, und jedesmal von einer anderen Person. Das erste Mal hört Ponyaunpe von seiner Schwester die Geschichte und erfährt so von seiner Herkunft. Das zweite Mal berichtet der Häuptling von Urari seinen Kriegern von der Angelegenheit, das dritte Mal erzählt die Schwester ihrem Vater von dieser Begebenheit, und beim vierten Mal die *nusa*-Göttin ebenfalls dem Vater.

Die Verteidigung seines Heims durch Ponyaunkamuy, die Verfolgung der Angreifer und die Konfrontation mit dem Dämonen Suneypeop scheint demzufolge von zentraler Wichtigkeit für die Geschichte. Die vier Passagen sind in der obenstehenden Zusammenfassung vollständig übersetzt wiedergegeben, um zu zeigen, wie ähnlich sie sich sind. Unterschiede beschränken sich auf perspektivbedingte Korrekturen: Die Schwester nennt in der Erzählung für ihren Vater Ponyaunkamuy ihren »kleinen Onkel« (*anponkewsut*), Ponyaunpe gegenüber spricht sie dagegen von »deinem Vater« oder nennt ihn einfach beim Namen. Auch nehmen die späteren Versionen Bezug auf das Schicksal Ponyaunpes und vergleichen dieses mit dem seines Vaters: »wie sein Vater geriet der Sohn in die Fänge des Suneypeop und fand den Tod« (Pon Huci 1978, S. 238) heißt es am Ende von Nusakorkamuys Ausführungen.

Tatsächlich weist der Kriegszug des Ponyaunpe große Parallelen zu dem seines Vaters auf: Beide gehen nach Urari, um ihre Heimat zu beschützen, beide besiegen die feindlichen Krieger in großer Anzahl, beide werden daraufhin zu Suneypeop gelockt, und letztlich unterliegen beide im Kampf gegen diesen und sterben. Das Thema »Held geht nach Urari, kämpft dort und wird am Ende besiegt« wiederholt sich demnach nicht nur in den Versionen von Ponyaunkamuys Schicksal, sondern auch im

Kampf Ponyaunpes. Da auch dieser Kampf Bestandteil der beiden Fassungen im zweiten Abschnitt des Epos ist, erscheint das Thema insgesamt siebenmal in der Erzählung. Eine achte Version, die von den anderen allerdings stark abweicht, ist die Reise der Schwester nach Urari, um dort die Tochter des Häuptlings zu retten. Das gesamte Epos ist folglich nur von einem einzigen Kampf durchdrungen, der sich stets wiederholt – in der eigentlichen Handlung wie auch in reflektierenden (Binnen-)Erzählungen. Darin unterscheidet es sich deutlich von *Kotan utunnay*, in dem jeder ausgefochtene Kampf eine neue, noch nicht dagewesene Konfrontation darstellt. Während in *Kotan utunnay* die Schlachten nur lose miteinander verbunden sind und in einer linearen Abfolge abgehandelt werden, geht es in *Arke kamuy ne, arke aynu ne* um einen einzigen, großen Konflikt. Die iterative Darstellungsweise betont diesen: Dadurch, daß die Erinnerung an den Zug Ponyaunkamuys nach Urari in relativ kurzen Abständen erneuert wird, erlangt dieser eine vorherrschende Rolle im Epos, die alles andere überschattet. Der Krieg zwischen den Yaunkur und den Repunkur manifestiert sich in durchdringender Weise in jeder Phase des Epos und hinterläßt auch nach dem Ende der Erzählung einen bleibenden Eindruck.

Interessant ist in dieser Hinsicht auch, daß – wieder im Gegensatz zu *Kotan utunnay* – der Konflikt nicht gelöst wird. Trotz aller Versuche Ponyaunkamuys und seines Sohnes, den Gott von Urari zu Fall zu bringen, gelingt es ihnen nicht. Die Macht der Repunkur ist am Ende ungebrochen, denn obgleich Ponyaunpe, sein Vater und seine Schwester die Anzahl der Krieger auf seiten Uraris stark dezimieren konnten, ist Suneypeop der unbesiegte Schutzherr der Repunkur. Daß die von ihm ausgehende Gefahr für die Yaunkur durchaus als realistisch einzuschätzen ist, wird in dem Gebahren von Ponyaunpes Onkel offenbar, der seinen Neffen nach dessen Wiederbelebung nicht mehr zurück in die Menschenwelt gehen lassen will. Und auch die erneute Präsenz Ponyaunpes in Sinutapka am Ende der Erzählung vermag keine Garantie für den Frieden zu geben. Der Krieg gegen die Repunkur herrscht nach wie vor. Kriegsflüchtlinge finden Zuflucht am Tomisanpet und können dort relativ sicher leben. Außerhalb dieses Gebietes jedoch findet der Konflikt kein Ende.

Das Nachwort

Dem Epos *Arke kamuy ne, arke aynu ne* folgt ein kurzes Nachwort (*ucaskuma*), das in zwei Teile gegliedert werden kann: Zunächst wird das Volk der Ainu als autochthone Bevölkerung seines Landes definiert. Das Land trägt den Namen *aynu mosir*, der innerhalb der Erzählung des Epos im Sinne von »Menschenwelt« und Gegenbegriff zur Welt der Götter (*rikun mosir*, das Hohe Land) verwendet wird, allerdings auch mit »Ainu-Land« übersetzt werden kann. Kontextbezogen dürfte die zweite Bedeutung für das Nachwort die richtige sein. Die Ainu werden hier als die Nachfahren jener Menschen bezeichnet, die sich in Sinutapka unter den Schutz Ponyaunpes begeben hatten. Das Land selbst gehört den Ainu »für alle Zeiten« (*ney ta pakno*). Die zweite Hälfte des *ucaskuma* bringt physiognomische Charakteristika der Ainu – eine stämmige, kleine Gestalt – mit einer fiktiven Abstammung vom Helden Ponyaunpe zusammen, der damit als Ahnherr aller Ainu gilt. Umgekehrt wohnt den Ainu ein

gewisses göttliches Moment inne, da zum einen Ponyaunpe selbst zur Hälfte göttliche Vorfahren hat und zum anderen die Ersatzteile in seinem Skelett von einem *kamuy* gespendet wurden.

Die Ainu sind somit Nachfahren göttlicher Wesen und untrennbar mit dem von ihnen bewohnten Land verbunden, sie sind selbst *arke kamuy ne*, *arke aynu ne* («halb Gott, halb Mensch»). Das stellt das Epos in einen neuen Zusammenhang. Es wurde 1975 rezitiert, in einer Zeit also, in der die Ainu aktiv um ihre Anerkennung zu kämpfen begonnen hatten (vgl. Abschnitt 2.1.5). Der Begriff »Repunkur« bezieht sich allgemein auf Angreifer, die über das Meer in die Länder der Ainu eindringen. Mögen damit früher die Ochotsk-Kultur, die Mongolen oder andere Völker Nordostasiens gemeint gewesen sein, sind ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert auch die Japaner zu »Repunkur«, zu Invasoren geworden, die das »göttergemachte Land« (wie es im Epos heißt) der Ainu überfallen haben. So lautet zumindest die Auslegung von Pon Huci (1978, S. 175). Die Rezitatorin, Fukushima Kohana, wurde erst wenige Jahre zuvor durch Intrigen um ihren Landbesitz gebracht und führte jahrelang Prozesse in dieser Angelegenheit. In diesem Sinne bekommt das Epos eine politische Dimension, in einer Zeit, in der der Konflikt zwischen den neuen »Repunkur« und den Ainu nicht beigelegt ist. So alt *yukar* sein mögen, sie können auch in aktueller Zeitgeschichte sinnhaftig als Teil »politischer« oder »gesellschaftlicher« Diskurse rezitiert werden.

5.5.3 *Pon Samorunkur* – Der Adoptivsohn der Japaner

Das Epos *Pon Samorunkur* wurde von Kannari Matsu (Ainu-Name Imekanu, 1875–1961) niedergeschrieben und im dritten Band der Reihe *Ainu jojishi – Yūkara shū* 1963 mit einer japanischen Übersetzung und einem Kommentar von Kindaichi Kyōsuke veröffentlicht. Der japanische Titel des Werkes lautet 小和人, als Lesung ist allerdings der Ainu-Titel angegeben. Das Epos ist in fünf Abschnitte gegliedert.

Handlung

Abschnitt I Ponyaunpe wächst im Haus seines Onkels und seiner Tante auf, gemeinsam mit deren beiden Töchtern, seinen Cousins. Das Haus ist schön geschmückt und zeugt vom Reichtum seiner Bewohner. Täglich spielt der junge Held mit Pfeil und Bogen und treibt Scherze mit seinen Cousins, diese dagegen verbringen ihre Tage mit der Stickerei.

Eines Tages beauftragt der Onkel Ponyaunpe, ihm doch einen Otter zu fangen, da er als junger Mann oft diese Delikatesse genossen hatte, ihm nun im Alter jedoch die Kraft fehle, selbst auf die Jagd zu gehen. Der noch junge Ponyaunpe reagiert ungehalten auf die Bitte seines Oheims, da er noch nicht einmal den spielerischen Umgang mit Pfeil und Bogen beherrsche und so unmöglich schon auf die Jagd gehen könne. Schließlich macht er sich doch bereit, das Haus zu verlassen. Seine ältere Cousine begleitet ihn. Unterwegs beginnt sie zu erzählen:

Mein Brüderchen, mein Herz! Wohlan, mein fürstlicher Bruder, du landbeschützende Gottheit, höre, was ich dir zu sagen habe: Wenn ich einem so reifen Mann etwas erzähle, so ist es ein

Rückblick auf das Leben, ein wahrer, ein wirklicher. Unser Land trägt den Namen Tomisanpet, und in Sinutapka lebstest du gemeinsam mit deinem Vater, deiner Mutter, Kamuyotopus, Ponyayepirka und deiner jüngeren Schwester, doch als du noch klein warst, ist dein Vater gemeinsam mit Ponyayepirka und deiner Schwester ins Land des Fürsten¹⁸² gegangen, um Handel zu treiben.

Zuvor sagte dein Vater folgendes: »Da wir für den Wohnsitz der Götter Sorge tragen, werde ich meinen Jüngsten, die Götterseele von Tomisanpet, in die Obhut meines älteren Bruders in Siripena geben. Kamuyotopus, meinen fürstlichen Sohn, und meine Gattin – zu zweit sollt ihr den Göttersitz bewachen. Da die Feinde, die Gegner zahlreich sind, kann jederzeit ein Unglück sich ereignen, und ohne daß euch jemand hinderlich ist, sollt den Göttersitz mit Talismanen ihr beschützen.« So sprach er, und so ziehen also in Siripena mein niederträchtiger Vater und meine niederträchtige Mutter dich groß. Dein Vater ist vor langer Zeit auf Handelsreise gefahren, und nun sind selbst die letzten Gerüchte über ihn verstummt.

Unterdessen verschworen sich mein niederträchtiger Vater und meine niederträchtige Mutter. Sie sagten: »Es steht zu befürchten, daß wir unseren elenden Neffen versorgen müssen, bis er erwachsen ist. Wenn dem so ist, dann blicke ich besorgt, sobald er groß ist, auf die Menschenwelt. Daher sollten wir ihn lieber umbringen, solange es noch niemand bemerkt.« In einem weit entfernten Dorf leben Poncupkaunkur und seine Gemahlin, und zu deren Haus schickten sie zwei Botschaften, drei Botschaften. Poncupkaunkur und seine Frau lehnten ab, doch [meine Eltern] bedrängten sie mehrmals, und schließlich suchten sie deine Kampfausrüstung – die Kleidung, den Helm, das Schwert, den Gürtel – und die göttlichen Schätze zusammen und sandten sie zu Poncupkaunkur als Lohn für deine Tötung. Das göttliche Schwert trägt heute Poncupkaunkur, und er und seine Frau sind am Strand zu goldenen Ottern, einem Otter-Ehepaar, geworden und schlafen nun auf einem Felsen. Du als Mensch ohne echte Verwandte mußt für zwei arbeiten, für drei arbeiten. Du als alleiniger in Begleitung von Göttern mußt dich anstrengen! (Kannari 1963, S. 45–51)

Der junge Ponyaunpe versteht nicht, was seine Schwester ihm sagen will, aber er folgt ihr dennoch. Gemeinsam fahren sie mit einem Boot über das Meer auf die andere Seite der Bucht und kommen so an den besagten Felsen mit dem goldenen Otterpärchen. Ohne Schwierigkeiten gelingt es ihnen, die Tiere zu fangen, und sie erkennen, daß es sich bei ihnen tatsächlich um einen gutaussehenden jungen Mann und eine Frau handelt. Die versuchen zu fliehen, doch Ponyaunpe kann den Mann bald wieder einfangen und bricht ihm nach kurzem Kampf das Genick. Unterdessen hat die Cousine die fremde Frau in einem Luftkampf bezwungen und ebenfalls getötet. Mit einem lauten Knall fahren die Seelen der beiden Toten in den Himmel.

Die Cousine lobt Ponyaunpe für seine Tapferkeit und schlägt ihm auf der Rückfahrt nach Siripena vor, dem Onkel und der Tante einen Streich zu spielen. Sie bespritzt Ponyaunpe mit Blut, fesselt ihn und trägt ihn auf ihrem Rücken nach Hause. Dort angekommen, berichtet sie ihren Eltern, daß sie kein Jagdglück hatten und die Otter entwischt seien. Bei der gefährlichen Rückkehr sei Ponyaunpe verletzt worden. Als sie das hören, freuen sich Onkel und Tante sehr. Die jüngere Cousine macht ihrer Schwester jedoch Vorhaltungen, da sie es nicht geschafft hatte, auf Ponyaunpe aufzupassen. Wütend zückt sie ein Kurzschwert und jagt ihre Schwester durch das Haus. Als sie nach der Schwester schlägt, verpaßt sie diese und trifft stattdessen ihre Eltern, die auf der Stelle tot sind.

Da erklingt vor dem Haus ein lauter Plumps, und kurze Zeit später kommen zwei strahlende Nebelballungen herein, die sich bei näherer Betrachtung als ein sehr gut aussehender Mann und eine ebenso schöne Frau herausstellen. Bei dem Mann handelt es sich um Kamuyotopus, den älteren Bruder Ponyaunpes, der gemeinsam

¹⁸² Japan. Mit »Fürst« (*tono*) ist der Daimyō des Matsumae-han gemeint.

mit seiner Mutter in Sinutapka zurückgeblieben ist. Die Augen der Frau – es handelt sich tatsächlich um Ponyaunpes Mutter – sind gerötet, als hätte sie lange Zeit geweint. Beim Anblick Ponyaunpes läuft sie auf ihn zu, packt ihn, bindet ihn sich auf den Rücken und verläßt das Haus. Gemeinsam fliegen sie zu einem anderen Haus, in dem sie Ponyaunpe auf den Schoß setzt, ihn umarmt und unter Tränen liebevoll streichelt und küßt.

Nun betritt auch Kamuyotopus das Haus und erzählt, was sich in Siripena zugetragen hat: Die jüngere Cousine hatte den Streich für bare Münze genommen und aus Sorge um Ponyaunpe wie aus Zorn das Schwert gegen ihre eigene Schwester erhoben, aber versehentlich ihre Eltern erschlagen. Die Mutter kommentiert das wütend mit den Worten:

Selbst wenn dies sich nicht ereignet hätte, wäre die Sorge meines lieben Gatten um unser Kind zu groß gewesen, und als er es in die Obhut seines älteren Bruders gab, haben diese Ungeheuer nur böses an ihm getan! (Kannari 1963, S. 95)

Die Mutter beginnt erneut zu weinen. Kamuyotopus nimmt nun Ponyaunpe an sich und weint ebenfalls. Er gibt sich die Schuld, daß er seinen kleinen Bruder in die Obhut so böser Menschen kommen ließ. Doch alle freuen sich, da ein Teil der Familie nun wieder vereint ist.

Abschnitt II Fortan wohnt Ponyaunpe auf einem erhöhten Podest in Sinutapka, der Festung seiner Familie. Das Leben ist von einer friedlichen Idylle geprägt: Die Mutter kocht jeden Tag das Essen, und der kleine Junge übt fleißig mit dem Bogen. Kamuyotopus dagegen wirkt oft traurig und weint gelegentlich.

Eines Tages bittet Ponyaunpe seine Mutter, ihm Kleidung zu geben, damit er hinaus in die Berge gehen kann. Seine Mutter ist nicht begeistert von dieser Idee und bittet ihren Sohn, von diesem Vorhaben abzusehen, da es in den Bergen ein böses Monster gebe. Ponyaunpe bleibt stur und schafft es schließlich, seiner Mutter die Erlaubnis für den Ausflug abzurufen. Er kleidet sich an und verläßt das Haus.

Zum ersten Mal sieht Ponyaunpe die Umgebung der Festung. Diese selbst erhebt sich auf einem Hügel, der von schwarzen Wolken umgeben ist, und schimmert golden im Licht der Sonne. Ein Weg führt hinunter zur Küste, und der Fluß Tomisanpet fließt nahe der Burg ins Tal. Ponyaunpe streift durch die schöne, für ihn neue Landschaft, bis ihm plötzlich der Geruch eines Feuers in die Nase steigt. Er folgt diesem und sieht unter sich auf einer Ebene tatsächlich ein Lagerfeuer. Neben diesem ist eine Nebelballung, die einen Mann umgibt, dessen Kleidung darauf schließen läßt, daß es sich um einen großen Krieger handelt. Ponyaunpe ist sicher, daß dies das Ungeheuer sein muß, von dem ihm seine Mutter erzählt hat. Er packt seinen Bogen und legt auf das Wesen an, das dort unter ihm um das Feuer tanzt. Doch ehe er den Pfeil abschießen kann, sticht ihn etwas von hinten in den Rücken und wirft ihn zu Boden. Eine Mädchenstimme ruft:

Schau mal, Vater! Höre, was ich dir zu erzählen habe: Hier ist ein Dorfbewohner, ein Bewohner dieses Landes, und er hat mit seinem Pfeil genau auf den Bauch, in dem meines Vaters Herz

schlägt, gezielt! Er wollte gerade schießen, da habe ich ihn gefangen! Na los, du, töte mich, erschlage mich! (Kannari 1963, S. 120)

Der Fremde am Lagerfeuer blickt zu Ponyaunpe herauf, mustert ihn eingehend und verschwindet sodann in den Wolken. Das Mädchen jedoch, das sich auf Ponyaunpe geworfen hat, scheint dem Jungen noch viel hübscher zu sein als seine eigene Mutter, obgleich es ihn drohend anblickt. Um sich zu befreien, attackiert Ponyaunpe die Tochter, schmettert ihren Kopf gegen einen Felsen, tritt ihr gegen ein Bein und bricht das andere. Dann reißt er sie entzwei, und ihre Seele steigt mit einem lauten Knall in den Himmel auf.

Ponyaunpe macht sich nun auf die Suche nach dem vermeintlichen Ungeheuer, bricht diese aber nach einiger Zeit ab und kehrt nach Hause zurück. Dort waren Kamuyotopus und seine Mutter bereits in Sorge um ihn. Da betritt unter lautem Getöse eine mächtige Gottheit das Haus und nähert sich der Mutter. Es ist der Mann, der um das Lagerfeuer getanzt hatte. Sein Name lautet Ikkacikap, und er ist Ponyaunpes Vater. Seine Mutter und Kamuyotopus begrüßen das Familienoberhaupt stürmisch, und anschließend packt dieser seinen Jüngsten und streichelt ihm über den Kopf. Zur Freude des Tages bereitet die Mutter ein Mahl; dann berichten sie und Kamuyotopus ihm alles, was geschehen ist, seit Ponyaunpe zu seinem Onkel und seiner Tante kam. Dann beginnt Ikkacikap zu berichten, was ihm auf seiner Reise widerfahren ist:

Wir hatten uns auf die Handelsreise begeben. Als wir das Meer von Karapto [= Sachalin], das weit im Meer draußen liegt, durchquerten, winkte man uns heran [an die Küste], doch wir fuhren weiter. Wir fuhren also ins Land des Fürsten, und da der göttliche Fürst uns ungerne gehen ließ, nahmen wir jeden Tag am Mahl des Fürsten, am Gelage des Fürsten teil. Eines Tages schließlich luden wir viele verschiedene Speisen und Getränke, nur gute Sachen, in unser Boot und fuhren heimwärts. Wieder durchfuhren wir das Meer von Karapto, das weit im Meer draußen liegt, und wurden mit *inaw* eingeladen. Was selbst Götter nicht ausschlagen können, sind *inaw*; wenn also wir Menschen mit *inaw* eingeladen werden, können wir nicht vorbeifahren und nach Hause reisen. Daher landeten wir im Lande Karapto an. Die eingehandelten Waren, den guten Wein des Fürsten zeigte ich in großer Menge dem Anführer. Die Menschen in Karapto wollten einen Blick auf die wertvollsten Schätze in unserem Schiff werfen, doch das erzürnte mein Herz, und so ließ mich der Alkohol sprechen: »Wenn man mir den Schatz der Menschen im Lande Karapto gleichermaßen als Bezahlung gibt, will ich euch zeigen, welchen Schatz ich im Schiff habe.« So also sprach ich, und diese Worte entfachten einen Kampf, und überall wütete die Schlacht, jetzt wütete die Schlacht. Schrecklich war sie, sie brach über uns herein. Ponyayepirka hob das noch junge Kind, meine böse Tochter, auf die Schultern und schwang sein Schwert an meiner Seite. Ein zweimonatiges Leiden, ein dreimonatiges Leiden, dieser Kampf währte wahrlich eine Ewigkeit! Da also gerieten wir hinein, als endlich auch meine böse Tochter verstand und so groß wurde, daß sie an meiner Seite kämpfte. Meine Art zu töten, meine Art zu kämpfen¹⁸³ nutzte sie, doch die Feinde wurden immer zahlreicher. Zwei Jahre, drei Jahre vergingen. Da sagte Ponyayepirka, mein fürstlicher Sohn, leise zu mir: »Mein guter Vater, hör bitte, was ich dir zu sagen habe: Meine böse Schwester, die Nichtsnutzige, ist wahrlich ein Übel. Obgleich ich so viel kämpfe, obgleich ich so viele töte, werden die Feinde immer mehr. Das dünkt mich seltsam, und daher habe ich meine böse Schwester genau beobachtet. Und schließlich erkannte ich, daß sie seit langem den Schutzgeistern der Repunkur näherkommt. Da sie diese Götter herbeiruft, können wir diese Schlacht nicht beenden.« Und deshalb beobachtete ich meine böse Tochter ganz genau, und ich sah, daß sie tatsächlich so tat, als würde sie uns helfen, doch in Wahrheit kam sie den Schutzgeistern der Repunkur näher. Diese Schlacht zog sich hin, und schließlich kamen wir in

¹⁸³ Im Ainu: *atuye siri*, wörtl. »die Art, wie ich schneide«.

ein Land mit dem Namen Samtukari.¹⁸⁴ Der Schutzgott dieses Landes war Sisamkamuy,¹⁸⁵ und da wir hier nicht kämpfen konnten, verlegten wir den Kampf woandershin. Da der Gott von Samtukari meinen fürstlichen Sohn sehr liebt, übergab er ihm seine eigene Rüstung, ein japanisches Gewand, einen kleinen japanischen Goldhelm, ein japanisches Schwert und einen goldenen Gürtel, das wurde ihm von Sisamkamuy überreicht. Mit diesen göttlichen Schätzen rüstete er sich aus und erhielt den Namen Ponsamorunkur [wörtl. »kleiner Japaner« = »Sohn eines Japaners«]. (Kannari 1963, S. 143–151)

Ponyayepirka, der nun den Beinamen Ponsamorunkur trug, bat seinen Vater, zur Familie heimzukehren, da der Krieg nun schon zu lange dauerte. Er selbst werde ihm den Rücken freihalten und den Kampf fortsetzen. Also nahm Ikkacikap seine Tochter und zog sich aus der Schlacht zurück. Auf dem Heimweg hielten sie Rast im Wald und entzündeten ein Lagerfeuer. Die Tochter entfernte sich etwas, und nach einer Weile hörte der Vater einen lauten Schrei. Ikkacikap drehte sich um und sah, wie seine Tochter einen fremden Mann umklammerte und diesen so daran hinderte, einen Pfeil auf ihn abzuschießen. Geistesgegenwärtig verbarg sich Ikkacikap im Gebüsch, doch von dort mußte er zusehen, wie seine Tochter von dem Fremden erschlagen wurde. Allein kam er dann nach Hause. Damit endet die ausführliche Erzählung des Vaters.

Die Rückkehr des Familienoberhaupts wird von allen stürmisch gefeiert. Die Mutter lobt die Tapferkeit ihres ältesten Sohnes, Ponsamorunkur, und verflucht im Anschluß ihre Tochter. Danach gehen alle zum Alltag über und leben lange Zeit glücklich und zufrieden.

Abschnitt III Einige Jahre später kann Ponyaunpe eines Nachts nicht schlafen. Im Haus ist es ruhig, niemand sonst ist wach. Er kleidet sich an und schleicht sich leise nach draußen. Dort erhebt er sich in die Luft, begleitet von seinen Schutzgeistern, die ihn laut lärmend umgeben. Da ermahnt Ponyaunpe seine Begleiter, leise zu sein, da sich in der Umgebung viele Feinde aufhalten, woraufhin die Schutzgeister tatsächlich still werden. Ponyaunpe folgt dem Lauf des Flusses bis zur Mündung. Dort entdeckt er eine größere Siedlung und in deren Zentrum ein prächtiges Haus. Vor diesem landet er und blickt durch eine Lücke im Fenstervorhang ins Innere.

Dort sitzt ein junger Mann, der um den Mund herum schwarz ist. Ihm gegenüber sitzt eine Frau, daneben der jüngere Bruder des ersten Mannes und am linken Sitzplatz ist ein Jüngling, der vollständig in goldene Kleider gehüllt ist. Später erfährt man, daß er Supsupkani genannt wird. Auf der anderen Seite der Frau sitzt Ponyaunpes jüngere Schwester – eben die, die er vor Jahren in der Nähe von Sinutapka getötet hatte. Diese berichtet dem Gastgeber soeben:

Nun, Iskarunkur, oh Bruder, der mich großgezogen,¹⁸⁶ höre, was ich dir zu sagen habe: Sei es durch Vögel, sei es durch Hunde, bald wirst du wohl doch davon erfahren. Wie schrecklich, wie

¹⁸⁴ *Sam* steht für »Japan«, *tukari* ist der Ainuname für Tsugaru, einem Ort im Nordwesten der heutigen Aomori-Präfektur im Norden Honshūs (Kannari 1963, S. 149, Anm. 2)

¹⁸⁵ Damit ist der Fürst von Tsugaru gemeint.

¹⁸⁶ Iskar ist der Ort einer Siedlung, die in vielen *yukar* vorkommt. Die japanische Version des Namens lautet Ishikari (石狩). Der heutige Ort liegt an der gleichnamigen Bucht, etwa zehn bis zwanzig Kilometer nördlich von Sapporo. Der »Bruder, der mich großgezogen« (*iresu yupi*) ist eine vertrauliche, aber respektvolle Anrede und weist daraufhin, daß der Fürst von Iskar Ponyaunpes Schwester nach deren Tod bei sich aufgenommen, gepflegt und versorgt hat.

erbärmlich! Es fällt mir schwer, davon zu sprechen, doch als junges Mädchen war ich dazu bestimmt, von der Großmutter, der Mutter und auch mir selbst großgezogen zu werden. Aus irgendeinem Grund hat in Sinutapka mein kleiner böser Bruder, dieser Nichtsnutz, mich bei meiner Großmutter in Ungnade gebracht und mich dann getötet. Glücklicherweise habe ich viele Schutzgeister, und so bin ich wieder auferstanden. Deshalb kann ich das, solange ich lebe, nicht vergessen. Und daher werde ich dafür sorgen, daß er keine Frau wie mich als Gemahlin bekommt. Für immer werde ich das Herz des jungen Mannes beschweren. Ich bin hierher gekommen, um meinen kleinen bösen Bruder zu stellen. Wie also ist es nun? Oh Bruder, der mich großgezogen, wirst du an meiner Seite stehen? Oder hast du vor, meinem bösen kleinen Bruder zu helfen? Sprich! (Kannari 1963, S. 175–178)

Der Fürst von Iskar gibt Ponyaunpes Schwester recht: Eine Frau zu töten sei eine schändliche Tat, und daher wolle er ihr helfen. Seine Ehefrau dagegen, die Herrin von Iskar (Iskarunmat), zeigt sich schockiert und schilt sowohl ihren Mann als auch die böse Schwester. Eine solche Verschwörung gegen Ponyaunpe würde nur üble Nachrede gegen die Herrscher von Iskar verursachen. Iskarunkurs Herz sei darüber hinaus schlecht und böse. Wütend schlägt sie mit der Faust nach ihrem Mann und durchbohrt seine Brust. Tot bricht er zusammen. Die Augen der Schwester lodern vor Wut.

Oh weh, welch Schande! Iskarunmat, eine niederträchtige Schwester ist sie! Wie muß ich mich über sie wundern! Der Bruder, der mich großgezogen, hatte Mitleid mit mir und deshalb so gesprochen. Auf schreckliche Weise hast du ihn getötet! Elende, du kommst nicht einmal meinem kleinen Zehennagel gleich – hast du das etwa im Glauben getan, du kämest lebend davon? (Kannari 1963, S. 181–182)

Sie zieht ihr Schwert. Iskarunmat flieht durch das Fenster und erhebt sich in die Lüfte, doch die Schwester folgt ihr und tötet sie nach einem kurzen Kampf. Dann kehrt sie in das Haus in Iskar zurück, wendet sich an den jüngeren Bruder von Iskarunkur (im Text Poniskarunkur) und fragt ihn, ob er bereit sei, an ihrer Seite zu stehen. Der so Bedrängte schweigt und meidet jeden Blickkontakt mit ihr.

Nun schleicht sich Ponyaunpe ins Haus. Bei seinem Anblick werden seine Schwester und Supsupkani, ihr Mann, blaß. Ponyaunpe jedoch geht schnurstracks auf Poniskarunkur zu, legt seinen Kopf auf dessen Schoß und bittet ihn, den Kopf zu streicheln. Dieser freut sich sehr und akzeptiert das Friedensangebot Ponyaunpes. Zu seiner Schwester gewandt drückt Ponyaunpe seine Freude darüber aus, daß sie wieder lebe. Er entschuldigt sich, zu hart zugeschlagen zu haben. Als das geschah, war er noch ein Kind ohne Erfahrung im Kampf. Daß er sie getötet hatte, war ein tragischer Unfall. Er bittet sie um Verzeihung. Sie jedoch wendet sich ab und schmettert ihm Flüche entgegen, droht, daß sie niemals erlauben werde, daß er mit einer Frau zusammenkommt. Nach einem unmotivierten Schlag mit dem Schwert in seine Richtung verläßt sie das Haus und verschwindet.

Ponyaunpe fragt nun Supsupkani, ob er der Ehemann seiner Schwester sei. Der allerdings ignoriert den Eindringling, der die Schwester vertrieben hat, was Ponyaunpe in Rage versetzt. Er schlägt mit dem Schwert nach Supsupkani, doch der kann ausweichen und aus dem Haus fliehen. In der Luft kommt es zum Kampf, in dessen Verlauf Ponyaunpe seinen Gegner auf den Boden zurückschmettert. Da erscheint seine Schwester erneut und greift in den Kampf ein. Aus Wut darüber, daß Supsupkani

gegen ihren kleinen Bruder, der noch ein halbes Kind ist, verliert, beschimpft sie ihn. Der so Behandelte rafft sich auf und kämpft an der Seite der Schwester gegen Ponyaunpe. Erneut ist er unterlegen und wird schließlich von seinem Gegner getötet. Die Schwester landet jedoch einen harten Treffer, und Ponyaunpe verliert das Bewußtsein.

Als er wieder zu sich kommt, liegt er gefesselt in einem Boot, neben ihm liegt die Leiche von Supsupkani. Die Schwester hat einen Fuß auf ihren Bruder gesetzt und steuert das Boot stehend über das Meer. Der Getötete erwacht wieder zum Leben und beschimpft sie aufs Übelste dafür, daß sie für ihre Rachegelüste eine ganze Familie ins Unglück gestürzt hat. Sie entgegnet nur, sie habe ihn für stärker gehalten. Dann schlägt sie ihm und auch Ponyaunpe mit dem Ruder auf den Schädel. Beide werden bewußtlos, und obgleich Ponyaunpe immer wieder für wenige Augenblicke erwacht, umfängt ihn jedesmal erneut die Dunkelheit.

Abschnitt IV Als Ponyaunpe nach unbestimmter Zeit wieder zu sich kommt, befindet er sich in einem großen Haus. Er ist an eine Säule gebunden und wird von sechs kleinen *kamuy* bewacht. Seine Schwester sitzt an der Feuerstelle und kocht. Da kommt von draußen ein Bote, der die Schwester und ihre sechs Geisterwesen einlädt, ins Haus seines Herrn zu kommen, um an einem Gastmahl als Ehrengäste teilzunehmen. Die Schwester allerdings läßt sich entschuldigen, da sie an diesem Abend eine wichtige Angelegenheit zu erledigen habe. Der Bote beschwört sie eindringlich, es sich noch einmal zu überlegen, und schließlich nimmt sie die Einladung an. Ehe sie das Haus verläßt, mahnt sie ihre sechs Begleiter, den gefangenen Ponyaunpe nicht entkommen zu lassen.

Als sie weg ist, klettert eine in nebligen Dunst gehüllte Gestalt durch das Fenster ins Haus hinein, schneidet Ponyaunpes Fesseln durch und trägt ihn mit sich fort. Anders als erwartet gestaltet der Fremde die Flucht recht auffällig: Mit lauten, viel Staub aufwirbelnden Schritten begibt er sich stromabwärts und dann wieder stromaufwärts einen in der Nähe gelegenen Fluß entlang. Dann macht er halt, bestreicht sich und den geretteten, aber noch halbtoten Ponyaunpe mit Erde und verbirgt sich an einer unauffälligen Stelle. Nach einiger Zeit kommen Ponyaunpes Schwester und Supsupkani den Fluß entlanggelaufen, doch sie bemerken die beiden Fliehenden nicht und rennen am Versteck vorbei. Ponyaunpes Befreier wirft nun von seinem Unterschlupf aus einen Stein in den Fluß. Von dem Geräusch erneut angelockt bleiben die beiden Häscher in der Nähe ihrer Zuflucht stehen, können die Verborgenen aber noch immer nicht finden. Sie vermuten, daß diese sich zum Unterlauf des Flusses zurückgezogen haben und entfernen sich in die angegebene Richtung. Nach einer Weile kommen sie wieder am Versteck vorbei, doch da es bereits dunkelt, beschließt Ponyaunpes Schwester, die Suche vorerst abzubrechen und am nächsten Tag fortzusetzen.

Der Fremde bleibt dennoch weiter in seinem Versteck. Am nächsten Morgen kommt vom Strand herauf ein seltsames Wesen, das überall schnüffelt und offenkundig die Fährte der Entflohenen aufzunehmen versucht. Die Schwester Ponyaunpes, die der Kreatur folgt, wundert sich, daß es zwar nach Ponyaunpe zu riechen scheint, dieser

jedoch nicht zu entdecken ist. Als die Verfolger erneut am Versteck vorbeigelaufen sind, ergreift der Befreier des jungen Helden die Gelegenheit und flieht in Richtung der nahegelegenen Hügel. Dort begibt er sich mit Ponyaunpe in eine goldene Festung. Ponyaunpe auf den Händen tragend fliegt er durch ein Fenster in das Haus hinein, das noch prächtiger erscheint als Ponyaunpes Heim in Sinutapka. Auch das Paar, das dieses Haus offensichtlich bewohnt, sieht schöner und glanzvoller aus als Ponyaunpes Eltern. Doch die beiden scheinen von Sorgen geplagt zu sein, denn ihre Gesichter spiegeln große Traurigkeit wider.

Ponyaunpes Befreier bettet den halbtoten Helden auf dem rechten Sitzplatz nahe dem Feuer und läßt ihn schlafen. Dann wendet er sich an das ältere Pärchen und sagt:

Mein Vater, meine Mutter, schaut! Ob das nun ein Fremder ist oder ein Verwandter, er hat mir leid getan, und er schien mir ganz allein. [...] Ich bin einfach geflohen, habe mich hier und da versteckt und bin schließlich hierhergekommen. (Kannari 1963, S. 227–228)

Da ruft der alte Mann aus dem Nebenzimmer seine Tochter und trägt ihr auf, den verletzten Ponyaunpe gesund zu pflegen. Das Mädchen murmelt ein paar Zaubersprüche und beschwört so einen magischen Hauch herauf, der in Ponyaunpes Brust einfährt und dessen Wunden schließt. Dann beginnt die alte Frau zu erzählen:

Ach, welch ein Unglück! Was ich gesehen habe, verwundert mich sehr, doch zunächst will ich euch eine alte Geschichte erzählen. Mein fürstliches Kind, meine göttergleiche Tochter, höre, was ich dir zu sagen habe: Ich werde es schnell erzählen, doch Supsupkani, Merunnukani, mein böser Sohn, jener Schuft, zog aus in irgendein Land und man hörte nichts von ihm. Ich wartete lange Zeit, und währenddessen fiel es mir schwer, Schlaf zu finden. Ich wunderte mich sehr, und schließlich geschah folgendes. Nun denn, mein fürstliches Kind, meine Tochter, höre, was ich dir zu sagen habe: Es begab sich vor langer Zeit, da war am Tomisanpet, in Sinutapka mein älterer Bruder der einzige männliche Nachkomme, und er hatte eine einzige Schwester, und diese Frau bin ich. Meines Bruders Tapferkeit, sein schönes Gesicht war selbst unter den Göttern unvergleichlich. Daher verschworen sich die fernen Leute, die nahen Leute gegen ihn, und aus diesem Grund kamen sie zusammen und verwickelten ihn andauernd in Kämpfe. Unser Kampf erreichte das Dorf Esannot,¹⁸⁷ dieses unser Dorf, als euer Vater auf Befehl des Gottes, auf Befehl des Fürsten die Verwaltung dieses Dorfes übernahm. Da er es verabscheute, hier zu kämpfen, da er es verabscheute, hier zu schlachten, verließen wir dieses Dorf Esannot, ohne Schäden zu verursachen, und verlegten die Kämpfe in andere Dörfer. Als wir uns in einer Kriegspause ausruhten, ging, um uns gegenseitig für die Unterstützung in der Schlacht zu danken, Esannotunmat¹⁸⁸ als Braut nach Tomisanpet, und auch ich ging mit göttlichen Schätzen, glitzerndem Gold, leuchtendem Gold, mit Helmen, mit Schwertern, weiße Kleider und Helm und Schwert, auf meinem Haupt Brautschmuck tragend, in dieses Dorf Esannot und brachte hier meine Kinder, zwei Söhne und eine Tochter zur Welt. Den ältesten Sohn zog ich mit glitzerndem Gold auf, den zweiten Sohn mit weißer Graskleidung. Mein älterer Bruder in Tomisanpet bekam Kamuyotopus, Ponyayepirka, meinen göttlichen Neffen [= Ponyaunpe] und meine Nichte – diese waren also drei Brüder und eine Schwester. Da wir deshalb mit der Hälfte der Windel, der Windel meines göttlichen Neffen, unsere Tochter großzogen, zogen wir sie aufs Beste groß.¹⁸⁹ Die göttlichen Neffen in Tomisanpet, Sinutapka, sorgten für göttliche Gerüchte, diese wurden

¹⁸⁷ *Esannot* bedeutet »Kap, Landzunge«. Kindaichi Kyōsuke scheint das Dorf in der Gegend des Vulkans Esan (惠山) zu verorten, der im Süden der Halbinsel Oshima liegt. Das geht aus seiner Übersetzung des Dorfnamens hervor: 惠山崎, was mit »Landzunge beim Esan« übersetzt werden kann. Für die vorliegende Arbeit wurde entschieden, Esannot als Eigenname des Dorfes nicht zu übersetzen.

¹⁸⁸ Die Schwester des Fürsten von Esannot.

¹⁸⁹ Mit diesem Bild dürfte gemeint sein, daß die beiden Kinder gemeinsam aufgezogen wurden und sich daher nahestanden.

jenseits von zwei Ländern, jenseits von drei Ländern gehört, und es gab keine Gerüchte von anderen, die dem gleichkamen. Ihr seid also von derartiger Abstammung. Ach, weshalb ist kein Gott und kein Mensch gleich meinem göttlichen Neffen in Sinutapka am Tomisanpet, dachte ich bei mir. Und nun bist du zusammen mit meinem Kind hierher gekommen. Doch weshalb bist du so schwer verletzt? Ich bin schon alt – vor meinen Augen sind zahlreiche Nebel und ich verstehe manches nicht mehr. Wirklich, wie kann die Familie meines älteren Bruders in Sinutapka unbesorgt leben? Schon lange haben wir nichts mehr voneinander gehört, und ich bin ständig besorgt. Mach schnell, meine Tochter, wenn du deine Geister rufst, gibt es da irgendwelche Schwierigkeiten? Erzähl mir bitte von den Menschen! (Kannari 1963, S. 237–245)

Die Tochter kommt der Aufforderung ihrer Mutter nach und berichtet nun mithilfe ihrer schamanischen Hellsicht, wie Ponyaunpes Vater Ikkacikap auf Handelsreise ausgezogen war und seinen Jüngsten in die Obhut von Verwandten in Siripena gab, wie Ponyaunpe Jahre später seine böse Schwester tötete und was in Iskar geschah, und wie Ponyaunpe von seiner Schwester gefangengenommen wurde. Weiter erzählt sie, wie ihr Bruder die böse Schwester aus dem Haus lockte, indem er einen falschen Boten zu ihr schickte, und anschließend Ponyaunpe befreite und ins Haus seiner Eltern brachte.

Nun gibt es kein Halten mehr: Das ältere Pärchen begrüßt stürmisch den geretteten Neffen Ponyaunpe und bittet ihn nun, ihre Tochter zu heiraten. Er willigt ein, und bleibt bei der Familie seines Onkels.

Abschnitt V Eines Abends legt sich Ponyaunpe nach dem Abendessen schlafen. Auch seine Frau legt sich hin, und schon bald sind ihre tiefen Atemzüge zu hören. Er jedoch kann nicht einschlafen und wälzt sich hin und her, bis er schließlich aufsteht, seine Kleidung ablegt und sich nackt zu seiner Gemahlin begibt. Er liebkost sie, doch was er auch tut, sie erwacht nicht.

Da weht durch das Fenster ein Wind herein, und mit ihm eine Nebelballung, die die Gestalt der bösen Schwester annimmt. Sie sieht Ponyaunpe neben seiner Frau liegen und wird wütend. Als sie ihr Messer zückt, um der Schlafenden die Kehle durchzuschneiden, öffnet die plötzlich die Augen, packt das Messer und tötet die Angreiferin. Die Seele der Schwester fährt unter lautem Donnern in den Himmel auf, wodurch das ganze Haus erwacht, und als Ponyaunpes Frau berichtet, was passiert ist, zeigen sich die anderen erbost.

Zwei Tage später kann Ponyaunpe wiederum nicht schlafen. Da seine Frau fest schläft, klettert er durchs Fenster hinaus und begibt sich zu dem Haus, worin seine Schwester ihn gefangengehalten hatte. Heimlich späht er durch einen Spalt des Vorhangs hinein. Drinnen sitzen die sechs *kamuy* auf der einen und die böse Schwester mit Supsupkani auf der anderen Seite der zentralen Feuerstelle. Gerade erzählt sie ihren Schutzgeistern, wie wenig sie ihrem Bruder die Frau gönnt, und daß sie sich in deren Haus geschlichen hat, um sie umzubringen, dann aber ihrerseits getötet wurde. Diese Nacht möchte sie einen neuen Versuch wagen und bittet die Geister um Hilfe.

Da erklingt ein lautes Donnern, das vom Meer her kommt. Die Schwester erkennt es als ein Zeichen, daß ihr Bruder Ponyayepirka sich nähert. Seine Ankunft ängstigt sie und die Gefährten sehr. Da betreten Kamuyotopus und Ponyayepirka, der auch

Ponsamorunkur genannt wird, unter glanzvollem Leuchten das Haus. Die beiden setzen sich auf den oberen Sitzplatz, der nur besonders hochstehenden Gästen vorbehalten ist. Ponyaunpe betritt nun ebenfalls das Haus und begibt sich zu seinen Brüdern. Es folgt eine herzliche Begrüßung unter den Brüdern, bei der viele Tränen fließen. Dann wendet sich Ponsamorunkur an die sechs *kamuy*:

»Wohlan, ihr sechs minderen Geister! Hört gut zu, was ich zu sagen habe! Da ihr Götter seid, solltet ihr über die Menschendörfer wachen, und da ihr also in einem Menschendorf lebt, solltet ihr wissen, was gut und was böse ist. Warum aber ließt ihr Supsupkani und meine böse Schwester in eurer Heimstatt leben? Ihr kennt nicht den Grund für ihren Kampf, den Grund für ihren Krieg, und so habt ihr ihr geholfen, doch weshalb haßt ihr meinen lieben Bruder so sehr, daß ihr ihn töten wollt, daß ihr ihn zu töten sucht? Wozu lebt ihr in einem Menschendorf? Wenn ihr grundlos hier [in der Menschenwelt] seid, ist nur der Tod angebracht, und so sollt also auch ihr euch in meine Klinge stürzen!«

Mit diesen Worten schwang er sein Schwert vor und zurück. Als sich die sechs Mindergeister umwandten, wurden sie zerstückelt wie Suppenfleisch. Ihre Seelen fuhren auf mit einem Donnern. Ich verspürte Fröhlichkeit. Ponsamorunkur, mein geliebter älterer Bruder, aber sagte: »Wohlan, Kamuyotopus, mein lieber Bruder, und mein geliebter kleiner Bruder, du Beschützer der Welt, hört gut zu, was ich zu sagen habe! Wie schändlich, wie erbärmlich! Da meine böse Schwester, die Nichtsnutzige, meine einzige Schwester ist, habe ich sie in mein Herz geschlossen. Ich war nachsichtig gegen sie, doch Pawci¹⁹⁰ ergriff Besitz von ihr, sie tat Böses und entehrte mich mit ihrem Gebahren. Sie verwüstete das Land und verwüstete die Dörfer. Jemand sollte meine böse Schwester bestrafen, doch ich habe mich seit meiner Kindheit um sie gekümmert, und als sie größer wurde, ignorierte sie meine Warnungen. Und wenn nun einer sie bestrafen muß, so will ich es auf mich nehmen. Nun schnell, gehorcht meinen Worten!«

Nach diesen Worten wandte er sich an meine böse Schwester:

»Wie kann das sein, meine böse Schwester, du Nichtsnutzige! Weshalb weinst du? Was soll das? Ich werde dich strafen und in meine Heimstatt oben am Fluß bringen. Gnade wollte ich dir erweisen, da du meine einzige Schwester bist, doch wußte ich, daß dies Ärger nach sich ziehen würde. Als ich dich trug und du Kot und Urin über meinen Rücken, über meinen Bauch fließen ließest, mißachtetest du schon meine Warnungen. Hast du versucht, unserer Mutter Wohnstatt zu erreichen? Weshalb lebst du in diesem Dorf hier? Und zu welchem Zwecke bist du für den Kampf gerüstet? Als du von bösen Geistern besessen wurdest, tatest du schreckliche Dinge. Und nun bleibt nichts anderes als meine Worte. Mit diesen meinen Händen werde ich dich nun bestrafen. Du hast getan, was die Götter bestrafen werden, und obgleich du meinen geliebten Bruder angegriffen hast, wirst du Esannotunmats Geist nicht im Fernen Lande treffen. Du mußt für dich allein leiden. Und so werde ich dich nun bestrafen. Im Bewußtsein, daß es sein muß, sende ich dich in ein schreckliches Land. Merke dir das!«

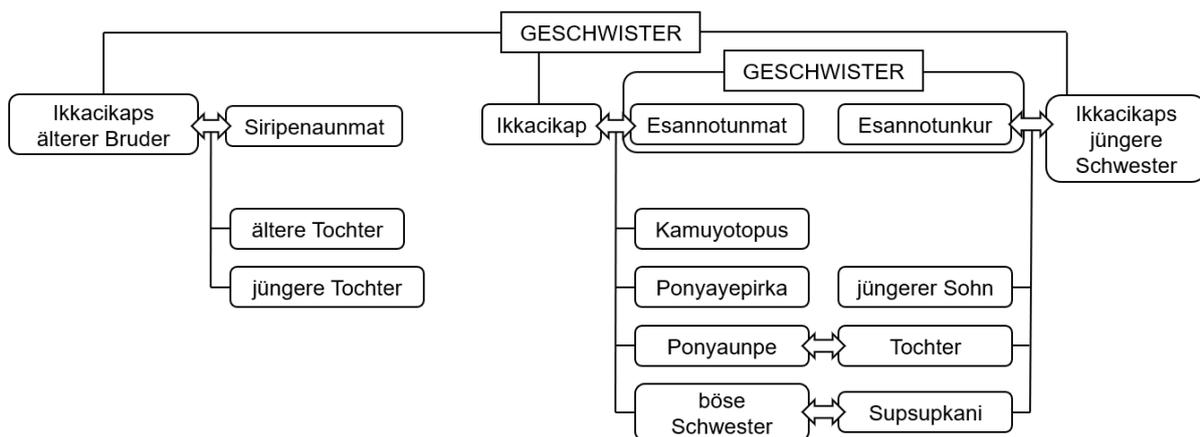
Mit diesen Worten erglühete sein Arm in seltsamem Lichte. Der Schatten seines mächtigen Schwertes fuhr hernieder auf meine böse Schwester. Als ich dem Flug der Klinge folgte, sah ich, wie sie sich selbst tötete, indem sie das Schwert nicht wegschlug. Weinend und schluchzend zerbrach sie in tausend Stücke. Dann wurde sie in die Unterwelt hinabgetreten. Dieser nun endgültig gestorbene Mensch fuhr hinab in die Unterwelt. Mit dem Gebrüll von Donner fuhr sie hinab. Und schließlich erstarb auch dieser Laut. (Kannari 1963, S. 312–321)

Obgleich die Schwester diese Strafe verdient hat, sind alle Anwesenden traurig und beweinen ihren Tod. Dann aber erfaßt Ponyaunpe die Wut. Er beschimpft Supsupkani, der seine Schwester unterstützt hat, und zerstückelt ihn mit seinem Schwert. Daraufhin entbrennt ein großer Kampf im Dorf, zwischen den Unterstützern der Schwester und den anderen. Dieser dauert tagelang an, doch schließlich beruhigen sich alle wieder. Nun kehrt die vereinte Familie zurück ins Haus von Onkel und Tante, wo sie ein paar Tage bleiben, um anschließend nach Sinutapka zurückzukehren, wo alle glücklich und zufrieden leben.

¹⁹⁰ Der *kamuy* des Wahnsinns.

Eine Familientragödie

Im Gegensatz zu den oben vorgestellten *yukar* erzählt *Ponsamorunkur* nicht, wie Ponyaunpe vom kleinen Kind zum mächtigen Helden wird und zahlreiche Feinde aus den Reihen der Repunkur besiegt. Stattdessen wird Ponyaunpes Familie in ein trauriges Schicksal verstrickt, als ein böser Geist von der jüngsten Tochter Besitz ergreift. Ponyaunpes Verwandtschaft stellt sich als Verbund von drei Familien dar: Ponyaunpes eigene Eltern haben vier Kinder, nämlich die drei Söhne Kamuyotopus, Ponyayepirka und Ponyaunpe, sowie eine Tochter, die das Opfer des bösen Geistes wird. Der ältere Bruder des Vaters hat zwei Töchter und ist der Herr des Dorfes Siripena; in seiner Obhut wächst Ponyaunpe auf. Und schließlich gibt es noch die jüngere Schwester des Vaters, die als Braut nach Esannot gegangen ist und dort drei Kinder – zwei Söhne und eine Tochter – bekam. Der ältere der beiden Söhne, Supsupkani, wird der Ehemann der bösen Schwester, und die Tochter heiratet Ponyaunpe. Die folgende Abbildung stellt die Verwandtschaftsverhältnisse graphisch dar.¹⁹¹



Diese komplexe Familienstruktur wird im Laufe des Epos erst nach und nach offenbart. Zu Beginn weiß weder Ponyaunpe noch der seine Abenteuer verfolgende Zuhörer bzw. Leser mehr über seine Familie, als daß er bei seinem Onkel, seiner Tante und seinen beiden Cousins aufwächst. Erst auf der Jagd nach den Ottern erfährt Ponyaunpe von seinen Eltern und den Geschehnissen, die ihn nach Siripena gebracht haben. Die Erzählung der Cousine und die darauffolgenden Ereignisse, die ihn letztlich nach Sinutapka führen, erzeugen eine starke Opposition zwischen den »bösen« Zieheltern, die sogar den Tod ihres Schützlings wünschen, und den wahren Eltern, die ihren heimgekehrten Sohn liebevoll willkommen heißen. Die düstere Kindheit Ponyaunpes weicht der warmen Geborgenheit im Schoße der eigenen Familie. Das Wiedersehen mit dieser ist dennoch von Unheil überschattet. Zunächst weilt nicht die ganze Familie in Sinutapka: Ponyaunpes Vater, sein Bruder Yayepirka und seine kleine Schwester

¹⁹¹ Eine einfachere Darstellung findet sich in Kannari (1963, S. 241), diese geht aber nur auf die absolute Kernfamilie ein.

befinden sich seit langem auf einer Handelsreise. Die heimelige Atmosphäre des eigenen Heims ist somit unvollständig.

Die Tragödie in Ponyaunpes Familie erreicht ihren Höhepunkt, als Ponyaunpe versehentlich seine Schwester ermordet – ohne zu wissen, wer sein Opfer in Wahrheit ist. Der böse Geist, der die Schwester bereits zuvor befallen hatte und für den langen Kampf um Karapto verantwortlich zeichnet, vergiftet nun die Gedanken des Mädchens, das von da an von Rachegeleüsten gegenüber Ponyaunpe erfüllt ist und sein ganzes Tun der Schädigung ihres Bruders widmet. Mit dem Erscheinen des Familienoberhauptes aber scheint alles wieder in Ordnung. Nur die Abwesenheit des Bruders Ponyayepirka wirft weiterhin einen leichten Schatten auf die Idylle. Erst als Ponyaunpe einige Jahre später nach Iskar reist, trifft er erneut auf seine Schwester, die inzwischen begonnen hat, Unterstützung für den Kampf gegen ihren Bruder zu suchen. Die Boshaftigkeit der jungen Frau bringt der herrschenden Familie in Iskar den Untergang: Es kommt zu einem Streit, der dazu führt, daß nur noch der jüngste Sproß der Familie übrig ist.

Dieser kurzen Episode kommt eine bedeutende Rolle innerhalb des gesamten Epos zu. Zum einen markiert sie das Wiedersehen von Ponyaunpe und seiner vermeintlich toten Schwester, was letztlich den wahren Rachezug derselben initiiert. Darüber hinaus zeigt der Untergang der Iskar-Familie, wie der Haß der Schwester auf ihren Bruder größere Kreise zieht und auch Unbeteiligte ins Verderben reißt. Dies haben im ersten Abschnitt bereits Poncupkaunkur und seine Frau erfahren müssen, als sie in die intriganten Machenschaften des Onkels in Siripena verstrickt wurden: Am Ende werden sie in Gestalt von Ottern durch Ponyaunpes Waffen niedergestreckt. Im Iskar-Kapitel wird zudem der treueste Gefährte der Schwester, ihr Ehemann Supsupkani, eingeführt.

Erst spät offenbart sich Ponyaunpe (und damit auch dem Publikum) die wahre Identität Supsupkanis und seine Zugehörigkeit zur Verwandtschaft des Helden. Das geschieht im Laufe des vierten Abschnitts, in dem die Familie Ponyaunpes erneut erweitert wird: Jetzt erfährt man von der jüngeren Schwester von Ponyaunpes Vater, die nach Esannot einheiratet. Dieser Teil der Familie ist durchgehend positiv beschrieben, und Ponyaunpe wird auch hier herzlich begrüßt. Doch bleibt auch dieser Teil der Familie nicht verschont, denn einerseits ist der älteste Sohn, Supsupkani, in die Machenschaften der rachsüchtigen Schwester eingebunden, zum anderen gerät die Tochter des Hauses durch ihre Ehe mit Ponyaunpe ins Fadenkreuz. Die gesamte Sippe sowie alle im Epos genannten Bekannten sind also im Dunstkreis des bösen Fluchs gebunden, der den zentralen Konflikt zwischen Ponyaunpe und seiner Schwester antreibt.

Der titelgebende Held: Ponsamorunkur

Das böse Schicksal der Familie kommt erst zu einem Ende, als der mit dem Ehrennamen »Ponsamorunkur« belegte ältere Bruder Ponyaunpes heimkehrt. Ihm gelingt es, seine böse Schwester zu töten und damit den Fluch, der lange auf allen gelegen hatte, zu brechen. Er ist es auch, der dem vorliegenden Epos seinen Titel gibt.

Das ist zunächst befremdlich, da Ponsamorunkur lediglich im letzten Abschnitt auftritt. Daher stellt sich die Frage, weshalb dieser Charakter derart wichtig für die Gesamtkomposition ist, daß sein Name sogar als Titel verwendet wird.

Tatsächlich taucht Ponsamorunkur unter seinem eigentlichen Namen bereits im ersten Abschnitt auf, nämlich wenn Ponyaunpe von seiner Cousine über seine Eltern und den Grund für seinen Aufenthalt in Siripena aufgeklärt wird. Ponyayepirkas Existenz durchzieht fortan die Binnenerzählungen der verschiedenen Charaktere, welche neue Informationen zur Vorgeschichte beibringen, bis er schließlich im letzten Abschnitt in persona auftritt. Durch den Bericht des Vaters in Abschnitt II erfährt man von Ponyayepirkas Heldenmut und der Herkunft des Ehrennamens »Ponsamorunkur«. Am Ende des zweiten Teils wird seine Tapferkeit noch einmal explizit von der Mutter gelobt. Kapitel III, das eine mächtige und böartige Schwester präsentiert, erwähnt Ponyayepirka nicht. Im folgenden Abschnitt kommt er in der Erzählung von Ponyaunpes Tante in Esannot vor, die die Verwandtschaftsverhältnisse der einzelnen Charaktere endgültig offenbart.

Ponsamorunkur ist damit ein real existierendes Element im Epos, kein *Deus ex machina*, der erst am Ende erscheint und alle Schwierigkeiten löst. Daß er am Ende als einziger die Schwester endgültig töten kann, sodaß eine erneute Auferstehung unmöglich wird, hat vermutlich zwei Gründe: seine große Kriegserfahrung, die die des jungen Ponyaunpe bei weitem übertrifft, und die glanzvolle Ausrüstung japanischen Ursprungs, die ein fremdes und daher wirkungsmächtiges Element ausmacht.¹⁹² Beide Gründe werden etabliert, lange bevor Ponyayepirka realiter in Erscheinung tritt. Die Titelgebung des Epos legt nahe, daß das Schicksal Ponsamorunkurs ein zentrales Thema sei: Der Aufbruch zur Handelsreise im Gefolge des Vaters, die Gunst des japanischen Fürsten, sein lange währender Kampf fernab der Heimat und schließlich seine Rückkehr, durch die er seine Familie vom bösen Geist befreit – alle diese Stationen seiner Reise erzeugen einen Handlungsstrang, der parallel zum Konflikt zwischen Ponyaunpe und seiner Schwester erzählt und am Ende des Epos mit diesem sinnvoll verknüpft wird. Und tatsächlich ist es dieser Handlungsstrang des Ponsamorunkur, der dem von Chiri Mashiho erkannten Ablauf eines *yukar* eher entspricht als die Erlebnisse von Ponyaunpe. Denn Ponsamorunkur kämpft gegen die Repunkur auf Karapto und kehrt als siegreicher Held zurück. Vergleicht man den grundlegenden Plot mit dem von *Kotan utunnay*, ergeben sich durchaus Parallelen. In beiden Epen bricht der Vater zu einer Handelsreise auf und wird in Karapto betrunken gemacht, sodaß er im Rausch den Schatz der Bewohner verlangt. Ein weiteres gemeinsames Merkmal sind die langen Kämpfe, die darauf folgen. Da der Hauptcharakter allerdings hier nicht Ponyaunpe ist, sondern Ponsamorunkur, der seinem Vater und seiner Schwester die Gelegenheit zur Flucht verschafft, überlebt der Vater. Wie in *Kotan utunnay* ist auch hier davon auszugehen, daß Ponsamorunkur durch die steten Kämpfe stärker wird, und so ist er allein es, der am Ende des *yukar* die nötige Macht erlangt hat, seine Schwester endgültig zu besiegen.

¹⁹² Man beachte den Unterschied zwischen *kamuy yukar* und *yukar* bei der Bewertung japanischer Gegenstände. Ist im Götterlied das Fremde, also auch alles Japanische, weniger mächtig als das inhärente Ainu-Pendant, ist es im *yukar* genau umgekehrt.

Die Fokalisierung auf Ponyaunpe macht es unmöglich, den Abenteuern Ponsamorunkur direkt zu folgen, d.h. der »typische« *yukar*-Handlungsverlauf kann in diesem Epos nicht unmittelbar erlebt werden. Die einzige Möglichkeit – und von ihr wird vielfach Gebrauch gemacht – sind Berichte anderer Charaktere. Es handelt sich daher beim vorliegenden Epos womöglich um die geschickte Kombination zweier Handlungen. Der zentrale Konflikt wird von Ponyaunpe und seiner Schwester vorbereitet und dient schließlich als Finale der Ereignisse um Ponsamorunkur.

Der aktive Held: Ponyaunpe

Anders als in den anderen (oben vorgestellten) *yukar* zeichnet sich Ponyaunpe in *Ponsamorunkur* durch große Aktivität und Initiative aus. Während sein Charakter sonst eine Art Avatar für Leser oder Zuhörer ausmacht, durch dessen Augen die Handlung verfolgt werden kann und der durch die Ereignisse und vor allem die Berichte seiner Begleiterinnen gelenkt wird, ist Ponyaunpe hier selbst Handlungsträger. Im ersten Abschnitt lebt er zwar noch als passives Kind, das tut, was sein Onkel oder seine ältere Cousine ihm aufträgt, und das später von Kamuyotopus aus dem Haus gerettet wird, doch bereits im folgenden Teil erkundet er selbständig die Umgebung und beschließt, das vermeintliche Ungeheuer mit einem Pfeil zu erlegen. Mehrere Jahre später verläßt er inmitten der Nacht das Haus und begibt sich nach Iskar. Dort wäre es für ihn ein Leichtes gewesen, wieder heimzukehren, nachdem er vom Fenster aus miterlebt hatte, wie die Iskar-Familie dezimiert wird. Doch er bleibt aus eigenem Antrieb und beschließt, seine Schwester und ihren Mann zu konfrontieren. In Kapitel IV ist Ponyaunpe schwer verletzt und dem Tode nahe, weshalb es ihm nicht möglich ist, selbst zu handeln. Doch im letzten Abschnitt beschließt er, zum Haus seiner Schwester zu gehen und nimmt an der »Familienzusammenführung« teil.

Auch sein persönliches Schicksal verleiht dem Protagonisten Substanz. Ponyaunpe ist hier unmittelbar ein Angelpunkt der Handlungsmechanismen. Der Mord an seiner Schwester erzeugt die Rachegefühle derselben, und da der Held stetes Opfer ihrer Aktionen ist, fällt es dem Rezipienten leichter, eine Art Sym-pathie (im wörtlichen Sinne als Wohlwollen durch »Mit-leiden«) zum Helden aufzubauen, als dies in *Kotan utunnay* oder *Arke kamuy ne, arke aynu ne* der Fall sein könnte, denn dort ist der Leser bzw. Zuhörer zum bloßen Verfolgen des Geschehens aus der Perspektive Ponyaunpes verdammt, ohne daß dessen Schicksal ihn anrühren könnte. Bereits als Ponyaunpe das ihm fremde Mädchen erschlägt, ahnt man, daß er soeben seine eigene Schwester umgebracht hat, was Schockiertheit, aber eben auch großes Mitleid mit dem unglücklichen Protagonisten hervorruft.

Die Kombination aus Initiative und tragischem Schicksal macht Ponyaunpe zu einer Figur mit einem individuellen Charakter. Diese steht im krassen Gegensatz zu Ponsamorunkur, der während der Erzählung logischerweise blaß bleibt: Einerseits, weil er fast nur in den Berichten anderer erscheint, andererseits, weil er den Part des erwarteten Hauptcharakters erfüllt und daher im Typus dem Ponyaunpe aus *Kotan utunnay* entspricht.

Zur Struktur

Ein auffälliges Merkmal dieses *yukar* ist die Einteilung in fünf Abschnitte. Auch wenn diese vermutlich von Kindaichi Kyōsuke eingeführt wurde,¹⁹³ ist das Ende einer jeden Episode klar aus dem Inhalt ersichtlich. Jedes Kapitel ist so gegliedert, daß es für sich allein stehend eine Geschichte erzählt. Insbesondere das Ende eines Abschnitts ähnelt stark der üblichen letzten Sequenz eines kompletten *yukar*:

1. Das Ende von Kapitel I beschreibt die glückliche Rückkehr Ponyaunpes zu seiner eigenen Familie.
2. Abschnitt II endet mit der Rückkehr des Vaters Ikkacikap.
3. In Abschnitt III wird Ponyaunpe von seiner Schwester gefangengenommen.
4. In Kapitel IV kommt Ponyaunpe ins Haus seiner Verwandten in Esannot und heiratet am Ende deren Tochter.
5. Das Ende des *yukar* vernichtet die Antagonistin und führt die gesamte Familie wieder zusammen.

Mit Ausnahme des dritten könnte die Rezitation mit jedem Abschnitt enden. Dennoch blieben dann Fragen offen: Was geschieht letztlich mit den Familienmitgliedern, die noch nicht heimgekehrt sind? Was ist mit der bösen Schwester? Diese noch nicht gelösten Rätsel und insbesondere das Ende des zentralen, dritten Kapitels erschaffen spannende Cliffhanger, deren Auflösung das Publikum wohl nur mit Mühe erwarten konnte. Man kann sich gut vorstellen, wie das *yukar* an fünf aufeinanderfolgenden Abenden jeweils um einen Abschnitt weiter erzählt wurde. Auch die Spannung, die die Zuhörer bzw. Leser nach einer solchen Episode mit in den nächsten Tag nehmen, verleiht der Erzählung mehr Substanz und eine Wirkung, die über die eigentliche Rezitationszeit hinausgeht.

5.5.4 *Pon oyna* – Eine Liebesgeschichte

Das als *Pon oyna* betitelte Epos ist in Kannari (1959) veröffentlicht worden. Neben dem Ainu-Text enthält das Werk eine japanische Übersetzung und einen Kommentar aus der Feder von Kindaichi Kyōsuke. Das Epos ist als *oyna* von einem anderen Typus als die bislang vorgestellten. Es handelt sich zwar um das Erlebnis eines Kulturheroen, die Erzählung wird dabei jedoch nicht aus dessen Perspektive, sondern aus der einer jungen Frau erzählt, die im Laufe des Abenteuers mit dem Kulturheroen Aynurakkur bzw. Aeoynakamuy zusammentrifft. Das Epos ist in neun Abschnitte unterteilt, deren Gliederung wohl von Kindaichi Kyōsuke stammt (vgl. Kannari 1959, S. 25).

¹⁹³ So schreibt er im ersten Band der *Yūkara shū*, daß die *yukar* von Kannari Matsu selbst ohne eine Unterteilung in Abschnitte niedergeschrieben wurden, der Inhalt aber eine solche Gliederung nahelege (Kannari 1959, S. 25).

Handlung

Abschnitt I Die Protagonistin wird von ihrem großen Bruder und ihrer großen Schwester aufgezogen. Der Bruder hat tagsüber immer seine Augen geschlossen (er ist ein Schutzgott und wacht so über die ihm Schutzbefohlenen), die Schwester ist stets mit Sticken beschäftigt. Das Innere des Hauses ist prachtvoll eingerichtet, viele Kostbarkeiten schmücken das Schatzregal. Die junge Protagonistin spielt tagsüber mit der Asche der Feuerstelle, nachts schläft sie an die große Schwester gekuschelt. So wächst sie langsam heran. Ein wenig älter geworden versucht auch sie sich an der Stickerei, stellt sich aber ungeschickt an und weint oft. Ihre Schwester muntert sie dann auf, und mit der Zeit wird sie besser, bis sie das Sticken gut beherrscht.

Da öffnet eines Tages ihr Bruder seine Augen und sagt, sie sei seit ihrer Kindheit dem Porosirunkamuy als Frau versprochen. Dieser werde bald eintreffen, um seine künftige Gemahlin in Augenschein zu nehmen. Aus diesem Grunde werde sie nun in ein eigenes Gemach umziehen. Dann schließt er die Augen wieder. Die Protagonistin ist verwirrt und traurig. Sie hat Angst, ihre Geschwister zu verlassen, doch ihre Schwester tröstet sie mit der Aussicht, daß sie sie jederzeit besuchen könne, wenn ihr der Sinn danach stehe. Da ihre älteren Geschwister sich bislang immer gut um sie gekümmert haben, widersetzt sich die Protagonistin nicht. Sie wird schließlich von ihrer Schwester in ein Haus auf einem Hügel geführt, worin sich viele Schätze befinden und dessen Boden golden glänzt. Dort setzt sie sich nieder und wartet. Die Schwester, die sie hergebracht hat, streichelt ihr noch einmal über den Kopf, tröstet sie ein wenig und läßt sie dann allein.

Abschnitt II So sitzt die junge Frau längere Zeit einsam in ihrem neuen Heim. Aus ihrem früheren Haus dringt viel Gelächter – man scheint ein Fest zu feiern. Da taucht ihre ältere Schwester auf und erzählt ihr, daß gleich nach ihrem Aufbruch eine fremde Gottheit erschienen sei, die behauptet, auf zielloser Wanderung zu sein. Nun sei sie aus Iskar gekommen und wolle der Familie ihre Aufwartung machen. Der Bruder freute sich so sehr, daß er den Fremden sogleich einlud und ein Fest zu seinen Ehren ausrichtete. Der Eingeladene gab sich bescheiden, strahlte aber in einem hellen, blendenden Licht.

Einige Tage später kommt die Schwester erneut zu Besuch, um die Protagonistin in ihr altes Haus zu holen. Der Bruder verlange, sie zu sehen. Also begibt sie sich zu ihrem Bruder, der ihr einen Sitzplatz zuweist. Im Haus befinden sich so viele Gäste, daß sie den fremden Gast nicht sehen kann, doch sie ist von seiner Stimme ganz verzückt. Dieser möchte ihr einen Becher Wein anbieten und fragt zunächst den Bruder um Erlaubnis, der sie ihm gewährt. Verschämt nimmt die Protagonistin den Becher entgegen und trinkt ein wenig davon.

In der Ferne ist ein lautes, wütendes Donnerrollen zu hören, das von Porosirunkamuy stammt. Der Bruder wendet sich daraufhin an seine junge Schwester und erklärt ihr, daß er ihren Mann nicht eingeladen hatte, da der Wein nicht von erlesener Qualität sei. Nun aber solle sie ein wenig von dem Wein ihrem Gemahl anbieten. Mit einem Becher voll Wein kehrt die junge Dame heim und erwartet die

Ankunft ihres Gatten. Kurz darauf erscheint dieser wütend und befiehlt seiner künftigen Frau, ihm Wein zu geben, den sie ihm sicher von der Feier mitgebracht habe. Sie kommt der Aufforderung nach, und er setzt den Becher an die Lippen. Bereits den ersten Schluck spuckt er aus und wirft das Trinkgefäß fort: Der Wein schmeckt ihm nicht. Porosirunkur wird daraufhin noch wütender. Er zieht sein Schwert und bedroht seine Verlobte damit. Sie versucht sich zu rechtfertigen: Es sei nicht ihre Absicht gewesen, ihren Gemahl zu beleidigen. Das sei tatsächlich der Wein, den man auf dem Fest trinke. Porosirunkur glaubt ihr nicht. Er bezichtigt sie der Lüge, schleift sie aus dem Haus nach draußen, prügelt und tritt auf sie ein.

Hatte ich geschlafen? War ich tot? Nach einer Weile erlangte ich wieder das Bewußtsein. Im Garten, im verzierten Garten, während der Nacht war dies, im schwachen Schein des Mondes, in einem See aus Blut schwamm ich, mein Gewand hing in zwei Fetzen, in drei Fetzen an meinem Körper, gleich zwei Seilen, gleich drei Seilen an meinem Körper. Weshalb war ich junge Frau, ich junges Mädchen da, wo ich mich bedecken sollte, in der Dunkelheit der Nacht entblößt? Der Anfang meiner Wunden, das Ende meiner Wunden knisterte wie Birkenrinde, und gleich einem Nadelöhr ordnete ich mein Herz.¹⁹⁴ Plötzlich fiel ich erneut auf den Grund eines Loches, eines dunklen Loches am Flußrand, so kam es mir vor, und eh ich mich versah, verlor ich das Bewußtsein. Schliefe ich? War ich tot? Lange Zeit, geraume Zeit dämmerte ich weg. (Kannari 1959, S. 133–135)

Abschnitt III Die Protagonistin erwacht in ihrem Bett. Ihre Verletzungen sind verschwunden, gute Kleidung und Medizin erhält sie ebenfalls. Aus dem Haus ihres Bruders dringt kein Gelärme mehr, lediglich ein einsames Sauflied erklingt. Die Frau fragt sich, wer ihr geholfen haben mag – da betritt der Fremde ihr Haus. Die junge Hausherrin verbeugt sich schluchzend vor ihm. Nach einer Weile hebt sie vorsichtig den Blick und betrachtet den Besucher. Sie erkennt, daß er in wunderschöner, prachtvoller Kleidung vor ihr steht. Er schaut sie traurig an und bittet sie um Entschuldigung, denn nur seiner Nachlässigkeit wegen mußte sie so schlimme Verletzungen erleiden. Da er nichts von ihrer Vermählung wußte, hatte er ihr nur einen Becher angeboten, und daher wurde ihr Mann Porosirunkur wütend. Sein Vergehen habe nun einen Krieg im Himmel und in der Unterwelt verursacht, an dem er teilnehmen müsse. Da er möglicherweise im Kampf sein Leben lassen müsse, wolle er zuvor ein von der Protagonistin zubereitetes Mahl genießen. Sollte er tatsächlich sterben, würde er wohl etwa ein halbes Jahr lang nicht mehr herkommen können. In diesem Fall solle sie mit Porosirunkur ein friedliches Leben führen. Der Fremde verabschiedet sich mit den Worten, er werde sie nie vergessen, und springt durch das Fenster hinaus.

Die Frau beginnt zu schluchzen, ihr Leben sei sinnlos ohne ihren Gönner. Wenn er sterben müsse, wäre das auch ihr Ende. Da kommt der Fremde zurück und umarmt die Protagonistin. Zum Dank dafür, daß er sie gesund gepflegt hat, möchte sie ihn nun in den Krieg begleiten, selbst wenn sie nur Wasser holen oder Brennholz sammeln darf. Die beiden küssen und umarmen sich, und sie sieht ihn nun als ihren Gemahl an.

¹⁹⁴ D.h. in nur geringem Maße ist sie ruhig = sie ist sehr aufgewühlt.

Abschnitt IV Gemeinsam fliegen die beiden hinauf in den Himmel. Dort geht der Mann zur Armee, begrüßt die Wächter und erzählt ihnen, daß die Frau ihn begleiten wird. Sie gehen weiter und kommen schließlich an das Himmelstor. Hier stehen sechs Wachen. Diese lästern gerade über die beiden: Er habe die Frau von Porosirunkur entführt, er sei nur in der Liebe stark, im Kampf schwach und dergleichen ist zu hören. Der so Beleidigte zieht sein Schwert und hackt die Wächter in Stücke. Dann geht er mit seiner Begleiterin durch das Tor und gelangt in die himmlische Stadt, in der eine große feindliche Armee unter dem Kommando von Porosirunkur wütet. Als dieser den Fremdling mit der eigenen Frau sieht, befiehlt er den Angriff auf sie. Auf einer Brücke über den Wolken entbrennt ein erbitterter Kampf, in dessen Verlauf Porosirunkur so geschlagen wird, daß er die Flucht ergreift. Daraufhin kehren der Fremde und seine Begleitung in die Menschenwelt zurück.

Abschnitt V Nachdem der Krieg im Himmel durch das Eingreifen des Fremden beendet worden ist, sagt dieser zu seiner Frau, er müsse nun in die Unterwelt gehen und gegen die dortigen Dämonen kämpfen. Das könne sich viele Jahre hinziehen, doch nach seiner Rückkehr werde er wieder zu seiner Frau kommen. Die aber will ihn erneut begleiten. Zusammen graben sie sich durch die Erde, bis sie in der Unterwelt ankommen. Hier fließt ein Bächlein entlang, und an seinen Ufern erheben sich sanfte Hügel. Zu diesen gewandt ruft der Mann die Dämonen, und tatsächlich erscheinen sie sogleich. Männer mit korbähnlichen Köpfen, erdiger, schwarzgefleckter Haut, bewaffnet mit Speeren und Giftpfeilen, sowie in Lumpen gekleidete Frauen mit giftigen Seilen am Rücken dringen auf die beiden ein. Hier verläßt sie das Glück, und sie werden von den schrecklich anzuschauenden Widersachern überwältigt. Beide verlieren das Bewußtsein.

Abschnitt VI Als die Heldin wieder zu sich kommt, liegt ihr Geliebter neben ihr. Gemeinsam schaffen sie es zurück in die Menschenwelt und reisen zu seiner Festung. Dort bringt er seine Frau ins Bett und ruft nach seinen Dienern. Sofort springen sechs goldene Nägel und sechs goldene Nägelchen vom Rand der Feuerstelle hervor, werden zu kleinen Gottheiten und beginnen einen rituellen Tanz. Dadurch genesen die beiden Schwerverletzten, und die Götter werden erneut zu Nägeln. Die junge Frau wundert sich sehr über die seltsamen Vorkommnisse und fragt sich, wer ihr Geliebter wohl sei. Dieser gibt sich ihr endlich als Aynurakkur zu erkennen, der auch Aeoynakamuy genannt wird. Staunen überkommt sie, und sie entschuldigt sich untertänigst, daß sie eine so mächtige Gottheit nicht erkannt habe. Aynurakkur winkt ab und dankt ihr im Gegenzug dafür, daß sie ihm bei den schweren Kämpfen zur Seite gestanden hat. Er schickt sie voraus zum Haus ihres Bruders, um ihm mitzuteilen, daß es ihnen gut gehe. Die Frau verläßt also die prächtige Festung. Kaum hat sie sich ein paar Schritte von ihr entfernt, blickt sie sich um, doch alles, was sie sieht, ist eine weiße, undurchsichtige Nebelwand.

Abschnitt VII Die Protagonistin erklimmt den Hügel, auf dem das Haus ihres Bruders steht. Darin sitzen ihre Geschwister und weinen, krank vor Sorge und Kummer.

Als sie ihre junge Schwester wohlbehalten erblicken, freuen sie sich sehr und schicken Dankesgebete an die Götter. Bei der Begrüßung fließen viele Tränen; dann erzählt die kleine Schwester, was ihr und ihrem neuen Mann passiert ist. Die Geschwister zeigen sich überrascht, daß das Haus Aynurakkurs so nahe an ihrem liegt, ohne daß sie es jemals bemerkt hatten. Zum Dank für die unversehrte Rückkehr ihrer jüngeren Schwester geben sie nun ein Fest, zu dem sie alle in der Nähe und Ferne wohnenden *kamuy* einladen. Allgemein führen sie zu dritt ein schönes Leben, doch vermißt die Heldin Aynurakkur sehr. Oft weint sie, und auch das Essen will ihr nicht mehr schmecken, so daß sie immer dünner wird.

Abschnitt VIII Eines Tages erreicht eine Götterstimme, schön wie die eines Vogels, die Protagonistin im Schlaf und weckt sie auf. Die erhebt sich und geht ins Freie. Weit über sich, in den Wolken, vernimmt sie die Stimmen, und nach einiger Zeit vermag sie auf dem Meer zu erkennen, wie ein goldenes Segelschiff auf das Land zufährt, das von den sechs Zwergen aus Aynurakkurs Haus gelenkt wird. Ihr Herr selbst steht in voller Montur – mit einem goldenen Gewand, dessen Saum in Flammen steht, und einem Schwert – im Schiff und schaut gen Land. Er ist auf dem Heimweg von einer Handelsreise.

Sofort eilt die junge Frau zu ihren Geschwistern und kündigt ihnen die Ankunft des Heroen an. Sie selbst und ihre Schwester machen sich fein. Der Bruder dagegen spricht ein Dankgebet und zeigt sich für die Hilfe, die seiner Schwester zuteilwurde, erkenntlich, indem er *inaw*, Schätze, Nahrung und Wein darbringt. Durch die Gebete gelangen diese direkt ins Boot des Helden. Der wiederum springt an Land und schickt das Boot allein mit den sechs *kamuy* in den Himmel hinauf.

Für den langerwarteten Aynurakkur wird nun ein großes Fest veranstaltet, zu dem viele Götter und auch Porosirunkamuy kommen. Dieser macht – anders als früher – einen sehr schwachen und kränklichen Eindruck: Blaß wie eine Leiche ist er. Aynurakkur begrüßt ihn und die anderen Gäste herzlich und berichtet, daß sein Vater einst in einem Kampf gefallen sei und er daher von jenen sechs *kamuy* und sechs kleinen Frauen aufgezogen wurde. Als er das Mannesalter erreichte, zog er durch die Menschenwelt, doch niemand erkannte ihn. Mit den Besitzern dieses Hauses wollte er Freundschaften schließen, und tatsächlich wurde er freundlich aufgenommen. Doch damit war auch die Saat des Kampfes gesät, der schließlich Himmel und Unterwelt erfaßte, und als Wiedergutmachung und Entschädigung für all das brachte er Wein mit.

Die Protagonistin schenkt den Gästen Wein ein, und auch Porosirunkur, der sie so schändlich behandelt hatte, erhält einen Teil. Die Feier ist ausgelassen und fröhlich, jeder kommt auf seine Kosten. Schließlich wendet sich Aynurakkur an seinen ehemaligen Gegner und macht ihm Vorhaltungen für das ganze Leid, das dieser mit seinem unangemessenen Zorn über drei Welten gebracht hat. Vor allem wirft er ihm vor, die junge Frau beleidigt, geschlagen und geschändet zu haben. Da Aynurakkur ihm nicht verzeihen kann, hat er ihn auf diese Feier eingeladen, um ihn am Ende zu bestrafen. Nach diesen Worten packt er Porosirunkamuy und schleudert ihn in die Unterwelt, von wo aus er niemals wieder in die Menschenwelt zurückkehren kann. Die anderen Götter beurteilen diese Strafe als gerecht und kehren schließlich heim.

Abschnitt IX Fortan feiern die Geschwister mit Aynurakkur täglich ein Fest. Dieser geht jagen und kehrt immer mit reicher Beute heim. Eines Tages schließlich meint Aynurakkur, es sei nun an der Zeit, seine Geliebte zu heiraten. Er wolle schon einmal in seine Festung vorseilen, um alles für die Feierlichkeiten vorzubereiten. In einigen Tagen soll seine Braut nachkommen. Die anderen freuen sich über diese Ankündigung und tun, wie geheißen. Nach zwei oder drei Tagen sind die Vorkehrungen für den Umzug der Protagonistin abgeschlossen. Sie bekommt wertvolle Schätze als Brautgeschenke mit und macht sich auf die Reise zum Heim ihres Verlobten. Dort ist alles festlich geschmückt. Die beiden Liebenden begrüßen sich nach den Tagen des Getrenntseins stürmisch. Aynurakkur faßt noch einmal die Ereignisse zusammen, die die beiden zu diesem Augenblick geführt haben, dann bittet er die Frau, für ihn ein Mahl zu bereiten, da er auf sie gewartet habe, ohne auch nur einen Bissen zu sich zu nehmen. Diese kommt der Aufforderung nach. Nun folgt die Vermählung, und alle leben glücklich und zufrieden.

Der schillernde Held: Aynurakkur

Held der *oyna*-Erzählungen ist Aynurakkur, »der, der nach Mensch stinkt«. Er wird auch Oynakamuy oder Aeoynakamuy genannt und oft mit anderen Kulturheroen wie Okikurmi identifiziert. Der Legende nach lebt er in einer Festung namens Sisirmuka, und seine Hauptaufgabe ist, die Menschen vor allerlei Gefahren zu beschützen (Kubodera 1977a, S. 21). Auch in der vorliegenden Erzählung rettet er eine junge Frau, die von ihrem brutalen Ehemann beinahe getötet wird, und bekämpft diesen zugleich. Porosirunkamuy hat nämlich in seinem Zorn sowohl den Himmel als auch die Unterwelt in einen Krieg gestürzt, und es fällt Aynurakkur zu, diesen wieder zu beenden. Mit der Unterstützung der Frau, die er gerettet hat, gelingt ihm das auch. Durch diese gemeinsamen Abenteuer verlieben sich die beiden ineinander, was letztlich in ihrer Hochzeit gipfelt. Diese zentrale Liebesgeschichte ist denn auch der Faktor, der die Einordnung in das (Sub-)Genre der *pon oyna* bedingt (vgl. Kannari 1959, S. 23).

Viele der als *poro oyna* benannten Erzählungen behandeln das Heranwachsen des Kulturheroen Aynurakkur. Ein Beispiel dafür ist in Kannari (1961) überliefert. Hier wächst der junge Aynurakkur bei seiner älteren Schwester auf und spielt täglich mit dem Bogen. Eines Tages geht er jagen und kommt an einigen Frauen vorbei, die über ihn lästern. Wütend bringt er sie um, eilt nach Hause und erzählt seiner Schwester, was geschehen ist. Diese wird böse und begibt sich in die Dörfer der Frauen, um dort alle Bewohner zu töten. Aynurakkur bleibt trotzig zu Hause und suhlt sich in Selbstmitleid. Selbst als seine Schwester zurückkehrt und ihm berichtet, daß die ihm angetane Ungerechtigkeit mit dem Blut so vieler Menschen gesühnt worden sei, bessert sich seine Laune nicht. Er verweigert jegliche Nahrung und verläßt das Bett nicht, weshalb er immer mehr abmagert. Zu dieser Zeit geschieht, daß eine mächtige Gottheit, die die Welt beschützt, im Sterben liegt und einen Nachfolger sucht. Dieser *kamuy* ruft einen Wettstreit aus, in dem es darum geht, aus einem bestimmten Teich bestimmte Fische mit der Hand zu fangen. Niemandem, der sich dieser

Herausforderung stellt, gelingt es. Aynurakkurs Schwester, die weiß, daß ihr jüngerer Bruder ein großes Schicksal vor sich hat, fordert ihn auf, sich ebenfalls an der Aufgabe zu versuchen, da sonst ein böser Gott zum Nachfolger bestimmt wird, der die Welt in Dunkelheit stürzen wird. Nach langem Zureden besinnt Aynurakkur sich seiner Verantwortung für die Menschen und Götter und begibt sich zu dem See. Trotzdem er von den anderen Anwesenden verlacht wird, meistert er die Aufgabe und wird so zum Nachfolger und künftigen Beschützer der Welt.

In derartigen Geschichten entspricht Oynakamuy in seinem Wesen gänzlich dem archetypischen Ponyaunpe: Er wächst ohne Eltern auf, wird von seiner Schwester großgezogen, zieht aus in die Welt und wird in Kämpfe verwickelt. Ein weiteres gemeinsames Merkmal ist die große, ungezügelte Wut, die den jungen Helden in wenigen Augenblicken vom spielenden Knaben zum rasenden Berserker werden läßt, der jede noch so kleine Beleidigung mit tödlicher Gewalt beantwortet. Und wie Ponyaunpe seinen Platz als Beschützer Sinutapkas einnimmt, wird Aynurakkur der Wächter über die Menschenwelt.

Ganz anders verhält es sich mit dem vorliegenden *pon oyna*. Hier ist der Kulturhroe bereits ein erwachsener Mann. Seine kindlichen Wesenszüge hat er sämtlich abgelegt. Stattdessen ist er sich seiner Rolle als Bewahrer bewußt. In der Gewißheit, daß seine Teilnahme am Krieg im Himmel und in der Unterwelt seinen Tod bedeuten kann, zieht er dennoch in die Schlacht, um seine Verantwortung wahrzunehmen. Auch daß er sich zu Beginn der Geschichte dem Porosirunkamuy gegenüber versehentlich respektlos verhalten und dessen Frau nur einen Becher Wein angeboten hat, ist eine Angelegenheit, der er sich stellt und sich dafür entschuldigt. Er sieht die brutale Behandlung der Frau als eine unmittelbare Konsequenz seines »Fehlverhaltens« und pflegt sie gesund, um Wiedergutmachung zu leisten.

Dieser Eindruck des erwachsenen, überirdisch abgeklärten und moralisch überlegenen Helden wird im Epos noch durch die besondere Erzählsituation verstärkt. Statt die Geschichte aus der Perspektive des Heroen selbst zu vermitteln, wird als Bezugspunkt für das Publikum eine andere Person herangezogen, eben jene Frau, in die er sich später verlieben wird. Der Kontrast zwischen dem »einfachen Mädchen« – sofern man von der Tochter einer Schutzgottheit als »einfach« sprechen kann – und dem mächtigen Oynakamuy könnte nicht größer sein. Mit ihren Augen gesehen erscheint der Held noch größer, noch mächtiger, noch glanzvoller. Sein Verhalten ihr gegenüber ist stets von großem Respekt geprägt: Schon zu Beginn fragt er zuvor nach, ob er ihr einen Becher Wein anbieten dürfe, und wenn er sie gesund pflegt, entschuldigt er sich höflich für die durch ihn bereiteten leidvollen Umstände. Wenn er in den Krieg zieht, verabschiedet er sich von ihr auf eine Weise, die zeigt, daß ihm ihr Wohl am Herzen liegt. Und am Ende fragt er vorsichtig nach, ob es ihr gefallen würde, seine Frau zu werden.

Die weibliche Heldin

Damit steht Oynakamuy in absolutem Kontrast zu Porosirunkamuy. Dieser wirkt stets brutal und grob. Schon ehe er als Charakter in der Geschichte auftaucht, wird ein

negatives Bild von ihm gezeichnet, denn die Protagonistin ist ihm als Braut versprochen und soll nun von ihm begutachtet werden. Wie fühlt sich eine junge Frau bei solch einer Perspektive? Wirklich fort von zuhause möchte sie nicht, und erst auf Drängen ihrer Geschwister ergibt sie sich in ihr Schicksal. Für Porosirunkamuy ist sie ein bloßes Objekt, und genau so behandelt er seine Zukünftige. Er gibt ihr persönlich die Schuld für die Beleidigung, die ihm durch Oynakamuy widerfährt, als dieser keinen Becher Wein für ihn bereitet. Als Strafe verprügelt und mißbraucht er seine Frau und läßt sie vor dem Haus in einer Blutlache liegen und verstößt sie. Als Oynakamuy sie gesund pflegt, sieht er sich bestohlen: Im Himmel kursieren Gerüchte, der Kulturhroe habe sie entführt, und dieses Gerede löst schließlich einen erbitterten Krieg aus. Für Porosirunkamuy geht es um die Rückeroberung seines Besitzes und die Bestrafung des Diebes. Hier wird der Unterschied zwischen den beiden Kontrahenten besonders offenbar: Auf der einen Seite ein böstiger Grobian, der nicht davor zurückschreckt, das gesamte Universum zu verbrennen, um seinen verletzten Stolz zu heilen, auf der anderen ein Wesen, das moralisch erhaben ist und seine Verantwortung für die Welt und die ihm Schutzbefohlenen ernstnimmt.

Die Protagonistin ist in diesem Konflikt zwischen den beiden Männern kein bloßes Objekt, um das gekämpft wird, sondern eine aktiv Handelnde. Das entwickelt sich allerdings erst im Laufe der Erzählung: Am Anfang fehlt ihr noch jegliche Initiative, mit der Schändung durch Porosirunkamuy ändert sich ihr Verhalten. Von großer Zuneigung zu Oynakamuy erfüllt, folgt sie diesem in den Krieg. Diese Entscheidung trifft sie zweimal – vor dem Zug in den Himmel und vor dem Gang in die Unterwelt. Als dort beide tödlich verletzt werden, trägt sie den Helden nach Hause, nicht etwa umgekehrt. Ihre Handlungsweise ist dabei völlig auf Oynakamuy ausgerichtet, den sie stets ergänzt.

Narratologisch stellt sich hier eine intern fokalisierte Situation dar: Man erfährt viel über die Gefühle und Gedanken der Protagonistin – die Traurigkeit, wenn sie verheiratet werden soll, den großen Schmerz und die Angst, wenn Porosirunkamuy ihr Unaussprechliches antut, die Verwunderung, daß sie noch lebt, die Bewunderung für und schließlich Liebe zu Oynakamuy. Anders als Ponyaunpe wird sie Perspektivträgerin und damit Identifikationsfigur für den Rezipienten, dessen Fenster zur sich entfaltenden Welt des Epos, womit sie auch unser Bild des Geschehens durch die ihr eigene Sicht hindurch prägt. Sie ist kein bloßer Avatar, keine einfache Projektionsfigur. Als Leser oder Zuhörer ist man eher beobachtender Begleiter statt Geist in einer Hülle, deren Handlungen und Bewegungen man passiv mitmachen muß, wie etwa bei Ponyaunpe in *Kotan utunnay* der Fall.

5.6 Der Raum in *yukar*

Anders als in den *kamuy yukar* verkörpert der Raum in *yukar* nicht in jeder Hinsicht das abstrakte Weltbild der Ainu, obgleich dieses Weltbild auch hier eine gewisse topographisch-morphologische Relevanz besitzt. Beim *kamuy yukar* ist es die Absicht des Erzählers, Weisheit mit dem Publikum zu teilen: Das Götterlied dient als moralischer Kompaß und vermittelt, wie man sich innerhalb der Gesellschaft und

anderen Menschen gegenüber verhalten soll, zudem, wie die Welt aufgebaut ist und funktioniert. Diese Absicht wird dadurch unterstützt, daß das erzählte Geschehen in der unmittelbaren Umgebung der Zuhörerschaft verortet ist. Der hohe Grad an Abstrahierung der in *kamuy yukar* modellierten Landschaftszonen bewirkt eine ebenso hohe Adaptabilität der Erzählung. Beim Heldenepos (*yukar*) liegt die Priorität dagegen nicht bei der Vermittlung von Moral, Wissen oder Weisheit. Es erzählt eine spannende und unterhaltsame Geschichte von Helden mit übernatürlichen Fähigkeiten, die anderen Menschen, Göttern und schrecklichen Dämonen gegenüber treten müssen. Eine Abstrahierung der Raumgestaltung ist daher nicht notwendig und der angestrebten Immersion in die Erzählung sogar hinderlich.

Die Handlung eines *yukar* vollzieht sich auf einer Landkarte, die tatsächliche geographische Strukturen abbildet. In den Epen verwendete Ortsnamen verweisen mehr oder weniger deutlich auf Hokkaidō, Sachalin, die Inseln des ochotskischen Meeres und sogar entlegene Gegenden. Hokkaidō wird beispielsweise als *yaun mosir* («Land der Landmenschen») bezeichnet, und Sachalin findet als *Karapto* (vgl. jap. *Karafuto*) Erwähnung. Auch die weitläufige Region zwischen dem Amurdelta und der Mandschurei ist unter dem Namen *Santa* vertreten. Während der Protagonist eines *yukar* also namenlos ist und damit als abstrakte Projektionsfläche für das Publikum fungieren kann, ist der Raum, in dem er agiert, sehr wohl konkret und oft auf einer Karte nachvollziehbar, wie etwa in *Kotan utunnay*, wo die Geschichte auf Sachalin beginnt, über verschiedene Inseln bis auf das asiatische Festland führt und schließlich auf Hokkaidō endet. Eine andere Seereise wird in *Pon Samorunkur* beschrieben, wenn Ponyaunpes Vater mit den älteren Brüdern nach Japan (Matsumae) reist, um Handel zu treiben. An dieser Stelle ist auch explizit die Insel Sachalin erwähnt, und hier wäre auch der Ursprung der Kriegshandlungen zu suchen, die letztlich das Übel der Geschichte ins Rollen bringen.

Wie diese Beispiele zeigen, spiegelt die Welt der Heldenepen die Geographie Nordjapans und der angrenzenden Gebiete wider. *Yukar* präsentieren keine abstrakten Idealisierungen, die erst in der Wahrnehmung der das Publikum umgebenden Landschaft faßbar wird, sondern eine konkrete – nämlich unsere – Welt. Doch auch in den *yukar* findet sich die Spannung zwischen dem bekannten Eigenraum und Fremdräumen wieder, die in den Götterliedern eine wichtige Rolle spielen. In *Kotan utunnay* beispielsweise stellt das Haus, in dem Ponyaunpe mit seiner Stiefschwester aufwächst, den Eigenraum dar, wohingegen alle anderen Inseln und Länder der Erzählung als fremd eingestuft werden. Das zeigt sich allein schon darin, daß Ponyaunpes Aufenthalt in den fremden Gebieten ausnahmslos von Kampfhandlungen geprägt ist. Sein eigenes Heim dagegen ist ein Hort des Friedens und der Sicherheit, Angriffe kommen hier allenfalls von außen. Wie in CM-10, so spannt sich auch in diesem Heldenepos der erfahrbare Raum durch die Dichotomie von einem friedvollen und sicheren Eigenraum und einer externen, bedrohlichen Welt auf. Dieses Grundmuster kann an vielen *yukar* nachvollzogen werden, nur wenige durchbrechen es.¹⁹⁵

¹⁹⁵ So spielt sich der zentrale Konflikt in *Pon Samorunkur* familienintern und folglich hauptsächlich in der Heimat des Protagonisten ab.

Charakteristisch für das *yukar* im Gegensatz zum *kamuy yukar*, aber auch zum *uepeker*, ist, daß der Fremd- und Außenraum eine größere und mitunter zentrale Rolle spielt. Während er sich in den Götterliedern als absolutes Nichts darbietet, entweder nicht beschrieben oder unbeschreibbar, legt das Heldenepos seinen Fokus auf diese unbekannt und fremden Orte. Früh in der Erzählung verläßt der Protagonist sein Heim und reist an ferne Gestade, die ihrerseits zur Bühne der Handlung werden. Da eben dieser Raum bei *kamuy yukar* völlig ausgespart wird, lohnt sich ein detaillierter Blick auf die entsprechenden Beschreibungsmodi im Heldenepos. Auch hier erhalten die beiden Parameter der chorographischen Konstitution und atmosphärischen Spezifikation große Bedeutung.

5.6.1 Der Eigenraum in *yukar*

In allen in dieser Arbeit beschriebenen Heldenepen wird das Heim des Protagonisten auf ähnliche Weise beschrieben. Architektonisch handelt es sich stets um ein typisches Ainu-Haus. Dessen Beschreibung und Ausgestaltung ist vergleichsweise kurz und einfach, da das erwartete Publikum weiß, wie ein Haus ihrer eigenen Kultur beschaffen ist.

In *Pon Samorunkur* ist die Beschreibung funktional an die Erzählung einiger Episoden aus Ponyaunpes Kindheit gebunden. Dabei werden besonders die Größe und der Reichtum des Hauses betont. Weiterhin wird erwähnt, daß sich um das zentrale Feuer, wo die Bewohner sich zur Ruhe betten, Säulen oder Stützbalken befinden, die als Ziele für die Bogenschußübungen des jungen Ponyaunpe dienen. In *Kotan utunnay* (Batchelor 1890, S. 40) ist die Beschreibung sogar noch knapper:

Akor sapo	Meine Schwester
iresu hine	zog mich groß,
ramma kane	und immer
okaan ruwe ne.	waren wir zuhause.
Iresu ruwe	Sie zog mich groß
ene an i:	wie folgt:
pon mun cise	Eine kleine Grashütte,
upsor orke	in dieser
ioresu wa	zog sie mich groß,
okaan.	hier lebten wir.

Unmittelbar nach dieser Beschreibung erscheinen *kamuy* und greifen das Haus an, was die Handlung in Gang bringt. Angesichts der durchschnittlichen Länge eines *yukar* von 8000 bis 10000 Versen ist es bemerkenswert, wie schnell das Heim des Helden abgehandelt wird. Dasselbe Phänomen zeigt sich bei den *kamuy yukar*, aber die Atmosphäre des Heims in Heldenepen und Götterliedern unterscheidet sich deutlich. In letzterem ist das Heim des Protagonisten ein sicherer Ort, wo er geborgen und störungsfrei leben kann. Meistens verläßt der *kamuy* seine Heimstätte aus eigenem Antrieb. In den *yukar* dagegen ist das Heim des Helden ein von Traurigkeit erfüllter Ort, oder zumindest vermittelt er ein falsches Gefühl der Sicherheit, in dem der sichere Ort zugleich ein durch Angriffe von außen bedrohter Ort ist, oder aber in sich ein bedrohliches Geheimnis bewahrt, das erst allmählich zum Vorschein kommt. Wenn

z.B. in *Kotan utunnay* gleich nach der Erwähnung der Grashütte, in der der Protagonist mit seiner Schwester lebt, eben diese von feindlichen Mächten angegriffen wird, unternimmt der Erzähler nicht einmal den Versuch, eine heimelige Atmosphäre zu erzeugen; stattdessen zerstört er die Illusion einer friedlichen Umgebung, noch ehe sie sich konstituieren kann. Die Erzählung wird von sechs grauenvollen Schlachten bestimmt, und das Fehlen jeglichen Hinweises auf einen Ruheort verstärkt das Gefühl der Brutalität um ein Vielfaches.

Im Epos *Arke kamuy ne, arke aynu ne* wächst der Held ohne Eltern oder einen Vormund auf. Noch vor der ersten Beschreibung des Heims wird dem Publikum die Traurigkeit und Verzweiflung verdeutlicht, die Ponyaunpe fühlt (Pon Huci 1978, S. 179):

kusne ene	Jede Nacht,
sirpeker ene	jeden Tag
ciskorimse	weinte ich laut,
ciskotapkar	weinte ich bitterlich,
patek anki kane	nichts anderes tat ich.
okaan katu	So also
ene anahi	lebte ich.

Und in *Pon Samorunkur* wächst der Hauptcharakter scheinbar friedlich im Haus seines Onkels auf, doch obgleich er ein Knabe ist und seinen Bogen noch nicht richtig handhaben kann, wird er von seinem Onkel gezwungen, die Sicherheit des Hauses zu verlassen und einen goldenen Otter zu jagen. Dem jungen Ponyaunpe bleibt seiner Unerfahrenheit im Kampf zum Trotz nichts anderes übrig, als sich den Gefahren der Wildnis zu stellen.

Der Beschreibungsmodus des Heims des Protagonisten, das als Ausgangspunkt der Geschichte fungiert, ist somit durch zwei maßgebliche Parameter definiert. Die chorographische Konstitution setzt stark auf die Fähigkeit des Publikums zur Assoziation – das eigene Haus in der Wirklichkeit der Zuhörer oder Leser stellt die Vorlage der Wohnstätte in der Erzählung und bedarf keiner besonderen Ausschmückung. Durch eben diese Gleichsetzung wird das Heim des Hauptcharakters als bekannter Ort definiert: Bekanntes muß nicht besonders beschrieben werden. Der zweite Parameter ist die hervorgehobene negative atmosphärische Bewertung: Frieden und Sicherheit sind Illusion, und stets scheint der Protagonist den herrschenden Umständen sowie Angriffen von Innen und Außen ausgesetzt, ohne daran etwas ändern zu können. Besonders eindringlich zeigt sich das in *Pon oyna*, wo die Heldin aus der (tatsächlichen) Sicherheit des Hauses ihrer Geschwister in die vermeintliche Sicherheit bei ihrem neuen Ehemann wechselt. Dieser entpuppt sich als brutaler Schläger, was die Illusion eines glücklichen Lebens zerschlägt. Daß der Raum, der dem Publikum als vermutlich sicherster und friedlichster bekannt ist, atmosphärisch derart negativ dargestellt wird, erzeugt eine Spannung, die das Bekannte zum Fremden macht und die Stimmung des Epos gleich zu Beginn definiert.

5.6.2 Der Fremdraum

Das zuvor genannte Element der *yukar*-Literatur dient dazu, den externen Fremdraum zu betonen, jene Orte und Gegenden, die außerhalb der unmittelbar erfahrenen Lebenswirklichkeit der Ainu liegen. Während in *kamuy yukar* der äußere Raum überhaupt nicht beschrieben wird, liegt der Fokus bei den Heldenepen auf eben diesen. *Kotan utunnay* beispielsweise präsentiert sechs Kampfschauplätze, die außerhalb der eigentlichen Welt der Ainu liegen. Da Poyyaunpes Reise auf Sachalin beginnt und auf Hokkaidō endet, befinden sich die Schlachtfelder entweder auf einer dieser Inseln oder irgendwo im Ochotskischen Meer, das diese trennt. Einer der Kämpfe tobt gar auf dem asiatischen Festland, was aus der Ortsbezeichnung Terkesanta, Hopunisanta hervorgeht.

Bereits die erste Szenerie nach Poyyaunpes Aufbruch ist geprägt von seltsamer Fremdartigkeit:

Die nahen Berge ragten hoch in den Himmel. Ein schöner kleiner Fluß ergoß sich in der Nähe in einen Wasserfall, sein Kopf zog sich weit oben hin, sein Ende hing weit hinunter in die Tiefe. Etwa am Mittellauf des Flusses war ein Ort, an dem sich irgendeine Gottheit aufhalten mochte, und daher hingen schwarze Nebel gleich einer dichten Wolke über dem Fluß, dem schönen kleinen Fluß. Dahinter hingen rote Nebel gleich einer dichten Wolke über dem Fluß. Und wieder dahinter hingen grüne¹⁹⁶ Nebel gleich einer dichten Wolke über dem Fluß. (Batchelor 1890, S. 45)

Diese Passage markiert die Überschreitung der Grenze zwischen dem vertrauten und dem fremden Raum. Zu Beginn der Beschreibung entfaltet der Erzähler eine Landschaft mit dem Publikum bekannten Elementen: Ein hoher Berg und ein Fluß werden auch in *kamuy yukar* verwendet, um das Bild einer typischen Gegend zu zeichnen. Diese Stimme der Vertrautheit verändert sich schlagartig mit der Nennung des Aufenthaltsortes einer Gottheit. Schwarze, rote und grüne Nebel fügen der Landschaftsbeschreibung ein fantastisches Element hinzu, das die Fremdartigkeit des unbekanntes Landes hervorhebt. Diese Nebel selbst bilden den ersten Kampfplatz, denn unmittelbar nach dem Betreten derselben wird Poyyaunpe von unsichtbaren Feinden angegriffen. Das Element des Fremden ist bereits hier mit Feindseligkeit gleichgesetzt.

Mit dem anschließenden Betreten des Waldes erhöht sich der Grad der Fremdheit:

Dahinter war eine Hochebene, auf der Fichten wuchsen. Der obere Teil des Waldes war ein Wald aus Metall. Dieser Metallwald erstreckte sich auch in den unteren Wald und den mittleren Wald. Hierbei handelte es sich zweifelsohne um das Land mit den beiden Namen, Ukamu-nitay und Kane-nitay. Wenn der Wind durch diesen Wald fuhr, klimperten die Blätter. (Batchelor 1890, S. 51–52)

¹⁹⁶ Das Wort *siwnin* bedeutet sowohl »grün« als auch »gelb« und »blau«. Das Ainu kennt nur vier Farbbegriffe: *kunne* (»schwarz«), *retar* (»weiß«), *hure* (»rot«) und eben *siwnin*. Philippi (1979, S. 371) übersetzt den Begriff mit »blue-green«, Batchelor (1890, S. 45) mit »yellow« und Nakagawa (1997, S. 148) mit »grün« (jap. *midori* 緑).

Wie in der vorherigen Beschreibung werden auch hier schrittweise fantastische Elemente in die Erzählung eingewoben, was einen starken atmosphärischen Effekt erzeugt. Zu Beginn der Passage evoziert der Text das Bild einer Hochebene mit Fichten, eines Bildes also, das nichts Besonderes an sich hat. Später dagegen wird der Wald als metallisch beschrieben. An genau dieser Stelle vollzieht sich die Verwandlung der Szenerie in eine über- oder unnatürliche Landschaft. Das hier verwendete Wort für »Metall« (*kane*) hat diesen Effekt für sich aber noch nicht, da es auch als attributives Wort in der Bedeutung »hübsch« oder »wunderbar« gebraucht werden kann. Der *kane nitay* kann also auch einfach ein »wunderschöner/prächtiger Wald« sein, und aufgrund der vorangegangenen Beschreibung dürfte das Publikum diese Phrase in dieser Bedeutung verstanden haben. Die einzige Besonderheit dieses Waldes bis zu diesem Punkt der Darstellung ist somit seine außergewöhnliche Schönheit. Erst der nächste Satz zwingt die Rezipienten dazu, die bisherige Beschreibung neu zu interpretieren. Das letzte Wort lautet *tununitara* und bezieht sich auf ein klimperndes Geräusch, wie wenn zwei metallische Gegenstände leicht aneinanderschlagen. Dieses Wort allein evoziert retroaktiv das Bild eines Waldes mit Metallbäumen und Metallblättern. Interessanterweise vollzieht sich der Vorgang der Reinterpretation auch in der Beschreibung selbst. Der mit dem Attribut *kane* belegte Wald ist anfangs nur der »obere« Wald, die davor liegenden unteren und mittleren Waldstücke scheinen davon nicht betroffen. Doch nachdem das obere Waldstück als »metallisch« beschrieben wurde, beginnt sich eben dieses Metallische auf die darunter liegenden Gebiete zu dehnen. Die regressive Umdeutung vollzieht sich folglich sowohl auf der Bild- als auch auf der Wortebene.

Surreal gestaltet sich ebenfalls der finale Konflikt des Epos. Der Schauplatz, an dem Poyyaunpe und seine Gefährten dem mächtigen Sturmdämon gegenüberreten, der des Helden Heimat Sinutapka bedroht, ist bedeckt von so dichtem schwarzem Nebel, daß Poyyaunpe nichts darin erkennen kann. Zunächst greifen ihn fliegende Dämonen an und verletzen ihn schwer. Als sich schließlich der Nebel verzieht, erscheint der Sturmdämon selbst:

War dies ein Mensch? Seine nackte Haut war rissig, sein Gesicht ähnelte einer Klippe nach einem Erdbeben. Er sah aus, als wüchsen seine Arme und Beine aus einem kleinen Berg heraus. Der Kerl trug ein Schwert im Gürtel, groß wie ein Ruder. (Batchelor 1890, S. 78)

Die Beschreibung des Dämons ist nicht überraschend. Ein nackter Riese mit einem ebenso großen Schwert ist nicht besonders fantastisch. Nachdem sich der Kampf ein wenig hinzieht, gelingt dem Helden, die Haut seines Kontrahenten zu verletzen, wodurch der Dämon seine wahre Gestalt offenbart (hier in Philippis Übersetzung):

The naked man, / whom I had thought all along / to be a human being, / went sprawling out flat / over the face of the sea. / It turned out, after all / to be merely armor. / Some sort of creature / came springing out / from inside the armor. / Although I had / expected that / it would be a grown man, / it was / a mere child, / a young boy. / It was incredible / how the bad weather demon / could ever be / so beautiful. (Philippi 1979, S. 405)

Auch hier verändern die fantastischen Elemente nachträglich das ursprünglich evozierte Bild. Der Dämon entpuppt sich als kindsgroße Kreatur, die obendrein – obgleich man vom mächtigsten Widersacher des Helden ausgemachte Häßlichkeit erwartet – in überirdischer Schönheit erstrahlt. Der letzte Schauplatz einer kriegerischen Auseinandersetzung in diesem Epos wird somit nicht chorographisch beschrieben, sondern hinsichtlich seiner atmosphärischen Spezifikation. Die Gefährlichkeit dieses Ortes ist durch die Fremdartigkeit von Poyyaunpes Gegnern impliziert. Die Erzählung setzt hier fliegende Kreaturen und einen außergewöhnlich hübschen, zwergenhaften Sturmdämon in einer Rüstung aus Menschenhaut ein, um eine Atmosphäre zu erzeugen, die diesen Raum noch fantastischer erscheinen läßt als den Metallwald, obgleich jegliche raumkonstituierende Komponente fehlt.

Es läßt sich zusammenfassend feststellen, daß *yukar*-Literatur externe Fremdräume mehr in den Vordergrund rückt als interne bekannte Räume. Anstelle der Ainu oder der *kamuy* in ihren natürlichen Lebensumgebungen stehen die Wohnstätten übernatürlicher Gottheiten, Dämonen und fremdartiger Völker im Zentrum der Beschreibungen. Durch die graduelle Einführung fantastischer Elemente werden die Erwartungen der Rezipienten in eben jenem Maße nach und nach abgebaut, wie sich die Realität des Protagonisten deformiert. Externer Raum ist Fremdraum und folgt eigenen Regeln der Physik. In *Kotan utunnay* verliert der Raum selbst langsam seine Materialität, bis er schließlich nur noch aus schwarzen Nebeln und dämonischen Kreaturen besteht.

6. Schluß

Die orale Literatur der Ainu bildet ein komplexes System, dessen vielgestaltige Genres keine festen und undurchdringlichen Grenzen setzen, sondern erlauben, ein und dieselbe Geschichte in unterschiedlichen Formaten zu erzählen. Die *kamuy uepeker* (Göttergeschichten) etwa verarbeiten dieselben Inhalte wie die *kamuy yukar* (Götterlieder), doch formal von diesen verschieden: Während diese in metrisch-rhythmisierenden Versen vorgetragen werden, begleitet von einem spezifischen Rezitationsgesang und den *sakehe* genannten Refrainphrasen, stellen jene ihre Handlung in Prosaform vor. Ebenfalls mit den *kamuy yukar* verwandt sind die *kamuy ihumke* – Schlaflieder, die eine Geschichte in der Form eines *kamuy yukar* erzählen.

Trotz dieser relativen Durchlässigkeit der Genrengrenzen gibt es Themen, die mit einer Gattung bevorzugt verknüpft sind. Die vorliegende Arbeit hat zwei solche charakteristische Genres vorgestellt: Die Götterlieder (*kamuy yukar*) und die Heldenepen (*yukar*). Obwohl sich beide Typen inhaltlich unterscheiden, bilden sie gemeinsam innerhalb der Ainu-Literatur die Gruppe der Epen, die als jene orale Formen definiert werden können, die sich durch eine komplexe, auf Formeln und Themen basierende Metrik und Stilistik auszeichnen. Durch diese strukturbildenden Formeln und die als inhaltliche Module fungierenden Themen entsteht der der oralen Epik eigentümliche Kompositionsmodus, der erstmals von Milman Parry und seinem Schüler Albert B. Lord beschrieben wurde und erklärt, wie vielschichtige und lange Erzählungen ohne Hilfe eines Schriftsystems tradiert werden können. Die beiden epischen Gattungen der Ainu-Literatur unterscheiden sich formal lediglich durch zwei Punkte voneinander: So weist das *kamuy yukar* im Gegensatz zum *yukar* eine Refrainphrase auf, die in den meisten Fällen nach jedem Vers wiederholt wird und quantitativ oft sogar mehr als die Hälfte des gesamten Götterliedes ausmacht. Darüber hinaus sind die beiden Genres hinsichtlich ihrer Länge verschieden. Während ein *kamuy yukar* selten mehr als eintausend Verse hat, bestehen *yukar* aus mehreren tausend bis zehntausend metrischen Einheiten. Trotzdem bedienen sich beide Gattungen desselben Formel- und Themenschatzes, die nur aus inhaltlichen Gründen unterschiedliche Gewichtung erfahren.

Bezüglich ihrer thematischen Ausrichtung treten starke Gegensätze hervor. Bereits die Wahl des Hauptcharakters und des Settings zeigt eine Unvereinbarkeit der beiden Genres: Bei den *kamuy yukar* erzählt eine Gottheit von ihren Erlebnissen, und bedingt durch die schier unendliche Zahl verschiedener *kamuy* ist die Bandbreite möglicher Protagonisten hier sehr groß. Bei den *yukar* dagegen ist der Hauptcharakter stets derselbe, nämlich ein verwaister Junge ohne Namen, der von Verwandten oder gar Fremden großgezogen und schließlich durch das Bestehen zahlreicher kriegerischer Auseinandersetzungen erwachsen wird. Nur selten kommen in den Heldenepen Abweichungen von dieser Ausgangssituation vor, etwa wenn der Held bereits im Mannesalter steht oder eine Frau an seiner Stelle die Hauptfigur darstellt. Dennoch ist offensichtlich, daß den vielen Optionen bei der Wahl des Protagonisten im Falle der Götterlieder ein ausgeprägter Mangel an Auswahl bei den Heldenepen gegenübersteht.

Die Wahl des Settings, also des Raums, in dem sich die Handlung entfaltet, sowie dessen Ausgestaltung offenbart große Unterschiede, die sich letztlich auf die Entstehung und die Erzählabsicht zurückführen lassen. Das *kamuy yukar* findet vor dem Hintergrund einer abstrahierten Lebenswirklichkeit statt, die den Menschen umgibt. Theoretisch läßt sich die Handlung eines Götterliedes in der Nähe eines jeden Rezipienten verorten, da weder geographische Marker wie Ortsnamen noch konkrete Beschreibungen einzelner Lokalitäten vorkommen. Stattdessen etabliert das *kamuy yukar* allgemeine Raumeinheiten wie Strand, Wald oder Dorf, die nur mit den gängigen Charakteristika dargestellt werden. Die fast ausschließlich zweidimensionale Ausdehnung des Raums in den Götterliedern entlang einer Achse zwischen zwei Polen (Himmel – Unterwelt bzw. Berge – Meer) unterstreicht die Abstraktheit der spatiellen Konstituierung und erlaubt durch zahlreiche, obstinate Positionsangaben eine exakte Orientierung im verwendeten Raumschema. Da *kamuy yukar* unter anderem der ethischen und moralischen Unterweisung dienen und lehren, wie man sich in respektvollem Umgang mit der umgebenden Natur arrangiert, ist es wichtig, die Geschichten nicht in einem fernen Land stattfinden zu lassen, sondern in der unmittelbaren Nachbarschaft des Rezipienten. Die handelnden Gottheiten sind demnach keine fremden, unnahbaren Entitäten, sondern erfahrbare Wesenheiten aus der eigenen Lebenswelt.

Dem entgegengesetzt ist das Heldenepos generell auf Hokkaidō, Sachalin und den Inseln im Ochotskischen Meer sowie den jenseits dieser Gebiete liegenden Regionen situiert. Das zeigt sich konkret an der Benennung bestimmter Orte. Obgleich der Held der *yukar* eine namenlose, damit abstrakte Gestalt und in vielen Erzählungen gerade dadurch charakterisiert ist, daß er keinen eigenen Charakter besitzt, sondern lediglich eine Projektionsfläche für den Rezipienten ausmacht, scheint der ihn umgebende Raum also konkreter zu sein, d.h. auf einer Karte eher nachzuvollziehen als in den Götterliedern. Diese geographische Greifbarkeit des Handlungsraums wird jedoch gleich wieder durch seine fantastischen Beschreibungen und Ausgestaltungen relativiert. Flüsse aus Stein und Wälder aus Metall zeichnen das Bild einer fremdartigen Landschaft, die die bekannte Realität verzerrt und dadurch ein unheimliches Gefühl der Verlorenheit hervorruft, vergleichbar vielleicht der Darstellung außerirdischer Welten in der Science-Fiction-Literatur.

Die Heldenepen sind zugleich spannende Abenteuergeschichten und Träger eines ins kulturelle Gedächtnis übergegangenen Zeitalters endloser Konflikte mit Bedrohungen von Außen. Während der Fremdraum, der sich außerhalb der eigenen Erfahrungswelt befindet, in *kamuy yukar* nicht beschrieben wird oder werden kann, da das dem grundlegenden Konzept von deren Raumgestaltung widerspräche, wird er in den *yukar* absichtlich fremdartig und feindselig dargestellt. Das geschieht nicht nur durch die Methode der chorographischen Konstitution, sondern auch mithilfe bestimmter atmosphärischer Spezifika wie dem Auftreten besonders bösartiger und gefährlicher Gegner, deren Äußeres sich von dem eines normalen Menschen teilweise stark unterscheidet. Das Außen wird in *yukar* somit als spannender Schauplatz blutiger Abenteuer gezeichnet, der sich in seiner Fremdartigkeit als feindselig herausstellt und dem Protagonisten harte Kämpfe abverlangt. Umso erdrückender wirkt in diesem

genretechnischen Umfeld eine Geschichte wie *Pon Samorunkur*, worin der zentrale Konflikt auf heimischem Boden entsteht.

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, die orale epische Literatur der Ainu zu untersuchen und neuere Forschungsansätze in die bisherige (fast ausschließlich auf Japan beschränkte) Auseinandersetzung mit dem Thema einzubinden. Insbesondere die Verknüpfung mit der Perspektivismustheorie und die Analyse der räumlichen Strukturen sind in der Forschungsliteratur neue Ansätze, die gewinnbringend zur Interpretation dieser Erzählungen herangezogen werden können. Obgleich das wissenschaftliche Interesse an der Ainu-Literatur steigt, gibt es kaum Arbeiten, die sich intensiv mit deren Erzählungen als Literatur auseinandersetzen. Eine detaillierte Aufarbeitung der Ainu-Literatur unter literaturtheoretischen, linguistischen und ethnologischen Gesichtspunkten ist nach wie vor ein Desideratum. Diese Arbeit soll ein Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen in diesen Bereichen sein.

Heute werden regelmäßig Ainu-Kurse initiiert, und auch über Radio und Internet gibt es zahlreiche Möglichkeiten, sich mit dieser Sprache zu beschäftigen. Die Ainu sind als in Japan lebende Ethnie ein Teil dieses Landes, und als solcher muß ihre Existenz auch in der Forschung wahrgenommen werden. Gerade in einer Zeit, da zahlreiche Minderheiten auf der ganzen Welt sich ihrer eigenen Identität widmen und größte Anstrengungen unternehmen, die eigene Kultur und Sprache vor dem Aussterben zu bewahren, liegt es ebenso in der Verantwortung der Wissenschaft, diese Völker und Kulturen nicht nur als Fußnote der Geschichte oder als Kuriosum zu betrachten, das sich sonderbarerweise bis in unsere Zeit halten konnte, sondern als Teil einer gemeinsamen Welt, in der gerade die Vielfalt der Sprachen, Ideen und Literaturen die Menschheit ausmacht.

TEIL II

Ausgewählte Erzählungen

Das Wiesel erzählt (CM-01)

TONUPE KANTO KANTO. Tagaus, tagein habe ich nur genäht. So lebte ich. Wenn es mir langweilig wurde, ging ich in die Welt der Menschen. Dort gingen im Frühling die jungen Frauen in großer Anzahl in die Berge, um Riesenlilien¹⁹⁷ auszugraben und Allermannsharnisch¹⁹⁸ zu sammeln. Ihre Stimmen, die sich gegenseitig zuriefen, und ihre Stimmen, die sich gegenseitig anlachten, waren wahrhaftig laut und lebhaft. Und im Herbst gingen wiederum die jungen Frauen und jungen Männer in großer Zahl in die Berge, um Scharlachreben¹⁹⁹ und Honigbeeren²⁰⁰ zu sammeln, und ihr Gesang und ihr Gelächter hallten in Berg und Flur wider und waren wahrhaftig eine Freude.

Eines Tages verließ ich, da mir langweilig war, mein Heim, und stieg hinab, tief in die Berge in der Menschenwelt, in ein Gebiet mit (vielen) Quellen. Dort stand eine große goldene Kiefer.²⁰¹ Ihre oberen Äste schaukelten hoch im Himmel hin und her, und ihre unteren Äste verdeckten den Boden. Ich hockte mich auf ihren Wipfel und zog das Gewand, das ich trug, aus. Sofort erleuchtete das Licht meiner Haut wie das Sonnenlicht die Umgebung.

Ich sah zu, wie entlang des Flusses und auf Berg und Flur die jungen Männer und die jungen Frauen der Menschen Früchte sammelten und einander dabei anriefen, und mit einem Lächeln auf den Lippen verbrachte ich so den ganzen Tag. Ach, war das schön! Das erfreute mich, und es war ein toller Spaß. Am Abend schließlich kehrten die Menschen in ihr Dorf zurück. Da geschah plötzlich etwas, von dem ich nie gedacht hätte, daß es überhaupt passieren könne: Von hinten kamen zwei Hände von irgendjemandem blitzschnell hervor, als wollten sie einen festsitzenden Anker losreißen, und packten fest die beiden Fleischklumpen, die von meiner Brust wie zwei Eißschälchen hervorstachen.

Ich war überrascht, und daher rief ich sofort ein Gewitter herbei, tanzte hoch in den Himmel hinauf, und floh in mein Haus. Als ich zurückblickte, lag da vom Blitz getroffen am Fuße der Kiefer eine kleine Erhebung aus dichtem Nebel, ohne Bewußtsein, der Länge nach ausgestreckt. Vom Himmel aus versuchte ich mehrmals, mehrmals, den Nebel mit meinem Blick zu durchdringen, und obgleich es mir zwei- oder dreimal so schien, als könne ich irgendwie gleich die Umrisse eines Menschen erkennen, vermochte ich doch nicht, seine wahre Gestalt zu erfassen. Nach einer Ewigkeit schließlich, als ich endlich seine wahre Gestalt herausgefunden hatte, da wurde mir just in diesem Augenblick schwarz vor Augen. Ein Jüngling, der wie ein Kind wirkte – sein Bart war noch nicht gewachsen –, locker gekleidet in ein brokatenes Gewand, sein Leib umwickelt von einem goldenen Gürtel, die Riemen seines goldenen Helmes festgezurt, unter diesem Helm zeigte er – der Morgensonne gleich – ein Antlitz, schön wie das eines Gottes, auf dem Rücken trug er einen mit einem Seil befestigten Köcher, den mit Rinde der Vogelkirsche umwickelten Griff seines Bogens hielt er fest in der

¹⁹⁷ Jap. *Öubayuri*: Herzblättrige japanische Riesenlilie (*Cardiocrinum cordatum* var. *glehnii*).

¹⁹⁸ Jap. *Gyōjaninniku*: *Allium victorialis platyphyllum*.

¹⁹⁹ Jap. *Yamabudō*: *Vitis coignetiae*.

²⁰⁰ Jap. *Sarunashi*: Scharfzähniger Strahlengriffel (*Actinidia arguta*).

²⁰¹ Jap. *Ezomatsu*: *Picea yezoensis*.

Hand – dieser Jüngling lag also bewußtlos da. Nun, ich suchte nach seinen Ahnen, doch ich erfuhr nicht, woher er kam. In meiner Unwissenheit blickte ich immer nur zu ihm. Und endlich schien er wieder zu sich zu kommen. Rasch stand er auf und kehrte, sich heftig ärgernd, zurück.

Ich blickte ihm nach, und da war im Hinterland, im Hinterland der Menschenwelt eine sich lang hinziehende Bergkette, und auf einem dieser Gipfel stand, von einem goldenen Zaun umgeben, ein goldenes Haus. Dorthin flog ich,²⁰² löste elegant den Gürtel, und dann warf ich mich auf den erhöhten Fußboden vor dem Schatzaltar, berührte mit dem Mund den Nacken des Gewandes, das ich trug, verwickelte meine Beine in dessen Saum und legte mich trotzig ins Bett. In meinem Herzen fragte ich mich, wer die Frau wohl gewesen war, die ich heute gesehen hatte, und woher sie gekommen war. Sie schien angestrengt meine Vorfahren zu suchen, doch versteckte ich mich durch Zauberkraft in einem Nebel vor ihren Augen und verbarg meine Herkunft.

»Noch einmal werde ich diese Frau nicht treffen!« sagte ich zu mir, und ohne etwas zu essen, legte ich mich schlafen. Doch auch jetzt fragte ich mich, wer sie gewesen sein mochte – ein Mensch? – eine Gottheit? –, und obgleich ich mein inneres Auge meinen Vorfahren vor zwei Generationen und meinen Vorfahren vor drei Generationen zuwandte und forschte, erfuhr ich es nicht. Andererseits war ich auch bereits eine erwachsene Frau geworden, und hatte daher unter den Göttern jemand passenden als Ehemann für mich gesucht, doch war kein einziger da, der mir gefallen hätte. Einen jungen Mann, der mich liebte und so schön wie ein Gott war, hatte ich auch unter den Göttern nicht gefunden. Bis heute hatte ich selbst in tiefschwarzen Nächten niemals noch nicht einmal eine Frau wie mich die Fleischerhebungen auf meiner Brust berühren lassen, doch warum hatte ich mich heute Mittag auf der Spitze des Baumes nachlässigerweise ausgezogen? Das war es ja, weshalb ein Gott oder ein Mensch heimlich meine Zauberkraft überwunden, sich unbemerkt von hinten an mich herangeschlichen und unerwarteterweise die Fleischerhebungen auf meiner Brust festgehalten hatte. Ich fühlte mich beschämt, doch irgendwie empfand ich auch Zuneigung zu jenem Jüngling, und auch ich legte mich flach auf den Boden, ohne etwas zu essen. Über den Jüngling unten auf der Welt wachte ich aber weiterhin. Wie die Tage vergingen, wurde der Mann immer dünner und schwächer, und inzwischen schien es, als ob nur noch ein Nachthemd auf dem Boden lag. Bei diesem Anblick wurde mir das Herz schwer. Ob Gott oder Mensch – wenn jemand mich liebte und deswegen abmagern und im schlimmsten Falle sogar sterben sollte, war das für mich, die ich über die Welt da unten wachte, wahrlich unentschuldig!

Nun, eines Tages drängte es mich, einen Scherz zu machen, und so erhob ich schließlich meinen geschwächten Körper. Ich nahm zwei Bambusgrasblätter in die Hand und zerrieb sie, und sie wurden zu großen, goldenen Schmetterlingen. Die beiden goldenen Schmetterlinge flogen davon, wobei sie sich mal näherkamen, dann wieder voneinander entfernten. Sie flogen zur Welt der Menschen, auf den Gipfel jenes Berges im Hinterland, und durch das Ehrenplatzfenster ins Innere jenes goldenen

²⁰² Hier identifiziert sich die Protagonistin in ihrer Vision mit dem beobachteten Menschen.

Hauses, und dort flogen sie über dem Schatzaltar und über dem Jüngling herum, wobei sie ein funkelndes Licht ausstrahlten. Der junge Mann schien ihre Gegenwart zu bemerken. Er hob den Kopf und betrachtete den Tanz der Schmetterlinge, wobei ein Lächeln seine Lippen umspielte. Sein Blick folgte den Bewegungen der Schmetterlinge, doch am Ende fielen zwei Bambusgrasblätter auf den Boden des Ehrenplatzes. Da verschwand blitzschnell die Farbe aus dem Gesicht des Jünglings, seine früheren Klagen waren nichts im Vergleich zu jetzt: Dieses Mal war er wirklich dem Tode nahe, und er bedeckte mit dem Gewand sein Gesicht. Als ich das sah, wurde auch mir die Qual unerträglich, und daher packte ich in ein goldenes Reisebündel Kleidung mit schönen Stickereien, und auf dieses Bündel band ich ein silbernes Töpflein und ein goldenes Töpflein, kleine Medizinbeutelchen steckte ich in großer Anzahl in meine Taschen. Ich verschloß Tür und Fenster meines Hauses und begab mich dann, mit diesem großen Gepäck auf dem Rücken, hinab auf die Welt, um durch das Fenster jenes Hauses still in Form des Windes hineinzuhuschen und mich geräuschlos auf dem linken Sitzplatz niederzulassen.

Obwohl der göttergleich hübsche Jüngling wie tot darniederlag, schien es, als schäue er mich – ich wußte nicht, ob er so ein gutes Gehör hatte oder ob ihm die Geräusche so seltsam erschienen – aus dem Ärmelaufschlag heraus an. Nachdem ich die glühende Holzkohle angeschürt hatte, nahm ich das silberne Töpflein in die Hand und ging – diesmal durch die Tür – hinaus. Draußen bemerkte ich ein silbernes Brunnlein und ein goldenes Brunnlein, und im silbernen Brunnlein lag eine silberne Schöpfkelle, im goldenen Brunnlein lag eine goldene Schöpfkelle. Aus dem silbernen Brunnlein schöpfte ich mit der silbernen Schöpfkelle Wasser in das silberne Töpflein, stellte dieses auf die Feuerstelle und erhitzte das Wundermittel.

Ich hob den Blick und schaute mich im Inneren des Hauses um. Auf einem Kleiderständer auf der rechten Seite hing ein *attus*-Gewand, das vom unteren Saum her aus geräucherter Ulmenrinde gewoben war, am Kragen und am unteren Saum war es von breiten Goldfäden durchzogen, und seine Oberfläche leuchtete wie Blitze. Ein sorgfältig geschmiedetes Schwert, das in einer vom unteren Ansatz her leuchtenden Scheide steckte und das wirkte, als sei es aus Eis herausgekommen, hing, ein gleißendes Licht ausstrahlend, neben einem goldenen Helm herab. Erst als ich das sah, erkannte ich, daß es sich bei dem hübschen Jüngling um den tapferen Gott Aynurakkur handelte.

Vor Schreck verließ mich sofort sämtliche Kraft, und ich wurde so schwach, wie frisches Gras vergeht. Selbstverständlich konnte es nur ein Mann wie Aynurakkur sein – wie verblüffend für eine Gottheit! Just in dem Moment, als ich einen Nebel vor die Augen des anderen gewoben und meine Herkunft verschleiert hatte, da hatte auch er vor meine Augen einen Nebel gewoben. Erst jetzt erkannte ich seine Herkunft! Und auch er schien erst jetzt meine Herkunft zu erkennen, und er stand auf von dem erhöhten Fußboden, der so aussah, als bedecke ihn nur ein Gewand, dann kam er zur Feuerstelle, und obgleich ich nicht dachte, daß er so etwas tun würde, packte er mich von jenseits der Feuerstelle mit beiden Händen und setzte mich neben sich. Ich hatte gedacht, er habe alle Kraft verloren, doch ich war erstaunt, wie stark er tatsächlich war. Der Jüngling, schön wie ein Gott, lachte fröhlich »hahaha« und sagte dann:

»Nun, Göttin, von deiner Zauberkraft wurde sogar jemand wie ich verwirrt. Obgleich ich der Sohn eines tapferen Helden bin, habe ich mich in dich verliebt, und ohne zu wissen, wer du bist, bin ich so sehr abgemagert und schwach geworden, daß ich dem Tode nahe war, doch glücklicherweise bist du gekommen und hast mich gerettet. Ich danke dir sehr! Wahrlich, irgendwann mußten wir uns treffen. Auch wenn du nichts sagst, blicke ich jetzt in das Innerste deines Herzens. Laß uns daher von nun an als Mann und Weib leben, mit geeinter Kraft die Menschenwelt beschützen und Götter wie Menschen erfreuen.«

So sprach er, dann nahm er mich in den Arm und rief: »Schwester! Mein Herz!«

Daraufhin packte er meinen Kopf mit seinen Händen und schüttelte ihn. Sofort beruhigte sich auch mein Herz, und weinend entschuldigte ich mich und sagte ihm im gleichen Atemzug, Welch unerträglichen Liebeskummer ich gehabt hatte. Dann packte ich seine Knie und seine Arme, schüttelte diese, und dann verbeugten wir uns voreinander. Ich füllte das Elixier in einen Becher und gab ihm zu trinken. Nachdem er mehrere Male die mächtige Medizin getrunken hatte, wurde er wieder ganz gesund. Dann zerrieben wir Schwanzflosse und Kopf eines getrockneten Fisches, kochten diese und tranken sie. Von da an betrachtete ich den göttlichen Mann als meinen Ehemann, und wir lebten für immer auf diese Weise.

—So erzählte das Wiesel.²⁰³

Das Wiesel erzählt (CM-02)

HO RIM RIM. Während ich auf die Welt aufpaßte, war ich tagein, tagaus in meine Näharbeit versunken. Da warf eines Tages irgendetwas seinen Schatten in der Nähe des Ehrenplatzfensters, und als ich meinen Blick hob, um nachzuschauen, stand da ein großer goldener Trinkbecher, bis zum Rand mit Wein gefüllt. Darauf war ein Gebetsstab mit eingeschnitzten Blumen, und immer wieder, immer wieder verkündete dieser eine Nachricht:

»Oh Göttin, die du die Welt beschützt, bitte höre dir genau an, was ich dir sage. Obgleich es wie üblich ein Jahr mit guter Jagdbeute war und Götter wie Menschen große Freude empfanden, hat in diesem Jahr eine schreckliche Hungersnot die Menschendörfer befallen, in den Bergen hat sich kein einziger Hase, in den Flüssen noch nicht einmal ein winziges Fischchen gezeigt, und da es auch keine Früchte und keine Grassamen gibt, sterben die Menschen nun, angefangen bei den Schwächsten, einer nach dem anderen. Ich habe bereits die anderen erhabenen Götter gebeten, doch kein einziger hat mich beachtet. Oh Göttin, bitte hab Mitleid mit den Ländern der Menschen, hilf, daß die Menschen etwas zu essen haben! Wenn du das tust, dann werden wir dich auf ewig als *sanke kamuy* (Gottheit auf dem höchsten Sitz) anbeten. Wir haben jetzt nur wenig Nahrung, weshalb wir dir nur dieses kleine bißchen Wein gemacht haben und dich damit bitten. Wenn später in den Dörfern der Menschen

²⁰³ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Die Erzählung ist zu finden in Chiri M. 1973c, S. 169–173.

Nahrung wächst, werden wir dir mit viel, viel mehr danken. Bitte, hilf uns! – So läßt dir das Oberhaupt des Dorfes Urasipet durch mich ausrichten.«

So sprach der Gebetsstab, und daher schaute ich nach. Und tatsächlich! Die Menschendorfer hatte eine Hungersnot befallen und die Menschen waren in großer Not. Da stand ich auf, hob den goldenen Trinkbecher, hielt ihn respektvoll nach oben und respektvoll nach unten, gab in sechs Behälter jeweils ein bißchen davon, und als ich diese auf den Fensterrahmen stellte, tanzten sie flatternd hinab auf die Welt.

Nach zwei, drei Tagen erfüllte der Duft von gutem Wein das Innere meines Hauses. Da lud ich alle ein, mächtige Götter wie geringe Götter, veranstaltete ein Bankett. Ich machte mich fein und ging herum, wobei ich die Anwesenden um ihre Unterstützung für das Trinkgelage bat.

Die Götter waren unglaublich gut gelaunt und erzählten einander nur besonders interessante Gerüchte. Zu dieser Zeit flog der Anführer der Zaunkönige vor Begeisterung zur Tür hinaus und kam gleich darauf mit einem Körnchen Lachslaich herein. Er tanzte um die Behälter herum, und da fiel das Körnchen Lachslaich mit einem *tropf* in einen der Behälter hinein. Das fanden viele der anderen Götter interessant. Das Geräusch ihrer klatschenden Hände und ihr Gelächter brachten sogar Himmel und Erde zum Erbeben. Da flog der Anführer der Eichelhäher²⁰⁴ hinaus und kam gleich darauf mit einer Eichel herein. Er tanzte um die Behälter herum, und da fiel die Eichel mit einem Plumps in einen Behälter hinein. Nun noch mehr als vorher erhob sich unter den Göttern ein Lachen und Beifall, sodaß sogar mein Haus zusammenzubrechen drohte.

Zu dieser Zeit flog Onkel Krähe mit einem Schabernack verheißenden Blick hinaus und kam gleich darauf mit einem großen Klumpen Kot zurück. Er begann, um die Behälter herumzutanzten. Die Götter verstummten mit finsterner Miene. Ich erschrak, und gerade als ich etwas sagen wollte, da fiel der Kotklumpen mit einem Platsch in einen der Behälter hinein. Sofort standen alle Götter gleichzeitig auf, verprügelten Onkel Krähe und brachten ihn um. Sie trugen ihn zu einem Müllplatz vor der Tür und warfen ihn dorthin, auch den Behälter, in den der Kotklumpen gefallen war, brachten sie vor die Tür und gossen den Wein in seinem Inneren aus.

In der Götterwelt ist Wein äußerst selten, weshalb die Götter seinen Verlust schrecklich bedauerten. Unter ihnen gab es zornige Leute, schimpfende Leute, die sagten, die Krähe hätte niemals einen Kotklumpen herbeigeholt, wenn der Zaunkönig und der Eichelhäher vorher nicht auch so etwas getan hätten, und da unter diesen viele Götter ungeduldig waren, standen sie wie ein einzelner Mann auf und entfesselten einen Höllenlärm, ein großes Durcheinander, sie traten aufeinander, traten sich gegenseitig und schlugen einander zusammen.

Ich war sehr erschüttert, lief nach rechts, lief nach links, bemühte mich, alle zu besänftigen, doch wollte niemand von ihnen hören, und der Tumult wurde immer gefährlicher. Da wandte ich mich an den Anführer der Spitzmäuse und bat:

»Jetzt können wir nichts mehr tun. Ruf schnell den Anführer der Schnepfen herbei. Schnell, schnell!« Und der Anführer der Spitzmäuse flog panisch nach draußen.

²⁰⁴ Jap. *Miyamakakesu* (*Garrulus glandarius brandtii*).

HANKIRIKIRI. HANKIRIKIRI. Ich lief, von der Wiesel-Göttin beauftragt, so schnell ich konnte, manchmal stieß ich mir dabei mein Schnäuzchen an den Graswurzeln, schlug einen hohen Purzelbaum und verlor für die Zeit, die ...,²⁰⁵ oder noch länger mein Bewußtsein, und sobald ich wieder zu mir kam, lief ich weiter, starb zweimal, starb dreimal, bis ich schließlich nach langer Zeit am Haus der Schnepfengottheit angelangte. Ich blickte hinein, und da sah ich den Schnepfengott, wie er ganz versunken in seine Arbeit auf dem erhöhten Fußboden saß und sich dem Gravieren einer Schwertscheide widmete. Mit einem Räuspern betrat ich das Haus, doch er wandte sich mir nicht zu. Ich setzte mich auf den linken Sitz, erklärte ihm, weshalb ich zu ihm geschickt worden war, und da hob er zum ersten Mal den Blick und sagte mit einem Lächeln auf seinen Lippen:

»*Hancipiyak*, wenn in diesem Dorf, *huwaaa*, Gutes passiert, vergißt man mich, *hancipiyak*, doch wenn in diesem Dorf, *huwaaa*, Schlimmes vor sich geht, dann erinnert man sich meiner? Eben weil ihr mächtige Götter seid, veranstaltet ihr nur für euresgleichen ein Bankett, und auch das Verhalten, das ihr letzten Endes an den Tag legt, ist äußerst exquisit. Das geht mich wohl nichts an!«

Dies also sagte er abfällig und widmete sich wieder seiner Gravur. Wie sehr ich auch weinte und bettelte, er tat einfach so, als höre er mich nicht, und daher gab ich schließlich auf. Und wieder stieß ich mir wie zuvor mein Schnäuzchen an den Graswurzeln, starb zweimal, starb dreimal, bis ich wieder zurück war. Da hörte ich plötzlich vor mir, wie die Götter tanzten, lachten, in die Hände klatschten – kurzum, es klang wie ehedem. Das kam mir seltsam vor, und so flog ich in das Haus hinein, um nachzuschauen, und da war der Schnepfengott längst mit Wein im Gepäck angekommen und hatte mit seiner Eloquenz²⁰⁶ den Zorn der Götterschar besänftigt.

Die Göttin zeigte mir äußerst beschwingt ihre Dankbarkeit: »Dank dir hat sich der Streit der Götter ohne Zwischenfall gelegt!« Auch die anderen Götter dankten mir für meine Leistung und gaben mir viel Wein zu trinken, und so wurde auch ich wieder fröhlich.

HO RIM RIM. HO RIM RIM. Da sich so der Streit der Götter gelegt hatte, beruhigte ich mich wieder. Mit einem Lächeln auf den Lippen erhob ich mich und begann, auf dem Ehrensitz auf und ab zu tanzen. Auf mein weißes Gewand waren goldene Schmetterlinge gestickt, und überall hingen perlene Glöckchen herab, die bei jeder meiner Bewegungen herrlich erklangen. Mein Gesang, der wundervoll gepreßt meiner Kehle entsprang, klang wie die Rückkehr eines Blitzes in den Himmel, und sogar ich selbst fand es schön. Die anderen Götter seufzten tief und jubelten mir gemeinsam zu: Hey, hey! Und im Gesang sagte ich:

»Gott der Hirsche, schick bitte Hirsche nach unten. Gott der Fische, schick bitte Fische nach unten. Eine Hungersnot sucht die Menschenwelt heim, und das

²⁰⁵ Hier stockt Mashihos Übersetzung. Das kann entweder darauf zurückzuführen sein, daß er selbst die entsprechende Stelle im Ainu-Text nicht übersetzen konnte, oder – was wahrscheinlicher und für orale Rezitationen durchaus üblich ist – die Rezitatorin selbst hatte sich hier unterbrochen, weil sie kurz nicht weiterwußte.

²⁰⁶ Eloquenz (ainu *paetok*) ist eine der drei Haupttugenden bei den Ainu, die ein guter Anführer vorzuweisen hat. Die anderen beiden sind Tapferkeit (ainu *rametok*) und Schönheit (ainu *siretok*).

Oberhaupt des Dorfes Urasipet hat mich um Hilfe angerufen. Der Wein hier war auch hierzu bestimmt.«

Der Hirschgott und der Fischgott lauschten erstarrt, mit geschlossenen Augen, und schließlich sagte der Gott der Hirsche:

»So ist es wirklich. Göttin, ich möchte, daß du mir zuhörst. Früher hatten die Menschen eine fromme Gesinnung, und jedem Tier, das sie erlegten, erwiesen sie Ehre. Unsere Freunde aus jener Zeit kamen stets mit einem geschmückten Pfeil oder mit einem *inaw* zurück. Doch das Herz der Menschen ist böse geworden. Um unsere Gefährten zu töten, benutzen sie nun morsches Holz, und daher kehren unsere Freunde unter Tränen mit morschem Holz zurück. Da mir das nicht gefällt, beschloß ich, die Menschen ein wenig zu bestrafen und habe die Hirsche ausgerottet.«

Dann öffnete der Fischgott blitzschnell seine Augen und sagte:

»Es ist wirklich so, wie der Gott der Hirsche gesagt hat. Früher benutzten die Menschen zur Tötung unserer Gefährten besondere, *isapakikni*²⁰⁷ genannte Dinge, und daher kamen diese Gefährten lächelnd mit einem funkelnelneuen *isapakikni* zurück. Doch nun schlagen sie sie mit faulem Holz und kleinen Steinen tot, weshalb die Gefährten mit diesen Dingen weinend zurückkommen. Da mir dies nicht gefällt, habe ich auch die Fische ausgerottet.«

Nun erst erkannte ich den Grund für die Hungersnot in den Menschendörfern. Ich konnte den Zorn des Hirschgottes und des Fischgottes gut verstehen. Aber die Menschen wußten das nicht. Wenn man ihnen freundlich den Grund für das alles erklärte, würden sie zweifellos von nun an die richtige Tötungsart anwenden, dachte ich bei mir, und so tanzte ich unverändert anmutig weiter und sagte dann:

»Gott der Rehe, Gott der Fische, das könnte nun auch euren Zorn erregen, aber wenn ihr die Menschen auf diese Weise für immer zum Weinen bringt und sie dadurch restlos sterben laßt, dann werden wohl auch die Götter, die von den Menschen Wein und *inaw* bekommen, verschwinden. Wäre das nicht einsam? Wenn ihr sie aber für die Zukunft ermahnt und ihnen verzeiht, werden alle Götter von den Menschen mit Dankbarkeit überhäuft, und wir werden *inaw* und Wein im Überfluß erhalten. Ich bitte euch, schickt Hirsche hinab, schickt Fische hinab!«

So bat ich lächelnd, und viele andere Götter stimmten mit ein:

»Die Göttin hat Recht. Wenn die Hungersnot in den Menschendörfern weiterhin anhält und alle Menschen verhungern, dann werden die Götter, die in die Welt der Menschen gehen, um dort ihre Aufgabe zu erfüllen, uns, die wir im Himmel sitzen, zürnen. Wie sieht es also aus? Wollt ihr nicht die Hirsche hinabschicken, wollt ihr nicht die Fische hinabschicken?«

Auch der Hirschgott und der Fischgott schienen nun zu denken: »Sie sprechen wahr!« Sie erhoben sich, und der Herr der Hirsche öffnete die Tore von sechs Hirschställen. Da kamen aus dessen Innerem männliche Hirsche, weibliche Hirsche und Hirschkälber in riesigen Gruppen hervor, schlüpfen durch die Tore des Himmels und kamen in den Wäldern der Menschenwelt nieder und wetteiferten fröhlich miteinander. Als nächstes öffnete auch der Gott der Fische sechs Fischbecken. Da

²⁰⁷ Ein Stock, mit dem man einen Fisch durch einen Schlag auf den Kopf tötet.

bildeten Lachse, Forellen und Karpfen Schwärme, schlüpfen durch die Tore des Himmels, fielen in die Flüsse und Meere der Welt und dort schwammen sie, lachend und fröhlich feiernd, umher.

Ich betrachtete das gemeinsam mit den vielen Göttern von den Himmelstoren aus, und mit einem Gefühl der Erleichterung bedankten wir uns überschwenglich bei dem Hirschgott und dem Fischgott. Von da an widmete ich mich wieder Tag für Tag ganz dem Nähen, bis eines Tages irgendetwas seinen Schatten in der Nähe des Ehrenplatzfensters warf, und als ich meinen Blick hob, um nachzuschauen, stand da ein großer goldener Trinkbecher, bis zum Rand mit Wein gefüllt. Darauf war ein Gebetsstab mit eingeschnitzten Blumen, und immer wieder, immer wieder verkündete dieser eine Nachricht:

»Oh ehrwürdige Göttin, die du die Welt beschützt, dank dir ist unser Dorf gerettet. Es ist nur wenig, aber wir überreichen dir diesen Wein und diese *inaw* als Zeichen unserer Dankbarkeit. – So sagte das Oberhaupt des Dorfes Urasipet.«

Da stand ich auf, hob den goldenen Trinkbecher, hielt ihn respektvoll nach oben und respektvoll nach unten und gab in sechs Behälter jeweils ein bißchen davon. Inzwischen kamen durch das Ehrenplatzfenster *inaw* herein, die ich auf dem Schatzregal nebeneinanderstellte. Als nächstes kamen Reiskuchen und gülden glänzende Trockenfische herein und bildeten einen Haufen.

Da freute ich mich sehr. Ich lud alle Götter ein und veranstaltete ein Bankett, das das letzte um ein Vielfaches übertraf. Als das Bankett vorbei war und die Götter den Heimweg antraten, da gab ich ihnen zwei oder drei der *inaw*, die die Menschen angefertigt hatten, und den Göttinnen gab ich Reiskuchen oder Weintreber. Alle, alle beugten das Knie vor mir, sagten mir Dank und gingen nach Hause.

Danach zeigte ich den Menschen von Urasipet einen Traum und erklärte ihnen, daß sie von nun an auf keinen Fall ein Tier oder einen Fisch auf niederträchtige Weise töten sollten. Die Menschen von Urasipet teilten das ihren Angehörigen und den Menschen der anderen Dörfer mit, und von nun an schickten sie Hirsche mit geschmückten Pfeilen und *inaw* nach Hause, schnitzten schöne *isapakikni* und schlugen damit die Fische tot. Deswegen wiederum kehrten die Hirsche freudestrahlend mit geschmückten Pfeilen und *inaw* zurück zu ihrem Herrn, und auch die Fische kamen zurück zum Fischgott mit wunderschönen *isapakikni*. Und das erfreute den Gott der Hirsche und den Gott der Fische, weshalb sie wieder viele Hirsche und Fische ausschickten, und so gab es in den Dörfern der Menschen niemals mehr wieder Leid. Das Oberhaupt des Dorfes Urasipet war überaus dankbar, und wie versprochen verehrte man mich überall als Gottheit auf dem höchsten Sitz und opferte mir Dinge, die die Götter wollten, wie Wein, *inaw*, Reiskuchen und anderes. So lebte ich übergücklich.

—Das erzählte die Wieselgöttin, die die Welt beschützt.²⁰⁸

²⁰⁸ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Die Erzählung findet sich in Chiri M. 1973c, S. 173–178.

Die Schiffbaumgottheit erzählt von sich selbst (CM-03)

KARARANTO. Oberhalb des Wasserfalls des Flusses Soranpet lebte ich, und dort lebte ich, ohne jedes Ereignis. Meine unteren Äste bedeckten den Boden und meine oberen Äste reckten sich weit in den Himmel hinauf. Ich blickte über die Welt, die Welt der Menschen, und sah, wie die Menschen, wie die Männer, die Frauen und die Kinder im Schoß der Welt arbeiteten. So lebte ich zufrieden vor mich hin. Eines Tages war besonders schönes Wetter. Auf einmal war eine Stimme vom Strand her zu hören. Ich schaute dorthin, und da sah ich, wie Samayunkur mit sechs Beilen, mit sechs Dachsbeilen auf dem Rücken herkam. Er stellte sich vor mich hin und musterte mich, von meinen Wurzeln bis zum Wipfel. »Ha, du schlechter Schiffsbaum,« sagte er, »wenn du zu einem Gott werden willst, dann werde ich dein weiches Fleisch nach unten stoßen und dein hartes Fleisch nach oben stemmen. Und dann werde ich aus dir ein schönes Schiff bauen und dich verehren.« Als ich das hörte, kannte meine Entrüstung keine Grenzen. Ich wurde sehr zornig und schob mein hartes Fleisch nach unten und mein weiches Fleisch nach oben. Dann wollte Samayunkur mich unter rhythmischem Rufen mit einem großen Beil fällen, doch weil ich hart war, zerbrachen die sechs Beile, die sechs Dachsbeile, und ich blieb unverletzt. Samayunkur bemühte sich nach Leibeskräften, aber schließlich wurde er müde, brach in Schweiß aus, ihm blieb der Atem weg – und dann brach er zusammen. Er beschimpfte mich: »Elender Baum, verfluchter Baum, dir ist es wohl immer gut ergangen, egal, wie du dich auch verhalten hast.« Als es dunkel wurde, schleppte er sich zornig nach Hause. Mit einem wunderbaren Gefühl verlebte ich meine Tage weiter. Dann eines Tages erklang wieder vom unteren Flußlauf her eine menschliche Stimme. Ich schaute dorthin und sah zum ersten Mal persönlich den Herrn der Menschen, Okikirmuy. Ich hatte immer gedacht, er sei nur irgendein Mensch, nicht besonders hübsch, doch in Wahrheit kam da ein junger Mann, schön wie ein Gott, mit sechs Beilen, mit sechs Dachsbeilen am Rücken auf mich zu, ließ sein Gepäck fallen, hockte sich im Schneidersitz hin und erwies mir Ehre, indem er seine Hände rieb. Dazu sagte er: »Oh, Schiffbaum-Gottheit, die oberhalb des Wasserfalls des Flusses Soranpet lebt, edler Herr der Schiffsbäume, bitte hör dir an, was ich zu sagen habe. Ich möchte aus dir ein Schiff bauen. Wenn ich aus dir ein Schiff baue, dann könnte ich zum Land der Fürsten fahren und deinen Schoß mit allen möglichen guten Dingen füllen, mit den Speisen, die die Fürsten zu sich nehmen, dem Wein, den die Fürsten trinken, und den fürstlichen Schätzen. Und dann könntest du dein Leben lang dich selbst damit zu einem Gott machen. Daher bitte ich dich: Wenn du zu einem Gott werden willst, dann schieb dein weiches Fleisch nach unten und dein hartes Fleisch nach oben.« Ich hörte, daß des schönen Mannes Worte schön waren, und auch sein Herz schön war, und ich freute mich sehr. Mein weiches Fleisch schob ich nach unten und mein hartes Fleisch schob ich nach oben. Okikirmuy zog ein dünnes Gewand an, dann schlug er mich, wobei er um mich herum lief. Nach kurzer Zeit fiel ich um. Der Rumms, mit dem das geschah, hallte im Herzen der Welt mehrmals wider. Lächelnd kam Okikirmuy die nächsten zwei, drei Tage wieder und schnitzte, er schnitzte mich und brachte mich in die Form eines großen Schiffes. Dann brachte er viele Männer und Frauen mit. Ihre schönen rhythmischen Rufe erklangen

immer wieder, sie zogen mich fort, und schließlich gelangte ich zum oberen Teil des *inaw*-Altars, des *inaw*-Altars von Okikirmuy. Von da an arbeitete Okikirmuy jeden Tag an mir und machte mich zu einem großen Schiff. Mit unglaublicher Kunstfertigkeit schnitzte er in meine Seite zahlreiche Abbilder der Meeressgottheiten, schnitzte er in meine Seite zahlreiche Darstellungen der Berggottheiten, und bald war mein ganzer Körper fertiggestellt. Dann schnitzte er einen schönen *inaw* und schmückte mich damit. Anschließend stieg er in mich ein und fuhr in mir in das weltbekannte Fürstenland, und tatsächlich füllte er, wie er gesagt hatte, meinen Schoß mit lauter guten Sachen, mit den Speisen, die die Fürsten zu sich nehmen, mit dem Wein, den die Fürsten trinken, und vielem mehr. Und wirklich, ich machte mich damit selbst zum Gott. Okikirmuy liebte mich sein ganzes Leben lang und verehrte mich. Ich wiederum dankte ihm dafür, indem ich über ihn wachte. So lebte Okikirmuy für immer glücklich. Samayunkur hingegen erhielt seine Strafe, er hatte zu wenig zu Essen und führte ein unglückliches Leben. Ich aber lebte zufrieden und glücklich. Jahrein, jahraus liebte Okikirmuy mich, benutzte mich, und so lebte ich, bis ich eines Tages alt wurde. Eines Tages sagte Okikirmuy:

»Höre, Schiffgottheit, du scheinst mir alt und schwach geworden zu sein. Daher will ich noch ein letztes Mal mit dir zu den Fürstenländern fahren und danach will ich dafür sorgen, daß du in die Götterwelt aufsteigen kannst.«

Dabei füllte er verschiedene Waren in meinen Schoß und fuhr mit mir zu den Fürstenländern. Dort füllte er wieder verschiedene Waren in meinen Schoß und kehrte mit mir zurück. Als ich zu jenem Ort kam, an dem sich das Meer der Ausländer mit dem Meer der Einheimischen berührte, zog ein schreckliches Unwetter herauf, das untere Meer kam nach oben und das obere Meer kam nach unten, und ein mächtiger Wind blies *schuuschuu* umher. Okikirmuy ließ zwei junge Männer in mir mitfahren und spornte mich an:

»Los, los, altes Schiffein, verstärke deine Taille, ich bitte dich!«

Da fuhr ich zwischen großen Wellen, zwischen kleinen Wellen. Jeden Augenblick konnte meine Taille brechen, und unter Tränen bemühte ich mich aus Leibeskräften, die Kraft meiner Hände, die Kraft meiner Taille zu erhöhen. Nach langem Kampf erreichten wir endlich den Strand. Endlich konnten wir Atem holen. In diesem Augenblick – ach welch Jammer, wie traurig! – erklang von meiner Taille her ein krachendes Geräusch des Brechens. Ich wußte nicht, wie das geschehen konnte! Schief ich, oder war das der Tod? Schließlich erkannte ich, daß der Riß von der Stelle aus begann, an der ich den Strand berührt hatte. Viele Menschen sammelten meine Bruchstücke auf und brachten sie zu Okikirmuys *inaw*-Altar. Dort band Okikirmuy sechs Gewänder mit Gürteln und zog diese an, setzte eine goldene Mütze auf, nahm einen kurzschäftigen Speer als Stab in die Hand und stieß unter Tränen den Ruf eines Kuckucks aus, der weithin zu hören war.

Er berichtete davon, wie er mich all die Jahre benutzt hatte und damit Götter wie Menschen versorgte, und dankte mir und verehrte mich. Mit Wein, Speisen und *inaw* nahm er Abschied von mir. Und schließlich stieg ich auf in den Himmel. Im Himmel wurde ich zu einem Gott und hier lebe ich für alle Zeiten glücklich und zufrieden. Immer

aber verfolgte ich das Schicksal Okikirmuys. Auch Okikirmuys Kinder und Kindeskindern verehrten mich stets, und mit dieser Güte lebte ich weiter.

—So erzählte die Schiffbaum-Gottheit von sich selbst.²⁰⁹

Die Schlange erzählt (CM-04)

PENKINA PANKINA UKARUKARI TANNETO IYUTANI SITCIWE TANNETO IYUTANI ASI TANNETO.

Oberes Gras, unteres Gras
schlängelnd, langgestreckt
mit dem Stößel stampfend
langgestreckt
den Stößel hebend
langgestreckt ...

Mit diesem Lied auf den Lippen bog und krümmte ich meinen Körper und stampfte Reiskuchen. Da kam von den Bergen herab Samayunkur, er trug Hirschfleisch auf dem Rücken.

»Gib mir bitte ein wenig ab!« rief ich, und er warf mir einen Teil zu. Ich aß es, und es schmeckte ganz vorzüglich.

Oberes Gras, unteres Gras
schlängelnd, langgestreckt
mit dem Stößel stampfend
langgestreckt
den Stößel hebend
langgestreckt ...

Mit diesem Lied auf den Lippen bog und krümmte ich meinen Körper und stampfte Reiskuchen. Diesmal kam von den Bergen herab Okikirmuy, er trug Hirschfleisch auf dem Rücken.

»Gib mir bitte ein wenig ab!« rief ich. Er starrte mich an, und je länger er mich anstarrte, desto zorniger wurde er. Schließlich brüllte er mir zu:

»Du Dummkopf! Da hast du gerade erst der Menschen Nahrung gegessen und bist so dreist, gleich wieder Nahrung zu fordern?«

Dann packte er einen dicken Stock und warf ihn nach mir. Ich verlor mein Bewußtsein.

Als ich wieder zu mir kam, lag der tote Körper einer großen Schlange, lang wie ein Stock da, und zwischen ihren Ohren war ich. Da ich einen so peinlichen Tod, einen so schlimmen Tod gestorben war, ärgert auf keinen Fall einen Menschen, ihr heutigen Schlangen!

—So erzählte die Schlange.²¹⁰

²⁰⁹ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Diese Erzählung findet sich in Chiri M. 1973c, S. 179–181.

²¹⁰ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Zu finden in Chiri M. 1973c, S. 181–182.

Der Schwertfisch erzählt (CM-05)

TUSSAY TURITUSSAY MATU. Eines Tages war das Wetter schön und heiter. Über die Oberfläche des weiten Meeres schwamm ich nach Osten, schwamm ich nach Westen, ich schwamm auf das Land zu und schwamm aufs Meer hinaus, und während ich so in aller Ruhe durch das Wasser glitt, schnell unterzutauchen suchte und mir so die Zeit vertrieb, da kamen Rudergeräusche auf mich zu.

Als ich mich danach umschaute, sah ich, wie Okikirmuy, Samayunkur, und Supunranka zu dritt in einem Boot auf mich zukamen. Als sie mich sahen, erhob sich Okikirmuy am Bug, streckte beide Hände aus und rieb sie aneinander. So ehrte er mich und sagte:

»Sieh da, sieh da – eine große Schwertfischgottheit, ein großer Schwertfischfürst ist uns an einem so schönen Ort begegnet. Ich bitte dich, komm doch nun mit mir in mein Haus, mein Haus in einem Menschendorf. Wenn du das tust, dann will ich dich mit *inaw* und Wein inniglich verehren.«

Dann hob er eine goldene Harpune und stach sie tief in meinen Körper. »Was für eine Frechheit«, dachte ich bei mir und tauchte hinab zum Meeresgrund. Ich sammelte all meine Kraft in der Hüfte, all meine Kraft in den Armen, schwamm Tag und Nacht am Meeresboden nach Osten und nach Westen, und zog das Schiff mühsam hinter mir her. Auf einmal drohte das Fischerboot auf dem Meer jeden Augenblick umzukippen wie ein welkes Blatt im Wind flattert, doch wie von kräftigen Männern zu erwarten war, sprachen sie sich gegenseitig Mut zu, packten abwechselnd Harpune und Netz und ließen nicht los.

Sechs Tage und sechs Nächte ging das so, bis schließlich Supunranka vor Erschöpfung zusammenbrach und starb. Da schwamm ich mit noch größerer Anstrengung umher. Als ich so sechs weitere Tage und sechs weitere Nächte umherschwamm, brach diesmal Samayunkur zusammen und starb. Also blieb nur noch Okikirmuy übrig. Diesen wollte ich nach Möglichkeit auch umbringen, und so strengte ich mich noch mehr an und schwamm zwei Seewege, drei Seewege entlang. Er jedoch zeigte keine Anzeichen von Erschöpfung, und als er sein Gewand auszog, da erleuchtete das Licht seiner Haut die Umgebung. Er zog sich ganz aus und zog mit lauten Hauruck-Rufen mit aller Kraft am Netz und der Harpune. Und – was war das für eine unbändige Kraft! – als er mit neuem Mut am Netz zog, wurde ich auf einmal umgedreht, und ehe ich mich versah, war ich neben das Schiff gezogen worden.

So schwamm ich sechs Tage und sechs Nächte, bis schließlich selbst Okikirmuy – er war also doch nur ein Mensch! – Erschöpfung verspürte. Auf der Fläche und dem Rücken der Hand, mit der er das Netz hielt, bildeten sich zahlreiche Blasen, und er wurde blaß im Gesicht. Bis eben war er noch schön wie ein Gott gewesen, doch nun war sein Gesicht flammend vor Wut und er beschimpfte mich:

»Wie unverschämt, wie lächerlich! Was legst du für ein widerliches Verhalten an den Tag, du verhaßter Schwertfisch, du übler Schwertfisch! Dann wollen wir einmal sehen, ob du wirklich so gut darin bist. Der Haltegriff der Harpune, die in deinem Leib steckt, ist aus dem Holz der Rispenhortensie gefertigt, und daher soll aus deiner Seite bald ein Gesträuch von Rispenhortensien erwachsen. Der Griff ist aus Kürbis gefertigt,

und daher soll schließlich auf der anderen Seite deines Leibes ein Kürbisgesträuch²¹¹ erwachsen. Das Netz ist aus der Rinde der Japanlinde gefertigt, und daher soll bald auf deinem Rücken ein Lindenhain wachsen. Die Spitze der Harpune ist aus Metall, und daher soll bald in einem deiner Ohren ein Ton erklingen, wie wenn man auf Metall schlägt. Der Speiß der Harpune ist aus Knochen gefertigt, und daher soll bald in deinem anderen Ohr ein Geräusch erklingen, wie wenn man Knochen anspitzt. Erst dann wirst du wohl begreifen, wie toll du gehandelt hast!«

Dann schnitt er mit einem Ratsch das Seil der Harpune durch und trat dann nach Supunranka und Samayunkur. Als hätten sie nur ein Nickerchen gemacht, erhoben diese sich, rieben sich die Augen, und als sie mich erblickten, führten sie an sich selbst ein Austreibungsritual durch, in dem sie sich selbst schlugen und dabei Schleim ausspuckten und lauthals schnaubten. Dann fuhren sie mit dem Schiff davon.

Nun dachte ich: »Das ist nur das Geschwätz von Menschen, das wird unmöglich geschehen.« Ich kicherte in mich hinein und durchschwamm das Meer nach Osten und nach Westen. Da hatte ich auf einmal ein seltsames Gefühl, und als zufällig mein Blick auf meinen Körper fiel, da wuchs aus meiner Seite ein Gesträuch aus Rispenhortensien, aus der anderen Seite wuchs ein Kürbisgesträuch, auf dem Rücken sprossen Lindenbäume und Brennesseln. Mein Leib wurde unglaublich schwer, und obgleich ich schnell weiterschwimmen wollte, konnte ich es nicht. Ganz langsam nur kam ich voran, und da hallte unentwegt in meinem einen Ohr ein Geräusch, wie wenn man auf Metall schlägt, und in dem anderen Ohr erklang ein knackendes Geräusch, wie wenn man Knochen anspitzt, bis mein Kopf so schmerzte, als hätte man Nadeln hineingestoßen. Selbst meine Artgenossen bekamen Angst vor meiner Gestalt, und niemand wollte sich mir nähern.

»Ach, wie erbärmlich sich das alles entwickelt hat!«

Mit diesem Gedanken bewegte ich mich weiter vorwärts, als plötzlich ein heftiger Wirbelsturm aufkam. Das obere Meer kam nach unten, das untere Meer kam nach oben, und dadurch wurde auch mein Leib mal auf den Grund des Meeres geschlagen und dann wieder über die Wellen hinausgeschleudert. So neigten sich fünf Tage dem Ende zu, so gingen fünf Nächte zur Neige, doch ich bekam davon nichts mit. Wie ich währenddessen von den Wellen durchgepeitscht wurde, da wurden die auf meinem Leib gewachsenen Rispenhortensiensträucher, Kürbisgewächse, Lindenbäume und Brennesseln samt ihren Wurzeln ausgerissen. Mit diesen aber wurden auch meine Haut und mein Fleisch fortgerissen und lösten sich in den Wellen auf. Nun, nur noch ein Schatten meiner selbst in Form eines weißen Gerippes, hin- und hergetrieben von den Wogen, wurde ich eines Tages an den Strand bei einem Dorfe gespült. So lag ich im nassen Sand, als ich Schritte hörte. Jemand näherte sich mir. Als ich mich umwandte, stand Okikirmuy in unveränderter Pracht vor mir. Mit seinen goldenen Sandalen trat er nach mir und wälzte mich um.

»Sieh an, sieh an! Großer Schwertfischgott, du warst so vorsichtig, doch wie prächtig siehst du nun aus! Doch das genügt noch nicht, ich möchte, daß du noch viel prachtvoller wirst. Mag es auch noch so viele Dörfer geben, du hast dich nach langem

²¹¹ Jap. *shiuri no hayashi*.

Überlegen für meines entschieden, ja? Nun denn, wir wollen dir deine Hoffnung erfüllen und dich prächtig schmücken und ein Fest begehen.«

Da freute ich mich sehr. Bisher hatte ich schrecklich unter meinem erbärmlichen Aussehen gelitten, doch Okikirmuy hatte Mitleid mit mir und wollte mich von nun an wundervoll verehren. Unerwarteterweise brachte er mich in sein Haus, indem er mich mit den Füßen vorwärtsrollte. Dann sagte er:

»Nun, großer Schwertfischgott, deinem Wunsche entsprechend will ich dich nun verehren. Werde bitte zu einer prachtvollen Gottheit!«

Dann nahm er meinen Oberkiefer und machte ihn zu seinem Toilettensitz, dann nahm er meinen Unterkiefer und machte ihn zum Toilettensitz seiner Gemahlin. Mein Körper verrottete gemeinsam mit der Erde.

Nun, von da an steckten tagein, tagaus, in der Nacht wie am Tage, die Menschen ihre Hintern auf meine Nasenspitze und ließen da ihr großes und kleines Geschäft zurück, bis ich wegen des schlimmen Gestanks schließlich einen langweiligen²¹² und schlimmen Tod starb. Daher, ihr Schwertfische von heute, widersetzt euch niemals den Menschen!

—So erzählte der Geist des Schwertfisches.²¹³

Die Krähe erzählt (CM-06)

HOWA HOWA HOWA. Als ich mit wackelndem Hinterteil am Strand entlangging, kam mir ein hübsches Mädchen entgegen.

»Hey, Mädchen, ist dein Geschlecht groß oder klein?« fragte ich sie.

Und sie antwortete: »Ob es groß oder klein ist, was hat das mit dir zu tun?«

»Wenn es groß ist, dann nehme ich dich zur Frau!« erwiderte ich.

Und sie: »Ähm, es ist klein, sehr klein sogar.« Dann ging sie fort.

Als ich weiterging, kam mir ein anderes Mädchen entgegen, noch schöner als das erste. »Hey, Mädchen, ist dein Geschlecht groß oder klein?« fragte ich sie.

Und sie antwortete: »Es ist sehr groß. Mach mich bitte zu deiner Frau!«

Und sie nahm mich mit in ihr Haus. Dieses glitzerte golden, und drinnen türmte sich Fleisch von Tieren und Fleisch von Fischen, Wein und Reiskuchen und zahlreiche andere Leckereien. Ich war außer mir vor Freude, da die hübsche Frau mit dem großen Geschlecht nicht nur meine Frau werden würde, sondern dazu noch so viele wundervolle Köstlichkeiten hatte, und so aß und trank ich, so viel ich konnte, bis mein Bauch so prall gefüllt war wie ein mit Fischgräten vollgestopfter Pfeilhecht. Danach umarmte ich die schöne Frau mit dem großen Geschlecht und unterhielt mich angeregt mit ihr. Dabei wurde mir schummrig, und ich wußte nicht mehr, was was war ...

Als ich wieder zu mir kam, war das goldene Haus weg, und ich fand mich inmitten von Weinranken wieder, über und über mit Kot beschmutzt. Böse Füchse hatten mich getäuscht, mir Kot von Füchsen, Krähen und Hunden zu essen und ihren Urin zu

²¹² Ein langweiliger Tod bringt keinen Ruhm; der Schwertfisch wird also in Schande nach *kamuy mosir* zurückkehren.

²¹³ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Die Erzählung ist zu finden in Chiri M. 1973c, S. 182–186.

trinken gegeben. Da ich ein so ungehöriges und schlechtes Benehmen an den Tag gelegt hatte, ihr Krähen von heute, ärgert andere nicht einmal im Traum!

—So erzählte eine Krähe.²¹⁴

Der rote Kuckuck erzählt von sich selbst (CM-07)

HURE KAKKOK KAKKOK.²¹⁵ Tag und Nacht weinte ich ohne Unterlaß, so viel, daß sogar Flüsse, Sümpfe und Moore dadurch austrockneten. Eines Tages sah ich einen dünnen Mann, er war von kleiner Statur, trug ein goldenes Gewand, der Riemen seines goldenen Helmes war festgezurt und sein Gesicht leuchtete unter dem Helm wie die Morgensonne – nun, der Mann von offensichtlich erhabener Schönheit blickte zu mir auf dem Baum hinauf und überschüttete mich mit Schimpfworten.

»Du nervst, du dämlicher Kuckuck! Nur weil du aus dem Wunsch heraus, deine eigene Herkunft zu ergründen, Tag und Nacht ohne Unterlaß weinst, so daß sogar Flüsse, Sümpfe und Moore dadurch ausgetrocknet sind, werden alle Götter in der Menschenwelt, die Mächtigen wie die weniger Mächtigen, an Wassernot zugrunde gehen. Wenn du so sehr deine Herkunft kennen möchtest, will ich sie dir mitteilen. Vor langer, langer Zeit zog ein Mann namens *Hure sisam*,²¹⁶ der von einem fernen Ufer stammt, aus Neid gegenüber den Ländern der Ainu durch diese Berge und verlor dabei ein Tabaksdöschen aus rötlichem Leder. Ein Gott fand es schade, daß dieses verfaulen und zu Erde werden sollte, und machte daraus einen roten Kuckuck. Und nun werde ich dich töten. Wenn du zum Gott wirst, wirst du dich gut daran erinnern.«

Dann legte er einen silbernen Pfeil auf seinen silbernen Bogen und schoß auf mich, und mir schwanden die Sinne.

Als ich wieder zu mir kam, lag da tot ein roter Kuckuck unter mir, und zwischen seinen Ohren war ich. Erst jetzt wurde ich mir meiner Herkunft bewußt. Der, der sie mir erzählt hatte, war Okikirmuy gewesen. Und weil ich nun meine Herkunft kenne, kann ich zu den Göttern gehen.

—So erzählte der rote Kuckuck von sich selbst.²¹⁷

Der Fischotter erzählt (CM-08)

HARIPIT HARIPIT. Als ich am Fluß einen Fischzaun baute und mich dann umsah, hing ein einzelner Lachs im Netz. Ich wollte ihn mit nach Hause nehmen, als von oberhalb des Flusses ein junger Mann herankam und zu mir sagte: »Ich habe eine kleine Schwester. Ich will ihr diesen Fisch geben, gib daher du ihn mir!«

WE U U U. Da er von einer Frau gesprochen hatte, war ich sehr froh, und so gab ich ihm den Lachs. Sofort ging der Jüngling wieder den Fluß hinauf, wandte sich um und

²¹⁴ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Diese Erzählung findet sich in Chiri M. 1973c, S. 186–187.

²¹⁵ Das *sakehe* bedeutet »Roter Kuckuck, Kuckuck«.

²¹⁶ »Roter Japaner«.

²¹⁷ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Diese Erzählung findet sich in Chiri M. 1973c, S. 187.

rief mir zu: »Das geschieht dir recht, du Idiot! Du häßlicher Idiot! Ich habe gar keine Schwester! Ich habe dich reingelegt, und du hast das auch noch geglaubt ... Hahaha!« Daraufhin lief er davon.

Ich geriet in Wut und rannte ihm hinterher. Plötzlich fiel ich in ein Loch hinein. Darin war ein Fuchs, und dieser hatte die Eier des Lachses, den ich weggegeben hatte, in eine Holzschale gelegt und zerdrückt. Aus Zorn darüber riß ich die Holzschale mit den zerdrückten Fischeiern an mich und goß sie ihm über den Kopf. Von da an waren alle Füchse rot.

—So erzählte der Fischotter.²¹⁸

Der Albatros erzählt (CM-09)

PANKUTEKARI.²¹⁹ Als ich vom östlichen Ende des Landes, zwei Heringe verschluckend und drei Heringe übriglassend, drei Heringe verschluckend und zwei Heringe übriglassend, über das Meer zum Dorf von Samayunkur kam, um Köder zu erhalten, stand Samayunkur fürchterlich abgemagert und hungrig auf einem Weg, der die Küste entlangführte. Mehrmals warf er sich vor mir auf die Knie und sagte:

»Oh, Albatros-Gottheit, in den Menschendörfern wütet eine Hungersnot, und es sterben immer mehr Menschen. Ich bitte dich, hab Mitleid mit uns und verschluck nur zwei Heringe; drei Heringe aber laß uns übrig!«

Da wurde ich zornig, und ich verschluckte drei Heringe und zwei Heringe. Einen Hering nur ließ ich übrig, doch selbst darüber freute er sich so sehr, daß er sich vor mir auf die Erde warf und anschließend nach Hause ging.

Nun kam ich über das Meer zum Dorf von Okikirmuy. Dieser stand auf einem Weg, der die Küste entlangführte, in sechs Schichten Gewand gekleidet und mit sechs Gürteln bewehrt, auf seinem Kopf trug er einen goldenen Helm, an seiner Seite ein großes Schwert, in der Hand hielt er einen Speer. Mehrmals ging er vor mir auf die Knie und sagte mir das gleiche wie zuvor Samayunkur. Als ich daraufhin wieder drei Heringe verschluckte und zwei Heringe verschluckte, und nur einen Hering übrigließ, da stieg Okikirmuy die Zornesröte ins Gesicht, und er beschimpfte mich:

»Welch eine Frechheit, Welch ein Witz! Du unverschämter Albatros, du übler Albatros, im Glauben, du wärest eine bessere Person, habe ich dich Gottheit genannt und dich verehrt, doch obgleich ich meine Bitte an dich in voller Rüstung vorgetragen habe, warst du so unverschämt! Bald wird ein Sturm aufziehen, und die Fische, mit denen du so gegeizt hast, werden irgendwo hingeweht werden, Tag für Tag wirst du Hunger leiden, bis du schließlich auf den Grund des Meeres hinabstürzt und dort verrottest!«

Dann warf er den übriggelassenen Hering auf mich. Auch diesen schluckte ich als Ganzes hinunter und dachte bei mir: Was auch immer der Mensch gesagt hat, so etwas wird niemals passieren. Ich lachte in mich hinein, als sich plötzlich ein

²¹⁸ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Diese Erzählung findet sich in Chiri M. 1973c, S. 187–188.

²¹⁹ *Pan kut ekari* bedeutet wörtlich »den unteren Hals kreisen lassen« und bezieht sich wohl darauf, daß der Albatros seinen Hals krümmt und beugt, um Fische zu fangen (Chiri M. 1973: 188).

schrecklicher Sturm erhob, der das Meer aufwühlte. Dadurch sank ich zum Grund des Meeres hinab und wurde schließlich an den Strand irgendeines Dorfes gespült. Dort fielen mir die Flügel ab, und mein ganzer Körper riß auf. Da kam Okikirmuy mit einem Lächeln heran an meinen elenden Leib und sagte:

»Du elender Albatros, übler Albatros, das geschieht dir recht! Hättest du nicht so ein boshaftes Verhalten an den Tag gelegt, hätte ich dich mit *inaw* als Gott verehrt. So aber ist dir schließlich die Götterstrafe widerfahren, und du wurdest an den Strand meines Dorfes gebracht!«

Nun fesselte er mich mit Weinranken, hängte mich in eine Ecke der Toilette, und jeden Tag und jede Nacht wandten mir Menschen ihre Hintern zu und erleichterten sich auf mich. Unter diesem schrecklichen Gestank hatte ich jeden Tag und jede Nacht zu leiden, bis ich schließlich einen scheußlichen Tod starb. Daher, ihr Albatrosse von heute, tut nichts Gemeines!

—So erzählte der Albatros.²²⁰

Oynakamuy erzählt (CM-10)

OYNA SO. Ich bin eine wahre Dame und habe einen wahren Anführer zum Mann. Ich aß köstliches Essen, das den Göttern würdig wäre, und hatte wunderschöne Kleidung – kurzum, das Leben war schön. Eines Tages gebar ich einen Sohn. Da er wahrlich den Göttern an Schönheit gleichkam, war unsere Freude als Eltern außergewöhnlich. Besonders mein Mann war so entzückt von dem Kind, daß er es tagein tagaus in den Armen hielt, es küßte und mit freundlicher Stimme zu ihm sprach. Ich hingegen durfte meinen Sohn nur auf den Arm nehmen, wenn ich ihm die Brust gab. So wuchs er auf, und als er endlich zu laufen begann und die ersten Worte sprach, liebten wir ihn umso mehr. Eines Tages machte sich mein Mann auf, um in den Bergen zu jagen. Er hängte sich den mit einem Trageseil befestigten Hüftköcher um, ergriff den mit Kirschrinde umwickelten Griff seines Bogens und brach auf in die Berge. Danach vertiefte ich mich in meine Stickerei, und als der Tag sich bereits neigte, hörte ich, wie draußen eine große Menschenmenge herumging. Da kamen welche von ihnen durch die Türe herein.²²¹ Ich schaute sie an, und obgleich ich niemals vorhatte, solch eine Person zu betrachten, waren es zweifelsohne jene »Japaner«, von denen ich bisher nur Gerüchte vernommen hatte. Sie waren in dicke Gewänder gehüllt und trugen auf dem Haupt Dinge, die aussahen wie Rabenschnäbel. Jeder von ihnen hatte ein Schwert. Wie mit einer Stimme begannen sie zu sprechen.

»He, Menschenfrau, Frau eines Menschen, hör dir an, was wir zu sagen haben. Wir sind von jenem Volke, das von euch *sisam* genannt wird, und sind von den Ländern seiner Majestät hierher in das Land der Ainu gekommen, um zu arbeiten. Wir haben unsere Schiffe überall in das Land der Ainu geschickt und viele Ainu gesehen. Männer wie Frauen sind herzensgut und pflegen einen liebevollen Umgang miteinander. Auch

²²⁰ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Die Erzählung findet sich in Chiri M. 1973c, S. 188–189.

²²¹ Die Betonung, daß die Eindringlinge durch die Tür kommen, beweist, daß es sich um Menschen handelt. *Kamuy* betreten und verlassen ein Haus stets durch das »heilige Fenster«.

hörten wir, daß auf einem Hügel beim Oberlauf des Sisirimka im Lande der Ainu ein Ehepaar mit einem Kind lebe, und daß, obgleich es hübsche Ainu-Frauen im ganzen Land in großer Zahl gebe, keine einzige so schön sei wie diese Ehefrau. Als der Kapitän unseres Schiffes dieses Gerücht vernahm, wollte er diese Frau unbedingt treffen. Doch nicht nur das. Er will diese heiraten, doch da sie Mann und Kind hat, geht das nicht, und so ist er jeden Tag niedergeschlagen und hat keine Freude mehr, jetzt schon hat ihn seine Kraft verlassen, und er ist zu einer kränklichen Gestalt geworden, aber heute ist er urplötzlich genesen und hat lächelnd gesagt: »Ich habe gehört, daß der Mann jener unvergleichlich schönen Frau zur Jagd in die Berge aufgebrochen ist und nicht zu Hause weilt. Meine Vasallen, geht und berichtet ihr von meiner Situation. Sagt ihr auch, daß ich gesagt habe, wenn sie einwilligt, meine Frau zu werden, werde ich ihrem Mann und ihrem Kind zwei oder drei Ainu-Schiffe voll mit Reis, Köstlichkeiten und was immer sie sonst wünschen, schicken. Wenn sie ablehnt, dann bringt sie mit Gewalt hierher. Wenn ich sie erst einmal in das Land unseres Fürsten gebracht habe, wird sie nicht mehr aus eigener Kraft fliehen können. Sobald sie mein ist, hat sie nichts mehr zu befürchten. Wie auch immer, bringt mir die Ainu-Frau. Ihr werdet dafür reich belohnt werden. Ihr wünscht euch doch Geld?« Und so sind wir alle mit großer Freude von unserem Schiff an Land gegangen. Wie ist es nun, Ainu-Frau, willst du nicht mitkommen? Natürlich willst du. Den Kapitän eines japanischen Schiffes zum Mann zu haben macht ohne Zweifel glücklicher als mit einem Ainu verheiratet zu sein ...«

Kaum hatte ich das gehört, da überkam mich unbändiger Zorn, der mich alles andere vergessen ließ. Ich packte den Kesselhaken²²² über der Feuerstelle und schwenkte ihn vor den Köpfen der Japaner hin und her. Dabei überschüttete ich sie mit schmähenden Worten: »Wie abscheulich ihr seid! Wie widerlich! Ihr verfluchten Japaner! Ich hatte gehört, daß die, die wir *sisam* und ›Herren‹ nennen, Menschen mit edler Gesinnung seien, doch ihr habt gar böse Herzen! Selbst wenn ich keinen Mann und kein Kind hätte, würde es mir niemals einfallen, die Frau des Kapitäns eines Japanerschiffes zu werden. Wir nennen uns zwar selbst Ainu, doch sind wir ganz anders als normale Ainu, als gewöhnliche Ainu. Auf keinen Fall! Wer ist schon euer Kapitän? Ich sage euch: Kehrt schleunigst zurück zu eurem Schiff und flieht auf das offene Meer hinaus! Anderenfalls werdet ihr alle aufgrund der Heimtücke eines einzelnen Menschen nicht mehr leben können. Wenn meinem Mann diese Heimtücke – und wenn sie auch nur aus Worten besteht – zu Ohren kommt, dann werden die Länder eures Fürsten nicht mehr sicher sein. Ich hoffe, daß ihr die Sache nicht noch schlimmer macht. Also flieht, solange ihr noch könnt!«

Mit diesen Worten wollte ich den bösen Japanern nahelegen, schnell heimzukehren, aber sie brachen alle in höhnisches Gelächter aus und sagten: »Ainuweib, du redest ganz schön mutig daher. Was ist schon dein Mann? Er ist nur ein einzelner Ainu, und vor dem sollen wir uns fürchten? Mit einem Schwertstreich werden wir ihn töten! Und dann kannst du sagen, was du willst, es wird dir nichts nützen. Wenn du nicht willst, helfen wir einfach nach!«

²²² Jap. *rokagi*. Ein Haken, der über der zentralen Feuerstelle in einem Ainu-Haus hängt und an dem man einen Kessel aufhängen kann.

Zwei oder drei von ihnen ergriffen meine Hände. Mein kleines Kind hatte allein gespielt, doch als es hörte, wie ich mit den Japanern stritt, bekam es Angst, und so sprang es weinend auf mich zu und sagte: »Mama!« Ich wollte es hochheben und umarmen, doch da die Japaner meine Hände fest umklammert hielten, konnte ich nichts tun. Sie zogen mich in Richtung der Tür und machten sich bereit zu gehen. Ich jedoch stemmte mich dagegen, da ich nicht gehen wollte. Wütend hob ich das Bein und traf zufälligerweise einen von ihnen. Ich tobte geradezu. Nun wurden alle wütend und fielen über mich her. Währenddessen ergriff einer der verhaßten Japaner meinen kleinen Sohn, hob ihn in die Luft und schleuderte ihn auf die Feuerstelle. Zu meinem Grauen fiel sein toter Körper wie ein Holzstamm zu Boden. Unbändiger Schmerz erfüllte mich, als ich das mit eigenen Augen ansehen mußte. Dann wurde mir schummrig, ich sah alles doppelt und dreifach, und alles drehte sich um mich. Die verhaßten Japaner hatten in ihrer Verachtung einer Frau mein unschuldiges, geliebtes Kind auf grauenvolle und erbarmungslose Weise getötet. Das Kind, das ich und mein Mann so sehr geliebt hatten ...!

»Ach, wenn doch nur mein Mann bald zurückkäme!« dachte ich und leistete mit Tritten und Bissen den Japanern Widerstand. Doch konnte ich gegen ihre Zahl nichts ausrichten, und schließlich zerzten sie mich hinaus und zogen mich mit sich zum Strand. Dort sah ich ein kleines Schiff auf den Wellen treiben, und da hinein trugen sie mich. Dann rührten die verhaßten Japaner mit Rudern das Wasser auf, schoben das Wasser mit Rudern fort, und sogleich fuhr das kleine Boot über das Wasser wie ein welches Blatt durch die Luft. Auf offener See dann, gerade als ich dachte, daß das bekannte Japanerschiff noch kleiner sein müsse, sah ich ein riesiges Schiff, hoch wie ein Berg, auf dem Wasser. Die Schurken näherten sich dem großen Schiff und riefen irgendetwas. Sofort wurde eine große Leiter von dem Schiff herabgelassen. Dann trug man mich die Leiter hinauf. Als ich schließlich auf das Deck kletterte, standen links und rechts noch viel mehr Japaner. Diese schoben mich in die Kapitänskajüte des überall bekannten Japanerschiffes. Wie sehr ich mich auch wand und wehrte, ich war als einzelne Frau zu schwach.

»Nun, was auch immer sie sagen, ich will so tun, als verstünde ich nichts, und ohne zu antworten will ich mein Schicksal in die Hände der Götter legen«, dachte ich bei mir und schloß die Augen. Dann weinte ich und rief immerfort: »Mein geliebtes Kind, mein Herz!«

Da sagte der Kapitän des überall bekannten Japanerschiffes: »Die arme Ainu-Frau. Wie grob habt ihr sie behandelt? Sie scheint fürchterlich müde zu sein. Und ist ihrem Kind etwas geschehen, daß sie so viel weint und immerfort nach ihm ruft?«

Da erzählte einer der Schurken, was sich zugetragen hatte: »Das Kind haben wir getötet.«

Da wurde der Kapitän sehr zornig. »Es wäre besser gewesen, wenn ihr das Kind am Leben gelassen hättet! Die Ainu lieben ihre Frauen und Kinder sehr und kümmern sich gut um sie, aber wenn man die Frau eines Ainuhäuptlings entführt und obendrein von euch sein Kind getötet wurde, dann wird dies nicht verschwiegen werden. Die Ainu sind von ihren Göttern behext. Die Götter wachen über sie und machen ihnen Weissagungen, und dadurch erfahren die Ainu schnell über diejenigen, die solche

Gräueltaten verübt haben. Und dann bringen sie das in den Ländern unseres Fürsten vor.«

Nun wirkte er ängstlich, und ich erkannte klar, daß er das alles bereute. »Was sollen wir nur tun? Ist diese Frau wirklich eine gewöhnliche Ainu-Frau? Wie sah das Haus aus?«

Auf diese Frage erzählten seine Untergebenen, daß das Haus innen wie außen unglaublich prachtvoll gewesen sei. Bei diesen Worten bekam der Kapitän Angst.

»Selbst wenn wir jetzt die Ainufrau zurückbrächten, nützte uns dies kaum. Ach, hättet ihr doch nur nicht das Kind getötet!«

»Du bist schwächlich und feige, Kapitän!« sagte einer der anderen und lachte. »Ein einzelner, einfacher Ainu-Mann ist überhaupt nicht zum Fürchten. Mit so einer Zaghafteit kann man doch nicht lieben! Wenn das Ainuweib die Augen aufmacht und dich ansieht, wird sie sich beim ersten Blick in dich verlieben!«

Als ich das hörte, wurde ich so rasend vor Zorn, daß ich nichts mehr wahrnahm. Ich schrie: »Ihr elenden Japaner, ihr widerlichen Japaner, ihr habt uns als einfache Ainu, als gewöhnliche Ainu verachtet. Wenn ihr euch, ohne schlecht von euch zu denken, überall auf diese Weise verhaltet, dann werdet ihr bald einige heilsame Erfahrungen machen. Es macht nichts, wenn ich sterbe. Dann werde ich wieder mit meinem Kind vereint sein. Ich allein kann mich nicht an euch rächen, doch wenn ich ein böser Geist geworden bin, wenn ich ein *kamuy* geworden bin, dann werde ich mich revanchieren.«

Nach diesen Worten sprang ich auf, schlüpfte aus der Kajüte und wollte mich in die Fluten des Meeres stürzen, doch die vielen Männer packten mich erneut und banden mich an den großen Hauptmast in der Mitte des Schiffes. Nun konnte ich mich nicht mehr bewegen, und so dachte ich: »Ach, welch Elend! Wie schlimm! Ich kann mich nicht entsinnen, jemals etwas Schlechtes getan zu haben – weshalb also muß ich solch ein Unglück ertragen? Was wohl mein Mann gerade tut? Wenn er aus den Bergen zurückkommt und den bedauernswerten Leichnam unseres Kindes erblickt, was wird er dann wohl fühlen? Woher sollte er auch wissen, wer dafür verantwortlich ist?«

Eine Welle der Verzweiflung nach der anderen packte mich, und ich weinte unentwegt. Dabei drang leise ein Geräusch an mein Ohr, als ob dieses große Schiff die Wellen teilte, und es schien, als führen wir weiter auf das offene Meer hinaus.

ARIMNA TERKE, ARIMNA SO. Als ich zum Jagen in die Berge zog, da waren aus irgendeinem Grund die Bärenhöhlen, bei denen sonst immer Jagdbeute war, alle leer, wohin ich auch ging. Gerade heute traf ich, warum auch immer, auf keinen einzigen kleinen Fuchs, auf keinen Dachs, auch kein Eichhörnchen, kein kleiner Hase, kein Baumhörnchen und auch kein Vogel ließ sich blicken. Da ich eine Weile nicht mehr hierher zum Jagen gekommen war, wollte ich heute etwas Neues essen.

»Meine Frau und mein Sohn«, so dachte ich, »hatten sich so gefreut, als ich zur Jagd auszog, wie sehnsüchtig werden sie wohl nun auf mich warten? Ich will darum wenigstens einen kleinen Hasen suchen.«

So wanderte ich über zwei Gipfel, über drei Gipfel hinweg, doch nirgends fand ich Beute. Unterdessen regte sich etwas in meiner Brust, und ich dachte plötzlich an meine

Frau und meinen Sohn. Sodann änderte ich die Richtung, wie ein Fisch sich umdreht, und kehrte laufend und fliegend zurück. Doch aus irgendeinem Grund stieg von meinem Hause kein Rauch auf, obgleich es die Zeit war, zu der mein Weib für gewöhnlich ein großes Feuer unterhielt, um das Abendmahl vorzubereiten. Es roch auch nicht nach Feuer. Ich ging hinein, um nachzusehen, doch der Platz meiner Frau war leer, und angefangene Nährarbeiten lagen herum. Nicht gerechnet hatte ich aber insbesondere mit dem Anblick, der sich mir dann bot: Über der Feuerstelle hing, bereits starr geworden, der leblose Körper meines Kindes, und darüber hingen zwei Trauerwolken, drei Trauerwolken. Durch diesen Anblick wurde mein Herz eines unbändigen Zornes wegen tiefschwarz, wie der Boden eines Topfes, in dem etwas anbrannte.

»Wer nur hat ausgerechnet heute, mitten am Tage darauf gewartet, daß ich ausziehe, um mir dann Schaden zuzufügen und mich zum Weinen zu bringen?«

Ich stürmte aus dem Haus und suchte die nähere Umgebung genau ab. Da entdeckte ich zahlreiche Fußspuren, die kreuz und quer verliefen. Das war nicht das Werk von wenigen, dachte ich bei mir. Zahlreiche Menschen packten meine Frau und wollten sie mit sich zerren. Daraufhin wurde mein Sohn wütend und klammerte sich an meine Mutter. Ich erkannte, daß die Eindringlinge sich davon gestört fühlten, das Kind gegen die Feuerstelle schlugen und so töteten. Und meine Frau wurde in die Ferne entführt. Ich folgte den Fußspuren von den Hügeln hinab zum Strand. An der Küste endeten sie. Sie waren wohl mit einem Schiff fortgefahren. Ich war rasend vor Wut, meine Fingerknöchel knackten laut, zwei Zornesadern, drei Zornesadern traten dick hervor, und meine Augen blitzten gleißend wie zwei kleine Sterne. Geschwind zog ich mein Schwert, einen Fuß setzte ich weit, den anderen setzte ich nah auf, ein Auge riß ich weit auf, das andere machte ich fest zu. Dann blickte ich über mein Schwert hinweg. Wie erwartet, wie ich es mir gedacht hatte, erblickte ich in der Ferne auf dem Meer etwas Undeutliches, das aussah wie ein Schiff. Es schien schnell über das Wasser zu gleiten.

Ich schob mein Schwert zurück in die Scheide und erhob mich hoch in die Wolken. Ich wurde zu einem Vogel mit Flügeln, zu einem Vogel mit Schwingen, und glitt über zwei Wolken, über drei Wolken hinweg. So kam ich an die Grenze zwischen dem fremden Meer und dem unserer Insel, und hier blickte ich nach unten. Da war es – dieses große Japanerschiff fuhr auf dem Wasser dahin, vor Furcht vor und zurück schwankend. Wenn in seinem Kurs sich eine Welle brach, löste sie sich auf. Ich wurde zum Wind und stürzte hinab, und da sah ich etwas, mit dem ich nicht gerechnet hatte: Meine Frau war an den Hauptmast gefesselt. Sie schien ewig lange geweint zu haben, ihr Gesicht war von Rotz verklebt und ihre Augen waren geschwollen. Wahrscheinlich hatte sie geweint, denn ihr Gewand war zerrissen und zerfetzt und hing nun stückweise von ihrem Körper herab. Ihr Gesicht war blaß und eingefallen. Atmete sie noch oder nicht? Sie wirkte äußerst erschöpft, und ihr Kopf ruhte in ihrem Nacken. Als ich das sah, ergriff mich großes Mitleid. Meine Augen füllten sich mit Tränen, sodaß ich meine Umgebung nur noch verschwommen erkennen konnte. Ich umrundete den Mast, legte mein Schwert an ihre Fesseln und schnitt sie durch, dann zog ich sie an mich und umarmte sie. Überrascht öffnete sie die Augen und blickte mich direkt an. Eine

gewöhnliche Freude bereits hätte ich gleich erkannt, doch hier zeigte sich das Strahlen ihres Herzens in besonderer Weise auf ihrem Gesicht.

»Geliebter Gatte!« sagte sie und umarmte mich mit all ihrer Kraft.

Dann sagte ich: »Schnell, kehr in unser Haus zurück!« Ich stieß mich mit den Armen ab und erhob mich wieder in die Lüfte, wie ein Zweig zurückschnellt, und begleitet von einem Donnernrollen erklang dröhnend das Geräusch unserer Heimreise. Dann erst war ich beruhigt. Ich tauchte ins Meer hinab, zog mein Schwert und stach immer wieder auf den Boden des Schiffes ein, nahm einen großen Stein und schlug immer wieder fest zu, tief in meinem Herzen betete ich zu den Göttern, zwei Generationen meiner Götterahnen anrufend, drei Generationen meiner Götterahnen anrufend, dann bündelte ich all meine Stärke aus der Hüfte, all meine Stärke aus den Armen und riß mit aller Kraft ein großes Loch in den Rumpf. Ich kehrte wieder zur Wasseroberfläche zurück, atmete tief ein und aus. Sodann verwandelte ich mich über dem Schiff in einen Wind und tanzte wild umher. Mit der Zeit schwappte immer mehr Wasser in das Schiff, und die vielen Menschen liefen aufgereggt und unter großem Geschrei auf das Deck. Ich sah, wie die Japaner voller Panik durcheinanderliefen und ihre Gesichter so bleich wurden wie Algen, die ewig lange im Wasser gelegen hatten.

»Was ist los? Ohne jeglichen Sturm war heute wundervollstes Wetter, und wir sind an keinen gefährlichen Stellen vorbeigekommen – wie kann es dann sein, daß unser Schiff so beschädigt ist?« riefen sie. Und weiter sagten sie einander: »Oh? Diese Ainu-Frau ist nicht mehr da! Wir haben sie doch so stark festgebunden! Wo ist sie hin? Ah! Die Fesseln wurden durchgeschnitten! Es muß jemanden geben, der die Frau gestohlen hat!«

»Kapitän! Schnell, schaut Euch das an!«

Und er kam. Dieser Japaner war ein auffallend schöner Mann, und er trug ein langes Gewand. Die Männer schimpften ihn: »Ihr habt einen schlechten Befehl erteilt, Kapitän, und darum haben wir dieses Ainuweib hergeschafft. Damals hatte das Weib Verschiedenes gesagt, doch wir haben sie nur für eine normale Frau gehalten und sie ausgelacht. Aber nun müssen wir alle tatsächlich einen häßlichen Tod, einen schrecklichen Tod erleiden! Kapitän, Ihr seid wahrhaft schlecht!«

Jetzt erst, nachdem ich dies gehört hatte, verstand ich, warum meine Frau entführt worden war. Nun wurde es mir wirklich zu viel! Nun stieß ich zornige Worte aus:

»Ihr abscheulichen Japaner! Wenn man etwas Böses tut, ereilt einen früher oder später die Strafe. Das scheint ihr nicht zu wissen! Ihr habt mich für einen gewöhnlichen Ainu gehalten und vermutlich deshalb so unverschämt gehandelt, doch ihr seid dennoch wahrhaft elend und abscheulich! Daher habe ich mich bei euch revanchiert, doch erst wenn ihr sterbt, werden ihr wissen, wer ich wirklich bin!«

Da blickten der Kapitän und seine Mannen erschrocken zu mir in den Himmel herauf und sahen meine neblige Gestalt. Der Kapitän war starr vor Entsetzen und schlug seine Stirn auf den Holzboden. Er verbeugte sich zwanzig Mal, dreißig Mal und sagte: »Junger Ainu-Gott, junger Ainu-Führer, alles ist so, wie du gesagt hast! Ich habe das Schlimmstmögliche getan! Bitte, verschone uns! Wir geben dir, was immer du willst.«

Doch ich lehnte dies ab. »Auf keinen Fall! Niemals! Dafür ist es zu spät. Mein geliebter Sohn wurde ermordet, und meine Frau war in einer tödlichen Lage. Ich kann euch nicht am Leben lassen!«

Unterdessen war das Schiff überflutet worden und versank im Meer. Die verhassten Japaner zappelten langsam, nach Luft schnappend, auf dem Wasser, doch schließlich gingen auch sie unter.

Mit einem guten Gefühl kehrten wir auf den Götterwinden zurück. Meine Frau kam kurz vor mir zu Hause an. Ohne ihren geschundenen Körper umzuwenden, rief sie voll Schmerz: »Mein geliebtes Kind, mein Herz!«

Ich nahm den Leichnam unseres Sohnes auf den Arm und betete zu den Göttern, zwei Generationen meiner Götterahnen anrufend, drei Generationen meiner Götterahnen anrufend. Meine Worte wurden weithin durch die Luft getragen wie der Ruf eines Kuckucks. Nach einiger Zeit kehrte das Blut in das Gesicht des Kindes zurück, seine Zehen und Wimpern bewegten sich leicht, und schließlich öffnete er die Augen und sagte: »Vater! Mutter!«

Er stützte sich auf beide Arme und erhob sich. Gemeinsam nahmen meine Frau und ich unseren Sohn auf den Schoß, jubelten laut und dankten für seine Unversehrtheit. Auch meiner Frau jubelte ich zu und dankte für ihre Unversehrtheit. Danach erzählte meine Frau in allen Details genau, wie die verhassten Japaner hergekommen waren, was sie gesagt hatten und wie sie sich verhalten hatten. Nun erzählte auch ich in allen Einzelheiten, wie ich in das Schiff ein großes Loch geschlagen und alle Männer ausnahmslos im Meer versenkt hatte.

»Das geschieht ihnen recht!« meinte meine Frau und tanzte voller Freude hinter der Kochstelle. Und so leben wir fortan in Frieden und Ruhe, wir kümmern uns weiterhin um unseren Sohn und beschützen nach wie vor die Ainu.

—So erzählte Oynakamuy.²²³

Die Alte Göttin singt über sich selbst (KI-001)

APEMERUKOYAN KOYAN, MATATEYA TENNA. Als ich wie immer, wie gewöhnlich dasaß und mich voll und ganz auf meine Stickereien konzentrierte, da nahm eines Tages mein Gatte, den ich zu mir geholt hatte, mein Gatte, dem ich ein Lager gemacht hatte, silberne Toilettenstäbchen,²²⁴ sechs Toilettenstäbchen, gewöhnliche Toilettenstäbchen, sechs Toilettenstäbchen, und ging nach draußen. Nach einiger Zeit hätte er eigentlich zurückkehren müssen, doch er kam nicht. Ich aber dachte bei mir: »Bist du etwa eine einfache Göttin?«, und so blieb ich ruhig sitzen. Und wie immer widmete ich mich der Stickerei.

Nachdem ich lange Zeit so dagesessen hatte, wunderte ich mich darüber, daß mein Gatte entgegen meiner Erwartung nicht zurückgekehrt war. Daher wandte ich mich der Nadel, mit der ich gerade gearbeitet hatte, zu und schaute sie an. Da erkannte ich,

²²³ Rezitiert und niedergeschrieben von Imekanu (Kannari Matsu). Die Erzählung ist zu finden in Chiri M. 1973c, S. 190–198.

²²⁴ *Hoyaykeni*: Holz (*ni*), mit dem man sich selbst (*yay*) den Hintern (*ho*) abwischt (*ke*).

daß meinen Gatten, den ich zu mir geholt hatte, meinen Ehemann²²⁵ die Wassergöttin ... ja, daß die Wassergöttin meinen Gatten, den ich zu mir geholt hatte, nur ihn allein sich zum Schmucke genommen hatte. Dafür hatte sie ihn zu sich eingeladen und ihn bei sich eingeschlossen.

Also steckte ich die Nadel in das Kleid, an dem ich gestickt hatte, und legte dieses zur Seite, danach band ich mir einen einzelnen Seggestrang als Gürtel um. Mit einem wundervollen²²⁶ Tuch band ich das Haar zurück, an meine Füße legte ich Flugschuhe an, meine Hände bekleidete ich mit Panzerhandschuhen,²²⁷ die mir zu fliegen erlaubten, und in meine Gewandtasche steckte ich einen goldenen Fächer. Anschließend begab ich mich so gerüstet²²⁸ zum Haus der Wassergöttin.

Als ich es betrat, sah ich, wie am rechten Platz,²²⁹ gegenüber dem Feuer, neben der Wassergöttin, der göttlichen ruhigen Frau, mein Gemahl, mein Gatte, den ich zu mir geholt hatte, saß. Ich näherte mich dem linken Sitzplatz. Außer mir vor Zorn packte ich den Kesselhaken, der über dem Feuer hing, und wedelte damit drohend zum hohen Sitzplatz und zum Eingangsbereich hin, während ich sprach:²³⁰

»Sieh an, sieh an, Wakkauskamuy! Du edle Göttin!²³¹ Hör gut zu, was ich dir sage!²³² Eine gemeine Frau, eine niederträchtige Frau²³³ bist du! Daher laß uns unsere Kräfte²³⁴ messen! Und wenn ich verliere, dann werde ich dir sofort geben, was du willst und weswegen du dich so verhalten hast: Meinen Gatten, den ich zu mir geholt hatte, meinen edlen Gemahl. Doch wenn du verlierst, dann wirst du meinen edlen Gemahl, meinen Gatten, den ich zu mir geholt hatte, nie wieder ansehen!«

Noch während ich sprach, zog ich meinen goldenen Fächer hervor, und im Nu hatte ich mich auf der Sitzmatte des linken Platzes kampfbereit gemacht. Auf die eine Seite des goldenen Fächers waren brennend heiße Sonnenstrahlen, tödliche Sonnenstrahlen in zwei Formen, in drei Formen gemalt. Auf die andere Seite des

²²⁵ *Ahekote kamuy*: Wörtlich »die Gottheit (*kamuy*), mit der ich (*a-*) mich verbunden hatte (*hekote*)«. Der Ausdruck *hekote kur* (*kur* bedeutet »Mensch, Person«) ist eine Bezeichnung für den Ehemann (Kayano 2002, S. 396). Da es sich bei dem Gatten der Feuergöttin nicht um einen Menschen handelt, wurde *kur* im Text durch *kamuy* ersetzt.

²²⁶ Im Original steht hier das Wort *kamuy* (Gott, göttlich), das häufig als Adjektiv verwendet wird, um die Pracht eines Gegenstandes zu betonen.

²²⁷ *Tekumpe*: Ein Kleidungsstück, das Handgelenk und Handrücken schützt (Kayano 2002, S. 322).

²²⁸ Im Original *arpaan katu* = »in dem Erscheinungsbild, in dem ich hinging«.

²²⁹ Im Zentrum der Ainu-Hütte befindet sich eine Feuerstelle. Betritt man ein Haus, so befindet sich direkt jenseits des Feuers, im hinteren Bereich der sogenannte »hohe Sitzplatz« (*rorun so*). Von diesem aus gesehen rechts vom Feuer ist der »rechte Sitzplatz« (*si so*), links vom Feuer der »linke Sitzplatz« (*harki so*). Auf dem »rechten Sitzplatz« nehmen der Hausherr und seine Frau Platz, auf dem »linken Sitzplatz« sitzen die Kinder. Der »hohe Sitzplatz« ist den Göttern oder besonders verehrungswürdigen Gästen vorbehalten (Uchida 1993, S. 131–133).

²³⁰ Wörtlich »und die Rede, auf der meine Worte davongetragen wurden, war wie folgt« (*aytakohawe ene oka hi*).

²³¹ Im Original *kamuy moyremat* = »göttliche ruhige Frau«. Laut Kubodera (1977a, S. 598) steht der Begriff *moyremat* für eine edle Dame.

²³² Im Original *itakan ciki, eynu katu ene oka hi* = »Wenn ich spreche, ist das, was du hören wirst, folgendes«.

²³³ Im Original *iki menoko, iki katkemat*. Sowohl *menoko* als auch *katkemat* bedeuten »Frau«, das Adjektiv *iki* (»gemein«) ist hier gleich. Der Unterschied der beiden Verse wurde in der Übersetzung durch eine Änderung des Adjektivs wiedergegeben.

²³⁴ Das hier verwendete *nupur* steht für die magischen Kräfte, die jemand besitzt. Für Körperkräfte wird das Wort *kiror* benutzt.

Fächers waren zwei Flammenzungen, drei Flammenzungen in zwei Formen, in drei Formen gemalt. Diesen Fächer also zog ich hervor. Als ich mich vor Wakkauskamuy, der edlen Göttin, aufstellte, da zog diese einen goldenen Fächer hervor. Auf der einen Seite ihres Fächers waren Kältewolken in zwei Formen, in drei Formen aufgemalt, auf der anderen Seite des Fächers waren sommerliche Regenschauer in zwei Formen, in drei Formen aufgemalt. Diesen Fächer also zog sie hervor.

Sie richtete die Seite, auf der die Kältewolken abgebildet waren, auf mich und fächerte langsam über mir hin und her. Zugleich kam ein starker Hagelschauer auf mich herab. Ich jedoch nahm meinen Fächer und richtete die Seite, auf der brennend heiße Sonnenstrahlen, tödliche Sonnenstrahlen aufgemalt waren, auf sie. Da schossen tödliche Sonnenstrahlen, brennend heiße Sonnenstrahlen hervor, und gerade als es so schien, daß Wakkauskamuy durch diese Sonnenstrahlen zugrundegehen werde, richtete sie schmerzgepeinigt die Seite ihres Fächers auf mich, auf der die sommerlichen Regenschauer abgebildet waren, und ein starker Sommerregen fuhr auf mich nieder. Da richtete ich wiederum die Seite des goldenen Fächers auf sie, auf der zwei Flammenzungen, drei Flammenzungen abgebildet waren, und langsam wedelte ich mit dem goldenen Fächer auf und ab. Da kam ein Schwall glühender Kohlen herab, auf die Sitzmatten kamen zwei Flammenzungen, drei Flammenzungen herab, und auch die Wände²³⁵ fingen Feuer. Der Saum des Gewandes von Wakkauskamuy fing ebenfalls Feuer. Der Kleiderständer bog sich unter dem Gewicht des schön gestickten Gewandes der edlen Göttin und fing Feuer.

Da entschuldigte sich Wakkauskamuy: »Ich habe wirklich Schlimmes getan, Schlimmes auf mich geladen! Auch wenn ich dafür eine schreckliche Strafe verdient habe, so will ich mich entschuldigen. Bitte, du mächtigste Göttin, du edle Göttin, verzeih mir!«

Als ich diese Worte hörte, da überdachte ich alles noch einmal,²³⁶ ich dachte über folgendes nach: »Als man uns aus gewissen Gründen vom höchsten Himmel hinab ins Menschenland geschickt hatte, da wurden wir geschickt, um zu Anführern der Menschenländer zu werden. Sie jedoch konnte sich mir gegenüber nicht zurückhalten, und um sie dafür zu bestrafen – nur weil ich ihr zürne –, soll ich sie etwa auf grausame Weise töten?«²³⁷ So dachte ich bei mir. Energisch durchstieß ich mit dem Kopf die Türmatte²³⁸ und kehrte wütend nach Hause zurück, kam ich nach Hause.

Von da an widmete ich mich wieder ausschließlich meinen Stickereien, als sich eines Tages die Tür öffnete. Als ich hinsah, erkannte ich meinen edlen Gemahl, meinen Gatten, den ich zu mir geholt hatte. Er kam mit einer Binsenmatte in den Händen herein und legte diese vor das Feuer. Ich jedoch hatte keine Lust, mich ihm zuzuwenden oder meinen Kopf zu drehen, und so wandte ich mich nicht um, sondern

²³⁵ Kubodera (1977a, S. 600) interpretiert *as-so* als »Oberfläche der Wand«. *As* ist dabei eigentlich ein Verb mit der Bedeutung »stehen«.

²³⁶ Im Original: *yaykotuymasiramసుypaan* = Ich (-an) wandte (*సుypa*, Pl.) mein (*si-*) Herz (*ram*) weithin (*tuyma*) zu (*ko-*) mir selbst (*yay-*).

²³⁷ Im Original ist die Gedankenrede in der 2. Person Singular formuliert, da die Feuergöttin zu sich selbst spricht.

²³⁸ Der Eingang eines Ainu-Hauses ist mit einer herabhängenden Strohmatte (ainu *apaotki*) verdeckt. Hier ist ein Wortspiel mit der lautlichen Ähnlichkeit von *apaotki* (Türmatte) und *apaeotke* (»ich durchstieß es mit dem Kopf«) wahrscheinlich.

starrte unverwandt auf die Feuerstelle. Ohne etwas zu sagen, saß er da, und schließlich breitete er die Binsenmatte vor dem Feuer aus. Sechs Kostbarkeiten, von Göttern gemachte Gegenstände, und dazu leuchtende Schätze, sechs Schätze holte er hervor und sagte dann:

»Geliebte Gattin! Ich habe etwas Schlimmes getan, und da ich mich scheue, ohne ein Bußgeld hereinzukommen, lege ich dir hier die Gebühr für mein Eintreten zu Füßen.«

So sprach er, ich aber schwieg beharrlich.²³⁹ Nach einiger Zeit rollte er die Binsenmatte schweigend zu und legte sie zu den anderen Schätzen. Und so lebten wir weiter.²⁴⁰

Der Hasenfürst singt über sich selbst (KI-002)

TANNE TÖ. Ich konzentrierte mich den ganzen Tag nur auf die Schnitzereien meiner Schwertscheide, auf die Schnitzereien an der Schwertscheidaußenseite. So lebte ich wie immer, wie üblich dahin, doch eines Tages wurde mir unglaublich langweilig, und so legte ich das, woran ich gerade gearbeitet hatte, zur Seite, kleidete mich an und ging hinaus. Dann wanderte ich flußabwärts. Wenn ich zu einem kleinen Sprung ausholte,²⁴¹ konnte ich meine Schritte hören. Auf steinernem Grund machte ich hopp-hopp, auf hölzernem Grund machte ich hopp-hopp – so hörte ich meine Schritte. Und nachdem ich einige Zeit lang immer wieder zu kleinen Sprüngen ausgeholt hatte, kam ich an den Strand.

Am Strand hoppelte ich in kleinen Sprüngen nach Westen und nach Osten.²⁴² Dabei sah ich, wie vom Meer her ein kleiner Orca²⁴³ auf die Küste zuschwamm. Ich hüpfte am Strand aufgeregt auf und ab, und in der Zwischenzeit war der kleine Orca schon nahe an den Strand herangekommen.²⁴⁴ Als ich das sah, hoppelte ich am Strand in kleinen Sprüngen nach Westen und nach Osten. Unterdessen zog und streckte sich²⁴⁵ der kleine Orca, er tauchte ruhig über den Wellen auf und dann wieder unter, und während ich in kleinen Sprüngen umherhoppelte, sprach der kleine Orca:

²³⁹ Im Original *akosomotasnu* = »ich atmete ihm nicht zu«.

²⁴⁰ Rezitiert von Hiraga Etenoa am 6. 9. 1932. Die Erzählung ist zu finden in Kubodera 1977a, S. 42–47.

²⁴¹ Im Original: *kosne terke akoyaysikurkaomare* – »ich tat mich selbst in meinen Oberkörper hinein im Hinblick auf einen leichten Sprung«.

²⁴² Im Original steht als Richtungsangabe *ekoypokun* (in die Richtung unter den Wellen = mit der Meeresströmung) und *ekoykaun* (in die Richtung über den Wellen = entgegen der Meeresströmung). Je nach Position des Sprechers sind damit andere Himmelsrichtungen gemeint. Die hier verwendete Übersetzung mit »Westen« und »Osten« folgt der Übersetzung von Kubodera (1977a, S. 49).

²⁴³ Im Original ist der Orca als *repun kamuy*, »Gottheit des Meeres« bezeichnet.

²⁴⁴ Im Original: *pon repun kamuy tane anakne yanke kaype repun kaype siuturta yap ruwe ne* = »der kleine Orca war nun genau zwischen die Wellen, die er an den Strand spülte, und die Wellen, die auf das offene Meer hinauswanderten, gekommen«.

²⁴⁵ Hier wird dieselbe Verbform verwendet, die auch die Bewegung des Hasen beschreibt: *koyaysikurkaomare*, allerdings in der 3. Person Singular.

»Sieh an, sieh an, der Fürst der Hasen! Höre, was ich zu sagen habe: Der alte Mann, der über das Meer gebietet, der Gott, der über das Meer gebietet,²⁴⁶ hat mich mit folgender Botschaft ausgesandt: »Mir ist fürchterlich langweilig, und so habe ich ein wenig Wein gemacht. Schwimm zur Küste und lade den Fürsten der Hasen zu mir ein!« Das sagte die Meeressgottheit zu mir, und so kam ich hierher. Zum Glück²⁴⁷ bist du, Fürst der Hasen, zu mir herab zum Strand gekommen. Bitte spring auf meinen Rücken! Ich werde dich zum Wohnsitz der Meeressgottheit bringen.«

Daraufhin erwiderte ich: »Ist das wahr? Sagst du die Wahrheit?« Der kleine Orca bestätigte, daß dies die Wahrheit sei. Daher erhob ich mich vom trockenen Strand und hielt mich zwischen den Rückenflossen des kleinen Orca fest. Da eilte der kleine Orca auf das offene Meer hinaus, auf das offene Meer hinaus. Nachdem wir geraume Zeit über das Meer geeilt waren, kamen wir an die Grenze des Meeres der Meeressbewohner und des Meeres der Landbewohner.²⁴⁸

Da sprach der kleine Orca: »Ich habe zwar gesagt, daß ich zum Strand gekommen war, um dich einzuladen, doch war das weder wahr noch richtig. Ich glaubte, daß du nicht mitgekommen wärst, wenn ich dir den wahren Grund erzählt hätte, weshalb ich dich einlud. Und daher habe ich dich angelogen. Höre nun also, weshalb ich dich eingeladen habe: Der alte Mann, der über das Meer gebietet, der Gott, der über das Meer gebietet, hat eine Tochter. Und diese Tochter hat eine Krankheit, hat ein Leiden. Nun scheint sie bald dahinzuscheiden, zu sterben, und so sagte sie: »Ich glaube, ich werde bestimmt weiterleben, wenn ich das Herz des Hasenfürsten esse.« Daher also schickte mich der Gott, der über das Meer gebietet, zur Küste, und so bin ich, wie du selbst gesehen hast, zur Küste gekommen. Doch wenn ich dir dieses erzählt hätte, wärst du nicht mitgekommen, so vermutete ich, und daher log ich dich an, nahm ich dich mit, nahm ich dich mit.«²⁴⁹

So sprach der kleine Orca. Also sagte ich: »Wenn dem so ist, hätte ich, wenn du mir die Wahrheit erzählt hättest, sogleich mein echtes Herz, mein wahres Herz mitgenommen. Und jetzt hast du mich also belogen? Dich mit einem Spielherzen und Spielknochen²⁵⁰ zu begleiten, ist schlecht. Bring mich wieder zurück zum Strand! Mein echtes Herz und meine echten Knochen habe ich zuhause gelassen – mit einem Spielherzen und Spielknochen bin ich zum Strand hinabgestiegen, um zu spielen. Weil du gesagt hast, du wolltest mich einladen, bin ich mit dir gekommen, doch wenn du gelogen hast, bring mich bitte wieder zurück zum Strand! Dann werde ich mein echtes Herz, mein wahres Herz holen und danach dich begleiten.«

²⁴⁶ Laut der Rezitatorin handelt es sich dabei um die Meeresschildkröte. Diese wird von den Ainu als besonders mächtige Gottheit verehrt (Kubodera 1977a, S. 604).

²⁴⁷ Im Original: *kamuy renkayne* = »dem Willen der Götter entsprechend«.

²⁴⁸ Der Begriff *repunkur* (»Meeressbewohner«) bezeichnet die Menschen, die nicht auf Hokkaidō, also jenseits des Meeres, leben. *Yaunkur* dagegen ist die Bezeichnung für die Bewohner Hokkaidōs. Das Meer in der Nähe Hokkaidōs wird als zum Land der Ainu (= *Yaunkur*) gehörig angesehen, daher spricht der Text von einer Meeressgrenze. Vgl. Kubodera (1977a, S. 605).

²⁴⁹ Im Original unterscheiden sich die letzten beiden Verse: *aetura hawe*, *aetura siri*. *Aetura* bedeutet »ich nahm dich mit«, das *hawe* bezeichnet die audielle Evidenz, *siri* die visuelle Evidenz. Wörtlich zu übersetzen wären die Verse also mit: »Ich nahm dich mit, wie man hört, ich nahm dich mit, wie man sieht«.

²⁵⁰ Im Original *asinotsampe*, *asinotpone*. *Sinot* bedeutet »spielen«.

Als ich das sagte, fragte er mich: »Wirklich? Ist das wahr?« Ich bestätigte es, und er schwamm daraufhin wieder zurück. Geraume Zeit eilten wir zur Küste, und schließlich, als wir auf einem Wellenkamm zur Küste gelangt waren, da erhob ich mich zwischen den Rückenflossen des kleinen Orca und sprang schnell auf den trockenen Strand hinab.

Ich lachte lauthals auf und sagte: »Ich hatte zwar gesagt, daß ich mein wahres Herz, mein echtes Herz holen werde, aber die Wahrheit, die reine Wahrheit war das nicht!« Da warf mir der kleine Orca zwei Beleidigungen, drei Beleidigungen zu und kehrte um. Als ich das sah, ging ich wieder flußaufwärts, ging ich zu meinem Haus. Um Haaresbreite dem Tod entkommen war ich dankbar, dem Tod um Haaresbreite entkommen zu sein, und fortan widmete ich mich wieder allein der Schnitzerei an meiner Schwertscheide, der Außenseite meiner Schwertscheide. Und wie immer, wie gewöhnlich lebte ich weiter.

— So erzählt der Hasenfürst über sich selbst.²⁵¹

Der Hasenfürst erzählt (KI-003)

SANKUMA KANKAN, RĀPIP, RĀPIP, SĀ SĀ. Ich verbrachte meine Tage ohne Aufregung, doch eines Tages ging ich zum Strand hinab, um zu spielen. Ich sprang nach Osten, ich sprang nach Westen,²⁵² als plötzlich ein Seelöwe kam und sagte: »Sieh an, sieh an, der Fürst der Hasen! Hör gut zu, was ich dir sage: Die Tochter des Meeresherrn ist krank, und ich bin hierhergekommen, weil sie gesagt hat: ›Erst wenn ich den Hasenfürsten sehe, wird meine Krankheit wieder besser.‹ Spring auf meinen Rücken!«

Also sprang ich auf seinen Rücken. Nachdem wir eine Weile dahingeeilt waren und uns nun mitten auf dem Meer befanden, da lachte er lauthals auf: »Ich habe gesagt, daß es die Wahrheit sei, daß es wirklich so sei«, sagte er und fuhr fort: »Die Tochter des Meeresherrn ist schon lange krank, und nun hegt man die Befürchtung, daß sie bald sterben könne. Und so hat sie gesagt: ›Es heißt, ich würde nur dann weiterleben, wenn ich etwas Hasenfleisch, etwas Hasensuppe esse.‹ Und so bin ich auf der Suche nach dir zum Strand gekommen, dort aber habe ich dich angelogen.«

So sprach der böse Seelöwe, ich aber erwiderte: »Wenn du mir das gleich erzählt hättest, hätte ich meine echten Knochen, mein echtes Fleisch²⁵³ mitgenommen. Du hast es aber nicht gesagt, und ich habe nur meine Spielknochen und mein Spielfleisch angelegt, um mich zu vergnügen. Laß mich zurückkehren, dann will ich meine echten Knochen, mein echtes Fleisch holen.«

Da machte der Seelöwe gleich kehrt und schwamm zurück zum Strand. Am trockenen Strand kamen wir an Land. Da sprang ich von ihm herab und lachte lauthals

²⁵¹ Rezitiert von Hiraga Etenoa am 7. 10. 1932. Die Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 48–52.

²⁵² Im Original *ekoykaun ma* (in die Richtung über den Wellen = entgegen der Meeresströmung), *ekoypokun ma* (in die Richtung unter den Wellen = mit der Meeresströmung).

²⁵³ Im Text steht hier *rur*, das eigentlich »Suppe« bedeutet und in dieser Bedeutung weiter oben verwendet wurde. An dieser Stelle (und womöglich auch weiter oben) steht *rur* nicht für die Suppe selbst, sondern für das Fleisch in derselben.

auf: »Hast du etwa geglaubt, ich hätte die Wahrheit gesagt, ich hätte wahr gesprochen?«

Als ich dies sagte, riß der Seelöwe die Augen weit auf und starrte mich an, ich aber sprang und sprang hinfert,²⁵⁴ bis zu meinem Haus, und dort lebte ich fortan wie immer, ohne Aufregung. Und daher habe ich das erzählt.

—So erzählt der Hasenfürst.²⁵⁵

Die Spinnengöttin erzählt (KI-004)

NÖPE. Ich verbrachte meine Tage, indem ich mich voll und ganz auf meine Stickereien konzentrierte. So lebte ich lange Zeit, bis ich eines Tages vernahm, wie vom Meer her eine Gottheit mit großem Getöse kam. Ihren Wagen brachte sie direkt auf meinem Haus zum Stehen, und als es wieder ganz still geworden war, da erklang die Stimme der Gottheit:

»Ich grüße dich, oh Göttin, die du hier wohnst! Höre, was ich zu sagen habe: An einem fernen Ort, an dem die Wolken den Boden berühren, ist das Dorfoberhaupt ein großer, bössartiger Gott, und nur zu dir empfindet er Liebe. Just in diesem Moment bereitet er sich darauf vor, hierher zu kommen. Ich bin sogleich zu dir gekommen, um dich davon zu unterrichten, daß der große böse Gott hierherkommt.«

So erklang des Gottes Stimme. Ich jedoch dachte bei mir: »Ich bin doch keine gewöhnliche Göttin!«, und so ignorierte ich seine Worte. Fortan verbrachte ich meine Tage, indem ich mich voll und ganz auf meine Stickereien konzentrierte. So lebte ich lange Zeit wie immer, bis ich eines Tages ein lautes Getöse und Brüllen vernahm, das von der Ankunft eines Gottes kündete. Seinen Wagen brachte er direkt auf meinem Haus zum Stehen. Dann vernahm ich des Gottes Stimme:

»Ich habe nicht gelogen, doch die mächtige Gottheit bezweifelt meine Worte und schweigt? Der große böse Gott ist auf dem Weg hierher! Und eben deshalb bin ich hierhergekommen, um es dir zu verraten.«

So sprach er, und als ich mich umblickte, da sah ich tatsächlich den großen bösen Gott herannahen. Da stellte ich auf dem Platz, auf dem ich saß, einen dünnen Nadelmann auf. In die Feuerstelle stellte ich einen Kastanienmann. Zum Fenster stellte ich einen Wespenmann. In ein Faß setzte ich einen Schlangenmann. Über die Tür hängte ich einen Stampfkeulenmann, und über die Außentür hängte ich einen Mörsermann. Danach verwandelte ich mich in ein Schilfrohr.

Unterdessen waren von draußen Geräusche zu vernehmen. Jemand zwängte sich ohne Begrüßung durch die enge Türe hinein. Der, den ich für den großen bösen Gott hielt, der an einem fernen Ort, an dem die Wolken den Boden berühren, regierte, ging zum rechten Sitzplatz und setzte sich. Er grub ein Stück glühende Holzkohle aus der Asche aus und sagte dabei: »Nun bin ich hierhergekommen, weil ich dachte, hier wäre die Göttin, die hier wohnt, doch ist sie wohl irgendwohin gegangen.«

²⁵⁴ Im Original wird hier das Verb *ek* (»kommen«) verwendet, das impliziert, daß sich der Protagonist zum Zeitpunkt seiner Erzählung in seinem Haus befindet. Das legt auch der Rest der Geschichte nahe.

²⁵⁵ Rezitiert von Hiram Karepia am 23. 2. 1936. Die Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 53–54.

Während er das sagte, scharrte er im Feuer herum. Da platzte mit einem Zack das Kastanienmännchen auf und flog in das eine Auge des großen bösen Gottes. »Au, mein Auge!«²⁵⁶ rief er da und taumelte nach hinten. Da stach ihm das Nadelmännchen in den Hintern. »Au, mein Auge! Au, mein Hintern!« rief er, stand auf und ging zum Fenster. Da schoß ihm das Wespenmännlein in das andere Auge. »Au, meine Augen! Au, mein Hintern!« rief er da und lief zum Faß. Da biß die Schlange in die eine Hand des großen bösen Gottes. »Au, meine Hand! Au, meine Augen! Au, mein Hintern!« rief da der große böse Gott und stürmte hinaus. Da fiel das Stampfermännlein auf den Kopf des großen bösen Gottes. Schmerzerfüllt brüllte der große böse Gott: »Au, meine Augen! Au, meine Hand! Au, mein Hintern! Au, mein Kopf!« Dann stürmte er hinaus, und als er durch die äußere Türe trat, fiel das Mörsermännlein auf ihn herab. Zugleich entfuhr dem großen bösen Gott mit tosendem Gebrüll der Todesschrei. Dann wurde es still.

Anschließend ließ ich mich wieder vor dem Feuer nieder und widmete mich nur der Stickerei. So lebte ich fortan wie immer, ohne Aufregung.

— So erzählt die Spinne.²⁵⁷

Eine unbekannte Gottheit erzählt (KI-005)

NÖPE. Ich lebte wie immer, ohne Aufregung, doch eines Tages pickte und pickte, rupfte und zupfte ein Vögelchen mit rotem Schnabel und roten Füßen²⁵⁸ auf dem Holzrahmen meines Fensters. Es sagte:

»Heute Abend wird der Sechsköpfige Iwanrekutuspe²⁵⁹ hierherkommen. Triff deine Vorbereitungen!«

So sprach dieses Vögelchen.

Als es Abend wurde, da legte ich in das Hausfeuer ein Kastanienmännlein, hinter den Rand des Feuers ein dickes Nadelmännchen, in das Wasserfaß legte ich ein Krabbenmännlein, auf die Haustür ein Mörsermännlein und auf die äußere Türe ein Klopffhammermännchen.

Als es dann dunkel wurde, hörte ich Iwanrekutuspe kommen. Das klang so: Den ersten Hals ließ er brüllen, als wollte er Kinder zum Weinen bringen, den zweiten Hals ließ er Schlaflieder singen, den dritten ließ er »Haa, haa« schreien, den vierten ließ er Warnrufe ausstoßen, den fünften ließ er Gebete an die Götter ausstoßen, und den sechsten ließ er Trauerklagen weinen. So also klang sein Kommen.

Er kam herein und setzte sich an das Feuer. Da erklang im Feuer ein Knacken, und ich ließ einen Regenbogen aus Glut, einen Regenbogen aus Asche auf das Ungeheuer herunterregnen.

²⁵⁶ Der Gott benutzt für »mein Auge« hier die umgangssprachliche Form *kusiki* anstelle der in *kamuy yukar* zu erwartenden Form *asiki*. Das zeigt seine große Überraschung – er ist in diesem Moment nicht in der Lage, den narrativen Stil zu wahren. Für den Leser oder Zuhörer wirkt diese Annäherung an die Umgangssprache unmittelbar und macht den Schmerz des Gottes nachvollziehbar.

²⁵⁷ Rezitiert von Hiraga Etenoa am 6. 9. 1932. Die Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 55–58.

²⁵⁸ Laut Kubodera (1977a, S. 59) handelt es sich vermutlich um *uyuykecir*, einen in Asien beheimateten bräunlichroten Eisvogel (*Halcyon coromanda*).

²⁵⁹ Iwanrekutuspe: ein Wesen (-pe), dem sechs (*iwan*) Häuse (*rekut*) wachsen (*us*).

»Au, mein Auge! Au, mein Auge!« rief er da und taumelte rückwärts. Da stach ihm das dicke Nadelmännlein in den Allerwertesten. »Au, mein Hintern! Au, mein Hintern!« schrie er da und lief zum Wasserfaß. Hier zwickte ihn die Krabbe in die Hand. »Au, meine Hand! Au, meine Hand!« brüllte er da und lief zur Tür hinaus. Da fiel das Mörsermännlein auf Iwanrekutuspes Haupt. »Au, mein Kopf! Au, mein Kopf!« schluchzte er und trat hinaus. Da schlug ihm das Klopffammermännlein in den Nacken. Und dann starb der Sechsköpfige Iwanrekutuspe.²⁶⁰

Der göttliche Herrscher der Berge erzählt (KI-006)

HOWĒWĒ HUM. Ich bin der göttliche Herrscher der Berge.²⁶¹ Die Frau, deren Fell strahlend schön war, die Frau, die ich in mein Haus geholt hatte, verehrte ich schon allein dann, wenn sie Wasser holte oder das Feuer entfachte. So verbrachten wir die Tage ohne jede Veränderung. Schließlich aber wurde uns ein wunderschönes Kind geboren. So lebten wir friedlich weiter. Eines Tages dachte ich bei mir: »Wenn ich einen leeren Platz zurücklasse, wenn ich nicht da bin, machen sie sich Sorgen. Aber ich möchte gemeinsam mit dem Herrscher des unteren Himmels²⁶² einen Ausflug machen, damit wir als unvergleichliche Freunde miteinander Zeit verbringen können.« Also erteilte ich meiner strahlend schönen Frau, dem Weibe, das ich in mein Haus geholt hatte, Anweisungen und machte mich auf den Weg, um den Herrscher des unteren Himmels zu besuchen. Nachdem ich das Haus des Herrschers des unteren Himmels erreicht hatte, unterhielten wir uns prächtig miteinander. Zwei Tage, drei Tage verbrachten wir miteinander, als ich begann, mir Sorgen um meine Familie zu machen. Doch sprach der Herrscher des unteren Himmels übermäßig viel, und daher überwand ich meinen Wunsch, hinauszugehen. So verging die Zeit, bis eines Tages plötzlich ein alter Krähenmann am Türpfeiler pickte und zwickte, rupfte und zupfte. Er sagte:

»Oh Herrscher über die Berge, du mächtige Gottheit! Bist du so blind? Während deiner Abwesenheit wollte deine Frau mit dem strahlend schönen Fell, die Frau, die du in dein Haus geholt hast, den Menschen einen Besuch abstatten. Aus diesem Grund hat sie dein Kind [allein] zurückgelassen und Fenster wie Türe mit Lederbändern fest verschlossen, fest zugebunden. Dann ist sie gegangen. Anschließend ist dieses Kind, dein Kind, gegen das Fenster gesprungen, gegen die Türe gesprungen, es hat lauthals geweint und nach seiner Mutter, seiner Mama, gerufen. Tag und Nacht tut es das ununterbrochen – ist der Herrscher der Berge tatsächlich so blind, daß er das nicht sieht?«

²⁶⁰ Rezitiert von Hirame Karepia am 3. 2. 1936. Diese Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 59–60.

²⁶¹ Ein Epitheton des Bären.

²⁶² In der Ainu-Mythologie ist der Himmel in sechs Ebenen unterteilt. *Ranke kanto*, der »untere Himmel« ist dabei die unterste Himmelebene. Die anderen sind (in aufsteigender Reihenfolge): *Urar o kanto* (»der Nebelhimmel«), *Nis o kanto* (»der Wolkenhimmel«), *Rikun kanto* (»der obere Himmel«), *Nociw o kanto* (»der Sternenhimmel«) und *Siniskanto* (»der Himmel der wahren Wolken«). (Kubodera 1977a, S. 613).

Als ich den Worten des Krähenmannes, des alten Krähenmannes lauschte, tat ich nur das; dann aber befiel mich eine wilde Besessenheit. Also sprang ich auf, erhob mich vor dem Feuer und rannte zur Tür. Mit dem Kopf durchstieß ich die Türmatte und eilte so schnell dahin, daß mir der Wind um die Ohren pfiß.²⁶³ Geschmeidig sprang ich in den Garten meines Hauses und lauschte. Im Inneren des Hauses war zu hören, wie mein Kind durchdringend und lauthals weinte. Sogleich ging ich zur Tür, doch als ich hineingehen wollte, da war die Tür mit Lederbändern verschlossen. Diese Lederbänder zerschnitt ich, und verstreute die Fetzen hinter der Türe. Ich stürmte hinein und sah mein Kind, wie es lauthals weinend, tränenüberströmt herumlaufend gegen das Fenster sprang. Da stürzte ich schnell zu ihm hin, nahm mein Kind hoch und ließ es auf meinen Rücken steigen. Dann zog ich den Tragegurt fest an.

»Wenn ich in das Menschendorf gehe, dann werde ich es zerstören!« dachte ich bei mir und ging hinaus. Dann eilte ich meinen kleinen Fluß entlang hinab, daß mir der Wind um die Ohren pfiß. Als ich einige Zeit dahingelaufen war, da tauchte plötzlich aus dem Nichts ein Leichtfüßiger, ein Schnellfüßiger²⁶⁴ auf. Von weitem lockte er mich mit seinem Bellen und wedelte in der Ferne mit seinem Schwanz. Unterdessen konnte ich in den Schatten der Bäume kurz einige Sehnenkerben²⁶⁵ von Bögen ausmachen. Erfreut lief ich auf sie zu. Auf einmal steckte in meinem Oberkörper ein hübscher kleiner Pfeil. Aus dem Schatten der Bäume kamen zwei junge Männer hervor und liefen fort. Sogleich nahm ich die Verfolgung auf.²⁶⁶ Da bellte mich der Leichtfüßige, der Schnellfüßige an und wedelte in der Ferne mit dem Schwanz. Unter meiner Kehle entkam er mir wie Wasser [den Händen].²⁶⁷ Er lief um mich herum, und das machte mich so zornig, daß ich den Leichtfüßigen, den Schnellfüßigen schlagen wollte. Er aber glitt zwischen meinen Händen hindurch wie Wasser. Hinter mir sprang er hin und her, und mir wollte es nicht gelingen, ihn zu töten.

Nach einer Weile erschien plötzlich eine Schierlingsgottheit.²⁶⁸ Die Alte Göttin²⁶⁹ hatte ihn als Boten zu mir geschickt und ließ mir folgendes ausrichten: »Oh mächtige Gottheit, besuche mich höflich, dann will ich dir entgegentreten und mich mit dir in aller Ruhe unterhalten. – So läßt dir die Alte Göttin durch mich ausrichten.« So sprach die Schierlingsgottheit, ich aber schlug immer und immer wieder nach ihr. Fortwährend

²⁶³ *Ranan humi aekisarsutukomawkurur* – »ich ließ durch die Art, mit der ich hinabließ, den Wind um meine Ohren wehen«.

²⁶⁴ *Kema kosne kur* (»Person mit leichten Beinen«) und *Kema tunas kur* (»Person mit schnellen Beinen«) sind zwei Epitheta für den Fuchs (Kubodera 1977a, S. 614).

²⁶⁵ *Ainu kitay*. Die Kerbe, in der die Bogensehne am Bogen befestigt wird. Hier soll vermutlich ausgedrückt werden, daß der Protagonist nur einen ganz kurzen Blick auf die Waffen erhaschen konnte.

²⁶⁶ *Setur kasike ayayarire* = »ich (a-) ließ (-re) mich selbst (yay-) mich auf (kasike) ihre Rücken (setur) festhalten«.

²⁶⁷ Das Verb *cipesispare* ist zusammengesetzt aus einer Kausativ-Antikausativ-Konstruktion *ci-...-re*, die für die Bedeutung unerheblich ist, da das Antikausativpräfix *ci-* das Kausativsuffix *-re* entwertet, und dem Verb *sispa* (»entfliehen, entrinnen«), dem das inkorporierte Nomen *pe* (»Wasser«) vorangestellt ist. Letzteres wird hier modal-adverbial gebraucht und vergleicht das Entrinnen mit Wasser, das zwischen den Fingern aus den Händen fließt (Kubodera 1977a, S. 614).

²⁶⁸ *Surku kamuy*. Schierlingsgift wurde bei den Ainu als Pfeilgift für die Jagd verwendet (Kubodera 1977a, S. 614).

²⁶⁹ Ein Epitheton der Feuergöttin.

bellte mich der Leichtfüßige, der Schnellfüßige an und wedelte aus der Ferne mit dem Schwanz, und mal entfernte er sich von mir, mal kam er ganz nah heran.

Nach einer Weile erschien plötzlich eine Kiefernharzgottheit. Gemeinsam mit der Schierlingsgottheit legte er seine Beine um meinen Unterkörper und meine Finger und hielt mich an den Händen fest. Wie ein Gott, wie eine Gottheit brach ich zusammen und starb. Alles um mich herum wurde dunkel.

Als ich nach langem Schlaf die Augen öffnete, bemerkte ich, wie meine Arme und Beine von einem Ast herabbaumelten. Daneben war ich wiedererwacht. Unter mir lag ein alter Bär, der wie ein Gott, wie eine Gottheit gestorben war. Auf diesem Bären spielte ein Bärenjunges. Da kamen jene jungen Männer von vorhin auf mich zu. Sie flüsterten miteinander und sagten: »Ich dachte, wir hätten einfach einen prächtigen *kamuy* gefangen, doch sieht der nicht aus wie der Bär von vorhin?«

Das flüsterten sie einander zu, als ein Rudel Hunde das Bärenjunge verfolgte. Die jungen Männer schlugen auf sie ein und verjagten die Beißer.²⁷⁰ Anschließend nahmen sie das Bärenjunge in den Arm. Nun formten sie die Gestalt²⁷¹ des Bären und verehrten ihn. Dann schnitzten sie in ein zugeschnittenes und gespitztes Holz Flügelspäne und stellten dieses *inaw* neben dem Gott auf. Ihre Hände rieben die Männer vor diesem aneinander.

»Die Götter sollen sich unterhalten!« sagte einer von ihnen. »Nun wird es schon dunkel, und daher ist es zu spät, einen Gott zu bewegen. Also lassen wir ihn jetzt zurück. Morgen dann kommen wir wieder und tragen die mächtige Gottheit in unser Dorf. Bis dahin mögen die anderen Götter hier über ihn wachen.« Dann schnitt er Hölzer mit zugespitztem Ende zu und stellte sie neben die Gottheit. Auch diese verehrten sie, indem sie ihre Hände aneinander rieben. Schließlich hoben sie das Bärenjunge auf ihre Schultern und gingen fort.²⁷²

Da dachte ich: »Weshalb haben sie diese Dinge hergestellt und zurückgelassen?« Nachdem ich diese längere Zeit betrachtet hatte, ließ ich meine Gedanken ein wenig schweifen. Neben der Gottheit brannte ein starkes Feuer, und an diesem Feuer saß ein Mann und sagte: »Wenn eine mächtige Gottheit zu diesem Feuer hinabsteigt, dann wollen wir uns unterhalten.«

Daher stieg ich zu jenem Feuer hinab, und wir unterhielten uns gut. Währenddessen kamen Vögel, überaus böse Gottheiten, auf der Suche nach Fleisch herbei. Da erhob sich der Mann, einen Stock²⁷³ in der Hand haltend, lief um mich herum und schlug auf die Wesen ein, die gekommen waren, um Fleisch zu stehlen. Als wir ihnen dann

²⁷⁰ *Nimakitar* = »die Zähne Zeigender«, ein Synonym für *seta* (»Hund«), das in der Sprache der epischen Literatur Verwendung findet (Nakagawa 1997, S. 208).

²⁷¹ »Die Gestalt formen« (Ainu *katukar*) ist ein Teil des Rücksendungsrituals erlegter Tiere ins Land der Götter. Hierfür entfernt man Gehirn und Augen des Tieres und befestigt den Kopf an einem *inaw* (Kubodera 1977a, S. 615).

²⁷² Das hier verwendete Verb *san* legt nahe, daß sich die Männer zurück in ihr Dorf begeben. *San* beschreibt die Bewegung von den hohen Bergen und tiefen Wäldern, die als Reich der *kamuy* gelten, weg in Richtung Küste. In der traditionellen Weltsicht liegen die Menschendörfer irgendwo zwischen den Bergen und Wäldern einerseits und der Küste andererseits.

²⁷³ Das an dieser Stelle für »Stock« verwendete Wort *kanni* beschreibt einen speziellen Stock, der verwendet wird, um wildgewordene Hunde, Bären oder ähnliche Tiere zu erschlagen (Kayano 2002, S. 204).

nachliefen und sie verfolgten, da dämmerte der Morgen. Plötzlich erlosch das Feuer, das bisher hell lodernnd gebrannt hatte. Auch der Mann verschwand. Nur die Hölzer mit dem zugespitzten Ende standen noch da. Also kletterte ich erneut auf einen Ast hinauf und wartete dort. Schließlich hörte ich die Stimmen einer Gruppe, einer großen Gruppe Menschen, die sich näherte. Sie zogen dem Bären das Fell ab, nahmen sein Fleisch auf die Schultern, und dann kehrte die große Gruppe zurück.

Der ältere der beiden Männer vom Vortag trug den Kopf des Bären, den Kopf, an dem das Fell hing, und ich sprang von meinem Ast herab auf die Last desjenigen, der des Bären Kopf trug. Da wurde dieser so schwer, daß er nicht mehr hinabgetragen werden konnte, und so ging ich zu Fuß neben ihm her. So kamen wir an ein Menschendorf, ein Dorf mit vielen Häusern. Im Dorf ragten prachtvolle Häuser, so zahlreich, daß sie ein Land bedecken könnten, in den Himmel empor.²⁷⁴ Beim *nusa*,²⁷⁵ dem *inaw*-Altar hinter einem Haus, zwischen den Häusern wurde ich abgesetzt.

Unterdessen legte die Alte Göttin goldene Gewänder, sechs Gewänder und einen Gürtel an. Gekleidet in sechs Gewänder und gestützt auf einen gedrehten und gebogenen Stock kam sie aus dem Haus heraus. »Als mächtige Gottheit werde ich gepriesen, und so spreche auch ich, wenn man mich so höflich besucht, meinen Dank aus.« So sprach sie und kam heraus. Dann wurde ich hereingebeten. Und als ich eintrat, ließ man mich unterhalb des Heiligen Fensters Platz nehmen. Vor mir war meine Frau, die ich mit zu mir genommen hatte. Nun versammelten sich Scharen von jungen Männern, Scharen von jungen Frauen. Sie machten Reiskuchen,²⁷⁶ sprangen durcheinander und ließen gemeinsam ihre Kurzschwerter [am Holz entlang] gleiten, um *inaw* herzustellen. Als die *inaw* fertig waren, ließ man mich heimkehren. Ein Bündel *inaw*, ein Päckchen Reiskuchen erhielt ich und ging dann hinaus, und dann kam, dann kam ich an mein Haus. Nachdem ich hineingegangen war, gelangten durch das Fenster Reiskuchenpäckchen und *inaw*-Bündel herein. Der Ehrenplatz war voll von den Reihen der Reiskuchen und *inaw*. Schließlich, nach zwei oder drei Tagen kam die Frau, deren Fell strahlend schön war, die Frau, die ich in mein Haus geholt hatte. Vor sich schob sie haufenweise Wein, haufenweise *inaw* und auch Reiskuchen herein. Da schickte ich Nachrichten an die nahen Götter, an die fernen Götter und lud sie ein. Und alle Götter kamen. Also veranstaltete ich ein großartiges Fest.²⁷⁷

Meine Frau sagte: »Ich wollte unbedingt den Wein der Menschen, die *inaw* der Menschen haben, und so habe ich den Menschen einen Besuch abgestattet. Mein Gatte wurde darüber so zornig, daß er mit der Absicht, das Menschendorf zu verwüsten, zu diesem hinabging. Wenn er das tue, dann werde er, wie mächtig er auch sein mag, in das feuchte Land, in die Unterwelt hinabgestoßen – so fürchtete der Fuchsgott, und so war es sein innigster Wunsch, meinen Gatten zu täuschen. Da auch

²⁷⁴ Der hier verwendete Ausdruck *asrukonna mewnatara* (»prächtig sein in der Art, wie sie stehen«) kommt oft in der epischen Dichtung vor, um die Größe und Pracht von Burgen, Siedlungen und Gebäuden zu beschreiben (Kayano 2002, S. 18).

²⁷⁵ Der *nusa* ist ein Bereich, der außerhalb des Hauses an dessen Ostseite angelegt ist. Hier werden *inaw*- Stäbe aufgestellt und die Gottheiten des Hauses und des Dorfes verehrt (Uchida 1993, S. 128). Auch Köpfe erlegter Bären und anderer Tiere stellt man dort zur Verehrung auf. Beim Bärenfest wird hier der Bären-*kamuy* rituell bewirtet (Adami 1989, S. 87–88).

²⁷⁶ Als Opfergabe.

²⁷⁷ *Pirka maratto aukoante* = »Ich ließ alle Besucher gemeinsam sein«.

ich mich sorgte, ließ ich ihn zunächst heimschicken, und dann sorgte ich persönlich dafür, daß unser Kind von den Menschen aufgezogen wird. Dafür stellte man Wein her und gab ihn mir, und da ich mich aus diesem Grunde verspätet hatte, kam ich erst nach meinem Gatten hier an. Mit Wein und Reiskuchen wollen wir für alle Götter ein Festmahl geben. Sicherlich denkt mein Gatte darüber nach, mich zu bestrafen.«

So sprach meine Frau, und alle Götter ermahnten mich. Also häufte ich zwei Verehrungen, drei Verehrungen an [und vergab ihr].²⁷⁸ Als wir damit fertig waren, bedankten sich die Götter und verließen uns. Fortan lebten wir wieder wie immer. Und nach langer Zeit kam mit viel Wein und vielen *inaw* unser Kind von den Menschen. Erneut lud ich die nahen Götter, die fernen Götter ein, und wundervolle Feste fanden statt. Wir erfreuten uns gemeinsam des Festes und des seltenen Weines. Alle Götter bedankten sich und verließen uns.

— So erzählt der göttliche Herrscher der Berge.²⁷⁹

Das Bärenjunge erzählt (KI-007)

HO WEY HO WEY. Bei meinem Menschenvater, bei meiner Menschenmutter,²⁸⁰ da wuchs ich auf und lebte glücklich und zufrieden. Mein Menschenvater beherbergte noch einen anderen Mann, und gemeinsam mit diesem ging er ständig auf die Jagd. Eines Tages richtete mein Menschenvater folgende Worte an mich: »Mein Bärenkind! In diesem Jahr werde ich, ehe ich dich heimsende, Handel mit den Japanern treiben, und wenn ich den erhandelten Wein hergebracht habe, werde ich dir mit diesem eine prächtige Zeremonie abhalten.«²⁸¹

So sprach er zu mir. Dann fuhr er aufs Meer hinaus, um mit den Japanern Handel zu treiben. Ich jedoch verbrachte weiter meine Tage wie bisher. Meine Menschenmutter aber tat, nachdem mein Menschenvater verschwunden war, folgendes: Sie nahm den Gast, den mein Menschenvater aufgenommen hatte, als ihren rechtmäßigen Ehemann. Von da an wurde alles anders. Wenn sie kochte, gab sie mir nichts zu essen, sondern kochte und aß ausschließlich mit dem Mitbewohner, und später legten sie sich gemeinsam auf ein Lager, wo sie, ohne irgendetwas zu tun,

²⁷⁸ Die hier benutzte Wendung *tu onkami toyru, re onkami toyru awkakuste* zeigt ein Phänomen, das am ehesten mit dem japanischen Stilmittel des *engo* (Assoziationskette) vergleichbar ist: *toyru*, das hier als emphatische Partikel nach dem Wort *onkami* (»Verehrung«) verwendet wird, bedeutet auch »Bergpfad« (*toy* »Boden« + *ru* »Straße, Weg«). Die Verbform *awkakuste*, die hier analysiert wird als *a-ø-uka-kuste* (»ich (a-) lasse (-te) sie übereinander (uka) vorübergehen (kus)«) kann auch übersetzt werden mit »ich (a-) wandle (kuste) durch gefrorenen Schnee (uka)«. Durch diese zweite Bedeutungsebene ergibt sich das Bild eines Wanderers, der sich auf einem schmalen Bergpfad durch hohen, von Regen gefrorenen Schnee kämpft. Möglicherweise deutet dieses Bild an, wie schwer es dem Protagonisten fällt, seiner Frau zu verzeihen.

²⁷⁹ Rezitiert von Hiraga Etenoa im September 1932. Die Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 61–72.

²⁸⁰ Es war Ainu-Sitte, das Jungtier eines erlegten Bären ins eigene Dorf mitzunehmen und wie ein menschliches Kind großzuziehen, um das *iomante*, das Heimsendungsritual, durchzuführen, sobald der Bär ausgewachsen ist (Itō 1993a, S. 159–160). Die Begriffe »Menschenvater« (*aynu ona*) und »Menschenmutter« (*aynu unu*) beziehen sich auf die Dorfmitglieder, in deren Obhut der Bär aufwächst.

²⁸¹ Die hier verwendete Verbform *aeepirkakurtomte kusune* bedeutet wörtlich »ich (a-) werde (kusune) dich (e-) mit diesem (e-) auf beste Weise (*pirkakur*) leuchten (*tom*) lassen (-te)«.

Tag und Nacht übereinander lachten und miteinander schäkerten. So ging das eine lange Zeit, und schließlich, als ich merkte, wie mein Körper wegen der wenigen Nahrung immer schwächer wurde, da brach ich eines Nachts meinen Käfig auf und ging hinaus. Stromaufwärts ging ich, immer weiter, ziellos wanderte ich umher, bis ich schließlich an eine große Fischerhütte kam. Ich näherte mich dem Häuschen und sah, daß sich in der Nähe viele Stäbe befanden, auf denen Fisch getrocknet wurde. Als ich sie betrachtete, da rührte sich bereits wieder mein Hunger, doch ich fürchtete, man könnte mir zürnen, wenn ich davon aß. Daher ging ich, obgleich ich hungrig war, hinein, in das Haus ging ich hinein.

Drinnen hatte jemand an die Dachbalken Bündel von Trockenfischen gehängt. Als ich sie betrachtete, da rührte sich erneut mein Hunger, doch ohne davon zu essen, wandte ich mich zum Feuer. Am rechten Sitzplatz hing an einem Kleiderständer ein großer Tabakbeutel. Ich nahm ihn herunter, weil ich fürchtete, man könnte mir zürnen, wenn ich es nicht tat, und legte mich auf den rechten Sitzplatz neben das Feuer, wobei ich den Tabakbeutel als Kopfkissen benutzte. Dann schlief ich ein.

Nach einiger Zeit – ich hatte lange geschlafen, und inzwischen war es vollständig dunkel geworden –, spürte ich, daß der Hausbesitzer zurückgekehrt war. Ich hörte, wie der Mann bis zum Garten kam, dann aber verging einige Zeit, in der nichts geschah. Ich hatte das Gefühl, als würde ich durch das Fenster beobachtet, und so wagte ich nicht, mich zu rühren. Nach einer Weile war mir, als würde ich erneut – diesmal durch die Tür – beobachtet. Um mich herum war es absolut still, und dann öffnete sich ganz leise die Türe. Der Mann kam herein, und ich blickte ihn an. Ein edel und erhaben aussehender²⁸² Mensch kam herein! Am linken Sitzplatz ging er vorbei, und dabei musterte er mich von oben bis unten. Schließlich trat er zu mir heran und sagte verwundert:

»Wie ist nur eine so mächtige Gottheit hierhergekommen?« Er legte vor dem Feuer eine Binsenmatte aus und fuhr fort: »Mächtige Gottheit! Wenn du dich erhebst und am Feuer niederläßt, dann will ich dir ein Mahl zubereiten.« Er entfachte ein starkes Feuer, dann spülte er den Kessel aus und hängte ihn über das Feuer. Schnell wurde ein leckeres Mahl gekocht, und als ich dachte, daß ich nun gefüttert würde, da tat der Mann folgendes: Von den Dachbalken holte er Kieferknochen und Wirbelsäulen von Fischen herab und warf sie ins Feuer. Die verbrannten Knochen holte er wieder heraus. Diese verbrannten Knochen gab er in einen Kessel. Unter diesen Kessel beugte er sich [und fachte so das Feuer an],²⁸³ und als es im Kessel schließlich kochte, nahm er ihn vom Feuer. Anschließend holte er Holzschalen hervor, wusch sie ab und gab mir in einer Schale die Suppe mit den verbrannten Knochen zu trinken.

»Oh mächtige Gottheit!« sagte er. »Hör dir an, was ich zu sagen habe: Ob das wohl nur bei den Menschen so ist? Wenn einem, der an Hunger leidet, plötzlich etwas Leckeres zu essen gegeben wird, dann wird er daran, daß er Fische aß, leiden und sterben.²⁸⁴ Daher gebe ich dir, ehe ich dir leckeres Essen anbiete, eine Suppe mit

²⁸² Das hier verwendete Wort *utarpakehe* wird Personenbezeichnungen nachgestellt, um Respekt auszudrücken (Kayano 2002, S. 111).

²⁸³ *Nea su corpokike hewsi hewsi*. – wörtlich: »er fügte seinen Kopf unter diesen Kessel hinzu«.

²⁸⁴ Kubodera (1977a, S. 76) gibt als Grund dafür das Gift an, das in den Fischen ist.

verbrannten Knochen an. Erst nachdem ich so an die Gelenke²⁸⁵ die Asche der verbrannten Knochen gebracht habe, werde ich dir leckeres Essen geben. Daher, mächtige Gottheit, da ich befürchtet habe, du könntest am Essen schreckliche Schmerzen erleiden und wieder gehen, habe ich so gehandelt. Bitte zürne mir nicht!«

Dann flößte er mir hingebungsvoll die Suppe mit den verbrannten Knochen ein.²⁸⁶ Anschließend wusch er den großen Kessel erneut aus, hängte ihn auf und füllte ihn mit leckeren Fischen. Als er ihn herunternahm, aß ich davon mit meiner Schale. Danach fühlte ich mich wieder besser. Da er mir so große Gastfreundschaft entgegenbrachte, blieb ich bei ihm, und nach einiger Zeit schließlich kamen aus dem Dorf des Menschen zahlreiche Personen, um mich zu begrüßen. Auch die Frau, die Gattin des Mannes kam, um mir Gesellschaft zu leisten. Eine Menschenfrau war sie zwar, aber – Ach! – sie war wunderschön! Eine unbekannte Schönheit kam, um mir Gesellschaft zu leisten! Nun, sie sah mich an und setzte sich vom rechten auf den unteren Sitzplatz,²⁸⁷ neben ihren Gatten. Sie war ausgesprochen höflich. Da erzählte ihr der Mann:

»Eines Tages bin ich in die Wälder gegangen, um Fische zu fangen, und als ich nach Hause zurückkehrte, traf ich auf diesen Gott, der in mein leeres Haus gekommen war. Auf dem rechten Sitzplatz, am Feuer, lag er, sein Haupt auf meinen Tabakbeutel gebettet. Da ich mich darüber wunderte, betrachtete ich ihn eingehend, und da glaubte ich, in ihm das Bärenjunge zu erkennen, von dem ich gehört hatte, das Dorfoberhaupt von Petnoski²⁸⁸ ziehe ihn groß. Mir war zu Ohren gekommen, daß das Oberhaupt von Petnoski seinen Bären auf jeden Fall gehen lassen, ihn heimsenden wolle, sobald dieser das erste Jahr überschritten hat, davor jedoch noch mit den Japanern Handel treiben wolle. Da sein Bär, nachdem er ihn zurückgelassen hatte, auf äußerst schlechte Weise behandelt wurde und daher zornig war, kam er wohl wütend hierher. Daraufhin habe ich ihn versorgt und ihm zu essen gegeben, sodaß er nun wieder kräftig ist. Wenn eine Frau nun immerzu [Böses] denkt, wird der Gott sie dafür sicher bestrafen. Ich werde ihn in unser Dorf als meinen Bärenjungen bringen und ihn in meinem Haus großziehen. Und von unserem Haus aus werde ich ihn heimsenden. Wenn du also kochst, dann koch etwas Leckeres, und gib ihm höflich zu essen, denn er ist mein Bärenjunges.« So befahl er seiner Frau, die er zu sich geholt hatte.

Nun kamen viele Männer mit Fischen herab.²⁸⁹ Der Mann nahm mich mit sich, und gemeinsam gingen wir in sein Haus hinab. Als Unterkunft baute er mir dann einen großen Bärenkäfig, in den er mich steckte. Von da an kümmerte sich die Herrin des

²⁸⁵ *Pone ueus usike* – wörtlich: »Die Stelle, an der die Knochen einander berühren«.

²⁸⁶ *Uhuy pone usey iekoarikiki* – wörtlich »er bemühte sich um mich in Hinblick auf die Suppe mit den verbrannten Knochen«.

²⁸⁷ Der untere Sitzplatz (*utur*) ist dem Eingang am nächsten.

²⁸⁸ *Pet noski* bedeutet wörtlich »Mittellauf eines Flusses«. Hier ist fraglich, ob es sich um eine geographische Angabe (»das Dorfoberhaupt am Mittellauf«) oder um einen Dorfnamen handelt. Für letzteres spricht, daß die Nominalphrase *pet noski kon nispa* wörtlich zu übersetzen wäre mit »der Ehrenwerte, der den Flußmittellauf besitzt / beschützt«, was auch kontextbezogen auf das Dorf, das der Bär verlassen hat, bezogen werden muß. Da kein Begriff für »Dorf« (*kotan*) enthalten ist, wird hier *pet noski* als Eigenname des Dorfes verstanden.

²⁸⁹ Die Verwendung des Verbs *san* (»von den Bergen herabkommen«) läßt hier darauf schließen, daß die Männer vom Flußfischen aus höher gelegenen Gebieten kommen.

Hauses um mich – ach, es ist unbeschreiblich, wie gut sie sich um mich kümmerte! Ach, es ist unbeschreiblich, wie gut die Behandlung war, die man mir angedeihen ließ!

So verbrachte ich meine Zeit, als eines Tages ein Mann zum Haus kam. Ich schaute ihn an und erkannte meinen Menschenvater, der mit einem großen Binsenkorb auf dem Rücken vor das Haus kam und stehenblieb. Da kam die Frau des Dorfoberhaupts heraus und lud meinen Menschenvater in das Haus ein. Er ging hinein, und als ich dachte, daß sie sich nun gegenseitig begrüßt hatten, da unterhielt sich der Hausherr mit meinem Menschenvater. Mein Menschenvater sagte: »Da ich immer nur an mein Bärenjunges gedacht habe, habe ich eine Handelsreise zu den Japanern unternommen. Da während meiner Abwesenheit das Junge äußerst schlecht behandelt worden ist, ist es wütend weggelaufen. Danach bin ich ins Land zurückgekehrt.²⁹⁰ Ich war so wütend, daß ich meine schlechte Frau gemeinsam mit ihrem Liebhaber getötet habe. Anschließend bin ich mit einer kleinen Gruppe aus meinem Dorf über zwei Berge, über drei Berge gewandert, um mein Bärenjunges zu suchen, doch ich habe es nicht gefunden. So sehr hat mich das erzürnt, daß ich lange Zeit mein Bett nicht verlassen habe, doch dann vernahm ich Gerüchte, denen zufolge mein Bärenjunges aus Wut zum Oberhaupt von Petpeni²⁹¹ gelaufen sei. Daher stellte ich für mein Junges einen Talisman her und beschloß, zu ihm zu gehen, und so bin ich mit meinen Schätzen hierhergekommen.« So sprach mein Menschenvater.

Doch der Hausherr gönnte mich ihm nicht. Die beiden redeten und diskutierten aufs Heftigste, bis dann der Herr von Petpeni sagte: »Wenn das so ist, dann geht Ihr, der Herr von Petnoski, hinaus zu meinem Bären und sagt ihm, daß Ihr ihn mitnehmen wollt. Wenn er dann Anstalten macht, Euch begleiten zu wollen, soll er mit Euch gehen.« So sprach das Oberhaupt von Petpeni.

Da ging mein Vater, mein Menschenvater, hinaus und kam an meine Seite. Tränenüberströmt sagte er zu mir: »Hallo, mein kleiner Bär! Wenn ich nun spreche, so wende dich meinen schönen Worten zu und laß sie in dein Herz hinein. Immer nur habe ich an dich gedacht, und daher habe ich eine Handelsreise zu den Japanern unternommen. Niemals hätte ich gedacht, daß meine böse Frau sich so schlecht verhalten würde, und doch ist während meiner Abwesenheit²⁹² etwas so Schlimmes geschehen! Selbstverständlich bist du, mein kleiner Bär, darüber erzürnt und wütend, und es wäre sicher erträglich gewesen, wenn man dich zumindest gefüttert hätte, doch ohne dich zu füttern hat meine üble Gattin in meiner Abwesenheit, während ich fort war, so etwas Schlimmes getan! Da vernahm ich, daß du, mein kleiner Bär, aus diesem Grund wütend fortgegangen und zum Oberhaupt von Petpeni gekommen bist. Daher packte ich meine Schätze und bin mit ihnen aus Sehnsucht nach dir hierhergekommen. Doch selbstverständlich möchte dich der Herr von Petpeni nicht gehen lassen. Tag und Nacht haben wir miteinander gesprochen, miteinander diskutiert, und schließlich sagte der Herr dieses Hauses folgendes: ›Wenn Ihr so sprecht, dann geht doch hinaus

²⁹⁰ Diese Stelle ist ein Hinweis dafür, daß das Verb *yan* auch bedeuten kann, daß man von einem fremden Land zurück ins Land der Ainu kommt.

²⁹¹ Auch hier ist ungewiß, ob es sich um einen Dorfnamen oder eine geographische Beschreibung handelt. *Pet peni* bedeutet »Oberlauf des Flusses«.

²⁹² *Isempirke ta*, wörtlich: »in meinem Schatten«.

zu meinem Bären und sagt ihm, daß Ihr ihn mitnehmen wollt. Und wenn er mit Euch gehen will, dann wird er entsprechende Anstalten machen. Und wenn er nicht mit Euch gehen will, dann wird er entsprechende Anstalten machen. Also geht hinaus und sprecht zu meinem Bärenjungen. Und dann schaut, wie er sich verhält!« Und da der Hausherr dieses gesagt hat, bin ich zu dir herausgekommen. Mein kleiner Bär, wende dich meinen schönen Worten zu und laß sie in dein Herz hinein.« So sprach mein Menschenvater.

Ich aber dachte: »Der, der mich so sehr liebt, ist also mein Menschenvater. Wie könnte ich mich da seinen Worten verschließen?« Langsam wanderte ich im Käfig umher und leckte ihm durch die Essensklappe über seine Hand. Da verehrte mich mein Menschenvater tränenüberströmt zweimal, er verehrte mich dreimal, und während er das wiederholte, sprach er: »Wie schön! Mein Bärenjunges hat mir zu erkennen gegeben, daß es mich begleiten möchte.« Mit diesen Worten ging er zurück ins Haus.

Als nächstes sagte mein Menschenvater: »Mein Bärenjunges hat sich so verhalten, als wolle es mit mir gehen. Wenn es mich begleitet, soll es folgendermaßen vonstatten gehen: Nur weil Ihr, das Oberhaupt von Petpeni, da wart, habe ich mein Bärenjunges gefunden. Wenn ich die Reinigungszeremonie mache,²⁹³ will ich die Hälfte der Gaben des Bären²⁹⁴ dem Oberhaupt von Petpeni geben.«

Da erwiderte der Herr von Petpeni: »Ich habe mich nicht um das Götterkind gekümmert, um irgendwelche Schätze zu bekommen, und daher werde ich die Schätze nicht nehmen.« Dann gab der Herr von Petpeni sein Einverständnis, und ich begleitete meinen Menschenvater hinab zum Haus, in dem mein Menschenvater lebte. Dort kümmerte er sich wieder höflich um mich, und nach einiger Zeit nahm er erneut eine schöne Frau [als Weib] bei sich auf. So verbrachte er seine Tage.

Schließlich traf mein Vater²⁹⁵ die Vorkehrungen für meine Heimsendung, als das Oberhaupt von Petpeni gemeinsam mit seiner Frau zu uns herabkam. Gemeinsam bereiteten sie meine Heimsendung vor, und schließlich beschlossen sie, mich heimzuschicken, mich gehen zu lassen. Wie mein Menschenvater gesagt hatte, stattete mich der Herr von Petpeni mit Wein, Reiskuchen und *inaw* aus. Mein Menschenvater überreichte mir mit aller Ehrerbietung eingehandelten Wein und Ainu-Wein. Dann nahm ich den ganzen Wein und alle *inaw* mit mir und ging zu meinem Göttervater. Vor mir waren bereits viel Wein, *inaw* und Speisen in das Haus meines Göttervaters gekommen. Danach kam ich an. Nun lud mein Göttervater alle Götter ein, nah und fern, und die Götter nahmen diese Einladung an. Zwei Tage, drei Tage lang feierten wir gemeinsam ein rauschendes Fest, und so verging die Zeit. Schließlich sprachen mir die Götter ein Lob aus und gingen von dannen. Und ich lebte fortan gemeinsam mit meinem Göttervater und meiner Göttermutter.²⁹⁶

²⁹³ Mithilfe eines Talismans werden böse Geister von der Heimsendungszeremonie vertrieben. Der Ausdruck im Original lautet *kiki raye*, wörtlich »über den Talisman streicheln«.

²⁹⁴ Gemeint sind die materiellen Überreste des Bären, also sein Fleisch, seine Knochen, sein Fell usw.

²⁹⁵ Hier ist für »Vater« das Wort *aynu* verwendet, das je nach Kontext tatsächlich neben »Mensch« auch »Vater« oder »Ehemann« bedeuten kann (Fujimura 1995, S. 15).

²⁹⁶ Rezitiert von Hiraga Etenoa am 28. 12. 1932. Die Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 73–82.

Das Bärenjunge erzählt (KI-008)

HUMPE RANKE, IPE RANKE.²⁹⁷ Okikurmi, mein Vater, zog mich groß, und so lebten wir tagein tagaus, ohne besondere Ereignisse. Eines Tages aber kam er an meine Seite, rieb zweimal seine Hände, dreimal seine Hände aneinander²⁹⁸ und sagte: »Mein kleiner Bär, wenn ich jetzt eine Handelsreise mache, werde ich verschiedene Zutaten für Wein kaufen und dich auf schöne Weise heimsenden.« So sprach mein Vater.

Dann ging er fort, um Handel zu treiben. Doch danach gaben mir seine Diener, seine Untergebenen nichts zu essen; wenn ich weinte, weil ich hungrig war, dann schütteten sie durch die Käfigstäbe hindurch Suppe auf mich, und wenn ich bitterlich weinte,²⁹⁹ weil ich durstig war, dann übergossen sie mich mit Wasser.³⁰⁰ Ichleckte das also von meinem Käfig und dachte, daß ich bald sterben, daß ich bald vergehen würde.

Eines Tages zertrümmerte ich den Käfig. Ich ließ die Eibenholzstäbe erzittern, und dann rollte und rollte ich den Fluß entlang stromaufwärts. Nach einiger Zeit kam ich zu Tante Flieder.³⁰¹

»Tante Flieder, ich bitte dich, nimm mich dieses Jahr, für ein Jahr bei dir auf!«

Da wandte sie sich ab, drehte sich weg, und sagte mit mißmutigem Blick: »Dein Vater, Okikurmi, hatte zu mir gesagt, ich sei eine Schwätzerin, und mich damit beleidigt. Ich bin sauer auf ihn, und so werde ich dich nicht bei mir aufnehmen.«

Da ließ ich erneut die Eibenholzstäbe erzittern und rollte und rollte weiter. So kam ich zu Tante Eiche.³⁰²

»Tante Eiche, ich bitte dich, nimm mich dieses Jahr, für ein Jahr bei dir auf!«

Da nickte sie zweimal, nickte sie dreimal und wandte sich mir zu. »Dieses Jahr, in diesem Jahr trage ich nur wenig Nahrung«, sagte sie. »Ich kann dich nicht bei mir aufnehmen.«

Da ließ ich erneut die Eibenholzstäbe erzittern und rollte und rollte weiter. So kam ich zu einer anderen Eichentante.³⁰³

»Tante Eiche, ich bitte dich, nimm mich dieses Jahr, für ein Jahr bei dir auf!«

Da nickte sie zweimal, nickte sie dreimal und wandte sich mir zu. »Dieses Jahr, in diesem Jahr trage ich nur wenig Nahrung«, sagte Tante Eiche. »Ich kann dich nicht bei mir aufnehmen.«

²⁹⁷ Das *sakehe* kann mit »Gib mir Walfleisch, gib mir Essen« übersetzt werden.

²⁹⁸ Dies ist eine Geste der Verehrung.

²⁹⁹ An das Verb *cis* wird an dieser Stelle zweimal das Suffix der 1. Person *-an* (»ich«) angeschlossen, vermutlich, um die Intensität und lange Dauer der Handlung zu markieren. Diese Art der Markierung ist ungewöhnlich.

³⁰⁰ Die beiden Handlungen »mit Suppe/Wasser überschütten« werden hier synthetisch durch die Nomen *rur* (»Suppe«) und *wakka* (»Wasser«) ausgedrückt, denen das verbbildende Suffix *-ke* (»eine für das Nomen typische Handlung durchführen«) angehängt wird.

³⁰¹ *Punkaw* bezeichnet den japanischen Flieder (*Syringa amrensis*). Wenn man sein Holz ins Feuer wirft, knistert es laut, weshalb es von den Ainu als *Itak-ruy-kur* (»Vielsprecher«) bezeichnet wird (Kubodera 1977a, S. 619).

³⁰² *Tunni*, bot. *Quercus dentata* (Kubodera 1977a, S. 619).

³⁰³ *Pero*, bot. *Quercus crispula* (Kubodera 1977a, S. 619).

Da ließ ich erneut die Eibenholzstäbe erzittern und rollte und rollte weiter. So kam³⁰⁴ ich zu Tante Kastanie.³⁰⁵

»Dieses Jahr, für ein Jahr, Tante Kastanie, nimm mich bitte bei dir auf!« sagte ich.

Daraufhin grinste sie über das ganze Gesicht, nickte zweimal, nickte dreimal und sagte, zu mir gewandt: »Dieses Jahr, in diesem Jahr trage ich viele Früchte, sei daher mein Gast.«

Da wandte ich mich dem unteren Sitzplatz³⁰⁶ zu und fraß einen vollen Strohsack Kastanien auf. So lebte ich eine Zeitlang, bis eines Tages flußabwärts Schritte erklangen. Ich schaute, wer da wohl kommen mochte, und erkannte meinen Vater Okikurmi, der mit einem goldenen Brennesselseil heraufkam.

»Mein Bärenjunges!« rief er. »Da bist du ja!« Bei diesen Worten ließ er zwei klare Tränen, drei klare Tränen auf mich fallen. Dann befestigte er an mir das goldene Brennesselseil und ging mit mir hinab, führte mich zu dem Haus, in dem ich wohnte.³⁰⁷ Da ich fürchterlich wütend war, zeigte ich meinem Vater im Traum, was die Diener, was die Bediensteten mir angetan hatten. Am nächsten Tag waren alle Diener, alle Bediensteten niedergestreckt worden. Nun machte mein Vater Wein und stellte ihn in sechs Gefäßen auf den oberen Sitzplatz. Mit schönen *inaw* und feinem Wein sandte er mich nach Hause. So kam ich zu meinem Göttervater und meiner Göttermutter. Durch das Fenster gelangten Reiskuchen und *inaw* herein. Mein Göttervater stellte sechs Gefäße auf dem oberen Sitzplatz auf und legte die Gaben dort hinein. Alle Götter wurden dann dazu eingeladen, und wir alle erfreuten uns an dem kostbaren Wein. Dadurch wurde ich zu einer Gottheit.³⁰⁸

— So erzählt das göttliche Bärenjunge.³⁰⁹

Das Bärenjunge erzählt (KI-009)

UĒWEWE WĒ. Mein Menschenvater und meine Menschenmutter zogen mich groß, und so verbrachte ich ohne besondere Vorkommnisse meine Tage. Eines Tages kam mein Vater aus dem Haus und trat zu mir heran. Zweimal, dreimal rieb er seine Hände aneinander³¹⁰ und sprach dabei zu mir: »Mit großer Liebe habe ich mich um dich gekümmert, und dich bald, noch in diesem Jahr ziehen zu lassen ist mir zuwider. Daher,

³⁰⁴ Hier wird das Verb *ahun* verwendet, das »hineingehen« bedeutet. Die Umgebung der Kastanie wird in der Erzählung so dargestellt, als handle es sich um ein Haus. Dies weist auf die spezifische Perspektive des Bären hin und ist somit ein Beispiel für die perspektivistische Weltsicht der Ainu.

³⁰⁵ *Yamni*, bot. *Castanea pubinervis* (Kubodera 1977a, S. 619).

³⁰⁶ Kubodera übersetzt diese Stelle mit »Sitzplatz unter dem Baum«, doch das Ainu-Wort *eutunne* bezieht sich deutlich auf den sog. »unteren Sitzplatz« in einem Ainu-Haus. Wie zuvor erscheint auch hier der Standort der Kastanie als typisches Ainu-Haus.

³⁰⁷ Laut Kubodera (1977a, S. 85) ist damit der Käfig gemeint, in dem der Bär gehalten wurde.

³⁰⁸ *A-ø-e-yay-kamuy-ne-re* – wörtl. »Ich machte mich dadurch selbst zu einer Gottheit«. Gemeint ist, daß der Bär dadurch, daß er viele Gaben ins Götterland gebracht und alle anderen *kamuy* an diesen teilhaben hat lassen, zu einem verehrten Mitglied der Göttergemeinschaft geworden ist. Da der Ainu-Ausdruck kausativisch formuliert ist (durch das Kausativsuffix *-re*), wird klar, daß die Leistung beim Bären selbst liegt.

³⁰⁹ Rezitiert von Hirame Karepia am 30. 1. 1936. Diese Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 83–85.

³¹⁰ Das ist eine Geste der Ehrerbietung.

wenn du dieses Jahr hinter dich bringst, nur dieses eine Jahr noch, dann sollst du zu deinem Göttervater und deiner Göttermutter Reiskuchen und Wein bringen. Das habe ich auch deinem Göttervater und deiner Göttermutter mitgeteilt.«

Und so blieb ich weiterhin in seiner Obhut. Ach, ich finde keine Worte, um zu beschreiben, wie liebevoll er sich um mich kümmerte!³¹¹ Auf's schönste und beste zog er mich weiter groß. Wie immer verbrachte ich meine Tage, und schließlich war das Jahr vorbei. Eines Tages kam mein Vater, mein Menschenvater, an meine Seite und sagte: »In diesem Jahr will ich dich heimsenden, doch vorher will ich eine Handelsreise zu den Japanern machen. Eingehandelten Wein, eingehandelten Schnaps werde ich herbringen,³¹² und dann will ich dich damit ehren.«

Dann fuhr er aufs Meer, um Handel zu treiben. Bald darauf lebte meine Menschenmutter mit ihren Dienern zusammen, und nach kurzer Zeit schon erkrankte meine Menschenmutter, bekam sie ein Leiden. Mich zu füttern war ihr nun zuwider, und immerzu schlief sie nur. Jedoch befahl sie den Dienern: »Wir haben doch so viel zu Essen, daher bereitet ein Mahl, ein leckeres, gut zu und füttert unser Bärenjunges damit!« Das befahl sie den Dienern.

Jedoch war die Art, wie sie mich behandelten, so: Mit dem Essen, dem leckeren, füllten sie den Topf, dann nahmen sie diesen herunter und aßen es auf. Nachdem sie alles gegessen hatten, kamen sie nur mit einer Suppe heraus und schütteten sie über den Käfig. Vor lauter Hungerleckte ich die über den Käfig geschüttete Suppe auf. Nach einiger Zeit dachte ich, ich würde nun am Hunger sterben, und weinte und schluchzte Tag und Nacht. Da sagte meine Menschenmutter weinend: »Ihr Diener! Habt ihr, wie ich es euch aufgetragen, ein Mahl, ein leckeres, bereitet und unserem Bärenjunges zu Essen gegeben? Tag und Nacht wütet er!«

Nachdem meine Menschenmutter dies unter Tränen gesagt hatte, erwiderten die Diener: »Als wir das Mahl, das leckere, gekocht und ihm zu Essen gaben, begann er so wie jetzt zu wüten.« Dies erwiderten die Diener.

Da wurde meine Menschenmutter, da wurde sie³¹³ so bleich, als ob sie jetzt sterben würde, als ob sie jetzt dahinscheiden würde.³¹⁴ Unterdessen dachte ich, daß mein Menschen-, mein Menschenvater recht bald zurückkehren werde, doch schließlich war ich so hungrig, daß ich dachte, ich müsse nun sterben, ich müsse nun dahinscheiden. Da zerstörte ich eines Nachts den Käfig und ging hinaus, in die Berge.

Vom Hunger geschwächt vermochte ich schon bald keinen Fuß mehr vor den anderen zu setzen, und so bat ich schließlich um Unterkunft bei Tante Kastanienbaum. »In diesem Jahr, im jetzigen Jahr habe ich nur wenige Vorräte. Daher kann ich Hungernde nicht beherbergen.« So sprach Tante Kastanienbaum.

³¹¹ *Ine rekpe kusu iomap wa ikipa ya ka aeramiskari* = »Ich wußte nicht, wie sehr er sich um mich kümmerte!«

³¹² Für »herbringen« wird hier das Wort *yanke* verwendet, die Kausativform von *yan*, das mit »aufs Land / auf die Küste zufahren« übersetzt werden kann.

³¹³ Das »sie« ist im Original durch die Verwendung des Pronomens *sinuma* hervorgehoben. Die anschließende Themapartikel *anak* legt nahe, daß es sich hier um eine Kontrastierung zum todesnahen Zustand des Bären handelt.

³¹⁴ [...] *tane ray noyne katuhu an* – wörtl. »sie hatte ein Aussehen, als ob sie jetzt sterben würde«.

Weinend ging ich weiter, bis ich zu Tante Eiche kam. Doch als ich hier um Unterkunft bat, erwiderte Tante Eiche: »In diesem Jahr, im jetzigen Jahr habe ich nur wenige Vorräte. Daher kann ich Hungernde nicht beherbergen.« So sprach Tante Eiche.

Weinend ging ich weiter, bis ich zu Tante Walnußbaum kam. Hier bat ich um Unterkunft, doch Tante Walnußbaum meinte: »Dieses Jahr, das jetzige Jahr war ein gutes Jahr. Ich habe viele Vorräte angelegt, und daher kann ich wohl einen Hungernden bei mir beherbergen.« So sprach Tante Walnußbaum.

Und so blieb ich bei Tante Walnußbaum. Hier kümmerte man sich gut um mich, und so verbrachte ich meine Tage. Mehr als ein Jahr blieb ich bei Tante Walnußbaum. Schließlich meinte Tante Walnußbaum: »Mein junger Bär! Höre mir gut zu: Da du das Kind eines mächtigen Gottes bist, nehme ich dich bei mir gerne für immer auf. Du bist höflich. Daher habe ich mich umgesehen. Dein Menschenvater ist nach deinem Verschwinden von seiner Handelsreise zurückgekehrt. Daß er zurückgekehrt ist, nachdem du verschwunden warst, grämt ihn sehr, und so schläft er den ganzen Tag über nur. Dazwischen durchquerte er zwei Jagdgebiete, drei Jagdgebiete, um dich zu suchen, doch als er dich nicht fand, kehrte er nach Hause zurück. Es grämt ihn sehr, daß er dich nicht gefunden hat, und so schläft er den ganzen Tag über nur. Und auch deine Menschenmutter vermißt dich ohne Unterlaß und verbringt ein Leben in Tränen. Als deine Menschenmutter eine Krankheit, ein Leiden hatte, da hatten die Diener nur für ihr eigenes Essen gesorgt, und du mußtest ohne eine Mahlzeit leben. Schließlich ward dein Hunger so groß, daß du meintest, er würde dich bald auf den Rücken legen,³¹⁵ weshalb du wütend weggelaufen und hierhergekommen bist. Daher behielt ich dich bei mir, und so ist bereits ein Winter vergangen. Daß ich dich hier aufgezogen habe, zeigte ich deinem Menschenvater im Traum. Wenn er also kommen wird, um dich zu suchen, dann werde ich dich zu deinem Vater³¹⁶ zurückkehren lassen.« So sprach Tante Walnußbaum.

Es vergingen zwei Tage, drei Tage, da war draußen vor dem Haus von Tante Walnußbaum eine Meute Hunde zu hören, die laut bellten und aufeinander einschlugen. Da sagte Tante Walnußbaum: »Schnell, hoch mit dir! Schau durch das Fenster!«

So sprach Tante Walnußbaum, und als ich durch das große Fenster hinausblickte, da konnte ich sehen, wie um Tante Walnußbaums Haus eine Hundemeute tollte. Nachdem ich dem Treiben eine Weile beigewohnt hatte, da hatte plötzlich – ich hätte nie gedacht, daß man so etwas mit mir machen würde! – Tante Walnußbaum mich von hinten gepackt und durch das große Fenster hinausgeschubst.³¹⁷ Draußen fiel ich vor dem heiligen Fenster auf den Boden.³¹⁸ Da liefen die Hunde auf mich zu. Schließlich

³¹⁵ *Enoye noyne* – Das Verb *noye* bedeutet eigentlich »drehen«, wörtlich also »er [der Hunger] dreht dich herum.« Dieser ungewöhnliche Ausdruck für »sterben« dürfte hier verwendet worden sein, um ein Wortspiel mit der folgenden Zitatpartikel *noyne* zu erzeugen. So kommen als Konsonanten in diesem Vers nur *n* und *y* vor, und die verwendeten Vokale erzeugen eine regelmäßige Sequenz *e-o-e-o-e*.

³¹⁶ Hier im Original mit *aynu* wiedergegeben. Eine andere Übersetzungsmöglichkeit wäre »ich lasse dich zu den Menschen zurückkehren«.

³¹⁷ Die beiden Verse *iesikari / poro puyar kari* weisen einen Reim auf und zugleich eine Alliteration.

³¹⁸ Die Verbform *ci-turse-re-an* ist eine Kausativ-Antikausativ-Konstruktion.

tauchte mein Menschenvater wie aus dem Nichts auf und verprügelte die Hunde. Dann verehrte er mich weinend und sagte:

»Mein kleiner Bär! Höre, was ich dir sage: An nichts anderes als an dich habe ich gedacht und daher eine Handelsreise zu den Japanern unternommen, doch nach meinem Aufbruch hat meine Frau eine Krankheit, ein Leiden befallen, weshalb sie sich nicht um dich zu kümmern vermochte.³¹⁹ Böse Menschen haben nur selbst gegessen, und das hat dich erzürnt, und so bist du weggelaufen. Das hat mir Tante Walnußbaum im Traum gezeigt. Nachdem ich erfahren hatte, wo du dich aufhältst, bin ich sofort hierhergeeil, um nach dir zu suchen. Wenn du in Ruhe meinen ehrlichen Worten zustimmst und mit mir kommst, dann will ich dich mit wunderschönen *inaw*, mit Wein und auch mit Essen überhäufen, und dann als schöne Geschenke an deinen Göttervater und deine Göttermutter,³²⁰ als schöne Geschenke³²¹ will ich sie dir geben, und wenn du dann heimkehrst, werden dein Göttervater und deine Göttermutter³²² dich dafür loben. So wird es sein!« Mit diesen Worten verehrte mich tränenüberströmt mein Menschenvater.

Daher ergriff ich seine Hand und leckte sie mehrmals ab. Er aber drückte mich zweimal, dreimal liebevoll an sich. Danach gingen wir gemeinsam fort, und wir gingen zu meiner Menschenmutter. Und meine Menschenmutter sagte tränenüberströmt: »Durch eines bösen Gottes Tat, durch eines üblen Göttlichen Tat hat gerade, als mein geliebter Mann uns verlassen hatte, ein Leiden, eine Krankheit mich befallen, und daher, aus diesem Grund, vermochte ich nicht, unser Bärenjunges zu füttern. Während dieser Zeit hatten böse Menschen böse Absichten und böse Pläne, und so ist unser Bärenjunges fortgelaufen, doch ich bemerkte es nicht. Da es unter der Obhut der Götter steht, ist es jedoch nun zu uns zurückgekehrt!« Dies sprach meine Menschenmutter tränenüberströmt.

Anschließend kümmerte man sich fürsorglich um mich, während mein Menschenvater sich anstrengte,³²³ um Wein herzustellen. Nun kamen für den guten Wein Mädchen und Jungen zusammen und bewegten gemeinsam Körbe hin und her,³²⁴ um den Wein zu pressen, und um *inaw* zu schnitzen, schwangen sie gemeinsam ihre Schwerter.³²⁵

Schließlich war der Tag meiner Heimsendung gekommen, hieß es. Nun hieß mein Vater die Jungen zusammenzukommen und mich spielen zu lassen, und bald schon würde ich heimgesandt werden. Den erhandelten Wein, den erhandelten Alkohol, und auch den Wein der Ainu gab³²⁶ man mir, und mit Bündeln von Reisklößen, mit Bündeln

³¹⁹ *Nukuri* bedeutet eigentlich »keine Lust auf etwas haben«. Das verwendete Verb wirft die Frage auf, ob es sich bei der erwähnten Krankheit der Frau um ein physisches oder psychisches Leiden handelt.

³²⁰ *Kamuy ekor aynu / kamuy ekor totto*.

³²¹ Die beiden hier mit »Geschenk« übersetzten Wörter sind *imoka* und *muyanki*. Beide bedeuten »lokales Erzeugnis, das man jemandem von einer Reise mitbringt«, also gewissermaßen »Reisemitbringsel«. *Muyanki* ist im Vergleich zu *imoka* stilvoller. Der Vater steigert hier also seine Aussage bei der erneuten Erwähnung der Mitbringsel.

³²² *Kamuy eonaha / kamuy ewnuhu*.

³²³ *Eyaytomtaterke* – er sprang (*terke*) dafür (*e-*) in (*ta*) sein eigenes (*yay-*) Inneres (*tom*).

³²⁴ *Ukoycariterkere* – sie ließen (*-re*) gemeinsam (*uko-*) Körbe (*icari*) springen (*terke*).

³²⁵ *Ukoepirkephoste* – sie ließen (*-te*) gemeinsam (*uko-*) Schwerter (*epirkep*) gleiten (*hos*).

³²⁶ Wörtlich »fügte man hinzu« (*kotamke*).

von *inaw* betete man zu mir auf schönste Weise. Tante Walnußbaum wurde mit besonders gutem Wein, mit besonders guten *inaw* von meinem Vater verehrt. Dann nahm ich die Weinbündel und die *inaw*-Bündel und ging zu meinem Göttervater, zu meiner Göttermutter. Vor mir war der obere Sitzplatz in unserem Haus voll, zahlreiche Weinkrüge, Reisklöße und auch leckeres Essen waren auf dem oberen Sitzplatz. Dort ging ich hin.

Mein Göttervater, meine Göttermutter lobten mich, und die nahen Götter, die fernen Götter lud mein Göttervater ein. Und alle Götter nahmen die Einladung an. Sodann bewirtete ich sie mit meinem Wein, und nachdem wir gemeinsam ein rauschendes Fest³²⁷ gefeiert hatten, bedankten sich alle Götter und gingen nach Hause. Weil ich danach schließlich zu einer mächtigen Gottheit geworden war, lebte ich gemeinsam mit meinem Vater und meiner Mutter, ohne wegzugehen. Während dieser Zeit blickte ich mich immer wieder zu meinem Menschenvater und meiner Menschenmutter um und sah ihnen zu, und da ich Mitleid mit ihnen hatte, weil sie kinderlos waren, da gab ich ihnen eine Tochter und einen Sohn.³²⁸ Das verkündete ich meinem Menschenvater in einem Traum. Da betete mein Menschenvater mich wie einen nahen Göttlichen, wie einen nahen Gott, und daher verbrachte ich meine Tage, ohne meinen Sitzplatz vor dem Menschenwein und den Menschen-*inaw* zu verschließen, und dadurch wurde ich alt und weise.³²⁹

— So erzählt das göttliche Bärenjunge.³³⁰

Die Krähe erzählt (KI-047)

HETKUNA Ō. Ich lebte im oberen Himmel, gemeinsam mit den Göttern lebte ich dort. Jedoch, ich hörte immer nur davon, daß die Götter, die *inaw* der Menschen, Wein der Menschen erhalten hatten, zusammen speisten, zusammen tranken. Ständig sehnte ich mich danach [, auch teilzunehmen]. Als ich schließlich eine zu große Sehnsucht entwickelte und mich daher einsam fühlte, stand ich auf und tanzte zum oberen Sitzplatz gewandt den Tanz strahlender Schätze, den Tanz strahlenden Goldes. Aus meiner einen Hand fielen Eicheln, aus meiner anderen Hand fielen Kastanien. Dadurch unterhielt ich mich selbst, und wie immer, wie gewöhnlich lebte ich auf diese Weise.

Erst als das an die Ohren der Götter drang, erkannten die Götter, daß es mich gibt. Als daraufhin wieder Wein von den Menschen ankam, wurde ich zum ersten Mal eingeladen und wurde ein Trinkkumpan.³³¹ Als ich dann den Wein trank, war ich überrascht, wie gut er schmeckt! Als ich trank, da freute ich mich sehr über den Alkohol, da freute ich mich sehr über den Wein. Also tanzte ich, zum rechten Sitzplatz gewandt, zum linken Sitzplatz gewandt, den Tanz strahlender Schätze, den Tanz strahlenden

³²⁷ Hier wird das Wort *tonoto* («Alkohol») als pars pro toto für das Fest verwendet.

³²⁸ Die Phrase *uturesikorpo* ist nicht sicher zu analysieren. Die Übersetzung folgt Kubodera.

³²⁹ *Aeyaykamuynera* – wörtl. »ich (a-) ließ (-re) mich dadurch (e-) selbst (yay-) zu einem Gott (*kamuy*) werden (*ne*)«.

³³⁰ Rezitiert von Hiraga Etenoa am 24. 12. 1932. Die Erzählung ist zu finden in Kubodera 1977a, S. 86–93.

³³¹ *Ikueiorot aki* – »ich mischte mich mit ihnen in Bezug auf das Trinken«.

Goldes. Aus meiner einen Hand fielen Eicheln, aus meiner anderen Hand fielen Kastanien.

Nun stritten die Götter darum, die Kastanien auf dem Boden aufzuheben, sie stritten darum, die Eicheln aufzuheben. Lautes Gelächter, laute Freudesrufe stießen sie gemeinsam aus. Währenddessen sprach der Herrscher des oberen Himmels: »Ich habe bis heute die Tage verbracht, ohne zu wissen, daß Fürst Krähe, die mächtige Gottheit, hier in der Nähe, vor meinem Haus, ihr eigenes Heim hat. Fürst Krähe, die mächtige Gottheit, habe ich unter anderem deshalb eingeladen, um mich bei ihm zu entschuldigen, doch schaut, wie fröhlich er wegen des Weins ist!«

So sprach er. Gemeinsam feierten wir das außergewöhnliche Fest, und am Ende war ich wieder in meinem Haus. Wenn sie [die Götter] von da an von den Menschen angebetet wurden und Wein ankam, ließen sie mich bei allen Festen, bei allen Gelagen nicht unzufrieden zurück, sondern luden mich ein, und wenn ich dann zum Trinkfest ging, trank ich und wurde fröhlich durch den Wein. Daraufhin tanzte ich auf dem Platz, an dem ich trank, den Tanz strahlender Schätze, den Tanz strahlenden Goldes. Und wenn aus meiner einen Hand Eicheln fielen und aus meiner anderen Hand Kastanien fielen, stritten die Götter darum, die Kastanien und die Eicheln vom Boden aufzuheben. Lautes Gelächter, laute Freudesrufe stießen sie gemeinsam aus. Auch ich gewann daraus Kraft für mich selbst³³² Bei den reichhaltigen Getränken, bei den reichhaltigen Speisen mischte ich mich unter die anderen, und so lebte ich für lange Zeit, unverändert. Und wenn von den Menschen Wein und *inaw* kamen, erhielt auch ich meinen Anteil an den *inaw*, meinen Anteil am Wein und wurde so zu einer hochstehenden Gottheit. So lebte ich, wie immer, wie gewöhnlich, verbrachte ich die Tage.³³³

Der Nacktfuchs erzählt von sich selbst (NH-1)

RITURPANKE PAO. In einem schönen Haus wuchs ich alleine auf. Eines Tages, als ich mich dort aufhielt, gingen Samayunkurs Sohn und Okikurmis Sohn gemeinsam zum Strand hinab und ließen ein kleines Boot zu Wasser. Mit diesem fuhren sie hinaus aufs Meer. Das sah ich, und da kam mir der Gedanke, ihnen einen kleinen Streich zu spielen und mich dann auf ihre Kosten zu amüsieren. Und so ging ich zur Küste hinab, wedelte mit meinem kleinen Schwanz auf und ab und erhob immer wieder ein lautes Gebell: *Pao pao!* Mal zu den Bergen gewandt, mal zur Küste gewandt stampfte ich laut mit den Füßen auf, und daraufhin erhob sich ein starker Wind aus den Bergen, wehte zur Küste hinab und fuhr in das Meer hinein. Mit diesem senkte ich das obere Meer und hob das untere.

Da wurden der kleine Samayunkur und der kleine Okikurmi ganz blaß und bekamen Angst. Sie wandten sich zurück zur Küste, doch ich unternahm größte Anstrengungen und wedelte wieder mit meinem kleinen Schwanz auf und ab. Dann erhoben der kleine

³³² Im Original: *aeyaykirorante* – »ich (a-) ließ (-te) deswegen (e-) Kraft (*kiror*) bei mir selbst (*yay-*) existieren (*an*)«.

³³³ Rezitiert von Hiraga Etenoa am 28. 10. 1932. Die Erzählung findet sich in Kubodera 1977a, S. 218–220.

Samayunkur und der kleine Okikurmi aus den Tiefen ihres Herzens ein lautes Gebrüll und fuhren weiter in Richtung Küste, doch der Wind brachte sie nur noch weiter aufs offene Meer hinaus. Und der kleine Samayunkur verlor sämtliche Farbe im Gesicht, und schließlich starb er am Heck des Bootes vor Erschöpfung. Mit dem Gesicht nach oben stürzte er auf den Boden des Bootes. Nun war der kleine Okikurmi allein, und weiter fuhr er in Richtung Küste – er erhob aus den Tiefen seines Herzens ein lautes Gebrüll, doch da er nun allein war, wurde er umso weiter auf das Meer hinausgeweht.

Nun gingen der große Okikurmi und der große Samayunkur gemeinsam zur Küste und ließen ein großes Schiff zu Wasser. Mit diesem fuhren sie auf das Meer hinaus, ihren Kindern hinterher. Doch ich dachte bei mir: »Wie groß sie auch sein mögen – wenn ich sie in Angst versetze, kann ich auch über sie lachen.« Und so wedelte ich erneut mit meinem kleinen Schwanz auf und ab. Doch das schien die beiden nicht zu stören! Sie fuhren weiter ihren Kindern hinterher auf das Meer hinaus. Nach kurzer Zeit hatten sie sie erreicht, und als sie auf dem Heck des kleinen Bootes immer und immer wieder mit der Fußspitze gegen den Toten traten, da sagte dieser: »Ich wollte doch noch ein wenig länger schlafen! Warum wurde ich geweckt?« Er rieb seine Augen und stand auf, und dann brachten ihn die anderen in das große Schiff.

Sie vertäuten das Heck des kleinen Bootes mit dem großen Schiff und fuhren dann zur Küste, direkt auf mich zu! Nachdem sie angelegt hatten, holte der werte Okikurmi aus dem Schiff einen kleinen Ikemabogen und einen kleinen Ikemapfeil hervor und rief mir zu: »Ein böser Fuchs, ein nackter Fuchs bist du! Warum nur hast du das getan? Du hast wohl so gehandelt, weil du dich für etwas Besseres hältst? Wenn du zu deinem Haus zurückgehst, dann schau es dir an! Dann wirst du folgendes erkennen: Unter einem vor langer, langer Zeit umgestürzten, einem verfaulten, ja, einem moosbewachsenen Baum bist du aufgewachsen. Wenn du unter diesen kriechst, wirst du folgende Strafe erleiden: Das Körperteil, das ich gleich mit dem Pfeil treffe, tut vielleicht nicht weh, aber er wird, je länger du gehst, immer mehr jucken. Und wenn du dein Haus betrittst, dann wird dieser Teil deines Körpers faulen, bis du schließlich einen schrecklichen Tod erleidest. Denk an diese Worte!«

Dann wurde ich von einem Pfeil getroffen, doch ich dachte bei mir: »Was soll ich die Worte eines Menschen fürchten? Die getroffene Stelle tut nicht weh, warum spricht er dann sogar vom Faulen?« Im Geheimen lachte ich und ging nach Hause. Doch was sah ich! Tatsächlich stand da ein vor langer Zeit umgestürzter und moosbewachsener Baum, und unter eben diesem war ich aufgewachsen! Danach sah es nun aus! Die Stelle, an der ich vom Pfeil getroffen wurde, schmerzte nun und begann zu faulen. Und nach langer Zeit faulte mein ganzer Körper dahin, bis ich einen grauenvollen und peinigenden Tod starb.

Ich bin der Nacktfuchs, und ihr anderen anwesenden Füchse, treibt daher keine üblen Scherze! —So erzählt der Nacktfuchs.³³⁴

³³⁴ Nakagawa und Nakamoto 2007, S. 110–211.

Die Eulengottheit erzählt von sich selbst (ST-1)

N N KATO. Da ich nur in den Bergen lebte und darüber ermüdete, beschloß ich, zum Strand hinabzufliegen und mich dort umzusehen. Und so flog ich zum Strand hinab. Als ich so aufs Meer hinausblickte, kam vom Meer her ein Lachsschwarm heraufgeschwommen. Ganz vorne schwamm der Anführer. Er befahl seinen Gefährten: »Ein Gott, der, wenn er sich aufregt, ganz fürchterlich wütend ist, ein mächtiger Gott ist hier. Benehmt euch, wenn ihr das Land hinauf schwimmt.« So befahl er seinen Gefährten.

Allerdings schwamm ganz hinten ein böser Fisch, Ocakaype genannt, ein niederträchtiger Fisch, zum Land herauf. Als dieser die Worte des Gottes hörte, schlug er die Flosse nach oben, nach oben. Er starrte mich an! Was für ein Gott könnte mich auf solche Weise anstarren?

»Deine Augen sind aber groß«, sagte er und sprang in die Luft. So schwamm er das Land hinauf. Darob ärgerte ich mich, und daher zog ich aus meiner Brusttasche eine silberne Kelle und schöpfte mit ihr das Meer ab. Daraufhin trocknete das Meer bis zum letzten Tropfen aus. Da erschrak die ganze Götterschar, und sie begannen zu schreien: »Habt ihr so etwas schon einmal gesehen? Wenn der Gott zornig wird, dann passiert so etwas schlimmes – das sagte ich euch. Doch weil ihr nicht auf mich gehört habt, wurde er nun zornig.«

Und nun, während sie so sprachen, holte ich eine goldene Kelle hervor und schöpfte das Meer ab. Und wieder trocknete es aus. Danach wurde das Geschrei der Götter laut. »Wenn ein solcher Gott zornig wird, wird es fürchterlich. Daher gab ich euch einen Befehl. Doch ihr habt ihn ignoriert, und nun also werden wir nicht gemeinsam mit unseren Gefährten lebendig zurückkehren!«

Wie er so sprach, wurde das Geschrei der mächtigen Götter sehr groß. Und so dachte ich nach: Weil ich über das, was eine einzige Person sagte, zornig wurde, würde ich alle Götter töten. Dann aber würden Götter, schwache wie starke, einsam sein. So dachte ich, und so zog ich meine silberne Kelle hervor und schüttete das Wasser in das Meer zurück. Dann zog ich auch die goldene Kelle hervor und schüttete ihr Wasser in das Meer zurück. Das Meer wurde voll. Da erhoben sich alle Götter und sagten: »Danke! Der große Gott hat sich beruhigt. Da du das Meerwasser zurückgeschüttet hast, können wir nun umdrehen und zurückkehren. Danke!« So sprachen sie und schwammen zurück.

Danach kehrte ich in die Berge zurück, und nun fühlte ich mich, nurmehr in den Bergen seiend, wieder einsam. Doch da ich jemand bin, der nur in den Bergen lebt, bin ich in die Berge zurückgekehrt, und weil ich jemand bin, der nur in den Bergen lebt, habe ich dies erzählt.

—So sprach der Eulenvogel-Gott.³³⁵

³³⁵ Zu finden in Satō 2008, S. 282–286.

Panampe macht ein Loch ins Eis und steckt seinen Penis hinein

Es waren einst Panampe und Penampe.

Panampe begab sich jeden Tag hinab zum Fluß, machte dort ein Loch in das Eis und steckte seinen Penis hinein. Da versammelten sich um diesen zahlreiche Fische. Wenn Panampe dann viele köstliche Fischlein nach Hause trug, freute sich seine Frau sehr, und zu zweit kochten und brieten sie sie. So lebten sie glücklich und zufrieden.

Eines Tages kam Penampe vorbei und fragte: »Wir waren doch in gleichem Maße arm; wie konnte unser Panampe dann nur so reich werden?«

»Komm«, sagte Panampe, »tritt ein und iß mit uns. Ich werde es dir erklären, und wenn du dann alles so tust, wirst du ebenso reich werden.«

»Gemeiner Panampe, böser Panampe!« rief da Penampe. »Bei dem, was ich tun wollte, bist du mir zuvorgekommen!«

Dann pißte er blitzschnell gegen die Tür, und schon war er weg.

Panampe war sehr erzürnt und sagte: »Was habe ich denn so Schlimmes gesagt, daß dieser elende Penampe, dieser gemeine Penampe etwas so schmutziges tut? Was auch immer er tut, er wird doch nicht so reich werden.«

Nun ging auch Penampe hinab zum Fluß, bohrte ein Loch ins Eis und steckte seinen Penis hinein. So verharrte er die ganze Nacht lang. Es war bitterkalt, und das Eis knarzte unter ihm. Mit großer Freude dachte er bei sich: »Viele Fischlein sind zusammengekommen. Nun werde ich bestimmt mehr Fische fangen können als Panampe!«

Immer mehr Fischlein kamen zusammen, und es wirkte so, als würde sein Penis bald abfallen, doch er hielt bis zur Morgendämmerung durch. Als es schließlich hell wurde, war das Eisloch wieder vollständig zugefroren. Penampes Penis war vollständig hart geworden und eingefroren.

Penampe erschrak darüber sehr, und als er versuchte, seinen Penis herauszuziehen, da tat es so weh, als ob er abfallen würde, als ob er abbrechen würde. Da er sich nicht mehr anders zu helfen wußte, bat er seine Frau um Unterstützung.

»Mein Weib, das Eisloch ist zugefroren! Hol schnell die Axt!« rief er mit lauter Stimme, immer und immer wieder.³³⁶ Penampes Frau dachte da, daß Penampe viele Fische gefangen hätte, und freute sich sehr, und so nahm sie ein großes Beil, schulterte es und stürzte hinab zum Fluß. Da erkannte sie, daß Penampes Penis festgefroren war.

Penampes Frau erschrak gar sehr, und mit der Axt schlug und schlug, schabte und schabte sie das Eis um Penampes Penis herum weg. Doch plötzlich glitt die Axt ab, und – man hätte es niemals für möglich gehalten! – schnitt sie Penampes Penis ab!

Penampe war schockiert, er hatte riesige Schmerzen und drückte seine Hände an seinen Penisstumpf. »Au, mein Penis! Au, mein Penis!« brüllte er.

³³⁶ Die Verbform *hotuyya* ist die Pluralform von *hotuye* (»rufen, schreien«). Da die Pluralform hier nicht mit dem Subjekt kongruiert (Penampe ist eine einzelne Person), drückt sie eine starke Emphase oder häufige Wiederholung aus. Die Übersetzung mit »immer und immer wieder« trägt diesem Umstand Rechnung.

Da wurde seine Frau wütend. »Wenn du, mein lieber Ehemann, getan hättest, wie Panampe gesagt hat, ohne dich aufzuregen, dann wäre das alles nicht passiert! So aber zürnen dir die Götter! Das, was mir am meisten bedeutet, das was mir am wichtigsten ist, ist dein Penis, und jetzt, da er ab ist, frage ich mich, weshalb ich noch mit dir zusammen sein soll.«

So sprach sie und legte Penampes abgehackten Penis in ein kleines Schatzkistchen, und trug dieses mit sich davon. Am Rande des Dorfes gab es ein einzelnes verfallenes Haus, und in dieses lief sie nun, weinte und lebte von nun an allein.

Penampe aber bedeckte mit seinen Händen stets seine Scham. Täglich brüllte er vor Schmerz und Leid und verbrachte ein einsames Leben, bis er schließlich unter größter Pein einen schrecklichen Tod erlitt.

»Daher, ihr heutigen Penampes, konkurriert niemals mit anderen!«

—So erzählt Penampe.³³⁷

Panampe stellt sich tot

Es waren einst Panampe und Penampe.

Eines Tages ging Panampe auf der Suche nach Nahrung hinunter zum Fluß, und am Flußufer stellte er sich tot. Da lag er, ausgestreckt, als eine Gruppe Füchse aus dem Wald kam. Als diese Panampe sahen, dachten sie, er sei tot.

Die Füchse hatten so viel Mitleid mit Panampe, daß die ganze große Gruppe ihn umstellte, sich setzte und ihn beweinte. »Oh weh, was ist nur mit diesem jungen Fleisch³³⁸ geschehen?« Die Füchse strichen über Panampes Haupt und Leib und jammerten gar sehr.

Panampe wollte sie auslachen! Unter sich hielt er einen *isapakikni* verborgen. Diesen holte er nun blitzschnell hervor, rief: »Was macht ihr da?« und sprang auf. Er schlug und schlug auf alle Füchse ein und schlug zehn von ihnen tot. Zufrieden mit sich machte er sich mit seiner Beute auf den Weg nach Hause, und dort häutete er sie, bis nur noch ein fetter großer Klumpen übrig war. Fleisch und Fett kochte er in einem großen Kessel, und so hatte er jeden Tag ein köstliches Mahl, ein hervorragendes Mahl.

Eines Tages kam Penampe vorbei und fragte: »Wir waren doch in gleichem Maße arm; wie konnte unser Panampe dann nur so reich werden und so gut essen?«

»Komm«, sagte Panampe, »tritt ein und iß mit mir. Ich werde es dir erklären, und wenn du dann alles so tust, wirst du ebenso erfolgreich werden.«

Penampe aber wurde wütend. »Gemeiner Panampe, böser Panampe!« rief er. »Bei dem, was ich tun wollte, bist du mir zuvorgekommen!«

Dann pißte er blitzschnell gegen die Tür, und schon war er weg.

Panampe war sehr erzürnt und sagte: »Was auch immer er tut, er wird doch nicht so reich werden.«

³³⁷ Diese Erzählung findet sich in Chiri M. 1981, S. 32–39.

³³⁸ Für viele tierische *kamuy* sind Menschen »junges Fleisch« (*pewre kampo*).

Penampe ging nun hinaub zum Fluß und stellte sich tot. Den *isapakikni* unter seinem Leib verborgen legte er sich hin, mit dem Gesicht nach oben.

Da kam eine Gruppe Füchse aus dem Wald und setzte sich im Kreis um Penampe herum nieder. »Armes junges Fleisch, was ist dir nur zugestoßen?« riefen sie und beweinten Penampe.

Sie jammerten und trauerten, und als sie sich daran machten, Penampes Leib zu streicheln, wollte er lauthals loslachen, doch er hielt sich mühsam zurück. Dadurch war ihm jedoch noch mehr zum Lachen zumute, und so öffnete er seine Augenlider leicht, um sich umzuschauen. Der Fuchs, der der Anführer zu sein schien, sah dies und sagte:

»Ich mußte das schon einmal auf die harte Tour lernen! Zurück mit euch! Schnell fort!«

Da rannten alle Füchse panisch kreischend und weinend davon.

»Was soll das?« rief Penampe. »Wie kann das sein?«

Er packte seinen *isapakikni* und sprang auf.

Da riefen die Füchse: »Auf, auf, laßt uns essen, laßt uns das junge Fleisch verspeisen, das unsere Verwandten getötet hat!« Und sie stürzten sich auf ihn.

Penampe wurde von ihnen zerrissen. Von allen wurde er in Stücke gebissen. Penampe war überrascht und schockiert zugleich. Er schrie lauthals auf, und mit Schmerzensschreien floh er in sein Haus. Sein ganzer Leib war bedeckt von Blut, sein ganzer Leib schmerzte ihn. Und als er so da lag und wimmerte und jammerte, erschien Panampe und lachte ihn aus.

»Sieh an, sieh an, Penampe ist etwas Glückliches widerfahren. Das war ja ein toller Erfolg!«

Dann drehte er um, verließ das Haus und lebte ein glückliches Leben.

Penampe jedoch bereute zutiefst, was er getan hatte, bis er schließlich unter größter Pein einen schrecklichen Tod erlitt.

Daher, ihr heutigen Penampes, verwerft nicht den Rat eines anderen!

—So erzählt Penampe.³³⁹

Die goldene Pfeife (*uepeker*)

Ich lebte nahe der Flußmündung des Iskar. Da das Meer ganz nahe war, lebte ich zur Hälfte von Fischen aus dem Meer und zur Hälfte von Wild aus dem Wald.

Eines frühlingshaften Tages begab ich mich hinab zur Küste. Wenn ich an dieser entlang spazierte, kam es gelegentlich vor, daß ich einen toten Wal sah, der an den Strand gespült worden war, oder andere unerwartete Dinge fand. Als ich nun also zur Küste hinabwanderte, blieb ich stehen, unschlüssig, ob ich mich nach Westen oder nach Osten wenden sollte, und blickte mich um. Da sah ich einen großen Vogel von den Bergen herabfliegen. Niemals zuvor hatte ich einen so großen Vogel gesehen oder von einem gehört! Selbst wenn am Strand ein Wal liegen würde, könnte er ihn wohl davontragen – so groß war er.

³³⁹ Diese Erzählung findet sich in Chiri M. 1981, S. 76–83.

Ich beschloß, mich hinter einem Strauch zu verbergen und zu schauen, wohin der Vogel sich wenden würde. Gerade noch hatte der Vogel einen großen Kreis am Himmel gezogen, da ließ er sich auch schon ausgerechnet direkt vor meinem Versteck auf einem runden Stück Treibholz nieder, ohne jedes Geräusch. Womöglich hat er mich entdeckt und will mich nun hinfortschleppen, dachte ich bei mir und zitterte am ganzen Leibe.

Jedoch, in einem kurzen Augenblick, da ich meinen Blick abgewandt hatte, war aus dem riesigen Vogel ein Mann geworden, der nun auf dem Holze saß. Unmittelbar nachdem der große Vogel hier gelandet war! Ich rieb mir mehrmals die Augen, doch es war weder eine Sinnestäuschung noch ein Traum gewesen. Nun war meine Neugier geweckt, und ich beschloß zu beobachten, was nun vor sich gehen werde. Nach dieser Entscheidung wurde ich wieder ruhiger, und ich zitterte nicht mehr.

Der Mann sah prächtig aus, seine Erscheinung war gottgleich. Langsam nahm er von seinem Gürtel eine Tabakdose, stopfte mit dem Tabak eine goldene Pfeife, zündete sie an und begann zu rauchen. Der Rauch aus seiner Pfeife allerdings verschwand seltsamerweise nicht, sondern wurde zu einem güldenen Stab, der schließlich aufs offene Meer hinausflog. Ich war aufs äußerste erstaunt und vermochte nicht, meinen Blick von dem goldenen Stab zu lösen. Der goldene Stab wurde immer schneller und flog über das Meer, weit in die Ferne, und nach einiger Zeit bemerkte ich, daß auf seinem Weg ein *atuy simpuy* («Fenster des Meeres«, ein Strudel) lag. Dieser Strudel war so groß, daß er selbst ein *pencay* (ein Segelschiff) auf einmal verschlingen könnte. Der goldene Stab flog in den Strudel hinein, und ob er nun im Strudel herumschwamm oder hineingesaugt wurde – während seines langen Fluges wurde es plötzlich sehr hell, und ein Tor zu einer anderen Welt öffnete sich.

Als der güldene Stab weiterflog und dabei in die Waagerechte wechselte, konnte ich ein ziemlich großes Dorf der Götter erkennen. Ohne jedes Geräusch flog der goldene Stab in ein großes Haus hinein, das sich etwa in der Mitte des Dorfes befinden mochte. Im Inneren des Hauses saß auf dem rechten Sitzplatz ein altes Ehepaar, dem wohl das Haus gehörte. Die Einrichtung des Hauses und die Lebensweise der Alten glich gänzlich der der Ainu. Der Mann strich sich, zum oberen Sitzplatz gewandt, durch seinen Bart, und die Frau stellte in der Nähe des unteren Sitzplatzes an der Feuerstelle *kanit* (Fadenwickelhölzer) auf und drehte Fäden. Ohne sich darum zu kümmern, flog der goldene Stab in die östliche Ecke des Hauses, wo sich die Schätze befanden. Mit seinem einen Ende hob er einen kleinen goldenen Topf auf, der auf einem *sintoko* (Nahrungsbehälter) stand, und verließ geräuschlos das Haus. Der alte Mann schien überhaupt nicht zu bemerken, daß ihm der goldene Topf davongetragen wurde.

Der goldene Stab aber kehrte auf demselben Wege wieder zurück und brachte dem direkt vor mir sitzenden Mann den goldenen Topf. Gerade als der aus Rauch erschaffene goldene Stab dem Mann den goldenen Topf übergeben hatte, rief ich lauthals »Waaah!« und sprang aus meinem Versteck hervor. Der Mann, der nicht gemerkt hatte, daß ich in seiner Nähe verborgen gewesen war, war ob meines Geschreis so erschrocken, daß er sich wieder in den großen Vogel verwandelte und sich hoch in den Himmel erhob. Den goldenen Topf und das goldene Tabaksdöschen hatte er auf dem Treibholz zurückgelassen. In großer Eile zog ich eines meiner

Gewänder aus, wickelte darin den goldenen Topf und die Tabakdose mitsamt der goldenen Pfeife ein und kehrte zurück in mein Haus. Dort bedeckte ich meine neugewonnenen Schätze mit *inaw* und legte sie ganz unten in meine Schatzkiste hinein. Meiner Frau jedoch erzählte ich von dem Erlebten nichts.

In dieser Nacht kam jener Mann, der auf dem Treibholz gesessen hatte, langsam an mein Haus heran und betrat es durch das östliche Fenster. Dann sagte er wütend:

»Was bist du für ein Mensch? Da habe ich einen kleinen Topf, einen Schatz des Meeresgottes, den ich schon lange ersehnte, gestohlen, und gerade als ich ihn an mich nehmen will, springst du mit lautem Geschrei hervor! Ich habe mich so erschreckt, daß ich dachte, meine Seele werde aus meinem Leib fahren, und habe bei meiner Flucht ins Land der Götter sogar mein Tabaksdöschen zurückgelassen. Erst als ich im Götterland angekommen war, wagte ich, mich umzudrehen, und da sah ich, daß du es warst, der mich so erschreckt hat. Wenn du mit deinem Schatz nach Hause gekommen wärst, ihn deiner Frau gezeigt und schlecht behandelt hättest, hätte ich dir niemals verziehen, doch als ich sah, wie du ihn mit *inaw* bedecktest, war ich beruhigt. Wenn ein Götterschatz einmal in die Hände eines Menschen gelangt, so ist er kein Götterschatz mehr. Daher will ich dir den Schatz überlassen. Im Gegenzug erwarte ich von dir, daß du, wenn du Bier braust, dieses zuerst Huri darreichst, dem göttlichen großen Vogel, der im Himmel wohnt. Wenn du das tust, werde ich dich bis zu deinem Tod beschützen, auf daß du ein glückliches Leben führen mögest.« Das sah ich im Traum. Dann sprach er weiter: »Wenn du das Gerücht vernimmst, irgendwo wüte eine Krankheit, dann stelle diesen Schatz einfach in die Sonne, und dein Dorf wird von den Seuchengöttern gemieden werden.« Weiterhin trug er mir auf, auch dem Gott des Meeres Bier zu schicken, da er diesem erzählen werde, ich hätte seinen Schatz gestohlen.

Als ich am nächsten Morgen erwachte, schnitzte ich zahlreiche *inaw* und brachte sie zum Dank dem im Himmel wohnenden Huri, dem göttlichen Riesenvogel, dar. Bislang war mir bei der Jagd nie großer Erfolg beschieden gewesen, doch nachdem ich in den Besitz des Götterschatzes gelangt war, war ich mit Jagdglück gesegnet, als ob das Wild einfach vor mir hingelegt worden wäre, und ich wurde reicher, als jemals ein Mann in unserem Land vor mir war.

»Daher, ihr anwesenden Ainu, selbst, wenn ihr einen Gott erschrecken solltet – das Glück muß man sich stets mit eigener Kraft nehmen.«

—So erzählte ein Ainu.³⁴⁰

³⁴⁰ Die Erzählung findet sich in Kayano 1993, S. 23–28. Die Anmerkungen in Klammern finden sich auch im Original.

Anhang I: Glossar

- Ainu bungaku** アイヌ文学. Ainu-Literatur.
- Ainu bunka shinkō hō** アイヌ文化振興法. Gesetz zur Förderung der Ainu-Kultur.
- Ainu no sugata** アイヌの姿. Essay von Iboshi Hokuto, 1927 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift Kotan veröffentlicht.
- Ainu shin'yōshū** — アイヌ神謡集. 1923 veröffentlichte Sammlung von 13 *kamuy yukar*.
- akinaiba** 商場. Handelsstützpunkt.
- amappo** Bogenfalle der Ainu.
- asinru** Toilette beim traditionellen Ainu-Haus.
- atomte itak** »Geschmückte Sprache«. H-Variante der Ainu-Sprache.
- aynu mosir** »Menschenwelt«.
- aynu uepeker** Alternative Bezeichnung für *uepeker*, um eine klare Abgrenzung zu den *kamuy uepeker* zu schaffen.
- bansei ikkei** 万世一系. »Zehntausend Generationen lang eine Abstammungslinie«.
- basho** 場所. Stützpunkte für den Handel mit den Ainu.
- basho ukeoi sei** 場所請負制. System der vertraglichen Überlassung von Handelsposten.
- Cep-kor-kamuy** Herrschergottheit über die Fische.
- chigyōnushi** 知行主. Einflußreiche Vasallen der Daimyō.
- Chiri Mashiho** 知里真志保. 1909–1961. Ainu und Ainu-Forscher.
- Chiri Yukie** 知里幸恵. 1903–1922. Schriftstellerin, Verfasserin des *Ainu shin'yōshū*.
- ciamaku** Bogenfalle der Ainu.
- ciray** Ainu-Wort für den japanischen Huchen (*Hucho perryi* syn. *Parahucho perryi*, jap. *itō* 伊富).
- Cironnup-kamuy** Fuchsgestaltige Trickstergottheit der Ainu.
- cise** Ainu-Wort für »Haus«.
- cise kor kamuy** Hausgottheit.
- cise kor kur** Ainu-Wort für »Familienoberhaupt«.
- Daes, Erica-Irene** Geb. 1925. Zwischen 1984 und 2001 Vorsitzende der United Nations Working Group in Indigenous Populations.
- Daimyō** 大名. Titel des Verwalters und Beherrschers eines han in der Edo-Zeit.
- Dewa** 出羽国. Historische Provinz Japans, im Norden Honshūs gelegen.
- dojin** 土人. »Eingeborener«.
- ekasi ikir** Ainu-Wort für die männliche Abstammungslinie.
- Emishi** 蝦夷. Frühe Bezeichnung für einen oder mehrere Völker im Osten und Norden Japans. Erstmalige Verwendung im Kojiki (712).
- engo** 縁語. Assoziationskette von Wörtern eines Bedeutungsfeldes. Stilmittel der japanischen Literatur.
- Ezo** 蝦夷. Frühere Bezeichnung für die Ainu. Auch als Abkürzung von »Ezochi« gebraucht.

Ezochi 蝦夷地. Frühere Bezeichnung für Hokkaidō.

Ezo no hikari 蝦夷の光. Zeitschrift der Hokkaidō Ainu Kyōkai, die von 1930–1933 erschien.

Fukushima Kohana 福嶋コハナ. 1893–1982. *Yukar*-Rezitatorin.

futsūmeishi 普通名詞. Japanischer Fachbegriff für »gewöhnliche Nomen« im Ainu.

gainenkei 概念形. Japanischer Fachbegriff für den Status absolutus des Ainu-Nomens.

Genpei-Krieg Jap. *Genpei gassen* 源平合戦. Auseinandersetzung zwischen den Familien der Minamoto und der Taira um die Macht am Kaiserhof, 1180–1185.

Hakodate 函館. Stadt im Süden Hokkaidōs, auf der Halbinsel Oshima. Wichtiger Umschlaghafen seit der Edo-Zeit.

harkiso »Linker Sitzplatz« im Ainu-Haus.

hayokpe »Rüstung«. Verkleidung, die ein *kamuy* trägt, wenn er die Menschenwelt aufsucht.

heimin 平民. »Bürger«.

heperset Bärenkäfig im Ainu-Dorf.

hetce Zwischenrufe des Publikums bei der *yukar*-Rezitation als Begleitung des Taktes.

Hiraga Etenoa 平賀エテノア. 1880–1960. Rezitatorin von *kamuy yukar*. Eine der beiden Hauptinformantinnen Kubodera Itsuhikos.

Hirame Karepia 平目カレピア. Lebensdaten unbekannt. Rezitatorin von *kamuy yukar*. Eine der beiden Hauptinformantinnen Kubodera Itsuhikos.

Hokkaidō Ainu Kyōkai 北海道アイヌ協会. 1930 gegründete Organisation, die sich für die Verbesserung der Ainu-Rechte einsetzte.

Hokkaidō Utari Kyōkai 北海道ウタリ協会. Nachfolgerorganisation der Hokkaidō Ainu Kyōkai, seit 1960.

Hokkaidō kyūdojin hogohō 北海道旧土人保護法. »Gesetz zum Schutz der ehemaligen Ureinwohner Hokkaidōs«. 1899 in Kraft getreten.

horobiyuku jinrui 滅びゆく人類. »Untergehende Rasse.«

huci ikir Weibliche Abstammungslinie der Ainu.

hussa Schamanische Energie.

Iboshi Hokuto 井星北斗. 1902–1929. Ainu-Schriftsteller.

icaniw Masu-Lachs (*Oncorhynchus masou*, jap. *masu* 鱒 oder *sakuramasu* 桜鱒).

icarpa Gedenkfeier der Ainu.

ichimeishi 位置名詞. Japanischer Fachbegriff für »lokatives Nomen« im Ainu.

ihumke Schlaflied der Ainu.

inaw Verehrungsgegenstand der Ainu.

iramante cise Jagdhütte der Ainu.

isapakikni Kleine Keule, die von den Ainu verwendet wurde, um gefangene Fische zu töten.

itokpa Ahnenmarke der Ainu.

itomun puyar Fenster, das zur Beleuchtung des Innenraums eines Ainu-Hauses dient.

iwan tumi yukar Sechs-Schlachten-Epos.

iwor Jagdterritorium der Ainu.

kaitaku 開拓. »Erschließung«.

Kaitakushi 開拓使. Erschließungsbehörde, Nachfolgerorganisation des Kaitaku tokumu, ab 1869.

Kakizaki 蠣崎. Familienclan, der im Dienste der Andō stand.

Kakizaki Suehiro 蠣崎季広. Fünftes Oberhaupt des Kakizaki-Clans.

Kamoktain (Lebensdaten unbekannt). Anführer der Menashunkur-Gruppe im 17. Jahrhundert.

kamuy Ainu-Wort für »Gottheit«.

kamuycep Keta-Lachs (*Oncorhynchus keta*), wörtl. »göttlicher Fisch«. Jap. *sake* 鮭.

kamuy ihumke *Kamuy yukar*, die als Schlaflieder gesungen werden.

kamuy itak »Sprache der Götter«. Alternative Bezeichnung für *atomte itak*.

kamuy mosir »Götterwelt«.

kamuy puyar »Götterfenster«.

kamuy uepeker *Kamuy yukar*, die in Prosaform erzählt werden.

kamuy yukar Götterlied. Epische Kurzform der Ainu. Jap. Bezeichnung *shin'yō* 神謡.

Kannari Matsu 金成まつ. 1875–1961. Ainu-Name Imekanu. Rezitatorin von Ainu-Epen.

Kanto-kor-kamuy Herrscher des Himmels in der Ainu-Mythologie.

kanzen chōaku 勧善懲悪. »Zum Guten ermuntern, das Böse bestrafen«. Moralisches Prinzip, das sich besonders in der Literatur der Edo-Zeit findet.

kapatcep Ainu-Wort für den Blaurückenlachs (*Oncorhynchus nerka*, jap. *himemasu* 姫鱒.)

katarimono 語物. Erzählende Literatur.

Kayano Shigeru 萱野茂. 1926–2006. Ainu-Politiker.

ketunni Dreifußgestell, das die Grundstruktur des Daches beim Ainu-Haus bildet.

kim Ainu-Wort für die »hohen Berge«.

Kim-un-kamuy Bärengottheit.

Kina-sut-un-kamuy Schlangengottheit.

Kindaichi Kyōsuke 金田一京助. 1882–1971. Japanischer Linguist und Ainu-Forscher.

Kojiki 古事記. Früheste historische Schrift Japans, 712 n. Chr.

koku 石. Einheit für Reis, die in der Edo-Zeit auch als Währung diente. So wurde der Reichtum eines Daimyō oder der Wert seines Landes in koku bemessen.

kosne kamuy Bösertige Gottheiten.

kotan Ainu-Wort für »Dorf, Gemeinschaft«, manchmal auch »Land«.

Kotan コタン. 1927 von Iboshi Hokuto gegründete Zeitschrift.

Kotan-kar-kamuy Schöpfergottheit der Ainu.

Kotan-kor-kamuy Schutzgottheit des Dorfes.

Koshamain Ainu-Anführer, der im 15. Jahrhundert an der Spitze des nach ihm benannten Koshamain-Aufstands stand.

Kubodera Itsuhiko 久保寺逸彦. 1902–1971. Ainu-Forscher.

kyoji 虚辞. Inhaltsleeres Füllwort, das dem metrischen Ausgleich dient.

Kyōchūki 峡中記. Japanischer Titel des *yukar*-Epos *Kotan utunnay*.

kyūdojin 旧土人. »Frühere Eingeborene«. Bezeichnung für die Ainu in offiziellen Dokumenten der Meiji-Zeit ab 1876.

makurakotoba 枕詞. »Kopfkissenwort«. Attributive Phrase, die stets epithetisch mit bestimmten Wörtern vorkommen.

marek Fischfangspieß der Ainu.

mat yukar Subgenre der *yukar*-Literatur, in dem eine Frau als Protagonistin auftritt.

Menashunkur (auch: Shipuchari) Clan der Ainu.

menoko yukar Subgenre der *yukar*-Literatur, in dem eine Frau als Protagonistin auftritt.

meorun cep »Lachse in der Kälte.« Keta-Lachsschwärme, die im Winter die Flüsse hinaufschwimmen.

Monasnouk 1848–1931. *Yukar*-Sängerin. Großmutter von Chiri Yukie.

Narita Tokuhei 成田得平. geb. 1943. Ainu-Aktivist.

Nihon shoki 日本書紀. Erste der offiziellen Annalen Japans, 720 n. Chr.

nusa Sakraler Bereich bei den Ainu.

Okikirmuy Kulturheroe der Ainu. Auch: Okikurmi.

Onibishi Anführer der Shumunkur-Gruppe im 17. Jahrhundert.

oyna Erzählungen der Ainu, in denen ein Kulturheroe als Protagonist auftritt. Jap. *seiden* 聖伝.

pase onkami Ainu-Wort für die Verehrung der Hauptgottheit.

pase kamuy Mächtige, wohlwollende Gottheiten.

petar Ainu-Wort für »Landungssteg«.

pirka Ainu-Wort für »gut, schön«. Zentrales moralisches Konzept.

pis Ainu-Wort für »Strand«.

pokna mosir »Unterwelt«.

pon oyna »Kleine Legende«. Subgenre der *yukar*-Literatur, bei dem der Kulturheroe als Hauptcharakter auftritt. Jap. *shōden* 小伝.

pon upaskuma Weisheitssprüche der Ainu.

poro oyna »Große Legende«. Subgenre der *yukar*-Literatur, bei dem der Kulturheroe als Hauptcharakter auftritt. Jap. *taiden* 大伝.

pu Nahrungsspeicher beim traditionellen Ainu-Haus.

pukusa *Allium victorialis* subsp. *platyphyllum* (jap. *gyōjaninniku* 行者ニンニク).

ramat Ainu-Wort für die »Seele«.

rep Ainu-Wort für das »hohe Meer«.

repni Taktstock bei der *yukar*-Rezitation.

Rep-un-kamuy Meeresgottheit, Orca.

repunkur »Seemenschen«. Antagonisten in der *yukar*-Literatur, die nicht auf Hokkaidō beheimatet sind.

resakehekorpe *Kamuy yukar* mit drei *sakehe*.

re tumi yukar Drei-Schlachten-Epos.

rorun puyar Fenster des sakralen Bereichs beim Ainu-Haus.

rorunso »Oberer Sitzplatz« im Ainu-Haus.

rucaye Ainu-Begriff für Prosaliteratur. Jap. Entsprechung: *sanbun bungaku* 散文文学

sakehe Refrainphrase, die bei bestimmten Genres der Ainu vorkommt.

sakoye Ainu-Begriff für metrische Literatur. Jap. Entsprechung: *inbun no bungaku* 韻文の文学 bzw. *kayō bungaku* 歌謡文学.

Samayunkur Kulturheroe der Ainu.

satsumon 擦文. »Kratzmuster« oder »Schleifmuster« auf der Keramik der Satsumon-Kultur.

sem Eingangsbereich beim traditionellen Ainu-Haus.

Shakushain 1606(?)–1669. Anführer der Ainu im nach ihm benannten Shakushain-Aufstand.

shamo Japanische Übertragung des Begriffs *sisam*.

Shikotan 色丹島. Eine Insel des Kurilen-Archipels.

shozokukei 所属形. Japanischer Fachbegriff für den Status possessivus des Ainu-Nomens.

shūdan shakai 集団社会. Kollektive Gesellschaft.

Shumunkur (auch: Pae) Clan der Ainu.

Shumushu 占守島. Nördlichste der Kurilen-Inseln.

sinotca Improvisierte Liedform ohne bestimmte Bedeutung.

sinta 1. Wiege für Kinder, 2. Gefährt der Götter.

sintoko Behältnis der Ainu zur Aufbewahrung von Nahrungsmitteln.

sisam Ainu-Bezeichnung für die Japaner (jap. *wajin* 和人). Bedeutet wörtlich »die von daneben« oder »Nachbarn«.

sisam uepeker Prosaerzählungen der Ainu, in denen Japaner als Hauptcharaktere auftreten.

siso »Rechter Sitzplatz« im Ainu-Haus.

supun (ceppo) Elritze (*Tribolodon hakonensis*, jap. *ugui*).

Supunranka Kulturheroe der Ainu.

Takeda Nobuhiro 武田信広. 1431–1494. Gefolgsmann der Andō, der sich besonders durch die Niederschlagung des Koshamain-Aufstands auszeichnete. Gilt als Urahn der Matsumae-Familie.

tanka 短歌. Japanisches Kurzgedicht mit insgesamt 31 Silben.

Terkepi-kamuy Froschgottheit der Ainu.

tes Fischwehr der Ainu.

teyne pokna mosir »Feuchte Unterwelt«.

Tobinitai-Kultur Jap. *Tobinitai bunka* トビニタイ文化. Kultur auf Hokkaidō, die im elften und zwölften Jahrhundert existierte. Ging schließlich in der Satsumon-Kultur auf.

tupesan tumi yukar Acht-Schlachten-Epos.

turep Ainu-Wort für *Cardiocrinum cordatum*, eine Riesenlilie. Wird als Nahrung verwendet.

tusakekorpe *Kamuy yukar* mit zwei *sakehe*.

tusir Friedhof der Ainu.

tusu Schamanische Kraft.

tusu sinotca Schamanischer Gesang.

ucaskuma Weisheit vermittelndes Nachwort.

uepeker Prosagenre der Ainu-Literatur, das aus der Perspektive der 1. Person erzählt wird.

ueramkarap itak Sprachstil im Ainu, der bei formellen Treffen Verwendung findet.

upopo Liedart der Ainu.

upsor Untergürtel der Ainu als Kennzeichen einer gemeinsamen weiblichen Abstammungslinie.

Urup Eine der Kurilen-Inseln.

utari Ainu-Wort für »Gruppe, Familie, Gemeinschaft«.

utaskar Wortspiele der Ainu.

utur »Unterer Sitzplatz« im Ainu-Haus.

uray Korbhülle, verwendet zum Fischen.

waka 和歌. Japanisches Gedicht.

Waley, Arthur 1889–1966. Britischer Japanologe und Sinologe.

wakkatawsi Wasserquelle beim traditionellen Ainu-Haus.

Watari-shima 渡島. Ehemaliger Name von Hokkaidō.

wen Ainu-Wort für »böse, arm«. Zentrales Konzept der Moralauffassung der Ainu.

wen kur Ainu-Wort für »böse Person, arme Person«.

worun cise Fischereihütte der Ainu.

ya Ainu-Wort für »Küste«.

yaunkur »Landmenschen«. Bewohner Hokkaidōs in der *yukar*-Literatur.

yayan itak Umgangssprache, L-Variante der Ainu-Sprache.

yuk Sika-Hirsch (*Cervus nippon*, jap. *shika* 鹿).

yukar Heldenepos. Epische Langform der Ainu. Jap. Bezeichnung *eiyū jojishi* 英雄叙事詩.

yukarkur Ainu-Wort für »Yukar-Sänger«.

Anhang II: Literatur

Verzeichnis der Primärliteratur

- BATCHELOR, John (1890). »Specimens of Ainu folk-lore. IX., Kotan utunnai oma yukara. Legend of Kotan Utunnai.« In: *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 18, S. 40–86.
- CHIRI, Mashiho 知里真志保 (1973c). »Ainu no shin'yō (1) アイヌの神謡 (一) [Die Götterlieder der Ainu (1)]«. In: *Chiri Mashiho chosaku shū. Dai-ikkan* 知里真志保著作集・第一巻 [Gesammelte Werke von Chiri Mashiho. Band 1]. Hrsg. von Shimonaka Kunihiko 下中邦彦. Tōkyō: Heibonsha, S. 155–222.
- CHIRI, Mashiho 知里真志保 (1981). *Ainu mintanshū* アイヌ民譚集 [Sammlung von Volkserzählungen der Ainu]. Tōkyō: Iwanami bunko.
- CHIRI, Yukie 知里幸恵 (1978). *Ainu shin'yōshū* アイヌ神謡集 [Sammlung von Götterliedern der Ainu]. Tōkyō: Iwanami bunko.
- CHIRI, Yukie (1999). »Vorwort zu ›Götterlieder der Ainu‹«. Übers. von Asa-Bettina Wuthenow. In: *hon'yaku. Heidelberger Werkstattberichte zum Übersetzen Japanisch – Deutsch* 1, S. 22–37.
- ELLIS, C. Douglas (Hrsg.) (1995). *âtalôhkâna nêsta tipâcimôwina. Cree Legends and Narratives from the West Coast of James Bay*. Winnipeg: University of Manitoba Press.
- FIENUP-RIORDAN, Ann und Lawrence D. KAPLAN (Hrsg.) (2007). *Words of the Real People. Alaska Native Literature in Translation*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- IBOSHI, Hokuto 井星北斗 (2010). »Watakushi no tanka 私の短歌 [Meine Kurzgedichte]«. In: *Gendai Ainu bungaku sakuhin sen* 現代アイヌ文学作品選 [Auswahl von Werken moderner Ainu-Literatur]. Hrsg. von Kawamura Minato 川村湊. Tōkyō: Kōdansha, S. 96–109.
- KANNARI, Matsu 金成まつ (1959). *Ainu jojishi. Yūkara shū I: Pon oina* アイヌ叙事詩 ユーカラ集 I: Pon oina [Ainu-Epen. Yukar-Sammlung, Band 1: Pon oyna]. Hrsg. von Kindaichi Kyōsuke 金田一京助. Tōkyō: Sanseidō.
- KANNARI, Matsu 金成まつ (1961). »Poro oina«. In: *Ainu jojishi. Yūkara shū II: Poro oina* アイヌ叙事詩 ユーカラ集 II: Poro oina [Ainu-Epen. Yukar-Sammlung, Band 2: Poro oyna]. Hrsg. von Kindaichi Kyōsuke 金田一京助. Tōkyō: Sanseidō, S. 59–235.
- KANNARI, Matsu 金成まつ (1963). *Ainu jojishi. Yūkara shū III: Ponsamorunkur, Kamuikarsapa Kamuikartumam* アイヌ叙事詩 ユーカラ集 III: Ponsamorunkur, Kamuikarsapa Kamuikartumam [Ainu-Epen. Yukar-Sammlung, Band 3: Ponsamorunkur, Kamuykarsapa Kamuykartumam]. Hrsg. von Kindaichi Kyōsuke 金田一京助. Tōkyō: Sanseidō.

- KAYANO, Shigeru 萱野茂 (1993). *Ainu no mukashibanashi. Hitotsubu no satchiporo* アイヌの昔話 ひとつぶのサッチポロ [Ainu-Märchen. Ein einzelnes Lachslaichkorn]. Tōkyō: Heibonsha.
- KINDAICHI, Kyōsuke 金田一京助 (1936). *Ainu jojishi. Yūkara* アイヌ叙事詩 ユーカラ [Epen der Ainu. Yukar]. Tōkyō: Iwanami bunko.
- KUBODERA, Itsuhiko 久保寺逸彦 (1977a). *Ainu jojishi – Shin'yō, seiden no kenkyū* アイヌ叙事詩 神謡・聖伝の研究 [Epen der Ainu – Forschungen zu Götterliedern und Legenden]. Tōkyō: Iwanami shoten.
- KYOKUTEI, Bakin 曲亭馬琴 (2003). *Nansō Satomi hakkenden ichi* 南総里見八犬伝 一 [Die Geschichte von den acht Hundekriegern, Band 1]. Hrsg. von Hamada, Keisuke 濱田啓介. Tōkyō: Shinchōsha.
- NAKAMOTO, Mutsuko 中本ムツ子 und SHIRASAWA Nabe 白沢ナベ (1995). *Kamuy-yukar*. Tōkyō: Katayama gengo bunga kenkyūjo.
- NAKAMOTO, Mutsuko 中本ムツ子 (2010). *Nakamoto Mutsuko no uepeker. Kanna huci yayeysoytak* 中本ムツ子のウエペケレ カンナフチ ヤイエイソイタク [Nakamoto Mutsukos uepeker. Kanna Huci erzählt von sich selbst]. Sapporo: Crews.
- PON HUCI ポン・フチ (1978). *Yūkara wa yomigaeru* ユーカラは甦える [Die yukar leben wieder auf]. Tōkyō: Shinsensha.
- RODD, Laurel Rasplica (Hrsg.) (1984). *Kokinshū. A Collection of Poems Ancient and Modern*. Princeton: Princeton University Press.
- SAEKI, Umetomo 佐伯梅友 (Hrsg.) (1979). *Kokin waka shū* 古今和歌集 [Sammlung von Gedichten aus alter und neuer Zeit]. Bd. 8. Nihon koten bungaku taikai. Tōkyō: Iwanami shoten.
- WALEY, Arthur (1951). »Kutune Shirka. The Ainu epic«. In: *Botteghe Oscure* 7, S. 214–236.
- YAMAMOTO, Tasuke 山本多助 (1993). *Kamui yūkara* カムイ・ユーカラ [Kamuy yukar]. Tōkyō: Heibonsha.

Verzeichnis der Sekundärliteratur

- ADAMI, Norbert Richard (1989). »Religion und Schamanismus der Ainu auf Sachalin (Karafuto)«. Dissertation. Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn.
- ANDREWS, J. Richard (2003). *Introduction to Classical Nahuatl. Revised Edition*. Norman: University of Oklahoma Press.
- ASAHI SHINBUN AINU MINZOKU SHUZAIHAN 朝日新聞アイヌ民族取材班 (Hrsg.) (1993). *Kotan ni ikiru* コタンに生きる [Das Leben in einem kotan]. Tōkyō: Iwanami shoten.
- AUEROCHS, Bernd (2007). »Epos«. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighof. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, S. 200–202.

- BAKKER, Egbert J. (1993). »Activation and Preservation: The Interdependence of Text and Performance in an Oral Tradition«. In: *Oral Tradition* 8/1, S. 5–20.
- BARTSCH, Karl und Helmut DE BOOR (Hrsg.) (1997). *Das Nibelungenlied*. Übers. von Siegfried Grosse. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- BUGAEVA, Anna (2004). *Grammar and Folklore Texts of the Chitose Dialect of Ainu*. ELPR Publication Series A2–045. Suita: Osaka Gakuin University.
- CHIRI, Mashiho 知里真志保 (1973a). »Ainu minzoku kenkyū shiryō dai-ni アイヌ民族研究資料 第二 [Materialien zur Erforschung des Ainu-Volks (2)]«. In: *Chiri Mashiho chosaku shū. Dai-ni-kan* 知里真志保著作集・第二卷 [Gesammelte Werke von Chiri Mashiho. Band 2]. Hrsg. von Shimonaka Kunihiko 下中邦彦. Tōkyō: Heibonsha, S. 225–297.
- CHIRI, Mashiho 知里真志保 (1973b). »Ainu ni denshōsareru kabushikyoku ni kansuru chōsa kenkyū アイヌに伝承される歌舞詞曲に関する調査研究 [Untersuchungen zu den von den Ainu überlieferten Liedern, Tänzen und Epen]«. In: *Chiri Mashiho chosaku shū. Dai-ni-kan* 知里真志保著作集・第二卷 [Gesammelte Werke von Chiri Mashiho. Band 2]. Hrsg. von Shimonaka Kunihiko 下中邦彦. Tōkyō: Heibonsha, S. 3–136.
- CHIRI, Mashiho 知里真志保 (1974). »Ainu-go nyūmon. Toku ni chimei kenkyūsha no tame ni アイヌ語入門—とくに 地名研究者のために— [Einführung in die Ainu-Sprache. Besonders für Forscher von Ortsnamen]«. In: *Chiri Mashiho chosaku shū. Dai-yon-kan* 知里真志保著作集・第四卷 [Gesammelte Werke von Chiri Mashiho. Band 4]. Hrsg. von Shimonaka Kunihiko 下中邦彦. Tōkyō: Heibonsha, S. 227–413.
- CHIRI, Mashiho 知里真志保 (2012). *Chiri Mashiho no 'Ainu bungaku'* 知里真志保の「アイヌ文学」 [Chiri Mashihos ›Die Literatur der Ainu‹]. Hrsg. von Kosaka Hironobu 小坂博宣. Sapporo: Crews.
- CHIRI, Yukie 知里幸恵 (2003a). '*Ainu shin'yōshū*' o utau. 「アイヌ神謡集」をうたう [Die Lieder des Ainu shin'yōshū]. *Songs of Ainu Shin'yoshu: Collected stories of the ainu gods*. Hrsg. von Nakamoto Mutsuko 中本ムツ子. Tōkyō: Katamichi gengo bunka kenkyūjo.
- CHIRI, Yukie 知里幸恵 (2003b). *Chūkai Ainu shin'yōshū* 注解 アイヌ神謡集 [Kommentierte Ausgabe des *Ainu shin'yōshū*]. Hrsg. und komm. von Kitamichi Kunihiko 北道邦彦. Sapporo: Hokkaidō shuppan kikaku sentā.
- CROFT, William (2003). *Typology and Universals*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press.
- DERIHA, Kōji 出利葉浩司 (1993). »Emono o toru えものをとる [Jagdbeute machen]«. In: *Ainu bunka no kiso chishiki* アイヌ文化の基礎知識 [Grundwissen über die Kultur der Ainu]. Hrsg. von Ainu minzoku hakubutsukan アイヌ民族博物館. Tōkyō: Sōfūkan, S. 54–73.
- DETTMER, Hans Adalbert (1989). *Ainu-Grammatik*. 2 Bde. Wiesbaden: Harrassowitz.

- DETTMER, Hans Adalbert (1997). *Ainu-Grammatik. Teil II: Erläuterungen und Register*. 2 Bde. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Duden.de, Stichwort: Epos (2017). url: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Epos>.
- DÜNNE, Jörg (2015). »Dynamisierungen: Bewegung und Situationsbildung«. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von Claudia Benthien, Ethel Matala und Uwe Wirth. Bd. 3. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, S. 41–54.
- DÜRSCHIED, Christa (2004). *Einführung in die Schriftlinguistik*. 2., überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- EATOUGH, Andrew (1999). *Central Hill Nisenan Texts with Grammatical Sketch*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- ELLER, Jack David (2012). *Review of Ainu Spirits Singing: The Living World of Chiri Yukie's Ainu Shin'yoshu*. url: <http://wings.buffalo.edu/ARD/cgi/showme.cgi?keycode=4434>.
- ENDŌ, Shiho 遠藤志保 (2014). »Ainu eiyūjojishi ni okeru tekitaisha no fukkatsu – naze ›dōji‹ wa ichido shika arawarenai no ka – アイヌ英雄叙事詩における敵対者の復活—なぜ「童子たち」は一度しか現れないのか— [Die Wiederauferstehung der Kontrahenten in den Heldenepen der Ainu: Warum erscheinen ›Kinder‹ nur ein einziges Mal?]«. In: *Chiba daigaku Yūrashia gengo bunkaron shū* 千葉大学 ユーラシア言語文化論集 Vol. 16, S. 65–88.
- FERGUSON, Charles A. (1959). »Diglossia«. In: *Word* 15, S. 325–340.
- FIENUP-RIORDAN, Ann (Hrsg.) (2005). *Yup'it Qanruytait. Yup'ik Words of Wisdom*. Lincoln und London: University of Nebraska Press.
- FINKELBERG, Margalit (2004). »Oral Theory and the Limits of Formulaic Diction«. In: *Oral Tradition* 19/2, S. 236–252.
- FLORENZ, Karl (1909). *Geschichte der japanischen Litteratur*. Leipzig: C.F. Amelangs Verlag.
- FROMM, Hans (1985). »Nachwort«. In: *Kalevala. Das finnische Epos*. Hrsg. von Hans Fromm. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 341–383.
- FUJIMURA, Hisakazu 藤村久和 (1995). *Ainu, kamigami to ikiru hitobito* アイヌ、神々と生きる人々 [Die Ainu. Menschen, die mit den Göttern leben]. Tōkyō: Shōgakkan.
- GENETTE, Gérard (1998). *Die Erzählung*. Übers. von Andreas Knop. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.
- GERNET, Jaques (1997). *Die chinesische Welt*. Frankfurt a.M.: Insel.
- GVOZDANOVIĆ, Jadranka (2014). »Understanding the Essence of Diglossia«. In: *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity in Japan, China and the Slavic World*. Hrsg. von Judit Árokay, Jadranka Gvozdanović und Darja Miyajima. Cham u.a.: Springer, S. 3–19.
- HALL, John W. (1968). *Das japanische Kaiserreich*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- HARRISON, John A. (1953). *Japan's northern frontier. A preliminary study in colonization and expansion with special reference to the relations of Japan and Russia*. Gainesville: University of Florida Press.

- HILL, Jane H. (2005). *A Grammar of Cupeño*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- HIROTA, Masaki (1997). »Discrimination in modern Japan«. In: *New directions in the study of Meiji Japan*. Hrsg. von Helen Hardacre und Adam L. Kern. Leiden u.a.: Brill, S. 603–611.
- Hokkaidō utari kyōkai 北海道ウタリ協会 (Hrsg.) (1994). *Akor itak. Ainu-go tekisuto* アコロ イタク アイヌ語テキスト 1 [Akor itak. Lehrbuch der Ainu-Sprache]. Sapporo: Hokkaidō utari kyōkai.
- HONDA, Katsuichi 本多勝一 (1997). »Ainu minzoku アイヌ民族 [Die Ainu]«. In: *Honda Katsuichi shū dai-26-kan. Ainu minzoku* 本多勝一集 第26巻 – アイヌ民族 [Gesammelte Werke von Honda Katsuichi, Band 26. Die Ainu]. Tōkyō: Asahi shinbun sha, S. 3–243.
- HOWELL, David L. (1997). »The Meiji state and the logic of Ainu ›protection‹«. In: *New directions in the study of Meiji Japan*. Hrsg. von Helen Hardacre und Adam L. Kern. Leiden u.a.: Brill, S. 612–634.
- HOWELL, David L. (2000). »Foreword«. In: *Honda Katsuichi. Harukor. An Ainu woman's tale*. Berkeley: University of California Press, S. xi–xxvii.
- IBOSHI, Hokuto 井星北斗 (1984). *Kotan. Iboshi Hokuto ikō* コタン 井星北斗遺稿 [Kotan. Die hinterlassenen Schriften von Iboshi Hokuto]. Tōkyō: Sōfūkan.
- ITŌ, Hiromitsu 伊藤裕満 (1993a). »Kamigami to hitobito 神々とひとびと [Götter und Menschen]«. In: *Ainu bunka no kiso chishiki* アイヌ文化の基礎知識 [Grundwissen über die Kultur der Ainu]. Hrsg. von Ainu minzoku hakubutsukan アイヌ民族博物館. Tōkyō: Sōfūkan, S. 138–169.
- ITŌ, Hiromitsu 伊藤裕満 (1993b). »Mura no shikumi むらのしくみ [Die Dorfstruktur]«. In: *Ainu bunka no kiso chishiki* アイヌ文化の基礎知識 [Grundwissen über die Kultur der Ainu]. Hrsg. von Ainu minzoku hakubutsukan アイヌ民族博物館. Tōkyō: Sōfūkan, S. 172–184.
- JACQUESSON, François (2001). »Person-marking in TB Languages of North-Eastern India«. In: *Linguistics of the Tibeto Burman Area* 24.1 (Fall 2001), S. 113–144.
- KATAYAMA, Tatsumine 片山龍峰 (2003). *Ainu shin'yōshū o yomitoku* アイヌ神謡集を読みとく [Das Ainu shin'yōshū lesen]. Tōkyō: Sōfūkan.
- KAWAMURA, Minato 川村湊 (Hrsg.) (2010). *Gendai Ainu bungaku sakuhinsen* 現代アイヌ文学作品選 [Ausgewählte Werke der Gegenwartsliteratur der Ainu]. Tōkyō: Kōdansha.
- KAYANO, Shigeru 萱野茂 (2002). *Kayano Shigeru no Ainu-go jiten* 萱野茂のアイヌ語辞典 [Kayano Shigerus Wörterbuch der Ainu-Sprache]. Zweite überarbeitete Auflage. Tōkyō: Sanseidō.
- KEIRA, Mitsunori und KEIRA Tomoko (1999). »Village Work: Gender roles and seasonal work«. In: *Ainu. Spirit of a Northern People*. Hrsg. von William W. Fitzhugh. Seattle: University of Washington Press, S. 234–239.

- KINDAICHI, Kyōsuke 金田一京助 (1931a). *Ainu jojishi. Yūkara no kenkyū I: Yūkara gaisetsu* アイヌ叙事詩 ユーカラの研究 I: ユーカラ概説 [Ainu-Epen. Yukar-Forschung, Band 1: Überblick über die *yukar*]. Tōkyō: Tōyō bunko.
- KINDAICHI, Kyōsuke 金田一京助 (1931b). *Ainu jojishi. Yūkara no kenkyū II* アイヌ叙事詩 ユーカラの研究 II [Ainu-Epen. Yukar-Forschung, Band 2]. Tōkyō: Tōyō bunko.
- KINDAICHI, Kyōsuke 金田一京助 (1931c). »Ainu yūkara gohō tekiyō アイヌユーカラ語法摘要 [Abriß der Grammatik der Ainu-Epen]«. In: *Ainu jojishi. Yūkara no kenkyū II* アイヌ叙事詩 ユーカラの研究 II [Ainu-Epen. Yukar-Forschung, Band 2]. Tōkyō: Tōyō bunko, S. 1–233.
- KINKADE, M. Dale (2012). »Native Oral Literature of the Northwest Coast and the Plateau«. In: *Handbook of Native American Literature*. Hrsg. von Andrew Wiget. New York: Routledge, S. 33–45.
- KITAMICHI, Kunihiko 北道邦彦 (2012). *Ainu no jojishi* アイヌの叙事詩 [Epen der Ainu]. Sapporo: Hokkaidō shuppan kikaku sentā.
- KODAMA, Mari 児玉マリ (1993). »Yosoo よそおう [Kleidung]«. In: *Ainu bunka no kiso chishiki* アイヌ文化の基礎知識 [Grundwissen über die Kultur der Ainu]. Hrsg. von Ainu minzoku hakubutsukan アイヌ民族博物館. Tōkyō: Sōfūkan, S. 76–97.
- KOJIMA, Kyōko 児島恭子 (2009). *Emishi, Ezo kara Ainu e* エミシ・エゾからアイヌへ [Von den Emishi und Ezo zu den Ainu]. Tōkyō: Yoshikawakō bunkan.
- KREMP, Willy (1928). »Beiträge zur Religion der Ainu«. Dissertation. Bonn.
- KROHN, Kaarle (1888). *Bär (Wolf) und Fuchs. Eine nordische Tiermärchenkette*. Übers. von Oskar Hackman. Helsingfors: Druckerei der Finnischen Litteratur-Gesellschaft.
- KUBODERA, Itsuhiko 久保寺逸彦 (1977b). *Ainu no bungaku* アイヌの文学 [Die Literatur der Ainu]. Tōkyō: Iwanami shinsho.
- KUBODERA, Itsuhiko 久保寺逸彦 (2004). »Ainu no ongaku to kayō アイヌの音楽と歌謡 [Die Musik und Gesänge der Ainu]«. In: *Kubodera Itsuhiko chosaku shū 2. Ainu minzoku no bungaku to seikatsu* 久保寺逸彦著作集 2 アイヌ民族の文学と生活 [Ausgewählte Werke von Kubodera Itsuhiko Band 2. Die Literatur und Lebensweise der Ainu]. Hrsg. von Sasaki Toshikazu 佐々木利和. Tōkyō: Sōfūkan, S. 9–40.
- KUIPER, Koenraad (2000). »On the Linguistic Properties of Formulaic Speech«. In: *Oral Tradition* 15/2, S. 279–305.
- KYOKUTEI, Bakin (2014). »Die Geschichte von den acht Hunde-Kriegern. Nansō Satomi hakkenden: Heft 1«. Übers. von Dominik Wallner. In: *Hefte für ostasiatische Literatur* 56, S. 24–57.
- LEWIN, Bruno (1996). *Abriß der japanischen Grammatik*. 4. Aufl. Wiesbaden: Harrassowitz.
- LINKE, Angelika, Markus NUSSBAUMER und Paul R. PORTMANN (2004). *Studienbuch Linguistik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- LÖNNROT, Elias (2005). *Kalevala*. Helsinki: Rosebud Books.

- LORD, Albert B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.
- LORD, Albert B. (1986). »Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula«. In: *Oral Tradition* 1/3, S. 467–503.
- LORD, Albert B. (1987). »Characteristics of Orality«. In: *Oral Tradition* 2/1, S. 54–72.
- LORD, Albert B. (1995). *The Singer Resumes the Tale*. Ithaca / London: Cornell University Press.
- MAJEWICZ, Alfred F. (Hrsg.) (1998). *The Collected Works of Bronisław Piłsudski*. 3 Bände. Berlin und New York: Mouton de Gruyter.
- MARTIN, Kylie (2011). »Aynu itak: on the road to Ainu language revitalization«. In: *Media, komyunikēshon kenkyū* (Media and Communication Studies) 60, S. 57–93.
- MAY, Ekkehard (1983). *Die Kommerzialisierung der japanischen Literatur in der späten Edo-Zeit (1750–1868)*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MELNAR, Lynette R. (2004). *Caddo Verb Morphology*. Lincoln und London: University of Nebraska Press.
- MITHUN, Marianne (1999). *The Languages of Native North America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MORRIS-SUZUKI, Tessa (2014). »Tourists, Anthropologists, and Visions of Indigenous Society in Japan«. In: *Beyond Ainu Studies. Changing academic and public perspectives*. Hrsg. von Mark J. Hudson, Ann-Elise Lewallen und Mark K. Watson. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 45–66.
- MORROW, Phyllis (2012). »Oral Literature of the Alaskan Arctic«. In: *Handbook of Native American Literature*. Hrsg. von Andrew Wiget. New York, London: Routledge, S. 19–26.
- MUNRO, Neil Gordon (1962). *Ainu creed and cult*. London: Routledge & Kegan Paul.
- MUNRO, Neil Gordon und Lord RAGLAN (1959). »The Building of an Ainu House«. In: *Man* Vol. 59 (Oct., 1959), S. 179–180.
- NAKAGAWA, Hiroshi 中川裕 (1997). *Ainu no monogatari sekai* アイヌの物語世界 [Die Erzählwelten der Ainu]. Tōkyō: Heibonsha.
- NAKAGAWA, Hiroshi 中川裕, SHIGA Setsuko 志賀雪湖 und OKUDA Osami 奥田統己 (1997). »Ainu bungaku アイヌ文学 [Die Ainu-Literatur]«. In: *Nihon bungakushi dai-17-kan. Kōshō bungaku 2, Ainu bungaku* 日本文学史 第17巻 口承文学・アイヌ文学 [Japanische Literaturgeschichte Band 17. Orale Literatur 2, Ainu-Literatur]. Hrsg. von Jun Kubota 久保田淳 u.a. Tōkyō: Iwanami shoten, S. 181–263.
- NAKAGAWA, Hiroshi 中川裕 und NAKAMOTO Mutsuko 中本ムツ子 (2007). *Kamuiyukar de Ainu-go o manabu* カムイユカラでアイヌ語を学ぶ [Mit kamuy yukar die Ainu-Sprache erlernen]. Tōkyō: Hakusuisha.
- NITSCH, Wolfram (2015). »Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume«. In: *Handbuch Literatur & Raum*. Hrsg. von Claudia Benthien, Ethel Matala und Uwe Wirth. Bd. 3. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, S. 30–40.

- NOMOTO, Masahiro (1999). »Home and Settlement: Kotan and Chise«. In: *Ainu. Spirit of a Northern People*. Hrsg. von William W. Fitzhugh. Seattle: University of Washington Press, S. 227–233.
- OBAYASHI, Taryo (1990). »The Yukar of the Ainu and Its Historical Background«. In: *Religion, Myth, and Folklore in the World's Epics. The Kalevala and its Predecessors*. Hrsg. von Lauri Honko. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, S. 519–533.
- OGASAWARA, Nobuyuki 小笠原信之 (1997). *Ainu sabetsu mondai dokuhon (Shisamu ni naru tame ni) アイヌ差別問題読本 (シサムになるために)* [Lesebuch zur Diskriminierungsproblematik der Ainu (um ein Sisam zu werden)]. Tōkyō: Ryokufū shuppan.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko (1972). »Spatial Concepts of the Ainu of the Northwest Coast of Southern Sakhalin«. In: *American Anthropologist New Series*, Vol. 74, No. 3 (Jun., 1972), S. 426–457.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko (1976). »Regional Variations in Ainu Culture«. In: *American Ethnologist* Vol. 3, No. 2 (May, 1976), S. 297–329.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko (1984). *The Ainu of the northwest coast of southern Sakhalin*. Prospect Heights, Illinois: Waveland Press.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko (1997). »The Ainu colonization and the development of »agrarian Japan« –a symbolic interpretation«. In: *New directions in the study of Meiji Japan*. Hrsg. von Helen Hardacre und Adam L. Kern. Leiden u.a.: Brill, S. 656–675.
- OHNUKI-TIERNEY, Emiko (1999). »Ainu Sociality«. In: *Ainu. Spirit of a Northern People*. Hrsg. von William W. Fitzhugh. Seattle: University of Washington Press, S. 240–245.
- ÖLSCHLEGER, Hans Dieter (1989). *Umwelt und Wirtschaft der Ainu. Bemerkungen zur Ökologie einer Wildbeutergesellschaft*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- ÖLSCHLEGER, Hans Dieter (2002). »Die Ainu: Eine ethnische Minderheit im Norden Japans«. In: *Die Ainu. Porträt einer Kultur im Norden Japans*. Hrsg. von Claudius Müller. München: Staatliches Museum für Völkerkunde, S. 13–37.
- ÖLSCHLEGER, Hans Dieter (2014). »Ainu Ethnography. Historical Representations in the West«. In: *Beyond Ainu Studies. Changing academic and public perspectives*. Hrsg. von Mark J. Hudson, Ann-Elise Lewallen und Mark K. Watson. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 25–44.
- ONG, Walter J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen.
- ŌNO, Susumu 大野晋, SATAKE Akihiro 佐竹昭広 und MAEDA Kingorō 前田金五郎 (Hrsg.) (1990). *Iwanami kogo jiten 岩波 古語辞典* [Iwanamis Wörterbuch der japanischen Schriftsprache]. Tōkyō: Iwanami shoten.
- PATRIE, James (1982). »The Genetic Relationship of the Ainu Language«. In: *Oceanic Linguistics Special Publications* 17, S. i–xi, 1–174.
- PHILIPPI, Donald (1979). *Songs of Gods, Songs of Humans. The Epic Tradition of the Ainu*. Tōkyō: University of Tokyo Press.
- PUTZ, Martin (2002). *Finnische Grammatik*. Wien: Edition Praesens.

- REFSING, Kirsten (1986). *The Ainu Language. The Morphology and Syntax of the Shizunai Dialect*. Århus: Aarhus University Press.
- RUSHFORTH, Scott (2012). »Oral Literature of the Subarctic Athapaskans«. In: *Handbook of Native American Literature*. Hrsg. von Andrew Wiget. New York, London: Routledge, S. 27–32.
- SAMUELS, Jonathan (2014). *Colloquial Tibetan. The Complete Course for Beginners*. London, New York: Routledge.
- SASAKI, Toshikazu 佐々木利和 (1993). »Hitobito no ayumi ひとびとのあゆみ [Der Weg der Menschen]«. In: *Ainu bunka no kiso chishiki* アイヌ文化の基礎知識 [Grundwissen über die Kultur der Ainu]. Hrsg. von Ainu minzoku hakubutsukan アイヌ民族博物館. Tōkyō: Sōfūkan, S. 31–52.
- SATŌ, Tomomi 佐藤知己 (2008). *Ainu-go bunpō no kiso* アイヌ語文法の基礎 [Grundlagen der Grammatik des Ainu]. Tōkyō: Daigaku shorin. Segawa, Takurō 瀬川拓郎 (2011). *Ainu no sekai* アイヌの世界 [Die Welt der Ainu]. Tōkyō: Kōdansha.
- SEKI, Keigo 関敬吾 (1981). »Kaisetsu 解説 [Kommentar]«. In: *Ainu mintanshū* アイヌ民譚集 [Sammlung von Volkserzählungen der Ainu]. Hrsg. von Yamaguchi Akio 山口昭男. Tōkyō: Iwanami bunko, S. 283–297.
- SELIGMAN, B. Z. (1962). »Social organization«. In: Munro, Neil Gordon. *Ainu creed and cult*. London: Routledge & Kegan Paul, S. 141–158.
- SHINDŌ, Tōru 新藤透 (2004). »Shinra no kiroku« shoshi kaidai kō 『新羅之記録』 書誌解題稿 [Die Bibliographie von »Shinra no kiroku«]«. In: *Jōhō media kenkyū* 情報メディア研究 3, S. 1–10.
- Shinra no kiroku 新羅之記録 [Aufzeichnungen von Shinra] (1643). url: <http://archives.c.fun.ac.jp/fronts/detail/reservoir/516ea10a1a55724270001255>.
- SIDDLE, Richard (1996). *Race, Resistance and the Ainu of Japan*. New York: Routledge.
- SIKALA, Anna-Leena (1990). *Interpreting oral narrative*. FF Communications 245. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- SLAWIK, Alexander (1968/1969). »Glaube und Kult im Wortschatz des Ainu«. In: *Anthropos* 63/64, S. 187–200.
- SLAWIK, Alexander (1992). *Die Eigentumsmarken der Ainu*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- STEVENS, Georgina (2014). »The Ainu, Law, and Legal Mobilization, 1984–2009«. In: *Beyond Ainu Studies. Changing academic and public perspectives*. Hrsg. von Mark J. Hudson, Ann-Elise Lewallen und Mark K. Watson. Honolulu: University of Hawai'i Press, S. 200–222.
- STRONG, Sarah (2011). *Ainu Spirits Singing. The Living World of Chiri Yukie's Ainu Shin'yōshū*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- SUGATA, Masaaki 菅田正昭 (2004). *Shintō no subete* 神道のすべて [Alles über den Shintō]. Tōkyō: Nihon bungei sha.

- TAKEHARA, Takeshige 竹原威滋 (2006). *Gurimu dōwa to kindai meruhen* グリム童話と近代メルヘン. *Grimms Märchen und das Moderne Volksmärchen*. Tōkyō: Miyai shoten.
- TAMURA, Suzuko 田村すず子 (2002). *Ainu-go Saru hōgen no onsei shiryō 2. Kondō Kyōjirō no rokuon tēpu ni yokosareta Wateke-san no shin'yō II* アイヌ語沙流方言の音声資料 2 近藤鏡二郎の録音テープに遣されたワテケさんの神謡 II [Audioaufnahmen des Saru-Dialekts der Ainu-Sprache 2. Götterlieder von Wateke, aufgenommen auf Band von Kondō Kyōjirō]. ELPR Publication Series A2-016. Suita: Osaka Gakuin University.
- UCHIDA, Yūichi 内田祐一 (1993). »Sumau すまう [Wohnen]«. In: *Ainu bunka no kiso chishiki* アイヌ文化の基礎知識 [Grundwissen über die Kultur der Ainu]. Hrsg. von Ainu minzoku hakubutsukan アイヌ民族博物館. Tōkyō: Sōfūkan, S. 117–136.
- VAN VALIN, Robert D. und Randy J. LAPOLLA (1997). *Syntax. Structure, meaning and function*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (1998). »Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism«. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 4 (No. 3), S. 469–488.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2012). *Cosmological perspectivism in Amazonia and elsewhere*. Masterclass Series 1. Manchester: HAU Network of Ethnographic Theory.
- WATANABE, Hitoshi (1973). *The Ainu Ecosystem. Environment and Group Structure*. Seattle: University of Washington Press.
- WEINRICH, Harald (2001). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. München: C.H.Beck.
- Why save Lakota?* (2017). url: <http://lakhota.org/understanding-the-issue/whysave-lakota/s>.
- WIGET, Andrew (2012). »Native American Oral Literatures«. In: *Handbook of Native American Literature*. Hrsg. von Andrew Wiget. New York, London: Routledge, S. 3–18.
- YAMADA, Takako 山田孝子 (1994). *Ainu no sekaikan* アイヌの世界観 [Die Weltsicht der Ainu]. Tōkyō: Kōdansha.
- ZGUSTA, Richard (2015). *The Peoples of Northeast Asia Through Time: Precolonial Ethnic and Cultural Processes Along the Coast Between Hokkaido and the Bering Strait*. Leiden: Brill.
- ZUMTHOR, Paul (1990). *Oral Poetry: An Introduction*. Übers. von Kathryn Murphy-Judy. Theory and History of Literature 70. Minneapolis: University of Minnesota Press.