

KAWAMOTO Kôji: *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*. Tôkyô: University of Tôkyô Press 2000 (7600 Yen). ISBN 0-86008-526-0.

Nach bald zehn Jahren liegt die in Buchform erstmals 1991 bei Iwanami herausgegebene Poetik *Nihon shûka no dentô – shichi to go no shigaku* (4. Aufl. 1999) nun in englischer Übersetzung vor. Diese mit den Literaturpreisen *Suntorii gakujutsu-shô* und *Koizumi Yagumo-shô* ausgezeichnete Studie stellt einen zugleich grundlegenden wie innovativen Beitrag zum Verständnis der japanischen Dichtung dar.

Das Buch besteht aus drei Kapiteln, wovon sich das erste inhaltlichen, die beiden anderen jedoch hauptsächlich formalen bzw. materiellen Aspekten widmen. Im Vorwort weist der Autor auf frühere „Versionen“ (S. xiii) der einzelnen Kapitel hin, die in verschiedenen japanischen Zeitschriften vorliegen. Ergänzt werden muss jedoch, dass Kawamoto 1989 einige wichtige Gedanken des zweiten Kapitels in der amerikanischen Zeitschrift *Comparative Literature Studies* („Basho's haiku and tradition“ in Bd. 26, Nr. 3, S. 245–251) herausbrachte und 1992 das Thema in dem Aufsatz „The silent cries of cicadas: The poetics of haiku“ ausarbeitete, der wiederum in der Zeitschrift *Poetica* (Nr. 35, S. 64–76) erschien. Es handelt sich also in der vorliegenden Übersetzung nicht um aktuellste Ergebnisse, aber wegen ihrer literaturwissenschaftlichen Bedeutung ist die hier zusammengefasst und stark erweitert vorliegende Studie mehr als zu begrüßen – zumal die vierte jap. Auflage bereits vergriffen und eine fünfte unsicher ist.

Im ersten Kapitel vollzieht der Autor ausführlich die sich im Laufe der Geschichte ergebende Belegung des Wortes bzw. des Signifikanten „Herbstabend“ mit bestimmten Konnotationen nach; hauptsächlich durch das Adjektiv *sabishii*, „einsam, verlassen“; ein Prozess, den Rein Raud (1994) in Anlehnung an R. Barthes und U. Eco als „Kodierung“ beschreibt. In einer weiteren Entwicklungsstufe wird dieser Begriff zunächst wieder von Adjektiven etc. befreit, da er nun kodiert bzw. konnotativ besetzt aus sich heraus verstanden wird, bis er sich dann schließlich durch eine bestimmte „metaphysische Sensibilität“ in Form von „nihilistischem Geschmack/Genuß“ und einer „räumlich unbegrenzten Weite“ (S. 42), die hinter den im Gedicht sprachlich fixierten Phänomenen verborgen liegt, nicht nur der Geistesgeschichte des Mittelalters öffnet, sondern sogar zu einem ihrer wesentlichen Momente wird – ohne dabei jedoch seine traurigen, einsamen, verlassenen Konnotationen aus vormittelalterlicher Zeit zu verlieren.

Den Höhepunkt dieser Entwicklung verdeutlicht Kawamoto an den sog. *Sanseki no uta* (die „Drei Abend-*waka*-Gedichte“) aus dem *Shinkokin wakashû*, wobei es sich um die Gedichte Nr. 362 (Saigyô), Nr. 361 (Jakuren) und Nr. 363 (Fujiwara no Teika, genannt in der Reihenfolge der Diskussion) handelt. Auch dieser Ansatz, einem bestimmten Signifikanten literaturgeschichtlich nachzuspüren, ist für den englischsprachigen Japanwissenschaftler nichts Neues (vgl. RAUD oder KAMENS (1997), der den „begrabenen Baum“ (*umoregi*) durch die Jahrhunderte verfolgt). Kawamoto jedoch wählte den Herbstabend besonders geschickt, da sich dieser Begriff nicht nur wie geschaffen zur Verdeutlichung seiner Ideen erweist, sondern sich in diesem auch die oben erwähnten Momente der mittelalterlichen Epistemologie das erste Mal offenbaren. Hierdurch verlassen die *Poetics* den streng literaturwissenschaftlichen bzw. -geschichtlichen Rahmen, und betreten den Bereich, für den sich der Autor Kawamoto wiederholt als kompetent ausgewiesen hat, nämlich den der vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft.

Neben diesen interessanten Ausführungen bietet Kapitel Eins jedoch noch weitere Themen, etwa die Diskussion des inhaltlich-formalen Aufbaus von *waka*-Gedichten, die sich aus einer mit den Sinnen wahrgenommenen „Szene“ und einem „intellektuellen

Teil“ (oder einem „gedanklich reflektierten Teil“, jap. *rikutsu*) zusammensetzen, wobei die Reihenfolge im Lauf der Geschichte wechselt. Diesem hier beim *waka* verfolgten Ansatz – Materie, Form und Struktur des Gedichts betreffend – ist in dem sich hauptsächlich mit dem Haiku auseinandersetzen Kapitel Zwei noch stärker entsprochen worden. Nach Lektüre beider Kapitel wird dann besonders deutlich, daß ein tieferes Verständnis der international viel beachteten *haikai*-Literatur seit Bashô („Haiku“) ohne ein gründliches Studium der *waka*-Poetologie – und hierzu gehören sicherlich nicht nur Studien à la Kawamoto und kommentierte Antologien, sondern auch die zahlreichen Poetikschriften (*karon*) seit der Heian-Zeit – nicht möglich ist. Sicherlich trägt aber die intensive bzw. aktive Auseinandersetzung mit beiden Kapitel enorm dazu bei, sich diesem Verständnis einen gehörigen Schritt genähert zu haben.

In Kapitel Zwei schließlich konzentriert sich Kawamoto auf das Haiku von Matsuo Bashô und untersucht es mit einer Sachlichkeit, wie sie z.B. aus dem Formalismus bekannt ist, dessen Einfluß auch an vielen Stellen vernehmbar ist. Kawamotos erklärtes Ziel ist die Entmystifizierung dieser Lyrikgattung – besonders, was das Haiku als Zen-Kunst betrifft: „I hope this book will serve as a liberating antidote to the excessive Zen influence on *haiku* in the West“ (S. xiii).

Die im ersten Satz des Kapitels gestellte Frage (S. 45), wie es ein Haiku innerhalb der extrem begrenzten Rahmenvorgabe von 17 Silben fertigbringt, ein Gedicht zu sein, ist ebenfalls nicht neu, sollte aber bei der folgenden Lektüre stets gegenwärtig bleiben. Zunächst einmal klärt der Autor einige allgemeine Probleme, so z.B., daß bei den japanischen „Silben“ korrekterweise von Moren gesprochen werden müsse, da beispielsweise das aus dem Amerikanischen entnommene Lehnwort *strike* amerikanischen Konventionen nach nur eine Silbe besitzt, im Japanischen jedoch bis zu 5 Moren möglich seien: *su-to-ra-i-ku*. Hierbei ist zu ergänzen, daß sich die in deutschen Wörterbüchern praktizierte grammatische Silbentrennung nicht vollständig mit der metrischen Trennung in Sprechsilben deckt. Weiterhin bleibt auch die Frage, warum die Übersetzer in der folgenden Diskussion z.T. an dem Wort *syllable* festhalten (die gewöhnliche Übersetzung des Begriffs *onsetsu*) bzw. umständlich von „japanese syllables“ (S. 45) sprechen? Es gibt sogar einen eigens der englischen Ausgabe beigefügten Appendix zum Thema Moren, den der nicht mit der Thematik vertraute Leser unbedingt vorher studieren sollte. Weiterhin werden einige hartnäckige Mißverständnisse (etwa daß das Haiku ein Epigramm sei) beseitigt bzw. einige grundlegende Fragen geklärt, z.B. was die Diskussion bezüglich *shasei* und „Realismus“ betrifft. Sich auf Roman Jakobson berufend resümiert Kawamoto:

What is most important is the way that a sense of realism is assured through the inventive and interesting combination of very general or exemplary images together with „unfamiliar“ expressions. (S. 58)

Über weitere Themen, wie die Konnotations-/Intertextualitätsdebatte, die literarische Verfremdung (im Sinne von Šklovskij) oder die poetische Funktion (nach Jakobson), die genügend Ansatzpunkte für eine internationale Literaturtheorie bzw. einen -vergleich bieten, sowie eine ausgezeichnete Herleitung und „Definitionszusammenfassung“ des Begriffs *haikai* gelangt Kawamoto schließlich an den Punkt, das literaturwissenschaftliche Skalpell anzusetzen. Anhand der Diskussion des Begriffs *hai'i* („*haikai* design“) identifiziert Kawamoto zunächst zwei Bestandteile oder Sektionen, aus denen sich jedes Haiku konstituiert: „base section“ (*kiteibu*) und „superposed section“ (*kanshōbu*), um in einem nächsten Schritt zwei fundamentale „Bedeutungsstrukturen“ (S. 75; jap. *imi kōzō*), oder „zwei Prinzipien“ (im Original (S. 106): *genri*; nicht wörtl. übersetzt) auszumachen,

nämlich die Hyperbel (Übertreibung; jap. *kochō*) und das Oxymoron („scharfsinniger Unsinn“, Paradoxon oder widersprüchliche Verbindung von Wörtern, man könnte auch von „oxymorontischer Metapher“ sprechen; jap. *mujun*). Die beiden rhetorischen Figuren (bzw. Tropen) gehörten zwar seit der Antike und bis zum Mittelalter im Rahmen der *ornatus*-Lehre zum festen Repertoire europäischer Rhetoriklehrbücher, passen jedoch unter semantischen Gesichtspunkten sehr gut zu den Ausführungen im ersten Kapitel. Durch diesen „rhetorischen“ und überraschend logischen Ansatz jedenfalls gelingt es ihm, das „geheimnisvolle“ *hai'i* (endlich einmal!) zu entmystifizieren:

In this way we may regard the *hai'i*, or *haikai design*, as referring mainly to the stylistic features of hyperbole and oxymoron as they sustain the base section of the poems (bearing in mind that they are not strictly confined to the base and can also be found in superposed sections, as well as in the relationship between the two). (S. 78)

Der darauf folgende umfangreichere Teil (79–172) setzt sich ausführlich mit den beiden „formalen“ Mitteln auseinander, dessen Grundgedanken wir bereits in den beiden oben erwähnten englischsprachigen Aufsätzen Gelegenheit hatten, kennenzulernen.

Kapitel Drei schließlich entwickelt eine Metrik der japanischen Lyrik. Wie bekannt ist ihr markantes Merkmal eine sich aus fünf und sieben Moren zusammensetzende Struktur. Diese Sequenzen lassen sich aber noch weiter in kleinere Einheiten unterteilen, die auch „freie Pausen“ bzw. „feste Reste“ beinhalten. Den rhythmischen Rahmen dabei bildet der der Musik „entliehene“ Vier-Vierteltakt, unter dem sich die gesamte japanische Lyrik inklusive ihrer Volksdichtung beschreiben läßt: Den jeweils zwei Achtel- bzw. einer Viertelnote(n) entsprechen Rhythmusseinheiten aus zwei Moren bzw. einer + Pause bzw. fester Rest, wobei in Ausnahmen selbst Triolen Verwendung finden.

Diese Ausführungen sind nicht neu und Kawamoto stellt sogar sehr ausführlich den langen Weg der japanischen Suche nach einer (der westlichen Dichtung vergleichbaren) indigenen Metrik dar. Er nennt die Namen derer, die im wesentlichen daran beteiligt waren, zeigt deren Errungenschaften, aber auch – über ca. 30 Seiten – ihr Scheitern. Die fünf- und siebenmorigen Einheiten in zweimorige „Füße“ aufzusplitten und im Vier-Vierteltakt unterzubringen, war dabei kein Problem; Schwierigkeiten bereitete bis dato nur die Frage, warum diese zweimorigen „Füße“ umgekehrt wieder in Gruppen von ungerader Morenzahl (fünf + sieben) zusammenfinden können. Das ist Kawamotos Ausgangspunkt, auf den er seine Metrik aufbaut bzw. die Resultate seiner Vorgänger zusammenfaßt:

[...] we thus will propose a new metrics, incorporating a clear awareness of the function of „beat“ and „stress“, to establish at last an objective explanatory model for Japanese poetry's elusive and fragile rhythms. (S. 221)

Wie bereits angedeutet hat dieses Kapitel gewisse Längen, die vom Leser ein großes Quantum an Aufmerksamkeit erfordern. Das liegt nicht so sehr an der Schwierigkeit des Textes, sondern durch das häufige Nennen von „Moreneinheiten-Kombinationen“ hat man stets das Gefühl, das gerade Gelesene zum wiederholten Mal vor Augen geführt zu bekommen. Diese Ausführlichkeit ist allerdings notwendig und berührt schließlich nahezu alle „Problemfälle“ japanischer Lyrik, wie z. B. Verse mit „zuviel“ Moren (*ji-amari*) oder Fragen der Syntax bzw. Grammatik, die dem *tanka* seit dem *Kokin wakashū* eine „Sieben-Fünf-Struktur“ abfordern, obwohl bis dahin die „Fünf-Sieben-Struktur“, mit der im modernen Gedicht erneut experimentiert wurde, eindeutig die Oberhand besaß (hierbei sind die Konsequenzen einer „Falschlesung“ für eine Interpretation der *Man'yōshū*-Gedichte nicht zu unterschätzen!). Im Fall der *ji-amari*-Verse stellt Kawamoto überzeu-

gend dar, warum diese Verse z. T. sogar zuviel Moren haben mußten, und Tanka (*waka*), wie das – von Masaoka Shiki ob seiner Langweiligkeit so heftig gescholtene – bekannte erste Gedicht aus dem *Kokin wakashū*, das sogar gleich mit zwei *ji-amari*-Versen aufwartet, zeigen sich in einem neuen Licht, das Raffinesse und Kunstfertigkeit ihrer Autoren enthüllt. Die Diskussion um die Fünf-Sieben- bzw. Sieben-Fünf-Struktur wiederum sollten sich besonders diejenigen zu Gemüte führen, die der Meinung sind, für sie seien Fragen der Metrik irrelevant, da sie nie in die Verlegenheit kommen, ein japanisches Gedicht zu rezitieren. Denn gerade hier wird deutlich, wie weit ein „oraler Rhythmus“ einen „verbalen“ diktieren kann bzw. wie weit gewisse Spannungen im Verhältnis der Metrik zum Inhalt von den Autoren bewußt gewählt wurden, um das Gedicht mit einer besonderen „Note“ zu versehen – oder, um nochmals mit Roman Jakobson zu sprechen: Auch hier wird wieder einmal belegt, dass sich poetische Innovationen durch das nie enden wollende Spiel „automatisierter Folie“ und ihren „literarischen Verfremdungen“ bemerkbar macht.

Wohl wegen metrischer Gemeinsamkeiten findet das Haiku in diesem Kapitel nur marginale Erwähnung; da jedoch wiederholt Ausschnitte aus den beiden Gedichten *Oyô* und *Yashi no mi* von Shimazaki Tôson (1871–1943) herangezogen werden, die dem japanischen Leser aufgrund ihrer Popularität – zumindest *Yashi no mi* gehört zum festen Repertoire jeder Karaoke-Box – vertraut sind, finden sich beide in *romaji* und komplett übersetzt im Appendix 2.

Ob es sich bei Kapitel Drei tatsächlich – wie im Vorwort von Shirane vermutet – um den „wichtigsten Teil“ der *Poetics* handelt, mag dahingestellt sein, zumal einige Fragen offen bleiben, etwa warum in *Man'yôshû*-Gedichten mit über 90%iger Wahrscheinlichkeit immer dann *ji-amari* in Vers („Zeile“) 1, 3 und 5, auftaucht, wenn sie einen einzelnen Vokal enthalten, nicht aber, wenn sich der einzelne Vokal in Vers 2 oder 4 befindet (was nebenbei bemerkt als Hinweis auf die Fünf-Sieben-Struktur gewertet wird). Zusammenfassend für die letzten beiden Kapitel läßt sich jedenfalls sagen, daß der Leser metasprachliche Grundbegriffe geboten bekommt, die eine fundierte Kommunizierbarkeit wissenschaftlicher Ergebnisse zur japanischen Lyrik ermöglichen. Da die dem durchschnittlich japanologisch (oder auch germanistisch) gebildeten Leser geläufigen Aspekte der Lyrikanalyse wie beispielsweise die heimische Metrik nach Trochäus, Jambus oder Daktylus sich für die Beschreibung japanischer Lyrik wiederholt als untauglich bewiesen haben, ist das nur zu begrüßen – läßt sich doch so die einer literaturwissenschaftlichen Hermeneutik in der Dilthey-Nachfolge oder der werkimmanenten Interpretation gleichkommende Stufe der *kaishaku* und *kanshō* („Interpretation und Würdigung“) überwinden (wohlgemerkt: abgeschafft werden soll sie nicht!), deren intersubjektiv nachprüfbar Kriterien sich bisher meist auf Grammatik, Wortanalyse oder eher marginale Themen wie die Darstellung von Lautmalereien beschränkten. Da sich jedoch Kawamoto in Kapitel Zwei hauptsächlich auf Bashō bezieht, müssen seine dort entwickelten Analysewerkzeuge erst noch an anderen Haiku-Dichtern wie Buson oder gar am „Haiku“ nach Masaoka Shiki verifiziert werden, um auch hier allgemeingültige Tauglichkeit zu belegen.

Übersetzt wurden die drei Kapitel von Gustav Heldt, Doktorand an der Columbia University, Kevin Collins, Professor für Englisch an der Universität Wakayama, und Stephen Collington, einem ehemaligen Studenten der Universität Tôkyô, der, in die Heimat zurückgekehrt, eine Karriere als Schriftsteller begann. Wie Kawamoto in seinen Vorbemerkungen schreibt, wurden an manchen Stellen Änderungen und Ergänzungen angebracht, so daß die englische Version teilweise vom Original abweicht. Stellenweise

(besonders in Kapitel Eins; vgl. z.B. S. 29ff.) ist die Übersetzung jedoch etwas sehr frei ausgefallen, so dass beispielsweise wichtige Begriffe oder Anmerkungen unerwähnt bleiben.

Das Buch ist mit einem Index ausgestattet, der jedoch sehr viele Stichworte (besonders japanische Termini wie *aware*, *ga* und *zoku* oder *hiraku*), einige Buchtitel (z.B. *Kyoraishô*, S. 130, 137 und besonders in den Anmerkungen) aber auch manche Namen wie Sôgi (S. 77) oder Wang Ji (S. 157) übersieht. Als Ausgleich kommt das *Poetics of Japanese Verse* in einem festen Leineneinband, solider Verarbeitung und graphisch anspruchsvollem Schutzumschlag daher.

Der an der Universität Tôkyô vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft (Gedicht und Poetik des Ostens und des Westens) lehrende Kawamoto Kôji (geb. 1939) ist Experte für japanische, englische und französische Literatur und hat sich durch verschiedene Arbeiten auf diesem Gebiet hervor getan. Besonders als Herausgeber und Beiträger verschiedener Essaysammlungen wie *Uta to shi no keifu* (1994), in der japanische und amerikanische Autoren über japanische Lyrik zu Worte kommen, der für die japanische Literaturtheorie schon nahezu als Standardwerk geltenden Sammlung *Bungaku no hôhô* (1996) oder der Sammlung *Bashô kaitai shinsho* (1997), die Aufsätze zum Haiku versammelt, beweist er nicht nur seine fachliche Kompetenz, sondern demonstriert seine Zusammenarbeit und Auseinandersetzung mit japanischen und ausländischen Wissenschaftlern. Aufgrund dieser besonderen Position gehört er zu den wenigen japanischen Wissenschaftlern, die die eigene Literatur nicht nur von innen heraus, sondern auch von außen darzustellen und näherzubringen verstehen.

In der vorliegenden Studie zeigt er ein ganz besonderes Gespür für japanische Lyrik. Dank seiner Erfahrungen und Kontakte zum Ausland, seiner Zusammenarbeit mit ausländischen Literaturwissenschaftlern und genauer Kenntnis der internationalen literaturwissenschaftlichen Diskussion weiß er auch einfühlsam auf die Bedürfnisse einer nicht-japanischen Leserschaft einzugehen.

Das Vorwort verdanken wir Haruo Shirane, Professor für japanische Literatur an der Columbia University, der sich durch international viel beachtete Beiträge (siehe Literaturhinweise) seinen Platz in den Japanwissenschaften gesichert hat. Ihm zufolge werden die *Poetics* das westliche Verständnis für japanische Literatur verändern und für lange Zeit prägen. Zwischen beiden Autoren besteht ein langjähriger Austausch (siehe z.B. seinen Aufsatz in der erwähnten Essaysammlung KAWAMOTO 1994), und beiden ist gemeinsam, auf ein gesteigertes Interesse reagierend einen bedingungslosen Zugang zur japanischen Lyrik, besonders jedoch zum Haiku, zu ermöglichen. Weder auf die Arbeiten von Shirane, noch weniger jedoch auf die von Kawamoto wird verzichtet können, wer am internationalen Diskurs zur japanischen Poetik teilnehmen möchte.

Literatur

- KAMENS, Edward (1997): *Utamakura, Allusion, and Intertextuality in Traditional Japanese Poetry*. New Haven: Yale University Press.
- KAWAMOTO et al. (1994): *Uta to shi no keifu* (= Soshô hikaku bungaku hikaku bunka Bd. 5). Tôkyô: Chûô kôronsha.
- KAWAMOTO Kôji/KOBAYASHI Yasuo (1996): *Bungaku no hôhô*. Tôkyô daigaku shuppankai.
- KAWAMOTO Kôji et al. (1997): *Bashô kaitai shinsho. Series haiku sekai*. Sonderband 1, Tôkyô: Yûsankaku shuppan.

- RAUD, Rein (1994): *The Role of Poetry in Classical Japanese Literature. A Code and Discursivity Analysis*. Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut.
- SHIRANE Haruo (1997): „Matsuo Bashô's Oku no hosomichi and the anxiety of influence“, in: Amy VLADECK HEINRICH (Hrsg.): *Currents in Japanese Culture. Translations and Transformations*. New York: Columbia University Press, S. 171–184.
- SHIRANE, Haruo (1998): *Traces of Dreams – Landscape, Cultural Memory and the Poetry of Bashô*. Stanford: Stanford University Press (liegt auch in jap.Übersetzung vor).

Robert F. Wittkamp, Tôkyô