

Ackermann, Peter und Angelika Kretschmer (Ausgewählt, aus dem Japanischen übertragen und kommentiert): *Die vier Jahreszeiten. Klassische japanische Gedichte (Gedichte aus dem Kokin Wakashū)*. Frankfurt a.M.: Insel, Japanische Bibliothek, 2000. ISBN: 9-458-17009-X, 264 Seiten.

Bei den vorliegenden „klassischen japanischen Gedichten“ handelt es sich um 342 Gedichte aus der ersten, auf Befehl des Tennō kompilierten, Gedichtssammlung *Kokin wakashū*. Diese Anfang des 10. Jahrhunderts zusammengestellte Sammlung bildet den Auftakt zu insgesamt 21 offiziellen Anthologien und damit zu einem Projekt, das sich über ca. 500 Jahre bis in die Muromachi-Zeit hinzog. Abgesehen vielleicht von der Achten Sammlung (*Shinkokin wakashū*, Anfang 13. Jh., Teilübersetzung von Horst Hammitzsch bei Reclam) ist es bestimmt die wichtigste, ohne Zweifel jedoch international die bekannteste. Die ersten acht Sammlungen sind übrigens unter der Bezeichnung *Hachidaishū* („Sammlung der Acht Generationen“) bekannt, und im Vergleich zu ihnen spielen die späteren „Sammlungen der Dreizehn Generationen“ eine untergeordnete Rolle, was für den modernen Japaner auch an der Tatsache liegen mag, daß diese längst nicht so gut erforscht und editiert sind, wie ihre (kanonisierten) berühmten Vorgänger. Bieten z.B. mehrere große Verlagshäuser kommentierte Übersetzungen ins moderne Japanisch – besonders der ersten und achten Sammlung, aber auch der dazwischen liegenden Sammlungen –, gibt es zu den „Dreizehn“ des Mittelalters keine einzige vollständige Übersetzung (was allerdings derzeit der Verlag Meiji shoin unter Leitung von Kubota Jun, einem der versiertesten Philologen Japans, bemüht ist zu korrigieren: *Waka bungaku taikei*, geplant sind 80 Bände von *waka*-Sammlungen bis in die Frühmoderne, wovon bisher ca. 20 erschienen). In englischer Sprache sind vom *Kokin wakashū* eine vollständige Übersetzung und eine umfassende Forschungsstudie erhältlich (Hellen Craig McCullough: *Brocade by Night* sowie *Kokin wakashū*, beide 1985, Laura Rasplica Rodd (1984): *Kokin wakashū. A Collection of Poems Ancient and Modern*. Princeton: Princeton University Press.).  
[Ende S. 33]

Nun endlich hat sich auch ein deutscher Verlag zur Herausgabe einer Übersetzung bereit gefunden, wenn auch keine vollständige. Dazu muß man erklären, daß die Erforschungs- und Übersetzungsgeschichte des *Kokin wakashū* im deutschsprachigen Raum schon so alt wie die Japanologie selbst ist. Als 1887 an der Berliner Universität (damals hieß sie noch Königliche Friedrich Wilhelm-Universität) das Seminar für Orientalische Sprachen (SOS) gegründet wurde, arbeitete dort der Sprachlehrer Rudolf Lange (1850–1933), der 1844 einige Gedichte unter dem Titel *Anthologie japanischer*

*Lieder aus früher und heutiger Zeit* übersetzte. Karl Florenz (1865–1939), in Deutschland der erste Lehrstuhlinhaber des Fachs Japanologie (und „nebenbei“ der eigentliche Begründer der Germanistik in Japan), stellte bereits 1925 das *Wörterbuch zur altjapanischen Liedersammlung Kokinshū* zusammen. Oscar Benl beginnt seine Darstellung [*Der*] *Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert* (1951) dort, wo die japanische *waka*-Poetik (*karon*) beginnt, nämlich mit den beiden Vorwörtern zum *Kokin wakashū*, die nebenbei bemerkt in der vorliegenden Sammlung leider nicht mitübersetzt wurden. Auch spätere Arbeiten der Japanologie nehmen immer wieder Bezug auf diese wichtige *waka*-Sammlung. Somit blickt die ihre „Überlieferung“ allein in deutscher Sprache auf über 150 Jahre zurück, und es ist ein wenig bedauerlich, wenn die Übersetzer des vorliegenden Werkes in ihrer kurzen Überlieferungsgeschichte („auf *uns* gekommen“, S. 258, Hervorhebung von R.F.W.) dieses vergessen.

In einer kleinen Notiz am Anfang berufen sich die Übersetzer auf die kommentierte Übertragung (ins moderne Japanisch) von Kubota Utsubo, dessen dreibändige Ausgabe (1960) zur Grundlage bzw. zum Ratgeber vieler Ausgaben wurde. Utsubo (1877–1967) war nicht nur einer der produktivsten Übersetzer und Kommentator klassischer Literatur bzw. *waka*-Dichtung (*Man'yōshū*, *Shinkokin wakashū*, *Ise monogatari*, *Sankashū* etc.), sondern zählt selbst auch zu den bekanntesten *waka*-Dichtern seiner Zeit; sich auf ihn zu berufen, zeugt von Umsicht.

Die deutsche Übersetzung weist bereits im Titel auf eine Beschränkung auf die Jahreszeitengedichte hin, und tatsächlich wurde die Sammlung um über zwei Drittel gekürzt. Das ist nicht nur höchst bedauerlich, sondern auch höchst bedenklich. Nicht nur, daß einfach weniger Gedichte, oder eine Auswahl der „besten“, übersetzt worden wäre. Die Sammlung besitzt ursprünglich eine feste Struktur, die bereits in der ältesten Sammlung japanischer Gedichte, dem *Man'yōshū* mit ca. 4500 Gedichten, angelegt war. Der Aufbau wurde richtungsweisend für die folgenden Sammlungen und stellt damit einen unverzichtbaren Schlüssel für das Gesamtverständnis klassischer japanischer Dichtung (*waka*) dar, die – betrachtet man allein die 21 offiziellen Sammlungen – in ungewohnter Fülle vorhanden ist. „Schlüssel“ bezieht sich auf formale und zugleich auf inhaltliche Aspekte; der Literaturwissenschaftler Katagiri Yōichi (*Ōchō waka no sekai* [Die Welt der höfischen Literatur], 1984) beispielsweise [Ende S. 34] macht deutlich, daß die Jahreszeitengedichte (formal und inhaltlich) nur im Zusammenhang mit den Liebesgedichten, der zweiten großen Themengruppe des Werkes, gesehen werden können. Auch der amerikanische Japanologe und Computerfachmann Jon W. LaCure, der die Sammlung einer ausführlichen Analyse ihrer strukturellen Merkmale unterzieht

(*Rhetorical Devices of the Kokinshū*, 1997), weist auf den streng durchdachten Aufbau der Sammlung hin. Für ihn entfalten sich die 342 Jahreszeitengedichte wie eine einzige großangelegte Landschaftsmalerei, die das Leben am Hof bei jeweils den entsprechenden Jahreszeiten zeige. Die fünf *maki* (Bände) zum Thema Liebe jedoch besäßen mehr narrativen Charakter und erzählten die Geschichte von der ersten Begegnung bis zum unvermeidlich unglücklichen Ausgang. Beide Ansichten zusammen deuten vielleicht schon an, daß in der vorliegenden Übersetzung etwas Untrennbares auseinandergerissen wurde.

Die Beschränkung auf die Jahreszeitengedichte birgt jedoch noch eine weitere Gefahr, nämlich erneut das besondere Verhältnis der Japaner zur Natur bzw. ihre besondere Liebe zu ihr hervorzuheben. Das ist eine Falle, in die beispielsweise auch Elise Guignard in ihrer Besprechung tappt: „Die vier [in ihrer Besprechung zitierten] Fünfzeiler zeugen stellvertretend für die ganze Sammlung, [sic] für das besondere Naturverständnis des Japaners“ (*Asiatische Studien*, LV, 1, 2001).

Es gibt kein „besonderes Naturverständnis des Japaners“ – zumindest in dem Sinne, daß diese besonders geliebt, geachtet und dementsprechend gut behandelt würde. Schaut man sich einmal um im Lande, wird man rasch zu ernüchternden Einsichten gelangen. Sicher, die Natur wird geliebt, vor allem als Skigelände, Golfplatz, sog. „Thema-Parks“ ( aus „Landschaft“ wird dann „Disneyland-Schaft“), oder um die Berge (und Straßen) mit Strommasten vollzupflastern und die Küsten mit Beton-Tetraedern zuzuschütten – um es einmal besonders böse zu sagen. Auch von japanischer Seite wird Kritik an der Naturliebe-Stereotype geübt. Beispielsweise Uchida Yoshiaki (*Fūkei no hakken* [Die Entdeckung der Landschaft], 2001) wäre zu nennen, der seinen Landsleuten die Zwanghaftigkeit zur Umwandlung und Miniaturisierung vorwirft (Bonsai, Steinlandschaften etc.).

Vergessen dürfen wir aber auch nicht, daß Dichtung Fiktion ist. Was wir haben, ist nicht Natur, sondern *Landschaft*, und wie der japanische Landschaftsdiskurs bemüht ist zu zeigen, dürfte es kaum eine andere Zeit als die der ersten *Drei Sammlungen* gegeben haben, in der der Bezug zur „Natur“ fiktiver oder geringer war bzw. in der die Natur weniger zur Entstehung beigetragen hatte (z.B. Watanabe Yasuaki und Kawamura Teruo (Hg.): *Utawareta fūkei* [Die bedichtete Landschaft], 2000). Das eröffnet andere Lesarten; Ōoka Makoto (*Jokeika no jojōsei* [Über den lyrischen Charakter der Landschaftsdichtung], 1994) beispielsweise kommt dem oben erwähnten Katagiri sehr nahe und liest die japanische Landschafts- oder Naturdichtung insgesamt als chiffrierte [Ende S. 35] Liebesdichtung. Hier wird zwar eine Ideologie (oder: Weltanschauung) gegen eine andere gesetzt, aber vielleicht bezieht es sich letztlich auch schon auf so

frühe Dichtung, wenn Paul Ricœur (*Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*, 1983) feststellt, daß jede mögliche Interpretation eine richtige ist: „Das Prinzip der Reichhaltigkeit [von Beardsley]: Alle Konnotationen, die passen, müssen einbezogen werden; das Gedicht bedeutet alles, was es bedeuten kann.“ (... und vielleicht ändert sich nur die Perspektive, wenn dagegen der amerikanische Dekonstruktivist Harold Bloom (*Einflußangst*, 1995) behauptet, es gebe „keine Interpretationen, sondern nur Fehlinterpretationen“).

Wie dem auch sei. Die *Landschaft* in Japan, verstanden als *kulturelle Konstruktion*, in der der ästhetisierende Blick (geformt unter psychologischen, gesellschaftlichen und kulturellen Einflüssen) die formende Rolle einnimmt, weist wie die europäische eine lange Entwicklung auf (mit starken kontinentalen Impulsen, besonders im Mittelalter). Als kulturelles Konstrukt ist sie tatsächlich etwas *Besonderes*, insofern, da ihr eine *andere* Konstruktion als in Westeuropa erfuhr. Was genau das Besondere ist, bleibt zwar nach wie vor eine ungeklärte Frage, aber innerhalb der japanischen Literaturwissenschaft findet derzeit ein Prozeß statt, in dem sich Landschaftskonzepte europäischer mit denen japanischer Traditionen treffen, in dem der philosophische Kerngedanke auf japanische Kunst appliziert und von dieser wiederum modifiziert wird (z.B.: Abiko Kazuyoshi und Satō Yasukuni (Hg.): *Fūkei no tetsugaku* [Die Philosophie der Landschaft], 2002). Vorerst sei jedoch davor gewarnt, japanische Dichtung als Ausdruck eines besonderen Naturverständnisses, einer besonderen Naturliebe zu lesen. Übrigens, bei näherer Betrachtung der Jahreszeitengedichte fällt gegenüber den Sommer- und Wintergedichten die starke Überzahl der Frühlings- und Herbstgedichte auf. Das wird im allgemeinen damit erklärt, daß diese Jahreszeiten wesentlich deutlicher die „Vergänglichkeit“, den „Verlauf der Zeit“ oder „den Zyklus“ symbolisieren bzw. repräsentieren. Verbunden mit der Vergänglichkeit ist natürlich auch das Klagen oder die Trauer darüber, kurz: das Pathos (vgl. hierzu die einleitenden Worte auf S. 7!: ... „jammern, klagen, resignieren“, „Teufelskreis“ und „noch tiefer[er Sturz] in inneren Unfrieden“). Wieviel von unseren Wünschen, Erfahrungen, Hoffnungen, Vorstellungen oder Ängsten wird dieser Interpretation wohl beigegeben? Wir können nämlich auch anders lesen; beispielsweise die Freude, endlich dem harten Winter (bei Vitaminmangel hinter Papierwänden ausharrend) bzw. der Sommerglut (jeder, der schon einmal einen Sommer in Kyōto verbringen durfte, weiß bestimmt auch ein Lied – im wahrsten Sinne des Wortes! – davon zu singen) entrinnen zu können. Um die Sache abzuschließen: Die ausgewählten und hier vorgestellten Gedichte zeugen nicht von einem besonderen Verhältnis zur *Natur*, wohl jedoch zur *Landschaft*, und das wiederum bleibt – wie auch die Landschaft selbst – noch zu klären. [Ende S. 36]

Gegen Ende des Vorwortes (S. 10) weisen die Übersetzer darauf hin, daß die „Gedichte des *Kokin Wakashū* [...] nicht isoliert für sich, gewissermaßen als »autonome Kunstwerke«, rezipiert werden [wollen], sondern innerhalb des Kontextes, in den sie die Kompilatoren eingefügt haben.“ Warum nur, so fragt sich der Rezensent, haben sie denn genau *das* gemacht? Warum haben sie die Jahreszeitengedichte aus ihrem Zusammenhang gerissen? (Auf S. 256 sprechen sie auch von der „Kohärenz der Gesamtaussage“, die bei der „Aneinanderfügung geschaffen“ wurde.)

Dennoch, trotz der hier vorgetragenen Bedenken handelt es sich vielleicht um die schönsten Gedichte der Sammlung, deren Inhalt kundig und insgesamt gesehen adäquat wiedergegeben wird. Die beigelegten Erläuterungen tragen zu tieferem Verständnis bei. An dieser Stelle vielleicht noch eine Bemerkung zur Übersetzung: In dem Titelzusatz (Buchinnenseite) sprechen die Übersetzer von „übertragen“ (s.o.). Nach Karl Dedecius, der das Übersetzen in vier Kategorien unterteilt, nimmt die „Übertragung“ den höchsten Rang ein, nämlich „künstlerisch *und* zuverlässig“. Dedecius würde bei der vorliegenden Ausgabe jedoch vermutlich eher von „Übersetzung“ sprechen, d.h. „zuverlässig, aber unkünstlerisch“. Leider kommen nämlich Verfahrensweisen der Lyrik in deutscher Sprache nur wenig zur Geltung. In manchen Fällen kann man sogar nur von einer Paraphrasierung oder bloßen Wiedergabe des (von Kubota vor-interpretierten) Inhalts sprechen, da bis auf die fünf-Zeilen-Form kaum weitere lyrische Verfahrensweisen auszumachen sind. Durch korrekte Grammatik und Syntax werden aus den Gedichten oftmals kurze Prosatexte, die eben nur durch ihren Zeilenumbruch an Lyrik erinnern. Ein wenig mehr lyrische Verfahrensweisen, und wenn es auch nur so banale Mechanismen sind, die unter Formalisten als Verfremdung (Viktor Sklovskij, Jürgen Link) und poetische Funktion (Roman Jakobsons vielzitiertes Satz: „Die p.F. überträgt das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“) gehandelt werden, also ein wenig mehr von dem, was Lyrik in deutscher Sprache ausmacht, hätte aus den Übersetzungen wohl keine sprachlichen Kunstwerke wie die Originale gemacht (kann man das von einem guten Übersetzer verlangen?), vielleicht jedoch dazu beigetragen, von „Übertragung“ im Sinne Dedecius sprechen zu können.

Bei einem Urteil muß man aber auch die besonderen Schwierigkeiten berücksichtigen. Es handelt sich nicht nur um die dia- und synchrone Ferne der klassischen japanischen und modernen deutschen Sprachen. Das *Kokin wakashū* wartet mit elaborierten Techniken auf (deshalb wird auch immer wieder der intellektuelle bzw. gekünstelte Charakter dieser Sammlung hervorgehoben), deren „Übersetzung“ manchmal nur durch „Tricks“ oder „Erläuterungen“ zu bewerkstelligen sind. Es gibt beispielsweise typische Ausdrücke, die zwei verschiedene, im Gedicht jeweils zum Ausdruck gebrachte

Bedeutungen in sich [Ende S. 37] tragen. *Matsu* kann z.B. warten und Kiefer bedeuten und wird im Gedicht auch so verwendet.

LaCure zeigt in seiner Studie (s.o.) den streng strukturierten Aufbau der einzelnen Gedichte, wobei die beiden großen Themenkomplexen Mensch und Natur bestimmte Muster aufweisen wie z.B. Mensch – Natur – Mensch, die z.B. ein Paar mit einem Folgegedicht bilden können, das die Struktur Natur – Mensch – Natur trägt. Die meisten Übersetzer (wie z.B. auch Helen Craig McCullough) nehmen diese Originalstruktur nicht wahr und „übersetzen“ sie dementsprechend auch nicht. Ackermann und Kretschmar jedoch bewahren diese (meist), manchmal auch mit leichten Abweichungen, die das Gesamtbild jedoch kaum verändern. Rhetorische Kniffe wie das oben erwähnte Wort *matsu* finden sich dabei in den Kommentaren erklärt.

Es sind jedem Gedicht die japanische Umschrift und im Anhang ein Kommentar bzw. Erläuterungen beigelegt. Weiterhin gibt es biographische Notizen zu den Verfassern und ein umfangreiches Nachwort mit hilfreichen Hinweisen zur Sammlung selbst, aber auch allgemein zur *waka*-Dichtung (wenn auch die dort genannten inhaltlichen Parameter wie die Gesamtaussage („Pathos“) etc. zumindest noch Raum zur Diskussion bieten).

Alles in allem also ein absolutes Muß für jeden Japanologen, Liebhaber von Lyrik, und an japanischer Kultur Interessierten. Es dürfte außer Zweifel stehen, daß das *Kokin wakashū* entschieden mit zu dem beigetragen hat, was heutzutage im Zuge der kulturalistischen Wende als „kulturelles Gedächtnis“ (z.B. Jan Assmann, Aleida Assmann, Harald Weinrich) diskutiert wird. Ebenfalls außer Zweifel steht, daß das *Kokin wakashū* ein Werk der Weltliteratur darstellt, das nun endlich auch dem deutschsprachigen Leser zugänglich wurde. Aber bitte: Wir warten auf den Rest!

Robert F. Wittkamp