

Ökonomische Strategie in der japanischen Lyrik – doppelsinnige Wörter *kakekotoba*

KUROGO (AOKI) Yoko
Universität Tōkyō
Universität zu Köln

1. Einleitung

In diesem Beitrag geht es um rhetorische Wirkung doppelsinniger Wörter *Kakekotoba* in der japanischen Lyrik *Tanka*. Das *Tanka* ist eine traditionelle Gedichtform Japans. Es besteht aus 31 Moren¹ (5-7-5-7-7) und bildet keinen Reim. *Kakekotoba* sind eine der rhetorischen Strategien in *Tanka*, die mithilfe lautlicher Gemeinsamkeit zweier bzw. mehrerer Wörter dem Leser den Zugang zu einer zweiten Interpretation ermöglichen. Diese Rhetorik ermöglicht große Kreativität in einer rhythmisch streng beschränkten Gedichtform. In dieser Hinsicht möchte ich im Folgenden zuerst historische Entwicklung japanischer Lyrik darstellen und anschließend ein paar Beispiele aus *Tanka* vorstellen. Zudem wird dabei auf die Übersetzungsmöglichkeit japanischer Poesie ins Deutsche eingegangen unter Berücksichtigung phonologischer Unterschiede zwischen den beiden Sprachen.

2. Historische Entwicklung japanischer Lyrik – Chōka, Tanka und Haiku

Tanka bedeutet Kurzgedicht. Demgegenüber gibt es in der japanischen Lyrik auch das Genre Langgedicht (*Chōka*), das im Altertum entstand. *Chōka* finden sich z. B. in den ältesten noch existierenden Geschichtswerken *Kojiki* (im Jahr 712 niedergeschrieben) und *Nihonshoki* (720 vollendet) und bestehen aus mindestens zweimal wieder-

¹ Auf die phonologische Einheit von Moren gehe ich im Abschnitt 4 näher ein.

holter 5-7 und abschließender 5-7-7 Metrik. Dazu wird manchmal ein zusammenfassendes Kurzgedicht (*Hanka*) mit dem Muster 5-7-5-7-7 hinzugefügt. Zum Beispiel zeigt das in (1a) angegebene Chōka, das von Yamabe no Akahito (729–749) gedichtet und in die erste großen japanischen Gedichtzusammenstellung *Man'yōshū* (759) aufgenommen wurde, ein achtmal wiederholtes 5-7 und abschließendes 5-7-7 Pattern. Der Inhalt des Gedichts lässt sich mit dem sehr berühmten Hanka in (2a) in der Form 5-7-5-7-7 resümieren, das sich gleichfalls in *Man'yōshū* findet.

- (1) a. 天地の 分かれし時ゆ 神さびて 高く貴き 駿河なる
 富士の高嶺を 天の原 振り放け見れば 渡る日の 影も隠らひ
 照る月の 光も見えず 白雲も い行きはばかり 時じくぞ
 雪は降りける 語り継ぎ 言ひ継ぎ行かん 富士の高嶺は
- b. Ametsuchi no/wakareshi toki yu/kami sabite/takaku tōtoki/suruga naru
 fuji no takane wo/amanohara/furisake mireba/wataru hi no/mo kakurai
 teru tsuki no/hikari mo miezu/shirakumo mo/iiki habakari/tokijiku zo
 yuki wa furikeru/kataritsugi/iitsugi ikan/fuji no takane wa
- (2) a. 田子の浦ゆうち出でて見ればま白にそ富士の高嶺に雪は降りける
 b. Tagonoura yu/uchiidete mireba/mashironi zo/fuji no takane ni/yuki wa
 furikeru
 c. Von Tagos Strand schweift weit mein Blick hinaus aufs Meer:
 Des Berges Fuji hohes Haupt strahlt wieder im Glanze frisch gefallenen
 Schnees.²

In der frühen Heian-Zeit (9. und 10. Jh.) verlor die Chōka-Form jedoch an Beliebtheit: Im *Kokin-wakashū* (905), einer Anthologie japanischer Poesie aus dieser Zeit, sind von 1111 Gedichten nur 5 Chōka. Die meisten anderen sind in Tanka-Form (5-7-5-7-7):

- (3) a. 人はいさ 心も知らず ふるさとは 花ぞ昔の 香ににほひける
 b. Hito wa isa/kokoro mo shirazu/furusato wa/hana zo mukashi
 no/ka ni nioikeru
 c. Ich kenne die Herzen der Leute hier nicht mehr.
 Doch im Heimatdorf duften die Blüten immer noch wie in
 alten Zeiten.³

² Exner, Walter (1990): Kirschblüten und Ahornlaub – Die Hundert Gedichte aus dem alten Japan. Bad Wildungen: Siebenberg Verlag.

(3a) ist ein Tanka von Ki no Tsurayuki (884–946), der auch als Verfasser des Reisetagebuchs *Tosa-nikki* und Mitherausgeber des *Kokin-wakashū* berühmt ist. Man achte hier darauf, dass die Form des Tanka mit der des Hanka wie in (2) identisch ist. Deshalb vermuten manche, dass sich das Tanka aus dem Hanka entwickelt hat.

Bei den Tanka ist eine Gliederung in zwei Teile möglich, die von verschiedenen Dichtern verfasst werden können: 5-7-5 als erster Teil (Oberstrophe) und 7-7 als zweiter Teil (Unterstrophe). Ein solches Tanka wird als *Renga* (Kettengedicht) bezeichnet und ist vor allem in der Muromachi-Zeit (1394–1573) als ein Spiel von Staatsmännern, Hofleuten, Kriegsherren und Samurai sehr populär geworden. Diese Übung führte aber mit der Zeit dazu, dass die Oberstrophe selber eine in sich abgerundete, selbständige Form der lyrischen Aussage wurde. Auf diese Weise entstand im 17. Jahrhundert die kleinste Gedichtform *Haiku*, das sich lediglich aus 17 Moren (5-7-5) zusammensetzt. Dazu ein Beispiel von Matsuo Bashō (1644–1694):

- (4) a. 五月雨を あつめて早し 最上川
b. Samidare o/atsumete hayashi/mogamigawa
c. Den Sommerregen/Hat rasch zusammengebracht/Der Fluss Mogami.⁴

Diese Entwicklungsgeschichte zeigt, dass japanische Lyrik metrisch immer kürzer und kompakter geworden ist.

3. Interpretationsmöglichkeiten

In diesem Abschnitt werden konkrete Beispiele der Interpretation von *Kakekotoba* vorgestellt. Wie in der Einleitung erwähnt, macht man bei dieser Rhetorik von Homonymen Gebrauch, die wegen des relativ einfachen Lautsystems der japanischen Sprache zahlreich sind.

³ Exner, Walter; Ebd.

⁴ Ulenbrook, Jan (1995): *Haiku – Japanische Dreizeiler*. Stuttgart: Reclam.

- (5) a. 花の色はうつりにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに
 b. Hana no iro wa/utsurinikeri na/itazurani/wagami yo ni furu/
 nagameseshi ma ni
 c. Der Blüten Farbenpracht verblasst im Dauerregen zum trüben
 Grau.
 Sinnend fühle jetzt auch ich ganz nutzlos alt zu werden.⁵

Zum Beispiel gibt es in diesem Gedicht, das das Verblassen von Kirschblüten und das Älterwerden der Dichterin Ono no Komachi (834–900) schildert, zwei Kakekotoba: *Furu* in der vierten Verszeile wird sowohl als *verbringen* (経る) wie als *regnen* (降る) interpretiert und *Nagame* bedeutet nicht nur *betrachten* bzw. *nachdenken* (眺め) sondern auch *anhaltender Regen im Frühling* (長雨). Dadurch werden dem Gedicht zwei semantische Dimensionen der Interpretation verliehen, nämlich, *die Blüten sind verblasst, während ich die Zeit mit dem nutzlosen Nachdenken übers Leben und die Liebe verbracht habe* und *während der Frühlingsregen unaufhörlich auf die Blüten hernieder geprasselt ist*.

- (6) a. いにしへの奈良の都の九重桜けふ九重に匂ひぬるかな
 b. Inishie no/Nara no miyako no/yaezakura/kyō kokonoe ni/
 nioinuru kana
 c. Die Blüten der „achtfachen Kirschen“ der alten Hauptstadt
 Nara
 verströmen im Kaiserpalast heute noch neunfachen Duft.⁶

Dieses Tanka ist sehr kunstvoll. Es wurde anlässlich einer prunkvollen Zeremonie im Kaiserpalast in Kyōto der damaligen Kaiserin gewidmet, um die Schenkung von Kirschbäumen aus der ehemaligen Hauptstadt Nara zu feiern. Die Dichterin Ise no Taifu (989?–1060?) bedient sich dabei folgender Rhetorik: *Kyō* ist ein Kakekotoba für *heute* (今日) und für *die Residenz in Kyōto* (京). Außerdem bezieht sich dieses Wort auf die Phrasen *inishie* und *Nara no miyako* und bildet zwei Gegensätze, d. h. *das Gestern und das Heute* sowie *die alte Residenz in Nara und die neue in Kyōto*. Das Wort *kokonoe* hat gleichfalls komplexe Bedeutungen, und zwar *neunfache Überlagerung* (九重), *den Kaiserpalast*⁷

⁵ Exner, Walter; Ebd.

⁶ Exner, Walter; Ebd.

⁷ Dieses Bild ist ein Symbol für die neun Burgmauern, die den Kaiserpalast im alten China umschlossen.

(九重) und *hierherum* (この辺). Darüber hinaus steht dies mit dem Begriff *yae* (八重) im Einklang, der wörtlich *achtfache Überlagerung* darstellt und hier eine Art von Kirschbäumen mit zahlreichen Blütenblättern bezeichnet. Die dadurch zustande kommende Interpretation lautet: *Die Kirschblüten mit vielfachen Blütenblättern aus der alten Hauptstadt Nara duften heute hier im Kaiserpalast in Kyōto überreichlich.*

Diese rhetorische Strategie, die in der japanischen Lyrik für die Bereicherung semantischer Inhalte eine sehr große Rolle spielte, ist jedoch im Laufe der Zeit klischeehaft und vulgär geworden. Infolgedessen versuchten Haiku-Dichter im 17. Jahrhundert wie Matsuo Bashō, die Tradition der japanischen Lyrik zu erneuern. Sie beabsichtigten, unabhängig von solcher Rhetorik eine neue Dimension der Poetik zu eröffnen, d. h. eine klare und unmittelbare Darstellung der Natur selbst. Damit soll idealerweise die Tiefe der Mentalität des Menschen erreicht werden.

4. Übersetzung ins Deutsche

Abschließend möchte die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Übersetzung japanischer Poesie in die deutsche Sprache aufzeigen. Phonologisch gesehen, ist die Grundeinheit des lautlichen Systems im Japanischen anders als im Deutschen: Im Japanischen spielen *Moren* eine entscheidende Rolle, im Deutschen dagegen *Silben*. Eine Mora entspricht ungefähr einem Kana-Zeichen⁸, z. B. das Wort ケルン (*Ke-ru-n* für *Köln*) besteht aus drei Moren und ベルリン (*Be-ru-ri-n* für *Berlin*) aus vier. Die Silbe bildet hingegen eine größere Einheit als die Moren, beispielsweise ist das Wort *Köln* einsilbig und *Berlin* zweisilbig (*Ber-lin*).

Daraus folgt, dass diese zwei Sprachen auch im Bereich der Poetik ganz andere Einheiten zur Verfügung haben: Wie schon erwähnt, liegen japanischer Lyrik bestimmte Rhythmen von Moren zugrunde, z. B. bei Tanka 5-7-5-7-7 und bei Haiku 5-7-5. Versucht man japanische Gedichte auf Deutsch wiederzugeben, muss man dies also mithilfe von Silben tun:

⁸ Ausnahmen sind *Yōon* wie *kyā* (きや), *kyū* (きゅ) und *kyō* (きよ), die alleine eine Mora bildet, obwohl dabei einem Kana-Zeichen ein weiteres, kleines Zeichen angefügt wird.

- (7) a. 夏草や 兵どもが 夢の跡
 b. Natsukusa ya/tsuwamono domo ga/yume no ato
 c. Das Sommergras, ach/Ist von den Kriegern nun noch/Der Rest der Träume.⁹

Zum Beispiel folgt die Übersetzung von Bashōs Haiku ins Deutsche in (7c) silbisch dem 5-7-5 Muster (das-som-mer-gras-ach/ ist-von-den-krie-ger-nun-noch/ der-rest-der-träu-me).

Semantisch betrachtet, sind natürlich mehrdeutige Lesarten durch Kakekotoba wie in (5a) und (6a) schwer auf Deutsch zu rekonstruieren, weil diese Sprache nicht so viele Homonyme wie das Japanische besitzt. Im Deutschen gibt es jedoch eine andere Möglichkeit, einem Gedicht eine gewisse Stimmung und einen Nachklang zu verleihen, nämlich den *Versfuß*¹⁰: Ulenbrook argumentiert, dass der Versfuß *Trochäus* etwas Schweres und Ernstes zeigt, wenn er langsam gesprochen wird. Dieser Eindruck komme daher, dass der Trochäus die Hebung bzw. die Betonung auf der ersten seiner beiden Silben aufweist. Wird er aber schnell gesprochen, zeige er etwas Laufendes, Voraus-Springendes und daher Unruhiges. Demgegenüber enthalte der Fuß *Jambus*, bei dem die Hebung auf der zweiten Silbe liegt, etwas ruhig Dahinfließendes und schmiegsam Gleitendes. Sein Rhythmus klinge deshalb ausgeglichener und modulationsfähiger als der des Trochäus.

- (8) a. 花の雲 鐘は上野か 浅草か
 b. Hana no kumo/kane wa Ueno ka/Asakusa ka
 c. Aus Blütenwolken/Die Glocken von Ueno?/Von Asakusa?¹¹
 d. Blütenwolken rings/tönt die Glock' aus Ueno?/Aus Asakusa?¹²

(8c) und (8d) sind Varianten der Übersetzung von Bashōs Haiku ins Deutsche. Auf den Effekten der Füße basierend, vergleicht Ulenbrook seine Fassung in (8c) mit der von Coudenhove in (8d). Seiner Meinung nach behält seine Übersetzung, die mit dem Jambus beginnt, die

⁹ Ulenbrook, Jan; Ebd.

¹⁰ Im Gegensatz dazu verfügt die japanische Sprache über keine Versfüße, weil sie auf Moren beruht und außerdem zu einem anderen Akzenttyp (*Pitch Accent*) als das Deutsche gehört.

¹¹ Ulenbrook, Jan; Ebd.

¹² Coudenhove, Gerolf (1955): Vollmond und Zikadenklänge. Bertelsmann: Gütersloh.

Atmosphäre und Stille des originalen Gedichts besser als die andere, die durchweg in Trochäen geschrieben ist.

5. Schluss

In dieser Arbeit wurde gezeigt, wie die japanische Poesie trotz der strengen rhythmischen Beschränkung der Reichtum der Interpretation gewinnt. Es scheint mir ein wichtiges Charakteristikum des Japanischen zu sein, viel Bedeutendes in wenigen Worten auszudrücken. Kakekotoba sind ein gutes Beispiel für dieses Charakteristikum.