Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 23 (1969)

Heft: 1-2

Artikel: Über japanische Poetik

Autor: Naumann, Wolfram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146176

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ÜBER JAPANISCHE POETIK[1]

WOLFRAM NAUMANN

UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Japanische Poetik, wie wir sie betrachten wollen, ist die Summe dessen, was uns von japanischer Seite an Überlegungen zur Dichtung tradiert worden ist, von den ersten Zeugnissen ästhetischer Reflexion bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Übernahme europäischer Denkkategorien und die Überlagerung des japanischen literarkritischen Apparats mit dem Netz westlicher Begrifflichkeit die eigentlich japanische Poetik verdrängte. Freilich sind die Grenzen unseres Vorhabens im Vergleich zur abendländischen Poetik enger gesteckt, handeln die zu untersuchenden Aufzeichnungen doch vorwiegend von der Lyrik, von den kleinen Formen, da die großen Gattungen – Tragödie, Komödie, Epos – teils überhaupt fehlen, wie das Versepos, teils von theoretischer Durchdringung vernachlässigt wurden; so widmet sich beispielsweise die Theorie des musikalischen Nô-Dramas im wesentlichen den Kriterien schauspielerischer Perfektion, wenn auch Aussagen zur Textgestaltung nicht fehlen. Das Lyrische dagegen herrschte innerhalb der Sprachkünste und verdankte seiner Position ein ausgiebiges, zuweilen entschieden fanatisches Interesse. So entstanden zahlreiche Schriften zu lyrischen Fragen, und die Menge der insgesamt tradierten einschlägigen Äußerungen, von der interpretierenden Glosse bis zum Aphorismus, vom literarhistorischen Exkurs bis zum Regelkodex, ist kaum überschaubar. Allein die repräsentative, innerhalb der letzten zehn Jahre veranstaltete Sammlung *Nihon kagaku taikei* («Kompendium der japanischen Poetik»)[2] enthält an die 180 zum Teil umfangreiche Texte, von denen die wenigsten in eine westliche Sprache übersetzt worden sind. Angesichts dieser Flut

1. Text eines im Februar 1968 an der Universität Zürich gehaltenen Vortrags.

2. 10 Bände + 3 Zusatzbände, Tôkyô 1956–1964. Nur die Poetik des Kurzgedichts kommt hier zu Wort.

ist ein Versuch der Zusammenschau unerläßlich. Denn die japanische Poetik ist nicht nur wie die jedes anderen Kulturbereichs schlechthin für eine allgemeine Literaturwissenschaft von Interesse, sondern verdient auch wegen ihres eigenartigen Verhältnisses zum Schöpferischen Beachtung. Diese Eigenart sei kurz skizziert.

Ein besonderer, zugleich aber fataler Vorzug der japanischen Poetik ist die ihrer gesamten Geschichte eigentümliche Tatsache, daß der Dichter von Rang in der Regel auch ein Poetologe von Rang war. Diese Identität des Dichters mit seinem intellektuellen Interpreten hat das Gute nicht zu überbietender Authentizität für sich. Da aber gesellschaftliche Konvention *einen* bedeutenden Dichter jeweils als den größten seiner Zeit akzeptierte und dieser artistische Patriarch folglich tonangebend und maßgebend war, so mußte er maßgebend auch in *dem* Sinne sein, daß *seine* Poetik die verbindliche Richtschnur für die ästhetische Wertung der zeitgenössischen Poesie darstellte. Daraus folgt, daß die Poetik die dichterische Produktion bestimmen und damit einengen mußte; daß die Lyrik von Epoche zu Epoche zur Monotonie tendierte und wiederum die Einheit von Dichtung und Lehre auch das Poetikschaffen der Jüngeren nur im Schlagschatten des *princeps litterarum* gedeihen ließ ... Wohl trat dann und wann, auch wenn es soziale Rivalität so wollte, eine literarische Opposition auf den Plan, die einen ihr genehmen *poeta laureatus* kürte, doch die daraus entstehenden Fehden belasteten die Ästhetik mit einem schwerwiegenden Makel. Das Bedürfnis, poetologische Argumente so apodiktisch wie nur irgend möglich vorzutragen, führte dazu, daß ethische, religiöse und, wenn es hart auf hart ging, auch politische Motive ins Spiel gebracht wurden. Kurz, die Poetik wurde in einem solchen Falle der Poesie inadäquat. Die Schattenseiten der japanischen Poetik sind demnach der absolute Autoritätsanspruch gegenüber dem schöpferischen Impuls und die sachfremde Argumentation in der geistigen Auseinandersetzung.

Wie resignierend und bescheiden nimmt sich dagegen Goethes Einsicht in die Funktion der Poetik aus; bei ihm heißt es: «Ich verlor mich

daher ein Mal über das andere, da mir in dieser Zerstreuung keine ästhetischen Arbeiten gelingen wollten, in ästhetische Spekulationen; wie denn alles Theoretisieren auf Mangel oder Stockung von Produktionskraft hindeutet ...[3]» Der Primat gebührt also der Dichtung, Poetik ist subsidiär, ein Produkt der Zerstreuung, in dem sich der Dichter *verliert!*

Gewiß läßt sich die Hoch- und Überschätzung der Poetik in Japan nicht allein mit patriarchalischer Tendenz begründen; so müßte denn auch der Einfluß der chinesischen Poetik, die den Einstrom chinesischer Dichtung im Japan der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends begleitete, müßte vor allem die entschieden gesellschaftliche Funktion der Lyrik genannt werden, die im dichterischen Wettstreit, in der Poetengemeinschaft und später dann, in der Stadtkultur, in der dichtenden Masse ihren Ausdruck fand.

So wenden wir uns nun zunächst der Geschichte der Poetik vor dem Hintergrund der sozialen und geistigen Mächte zu, unser Thema von außen angehend.

Jede Entwicklungsphase der japanischen Gesellschaft verfügt über eine privilegierte Kunstform. Wir treffen folgende Einteilung:

1. die höfische, ästhetische Perfektion anstrebende Aristokratie des Altertums, das wäre die Zeit vom 7. bis zum 12. Jahrhundert, mit ausgeprägter Vorliebe für das 31 silbige, fünfzeilige Kurzgedicht *(waka, tanka, uta* genannt)[4];
2. die mittelalterliche, zenbuddhistisch orientierte Mönchs- und Krieger-Gesellschaft, die vom 13. bis zum 16. Jahrhundert existierte, der Kettendichtung *(renga)*[5] und dem Nô-Spiel ergeben, und

3. *Dichtung und Wahrheit*, III. Teil, 12. Buch, Werke Bd. IX, 539, in der Ausgabe des Chr. Wegner Verlages, Hamburg ²1960.

4. Zur Information: R. H. Brower und E. Miner, *Japanese Court Poetry*, Stanford, California 1961. Zur Poetik des Kurzgedichts sei auf das grundlegende Werk von O. Benl verwiesen: *Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert*, Hamburg 1951.

5. Hierzu ebenfalls O. Benl: *Das japanische Kettengedicht*, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 104/2, Wiesbaden 1954, 432–450; ferner W. Naumann, *Shinkei in seiner Bedeutung für die japanische Kettendichtung*, Wiesbaden 1967.

3. die urbane und rustikale Literatenschicht der Neuzeit, bis in das 20. Jahrhundert hinein, die das humoristische, asketisch-spröde oder vulgäre *haikai* in zwiefacher Form pflegte: als *haikai*-Kettendichtung mit großer Dichterbeteiligung, aber auch als isolierte 17silbige, dreizeilige Strophe, im Gegensatz zum Kurzgedicht, wenn auch irreführend, Kurzvers genannt[6]. (In Wirklichkeit sind es drei Verse, wie das Kurzgedicht deren fünf besitzt.)

Die ersten Früchte ästhetischer Reflexion im 8. Jahrhundert sind inhaltlich und sprachlich vom chinesischen Vorbild abhängig: noch war die japanische Schrift nicht entwickelt worden, die dann seit dem folgenden, dem 9. Jahrhundert in Gebrauch war. Noch standen der Kaiserhof und die kulturtragenden Adelssippen ganz im Zeichen der Rezeption chinesischer Kultur, noch bildeten Bemühungen um Erhaltung und Erweiterung kaiserlicher Souveränität und die Ausgestaltung des Beamtenstaates nach konfuzianischem Muster den Schwerpunkt der politischen Aktivität. Mit der chinesischen Bürokratie wurde auch das Ideal des literarisch ambitionierten Beamten importiert, dessen berufliche Qualifikation von gründlicher Kenntnis der konfuzianischen klassischen Bücher und poetischen Fertigkeiten abhing. Es gehörte zur erfolgreichen Karriere wie auch zum Sozialprestige, ästhetisch produktiv zu sein. In Japan trat das nationale Motiv hinzu, es den Chinesen auch in literarischer Bildung gleichzutun und das chinesische Bildungsmonopoldenken Lügen zu strafen. Die Pflege der chinesischen Dichtkunst in Japan ging Hand in Hand mit dem Studium chinesischer Poetik. Als am Ende des 9. Jahrhunderts wieder die Freude am eigenen, hergebrachten lyrischen Ausdruck erwachte und 905 die umfangreiche Anthologie *Kokin(waka)shû*, die

6. Zur Poetik des *haikai (hairon)* liegen mehrere Arbeiten von H. Hammitzsch vor; unter anderen «*Der Weg des Praktizierens*» *(Shugyôkyô), ein Kapitel des Kyoraishô. Ein Beitrag zur Poetik der Bashô-Schule*, in: Oriens Extremus I/2, Wiesbaden 1954; *Das Sarumino, eine Haikai-Sammlung der Bashô-Schule. Ein Beitrag zur Poetik des renku*, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens / Hamburg 77/78, Wiesbaden 1955; *Das Shirosôshi, ein Kapitel aus dem Sansôshi des Hattori Dohô. Eine Quellenschrift zur Poetik des haikai*, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 107/2, Wiesbaden 1957.

«*Sammlung (von japanischen Gedichten) aus alter und neuer Zeit*», erschien, da konnten Theorie und Praxis nicht mehr zusammenstimmen. Noch war die Poetik zu sehr in den assimilierten Klischees der chinesischen Literaturtheorie befangen, als daß ihr die völlige Lösung und ein neuer Ansatz hätten gelingen können, der jener wiederbelebten, aber nun bewußt als Gegenstück zur chinesischen Poesie empfundenen japanischen Lyrik gerecht geworden wäre. Und deshalb finden wir in den ersten Äußerungen einer japanischen Poetik manches Unangemessene, manche Postulate, wie etwa Reimvorschriften, die absurd anmuten. Allmählich aber paßte sich die Poetik dem neuen Objekt an, das von der höfischen Gesellschaft, zu der auch berühmte und einflußreiche Dichterinnen zählten, immer stärker favorisiert wurde. Und je mehr die sogenannten Gedichtwettstreite[7] – das heißt, zwei Kontrahenten tragen vorbereitete Gedichte zum gleichen Thema einem Schiedsrichter vor –, je mehr diese ernst genommene Spielerei um sich griff, desto zwingender wurde die Notwendigkeit der Anfertigung und Anlegung eines kritischen Maßstabs. Ja, das Dichten wurde so besessen, so leidenschaftlich betrieben, daß in ihrer poetischen Ehre gekränkte Adlige dem Leben keinen Reiz mehr abgewannen. Der Chronist weiß von Todesfällen aus solchen Ursachen zu berichten[8].

Unversehens ging die Kunst im Spiel auf. Und wie im Spiel die Regeln herrschen, so ward nun auch die Kunst den Spielregeln unterworfen. Der virtuose Umgang mit den Regeln implizierte das Zustandekommen eines guten Gedichts. Damit dieses aber «einer wohlerzogenen Gesellschaft gefallen» konnte, wurden Kataloge der erlaubten Worte und Motive erstellt, wurde das poetische Vokabular fixiert wie auch die Zahl der verwertbaren Motive; die Jahreszeiten, das ländliche Idyll und die Liebessehnsucht stellten die Hauptthemen. Dieses wenige muß man sich in der kleinen Form des unumschränkt herrschenden Fünfzeilers wieder und wieder variiert vorstellen. Alles, was dem Höfling das Leben lebens-

7. Siehe O. Benl, ... *Poetik*, 30 ff.
8. O. Benl a.a.O. 33.

wert machte, bildete den Inhalt des Lyrischen, und der lyrische Ausdruck wiederum war des aristokratischen Weltmannes erhabenstes Vergnügen. Selbst das Kaiserhaus dokumentierte sein Verlangen nach dem Schönen: vom Kaiser persönlich in Auftrag gegebene, von einer eigens eingesetzten «Behörde für Dichtung» redigierte Kompilationen, die periodisch den dichterischen Ertrag darboten, machten die Poesie zu einer Staatsangelegenheit ersten Ranges.

Erst gegen Ende des Altertums hatte sich der vordergründige Formalismus abgenutzt, bereicherten neue Ideale, im Religiösen wurzelnd, den Gehalt der Dichtung; sie neigt nun zum Bild und Symbol. Aber hier bewegen wir uns schon im Übergang vom 12. zum 13. Jahrhundert, als nach langen Kämpfen der provinzielle Schwertadel die Vorherrschaft im Staate an sich riß und das höfische Zentrum an Bedeutung verlor: neue ästhetische Impulse kommen von der zenbuddhistisch orientierten Mönchs- und Einsiedlerschicht. Die Form des Kurzgedichts geht auf in der Kettendichtung *(renga)*, dem Produkt einer Poetengemeinschaft; auch die Poetik mußte daher neue Wege gehen. Bemühte man sich einerseits, das poetologische Instrumentarium der Vergangenheit mitzuschleppen, so sah man doch andererseits ein, daß es nur unvollkommen seinen Zweck erfüllte. In der Folge konzentrierte sich die Poetik auf die Struktur dieser lyrischen Sequenzen aus Oberstrophe und Unterstrophe des Kurzgedichts, das heißt, aus Drei- und Zweizeilern, die abwechselnd von mehreren Teilnehmern aneinandergereiht wurden, bis eine größere, in der Regel fünfzig- oder hundertgliedrige Sequenz zustande gekommen war. Eine entfernte Vorstellung von dieser Kunstgattung vermitteln die humoristischen Proben in Mörikes «Mozart auf der Reise nach Prag»[9] und in Goethes «Dichtung und Wahrheit»[10]. Sogenannte Satzungen erschienen nun, um der dichtenden Mehrheit Richtlinien für die Strophenverbindung und den Aufbau des Ganzen zu geben. Aber auch Idee und Wesen der Dichtung wurden neu durchdacht. Die emi-

9. Sämtliche Werke, München 31964, 1059f.
10. III. Teil, 15. Buch, Werke Bd. X, 54f. in der Hamburger Ausgabe.

nente Rolle der buddhistischen Geistlichkeit im Mittelalter blieb nicht ohne Wirkung auf die Poetik, die sich häufig religiöser Argumente bediente. Begriffe und Denkmodelle buddhistischer Philosophie und Dogmatik wurden von der Literaturtheorie assimiliert, man könnte auch sagen: ihr aufgezwungen. So wurde zum Beispiel der buddhistische Kausalitätsbegriff auf das Prinzip der Kettendichtung übertragen, in dem Sinne, daß die verschiedenen Strophen die verschiedenen Existenzformen repräsentieren, deren eine aus der anderen notwendig gerade in der jeweiligen Gestalt hervorgeht ...[11]

Wird in solchen Gleichungen das Dogma über Gebühr strapaziert, so ist gleichwohl die religiös fundierte Poetikhaltung, insbesondere der zenbuddhistische Aspekt, aus der Literaturbetrachtung fortan nicht mehr hinwegzudenken. War es im geistlichen Mittelalter der pessimistische und abstrakte Weltfluchtgedanke, so wurde es in der bürgerlichen Kultur der um 1600 beginnenden Neuzeit das mystische Naturerlebnis, das als letzte, höchste Quelle der Inspiration galt. Das poetische Medium der Neuzeit ist das *haikai*, wörtlich: «Scherz» oder «Posse»; ursprünglich der humoristische Zweig des Kurzgedichts, also jene Poesie, deren Sprache und Sinn sich mit der höfisch-graziösen Normalität nicht vertrugen. Dann bedeutet *haikai* die populäre, witzige Variante der Kettendichtung. In dieser Eigenschaft florierte das *haikai* auch in der Neuzeit. Daneben wurde aber auch die isolierte Anfangsstrophe, das *haiku*, beliebt. Bald jedoch wandelte sich der oberflächlich unterhaltende, banalem Wortwitz zuneigende und artifizielle Charakter dieser Gattung, und es entstand eine anspruchsvolle Kunst, die Wahrheit und Unmittelbarkeit der Aussage postulierte. Ihr bekanntester Interpret ist Matsuo Bashô (1644–1694). Dieser nachgerade klassische Wanderpoet war ganz der «Natur», ganz dem Dichten hingegeben, ohne Beruf und soziale Verantwortung, ein Außenseiter der Gesellschaft, reiner Ästhet.

11. W. Naumann, *Shinkei* ..., 85f.

Seine Reflexionen enthalten neben hochfliegenden Gedanken auch die nüchternsten handwerklichen Anleitungen. Dieser praktische Zug der Poetik hat einmal pädagogische Gründe, denn Bashô besaß viele sogenannte Schüler; und zweitens erforderte die Gestaltung des Dreizeilers, der kaum sieben, acht Wörtern Raum bot, außerordentliche Sorgfalt, blieb doch so vieles zwischen den Zeilen zu sagen.

Während für Bashô die Entrücktheit seiner Eremitagen, das Ungewöhnliche der Reise oder die Stille nächtlicher Wanderung im Mondschein erstrebenswerte Situationen darstellen, erhebt die Poetik eines Zeitgenossen, Kamijima Onitsura (1661–1738), den bürgerlichen Alltag in den Rang einer Meditationsschule. Bei jeder Verrichtung, ob man nun sitze, gehe oder stehe, habe man die Poesie im Herzen zu tragen, ja, neben dem nächtlichen Lager liegt das Schreibzeug, zu dem der Dichter greift, wenn er aus dem Traum erwacht ...[12] Hier bedarf es nicht mehr der außergewöhnlichen Situation, der Dichter lebt ein Doppelleben in einer sehr profanen, sehr urbanen, vom Profitstreben geprägten Gesellschaft. Und abermals entgleitet der Poetik das ästhetische Fundament, und ethische Erwägungen legitimieren die Dichtkunst. Die von Onitsura geforderte «Wahrhaftigkeit», nämlich die Echtheit der Empfindung, die Übereinstimmung von Gefühl und Ausdruck, wird zum Postulat der Wahrhaftigkeit im sittlichen Sinne, und nur der sittlich Gefestigte und Aufrechte vermag zu dichten, was den Namen *haikai* verdient ...[13]

Einen letzten Höhepunkt der *haikai*-Theorie markiert Masaoka Shiki (1867–1902) mit seinem «Kopieren der Natur» in Anlehnung an die älteste japanische Anthologie *Manyôshû*.

Seit 1882 tritt an die Stelle der traditionellen poetischen Formen die sogenannte «Poesie im neuen Stil» *(shintaishi)* als Nachahmung europäischer Vorbilder, und in ihrem Gefolge wurden die Ideen der europäischen Strömungen verbreitet. Wir können daher mit der Jahrhundert-

12. Siehe W. Naumann, *Hitorigoto, eine Haikai-Schrift des Onitsura*, Wiesbaden 1963, 35.
13. Ebenda 40f.

wende auch die Wende von der eigentlich japanischen zur europäisch beeinflußten Poetik ansetzen.

Diesem sehr stark vergröberten Abbild der historischen Entwicklung der Poetik mögen nun zur Ergänzung einige formgeschichtliche Bemerkungen folgen. Vorweg sei bemerkt, daß die japanischen Poetikschriften allesamt in Prosa, im 8. Jahrhundert auch in chinesischer Prosa, abgefaßt sind. Wir finden die ersten Erörterungen aus heterogenen, dem üblichen Aufbau einer literarischen Komposition nachgebildeten Bestandteilen zusammengesetzt: ein in den Gegenstand einführender Teil in sorgfältig gestalteter Sprache und der sachliche, «unstilisierte» Hauptteil, nicht viel mehr als eine Beispielsammlung, nach Wertkategorien geordnet und mit Erläuterungen versehen. Die Form der Vorrede erfuhr auch weiterhin häufige Verwendung in Verbindung mit einer Anthologie. Ferner finden wir lexikonähnliche Darbietungen diverser Wortgruppen. Im 12. und 13. Jahrhundert, der fruchtbarsten Periode der Poetik, treten umfangreiche, komplexe Schriften auf; vielseitig, aber nicht systematisch, locker gefügt; Betrachtungen im eigentlichen, müßigen Sinne des Wortes, formlos, beliebig fortsetzbar, wie die bedeutende Gattung der Skizzenbücher oder Miszellaneen *(zuihitsu)*. Auch der Briefform bedient sich die Poetik; die Reihe solcher belehrenden Episteln, an Gönner, Verwandte oder Schüler gerichtet, reißt bis in die Neuzeit nicht mehr ab. Im 14. und 15. Jahrhundert werden einzelne Schriften literarisch gestaltet: Fiktive Dialoge, zum Beispiel mit einem uralten Weisen, umschlossen von einem idyllischen Rahmen, verleihen den mitgeteilten Erkenntnissen den Schein und das Gewicht alter, geheimer Überlieferung. Auf die Magie des «Geheimen» bauen übrigens auch manche Familientraditionen, die dieses Attribut im Titel führen, wenn auch zu Unrecht. Das Gespräch dagegen, nun aber nicht mehr erdichtet, repräsentiert die wichtigsten Quellen der neuzeitlichen *haikai*-Poetik: hier bilden die Erörterung poetischer Grundbegriffe und die Klärung strittiger Fragen den Inhalt von Dialogen, die zwischen dem erfahrenen Dichter und seinen Schülern geführt werden. Die Aufzeichnungen stammen von den Schülern.

Soviel zur historischen Seite der Poetik. Es bleibt uns nun noch die Aufgabe, in einem deskriptiven Teil jene Gegenstände der Poetik zu betrachten, die bisher nicht oder kaum berührt wurden.

Da ist zunächst die Frage nach der Entstehung der Poesie, im Grunde ein literarhistorisches Thema, das aber als Fundament der japanischen Dichtungstheorie immer wieder behandelt wurde. Denn die Theorie der Dichtung baut darauf auf, daß ihr Objekt göttlichen Ursprungs und deshalb verehrungswürdig sei: Der Gott Susanoo, einer der Kulturheroen, habe den Prototyp des 31silbigen Kurzgedichts geschaffen, als er auf Freiersfüßen ging. Bis hinauf in das 19. Jahrhundert wurde diese in den Vorworten zum *Kokinshû*[14] aufgestellte These immer wieder angewendet, wenn es darum ging, ein Abgleiten der Dichtung ins Oberflächliche, Komische oder Vulgäre anzuprangern. Auch die Genesis der zwei großen Gattungen neben dem Kurzgedicht, Kettendichtung und *haikai*, wird mit dem Kurzgedicht verbunden: denn da jede spätere der vorhergehenden Gattung entsprang, ist jedes Glied dieser Kette kraft des ursprünglichen Schöpfungsaktes geheiligt.

Wenn wir nach Aussagen über die Eigenart des Lyrischen suchen, so finden wir in den Vorreden zum *Kokinshû* einige elementare Gedanken, von denen sich die Poetik nie mehr zu lösen vermochte: «Mit dem Menschenherzen als Saatkorn ward das Gedicht zu unzähligen Worthalmen[15].» Dieses Bild, das auch als Baummetapher mit den Polen Wurzel und Blatt interpretiert wird, deutet Poesie als eine Angelegenheit des Herzens, die sich in der Sprache äußert, in der Sprache nach außen dringt. Wie diese Übersetzung des Gefühls, der Empfindung vor sich geht, sagt der nächste Satz: «Weil die Menschen, die in der Welt leben, gar viele Dinge treiben, drücken sie die Empfindungen des Herzens mit

14. Ed. *Nihon kagaku taikei*, Bd. 1, 37, 42, unter Bezug auf das *Kojiki*, ed. *Nihon koten bungaku taikei*, Tôkyô 1958, 88. Es gibt eine japanische und eine (vermutlich ältere) chinesische Vorrede, die mehrfach voneinander abweichen; hierüber siehe E. B. Ceadel, *The Two Prefaces of the Kokinshû*, in Asia Major, New Series, Bd. VII/1–2, London 1959.

15. So in der japanischen Version, a. a. O. 37; dort auch die folgenden Zitate.

dem aus, was sie sehen und hören.» Ein Gedicht ist demnach die Umwandlung einer Empfindung in das Produkt einer Sinneswahrnehmung, oder: die Kunst, in Bildern zu empfinden.

Von der späteren Poetik wird verlangt, daß die lyrischen Bilder über sich hinausweisen, und man nannte dies Nachhall oder über die Worte hinausreichendes Gefühl *(yojô)* und auch Tiefe, Mysterium *(yûgen)*. Das Bild wird als «Sinnbild» begriffen, das Sagbare als Gleichnis des Unsagbaren.

Die erwähnte Vorrede sagt aber noch mehr. Es heißt dort: «Wenn ich die Stimme der in den Blüten singenden Nachtigall, die Stimme des im Wasser hausenden Frosches höre, ja, dichtet dann nicht ein jegliches Lebewesen sein Lied?» Und in einer anderen Fassung dieser Vorrede wird hinzugefügt: «Das ist das Gesetz der Natur[16].»

Nun werden wir den japanischen Thesen nicht entnehmen wollen, daß alles, was da redet oder sich offenbart, auch dichte; sondern: daß die Kraft zu dichten aus dem Herzen komme und nicht erworben werden könne. So sagte denn der musische Kaiser Gotoba im 13. Jahrhundert, das Dichten hänge weder von fremder Unterweisung noch von eigener Anstrengung ab, sondern sei die Folge einer angeborenen Eigenschaft[17].

Die seelische Seite dieses Problems wird im Mittelalter in den Kreis der mystischen Meditation einbezogen. Der Poet möge sich ganz in die Natur versenken, bis er mit ihr eins geworden sei. Das fordert auch Bashô[18]. Oder man verlangt die naive Wahrhaftigkeit im Akt des Dichtens, die absolute Spontaneität, frei von Reflexion, so wie das Kind ohne sich zu besinnen freudig mit dem Finger auf die Blüten weise: Dichten als spontane Reaktion auf einen Reiz der Außenwelt[19]. Solcher Haltung entspringen Dreizeiler wie dieser:

16. A.a.O. 42.

17. O. Benl, *Poetik*, 88.

18. Siehe H. Hammitzsch, *Ein Reisetagebuch des Matsuo Bashô*, in: Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens/Hamburg 75, Hamburg 1953, 6, und Ders., *Das Shirosôshi* ..., 477.

19. Siehe W. Naumann, *Hitorigoto* ..., 12f.

niwasaki ni	Vor der Laube
shiroku sakitaru	stehen sie weiß in Blüte,
tsubaki kana	die Kamelien![20]

Onitsura

Dieses intuitive Hervorbringen, so will es die Poetik, kann sich nur ereignen, wenn man «leer» im Sinne der Zen-Mystik ist, wenn man sein Selbst vergißt und offen ist für die Welt.

Innerhalb der Kettendichtung gewinnt diese Haltung neue Bedeutung. Die Fortsetzung einer fremden Strophe, das Finden eines ungezwungenen Übergangs und eines passenden Motivs verlangten tiefstes Eindringen in den Gehalt der Vorderstrophe. Mit den Worten eines *renga*-Poeten des 15. Jahrhunderts: «Schwerer als das Hervorbringen überraschend neuer Verse ist es, in das Hören tief einzudringen. Deshalb sollte die Kunst der Kettendichtung nicht so sehr im Hervorbringen bestehen, als vielmehr in der Übung des Herzens, die poetische Gabe eines anderen zu erfassen[21].» Das heißt: Die innerste Bedeutung der Strophe des Partners muß erfahren werden, der Funke überspringen und unwillkürlich den einzig richtigen, aus der gleichen Stimmung hervorgehenden Anschlußvers erzeugen.

Was sagt uns nun die japanische Poetik über Funktion und Wirkung dieser Dichtung? Seit alters wird die harmonisierende und magische Kraft des Liedes gerühmt: es verbessere die menschlichen Beziehungen, stimme Eheleute sanft, vermöge Dämonen und Gottheiten zu rühren, ja sogar Himmel und Erde zu bewegen[22]. Diese Konzeption bliebe unbegreiflich, wenn wir uns nicht ihrer chinesischen Quelle erinnern würden. Denn hier berühren sich in einem Punkte Musik und Lyrik, und der japanische Dichter, der hier die Macht der Lieddichtung preist, beruft sich, ohne es dem gebildeten Japaner sagen zu müssen, auf die altchinesische Wertung der Musik und ihre Stellung im Gefüge der Weltordnung. Wir lesen im *Buch der Riten (Li-chi)*:

20. *Taigo monogurui*, in: *Itamifû haikai zenshû*, Osaka ²1941, 37.
21. W. Naumann, *Shinkei* ..., 87. 22. Vorreden zum *Kokinshû*, a.a.O. 37u. 41.

«Wenn daher ein bedeutender Mann die Zeremonien und die Musik zu Ehren bringt, dann werden Himmel und Erde ihren Glanz leuchten lassen. Himmel und Erde werden freudig ihre Kräfte vereinigen, Yin und Yang zusammenstimmen, und alle Dinge werden erwärmt, gehegt, bedeckt und großgezogen. Darauf entfaltet sich die Vegetation der Pflanzen und Bäume, und die gekrümmten Sprossen kommen hervor. Die gefiederten und beschwingten Scharen nehmen ihren Flug, Geweihe und Hörner wachsen, und die Insekten erwachen aus ihrem Winterschlaf und kommen ans Licht. Die Vögel brüten auf ihren Eiern, die behaarten Tiere paaren sich und bringen Junge zur Welt. Die Säugetiere haben keine Totgeburten und die Vögel in den Eiern gehen nicht zugrunde. Das alles ist auf die Wirkung der Musik zurückzuführen[23].»

Das ist ein Abschnitt aus einem langatmigen und wiederholungsreichen Kapitel über die Musik und deren Einfluß auf die menschlichen Beziehungen und die Vorgänge im Mikro- und Makrokosmos. Musik als kosmisch-biologischer Katalysator: eine seltsame Blüte nach-konfuzianischer Spekulation und eine maßlose Übertreibung des Ranges, den die Musik in der Ethik des Konfuzius einnimmt. Hier hat die nüchterne chinesische Gründlichkeit eine Ahnung orphischen Überschwangs im Keime erstickt. Die Theorie von der ethisch-kosmischen Funktion der Musik wurde später auf Lied und Gedicht übertragen und in diesem Stadium von den Japanern rezipiert.

Diesen Aussagen über Wesen und Wirkung der Dichtung gesellt sich als praktisches Gegenstück die Lehre vom rechten Ausdruck, all das, was Sprache, Wortschatz, Gattung, Stil, Technik, Struktur und Darbietung betrifft. Die frühe Poetik bringt Listen geeigneter Stile als lyrische Muster für das Kurzgedicht, dessen Rhythmus aus dem Wechsel von siebensilbigen zu fünfsilbigen Versen besteht und dem der Reim fremd ist, da

23. *Li-chi chêng-i*, chüan 38, ed. *Shih-san-ching chu-su*, Peking 1957, Bd. 24, 1638; Übersetzung siehe A. Forke, *Geschichte der alten chinesischen Philosophie*, Hamburg ²1964, 184f.; Gesamtübersetzung S. Couvreur, *Li ki, Mémoires sur les bienséances et les cérémonies*, Paris ²1950, Bd. 2, 45–114.

die im Japanischen offenen Silben nur die Variation mit den fünf Selbstlauten zulassen.

Diese Listen mit ihren Einteilungen werten nach verschiedenen Kriterien wie Sprache, Gehalt, Darbietung; wir betrachten als berühmtestes Beispiel die «*Neun Ränge des japanischen Gedichts*» von Fujiwara Kintô (966–1041); hier werden drei große Gruppen aufgestellt, von denen jede dreifach unterteilt ist:

Höchster Rang, oben: «Die Sprache ist von wunderbarer Kraft, und es zeigt sich sogar ein über die Worte hinausreichendes Gefühl.»

Beispiel:	*haru tatsu to*	Der Frühling ist da:
	iu bakari ni ya	kaum ist das Wort gefallen,
	Mi-Yoshino no	und schon zeigen sich
	yama mo kasumite	heute morgen im Nebel
	kesa wa miyuran	die Berge von Yoshino.

Höchster Rang, Mitte: «Es ist ganz anmutig, und es zeigt sich ein über die Worte hinausreichendes Gefühl.»

Höchster Rang, unten: «Das Gefühl ist zwar nicht tief, doch gibt es Überraschendes.»

Beispiel:	*yo no naka ni*	Wenn in dieser Welt
	taete sakura no	die Blüten der Kirsche
	nakariseba	niemals blühten,
	haru no kokoro wa	dann wäre im Frühling
	nodokekaramashi	mein Herz der Ruhe voll.

Das heißt, der Mensch braucht nicht mehr um das Abfallen der Blüten zu bangen. Offenbar empfand man dieses Gedicht als allzu rational, lobte aber die überraschende Pointe.

Wir übergehen die nun folgenden «mittleren Ränge», bei denen es sich um recht und schlecht gedichtete, ein wenig Gefühl mit ein wenig Sprachkunst vereinigende Poesie handelt, und betrachten nur noch die unterste Stufe. Da heißt es:

«Die Sprache ist stockend und es gibt nichts Anziehendes *(okashi)*.»

Beispiel:	*yo no naka no*	Wenn in einer jeden
	uki tabi goto ni	Trübsal dieser Welt ich mich
	mi wo nageba	ertränken wollte,
	hitohi ni chitabi	dann müßte an einem Tag
	ware ya shinisen	tausendmal ich sterben[24].

Aus all dem ergibt sich:

Am meisten wird jene Dichtung geschätzt, die eine klare, ebenmäßige und einfache Sprache mit starker suggestiver Kraft verbindet. Ein Gedicht ist schön, wenn Motiv und Bild die ästhetische Phantasie anregen und anmutige Assoziationen wecken; schön sind Gedichte, deren letzter Sinn nicht auszuloten ist, die wie ein Bergquell unerschöpflich und darum immer lebendig bleiben.

Darum auch verwirft man das Gedicht der untersten Kategorie wegen seines dumpfen, ausweglosen, unästhetischen, das bedeutet hier: Einstimmung und Wohlgefallen ausschließenden Inhalts.

In anderen paradigmatischen Poetiken finden wir auch Hinweise, welchen Stil der Anfänger zuerst nachzuahmen habe und welche Weise dem Meister vorbehalten bleiben soll. In diesen Mustern erschöpft sich die anleitende Poetik aber keineswegs. Dem Zweck, einen Jünger der Dichtkunst zur Nachahmung anzuregen, dient auch ein Zweig der Poetik, der eine Zwitterstellung zwischen philologischem Kommentar und einem Lehrbuch der Rhetorik einnimmt. Wir greifen eines der berühmtesten und ergiebigsten Werke dieser Gattung heraus, nämlich die «*Exzerpte für den Anfängerunterricht in der Dichtkunst*», um 1170 entstanden. Einleitend bemerkt der Verfasser: «Wenn man ein Gedicht machen will, so muß man zuerst ein Thema recht durchdenken und verstehen. Will man Blüten besingen, so habe man ständig die reizvolle Wahrnehmung der Blüten im Sinn; will man den Mond andichten, so habe man ständig

24. *Kuhon waka*, ed. *Nihon kagaku taikei*, Bd. 1, 67 f.; O. Benl, *Poetik*, 33 ff.

die unersättliche Herzensfreude am Anblick des Mondes im Sinne und lasse sich etwas einfallen, das frisch und lebendig klingt; man wähle den sanften Ausdruck der alten Wörter und reihe sie graziös aneinander[25].»

Dem folgt eine Sammlung von Versen und Versteilen aus Anthologien und Erzählungen mit eingestreuten Liedern. Die zweite Abteilung, «Worterklärungen», hat besonders starken lexikalischen Charakter: hier wird der archaische poetische Wortschatz des 8. und 9. Jahrhunderts mit einer Übertragung in die Sprache des 12. Jahrhunderts dargeboten. Eine dritte Gruppe, Wortspiele mit doppelsinnigen Ausdrücken, bringt als Stichwort motivbildende Phänomene wie Himmel, Mond, Wolke, Nebel, Tau, Rauhreif, Fluß, Brücke, Boot, Hirsch, Pferd und so fort, enzyklopädisch bis zu Musikinstrumenten und Kleidungsstücken. Unter jedem Begriff erscheinen zugehörige Prädikabilien, zum Beispiel unter Nebel: «sich lang hinziehen, scheiden, verhüllen, einschließen, treiben, sich klären, aufsteigen, vor den Augen verschwimmen, undeutlich sein, bedecken, verdunsten, hangen.»

Der Anfänger mag sich nun in der Weise zurechthelfen, daß er in einem Gedicht das Wort «Nebel» mit einem der angegebenen Prädikate verbindet und dieses letztere doppelsinnig verwendet.

Soviel nur zu diesem Werk[26]. Wichtiger noch als solche sprachlichen Hilfsmittel sind Regeln zum Aufbau. Für das Kurzgedicht hatten diese hauptsächlich das Verhältnis zwischen der dreizeiligen Oberstrophe und der zweizeiligen Unterstrophe zu klären. Man erkannte zwei Prinzipien: einmal eine offenkundig enge Verbindung, sowohl syntaktisch wie auch semantisch, wie in diesem Gedicht:

«Seit auf den Gipfeln / der Berge von Yoshino / die Kirschblüten verwehn, / da mußt' ich erkennen, / wie eitel Blühen doch sei[27].»

25. *Waka shogakushô* von Fujiwara Kiyosuke (1104–1177), ed. *Nihon kagaku taikei*, Bd. 2, 172.

26. Die restlichen Abschnitte behandeln folgende Figuren und Kunstmittel: Wortspiele mit gleichlautenden Ausdrücken; Ähnliche Erscheinungen (Symbole, Vergleiche); Stehende Attribute; Bilder, Allegorien, Metaphern; Paraphrasen; Ortsnamen.

27. O. Benl, *Poetik*, 96; W. Naumann, *Shinkei* ..., 90.

Dem steht die Struktur der «distanzierten» oder «einander fremden Verse» gegenüber; eine Weise des Aufbaus, die besonders in der Kettendichtung vorgezogen wurde[28]. Heißt etwa die erste Strophe:

«Das Herz in seiner Einsamkeit, / die Ruhe findet es nicht»,

so fährt die daran anschließende Strophe fort:

«Im Morgengrauen / treibt im Dunste dahin / des Fischers Boot[29].»

Auf den ersten Blick, beim ersten Hören, haben diese Teile nichts miteinander zu tun. Versenkt man sich aber in das Bild des auf den Meereswellen dahintreibenden Bootes, erfährt man seine sinnbildliche Kraft und Bedeutung: die Unruhe des Herzens ist unversehens konkretisiert in einem Ding der Außenwelt, eben diesem gefährdeten Boot ...

Dieser Wechsel der Sprechebene, vom Gedanken zum Bild, vom Abstrakten zum Konkreten, diese Dialektik der poetischen Progression, aber auch das Vermeiden eines allzu sinnfälligen, allzu durchsichtigen oder auch rationalen Anknüpfungspunktes wird in der Blütezeit der Kettendichtung im 15. Jahrhundert bevorzugt. Ja, vor einem ausgeprägten Kausalzusammenhang wird geradezu gewarnt[30].

Ein weiteres Problem der Kettendichtung war die Struktur des Ganzen. Eine Reihe von ausdrücklich so genannten «Satzungen» widmet sich dieser Frage. Hier wird beispielsweise bestimmt, in wie vielen Strophen eines hundertgliedrigen Kettengedichts bestimmte Wörter oder Motive vorkommen dürfen: ein einziges Mal nur «junge Kräuter», «Huflattich», «Pfingstrose», «Nachtigall», «Abenddämmerung» und so fort. Die Auswahl erstreckt sich bis zu den Dingen, die in fünf Strophen genannt werden dürfen; darunter fallen «Welt», «Pflaumenblüte», «Brücke»; aber Zusammensetzungen mit diesen Wörtern wie etwa «schwebende Brücke», «des Traumes Brücke» dürfen wiederum nur in einer Strophe vorkommen. Und weiter geht es seitenlang, welche Mo-

28. W. Naumann, a. a. O. 90 ff. 29. Ebenda 131. 30. Ebenda 87, 89 ff.

tive nach wie vielen Strophen wiederkehren und wie oft in aufeinanderfolgenden Strophen Themen der gleichen Jahreszeit anklingen dürfen[31]. Das mag wie unerträglicher Paragraphenzwang anmuten, und ein begabter Dichter wird es auch so empfunden haben. Und doch erfüllten diese pedantischen Satzungen keinen anderen Zweck, als ein im Grunde planloses, im Unendlichen zerfließendes Vorhaben Gestalt annehmen zu lassen. Jedes Ding der Erscheinungswelt hat hier seinen Platz: auch der Huflattich und die Zikade – es kann dem Japaner selbst im kleinen gar nicht universal genug zugehen: im Rahmen der Kettendichtung ersteht ein kleiner Kosmos.

Auch in der *haikai*-Kettendichtung lebten diese Gestaltungsprinzipien fort, ja sie fanden weitere Spezialisierung, indem die Grundmotive «Mond» und «Blüte» an genau fixierte Stellen gebunden wurden[32].

Aus dem Schülerkreis um Bashô stammen mehrere Aufzeichnungen, in denen des Meisters Gespräche zu diesen Fragen wiedergegeben sind. Diese Gespräche zeigen nicht nur Bashôs Meinung zum Grundsätzlichen, sondern auch seine Kritik des konkreten Produkts, bei dem es sich meist um die isolierte Anfangsstrophe einer solchen Kettendichtung handelt, um das *haiku*.

Wir zitieren einen Abschnitt aus den Aufzeichnungen des Schülers Kyorai. Das zur Diskussion stehende Gedicht stammt von Kyorai selbst und heißt:

iwahana ya	Da, die Felskante!
koko ni mo hitori	Auch hier einer allein,
tsuki no kaku	des Mondes Gast.

Nun fährt Kyorai fort:

«Als der Meister nach Kyôto kam, sprach ich zu ihm:

‚Shadô meinte, es solle in dieser Strophe heißen: Affe unter dem Mond, aber ich sagte, Gast wäre besser. Was meint Ihr dazu?‘

31. *Renga shinshiki*, ed. *Gunsho ruijû*, Bd. 17, Tôkyô ^{3}1960, 104ff.
32. Siehe H. Hammitzsch, *Das Sarumino* ..., 35ff.

Der Meister antwortete:

‚Was soll hier der Affe? Was habt Ihr denn beim Dichten dieser Strophe gedacht?'

Ich antwortete:

‚Als ich unter dem strahlenden Vollmond über Berg und Flur wanderte, Gedichte im Sinn, da erblickte ich auf einer Felsenspitze noch einen Freund der Poesie.'

Der Meister sprach:

‚Wenn Ihr mit dem „einen Gast des Mondes" Euch selbst genannt hättet, welches Maß an feiner Empfindung hätte das gezeigt! Man muß es nur zu einem Ich-Gedicht machen!'

So sprach er. Meine Absicht stand noch zwei, drei Stufen unter der des Meisters. Wenn man die Strophe im Sinne des Meisters betrachtet, dann hat sie doch wohl etwas von der Empfindung eines Entrückten[33].»

Hier ist zunächst anzumerken, daß der Vorschlag, den Affen in die Szenerie einzuführen, auf einen beliebten chinesischen Topos zurückgreift. Bashô hält wenig davon, in ein Klischee zu verfallen. Seine weiteren Worte aber zeigen zweierlei:

1. welchen Spielraum die Interpretation eines *haiku* mit einer sehr schlichten Wortfügung haben kann, und
2. wie die Aufhebung des Gegenübers vorgezogen wird.

Das Japanische ist, zumal in der *haikai*-Poesie, sehr zurückhaltend im Gebrauch der Personalpronomina und läßt daher vieles offen, während wir im Ich, Du und Er uns festlegen. Um so bemerkenswerter ist die Erkenntnis, daß Bashô es hier mit der Mehrdeutigkeit des sprachlichen Ausdrucks nicht gut sein lassen will, sondern auf reinliche Scheidung dringt, weil er nichts von der Distanz des Dichters zum Bild, zum Erschauten hält. Die «feine Empfindung», wie er sagt, wird offenbar,

33. *Kyoraishô*, Abschnitt *Senshihyô («Des verstorbenen Meisters kritische Bemerkungen»)*, ed. *Nihon koten bungaku taikei*, Bd. 66, Tôkyô 1963, 314; vgl. D. Keene, *Conversations with Kyorai*, in: *Anthology of Japanese Literature* (Hg. D. Keene), New York 1960, 380f.

wenn das Ich sich nicht abgrenzt gegen ein Äußeres, sondern mit dem Äußeren eins ist.

Dieses als ein Beispiel für viele. In dieses Fach der Poetik gehört auch eine Reihe von Eigeninterpretationen, von denen wir eine auswählen, um an ihr die Grenzen der poetologischen Möglichkeiten zu demonstrieren.

Im Werke Shinkeis, eines Meisters der Kettendichtung aus dem 15. Jahrhundert, begegnen uns diese Verse:

yama fukashi	Tief in den Bergen.
kokoro ni otsuru	In das Herz ergießt sich
aki no mizu	der herbstliche Bach.

Der Dichter gibt die folgende Deutung: «Dies sagt: Wenn in der Stille des Gebirges ein herbstlicher Bach mit seiner reinen Kühle das Herz klar macht, dann sind das Innere der Brust und das Wasser, eines wie das andere, geläutert[34].»

Es scheint uns, daß der Dichter hier rationalisierend zerrede, was in den Versen eine Einheit ist: Menschenherz und Natur. «In das Herz ergießt sich der Bach» – eine wunderbar wahre Empfindung, die der rationalen Erklärung spottet; wenn der Dichter zu denken anhebt, was er da eigentlich gesagt habe, und seine Empfindung analysiert, meint er bereits etwas anderes, als sein Gedicht aussagt.

Dieses Beispiel sollte zeigen, wie fragwürdig selbst eine authentische Interpretation sein kann. Und damit werden wir auf den Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurückgeführt. Wir haben die Doppelrolle des Dichter-Poetologen hervorgehoben. Die Wissenschaft verdankt dieser Personalunion überraschende Einblicke. Die anfangs erwähnten Bedenken und die soeben erkannte Unzulänglichkeit aber lassen deutlich werden, wie von Fall zu Fall die werkimmanente Poetik oder ein elementares Gefühl für das Lyrische zu Hilfe kommen müssen, wenn eine werkge-

34. Siehe W. Naumann, *Shinkei* ..., 136.

rechte Würdigung angestrebt wird. Das soll nicht heißen, daß alles historisch-normative Poetikschaffen der Unbrauchbarkeit für das Verständnis der Dichtung verdächtigt werde. Im Gegenteil: dort, wo die Methode der werkimmanenten Poetik zu versagen droht, gibt uns die zeitgenössische Theorie der Dichtung einen Halt.

Das gilt besonders für jene von uns zitierte Lyrik, deren knappe Worte nur andeuten, was des Hörers Gefühl und Phantasie ausfüllen sollen – die Poetik nennt es «das über die Worte hinausreichende Gefühl» und bewahrt uns vor dem Irrtum, die sprachlich-bildliche Unscheinbarkeit mit der Aussage zu identifizieren. Der sozusagen handgreifliche Nutzen der Poetik liegt denn auch in ihren Erörterungen der dichterischen Haltung, die wir etwa in der Gemeinschaftsdichtung, wären wir auf das Werk allein angewiesen, kaum analysieren könnten.

Diese Leistungen der Poetik interessieren den Literarhistoriker. Aber indem die japanische Poetik der geistigen Entwicklung Japans parallel läuft, verkörpert sie auch ein Stück Geistesgeschichte, und nicht wenige ihrer mannigfachen Aspekte muten den Europäer vertraut an, mag anderes auch um so fremder wirken. Beides aber, das Ähnliche wie das Fremde, trägt zur Erkenntnis des Eigenen bei.