

Robert F. Wittkamp

Sommergräser und Heideträume

Ein Beitrag zur Übersetzungstechnik beim Haiku *

Für das Dichten von Haiku gibt es eine breite Palette innerer Voraussetzungen, die von der Fähigkeit, die Natur beobachten zu können (s.u., Abschnitt *kigo*), über den Wunsch, sich selbst zu verwirklichen (vgl. AKIMOTO 1971: 35-46), bis hin zu künstlerischen und poetologischen Betrachtungen reicht.¹ Im Vergleich hierzu gestalten sich die formellen Voraussetzungen einfach. Im Wesentlichen sind es:

1. eine feste Silbenzahl, nämlich 17 im 5-7-5-Rhythmus,
2. ein Wort, welches eindeutig die Jahreszeit angibt (*kigo* 季語) und
3. das sog. *kireji* 切れ字, das Schneidewort, dessen Funktion weiter unten noch genauer untersucht werden soll.

Als weitere Kriterien wären beispielsweise Klang oder Rhythmus zu nennen.

* Der Beitrag wurde erstmals publiziert in: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens (NOAG)*, 161-162 (1997), S. 111-134, und erscheint hier mit der freundlichen Abdruckgenehmigung des Autors. – Der Japanologe Dr. phil. Robert F. Wittkamp ist Professor an der Kansai Universität in Ōsaka und lebt seit 1994 in Japan. Weiteres zur Person ist zu finden in SOMMERGRAS 76, 3/2007, S. 20-23. Eine ausführliche Publikationsliste siehe unter: www.robertwittkamp.eu

1 So schreiben Toshihiko und Toyo Izutsu: »Ein Vers aus 17 Silben mit der inneren Einteilung 5/7/5 ohne *hai-i* [der Geist des Haiku] würde, selbst wenn er ein *kigo* [Jahreszeitenwort] enthielte, kein *haiku* ausmachen; er könnte im äußersten Fall ein unvollendetes *waka* [trad. jap. Gedichtsform im 5/7/5/7/7-Silbenrhythmus] darstellen. Das, was ein *haiku* wirklich zum *haiku* macht, ist nicht seine formale Struktur, sondern vielmehr der Geist des *haiku*, *hai-i*.« (IZUTSU 1988: 93). Zur Vertiefung dieses Themas sei für den deutschsprachigen Leser außerdem auf Arbeiten von Horst Hammitzsch und Geza S. Dombrady hingewiesen (s. Literaturverzeichnis).

Weiterhin sei angemerkt, dass schon die Bezeichnung »Haiku« nicht ganz unproblematisch ist. Was heute als Haiku bezeichnet wird, ist z.T. erst durch die Haiku-Reformen Masaoka Shikis (1867–1902) entstanden. Konishi Jin'ichi beispielsweise ist der Meinung, dass die korrekte Bezeichnung für Bashōs Verse nicht Haiku sondern *haikai* lauten müsse.

In diesem Aufsatz geht es um den Versuch, Techniken zu bestimmen, die rein auf sprachlicher bzw. schriftlicher Ebene angewendet werden können, um ein Haiku im Bezug auf seine formellen Kriterien von der Ausgangs- in die Zielsprache (hier Japanisch/Deutsch) zu übersetzen.² Diese Techniken sollen ebenfalls ein Hilfsmittel sein, Übersetzungen zu erkennen und bis zu einem gewissen Grad auch beurteilen zu können. Zu diesem Zweck wurde versucht, einen möglichst repräsentativen Querschnitt von deutschen Haiku-Übersetzern heranzuziehen. Um gewisse Übertragungsprobleme besser verständlich zu machen, wurden bekannte Haiku und Übersetzungen gewählt, anhand derer diese Probleme besonders gut erläutert werden können. Diese Darstellungen sind ebenfalls des öfteren mit Kritik und mit Forderungen an noch kommende Übersetzungen

Den wesentlichen Unterschied zwischen Haiku und *haikai* sieht er in zwei Punkten: Erstens seien, was Kunstfertigkeit, Bildung, Verstehen, dichterisches Talent usw. betrifft, Produzent und Rezipient der *haikai* in der gleichen Position, und zweitens, sei um diese Position zu erreichen, eine fundierte Ausbildung durch einen Meister unabdingbar (vgl. KONISHI 1995: 19-31). Nach Konishi haben sich die Bedingungen geändert. Man müsse heutzutage kein aktiver Haiku-Dichter sein, um Haiku verstehen und genießen zu können. Überlegungen zu tiefgreifenden Konsequenzen für die Übersetzung von Haiku – vor allem von Bashōs »Haiku« – sollen hier außer Acht gelassen werden.

- 2 In dieser Arbeit wird kein Unterschied gemacht zwischen »übersetzen«, »übertragen«, »nachdichten« oder »verdeutschen«; Karl Dedecius, der von drei Übersetzungstypen ausgeht, sei aber als Anregung zitiert:

Wenn man mich fragte, würde ich folgende Unterscheidung (auf einen einfachen Nenner gebracht) vorschlagen:

Übersetzung – zuverlässig, aber unkünstlerisch

Übertragung – künstlerisch und zuverlässig

Nachdichtung – künstlerisch, aber unzuverlässig

(Unzuverlässig oder zuverlässig bezöge sich auf die fremde Vorlage.) –

Die Übersetzung wäre somit etwas, was sich auf die (natürlich relative) Synonymik der Wörter stützte. Die Übertragung müsstte außerdem den Takt und die Tonart des Stückes festhalten, das Tempo und die Spielweise angeben, die Farbe und die Form der einzelnen Klangelemente wahren.

– Der Nachdichtung stünde das weite Feld poetischen Spiels – bis zur Verfremdung – offen. (Zitiert nach KOLLER 1992: 55)

verbunden. Übersetzungen, und das gilt ganz besonders für Übersetzungen von Gedichten, sind immer kritisierbar. Die Kritik darf aber hier nicht destruktiv (wie es leider oft der Fall ist) gedeutet und auch insofern nicht missverstanden werden, dass sie sich auf das gesamte Werk bezöge, aus dem das Beispiel entnommen wurde. So sind beispielsweise die *Japanischen Jahreszeiten* von Gerolf Coudenhove an sich eine beachtenswerte Leistung, besonders wenn man Erscheinungsjahr (1963) und Umfang dieser Gedichtssammlung bedenkt. Dass nun hier auch anhand seiner Übersetzungen bestimmte Probleme aufgezeigt werden, ist nicht in der Absicht entstanden, die Leistung des Gesamtwerkes in Frage zu stellen. Das gilt beispielsweise auch für die Übersetzungen von Horst Hammitzsch, ohne dessen Arbeiten deutsche Haiku-Übersetzungen – und damit verbunden auch die deutsche Haiku-Bewegung – nie die Bedeutung erlangt hätten, die sie heute haben. Zu bedauern ist vielmehr, dass die Arbeiten von Hammitzsch, oft genug nur in abgelegenen Fachzeitschriften veröffentlicht, die allenfalls in deutscher Universitätsbibliotheken zugänglich sind, nicht die ihnen gebührende Aufmerksamkeit finden.

Anhand der wichtigsten Regeln der Haiku-Dichtung soll hier einmal untersucht werden, inwieweit diese Regeln in die Übertragungen einfließen. Es soll auch überprüft werden, inwieweit diese Regeln, die einer Sprache mit vollkommen anderen poetologischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen, in einer Zielsprache (hier Deutsch) angewendet werden können, und wenn sie dieses können, inwieweit deren Anwendung auch sinnvoll ist.

Silbenzahl

Eine der meist diskutierten Fragen bei der Übersetzung von Haiku ist, ob man 17 japanische Silben mit 17 deutschen wiedergeben müsse. Obwohl korrekterweise der Begriff »Moren« verwendet werden sollte, möchte ich hier an dem Begriff »Silben« festhalten, da dieser einerseits im Rahmen einer Poetologie zur Beschreibung deutscher Dichtung sinnvoller ist und sich andererseits für das japanische *kana*-Schriftsystem die Bezeichnung *kana*-Silben eingebürgert hat.

Im Wintersemester 1995/96 übersetzten Teilnehmer eines Übersetzungskurses (Mittelstufenniveau) am Goethe-Institut in Tōkyō unter der Bedingung, die 17-Silben-Vorgabe beizubehalten, drei Haiku von Saitō Sanki (1900–1962):

犬となり春の裸の月に吠

inu to nari

haru no hadaka no

tsuki ni hoyu

Ich werde zum Hund –

zum nackten Mond im Frühling

belle ich hinauf

寒月の炎ゆるを狂女眠る

kantzuki no

honooyuru o

kyōjo nemuru

Eiskalter Mond brennt

an dem Fenster schläft eine

wahnsinnige Frau

透明な氷の不安金魚浮くう

tōmei na

kōri no shita

kingyō uku

Klares Eis sorgt für

unsichere Gefühle

Goldfische schwimmen

Das zeigt, dass es relativ einfach möglich ist, 17 japanische Silben mit 17 deutschen zu übersetzen. Die Frage ist aber die nach dem Warum und vor allem nach dem Wie.

Es gibt unter deutschen Übersetzern und deutschen Haiku-Dichtern zwei Fraktionen. Die eine tritt für eine 17-zu-17-Silben-Übersetzung ein. Die andere ist zwar nicht direkt dagegen, aber sie betont dieses Problem nicht besonders und versucht auch nicht, eine Sprache, deren Lyrik einer vollkommen anderen Metrik und anderen poetologischen Gesetzen zugrunde liegt, in 17 Silben im 5–7–5-Rhythmus zu packen. Der amerikanische Übersetzer Robert Aitken schreibt: »I do not cramp my translations by forcing conformity to a particular count of syllables.« (1989: 22)

Viele englischsprachige Übersetzer machen es ihm gleich, und auch die von Saitō Masaya ins Amerikanische übertragenen Haiku von Saitō Sanki sind an keine feste Silbenzahl gebunden.

Lassen wir aber zuerst einige Vertreter der 17-Silben-Fraktion zu Worte kommen. Ekkehard May und Claudia Waltermann halten sich in ihren Übersetzungen möglichst eng an die Silbenvorgabe 5–7–5, »gemäß dem Prinzip, dass eine Einschränkung in der Ausgangssprache nicht eine Freiheit in der Zielsprache bedeuten kann«. (1995: 71)

Bei Manfred Hausmann etwa heißt es:

Ein wirkliches Kunstwerk ist nicht nur seines Sinnes, sondern ebenso sehr seiner Form wegen ein Kunstwerk. Seine Aussage gilt nur in dieser einmaligen, tief notwendigen Form. Wer die Form ändert, ändert auch den Inhalt. Deshalb muss auch die Form ins Deutsche hinübergerettet werden (zitiert nach ULENBROOK 1995: 266).

Sind diese Argumente wohl leicht für jedermann theoretisch nachvollziehbar, stoßen wir bei folgenden Worten der deutschsprachigen Haiku-Dichterin Imma von Bodmershof an die Grenzen der Nachvollziehbarkeit: »In der Zahl 17 ist eine Kraft enthalten, die durch nichts Anderes zu ersetzen ist.« (ARAKI 1992: 85)

Hier stellt sich die Frage, ob nicht vielleicht zu viel in die Zahl 17 hineininterpretiert oder aber abendländische Zahlenmystik auf fernöstliche Metrik übertragen wurde. Einmal abgesehen von der Tatsache, dass auch in Japan bis in dieses Jahrhundert hinein noch längst nicht jedem klar war, wie Silben (= Zählheiten) gezählt wurden,³ ist auch etwas verwirrend, wie die Entsprechung von 17 japanischen Zählheiten mit 17 deutschen Silben verwirklicht wird. Außer im Tonakzent unterscheiden sich z.B. die japanischen Wörter *kakkō* かっこう (eine Kuckucksart) und *kakō* かこう (Flussmündung) auch in ihren Zählheiten: *kakkō* hat vier, und *kakō* drei Einheiten (Moren). Wie ist dies aber bei den deutschen Worten »Ofen« und »offen«, die beide nur aus zwei Zählheiten bestehen, wobei sie aber durch die Verdoppelung des Konsonanten »f« einem ähnlichen Aussprachemuster folgen, wie es im Japanischen durch Einfügen des »kleinen *tsu* つ« erreicht wird? Der japanische Silbenschlusslaut »n« ist eine eigene Zählheit (More). Die japanische Pustebblume *tanpopo* besteht demnach aus vier Zählheiten. Im Deutschen besteht aber kein (Silben-) Unterschied zwischen Pustebblume und Pustebblumen.

Sehr viel komplizierter gestaltet sich das Problem in der Praxis, wenn oft unter großer Einbuße an sprachlicher Qualität Übertragungen in 17 deutsche Silben gezwängt werden. Das soll an einigen kurzen Beispielen erläutert werden. Diese Beispiele stammen alle aus dem 1995 von Jan Ulenbrook im Reclam-Verlag herausgegebenen *Haiku – Japanische Dreizeiler*.⁴

3 Vgl. KINDA'ICHI, *Nihongo*, Bd. 1, S. 93.

4 Vermutlich handelt es sich aber um die unüberarbeitete Neuauflage des (fast) gleichnamigen Werkes aus dem Jahre 1960. Dies ist keine Ausnahme, sondern zeigt eher deutlich die gegenwärtige Lage der deutschen Haiku-Übersetzungen. Zwei von 1994 und 1995 erschienenen Büchern zum Thema Haiku sind nicht überarbeitete Neuauflagen aus dem

*Bei meiner Klause
der Teichfrosch von Anfang an
vom Alter quarnte*

Abgesehen von dem seltsamen Wort »quarren« in diesem Haiku von Kobayashi Issa (1763–1827), stellt sich die Frage, was denn überhaupt ein Teichfrosch ist. Gibt es denn auch See- oder Bachfrösche? Das Wort Teichfrosch wurde offensichtlich nur kreiert, um den mittleren Teil auf 7 Silben zu dehnen. Als weitere Beispiele für solche Wortschöpfungen mit Dehnungseffekt wären beispielsweise »Zweigroschen-Anis« oder das »Himmelswürmchen« zu nennen. Umgekehrt gilt es natürlich manchmal auch, ein zu langes Wort zu kürzen. Aus Tuschestein (?) wird »Tuschstein«, aus vergossenen »vergoßnen« und aus Wanderung wird »Wandrung«. Bekommen die letzten beiden Wörter in ihrer verkürzten Form nur den muffigen Beigeschmack eines Antiquariates, ist man sich bei dem erstgenannten schon nicht mehr sicher, ob es sich denn wirklich um einen Tuschestein, oder vielleicht nicht doch um einen Stein, der »Tusch« macht, handelt.

*Ach, wie begrenzt sind
des Lebens Mußbestunden
und es wird Spätherbst*

In dieser Übersetzung eines Haiku von Yosa Buson (1715–1783) wirkt sich die Konjunktion »und« im letzten Teil besonders störend aus. Ob es im Original *aki no kure* 秋の暮れ heißt, wissen wir leider nicht, da uns der Übersetzer nicht die japanische Umschrift, geschweige denn den japanischen Text beifügte.⁵

Jahre 1960 und 1970 (ULENBROOK und KRUSCHE). Die beiden anderen stammen von Dombrady und May. Auch eine weitere als Standardwerk geltende Sammlung (COUDENHOVE) erscheint immer noch in der Originalausgabe aus dem Jahre 1963. Es sollte einmal untersucht werden, warum Haiku für die moderne Japanwissenschaft so wenig attraktiv sind.

5 Das kann natürlich auch am Verlag liegen. Von den vier in Anmerkung 4 genannten Übersetzungen aus den Jahren 1994 und 1995 bieten diese Umschriften nur zwei Werke, nämlich May / Waltermann und Dombrady.; bei ersteren findet sich sogar der japanische Text.

Gerade mit der Interjektion »Ach« am Anfang bekommt der Vers durch das »und« etwas Ungeduldiges, etwas Genervtes, was ihn über die Grenzen der Ironie hinaus in den Bereich des Lächerlichen katapultiert: Ach! ... Und jetzt wird's auch noch Spätherbst! Die selbe Technik findet man beispielsweise auch bei May/Waltermann (1995):

*Funkelnde Juwelen,
die der Wasserfall ausspeit –
und Pflaumenblüten*

Wenn auch der Effekt nicht so drastisch ist wie bei Ulenbrook, bekommt das Gedicht durch das Wörtchen »und« doch etwas Störendes, Unpassendes.

Die Verszeile »... , dann schliefe ich noch weniger« bei Ulenbrook hat acht Silben: eine zu viel! So heißt es dann in Bashōs Vers (S. 226) »Dann schliefe ich noch mehr nicht.« Voilá! jetzt hat sie sieben Silben! Jetzt passt sie!

Diese Beispiele sollen genügen, das Problemfeld deutlich werden zu lassen. Natürlich sind nicht alle 17-Silben-Übersetzungen so unpassend ausgefallen wie die genannten Beispiele von Ulenbrook. Diese kleinen sprachlichen Unterschiede, die eine Übersetzung ausmachen können, werden oft nur im Vergleich deutlich. Ein Vergleich von Übersetzungen bzw. Nachdichtungen von zwei Haiku Matsuo Bashōs (1644–1694) soll hierzu herbeigezogen werden.

旅に病んで夢わ枯野をかけ廻

*tabi ni yande
yume wa karen o
kakemeguru*

*Krank auf der Reise:
Mein Traum, auf dürrer Heide
huscht er umher (H.H.)*

*Vom Wandern schwer krank:
Ein Traum, der dürre Heide
Im Kreise durchirrt (J.U.)*

*Erkrankt auf der Reise
flattert mein Schmetterlingstraum
über die öde Heide (G.S.D.)*

*Auf der Reise erkrankt.
Doch der Traum noch wandert
über dürres Feld.* (E.J.)

*Krank auf der Reise –
auf leeren Feldern der Traum
irrt ziellos umher* ⁶ (R.R.W.)

Beinahe alle Übersetzer außer Dombrady versuchen nach Möglichkeit, auch die Form hinüberzuretten und ihre Übersetzungen in 17 deutsche Silben zu packen. Zählt man allerdings die Silben des ersten Verses in der Übersetzung von Hammitzsch, fällt auf, dass es nur 16 sind, obwohl Hammitzsch sonst 17-Silben-Übersetzer ist. Weiterhin fällt das Wort »huscht« auf. Mit »huschen« ist normalerweise ein Hund gemeint, der z. B. ins Körbchen huscht, oder auch ein Bandit, der im dunklen Schatten von Baum zu Baum huscht. Vielleicht wurde dieses etwas unglückliche Wörtchen gewählt, um so doch noch den letzten Teil als fünf Silben zählen zu können. Stalph sieht die Sache ganz nüchtern: »[...] oder Hammitzsch (1992: 41), der mit dem Doppelpunkt *staut* und dann in eher peinlichem *h*-Gehauche verfließt.« (1996: 187)

Genau 17 Silben hat die Übertragung von Ulenbrook. Hier wird jedoch besonders deutlich, dass der Übersetzer viel zu sehr um die Form bemüht ist. So sehr, dass der Inhalt darunter leiden muss. So wird beispielsweise zur Ursache der Krankheit das Wandern selbst (Vom Wandern schwer krank). Ulenbrooks Traum irrt nicht einfach umher. Sein Traum irrt »im Kreise« umher, und das durch eine Heide, die genauso dürr ist wie die in Hammitzsch Übertragung. Warum eigentlich im Kreise? Außerdem ist Ulenbrooks Übertragung grammatisch schwer verständlich. Wenn es sich im Mittelteil um einen Relativsatz handelt, fehlt der Artikel »die« (... , der die Heide ...). Auch ein Dativ ist nicht denkbar, da die Vorsilbe durch (durchirren) den Akkusativ erfordert.

Bei der Übersetzung von Dombrady fällt natürlich der »Schmetterlingstraum« ins Auge. Was hier auf den ersten Blick etwas seltsam anmutet, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung der Entstehungsumstände als ein Versuch, den Hintergrund eines Gedichtes in die Übersetzung zu integrieren: Der japanische Leser

⁶ H.H. = H. Hammitzsch, J.U. = J. Ulenbrook, G.S.D. = G.S. Dombrady, E.J. = E. Jahn, R.R.W. = R.R. Wuthenow.

weiß, dass Bashō Kenner und Bewunderer chinesischer Literatur war. So kannte und schätzte er besonders den chinesischen Dichter und Denker Chuangtsu (ca. 370-300 v.u.Z.) – und Chuangtsus Geschichte vom Schmetterlingstraum, auf die Bashō hier wahrscheinlich anspielte.⁷ Etwas seltsam bleibt jedoch die Tatsache, dass bei Dombrady der Traum, und nicht der Dichter, erkrankt.

Die beiden letzten Übersetzungen von Jahn und Wuthenow fallen dadurch auf, dass bei (oder trotz ?) Einbehaltung des 5–7–5-Schemas eine ungekünstelte Wortwahl getroffen wurde, wodurch die Verse harmonisch und natürlich wirken. Besonders Jahns Übersetzung bringt durch die Worte »Doch ... noch« eine interessante Interpretationsvariante ins Spiel. Lediglich die beiden Punkte (s. Abschnitt *kireji*) sowie die beiden aufeinanderfolgenden Umlaute »ü« (»über dürres«) stören ein wenig die Harmonie – sicherlich kleine Mängel, die durch etwas »feilen und polieren« (s. Abschnitt *suikō*) rasch behoben werden könnten.

夏草や兵どもが夢の跡

natsukusa ya

tsuwamono domo ga

yume no ato

*Blühendes Gras auf dem alten
Schlachtfeld,*

*den Träumen entsprossen
der toten Krieger.* (M.H.)

Das Sommergras, ach,

Ist von den Kriegern nun noch

Der Rest der Träume (J.U.)

Sommergras im Wind –

Letzte Spur des Lebenstraums

manchen Kriegermanns (G.C.)

Sommergras ...!

Von all den Ruhmesträumen

die letzte Spur ... (G.S.D.)

Gräser des Sommers!

Von all den stolzen Kriegern –

die Reste des Traums. (R.R.W.)

*Sommerliches Gras –
Spur von tapferen Recken
Traum geblieben!*

(H.H.; Quelle: R.R.W.)

Sommergras

*Wiegendes Sommergras!
Wohliges Lager warst du gar vielen
träumenden Kriegern!*

(H.T.; mit Überschrift!)

*Oh Halme, sommerhoch gewachsen
Dort, wo Krieger winters träumten
Wünschenden Traum.⁸*

(W.H.; Quelle: R.R.W.)

Bei den Übersetzungen des zweiten Haiku von Bashō stellt sich die Frage, warum Hausmann hier so weit von seinem Ideal der 17-Silben-Übertragung abrückte. Das Gras blüht, und das Schlachtfeld ist alt. Hier handelt es sich um eindeutige Überinterpretationen. Ohne die Adjektive »blühendes« und »alten« hätte der erste Teil sogar – wie vorgeschrieben – fünf anstatt zehn Silben gehabt. In seinen kurzen Bemerkungen zu Übersetzungen von Haiku stellt Ulenbrook fest, dass es in Hausmanns Übertragung an jener Stimmung fehlt, die »beim Anblick des Sommergrases in Bashō rege wurde [...], nämlich der Stimmung der tiefen Melancholie, die der Erkenntnis entspringt, dass sich, angesichts der unentrinnbaren Vergänglichkeit, alles menschliche Träumen, Wähnen, ja selbst die höchste Tapferkeit als sinnlos erweisen, weil zu guter Letzt doch Gras darüber wächst« (1995: 268). Auch an Coudenhoves Übertragung kritisiert er mit Recht, sie habe Wörter, die dem japanischen Urtext fremd sind (»im Wind«, »letzte« und »manche«). Was aber Ulenbrook wirklich stört, sind nicht die Wörter selbst, sondern der poetologische Effekt, den sie haben. Denn sowohl

7 [siehe S. 12 oben] Erzählt wird die Geschichte eines Mannes, der träumt, ein Schmetterling zu sein. Erwacht, weiß er nicht mehr, ob er ein Mann ist, der träumte, ein Schmetterling zu sein, oder aber ein Schmetterling, der träumt, ein Mann zu sein.

8 M.H. = M. Hausmann, H.T. = H. Tieck, W.H. = W. Helwig.

Hausmanns als auch Coudenhoves Übertragungen folgen beide in ihrer Akzentuierung dem Silbenfall des Trochäus, bei dem die Hebung auf der ersten seiner beiden Silben liegt. Nach Ulenbrook besitze der Trochäus aber, je nachdem, ob er schnell oder langsam gesprochen wird, etwas Schweres und Ernstes, bzw. etwas Laufendes, ja sogar Voraus-Springendes und deshalb Unruhiges. Der Jambus aber, bei dem die Hebung auf der zweiten Silbe liegt, habe etwas ruhig Dahinfließendes, schmiegsam Gleitendes, so dass sein Rhythmus ausgeglichener und darum auch modulationsfähiger sei (vgl. 1995: 267-269). Die Frage, wie es denn Ulenbrook schafft, immer den Jambus einzuhalten, ist schnell beantwortet: mit Hilfe des Definitartikels:

*Das Sommergras, ach,
Ist von den Kriegern nun noch
Der Rest der Träume.*

Hier müsste sich eigentlich das oben beschriebene Gefühl einstellen. Was man aber fühlt, ist jene Ungewissheit, die der Definitartikel immer bei Unbekanntem bzw. Neuem mit sich bringt: Welches Sommergras meint er denn? Kenn' ich das?⁹ Nebenbei sei bemerkt, dass das wohl bekannteste Haiku überhaupt, Bashōs Gedicht vom alten Weiher und dem Frosch, laut Akzentangabe in Shimmeikans Wörterbuch *Kokugo jiten* ein Jambus ist, da der Tonakzent auf seiner ersten Silbe liegt (*fūru ike ya ...*). Allerdings setzt sich der hohe Tonakzent bis zur Silbe *ya* fort, so schreibt es jedenfalls das Akzentwörterbuch *Hatsuon akusento* des NHK-Verlages. Frei von derlei poetologischen Vorbedingungen ist die Übersetzung von Dombrady, die dadurch ungekünstelt, kompakt und leicht verständlich wird.

Der Definitartikel eignet sich anscheinend auch gut dazu, Silbenzahlen zu regulieren. Bei May/Waltermann beispielsweise steht er völlig unpassend am Ende der Mittelzeile, um hier auf sieben Silben zu kommen (alle Haiku sind in drei Zeilen notiert):

*Im Wind sich biegender,
kann er Frösche angeln,
der Weidenbaum am Fluss.*

9 Zur Wiederholung sei hier auf »Das grammatische Variété« von Judith Macheiner verwiesen (s. Literaturverzeichnis).

Die letzten drei Sommergras-Übersetzungen von Hammitzsch, Tieck und Helwig dürften wohl in ihrer Form für sich sprechen. Zeitlich sind sie zwischen den ersten Übersetzungen von Karl Florenz gegen Ende des 19. Jahrhunderts und Übersetzungen neuerer Zeit (Dombrady oder Wolfram (s.u.)) einzuordnen, also im Stil der 50er, 60er und 70er Jahre. Dies soll nicht heißen, dass der Stil schlecht war, es war genau wie die ersten Übersetzungsversuche von Karl Florenz ein für die Japanologie wichtiger Abschnitt. Das zeigen besonders die bedeutsamen Arbeiten von Horst Hammitzsch. An den Beispielen dürfte aber auch klar werden, dass dieser Stil überholt ist, und man Übersetzungen aus diesen Jahren kritischer betrachten sollte. Ebenfalls verständlich wird die Forderung einiger Übersetzer und Übersetzerinnen, Übersetzungen immer wieder neu zu bearbeiten (s.u., Abschnitt *suikō*), eine Forderung, die durchaus berechtigt ist, wie folgende Übersetzung (wieder mit Überschrift) von Tieck aus dem Jahre 1971 nahelegt:

Sonnenaufgang

*Über dem hohen Bergpfad
steigt langsam die Sonne herauf,
und ringsrum duftet der Prunus.*

Für die Frage nach der Silbenzahl bleibt abschließend festzustellen, dass nur um bestimmte Formen zu wahren, dies häufig zu Ungunsten sprachlicher Kreativität geschieht. Denn bei aller Wahrung von Form und Inhalt, zwei wichtigen Faktoren bei der Übersetzung, besteht immer die Gefahr, dass für den Kommunikationsprozess weitere wichtige Bestandteile wie z.B. Sprachgefühl oder Lesevergnügen zu kurz kommen.

Dass es nicht unbedingt so sein muss, zeigen beispielsweise Gerhard Wolframs 1995 in den *Heften für ostasiatische Literatur* 18/19 erschienenen Übersetzungen von Issas Haiku:

*tada tanome
hana wa harahara
ano tōri*

*Einfach vertrauend –
fallen denn die Kirschblüten
nicht gerade so?*

*ikite iru
bakari zo ware to
keshi no hana*

*Beide leben wir
einfach in den Tag hinein –
der rote Mohn und ich.*

*suzukaze ya
chikara ippai
kirigirisu*

*Eine kühle Brise!
Nun zirpen die Grillen
aus voller Kraft.*

*aki no yo ya
shōji no ana ga
fue o fuku*

*Ein Abend im Herbst:
Das Loch in der Schiebetür
pfeift Flötentöne.*

*shinanoji ya
yuki ga kiereba ka
ga sawagu*

*Auf dem Weg nach Shinano:
der Schnee ist kaum geschmolzen,
schon summen die Mücken*

Hierbei handelt es sich um die ersten fünf Übersetzungen von Wolframs zweiteiliger Issa-Reihe. Diese fünf können aber, was die Silbenzahl betrifft, als stellvertretend für die ganze Serie angesehen werden. Zählt man einmal die Silben, kommt man zu folgendem Ergebnis:

Vers 1: 5-7-5 = 17

Vers 2: 5-7-6 = 18

Vers 3: 6-6-4 = 16

Vers 4: 5-7-5 = 17

Vers 5: 7-7-6 = 20 Silben.

Hieraus geht hervor, dass Wolfram zwar anscheinend um eine Übersetzung im 5-7-5-Silben-Stil bemüht ist, bei ihm aber keine Verkrampfung zu spüren ist, wenn das Schema einmal nicht funktionieren sollte, kann er mühelos auf veränderte Silbenzahlen ausweichen.

Abschließend sei noch erwähnt, dass die feste Silbenzahl zwar für die meisten japanischen Haiku-Dichter eine unbedingt einzuhaltende Vorgabe darstellt, es aber doch immer wieder Ausnahmen davon gibt. Hierbei braucht man nicht erst bis zur Schule der »Freien Haiku« (*jiyūritsu haiku*) aus den 20er, 30er und 40er Jahren zurückzugehen, für die eine feste Silbenzahl nicht von Bedeutung war. Im Sommer 1996 starb eine der bekanntesten Persönlichkeiten Japans, der Schauspieler Atsumi Kiyoshi, besser bekannt als Tora-San. Tora-San war auch Haiku-Dichter, und im August 1996 veröffentlichte Asahi Shinbuns hauseigene Wochenzeitschrift *Aera* 45 Haiku von Tora-San. Von diesen 45 Haiku hielten sich 22 an die 17-Silben-Vorgabe. 15 Verse aber hatten zu viel und 8 Haiku zu wenig Silben (*Aera* 1996, 8, 19-26, 68-71).

Jahreszeitenwort *kigo* 季語

Kuroda Momoko, eine der bedeutendsten Haiku-Dichterinnen und -Kritikerinnen der Gegenwart, schreibt zum *kigo*:

Es gibt bestimmte Leute, die bei dem Wort Haiku an etwas Steifes, Verkramptes oder an wabi und sabi denken.¹⁰ Andere denken an Beschäftigung für alte Leute oder altmodische Kunst. Aber ist das wirklich so? Das grundlegende Element des Haiku ist das kigo. Wer Haiku dichtet, muss genau wissen, was kigo bezeichnen, diese in der Natur erkennen, damit vertraut sein und sich jederzeit daran erinnern können. Um dies zu erlernen, ist es am wichtigsten, in Ruhe die Natur und das Menschliche betrachten und beobachten zu können. (1993: 17-18)

Über die Frage, warum das Haiku ein *kigo* enthalten muss, existieren die unterschiedlichsten Theorien, die zusammengefasst nach Konishi eine »fünf- bis sechshundert Seiten starke Abhandlung« ausmachen würde (KONISHI 1995: 27). Kusamoto beispielsweise verweist auf die japanische Tendenz, den Gruß der Jahreszeit anzupassen. Im Rahmen der Kettendichtung sei durch das *kigo* im ersten Vers (*hokku*) der Gruß an den Gastgeber ausgedrückt worden. Als sich später das *hokku* zum Haiku verselbstständigte, wurde auch dieser Gruß beibehalten (vgl. KUSAMOTO 1990: 51). Überzeugender dagegen ist Konishi, der die Funktion des *kigo* darin sieht, in dem äußerst beschränkten Platz eines Haiku ein Maximum an Information unterzubringen. Bei dem japanischen Rezipienten laufe beispielsweise bei dem Wort *kuriyaki* (gebrannte Maronen = Herbst) innerlich ein Film ab, der sich aus Assoziationen, Erinnerungen, Gerüchen, Geschmäckern usw. zusammensetze. Und genau hier sieht er eine Unübersetzbarkeit, da das Wort zwar im Wörterbuch zu finden sei, es aber bei dem nichtjapanischen Rezipienten nicht zu einer vergleichbaren Reaktion komme (vgl. KONISHI 1995: 30). Das dürfte sicherlich für viele Jahreszeitenwörter zutreffend sein, wobei zu bedenken ist, ob das nicht durch eigene Erfahrungen, Vorstellungskraft und Fantasie ausgeglichen werden kann.

¹⁰ *wabi* und *sabi* sind zwei kunsttheoretische / ästhetische Begriffe, die Bruno LEWIN vereinfacht folgendermaßen erklärt: *wabi* – »Sich-ohne-Hoffnung-, Einsam-Elend-Verloren-Fühlen«; *sabi* – »Einsamkeit-Verlassenheit-Verfall, Rost, Patina«. (1981)

Interessanterweise ist zu beobachten, dass, während in Japan immer wieder über Sinn und Unsinn des *kigo* diskutiert wird, auf internationaler Ebene das Haiku gerade durch das *kigo* seine letzte Festigung erfährt. Das zeigt nicht nur das internationale *kigo*-Projekt des amerikanischen Haiku-Enthusiasten Higginson (1996: *Haiku world. An international poetry almanac*), sondern auch der Eifer, mit dem dieses Thema auf internationalen Haiku-Symposien behandelt wird (vgl. z.B. *Asahi shinbun*, 28.4.1997, S. 5, über die japanisch-amerikanische Haiku-Konferenz am 19./20. März in Tōkyō, Fukagawa).

Die Wahl des passenden *kigo* ist zwar für das Dichten von Haiku eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit, stellt aber rein übersetzungstechnisch gesehen ein kleineres Problem dar. Hierbei wäre es nur in bestimmten Fällen für den Leser der Zielsprache hilfreich, durch beispielsweise entsprechend erklärenden Text das Jahreszeitenwort auch eindeutig einer Jahreszeit zuordnen zu können. Finden viele Wörter im Japanischen ihre jahreszeitliche Zuordnung nach dem alten Mondkalender, gelten sie immer noch für die entsprechenden Jahreszeiten, auch wenn diese sich teilweise nicht mehr mit den heutigen decken. So ist z.B. die *higurashi*, eine Abendzikade mit besonders klarem Ton, Jahreszeitenwort für den Herbst, obwohl sie im Spätsommer zu hören ist. Das liegt daran, dass die Jahreszeiten im Mondkalender und Sonnenkalender um mehrere Wochen voneinander abweichen. Eine Möglichkeit wäre die Gruppierung von Haiku nach Jahreszeiten, so wie dies in japanischen Sammlungen üblich ist. Diesem Schema folgt beispielsweise Ulenbrook, wobei es natürlich umso verwirrender ist, wenn sich hier Zuordnungsfehler einschleichen.¹¹

Schneidewort *kireji* 切れ字

In der Entstehungsgeschichte des Haiku entwickelte sich das *kireji* (Schneidewort) neben dem *kigo* und der Silbenzahlvorgabe zum dritten wichtigen Element des Haiku. In gewisser Hinsicht ist es sogar für das Haiku als eigene Literaturgattung das wichtigste formelle Kriterium. Vergleicht man einmal ein *waka*-Gedicht (5–7–5–7–7) und die beiden ersten Verse einer Kettendichtung

¹¹ So taucht beispielsweise die Nachtigall einmal im Frühling (ULENBROOK S. 50) und dann wieder im Sommer (S. 78, 79) auf. Wenn mit Nachtigall der jap. Vogel *uguisu* übersetzt wurde, so ist dies ein *kigo* für den Frühling. Bei Bashōs berühmten »Heimchen«,

(*hokku*: 5–7–5 und *waki*: 7–7), dessen erster Vers sich ja zum Haiku entwickelte, so ist rein formell betrachtet der wichtigste Unterschied das *kireji*, da hierdurch deutlich *hokku* vom *waki* getrennt wird¹².

Wie der Name schon sagt, hat es die Funktion, das Haiku an einer bestimmten Stelle zu »schneiden«. Im Deutschen wird hierfür oft die Interjektion »ach«, selten auch mal »oh« verwendet. Dieses versieht das Gedicht aber u.U. mit einer nicht-gewollten Schwermütigkeit, die ein wenig plump und altmodisch wirken kann:

*Das Sommergras, ach,
Ist von den Kriegern nun noch
Der Rest der Träume* (J.U.)

Eine andere Möglichkeit der Wiedergabe sind bestimmte Satzzeichen wie Bindestrich, Pünktchen oder Ausrufezeichen:

*Sommergras ...!
Von all den Ruhmesträumen
die letzte Spur ...* (G.S.D.)

Hierbei besteht aber die Gefahr, diese »Effekte« zu oft einzusetzen. In Günther Debons Übersetzungen von Masaoka Shikis Haiku, die übrigens frei von einer festen Silbenzahlvorgabe im 5–7–5-Stil sind, ist es oft nur der kleine Punkt, der sich ein wenig störend auswirkt:

deren eindringliches »Zirpen« »durch die Felsen dringt«, handelt es sich um *semi*, die für den Sommer und nicht für den Herbst stehen. Die *tsubaki* auf S. 83 wiederum bezeichnen nicht den Sommer, sondern den Frühling, womit aber nach altem Kalender die Zeit um den Februar gemeint ist.

12 Durch Silbenzahl und *kigo* lassen sich *waka* und Haiku (bzw. *hokku*) nicht unterscheiden, aber auch ohne *kireji* können sie durch ihre innere Struktur unterschieden werden, da das *waka* vom Versanfang zum Ende des Gedichtes hinstrebt. Diese dem Ende, also dem Ende des *waki*, hinstrebende Struktur findet sich nicht in den beiden ersten Versen einer Kettendichtung.

Durch die Frage nach der Funktion eines *kireji* kam es zu der Diskussion, ob dieses immer am Ende eines Haiku stehen müsse, und nicht wie z. B. in Bashōs Froschgedicht innerhalb des Haiku: *furu ike ya ... !* (vgl. Literaturhinweise in Anm. 13).

*Vom Taga-Tempel
liegen verstreut die Kirschen.
Kein Mensch zu sehen.*

*Morgenkälte.
Froh rezitiert ein junger Mönch
die heilige Schrift.*

Die Frage, warum denn in einem Haiku, dessen Platz auf 17 Silben beschränkt ist, überhaupt ein Schneidewort verwendet werden muss, ist in der deutschsprachigen Haiku-Poetologie bis jetzt kaum untersucht worden.¹³ Oben wurde gesagt, dass durch das *kireji* ein Haiku in zwei Teile geschnitten wird. Diese Teile sind aber nicht unabhängig voneinander, und durch das *kireji* kann sogar ein noch stärkerer Zusammenhang entstehen, ähnlich wie bei einem Magneten abstoßende und anziehende Kräfte zur Wirkung kommen. Weiterhin können *kireji* eingesetzt werden, um emotionale Momente zu betonen.

Ein 17-Silben-Haiku kann nicht mit den selben Mitteln wie Prosa (*sambun*) arbeiten und unterscheidet sich auch rein formell stark von dieser. Ist dies im Japanischen durch die 17-Silben-Form, das *kigo* und das *kireji* deutlich festgelegt, treffen Übersetzer auf große Probleme, da in anderen Sprachen diese Unterscheidungsmerkmale fremd sind. Zur Verdeutlichung sollen drei Haiku aus der Sammlung »Bambusregen« von May und Waltermann herangezogen werden:

¹³ Zum weiteren Studium sei auf folgende Texte hingewiesen: Zur Einführung in das Thema KATAYAMA 1996: 191-193, HIRAI 1985: 14-15, KUSAMOTO 1990: 64-71 und AKIMOTO 1971: 133-151. – Eine der wichtigsten Arbeiten dürfte *Kireji no kenkyū* von Asano Shin sein, deren überarbeitete Essenz sich in dem Aufsatz *Kirejiron* von Kawamoto Kōji findet. Weitere z. T. etwas ungewohnte, aber durchaus interessante Ansichten zum Thema (sowie über das Haiku allgemein) bieten die Einleitungskapitel zu Konishi Jin'ichis Haiku-Darstellung *Haiku no sekai* (s. Literaturverzeichnis). Der Aufsatz »Die Funktion des Kireji im Japanischen Haiku« von HEMSTEGE gibt zwar interessante Hinweise und sei zum weiterführenden Studium empfohlen, aber gerade die Funktion wird nicht befriedigend erklärt.

草の名も治定しにけり春の雨

kusa no na mo

jijō-shinikeri

haru no ame

Frühlingsregen fällt,

plötzlich seinen Namen.

und alles, was da grünt, hat

寝て見えし浦をふせぐや今年竹

nete mieshi

ura o fusegu ya

kotoshi-dake

Den Blick auf die Bucht,

den ich sonst im Liegen genoss,

versperrt mir neuer Bambus.

ながめてもうごかぬ水の暑さかな

nagamete mo

ugokanu mizu no

atsusa kana

Auch der Anblick des

unbewegten Wassers lässt

nur die Hitze spüren.

Keri (1. Vers), *ya* (2. Vers) und *kana* (3. Vers) gehören zu den wichtigsten *kireji*. Diese drei Beispiele zeigen, dass es sich in der Übersetzung nicht um ein Gedicht, sondern um einen Prosatext handelt, auch wenn dieser nur sehr kurz ist. Das wird hier umso deutlicher, da auch noch grammatisch korrekte Komma- und Punktsetzung erfolgte. Hierbei soll natürlich nicht vergessen werden, dass theoretisch die deutsche Dichtung gebundene Sprache in dieser Form durchaus erlaubt. Nur, bei der ganzen Diskussion um die Form sollte auch hierbei nicht die japanische Sichtweise vernachlässigt werden.

In einem Gedicht, dessen Platz so sehr beschränkt ist, kann das Schneidewort natürlich nicht nur die Funktion haben, das Gedicht davor zu bewahren, Prosa zu werden, bzw. an bestimmten Stellen zu schneiden oder zu verbinden.

Bei den *kireji* handelt es sich ursprünglich um 18 Silben oder Silbenkombinationen, die im Laufe der Zeit noch um vier auf 22 ergänzt wurden. Verwendung fanden hauptsächlich nur die wichtigsten: *ya*, *ka-na* und *ke-ri*.

Hirai macht in diesem Zusammenhang auf einen weiteren Aspekt der *kireji* aufmerksam, nämlich auf den Klang: »den klaren, hellen Lauten ›a‹, ›e‹ und ›i‹ ist meist – außer bei *ya* und *na* – ein kräftiges ›k‹ oder ein wohlklingendes ›r‹ [welches in der Aussprache zwischen r und l liegt] vorangestellt. Dass diese Worte hervorragende Schneidefähigkeit besitzen, ist auch auf ihren Klang zurückzuführen!« Zur Verdeutlichung zieht er ein Haiku von Iida Dakotsu (1885–1962) herbei:

くろがねの秋の風鈴鳴りにけり

ku-ro-ga-ne-no / aki-no-fū-ri-n / na-ri-ni-ke-ri

Auch ohne den Sinn zu verstehen, sollte der Leser sich an dieser Stelle einmal die Mühe machen, dieses Haiku wiederholt laut zu lesen, um in den Genuss des Klanges zu kommen. Das Haiku sei sowohl durch die Konsonanten ›k‹ und ›r‹, die sich immer wieder mal hier und dort in den drei Teilen zeigten, als auch durch den hellen Vokal ›i‹ ab dem zweiten Teil, der einen starken Kontrast zum ersten Teil darstelle, bestimmt. Dieser zweite Teil komme durch den Silbenschlusslaut ›n‹ erst einmal völlig zur Ruhe. Der letzte Teil sei wieder durch das ›i‹ bestimmt. ›N‹ und ›r‹ drehten jeweils zwei Mal ihre Runde. Den Schlussakt (*shimekukuri*) bilde das kräftige ›k‹ und das wohlklingende [gerollt, fast wie im Spanischen] ›r‹! (vgl. hierzu: HIRAI 1985: 14-15). Um wie viel mehr kann man dieses Haiku genießen, wenn man auch noch weiß, dass es sich hier um ein Windglöckchen (*fūrin*) handelt, dessen heller, metallischer Klang (*kuro-gane no*) durch den Herbstwind (*aki no*) zu hören ist (*narinikeri*)? Dass dieses Gedicht nach Hirai im Japanischen so kräftig, klar, deutlich, frisch und einfach wirke, hänge nicht nur von der Wahl der Wörter ab, sondern auch von ihrem Klang (*hibiki*) und besonders vom Klang der *kireji*.

Übrigens besitzt das oben diskutierte Haiku »*tabi ni yande ...*« von Bashō kein *kireji*. Es ist aber nicht nur ohne *kireji*, sondern, wenn man einmal genau die Zählheiten überprüft, so kommt man im ersten Teil auf sechs Einheiten (*ta-bi-ni-ya-n-de*). Es könnte natürlich sein, dass sich der Meister verzählt hat, was aber recht unwahrscheinlich ist. Viel wahrscheinlicher ist, dass Bashō absichtlich schon im Anfangsteil den Rhythmus brechen wollte, vielleicht um Spannung und Dramatik zu steigern (er hätte ja beispielsweise auch fünf Zählheiten wie »*ta-bi-ni-ya-mi*« wählen können). Dieses Haiku gilt als Bashōs Sterbegegedicht, ein Vers für den »Abschied von dieser Welt« (*jisei*); und ist es nicht was Inhalt, Spannung, Dramatik sowie poetologische Raffinesse betrifft, des großen Meisters würdig?

shasei und oto 写生と音

Eines der wichtigen Resultate von Masaoka Shikis (1867–1902) Haiku-Reformen¹⁴ ist die Einführung der *shasei*-Methode. *Shasei* bedeutet skizzie-

ren der sichtbaren Welt. Takahama Kyoshi (1874–1959), neben Kawahigashi Hekigotō (1873–1937) der wichtigste Schüler von Shiki, gab Haiku-Dichtern und Schülern den Rat, sich im stundenlangen Betrachten der Natur zu üben, d.h., solange zu starren, bis man es vor Gähnen und Erschöpfung nicht mehr aushalte (vgl. KUSAMOTO 1990: 60).

Natürlich gilt dieses auch für den Übersetzer von Haiku. Denn wie könnte er sonst die kompakte Welt, die sich in den Haiku verbirgt, in den Worten seiner Zielsprache unterbringen, wenn er nicht ganz genau die geschilderten Phänomene kennt.

Da das Medium der Dichtung Worte sind, die sich wiederum aus Lauten und Klängen zusammensetzen, muss auch die lautliche, klangliche, hörbare Welt Gegenstand der *shasei*-Methode sein. Ein wahrer Meister in der Kunst, die

14 [siehe S. 22 unten] Nach den drei Großen (Bashō, Buson und Issa) heißt es im allgemeinen, dass das Haiku im 19. Jh. in einer Phase der Verflachung stagnierte, aus der es erst durch Shiki wieder befreit wurde. An der Spitze der Haiku-Welt stand nach wie vor Bashō. Shiki startete seine Reformen mit einem Angriff auf Bashō und auf das Haiku. Das Wichtigste in Shikis Reformen war, dass er das Haiku zur Literatur erklärte: »Haiku sind ein Teil der Literatur, und Literatur ist ein Teil der Kunst. Demnach gelten die Normen der Kunst auch für die Literatur. Die Normen der Literatur gelten auch für das Haiku. Malerei, Bildhauerei, Musik, Theater und Poesie können daher alle aufgrund derselben Normen kritisiert werden.« (Zitiert nach KARATANI 1996: 80). Durch den neu eingeführten westlichen Begriff der Literatur waren vor Shiki Haiku und *tanka* in den Bereich der Nicht-Literatur verbannt.

Den umgekehrten Prozess vollzog später der Literaturkritiker Kuwabara Takeo. Er erklärte das Haiku zur Nicht-Literatur, bzw. zur »zweitklassigen Kunst« (*daini geijitsu*). Die Methode, mit der er dieses nachwies, sowie die Ergebnisse, zu denen er kam, lösten in der Haiku-Welt einen ähnlichen Schock aus wie Shikis Bashō-Kritik (vgl. KUWABARA 1946, 11 und 1947, 5).

Shikis Lob auf den Malerdichter Buson hing eng mit Shikis Vorstellungen von *shasei* zusammen. Literaturwissenschaftler wie Karatani oder Konishi weisen aber darauf hin, dass die Elemente, die Shiki bei Buson als *shasei* identifizierte, in Wirklichkeit keine *shasei* seien, und Shiki selbst das Konzept von *shasei* letztendlich nicht verstanden habe (vgl. KONISHI, *Haiku no sekai*, Abschnitt Buson und Shiki oder Karatanis *Nihon kindai bungaku no kigen*, Kapitel 1 und 2; s. Literaturverzeichnis).

hörbare Welt in Worten einzufangen (ähnlich wie es ein Foto mit der sichtbaren Welt macht), war der Dichter Santōka (1882–1940):¹⁵

雨ふるふるさとははだしであるく

ame furu

furusato wa hadashi

de aruku

Barfuß laufe ich

durch den Regen

meiner Heimat

Santōka musste barfuß über den Boden seiner Heimat laufen, was aber kein unangenehmes Gefühl für ihn war. Durch den hellen (*akarui*) a-Laut wird das Aufsetzen von Santōkas Füßen auf den warmen nassen Boden der geliebten Heimat hörbar (vgl. WITTKAMP 1994: 88). In der Übersetzung wird dieses zu einem schier unlösbaren Problem – wenn man nicht auf ein plumpes »platsch platsch« ausweichen will, was allerdings für eine Haiku-Nachdichtung gänzlich ungeeignet sein dürfte. Denn tatsächlich ließe sich in der deutschen Sprache der Klang von nackten (a!) Füßen auf nassem (a!) Sandboden genau so laut-malerisch darstellen.

Es geht aber auch darum, nicht nur der hörbaren Welt, sondern auch dem Klang der Worte der Ausgangssprache in den Übersetzungen gerecht zu werden. Hierzu ein Beispiel aus der Kettendichtung (Sommermond, Sarumino, *waki*):

あつしあつしと門の声 (?)

atsushi atsushi to

kado kado no koe

So schwül, ach so drückend schwül!

Von Tor zu Tor hört man es. (H.H.)

»Ach diese Hitze – diese Hitze!«

hallt es von Tor zu Tor (G.S.D.)

Vergleicht man beide Übersetzungen, fällt zunächst auf, dass Hammitzsch genau die Silbenzahl (hier 14) trifft, Dombrady aber eine Silbe mehr benötigt (15), obwohl seine Übersetzung optisch kürzer wirkt. Wenn man das japanische

¹⁵ Ausführlich mit diesem Thema beschäftigt sich mein Aufsatz »Anmerkungen zur Onomatopoesie und Klangverarbeitung in der Dichtung Santōkas« (s. Literaturverzeichnis), aus der auch das Beispiel stammt.

Gedicht auf den Klang der Silben hin untersucht, bemerkt man eine Dominanz von *a*- und *i*-Lauten im ersten Teil (7 Silben), und von *a*- und *o*-Lauten im zweiten Teil. Bashōs Spiel der Wortklänge wird von Dombrady sehr gut wiedergegeben. In der Übersetzung von Hammitzsch dominiert im ersten Teil der Umlaut *ü*, ein Laut, der in der japanischen Sprache überhaupt nicht existiert. Klanglich ist er zwar nicht weit vom *ü* entfernt (tatsächlich wird er bis auf die Lippenstellung genau wie ein *ü* erzeugt), störend ist aber die Häufung. Immerhin drei von sieben Silben im ersten Teil sind davon betroffen. Außerdem wirkt durch den Dehnungseffekt, den das *ü* in der gesprochenen Sprache mit sich bringt, das Haiku in der Übersetzung nicht nur optisch, sondern auch lautlich länger.

Eine Lautnachahmung ist natürlich nicht immer möglich, und schnell kann man an die Grenzen der Übersetzbarkeit stoßen. Hierzu wieder ein Haiku von Santōka:

ushiro

sugata no shigurete

yuku ka

Diese Gestalt

von hinten gesehen –

verliert sie sich im Herbstregen?

Dieser Vers, einer der bekanntesten Santōkas überhaupt, lebt durch die Dominanz der *u*-Laute,¹⁶ die eine ruhige, einsame bis traurige Konnotation haben. Obwohl es ähnliche Beispiele in der deutschen Dichtung gibt – etwas Goethes »Wanderers Nachtlied«¹⁷ – stoßen wir hier an die Grenzen der Übersetzbarkeit. Was bleibt, ist nur der Versuch, in dem nichts mehr vom ursprünglichen Klang des Gedichtes erhalten ist (vgl. WITTKAMP 1996: 57).¹⁸

suikō 推敲

Der chinesische Tang-Dichter Jiadao grübelte einst darüber, ob er in einem seiner Gedichte das Wort *sui* oder lieber *kō* verwenden sollte (hier in japanischer *on*-Lesung). Diese kleine Geschichte wurde so bekannt, dass daraus

16 Zur Wirkung des *u*-lautes vgl. WITTKAMP 1996: 57-58. Allgemein zur Wirkung der Vokale *a*, *e*, *i*, *o*, und *u* vgl. AKIMOTO Fujio 1993: 124.

17 Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vöglein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.

der Ausdruck *suikō* entstand, den man seiner Bedeutung für die Dichtung nach etwa mit »feilen und polieren« übersetzen könnte.¹⁹ Ebenfalls von »feilen und polieren« spricht der Haiku-Dichter Santōka. In seinen »Skizzen aus der Gochūan-Klause« (*Gochūan manpitsu*) schreibt er:

Schreib keine Haiku ohne Ergriffenheit.

Ein wirklicher Vers ist auch dann schön, wenn er ungeschickt geschrieben wurde, aber ein verlogenes Gedicht ist auch dann vergebens, wenn es geschickt gemacht wurde.

Ob viel oder wenig gedichtet wird, hängt von der Begabung, von Ort, Zeit, Gefühl und von der Gewohnheit ab. Bevor man einen Vers dichtet, ist es wichtig, ein Gespür für Lyrik zu entwickeln.

Gute Verse kommen von guten Menschen (gute Menschen ist bestimmt nicht im Sinne von moralischen Menschen gemeint).

Immer wieder muss man herumfeilen und üben.

Dichten und genießen – Herstellung und Genuss sind wie zwei Flügel.

Haiku müssen immer wieder verbessert werden – es ist eine Sünde, an einem Vers zu hängen.

Von der deutschsprachigen Haiku-Dichterin – falls es ein deutsches Haiku gibt – Imma von Bodmershof stammen hierzu folgende Beispiele:

*Rückkehr aus Sonne und Schnee
ich tappe zur roten Glut.
Ist hier mein Zuhause?*

18 [siehe S. 25] Auf weitere interessante Grenzbereiche der Übersetzbarkeit weist Donald Keene anhand eines Haiku von Masaoka Shiki hin:

keitō no

Cockscomb –

jūshigo hon mo

I'm sure there are at least

arinu beshi

Fourteen or fifteen stalks.

This verse unfortunately loses everything in translation, [...] The slight differences in shading (rather than of meaning) given the haiku by the grammatical particles and verb endings also communicate overtones to a sensitive Japanese reader that cannot be analyzed in translation. (1987: 104)

19 Zum Thema *suikō* vgl. KUSUMOTO 1990: 124-129.

*Rückkehr aus Sonne und Schnee
ich tappe zum Herd
ist hier mein Zuhause?*

Die erste Version stammt aus dem Jahre 1962, die zweite aus dem Jahre 1975. Auf den ersten Blick besitzt die erste Fassung zwar mehr Kraft, aber Hajo Jappe, Dichter und Kritiker, machte darauf aufmerksam, dass eine Person, die geblendet von Sonne und Schnee in ein Haus tappe, wohl kaum die rote Glut im Ofen wahrnehmen könne (vgl. HIGGINSON 1989: 137).

Im internationalen Haiku-Verständnis hält sich hartnäckig die Vorstellung, dass das Haiku eine »Zen-Kunst« ist, und ein Haiku ähnlich wie eine Tuschezeichnung, oder wie in der chinesisch-japanischen Schreibkunst, in der – manchmal – die Zeichen aufs Papier »gefetzt« werden, entsteht. Das ist nicht richtig. Ein Haiku ist oft das Produkt jahrelanger Aus- und Verbesserung. Stalph appliziert eine »Bennsche Wahrheit« auf das Haiku:

Da ist ein Vollmond, ein Kirschbaum, ein Teich, und nun entsteht ein Haiku. Nein, so entsteht kein Haiku. Ein Haiku entsteht überhaupt sehr selten – ein Haiku wird gemacht. Wenn Sie von der Silbenzahl das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch was übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Haiku. (1996: 186)

Die Notwendigkeit der Verbesserung, der Veränderung, des »Machens« besteht natürlich auch für Übersetzungen, aber nur selten hat man das Glück, festzustellen, dass dies auch tatsächlich der Fall ist.

*Erkrankt auf der Reise:
Über ödes Gefilde flattert
mein letzter Traum.*

*Erkrankt auf der Reise
flattert mein Schmetterlingstraum
über die öde Heide*

Diese zwei Übersetzungen des oben bereits ausführlich besprochenen Haiku stammen beide von Dombrady. Die erste ist dem 23. Band des *Neuen Hand-*

buches der Literaturwissenschaft (1984), die zweite dem Nachwort zum *Sarumino* (1994) entnommen (s. Literaturverzeichnis).

Zur Verdeutlichung seien mir an dieser Stelle noch einmal Beispiele aus der eigenen Übersetzerpraxis erlaubt. In meiner Magisterarbeit (1992) übersetzte ich zwei Haiku von Santōka wie folgt:

松はみな枝垂れて南無観世音

*matsu wa mina
eda tarete namu
kanseon*

*Alle Kiefern
mit ihren hängenden Ästen
preisen Kannon*

鉄鉢のナカへも霰

*teppatsu no naka
he mo arare*

*Selbst in meine Bettelschale
prasseln Hagelkörner*

In gefeilt und polierten Versionen (was nicht ausschließt, dass noch weiter gefeilt und poliert werden kann!) lauten die Übersetzungen folgendermaßen:

*All die Kiefern
mit hängenden Ästen
rufen Kannon* (1996: 13)

*Selbst in meinen Bettelnapf
prasselt Hagel* (1996: 62)

Durch Austausch einiger Wörter konnten die Übersetzungen etwas gestrafft werden. Obwohl die religiöse Konnotation durch das Wort »preisen« hier auf den ersten Blick verloren zu gehen scheint (sie erschließt sich durch den Kontext, ohne den Santōkas Verse ohnehin nur schwer verständlich sind), wurde »rufen« gewählt, da das Wort »rufen« vom Klang her eher dem japanischen *namu* entspricht. Durch die härteren Wörter »Bettelnapf« und »prasselt« kann man sich besser eine Vorstellung vom Klang des Hagels machen, den dieser in der Bettelschale erzeugt. Denn genau das war es, was Santōka bei dem Gebrauch des Wortes *teppatsu* im Sinne hatte (vgl. WITTKAMP 1996: 62).

Interessant ist der Versuch, die verschiedenen Ausgaben der Bücher *Haiku* von Ulenbrook (1960/1995) und *Haiku* von Krusche (1970/1995), die beide

nach ca. 20-30 Jahren neu aufgelegt wurden, zu vergleichen. Betrachtet man einmal sprachliche Veränderungen, sowie Änderungen und Fortschritte in der Übersetzungstechnik, dürften beide Bücher nur in überarbeiteter Form erschienen sein. Doch schon ein kurzer Blick in Krusches Nachwort, in dem er deutlich darauf hinweist, nichts überarbeitet zu haben, und Ulenbrooks Anhänge zeigt schnell, dass die Herausgeber und die Verlage bei den Neuauflagen einiges versäumt haben.

Abschließend soll hier noch einmal darauf aufmerksam gemacht werden, wie wichtig für Haiku-Verständnis beigefügte Interpretationen, Erklärungen oder übergreifende Darstellungen sind. Als beispielhaft wären hier z. B. Dombradys 1985 erschienene *Oku no hosomichi*-Übersetzung und May/Waltermanns »Bambusregen« (1995) zu nennen. Auch in Japan kommt man ohne *kaishaku to kanshō* – wie die japanische Bezeichnung hierfür lautet – kaum aus. Weiterhin äußerst sinnvoll dürfte das Beifügen der Originalsprache sein, und wenn es auch nur in transkribierter Form ist. Einerseits bietet sich hier die Möglichkeit, sich eine Klangvorstellung des Gedichtes in seiner Ausgangssprache zu machen, die oft genug nur unter schwierigsten Bedingungen in die Zielsprache hinübergerettet wird. Andererseits eröffnen sich für Kundige der Ausgangssprache ganz andere Möglichkeiten was Verständnis, Assoziationen, aber auch Vergleichs- und Kontrollmöglichkeiten betrifft.

I. Literaturverzeichnis

- AITKEN, Robert (1978): *A Zen Wave. Bashō's Haiku and Zen*. New York / Tōkyō: Weatherhill.
- AKIMOTO Fujio (1971): *Haiku nyūmon*. Kadogawa sensho 52, Tōkyō.
- ARAKI Tadao (Hg.) (1992): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: iudicium Verlag.
- ASANO Shin (1962): *Kireji no kenkyū*. Tōkyō: Ōfusha.
- COUDENHOVE, Gerolf (1963): *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Zürich: Manesse Verlag.
- DEBON, Günther (1990): *Am Gestade ferner Tage. Japanische Lyrik der neueren Zeit*. München / Zürich: Piper.
- DOMBRADY, Geza S. (1984): »Haiku«, in: Günther DEBON (Hg.): *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Band 23, 329-342, Wiesbaden: Aula-Verlag.

- ders. (1985): *Bashō. Oku no hosomichi. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- ders. (1994): *Bashō. Sarumino. Das Affenmäntelchen*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- HAMMITZSCH, Horst (1992): »Matsuo Bashō – Ein Wanderer unterm Mond«, in: ARAKI.
- HEMSTEGE, Thomas (1994): »Die Funktion des Kireji im japanischen Haiku«, in: *Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft* 7, 25.
- HIGGINSON, William J. und Penny HARTER (1989): *The Haiku Handbook*. Tōkyō / New York / London: Kodansha International.
- ders. (1996): *The Haiku Seasons*. Tōkyō / New York / London: Kodansha International.
- ders. (1996): *Haiku World. An International Poetry Almanac*. Tōkyō / New York / London: Kodansha International.
- HIRAI Shōbin (1985): »Kireji«, in: *Haiku handobukku*. Kokubungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū, Gakutōsha, 29, 16, (Sonderausgabe Dezember).
- IZUTSU Toshihiko und Toyo: (1988): *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*. EHMCKE, Franziska (Hg.) Köln: Dumont Buchverlag (= DuMont-Taschenbücher).
- JAHN, Erwin (1968): *Fallende Blüten. Japanische Haiku-Gedichte*. Zürich: Die Arche.
- KATAYAMA Yumiko (1996): »Haiku no jōshiki. Q[uestion] & A[nswer]«, in: *Koku bungaku kaishaku to kyōzai no kenkyū*, Gakutōsha, 41, 3, (Sonderausgabe Februar).
- KARATANI Kōjin (1996): *Ursprünge der modernen japanischen Literatur*. Übers. Nora Bierich u. Kobayashi Toshiaki. Basel / Frankfurt a.M.: Stroemfeld. (Nexus 34)
- ders. (1988): *Nihon kindai bungaku no kigen*. Tōkyō: Kōdansha bungei bunko.
- KAWAMOTO Kōji (1997): »Kireji ron«, in: KAWAMOTO Kōji / NATSUISHI Ban'ya / FUKUMOTO Ichirō: *Series Haiku sekai, bessatsu 1, Bashō, kaitai shin-sho*. Tōkyō: Yūzankaku.
- KEENE, Donald (1987): *Dawn to the West. Japanese Literature of the Modern Era. Poetry, drama, criticism*. New York: Henry Holt & Co., Owl book edition (Originalausgabe 1984).
- KINDAI'ICHI Haruhiko (1988): *Nihongo* (2 Bde.). Tōkyō: Iwanami shinsho, (1994: 19. Auflage)
- KOLLER, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg / Wiesbaden: Quelle & Meyer, 4. völlig neu überarbeitete Auflage, 1992. (UTB für Wissenschaft)
- KONISHI Jin'ichi (1995): *Haiku no sekai*. Kōdansha gakujuutsu bunko 1159, Tōkyō (2. Taschenbuchauflage, Originalauflage 1952).

- KURODA Momoko (1993): *Kyō kara hajimeru haiku*. Shōgakukan raiburari 21. Tōkyō (3. Auflage, Originalauflage 1992).
- KUSUMOTO Kenkichi (1990): *Haiku jōtatsuhō*. Tōkyō: Kōdansha.
- KUWABARA Takeo (1946/47): »Daini geijutsu. Gendai haiku ni tsuite«, in: *Sekai*, 1946, 11 und 1947, 5.
- LEWIN, Bruno (1981): *Kleines Wörterbuch der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MACHEINER, Judith (1991): *Das grammatische Varieté oder Die Kunst und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden*. Frankfurt a.M.: Eichborn.
- MAY, Ekkehard und Claudia WALTERMANN (1995): *Bambusregen. Haiku und Holzschnitte*. Frankfurt a M. / Leipzig: Insel Verlag.
- SAITO Masaya (1993): *The Kobe Hotel. Saito Sanki*. New York / Tōkyō: Weatherhill.
- STALPH, Jürgen (1996): »Pro litteris japonicis. Oder Vom Schaden schlechten Übersetzens«, in: *Japanstudien. Jahrbuch des deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung*, Band 8.
- TIECK, Heinrich (1971): *Ihr gelben Chrysanthemen. Japanische Lebensweisheit. Haiku-Dichtung*. Salzburg: Verlag »Das Bergland-Buch«.
- ULENBROOK, Jan (1995): *Haiku. Japanische Dreizeiler*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- WITTKAMP, Robert F. (1992): *Santōka – Ein moderner Wanderdichter*. Unveröffentlichte Magisterarbeit, Köln.
- ders. (1994): »Anmerkungen zur Onomatopoesie und Klangverarbeitung in der Dichtung Santōkas«, in: *NOAG* 155-156.
- ders. (1996): *Santōka. Haiku, Wandern, Sake*. OAG Taschenbuch Nr. 66. Tōkyō: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Tōkyō. (OAG Taschenbuch Nr. 66)
- WOLFRAM, Gerhard (1995): »Issa«, in: *Hefte für ostasiatische Literatur (HOL)*, 18 (Mai), 19 (November).
- WUTHENOW, Ralph R. (1985): *Matsuo Bashō. Hundertelf Haiku*. Zürich: Verlag Poesie.

II. Weiterführende Literatur zu Bashō sowie zur Technik der Haiku-Übersetzung

- ARAKI Tadao (Hg.) (1972): *Deutsch/Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: iudicium. (Enthält Aufsätze von Horst Hammitzsch, Irmela Hijjya-Kirschnereit, Karlheinz Walzock u. a. zum Thema Haiku in Deutschland, jap. Haiku sowie zur Kettendichtung)
- DOMBRADY, Geza S. (1973): »Kettendichtung und Partnerbezug«, in: *Oriens Extremus* 20, 1.
- ders. (1979): »Bashō als Lehrer und sein Schüler Hokushi«, in: *Oriens Extremus* 26, 1/2.

- HAMMITZSCH, Horst (1989): »Matsuo Bashō – ein Wanderer unterm Mond«, in: ARAKI Takao (Hg.): *Deutsche Essays zur Haiku-Poetik*. Köln
- ders. (1954): »Der Weg des Praktizierens (Shūgyōkyō). Ein Kapitel des Kyorai-shō. Ein Beitrag zur Poetik der Bashō-Schule«, in: *Oriens Extremus* 1, 2.
- ders. (1956): »Das Sarumino. Eine Haiku-Sammlung der Bashō-Schule«, in: *NOAG* 77/78.
- ders. (1957): »Das Shirosōshi, ein Kapitel aus dem Sansōshi des Hattori Dohō. Eine Quellenschrift zur Poetik des haikai«, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (ZDMG)*, 107/2.
- ders. (1963/64): »Matsuo Bashō an seine Schüler«, in: *NOAG*, 44, 3.
- KATŌ, Keiji (1986): *Deutsche Haiku. Ein kurzer Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Nagata / Tōkyō. (Dieser Band mit einer kurzen Darstellung der Geschichte deutscher Haiku-Übersetzungen ist zusammen mit Günther Klinges Haiku-Sammlung Ikarusträume / Ikarusu no yume, die ins Japanische übertragen wurde, erschienen.)
- MAY, Ekkehard (1985): »Synästhesie bei Bashō. Zu einem Aspekt der Haiku-Metaphorik«, in: G. S. DOMBRADY, F. EHMCKE (Hg.): *Referate des VI. Deutschen Japanologentages in Köln*. Hamburg: O.A.G. (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens Bd. 100)
- QUENZER, Jörg (1996): »Verweilen im Wahn der Welt. Das sechste Kapitel der Sammlung Sarumino von Bashō. Einführung, Übersetzung und Kommentar«, in: *NOAG* 159/160.
- WOHLFAHRT, Günter (1997): *Zen und Haiku*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Mit Beiträgen zur Übersetzungstechnik und Vergleichen von Bashō-Übersetzungen.)