

Das japanische Haiku in deutscher Übersetzung

Robert F. Wittkamp

Der etwas umständliche Titel trägt der Tatsache Rechnung, dass im deutschsprachigen Raum die Übersetzung vom „deutschen Haiku“ unterschieden werden muss, welches schon längst eine etablierte Fangemeinde hat. Die folgenden Ausführungen¹ bedürfen jedoch noch einer weiteren Einschränkung, denn selbst im modernen Japan ist das Dichten von Haiku eine – wenn auch z.T. mühsam erlernte – Tätigkeit, die sich nach wie vor großer Beliebtheit erfreut. Fand das moderne Haiku jedoch bisher kaum seinen Weg ins Deutsche, liegen von Meistern wie Matsuo Bashō (1644–1694), dem Dichter, dessen Name am engsten mit dem Haiku verbunden ist, zahlreiche Übersetzungen in mehreren Sprachen vor. In der Geschichte des japanischen Haiku ist Bashō nicht nur die zentrale Figur, sondern ohne Zweifel auch für dessen internationalen Erfolg verantwortlich. Für ihn und seine Schüler war das Haiku mit einer bestimmten Lebensform, aber auch mit einer nur schwer nachvollziehbaren Wahrnehmung der Welt² verbunden. Dichter und Rezipient befanden sich auf gleichem Niveau, und wie sehr das Haiku eine esoterische Form der Kommunikation darstellte, zeigt vielleicht am deutlichsten die Kettendichtung (*renku*, oder das *renga* im *haikai*-Stil) mit ihrem zugleich komplexen wie diffizilen Apparat an Verkettungsmöglichkeiten.³ Bis zum

¹ Dieser Beitrag beruht im Wesentlichen auf: Wittkamp, Robert F.: Sommergräser und Heideträume: Zur Übersetzungstechnik beim Haiku. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde*, 161–162 (1997a), S. 111–134; Wittkamp, Robert F.: Überlegungen zu formalen Aspekten bei der Haiku-Übersetzung. In: Hijiya-Kirschner, Irmela (Hrsg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*. (Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung, Bd. 28), München (Iudicium) 2001a, S. 197–218; Wittkamp, Robert F.: Dann schlief ich noch mehr nicht – Überlegungen zur 17-Silben-Übersetzung des Haiku. In: *Hiyoshi-Studien zur Germanistik*, 32. Heft (2001b), S. 96–114.

² Oftmals unverstanden wird diese allzu schnell mit dem Etikett „Zen“ versehen. Besonders durch die international bekannten Arbeiten von Daisetz Teitaro Suzuki (Suzuki Daisetsu) oder Reginald H. Blyth wird das Haiku gerne als „Zen-Kunst“ missverstanden; die Klärung dieser Frage bietet noch genügend Raum zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

³ Die kommentierte und erläuterte Übersetzung einer der wichtigsten Kettendichtungen aus der Bashō-Schule findet sich bei Dombrady, Geza S.: *Bashō. Sarumino. Das Affenmäntelchen*. Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 1994, wobei Dombrady auch auf die Verkettungsmechanismen eingeht. Zu den am ausführlichsten erläuterten Kettendichtungen in westlichen Sprachen gehört auch das *kasen* (eine Kettendichtung mit 36 Gliedern) *Kogarashi*, das sich bei Haruo Shirane findet: *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory and the Poetry of*

Ende des 19. Jahrhun- [Ende S. 195] derts nannte sich das Haiku *hokku*, was einerseits das erste Gedicht einer solchen Kette, andererseits jedoch dessen Verselbständigung bedeutet.

Wie sehr ein Übersetzer sich jener Welt anpassen muss, soll an anderer Stelle diskutiert werden; hier geht es um die Übersetzung formaler Aspekte und die damit verbundenen Schwierigkeiten. Es wird dabei keine Unterscheidung zwischen Übersetzung, Übertragung oder Nachdichtung⁴ getroffen, wohl jedoch Abstand genommen von einer einfachen Paraphrasierung oder Verdeutschung, womit sich leider viele „Übersetzer“ zufrieden geben.

Bei der Übersetzung sollten sich neben der notwendigen Erfahrung im Umgang mit der deutschen Sprache philologisch-hermeneutische Akribie, sowie lexikalische und grammatische Kompetenz – Voraussetzungen, die ein fundiertes Studium der Japanologie erfordern – zwar von selbst verstehen, die Praxis jedoch belehrt uns häufig eines Besseren. So gibt es zwar diesen Voraussetzungen entsprechende Übersetzungen; die sind jedoch nur relativ schwer zugänglich, da sie entweder in Fachzeitschriften oder in unbekannteren Verlagen veröffentlicht werden. Größere Verlage verlassen sich offenbar lieber auf Übersetzer wie Jan Ulenbrook, der 1960 mit *Haiku – Japanische Dreizeiler* (Insel) aus dem „Urtext“ (Untertitel) übertrug. Zwar stießen seine Haiku bereits kurz nach Erscheinen auf Kritik, was allerdings weder den Verlag Wilhelm Heyne (München, 1979) noch das Haus Philipp Reclam Jr. (Stuttgart, 1995) davon abhielten, diese in unüberarbeiteter Form – fünfunddreißig Jahre deutsche Japanologie ignorierend – neu herauszugeben.⁵ Trotz erneuter Kritik, die sogar bei Reclam den Ausbruch des

Bashō. Stanford (Stanford University Press) 1998, S. 121–146. Shirane, dessen Buch auch in Japanische übersetzt wurde, erläutert ausführlich die Anschlussmöglichkeiten einer Kettenichtung; vgl. S. 82–115. Vgl. auch die unten folgende Anmerkung 21, wo sich ein weiterer Literaturhinweis findet.

⁴ Karl Dedecius trifft folgende Unterscheidung: Übersetzen = zuverlässig, aber unkünstlerisch; Übertragung = künstlerisch *und* zuverlässig; Nachdichtung = künstlerisch, aber unzuverlässig; vgl. Koller, Werner: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Wiesbaden (Quelle & Meyer), 1992, S. 55.

⁵ Die Kritiken stammen von Hammitzsch, Horst : Rezension zu: Ulenbrook, Jahn (1960): *Haiku – Japanische Dreizeiler*. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde*, 91 (1962), S. 70–73; sowie Schaarschmidt, Siegfried: Zum Beispiel der Mond. In: Putz, Otto: *Aufschlußversuche: Wege zur modernen japanischen Literatur*. München (Iudicium) 1998 (Ersterscheinung der Rezension: 1967); auch auf japanischer Seite wurde Ulenbrooks „Übersetzungs-Technik“ bereits

Rinderwahns BSE befürchtete, brachte der Verlag 1998 Ulenbrooks *Haiku – Neue Folge* heraus.⁶ [Ende S. 196] Daraus nur drei Beispiele⁷:

Ganz satt gefressen / Trollt sich mit leichtem Tapptapp / das Kind der Krähe.
Der Strom des Himmels / umfängt die Hinterbeine / Vom Hund, der einschlief.
Die Hühner kakeln / Und Nieselregen rieselt / Ums alte Wirtshaus.

Diese Beispiele sind zwar in dem Sinne „Nachdichtungen“, dass bestimmte literarische Verfahrensweisen der Lyrik wie Jambus, Alliteration oder Assonanz isolierbar sind, entbehren jedoch nicht einer gewissen Tragikomik: Mit dem ursprünglichen Haiku haben sie nur noch wenig gemein. Das ist nur zum Teil auf unpassende Wortwahl zurückzuführen. Denn den Befund, dass hier noch andere Mechanismen im Spiel sind, mögen vielleicht die folgenden Ausführungen verdeutlichen. Neben den oben genannten Voraussetzungen bietet das Übersetzen eines Haiku genrespezifische Schwierigkeiten, die im Folgenden näher dargestellt werden sollen.

Um bei der gegebenen Kürze überhaupt ein Gedicht zu bilden, entwickelten sich vor allem drei Merkmale, nämlich die feste Anzahl von siebzehn Moren („Silben“) im Rhythmus fünf-sieben-fünf⁸, das das Haiku einer bestimmten Jahreszeit zuordnende Jahreszeitenwort (*kigo*) sowie das eine Zäsur setzende Schneidewort (*kireji*). Auch der

früh in Frage gestellt; vgl. Takahashi Yoshito: Japanische Lyrik: das Haiku und die lebendige Leerheit. In: *Universitas*, Jg. 39, 1984, S. 1199–1206.

⁶ Schamoni, Wolfgang : Wiederkäuende HaiKühe in der Schwebebahn. Oder: Über die schrecklichen Folgen von BSE in der Reclam-Bibliothek. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* 23, 1997, S. 146-150; Wittkamp, Robert F.: Rezension zu: Jan Ulenbrook: Haiku. Japanische Dreizeiler. In: *Rundschreiben der OAG*, März, (1997b) S. 32–36.

⁷ Vgl. hierzu Wittkamp, Robert F.: Ist das deutsche Haiku noch zu retten? In: *Listen* (Rezensionszeitschrift), 53 (1999) S. 26–27; Ulenbrooks zitierten Übersetzungen der *Neuen Folge* (1998) finden sich auf den Seiten 52, 72 und 105.

N.B.: In deutschsprachigen Übersetzungen werden Haiku gewöhnlich in drei Zeilen notiert, was hier aus Platzgründen durch den Schrägstrich angedeutet wird. Beim Lesen sollten jedoch stets drei Zeilen präsent sein, da hiermit wichtige Konsequenzen z.B für den Rhythmus verbunden sind.

⁸ Sprachwissenschaftlich korrekt muss man für den japanischen Text von Moren sprechen. Da diese im Deutschen mit Silben wiedergegeben werden, ergibt sich – genau genommen – hier bereits durch die nicht hundertprozentige inhaltliche Deckung der beiden Begriffe ein Widerspruch; vgl. Wittkamp 2001a, S. 199. Bei der weiteren Diskussion sollte das berücksichtigt werden. Der fünf-sieben-(fünf)-Rhythmus ist kein typisches Merkmal des Haiku, sondern der japanischen Dichtung in gebundener Sprache allgemein.

sprachliche Klang (*oto*) darf nicht vergessen werden. Da weitere formale Aspekte jedoch für ihr Verständnis eine umfassende Herleitung benötigen, soll hier auf diese verzichtet werden.⁹ [Ende S. 197]

Das größte formale Übersetzungsproblem stellt die Moren-zu-Silben-Übertragung dar.¹⁰ Sind dabei die Argumente für eine Wiedergabe mit siebzehn Silben größtenteils nachvollziehbar, entziehen sich aber die Methoden, mit denen dieses erreicht wird, oftmals einem Verständnis. Es gibt zwar akzeptable Übersetzungen mit siebzehn Silben, aber die Praxis wartet immer wieder mit Beispielen auf, die durch rigides Festhalten an der Form das Lesevergnügen erschweren. Als Möglichkeiten zur Silbenregulierung stehen beispielsweise überflüssige Füllwörter¹¹ wie Interjektionen oder Konnektoren wie „und“ zur Verfügung. Hierzu ein Beispiel von Ulenbrook:

Ach, wie begrenzt sind / des Lebens Mußestunden / und es wird Spätherbst.
(Ulenbrook 1995, S. 164)

Ulenbrook diktiert dem Herbst auch prädikative Eigenschaften. Das Original unterscheidet (denotativ) nicht zwischen „Herbst werden“ oder „Herbst sein“. Ulenbrook jedoch trifft aus der Menge der möglichen temporalen Aspekte eine Auswahl: Das erhoffte Hinüberretten der Form geschieht auf Kosten einer überflüssigen Interpretation. Zum Vergleich die freie Übersetzung¹² mit sechzehn Silben von Geza S.

⁹ Z.B. Kawamoto Kōji analysiert eine sich aus Basis und Überbau zusammensetzende innere Struktur, die wiederum besonders zwei rhetorische Momente involviert, nämlich die Hyperbel und das Oxymoron; vgl.: *The Poetics of Japanese Verse: Imagery, structure, meter*. Tokyo (University of Tokyo Press), 2000 (Original: *Nihon shiika no dentō*. Tokyo (Iwanami) 1991). Judith Macheiner wiederum setzt sich mit Fragen der Übertragung syntaktischer Strukturen auseinander: Der linguistische Kern des Problems. In: Hijiya-Kirschnerreit, Irmela (Hrsg.): *Eine gewisse Farbe der Fremdheit. Aspekte des Übersetzens Japanisch-Deutsch-Japanisch*. (Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien der Philipp Franz von Siebold Stiftung, Bd. 28), München (Iudicium) 2001a, S. 171–196.

¹⁰ Mit dem Problem der Silbenzahl setzt sich besonders Wittkamp 2001b auseinander; dort finden sich neben den unten aufgeführten „Sommergras“-Beispielen noch weitere, auch in englischer Sprache.

¹¹ Auch Takahashi (1984, S. 1200) weist bereits auf das Einschleichen überflüssiger Wörter hin, die zu „prosaisch und explikativ“ wirken.

¹² Dombrady, Geza S.: *Buson. Dichterlandschaften. Eine Anthologie*. Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 1992, S. 326 (hier auch Kettendichtungen der Buso-Schule).

Dombrady:

Auch die Muße / meines begrenzten Lebens endet: / Herbstabend!

Kagiri aru inochi no hima ya aki no kure

Zwar fügt auch bei Dombrady ein im Original nicht vorkommendes Verb hinzu, deutlich jedoch wird, dass hier im Vordergrund interpretatorische, und nicht silbenzahlregulierende Motivationen stehen.

Das Regulieren der Silbenzahl mit Füllwörtern ist keine von Ulenbrook monopolisierte Technik. Beispiele von Ekkehard May/Claudia Waltermann und Ekkehard May¹³:

Funkelnde Juwelen, / die der Wasserfall ausspeit – / und Pflaumenblüten.

taki no haku tama no hikari ya ume no hana

Bambussprossen – und / das Zahnfleisch von dem Kleinen, / wie reizend sieht es aus!

take-no-ko ya chigo no haguki no utsukshiki. [Ende S. 198]

Gerade durch die durch Gedankenstrich hervorgehobene Position am Ende der ersten Zeile im zweiten Beispiel bekommt die Übersetzung eine gewisse Disharmonie, die ein vom Inhalt her schwer zu übersetzendes Haiku wie das Vorliegende rasch ins Banale abrutschen lassen kann. Zwar haben nun die ersten beiden Zeilen fünf und sieben Silben, durch den Gedankenstrich jedoch wird der Rhythmus der ersten Zeile gebrochen, da er eine Zäsur bzw. Pause denotiert. Ein erneuter Aufbau des Rhythmus wird durch das Versende auf „und“ verhindert, denn hier erwartet der Rezipient Verbindung, nicht Trennung. Ähnlich ist es auch im folgenden Beispiel:

Spatzenkinder – und / auf der hellen Schiebetür / Zwergbambus-Schatten (May

¹³ May, Ekkehard und Claudia Waltermann: *Bambusregen. Haiku und Holzschnitte*. Frankfurt a.M., Leipzig (Insel) 1995, S. 16; May, Ekkehard: *Shōmon. Das Tor der Klause zur Bananenstaude*. Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 2000, S. 139; zum „und“ als Silbenzahlregulator vgl. auch S. 10, 28, 69, 95.

2000, S. 29)

suzumego yo akari-shōji no sasa no kage

Zur Regulierung der Silbenzahl eignen sich auch Wortschöpfungen wie „Teichfrosch“ (gibt es auch „Fluss-, Bach- oder Seefrösche?):

Bei meiner Klause / der Teichfrosch von Anfang an / vom Alter quarrte.
(Ulenbrook 1995, S. 29)

Weitere Möglichkeiten bilden Wortdehnungen wie „Himmelswürmchen“ bzw. Wortkürzungen wie „Tuschstein“ für Tuschestein, oder „vergoßnen“ für vergossenen, und selbst auffallend umständliche Konstruktionen finden sich. So wird aus einer Zeile, die etwa „dann schlief ich noch weniger“ (acht Silben) lauten könnte: „Dann schlief ich noch mehr nicht.“ (Ulenbrook 1995, S. 226). Nun besitzt sie zwar die als wünschenswert veranschlagten sieben Silben des Mittelteils, aber der Un-Sinn einer solchen Übertragung dürfte sich nur allzu deutlich zeigen. Festzuhalten bleibt, dass das zu Recht immer wieder von Übersetzern geforderte „Hinüberretten“ der Form¹⁴ nicht auf Grund von Einbußen in der sprachlichen Qualität geschehen darf. Wem sollte ein Hinüberretten der Form nützen, wenn das Kunstwerk dabei verloren geht? Wollen wir das Problemfeld an einem kurzen Vergleich eines bekannten Haiku von Bashō (*natsukusa ya tsuwamonodomo ga yume no ato*) verdeutlichen. [Ende S. 199]

Beispielsweise bei Ralph R. Wuthenow finden sich weder gekünstelt noch überladen wirkende 17-Silben-Übertragungen:

¹⁴ Etwa Manfred Hausmann: „Ein wirkliches Kunstwerk ist nicht nur seines Sinnes, sondern ebensosehr 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“ (vgl. Ulenbrook 1995, S. 266). Wenn man allerdings bedenkt, dass andere formale Charakteristika wie das Schriftbild des Haiku (oftmals sogar als Kalligrafie Bestandteil einer Tuschezeichnung) ebenfalls einen wesentlichen Teil der „Form“ ausmachen, stellt sich die Frage, wie viel denn davon „hinübergerettet“ werden kann. Angesichts der Antwort dürfte schnell deutlich werden, dass jeder „Rettungsversuch“ der Form von vornherein auf einen Kompromiss hinaus laufen muss (vgl. hierzu auch unten beim Thema Klang).

Gräser des Sommers! / Von all den stolzen Kriegeren – / die Reste des Traums¹⁵

Manfred Hausmann, der ansonsten um Einbehaltung der 17-Silben-Vorgabe bemüht ist, reichert mit Adjektiven an, ohne die der erste Vers sogar nur fünf Silben an Stelle der zehn hätte:

Blühendes Gras auf dem alten Schlachtfeld, / den Träumen entsprossen / der
toten Krieger. (aus: Ulenbrook 1995, S. 267)

Dass dies kein Einzelfall ist, zeigt sich auch bei Martina Schönbein:

Sommergras ringsrum – / von den Träumen der Rittersleute / bleiben Spuren
nur (S. 189, vgl. die folgende Anmerkung)

Schönbein strebt zwar offenbar keine Moren-zu-Silben-Übersetzung an (weshalb ihr auch keine Anreicherung nachgesagt werden soll), aber ohne die „-leute“ besäße der Mittelteil sieben Silben (der erste und dritte Vers besitzen jeweils fünf Silben). Dombrady¹⁶ übersetzt frei und kurz mit vierzehn Silben:

Sommergras ...! / Von all den Ruhmesträumen / die letzte Spur ... (1985, S.
167)

Die Übertragung des Jahreszeitenwortes (*kigo*) dagegen bringt kaum Schwierigkeiten mit sich.¹⁷ Auf japanischer Seite sind zwar unter dem Argument zu verschiedener Kulturkreise Zweifel bezüglich der (Mit-)Übersetzbarkeit von Assoziationsketten

¹⁵ *Matsuo Basho. Hundertelf Haiku*. Zürich (Ammann), 1994, S. 45.

¹⁶ Siehe die Literaturhinweise zu diesem Aufsatz.

¹⁷ In ihrer Habilitationsschrift setzt sich Martina Schönbein mit Entwicklung, Stellung und Funktion der Jahreszeitenwörter auseinander: *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik. Zur Kanonisierung der kidai in der formativen Phase des haikai im 17. Jahrhundert*. Wiesbaden (Harrassowitz) 2001 (Bunken 6). Auf S. 9 zitiert Schönbein die Definition des Haiku-Spezialisten Yamamoto Kenkichi, der unter „dem Terminus *kigo* [...] die Gesamtheit der Begriffe, die jahreszeitlich geprägte Phänomene [...] beschreiben“, versteht.

vernehmbar, die ein *kigo* beim japanischen Rezipienten auslöse.¹⁸⁾ Die moderne Literaturwissenschaft machte jedoch wiederholt deutlich, dass Rezeption und Konkretisierung leserorientierte Prozesse darstellen; und warum sollten nicht Assoziationen, die beim japanischen Rezipienten z.B. durch das Wort *kuri* („Marone“) freigesetzt werden, durch andere kompensiert werden können? Die Diskussion um Übersetzbarkeit des *kigo* zeigt jedoch, was für das Haiku allgemein gilt: Zumindest bei Bashō und seinen Nachfolgern ist ein befriedigendes Verstehen nur durch beigefügte Erläuterungen und Kommentare möglich; das jedoch gilt in Deutschland genau wie in Japan. [Ende S. 200]

Probleme bereiten auch die das Haiku strukturierenden Schneidewörter (*kireji*). Einerseits trennen sie, andererseits stärken sie Zusammenhänge. Sind es im Japanischen bestimmte Ausdrücke wie „*kana*“, „*ya*“ oder „*keri*“, stehen im Deutschen dafür oft Interjektionen wie „ach“, beizeiten auch „oh“, oder Interpunktionszeichen wie Bindestrich, Auslassungspunkte, Ausrufezeichen und Punkte bzw. deren Kombinationen wie in „Sommergrass ...!“ (Dombrady, s.o.).

Werden diese Effekte zu oft eingesetzt, verleihen sie dem Gedicht u.U. eine gewisse plump und altmodisch wirkende Schwermütigkeit¹⁹⁾:

Oh Halme, sommerhoch gewachsen / Dort, wo Krieger winters träumten /
Wünschenden Traum.²⁰⁾

Das Sommergras, ach, / Ist von den Kriegern nun noch / Der Rest der Träume.
(Ulenbrook 1995, S. 267)

Finden sich neben Interjektionen auch noch Füllwörter, kann der Effekt sehr drastisch sein:

¹⁸⁾ Vgl. Konishi Jin'ichi: *Haiku no sekai*. Tōkyō (Kōdansha) 1995, S. 30ff; zum *kigo* „in seiner Eigenschaft, gesteuerte Assoziationen hervorzurufen“ vgl. auch Schönbein 2001, S. 12.

¹⁹⁾ Wenn auch in einem anderen Zusammenhang, soll doch auf meisterliche Ausführungen zu Ach und O und der Kommunizierbarkeit von Literatur hingewiesen werden: Stanitzek, Georg: Kommunikation (Communicatio & Apostrophe einbegriffen). In: Fohrmann, Jürgen und Harro Müller (Hrsg.): *Literaturwissenschaft*. München (Fink) 1995, S. 13–30.

²⁰⁾ W. Hellwig in : Wuthenow 1994, S. 125.

Ach, wie begrenzt sind / des Lebens Mußestunden / und es wird Spätherbst.
(s.o.)

In dieser Übersetzung des bereits oben diskutierten Haiku des „Malerdichters“ Yosa Buson (1715–1783) bekommt das Gedicht durch das voranstehende „Ach“ etwas Melancholisches, Weltschmerzhaftes, was durchaus noch im Bereich der möglichen Bedeutungen der ursprünglichen Dichtung liegt. Durch das „und“ jedoch wird diese ursprüngliche Stimmung in etwas Ungeduldiges, Genervtes überführt: Ach! ... und jetzt wird's auch noch Spätherbst!

Werden darüber hinaus Syntax und Satzzeichen grammatisch korrekt gesetzt, besteht die Gefahr eines Abrutschens in Kurzprosa, die sich offensichtlich vom (durch das *kireji* „zerschnittenen“) Original zu weit entfernt hat, da hier für (deutschsprachige) Lyrik elementare literarische Verfahrensweisen ignoriert werden. Beispiele von May/Waltermann:

Frühlingsregen fällt, / und alles, was da grünt, hat / plötzlich seinen Namen.
(1995, S. 10)

kusa no na mo jijō shinikeri haru no ame

Den Blick auf die Bucht, / den ich sonst im Liegen genoß, / versperrt mir neuer
Bambus. (1995, S. 24)

nete mieshi ura o fusegu ya kotoshi ake

Zwar erlaubt moderne Dichtung auch Prosa in Lyrikform, aber nicht vergessen werden darf, dass aus vormoderner Zeit übersetzt wird – zudem hat das Haiku recht wenig mit moderner Dichtung europäischer Traditionen gemein. [Ende S. 201] Trotz philologisch-hermeneutisch korrekter und fundierter Arbeit (für die May bekannt ist) stellt sich die Frage, ob wir hier noch von Übersetzung, oder nicht besser von Paraphrasierung sprechen sollten.

Was den Klang als wesentlichen formalen Bestandteil des Haiku betrifft, gilt es

natürlich zunächst, der Aussprache selbst gerecht zu werden. Hierzu ein Beispiel aus der Kettendichtung (*renku*) in Übersetzungen von Horst Hammitzsch und Geza S. Domrady²¹:

So schwül, ach so drückend schwül! / Von Tor zu Tor hört man es.

Ach diese Hitze – diese Hitze!“ / hallt es von Tor zu Tor ... (1994, S. 77)

atsushi atsushi to kadokado no koe

Hammitzschs Version besitzt zwar den Moren des Originals entsprechend vierzehn Silben²², aber durch die Dominanz des Umlautes „ü“ im ersten Teil, ein im Japanischen nicht existierender Laut (auch das „ö“ ist der Ausgangssprache fremd), wird das Gedicht sprachlich gestreckt. Kawamoto (2000, S. 293) zufolge besitzen lange Vokale sogar zwei Moren, und zumindest die beiden „ü“ in „schwül“ kommen von der Aussprache her (regionale Zugeständnisse werden gemacht) gewiss einem langen Vokal gleich. Dombradys Version benötigt zwar eine Silbe mehr, gibt jedoch Bashōs Spiel mit den Vokalen (a – i, a – o) sehr gut wieder; außerdem wirkt sie auch optisch kürzer. Besondere Schwierigkeiten stellen auch Klangmalereien dar²³:

Selbst in meinen Bettelnapf / prasselt Hagel

teppatsu no naka e mo arare

Dieses Haiku der freien Form (*jiyūritsu haiku*)²⁴ stammt von Taneda Santōka (1882–1940), der für seinen meisterhaften Umgang mit Klangelementen bekannt ist. Das in seinem Gedicht eingefangene Geräusch des harten Hagelschlags auf die

²¹ Hammitzsch, Horst: Das Kasen „Sommermond“ aus der Sammlung Sarumino. In Araki Tadao (Hrsg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*, München (Iudicium) 1992, S. 132; zu Domrady s.o., Anmerkung 3.

²² In der Kettendichtung folgen einem 5-7-5-Gedicht zwei Anschlussverse mit je sieben Moren.

²³ Das Beispiel stammt aus: Wittkamp, Robert F.: Onomatopoesie und Klangverarbeitung in der Dichtung Santōkas. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde*, 155–156 (1994; erschienen 1996), S. 79.

²⁴ Für die Vertreter dieser Form war das Haiku ein impressionistisches Gedicht, frei von starren Vorgaben wie dem 5-7-5-Rhythmus oder obligatorisches Jahreszeitenwort. An deren Stelle traten besonders zwei Elemente, nämlich Glanz oder Leuchtkraft (*hikari*) und Kraft (*chikara*).

metallene Bettelschale (weswegen „Bettelnapf“ und „prasselt“ gewählt wurde) und die Dominanz der a-Laute bilden wesentliche Elemente dieses Haiku. Dass dieser Effekt von Santoka bewusst eingesetzt wurde, demonstriert der Vergleich mit einem anderen „Bettelschalen-Gedicht“²⁵, in dem [Ende S. 202] durch die weichere Aussprache von *hachi no ko* eine metaphorisch-synästhetische Verbindung zum sanften Frühlingswind *harukaze* aufgebaut wird:

Im Frühlingswind / eine einzelne Bettelschale ...

harukaze no hachi no ko hitotsu

Bei diesen beiden Haiku zeigt sich auch besonders die Verflechtung von Inhalts- und Ausdrucksebene, was man auch als Semantisierung der Ausdrucksebene beschreiben könnte. Ein weiteres Beispiel von Santōka:

Barfuß laufe ich / durch den Regen / meiner Heimat

ame furu furusato wa hadashi de aruku

Die japanische Literaturwissenschaft spricht dem Laut „a“ gewöhnlich die Eigenschaft „hell“ zu. Für den japanischen Rezipienten wird hier das Aufsetzen von Santōkas Füßen auf den warmen und nassen Boden seiner geliebten Heimat hörbar. Da Santōkas Sommersandalen durchgelaufen waren, musste er barfuß durch den warmen Sommerregen laufen, was allerdings kein unangenehmes Gefühl war, da der Boden in jener Gegend sehr sandig ist. Auch in der deutschen Sprache könnte der Klang von nackten (a!) Füßen auf nassem (a!) Sandboden (a!) bzw. die Berührung mit Wasser (a!) mit „patsch“ oder „platsch“ wieder gegeben werden, was allerdings die schlechtere Lösung wäre.²⁶ Auffallend ist auch die Wiederholung von „*furu*“; dem u-Laut werden

²⁵ Zu diesem und dem folgenden Beispiel vgl. Wittkamp 1996, S. 57, S. 61–62 (siehe die Literaturhinweise zu diesem Aufsatz).

²⁶ Wiewohl sich auch hierfür Beispiele angeben lassen. So wurde Bashōs „Frosch-Haiku“, vermutlich sein Bekanntestes (*furu ike ya ...*), wie folgt übersetzt: Der alte Weiher: / ein Frosch, der grad hineinspringt – / des Wassers Platschen (Ulenbrook) bzw. Ein stiller, öder Teich – Horch, hörst du's plätschern? Ein Fröschlein sprang ins Wasser (Anna von Rottauscher); vgl. Wittkamp 2001a, S.

nämlich traurige Konnotationen zugesprochen.²⁷ Bringt dieser Kontrast von hellen, freundlichen und dunklen, traurigen Lauten Santōkas ambivalente Gefühle gegenüber seiner Heimat zum Ausdruck? Wie ambivalent diese tatsächlich waren, belegen seine Tagebücher. Kaum war Santōka zu Hause angekommen, drängte es ihn stets wieder zum Aufbruch – und umgekehrt.

Gerade die klanglichen Aspekte lassen den Übersetzer immer wieder an Grenzen der Übersetzbarkeit stoßen; auch hierzu Santōka mit einem seiner bekanntesten Haiku:

Diese Gestalt / von hinten gesehen – / verliert sie sich im Herbstregen?
ushiro sugata no shigurete yuku ka

Dieses Haiku lebt durch die Dominanz der dunklen, vor allem der u-Laute, die es mit ruhigen und traurigen Konnotationen ausstatten. Wurde in der deutschen Sprache zwar der Inhalt wiedergegeben, bleiben doch die semanti- [Ende S. 203] schen und klanglichen Aspekte der Ausdrucksebene nahezu unberücksichtigt. Was „hinübergerettet“ wurde, ist auch hier nur ein Kompromiss.

„Was ist Poesie?“, fragte Egon Schwarz und fand auch die Antwort: „Poesie ist, was verlorengeht, wenn man es übersetzt.“²⁸ Dass diese ernüchternde Feststellung tatsächlich nicht aus der Luft gegriffen ist, dürften vielleicht die obigen Ausführungen deutlich machen. Dennoch, ein Gewinn ist damit nicht ausgeschlossen! Welche Voraussetzungen dafür allerdings erfüllt werden müssen, wurde ebenfalls bereits angedeutet. Zwei weitere Punkte sollen abschließend noch ergänzt werden.

Verbunden mit der Vorstellung als „Zen-Kunst“ ist auch die des Haiku als absolut spontane Kunst, die sich sozusagen im Augenblick des Satori von selbst realisiert. Das ist nicht richtig, denn die Aufzeichnungen der alten Meister wie Bashō oder Santōka zeigen uns, dass ihre Haiku oftmals das Produkt jahrelanger Aus- und Verbesserung sind. Der chinesische Tang-Dichter Jiadao (779–843) grübelte einst darüber, ob er in einem

211.

²⁷ Allgemein zu den Wirkungen der einzelnen Vokale vgl. Akimoto Fujio: *Haiku nyūmon*. Tōkyō (Kadokawa sensho 52), 1994, S. 124 (Erstauflage 1971); zu Santōka vgl. Ōyama Sumita: *Santōka no michi*, Tōkyō (Yayoi shobō) ⁵1989, S. 47 und S. 152.

²⁸ In: *Der Reiz der Wörter. Eine Anthologie*. Stuttgart (Reclam) 1978, S. 232.

seiner Gedichte das Wort *sui* oder lieber *kō* verwenden sollte (hier in der japanischen *on*-Lesung). Diese Geschichte wurde so bekannt, dass daraus der Begriff *suikō* entstand, der metaphorisch etwa mit „feilen und polieren“ paraphrasiert werden könnte. Was hier zunächst für das Haiku-Dichten gilt, dürfte auch das Übersetzen betreffen. Wie wir eingangs bereits gesehen haben²⁹, gestaltet sich die Praxis jedoch oftmals anders, und nur selten finden wir bei Neuauflagen die Zeugnisse gefeilter und polierter Übersetzungen.³⁰

Eng damit verbunden ist auch die Forderung, zumindest Übersetzungen von vormodernen Haiku nur mit Kommentaren und Erläuterungen zu veröffentlichen.³¹ Ein Haiku lässt sich zwar unter Umständen auch „aus sich heraus“ genießen; das literarische Verständnis, das Wissen um die Eingewobenheit in den Gesamttext der klassischen japanischen Literatur – womit bestimmt weiterer Genuss verbunden ist – bleiben uns dann jedoch verschlossen.

Abschließend sei daher auf drei Titel aufmerksam gemacht, bei denen eine Einhaltung der hier genannten Vorgaben angestrebt wurde³²: [Ende S. 204]

Dombrady, Geza S.: *Bashō: Oku no hosomichi. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 1985.

May, Ekkehard: *Shōmon. Das Tor der Klause zur Bananenstaude*. Mainz (Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung) 2000.

²⁹ Ulenbrook ist kein Einzelfall. Auch Dietrich Krusche brachte seine *Haiku: Bedingung einer lyrischen Gattung*. (Tübingen, Basel: Horst Erdmann, 1970) vierundzwanzig Jahre später unter dem expliziten Hinweis (Nachwort), nichts überarbeitet zu haben, als *Haiku: Japanische Gedichte* (München, dtv, 1994) neu heraus.

³⁰ Beispiele (auch von Übersetzungen) finden sich bei Wittkamp 2001a, S. 213.

³¹ Ebenso dürfte zumindest eine beigefügte Umschrift als selbstverständlich gelten, die dem japanisch sprechenden Leser, aber in puncto Klang auch dem Nicht-Sprecher, wertvolle Informationen und die Übersetzung betreffende Kontrollmöglichkeiten zur Verfügung stellt. Große Verlage wie Reclam (Ulenbrook), DTV (Krusche) u.a. sehen hierfür aber offenbar keine Notwendigkeit (daher finden sich auch hier deren Umschriften nicht).

³² Zu ausführlicheren Hinweisen in japanischer, deutscher und englischer Sprache siehe auch die Literaturlisten bei Wittkamp 2001a und 2001b, wo sich auch weitere Titel von Dombradys Übersetzungen zu Bashō, Buson oder Kobayashi Issa (1763-1827) finden.

Robert F. Wittkamp

Wittkamp, Robert F.: *Santōka. Haiku, Wandern, Sake*. Tokyo (OAG-Tokyo) 1996.