



## Deutsche Haiku-Gesellschaft e.V.

---

Mitglied der *Federation of International Poetry Associations*  
(assoziiertes Mitglied der *UNESCO*)

Mitglied der *Haiku International Association*, Tōkyō

Mitglied der *Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst  
und Bildung e.V.*

Mitglied der *Gesellschaft für zeitgenössische Lyrik e.V.*, Leipzig

Die **Deutsche Haiku-Gesellschaft** unterstützt die Förderung und Verbreitung deutschsprachiger Lyrik in traditionellen japanischen Gattungen (Haiku, Tanka, Renga und Renshi) sowie die Vermittlung japanischer Kultur. Sie organisiert den Kontakt der deutschsprachigen Haiku-Dichter/innen untereinander und pflegt Beziehungen zu entsprechenden Gesellschaften in anderen Ländern. Der Vorstand unterstützt mehrere Arbeits- und Freundeskreise in Deutschland sowie Österreich, die wiederum Mitglieder verschiedener Regionen betreuen und weiterbilden. Der Mitgliedsbeitrag beträgt 40 € im Jahr; darin ist die Lieferung der Zeitschrift enthalten.

- Anschrift:** **Deutsche Haiku-Gesellschaft e.V.**  
Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt am Main  
Tel./Fax: 069/45 94 33 · eMail: haikugesellschaft@arcor.de  
Web: <http://www.haikugesellschaft.de>
- Ehrenpräsidentin:** **Margret Buerschaper** · Auenstraße 2 · 49424 Goldenstedt-Lutten
- 1. Vorsitzender:** **Georges Hartmann** · Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt a.M.  
Tel.: 069/45 94 33 · eMail: georges.hartmann@t-online.de
- 2. Vorsitzende:** **Claudia Brefeld** · Auf dem Backenberg 17 · 44801 Bochum  
Tel.: 0234/70 78 99 · eMail: Claudia.Brefeld@rub.de
- Schriftführer:** **Volker Friebe** · Denzenbergstraße 29 · 72074 Tübingen  
Tel.: 07071/26 80 3 · eMail: post@volker-friebe.de
- Kassenwart:** **Georges Hartmann** · Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt a.M.  
Tel.: 069/45 94 33 · eMail: georges.hartmann@t-online.de
- Webmaster:** **Gerd Börner** · Brahmsstraße 17 · 12203 Berlin  
Tel./Fax: 030/834 21 11 · eMail: gerdboerner@gmx.net
- Frankfurter Haiku-Kreis:** **Martin Berner** · Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main  
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 03222/144 94 44
- Regionalgruppe Halle:** **Christa Beau** · Louisjentsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale  
Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
- Regionalgruppe Magdeburg/Schönebeck:** **Waltraud Schallehn** · Paul-Hllert-Straße 70/71 · 39218 Schönebeck  
Tel.: 03928/42 40 42 · eMail: ws@felgeleben.de
- Wiesbadener Haiku-Kreis:** **Rita Rosen** · Tel.: 0611/80 94 70 · eMail: R.Rosen@gmx.de
- Bankverbindung:** Landessparkasse zu Oldenburg, Vechta · BLZ 280 501 00 ·  
Kto.-Nr. 070 450 085 · Spenden können direkt auf ein Konto  
der DHG überwiesen werden. Eine steuerbegünstigende Quittung  
wird umgehend zugeschickt.

## Liebe Mitglieder der Deutschen Haiku-Gesellschaft, liebe Leserinnen und Leser von SOMMERGRAS,

auch dieses Mal habe ich eine traurige Nachricht für Sie: am 27. Mai ist Senator h.c. Günther Klinge im 99. Lebensjahr verstorben. Herr Klinge war langjähriges Mitglied unserer Gesellschaft und unser bedeutendster Förderer. Ihm verdanken wir sehr viel. Mit seinen eigenen Haiku hat Herr Klinge mit dazu beigetragen, dass deutschsprachige Haiku auch in Japan wahrgenommen und wertgeschätzt werden.

Erst kürzlich erfuhren wir auch, dass Rudolf Thiem schon im letzten Jahr von uns gegangen ist. Herr Thiem hat unermüdlich dafür gekämpft, dass nicht formale, sondern inhaltliche Kriterien zur Beurteilung von Haiku gelten sollen.

Beim Nachruf auf Mario Fitterer ist leider ein dummer Fehler passiert. Das Haiku, das ich im letzten Editorial zitiert habe, stammt nicht von ihm, sondern von Gerd Börner.

*welcher  
wegweiser alle  
schatten*

Mario Fitterer

hätte es heißen müssen.

Nun liegt der 10. Kongress in Bad Nauheim hinter uns. Den Rechenschaftsbericht des Vorstands und das Protokoll der Mitgliederversammlung finden Sie in diesem Heft (S. 57 ff.). Weitere Informationen zu den Ergebnissen werden Sie in der nächsten Ausgabe lesen. Ich habe gemäß meiner Ankündigung von vor zwei Jahren nicht wieder als Vorsitzender kandidiert und gehöre dem neuen Vorstand nicht mehr an. Es ist mir wichtig, Ihnen zu sagen, dass diese Entscheidung eine rein persönliche war und nichts mit der Arbeit der DHG zu tun hat.

Dies ist das letzte Heft von SOMMERGRAS, das ich zu verantworten habe. Wer diese Aufgabe weiter übernimmt, erfahren Sie in der nächsten Ausgabe. Einsendungen für die Nr. 86 können Sie noch an meine Adresse schicken.

Ich wünsche dem neuen Vorstand von Herzen eine glückliche Hand bei der Weiterentwicklung der DHG und verabschiede mich von Ihnen allen.

Ihr Martin Berner

DHG-Seite . . . . .	1
Martin Berner: Editorial . . . . .	2

### AUFSÄTZE UND ESSAYS

Robert F. Wittkamp: Sommergräser und Heideträume . . . . .	4
Klaus-Dieter Wirth: Grundbausteine des Haiku (II) . . . . .	33
Beate Conrad: Ästhetik der Dynamik . . . . .	39

### LESER-TEXTE

Eve Marie Helm: Tanz- oder Bewegungshaiku . . . . .	42
Verschiedene Autoren: Haiku, Sequenzen, Tan-Renga, Tanbun, Rengay . . . . .	44
Ruth Franke: Seemannsblut. Haibun . . . . .	49
Peter Janßen: Abendgesellschaft. Haibun . . . . .	50
Horst Ludwig: Sonntagsfrei. Haibun . . . . .	51
Conrad Miesen: Markt in Teguisse. Haibun . . . . .	51

### REZENSIONEN

Gerd Börner: Über »Ein gewöhnlicher Tag« . . . . .	53
Coburger Tageblatt: Über Gitta Hofrichter . . . . .	55

### BERICHTE

Rechenschaftsbericht des Vorstands . . . . .	57
Protokoll der Mitgliederversammlung der DHG . . . . .	60

IMPRESSUM . . . . .	64
---------------------	----

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.<sup>1</sup> 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](http://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.<sup>2</sup> 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 müsste 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,<sup>3</sup> 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 Pusteblythe *tanpopo* besteht demnach aus vier Zählheiten. Im Deutschen besteht aber kein (Silben-) Unterschied zwischen Pusteblythe und Pusteblythen.

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*.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

---

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* <sup>6</sup> (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

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>*

(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?<sup>9</sup> 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

**K**uroda 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.<sup>10</sup> 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.

---

<sup>10</sup> *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.<sup>11</sup>

### 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

<sup>11</sup> 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 wird<sup>12</sup>.

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.<sup>13</sup> 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:

---

<sup>13</sup> 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-Reformen<sup>14</sup> 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):<sup>15</sup>

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

<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> die eine ruhige, einsame bis traurige Konnotation haben. Obwohl es ähnliche Beispiele in der deutschen Dichtung gibt – etwas Goethes »Wanderers Nachtlied«<sup>17</sup> – 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).<sup>18</sup>

### **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.<sup>19</sup> 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:

<i>keitō no</i>	Cockscomb –
<i>jūshigo hon mo</i>	I'm sure there are at least
<i>arinu beshi</i>	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): *DeutschJapanische 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. Taschenbuchaufgabe, 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.)



## Grundbausteine des Haiku (II)

dargestellt an ausgewählten fremdsprachigen Beispielen  
von Klaus-Dieter Wirth

### Kontrastierung

Ein weiteres häufig anzutreffendes Strukturelement des Haiku neben dem Überraschungsmoment ist die Gegenüberstellung, japanisch *toriawase*, fremdsprachlich Juxtaposition genannt. Dabei werden ihrer Herkunft nach unterschiedliche Komponenten aufeinander zugerückt, ohne dass daraus unmittelbar eine neue Sinneinheit entsteht. Auf diese Art und Weise wird zugleich der für das Haiku spezifische wichtige Spannungsbogen verstärkt, der die äußere Dreiteilung durch eine innere Zweiteilung weiter auflädt. In diesem Zusammenhang kommt auch die eigentliche Bedeutung des Schneideworts, *kireji*, ins Spiel, das die genretypische Asymmetrie dynamisiert. Und zugleich wird dadurch der leere Raum, *ma*, geschaffen, der bekanntlich gerade in der japanischen Ästhetik eine zentrale Stellung im Hinblick auf die Erweiterung der Interpretationsmöglichkeiten einnimmt.

Demzufolge ist die Aufgliederung des Haiku in zwei Segmente als eine seiner wesentlichen formalen Grundgegebenheiten anzusehen und in eins auch die Erklärung dafür, dass es uns eher selten in der Form eines durchgängigen Satzes begegnet. Jane Reichhold<sup>1</sup> nennt den kleineren Teil »fragment«, meistens als schlagwortartige Wortgruppe zu verstehen, und den längeren, in der Regel zweizeiligen »phrase«, ein größerer, satzähnlicher Wortverband. Lee Gurga<sup>2</sup> geht diesbezüglich mehr auf den inhaltlichen Aspekt ein, wenn er herausstellt, dass die vorrangige Technik beim Haiku darin besteht, ohne jede Interpretation zwei oder drei poetische Bilder nebeneinander zu stellen, wovon wenigstens eines der Welt der Natur entnommen sein sollte. Das zweite Bild steht dabei

1 Reichhold, Jane: *Writing and Enjoying Haiku, A Hands-on Book*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International, 2002, S. 31-35.

2 Gurga, Lee: *Haiku: A Poet's Guide*. Lincoln, Illinois, 2003, S. 38-42.

3 [siehe S. 34, 8. Zeile] Higginson, William J.: *The Haiku Handbook*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International, 1989.

in mehr oder weniger enger Beziehung zum ersten. Durch das Aufeinander-zubewegen dieser Vorstellungen verschiedener Herkunft kommt es dann beim Leser zu einer Art innerem Vergleich, bei dem er versuchen wird, den offenen Zwischenraum gefühls- oder auch verstandesmäßig zu überbrücken, um so letztlich die immanenten Gemeinsamkeiten ausfindig zu machen.

Die traditionelle japanische Haikuästhetik kennt mehrere Methoden solcher Wechselwirkungen, wie z.B. das Echo, die Ausweitung und eben den Kontrast. William J. Higginson<sup>3</sup> bezeichnete diese Interaktion zwischen den Bildern einmal sogar als »das Herzstück des Haiku«. Andere verglichen den bewussten Zwischenraum mit dem Spalt zwischen der Mittel- und Massenelektrode bei einer Zündkerze: Ist der Abstand zu gering, baut sich keine Energie auf; ist er zu groß, kann kein Funke überspringen. Bei genau eingerichteter Abstand jedoch ist das Ergebnis im wahrsten Sinne des Wortes zündend!

Es ist also darauf zu achten, dass nicht allzu divergierende Kontrastpole herangezogen werden. Worauf es ankommt, ist nicht extravagante Verschlüsselung, sondern das Aufzeigen zufällig entdeckter Komplexität in der uns umgebenden Welt, die in ihrer Assoziationsvielfalt um so mehr erstaunt und bereichert.

Im Übrigen wird sich im Laufe der einzelnen Folgen unserer betrachtenden Analyse immer wieder herausstellen, dass gerade gute Haiku gerne verdichtet aus mehreren verschiedenen Grundbausteinen zusammengesetzt sind.

*speeding ticket  
the cop in no hurry  
to give it to me*

Greg Schwartz (USA)

*Geschwindigkeitsstrafzettel  
der Schutzmann ohne Eile  
ihn mir zu geben*

*a bite of cold peach –  
perspiration drips  
in hidden places*

Adelaide B. Shaw (USA)

*Biss in einen kalten Pfirsich –  
Schweiß tropft  
in verborgene Stellen*

*New Year's Day  
my mother refreshes  
her old complaints*

Robert Epstein (USA)

*Neujahrstag  
meine Mutter erneuert  
ihre alten Klagen*

*gurgling stream  
the stone drying in my hand  
dies silently*

John Bird (Australia)

*gurgelnder Bach  
der Stein, der in meiner Hand trocknet,  
stirbt stillschweigend*

*Man lands on the moon –  
from the heap of withered leaves  
an earthworm crawls out*

Federico G. Peralta (Philippines)

*der Mensch landet auf dem Mond –  
aus einem Haufen verwelkter Blätter  
kriecht ein Regenwurm heraus*

*winter evening  
the beggar's breath joins  
smoke from the fire*

Angelee Deodhar (India)

*Winterabend  
der Atem des Bettlers im  
Rauch vom Feuer*

*Drying river bed –  
On the waves of the sand  
Boats, going nowhere!*

Rashid Ghauri (Pakistan)

*Austrocknendes Flussbett –  
Auf den Wellen des Sands  
Boote, auf der Fahrt ins Nirgendwo!*

*a chrysanthemum lights  
the darkened garden  
all alone*

Ion Codrescu (Romania)

*eine Chrysanthe erhellt  
den schon dunklen Garten  
ganz allein*

*within the room  
a tapestry of flowers  
outside snow*

Zoe Savina (Greece)

*im Innern des Zimmers  
ein Gobelin mit Blumen  
draußen Schnee*

*poplars lining the park  
still small in the sketch  
from my school days*

Slavko Sedlar (Serbia)

*Pappeln säumen den Park  
immer noch klein auf der Skizze  
aus meiner Schulzeit*

*early evening  
on the foreign newscast  
morning storms*

David Cobb (GB)

*früher Abend  
in den Auslandsnachrichten  
Morgenstürme*

*in clear water  
a trout between  
sky and gravel*

Sean McWilliams (GB)

*im klaren Wasser  
eine Forelle zwischen  
Himmel und Kies*

*churchbells at dawn  
the song of the lark  
unheard*

Ronald Rubin (GB)

*Kirchenglocken in der Frühe  
der Gesang der Lerche  
ungehört*

*Un soupçon d'orange  
teinte déjà les kakis  
Si bleues les bourraches*

Patrick Blanche (F)

*Ein Hauch von Orange  
färbt schon die Khakis  
So blau der Borretsch*

*marcher à pas lents  
dans un Airbus 320  
pourquoi se presser*

Pierre Saussus (F)

*mit langsamen Schritten  
in einem Airbus 320  
wozu sich beeilen*

*chargée d'emplette  
elle slalome entre les tentes  
des SDF*

Dominique Champollion (F)

*beladen mit Einkäufen  
im Slalom durch die Zelte  
der Obdachlosen*

*route de la mer  
dans la voiture elle s'allonge  
pour voir le ciel*

Philippe Quinta (F)

*Straße zum Meer  
sie legt sich im Auto lang  
um den Himmel zu sehen*

*à son casque  
pendent des glaçons  
pompier au regard éteint*

Monique Parent (CAN)

*an seinem Helm  
hängen Eiszapfen  
Feuerwehrmann mit erloschenem Blick*

*cul-de-sac  
la vieillesse retourne  
à l'enfance*

Suzette Lecomte (CAN)

*Sackgasse  
die alte Dame geht zurück  
in ihre Kindheit*

*Moeders piano  
vroeger vol melodieën  
hult zich in stilte*

Cees Kranenburg (NL)

*Mutters Klavier  
früher voller Melodien  
hüllt sich in Schweigen*

*De voorjaarsschoonmaak  
boven het mattenkloppen  
speelt het carillon*

Greetje Scheenhart (NL)

*Frühjahrsputz  
über dem Mattenausklappen  
der Klang des Glockenspiels*

*de blinde pianist  
de enige van de band  
die nog blij kijkt*

Jeanine Hoedemakers (NL)

*der blinde Pianist  
der einzige in der Band  
der noch froh dreinschaut*

*de rouwmaaltijd  
hij herinnert zich opeens  
wel honderd moppen*

Ludo Haesaerts (B)

*Leichenschmaus  
plötzlich fallen ihm an die  
hundert Witze ein*

*Het begint te sneeuwen.  
In de achteruitkijkspiegel  
mijn zwarte sporen.*

Bart Mesotten (B)

*Es beginnt zu schneien.  
Im Rückspiegel  
meine schwarzen Spuren.*

*El silencio, sí,  
interrumpiendo la voz  
de los pájaros.*

María Pilar Alberdi (E)

*Das Schweigen, ja,  
unterbricht die Stimme  
der Vögel.*

*Un monje ciego  
Los ecos de su canto  
traen la luz.*

Rafael García Bido (Dominican Republic)

*Ein blinder Mönch.  
Das Echo seines Gesangs  
holt das Licht herbei.*

*entre los lirios  
a un lado del camino  
la lavadora*

Gustavo Carballo (Mexico)

*zwischen den Lilien  
auf der einen Seite des Wegs  
eine Waschmaschine*

\*\*\*

## ERRATUM:

In SOMMERGRAS Nr. 84 vom März 2009 übersetzte Udo Wenzel in seinem Artikel »Im Takt. Haiku 2008« das Haiku von Ljubomir Dragović auf Seite 21 wie folgt:

*like a blade  
the night train roars by  
war memories*

*wie eine Klinge  
der Nachtzug dröhnt von  
Kriegserinnerungen*

Klaus-Dieter Wirth wies darauf hin, dass der Zeilensprung in dieser Übersetzung falsch ist und es stattdessen heißen muss:

*wie eine Klinge  
dröhnt der Nachtzug vorbei  
Kriegserinnerungen*

Dem aufmerksamen Leser sei gedankt!

Beate Conrad

## Ästhetik\* der Dynamik

Diskussion eines zur Diskussion gestellten Haiku

**W**ie sich ein Text im Rahmen einer »Haiku-Werkstattarbeit« entwickeln kann, zeigt folgendes Beispiel:

*»Was ist das Schöne?«  
Nach dem gelehrten Vortrag  
kühle Nachtluft schöpfen*

Hans Lesener

Ein erster Kommentar reflektierte folgende Fragen: Was wird dargestellt? Was ist hier die Intention des Autors? Und im weiteren: Inwieweit stimmen Darstellung, Intention und generelle Haiku-Anforderungen überein? Daraus resultierte ein Änderungsvorschlag: »Also theoretisch, anscheinend doch erhitzt bei all dem ›idealen‹ Gedankengut, daß der Kopf schwirrt und das literarische Ich erst einmal kühle, lindernde Luft schöpfen muß. Unvermittelt wandelt sich dabei die natürliche Erfahrung der Nacht (des Schönen) zur ›Idee des Schönen‹ als ein Schaffen aus der Nacht, die auf das Unbewußte oder Unterbewußte, oder auch auf ein ›Schaffen aus dem dunklen Grunde‹ (Schelling) verweisen könnte und damit der Eingangsfrage in a eine Antwort bei ausreichend Offenheit entgegenstellt: ›Was ist das Schöne?‹ / Nach dem Vortrag Luft schöpfen / in der kühlen Nacht.«

Daraufhin beleuchtete der Autor selbst das Ausgangserlebnis, den »Haikument« und die Qualitäten, die daraus zum Haiku führten, etwas näher, und er stellte die Frage nach dem Verhältnis von Kunstschönem und dem »Naturschönen«, die im gelehrten Vortrag ja gar nicht angesprochen worden war.

Bei der vorsichtig im Haiku angedeuteten Antwort geht es also um die direkte Einsicht im Moment der Naturerfahrung. Wie wäre das sprachlich wiederzu-

---

\* Die sinnliche Wahrnehmung in Zeit und Raum, die dem menschlichen Erkenntnisprozeß zugrundeliegt. Die Lehre von der wahrnehmbaren Schönheit, von Gesetzmäßigkeiten bzw. Verhältnissen und Harmonie in der Natur und in der Kunst.

geben? Mit »schöpfen aus«, »schöpfen von« oder »schöpfen in der kühlen Nacht«? Für »aus« oder »von« spräche ein Unterstreichen des Schöpfens im Sinn von »holen«, »etwas herausnehmen« und von »schöpfen« als einem kreativen Akt. Bei genauerer Überlegung stellt sich jedoch heraus, daß sowohl bei »aus« als auch bei »von« die Natur zum reinen Zweck würde; der Mensch befände sich nicht mehr unmittelbar in ihr, im Dunklen, im Magischen und doch Klaren, das uns, ebenfalls Schöpfung, umfängt. Die Formulierung wäre also zu einseitig. Und das führt zur Frage: Ist das Verb »schöpfen« überhaupt als Explizites für das Darzustellende wesentlich?

Die dann von Horst Ludwig in die Diskussion eingebrachte Version,

*»Was ist das Schöne?«*

*Nach dem Vortrag frische Luft  
in sternklarer Nacht.*

die Eichendorff, und damit in einem das Kunst- und Naturschöne aufgreift, beantwortet diese Frage. Jetzt öffnet sich nämlich die mit »schöpfen« grammatisch bzw. sinnlogisch noch relativ enge Konstruktion in eine beziehungsreiche Gegenüberstellung. Die frische Luft ist ebenso ein Symbol für das Geistige wie die sternklare Nacht, die die Erkenntnis, die Einsicht ins Dunkle und Unbewußte, die die Erfahrung als räumliche Weite gegenüber der gedanklichen Enge vermittelt. Als Anspielung auf Eichendorffs »Mondnacht« verweist sie natürlich auch auf die Vereinigung von Gaia (Erde) und Uranus (Himmelsgewölbe) und damit auf einen Schöpfungsmythos der Antike. Die frische Luft ist eine mögliche Antwort auf die Frage in a nach dem Vortrag, sie ist das Schöne, und sie geht sowohl kühl in die Tiefe als auch in die Höhe. Das zeigt: Die ästhetische (Natur-) Erfahrung ist keine dualistische, wie sie im Haiku zunächst angelegt scheint und im weiteren aufgelöst wird, sondern sie bindet Erkennendes (Subjekt) und Erkanntes (Objekt) in eins. Das ist die ursprüngliche und tiefe und damit erhebende Erfahrung, wie sie im Fernöstlichen im Haikuzusammenhang bspw. auch von Otsuji beschrieben wird. Damit berührt sie die Frage nach Schönheit und Ästhetik im Haiku an sich.

Die (künstlerische) Ästhetik deutet sich jeweils in der Rezeption der Schöpfung (Natur) an: Die Landschaft des Menschen, seine Seele, ist in der Natur als Parallelwelt gespiegelt und kehrt/sehnt sich in der Einsicht in sein Haus zurück, bei Eichendorff als Vertreter der Romantik also zum Himmel. Sie folgt dabei



dem Fichteschen Subjektivismus mit eigener religiöser Prägung und steht dem klassisch reinen Kunstschönen gegenüber. Zugleich verwischen sich die Grenzen unter dem Aspekt »Mensch als Natur (des göttlichen Prinzips) in der Natur«. Das ist ein Gedanke, der auf die Teilhabe an der Idee und Platons Ideenlehre mit dem Mythos aus »Phaidros« (Platonische Dialoge\*\*\*) hinweist. Alsdann ist der Gedanke auch in Schellings »dunklem Grund« wiederzufinden, aus dem ein Gott als freie Wesenheit schafft, damit alles alles bzw. nichts ist, das Göttliche und das Außerhalb-des-Göttlichen-Liegende gut und böse, schön und unschön sein dürfen. (Womit Schelling seiner Zeit vorausgreift; denn es erinnert ebenso an C. G. Jungs Anima und dessen Idee vom kollektiven Bewußtsein.)

Das Verb »schöpfen« weist auf ein Atemholen hin, auf ein Betrachten der Natur, der Schöpfung als Tag, der zum Abend und zur Nacht wird. In diesem natürlichen Vorgang vergegenwärtigt sich gleichermaßen der göttliche und mythologische Schöpfungsprozeß und das eigene Schaffen aus der ästhetischen Erfahrung. Es beinhaltet sowohl das Naturschöne an sich und für sich im aktuellen Betrachtungsmoment als auch das der verschiedenen Epochen. Dabei äußert es sich als Kunstschönes und ist in der Kunsttheorie als historisch gewachsenes Ästhetikverständnis über die Zeiten und Kulturen manifestiert. Das alles zusammen ist das mit »schöpfen« Gemeinte und passiert jetzt implizit im Leser Revue durch die Erweiterung mit »in sternklarer Nacht«.

Mit anderen Worten: In diesem Haiku findet sich das Kunst- und das Naturschöne als zur Form gewordener Inhalt und als zum Inhalt gewordene Form, – etwas, was wir auch sonst in der Literatur und besonders in der Poesie suchen. Und als ein sprachliches Kunstwerk ist es – frei nach Goethe – ein Bild des Lebens, das geistig und sinnlich zur Aneignung von Wirklichkeit dient.

---

\*\* \* Wenn die Seele des Menschen auf Erden etwas Schönes erblickt, erinnert sie sich an die Ideen, die in der überhimmlischen Region beheimatet sind, ihre Federn beginnen wieder zu wachsen, sie erbrennt in Liebe (auch die spiegelt das Selbst) und erinnert sich an ihre eigentliche Heimat, die anfänglich bei den Göttern war. – Die Erinnerung an die Idee als Sinn aller Dinge, als Heimat allen Seins, das findet sich ebenfalls in Lao-tsches Tao Te King.

**Eve Marie Helm**

Tanz- oder Bewegungshaiku

W  
 O  
 L  
 K  
 E  
 N  
 B  
 R  
 U  
 C  
 H  
 am Nachmittag  
 Ich  
 f  
 lü  
 chte

Mehrere Spieler bilden mit flatternden Händen oder sich schüttelnden Körpern einen Wolkenbruch. Einer steht davor, guckt entsetzt, dreht sich um und springt, Hände oder Jacke als Schutz über dem Kopf, davon. Der Wolkenbruch bewegt sich auch nach vorn, aber viel langsamer, so dass der Flüchtende nicht eingeholt wird.

## Flügelschlag des Schmetterlings

b  
r  
i  
n  
g  
t

C  
h  
a  
o  
s

Die Spieler bilden – wie auf der Zeichnung – eine Schmetterlingsform. Langsam bewegen sich die Flügel auf und ab – und plötzlich springt alles auseinander.

Zehn bilden den Abendstern (wie auf dem Bild). Dann gehen sie auseinander, dass eine Art Stern entsteht. Unten öffnet sich der Stern. Zwei, drei Tänzer dringen langsam von unten in das Sterngebilde ein, gehen weiter. Der Stern öffnet sich oben, und sie fliegen (tanzen) wieder hinaus und weg.

A  
B E  
N D S T  
E R  
N

zieht die Träume  
weit ins All

**Angelika Ortrud Fischer**

Sequenz

**Frühjahr**

*Mit Kreide verfasst –  
öffentlicher Liebesbrief  
auf dem Bürgersteig*

*Ein heftiger Regenguß  
läßt die Schwüre zerfließen*

*Der nahe Weiher  
blind von feinem Pollenstaub –  
das Wetter klart auf*

*Strahlende Sonne lädt ein  
zur Wochenendwanderung*

*Ginstergelb der Hang –  
die nackten Beine zerkratzt  
beim Kraxeln hinauf*

*Außer Atem gemeinsam  
eintauchen ins junge Grün*

**Saskia Ishikawa-Franke**

Rengay

**In memoriam Mario Fitterer**

*Verlassen von dem  
wissenden Dichterfreund. Im  
Blütenregen stehn.*

*Gute Gedanken  
dankbar mit dem Frühlingswind  
dem Dichter senden.*

*Zum Gedenken des  
Dichterfreundes spenden für  
Wintersturmopfer.*

*nur noch die Haiku  
sprechen – oft verschlüsselt – so  
einsam im Frühling*

*auf dem Heimweg ein  
süßer Magnolienduft –  
wieder ging einer.*

*Den Herbstmond über  
dem Schlossberg kannst du niemals  
wieder besingen.*

**Claudia Brefeld  
und Gabriele Reinhard**

Rengay

**Heike G.E.W.I.  
und Walter Mathois**

Rengay

***Haut an Haut***

*Voller Maimond ...  
Fingerspitzen berühren  
sein Flüstern*

*unterm Kirschbaum – Umarmungen  
im Blütenregen*

*Muttertag  
Zwei alte Hände  
finden sich*

*Pfingstsamstag  
den Kirmestanz eröffnen  
mit der Fremden*

*Nachtigallenschlag – erster Kuss  
am Casa di Giulietta*

*Haut an Haut  
durch Sonne und Mohn  
rollen*

***drei rote kirschen***

*verschämte blicke  
in der u-bahn –  
hosenstall offen*

*nachrichten heute  
mehr ein cover*

*papier raschelt  
der pudel  
versteckt sich*

*vor der eigenen haustür:  
die junge frau  
ist beim frisör!*

*neben der schachtel »mittelblond«  
schimmelt gorki*

*an der ecke stehn  
die walzen – jackpot!  
drei rote kirschen*

C. B.: 1, 3, 5 / G. R.: 2, 4, 6

H. G.E.W.I.: 2, 4, 6 / W. M.: 1, 3, 5

## Ilse Jacobson und Helga Stania

Vier Tan-Renga im Zyklus der Jahreszeiten

*Pflaumenblüte –  
den Sessel nahe  
ans Fenster rücken*

*bei Mondlicht  
die Transparenz der Farben*

H. S.: 1 / I. J.: 2

*Gewitterregen ...  
unser Lachen  
im gluckernden Boot*

*das Lippenrot nachziehen  
zögernd schließt die Tür*

I. J.: 1 / H. S.: 2

*Lindenlaub raschelt  
ein Tandaradei  
hineinlauschen*

*Abendwind leise,  
leise das Kind wiegen*

H. S.: 1 / I. J.: 2

*Zu spät  
im Schneetreiben  
sein Schatten*

*heller die Tage  
der Sohn kehrt heim*

I. J.: 1 / H. S.: 2

## Silvia Kempen und Horst Ludwig

Zwei Tan-Renga

*Qi-Gong am Morgen –  
über dem Rasensprenger  
ein Regenbogen*

*am Museum Pfingstrosen  
in der Sonne welch ein Duft*

S. K.: 1 / H. L.: 2

*a wild duck mother  
crossing the super highway  
with her golden brood*

*Stau – in der Morgenzeitung:  
»Verbraucher voll Zukunftsangst«*

S. K.: 2 / H. L.: 1

**Claudia Brefeld und Walter Mathois**

Drei Tan-Renga

*Ausgebleichte Stadt –  
Hundegebell hetzt  
durch die Straßen*

*Reifen quietschen –  
über ihrem Hosensbund  
glänzt eine Lilie*

*Neonlicht flackert  
im Schaufenster*

*Äpfel kollern  
in den Fußraum*

C. B.: 1 / W. M.: 2

W. M.: 1 / C. B.: 2

*Fahles Licht  
in der Pfütze  
schwimmt eine Kippe*

*der Platz des Bettlers  
bleibt leer*

W. M.: 1 / C. B.: 2

**Angelika Wienert und Gerd Börner**

Zwei Tan-Renga

*Caravaggio –  
aus dem Bild fällt  
samtrotes Brausen*

*Frühmesse  
der Wasserspeier  
mit eisigem Bart*

*in der Schenke ihr Tanz  
mit nackten Füßen*

*neonhell die Gasse  
hinter dem Dom*

G. B.: 1 / A. W.: 2

A. W.: 1 / G. B.: 2

## Claudia Brefeld und Silvia Kempen

Drei Tan-Renga

*Schwingrasen  
der Fuß zögerlich  
bei jedem Schritt*

*im Wellenflug davon  
eine Bachstelze*

C. B.: 1 / S. K.: 2

*Pfingstrosen blühen.  
Aus den Teeblättern  
die Zukunft deuten.*

*Vom alten Garten her  
das Plaudern des Springbrunnens.*

S. K.: 1 / C. B.: 2

*Frühlingsbeginn.  
Ein Marienkäfer fliegt  
auf den Büroaktus.*

*Durch die Lesebrille  
Punkte zählen.*

S. K.: 1 / C. B.: 2

## Silvia Kempen

Tanbun

### **Ausflug**

*Auf einer gemähten Wiese die Picknickdecke ausgebreitet.*

*Heuduft  
›heuer schon zeitig‹  
zwitschert mir der Spatz,  
hüpft um  
das Sonnenkornbrot*



**Ruth Franke**

Haibun

**Seemannsblut**

*Cast a cold eye  
On life, on death.  
Horseman, pass by!\**

W. B. Yeats

*Kein berühmter Dichter liegt auf dem kleinen Kirchhof in Sagard, keine besondere Inschrift ziert die alten Grabsteine. Einfache Handwerker und Fischer liegen hier, wie meine Ahnen, die vom nahen Sassnitz hinaus aufs Meer fuhren. Nahmen sie die Schönheit ihrer Insel wahr? Eine Schar Möwen stürzt sich jetzt auf die frische Saat der Felder. Sie kommen von Rügens Steilküste und ihrer Touristen-Attraktion.*

*Kreidefelsen  
Kameras klicken – ein Kind  
macht Augenbilder*

*Die Tür zur Kirche steht offen. Ein roter Backsteinbau, schon 1210 entstanden, innen Wandmalereien und ein geschnitzter Altar. Mein Urgroßvater wurde 1838 hier getauft. Ein Patenbrief wünscht in alter Schnörkelschrift: »... daß dich dein Glück zu Sternen schwinge.«*

*Er hatte höhere Ziele als seine Vorfahren, erwarb in Stralsund die Befähigung, »Segelschiffe jeder Größe nach allen Gegenden zu führen.« Mit 29 Jahren, jung verheiratet, brach er nach England auf. In Kingston upon Hull endete seine Fahrt, dort ertrank er beim Ankern. »Auf Spring-Bank Cemetery beerdigt«, bescheinigt eine vergilbte Urkunde. Seinen Sohn hat er nie kennengelernt.*

---

\* Wirf einen kühlen Blick / Auf Leben und Tod. / Reiter, zieh' vorbei!

*für gutes Geleit –  
unter der Orgel schwebt  
eine Lotsen-Brigg*

*Seine Witwe überlebte ihn um 55 Jahre. Sie leitete ein neues Kapitel in der Familiengeschichte ein: Ihr einziger Sohn durfte nicht zur See fahren, er wurde Lehrer. Für die nächsten Generationen war die Ostseeinsel nur noch Ferienziel, und Segeln wurde zum Hobby.*

*ein Fischkutter kreuzt  
vor der sinkenden Sonne  
das Netz fängt sie auf*

## **Peter Janßen**

Haibun

### **Abendgesellschaft**

*M. führt das Wort, er führt es mit brillanter Eloquenz. Keiner der Gäste, die sich heute hier versammelt haben, kann ihm das Wasser reichen. Alle wissen es. Katzbuckelnd scharwenzeln einige um M. herum.*

*In allen Räumen Zigarettenrauch und Stimmenlärm. Zu später Stunde, als der Alkohol die Hirne vernebelt hat, Krawatten verrutscht und Make-ups verschmiert sind, ist auch M. zur Normalgröße zusammengeschrumpft. Bleich sitzt er da, mit glasigem Blick, und lallt und lallt.*

*Einer steht abseits, sein Weinglas in den Händen drehend, und beobachtet aufmerksam die Szenerie. Es ist schon sehr spät, als er, leicht schwankend vom Wein, die Gesellschaft verlässt. Er verschwindet einfach, ohne sich von jemandem zu verabschieden.*

*Die Nacht so still.  
Im Mondlicht schimmern  
Felder und Weg.*

**Horst Ludwig**

Haibun

**Sonntagsfrei**

*Es ist gut, hin und wieder zu verreisen. Auch wenn meine eigentlich spärlichen Reisen für mich meist mit meiner Arbeit verbunden sind, versuch ich deswegen doch, die Familie mitzunehmen, so daß wir alle, so gut's eben geht, etwas weg vom gewohnten Daheim kommen.*

*Zu einer Konferenz in München mußte ich natürlich allein fliegen; und einen Tag extra gönnte ich mir da nicht nur, weil der Flug ja billiger ist, wenn man nicht in derselben Woche zurückfliegt.*

*Sonntagsglockenklang.  
Aus offenem Fenster wütend  
schrill der Ehestreit.*

**Conrad Miesen**

Haibun

**Markt in Teguse**

*Schon am dritten Reise-Tag hatte es mich nach Teguse, der ehemaligen Hauptstadt der Kanareninsel Lanzarote, verschlagen. Die Beschreibungen im Reiseführer klangen verlockend: Kirchen, Klöster, Paläste, Kopfstein-gepflasterte Gassen, verzierte Balkone – das alles mit dem Charme einer alten spanischen Kolonial-Stadt angereichert.*

*Meine Vorfreude auf einen beschaulichen Rundgang durch die Altstadt wurde abrupt beendet, als ich bereits am Ortseingang die Vielzahl der Busse und parkenden Pkws sowie die wimmelnden Menschen wahrnahm, die dem Zentrum zustrebten. – Jäh fiel er mir ein (Er fehlt in keiner Hitliste*

*der Sehenswürdigkeiten Lanzarotes!): der viel gepriesene Sonntags-Markt in Teguisse. Und heute war zweifelsohne Sonntag!*

*Da mir absolut nicht nach Menschenmassen sowie einer geballten Form von Kitsch und Kunst oder aufdringlichen afrikanischen Händlern zumute war, kehrte ich augenblicklich um. Spontan kam mir der Einfall, diese Region dennoch nicht fluchtartig zu verlassen, sondern in der Nähe zu bleiben. Ich fuhr mit dem Mietwagen zur Festung Santa Barbara hoch, die auf dem rötlich schimmernden Berg Guanapay gelegen ist und im ältesten Gemäuer des Archipels heute ein, den Emigranten gewidmetes, Museum beherbergt. Viele Landkarten, Fotos, alte Stiche, Briefe und persönliche Utensilien der Auswanderer nach Südamerika schauten mich ein wenig traurig aus den Vitrinen an.*

*Beim Verlassen der wehrhaften Anlage, in der man sich einst vor den Piraten verschanzte, genoss ich den Panoramablick, der bis zur Küste Fuerteaventuras schweifte, sah auch die (von hier oben) amiesenhaft winzigen Menschen in den Gassen und vor den Marktständen von Teguisse.*

*Als ich am Nachmittag, wieder zu Füßen des Guanapay angelangt, dennoch einem starken Reiz nachgab, den Convento de San Francisco und den Palacio Spinola in Augenschein zu nehmen, war das ganze Markttreiben erstaunlicherweise schon beendet. In Windeseile hatte man die Stände abgebaut und die restlichen Waren verstaut. Die Touristen wandten sich offenbar allzu schnell anderen Attraktionen und Highlights von Lanzarote zu und überließen die Straßen und Plätze von Teguisse wieder sich selbst.*

*Gassen, menschenleer ...  
Der Wind spielt mit den Resten  
des Sonntags-Marktes*

## Ein gewöhnlicher Tag

Buchvorstellung von Gerd Börner

»Ein gewöhnlicher Tag« (»Just an ordinary day«, »Jedan običan dan«, »Une journée ordinaire«), Hrsg. Dragan J. Ristić. Verlag PUNTA, Niš 2008. ISBN 978-86-7990-022-7.

Nach den beiden ersten Ausgaben »Windkreuzung« (mit Dragan J. Ristić als Autor) und »Weite Vögel« ist »Ein gewöhnlicher Tag« die dritte Anthologie aus Serbien in der Reihe *Bibliotheka COMMON BOOKS*.

Die Autoren des vorliegenden Buches Branislav Dordević, Goran Poletan, Aleksandar Obrovski, Vitomir Miletić Witata und Zoran Antonić sind alle aus Novi Sad. Ihre Texte erscheinen in vier Sprachen: Englisch, Serbisch, Deutsch und Französisch. Der Herausgeber hat auch die Haiku aus dem Serbischen ins Deutsche übertragen. Die Grafiken innerhalb des Buches und die Kalligrafie serbischer Kyrilliza auf dem Umschlag sind von Slavoljub Stanković.

Das Buch ist sehr gut strukturiert. Jedem der fünf Herausgeber ist ein eigenes Haiku-Kapitel gewidmet, das von einer hochwertigen Grafik eingeleitet und mit der Vita des Autors abgeschlossen wird. Die fünf Autoren thematisieren in ihren Haiku ein breites Spektrum unseres Seins, von der Beobachtung eines Naturereignisses bis zur Beschreibung einer Augenblickserfahrung im gesellschaftlichen Miteinander. Es sind ausgesucht gelungene Texte, die in uns im Einklang mit unserer eigenen Lebenserfahrung einen tiefen Nachhall erleben lassen.

### Branislav Dordević – Im Platanenschatten

Der in der Universitätsstadt Novi Sad lebende Autor Branislav Dordević (Jahrgang 1951) schreibt seit 1991 Haiku, ist Co-Autor verschiedener Anthologien und Haiku-Preisträger des Suruga Baika 2002 in Japan.

*Auch in dieser Nacht  
an der Wand meines Zimmers –  
Platanenschatten.*

*Nachts in der Kaserne.  
Die Schuhe im Flur  
angetreten.*

### **Goran Poletan – Über der roten Erde**

Goran Poletan (1962) lebt in Australien, ist mit vielen Haiku-Preisen ausgezeichnet, darunter ITOEN (Tōkyō 1998), Australian Poetry Award, 1999, International Open Poetry Contest (USA, 2005) und hat mehrere Haiku-Bücher veröffentlicht.

*Roter Himmel  
über der roten Erde –  
ein Tag bricht an.*

*Neujahr –  
neue Glückwünsche  
von alten Freunden.*

### **Aleksandar Obrovski – Früher Nachmittag**

Aleksandar Obrovski ist 1966 geboren, ist Preisträger des ITOEN 1995, des YU-1 1998 und des YU-5 2002. Er hat verschiedene Bücher mit Haiku und Kurzgeschichten veröffentlicht.

*Zwischen zwei  
Teeschlucken –  
alles wird weiß.*

*Schnell sinkt der Stein –  
langsam verebben  
die Kreise.*

### **Vitimir Miletić Witata – Auf dem Feldweg**

Vitimir Miletić Witata ist Jahrgang 1967, lebt in Petrovaradin (Ortsteil von Novi Sad), schreibt seit 1993 Haiku und erhält schon 1994 den ersten Preis beim 7. Yu Haiku Festival in Odžaci. Danach folgen weitere renommierte Preise: ITOEN 1995, 2. Preis Kusamakura 1995, Grand Prix Mainichi 2000 und der erste Preis in Valjevo (Lotos 2001). Witata ist Redakteur der Haiku-Zeitschrift »Mini piramida« und Co-Autor verschiedener Anthologien.

*Vom steilen Fels  
rutscht in den See:  
der Kieferschatten.*

*Schritt für Schritt –  
in die Stille des Klosters  
treten Touristen.*

## Zoran Antonić – Die erste Schneeflocke

Zoran Antonić ist 1976 geboren, schreibt Haiku seit 1996 und wird 2002 mit dem 1. Preis in Odžaci ausgezeichnet. Weitere Spezialpreise (Suruga Baiku 2005, Mainichi 2005) folgen. Antonić ist Mitautor in diversen Sammelveröffentlichungen.

*Der Abendwind  
fächelt in das Zelt  
den Duft der Donau.*

*Nacht von Zlatibor –  
in den Wellen des Sees  
verschwindet der Mond.*

Alle fünf Autoren sind Mitbegründer der »Reisenden Haiku-Gesellschaft«. Diese *Travelling Haiku Society* (THS) wurde 2006 ins Leben gerufen, um die serbische Haiku-Lyrik in der Region und über die Grenzen des Landes hinaus bekannt zu machen. Die Haiku-Gesellschaft gibt das THS-Journal heraus.

eMail-Adresse: haiku\_fellowship@neobee.net

\*\*\*

**A**us dem **Coburger Tageblatt** vom 5.3.2009, Seite 15, übernehmen wir die folgende Rezension von **Carolin Herrmann**, Coburg. Wir bedanken uns für die freundliche Abdruckgenehmigung.

**Gitta Hofrichter: augenblicklich. Kurzgedichte.** Selbstverlag, Spiralbuch, 32 Seiten.

### **Zarte Blüten**

**Gitta Hofrichter hat Haikus verfasst.**

*Lasst uns ein bisschen träumen, von nichts Geringerem als dem Frühling, von Sonne, vom Leben: »Wind aus Süden / reißt den Wolkenvorhang auf /Bühne frei für blau«. Ein kleines Büchlein spielt uns in die Hände und kommt uns gerade recht: Gitta Hofrichters Kurzgedichte, dreizeilig, 17 Silben lang, in der Tradition der japanischen Haiku. »Augenblicklich«, so heißt das entzückende Bändchen der in Weidach lebenden gebürtigen Coburgerin, sind wir verführt.*

*Der Blick eines roten Auges dringt in uns. Gesammelt und kunstvoll gefasst sind die Gedanken nämlich nicht nur in treffenden Wortgebilden, sondern dazu noch in exquisiten kleinen Zeichnungen; schon öfter in den Jahresausstellungen des Coburger Kunstvereines vertreten, absolviert Gitta Hofrichter derzeit ein begleitendes Studium der Bildenden Kunst an der Akademie Faber-Castell in Stein. Wort und Bild Gitta Hofrichters zusammen ergeben ein Büchlein voller zarter Blüten, nach dem wir, noch immer in diesem grauslichen Winter steckend, sehnsuchtsvoll greifen: »aus Rosenbechern / vom Duft getrunken – süchtig / nach dem ersten Schluck«. Wenn das keine Vision ist. »sonnenbeschienen / barfuß durch feuchte Wiesen / Kopf schwebt in Wolken«. Ist das noch vorstellbar?*

*Gitta Hofrichter ist so fasziniert von der über 500-jährigen Tradition dieser kürzesten Gedichtform, dass sie sogar eine regionale Haikugruppe gründen möchte. Das könnte ihr durchaus gelingen, Haikus stecken an, wie schon der Kronacher Dichter Ingo Cesaro mit seinen langjährigen wirkungsvollen Aktivitäten auch auf diesem Feld gezeigt hat. In dessen Schreibwerkstatt vor Jahren schon auf Burg Lauenstein wurde Gitta Hofrichter auch infiziert. Da hatte die frühere Hauptschullehrerin bereits einen Band mit »normalen« Gedichten herausgebracht, »Zugeflogen«.*

*Haiku-Dichter suchen nicht lange nach Themen, sie liegen neben ihnen: »am Wegesrand / Blumen der Erinnerung / gepflückt für morgen«, hat Gitta Hofrichter geschrieben. Durch die gesammelten Splitter des Lebens blicken (Haiku-) Dichter auf unsere Existenz allgemein, zumindest in Andeutung, in Ahnung. Die Freiheit zum Assoziieren und Träumen muss bleiben. Gitta Hofrichter jedenfalls vermag Fenster zu öffnen ins Blau des Himmels. Die Melancholie ist immer dabei, wie denn auch anders bei solchem Tun, auch wenn Haiku »lustiger Vers« bedeutet. Was bleibt uns denn auch als zu lachen: »auch ohne Flügel / verfliegt der Tag – kurzatmig / renn' ich hinterher«.*

*Hinter diesen Tagträumen, in das Alltagsgrau gestreut, brauchen Sie allerdings nicht lange herzurennen. Sie sind für 6,50 Euro in der Coburger Buchhandlung Riemann erhältlich.*



Martin Berner

## Rechenschaftsbericht des Vorstands

Liebe Mitglieder,

ich begrüße Sie herzlich zur Mitgliederversammlung der Deutschen Haiku Gesellschaft und freue mich, dass Sie nach Bad Nauheim gekommen sind. Wir hatten ja erst geplant, den Kongress in Berlin abzuhalten, sind dann aber, nachdem sich abzeichnete, dass der Veranstaltungsort nicht im Entferntesten das Echo bei den Mitgliedern fand, das wir erwartet hatten, davon abgekommen und haben Bad Nauheim gewählt, weil es uns hier aufgrund der Unterstützung der Stadt Bad Nauheim und des Rosenmuseums, für die ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bedanke, möglich war, den Kongress wesentlich kostengünstiger zu organisieren.

Es ist eine gute Sitte, zu Beginn einer Mitgliederversammlung der Mitglieder zu gedenken, die im Berichtszeitraum verstorben sind. Stellvertretend möchte ich Mario Fitterer nennen, der zu den Gründungsmitgliedern der DHG gehörte und im Januar nach schwerer Krankheit verstorben ist. Mit ihm haben wir einen enthusiastischen Haikufreund und -förderer verloren. Erwähnen möchte ich auch Gerold Effert, Friedrich Rohde, Ludwig Thiem und Heinz von der Wall. Ich bitte Sie, sich zum Gedenken an die Verstorbenen zu erheben.

Die DHG hat zur Zeit 200 Mitglieder, 17 Abonnenten beziehen SOMMERGRAS. 2007 haben uns 5 Mitglieder verlassen, 14 kamen neu dazu. 2008 traten 18 Mitglieder neu ein, 14 sind aus unterschiedlichen Gründen ausgetreten. 2009 gibt es bis jetzt 1 Aus- und 5 Eintritte. Die Altersstruktur sieht so aus: von den 200 Mitgliedern sind gerade mal 3 jünger als 35 Jahre, 93 älter als 65. Wir versuchen bei jedem Austritt die Motive zu erfahren. Leider sind die meisten Austretenden sehr sparsam mit der Mitteilung ihrer Gründe. Interessant ist, wie neue Mitglieder zu uns finden. Manche bekommen eines von unseren Faltblättern in die Hand, auch über die Seite Haiku.de melden sich noch viele Interessenten, denen wir ein Probeheft von SOMMERGRAS zuschicken.

Um genauer zu erfahren, was sich die Mitglieder von der DHG wünschen, hat der Vorstand im letzten Jahr eine Umfrage gestartet, über deren Echo wir ganz überrascht waren: 70 ausgefüllte Fragebögen wurden zurückgesandt. Die ersten Fragen bezogen sich auf Termin und Ort des Kongresses und auf Teilnahme-

bereitschaft bzw. Gründe für die Nicht-Teilnahme. Hier wird sehr deutlich, dass sehr viele unserer Mitglieder wegen gesundheitlicher Einschränkungen keine großen Reisen auf sich nehmen möchten. Auch die Kosten sind für viele ein Hinderungsgrund. Wichtig ist festzuhalten, dass ein gutes Drittel derer, die geantwortet haben, nicht über das Internet kommunizieren. Die Kommunikation über das Internet ist einfacher, aber wir sollten immer an die denken, die aus welchen Gründen auch immer die traditionellen Kommunikationsformen nutzen. Mir liegt sehr daran, diese Mitglieder nicht abzukoppeln, das möchte ich dem neuen Vorstand ans Herz legen.

Gefreut hat uns, dass SOMMERGRAS insgesamt sehr positiv gesehen wird. Natürlich sind dem einen oder der anderen einzelne Artikel zu lang, zu kompliziert oder treffen einfach nicht seine/ihre Meinung. Trotzdem deckt SOMMERGRAS das ab, was sich die Mitglieder wünschen. Sehr deutlich wurde, dass die Mitgliedschaft für die meisten mit der Erwartung verbunden ist, eigene Texte veröffentlichen zu können, sei es in SOMMERGRAS oder auf andere Weise. Wir haben dem mit zwei Anthologien der Mitglieder für 2007 und 2008 Rechnung getragen. Die Rubrik »Leser-Texte« in SOMMERGRAS ist nach wie vor ein schwieriges Kapitel. Auf der letzten Mitgliederversammlung haben wir beschlossen, eine Auswahl aus den eingesandten Texten zu treffen und zwar dergestalt, dass jedes Mitglied bis zu drei Haiku oder Tanka einsenden kann und eine Selektionsgruppe beurteilt, welche davon ins Heft kommen, wobei ein Text auf jeden Fall veröffentlicht werden muss. Letztere Regelung hat bei der Selektionsgruppe zu großem Unmut geführt, zwei Mitglieder wollten, dass der Vorstand diesen Beschluss aufhebt. Wir haben ihn dahingehend modifiziert, dass statt drei fünf Texte eingesandt werden können, aus denen ausgewählt wird, aber die Bestimmung, dass einer veröffentlicht werden muss, konnte der Vorstand meiner Meinung nach aufgrund des Votums der Mitgliederversammlung nicht aufheben. Daraufhin hat ein Mitglied der Gruppe seine Tätigkeit eingestellt. Ich denke, dass wir über »Leser-Texte« heute sprechen müssen.

Ein neuer Versuch, das Haiku noch mehr ins Bewusstsein zu rücken, war der 2007 ausgeschriebene Haikupreis der DHG. Wir hatten gehofft, mit der Ausschreibung auch die DHG ins Gespräch bringen zu können. Das ist beim ersten Anlauf ziemlich misslungen: Es gab nur 77 Einsendungen. Wir haben den Preis 2008 zum 20-jährigen Bestehen der DHG zum zweiten Mal ausgeschrieben und drei statt eines Haiku zugelassen. Dieses Mal war das Echo ganz anders: wir konnten fast 1500 Texte bewerten.

Die DHG hat 2008 ihren 20. Geburtstag begangen. Wir haben lange darüber nachgedacht, eine zentrale Veranstaltung zu organisieren. Die Erfahrung

mit den Teilnehmerzahlen an den letzten Kongressen hat uns dann doch davon abgehalten. Stattdessen gab es den Haikupreis, die Jubiläumsanthologie und den Aufruf an die Mitglieder, sich an die örtliche Presse zu wenden und einen Artikel über Haiku zu lancieren. Das ist gut gelungen, es gab sehr viele Artikel in Regionalzeitungen und im Radio, auch die »Süddeutsche Zeitung« versuchte sich mit einem eher unfreundlichen Artikel. Insgesamt können wir feststellen, dass es uns gelungen ist, das Haiku wieder ein Stück bekannter zu machen. Immer häufiger reagieren Leute mit: Ach ja, davon hab ich schon mal was gehört. Jetzt sollten wir gezielt daran arbeiten, die Literaturlandschaft zu überzeugen, dass Haiku ein Teil unserer Poesie geworden ist.

Den Kinderhaiku-Wettbewerb 2008 haben zusammen mit Margret Bierschaper, Waltraud Schallehn, Christine Hallbauer und Anna Helene Kurz betreut, denen ich an dieser Stelle ganz herzlich dafür danken möchte.

Auf Initiative von Ingo Cesaro ist es gelungen, die im Archiv der DHG gesammelte Literatur im Deutschen Literaturarchiv in Marbach unterzubringen. Es wurde dort eine eigene Abteilung eingerichtet, die öffentlich zugänglich ist. Leider hat Marbach nicht zugesagt, dass die Sammlung erweitert werden kann und das eigentliche Archiv, also viele Ordner, Alben und Fotos liegen zur Zeit noch bei mir zu Hause. Hier müssen wir eine gute Lösung finden, diese Materialien auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die Bildung von Regionalgruppen wurde von fast allen Einsender/inne/n des Fragebogens befürwortet. Zu den bestehenden Gruppen sind in den letzten zwei Jahren die Gruppe in Wiesbaden und – ganz neu – die in Coburg dazu gekommen.

Der Vorstand hat sich im Berichtszeitraum fünfmal getroffen, einmal im Anschluss an die letzte Mitgliederversammlung in Halle und viermal in Frankfurt. Ich danke allen Vorstandsmitgliedern für ihr zuverlässiges Engagement und für die gute, freundschaftliche Zusammenarbeit. Christa Beau und Gerd Börner werden nicht mehr für den neuen Vorstand kandidieren. Ich danke den beiden ganz herzlich für ihr Engagement. Gerd hat die DHG-Webseite aufgebaut und viele Jahre lang betreut, das war viel Arbeit und wir sind froh, dass die Seite so viele Informationen zum Haiku bereithält. Ich hatte es ja schon auf der letzten Mitgliederversammlung angekündigt: Ich werde nicht mehr für das Amt des Vorsitzenden der DHG zur Verfügung stehen und nicht mehr für den neuen Vorstand kandidieren. Es sind rein persönliche Gründe, die mich dazu bewogen haben, vor allem die betrübliche Tatsache, dass mein Haikubrunnen versiegt ist. Mit der Arbeit der DHG hat mein Entschluss nichts zu tun, ich wünsche euch weiter viel Erfolg.

## Protokoll der Mitgliederversammlung der DHG

Die Mitgliederversammlung der Deutschen Haiku-Gesellschaft fand statt am (Pfingst-)Sonntag, 31. Mai 2009 von 9:00 bis 11:30 Uhr im »Vereinstreff« neben dem Rosenmuseum in Steinfurth, Bad Nauheim. 14 stimmberechtigte Mitglieder und 1 nicht stimmberechtigter Gast hatten sich eingefunden. Vom Vorstand waren anwesend: Martin Berner (1. Vorsitzender), Christa Beau (2. Vorsitzende), Volker Friebel (Schriftführer), Georges Hartmann (Kassenwart), Stefan Wolfschütz, Gerd Börner; entschuldigt fehlten Norbert C. Korte und Claudia Brefeld.

### 1. Begrüßung und Tagesordnung

Martin Berner begrüßte die Anwesenden und las die Tagesordnung vor. Diese war rechtzeitig vor der Mitgliederversammlung verschickt worden.

Tagesordnung:

1. Begrüßung
2. Bericht des Vorsitzenden mit Aussprache
3. Bericht der Kassenprüfer mit Aussprache
4. Entlastung des Vorstandes
5. Wahlen: 1. Vorsitzende/r  
2. Vorsitzende/r  
Schriftführer/in  
Kassenprüfer/innen  
erweiterter Vorstand (3-5 Mitglieder)
6. Anträge
7. Verschiedenes

Ergänzungsvorschläge gab es keine. Martin Berner stellte fest, dass die Mitgliederversammlung ordentlich einberufen und die Tagesordnung angenommen ist.

## **2. Bericht des Vorsitzenden mit Aussprache**

Martin Berner verlas den Rechenschaftsbericht des Vorstands. Dabei wurde mit einer Schweigeminute der verstorbenen Mitglieder gedacht.

Die Aussprache konzentrierte sich auf das Problem des Umgangs mit den Leser-Texten. Klaus-Dieter Wirth schlug vor, eine wechselnde Jury einzurichten, nach dem Vorbild der französischen Haiku-Vereinigung. Volker Friebe erläuterte das Grundproblem: Als literarische Vereinigung muss die DHG bei Veröffentlichungen auf literarische Qualität achten, wenn sie ernst genommen werden will. Andererseits sollte sie das ganze Spektrum des Haiku möglichst breit vorstellen. Eva-Maria Adamczyk verwies auf die Schwierigkeit einer Einteilung von Haiku in »gut« und »schlecht«. Klaus-Dieter Wirth schlug vor, Anthologien mit den Haiku möglichst aller Mitglieder zu veröffentlichen, um einer breiten Darstellung Rechnung zu tragen. Volker Friebe stellte den Antrag, den Beschluss der letzten Mitgliederversammlung aufzuheben, nach dem in SOMMERGRAS von allen für die Leser-Texte eingereichten Haiku mindestens ein Haiku pro Autor veröffentlicht werden muss. Der Antrag wurde von der Mitgliederversammlung einstimmig angenommen. Der Vorstand, bei dem nun die Verantwortung liegt, soll eine Redaktion einrichten.

## **3. Bericht der Kassenprüfer mit Aussprache**

Die Kassenprüfer Waltraud Schallehn und Ramona Linke waren nicht anwesend, hatten aber eine unterschriebene Prüfung vorgelegt (Mai 2007 bis Mai 2009), die Georges Hartmann vorlas. Die DHG hat am Stichtag 30.04.2009 ein Guthaben von 17.185,27 Euro. Die letzten beiden Jahre haben wir ein Minus erwirtschaftet (2007 von 795,22 Euro, 2008 von 2.812,90 Euro).

In der Aussprache schlugen Georges Hartmann und Gerd Börner vor, Kongresse künftig nicht mehr durchzuführen, um Geld zu sparen. Dagegen gab es einigen Widerspruch. Klaus-Dieter Wirth war der Auffassung, dass eher mehr bzw. substanzreichere Veranstaltungen durchgeführt werden sollten. Stefan Wolfschütz meinte, dass die Inhalte mehr auf die Bedürfnisse der Mitglieder ausgerichtet werden sollten, um einen stärkeren Besuch zu erreichen. In der Diskussion wurden dazu Workshops genannt.

#### **4. Entlastung des Vorstandes**

Der Vorstand wurde auf Antrag einstimmig entlastet, bei Enthaltung der Vorstandsmitglieder.

#### **Extrapunkt: Verabschiedung**

Nach der Pause verabschiedete Stefan Wolfschütz die drei Mitglieder des Vorstandes, die nicht mehr für eine weitere Arbeit im Vorstand kandidieren, das sind Christa Beau (2. Vorsitzende), Gerd Börner und Martin Berner (1. Vorsitzender). Silvia Kempen überreichte jedem einen Blumenstock und die Abschrift eines zu diesem Anlass von den Teilnehmern des Kongresses geschriebenen Kettengedichts.

#### **5. Wahlen**

Martin Berner wurde als Wahlleiter vorgeschlagen und einvernehmlich bestimmt. Die anwesenden bisherigen Vorstandsmitglieder Georges Hartmann, Stefan Wolfschütz und Volker Friebe wurden für den Vorstand vorgeschlagen und nahmen die Kandidatur an. Die wegen einer akuten Erkrankung nicht anwesende Claudia Brefeld wurde vorgeschlagen, Martin Berner teilte mit, dass sie sich zu einer weiteren Arbeit im Vorstand bereit erklärt hat. Er teilte weiter mit, dass der nicht anwesende Norbert C. Korte in einem Schreiben an den Vorstand erklärt hat, nicht zu Kongress und Mitgliederversammlung kommen zu können, aber für eine weitere Arbeit im Vorstand zur Verfügung zu stehen. Norbert C. Korte wurde daraufhin für den Vorstand vorgeschlagen. Martin Berner fragte nach weiteren Vorschlägen. Genannt wurden Silvia Kempen, Heike Stehr, Eva-Maria Adamczyk (diese drei waren bereit zu kandidieren), Klaus-Dieter Wirth und Winfried Benkel (diese beiden lehnten eine Kandidatur ab). Volker Friebe schlug vor, den Vorstand ohne Ämterspezifikation zu wählen, diese solle der gewählte Vorstand unter sich ausmachen. Das wurde einvernehmlich angenommen. Martin Berner stellte fest, dass die einfache Mehrheit an Ja-Stimmen der Anwesenden für eine Wahl in den Vorstand erforderlich ist und erklärte mögliche

Abstimmungsvarianten. Stefan Wolfschütz schlug daraufhin vor, über jeden Kandidaten einzeln abzustimmen. Das wurde einvernehmlich angenommen. Daraufhin erfolgten die Abstimmungen. Gezählt wurden jeweils die Ja- und Nein-Stimmen, der Rest zu den 14 anwesenden Mitgliedern gilt als Enthaltung. Einstimmig, jeweils mit ihrer eigenen Enthaltung, wurden gewählt: Georges Hartmann, Stefan Wolfschütz, Volker Friebe, Silvia Kempen, Heike Stehr, Eva-Maria Adamczyk. Sie alle nahmen ihre Wahl an. Die nicht anwesende Claudia Brefeld wurde einstimmig gewählt. Der nicht anwesende Norbert C. Korte wurde mit einer Nein-Stimme und 13 Enthaltungen nicht gewählt. Der Wahlleiter stellte fest, dass damit sieben Personen für den neuen Vorstand gewählt sind. Anschließend erfolgte die Wahl der Kassenprüfer. Winfried Benkel und der nicht anwesende Martin Baumann, der dazu aber seine Bereitschaft erklärt hatte, wurden vorgeschlagen und einzeln ohne Gegenstimme gewählt.

## **6. Anträge**

## **7. Verschiedenes**

Kein Antrag lag vor, und keine Meldung zu »Verschiedenes«.

Martin Berner schloss die Versammlung um 11:30 Uhr.

Tübingen, 5. Juni 2009

Volker Friebe (Schriftführer)

## **Der neue Vorstand**

Auf einer virtuellen Vorstandssitzung am Donnerstag, dem 4. Juni 2009, wurden als 1. Vorsitzender Georges Hartmann, als 2. Vorsitzende Claudia Brefeld und als Schriftführer Volker Friebe gewählt. Außerdem sind im Vorstand: Eva-Maria Adamczyk, Silvia Kempen, Heike Stehr, Stefan Wolfschütz.

**Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft**

22. Jahrgang · Juni 2009 · Nummer 85

Herausgeber: **Martin Berner** (v.i.S.d.P.)

Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main

Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 03222/144 94 44

eMail: haikugesellschaft@arcor.de

Wechselnde Mitarbeiter · Freie Mitarbeit erwünscht.

Beiträge bitte (per eMail) an den Herausgeber.

Redaktionsschluss für Nr. 86: **1. August 2009**Einsendeschluss für LESER-TEXTE: **20. Juli 2009**Redaktion und Gestaltung: **Gerhard P. Peringer**

Nernstweg 24 · 22765 Hamburg

Tel./Fax: 040/39 64 76 · eMail: peringer@online.de

Druck: **Hamburger Haiku Verlag – Erika Wübbena**

Curschmannstraße 37 · 20251 Hamburg

Tel.: 040/48 34 62 · Fax: 040/460 958 12

Web: www.haiku.de · eMail: info@haiku.de

Vertrieb und Anzeigen: **Geschäftsstelle der Deutschen Haiku-Gesellschaft e.V.****Georges Hartmann** · Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt am Main

Tel.: 069/45 94 33 · eMail: georges.hartmann@t-online.de

Jahresabonnement Inland (incl. Porto) 25 €

Jahresabonnement Ausland (incl. Porto) 30 €

Einzelheftbezug Inland/Ausland 6 € (zuzügl. Versandkosten)

Auslandsversand nur auf dem Land-/Seeweg.

Für Mitglieder der DHG ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Auflage: 320

ISSN: 1863-088X

© Alle Rechte bei den Autoren.

Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Titellillustration: Haiga von **Claudia Brefeld**