



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.**
Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 03222/144 94 44
Web: <http://www.haikugesellschaft.de>
eMail: haikugesellschaft@arcor.de
- Ehrenpräsidentin:** **Margret Buerschaper** · Auenstraße 2 · 49424 Goldenstedt-Lutten
- 1. Vorsitzender:** **Martin Berner** · Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 03222/144 94 44
eMail: haikugesellschaft@arcor.de
- 2. Vorsitzende:** **Christa Beau** · Louisjentsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale
Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
- Schriftführer:** **Volker Friebel** · Denzenbergstraße 29 · 72074 Tübingen
Tel.: 07071/26 80 3 · eMail: post@volker-friebel.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** · Brahmstraße 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** · PaulHllert-Straße 70/71 · 39218 Schönebeck
Tel.: 03928/42 40 42 · eMail: ws@felgeleben.de
- Wiesbadener Haiku-Kreis:** **Rita Rosen** · Tel.: 0611/80 94 79 · 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,

danke, dass sich so viele von Ihnen an der Fragebogenaktion beteiligt haben. Mit so viel Resonanz hatten wir nicht gerechnet! Ihre Antworten haben dem Vorstand geholfen, ein paar Dinge besser zu verstehen. Zum Beispiel, dass vielen nicht klar ist, warum unsere Zeitschrift den Namen SOMMERGRAS trägt. Oft wurde dieser Name als Sommer-Kigo verstanden, und dann taucht die Frage auf: Was ist mit den anderen Jahreszeiten? Wir verstehen den Namen aber als Bezug auf eines der bekanntesten Bashō-Haiku (vgl. auch S. 25 f.):*

*Sommergras –
alles was geblieben ist
vom Traum des Kriegers*

(Übers. D. Krusche)

Gesehen haben wir auch, dass die Idee, den Kongress 2009 in Berlin abzuhalten, nicht den Zuspruch brachte wie erhofft, deshalb haben wir umdisponiert (s.S. 67). Ich lade Sie alle ganz herzlich ein, sich an Pfingsten in die Diskussion über die Zukunft des Haiku und den Auftrag der DHG einzubringen. Wir stehen an einem wichtigen Punkt, nie war das Interesse am Haiku größer als heute. Ich habe in den letzten zwei Jahren mehr als 60 Anfragen von Einzelpersonen beantwortet, mehrere Zeitungen und Rundfunkanstalten wollten über das Haiku berichten. Wir fangen an, aus der Nische zu kommen. Diese großartige Chance müssen wir nutzen. Ich freue mich sehr darauf, viele von Ihnen in Bad Nauheim zu sehen.

Aber bis dahin dauert es noch eine Weile. Ich wünsche Ihnen alles Gute zum Jahreswechsel, entdecken Sie neue Aspekte des Winters!

Ihr Martin Berner

* [Anm. G. Peringer] oder, in der Übertragung von G. S. Dombrady:

*Sommergras...!
Von all den Ruhmesträumen
die letzte Spur...*

DHG-Seite	1
Martin Berner: Editorial	2

AUFSÄTZE UND ESSAYS

Arata Takeda: Überschwang durch Überschuss. Probleme beim Übersetzen einer Form	4
Klaus Dieter Wirth: Grundbausteine des Haiku (I)	34
Heinrich Kahl: Ein Haiku, das mich angeht	39

LESER-TEXTE

Verschiedene Autoren: Haiku, Tanka, Tan-Renga, Rengay, Haiku-Sequenzen	40
Beate Conrad, Horst Ludwig, Udo Wenzel: Carpe Diem (III). Rengeesatz	45
Ruth Franke: Zehn Tafeln Schokolade. Haibun	46
Horst Ludwig: Die alte Buche. Haibun	47
Rudi Pfaller: Hocketse. Haibun	48
Udo Wenzel: Menschenflug. Haiku-Prosaskizze	49

HAIKU AUS DEM INTERNET

Verschiedene Autoren: Haiku heute	50
---	----

REZENSIONEN

Udo Wenzel: Über »Petitessen, Pretiosen«	53
Ruth Wellbrock: Über »Der Tod läuft mit«	58

MITTEILUNGEN

Fragebogenauswertung	61
Einladungen zu Mitgliederversammlung und Kongress der DHG	66

IMPRESSUM

IMPRESSUM	68
---------------------	----

Arata Takeda

Überschwang durch Überschuss*

Probleme beim Übersetzen einer Form – am Beispiel des Haiku

Eine theoretische Überlegung und ein praktischer Vorschlag¹

1.

Der Haiku² – eine der populärsten Formen der japanischen Kurzlyrik – ist bekanntermaßen die kürzeste Gedichtform, die es in der Literatur überhaupt gibt. Er ist Weltliteratur im kleinsten Format. Rings um den Erdball wird er sowohl privat von Amateuren als auch von Berufspoeten in verschiedensten Sprachen und mannigfaltigsten Kulturkreisen produziert – ganz zu schweigen von den kollektiven Aktivitäten der Haiku-Gesellschaften weltweit.³ Kaum eine andere Literaturform hat, einer einzigen Kultur entspringend, sich dermaßen kultur-übergreifend populär gemacht wie der Haiku. Und diese Popularität scheint sich weniger aus dem Willen zur Rezeption als aus dem Willen zur Produktion

* Zuerst erschienen in: *arcadia* (Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Berlin/New York: Walter de Gruyter) 42/1 (2007), S. 20–44.

Mit freundlicher Abdruckgenehmigung des Autors.

- 1 Dem Aufsatz liegt ein Gastvortrag zugrunde, den ich am 23. Juni 2005 im Rahmen eines dem Thema »Die literarische Übersetzung« gewidmeten Komparatistik-Seminars der Universität Tübingen unter der Leitung von Prof. Dr. Jürgen Wertheimer im Hölderlinturm hielt. Meine These, die im Folgenden auszuführen sein wird, stieß dort auf durchaus positive Resonanz.
- 2 Betreffs des Genus des Nomens Haiku bedarf es einer Zwischenbemerkung: das Nomen Haiku wird im Deutschen meist als Neutrum klassifiziert. Es sei an dieser Stelle für »der Haiku« statt »das Haiku« plädiert. Denn sowohl der *hokku*, an den sich der Name Haiku klanglich anlehnt, als auch der Haiku selbst sind ihren Namen nach kein »Lied«, wie das Tanka, sondern ein »Vers«. Siehe dazu Abschnitt 2.
- 3 Um allein die Haiku-Gesellschaften zu nennen, die gegenwärtig über ein Internet-Portal verfügen: es gibt sie in Australien, Brasilien, Deutschland, England, Frankreich, Georgien, Kanada, Kroatien, den Niederlanden, Slowenien sowie in den einzelnen US-Staaten Kalifornien, North Carolina, Louisiana und Massachusetts (vgl.: <<http://kulturserver-nds.de/home/haiku-dhg/Links/national%20haiku%20societies.htm>>).

zu speisen. Nicht jeder will ein Sonett schreiben können, aber einen Haiku schon. Man denke daran, dass man in Japan die Schüler nicht nur im Verstehen, sondern auch im Verfassen des Haiku unterrichtet, wohingegen das Instruieren im Sonett schreiben in italienischen oder auch sonstigen europäischen Schulen sich schwer denken lässt. Dabei vergisst man allzu oft, dass die besondere Wirkung des Haiku, wie bei jeder Lyrik, auf seine eigentümliche Form zurückgeht. Das Vernachlässigen der Form führt zur Demontage des Grundgerüsts und mithin zum Einstürzen des Ganzen. Alles Ringen um das kongeniale Übersetzen der Lyrik ließ den Mahnruf zur besonderen Berücksichtigung der Form bereits oft genug erschallen; dabei ging es im Grunde um die *Beibehaltung* der Form. Selten stand aber die *Übersetzbarkeit* der Form auf dem Forum, wenngleich die Form, die der Übersetzer treulichst zu bewahren meinte, in Wirklichkeit permanent mit übersetzt werden musste. Der vorliegende Beitrag will sich der Formfrage beim Übersetzen von einem bisher nur unzureichend gewählten Blickwinkel aus annähern.

Beim Übersetzen eines japanischen Haiku in eine europäische Sprache sieht man sich mit einem janusköpfigen Komplex von Problemen konfrontiert: einerseits mit solchen, die die radikale Andersartigkeit der Ausgangssprache mit sich bringt, und andererseits mit solchen, die die eigentümliche Form des Haiku aufwirft. Die erstere sprachspezifische Problematik sei den Japan-Spezialisten überlassen, die über ein Arsenal von nötigen übersetzungstechnischen Kunstgriffen verfügen. Mich als Komparatisten interessiert die letztere literaturspezifische Problematik. Mit anderen Worten: Beim Übersetzen eines japanischen Haiku in eine europäische Sprache geht es nicht nur darum, zwischen zwei grundverschiedenen Zeichensystemen zu vermitteln, sondern auch darum, eine der Zielsprache adäquate Gussform zu finden, und zwar dergestalt, dass deren Verhältnis zur jeweiligen Sprache dem Verhältnis des Haiku als Form zur japanischen Sprache entspricht. In diesem Licht erscheint die traditionelle europäisch-amerikanische Übersetzungspraxis des Haiku trotz ausgezeichneter Kenntnisse von Form und Wesen des Haiku nicht völlig zufriedenstellend. Beim Übersetzen eines Haiku genügt es nämlich nicht, die besondere Form »beizubehalten« oder in die Zielsprache »hinüberzuretten«, wie es weniger einleuchtend als vielmehr euphemistisch heißt.

Es fällt im Allgemeinen auf, dass man beim formgetreuen Übersetzen formal hochentwickelter Literatur mindestens zwei verschiedene Arbeitsgänge zu durchlaufen pflegt. Man denke beispielsweise an deutschsprachige Übertragungen

der Gedichte Baudelaires oder der Sonette Shakespeares. Zunächst erstellt man eine »freie« Übersetzung; das wäre der erste Arbeitsgang. Danach bearbeitet man die Rohübersetzung formal um, indem man versucht, sie dem metrischen und dem Reimschema des Originals anzupassen; das wäre der zweite Arbeitsgang. Zuweilen geben Übersetzer sich sogar Mühe, die besonderen Klangeffekte wie Alliterationen oder Anaphern auch in der Übersetzung weiter bestehen zu lassen. Kurz, beim Übersetzen von formal hochentwickelten Sprachgebilden scheint unerschwerlich die stillschweigende Übereinkunft mitzuwirken, es gelte, den Inhalt sinngemäß zu übertragen und die Form beizubehalten, so wie sie ist. Inhalt und Form werden prinzipiell anders gehandhabt: der Inhalt übersetzt, die Form bewahrt. Dem will dieser Beitrag entgegenhalten: Auch die Form ist übersetzbar und sollte in gewissen Fällen übersetzt werden, und zwar mit Anspruch auf Äquivalenz in der Wirkung. Gerade dieser Aspekt der *Wirkungsäquivalenz* kommt in vielen maßgebenden Beiträgen zur Theorie der Übersetzung zu kurz: bei Goethe, bei Novalis, und selbst bei Schleiermacher, mit der Ausnahme allerdings von Walter Benjamin, der sich erstmals für eine Übersetzung einsetzt, die die »Art des Meinens«⁴ berücksichtigt.

2.

Über die Wurzeln und die Form des Haiku kann vielerorts ausführlich nachgelesen werden. Im Folgenden seien sie mit kritischem Blick auf die westliche Rezeption des Haiku nur soweit skizziert, als es die Argumentationsführung der vorliegenden Arbeit erfordert.

Die älteste Form der japanischen Kurzlyrik nennt sich Tanka (d.h. »kurzes Lied«) und entspringt der höfischen Liebeslyrik. Formal charakterisiert es sich durch eine Silbenfolge von 5–7–5–7–7. Die ersten 17 Silben bilden dabei den Obervers, die letzten 14 Silben den Untervers. Die unter den Fachleuten verbreitete Bezeichnung »Ober- und Unterstrophe« kann insofern irreführend sein, als dass das Tanka keinen Strophenbau aufweist. Die der Meistersang-Terminologie

4 Vgl. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders., *Gesammelte Schriften IV/1*. Hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972, S. 7–63; hier S. 14, vgl. auch S. 16.

entnommenen Begriffe »Ober- und Unterstollen« lassen die Angelegenheit zwar philologisch tiefsinniger erscheinen, tragen aber wenig zu deren Erklärung bei.

Herkömmlich besteht das Tanka – und das trifft ebenfalls auf den Haiku zu – weder aus Strophen noch aus Zeilen, sondern aus *einer einzigen* Zeile. Weshalb im Deutschen das Tanka sich als Fünfzeiler, der Haiku sich als Drei-zeiler eingebürgert hat, wäre noch zu klären. Die auf bestimmte Silbenzahlen festgelegten Wortgruppen stellen keine Zeilen, sondern metrische Einheiten dar, die sich zu einer einzigen Zeile vereinigen. In dieser Hinsicht sind sie eher den Versfüßen vergleichbar, die einen Vers ausmachen. Der aus sechs Versfüßen bestehende Hexameter ist kein Sechszweiler, sondern beansprucht drucktechnisch nur eine Zeile.⁵

Die älteste Sammlung von Tanka, das *Manyōshū*, geht auf das 8. Jahrhundert zurück. Der japanische Hochadel entwickelt im Zeitraum zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert ein höfisches Spiel, das darin bestand, den Ober- und Untervers des Tanka auf mehrere Personen zu verteilen und so eine Art poetischer Wechselrede hervorzubringen, die Renga (d.h. »Kettenlied«) genannt wurde. Dazu gehörte ein hohes Maß an Esprit und Improvisationsgabe. So entstanden, basierend auf der rhythmischen Struktur des Tanka, geistreiche und zuweilen humorvolle Verkettungen von Liedern, die je nach Art des Spiels eine Länge von bis zu 100 Gliedern erreichen konnten. Aus dieser traditionell-hofspezifischen Form der Kettendichtung bildet sich im 17. Jahrhundert bei Bashō (1644–1694) eine humoristisch-volkstümliche Variante heraus, genannt *haikai no renga*. Damit werden die althergebrachten Fesseln der aristokratischen Poesie endgültig abgestreift. Bashō wagt noch einen Schritt weiter: Er koppelt nämlich den ersten Obervers, den Eröffnungsvers einer Kette – genannt *hokku* (d.h. »Startvers«) –, vom Rest der Kette los und macht aus ihm ein eigenständiges Gedicht.⁶ Das ist die Geburtsstunde des Haiku. Als bemerkenswerte und vor allem aus literatur-

5 Es sei an dieser Stelle betont, dass ich mich in der vorliegenden Arbeit des Ausdrucks »Ober- und Untervers« nur in Ermangelung eines Besseren bediene. Gemeint sind damit nicht zwei Zeilen, sondern zwei bedeutungstragende Abschnitte innerhalb einer einzigen Zeile.

6 Dazu noch eine ergänzende Anmerkung: Beim Renga muss der Startvers ein Motiv anschneiden, das es in den weiteren Kettengliedern fortzuentwickeln gilt. Das ist die einzige Regel, die außer der festgelegten Silbenfolge von 5–7–5 im Haiku fortbesteht und ihn hinsichtlich der formalen Strenge dem Tanka gegenüber besonders hervorhebt:

soziologischer Sicht interessante Beobachtung lässt sich vermerken: Bei Bashō vollzieht die japanische Kurzlyrik sowohl eine Vulgarisierung, in Form einer Sozialisation des Höfischen, als auch eine Verselbstständigung, in Form einer Individuation des Fragmentarischen. Bashō selbst sprach jedoch schlicht von *ku* (d.h. »Vers«). Den weltweit bekannten Namen Haiku (d.h. »humorvoller Vers«) führte erst am Ende des 19. Jahrhunderts Shiki (1867–1902) ein. Unter diesem Namen sollte die kleinste Gedichtform der Weltliteratur international vermarktet werden und weltweit auf große Resonanz stoßen. Der Haiku ist heute über 400 Jahre alt und vielleicht zukunftsfruchtiger denn je: er ist SMS-tauglich und WAP-kompatibel⁷; seine Kürze ermöglicht eine Literatur im Handy-Bildschirm-Format.

3.

Das Interesse der vorliegenden Arbeit gilt der Handhabung des Formalen bei der Übersetzung, vor allem wenn Ausgangs- und Zielsprache formal erheblich voneinander abweichen und kaum über gemeinsame Formkategorien verfügen, wie es beim Übersetzen eines japanischen Haiku in eine europäische Sprache der Fall ist. Der Haiku lebt von seiner Form, er wirkt durch sie. Sie wird gekennzeichnet durch den strengen Aufbau mit der Silbenfolge von 5–7–5, durch die Knappheit der Aussage und durch die Kürze der Aussprachedauer. Und hinzu kommt, im Hinblick auf seine technische Reproduzierbarkeit, die Eigentümlichkeit des Haiku als typografischer Erscheinung.

Zum Silbengefüge von 5–7–5 sei erwähnt, dass es einen natürlichen Rhythmus wiedergibt, der in alltäglichen Äußerungen in japanischer Sprache nicht selten vorkommt, ohne dass der Sprecher es notwendigerweise beabsichtigte. Dies lässt sich durch ein Beispiel erhellen. Der noch lebende japanische Literatur-Nobelpreisträger Kenzaburō Ōe erinnert sich in einem öffentlichen

Der Haiku muss nämlich ein *kigo* (d.h. »Jahreszeitenwort«) enthalten, ein Motiv-Wort, das die jeweilige Jahreszeitenstimmung zum Ausdruck bringt. Als *kigo* gelten, neben den expliziten Benennungen von Winter, Frühling, Sommer und Herbst, auch Wörter, die implizite auf bestimmte Jahreszeiten verweisen, wie beispielsweise Schnee, fallendes Laub, Namen von Frühblüherern oder Sommer- und Herbstblumen.

⁷ Vgl. Oliver Gassner, zit. In <<http://www.stangl-taller.at/4711/SIEB.10/WETTBEWERBOO/haikuOriginal.html>>.

Vortrag⁸ einer witzigen Episode aus der Kindheit seines Sohnes, der mit einem schweren Hirnschaden auf die Welt kam und heute ein erfolgreicher Komponist ist. Trotz aller Probleme der geistigen Behinderung und der Lernfähigkeit zeigt das Kind bereits in seiner frühen Entwicklungsphase eine nicht geringe musikalische Begabung. Ōe fördert sie von Anfang an: Er lässt seinen Sohn täglich Tonbandaufnahmen von allerlei Musikinstrumenten und Vogelstimmen hören. Eines Tages sitzt Ōes Sohn vor dem Fernseher und sieht sich eine Live-Übertragung von Sumo an. Der Sportansager kommentiert einen erhitzten Kampf zwischen zwei Sumo-Ringern und ruft enthusiastisch und spontan einen Satz aus, der zufällig einen 5–7–5 Rhythmus aufweist.⁹ Ōes Sohn, der ein exzellent musikalisch geschultes Gehör besitzt, entgeht dieser Satz keineswegs. Er rennt auf der Stelle zu seinem Vater und berichtet, der Fernsehsprecher habe gerade einen Haiku ausgerufen. Der Vater fragt den Sohn, wie er gelautet habe, und dieser zitiert skandierend den emotionalen Erguss des Sportreporters. Ōe ist so präzise, dass er seinen Sohn noch verbessert, indem er erklärt, da handele es sich nicht um einen Haiku, sondern um ein Senryū¹⁰, denn es fehle das Jahreszeitenwort. Das syllabische Gerüst des Haiku weist jedenfalls – wie diese Anekdote zeigt, und der Beispiele sind unzählbar viele – eine alles andere als poetisch gekünstelte Form auf.

Die Kernfrage beim Übersetzen eines Haiku in eine beliebige europäische Sprache lässt sich folgendermaßen formulieren: Wie findet man im europäischen phonetischen, metrischen und grafischen System eine wahrhaft der Form des japanischen Haiku kongruente Form? Gemeint ist damit nicht eine Form, die, losgelöst von den eigenen sprachlichen Normen und Traditionen, die formalen

8 Vgl. Kenzaburō Ōe, *Shinkō wo motanai mono no inori*. Vortrag am 21.10.1987 an der Tōkyō Woman's Christian University, in: ders., *Jidai to shōsetsu / Shinkō wo motanai mono no inori* (2 Audiokassetten), Tōkyō: Shinchō shuppansha, 1988.

9 Der Satz lautet japanisch: *maemitsu wo hayaku toritai dewanohana* (Dewanohana [Kampfname eines prominenten Sumo-Ringers] möge früh den Vordergürtel [des Gegners] ergreifen). Dewanohana war dafür bekannt, dass seine Kampfstärke beim Packen des gegnerischen Vordergürtels am besten zum Einsatz gelangte.

10 Das Senryū ist eine Gedichtform, die im 18. Jahrhundert unter Anlehnung an den Haiku entstand. Es setzt den Akzent mehr auf Schlagfertigkeit und Alltagsnähe, wobei das Jahreszeitenwort entfallen darf. Als extrem wendiges und treffsicheres Mittel der politischen Satire erfreut es sich heute in Zeitungen und Zeitschriften besonderer Beliebtheit.

Eigenschaften des Haiku geradezu sklavisch nachahmt, sondern eine Form, deren Verhältnis zu den eigenen sprachlichen Normen und Möglichkeiten dem Verhältnis des Haiku zu den Normen und Möglichkeiten der japanischen Sprache am engsten korrespondiert. Dazu müssen zuerst die formalen Charakteristika der japanischen Sprache beschrieben und mit denjenigen der europäischen Sprachen verglichen werden. Aus diesem Vergleich sollen gewisse Unterschiede erkennbar werden. Unter Berücksichtigung dieser Unterschiede kann man, nachdem man das Verhältnis der Form eines japanischen Haiku zur japanischen Sprache erkannt hat, sich eine europäische Form vorstellen, die zu den europäischen Sprachen *grosso modo* in jenem Verhältnis stünde, in dem die japanische Form zur japanischen Sprache steht. Hat man einmal eine solche Form etabliert, so geht es – sofern man beim Übersetzen die sogenannte dynamische Äquivalenz oder *functional equivalence*¹¹ anstrebt – nur noch darum, die Interlinearübersetzung des japanischen Textes in diese Form zu pressen. Denn es ist prinzipiell die Wirkung der Form, die aus den oft recht banalen Aussagen des Haiku Poesie macht. Probleme beim Erstellen einer formlosen Übersetzung des japanischen Textes stellen rein übersetzungstechnische Probleme dar, die übersetzungstechnisch lösbar sind. Die Anpassung einer Rohübersetzung an die zu etablierende Form bringt jedoch produktionsästhetische Schwierigkeiten mit sich, die vor allem den Komparatisten beschäftigen. Es sind rein formale Schwierigkeiten, genauso wie die Schwierigkeiten beim Haiku-Dichten selbst: Dort wird eine im Denken frei und womöglich auch üppig vorformulierte Impression einer Naturszene in eine quantitativ beschränkte und rhythmisch festgelegte Form gepresst. Genau dasselbe muss der Übersetzer eines Haiku mit seiner Rohübersetzung tun. Hierin kommt die Aufgabe des Dichters derjenigen des Übersetzers unendlich nahe. Novalis hat es treffend formuliert: Der Übersetzer, der eine verändernde Übersetzung vornehme, müsse »der Dichter des Dichters seyn«.¹²

11 Vgl. Eugène A. Nida, Charles R. Taber, *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation*, Leiden: Brill, 1964, zit. in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hrsg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. 5. Aufl., München: dtv, 2002, S. 561.

12 Novalis, *Vermischte Bemerkungen [Urfassung von ›Blütenstaub‹] 1797–1798*, in: Novalis, *Werke*. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. Zweite, neubearbeitete Auflage, München: C.H. Beck, 1981, S. 323–352; hier S. 337.

Das Problematische beim Übersetzen des Haiku liegt demnach darin, der primären, relativ unproblematisch herzustellenden, formlosen Rohübertragung die rechte Form zu geben. Der Haiku ist absolut formgebunden. Erst durch seine Form wird aus einem freien Stoß von Wörtern Poesie. Eine freirhythmische Wiedergabe des Haiku in einer fremden Sprache stellt höchstens einen etwas stilisierten Kommentar dar, keineswegs aber eine wirkungsäquivalente Übersetzung. Der japanische Haiku, der sich durch Formstrenge und Knappheit auszeichnet, verlangt von seinem fremdsprachigen Pendant ebenfalls gleichwertige Formstrenge und Knappheit, die man der sprachlichen Differenz gemäß neu zu bemessen hat. Um dieser Herausforderung gerecht zu werden und einen sinnvollen Vergleich zwischen Ausgangs- und Zielsprache anstellen zu können, folgt hier zuerst eine knappe Beschreibung der japanischen Sprache. In der Folge wird dann allmählich klar werden, welche Probleme beim Übersetzen der Form des Haiku angesichts der radikalen Andersartigkeit der sprachlichen Formen auftauchen, und zwar unter drei Grundaspekten: (1) unter dem prosodisch-quantitativen Aspekt, d.h. auf das syllabische Schema bezogen; (2) unter dem prosodisch-qualitativen Aspekt, d.h. auf das metrische Schema bezogen; und (3) unter dem typografischen Aspekt, also die visuelle Darstellung betreffend.

4.

Die japanische Sprache in ihrer phonetischen Gestalt basiert auf einem Silbenalphabet, d.h. auf einem Koordinatensystem von Vokalen und Konsonanten. Jede Silbe besteht generell entweder aus *einem* Vokal oder aus *einem* Konsonanten gefolgt von *einem* Vokal; d.h. in der japanischen Sprache gibt es generell keine Konsonantenhäufung und keine Diphthonge.¹³ Infolgedessen sind alle Silben der japanischen Sprache bis auf wenige Ausnahmen offene Silben; d.h. sie alle haben vokalischen Ausklang. Zwei aufeinanderfolgende Vokale gelten metrisch gesehen immer als zwei Silben. Lange Vokale sind in der Schreibung immer Doppelvokale und werden ebenfalls als zwei Silben gezählt; d.h. metrisch gesehen bilden sie immer einen Hiatus. Dietrich Krusche

¹³ Das Vorkommen von Ausnahmen ist für die Argumentation der vorliegenden Arbeit nicht signifikant.

schenkt der besonderen Beschaffenheit der japanischen Silben Beachtung und stellt zu Recht fest, dass »die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten solcher Silben [...] viel geringer [ist] als die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten einzelner Buchstaben«. ¹⁴ Aus dieser Tatsache zieht er den Rückschluss, dass »es in der japanischen Sprache zahllose Homophone [gibt]«. ¹⁵ Diese Beobachtung ist durchaus richtig; nicht selten spielt ein Haiku mit eben solchen mehrdeutigen Klangeffekten. Im Hinblick auf die formale Differenz zwischen dem japanischen und dem europäischen Zeichensystem wäre aber ein anderer Rückschluss weitaus bedeutender: Die japanische Sprache, die sich auf einem syllabischen Zeichensystem aufbaut, bietet, um einen Überfluss von gleich klingenden Wörtern zu vermeiden, wesentlich längere, d.h. höhere Silbenzahlen umfassende Lexeme an als jegliche europäische Sprache, die sich auf einem phonetischen Zeichensystem aufbaut. Und das bedeutet, dass japanische Lexeme in der Regel europäische Entsprechungen mit deutlich niedrigeren Silbenzahlen finden. Umgekehrt sind beispielsweise die meisten europäischen Einsilber im Japanischen Mehrsilber. Dies führt logischerweise dazu, dass in der japanischen Sprache eine Aussage, ein Satz oder ein Wortblock im Durchschnitt wesentlich mehr Silben umfasst als die Entsprechung in europäischen Sprachen.

Das cartesianische Diktum »cogito ergo sum« zum Beispiel, im Lateinischen 6-silbig, bleibt in den Übertragungen ins Englische (»I think there-fore I am«), Französische (»je pen-se donc je suis«) und Deutsche (»ich den-ke al-so bin ich«) ebenfalls bei einer Knappheit von etwa 6 Silben (im Deutschen 7 Silben). Ins Japanische übersetzt verdoppelt sich die Silbenzahl dagegen auf 12 Silben: *wa-re o-mo-u yu-e-ni wa-re a-ri*.

Dieses Beispiel ist im Zusammenhang mit den Problemen beim Übersetzen des Haiku von besonderem Interesse, und zwar nicht allein deshalb, weil die japanische Version in einem früheren Sprachstil überliefert ist, von dem man beim Haiku-Dichten auch heute oft Gebrauch macht, sondern vor allem deshalb, weil sie in die traditionelle japanische Sprachmelodie hineingedichtet ist, nämlich in einen 5- und 7-Silben-Takt. Die ersten 5 Silben entsprechen dem ersten Satzsegment des Originals »cogito« und die letzten 7 Silben dem letzten Satzsegment »ergo sum«. Die japanische Version zeigt sich in einer Gestalt,

¹⁴ Dietrich Krusche, *Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung. Übersetzungen und ein Essay* von Dietrich Krusche, Tübingen/Basel: Horst Erdmann, 1970, S. 128.

¹⁵ Krusche, *Haiku* (wie Anm. 14), S. 128.

die aus den Komponenten der japanischen Kurzlyrik aufgebaut ist; hier hat man es mit einer Silbenstruktur zu tun, die die Struktur des Haiku bis zu zwei Dritteln deckt. Beim Haiku kämen noch 5 weitere Silben als drittes Segment hinzu. Weitere Beispiele: Die altgriechische Maxime γνῶθι σεαυτόν (deutsch: erkenne dich selbst = 5 Silben) wird im Japanischen 9-silbig¹⁶, und die erste Zeile des Vaterunsers (deutsch: Vater unser im Himmel = 7 Silben) 14-silbig.¹⁷ Die Liste könnte beliebig fortgesetzt werden.

Das Resultat der Beobachtung ist eindeutig: Es herrscht eine klare Differenz im Aussagepotenzial zwischen einer europäischen und einer japanischen Silbe. Das Verhältnis zwischen ihnen bleibt zwar durchaus variabel, aber anhand der Beispiele kann man die approximative Proportionalität von der einen zur anderen ausrechnen: Sie liegt im Durchschnitt etwa zwischen 1:2 und 2:3. Diese Erkenntnis erweist sich als ein richtungweisendes Korrektiv für die westliche Übersetzungspraxis des Haiku: Der Aussageinhalt von 17 japanischen Silben müsste, auch wenn etwas großzügig gerechnet, mit nicht viel mehr als 10 europäischen Silben wiederzugeben sein. Im Hinblick auf das Silbenschema des Haiku ist demnach zu behaupten: Für das Übersetzen eines japanischen Haiku in eine europäische Sprache – soweit damit ein Verfahren gemeint ist, das Wirkungsgleichheit anstrebt – ist eine wesentlich kleinere Zielform vonnöten als allgemein angenommen.

5.

In der umgekehrten Rezeptionsrichtung registriert man zumindest ansatzweise Bemühungen, eine dynamische Äquivalenz auf formaler Basis zu realisieren. Es gab in Japan nämlich Versuche, anspruchsvolle westliche Gedichtformen kongenial zu adaptieren, d.h. sie in genuin japanische Formen umzuwandeln und dennoch Wirkungsgleichheit zu erzielen – wengleich in der japanischen Sprache eigene metrische Gesetze gelten, die von denjenigen der europäischen Sprachen stark abweichen.¹⁸

¹⁶ Japanisch: *na-n-ji ji-shi-n wo shi-re*. In der japanischen Silbenzählung wird der Nasal *n* jeweils als eine Silbe gezählt.

¹⁷ Japanisch: *te-n-ni ma-shi-ma-su wa-re-ra-no chi-chi-yo*. Die Komponenten der japanischen Kurzlyrik spielen in diesem Beispiel ebenfalls mit: Hier schwingt ein zweimaliger 7-Silben-Takt.

Ariake Kanbara (1876–1947) zählt zu den kühnen Pionieren der modernen japanischen Lyrik, die unter anderem wegen einer Reihe von originellen japanischsprachigen Sonetten in die Literaturgeschichte Japans eingegangen sind. Diese eifrigen Erneuerer haben inmitten der Umbruchsstimmung der Meiji-Ära (1868–1912), die mit der Öffnung Japans gegenüber dem Westen begann¹⁹ und somit eine rasante Verwestlichung nach sich zog, dem japanischen Lesepublikum allerlei Experimentelles und Innovatives unterbreitet. Anders als die neueren japanischen Lyriker, die vierzehnzeilige freirhythmische Gedichte schreiben und sie ohne Skrupel für Sonette ausgeben, gehörte Kanbara, der den französischen Symbolisten, unter anderem Mallarmé, nacheiferte, zu denjenigen formbewussten oder gar formbesessenen Dichtern, die die gewagtesten Adaptationen nicht scheuten. Kanbaras Antwort auf die europäische Sonettform, in der er die im Japanischen impraktikablen Hendekasyllaben durch Kombinationen von Wortgruppen ersetzt, die im 5- und 7-Silben-Takt sich abwechselnd wiederholen und in einem 7–7 Ausklang à la Tanka den Schlussvers krönen, sah in metrischer Notation folgendermaßen aus:

```

xxxxxxx | xxxxx | xxxxxxx
xxxxx | xxxxxxx | xxxxx
xxxxxxx | xxxxx | xxxxxxx
xxxxx | xxxxxxx | xxxxx

xxxxxxx | xxxxx | xxxxxxx
xxxxx | xxxxxxx | xxxxx
xxxxxxx | xxxxx | xxxxxxx
xxxxx | xxxxxxx | xxxxx

xxxxxxx | xxxxx | xxxxxxx
xxxxx | xxxxxxx | xxxxx
xxxxxxx | xxxxx | xxxxxxx

```

18 [siehe S. 13 unten] Es ist hier nicht der Ort, den sprachlichen Vergleich zu vertiefen; es sei jedoch angemerkt, dass Alexandriner oder Blankvers im Rahmen der Möglichkeiten, die die japanische Sprache zu bieten hat, unmöglich nachzubilden sind, von Endreimen ganz zu schweigen.

19 Japan hatte davor über mehr als zweieinhalb Jahrhunderte seine Grenzen geschlossen gehalten und war bis auf eine kleine Handelsstation für Holländer auf der Insel Dejima bei Nagasaki dem Westen nicht zugänglich.

xxxxx | xxxxxxxx | xxxxx
 xxxxxxxx | xxxxx | xxxxxxxx
 xxxxx | xxxxxxxx | xxxxxxxx²⁰

Solche Versuche, der europäischen Sonettform ein kraftvolles japanisches Pendant entgegenzusetzen, waren bedauerlicherweise nur einmalig und haben sich auf die weitere Entwicklung der japanischen Lyrik kaum ausgewirkt. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass die japanischen Dichter sich damals nicht nur aus Nachholbedarf, sondern auch aus Konkurrenzwillen dem Westen zuwandten, um in den neuesten literarischen Strömungen des Westens mithalten zu können. Dies bedeutet, dass sie bald parallel zu der aufkommenden expressionistischen Bewegung dazu übergingen, die herkömmlichen ästhetischen Formen zu sprengen; die strengen Formen des alten Europas hatten für sie auf einmal keinen Reiz mehr. Kanbaras Sonettform bleibt aber, trotz ihrer Einmaligkeit in der japanischen Literaturgeschichte, ein bemerkenswertes Exempel für wirkungsgerichtetes Adaptieren: Man hat hier eine völlig fremde Form mit genuin eigenen Mitteln nachgebildet. Adaptation der Form für eigene Dichtung ist aber nicht dasselbe wie Übersetzung. Daher sei angemerkt, dass es in Japan nach diesem Schema auch vereinzelt Übersetzungen von europäischen Sonetten gab; allerdings für einen historisch beschränkten Zeitraum. Danach gingen die Übersetzer zu den leichter herzustellenden und daher einladenderen freirhythmischen Wiedergaben über.

Im Hinblick darauf, dass sich das kritische Augenmerk der vorliegenden Arbeit nicht nur auf die westliche Übersetzungspraxis des Haiku, sondern im weitesten Sinne auf die westliche Adaptation der Form des Haiku überhaupt richtet, ist aber Kanbaras heute längst vergessene japanische Sonettform von einst ist nicht nur übersetzungstheoretisch verdienstvoll, sie bildet darüber hinaus eine weitere Unterstützung für die im vorigen Abschnitt ausgeführte These. Denn die Rechnung geht auch hier auf: dem europäischen Hendekasyllabus entsprechen in diesem Schema 17 bis 19 japanische Silben.

20 Vgl. Ariake Kanbara, *Matsurika*, in: Mineto Yano (Hrsg.), *Meiji bungaku zenshū* 58. *Doi Bansui / Susukida Kyūkin / Kanbara Ariake shū*, Tōkyō: Chikuma shobō, 1977, S. 322.

6.

Um so überraschter stellt man fest, dass bisher kaum ein westlicher Übersetzer auf die Idee gekommen ist, die Silbenzahl des europäischen Haiku – sei es in Form der Übersetzung oder der Adaptation – radikal zu reduzieren.²¹ Die Europäer, die sich antike Versmaße und Lyrikformen mit großer Gewissenhaftigkeit aneigneten, zeichneten sich von jeher durch den immensen Respekt aus, den sie jeder fremdsprachlichen, vermeintlich heiligen Originalform entgegenbrachten. Doch scheint die europäische Übersetzungspraxis gerade beim Haiku, in dem es nicht zuletzt auf die Knappheit der Aussage ankommt, die deutliche Differenz in der Aussagefähigkeit zwischen der japanischen und der europäischen Silbe noch immer nicht erkannt zu haben. Sie tut, auch wenn sie noch so formbewusst und produktionsorientiert sein will, höchstens etwas, wozu man kein Kenner der japanischen Sprache zu sein braucht: Sie strebt die zahlenmäßige Übereinstimmung im Quantum der Silben an, nach dem Motto, 17 japanischen Silben komme man am besten mit 17 europäischen entgegen.

Joan Giroux gehört zu den wenigen Haiku-Spezialisten, die das Problem der qualitativen Differenz zwischen den Komponenten der Sprachen zumindest ansatzweise erkannt haben, auch wenn sie nicht immer zu einer zufriedenstellenden Lösung vorgestoßen sind. Giroux hat rechnerisch ermittelt, dass ein japanischsprachiger Haiku durchschnittlich aus 5 bis 6 Wörtern, ein englischsprachiger hingegen aus 12 bis 13 Wörtern besteht.²² Anstatt jedoch aufgrund dieses Ergebnisses sich eindeutig dafür auszusprechen, den englischsprachigen Haiku weniger voluminös zu gestalten, beschreitet er einen komplizierten Umweg: er will den englischsprachigen Haiku durch eine neue Methode der Silbenzählung etwas zusammenschumpfen lassen. Er schlägt Folgendes vor:

*A solution to the difficulty of overly long English haiku would be to use an approximation of the Japanese method of counting syllables. [...] If the English long vowels and slowing consonants [...] were counted as 2 syllables each, as they are in Japanese, there could be little doubt that 17 syllables is the best length for English haiku.*²³

21 Selbst Krusches Übersetzungen, deren Silbenzahl bisweilen die Originalsumme 17 unterschreitet, stellen vielmehr einen Näherungswert an 17 dar als einen an 10, für den die vorliegende Arbeit plädiert.

So kommt auch Giroux, wie viele andere Originalform-Fetischisten, einfach nicht über die Silbenzahl 17 hinweg. Zwar kommt man durch diese Methode auf eine nach konventioneller Ausrechnung etwas geringere Gesamtsilbenzahl als 17; bei genauerem Hinsehen jedoch ist damit das Problem der unterschiedlichen Aussagepotenziale noch lange nicht gelöst. Denn die Tatsache, dass ein japanischsprachiger Haiku viel weniger aussagt als sein europäisches Gegenstück mit gleichem Silbenumfang, liegt letzten Endes weniger an der eigentümlichen Methode der japanischen Silbenzählung als vielmehr an der vergleichsweise begrenzteren Aussagefähigkeit der japanischen Silben. Ferner bliebe der natürliche Rhythmus, die Musikalität der englischen Sprache, völlig außer Acht, wenn man sich gänzlich den japanischen Regeln unterwürfe und die Silbenzahl auf solch gekünstelte Weise optimierte.

Noch grundlegender wurde die Eigenart der japanischen Silbenzählung von Hans-Peter Kraus erfasst. In einem Internetartikel weist er zu Recht darauf hin, dass man im Japanischen statt Silben im europäischen Sinne Laute zählt.²⁴ Schon der japanische Komparatist Kōji Kawamoto hatte in seiner international anerkannten Studie zur japanischen Poetik darauf hingewiesen, dass es sich bei den japanischen Silben korrekterweise vielmehr um Moren handele.²⁵ In einigen Spezialistenkreisen hat sich dieser Terminus technicus mittlerweile solide eingebürgert. Selbst Kraus plädiert jedoch, trotz seiner Einsicht in die Probleme der japanischen Silbenzählung, unverständlicherweise für eine deutsche Übersetzung des Haiku mit ungefähr 17 Silben oder allenfalls mit tendenziell weniger²⁶ – aber nicht für eine entschiedene Reduktion. In Abschnitt 4 hingegen wurde

22 [siehe S. 16] Vgl. Joan Giroux, *The Haiku Form*, Rutland (Vermont), Tōkyō: Charles E. Tuttle, 1974, S. 79; dabei wurden im Englischen die Artikel nicht mitgezählt, da die japanische Grammatik diese Wortart nicht kennt.

23 [siehe S. 16 unten] Giroux, *The Haiku Form* (wie Anm. 22), S. 79–81.

24 Vgl. Hans-Peter Kraus, *Haiku schreiben*, in: <http://www.haiku-heute.de/Haiku-Themen/Forum-Grundlagen/Haiku_schreiben/body_haiku_schreiben.html> (3.9.2003).

25 Vgl. Kōji Kawamoto, *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*, Tōkyō: University of Tōkyō Press, 2000. Die More ist ein Begriff aus der quantifizierenden Dichtung und entspricht dem Zeitwert einer kurzen Silbe; eine lange Silbe enthält z.B. zwei Moren.

26 Vgl. Kraus, *Haiku schreiben* (wie Anm. 24).

bereits festgestellt, dass, wollte man dem knappen Inhalt des japanischen Haiku gerecht werden, die gesamte Silbenzahl in der Übersetzung bei zirka 10, also entschieden weniger als 17, liegen sollte. Beim Übersetzen eines japanischen Haiku in eine europäische Sprache hat man es offenbar mit einem Dilemma zu tun: Übereinstimmung in der Knappheit der Aussage und Übereinstimmung in der Silbenzahl schließen sich gegenseitig aus.

Hinzu kommt das Problem der Aussprachedauer. Eine vergleichende Studie über die japanische und die englische Sprache hat einmal festgestellt, in einer Minute würden im Japanischen durchschnittlich viel mehr Silben ausgesprochen als im Englischen. Die Mittelwerte lagen bei 310 japanischen Silben gegen 220 englischen Silben.²⁷ Diese Abweichung ist durchaus signifikant. Eingangs des 3. Abschnitts wurde festgehalten, dass das Wirken des Haiku (1) von der formalen Strenge, (2) von der Knappheit der Aussage und (3) von der Kürze der Rezitationsdauer gespeist werde. Wenn man nun das Ergebnis der erwähnten Studie auf die Beziehung zwischen der japanischen Sprache und den europäischen Sprachen allgemein applizieren darf – und zweifellos darf man das, denn die entsprechenden Abweichungen der europäischen Sprachen untereinander sind mit Sicherheit nicht so gravierend –, so sieht man sich im Hinblick auf die Kürze der Rezitationsdauer mit einem analogen Problem konfrontiert: Genau so wie die Knappheit der Aussage wird auch diese aufgeopfert, wenn man auf der bloß numerischen Angleichung der Silben beharrt. Um der Beibehaltung sowohl der knappen Aussage als auch der kurzen Aussprachedauer willen tut es in doppelter Hinsicht Not, die Silbenzahl der europäischen Version gegenüber der des japanischen Originals stark zu reduzieren. Denn die japanischen und die europäischen Silben sind, wie aus der bisherigen Betrachtung hervorgeht, sowohl in Bezug auf das Aussagepotenzial als auch in Bezug auf die Aussprachedauer von unterschiedlicher Qualität. Die europäische Silbe besitzt wesentlich mehr Aussagepotenzial und beansprucht wesentlich mehr Aussprachedauer als die japanische.

²⁷ Vgl. Giroux, *The Haiku Form* (wie Anm. 22), S. 87.

7.

Zunächst soll hier veranschaulicht werden, was für Folgen nun solche Übersetzungen nach sich ziehen, die ungeachtet der Inkompatibilität der Silben in Aussage- und Zeitwert blind an der originalen Silbenstruktur festhalten und die japanischen Silben eins zu eins durch europäische ersetzen. Dabei hat man es, bei aller Formbewusstheit, mit einer recht oberflächlichen Formtreue – man könnte fast sagen, mit einer formfixierten Formblindheit – zu tun. Als Beispiel soll einer der berühmtesten sowie meistübersetzten Haiku Bashōs, das sogenannte Frosch-Gedicht, dienen. Im Folgenden wird der Text einmal im Original (transkribiert in lateinischer Schrift), sowie in drei typischen formgetreuen Übersetzungen in englischer, französischer und deutscher Sprache wiedergegeben, die einzeln zu kommentieren sein werden. Als Verständnishilfe ist dem Original eine deutsche Interlinearversion beigelegt.

furu ike ya | kawazu tobikomu | mizu no oto
alt Teich – | Frosch hineinspringen | des Wassers Ton

*Old deserted pond
 into which frogs catapult
 with splash of water.*²⁸ (Übers. Alfred H. Marks)

*Une vieille mare –
 Une raine en vol plongeant
 et l'eau en rumeur.*²⁹ (Übers. René Etiemble)

*Alter Teich in Ruh –
 Fröschlein springt vom Ufersaum
 Und das Wasser tönt.*³⁰ (Übers. Gerolf Coudenhove)

Bereits auf den ersten Blick springt einem die absolut höher konzentrierte Dichte der Druckerschwärze in den Übersetzungen ins Auge.

28 Zit. in: René Etiemble, *Du haiku*, Paris: Kwok On, 1995, S. 50.

29 Zit. in: Etiemble, *Du haiku* (wie Anm. 28), S. 61.

30 Zit. in: Etiemble, *Du haiku* (wie Anm. 28), S. 41.

In der englischen Version gibt bereits die erste Wortgruppe in ihrer 5-silbigen Speicherkapazität einen großen Spielraum zu erkennen. Für die Wiedergabe des originalen Inhalts reichen 2 Silben, nämlich »old pond«, vollkommen aus. Eingepflanzt wird in dieses Silben-Vakuum das 3-silbige Wort »deserted«. Dessen Entsprechung sucht man im japanischen Original vergebens. Was passiert in der zweiten Wortgruppe? Für den Akt des Einspringens des Frosches hätte man dort die freie Auswahl zwischen lauter einsilbigen Verben wie »jump«, »leap« bzw. »spring«; aber, wiederum um an die erstrebenswerte Silbenzahl 7 heranzukommen und vermutlich aus keinem anderen Grunde, entscheidet sich der Übersetzer für das 3-silbige – wenn man die stille Naturszene vor Augen hat, möchte man fast sagen – monströse Verb »catapult«. Dieses korrespondiert hinterher mit dem »splash« in der dritten Wortgruppe, das ebenfalls unglücklich gewählt ist, denn es verleiht dem Ganzen einen übertriebenen Dynamismus durch seine siblierende Onomatopöie, die – ganz abgesehen davon, dass man sich nach dieser Übersetzung eine Schar von Fröschen vorzustellen hat, die miteinander ins Wasser hineinstürzen – im Hinblick auf die Originalstimmung absolut fehl am Platze ist.

Auch in der französischen Version wird versucht, die Silbenzahl auf das erhabene Ziel 17 hin zu maximieren, wenn auch zum Teil durch subtilere Manöver wie z.B. den wiederholten Gebrauch von unbestimmten Artikeln. Solange man Artikel verwendet – Wörter, die semantisch unbefrachtet sind –, braucht der Sinnhorizont des Originals dadurch nicht unnötig erweitert zu werden. In der zweiten Wortgruppe geschieht das aber doch wieder: der Ausdruck »en vol« dient mit Sicherheit weniger zur Erklärung eines originalen Wortsinns als vielmehr zum bloßen Auffüllen eines Silben-Vakuums. Gewonnen wird dadurch eine zusätzliche dynamische Dimension im Sprungakt des Frosches, die jedoch, genauso wie in der englischen Version, die karge Deskriptivität des Originals zunichte macht. Hinzu kommt noch eine kleine syntaktische Umstellung, die alle drei angeführten westlichen Übersetzer, jeder auf seine Art, in Kauf genommen haben. Es hat den Anschein, dass der Westen eine fremde Form ohne weiteres so übernehme, wie sie ist, eine fremde Logik hingegen unentwegt nach seiner Logik umgestaltete. Grammatikalisch gesehen bildet im Original die gesamte Wortgruppe 2 lediglich ein Linksattribut zur Wortgruppe 3, dem Klang des Wassers. Erst dort, in der dritten und letzten Wortgruppe, wird der Hauptgegenstand der Beschreibung beim Namen genannt; die zweite Wortgruppe ist der darauffolgenden nur attributiv »angehängt«. Das »et«, mit dem die

dritte Wortgruppe ansetzt – dasselbe gilt auch für das »und« in der deutschen Übersetzung –, die syndetische Ankoppelung der letzten zwei Wortgruppen, erzeugt als Signal einer prozessualen Zäsur einen syntaktischen Bruch, der im Original so nicht vorkommt.

Der Wandel zieht, und sei er anfangs noch so geringfügig, Kreise. Roland Barthes liefert in seinem von einer Japan-Reise inspirierten Buch *Das Reich der Zeichen* einige Auskünfte, die sich, vom empirischen Standpunkt aus gesehen, schlechthin als falsch erweisen.³¹ Wenn dort von der Kunst des Haiku die Rede ist, so ist es bezeichnend, dass Barthes im Namen des Westens es grundsätzlich für möglich hält, gerade diesen Haiku nach »ein[em] syllogistische[n] Muster mit drei Zeiten« – nämlich »Aufstieg, Schwebezustand, Schluß«³² – zu deuten. Dass er in Anbetracht der vollkommen anspruchslosen Lesbarkeit des Haiku am Ende diese Art von Interpretation, »die [im Westen] dazu bestimmt [ist], den Sinn zu *durchdringen*«³³, zusammen mit den anderen metaphoristischen Deutungsverfahren doch nicht gutheißt, ist in diesem Zusammenhang einerlei. Tatsache ist, dass dieser Haiku nicht nur nicht syllogistisch aufgebaut ist, sondern überhaupt keine logische Dreiteilung duldet. Was Barthes für syllogistisch deutbar hält, ist nicht das Original, sondern lediglich eine fehlerhafte, auf westliche Art syntagmatisierte Übersetzung.

Die deutsche Version eignet sich am besten für die Veranschaulichung der Problematik. Hier finden zwei typische szenarische Überdeskriptionen statt, die den Text vom Original unentschuldig fortbewegen: (1) der alte Teich wird situiert in eine determinierte Atmosphäre – »in Ruh« – und (2) die Ausgangsposition des springenden Frosches wird spezifiziert – »vom Ufersaum« –; von derartigen Details ist im Original keine Spur. Roland Barthes hat Recht, wenn

31 Vgl. Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1981. So wird z.B. im Kapitel über »Pachinko«, eine Art japanischen Flippers, übersehen, dass Pachinko-Hallen für Kenner nichts anderes als getarnte Spielkasinos sind. Sehr wohl gilt auch dort die »Symbolik der Penetration« (S. 46), die Barthes ausschließlich dem westlichen Spielautomaten zuschreiben will: Es geht darum, die Maschine zu »knacken« und den ursprünglichen Einsatz auf ein Vielfaches vermehrt wieder einzuziehen. Der Spieler wird nicht »symbolisch mit Geld besudelt« (S. 46), wie Barthes meint, sondern *faktisch* (vgl. S. 43–46).

32 Barthes, *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 31), S. 98.

33 Barthes, *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 31), S. 98; Hervorhebung im Original.

er die Kunst des Haiku als »anti-deskriptiv«³⁴ bezeichnet. Der Haiku benennt die Gegenstände mit einem Minimum an Attribution, so als wären sie etwas absolut Prototypisches: Teich, Frosch, Wasser etc. Das Bemühen, die metrischen Lücken aufzufüllen, die durch das Ungleichgewicht in der Aussagefähigkeit zwischen der japanischen und der europäischen Silbe entstehen – um auf keinen Fall die heilige Silbenzahl 17 zu verfehlen –, resultiert in einer Reihe von Eingriffen, die fatale Konsequenzen haben für die Knappheit, die Kürze und die Schlichtheit, kurz, für das Wesen des Haiku insgesamt. Der Haiku erweckt niemals den Eindruck, es wäre in ihm etwas ausgespart geblieben. Dort sind keine Lücken – oder, um mit Wolfgang Iser zu sprechen, »Leerstellen« –, die im Akt des Lesens aufgefüllt werden müssten. Wer im europäischen Sprachraum beim Übersetzen eines Haiku auf der Silbenzahl 17 insistiert, muss vom Original Leerstellen ertrotzen, die gar nicht da sind, und zerstört damit das Original.

8.

Die Beobachtung führt einem einmal mehr deutlich vor Augen, dass die europäischen Sprachen in einem zahlenmäßig festgesetzten Silbengefüge wesentlich aussagefähiger sind als die japanische Sprache. Das Prinzip, das beim Verfassen eines japanischen Haiku maßgebend ist, ist ein Prinzip des Verdichtens, ein Prinzip des Komprimierens einer zwangsfreien Schau zu einer strengen Form. Der 17-silbige Raum muss dafür ausreichen. In den Übersetzungen, wie den eben besprochenen, jedoch scheint das genau umgekehrte Prinzip zu obwalten, nämlich das Prinzip des Dehnens: der 17-silbige Raum muss aufgefüllt werden. Daraus erhellt, weshalb die oben zitierten Übersetzungen bereits in ihrem Keim missraten sind. Sie neigen zur Extension, Deskriptivität und Redundanz, kurz, zu allem, was sich mit dem Haiku nicht vereinen lässt. All diese Tendenzen sprechen dagegen, die Silbenzahl 17 als den europäischen Standard der Haiku-Dichtung weiterbestehen zu lassen. Als erstes Teilfazit unter dem prosodisch-quantitativen Aspekt sei bekräftigt – und man kann es nicht oft genug wiederholen –: Ein europäischer Haiku, der dem

34 Barthes, *Das Reich der Zeichen* (wie Anm. 31), S. 105. Allerdings heißt das Adjektiv in der französischen Originalausgabe »contre-descriptif« (Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1970, S. 100).

japanischen Haiku sowohl in dessen komprimiertem Aussagewert als auch in dessen gerafftem Zeitwert entsprechen will, muss mit wesentlich weniger als 17 Silben auskommen.

Hierzu sei noch ein Beispiel herangezogen, damit das Resultat sich ebenfalls auf der spiegelverkehrten Seite bestätigt. In der entgegengesetzten Übersetzungsrichtung – in diesem Fall aus dem Deutschen ins Japanische – passiert nämlich genau das Gegenteil von Extension, Deskriptivität und Redundanz, wenn es darum geht, die Silben zahlenmäßig einander anzugleichen. Günther Klinge schreibt nach dem strengen 5–7–5 Schema und mit dem obligatorischen Jahreszeitenwort 17-silbige Haiku in deutscher Sprache. Seine Haiku-Sammlungen wurden in Japan mit Übersetzungen in zweisprachigen Ausgaben veröffentlicht. Die japanischen Übersetzungen sind wiederum solche, die im strengsten Sinne des Wortes Haiku sind: Sie sind nämlich nach denselben strengen Regeln nachgebildet. Sieht man sich nun Klings Originaltexte und deren japanische Übersetzungen parallel an und vergleicht man sie inhaltlich miteinander, so fallen einem allorts deutliche Unterschiede in der inhaltlichen Menge der Aussagen auf. Die japanischen Übersetzungen tun sich offensichtlich schwer, in der 5–7–5 Silbenvorgabe all das wiederzugeben, was die deutsche Sprache darin leistet. Ein kurzer Blick ins Buch genügt, um festzustellen, dass vieles in der Übersetzung unübersetzt geblieben ist. Nicht selten bleibt sogar eine komplette Zeile der deutschen Dreizeiler unübersetzt.³⁵ Der japanische Haiku ist viel kleiner und kompakter, als es der Westen denkt. Im deutschsprachigen Raum ist es zweifelsohne Krusches Verdienst, dass die Silbenzahl beim Übersetzen des Haiku tendenziell in Richtung 17 stark reduziert wird; aber sie ist noch weiter reduzierbar. Solange man beim Übersetzen das 5–7–5 Verfahren praktiziert oder zumindest darauf anlegt, darf von einer »Skelettierung«³⁶ keineswegs die Rede sein – auch wenn sie zum allgemeinen Ziel erhoben werden sollte.

35 Vgl. Günther Klinge, *Haiku-Sammlung: Den Regen lieben*, Tōkyō: Kadokawa, 1978. Beispiele davon finden sich etwa auf S. 74, 112, 126, 131, 153, 168, 173, 198, 211 u.a.m.

36 Rudolf Thiem, *Möglichkeiten, Probleme und Grenzen beim Übertragen japanischer Haiku*, in: <http://kulturserver-nds.de/home/haiku-dhg/Archiv/Thiem_Moeglichkeiten%20der%20Uebertragung.htm> (1.6.2005).

9.

Der zweite Aspekt, das Metrum des Haiku, ist der problematischste von allen. Denn hierunter verfügt man über so gut wie keine Vergleichskriterien. Krusche schreibt, der Haiku habe zwar »einen ausgeprägten inneren Rhythmus und eine aus den Intonationsmöglichkeiten der japanischen Sprache gewonnene Melodik«, kenne aber »keinen Wechsel von langen und kurzen oder betonten und unbetonten Silben«. ³⁷ Darin wird die Hauptschwierigkeit angesprochen: die japanische Versdichtung funktioniert weder nach dem quantifizierenden noch nach dem akzentuierenden Prinzip, von denen das eine oder das andere je nach Sprache für die europäische Versdichtung maßgebend ist. Der Haiku hat zwar ein verbindliches syllabisches Schema; die Gesamtsilbenzahl 17 und deren rhythmische Verteilung auf 5–7–5 müssen stimmen. Über diese formal-quantitative Richtlinie hinaus existieren aber keine weiteren formalqualitativen Vorschriften in der Art, welche exakte Stelle eine Hebung, und welche exakte Stelle eine Senkung einzunehmen hat. Wichtig ist einzig und allein die Menge der Silben; es kommt lediglich auf eine quantitative Anpassung an und nicht zusätzlich auf eine metrische. Welchen europäischen Versfuß soll man beim Übersetzen eines solchen Sprachgebildes nehmen? Trochäus oder Jambus? Welcher erweist sich als sinnvoller für die Wiedergabe der Sprachmelodie des Originals? Solche Fragen müssen in Einzelfällen geklärt werden. Denn die drei Wortgruppen des Haiku, die rein qualitativ ein obligatorisches Muster befolgen und keinen qualitativen Regeln unterliegen, sind innerhalb von sich selbst rhythmisch vollkommen frei organisierbar. Die Sprachmelodie, die sich aus der jeweiligen freien Organisation von hoch intonierten und niedrig intonierten Silben ergibt, variiert von einem Haiku zum anderen.

An Versuchen, beim Übersetzen nach einem festen metrischen Muster vorzugehen, hat es im Westen nicht gefehlt. Es hat vor allem dann nicht gefehlt, wenn man sich dafür entschieden hatte, die Silbenzahl 17 samt dem dreiteiligen Gerüst zu einer allgemeingültigen, supralingualen Norm zu erheben. Im deutschsprachigen Raum kann man mittlerweile auf eine kleine historische Entwicklung zurückblicken. Noch in den 40er Jahren übersetzt Paul Lüth, ohne Restriktion in der Silbenzahl und ohne festgelegtes metrisches Modell, in dreizeiligen Formen mit umschließendem Reim in der Art eines Ritornells. ³⁸ Nach der allgemeinen

³⁷ Krusche, *Haiku* (wie Anm. 14), S. 113.

Sensibilisierung für das originale 5–7–5 Silbenschema tritt dann zunächst eine trochäisch orientierte Phase ein, die um die 60er Jahre etwa bei Gerolf Coudenhove floriert³⁹; abgelöst wird sie zum Teil durch eine neue jambische Tendenz ab den 70ern etwa bei Jan Ulenbrook.⁴⁰ Sein Verfahren begründet er damit, dass »das Stakkato, das der Trochäus [...] heraufbeschwört, die Stille [erschlage]«. ⁴¹ Dabei war der Jambus in der vorherrschenden Übersetzungspraxis bis dahin eher unbeliebt. Viele Übersetzer fanden, der trochäische Silbenfall »[komme] dem [Silbenfall] der japanischen Sprache am nächsten«. ⁴² Dieses pauschale Urteil ist gar nicht unbegründet. Der Jambus tendiert dazu, die Hebungen in die Länge zu ziehen, und produziert somit einen schwungvollen Rhythmus, der dem relativ gleichmäßigen Rhythmus der japanischen Sprache fremd begegnen muss. Der Trochäus hingegen kommt mit seinem taktfesten, eilenden Gang meistens der Artikulationsweise der japanischen Silben viel näher.

Die folgenden Beispiele zeigen, wie unterschiedlich sich die Haiku je nach gewähltem Versmaß bei lautem Lesen anhören. Alle drei Übersetzungen beziehen sich auf denselben Haiku, das Krieger-Gedicht aus Bashōs Reisetagebuch *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* (1689):

*Weicher Rasen und grüne Bäume.
Wie vielen jungen Kriegern, Frühlingsgras,
Warst du der Sproß ihrer Träume?*⁴³ (Übers. Paul Lüth)

38 [siehe S. 24 unten] Vgl. Paul Lüth (Hrsg.), *Frühling Schwerter Frauen. Umdichtungen japanischer Lyrik. Mit einer Einführung in Geist und Geschichte der japanischen Literatur*, Berlin: Neff, 1942.

39 Vgl. Gerolf Coudenhove, *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*, Zürich: Manesse, 1963. Die deutschsprachige Version von Bashōs Frosch-Gedicht in Abschnitt 7 stammt von ihm; der taktfeste trochäische Silbenfall fällt beim Lesen unschwer auf.

40 Vgl. Jan Ulenbrook, *Haiku. Japanische Dreizeiler*. Ausgewählt und aus dem Urtext übersetzt von Jan Ulenbrook, Stuttgart: Reclam, 1995. Genauerer zu den verschiedenen Tendenzen der Übertragung des Haiku im deutschsprachigen Raum kann man nachlesen in: Thiem, *Möglichkeiten, Probleme und Grenzen* (wie Anm. 36).

41 Ulenbrook, *Haiku* (wie Anm. 40), S. 269.

42 Ulenbrook, *Haiku* (wie Anm. 40), S. 270.

43 Zit. in: Thiem, *Möglichkeiten, Probleme und Grenzen* (wie Anm. 36).

*Sommergras im Wind
 Letzte Spur des Lebenstraums
 manchen Kriegermanns!*⁴⁴ (Übers. Gerolf Coudenhove)

*Das Sommergras, ach,
 Ist von den Kriegern nun noch
 Der Rest der Träume ...*⁴⁵ (Übers. Jan Ulenbrook)

Lüths Übersetzung besticht durch die W-Alliteration und den Ausgangsreim in Zeile 1 und 3, folgt aber keinem metrisch vereinheitlichten Schema; Coudenhove und Ulenbrook hingegen komponieren ihre Versionen nach einem festen, gleichmäßigen Rhythmus durch: der erstere trochäisch, der letztere jambisch. Darüber hinaus halten sich die letzten beiden Übersetzungen exakt an die Grundstruktur 5–7–5 und die Gesamtsilbenzahl 17. So machen sich dort einmal mehr die nicht ungewichtigen inhaltlichen Abweichungen der Texte voneinander, die durch unterschiedlich interpretierendes Auffüllen der Silben-Vakua entstehen, sowie bedeutungsschwache Füllwörter wie »nun« und »noch«, die nur *metris causa* herangezogen werden, bemerkbar.

An dieser Stelle rufe man sich noch einmal das Rechenergebnis von Abschnitt 4 ins Gedächtnis zurück: Für die inhaltliche Wiedergabe von 17 japanischen Silben müssten etwa 10 europäische Silben ausreichen. Wenn man dies im Hinterkopf behält und gleichzeitig die 3-Wortgruppen-Struktur als Grundmuster nicht aufgibt – abstrahiert stellt sie drei Wortgruppen dar, von denen die erste und die dritte gleich groß und die zweite etwas größer ist –, so gewinnt man ein Silbenschema von 3–4–3. Es hat die Gesamtsilbenzahl 10 und ist metrisch frei komponierbar.⁴⁶ Der Vorschlag soll weniger als selbstsichere Herausforderung denn als bescheidene Unterstützung einer Form gemeint sein, die, sei es durch Zufall, schon einmal in dieser Richtung realisiert wurde und von der noch im letzten Abschnitt die Rede sein wird. Die Aufwertung und die Standardisierung dieser Form könnten die europäische Haiku-Dichtung wenn nicht gerade revolutionieren, so doch entscheidend verbessern.

44 Zit. in: Thiem, *Möglichkeiten, Probleme und Grenzen* (wie Anm. 36).

45 Zit. in: Thiem, *Möglichkeiten, Probleme und Grenzen* (wie Anm. 36).

46 Im Februar 2001 habe ich im Rahmen eines Komparatistik-Seminars an der Universität Tübingen eine Seminararbeit vorgelegt, in der ich diesen Innovationsvorschlag unterbreitete. Als unveröffentlichtes Manuskript blieb sie verständlicherweise wirkungslos.

10.

Dem letzten, visuellen bzw. typografischen Aspekt des Haiku, wurde in der Forschung bisher am wenigsten Beachtung zuteil. Dennoch ist auch unter diesem Aspekt in der Geschichte der Übersetzung und der Rezeption des Haiku im Westen einiges geschehen. Heute begegnet uns der europäische Haiku meistens in einer dreizeiligen Form. Er sieht aus wie eine verselbstständigte dreizeilige Strophe. Die 3-Zeilen-Gliederung soll im Grunde die Struktur des Haiku aus drei Wortgruppen veranschaulichen; folglich darf man sie als eine leserfreundliche Darstellung bezeichnen. Übersehen wird dabei, dass der japanische Haiku eigentlich so leserfreundlich gar nicht ist, wie noch zu zeigen sein wird.

Der Haiku als »Dreizeiler« ist eine reine Erfindung des Westens. Verfolgt man beispielsweise die angelsächsische Übersetzungsgeschichte des Haiku bis in ihre Anfänge zurück, so kann man beobachten, wie die Übersetzbarkeit der Form anfangs an durchaus anderen Mustern erprobt wurde, und dadurch feststellen, dass die heute überall gängige dreizeilige Form so selbstverständlich nicht ist. Giroux berichtet von einigen früheren englischen Übersetzungen, die in zwei- oder vierzeiligen Strophenformen und mit Endreimen realisiert wurden.⁴⁷ Als mögliche Erklärung dafür, dass man bei der Zeileneinteilung anfangs auf die Zahl 2 oder 4 ausgewichen ist, führt er an: »the three-line stanza is foreign to English poetic expression«.⁴⁸ Dies zeugt von einem klaren, zielsprachenorientierten Verfahren. Giroux verweilt bei dieser unbewiesenen Annahme und prüft, ob das Fremdeln mit der dreizeiligen Form historisch gerechtfertigt sei. Liegt etwa die Scheu vor einer dreizeiligen Strophenform in der Natur der englischen Sprache begründet? Seine Antwort darauf ist ein klares Nein. Als Gegenbeweis weist er auf die dreizeilige Strophenbauweise hin, die in der alten britischen Versdichtung wahlweise vorkommt. Nach einer vergleichenden Betrachtung der möglichen Formen kommt er am Ende zu folgendem Schluss: »the direct, austere, three-line form of Japanese haiku is [...] the most suitable

47 Vgl. Giroux, *The Haiku Form* (wie Anm. 22), S. 86. Der Endreim als poetisches Stilmittel existiert in der traditionellen japanischen Dichtkunst nicht. Reimähnliche Klangüberlagerungen in Wortgruppenausgängen rufen im Japanischen meistens eher den Effekt des Unseriösen bzw. Komischen hervor.

48 Giroux, *The Haiku Form* (wie Anm. 22), S. 91.

form for English haiku«. ⁴⁹ Aber wer sagt denn, dass der japanische Haiku dreizeilig sei? Sein dreiteiliger Aufbau ist eine innere Struktur; die Zäsuren sind keineswegs visuell wahrnehmbar. Zu irgendeinem Zeitpunkt in der früheren Phase der Rezeptionsgeschichte des Haiku muss irgendein Fachmann auf dem Gebiet aus der Tatsache, dass der Haiku *de jure* dreiteilig ist, den verhängnisvollen und folgenschweren Trugschluss gezogen haben, der Haiku sei *de facto* dreizeilig. Genaueres in dieser Hinsicht zu ermitteln, wäre eine spannende Aufgabe für die Spezialisten der Rezeptionsforschung; das übersetzungspraktische Interesse der vorliegenden Arbeit will nun das Augenmerk darauf lenken, wie der japanische Haiku tatsächlich aussieht.

Der japanische Haiku besteht – wie schon in Abschnitt 2 zum Teil gezeigt wurde – aus einer einzigen, fortlaufenden, vertikalen Zeile. Das Druckbild gibt genau die Leichtigkeit und die Schnelligkeit wieder, mit denen ein Haiku von oben nach unten in einem Zug niedergeschrieben wird. In gewissem Sinne wirkt das Erscheinungsbild sogar agrammatisch, enthält es doch kein einziges Satzzeichen. Darüber hinaus kümmert sich die japanische Schrift kaum um die lexikalische Segmentierung: Die Abstände zwischen den einzelnen Schriftzeichen sind allorts einheitlich. Vom alleinigen Sehen lässt sich weder erkennen, wo ein Wort endet und wo ein anderes beginnt, noch ausmachen, wo eine Wortgruppe abbricht und wo eine neue ansetzt. Im moderneren Haiku wird die Strukturerkennung manchmal sogar durch ein Enjambement-Verfahren – hier gemeint als Wortgruppensprung – weiter erschwert. Was Krusche dazu schreibt – er behauptet nämlich, »[i]n japanischen Druckausgaben [seien] die Worte einzeilig untereinander geschrieben, wobei die zusammengehörigen Wortgruppen durch Zwischenräume voneinander abgesetzt [seien]«⁵⁰ –, ist schlechthin unzutreffend. Die Zwischenräume, die er erwähnt, sind drucktechnische Einheitsmaßnahmen und bestehen nicht nur zwischen den drei Wortgruppen, sondern zwischen allen einzelnen Schriftzeichen.⁵¹ Erst beim Lesen wird einem klar, an

49 Giroux, *The Haiku Form* (wie Anm. 22), S. 93.

50 Krusche, *Haiku* (wie Anm. 14), S. 113.

51 Vergleichbares gab es auch im europäischen Sprachraum: Man denke an die *scriptio continua*, die in griechischen und lateinischen Inschriften aus der Antike zu beobachten ist. Dort folgen die Buchstaben ohne erkennbaren Abstandsunterschied aufeinander und erfordern damit eine erhöhte Leseanstrengung.

welchen Stellen die unsichtbaren Zäsuren vorzustellen sind, die die Schwellen zwischen den drei Wortgruppen markieren sollen. Die schematische Aufteilung des Haiku in zwei 5-silbige und eine 7-silbige Wortgruppe ist eine strukturinterne Angelegenheit. Von ihr auf eine dreizeilige Realisierbarkeit zu schließen, wäre nicht nur gewagt, sondern weit gefehlt. In der Tat gehört das Erkennen solcher Zäsuren essenziell zur Lesearbeit des Haiku. Beim Lesen eines Haiku geht es nicht allein um das Verständnis des Inhalts, sondern als Erstes um das Erkennen der Struktur. Wenn die Zäsuren schon auf dem Druckbild visuell wahrnehmbar wären, so fiel die erste Spannung beim Lesen gänzlich weg.

Insofern darf man der üblichen westlichen Übersetzungspraxis des Haiku provokativ entgegenhalten: Der Haiku, der vermeintliche Dreizeiler, ist in seiner ursprünglich intendierten Gestalt ein *Einzeiler*. Für das Tanka, den vermeintlichen Fünfzeiler, gilt das Gleiche. Falls Tanka oder Haiku im Japanischen mehrzeilig dargestellt werden, so geschieht es aus reinen Platzgründen. Dies kann man vor allem auf Kalligrafie-Karten beobachten, die wegen ihrer beschränkten vertikalen Ausdehnung den Originaltext nicht einzeilig unterbringen können. Interessanter noch ist die typische Lösung des Platzproblems, die sich vielerorts nachprüfen lässt: Bei den Zeilenumbrüchen, die man in solchen Fällen vorzunehmen gezwungen ist, orientiert man sich nicht unbedingt an den Schnittstellen zwischen den Wortgruppen, sondern man unterbricht die jeweilige Zeile in der Regel dort, wo sich der Platz für die vertikale Schriftführung gerade erschöpft. So bleibt die Aufgabe des Lesers, die unsichtbaren Zäsuren zwischen den Wortgruppen zu erkennen, bei der willkürlichen Aufsplitterung der Texte weiter erhalten.

Takuboku Ishikawa (1886–1912) war der erste Tanka-Dichter, der seine Aufmerksamkeit auf die Wirkungskraft des Druckbildes gerichtet und über dessen Variationsmöglichkeiten nachgedacht hat. Heute würde man ihn einen Layout-Strategen nennen. Takuboku dachte an eine Verfremdung des gewohnten Erscheinungsbildes auf dem Druckbogen.⁵² Traditionell stand das Tanka auf Schriftrollen oder Druckfahnen von jeher einzeilig. Takuboku kam auf den innovativen Einfall, jedes seiner Tanka dreizeilig drucken zu lassen – wohlgemerkt: nicht fünfzeilig, sondern dreizeilig – und ihm so ein neues Gesicht zu geben. Die Zeilenaufteilung erfolgte nach der inneren Logik eines jeden

52 Vergleichbares findet man im deutschsprachigen Raum etwa in der rechts absteigenden Stufenlyrik bei Hölderlin oder in der symmetrischen Mittelachsenlyrik bei Arno Holz.

Tanka; die Längenverhältnisse zwischen den Zeilen konnten daher von einem Tanka zum anderen stark variieren. Es war eine durchaus formalästhetische, rezeptionslenkende Entscheidung, aber keine gezielt leserfreundliche im Sinne der Wortgruppenenerkennung. Auch in diesem Ausnahmebeispiel lässt sich also bestätigen, dass die Visualisierung der Zäsuren, auf die die formbewussten westlichen Übersetzer viel Wert zu legen scheinen, selbst bei den formbeflissensten japanischen Kurzzyrikern kaum eine Rolle spielt. Manchem Epigonen zum Trotz bleibt Takubokus 3-Zeilen-Struktur eine Sonderform; in der Regel präsentieren sich Tanka und Haiku auch heute noch einzeilig.⁵³ In der in Abschnitt 6 zitierten Studie von Kawamoto war eines seiner erklärten Ziele, den Haiku vor westlichen Augen zu entmystifizieren. Gemeint ist damit eine Kritik an der übermäßigen Esoterisierung des Haiku im Westen durch das Zen. Kawamoto stellt sich sein Buch vor als »a liberating antidote to the excessive Zen influence on haiku in the West«. ⁵⁴ Gleichmaßen sind Tanka als Fünfzeiler und Haiku als Dreizeiler reine Mythen des Westens. Sie sind von groben Missverständnissen genährt. Es ist an der Zeit, sie zu dekonstruieren.⁵⁵

53 Vgl. dazu etwa Machi Tawaras Tanka-Sammlung *Sarada kinenbi* (Tōkyō: Kawaide shobō shinsha, 1987), die in Japan Ende der 1980er Jahre nationaler Bestseller wurde und für einen nachhaltigen Tanka-Boom sorgte. Ihr besonderer Reiz lag in der hybriden Kombination von traditioneller Form und neuester Alltagssprache. Die Gedichte sind nach konventioneller Art einzeilig abgedruckt.

54 Kawamoto, *The Poetics of Japanese Verse* (wie Anm. 25), S. viii.

55 Die Tatsache, dass mir im Westen noch keine einzige einzeilig realisierte Übersetzung eines Haiku begegnet ist, legt mir die Vermutung nahe, dass in der westlichen Dichtungstradition eine einzige Zeile niemals – zumindest bis heute – als eine vollendete poetische Form gelten konnte. Nicht einmal in der Experimentallyrik bei Eugen Gomringer oder Ernst Jandl sind einzeilige Gedichte anzutreffen. Die klassisch bewährten Untergattungen der Lyrik wie Epigramme oder Xenien liefern zwar minimale Formvariationen; sie sind aber alle mindestens zweizeilig. Insofern lautet meine Frage konkret: Lässt sich dieses traditionelle Poesie-Verständnis des Westens, nicht zuletzt zugunsten einer wirkungsäquivalenten Übersetzung im Zeichen der Globalisierung, nicht umwälzen?

11.

Die Probleme beim Übersetzen eines japanischen Haiku in eine europäische Sprache sind noch lange nicht ausdiskutiert. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die formalen Probleme, die in der westlichen Übersetzungsgeschichte des Haiku tendenziell entweder bagatellisiert oder übersehen wurden. Die sprachlichen Schwierigkeiten waren ohnehin oft groß genug. Es war Ziel dieses Beitrags, die formalen Probleme beim Übersetzen des Haiku unter drei Grundaspekten, dem prosodisch-quantitativen, dem prosodisch-qualitativen und dem typografischen, eingehend zu diskutieren und zu jedem einzelnen Punkt konkrete Lösungswege vorzuschlagen, die in die Praxis auch wirklich umgesetzt werden können. Dadurch soll der Weg zu einem europäischen Haiku geebnet werden, der diesen Namen tatsächlich verdient; zu einem europäischen Haiku, der sich nicht den formalen Kriterien des japanischen Originals sklavisch anpasst, sondern eigene Kriterien aufstellt, die mit den japanischen nicht identisch sind, sondern mit ihnen wirkungsgemäß korrespondieren.

Zum Schluss seien drei Übersetzungen bzw. Nachdichtungen aus dem englischsprachigen Raum angeführt, um die Problematik in ihrer maximalen Variationsbreite einmal mehr zu veranschaulichen und nicht zuletzt auf eine überzeugende Umsetzung des Modells hinzuweisen, das in der vorliegenden Arbeit mit Blick auf die Wirkungsäquivalenz zwischen Original und Übersetzung postuliert wird. Alle drei Texte beziehen sich, mit unterschiedlichen formalästhetischen Ansprüchen, auf Bashōs Frosch-Gedicht. Die erste Übersetzung setzt jambisch an:

*A lonely pond in age-old stillness sleeps ...
 Apart, unstirred by sound or motion ... till
 Suddenly into it a lithe frog leaps.*⁵⁶ (Übers. Curtis Hidden Page)

Der Text ist dreizeilig in Fünfhebern geschrieben, von denen der erste und der zweite durch ein vokalisches Homoiarkton verbunden sind, während der erste

⁵⁶ Zit. in: Ken Knabb, *Matsuo Bashō: Frog Haiku (Thirty Translations and One Commentary)*, in: <<http://www.bopsecrets.org/gateway/passages/basho-frog.htm>> (1.10.2004).

und der letzte sich im Ausgang aufeinander reimen. Er stellt, wenn man so will, eine alleinstehende Terzine dar; eine Form, die man in der abendländischen Dichtungstradition etwa von Dantes *Divina Commedia* kennt. Das Problem der Überdeskription kommt hier noch einmal eindeutig zum Vorschein: Der Überschuss an metrisch aufzufüllenden Silben im Gegensatz zum äußerst knapp organisierten Original – eine Terzine besteht aus 3 mal 11 Silben – verführt zu einem poetischen Überschwang, zu einem Übermaß an Information. Es steht außer Zweifel, dass einem solchen Sprachgebilde die Bezeichnung »Poesie« zukommt; es fällt jedoch dezidiert nicht mehr unter die Rubrik des Haiku. Noch gewagter und spielerischer zeigt sich in der strophischen Ausgestaltung die zweite Übersetzung:

*There once was a curious frog
Who sat by a pond on a log
And, to see what resulted,
In the pond catapulted
With a water-noise heard round the bog.* (Übers. Alfred H. Marks)

Der Übersetzer hat den Haiku in einen Limerick verwandelt. Das heißt, formal besteht der Text aus einem dreihebigen und einem zweihebigen Verspaar, gefolgt von einem letzten Dreiheber, mit einem anapästischen Silbenschema und der Reimfolge aabba; inhaltlich verpflichtet er sich zu einem narrativen Aufbau mit einer grotesken Pointe. Weniger als auf das Original verweisende Übersetzung denn als von ihm inspirierte Variation kümmert sich der Text kaum um die knappe Form und den konzisen Inhalt desselben. Das im vorigen Beispiel erkannte Problem manifestiert sich in noch gesteigertem Maße: Überfülle des Inhalts durch Überdehnung der Form, Redundanz durch Überkapazität. Geradezu antipodisch zu den letzten beiden Beispielen verhält sich nun eine dritte Übersetzung:

*An old pond –
The sound
Of a diving frog.*⁵⁷ (Übers. Kenneth Rexroth)

57 Zit. in: Knabb, *Matsuo Bashō: Frog Haiku* (wie Anm. 56).

Der Text umfasst nur knapp 10 Silben. Die syntaktische Kongruenz mit dem Original – siehe dazu Abschnitt 7 – ist durch die semantische Vertauschung der zweiten und der dritten Wortgruppe sichergestellt. Unter allen Übersetzungen, die mir bisher bekannt sind, ist kaum eine andere, die vom prosodisch-quantitativen sowie -qualitativen Standpunkt aus besser gelungen wäre als diese Miniatur von Kenneth Rexroth. Nur unter typografischem Aspekt bleibt der Text noch weiter optimierbar: Er sollte, wenn auch horizontal, einzeilig und ohne Satzzeichen sein und die Abstände zwischen den Buchstaben sollten ein Stück weit denen zwischen den Worten angeglichen werden. Wenn man diesen gewagten Schritt nicht scheut, so gewinnt man ein Textbild, dessen optische Wirkung auf den westlichen Leser der Wirkung eines japanischen Haiku auf den japanischen Leser überraschend nahekommt:

An old pond the sound of a diving frog

Diese neue Form sei zum Schluss – mit bescheidener Innovationsfreudigkeit – dem Experten- sowie dem Dilettantenkreis unterbreitet.

Grundbausteine des Haiku (I)

dargestellt an ausgewählten fremdsprachigen Beispielen
von Klaus Dieter Wirth

Der Sinn und Zweck der mit diesem Beitrag beginnenden Serie in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen ist ein zweifacher: Zum einen sollen wichtige konstituierende Elemente des Haiku vor- und herausgestellt werden, zum anderen soll dies anhand fremdsprachiger Beispiele geschehen; nicht um das deutsche Haiku bewusst zu vernachlässigen, und erst recht nicht, um im Zuge des derzeitigen unseligen Trends zur Anglisierung interessanter erscheinen zu wollen. Letzteres wird schon dadurch deutlich, dass gleichermaßen Beispiele aus anderen Sprachen, vor allem dem Französischen, Niederländischen und Spanischen Berücksichtigung finden werden. Der zugrunde liegende Gedanke war vielmehr, den Blick für das zu öffnen, was außerhalb unseres Sprachraums vor sich geht bzw. sich schon entwickelt hat; dies gerade mit Bezug darauf, dass hierzulande viel zu lange eine unglückliche Nabelschau betrieben wurde, die in selbst verschuldeter Isolation gar nicht mitbekam, welch ungeheuren Siegeszug das Haiku unterdessen weltweit angetreten hatte und zu welcher Evolution es dabei gekommen ist. Vieles hat sich zum Glück in den letzten Jahren auch bei uns deutlich zum Besseren gewandelt. Trotzdem ist noch allenthalben die Verunsicherung spürbar. Man führe sich dazu nur die im Vergleich zu anderen (nationalen) Haikuzeitschriften auffallend geringe Anzahl von eingesandten bzw. veröffentlichten Haiku vor Augen. Dort füllen sie meist mehr als die Hälfte aller verfügbaren Seiten. Andererseits ist natürlich das Übergewicht an Essays und Artikeln, wie wir es in SOMMERGRAS antreffen, eher etwas, um das man uns echt beneiden sollte. Kurzum, der Nachholbedarf steht zweifelsohne noch außer Frage. Darüber hinaus dürfte der Blick über den Tellerrand grundsätzlich kaum schaden, um sich zu orientieren und im edlen Wettstreit mithalten zu können.

Dabei gebot es die Achtung vor den Autoren, den Übersetzungen, die im übrigen alle von mir selbst durchgeführt wurden, jeweils die Originalversionen voranzustellen, für Kenner der betreffenden Sprache ein zusätzlicher Reiz im Hinblick auf den direkten Vergleich. Wiederum aus Gründen der Aufrichtigkeit wurde auch bewusst nichts an den ursprünglich gewählten Schreibweisen

geändert. Da die Entstehungszeiten der Haiku im einzelnen nicht bekannt sind, kann es indes durchaus sein, dass der eine oder andere Autor inzwischen zu einer anderen Form gefunden hat.

1. Das Überraschungsmoment

Ein Wesenszug des Haiku ist bekanntlich die Entdeckung des Ungewöhnlichen gerade im alltäglichen Bereich, festgehalten in einer Momentaufnahme, die das Unerwartete urplötzlich und damit um so wirksamer bewusst macht. Auf diese Art und Weise wird die Verwunderung und Bestürzung des Autors quasi unmittelbar wie vor Ort erlebt weitergegeben, was wiederum dem Nachklingen (*yoin*) beim Leser bzw. Hörer zugute kommt, ein weiteres wesentliches Merkmal des Haiku. Naturgemäß kommt ein Überraschungseffekt fast ausschließlich erst am Schluss, d.h. im dritten Vers oder gar beim letzten Wort zustande.

Dennoch sollte das Haiku als Genre der Poesie niemals nur ein bloßer Schnappschuss, eine reine Naturskizze oder nur eine Prosanotiz sein. Zwar ist grundsätzlich eine möglichst objektive Wiedergabe des Geschehens bzw. des Erfahrenen anzustreben, andererseits ist jedoch gerade der Filter des *kokoro* (Herz, Gemüt) gemäß der japanischen Tradition unabdingbar. Man erinnere sich in diesem Zusammenhang auch der zweiten wichtigen Funktion des *kireji* (Schneidewort), nämlich der des Ausdrucks der Einwirkung einer außergewöhnlichen Wahrnehmung auf die Seelenlage des Verfassers. Somit kommt es nicht auf die unverfälschte Abbildung an, sondern letztlich auf deren künstlerische Gestaltung. Erst Rhythmus, Klang, Komposition, bedachtsam eingesetzte rhetorische Figuren machen ein Haiku zum Kunstwerk, zur Poesie mit eigener Berechtigung. Kurzum, gefragt ist letztlich der Maler, nicht der einfache Photograph.

Infolgedessen verfügt der erfolgreiche *haijin* nicht nur über eine wache, feinsinnige Aufnahmefähigkeit, sondern genauso gut über ein subtiles sprachgestalterisches Vermögen.

*a strand of hair
unfolds
with the letter*

*eine Haarsträhne
entfaltet sich
mit dem Brief*

Annie Bachini (GB)

*fetching firewood
I open the door
to moonlight*
Janice Bostok (AUS)

zum Brennholzholen
öffne ich die Tür
dem Mondlicht

*the vendor of bed linen
in the market place
stifles a yawn*
Andrew Detheridge (GB)

der Bettwäscheverkäufer
auf dem Marktplatz
unterdrückt ein Gähnen

*silver crescent
floating in the moonlight
– the dead fish*
Graham High (GB)

Silbersichel
im Mondlicht treibend
– der tote Fisch

*autumn wind
trying to keep myself
under my hat*
John Stevenson (USA)

Herbstwind
der Versuch, mich zu halten
unter dem Hut

*I look three ways
before crossing the street –
honking geese*
Mark White (USA)

ich schau in drei Richtungen
bevor ich die Straße überquere –
Wildgänseschreie

*toile nue
les pommes rougissent
sous son pinceau*
André Cayrel (F)

nackte Leinwand
die Äpfel erröten
unter seinem Pinsel

*fou ?
ce paysan qui sème
des goélands*
Catherine Lafortune (F)

verrückt ?
dieser Bauer, der
Möwen sät

*sur l'autoroute
un champ de maïs défile
à toute vitesse*

Hélène Leclerc (CAN)

*auf der Autobahn
ein Maisfeld zieht vorbei
mit voller Geschwindigkeit*

*grippe aviaire –
les poulets confinés morts
d'ennui*

Alain Legoin (F)

*Vogelgrippe –
die weggesperrten Hähnchen tot
vor Langeweile*

*soleil de printemps
elle tourne vers la lumière
son regard aveugle*

Monika Thoma-Petit (CAN)

*Frühlingssonne
sie wendet ihn dem Licht zu,
ihren blinden Blick*

*photo de classe
l'enfant malade
absent pour toujours*

Franck Vasseur (F)

*Klassenfoto
das kranke Kind
nicht da für immer*

*vent dans les tilleuls
des milliers de papillons
feuilles argentées*

Olivier Walter (F)

*Wind in den Linden
Tausende Schmetterlinge
silbrige Blätter*

*Tussen bladzijden
over oorlog en geweld
een geplette mug.*

Adri van den Berg (NL)

*Zwischen Seiten
über Krieg und Gewalt
eine zerquetschte Mücke.*

*De oude visser –
vol aandacht boet hij een net
dat hij nimmer gebruikt.*

Leidy de Boer (NL)

*Der alte Fischer –
flickt mit Bedacht ein Netz,
das er nie mehr braucht.*

*Het betonnen paaltje
in de parkeergarage;
ik hoorde het staan.*

Ferre Denis (B)

*De tweede tuinstoel
laat ze staan, ofschoon haar man
al een maand dood is.*

Bart Mesotten (B)

*Trots geeft de kleuter
zijn handje aan oma
getekend op papier.*

Lieve Mignon (NL)

*Twee wilde eenden
steken de rivier over
lopend op de brug.*

Gien de Smit (NL)

*noche corta
no para mí
y el mosquito*

Israel López Balan (MEX)

*Den Betonpfosten
in der Tiefgarage;
ich hörte ihn stehn.*

*Den zweiten Gartenstuhl
lässt sie stehn, obwohl ihr Mann
schon einen Monat tot ist.*

*Stolz gibt der Kleine
Oma sein Händchen,
gezeichnet auf Papier.*

*Zwei Wildenten
überqueren den Fluss
zu Fuß auf der Brücke.*

*kurze Nacht
nicht für mich
und die Stechmücke*

Heinrich Kahl

Ein Haiku, das mich angeht

*Auf dem Morgenreif
liegt das rote Ahornblatt
ganz verloren da.*

Als Haikufreunde, die sich seit Jahren kennen, tauschen wir uns aus, wollen auch festhalten an überlieferten Kriterien, um nicht das Haiku abdriften zu lassen in Richtung »Aphorismus mit Event-Charakter«. So lassen wir uns hin und wieder unsere Texte zukommen, entweder schriftlich oder auch telefonisch. Dann besprechen wir das eine oder andere, sagen, was uns auffällt, was uns gefällt, unter Umständen auch, was noch zu ändern, zu verbessern wäre, das heißt, wir lekturieren unsere Texte gegenseitig. So kommt mir gerade der oben zitierte Text von *Klaus D. Jürgens* entgegen, das heißt, er teilte ihn mir am Telefon mit.

Ich nehme gleich beim Hören den f-Laut wahr, der in der ersten Zeile einmal den -au-Laut, einmal den -ei-Laut abschließt: »Auf dem Morgenreif« ... – Das ist zunächst einmal eine gelungene sprachliche Formulierung, die meine Aufmerksamkeit hervorruft.

Danach lasse ich das Bild auf mich wirken: Ein rotes Ahornblatt auf weißem Reif – Rot und Weiß, dieses Farb-Kompositum, das (als Farb-Symbol) auch Geistiges signalisiert: *L e b e n* und *G e i s t*, *L e i b* und *G e d a n k e*. In diesem Fall auch gerade geschehender und geschehener Ver-Fall, gerade eingetretene Ver-Eisung, gerade vollzogener Abschied vom Leben.

Diese Aussage, diese Beschreibung in Worten könnte einfacher, schlichter, verständlicher nicht sein: Das (einzelne) Blatt *l i e g t* da. Es liegt *v e r l o r e n* da, es ist abgefallen, abgetrennt vom Fluss des Lebens, abgetrennt vom Saft- und Lebensstrom des Baumes. Es liegt nur noch da, kann nicht mehr wachsen, nicht mehr atmen, nicht mehr versorgt werden. Es liegt da nur noch eine Weile, danach wird es heraus sein aus der Welt, vom Winde verweht, vom Wasser weggetragen oder vom Erdreich verdeckt. Es wird hin sein, irgendwo hin, wo kein Auge es mehr wahrnehmen kann. Verloren eben.

Der Augenblick des Abfallens, des nächtlichen Sterbens ist vorüber. Offenkundig wird der Todes-Zustand erst dann, wenn der Tag, der Morgen da ist, wenn das abgefallene rote Blatt auf dem kurzlebigen weißen Morgenreif sich sichtbar abhebt und uns so im Bild den Gedanken vermittelt.

Leser-Texte

Haiku, Tanka, Tan-Renga, Rengay, Haiku-Sequenzen

Bis zu fünf Haiku oder Tanka können von jedem Leser eingeschickt werden. Aus den bis zum letzten Einsendeschluss eingegangenen Texten haben Gerd Börner, Claudia Brefeld und Volker Friebe die Besten herausgesucht, von jedem Autor mindestens einen Text.

Dietmar Tauchner

*Sommerende
der Abendwind fährt
in den Mülleimer*

Dieter W. Becker

*über meinem Haus
hängen Gewitterwolken;
auch der Hund weiß es*

Christa Wächtler

*Wellen an Wellen:
der Wind formte den Strandsand
zur neuen Landschaft.
Stets wechselt das Bild der See –
kein Tag gleicht dem anderen.*

Kurt F. Svatek

*Silvester
Frösteln kriecht hoch
zum Abschied*

Horst Ludwig

*Advent am Fenster.
Leis bringt Wind dem Jüngelchen
den Angelus ein.*

Conrad Miesen

*Ganz friedlich ist sie
eingenickt, während der Mord
im Fernseh'n geschieht*

Marion Eisenberger

*Schwarzgraue Schwaden
jagen über den Himmel
Reiter der Ferne*

Regina F. Fischer

*im geäst voller
pulverschnee verirrte glut –
das dompfaffmännchen*

Barbara Lindner

*Die Kastanien blühen –
ein einsamer Vogel singt
sein Lied ganz versteckt.*

Christina Rekitke

*Junischwüle –
auf Sandpfaden
Lärchenzapfen*

Renate Buddensiek

*Bank im Abendrot;
das alte Paar schaut ins Licht
das langsam erlischt.*

Gabriele Reinhard

*kein Himmel
mein Blick sinkt
mit dem fallenden Schnee*

*Winterhelle
auf dem Strand
die Rücken der Boote*

*Spätnachrichten
auf dem Anrufbeantworter
meine Stimme*

Alexis Dossler

*Der erste Herbststurm
färbt den bunten Laubteppich
kastanienbraun.*

Silvia Kempen

*am Bahnhof
...die Tränen
nimmt der Regen mit
im Gepäck
mein alter Teddy*

*schlaflos –
im Mondlicht bauscht sich
die Gardine*

Heinrich Kahl

*Wolkenschatten ziehn
über grüne Wiesen hin,
also geht die Zeit.*

Heike Stehr

*Weggabelung
Ich nehme den
steileren Pfad*

Hildegund Sell

*Lautlos in der Nacht
schweben Papierlaternen
mit kleinen Feuern.*

Angelika Ortrud Fischer

Haiku-Sequenz

Abgesang

*Umsonst das Gewäsch –
geräuschvoll auf flachem Dach
badet die Krähe*

*Wind spielt mit dem Laub –
immer mehr Brombeergestrüpp
zwischen den Sträuchern*

*Im einst gepflegten Rasen
zahlreiche Maulwurfshügel*

*Niemand mehr zu Gast –
stumm entrümpeln Geschwister
das Haus der Eltern*

*Langgehegtes kurzerhand
in Säcke gepackt als Müll*

*Singschwäne kreisen –
der abendliche Himmel
glutrot verfremdet*

Claudia Brefeld und Gabriele Reinhard

Tan-Renga

*der letzte Abend
durchs Schweigen tanzen
Schneeflocken*

*in deinen Taschen
die Hände wärmen*

G. R.: 1 / C. B.: 2

*Vor der Berghütte
Funken springen
ins Neue Jahr*

*Nachdem das Eis getaut –
gemeinsam zum Gipfel*

C. B.: 1 / G. R.: 2

Claudia Brefeld und Walter Mathois

Tan-Renga

*Mutters Fotoalbum –
Papierkraniche schweben
über dem Vollmond*

*mit den Jahren verblichen
ein Gingkoblatt*

Oberstollen: Walter Mathois
Unterstollen: Claudia Brefeld

*Berlin.
Zwischen den Stelen
keimt Grün.*

*Aus einem Riss –
Wassertropfen.*

Oberstollen: Claudia Brefeld
Unterstollen: Walter Mathois

Claudia Brefeld und Gerd Börner

Tan-Renga

*Baustelle
Betreten verboten.
Nebenan ein Nest*

*die Alten untergehakt
schauen den Schwalben nach*

C. B.: 1 / G. B.: 2

*Nachtwache –
auf der Glühbirne
Fliegenschiss*

*vom Kirchturm läutet es
zur Weihnachtsmette*

G. B.: 1 / C. B.: 2

Beate Conrad, Horst Ludwig und Udo Wenzel

Carpe Diem (III)

Ein Rengeesatz zu den Tageszeiten

Zur Abendstunde

*Zur Abendstunde
ertönen die Sirenen.
Ein Segler dreht bei.*

*Die schönste Jungfrau sitzt
mit Schmuck und sonst ganz ohne ...*

*Am Mont Saint Michel.
Sein Schatten reicht weit in die
versandete Bucht.*

*Mit dem letzten Schein
wunderbar auf den Wolken
neigt sich still der Tag.*

*Galoppierende Pferde
auf der magischen Lampe.*

*Poseidons Boten
unterwegs nach Atlantis.
Dunkel schon die See.*

Spätsendungsinfo

*Beunruhigend
eine Spätsendungsinfo
zu Übergewicht.*

*Aus der Käfigtür gleitet
die Frau mit Pumps und Peitsche.*

*Schneller der Kreislauf.
Zur nächsten Party reicht's noch,
das Amphetamin.*

*Wie der Mond leuchtet!
Bis in die Augenhöhlen
des Pferdeskeletts.*

*Übers Dach schlafwandelt wer
mit dem Familiensilber.*

*Bei allem Unfug,
Vater, laß die Augen dein
nicht von unsrer Welt.*

1, 6 BC; 2, 4 HL; 3, 5 UW

1, 6 HL; 2, 4 UW; 3, 5 BC

Ruth Franke

Haibun

Zehn Tafeln Schokolade

Die Kassiererin im Kaufhaus mustert den älteren Herrn, der ihr zehn Tafeln Schokolade, edelste Sorte, hinschiebt. Scharf geschnittenes Gesicht, weißes Haar, leicht gebeugt, diskrete Eleganz. Um ihn herum ein jähes Erschrecken und eine Mauer des Schweigens.

Bilder steigen auf: eine Kunstausstellung, darunter Blumen-Aquarelle einer jungen Frau. Die Hobby-Malerin selbst – elegante, sportliche Erscheinung, erfolgreiche Tennisspielerin. Daneben ihr Mann – Jahrzehnte älter, graues Haar, markantes Gesicht. Dann der Winter, Glatteis, der Mann verliert die Kontrolle über den Mercedes. Er bleibt unverletzt, die junge Frau, nicht angeschnallt, ist querschnittsgelähmt. Sie zeigt sich nicht mehr in der Öffentlichkeit.

*bezaubernde Blumen
hinter Glas
ganz ohne Duft*

Jahre später steht der ältere Herr wieder an der Kasse des Kaufhauses mit zehn Tafeln Schokolade, edelste Sorte. Immer noch sorgfältig gekleidet, noch gebeugter, das weiße Haar schütter. Um ihn herum eine Mauer des Schweigens, doch kein Erschrecken.

Er müsste jetzt über achtzig sein und seine Frau um die fünfzig ...

*Auf einer Parkbank
verdorrte Kiefernnadeln
paarweise*

Horst Ludwig

Haibun

Die alte Buche

Ich komme in das Alter, wo ich einige Erinnerungen aufzeichne, so daß meine Kinder später noch Berichte von mir haben von dem, was mir offenbar irgendwie wichtig war. Ich bemerke aber auch, daß mir die genaue Aufzeichnung des Geschehenen doch nicht so angelegen ist, denn es macht mir einige Freude, Einzelheiten wegzulassen – oder auch etwas hinzuzufügen, woran ich mich gar nicht erinnere, – einfach damit das Erzählte mehr wie etwas mit Anfang, Mitte und Ende klingt, wenn dem auch zumeist ein schnell verständlicher Sinn mangelt. Sinn im Lebendigen zu sehen, ist ohnehin sehr schwierig, und einen alles umfassenden Sinn gibt es wohl nicht, jedenfalls keinen, der einen wie mich beglückt.

Aber es gibt Augenblicke, die trotz allem fortdauernd schön sind. So war ich wohl damals siebzehn, und ich ging oft abends mit einem etwas jüngeren Mädchen an Rainen und Gräben entlang durch die Felder, die hinter den Schrebergärten begannen. Der warme Sommerabendwind spielte angenehm auf der bloßen Haut. Ohne wild zu sein, freuten wir uns unserer Natur.

Es ergab sich kürzlich, daß ich an einer Konferenz in dieser meiner alten Stadt in Deutschland teilnahm. In einer freien Stunde sah ich, sie war gewachsen, die Schrebergärten waren alle verschwunden, und die Vorstadt hatte sich auch in die Felder ausgedehnt, die meine Freundin und ich damals noch als Natur durchwanderten. Der wilde Wald, der sich früher an die Felderfläche anschloß, war jetzt mehr ein Park geworden, mit befestigten Wegen; und die Bombentrichter, die man zu unserer Zeit auch Jahre nach dem Kriege noch in ungenutztem Land finden konnte, sie waren alle ausgefüllt, alles war eben, das Unterholz fast ganz verschwunden, – aber da war noch die alte Buche, jetzt ganz ohne Gebüsch davor, unter der wir damals beieinander lagen, als wir einmal viel weiter gegangen waren, als wohin uns meist unsere Abendausflüge führten. Wir hatten jedoch kein Herz mit Pfeil in die Rinde geschnitten; so etwas haben

andere inzwischen getan. Wir sahen damals in dem Baum die mächtige Natur und freuten uns daran. Ich habe ihn gleich wiedergefunden, gar nicht so weit vom Parkplatz weg, der jetzt auch für die Stadtleute angelegt ist, die etwas an die frische Luft gehen oder sich ernsthaft allein oder zu zweit den Trimm-dich-Pfad entlang gesund traben.

*Die alte Freundin
unter derselben Buche,
jetzt im braunen Kleid.*

* * *

Rudi Pfaller

Haibun

Hocketse

»Wie heißt du?« – »Rudi« – Das kleine Mädchen schreibt ein Etikett und klebt es mir aufs T-Shirt. Ich setze mich zu den Nachbarn. Mein Gegenüber ist der Uli. Wir tauschen uns aus über Bürokratie beim Daimler und im Schulwesen. Jemand bringt eine große Schüssel Kartoffelsalat. Gegrillter Schweinehals duftet.

Das Fassbier geht zur Neige. Es dämmt. Ich lege »Die kleine Hexe« ins Filmgerät ein und projiziere an die weiße Hauswand. Die Kinder sitzen mit großen Augen davor. Eine Mutter versorgt sie mit Decken. Im nächsten Jahr wollen wir wieder eine Hocketse machen.*

*Spätsommer
aus dem Brunnen schöpfen
der unaufhörlich fließt*

* Hocketse (schwäbisch, abgeleitet von »hocken«): geselliges Beisammensein mit Essen und Trinken.

Udo Wenzel

Haiku-Prosaskizze

Menschenflug

*Wie schwierig es ist,
den Menschen auszuweichen
am Jahresende!*

Aus dem Fenster fliegend, riefst du mir zu: »Vergiss nicht, die Blumen zu gießen.« »Nein, nein« lächelte ich hinterher und dachte, sie müsste mich doch eigentlich längst kennen. Blumen gießen. Ein Vogel kreuzte ihre Bahn. Groß wie ein Boot. Ja, dachte ich, mitfliegen, das wäre eine Sache. Eine andere wäre es, stehen zu bleiben, einmal, mitten im Gedränge des Weihnachtsmarktes und die Knuffe zu spüren, die Schubser, Stöße, Tritte beim Stürzen, wenn Passanten auf mich fielen, mehr und mehr und mehr, bis ein Berg auf mir läge aus Weihnachtseinkäufeln und Weihnachtseinkäufen. Tief im Innern verborgen wäre ich, meine Magenöhle würde ich aufblähen über die Maßen, Platz schaffen wär' die Devise. Es röche ein wenig säuerlich, bevor ich Luft hereinließe und es mir bequem machte. Vielleicht, wenn du vorbeikämst mit Blumen in deiner Hand, die so seidig glänzten, wie ich es mir von deinem Haar immer gewünscht habe, vielleicht würde ich dich zu mir herein bitten. Ich ließe dich Platz nehmen auf einer Geschwulst und wir würden wieder einmal unsere kalten Hände aneinander wärmen. Befunde würde ich Dir zuflüstern und meine Werte. Zwischen uns ständen nur die Blumen und wenn du zu später Stunde wieder hinausflögest, würdest du mir hinterherrufen: Vergiss nicht, die Blumen zu gießen. Nein, nein, lächelte ich dir hinterher. Wer kennt sich schon wirklich?

Haiku heute

www.Haiku-heute.de

Auf der Netzseite www.Haiku-heute.de wurden in den Monaten Juli bis September 2008 insgesamt 612 Texte eingereicht. Volker Friebe setzte 106 Haiku in die Monatsauswahlen, 16 davon als besonders gelungen. Hier sind diese 16, alphabetisch nach Autoren geordnet.

Beate Conrad

*Aufsteigender Mond.
Das Puppengesicht wechselt
langsam die Farbe.*

Andrea D'Alessandro

*nächtliche Zugfahrt –
Großstadtlichter fließen
durch dein Gesicht*

Bernadette Duncan

*Antwort suchen ...
die unsichtbaren Muster
der Mauersegler*

*Honig abfüllen ...
ein leises Singen
im Glas*

Luise Eilers

*Startbox –
der Reiter streichelt sein Pferd
mit der Peitsche*

Ilse Jacobson

*Vom Berg
die Glocke ...
ich schließe mein Buch*

Tobias Krissel

*Die Spange in ihrem Haar
ein Schmetterling*

Ramona Linke

*Hohe Düne.
Wo der Schlagbaum war
in den Wind brüllen*

Ina Müller-Velten

*Schweigeorden –
das Rauschen der Pappeln
im Klosterhof*

René Possél

*der inselmaler
im gesicht alter fischer
fängt er das meer ein*

Gabriele Reinhard

*Mitternachtsregen
ein Straßenkötter
trinkt vom Mond*

*Herbstwind
aus dem Rauschen löst sich
ein Blatt*

Helga Stania

*Abendkühle ...
durch knietiefes Gras
dem Wind folgen*

*Herbstnacht –
die Stirn glätten
im Wind*

Heike Stehr

*Wildgänse rufen –
ein Flügel berührt
den Mond*

Angelika Wienert

*Britisches Museum.
Chinesen betrachten
chinesische Jade*

Spektrum Shōhin

Besprechung von Udo Wenzel

Agnes Fink-von Hoff: Petitesse, Pretiosen. Die japanische Prosaminiatur um 1910. 467 Seiten. München: iudicium Verlag, 2006. ISBN 3-89129-825-0.

*Die Miniatur ruht, ohne jemals einzuschlafen.
Die Phantasie ist dabei wachsam und glücklich.*
Gaston Bachelard, Poetik des Raumes

In den Jahren des Übergangs vom 19. zum 20. Jh. entstand in Japan in der bildenden Kunst und insbesondere in der Literatur ein Boom von kleinformatigen Werken. Vermutlich ein Echo der damaligen radikalen technischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, das auch auf der literarischen Bühne der westlichen Welt zu vernehmen war: In der europäischen Literatur der Jahrhundertwende ist eine verstärkte Ausrichtung auf die kleine Form festzustellen. 1927 nannte beispielsweise Alfred Polgar (1873-1955) die kurze Prosa als der »Spannung und dem Bedürfnis der Zeit gemäß« (S. 354). Gerade auch im Japan der Meiji-Restauration, so die Japanologin und Germanistin Agnes Fink-von Hoff in ihrer umfassenden Studie über die japanische Prosaminiatur um 1910, sei der Boom eine »Reaktion auf die Bedürfnisse der Zeit (gewesen), einer atemlosen Moderne, gekennzeichnet durch Verstädterung und Zentralisierung einerseits, bessere und schnellere Fortbewegungs- und Reisemöglichkeiten andererseits, weiterhin durch veränderte Ausbildungsvoraussetzungen, eine durch westliche Impulse begünstigte Entdeckung immer neuer Bewußtseins- und Wahrnehmungsebenen des Individuums, aber auch Neuentdeckung und Wiederbelebung der eigenen Tradition« (S. 375). In der Literatur verwendete man für die kurzformatigen Werke schließlich den Begriff *shōhin*, was wörtlich »kleine Stücke« oder »kleine Sachen« bedeutet. Das *shōhin* wurde in den Jahren um 1910 als eigenständiges literarisches Genre angesehen. Das gut recherchierte Buch von Fink-von Hoff stellt sowohl diese Prosaform, wie auch ihre Vorbilder, ihre Entstehung, Verbreitung und Theorie erschöpfend dar. Zudem enthält der fast 470 Seiten starke Band im Anhang eine Übersetzung der 1909 erschienenen Anthologie *Shōhin*

Bunpan, die mit dreißig Texten verschiedener Autoren einen guten Überblick über die ganze Vielfalt des *shōhin* gibt. Fink-von Hoff unterzieht jedes *shōhin* einer ausführlichen Einzeltextanalyse, in deren Verlauf sie Stilmittel, sprachliche Gestaltung, Perspektive, Zeitgerüst, das Verhältnis Erzähler/Leser und andere Aspekte detailliert betrachtet. Dieser Teil des Buches birgt eine Vielzahl von Anregungen zur Analyse von kurzer Prosa überhaupt und verdeutlicht dabei deren Qualitäten und Herausforderungen.

Auch metatheoretische Fragestellungen werden behandelt. So stellt die Autorin die Problematik dar, das *shōhin* überhaupt als eigenständige Gattung zu fassen. Dies wird insbesondere im dritten Kapitel deutlich, das die damals vorherrschenden literaturtheoretischen Auseinandersetzungen beschreibt. Denn tatsächlich trat in dieser Blütezeit eine große Vielfalt kurzformatiger Werke in Erscheinung, die sich aus unterschiedlichen Quellen speisten und deren oberflächliche Gemeinsamkeit zunächst nur die Kürze war. Es sind zwei bedeutende Einflusslinien auszumachen. Zum einen die westliche Literatur (Turgenjew, Baudelaire, Daudet, Maupassant, Poe etc.), zum anderen die ostasiatische Dichtung (das chinesische *xiaopin*, das japanische *zuihitsu*, *haibun* etc.). In den theoretischen Debatten dieser Zeit kristallisiert sich nach Fink-von Hoff eine weitere Gemeinsamkeit heraus: Viele Autoren betonen, dass beim Verfassen der *shōhin* eine geschärfte »sinnliche Wahrnehmung« des Dichters besonders wichtig sei, um die Dinge »unverfälscht« wiedergeben zu können. So schreibt beispielsweise Tokuda Shūsei (1871-1943): »Ein Mensch ohne Sensibilität ist wie ein Mensch ohne Geist. Empfinde! Empfinde Kraft, Schönheit, Wahrheit! (...) Sensible Wahrnehmung bedeutet: in der Stille das Geräusch wahrnehmen und im Geräusch die Stille wahrnehmen.« (S. 185) Derselbe Autor hebt allerdings auch (einzigartig unter den *shōhin*-Dichtern) die Wichtigkeit intellektueller Fähigkeiten hervor: »Das Denken gehört zu den wichtigsten Dingen im Leben eines Menschen. Ohne Denken gäbe es kein Leben.« (ebd.) Viele Autoren teilten die Ansicht, dass das Ziel des *shōhin*-Dichters, das Gesehene und Empfundene unverfälscht und ohne Ornament zum Ausdruck zu bringen, am besten durch eine Prosaform erreicht würde, die weitgehend frei von formalen Beschränkungen ist.

Das Buch vermittelt dem Leser einen sehr guten Überblick über die poetologischen Diskussionen zu Beginn der literarischen Moderne. Als Beispiel möchte ich hier kurz die Entwicklung des *shaseibun* anführen, da diese Form die größte Nähe zur Haiku-Dichtung aufweist. Der *shaseibun* gilt als unmittel-

barer Vorläufer des *shōhin*, es gibt aber auch Autoren, die ihn bereits zum *shōhin* zählen. Der *shaseibun* entstand zum einen aus der *shasei*-Bewegung, die wiederum aus der Haiku-Dichtung hervorgegangen war, und zum anderen aus dem japanischen Naturalismus, der sich auch aus Einflüssen westlicher Literatur speist. Die *shasei*-Bewegung entstand 1897 in der Dichterguppe *Negishi-ha* um Masaoka Shiki (1867-1902) und seine Haiku-Zeitschrift *Hototogisu*. Der Begriff *shasei* wurde in Japan ursprünglich für einen in der Edo-Zeit (1600-1688) populären Malereistil verwendet, »welcher im Gegensatz zum Ornamentalen, Stereotypen das unmittelbare, objektive und schmucklose Abbilden der Dinge anstrebte. Um die Jahrhundertwende gebrauchte man *shasei* schließlich als Lehnübersetzung für die europäischen Termini *dessin* bzw. *sketch*, wie sie in der Malerei westlichen Stils (*yōga*) der Meiji-Zeit eine wichtige Rolle spielten.« (S. 298) Diese Methode der »objektiven Abbildung« wurde anfangs auf das Haiku und später auch auf die Prosa übertragen. Beide erschienen fast ausschließlich in der Haiku-Zeitschrift *Hototogisu*, erst später wurden auch Sammlungen der Prosatexte veröffentlicht. Der *shaseibun* war gegen die Literatur der 1880er und 1890er Jahre gerichtet, der man vorwarf, in alten Formen gefangen und vom »Ballast der Schriftsprache sowie von abstraktem, idealistischem Gedankengut beschwert« (S. 300) zu sein. Um *shaseibun* zu schreiben, zogen die Dichter, ausgestattet mit Bleistift und Skizzenblock, durch die Stadtviertel Tōkyōs, besuchten Festlichkeiten oder Jahrmärkte und hielten ihre Eindrücke in »spontaner und natürlicher Sprache« minutiös fest. Die Texte waren anfangs beschränkt auf die Beschreibung von akustischen und visuellen Wahrnehmungen, die Produktionsweise war zutiefst malerisch und lehnte sich an den »Guckloch-Effekt« an, ein Blickwinkel auf die Dinge, der der damals in Europa populären Momentphotographie nahe stand. Bald schon geriet diese Weise der Textproduktion in die Krise. Da sich der Wirkungskreis der Dichter auf ihre Umgebung Tōkyō beschränkte, fand man keine neuen Szenen, die es wert waren, beschrieben zu werden, und ein Schreiben aus der Fantasie galt als nicht-*shasei*gemäß. Schon bald nach Shikis Tod im Jahre 1902 ging den Autoren der Stoff aus, was eine literarische Debatte auslöste.

In dem 1906 von Natsume Sōseki (1867-1916) veröffentlichten Text »*Shaseibun*« über den Wert und die Unzulänglichkeiten der literarischen Form kritisierte dieser beispielsweise den Hang der *shaseibun*-Schriftsteller zum »rein Ästhetischen«. Er forderte stattdessen die »leidenschaftliche Konfrontation mit der wahren Realität und der Gesellschaft und bezeichnete die »allen Schwierig-

keiten ausweichenden, am Bequemen haftenden, alles Heftige verabscheuenden und sich allein der Muße anheimgebenden« Schriftsteller als »rückgratlos« und »fad«.« (S. 307f.) Die Beschränkung auf Objekte und Natur führte dazu, dass man am *shaseibun* insbesondere die Beschäftigung mit menschlichen Charakteren und Schicksalen vermisste. Die Konzeption eines »absoluten Realismus« wurde schon früh skeptisch betrachtet. So schrieb Miyake Kokki (1874-1954) im Jahr 1907: »Sonnenstrahlen, die durch ein Prisma fallen, brechen sich in Regenbogenfarben. Genauso kommt beim *shasei*, wenn (das Bild) erst einmal den Kopf des Malers passiert hat und auf der Leinwand (Gestalt annimmt), die Individualität des Malers von selbst zum Ausdruck.« (S. 308) Viele spätere *shōhin*-Autoren distanzierten sich strikt vom *shaseibun* und qualifizierten ihn als »oberflächlich« ab. Er könne »nie und nimmer als eigenständige Literatur gelten« (S. 313). Dennoch, so Fink-von Hoff, ist der Einfluss der *shaseibun* und der *Hototogisu*-Gruppe auf die *shōhin*-Dichtung unverkennbar und nicht zu unterschätzen, die Verdienste von Masaoka Shiki sind nicht ignorierbar.

Gerade auch demjenigen, der Prosaskizzen in deutscher Sprache als »Haibun« veröffentlichen möchte, bietet der umfangreiche Band wertvolle Reflexionsmöglichkeiten. So wäre beispielsweise die Frage zu stellen, ob es angemessen ist, heute noch Prosastücke unter dieser Genrebezeichnung zu veröffentlichen. Zwar wurde *haibun* auch als Begriff für eine von Haiku-Dichtern geschriebene Literatur verwendet, aber schon zu Shikis Zeiten schrieb man keine *haibun* mehr: Das *haibun* war ein Vorläufer des *shaseibun*. Betrachtet man den Begriff genauer, wird deutlich, dass darunter, zumindest historisch, literarische Texte mit ganz anderen Eigenarten verstanden wurden. Ein wesentliches Charakteristikum des *haibun*, so Fink-von Hoff, ist dessen großer Anspielungsreichtum, übrigens auch ein Charakteristikum der damaligen *haikai*-Dichtung. Kürze dagegen ist nicht unbedingt ein Erfordernis. Wesentlich aber ist, dass das *haibun* im Gegensatz zum *shōhin*, das jedem zugänglich war, sich an die Kategorien des chinesischen Kanons anlehnte und ein gebildetes Publikum voraussetzte. Berücksichtigt man diese Aspekte, erscheint es zumindest problematisch, die Bezeichnung auf Texte von heute anzuwenden, denn das Gros der zurzeit in deutscher Sprache als »Haibun« veröffentlichten Prosastücke enthalten keine oder nur sehr spärliche literarische Bezüge. Sie stehen in dieser Hinsicht dem damals ebenfalls von Haiku-Dichtern gepflegten »objektiven« und anspielungsarmen *shaseibun* näher, sind sie doch stilistisch meist dem skizzenhaften, einfach zugänglichen *shasei*-Stil verpflichtet. Doch ist die gegenwärtige Mischform aus

Haiku und Prosa im *shaseibun* wiederum selten zu finden, ja selbst der bekannte traditionell orientierte Haiku-Dichter und Shiki-Schüler Takahama Kyoshi (1874-1959) kritisierte die Prosa vor dem *shaseibun* wegen ihres Klebens am 5-7 Rhythmus. Die historische Situation erscheint dermaßen komplex (die Autorin spricht vom »terminologischen Sumpf«), dass man genau bedenken sollte, ob es Sinn ergibt, Lehnworte aus dem Japanischen als Gattungsbezeichnung für deutschsprachige Prosatexte zu verwenden. Ganz beliebig gewählt erscheint mir dabei insbesondere der Begriff *tanbun*, der vor einiger Zeit auf Anregung des amerikanischen Haiku-Autoren Larry Kimmel auch als Bezeichnung für eine Prosa»gattung« in Erscheinung trat, in der nur sehr wenige skizzierende Sätze (Kimmel nennt eine Begrenzung von 31 Silben) in einfacher Sprache mit einem Haiku kombiniert werden. Ursprünglich wurde das *tanbun* (wörtl. kurze Literatur), so Fink-von Hoff, einfach als Lückenfüller in Zeitungen verwendet und war somit ein Erzeugnis der modernen Zeit und seiner von Massenmedien verwendeten Drucktechnik. War noch eine halbe oder viertel Seite leer, wurde dieser Freiraum mit einem kurzen Prosastück, das von Hobby-Autoren geschrieben und häufig über Wettbewerbe gesammelt wurde, aufgefüllt. Mit einer Literatur, die nur wenige Sätze mit einem Haiku verbindet und poetisch verdichtet, hat das ursprüngliche *tanbun* nichts gemein.

Das genau recherchierte »*Petitessen, Pretiosen*« von Agnes Fink-von Hoff bietet dem an Kurzprosa und Haiku-Dichtung interessierten Leser eine Vielzahl von Anregungen. Es liefert einen differenzierten Einblick in die japanische (und teilweise auch westliche) Kurzprosa und sei jedem, der nach ihrem Vorbild Prosa schreiben möchte, ans Herz gelegt.

Haiku und Krimi?

Besprechung von Ruth Wellbrock

Peter Gerdes: *Der Tod läuft mit. Ostfrieslandkrimi.*

Paperback. 192 Seiten. Leer: Leda-Verlag, 2006. ISBN: 978-3-934927-86-5.

Peter Gerdes, geboren 1955 in Emden, lebt in Leer (Ostfriesland). Studium der Germanistik und Anglistik; Literarische Anfänge Ende der 1970er Jahre; schreibt seit 1975 vor allem Kriminalliteratur und betätigt sich als Herausgeber. Mitglied im Verband der deutschen Schriftsteller (VS), Mitglied im Syndikat, Leiter der Ostfriesischen Krimitage. Als Herausgeber und Autor veröffentlichte er Kriminalromane (1977–2006), Kriminalgeschichten, Anthologieausgaben (1999–2006) und Lyrik: *Unter dem Wolkendach* (1998).

In seinem Ostfrieslandkrimi, überarbeitete Neuauflage 2006, »Der Tod läuft mit« werden dem Kriminalkommissar drei Gedichte des Täters als verschlüsselte Hinweise zugespielt: »Es handelt sich um sogenannte Haiku«, erläutert der Kripobeamte Kramer, »Gedichte nach japanischem Vorbild« ... »Wer Haiku kennt und selber welche verfasst, muss schon etwas mehr können als nur lesen und schreiben.« Die ersten zwei lauten:

Wasser

*Brennende Nässe
unter kühlendem Blätterdach
Ende im Frühling*

Feuer

*Der Flug durchs Helle
ein Moment der Erhöhung
der Weg endet hier*

Seite 135: »Nicht ich werde das Gedicht des Mörders interpretieren.«, »Sondern?«, »Sondern du.« (der Mitarbeiter). – Das dritte Haiku ist überschrieben mit **Luff** und gibt die letzte Antwort auf noch offene Fragen:

*Dein Lauf wie ein Pfeil
unbeirrt stolz, doch der Tod
vollendet den Kreis*

Eine Diskussion um die Zeile *vollendet den Kreis* folgt, womit der Tod durch einen Revolver gemeint ist. (Kreis als Metapher für die Trommel des Revolvers).

Eine spannende Lektüre! Unter dem früheren Titel *Der Etappenmörder* wurde dieser politische Krimi für den Literaturpreis »Das Buch 2001« nominiert.

Einladung

zur Teilnahme an der offenen Ausschreibung, November 2008

Liebe Autorin, lieber Autor,

nach der Anthologie »...auch ohne Flügel«, von der es nur noch wenige Exemplare gibt, heute nun die Einladung für ein neues internationales Anthologie-Projekt für eine bibliophile Edition mit dreizeiligen Kurzgedichten zum Thema:

W o l k e n, von unterschiedlichsten Formationen bis zu den »dunklen Wolken«, die manchmal aufziehen ...

Wer schaut nicht mal zum Himmel, der eben noch blau und wolkenlos war und schon ziehen Gewitterwolken auf; Wolkenberge türmen sich auf oder Schäfchenwolken ziehen oder Wolken verdecken Sonne und Mond. Auch in Beziehungen ziehen manchmal... Jedenfalls möchte ich das alles nicht so eng und ernst sehen. Ein Thema also, mit dem sich sehr viele schon lange beschäftigt haben bzw. die Ausschreibung als Anlass nehmen, darüber zu schreiben.

Ich suche dreizeilige Kurzgedichte mit insgesamt 17 Silben und dem Silbenrhythmus 1. Zeile: 5 Silben, 2. Zeile: 7 Silben und 3. Zeile wiederum 5 Silben, also Anlehnungen bzw. Annäherungen an die traditionellen japanischen Kurzgedichte Haiku und Senryū. Freie Dreizeiler, die nicht diesem Silbenrhythmus entsprechen, werden nicht veröffentlicht.

Wichtig auch der Einschnitt nach der zweiten Zeile, damit sich das Gedicht öffnen kann für Allgemeingültiges. Einfache Aufzählungen reichen nicht aus, denn zwischen den beiden Teilen soll Spannung entstehen (helle und dunkle Bilder, stille und laute, ruhende und bewegliche Bilder usw.)

Die Anthologie wird wie bisher aufwändig bibliophil ausgestattet, d.h. im Handsatz mit Bleisatz gesetzt, im Buchdruck auf Werkdruckpapier im Japanblock gedruckt und mit Durchstichbindung handgebunden.

Einsendebedingungen: max. 6 Dreizeiler nur per Post mit Rückporto (sonst wird die Einsendung nicht berücksichtigt) ab sofort bis spätestens 30. Januar 2009.

Erscheinungstermin: ca. im Juni 2009 (alleine für den Handsatz benötigen wir 3 Monate).

Ich weise nochmals darauf hin, dass für den Abdruck weder Geld noch eine Abnahmeverpflichtung verlangt wird. (Auch wenn dies heute fast üblich ist!)

Als Honorarersatz erhält jede Autorin bzw. jeder Autor eine bibliophile Edition kostenlos.

Ich bin gespannt auf Ihre Dreizeiler und freue mich schon darauf.

Aus Cranach-City, der Hauptstadt der Poesie,
schöne Grüße

Ingo Cesaro

Joseph-Haydn-Str. 4 · 96317 Kronach · Tel./Fax: 09261/63373

Haiku-Jahrbuch 2008

Für das Haiku-Jahrbuch 2008 werden die besten Haiku gesucht, die 2008 entweder geschrieben oder erstmals veröffentlicht wurden. Ausdrücklich sind Verse mit und ohne Einhaltung der bekannten 17 Silben, mit und ohne Jahreszeitenwort gleichermaßen erwünscht, gerne auch in Mundart (zur leichteren Beurteilung bitte mit Übersetzung). Senden Sie bitte Ihre besten Haiku des Jahres ein (maximal 50), diese müssen keineswegs unveröffentlicht sein.

Das Jahrbuch wird voraussichtlich nicht als Papierdruck, sondern elektronisch veröffentlicht und im Netz allgemein zugänglich sein. Das dürfte eine sehr viel weitere Verbreitung eröffnen. Alle Rechte an den Haiku bleiben bei den Autoren. Die Einsendefrist endet am 31. Januar 2009.

Einsendungen bitte an: Volker Friebe, Denzenbergstraße 29, 72074 Tübingen, vorzugsweise aber durch Versand an: ein@haiku-heute.de, und Kennzeichnung, dass die Texte für das Jahrbuch sind.

Das 81. Frankfurter Haiku-Seminar findet statt am Samstag, dem 31. Januar 2009 um 15 Uhr. Ort: Saalbau Dornbusch, Eschersheimer Landstr. 248. Anita Margenfeld referiert zum Thema Haibun. Anmeldungen bei Georges Hartmann. eMail: Georges.Hartmann@t-online.de · Tel.: 069/45 94 33

Claudia Brefeld / Volker Friebe

Ein Blick in die Fragebogenauswertung

Mit dem Juni-Heft 2008 von SOMMERGRAS Nr. 81 war ein Fragebogen ausgegeben worden. 70 Exemplare kamen ausgefüllt zurück, davon 11 aus dem Ausland. Wir waren überrascht, hatten wir doch mit einem geringeren Rücklauf gerechnet. An dieser Stelle danken wir ganz herzlich allen Mitwirkenden!

Hier sind zusammengefasst die wichtigsten Ergebnisse. (Soweit Prozentzahlen genannt werden, die nicht zu 100% aufgehen: Vom Rest wurde die jeweilige Frage nicht ausgefüllt).

Dass Kongress und Mitgliederversammlung immer zu Pfingsten stattfinden, finden je 43% gut bzw. nicht gut.

Eine ganze Reihe alternativer Terminvorschläge zu Pfingsten wurde gemacht. Tendenziell wurden Termine im Frühling und Herbst genannt, keine Ferienzeit sowie keine hohen kirchlichen Feiertage.

Gründe, warum ich am Kongress bzw. der Mitgliederversammlung nicht teilnehme:

Weite des Anfahrtswegs (43%)

Kosten für Teilnahme, Übernachtung und Verpflegung (29%)

Fahrtkosten (24%)

Termin (23%)

»Fehlendes Interesse« wurde fast gar nicht angekreuzt. Außerdem wurden unter »andere Gründe« eine Vielzahl von Gründen genannt, die sich in etwa mit mangelnder Zeit, Alter, aktuellen gesundheitlichen Problemen bei sich selbst oder der Familie zusammenfassen lassen.

Als Tagungsort 2011 würden 27% eine Großstadt vorziehen, 46% eine Kleinstadt oder reizvolle Umgebung. Für beides war auch nach Vorschlägen gefragt worden, bei denen aber keine klare Tendenz auffiel. Als Großstadt wurden dabei Hamburg (viermal) und Köln (zweimal) am häufigsten vorgeschlagen, als Landschaft der Schwarzwald (dreimal).

An der Ausrichtung und Organisation (Unterkunft, Tagungsraum, Rahmenprogramm) würden sich 7% voll und ganz beteiligen, weitere 14% für einen Teilbereich ihre Mitarbeit anbieten.

Als Rahmenprogramm zu einem Kongress würde mich interessieren:

Vorträge zu

Haiku-Fachbegriffen (50%)

Jisei (Todes-Haiku) (31%)

Kettendichtungen (26%)

Tan-Renga (24%).

Eine ganze Reihe von interessanten Vorschlägen zu Vorträgen wurde gemacht. So z.B.: Moderne Formen des Haiku; Interpretation von Haiku und Tanka; Das Senryū.

Die Person des Vortragenden ist für 47% dabei nicht wichtig. Es konnten aber auch Wunschkandidaten für Vorträge genannt werden. Mehr als einmal genannt wurden dabei Hubertus Thum und Mario Fitterer.

Auch nach dem Interesse für Workshops war gefragt worden. Interesse besteht an Workshops über

Haiku schreiben (50%)

Haiku lesen (37%)

Haiga (bzw. Foto-Haiku) (33%)

Wie mache ich ein Buch (30%)

Außerdem wurden auch hier einige Vorschläge gemacht, so z.B.: Ketten-dichtung; Was ist konstruktive Kritik?

Teilnahme an Kongress und Mitgliederversammlung Pfingsten 2009

15 Personen gaben an, teilnehmen zu wollen, die meisten davon an beiden Veranstaltungen, 25 überlegen es sich noch.

Diese Antworten sind allerdings nur eingeschränkt zu verwerten, da sie sich nur auf die 70 ausgefüllten Fragebögen beziehen, nicht auf die Gesamtzahl der Mitglieder. An dieser Stelle sei gesagt, dass sich als Kongressort inzwischen Bad Nauheim ergeben hat (siehe hierzu Seite 66/67).

Verbesserungsvorschläge für die Arbeit der DHG

Einige Vorschläge gingen hierzu ein, wobei die meisten Einsender entweder meinten, dass sie das nicht beurteilen könnten, oder sich zufrieden mit der geleisteten Arbeit zeigten.

Der Vorstand der DHG überlegt, regionale Treffen von Haiku-Interessierten zu fördern:

15 Personen gaben an, hierfür als Ansprechpartner zur Verfügung zu stehen und ihre Kontaktadressen veröffentlichen lassen zu wollen (siehe Seite 64 f.). 48 gaben an, sich vorstellen zu können, an solchen Treffen teilzunehmen.

Anregungen und Vorschläge zum SOMMERGRAS

Hierzu konnte frei geantwortet werden. Eine Vielzahl von persönlichen Anregungen ging ein, von denen wir sicher einiges berücksichtigen können. Insgesamt wurde das SOMMERGRAS als gut bezeichnet, einige Kritik gab es am Namen, vereinzelt wurden manche Artikel als zu lang bezeichnet. Mehrere Einsender regten die Aufnahme von Haiga (Verbindung von Bild und Haiku) an.

DHG-Seite im Internet

35% haben sich die DHG-Seite noch nie angeschaut, in der Regel, weil sie ohne Netzanschluss sind. Weitere 55% kennen die Seite und finden sie gut (32%), bzw. befriedigend (20%) oder ungenügend (3%). Einige Verbesserungsvorschläge für die Netzseite wurden gemacht (in Richtung »modernerer Design« und »andere Struktur«) und sind in Ansätzen bereits umgesetzt, anderes soll nach und nach folgen.

Veröffentlichungen

- Die Veröffentlichung eigener Beiträge in SOMMERGRAS, einem Buch der DHG oder im Rahmen eines von der DHG ausgeschriebenen Wettbewerbs ist 20% sehr wichtig, 50% wichtig, 13% kaum wichtig, 10% nicht wichtig.
- Das Lesen von Gedichten oder von Prosa anderer DHG-Mitglieder in SOMMERGRAS, einem Buch der DHG oder im Rahmen eines von der DHG ausgeschriebenen Wettbewerb ist 40% sehr wichtig, 44% wichtig, 1% kaum wichtig und 3% unwichtig.
- Das Lesen von Gedichten oder von Prosa nicht der DHG zugehöriger Haiku-Autoren in SOMMERGRAS, einem Buch der DHG oder im Rahmen eines von der DHG ausgeschriebenen Wettbewerb ist 21% sehr wichtig, 50% wichtig, 19% kaum wichtig, 1% nicht wichtig.
- Das Lesen theoretischer Beiträge zu den japanischen Gedichtformen in SOMMERGRAS oder einem Buch der DHG ist 34% sehr wichtig, 44% wichtig, 11% kaum wichtig, 1% nicht wichtig.

Mitarbeit im DHG-Vorstand

6 Antworter können sich eine Mitarbeit im DHG-Vorstand vorstellen, zwei bekundeten ihr Interesse.

Kommentare und Anregungen

Hier gingen sehr viele verschiedene Beiträge ein, neben manchen interessanten Anregungen (ein reichhaltiger Fundus, auf den man gut zurückgreifen kann) auch Glückwünsche und gute Wünsche für die weitere Arbeit. Wir danken hierfür und werden sicher manche der Anregungen umsetzen können.

Regionale Treffen

Schon immer lebt die DHG von Treffen der Mitglieder auch außerhalb der Kongresse. Einige Regionalgruppen sind fest etabliert. Im Fragebogen haben viele ihr Interesse bekundet, sich vor Ort mit anderen zu treffen. Folgende Mitglieder erklären sich bereit, dafür Ansprechpartner zu sein. Also zögern Sie nicht, Kontakt aufzunehmen.

Martin Berner

Sandy Green
 Gasstr. 31a
 42667 Solingen
 Telefon: 0176/23116915
 eMail: sandy.green@o2online.de

Karin Gundel
 Heinz-Hilpert-Str. 12/II
 37085 Göttingen
 Telefon: 0551/57558
 eMail: erasma@web.de

Gitta Hofrichter
 Hirtenweg 8
 96479 Weitramsdorf
 Telefon: 09561/318832
 eMail: dr.hofrichter@arcor.de

Ursula Meder
 Maxenlohe 10
 90562 Heroldsberg
 Telefon: 0911/5188594
 eMail: ursula-meder@web.de

Rita Rosen
Kleiststr. 11
65187 Wiesbaden
Telefon: 0611/809470
eMail: r.rosen@gmx.de

Heike Stehr
Wörthstr. 5
47441 Moers
Telefon: 02841/35401
eMail: heike.stehr@gmx.net

Dagmar Westphal
Timmenhofstr. 13
29308 Winsen/Aller
Telefon: 05056/9710179
eMail: dawea@online.de

Dirk Becker
Weidenkamp 5
25791 Linden
Telefon: 0171/5671957
eMail: dirk.uwe-becker@t-online.de

Dirk Bunje
Albert-Einstein-Straße 11
46485 Wesel
Telefon: 0281/51574
eMail: dirk.bunje@tele2.de

Volker Friebel
Denzenbergstraße 29
72074 Tübingen
Telefon: 07071/26803
eMail: Post@Volker-Friebel.de

Jochen Hahn-Klimroth
Osannstraße 29
64285 Darmstadt
Telefon: 06151/295342
eMail: klimroth@web.de

Otmar Matthes
Südtiroler Str. 13a
8600 Bruck a. d. Mur
Österreich
Telefon: 0043/3862/81116

Conrad Miesen
Amselweg 21
56584 Anhausen
Telefon: 02639/1318
eMail: ancomeimie@gmx.de

Matthias Stark
Rudolf-Breitscheid-Straße 9
01833 Stolpen
Telefon: 035973/63845
eMail: matthias.stark@gmxpro.de

Werner Völk
Hans-Sachs-Weg 21
86529 Schrobenhausen
Telefon: 08252/2543

Einladung zur Mitgliederversammlung

Die nächste Mitgliederversammlung der Deutschen Haiku-Gesellschaft findet im Anschluss an den Haiku-Kongress in Bad Nauheim statt. Das Programm des Kongresses finden Sie in diesem Heft.

Möglich ist auch die Teilnahme an der Mitgliederversammlung unabhängig vom Kongress. In diesem Fall entstehen keine Teilnahmegebühren.

Die Mitgliederversammlung findet am Sonntag, dem 31.5.2009 um 9 Uhr in der Pfarrscheune in Bad Nauheim-Steinfurth statt.

Tagesordnung:

Begrüßung

Bericht des Vorsitzenden mit Aussprache

Bericht der Kassenprüfer mit Aussprache

Entlastung des Vorstandes

Wahlen 1. Vorsitzende/r

2. Vorsitzende/r

Schriftführer/in

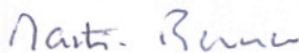
Kassenprüfer/innen

erweiterter Vorstand (3-5 Mitglieder)

Anträge

Verschiedenes

Bitte beachten Sie, dass Anträge acht Tage vor dem Kongress dem Vorstand schriftlich vorliegen müssen.



Martin Berner
1. Vorsitzender



Christa Beau
2. Vorsitzende

Einladung

zum Kongress der DHG am 29. und 30. Mai 2009 in Bad Nauheim
»Haiku der Zukunft – Zukunft des Haiku«

Im letzten SOMMERGRAS hatten wir angekündigt, dass der Kongress in Berlin stattfindet. Die Auswertung der Fragebögen hat erkennen lassen, dass das Interesse, nach Berlin zu kommen, nicht besonders groß ist, zumal angesichts der zu erwartenden Tagungsgebühren. Der Vorstand hat sich deshalb auf seiner Sitzung im Oktober 2008 anders entschieden: Wir wollen den Kongress wesentlich preisgünstiger gestalten und vor allem für gemeinsame Gespräche nutzen. Bad Nauheim liegt ca. 40 Kilometer nördlich von Frankfurt und ist mit dem Zug von dort aus gut zu erreichen.

Die Kongressgebühr beträgt 130 €. In diesem Betrag sind enthalten: Unterkunft für zwei Nächte im Hotel »Sprudelhof« im Einzelzimmer (bei Übernachtung im Doppelzimmer reduziert sich der Betrag auf 110 €), gemeinsames Abendessen am Freitag, Mittagessen Samstag, Tagungsgetränke. Die Anmeldung ist erst verbindlich, wenn der Teilnehmerbeitrag bezahlt ist!

Folgendes Programm haben wir vorgesehen (Änderungen sind vorbehalten):

Freitag, 29.5.2009, 18.30 Uhr, Rosenmuseum, Bad Nauheim-Steinfurth.

Haiku Mahl. Wir wollen bei einem gemeinsamen Abendessen miteinander ins Gespräch kommen und uns über die persönlichen Haiku-Erfahrungen innerhalb und außerhalb der DHG austauschen.

Samstag, 30.5.2009, 9 Uhr, Ort noch offen.

Beim Haiku-Wettbewerb der DHG wurden über 1500 Haiku überwiegend von Nicht-Mitgliedern der DHG eingesandt. Das Interesse an Haiku ist in den letzten Jahren rasant gestiegen. Wir möchten darüber sprechen, was dies für unser aller Wirken in Zukunft bedeuten kann, welche Herausforderungen auf uns zukommen.

12 Uhr, Mittagessen,

13.30 Uhr, Tanka-Vortrag von Prof. Yukitsuna Sasaki aus Tōkyō,

17 Uhr, Haiku-Spaziergang,

19 Uhr, Öffentliche Veranstaltung: »Blumen die Menschen«, Musik und Kurzlyrik von und mit Michael Denhoff.

Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft

21. Jahrgang · Dezember 2008 · Nummer 83

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

Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main

Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 069/47 88 58 11

eMail: haikugesellschaft@arcor.de

Wechselnde Mitarbeiter · Freie Mitarbeit erwünscht.

Beiträge bitte (per eMail) an den Herausgeber.

Redaktionsschluss für Nr. 84: **1. Februar 2009**Einsendeschluss für LESER-TEXTE: **20. Januar 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.

Titelillustration: Foto-Haiku von **Beate Conrad**