



Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft

18. Jg. – Nr. 68
März 2005



DEUTSCHE HAIKU-GESELLSCHAFT e. V.

Mitglied der »Federation of International Poetry Associations«
(assoziertes Mitglied der U N E S C O)
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 Freundes-Kreise in Deutschland sowie Österreich, die wiederum Mitglieder verschiedener Regionen betreuen und weiterbilden.

Der Mitgliedsbeitrag beträgt 40 Euro im Jahr; darin ist die Lieferung der Zeitschrift enthalten.

- Anschrift: *Deutsche Haiku-Gesellschaft e. V.*
Post: Falkstr. 116; 60487 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 – Fax: 069/47 88 58 11
Web: <http://haikugesellschaft.de>
eMail: haikugesellschaft@arcor.de
- Ehrenpräsidentin: *Margret Buerschaper*; Auenstr. 2; 49424 Goldenstedt-Lutten
1. Vorsitzender: Post: *Martin Berner*; Falkstraße 116; 60487 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 – Fax: 069/47 88 58 11
eMail: haikugesellschaft@arcor.de
2. Vorsitzende: Post: *Waltraud Schallehn*; Paul Illert-Straße 70-71; 39218 Schönebeck
Tel./Fax: 03938/90 05 39 – eMail: ws@felgeleben.de
- Schriftführerin: Post: *Christa Beau*; Louis Jentsch-Straße 14; 06132 Halle / Saale
Tel./Fax: 0345/77 59 99 4 – eMail: christabeau@gmx.de
- Geschäftsführer: Post: *Georges Hartmann*; Saalburgallee 39-41; 60385 Frankfurt am Main
Tel.: 069/45 94 33 – eMail: georges.hartmann@t-online.de
- Webmaster: Post: *Gerd Börner*; Brahmsstraße 17; 12203 Berlin
Tel./Fax: 030/83 42 11 1 – eMail: gerdboerner@gmx.net
- Frankfurter Haiku-Kreis: Post: *Erika Schwalm*; Niemandsfeld 1; 60435 Frankfurt am Main
Tel.: 069/43 54 47 06 9 – Fax: 069/43 99 97 – eMail: erischwalm@aol.com
- Ahlener Haiku-Gruppe: Post: *Elke Rehkemper*; Steinbrückenkamp 24; 59229 Ahlen
Tel.: 92382/71 32 5 – eMail: eub-rehkemper@helimail.de
- Regionalgruppe Halle: Post: *Christa Beau*; Louis Jentsch-Straße 14; 06132 Halle / Saale
Tel./Fax: 0345 / 77 59 99 4 – eMail: christabeau@gmx.de
- Regionalgruppe Magdeburg: Post: *Wolfgang Dobberitz*; Dessauer Str. 37; 39340 Haldensleben
Tel./Fax: 03904 / 72 06 66 – eMail: dobberitz@aol.com

Bankverbindungen:

Postbank Hannover; BLZ 250 100 30; Kto.-Nr. 74532-307
Landessparkasse z. Olg., Vechta; BLZ 280 501 00; Kto.-Nr. 070-450 085
Spenden können direkt auf ein Konto der DHG überwiesen werden.
Eine steuerbegünstigte Quittung wird umgehend zugeschickt.

Titelgraphik: Hermann J. Mürmann

Editorial

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

diese Nummer der Vierteljahresschrift sieht etwas anders aus, als Sie es gewohnt sind. Aus Anlass des 1. Europäischen Haiku-Kongresses, den die Deutsche Haiku-Gesellschaft vom 13. bis 15. Mai in Bad Nauheim ausrichtet, wollten wir einmal vom Tagesgeschäft aufschauen und uns an die Wurzeln unseres Tuns erinnern. Deshalb haben wir einige grundlegende Texte zur Rezeption japanischer Dichtkunst in Deutschland gesammelt. Ich hoffe, Sie lesen diese Sammlung mit Gewinn!

Einsendungen für das Frühlingsheft 2005 sind nicht verloren, wir veröffentlichen sie in der nächsten VJZ, die wie gewohnt Ende Juni erscheint. Der Redaktionsschluss für die nächste Nummer ist der 5. Mai. Einsendungen an mich sind willkommen, vor allem würden wir gerne mehr Haiga von Mitgliedern veröffentlichen.

Mit dieser Nummer wird es wieder einen Wechsel geben: Dr. Andreas Wittbrodt kann aus beruflichen Gründen nicht mehr die Zeit für die technische Betreuung der VJZ aufbringen. Ich danke Herrn Dr. Wittbrodt im Namen der Gesellschaft ganz herzlich für sein ehrenamtliches Engagement und hoffe, dass er mit dem einen oder anderen fundierten Artikel die Arbeit der DHG und der Zeitschrift weiter unterstützt. Es ist uns gelungen, Herrn Gerhard P. Peringer für die Gestaltung der Zeitschrift zu gewinnen. Ich danke Herrn Peringer für seine Bereitschaft zur Mitarbeit.

Ich hoffe, dass wir viele Mitglieder zum Kongress und zu der Mitgliederversammlung am 16. Mai 2005 begrüßen können. Zur Letzteren ein Hinweis: Herr Ludwig reist jetzt doch nicht aus den USA an, sein Vortrag entfällt. Wir nutzen diese Änderung, um für die Mitglieder nachmittags Bademöglichkeiten in den wunderschönen Jugendstilbädern von Bad Nauheim zu organisieren.

Ich wünsche Ihnen allen ein wunderschönes Frühjahr

Martin Berner

Inhalt

Vorbemerkung	3
Wolfram Naumann	
Dichtung oder Gesellschaftsspiel? Zur Ambivalenz verschiedener Formen japanischer sozialagonaler und gemeinschaftlicher Dichtung	4
Andreas Wittbrodt	
Deutsche Auffassungen des Tanka. Analogien, Vorurteile und deren Überwindung	15
Ekkehard May	
Übersetzen als Interpretation. Am Beispiel einiger ‚haiku‘ von drei Meisterschülern Bashōs	35
Horst Hammitzsch	
Haikai-Dichtung – ihre Forderungen	47

Vorbemerkung

Mit den im vorliegenden Heft abgedruckten Artikeln wird eine Auswahl japanologischer bzw. komparatistischer Arbeiten vorgelegt, die geeignet zu sein versprechen, einen *in philologischer Perspektive* verlässlichen Einblick sowohl in die Besonderheiten der japanischen Haiku- und Tanka-Dichtung an sich als auch in einige Besonderheiten von deren deutscher Rezeption zu vermitteln.

Wolfram Naumann setzt in seiner Studie insbesondere über die soziale („gesellige“) Dimension der traditionellen japanischen Lyrik ins Bild, wobei er zugleich einen allgemeinen Überblick über die Entwicklung der japanischen Gemeinschaftsdichtung gibt: ein Aspekt, der auch im Beitrag von Horst Hammitzsch wieder anklingt. Andreas Wittbrodt beschäftigt sich am Beispiel des Tanka mit den allgemeinen Verständnisproblemen, die sich bei der Wahrnehmung und Übersetzung (älterer) japanischer Lyrik stellen, insbesondere mit dem Versuch der ‚Nachdichter‘ und Übersetzer, ‚angemessene‘ deutsche Gattungen für die japanische Lyrik zu finden. Daß die populären Übertragungen japanischer Haiku nicht weniger ‚verzerrt‘ sind wie die populären Übertragungen japanischer Tanka, läßt der Beitrag von Ekkehard May erkennen. Seine Analyse, die insbesondere der Sprache und den besonderen Stilmitteln des japanischen Haiku gilt, führt ebenso die bemerkenswerte künstlerische Vielschichtigkeit und Dichte jener japanischen Gedichtgattung wie deren ‚Unterschlagung‘ in den gängigen deutschen Übersetzungsanthologien vor Augen: ein Aspekt, den auch Horst Hammitzsch betonen wird. Mays Empfehlungen für das Übersetzen japanischer Haiku scheinen dabei insofern auch für das Schreiben deutscher Haiku bedenkenswert, als man das Übersetzen von Haiku als eine Spielart des Schreibens von Haiku auffassen kann. Eine Darstellung der besonderen Elemente und Formen, auf denen die besondere künstlerische Vielschichtigkeit und Dichte des Haiku beruht, findet man in dem Beitrag von Horst Hammitzsch. Darüber hinaus setzt der Japanologe, er verfasste den Artikel seinerzeit speziell für deutschsprachige Haiku-Autoren, über die Herkunft des Haiku aus der Kettendichtung und die besondere Haltung des ‚haijin‘ ins Bild.

Nachweis der Erstdrucke:

1. Wolfram Naumann: Dichtung als Gesellschaftsspiel. Zur Ambivalenz verschiedener Formen japanischer sozialagonaler und gemeinschaftlicher Dichtung. In: Bonner Jahrbuch für Japanologie 1, 1979, S. 101-111.
2. Andreas Wittbrodt: Deutsche Auffassungen des Tanka. Analogien, Vorurteile und deren Überwindung. In: Prefectural University of Kumamoto. Journal of the Faculty of Letters 5, Nr. 1, 1998, S. 57-89.
3. Ekkehard May: Übersetzen als Interpretation. Am Beispiel einiger ‚haiku‘ von drei Meisterschülern Bashōs. In: Japonica Humboldtiana. Jahrbuch der Mori Ōgai-Gedenkstätte. Humboldt-Universität zu Berlin 4, 2000, S. 5-20.
4. Horst Hammitzsch: Haikai-Dichtung – ihre Forderungen. Festvortrag anlässlich des ersten deutschen Haiku-Kongresses 12.-16. Mai 1989. Bislang unveröffentlicht.

A.W.

Dichtung oder Gesellschaftsspiel? Zur Ambivalenz verschiedener Formen japanischer sozialagonaler und gemeinschaftlicher Dichtung

Spiel und Dichtung berühren sich in „Homo ludens“, Johan Huizingas klassischer Analyse der Kultur. Als Spiel bezeichnet er „eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘“.¹ Frühere Definitionen des Spiels pflegten auf den fehlenden praktischen Zweck und das zumeist auftretende Moment der Gemeinschaft hinzuweisen. Huizinga betont dem gegenüber die Rolle der Regeln und das bewußte Verlassen der Gewöhnlichkeit des Lebens. „In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben“, präzisiert Huizinga, „bringt es eine zeitweilige begrenzte Vollkommenheit“.² Es fällt nicht schwer, solche Erkenntnisse für eine Begriffsbestimmung der Dichtung zu verwenden. Die dichterische Schöpfung bedient sich des Mittels der Sprache, um ein Vollkommenes darzustellen, wie es die Welt nicht zeigt; mit den Worten Huizingas: „Poiesis ist eine Spielfunktion. Sie geht in einem Spielraum des Gebietes vor sich, in einer eigenen Welt, die der Geist sich schafft... Wenn man Ernst als das auffaßt, was sich in Worten des wachen Lebens schlüssig ausdrücken läßt, dann wird Dichtung niemals vollkommen ernsthaft“.³ Huizinga, von der Dominanz des Spieltriebs überzeugt, verweist die Poesie in den Machtbereich des *homo ludens*. Die Behandlung unseres Themas steht und fällt jedoch mit der Möglichkeit, eine Grenze zwischen Spiel und Dichtung zu ziehen, wollen wir die Frage „Dichtung oder Gesellschaftsspiel?“ nicht nur als eine rein rhetorische behandeln. Als unvereinbar mit dem Wesen der Dichtung betrachten wir das nach Huizinga für das Spiel bezeichnete Kriterium der „unbedingt geltenden Regeln“, denen die Dichtung ‚Imagination‘ und ‚Intuition‘, vom Ingenium ganz abgesehen, entgegengesetzt. Auch im gesellschaftlichen Spiel, das man mit der Dichtung treibt, behauptet sich der Eigenwert des Poetischen. Ein Zitat aus „Dichtung und Wahrheit“⁴ soll dies illustrieren und zugleich die Richtung unserer Untersuchung andeuten.

Der junge Goethe führt mit seinem Vater einen lustigen Wettstreit über Für und Wider des höfischen Lebens auf, wobei der Vater, seiner reichsbürgerlichen Gesinnung treu, die hohen Herren verteufelt und also das Streitgespräch eröffnet:

Lang' bei Hofe, lang' bei Höll!

Darauf der Sohn, die Partei der Großen ergreifend:

Dort wärmt sich mancher gute Gesell!

1 Johann Huizinga: Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek 1956, S. 34.

2 Ebd., S. 17.

3 Ebd., S. 118.

4 Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit III/15.

Dann wieder der Vater:

So wie ich bin, bin ich mein eigen;
Mir soll niemand eine Gunst erzeigen.

Und der Sohn:

Was willst du dich der Gunst denn schämen?
Willst du sie geben, mußt du sie nehmen.

Der Vater:

Willst du die Noth des Hofes schauen:
Da, wo dich's juckt, darfst du nicht krauen!⁵

Das Spiel – das Wort drängt sich unwillkürlich auf – setzt sich fort, indem weitere „alte deutsche Kernworte amplifiziert“ werden und sich die Zahl der Verse nach je zwei „Streitgängen“ vermehrt. Hier sehen wir Poesie in einer sozialen Funktion, als eine ästhetisch anspruchsvolle Variante gesellschaftlichen Spiels im Gewande des Wettkampfes. Da aber die einzelnen „Streitgänge“, aus denen dieser Wettkampf besteht, jeweils eine Einheit bilden, sehen wir hier auch Gemeinschaftsdichtungen streng antithetischen Aufbaus vor uns. Beide Aspekte, Gegensatz und Harmonie, finden ihre Entsprechung in der Domäne der japanischen Literaturgeschichte: im dichterischen Wettstreit, in der „Kettendichtung“ und im ‚haikai‘.

Nun hat Huizinga in seinem Kapitel über „Spiel und Dichtung“ bereits das Phänomen der „sozialagonalen Poesie“ in Südost- und Ostasien gewürdigt und dabei auch das aus der Kettendichtung entstandene japanische ‚haikai‘ gestreift.⁶ Da die angesprochenen Komplexe innerhalb der japanischen Literaturgeschichte und –überlieferung breiten Raum einnehmen, steht einer weiter ausholenden, differenzierenden Betrachtung nichts im Wege. Denn auch jene „Spielart“ des Dichtens, die Huizinga so treffend als „in Worten Niederschlag findende Form des immer aufs neue wiederholten Spiels der Anziehung und des Wiederabstoßens von Jünglingen und Mädchen im Wetteifer von scherzendem Scharfsinn und Virtuosität“ charakterisierte, wird in der japanischen Überlieferung des 8. Jahrhunderts greifbar als „Liederhecke“ (‚utagaki‘) oder das etymologisch umstrittene ‚kagahi‘. Über diese kultische (fruchtbarkeitsmagische?) Züge tragenden Veranstaltungen lieferte Otto Karow bereits 1942 ausführliche Informationen. Topographische Quellen wie das „Hitachi fudoki“ berichten z. B. über den in zwei, als männliche und weibliche Gottheit betrachteten Gipfeln aufragenden Tsukuba-Berg in der Provinz Hitachi, daß im Frühling und Herbst Jünglinge und Mädchen aus zahlreichen östlichen Provinzen in Reihen zu Pferde oder zu Fuß aufsteigen, Essen und Trinken bei sich, und „sich belustigen und müßig verweilen“. Von den hier gesungenen Liedern bietet die Quelle zwei Beispiele, deren erstes nach dem vermuteten Sinne lautet:

Auf dem Tsukuba
wollen wir uns treffen,
versprach das Mädchen mir.

5 Weimarer Ausg. 1887-1919, Bd. XXVIII, S. 321f.

6 Huizinga: Vom Ursprung der Kultur im Spiel (Anm. 1), S. 120ff.

Wessen Wort sie wohl erhört
auf des Gottes Berge
sich zu vergnügen?⁷

Das zweite Lied:

Hab' auf dem Tsukuba
eine Hütte gebaut,
doch unbeweibt
verbring' ich dann die Nacht:
Ach, wenn doch nur bald
der Morgen käme!

Im Text heißt es dann weiter: „Der gesungenen Lieder sind so überaus viele, daß man sie nicht auf einen Wagen laden könnte. Ein landläufiges Sprichwort lautet: ‚Wer bei der Zusammenkunft auf dem Tsukuba-Gipfel keine Brautwerbegabe erhält, gilt nicht als Mädchen!‘“⁸ Wenn auch hier die Begriffe ‚utagaki‘ oder ‚kagahi‘ nicht ausdrücklich erwähnt werden, so läßt doch ein glossiertes Langgedicht im „Manyōshū“⁹ den Schluß zu, daß es sich im „Hitachi fudoki“ um das fragliche Fest handelt. Die Überschrift dieses „Manyōshū“-Gedichtes lautet nämlich: „Ein Gedicht, verfaßt an dem Tag, als man auf den Gipfel des Tsukuba-Berges stieg und ein ‚kagahi‘ abhielt.“ Eine Nachbemerkung teilt mit, daß Takahashi no Mushimaro (frühes 8. Jh.) der Autor sei. Eine Glosse bezeichnet die Lesung ‚kagahi‘ als „volkstümliches Wort“ des Ostens. Dasselbe ‚fudoki‘ berichtet aus dem Distrikt Kashima von einem sagenumwobenen Paar, das sich anläßlich eines ‚utagaki‘ (Glosse: „volkstümlich ‚kagahi‘“) trifft und Lieder in der 31silbigen Kurzgedichtform tauscht. Aus diesen und weiteren, von Karow mitgeteilten Quellen geht hervor, daß im festlich-kultischen Rahmen Jünglinge und Mädchen (oder Männer und Frauen) sich mit „Schmausen, Trinkgelagen, Gesang und Tanz mit Musikbegleitung“ vergnügten und mit Partnern ihrer Wahl sexuell verkehrten.¹⁰ Ob die bei dieser Gelegenheit gesungenen Lieder ein „Wettsingen“ darstellten, also „sozialagonal“ im Sinne der Huizinga'schen Klassifizierung waren, läßt sich auf Grund der Quellen nicht entscheiden. Rezentem vergleichbares Material, das von den Yaeyama-Inseln im Westen der Ryūkyū-Gruppe stammt, zeigt jedoch die Form rhetorischer Duelle, wenngleich in völlig vulgariisierter Form.¹¹ Von hier eine Verbindungslinie zu den antiken japanischen Bräuchen zu ziehen, scheint nicht ganz abwegig. Zudem führt Karow genügend Belege für die Existenz verwandter Feste in der Edo-Zeit an, um die Annahme einer niemals ganz abgerissenen Kontinuität zu rechtfertigen. Die Völkerkunde führt diese Erscheinung, die sich in Abwandlungen über den gesamten ost- und südasiatischen Raum erstreckt, zurück auf Eheanbahnung und Partnerwahl, verbunden mit fruchtbarkeitsmagischen Vorstellungen. Für den Fortgang unserer Betrachtung ist festzuhalten: Das

7 Otto Karow: Utagaki-Kagahi. Ein Beitrag zur Volkskunde und Religionsgeschichte Altjapans. In: Monumenta Nipponica 5, 1942, Bd. 2, S. 1-45, S. 5 folgt einer abweichenden Version und übersetzt: »Wessen Lockungen ist sie wohl gefolgt, daß sie nicht mit mir die Nacht schlafend verbringt?«

8 Hitachi fudoki, NKBT II, S. 40 ff.

9 Manyōshū IX, 1759.

10 Karow: Utagaki-Kagahi (Anm. 7), S. 12.

11 Yanagita Kunio: Minzo kugakujiten. Tōkyō 1951, S. 641.

Lied, die Dichtung, in welcher Form auch immer, erfüllen hier eine vitale und kulturelle Aufgabe, sie sind nicht Selbstzweck wie im „reinen Spiel“.

Weit mehr als über diese erotisch-kulturelle Phasen der Liedproduktion wissen wir über die profanen Gedichtwettstreite, die seit dem 9. Jahrhundert in der künstlerisch saturierten Sphäre des Hofes und der Aristokratie im Schwange waren. Der heimische Name lautet ‚uta’awase‘, wörtlich: „Gedichte aufeinander treffen lassen“. Gegenstand dieser ästhetischen Turniere war das Kurzgedicht, das fünfzeilige lyrische Modell bis in die Neuzeit. Der um das ‚bessere‘ Gedicht entbrennende Wettstreit, im Frühstadium vermutlich formlos durchgeführt, wickelte sich bald nach einer strengen Etikette ab, von weiteren musischen Veranstaltungen umrahmt. Die Teilnehmer bildeten eine linke und eine rechte Gruppe, der ‚Lektor‘ las die Gedichte der Kontrahenten vor, der ‚Richter‘ ermittelte den Sieger oder erkannte auf „unentschieden“. Eine kurze Begründung des Urteils folgte in der Regel. Da prinzipiell die linke Seite als die feinere galt, war der Streit häufig und im Grunde eine Farce, da man die berühmteren oder höherstehenden Teilnehmer links einreichte und somit den Ausgang präjudizierte. Allerdings erging überaus oft das Urteil „unentschieden“ – eine Folge richterlicher Verlegenheit zuweilen und nicht zuletzt ein Gebot der Höflichkeit.¹²

Das Material zum ‚uta’awase‘ ist sehr reichhaltig und läßt die zunehmende Differenzierung literaturästhetischen Bewußtseins verfolgen. Das erste mit Schiedssprüchen überlieferte ‚uta’awase‘ aus dem Jahre 913 allerdings geizt durchaus mit richterlichem Kommentar. Der erste Streitgang sah auf der Linken die Dichterin Ise, auf der Rechten den Höfling Sakanoe Korenori. Das zu besingende Thema lautete schlicht: „Zweiter Frühlingsmonat“. Die Dame begann:

An jungen Weiden-
zweigen hängen die Tropfen
des Frühlingsregens:
wie auf Fäden gereichte
Perlen erscheinen sie mir.

Ihr Gegner ließ vortragen:

Vom hellen Grün
gefärbt, verworren hängen
der jungen Weide
Fäden – muß wohl des Frühlings
Wind in sie geraten sein!¹³

Wenn wir der Texttradition und dem Protokoll trauen dürfen, begnügte sich der Richter mit einem lakonischen: „Beide sind gut.“ Auch der nächste Streitgang, in dem sich die berühmteren Poeten Ōshikōchi no Mitsune und Ki no Tsurayuki gegenübertraten, blieb ohne Sieger, aber nicht, weil beide gleich gut waren, sondern ausdrücklich deshalb, weil beide etwas falsch gemacht hatten. Der Dichter zur Linken hatte zweimal das Verbalsuffix ‚-ramu‘ gebraucht und sich damit einer Wiederholung schuldig gemacht.

12 Siehe den Überblick bei Oscar Benl: Die Entwicklung der japanischen Poetik bis zum 16. Jahrhundert. Hamburg 1951, S. 30ff.

13 Uta’awase shū, NKBT LXXIV, S. 54f.

Dem Dichter zur Rechten wurde angekreidet, daß er den Ausdruck ‚Bergkirschbaum‘ verwendete. Es kommt nämlich, und das brauchte der Schiedsrichter seinem sachkundigen Publikum nicht eigens zu erläutern, in demselben Gedicht außerdem das Wort „Gipfel“ vor, also ein zum Begriffsfeld „Berg“ gehöriger Name. Damit liegt auch hier eine Wiederholung vor. Ähnlich formalistisch argumentieren auch die übrigen Schiedssprüche, der nächste z. B. läßt den Rechten verlieren, da er, „statt das Wort ‚Jahr‘ (,to-shi‘) im Gedicht zu verwenden, ‚Generation‘ (,yo‘) sagte“.¹⁴

Ein Kuriosum besonderer Art ist das einer Partie zwischen dem Kaiser Daigo und dem Hofpoeten Ki no Tsurayuki folgende Urteil: „Das linke ist ein ehrwürdiges Gedicht Seiner Majestät. Wie könnte es denn unterlegen sein?“¹⁵ Und so siegte es denn. Hier offenbart sich, wie wenig der „Dichterkampf“ literaturkritischen Beweggründen entsprang, denn eine ernsthafte, auf Erkenntnis gerichtete Geistestätigkeit paßt nicht in ein solches Milieu sozialer Spannungen und Regulative. Der diesen Veranstaltungen eigene „Selbstzweck“, wie ihn die Spieldefinition fordert, und auch das strenge und dekorative Zeremoniell lassen dieses Tun als Spiel erscheinen, als dramatisches Spiel zumal, denn die ‚uta’awase‘ wurden geradezu in Szene gesetzt, sie waren Schauspiele mit eindeutig verteilten und besetzten Rollen – der Kaiser wurde nicht als Dichter, das heißt: als potentieller Verlierer, gewertet, er trat vielmehr auf in der Pose des unanfechtbaren Souveräns. Freilich schrieb ihm auch das „gewöhnliche Leben“ (im Sinne Huizingas), das Leben jenseits des Spiels, diese Rolle des omnipotenten Repräsentanten auf den Leib. Es ist eben das Dilemma des Repräsentanten, auf eine Spielfunktion fixiert zu sein.

Wir begegnen hier einem Ritual der Selbstbestätigung, einem Gesellschaftsspiel im anspruchsvollsten Sinne des Wortes; aber dürfen wir so weit gehen, die Dichtung selbst als Spiel zu betrachten? Es wird zu unterscheiden sein zwischen Wettkämpfen, auf denen man vorbereitete Werke vorträgt, und solchen, die mit Improvisation bestritten werden. Im ersten Fall reduziert sich für die Duellanten der Spannungsmoment auf die Konfrontation, allenfalls noch auf den Schiedsspruch; der Akt des Dichtens tritt in den Hintergrund, statt der Poesie dominiert die Abwicklung des Zeremoniells. Im anderen Falle, wenn nämlich die Teilnehmer das Gedichtthema erst beim Treffen erfahren, konzentrieren sich Kraft und Spannung auf das Hervorbringen und lassen das Dichten selbst zum Spiel werden.

Diese Wettstreite setzten sich bis in das 14. Jh. fort. Später tritt der gedichtkritische Aspekt in den Vordergrund. Während eines großen ‚uta’awase‘ aus dem Jahre 1167 kommt dies schon rein äußerlich darin zum Ausdruck, daß häufig die rechte Partei als überlegen anerkannt wird. Diese Sachlichkeit äußert sich auch in Urteilen, die sich bewußt vom Spiel distanzieren: so heißt es zu einem Liebesgedicht, man merke ihm nicht an, daß es für einen Wettkampf verfaßt sei, es zeuge vielmehr von aufrichtigem Schmerz und trage deshalb den Sieg davon.¹⁶

14 Ebd., S. 55.

15 Ebd., S. 56.

16 Ebd., S. 401f.

In der gleichen Zeit, in der die Wettstreite florierten, also seit dem 10. Jahrhundert, kam eine Form der poetischen Unterhaltung auf, die dem Rätsel nahesteht. Wir müssen vorausschicken, daß man damals schon mit der Möglichkeit spielte, die ohnehin nicht bedeutende Quantität des Kurzgedichts in zwei Strophen aufzuteilen: eine dreizeilige obere und eine zweizeilige untere. Ein Beispiel:

In weiten Meeres
Mitte – siehe, da steht er,
ein trefflicher Hirsch!

Diese Oberstrophe ist zwar nicht als Frage gefaßt, gibt aber doch infolge des evidenten Widerspruchs ein Rätsel auf. Ein zweiter Dichter, dem es obliegt, die Unterstrophe anzuhängen, als notwendige Ergänzung und gleichzeitig als Lösung des Rätsels, erklärt das Unglaubliche auf eine einfache und natürliche Weise:

Herbstliches Bergland ist's wohl,
auf dem Grunde sich spiegelnd.¹⁷

Zahlreiche Scherzfragen dieser Art sind überliefert. Von gleicher Form, aber anspruchsloser konstruiert sind die antithetischen Strophen, eine Entlehnung aus der chinesischen Poesie. Eine Anthologie des früheren 12. Jahrhunderts gibt ein Beispiel:

Den Feldhut tragend
geht da über den Acker
der alte Mann!

Hier wundert sich der Dichter, in gespielter Einfalt, daß jemand mit einem „Feldhut“ (tagasa', ‚Naßfeldhut‘) über einen Acker (hatake', nicht unter Wasser stehendes Feld) gehen kann. Diesem in sich bereits antithetischen Gebilde fügt ein anderer die Unterstrophe hinzu:

Wenn den Pferdepflug ein Ochse
zieht, wie ist das sonderbar!¹⁸

Hier die gleiche Unvereinbarkeit, der ersten gegenüber gestellt. Solch witziges Kombinieren eines Kurzgedichtes führte zu einer neuen Möglichkeit der Gestaltung, als jemand auf die Idee kam, eine dritte Strophe anzuhängen. Das früheste Beispiel ist aus einer Chronik des späten 12. Jahrhunderts überliefert; es beginnt allerdings mit einer Unterstrophe, einer Variante des üblichen Verfahrens:

In der Residenz Nara
weilen meine Gedanken!
Gefüllte Kirschblüten
und rotes Laub des Herbstes:
wie mögen sie dort sein?
Immer wenn Sprühregen fällt,
mehren sich die Farben!¹⁹

Die Strophen 1 und 2 bilden ein Kurzgedicht mit vertauschten Komponenten, 2 und 3 wiederum ein Kurzgedicht, jedoch in der vertrauten Reihenfolge der Stro-

17 Yamato monogatari, NKBT IX, S. 298.

18 Samboku kakashū, Gunsho ruijū CCLIV, S. 77.

19 Imakagami, Kokushi taikai 1901, XVII, S. 930.

phen. Der Schritt zu weiterer Strophenmehrung lag nahe; bald dichtete man gemeinschaftlich eine beliebige Menge von Strophen – das Kettengedicht („renga“) war entstanden, eine noch in der japanischen Moderne lebendige Kunstform geselliger Natur.²⁰

Anfangs noch an mechanische Konstruktionshilfen gebunden, wie sie etwa die „fushimono“ darstellen, periodisch wiederkehrende Wortelemente, die das gesamte Strophenwerk als unauffälliges oder gar verstecktes Gerüst durchziehen, ohne inhaltliche Anregungen zu geben,²¹ entwickelte die neue Gattung bald immer längere Sequenzen, die nach Lust und Laune der Teilnehmer (meist zwei oder drei) durch Raum und Zeit führen, Motive der Natur und des menschlichen Lebens gestaltend und miteinander verschmelzend. Dabei dichten die Teilnehmer abwechselnd je eine Strophe; wenn mehr als drei zusammenwirken, kommt es auch vor, daß einer aussetzt, weil ein anderer den besseren „Anschluß“ findet. Der Leser des fertigen Werkes sieht in der Tat eine Kette vor sich, deren Glieder ineinandergreifen:

Der volle Mond: Herbst
für Herbst wird er wohl gerühmt –
doch heute abend!

Diese Anfangsstrophe („hokku“) – 1332 gedichtet²² – bezieht sich auf die Situation, in der sich das Dichterkollegium gerade befindet. Zwar sei der Mond im Herbst immer am klarsten sichtbar, wollen die Verse sagen, doch der heute leuchtende Mond scheint dem Betrachter unübertrefflich. Die Zweitstrophe belebt und erweitert das Bild des zunächst „reinen“ Vollmondes:

Aus dem Nebel taucht er auf
im Sturme, wenn es klar wird.

Der Sturm verjagt den Nebel und läßt den Mond vollkommen erscheinen, er zeitigt aber auch in der Tiefe Wirkung:

Weißglänzender Tau –
kaum daß er sich niederließ,
schon muß er fallen!

Mit diesen Versen eines Dritten findet die Himmelsszenerie ihr irdisches Gegenstück: hier wie dort ist der Sturm am Werk, mit dem einen wichtigen Unterschied, daß er hier, im Grase, einen Reiz der Natur zerstört, statt ihn zu erhöhen.

Da die schwankenden Gräser
festen Halt nicht haben –

Den Uneingeweihten muß die Kausalform dieser Strophe befremden. Erst in Verbindung mit der Vorderstrophe läßt sich ihr Sinn erfassen: sie gibt die unmittelbare Ursache für den Abfall des Taus an, an sich eine Trivialität, die erst in poetischer Weiterführung und Wendung an Gewicht gewinnt. Denn es erscheint ein Wanderer, der nun,

20 Moderne „renga“-Meister nennen K. Brazell und L. Cook in ihrer Einleitung zu: Konishi Jin'ichi: The Art of Renga. In: The Journal of Japanese Studies 1975.

21 Vgl.: Shinkei in seiner Bedeutung für die japanische Kettendichtung. Wiesbaden 1967, S. 34ff.

22 Text bei Ebara Taizō: Genson saiko no chōrenga. In: Kokugo kokubun 3, 1932, S. 92-102.

gleichsam selbst ein unsteter Grashalm, im Grase nächtigt; dem einsamen Wanderer assoziiert sich Einsiedlerleben und schließlich winterliche Verlassenheit:

Den Regen hör' ich
im Tropfen von der Traufe:
einsam, verlassen –
nachdem erster Reif gefallen,
verödet der Winterberg.

Die Oberstrophe läßt im „Tropfen von der Traufe“ die herbstliche Eintönigkeit buchstäblich Laut werden. Die Unterstrophe vertieft die Verlassenheit. Die Monotonie klingt ab zur Totenstille. Sie scheint unabänderlich, ein Schlußpunkt, der auch den weiteren Lauf der lyrischen Sequenz versiegen zu lassen droht. Der nun zu Wort kommende Teilnehmer entdeckt jedoch einen Kontrast:

Unverändert steht
in der Farbe frischen Grüns
die eine Kiefer.

Da die Kiefer zudem langes Leben und unwandelbare Treue symbolisiert, ermöglicht sie den Übergang von der Außenwelt zur menschlich-seelischen Sphäre. So geschieht es auch. Die nächsten fünf Strophen handeln von Untreue, Liebeskummer und Herbstgedanken – damit dringt das Landschaftsmotiv wieder in die Gedichtkette ein. Herbstmond, abendlicher Sturm aus den Bergen, Vesperglockenläuten, Sonnenuntergang und Regenschauer werden nacheinander zu Bildern und Impressionen, unter denen bereits Variationen schon gehörter Strophenthematik auftreten. Theoretisch ließe sich diese „Spiel“ in völliger Freiheit der Motivwahl bis ins Unendliche fortsetzen, wenn nicht die „Spielregeln“ hinzuerfunden worden wären, die nun die schöpferische Kraft zwar bändigen und einengen, aber andererseits geringen Talenten – deren es bei der zunehmenden Popularität der neuen Gattung zahllose gegeben haben muß – ein Minimum an ‚renga‘-ästhetischem Grundwissen vermittelte.

Von einem Staatsmann des 14. Jahrhunderts, Nijō Yoshimoto, ist uns eine Auslese der für die Kettendichtung seinerzeit gültigen Vorschriften unter dem Titel „Renga shinshiki“ („Die neuen Regeln der Kettendichtung“) überliefert.²³ Hier also finden wir die Spielregeln des neuen Gesellschaftsspiels, statt ästhetischer Gesetzmäßigkeit formalistische Paragraphen. Diese beziehen sich auf die Gestaltung eines hundert Strophen umfassenden ‚renga‘. Einer der wichtigsten Komplexe widmet sich der Frage, wie der Kosmos mit seinen Einzelheiten in dieser Einheit unterzubringen sei. Die Frage wird praktisch dadurch entschieden, daß ein erschöpfender Katalog der Motive aufgestellt und unter jedem Stichwort vermerkt wird, wie oft, d. h. in wie vielen Strophen, es vorkommen darf. Wir erhalten auf diese Weise eine Skala, auf der man ablesen kann, welchen Rang die Dinge in der poetischen Ordnung des Seienden einnehmen.

„Dinge für eine Strophe in der Versammlung“ (d. h. innerhalb eines hundertstrophigen ‚renga‘), so lautet „§ I“ des diesbezüglichen Gesetzes. Darunter fallen: Junge Kräuter, Rhododendron, Huflattich, Pfingstrose, Blütenmandarine, Jungfernbü-

23 Gunsho ruijū CCVI, S. 104ff.

te; Nachtigall, Kuckuck, Glühwürmchen, Zikade; Bär, Tiger, Drache, Wildschwein, Teufel, Frau; in alter Zeit, Sonnenuntergang, gestern, Regenschauer, kalter Windstoß, Mond am Morgen; Türangel, Frauengemächer usw. Zweimal sind folgende Wörter erlaubt: Morgendämmerung, Generation, Frühlingwind, Herbstwind, Wind in den Kiefern, Abend, heute, Hütte (jeweils einmal als ‚io‘ und ‚iori‘) usw. Die Auswahl erstreckt sich bis zu Wörtern, die in fünf Strophen genannt werden dürfen; darunter fallen: Welt, Pflaumenblüte, Brücke; aber Zusammensetzungen mit diesen Wörtern wie etwa ‚schwebende Brücke‘ oder ‚Traumbrücke‘ dürfen wiederum nur einmal Erwähnung finden. Damit nicht genug. Auch die Verwendung bestimmter Formen der Sprache wird reguliert. Prädikatsformen wie ‚narinikeri‘ (‚ist geworden‘), ‚wa nashi‘ (‚ist nicht da‘), ‚mo nashi‘ (‚ist auch nicht da‘) und emphatische Abschlüsse wie ‚mono wo‘ sind nur einmal erlaubt. Exakte Angaben über Kontinuität und Wiederholbarkeit einzelner Themata finden sich ebenfalls. So sollen etwa Motive des Frühlings oder Herbstes drei bis fünf Strophen hintereinander umfassen, Strophen über die Liebe zwei bis fünf, über Sommer und Winter ein bis drei Strophen. Dann werden Gegenstände aufgezählt, die durch zwei, drei oder mehr Strophen voneinander getrennt wiederholt werden dürfen. Wörter wie Kiefer, Bambus oder Reisfeld müssen gar eine Distanz von sieben Strophen einhalten, ebenso die einzelnen Jahreszeiten. Hat also, um ein Beispiel zu geben, ein Teilnehmer zum ersten Mal den Frühling besungen, so muß auf Grund der Kontinuitätsregeln der nächste und auch der übernächste Dichter ein Motiv der gleichen Jahreszeit wählen. Hat im weiteren Verlauf der Gestaltung des ‚renga‘ einer den Wunsch, wieder den Frühling zu zitieren, so muß er die Trennungsregel beachten, die vorschreibt: Gleiche Jahreszeiten müssen durch sieben Strophen getrennt sein.

Die Funktion einer solchen Poetik bestand nicht nur aus dem Zwang, der sie einem talentierten Dichter verhaßt machen mußte, sondern auch in der positiven Anregung zum Schaffen einer ausgewogenen Einheit. Denn um die ‚Einheit‘ ging es schließlich in der Kettendichtung, in der Form sowohl wie in der Haltung ihrer Schöpfer, die ein gemeinschaftliches Werk zu vollbringen hatten. Hier liegt der Unterschied zu den Wettkämpfen der früheren Epoche: an die Stelle des konkurrierenden Spiels (mit allen Vorbehalten gegenüber der Anwendung des Spielbegriffs) tritt das Gemeinschaftswerk. Es ging nicht um ‚Sieg‘ oder soziales Ansehen, sondern um die Hingabe an eine gemeinsame Aufgabe, wie sie, sehr verallgemeinernd, das künstlerische Schaffen der nachhöfischen Kultur Japans kennzeichnet. Dieses Aspekts nahm sich auch die mittelalterliche Poetik an. Einer ihrer Vertreter, Shinkei (1406-1475), formulierte es so:

Schwerer als das Hervorbringen überraschend neuer Verse ist es, in das Hören tief einzudringen. Deshalb sollte die Kunst der Kettendichtung nicht so sehr im Hervorbringen bestehen, als vielmehr in der Übung des Herzens, die poetische Gabe eines anderen zu erfassen.²⁴

24 Sasamegato, NKBT LXVI, S. 173 und Vf.: Shinkei in seiner Bedeutung für die japanische Kettendichtung (Anm. 21), S. 86f.

Solche Gedanken, bei denen die buddhistische Mystik Pate stand (Träger der ‚renga‘-Dichtung waren großenteils Mönche), zielten darauf, die populäre Kunstübung zu einer elitären Kunstübung mehr oder weniger esoterischen Charakters zu erheben und ihre Vermengung mit dem Spiel und der Leidenschaft des Spielers zu eliminieren. Der gleiche Vorgang – Veredelung einer verbreiteten Unterhaltung – spielt sich in der ‚haikai‘-Dichtung ab, der lyrischen Kunstform des Bürgers der Neuzeit. Strukturell stimmte diese neue Gemeinschaftslyrik mit dem ‚renga‘ überein, aus dessen humoristischem Zweig sie ja auch hervorgegangen war. Unter Bashō (1644-1694) verlor sich die oberflächliche Pointierung und die Vulgarität der neuen Gattung, es bildete sich eine bald asketisch-spröde, bald naiv-selbstverständlich wirkende Lyrik heraus.

Ein sicheres Indiz für den Verlust der Spielqualität, zumindest als Gemeinschaftsspiel, ist die Reduzierung des ‚haikai‘ auf seine Anfangsstrophe (‚hokku‘) ebenso wie das sogenannte ‚dokugin‘, der ‚Einzelgesang‘, d. h. das Dichten eines vielstrophigen ‚haikai‘ durch eine Person allein. Was in jüngerer Zeit unter dem Namen ‚haiku‘ gedichtet wurde, und im Westen auch vom älteren ‚haikai‘ bekannt ist, ist fast ausschließlich die Einzelstrophe.

Wir sehen also im ‚haikai‘ analog zur Kettendichtung das Bestreben, aus einer spielerischen Unterhaltung eine überaus ernste Kunstübung zu entwickeln. Wenn wir uns auf die Spieldefinition Huizingas zurückbesinnen und sie Punkt für Punkt durchgehen, so erfahren wir unter anderem, daß das Spiel „innerhalb festgesetzter Grenzen von Raum und Zeit (geschieht und) begleitet wird von ... einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘“. Gerade diese beiden Kriterien des Spiels, zeitlich räumliche Begrenzung und das bewußte Verlassen des gewöhnlichen Lebens, verbannt die Theorie eines dichtenden Zeitgenossen Bashōs namens Onitsura aus dem ‚haikai‘. Für Onitsura sind ‚haikai‘ und Leben eins, ‚haikai‘ ist eine Lebensfunktion, keine Kulturfunktion. Hier wird die Spielsituation geleugnet, der Dichter lebt im Alltag und bleibt im Alltag. Das ‚haikai‘ ist spontane Äußerung, naiv wahrhaftig, reflexartige Reaktion auf einen Reiz. Onitsura selbst vergleicht die Dichterhaltung mit dem Verhalten des Säuglings: „Das Kind, das die Mutterbrust haltend die Blüten anlacht und mit dem Finger auf den Mond zeigt, handelt ohne Zweifel in natürlicher Wahrhaftigkeit.“²⁵

Bashō sublimiert das „Spiel“ zur höchsten künstlerischen Anstrengung, während es Onitsura im Alltag auflöst. Die Überwindung wirklicher oder potentieller Spielhaltung in diese beiden auseinanderstrebenden Richtungen konnte hier geschehen, weil die Poesie dem Leben nicht minder angehört als der Kunst. Welchen „Spielraum“ die Poesie innerhalb dieser Polarität ausfüllen kann, sollten die Ausführungen im vorliegenden Artikel andeuten. Die Rollen der Poesie reichen von der vitalen und kultischen Funktion im archaischen Geschlechterwettstreit über die agonale Funktion im Dichterkampf einer hochkultivierten Oberschicht bis zur Gemeinschaftsleistung in ‚renga‘- und ‚haikai‘-Gesellschaften. Hier auf dieser letzten Stufe, wo Dichten zum Tun Gleich-

25 Vf. Hitorigoto. Eine Haikai-Schrift des Onitsura. Wiesbaden 1963, S. 12ff.

gesinnter oder des Individuums wird, verliert sich der Spielcharakter, der letztlich einen Dualismus voraussetzt, und der Ernst kehrt ein.

Deutsche Auffassungen des Tanka. Analogien, Vorurteile und deren Überwindung

1.

Die Literatur Japans wurde in den deutschsprachigen Ländern erst spät zur Kenntnis genommen. Die Gründe dafür lassen sich leicht angeben. Es sind im wesentlichen die erst späte ‚Entdeckung‘ Japans, die geographische Entfernung, die beide Länder voneinander trennt, die nicht leicht zu erlernende japanische Sprache und, nicht zuletzt, die ‚sakoku‘, die von 1639 bis 1854 währende Abschließung des Landes, durch die es der Zentralregierung in Edo, dem späteren Tōkyō, nicht nur gelang, ihre Stellung innenpolitisch zu festigen, sondern auch, die Kolonialisierung durch die europäischen Mächte abzuwehren.¹ Immerhin jedoch ist Japan schon früh *von* bzw. *in* der deutschsprachigen Literatur zur Kenntnis genommen worden. So sind die ersten Berichte über den Inselstaat, zum Teil noch vor der Abschließung von portugiesischen Missionaren verfaßt,² anschließend gleich, sei es unmittelbar, sei es auf dem Weg über Kompilationen,³ in die europäische Literatur eingegangen,⁴ zuerst in das barocke Jesuitendrama⁵ und später noch in die weltliche Literatur, etwa in Grimmelshausens „Simplicissimus“ oder Swifts „Gullivers Travels“.⁶ Und auch die Kontakte, mögen sie auch nur spärlich gewesen sein, zu denen es im Rahmen der Handelsbeziehungen gekommen ist, die während der ‚sakoku‘ bestehen blieben, wurden auf europäischer Seite festgehalten. So bezogen die europäischen Schriftsteller ihr Wissen über Japan aus den Aufenthaltsberichten einzelner europäischer Reisender, wie etwa, um das prominenteste historische Dokument dieser Art von Seiten eines deutschen Autors, wenn nicht gar das prominenteste histo-

-
- 1 Vgl. Uli Pauly: Sakoku. Zu den Hintergründen von Japans Weg in die nationale Abschließung unter den Tokugawa. Tōkyō, Deutsche Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens: 1989 (OAG aktuell Nr. 36), bes. S. 35-36.
 - 2 Vgl. die Briefe von Francisco de Xavier, des ersten Missionars in: Die Briefe des Francisco de Xavier. Ausgewählt, übertragen und kommentiert von Eliabeth Gräfin Vitzthum. München, Kösel: 1950, S. 149-199.
 - 3 Vgl. etwa die frühe Zusammenstellung zeitgenössischer Quellen in: Renward Cysat: Wahrhaftiger Bericht / von den Neuerfundnen Japponischen Inseln vnd Königreichen / auch anderen zuvor vnbekandten Indianischen Landen / Darinn der heilig Christliche Glaub wunderbarlich zunimpt vnd auffwächst. Hrsg. und kommentiert von H[artmut] O. Rotermond. In: Oriens Extremus 17/18, 1970/71, S. 145-177, bes. S. 154-171, wo, nicht zuletzt durch zeitgenössische Quellenlage bedingt, hauptsächlich das religiöse Leben Japans geschildert wird.
 - 4 Vgl. Kreiner, Josef: Deutschland – Japan. Die frühen Jahrhunderte. In: Ders. (Hrsg.): Deutschland – Japan. Historische Kontakte. Bonn, Bouvier: 1984, S. 1-53, S. 1-28.
 - 5 Vgl. Thomas Immoos: Japanese Themes in Swiss Baroque Drama. In: Studies in Japanese Culture. Hrsg. von Joseph Roggendorf. Tōkyō, Sophia University: 1963, S. 79-98, bes. S. 88-98.
 - 6 Vgl. Peter Kapitza: Japan in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Bonner Zeitschrift für Japanologie, Nr. 3, 1981, S. 49-57, bes. S. 49-50.

rische Dokument dieser Art überhaupt zu nennen, aus der „Geschichte und Beschreibung von Japan“ Engelbert Kaempfers.⁷

Die intensivere Beschäftigung mit Japan selbst setzte jedoch erst nach der Öffnung des Landes ein, insbesondere seit der Meiji-Zeit (1868 bis 1912), der Epoche des Meiji-Tennō, mit der auch die Epoche der Meiji-Deutschen und ihrer Vermittlungstätigkeit – in beide Richtungen – begann,⁸ u. a. mit der Übersetzung von Gedichten eben des genannten Meiji-Tennō.⁹ Doch auch schon davor, um die Mitte des 19. Jahrhunderts, begann man sich in Österreich und Deutschland, ungeachtet der politischen Einschränkungen und der großen geographischen Distanz, ernsthaft und eingehend mit Japan auseinanderzusetzen. Das Augenmerk galt dabei nicht zuletzt der japanischen *Literatur* – schon allein darum, weil sich Bücher von Forschungs Expeditionen haben beschaffen und nach Europa transportieren lassen. Von den frühesten derjenigen Schriften, die sich mit der japanischen Literatur auseinandersetzen, ist dabei deutlich abzulesen, wie sich die betreffenden Wissenschaftler um das Verstehen von Texten bemüht haben, die einer Literatur zugehören, die in einer ihnen unbekanntem Kultur entstanden und in ein ihnen unbekanntes Überlieferungsgeschehen eingebettet gewesen ist.

In den folgenden Abschnitten wird der Versuch unternommen, an Hand der Analyse von Übersetzungen und wissenschaftlichen Erörterungen darzustellen, wie sich die frühen Wissenschaftler um die Aneignung der klassischen japanischen Tanka-Literatur bemüht haben. Im ersten Teil werden die betreffenden Dokumente selbst beschrieben und erklärt (2). Im zweiten Teil werden die zuvor gemachten Beobachtungen auf ihre hermeneutischen Voraussetzungen hin untersucht, um einen Beitrag zum Verstehen des Verstehens von ‚Japan‘ im besonderen und zum Verstehen des Verstehens fremder Kulturen im allgemeinen zu leisten (3). Insofern die Sprache, in der die Rezeptionsdokumente abgefaßt worden sind, selbst Gegenstand der Untersuchung ist, wird mit Zitaten nicht gespart.

2.

Die Rezeption japanischer Literatur setzte im deutschen Sprachraum im Jahr 1847 ein, in dem – soweit bislang bekannt – die erste *unmittelbare* Übersetzung japanischer Literatur veröffentlicht worden ist.¹⁰ Bei dem übersetzten Werk handelt es sich um das Buch

7 Vgl. Hanno Beck: Engelbert Kaempfer. Der größte Reisende der Barockzeit und Erschließer Japans. In: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur und Völkerkunde Ostasiens, Supplementband XXVIII, Tōkyō 1966, S. 1-26, bes. S. 7-12.

8 Vgl. Otto Schmiedel: Die Deutschen in Japan. Leipzig, Koehler: 1920, bes. S. 49-271; Kurt Meissner: Deutsche in Japan. Tōkyō, Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde: 1961, S. 5-69, sowie neuerdings Josef Kreiner: Deutsche Spaziergänge in Tōkyō. München, Iudicium: 1996.

9 Vgl. Eine Auswahl von Gedichten des Kaisers von Japan. Aus dem Japanischen übersetzt von R[udolf] Lange. In: Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 1. Abt., XII, 1910, S. 306-338, S. 311 bis 338.

10 Vgl. Hartmut Walravens: [Rezension von:] August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften. Hrsg. von Otto Ladstädter und Sepp Linhart. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1990. In: Oriens extremus 34, Rezension 5, http://www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/10/JapanS/Zeitschr/rez34_5.html, S. 1-3, S. 1.

„Ukiyogatas rokumai byōbu“ von Tanehiko Ryūtei. Der Übersetzer war der österreichische Sinologe und erste europäische Japanologe August Pfizmaier.¹¹ Daß er ausgerechnet das Buch Tanehiko Ryūteis übersetzt hat, einen in japanischer Perspektive „langweiligen Roman“¹², wird man wohl darauf zurückzuführen haben, daß dieses Buch, das Franz v. Siebold der Österreichischen Nationalbibliothek verkauft hatte, dort als eines der sehr wenigen Bücher mit japanischer *Literatur* greifbar war.¹³ Die Übersetzung trägt den Titel „Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt“ und den Untertitel „Ein japanischer Roman“.¹⁴ Sie enthält in der ersten Hälfte, auf den Seiten I bis XIV, ein ausführliches Vorwort sowie, auf den Seiten 1 bis 40, den Text der Übersetzung. In der zweiten Hälfte, auf den Seiten 41 bis 127, findet man das japanische Original sowie Faksimiles der ursprünglichen Zeichnungen. Offenkundig ist es Pfizmaier auf die Vermittlung des Gesamtwerks und nicht allein auf die Vermittlung des Texts angekommen.

Im Vorwort der Übersetzung führt Pfizmaier aus, welche Schwierigkeiten er bei seiner Arbeit zu meistern hatte. So sei es für die Übersetzung des Buches erforderlich gewesen, „die Hilfsmittel für das Studium dieser Sprache neu zu schaffen, d. h. ausser der Entzifferung der Schrift, ein Wörterbuch zusammenzustellen und die meisten Regeln der Grammatik zu errathen“.¹⁵ Auch hätten eigens Lettern zur Wiedergabe der japanischen Schriften sowie Lithographien zur Wiedergabe der japanischen Holzschnitte angefertigt werden müssen. Wie sehr die Japanologie damals noch in den Anfängen begriffen war – das von der jesuitischen Japanmission bereits 1603 und 1604 erstellte portugiesisch-japanische Wörterbuch und die zugehörige Grammatik waren in Vergessenheit geraten¹⁶ – zeichnet sich auch in anderweitigen lexikographischen Bemühungen Pfizmaiers ab, etwa in der 1853 erfolgten Bearbeitung einer – interessanterweise – „nach einem portugiesischen Manuscripte übersetzten“ Grammatik eines gewissen P. Rodriguez.¹⁷

-
- 11 Vgl. dazu insg. den Sammelband: August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften. Hrsg. von Otto Ladstädter und Sepp Linhart. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1990, bes. S. 183-275.
 - 12 Asakura Haruhiko: Die Japonica der Österreichischen Nationalbibliothek. Aus dem Japanischen übersetzt von Eta [sic] Harich-Schneider. In: *Biblos. Zeitschrift für Buch- und Bibliothekswesen, Dokumentation, Bibliographie und Bibliophilie* 6, H. 1, 1957, S. 1-7, S. 3.
 - 13 Vgl. ebd., bes. S. 1-4.
 - 14 Ryūtei Tanehiko: Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt. Ein japanischer Roman im Originaltexte sammt den Facsimiles von 57 japanischen Holzschnitten übersetzt und herausgegeben von Dr. August Pfizmaier. Wien, Kaiserl. königl. Hof- und Staats-Druckerei: 1847, S. 3. – Zur Problematik der Anwendung des Begriffs ‚Roman‘ auf die japanische Literatur vgl. Irmela Hijiya-Kirschner: Einführung. In: *Dies.: Was heißt: Japanische Literatur verstehen?* Frankfurt am Main, Suhrkamp: 1990, S. 7-12, S. 10.
 - 15 Ryūtei: Sechs Wandschirme..., übers. v. A. Pfizmaier (Anm. 14), S. V (Vorrede).
 - 16 Vgl. Kapitzka: Japan in der deutschen Literatur... (Anm. 6), S. 49-50.
 - 17 August Pfizmaier: Erläuterungen und Verbesserungen zu dem ersten Theile der ‚Éléments de la grammaire japonaise von P. Rodriguez‘. In: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [Wien]. Philosophisch-Historische Klasse*, Bd. 11, 1853, S. 499-501 (Vorrede); Ders.: Erläuterungen und Verbesserungen zu dem zweiten Theile der ‚Éléments de la grammaire japonaise‘ von P. Rodriguez. In: *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [Wien]. Philosophisch-Historische Klasse*, Bd. 12, 1854, S. 338-403.

Mit der japanischen *Lyrik* im besonderen hat sich Pfizmaier nach der Publikation der „Sechs Wandschirme“ beschäftigt. So bestand seine nächste Veröffentlichung zur japanischen Literatur in einem „Beitrag zur Kenntniss der ältesten japanischen Poesie“.¹⁸ In diesem Beitrag konzentriert er sich in erster Linie auf das ‚uta‘, eine bestimmte Gattung der japanischen Lyrik, von ihm selbst als „Lied von 31 Zeichen“¹⁹ bezeichnet. Nach einigen erklärenden Bemerkungen zur phonetischen Struktur, zur Silbenzahl und zum Strophenbau der Gattung präsentiert Pfizmaier einige frühe ‚uta‘ in ‚katakana‘-Schrift sowie die dazugehörigen Übersetzungen von eigener Hand. Unter ihnen befindet sich u. a. dasjenige Gedicht aus dem „Kojiki“, das der japanischen Kulturmythologie zufolge als das erste Gedicht in japanischer Sprache überhaupt gilt:²⁰

Die acht Wolken steigen,
 Von Wolken achtfache Mauern
 Zu der Gefährten Schutz
 Bilden achtfache Mauern
 Diese achtfachen Mauern.²¹

Zugleich stellt es allem Anschein nach das erste japanische Gedicht in deutscher Übersetzung dar.²² In einem drei Jahre später gehaltenen Vortrag „Über einige Eigenschaften der japanischen Volkspoesie“²³ präsentiert Pfizmaier dann, wiederum in ‚katakana‘-Schrift und zusammen mit Übersetzungen von eigener Hand, mehrere Gedichte aus dem „Man-yeo-ziu“²⁴ („Manyōshū“). Er hatte sie in den japanischen Schriften zitiert gefunden, die ihm bis dahin zugänglich waren.²⁵ Eine Auswahl von Übersetzungen aus der „Sammlung der Zehntausend Blätter“ selbst veröffentlichte Pfizmaier im Jahr 1872, nachdem eine österreichische Japan-Expedition ein Exemplar der Anthologie hatte beschaffen können.²⁶ Weitere Übertragungen von ‚uta‘ findet man in die ‚kikō‘ (‚Reisebe-

18 Ryūtei: Sechs Wandschirme..., übers. v. A. Pfizmaier (Anm. 14), S. VII (Vorrede).

19 August Pfizmaier: Beitrag zur Kenntniss der ältesten japanischen Poesie. In: Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [Wien]. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 3, 1849, S. 315-329, S. 316. Dieselbe Kennzeichnung verwendet er auf S. 317, 318, 323.

20 Vgl. Wilhelm Gundert: Die japanische Literatur. Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion: 1926, S. 18. In Gunderts Übersetzung lautet das Gedicht: „Ums achtwolkige / Izuma achtfach Wände! / Der Braut zum Schutze / Achtfache Wand erbaue! ich / Hier die achtfache Wand da!“

21 Pfizmaier: Beitrag zur Kenntniss der ältesten japanischen Poesie (Anm. 19), S. 318.

22 Freilich ist nicht auszuschließen, daß Übersetzungen einzelner japanischer Gedichte in ältere Reiseberichte eingestreut oder aber aus zweiter Hand, etwa aus dem Holländischen, ins Deutsche übersetzt worden sind. – Zur Frühgeschichte der japanischen Übertragungen ins Deutsche vgl. die Hinweise in: Matsumaru Keiko: Zur Formfrage beim Übersetzen von Lyrik. An Hand der deutschen Übersetzungen japanischer Kurzgedichte. In: Doitsu Bungaku 41, 1968, S. 58-67, S. 59-61.

23 August Pfizmaier: Über einige Eigenschaften der japanischen Volkspoesie. In: Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [Wien]. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 8, 1852, S. 377-388.

24 Ebd., S. 378.

25 Dazu wie auch zu anderen Übersetzungen, die Pfizmaier von Werken des japanischen Mittelalters angefertigt hat, vgl. Bruno Lewin: Pfizmaiers Übersetzungen klassischer japanischer Literatur. In: August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften. Hrsg. von Otto Ladstädter und Sepp Linhart. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1990, S. 245-263, bes. S. 251-252.

26 Gedichte aus der Sammlung der Zehntausend Blätter, [aus dem Japanischen übersetzt] von Dr. A. Pfizmaier. In: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [Wien].

schreibungen') eingelegt, die Pfizmaier übersetzt hat.²⁷ Mithin wäre es im deutschen Sprachgebiet bereits 18 Jahre nach dem Ende der ‚sakoku‘ möglich gewesen, sich zumindest in Auszügen mit einigen der bedeutendsten Schriftdenkmäler der japanischen Lyrik vertraut zu machen – wären die Bemühungen Pfizmaiers nicht in Vergessenheit geraten.²⁸

Wie nehmen sich die Übersetzungen Pfizmaiers aus? Im Vorwort zu den „Sechs Wandschirmen“ hebt Pfizmaier ausdrücklich hervor, das Ziel einer „ganz getreuen Übersetzung“²⁹ verfolgt zu haben. In den „Beiträgen“ stellt er heraus, „auffallende und beinahe unerlaubte Inversionen“, wie sie sich bei der Übersetzung auf Grund der syntaktischen Differenzen, die zwischen dem Japanischen und dem Deutschen bestehen, zwangsläufig ergeben, ohne „Bedenken“ in Kauf genommen zu haben, um die Gedichte nicht „ihres Charakters“ und „poetischen Schmuckes“³⁰ zu berauben. In der Tat bestand Pfizmaiers Absicht stets darin, Form und Inhalt, Syntax und Lexik der japanischen Originale so exakt nachzubilden, wie es das Deutsche zulässt, „wobei er Begriffe wörtlich übersetzte und sogar die Satzstellung der Vorlage nachzuahmen suchte“.³¹ Bei seinen Übertragungen handelt es sich mithin offenkundig um strukturtreue Übersetzungen mit ausgeprägter Tendenz zur Interlinearität.³² Wie ausgeprägt diese Tendenz zur Strukturtreue ist, belegen die Übertragungen, die im Unterschied zu der Übersetzung von Tanehiko Ryūteis Roman allein an ein wissenschaftliches Publikum gerichtet sind: In ihnen gibt Pfizmaier die Nachbildung der Form vollends auf:

Dass er [der Geliebte] jetzt kommen wird, dieses nur nicht sagt der Kuckuck, wenn der Mond des Tagesanbruchs und Regenschauer an dem Himmel.³³

Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 21, 1872, S. 107-196, S. 107 (Vorwort). – Es handelte sich um die Österreichische Ostasienexpedition von 1868 bis 1871; vgl. Lewin: Pfizmaiers Übersetzungen klassischer japanischer Literatur (Anm. 25), S. 248, 253.

- 27 Vgl. etwa August Pfizmaier: Die älteren Reisen nach dem Osten Japans. In: Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 31, 1881, S. 115-210. – Zur Charakterisierung der betreffenden Werke vgl. Lewin: Pfizmaiers Übersetzungen klassischer japanischer Literatur (Anm. 25), S. 256-258.
- 28 August Pfizmaier: Sinologe, Japanologe und Sprachwissenschaftler. Eine Biobibliographie. Zusammengestellt von Hartmut Walravens. Hamburg, Bell: 1984, S. 1. – Pfizmaier legte auch Teilübersetzungen des „Makura no sōshi“ und des „Ise-monogatari“ vor: August Pfizmaier: Die Aufzeichnungen der japanischen Dichterin Sei Seo-na-gon [sic]. In: Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 81, 1876, S. 7-78; Ders.: Aufzeichnungen aus dem Reiche Ise. In: Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 83, 1876, S. 7-86.
- 29 Ryūtei: Sechs Wandschirme..., übers. v. A. Pfizmaier (Anm. 14), S. VII (Vorrede).
- 30 Pfizmaier: Beitrag zur Kenntnis der ältesten japanischen Poesie (Anm. 19), S. 324.
- 31 Walravens: August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften (Anm. 10), S. 2.
- 32 Vgl. Pfizmaier: Beitrag zur Kenntnis der ältesten japanischen Poesie (Anm. 19), S. 324. – Zum Verfahren der strukturtreuen Übersetzung vgl. Vf.: Verfahren der Gedichtübersetzung. Definition, Klassifikation, Charakterisierung. Frankfurt am Main, Lang: 1995, S. 65-134.
- 33 August Pfizmaier: Die Lehre von den Te-ni-wo-fa [sic]. In: Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften [Wien]. Philosophisch-Historische Klasse, Bd. 74, 1873, S. 333-382, S. 352.

Achtet man auf die Bezeichnungen, die Pfizmaier in seinen Veröffentlichungen verwendet, dann bemerkt man eine Besonderheit: die Bezeichnung der *japanischen* Gedichte mit den Namen *deutscher* Gattungen. So bezeichnet Pfizmaier in den „Beiträgen“ aus dem Jahre 1849 das ‚uta‘, die „Grundlage aller japanischen Versgattungen“³⁴, entweder als „Lied von 31 Zeichen“³⁵ oder auch als „Lied“.³⁶ Er hält sich dabei an den Begriff des ‚uta‘, wie insbesondere daraus hervorgeht, daß er in den „Beiträgen“ die japanische Bezeichnung „age-uta“³⁷ für bestimmte Gedichte anführt. Pfizmaier bestimmt zuerst den Begriff der allgemeinen und dann den der besonderen Literaturgattung, unter den die von ihm erörterten Texte fallen. In der Vorrede zur „Manyōshū“-Auswahl aus dem Jahr 1872 schreibt er, man könne die ‚uta‘, „was den Umfang betrifft, nur mit Epigrammen oder Distichen vergleichen“.³⁸ In diesem Falle ist der übergeordnete Begriff des Gedichts in den Begriffen der besonderen Gattungen enthalten. Doch obwohl Pfizmaier das ‚uta‘ mit dem Distichon oder auch dem Epigramm *vergleicht, übersetzt* er es doch stets – soweit seine zur Kenntnis genommenen Arbeiten ein Urteil erlauben – strukturtreu, mag sich die Strukturtreue, wie die bereits zitierten Verse aus den „Sechs Wandschirmen“ belegen, auch weniger in der Nachbildung der Form als in der Nachbildung der Lexik und insbesondere der Syntax manifestieren.

An dieser Strukturtreue, die Pfizmaier in der Tat allzu weit getrieben haben dürfte,³⁹ auf daß noch ein ‚lesbarer‘ Text zustandegekommen wäre, hat später der Leidener Japanologe Johann Josef Hoffmann in seinen 1878 publizierten „Japanischen Studien“ freundschaftliche Kritik geübt. Hoffmann leistet in seiner Darstellung auch bereits eine detaillierte Beschreibung und Erklärung des ‚uta‘. Seine Darstellung läßt sich durch die Zerlegung in mehrere Schritte charakterisieren. Im ersten Schritt wendet sich Hoffmann den von ihm ausgewählten „Japanischen Gedichten“⁴⁰ im Hinblick auf deren Inhalt und Form im Allgemeinen zu. Seiner Darstellung zufolge sei das ‚uta‘ ein Gedicht, das stets „aus 31 Silben“ bestehe und stets „einen einzigen, in sich abgeschlossenen Gedanken“⁴¹ enthalte. Im zweiten Schritt charakterisiert Hoffmann den Strophenaufbau. Die 31 Silben des uta seien gewöhnlich „über zwei Zeilen oder Spalten vertheilt“: „Vordersatz“ und „Nachsatz“.⁴² Im dritten Schritt gibt er die Silbenstruktur des ‚uta‘ an. So

34 Pfizmaier: Beitrag zur Kenntnis der ältesten japanischen Poesie (Anm. 19), S. 316.

35 Ebd., S. 316; vgl. in diesem Sinne ebenso: Pfizmaier: Über einige Eigenschaften der japanischen Volkspoesie (Anm. 23), S. 378, 380.

36 Vgl. Pfizmaier: Beitrag zur Kenntnis der ältesten japanischen Poesie (Anm. 19), S. 316, 317, 318, 323 bzw. S. 323, 326.

37 Ebd., S. 320.

38 Gedichte aus der Sammlung der Zehntausend Blätter, übers. v. A. Pfizmaier (Anm. 26), S. 108 (Hervorh. v. Vf.).

39 Vgl. in diesem Sinne auch: Walravens: August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften (Anm. 10), S. 2, und insb. Ekkehard May: Pfizmaiers Übersetzungen Edo-zeitlicher Literatur. In: August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften. Hrsg. von Otto Ladstädter und Sepp Linhart. Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften 1990, S. 265-275, S. 268-272.

40 J[ohann] J[osef] Hoffmann: Japanische Studien. Erster Nachtrag zur japanischen Sprachlehre, Leiden, Brill: 1878, S. 2.

41 Ebd., S. 3.

42 Ebd.

bestehe die erste „Zeile“ aus „5+7+5 Silben“ und die zweite Zeile aus „7+7 Silben“.⁴³ Im vierten Schritt geht Hoffmann näher auf die „Cäsur“⁴⁴ zwischen dem von ihm so genannten ‚Vordersatz‘ und ‚Nachsatz‘ ein. Im fünften Schritt behandelt er den Rhythmus des ‚uta‘. Ein Schema dient ihm dazu, ihn zu veranschaulichen:

- U - U - | - U - U - U - | - U - U -
 - U - U - U - | - U - U - U -⁴⁵

Man kann einerseits erkennen, wie sich die (sit venia verbo) Hebungen (-) und Senkungen (U) im ‚uta‘ verteilen, und man kann andererseits erkennen, wo die Zäsuren (|) innerhalb des Silbenverlaufs angesiedelt sind. Im sechsten Schritt weist Hoffmann darauf hin, daß sich die Japaner selbst nicht stets an die geschilderte „zweizeilige Schreibweise“⁴⁶ halten. Da sie die 31 Silben vielmehr auch auf mehrere Zeilen verteilten, könne man der „Deutlichkeit wegen“⁴⁷ auch im Deutschen aus den „fünf Satztheilen“⁴⁸ fünf Verse bilden:

- U - U -
 - U - U - U -
 - U - U -
 - U - U - U -
 - U - U - U -⁴⁹

Dieses Schema, das sich Pfizmaiers Übersetzungen entnehmen läßt, ist das der bekannten Darstellungsweise des ‚uta‘, wie es sich inzwischen im Deutschen eingebürgert hat.⁵⁰ In seinen weiteren Ausführungen legt Hoffmann die poetischen Funktionen dar, die den einzelnen Versen des ‚uta‘ zukommen.⁵¹ Indes sind sie im vorliegenden Zusammenhang, obgleich sie eine große Vertrautheit mit der japanischen Poetologie erkennen lassen, nicht weiter von Belang. Blickt man auf die Darstellungen, die Pfizmaier und Hoffmann dem ‚uta‘ gewidmet haben, so läßt sich bereits ein bemerkenswerter Fortschritt feststellen, was die Kenntnis des ‚uta‘ und den Stand von dessen Vermittlung betrifft.

Wie Pfizmaier verwendet auch Hoffmann, um das ‚uta‘ zu bezeichnen, die Ausdrücke ‚Epigramm‘ oder ‚Distichon‘, samt des darin implizierten Begriffs des ‚Gedichts‘, sowie als noch weitere Gattungsnamen der europäischen Literatur noch „Ode“⁵², „Epigrammen“⁵³, „Distichon“⁵⁴, „Liedchen“⁵⁵ oder „altjapanische Oden“.⁵⁶ Je-

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 4.

49 Ebd.

50 Vgl. etwa die Tanka-Übersetzungen aus dem „Manyōshū“ und „Kokinshū“ in: Rotes Laub. Altjapanische Lyrik. Hrsg. und aus dem Japanischen übertragen von Jürgen Berndt. Leipzig, Insel: 1972, oder die Tanka-Übersetzungen in: Shinkokinwakashū. Japanische Gedichte. Ausgew. und hrsg. von Horst Hammitzsch und Lydia Brüll. Stuttgart, Reclam: 1964.

51 Vgl. Hoffmann: Japanische Studien (Anm. 40), S. 4.

52 Ebd., S. 8.

53 Ebd., S. 10, 20.

54 Ebd., S. 16, 19, 23.

55 Ebd., S. 11.

doch bildet Hoffmann die Struktur der japanischen ‚uta‘, obgleich sie ihm bis ins Detail bekannt ist, in seinen Übersetzungen nicht nach. So übersetzt er einerseits gerade *das* ‚uta‘, das er als Muster der Gattung aufgestellt gefunden hat, nicht diesem Muster entsprechend,⁵⁷ und so übersetzt er andererseits ein Gedicht, das er zuvor als „Ode“⁵⁸ bezeichnet hat, in einen aus freien Versen bestehenden Vierzeiler:

Während ich spähend nach der
Gegend hinblicke, wo der Kukul [sic] gerufen hat,
steht dort bloß der abnehmende Mond
am hellen, lichten Morgenhimmel.⁵⁹

Allerdings geht aus den Kontexten der Übersetzungen stets hervor, daß es Hoffmann neben der Strukturtreue auch auf die Sinnreue ankommt. Die Übertragungen dienen ihm vor allem zur verständlichen Illustration seiner grammatischen Erläuterungen. Im Prinzip handelt es sich bei ihnen um strukturtreue Übersetzungen mit einem ausgeprägten Zug zur Sinnreue.⁶⁰ Und aus den Kontexten, in denen die unterschiedlichen Bezeichnungen Hoffmanns stehen, geht stets hervor, daß er sie nur in uneigentlicher Bedeutung verwendet. Entweder gebraucht er sie, um eine stilistische Variation zu erzielen, oder er gebraucht sie, wie im bereits zitierten Fall, um *einen* besonderen Zug der japanischen Gedichte hervorzuheben. Bezeichnet Hoffmann einmal mehrere uta als „altjapanische Oden“⁶¹, so geschieht dies in der Absicht, den literarhistorischen Rang bestimmter Gedichte aus dem „Manyōshū“ oder „Kokinwakashū“ bzw. „Kokinshū“, *den* beiden traditionellen japanischen Gedichtsammlungen, deutlich zu machen. Bezeichnet Hoffmann einmal ein ‚uta‘ als „Liedchen“⁶², so geschieht dies in der Absicht, ein bestimmtes Gedicht aus dem „Kokinshū“ zu charakterisieren, in dem eine Fürstentochter die Abwesenheit ihres Geliebten beklagt. Dasselbe Gedicht bezeichnet Hoffmann dann im weiteren Verlauf auch wieder als „Epigramm[]“.⁶³ Mithin gebraucht Hoffmann zwar europäische Gattungsbezeichnungen, um Stilzüge bestimmter japanischer Gedichte zu *veranschaulichen*, doch ohne sie zugleich mit den europäischen Gattungen zu *identifizieren*. Zuweilen heißen die ‚uta‘ bei ihm auch ganz einfach nur „uta’s“.⁶⁴ Indessen scheint die Tendenz zur Identifikation von ‚uta‘ und Distichon, vor allem auf Grund der Häufigkeit, mit der die Bezeichnungen ‚Epigramm‘ und ‚Distichon‘ gebraucht werden, in Hoffmanns Ausführungen bereits angelegt.

Durchgeführt wird diese Identifikation von ‚uta‘ und Distichon dann von dem nächsten Übersetzer, dem Berliner Sinologen Wilhelm Schott. Das ist im vorliegenden Zusammenhang um so bemerkenswerter, als sich Schott in seinem Aufsatz mehrmals auf die Darstellung Hoffmanns beruft sowie einzelne Übersetzungen daraus über-

56 Ebd., S. 3.

57 Vgl. ebd., S. 4.

58 Ebd., S. 8.

59 Ebd.

60 Zu Mischformen dieser wie anderer Art vgl. Vf.: Verfahren der Gedichtübersetzung (Anm. 32), bes. S. 239-252.

61 Hoffmann: Japanische Studien (Anm. 40), S. 3.

62 Ebd., S. 11.

63 Ebd., S. 12.

64 Ebd., S. 30.

nommen und nach seinen eigenen Vorstellungen bearbeitet hat.⁶⁵ Hoffmanns Auffassung des ‚uta‘ läßt sich wie die von Pfizmaier durch die Zerlegung in mehrere Schritte charakterisieren. Im ersten Schritt stellt Schott bezüglich der „lyrischen stücke“⁶⁶, wie er die von ihm erörterten Texte nennt, die These auf:

Jedes uta drückt nur einen in sich abgeschlossenen gedanken aus und kann *als ein distichon* betrachtet werden, dessen erste Zeile immer siebzehn, die zweite aber vierzehn sylben hat oder haben sollte.⁶⁷

Freilich klammert Schott dabei die Tatsache aus, „daß die prosodie des Japaners von der unseren sogenannten altclassischen“⁶⁸ abweicht. Die zitierte These bildet dann die Voraussetzung der weiteren Ausführungen. Im zweiten Schritt stellt Schott die Behauptung auf, das ‚uta‘ sei „ein hexameter von fünf daktylischen gliedern mit seinem pentameter“.⁶⁹ Im dritten Schritt erweitert er die von ihm behauptete „Analogie“⁷⁰ von uta und Distichon auf die Zäsur: Einerseits behauptet er, die erste Strophe des ‚uta‘ sei nach „der fünften und zwölften silbe eingeschnitten“; zum anderen behauptet er, die zweite Strophe weise eine „streng beobachtete cäsus nach der siebenten silbe jeder zweiten (also dem pentameter entsprechenden) verszeile“⁷¹ auf. Gegen Ende seiner Ausführungen weist Schott auf die Rezension eines Buches hin (vermutlich Leon de Rosnys „Anthologie japonaise“⁷²) in dem er diese „nahe liegende vergleichung“⁷³ zwischen Distichon und ‚uta‘ schon einmal durchgeführt habe. Seiner Auffassung des ‚uta‘ entsprechend übersetzt es Schott dann auch als *Distichon*. So lautet die bereits zitierte Übertragung von Hoffmann in der Fassung Schotts:

Send ich spähenden blick dahin wo der kuckuk [sic] gerufen,
Fällt er im morgenlicht nur auf den bleichenden mond.⁷⁴

Schott hat das ‚uta‘ und das Distichon nicht von ungefähr miteinander identifiziert. Das Distichon ist eine lyrische Form der klassischen abendländischen Antike, die von den Barock-Dichtern in die deutsche Lyrik eingeführt und durch die Epigrammatik und Elegiendichtung Johann Wolfgang Goethes und Friedrich Schillers als Gattung der *deutschen* Lyrik kanonisiert wurde. So lautet etwa Schillers bekanntes poetologisches Distichon *über* das Distichon:

Im Hexameter steigt des Springquells silberne Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.⁷⁵

65 Vgl. W[ilhelm] Schott: Einiges zur japanischen dicht- und verskunst. In: Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus dem Jahre 1878. Berlin 1879, S. 155-175, S. 158-159.

66 Vgl. ebd., S. 155.

67 Ebd. (Hervorh. v. Vf.).

68 Ebd., S. 155.

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Léon de Rosny: Anthologie japonaise. Poésies anciennes et modernes des insulaires de Nippon. Traduits en français et publiés avec le texte original. Avec une préface par Ed[uard] Laboulaye. Paris, Maisonneuve: 1871.

73 Schott: Einiges zur japanischen dicht- und verskunst (Anm. 65), S. 155.

74 Ebd., S. 158.

Dieses „Musterepigramm“⁷⁶ der deutschen Literatur, unter ‚Epigramm‘ ein selbständiges Gedicht in Gestalt eines Distichons verstanden, läßt die wesentlichen Züge der Gattung deutlich erkennen: das daktylische Versmaß sowie die markante Zäsur in der Mitte des Pentameters. In der Tat teilen das ‚uta‘, wie es Schott beschreibt, und das Distichon einige Gemeinsamkeiten. Vor dem Hintergrund einer empirischen Theorie der Lyrik⁷⁷ zeichnen sich beide, sieht man von der Versrede an sich ab, durch einen vergleichsweise geringen Umfang, eine in etwa entsprechende Silbenzahl sowie die Gliederung in zwei Strophen aus.

Schotts Identifikation des ‚uta‘ mit dem Distichon ist auch kein Einzelfall geblieben. Fünf Jahre nach Schott legte Rudolf Lange eine Auswahl der ‚Frühlingslieder‘ aus dem „Kokinshū“ in Distichen vor. Auch beruft sich Lange bei seiner Erörterung des ‚uta‘ ausdrücklich auf den Berliner Sinologen.⁷⁸ Langes Auffassung der japanischen „Gedichte“⁷⁹ läßt sich ebenfalls in mehreren Schritten darstellen. Im ersten Schritt formuliert Lange die Beobachtung, daß die „uta“, wenn man von „dem der japanischen Poesie mangelnden Rhythmus“ absehe, „in ihrer Gliederung grosse Ähnlichkeit mit dem Distichon“⁸⁰ aufweisen. Diese Beobachtung bildet dann die Voraussetzung seiner weiteren Ausführungen. Im zweiten Schritt beschreibt Lange die Bestandteile des ‚uta‘ als einen „längeren Obersatz von 17 Silben (kami no ku)“, der die Entsprechung zum „Hexameter“, und als einen „kürzeren Untersatz von 17 Silben (shimo no ku)“, der die Entsprechung zum „Pentameter“⁸¹ bilde. Im dritten Schritt weist Schott eine metrische Parallele innerhalb der Verse auf. So befinde sich wie im Hexameter in der ersten Strophe des ‚uta‘ nach der fünften und siebten Silbe eine Zäsur. Und so wie im Pentameter befinde sich in der zweiten Strophe des ‚uta‘ nach der siebten Silbe eine „Cäsur“, die in vielen Fällen zugleich einen „Sinnesabschnitt“⁸² markiere. Dementsprechend übersetzt Lange die ‚uta‘ auch in Distichen, so etwa auch das bekannte ‚uta‘ der Kaiserin Takako:

Siehe, der Lenz ist erschienen, weil Schnee noch die Erde verhüllet
Taut in der uguisu Aug' nun das gefrorene Nass?⁸³

Daß Langes Hoffnung in Erfüllung gegangen ist, dabei auch etwas von der „Anmut und Naivetät“⁸⁴ des Originals vermittelt zu haben, ist allerdings sehr zu bezweifeln.

75 Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 1. Hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger: 1943, S. 324.

76 Christian Wagenknecht: Deutsche Metrik. Eine Einführung, München, Beck: 1981, S. 84.

77 Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht: 1989, bes. S. 19-97.

78 Vgl. Frühlingslieder aus der Sammlung Kokinwakashu [sic]. Übersetzt und erläutert von R[udolf] Lange. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung: 1884, S. XVIII (Einleitung). Zugleich verweist Lange auf das Vorbild des französischen Japanologen de Rosny, der in einer Anthologie französischer Übersetzungen (vgl. Anm. 72) ein entsprechendes Verständnis des ‚uta‘ formuliert habe.

79 Ebd., S. XVII (Einleitung).

80 Ebd., S. XVIII (Einleitung) (Hervorh. v. Vf.).

81 Ebd. (Einleitung).

82 Ebd. (Einleitung).

83 Ebd., S. 4.

84 Ebd., S. IV (Vorwort).

Etwas mehr von dieser Anmut und Naivität vermittelt vielleicht das folgende Gedicht:

Der Lenz ist da, der Frühling ist kommen,
Ob weiss auch der Schnee noch die Landschaft verdeckt,
Schon wehet des Frühlings lind lieblicher Atem
Um die Nachtigall, die sich im Busch noch versteckt.
Bald werden nun auch in den Lüften, den lauen,
Die gefrorenen Thränen der Nachtigall tauen.⁸⁵

Diese Übersetzung des kaiserlichen ‚uta‘ stammt aus der 1894 publizierte Anthologie „Dichtergrüße aus dem Osten“ von Karl Florenz, mit der, setzt man das durch die Art der Publikation ins Auge gefaßte Zielpublikum als Kriterium an, die Geschichte der literarischen im Unterschied zur wissenschaftlichen Vermittlung japanischer Literatur ins Deutsche beginnt. Handelt es sich bei dieser Übersetzung auch nicht um ein Distichon, so wirkt die Auffassung des ‚uta‘ als Distichon doch spürbar nach: Die Übertragung enthält noch Daktylen und Spondeen, also Versfüße, wie sie für das antike Metrum charakteristisch sind. Mit dem Versschema geht Florenz allerdings recht frei um, wie insbesondere die Verwendung des Reims belegt, den das klassische Distichon nicht kennt.

Zehn Jahre später freilich sollte Florenz der Übersetzung von ‚uta‘ in Distichen oder auch nur in antike Metren ein Ende setzen. In seiner umfangreichen und – auch im zeitgenössischen Japan⁸⁶ – bahnbrechenden Geschichte der Literatur Japans setzt sich Florenz u. a. ausführlich mit den „äußeren Formen“⁸⁷ des ‚uta‘ auseinander. So hält er zuerst fest, daß es sich beim Japanischen weder um eine quantifizierende Sprache handle, im Unterschied etwa zum Altgriechischen, noch um eine akzentuierende Sprache, im Unterschied etwa zum Deutschen. Man könne im Japanischen darum auch weder die „rhythmischen Versfüße“⁸⁸ der quantifizierenden noch den „Reim“⁸⁹ der akzentuierenden Sprachen beobachten. Das Prinzip der japanischen Metrik bestehe vielmehr in der „Silbenzählung“.⁹⁰ Die zentrale lyrische Gattung, die sich im Laufe der Zeit herausgebildet habe, sei das ‚uta‘ oder – wie es bei Florenz heißt: „Tanka“⁹¹, von ihm als „das Lied kat exochen“⁹² bezeichnet, d. h. als *das* (japanische) Lied im eminenten Sinne. Florenz präsentiert folgendes Schema des Tanka:

----- Oberstollen (kami no ku)

85 Dichtergrüße aus dem Osten. Japanische Dichtungen, übertragen von Prof. Dr. K[arl] Florenz in Tōkyō. Leipzig, C. F. Amelang's Verlag – Toyko, T. Hasegawa: [1896] (1884), S. 34-35.

86 Vgl. Satō Masako: Karl Florenz in Japan. Auf den Spuren einer vergessenen Quelle der modernen japanischen Geistesgeschichte und Poetik. Hamburg, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens: 1995, S. 1-44.

87 Karl Florenz: Geschichte der japanischen Litteratur [sic]. Leipzig, C. F. Amelang's Verlag: 1909, S. 14.

88 Ebd., S. 14.

89 Ebd., S. 15.

90 Ebd.

91 Ebd., S. 16.

92 Ebd; Florenz verwendet an dieser Stelle *griechische* Schriftzeichen.

Zwar setzt auch er das Tanka zu europäischen Gedichtgattungen in Beziehung. So merkt er an, daß man „äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit mit dem griechisch-römischen Distichon“ feststellen könne. Doch hält er zugleich fest, daß „im allgemeinen kaum eine europäische Übersetzungsform“ zur Wiedergabe des Tanka „weniger geeignet“ sei „als das Distichon“.⁹⁴ Florenz nennt auch die beiden entscheidenden Gründe. Zum einen passe der „entschieden männliche, epigrammatische Ton des Distichons“ nicht zu der „weicheren Tonart des Tanka“; zum anderen würde „der markante Gegensatz zwischen Hexameter und Pentameter“ den „leicht fließenden Übergang vom Oberstollen zum Unterstollen in eine oft unerträgliche Kontrastwirkung verschärfen“.⁹⁵ Man kann, aus heutiger Perspektive, noch einen dritten Grund angeben: Die Übersetzung des japanischen Gedichts in eine Gattung, deren Versform in so ausgeprägter Weise „an die Welt der Klassik und der Antike gemahnt“⁹⁶ wie das Distichon,⁹⁷ rückt etwa die ‚uta‘ Meiji-Tennōs zwangsläufig in eben *diese* Tradition:

Üppig gedeihet's und dicht in meinem Garten, da Pflänzchen,
Stammend aus fremdem Gebiet, werden zum Wachsen gebracht.

Wenn ein jeder auf Erden, er stehe hoch oder niedrig,
Nach dem Rang sich bemüht, *das* ist Erfüllung der Pflicht.⁹⁸

Im zweiten Gedicht manifestiert sich der Charakter des Distichons als „prägnanter Spruch“⁹⁹ besonders deutlich. Lassen sich die Kaiserlichen Gedichte vielleicht noch einigermaßen ansprechend durch deutsche Distichen ausdrücken, wenn sie Naturbeschreibungen oder ein konfuzianistisches Credo enthalten, insofern sich das Distichon bei Naturbeschreibungen und Spruchdichtungen bewährt hat, etwa in Goethes „Metamorphose der Pflanzen“ oder auch in seinen „Xenien“, so ist das sicherlich nicht mehr der Fall, wenn sie zugleich Spezifika der japanischen Kultur enthalten, wie im Falle des folgenden Gedichtes das Neujahr sowie den Berg Fuji:

Ruhig und still ist die Luft im neuen Jahre; im Dunste
Ist selbst die Morgensonn', die auf dem Fuji erglänzt.¹⁰⁰

In diesem Falle bringt die deutschsprachige Rede über paradigmatische Repräsentationen japanischer Kultur in einer Versform der europäischen Antike einen künstlerisch fragwürdigen Synkretismus hervor.

Unausdrücklich scheint auch Paul Enderling das Distichon als eine Form betrachtet zu haben, die sich nicht zur Wiedergabe des Tanka eignet. Zwar gibt Enderling, der an-

93 Ebd.

94 Ebd.

95 Ebd.

96 Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen, Tübingen Basel, Francke: 1993, S. 44.

97 Zur Semantik der Versform vgl. Lamping: Das lyrische Gedicht (Anm. 77), bes. S. 44-45.

98 Eine Auswahl von Gedichten des Kaisers von Japan, übers v. R. Lange (Anm. 9), S. 316, 317.

99 Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen (Anm. 96), S. 43.

100 Eine Auswahl von Gedichten des Kaisers von Japan, übers v. R. Lange (Anm. 9), S. 318.

geblich kein Japanisch beherrscht habe,¹⁰¹ im Rahmen der Übersetzungen, die er von den betreffenden japanischen Gedichten angefertigt hat – respektive in seinen Bearbeitungen bereits vorliegender Übersetzungen¹⁰² –, keinen Hinweis auf die Prinzipien, die ihnen zugrunde liegen, doch ist gerade die Abwesenheit ausgerechnet von *Distichen* bezeichnend. So lautet das Gedicht, das Lange durch ein Distichon und Florenz durch einen gereimten Sechszeler in antiken Versmaßen wiedergegeben hat, bei Enderling:

Der Frühling kam!
Die Quellen sprechen laut
Und langsam schmilzt der Schnee
An Turm und Toren...
Der Frühling kam,
Der alle Tränen taut,
Die in dem Aug der Nachtigall
Gefroren...¹⁰³

Die Form dieser Übertragung mag, kunstvoll gehandhabt, grundsätzlich geeignet sein, die Stimmung des Originals adäquat auszudrücken. Im vorliegenden Falle allerdings wird die ästhetische Qualität des Gedichts durch die Einfügung allein durch den Reimzwang motivierter Verse und Gedanken gestört. Höchstwahrscheinlich hat sich Enderling bei der Wahl der Versform von den unterschiedlichen Strophenformen inspirieren lassen, die Florenz in seiner Anthologie als wirkungsäquivalente Formen verwendet hat, wie etwa die „schlichte lyrische Strophe“:¹⁰⁴

Sag an, wo wächst der Same
Des Krauts Vergesslichkeit? -
Er wächst in jenen Herzen,
Wo Liebe nicht gedeiht.¹⁰⁵

3.

Ähnlich wie sich das Prinzip der wirkungstreuen Übersetzung am deutlichsten in der *Übersetzung* der Form manifestiert,¹⁰⁶ manifestiert sich das Prinzip des Verstehens literarischer Repräsentationen fremder Kulturen am deutlichsten im *Verstehen* der Form. So spiegelt sich in den unterschiedlichen ‚images‘ bzw. ‚mirages‘, die man sich vom Tanka

101 Vgl. Margret Buerschaper: Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen - Haiku, Senryu, Tanka, Renga. Göttingen, Graphikum: 1987, S. 71.

102 Die Auswahl der Übersetzungen, die Enderling in seinem Band präsentiert, läßt erkennen, daß er letztlich nur bereits vorhandene Übersetzungen seinen Vorstellungen gemäß behandelt hat. Besonders deutlich wird das, was die Gedichte betrifft, an der Aufnahme eines erstmals 1891 auf japanisch publizierten Langgedichtes von Toyama, welches das große Erdbeben von 1855 zum Gegenstand hat. Dieses Gedicht nämlich hat Florenz bereits (als Beispiel für das von ihm favorisierte ‚shintaishi‘) in seine erste Anthologie aufgenommen; vgl. Dichtergrüße aus dem Osten, übers. v. K. Florenz (Anm. 85), S. 74-91. – Die Übersetzungen aus zweiter Hand, die einen großen Teil der frühen Übertragungen japanischer Literatur ausmachen und das Bild bzw. Zerrbild der japanischen Literatur bzw. Kultur maßgeblich mitbestimmt haben, sind bislang in jeder Hinsicht, sowohl was die Prinzipien der Gedichtauswahl als auch die ihrer Bearbeitung betrifft, vollkommen unerforscht geblieben.

103 Paul Enderling: Japanische Novellen und Gedichte. Leipzig, Reclam: 1905, S. 51.

104 Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen (Anm. 96), S. 100.

105 Dichtergrüße aus dem Osten, übers. v. K. Florenz (Anm. 85), S. 31.

106 Vgl. Vf.: Verfahren der Gedichtübersetzung (Anm. 31), S. 174-184.

gemacht, und in den unterschiedlichen Übersetzungen, die man auf der Basis dieser Bilder bzw. Zerrbilder hergestellt hat, besonders anschaulich wider, *daß* und *wie* die frühen Wissenschaftler versucht haben, das ihnen unbekannte Tanka *in Analogie* zu ihnen bekannten europäischen Gattung des Distichon zu verstehen oder doch zumindest zu vermitteln.

Zum einen läßt die Wahl deutscher *Gattungsbezeichnungen* erkennen, wie die Wissenschaftler, insbesondere Hoffmann, bemüht waren, einzelne Züge des Tanka, besonders dessen Umfang, durch – in ihren Augen – analoge Gattungen der deutschen Literatur begreiflich zu machen. Zum anderen läßt die Wahl des Distichon als *Zielform* der Übersetzung erkennen, wie die Wissenschaftler, insbesondere Schott und Lange, bemüht waren, das Tanka insgesamt durch eine – in ihren Augen – analoge deutsche Literaturgattung zu ersetzen. Wo Pfizmaier das japanische *Tanka* im Rahmen seiner Übersetzung nur *abgebildet* bzw., wenn man so sagen kann, mechanisch *imitiert* hat¹⁰⁷, haben Schott und Lange die japanische Gattung bei ihrer Übersetzung durch eine – in ihren Augen – analoge deutsche Gattung *ersetzt*. So gesehen sind die Übersetzungen Schotts und Langes an sich weder falsch noch schlecht, vielmehr spiegelt sich in ihnen das Bemühen um eine analoge im Sinne einer wirkungsäquivalenten Übersetzung wider. Ihr – wenngleich in gegenwärtiger Perspektive letztlich verfehlt – Zweck besteht darin, die japanischen Gedichte nicht einfach nur zur *reproduzieren*, sondern sie *ästhetisch* und vielleicht sogar auch in gewisser Hinsicht *kulturell* adäquat zu vermitteln.

Ist ohne Zweifel anzunehmen, daß es im wesentlichen die äußere Form des Tanka gewesen ist, insbesondere dessen Umfang, welche die genannten Wissenschaftler veranlaßt hat, es mit dem Distichon gleichzusetzen,¹⁰⁸ so spielt doch noch ein zweiter Grund hinein. Er wird dann sichtbar, wenn man sich fragt, warum die betreffenden Wissenschaftler für ihre Übersetzungen des Tanka eben das Distichon gewählt haben, anstatt etwa, wie Florenz in seiner Anthologie, die Volksliedstrophe,¹⁰⁹ oder, wie später Paul Lüth bei seiner Übersetzung von Haiku, das Ritornell.¹¹⁰ Insbesondere die zuletzt genannte Gattung hätte sich angeboten. Als klassische Beispiele gelten die „Frauen-Ritornelle“ Theodor Storms. Das erste davon lautet:

Blühende Myrte -
Ich hoffte süße Frucht von Dir zu pflücken;
Die Blüte fiel; nun seh ich, daß ich irrte.¹¹¹

Wie das Beispiel erkennen läßt, eignete sich das Ritornell gleich aus mehreren Gründen als deutsche Zielgattung für das Tanka. Erstens verfügt es wie das Tanka über einen verhältnismäßig geringen Umfang und ein recht liberales Metrum. Zweitens ist es wie

107 Mit dieser Darstellungsweise ist *keinesfalls* eine Abwertung der Pfizmaierschen Leistungen verknüpft! Zur Würdigung Pfizmaiers vgl. die Beiträge in: Walravens (Hrsg.): August Pfizmaier (1808-1847) und seine Bedeutung für die Ostasienwissenschaften.

108 Vgl. in diesem Sinne auch: Matsumaru: Zur Formfrage beim Übersetzen von Lyrik (Anm. 22), S. 60-61.

109 Vgl. die diversen Beispiele in: Dichtergrüße aus dem Osten, übers. v. K. Florenz (Anm. 85).

110 Frühling Schwerter Frauen. Umdichtungen japanischer Lyrik mit einer Einführung in Geist und Geschichte der japanischen Literatur von Paul Lüth. Berlin, Neff: 1942, S. 119-128.

111 Theodor Storm: Gesammelte Werke, Bd. 1 – Gedichte, Novellen 1848-1867. Hrsg. von Dieter Lohmeier. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker-Verlag: 1987, S. 90.

das Tanka (der Klassischen Sammlungen) – die Blumen-Motive und insbesondere der „Blumenruf“¹¹² belegen es – typischerweise auf die Natur bezogen. So werden in den anderen drei „Frauen-Ritornellen“ Storms „welkende Winden“, „Muskathyazinthen“¹¹³ sowie „Dunkle Zypressen“¹¹⁴ und in einer anderen Ritornell-Folge des Autors „Maienglocken“, „Blaue Veilchen“ und „Braune Myrten“¹¹⁵ angerufen. Drittens stellt das Ritornell wie das Tanka (der Klassischen Sammlungen) eine „gehobene Kunstform der Liebes- und Gedankenlyrik“¹¹⁶ dar. Und die grundsätzliche Bereitschaft der deutschen Wissenschaftler, japanische Gedichte in Gestalt deutscher Gattungen ‚einzubürgern‘, belegen schon die Anthologien von Karl Florenz, in denen man eine Vielzahl deutscher Strophenformen und Gattungen findet: im Falle der Übersetzung von Langgedichten (*naga-uta*) aus dem „Manyōshū“ etwa das Sonett¹¹⁷ oder auch die „Elegie“, und zwar samt „Nachgesang“¹¹⁸, sowie die „Ballade“¹¹⁹ oder auch, im Falle der Übersetzung eines modernen japanischen Langgedichts, den „Totenkranz“.¹²⁰

Die Analogisierung des Tanka nicht mit dem Ritornell, sondern mit dem Distichon hat man sich gewiß dadurch zu erklären, daß die deutschen Wissenschaftler auf diese Weise dem literaturhistorischen und kulturgeschichtlichen Rang der japanischen Gedichte Rechnung zu tragen suchen: Die Atmosphäre der Klassizität und Antike, die mit der Form des Distichons verknüpft ist, soll *in Analogie* zur europäischen Klassik bzw. Antike eine japanische Klassik bzw. Antike konnotieren. Diese Wirkungsabsicht dürfte insbesondere bei den Übersetzungen Langes eine Rolle spielen: Lange, der sich von 1874 bis 1881 in Japan aufhielt, waren bei seiner Übersetzung der Tanka aus dem „Kokinshū“ nicht nur die Gedichte an sich bekannt, sondern auch die kulturgeschichtlich bedeutende Vorrede des Hauptkompilators Ki no Tsurayuki,¹²¹ die als „Ausgangspunkt und Grundlage“¹²² der japanischen Poetik überhaupt gilt, sowie die Kommentare Kamo Mabuchi und, vor allem, Motoori Norinagas.¹²³ Im Unterschied zu Pfizmaier und sicherlich auch Schott dürfte Lange seinerzeit durchaus im Stande gewesen sein, die Stellung des „Kokinshū“ in der japanischen Literatur recht genau einzuschätzen.

Daß sich die Übersetzung in Distichen letztlich nicht durchgesetzt hat, ist auf den wissenschaftlichen Fortschritt zurückzuführen, den die japanologische Forschung nach Lange gemacht hat. So erklärt Florenz das Tanka in seiner großen „Geschichte der ja-

112 Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen (Anm. 96), S. 55.

113 Storm: Sämtliche Werke, Bd. 1 (Anm. 111), S. 90.

114 Ebd., S. 91.

115 Ebd., S. 231.

116 Ebd., S. 56.

117 Vgl. Dichtergrüße aus dem Osten, übers. v. K. Florenz (Anm. 85), S. 13-14.

118 Ebd., S. 9 bzw. 11; ebenso in: Karl Florenz: Bunte Blätter japanischer Poesie, T. Hasegawa's Verlag, Tokyo Japan: [1896], Bl. 11r bzw. 11v.

119 Dichtergrüße aus dem Osten, übers. v. K. Florenz (Anm. 85), S. 67.

120 Ebd., S. 74.

121 Vgl. Frühlingslieder aus dem Kokinwakashu, übers. v. R. Lange (Anm. 78), S. IV-III (Einleitung). Die angeführte Passage enthält die Übersetzung des Vorworts von Tsurayuki nach der Fassung Motoori Norinagas.

122 Japanische Geisteswelt. Vom Mythos zur Gegenwart. Texte ausgewählt und eingeleitet von Oscar Benl und Horst Hammitzsch. Baden-Baden, Holle: 1956, S. 59.

123 Vgl. Frühlingslieder aus dem Kokinwakashu, übers. v. R. Lange (Anm. 78), S. XIV-XV (Einleitung).

panischen Litteratur“ [sic] erstmals nicht mehr *analogisch*, sondern *genetisch*. Nachdem man durch seine Literaturgeschichte in die Lage versetzt wurde, das Tanka aus seinem kultur- und sprachgeschichtlichen Kontext heraus zu verstehen, wurde es, wie später auch das Haiku, als *spezifisch japanische Gedichtform* anerkannt, die sich nicht durch andere Gedichtformen ersetzen läßt. Florenz selbst übersetzt die Tanka dann auch in Tanka:

Der Frühling ist kommen,
Ob Schnee auch die Lande noch deckt.
Nun werden gar bald
Die gefrorenen Tränen
Der Nachtigall tauen.¹²⁴

Dieses Gedicht mit dem Silbenmuster ,5-8-5-7-6‘ entspricht zwar (sicherlich aus Gründen der Übersetzung) nicht der Idealform ,5-7-5-7-7‘, doch ist die Nähe dazu deutlich.

Allerdings sollte es auch nach Florenz (in gegenwärtiger Perspektive) sachgerechter Darstellung des Tanka noch längere Zeit dauern, bis sich die Übersetzung des Tanka als Tanka durchgesetzt hat. Zwar entscheidet sich Julius Kurth in seiner Übersetzungsanthologie aus dem Jahr 1909 ausdrücklich gegen „Umdichtungen“¹²⁵ im Stile von Florenz und für die Form der Originale:

Nun kam der Frühling.
Noch deckt der Schnee die Lande,
Doch bald schon tauen
Vom Nachtigallenaue
Die Tränen, die gefroren.¹²⁶

Dieses Gedicht spiegelt sowohl die Silbenstruktur ,5-7-5-7-7‘ als auch, bewirkt durch das Spiel von Linksbündigkeit und Einrückung, die Strophenunterteilung der japanischen Gattung wider. Doch greift Hans Bethge in seiner 1919 publizierten Anthologie mit Übersetzungen aus zweiter Hand – der ebenso die Anthologie von Kurth wie auch die Literaturgeschichte von Florenz zugrunde liegt¹²⁷ – wieder auf eingebürgerte deutsche Versmaße zurück:

Noch glänzt der Schnee hernieder von den Bergen,
Doch regt sich schon der Frühling in dem Tal.
Die Tränen, die die Nachtigall geweint hat
Und die zu Eis gefroren waren, tauen
Allmählich auf.

Bethge wählt für seine Übertragungen aus zweiter Hand in sehr vielen Fällen den Blankvers. Damit verfolgt auch er offenkundig das Ziel, für die von ihm als „Gedichte aus klassischer Zeit“¹²⁸ betrachteten Tanka wirkungsäquivalente deutsche Formen zu finden. Im Falle der vorliegenden Bearbeitung tritt noch der Umstand hinzu, daß die

124 Florenz: Geschichte der japanischen Litteratur (Anm. 87), S. 143.

125 Japanische Gedichte aus vierzehn Jahrhunderten. Aus dem Japanischen übersetzt von Julius Kurth. München Leipzig, Piper: ²1943 (¹1909), S. 6 (Vorwort).

126 Ebd., S. 35.

127 Vgl. Japanischer Frühling. Nachdichtungen aus der Frühzeit bis zum 19. Jahrhundert von Hans Bethge. Leipzig, Insel: 1919, S. 117 (Nachwort).

128 Vgl. ebd., S. 113 (Nachwort).

Übersetzung des Tanka den ersten Teil *eines* aus sechs Dreizeilern bestehenden Gedichts bildet, in dem Bethge mehrere motivisch und thematisch verwandte Gedichte des „Kokinshū“ zusammengefaßt hat... Neben dem vierten Gedicht aus der Übersetzung Langes hat er für die im folgenden zitierten Teile noch Elemente des 13. und des 23. Gedichts verarbeitet.¹²⁹

Im holden Duft der Tage
Erklingt nun bald das Lied der Frühlingsbraut.
Der Nebel, der noch um die Büsche schleift,
Ist nur ein leichtes, schwächtiges Gewebe, –
Ein Windhauch durch die Flur – und er zerstiebt.¹³⁰

Rein äußerlich erinnern die Gedichte dabei, auch wenn sie durchweg keinen Reim aufweisen, an Terzinen.

In aller Deutlichkeit spiegeln sich im Vorgehen der deutschen Wissenschaftler und Übersetzer die von Hans-Georg Gadamer erarbeiteten Kategorien des Verstehens wider. Zuerst ist sichtbar geworden, daß es beim Verstehen fremder Kulturen nicht um das Verstehen des Fremden an sich geht, sondern um das Verstehen einer „Sache“¹³¹ im Sinne einer konkreten Repräsentation einer fremden Kultur.¹³² Wer fremde Kulturen versteht oder mißversteht, versteht oder mißversteht konkrete Artefakte der betreffenden Kulturen, d. h. *bestimmte* literarische Texte, *bestimmte* Bilder oder auch *bestimmte* Gärten.¹³³ Weiterhin ist, und gewiß nicht weniger deutlich, sichtbar geworden, wie sich die Deutschen bei der Bestimmung des ihnen unbekanntes Tanka von „Vor begriffen“¹³⁴ ihrer eigenen Kultur haben leiten lassen: dem *des* Distichons und dem des darin implizierten Begriff *des* – qua „Rede in Versen“¹³⁵ zu verstehenden – *Gedichts*. Dabei ist das Vorurteil, wonach man das Tanka als Gedicht betrachten könne, im weiteren Verlauf der Geschichte bestätigt und das Vorurteil, wonach man das Tanka als Distichon betrachten könne, entkräftet worden: Wie sich der Vorbegriff des Gedichts, insofern er zu keinem Zeitpunkt revidiert wurde, bis heute bewährt hat – eine Tatsache übrigens, die förmlich dazu verführt, die ‚Rede in Versen‘ als kulturelle Universalie zu betrachten¹³⁶ –

129 Vgl. Frühlingslieder aus dem Kokinwakashu, übers. v. R. Lange (Anm. 78), S. 12 bzw. 18.

130 Vgl. Japanischer Frühling, übers. v. H. Bethge (Anm. 127), S. 5-108.

131 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, Mohr: 1990, S. 271.

132 Vgl. dazu Klaus Helds explizite Hervorhebung dieses Punktes in: Ders.: Heimwelt, Fremdwelt, die eine Welt. In: Phänomenologische Forschungen 24 / 25. Hrsg. von Ernst Wolfgang Orth. München Freiburg, Alber: 1991, S. 305-337, S. 309.

133 Vgl. zur Gartenkunst: Karl Henning: Über den sogenannten Zen-Garten. In: Oriens extremus 32, 1989, S. 47-50, bes. S. 48-50.

134 Gadamer: Wahrheit und Methode (Anm. 131), S. 272.

135 Lamping: Das lyrische Gedicht (Anm. 77), S. 23 (Entsperrung v. Vf.).

136 Offenkundig hat Lamping mit seiner Definition ‚des‘ Gedichts als Versrede, obgleich er sie allein, ohne die Implikationen und Konsequenzen dieses Vorgehens zu reflektieren, an Hand der Explikation von Begriffen der *europäischen* Literaturtheorie gewonnen hat, zugleich eine kulturelle Universalie bestimmt. – Überlegungen zu rhythmischen Universalien findet man in: Gregor Paul: Gehirn, Sprache und Verslänge. Ein Vergleich von unterschiedlichen Versformen verschiedener Sprachen aus humanbiologischen, sprachwissenschaftlichen und literaturästhetischen Perspektiven. In: Nihon taishitsugaku zasshi bessatsu 48, H. 2, 1984, S. 169-188. Die kulturelle Universalie ‚des‘ Gedichts impliziert als weitere kulturelle Universalien die der *Literatur* und diese die der *Kunst*.

, hat sich der Vorbegriff des Distichons, insofern er zu einem bestimmten Zeitpunkt revidiert worden ist, gerade nicht bewährt. Hinfällig geworden ist die Auffassung des Tanka als Distichon dann bzw. dadurch, als bzw. weil es möglich war, die analoge Perspektive, in der „das noch Unvertraute und Neue auf das schon Vertraute“¹³⁷ der eigenen Kultur bezogen wurde, durch die genetische Perspektive zu ersetzen, in der das Unvertraute und Neue durch dessen eigenes Entwicklungsgesetz erklärt wurde – was die Auffassung impliziert, daß man Artefakte fremder Kulturen *generell* erst dann angemessen versteht, wenn man sich wie Florenz bemüht, den „historischen Horizont“ im vorliegenden Fall: Japans „zu gewinnen, damit sich das, was man verstehen will, in seinen wahren Maßen darstellt“.¹³⁸ Nicht ohne Grund hat sich Florenz um die Übertragung historisch-mythologischer Werke bemüht.¹³⁹

Erforscht worden ist die Funktion und Leistung der Analogie offenkundig noch nicht, weder bei der Vermittlung von Repräsentationen japanischer Kultur im besonderen noch bei der Vermittlung von Repräsentationen ‚fremder‘ Kultur im allgemeinen.¹⁴⁰ Dabei stellt sie, zumal vor um die und nach der Jahrhundertwende, ein gängiges Mittel zur Vermittlung japanischer Literatur ins Deutsche dar, wie etwa die Japanischen Studien Hoffmanns belegen, in denen der Kuckuck als „der gefiederte Repräsentant des Mozartschen Don Juan“¹⁴¹ charakterisiert wird; oder die auf japanologischen Veröffentlichungen beruhenden Kompilationen Waldemar Oehlkes und Otto Hausers, in denen Ariwara no Narihira Ason als der „japanische Troubadour und Tannhäuser“¹⁴² und Monzaemon Chikamatsu als der „japanische Shakespeare“¹⁴³ bzw. Bashō als „der japanische Logau“¹⁴⁴ bezeichnet wird. Auch in umgekehrter Richtung leistet die Analogie ihren Dienst. So hält etwa Ōgai Mori seine in Bayern gemachten Erfahrungen im „Deutschlandtagebuch“ fest, indem er den Münchner Johannistag mit dem „buddhistischen Allerseelenfest“¹⁴⁵, den Karneval mit den „Bon-Tänzen aus alter Zeit“¹⁴⁶, die Aussicht über den Tegernsee einem „Rollbild“¹⁴⁷, das Oktoberfest mit den Vergnügungen

137 Günther Buck: Lernen und Erfahrung – Epagogik. Zum Begriff der didaktischen Induktion. 3., um einen dritten Teil erweiterte Auflage. Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Ernst Vollrath. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: 1989, S. 193.

138 Gadamer: Wahrheit und Methode (Anm. 131), S. 308.

139 Vor allem die „Reichsannalen“: das Nihongi; darüber hinaus veröffentlichte Florenz umfangreiche Studien zum Shintoismus sowie Buddhismus; vgl. F[ritz] Jäger: Bibliographie der Schriften von Karl Florenz. In: Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 25/B, Festgabe zum 70. Geburtstag von Karl Florenz, S. 3-6.

140 Das wird seinen Grund u. a. in der lange Zeit gepflegten wissenschaftstheoretischen Diskreditierung der Analogie haben, die eine adäquate Erforschung ihrer Erkenntnisleistung verhinderte. Vgl. die Rehabilitierung der Analogie in Buck: Lernen und Erfahrung, a.a.O., S. 177-246.

141 Hoffmann: Japanische Studien (Anm. 40), S. 7.

142 Seele Ostasiens. Chinesisch-japanischer Zitatenschatz. Zusammengestellt und hrsg. v. Waldemar Oehlke. Berlin, Herbig: 1941, S. 167, Sp. 1. In der „Tannhäuser“-Parallele meldet sich der Nationalsozialist Oehlke an.

143 Ebd., Sp. 2.

144 Otto Hauser: Die japanische Dichtung. Berlin, Brandussche Verlagsbuchhandlung: 1905, S. 29.

145 Ōgai Mori: Deutschlandtagebuch 1884-1888 [„Doitsu nikki“]. Hrsg. und aus dem Japanischen übersetzt von Heike Schöche. Tübingen, Konkursbuch: 1992, S. 33.

146 Ebd., S. 120.

147 Ebd., S. 134.

auf dem „Feuerwehrplatz in Kanda“¹⁴⁸ und die auf dem genannten Fest zu sehenden „Nixen“, „nackte Frauen“, mit der „Kappa-Schau“¹⁴⁹ gleichsetzt.

Seit der Veröffentlichung von Florenz' Literaturgeschichte und Kurths Anthologie bildet das Tanka, um zu ihm zurückzukehren, nicht mehr *nur* einen Teil des japanischen, sondern, auf Grund der Teilhabe der Übersetzungen an der deutschen Sprache, *auch* einen Teil des *deutschen* Überlieferungsgeschehens. Und das seit der Veröffentlichung von, sieht man von einigen vorausgegangenen Einzelfällen ab¹⁵⁰, Karl Heinz Kurz' Buch „Den Eulen nah und dem Mond“¹⁵¹ entstandene Tanka als „deutsches Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen“¹⁵² bildet nicht nur einen Teil der deutschen, sondern, auf Grund der Teilhabe der Gedichte an der japanischen Gattungstradition, *auch* einen Teil des *japanischen* Überlieferungsgeschehens. Es bildet sich zugleich mit dieser Literatur eine gemeinsame Tradition, eine, mit Klaus Held zu sprechen, „gemeinsame“ japanisch-deutsche bzw. deutsch-japanische „Heimwelt höherer Stufe mit einer neuen gemeinsamen Geschichte“¹⁵³ – ein Schritt auf dem Weg zu *einer* gemeinsamen Welt. Indem man sich in Deutschland des kulturspezifischen Charakters des Tanka bewußt geworden ist, verzichtet man üblicherweise darauf, es in andere Gattungen zu übersetzen, ähnlich wie man üblicherweise darauf verzichtet, Sonette in asklepiadische oder sapphische Oden zu übersetzen,¹⁵⁴ womit man es in eins als spezifische Repräsentation der japanischen Kultur *anerkennt*. Gerade auf Grund seines *spezifischen* Charakters wurde das Tanka in Deutschland *als* Tanka adaptiert. Ebenso wie, um die prominenteste Gattung zu nennen, das ursprünglich nur im romanischen Sprachraum verbreitete – und noch immer eng mit der literarischen Kultur des Petrarkismus assoziierte – Sonett¹⁵⁵ *als* Sonett ‚eingebürgert‘ wurde, wurden das Tanka sowie das Haiku *als* Tanka¹⁵⁶ und *als* Haiku¹⁵⁷ ins Deutsche ‚eingebürgert‘. Ein modernes Beispiel für ein deutsches Tanka ist das folgende:

148 Ebd., S. 160.

149 Ebd., S. 162.

150 Vgl. etwa die Tanka in: Imma von Bodmershof: Haiku. München, Langen-Müller: 1962, S. 30, 110, 124, oder in: Ellen Hassmann-Rohlandt: Schritte durch das Jahr. Tanka und Haiku. Mit einem Vorwort von Prof. Graf Dürckheim und einem Nachwort von Gerolf Coudenhove-Kalergi. Hannover, Hassmann: 1974, S. 7r, 9r, 19r, 20r, 21r, 22r, 31r, 35r, 36r, 37r, 38r, 42v, 44r, 45r.

151 Vgl. Carl Heinz Kurz: Den Eulen nah und dem Mond. Tanka. Scheden, Dittmer: 1978, S. 6-30.

152 Diese geglückte Formulierung entnehme ich dem Titel des Buches „Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen“ von Margret Buerschaper.

153 Held: Heimwelt, Fremdwelt, die eine Welt (Anm. 132), S. 323.

154 Übersetzungen dieser Art gibt es tatsächlich; vgl. Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen. Aus dem Französischen übersetzt v. Manfred Thiel. Heidelberg, Elpis: 1977, S. 134-135. Allerdings handelt es sich dabei nur um Experimente; Übersetzungen dieser Art sind zwar möglich, werden aber nicht *anerkannt*, d. h., sie bilden keine Tradition aus.

155 Vgl. dazu Reinhold Köhler: Das älteste bekannte deutsche Sonett und sein italienisches Original. In: Archiv für Litteraturgeschichte [sic] 9, 1880, S. 4-8, bes. S. 4-5.

156 Vgl. Buerschaper: Das deutsche Kurzgedicht... (Anm. 101), bes. S. 161-164.

157 Zum Haiku in Deutschland vgl. insb. auch Keiji Katō: Deutsche Haiku. Ein kurzer Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte, aus dem Japanischen übersetzt von Junko Lampert. Überarbeitet für deutsche Leser von Takako von Zerssen und Marga Rosskothén. Toykō, Nagata: 1986, S. 1-66, bes. S. 30-57.

Alle Japaner
so rätselhaft, sagen die
Japankenner. Nein,
sage ich, das Rätsel seid
ihr, nein, das Rätsel bin ich.¹⁵⁸

Lebt die Rätselhaftigkeit Japans also doch weiter? Als Topos des ‚nihonjinron‘ vielleicht schon...

158 F[riedrich] C[hristian] Delius: Japanische Rolltreppen. Tanka-Gedichte, Reinbek bei Hamburg: 1989, S. 12.

Übersetzen als Interpretation. Am Beispiel einiger *haiku* von drei Meisterschülern Bashō*

In einer ganzen Reihe von westlichen *haiku*-Anthologien findet sich der folgende Vers von Mukai Kyorai (1651-1704). In der Übertragung von Gerolf Coudenhove lesen wir ihn so:

Unbeweglich sieht
dieser Bauer aus und gräbt
emsig doch sein Feld!¹

Obgleich das Bild nicht spontan einsichtig ist und sich auch bei längerer Reflexion nicht erschließt, steht der Vers so ganz allein. Warum erscheint der Bauer unbeweglich, während der Dichter (bzw. der Übersetzer) sich doch offenbar sicher ist, daß er „emsig gräbt“? Nehmen wir eine zweite Übersetzung zur Hilfe, vielleicht die früheste englische von Miyamori Asatarō:

Lo! the peasant seems not to stir,
Yet he is tilling the field hard.²

Diese Übertragung bringt keine weiteren Informationen und macht auch, trotz der reichlich nüchternen ‚Prosa‘-Fassung, das Bild nicht besser nachvollziehbar. Auch ein kurzer, nachfolgender Kommentar klärt den Sachverhalt nicht auf, wirkt sogar überflüssig: „A tranquil field scene on a sweet spring day.“ (Wenigstens ist der Vers hier zutreffend unter „Frühling“ eingeordnet, der Zeit der Vorbereitung des Trockenfeldes, ‚hata‘, zur Aussaat und nicht wie bei Coudenhove fälschlich unter „Herbst“.)

In meinem akademischen Alltag habe ich es massenhaft und ermüdend oft mit Übersetzungen zu tun, mit studentischen Übersetzungen, also mit Anfängertexten. Zur Kontrolle lese ich zuerst *nicht* parallel zum Original, ich lese *nur* die Übersetzung. Brüche, eine unentschiedene, ‚schwimmende‘ Ausdrucksweise, fehlende Plausibilität und vor allem Verstöße gegen die innere Textlogik zeigen mir immer sehr einfach und schnell, daß etwas und wo etwas nicht stimmt. Nehme ich an diesen Stellen den Originaltext zur Hand, zeigt sich mit fast hundertprozentiger Sicherheit ein ‚Fehler‘, eine Fehlinterpretation.

Auch bei den zuvor zitierten ‚haiku‘-Übersetzungen scheint etwas nicht zu stimmen. Also schauen wir uns das Original an:

ugoku to mo / mie-de hata utsu / otoko kana³

* Überarbeiteter und erweiterter Vortrag, gehalten am 14. Februar 2000 in der Mori Ōgai-Gedenkstätte (Berlin).

1 Gerolf Coudenhove: *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Zürich, Manesse: 1991 (1963), S. 275.

2 Miyamori Asatarō: *An Anthology of Haiku, Ancient and Modern*. Tōkyō, Maruzen: 1964 (1932), S. 293.

3 NKBZ = *Nihon koten bungaku zenshū*, Bd. 42, *Kinsei haiku haibunshū*, Shōgakusan 1972, S. 139. Kommentar für die zitierten Verse ist Kuriyama Riichi.

Das ergibt die wörtliche Übersetzung, eine Art von Interlinearversion also:

Ach, ein Mann, der sein Feld hackt („utsu“, wörtlich:
,schlägt‘), obgleich er sich nicht zu bewegen scheint!

Meine rhythmische Übersetzung dazu:

Es sieht nicht so aus,
als rühre er sich überhaupt –
und hackt doch sein Feld!⁴

Das ‚hata utsu‘ war also der Ausdruck, wo zunächst ein Fehler zu konstatieren ist. ‚Utsu‘, ‚schlagen‘, ist natürlich ‚hacken‘ und nicht ‚graben‘ wie bei Coudenhove. Miyamori, nach dem Coudenhove sich richtete, hat das neutrale, unentschiedene „to till“, was lediglich „ein Feld bearbeiten“ (tagaysu, kōsaku suru) heißt, verwendet. ‚Hata utsu‘ impliziert aber die japanische Hacke, ‚kuwa‘, die zur Bearbeitung eines Feldes *hoch über den Kopf geschwungen wird*.

Klarer und deutlicher wird das Bild auch dadurch noch nicht. Eine weitere Dimension tut sich in der Übersetzung von Takayasu Kuniyo auf, der im Buch „Ruf der Regenpfeifer“ – in typischer Zusammenarbeit mit einem deutschen ‚Einstiliserer‘, hier dem Dichter Manfred Hausmann, schreibt:

Von ferne sieht es so aus,
als bewege der Mann sich nicht,
der eifrig seinen Acker bestellt.⁵

Hier ist eindeutig durch den japanischen Bearbeiter eine *text-externe* Information hinzugekommen, nämlich die Vorstellung einer Betrachtung der *Szenerie aus der Ferne*, während sich das ‚hata utsu‘ immer noch in der relativ unspezifischen Ausdrucksweise „eifrig seinen Acker bestellen“ befindet. Das Bild freilich ist so unklar und wenig nachvollziehbar wie zuvor.

Nun schauen wir in den japanischen „gelehrten Kommentar“, dessen Segnungen Dietrich Krusche in seinem Essay- und Übersetzungsbändchen „Haiku - Japanische Gedichte“ etwas herablassend so beschreibt: „Immer wieder versteht man ein Haiku ‚anders‘ als ein Japaner, mit dessen Verständnis man das eigene vergleicht, auch dann noch, wenn man sich das Verständnis des zu Hilfe geholten gelehrten Kommentars einverleibt hat.“⁶ Ja, würden die meisten Übersetzer nur einmal in die Kommentare hineinschauen, so wäre manches besser – allerdings dürften viele der Übersetzer schon mit deren Entzifferung Schwierigkeiten haben. Daß man, nachdem man sie verstanden hat, mit vielen japanischen Kommentaren *nicht konform geht*, mag sicher häufig und zu Recht der Fall sein, daß man sich jedoch *vor ihren Informationen verschließt*, ist schlicht unverzeihlich.

4 [Vgl. zu dieser wie zu den anderen Übertragungen Ekkehard Mays in diesem Beitrag: Ders.: Shōmon. Das Tor der Klausur zur Bananenstaude. Haiku von Bashōs Meisterschülern Kikaku, Kyorai, Ransetsu. Mainz, Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung: 2000. – Anm. d. Red.]

5 Kuniyo Takayasu, Manfred Hausmann: Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden. München, Bechtle: 1961, S. 66.

6 Dietrich Krusche: Haiku. Japanische Gedichte. München, dtv: 1994 (1970), S. 146.

Was sagen die Kommentare (NKBT, NKBZ) übereinstimmend? (Z. T. schreiben sie allerdings wörtlich voneinander ab): 1. Die hochgeschwungene Hacke, die durch die Ackerkrume blankgescheuert ist, blinkt bei jedem Arbeitsgang in der Frühlingssonne auf. 2. Im „Kyorai hokku shū“ steht der Vers direkt neben einem weiteren, der in genau gleicher Weise die Anschauung einer Bewegung aus der Ferne („enkei“) beschreibt: Ein *Segelboot mit geblähten Segeln*, also unverkennbar in Bewegung, das sich kaum vor dem Hintergrund einer Insel von der Stelle zu rühren scheint.

Also, ein wunderschönes Bild: Ganz in der Ferne, am Fuße eines Berges (darauf weist ein frühe Variante des Verses, wie der schrecklich gelehrte Kommentar weiß: letzte Zeile „fumoto kana“) ein Mensch als winziger, dunkler Fleck in der hellen Frühlingslandschaft, zu klein, um an ihm irgendwelche Einzelheiten wahrzunehmen – nur das rhythmische Blinken der Sonne in seiner hochgeschwungenen Hacke teilt sich über die weite Entfernung mit und kündigt von seiner Arbeit. Was für eine grandiose Idee! Und wie verstümmelt durch mangelnde Zusatzinformationen in den oben zitierten Übersetzungen, ja, seines eigentlichen poetischen Moments komplett beraubt.

Wenn ich heute einiges über die Rezeption des ‚haiku‘ im Westen, über das Übersetzen dieser Texte und die z. T. sehr problematischen Ergebnisse darlegen darf, dann soll es primär darum gehen, die Vorgehensweise, die Einstellung beim Übertragen dieser poetischen, sinngesättigten Miniaturen zu reflektieren, zu kritisieren und zu fragen, welche Entstellungen dieser Art aus welchen Fehleinschätzungen entstehen.

Angesprochen sind dabei nicht die Übersetzungen im wissenschaftlichen Rahmen (oder doch mit wissenschaftlichem Hintergrund; im deutschsprachigen Bereich z. B. repräsentiert durch die Übertragungen von G. S. Dombrady), sondern die vielen populären ‚haiku‘-Sammlungen, bei denen ein solcher Hintergrund nicht vorhanden ist, die aber bisher im Westen, und besonders bei uns, die ‚haiku‘-Rezeption, die Vorstellung vom ‚haiku‘ prägten.

R. H. Blyth, der große Kenner und Mittler des ‚haiku‘ im Westen, dessen vier einführende und nach Jahreszeiten geordnete Bände „Haiku“ (1949-1952) sowie die zwei Bände „The History of Haiku“ (1963/64) immer noch das Beste darstellen, was es zu diesem Thema gibt, hat geschrieben: „Japanese literature stands or falls by *haiku*“, d. h. es ist der originellste Beitrag Japans zur Weltliteratur und gleichzeitig mit Sicherheit der bekannteste. Es ist sehr zu bedauern, daß ausgerechnet die Texte dieses so wichtigen Genres z. T. nur in so schlechten und fehlleitenden Übersetzungen verfügbar sind.

Woran liegt das? Nun, eines ist unbestreitbar: Die Kürze verführt. Verführt zu einem leichtfertigen Umgang mit den Texten, die so einfach aussehen, einfacher als sie sind. Mit rudimentären Grammatikkenntnissen, ein oder zwei Wörterbüchern – und natürlich viel Phantasie – sind sie dem dilettierenden Zugriff zugänglich und ihm dann, quasi vogelfrei, ausgeliefert.

Dazu kommt die irrige Vorstellung von der Kontextfreiheit des ‚haiku‘, die – wie wir es im eingangs vorgestellten Beispiel drastisch sehen konnten – eine pure Illusion

7 Reginald Horace Blyth: Haiku. 4 Bände. Tōkyō, Hokuseidō: 1982 (¹1948-1952), Bd. 4, S. 980.

ist. (Von der unterschiedslosen Vermengung der ‚haiku‘ des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in vielen Anthologien einmal ganz abgesehen.)

Dies allein wäre noch kein Unglück, ist es doch durchaus legitim und etwas Positives, durch fremde – auch unverstandene – Vorbilder zum eigenen, kreativen, dichterischen Tun angeregt zu werden. Schlimm wird es, wenn diese Ergebnisse als „Übersetzungen“ von „Spezialisten“, die doch ganz offensichtlich diese schwere und exotische Sprache beherrschen, akzeptiert und veröffentlicht werden, und das z. T. von sehr renommierten Verlagen. Die wirklichen Spezialisten wurden und werden dabei anscheinend nie vorher um Rat gefragt (so daß wenigstens die ärgsten Schnitzer ausgebügelt werden könnten), aber sie haben sich auch – das muß man leider realistisch konstatieren – nie deutlich und laut, kritisierend oder gar protestierend zu Wort gemeldet:⁸

Wenn ich mich an dieser Stelle bevorzugt zur ‚haiku‘-Rezeption im deutschen Sprachraum kritisch äußern möchte, so sollen dabei einige Verse der drei Meisterschüler Bashōs, nämlich Kikaku, Ransetsu und Kyorai als Beispiele angeführt werden, nicht nur, weil sie es verdienen, bekannt gemacht zu werden, sondern auch, weil ihre Verse – im Gegensatz etwa zu denen von Bashō – nicht so häufig übersetzt worden sind und es für sie noch keine Tradition der Übersetzung und Interpretation gibt, folglich die Mängel und die typischen Wege der Fehlinterpretation besonders deutlich hervortreten. Dabei soll auch immer ein Seitenblick auf die vorliegenden englischen Übersetzungen gerichtet werden.

Den Anfang soll ein verhältnismäßig bekannter Vers von Hattori Ransetsu (1654-1707) machen:

ume ichirin / ichirin hodo no / atakasa⁹

Coudenhove übersetzt:

Eine Pflaume blüht–
Und um eine Blüte nimmt
gleich die Wärme zu –¹⁰

Dieses ist sicher ein gutes Beispiel für seine trochäische und silbenzählende Übersetzungsweise, wobei die erste Zeile mit „eine Pflaume blüht“ vom Bild her reichlich seltsam anmutet – offenbar ein Opfer der Silbenzahl. Schauen wir uns den Vers in der Übersetzung von D. Krusche an –

Wärmer wird's mit jedem
Pflaumenzweig,
der neu erblüht¹¹

– so setzt uns diese Fassung schon sehr in Erstaunen. Zwar hat er sich in dem Essay über das ‚haiku‘, der das Bändchen abschließt, für seine Übertragungen einen

8 Vgl. dazu auch die Rezension von Wolfgang Schamoni in: Hefte für Ostasiatische Literatur 23, 1997, S. 146-149, hier S. 149: „der unerträgliche Haiku-Band von Ulenbrook“ sowie meinen Rezensionsartikel „Tiefer Sinn – nicht bewegt. Zu zwei ‚haiku‘-Bändchen in der Reclam Universal-Bibliothek. In: Hefte für Ostasiatische Literatur 26, 1999, S. 110-120.

9 NKBZ (Anm. 3), S. 136.

10 Coudenhove: Japanische Jahreszeiten (Anm. 1), S. 103.

11 Krusche: Haiku. Japanische Gedichte (Anm. 6), S. 27.

„Spielraum für Subjektivität“ reklamiert, vor der er keine Angst hätte, aus einer einzigen Pflaumenblüte (ume ichirin') einen ganzen „Pflaumenzweig“ zu machen (schreckliches Wort; man sieht als Europäer richtig die dicken blauen Früchte!), ist schon sehr befremdend und kaum noch im – schlecht zu definierenden – Bereich der Subjektivität einzuordnen. Das einzelne „Blütenrädchen“ (ichirin') betonte der Dichter noch raffinierter durch die Wiederholung: Nur so viel Wärme ist da, daß am Ende des Winter oder im allerersten Frühling (das Gedicht findet sich in Sammlungen unterschiedlich dem Frühling oder dem Winter zugeteilt, bei letzterem als ‚kambai‘ oder „Pflaumenblüte in der Kälte“) gerade einmal *eine* frühlingsverheißende rosa Pflaumenblüte sich öffnet. Der delikate Silbenfall mit den eindrücklichen Wiederholungen – „ichirin ichirin / atakasa“ – ist bei Krusche zudem in einen platten Prosasatz im wahrsten Sinne des Wortes ‚deformiert‘, banalisiert. Für eine derartige Entstellung von Sinn, vom Bild und der durch den Laut geprägten Form läßt sich rechtens keine Exkulpierung durch Subjektivität mehr einfordern.

Auf dem Klappentext von Krusches Bändchen ist zu lesen: „Mach was aus mir, sagt das Haiku – oder auch: Spiel mit mir!“ Dies ist eine durch nichts zu rechtfertigende Aufforderung zu grenzenloser Beliebigkeit, die diese raffinierten, z. T. hochartifizialen, meist mehr ‚gemachten‘ als ‚entstandenen‘ Verse mit Sicherheit nicht vertragen – und nicht verdienen. Zu reinem Spielmaterial dürfen sie keinesfalls degradiert werden, sie müssen als Texte ernst genommen werden.

Zur Interpretation eines Verses gehört mit Sicherheit auch das ‚Wahrnehmen‘ seiner Klanggestalt. Dazu zählen Rhythmus, Silbenfluß und alle weiteren euphonischen Besonderheiten. Es geht nicht an, daß gebundene Sprache im Urtext mit nüchternen Prosasätzen wiedergegeben wird, eine Tendenz, die wir leider auch bei den Übersetzungen ins Englische immer wieder betrübt beobachten müssen. Meine Übersetzung als Interpretation ist deshalb:

*Eine Pflaumenblüte –
soviel Wärme, daß sich gerade
eine Blüte zeigt.*

Der soeben besprochene Vers ist, wie wir gesehen haben, nicht sehr stark kontextabhängig und deshalb keines größeren Kommentars bedürftig (wenn man vom notwendigen Wissen um die klimatischen und jahreszeitlichen Bedingungen absieht). Beim folgenden Vers, ebenfalls von Ransetsu, ist die Lage jedoch eine ganz andere:

kusa no ha wo / asobi-arike yo / tsuyu no tama¹²

Bei Miyamori finden wir nur die dürrste Prosa-Fassung (kürzer noch als das Original!) ohne jeden Kommentarsatz:

Beads of dew, play about
From one grass leaf to another.¹³

Was das als ‚haiku‘ soll, bleibt schleierhaft, haben doch die Verse, zumindest im 17. und 18. Jahrhundert stets einen ‚Kniff‘, einen ‚Witz‘ (im ursprünglichen Sinn – nicht

12 Gempōshū (Hattori Ransetsu). In: Fukyūhan Haisho taikai, Bd. 11 (= Genroku meika kusen), Shunjūsha 1929, S. 258.

13 Miyamori: An Anthology of Haiku (Anm. 2), S. 267.

‚Scherz‘¹⁴), müssen sie sich in der Intensität und *Originalität* des Bildes von den vor ihnen geschriebenen Versen abheben, um sich mit ihnen messen zu können, denn in der ‚haikai‘-Gesellschaft der Edo-Zeit kommunizierte man sehr eng miteinander! Blyth hat folgendes Angebot:

Dance from one blade of grass
To another,
Pearls of dew!¹⁵

(Wieder wesentlich kürzer als das Original. Die Klagen vieler Übersetzer vor der einengenden Kürze der Form erscheinen manchmal substanzlos.) Blyth hat zum Vers einen ausführlichen Kommentar vorgelegt, der jedoch nicht zu überzeugen vermag:

‚Asobi-ariku‘ means literally, playing-walk, that is gambol, frolic, sport. The point of the poem is in ‚yo!‘ the imperative, wishing things, wishing these particular things to act according to their nature, to do what they have done, and will do. Then the sparkling drops of the dew fill our hearts with pleasure, and we dance too as the blades of grass lift and quiver.

Bei Blyth ist häufig die Tendenz zu beobachten, ‚haiku‘ als reine Emanationen von Zen zu behandeln („... according to their nature“), was dazu führen kann, daß – so auch an dieser Stelle – dem metaphorischen Gehalt des Textes nicht weiter nachgegangen wird, die eigentliche *literarische* Deutung unterbleibt. In der Übersetzung von Coudenhove:

Tropfen Morgentaus,
rolle von dem einen Halm
auf den andern Halm!¹⁶

ist das ‚asobi-ariku‘ arg reduziert zu „rolle“, und die Konnotation, die das ‚asobu‘ hineinbringt – „sich amüsieren“ – fehlt ganz. Bei Jan Ulenbrook lesen wir:

Das Blatt der Gräser
Nimmt sich zum Tummelplatze
Der Frühtautropfen.¹⁷

Hier ist der für den Vers zentrale Imperativ weggelassen, ja, nach vielen anderen Fehlgriffen des Übersetzers zu urteilen, vielleicht nicht einmal bemerkt worden. Auch diese Version – mit einer unsinnigen Singular-Setzung allein zur Einsparung von Silben und einem entsetzlich gestelzten Deutsch – bringt keinen neuen Interpretationsansatz.

Der obige Vers kann ebenfalls nicht allein stehen, benötigt einen kontextuellen Hintergrund (der zuvor zitierte Kommentar von Blyth war ja nur eine subjektive, vom Zen-Verständnis eingefärbte Vignette). Der hübschen Fassung mit dem Endreim von Harold G. Henderson:

Play about, do,
from grass-leaf to grass-leaf!
Jewels of Dew!¹⁸

14 Vgl. hierzu Walther Killy in seiner grundlegenden Studie: *Elemente der Lyrik*. München, C. H. Beck: 1972, wo er auf S. 159 im Kapitel „Kürze“ von der „Leistung des ästhetischen Witzes“ spricht.

15 Blyth: *Haiku* (Anm. 7), Bd. 3, S. 969.

16 Coudenhove: *Japanische Jahreszeiten* (Anm. 1), S. 328.

17 Jan Ulenbrook: *Haiku, Japanische Dreizeiler*. 2 Bände. Stuttgart, Reclam: 1995 und 1998 („Neue Folge“), Bd. 1, S. 152.

folgt zur Stützung wenigstens der kurze Hinweis darauf, daß der Tau als Metapher für die Kürze des menschlichen Lebens stehen kann.

Wir müssen noch ein Stück weitergehen. Die direkte Ansprache an die Tautropfen, hier in der Form des einfachen Imperativs, folgt einem weit verbreiteten Muster in der traditionellen japanischen Poesie, vor allem im 31-silbigen Kurzvers ‚waka‘. Auch der Tau als Vergänglichkeitsmetapher ist in der Dichtung schon seit den ältesten Zeiten nahezu eine Trivialität. Wenn freilich die so häufige Personifikation („gijinka“) hier dem Tau gilt, ergibt sich etwas Besonderes. Der angesprochene Tau ist so dem Menschen gleichgesetzt: Glänzend für eine Zeit, doch schon zum Untergang verdammt: Der Tautropfen rollt von Blatt zu Blatt seinem Ende entgegen, entweder wird er vom Boden aufgesaugt, oder er vergeht schon vorher in den Strahlen der Sonne. Berückend wirkt das Bild im *Plural*: Die vielen schillernden, durcheinander laufenden Tautröpfchen lassen an die Gesellschaft der Menschen denken, geschäftig, eilig, eitel, prächtig – und sie wissen nichts von ihrem schnellen Ende. Deshalb der Anruf des Dichters: „Amüsiert euch auf eurem Wege! Die Spanne ist kurz!“ ganz im Sinne des uns vertrauten lateinischen Spruches „Ede, bibe, lude, post mortem nulla voluptas“.

Wir können sehen, daß hier ein ‚haiku‘ zur Gänze als Metapher stehen kann; des weiteren dürfte bewußt geworden sein, wie wichtig eine vollständige ‚Ausinterpretation‘ vor der Übersetzung ist. Die Fassung mit dem Plural ist die bei weitem sinnvollere und überzeugendere. Meine eigene Übersetzungsversion sollte jetzt lauten:

Über die Blätter
der Gräser eilt fröhlich, ihr
Perlen von Tau!

Mit den folgenden zwei Versen soll veranschaulicht werden, wie ein weiteres wichtiges Element im ‚haikai‘ die Interpretation von Versen oft erst ermöglicht oder stützt: Überschrift, Thema oder ‚Motto‘. Es ist eigentlich kaum vorstellbar, aber doch eine Tatsache: Das so bedeutsame ‚maegaki‘, wörtlich „Vorweggeschriebenes“, d. h. eine kurze Notiz – die meist vermerkt, wo, wann und bei welcher Gelegenheit der betreffende Vers verfaßt wurde – fehlt bei der ganz überwiegenden Zahl der Übersetzungen, scheint den Übersetzern manchmal nicht wichtig, ja häufig gar nicht bekannt zu sein.¹⁹ Dabei stellt das ‚maegaki‘ oft erst den nötigen Kontext her und kann die einengende Kürze des ‚haiku‘ ausgleichen. Obgleich das ‚haiku‘ im Prinzip ‚autark‘ sein sollte, wurde doch schon einmal im ‚maegaki‘ ein Teil dessen untergebracht, wofür kein Platz in den 17 Silben war. (Zudem darf nicht vergessen werden, daß das ‚haiku‘ sehr oft ‚Gelegenheitsdichtung‘ im besten Sinne darstellt – die ‚Gelegenheiten‘ mußten natürlich vermerkt werden, z. B. Widmungen, Geschenke, Besuche, Jahrestage usw.)

Da viele westliche Übersetzer die beiden erwähnten großen Anthologien von Miyamori und Blyth als ‚Steinbruch‘ verwenden – Coudenove verweist in sympathi-

18 Harold G. Henderson: An Introduction to Haiku. An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki. Garden City (New York), Doubleday: 1958, S. 53.

19 Das Nichtbeachten der richtigen Überschrift auch in der Behandlung westlicher Kurz-Lyrik beklagt ebenfalls W. Killy in: Ders.: Elemente der Lyrik (Anm. 14), S. 161: „...die Überschrift, dieser so oft als bloßes Register-Stichwort übergangene *integrale Teil* eines Gedichtes ...“ (Hervorh. v. Vf.).

scher Bescheidenheit darauf –, haben sie meist nur die Informationen zur Verfügung, die in diesen ‚Quellen‘ stehen. (Beide Anthologien haben für jeden Vers den japanischen Originaltext plus Transkription; deshalb für viele Übersetzer schon eine Art wirklicher Quelle.) Blyth und Miyamori standen natürlich ‚vollständigere‘ Texte zur Verfügung, trotzdem vermerken sie die ‚maegaki‘ nur in den seltensten Fällen.

Kyorai, der treueste und gewissenhafteste Bashō-Schüler, dem es besonders nach dem frühen Tod seines Meisters (1694) um die Bewahrung der „rechten Lehre der Bashō-Schule“ (Shōfū) ging, war aus Nagasaki gebürtig und kehrte – schon seit früher Jugend in Kyōto lebend – mehrere Male in seine Heimatstadt zurück. Das folgende Gedicht entstand auf seiner letzten Reise nach Nagasaki im Herbst des Jahres 1698:

Nagasaki ni tabine no koro
Furusato mo / ima wa karine ya / wataridori²⁰
In Nagasaki auf der Reise nächtigend
Im Heimatort selbst
bin ich jetzt nur flücht'ger Gast –
ein Zugvogel.

Eine der fünf Übersetzungen, die mir vorliegen, hat das „Vorwort“, doch wird in allen, bis auf eine, die Information durch eine Ergänzung bei ‚furusato‘ als „meine Heimat“ u. ä. kompensiert. So lesen wir bei Coudenhove:

Meiner Kindheit Heim
ist mir jetzt bloß Nachtquartier –
Wandervogel ziehn.²¹

Leider ist hier durch das völlig unnötige „ziehn“ (aus Gründen der Silbenzahl?) die Metapher vom Wandervogel, als der sich Kyorai fühlte, zumindest stark beschädigt. Aber es kommt weit schlimmer in Ulenbrooks Version:

Im Heimatdorfe
Sich heute schlafen legen
Vom Zug die Vögel.²²

Man mag es fast nicht glauben. Diese Version ist so plump wie falsch. Hier ist nichts verstanden. Der Verfasser weiß nichts von Kyorai, erkennt die Metapher nicht. Die Phantasie des ‚Übersetzers‘ tippt und tappt völlig daneben. Das ist leider kein Einzelbeispiel. Um so erstaunlicher ist es, daß der Reclam-Verlag, der doch immerhin einen Ruf als Klassiker-Verlag zu verteidigen – oder zu verlieren – hat, zwei Bände dieses Bearbeiters herausbrachte; zum ersten Bändchen von 1995 (schon vorher bei anderen Verlagen, Heyne usw. veröffentlicht) kam nun 1998 fatalerweise noch eine „Neue Folge“ heraus, mit zum Teil noch groteskeren Ergebnissen. Unfreiwillig komisch wirkt die Aufschrift auf dem Umschlag „Eine repräsentative Auswahl von 852 Dreizeilern ... in einer bewährten, *eng den Originalen folgenden Übersetzung*“.²³

20 Nihon koten bungaku taikai, Bd. 92, Kinsei haiku haibunshū, Iwanami Shoten 1964, S. 99. Kommentator für die zitierten Verse ist Abe Kimio.

21 Coudenhove: Japanische Jahreszeiten (Anm. 1), S. 290.

22 Ulenbrook: Haiku. Neue Folge (Anm. 17), S. 88.

23 Hervorh. v. Vf.

Kommen wir abschließend noch zu einem Vers von Takarai (Enomoto) Kikaku (1661-1707), dem – nach allgemeinem Konsens – bedeutendsten Schüler Bashōs. Vermutlich wegen der angeblichen „Schwierigkeiten“ seiner Verse und auf Grund einer raffinierten und überpointierten, anspielungsreichen Schreibweise in Japan vernachlässigt, gibt es über ihn auch im Westen leider noch keine monographische Studie. Einer seiner beeindruckendsten Verse ist:

wagami
kojiki kana / tenchi wo ki-taru / natsugoromo²⁴

Die (eigene) Existenz
Das ist ein Bettler?!
Himmel und Erde trägt er
als Sommergewand

Eine emphatische Reflexion der äußersten Reduktion menschlicher Existenzbedingungen. Das ‚wagami‘, ‚die eigene Existenz, Lage‘, haben alle Übersetzer – man möchte sagen: leichtfertig – weggelassen. Kikaku hat hier ein Wort des chinesischen Philosophen Chuang-tzu aufgenommen, der, nach dem letzten Abschnitt des gleichnamigen Buches, sich auf dem Sterbebette verbat, daß seine Jünger ihm ein aufwendiges Begräbnis – mit Sarg – ausrichten wollten. Er sprach: „Mein Sarg wird Himmel und Erde sein...“ Dieses Bild wandelt Kikaku in großartiger Weise ab. Der Bettler „hat“ nicht etwa nur Himmel und Erde zum Sommergewand, er „hat sie sich angezogen“, „trägt sie“ (‚ki-taru‘, aktiv, mit transitivem Verb, Zustandsbezeichnung), was eine wunderbare taktile Vorstellung evoziert: Die Erde, auf der der Bettler ruht, ist die eine Seite des Sommergewandes, die warmen Lüfte, die die bloße Haut umstreichen, bilden die andere Seite.

Soviel als notwendige Vor-Interpretation unter Einbezug text-interner und text-externer Elemente und Informationen. Nun wollen wir sehen, was die jeweiligen Übersetzer daraus gemacht haben.

Miyamori kommt mit seiner Version m. E. dem Sinn am nächsten, wenn auch die stets nüchterne Prosa-Version wenig von ‚Dichtung‘ spüren läßt. (Die erste Fassung seiner 1000 ‚haiku‘-Übersetzungen war kennzeichnenderweise, wie Miyamori selbst im Vorwort der Ausgabe von 1932 berichtet, „intended for Japanese students of English“, sollte also wohl hauptsächlich erkennbar parallele, textnahe Entsprechungen bieten!)

The blessed beggar! He has on
Heaven and earth for his sommer clothes.²⁵

Bei Henderson kommt wegen des ‚schönen‘ Endreims ein unschönes „goes“ herein, was den Nachvollzug des oben analysierten Bildes empfindlich stört:

There a beggar goes!
Heaven and earth he's wearing
for his summer clothes.²⁶

24 TKZ = Takarai Kikaku zenshū, Bd. 1, Benseisha 1994, S. 18 u. 265.

25 Miyamori: An Anthology of Haiku (Anm. 2), S. 252.

26 Henderson: An Introduction to Haiku (Anm. 18), S. 55.

Auch Ulenbrook ist – wirklich ausnahmsweise – relativ eng am Text:

Der Bettler, sieh nur,
Trägt Himmel und Erde doch
Als Sommerkleider.²⁷

Hier stört lediglich der schlecht nachvollziehbare Plural der „Sommerkleider“ (Silbenfüller) und das unmotiviertere „doch“ (ebenfalls Silbenfüller), ein Wörtchen, das Ulenbrook inflationär oft verwendet. In der Übersetzung von Coudenhove ist das unverzichtbar wichtige, zentrale ‚ki-taru‘ – „hat sich angezogen“ – nicht wörtlich und erkennbar übersetzt:

Nacktes Bettlerglück!
Himmelsrund und Erde dient
ihm zum Sommerkleid.²⁸

Das reichlich manirierte und übertriebene „nacktes Bettlerglück“ scheint vorwiegend der Silbenzahl wegen gesetzt zu sein. Das gleiche mag für das „Himmelsrund“ zutreffen, das sonst keine Rechtfertigung finden kann.

Ich bin bei meinen Arbeiten zu den drei Meisterschülern Bashō auf diese – nur zu einem winzigen Teil – zitierten Übersetzungen gestoßen, die mich in bezug auf die westliche ‚haiku‘-Rezeption sehr nachdenklich gestimmt haben. Ein derartiges Ausmaß an Nichtverständnis und Deformierung der Texte hatte ich nicht erwartet. Die zitierten Beispiele sind, wie gesagt, keine Einzelfälle, die hier vorgestellten sind mitnichten die krassesten Entstellungen, es gibt weit schlimmere, die vorzuführen sich fast der Bleistift sträubt. Die verbesserungswürdigen und beklagenswerten Fälle ließen sich, bei genügend Zeit und Platz, beliebig vermehren.

Versuchen wir, die wichtigsten Ergebnisse zusammenzufassen: Was ist zu konstatieren und zu fordern? Welche Fehler gibt es, welche Fehleinschätzungen?

1. Die Verse, die auf einer reichen Dichtungstradition fußen und einer anspruchsvollen und vielgestaltigen literarischen Szene entstammen, sind mehrdimensionaler und erheblich raffinierter, als es auf Grund ihrer Kürze den Anschein hat.
2. Über sekundäre ‚Quellentexte‘ (Miyamori, Blyth) einen Zugang zwecks Übersetzung oder Nachdichtung zu suchen, ist gefährlich und führt unweigerlich in eine interpretatorische Sackgasse.
3. Vor der Übertragung muß eine strenge sprachliche Analyse und eine übersetzungsrelevante Textanalyse stehen, die alle sprachlichen und ästhetischen Bezüge klärt.
4. Das bedeutet selbstverständlich eine Ausrichtung am Urtext und ein Ausschöpfen aller einschlägigen japanischen Kommentare.
5. Es gibt kein kontextfreies ‚haiku‘. Anthologien, die kommentarlos ‚haiku‘ auf ‚haiku‘ reihen, erzeugen ein Zerrbild von diesem Textgenre. Zu fordern ist: Einbettung der übersetzten Verse in ein Mixtum von Kommentar und

27 Ulenbrook: Haiku. Japanische Dreizeiler (Anm. 17), S. 91.

28 Coudenhove: Japanische Jahreszeiten (Anm. 1), S. 186.

vorsichtiger Interpretation. Alle Überschriften („maegaki“) sind, *da zum Text gehörig*, selbstverständlich mitzuübersetzen.

6. Erst wenn ‚aus-interpretiert‘ ist, darf übersetzt werden. Nur was im Kern verstanden ist, kann man auch nachdichten.

Nach dem Versuch, die Irrwege und Fehlermöglichkeiten aufzudecken und zu beschreiben, soll zum Abschluß die vorsichtige Annäherung an die Frage versucht werden, wie denn nun – von der Einhaltung der oben skizzierten Rahmenbedingungen abgesehen – konkret übersetzt werden sollte. D. h. der Negativ-Liste soll eine Positiv-Liste gegenübergestellt werden. Dies ist die weitaus schwierigere Aufgabe, und man muß sich dabei natürlich davor hüten, apodiktisch Normen oder Forderungen aufzustellen.

Als erstes ergibt sich die grundsätzliche Frage nach der ästhetischen Äquivalenz des ‚haiku‘. Eine derartige Äquivalenz herzustellen ist sicher schon bei längeren Übersetzungstexten problematisch; bei solchen Textabbreviaturen wie dem 17-Silber erscheint es eine schiere Unmöglichkeit. Eine vordergründige Annäherung über die Formung der Sprach- und Lautgestalt in der Zielsprache suchen zu wollen, führt mit Sicherheit in die Irre; der ‚Holzweg‘ der falschen, grotesken Stelzsprache à la Ulenbrook, der offenbar eine Art künstlicher ‚haiku‘-Diktion im Deutschen etablieren wollte, wurde schon aufgezeigt. Bei den nicht so sehr häufigen Versbeispielen mit euphonischen Besonderheiten (Alliterationen, Vokalhäufungen u. ä.) ist ohnehin kein übersetzerischer Nachvollzug realisierbar.

Das Problem der ästhetischen Äquivalenz führt sodann zur Frage nach der ästhetischen Leistung des ‚haiku‘ überhaupt. Es ist ohne Zweifel das ‚Kunststück‘, das in diesem Augenblick als bedeutsam Erachtete in dieser Kürze so gesagt zu haben – und zwar im Kontrast zu allen bisherigen Versen, die Autor und vermutete Rezipienten kennen. Das heißt nichts weniger, als daß der Kommentar, aus der Kenntnis der literarischen Tradition, zumindest einen Teil des ästhetischen Moments ausgleichen, ‚hinüberbringen‘ muß, was der einfachen Gleichsetzung mit einem Übersetzungstext nicht gelingen kann. Daß die Übersetzung selbst zumindest eine Vorstellung von der äußersten, pointierten Knappheit vermitteln muß, steht dabei außer Frage. Deshalb verbieten sich m. E. alle kommentierenden, ausschmückenden Textergänzungen im Übersetzungsvers.

Diese Überlegungen führten mich bei meinen eigenen Übersetzungen zu folgender Vorgehensweise, die ich als Empfehlung, nicht als Vorschrift oder Rezept wiedergebe:

1. Eine Übersetzung, der Original und philologischer Kommentar beigegeben ist, kann keine freie, schönende, gar sich ‚dichterisch‘ gebende Version sein.
2. Zum möglichst genauen Nachvollzug wird zunächst angestrebt, die Reihenfolge der Sinneinheiten des ‚haiku‘ in seinen drei Zeilen beizubehalten, d. h. die Abfolge der Rezeption des Originals möglichst nachzubilden.
3. Die Silbenzahl des ‚haiku‘ wird weitestgehend nachvollzogen, getreu der Devise, daß einer strengen Bindung in der Ausgangssprache keine beliebige Freiheit in der Zielsprache entsprechen kann. Es ist im übrigen erstaunlich, wie verhältnismäßig leicht – nach einigen Variationsversuchen –

eine solche Formung fällt. Dabei gelten gelegentliche Unter- und Überschreitungen von ein bis zwei Silben als tolerabel, wenn nur die Abfolge ‚kurze Zeile / lange Zeile / kurze Zeile‘ sowie – wichtig! – die Symmetrie erhalten bleiben.

4. Einige wenige formale Entsprechungen werden i. d. R. versucht, sind aber nicht durchgehend einzuhalten:
 - a. Der leicht ausrufenden, eine Zeile abtrennenden Partikel ‚ya‘, dem wichtigsten ‚kireji‘ (‚Schneidewort‘) im Versinneren, entspricht ein Gedankenstrich.
 - b. Die Schlußpartikel ‚zo‘, ‚ka‘ und besonders das häufigste exklamative Mittel ‚kana‘ werden durch ein Ausrufungszeichen wiedergegeben.
 - c. Nur beim Vorhandensein eines verbalen oder adjektivischen Schlußprädikats steht ein Punkt.
 - d. Bei Zeilenendigung auf ein Substantiv (sog. ‚taigendome‘, stark deiktisch mit der Vorstellungs-Suggestion) steht kein Punkt.
5. Es wird grundsätzlich auf normalen Satzbau mit natürlichem Silbenfall geachtet, ohne unnötige Inversionen. Auf die bei ‚haiku‘-Übersetzungen beliebten und üblichen Silben-Füllsel wird verzichtet.
6. Es wird eine unpräntiöse und auf keinen Fall überhöhende Sprache angestrebt, schlichte und vor allem betont lakonische Diktion ist das Ziel.

Haikai-Dichtung – ihre Forderungen¹

Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß es in der gesamten Weltliteratur keine Gedichtform gibt, die sich an Kürze mit dem 17silbigen Haiku messen kann. Und dieses Haiku hat bereits seit Jahrzehnten die Grenzen seiner Heimat überschritten und auch in der westlichen Welt seine Freunde gefunden. Übersetzungen und auf solchen fußende Nachdichtungen haben dazu beigetragen, daß sich so mancher zu dieser Form der dichterischen Aussage sein eignes Bild gezeichnet hat – ein Bild, bei dem die Linienführung nicht immer der des Originals folgt.

Ich kenne viele Übersetzungen japanischer klassischer Haiku, deren Übersetzer sich zwar in schönen und tiefsinnigen Deutungen verlieren und doch oder gerade damit gerade die Aussage verfälschen. Schön Gewortetes wirkt zumeist überzeugend, zumal dann, wenn sein Leser das Original nicht heranziehen kann. Doch auch das Original gibt in manchen Fällen nur Aufschluss, wenn man den Hintergrund kennt, vor dem es entstanden ist, wenn man um die poetologischen Forderungen dieser Form weiß. Die zahlreichen Poetikschriften der Haikai-Dichtung klären hierüber eingehend auf, aber leider liegen nur wenige in Übersetzung vor, so daß dem Nichtjapanologen der Zugang zu ihnen erschwert wird.

Wenn sich nun die „Deutsche Haiku-Gesellschaft“ die Pflege und Verbreitung deutscher Kurzgedichte „nach japanischem Vorbild“ zur Aufgabe macht, dann ist diese erste Zusammenkunft sicher ein geeignetes Forum, um über das Vorbild Grundsätzliches auszusagen und damit den Weg zu einem besseren Verstehen der Haikai-Dichtung zu weisen. Um meinen Standpunkt zu klären, zunächst ein Wort zu meiner Stellung zum deutschsprachigen Haiku. Für mich gilt bei der Übernahme einer fremden literarischen Form und deren Bezeichnung, daß man sich dann auch den diese Form bestimmenden Gesetzen unterwerfen muß. Man denke hier an das Sonett, das im 16. Jahrhundert seinen Weg in nahezu alle westlichen Literaturen fand und doch seine poetologischen Forderungen wahrte. Ein Haiku ist und muß ein Haiku sein – kein bloßer Satz, kein Aphorismus, kein Epigramm, kein Zwei- und kein Vierzeiler.

Um die Charakteristika des klassischen Haiku in aller Ausführlichkeit herauszustellen, wäre es notwendig, einen Blick auf den historischen Hintergrund zu werfen, vor dem und aus dem heraus sich das Haiku in seiner gegenwärtigen Form entwickeln konnte. Ich möchte davon absehen, denn man kann es sich aus jeder guten Geschichte zur japanischen Literatur erlesen. Hier soll nur festgehalten werden, daß sich bereits im „Manyōshū“, der ältesten japanischen Anthologie (entstanden um 760), in der Form des Halbgedichtes („kata-uta“) mit der Reihung von ‚5-7-7‘ oder ‚5-7-5‘ Silben eine unabhängige Form abzeichnet; also die Möglichkeit einer sehr prägnanten Aussage, wie wir sie später im Haiku finden, dem Japaner schon frühzeitig bekannt war. Doch der Weg zum Haiku nahm nicht bei der Form des Halbgedichtes seinen Anfang. Er führt viel-

1 Festvortrag anlässlich des ersten deutschen Haiku-Kongresses 12.-16. Mai 1989.

mehr über das 31silbige Kurzgedicht Tanka, das im Verlauf der Zeit zur herrschenden Form der dichterischen Aussage geworden war.

Die verschiedenen Probleme und poetologischen Forderungen der Tanka-Dichtung sollen hier nicht berührt werden. Allein auf den Strukturwandel müssen wir einen Blick werfen, denn dieser ist für die Entwicklung der Kettendichtung im Tanka-Stil (*renga*) und später im Haikai-Stil (*haikai no renga*) von Bedeutung. Das Kurzgedicht (*tanka*) bot verschiedene Möglichkeiten einer Zäsursetzung an. Bis etwa zum Beginn des 9. Jahrhunderts erfolgte eine solche jeweils nach der zweiten und der vierten Zeile, also *,5-7/5-7/7'*; der *,5-7'*-Rhythmus herrschte vor. Aber nachdem das Kurzgedicht Tanka gegenüber anderen Formen die Alleinherrschaft errungen hatte, änderte sich die Struktur. Jetzt finden sich die Zäsuren im Tanka entweder nach der ersten Zeile (*shokugire*: *,5/7-5-7-7'*) oder aber nach der dritten Zeile (*sankugire*: *,5-7-5/7-7'*). Die Zäsursetzung nach der dritten Zeile gewann vor allem für die Haikai-Dichtung an Bedeutung. Daneben gab es auch einen Abschluss nach der fünften Zeile durch ein unflektierbares Wort (*taigendome*: *,5-7-5-7-7'*), der aber wenig geschätzt wurde. Drei Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen. Sie wurden der auf kaiserlichen Befehl kompilierten Sammlung „*Shinkokinshū*“ (1205) entnommen, einem Werk, das die letzte Blüte der höfischen Tanka-Dichtung aufzeigt.

,shokugire':

Ikani semu /	Was soll ich nun tun? /
Konu yo amata no	Der in so vielen Nächten
hototogisu	nicht kam, den Kuckuck
mataji to omoeba	erwart ich nicht, denk ich – da
murasame no sora	vom Himmel Regenschauer.

Ietaka

,sankugire':

Miwataseba	Wohin ich auch schau,
hana mo momiji mo	Blumen und buntes Herbstlaub
nakarikeri /	nicht einmal gibt es. /
Ura no tomoya no	Ein Strohhüttlein an der Bucht
aki no yūgure	beim Abendzweilicht im Herbst.

Sada'ie

,taigendome':

Murasame no	Des Regenschauers
tsuyu mo mada hinu	Tau, von wo er noch nicht schwand,
maki no ha ni	die Thujablätter
kiri tachinoboru	umhüllt ein feiner Nebel
aki no yūgure /	beim Abendzweilicht im Herbst. /

Jakuren

Ein kleiner Exkurs: Bei der Übersetzung japanischer Tanka sollte man stets bemüht bleiben, den Text in seiner originalen Struktur wiederzugeben. Jede Übersetzung, die davon abweicht, führt zu einer Verfälschung des Originals. Fehldeutungen sind aber keine Übersetzungen. Ein Beispiel aus der gleichen Quelle:

Auch des Bachs im Tal	Auch des Gießbachs
auferstandene Wellen	aufschäumende Wellen
haben angestimmt:	jauchzend rauschen sie auf.

locke die Nachtigall her, Rufe die Nachtigall her,
Frühlingswind von den Bergen du Bergwind ersten Frühlings.²
Ietaka

Hier hat der Übersetzer die Zäsur nach der dritten Zeile übersehen. Das entstandene Bild entspricht nicht der Vorstellung des Verfassers. Diese Bemerkung nur als Hinweis darauf, daß nicht alle Übersetzungen auch Übersetzungen im echten Sinne des Wortes sind.

Wesentlich für die Hinentwicklung zur Haikai-Dichtung ist beim Tanka die Zäsursetzung nach der dritten Zeile, also das Strukturschema ,5-7-5/7-7', mit anderen Worten: die Aufteilung des Tanka in einen Oberstollen mit 17 Silben (,5-7-5') und einen Unterstollen mit 14 Silben (,7-7'). Mit dieser Zäsur war der Weg zur Unabhängigkeit des Oberstollens gewiesen, ein Ausgangspunkt für das selbständige Haiku vorgezeichnet. Der Weg führte über die Form des Kettengedichtes (,tsurane-uta' oder ,renga' = verbundene Gedichte), das zunächst in seinen poetologischen Forderungen noch vom höfischen Kurzgedicht Tanka bestimmt wird und gerade dadurch einen – auch durch die Umformung der Gesellschaft bedingten – Wandel herausfordert. Es wird abgelöst vom ,haikai no renga' oder ,renku', das sich von den Fesseln der vom Tanka bestimmten Forderungen löste und dem Dichter neben Sprach- auch Gedankenfreiheit gewährte.

Was bedeutet eigentlich ,haikai'? Dieser Begriff stammt aus dem Chinesischen. Wenn man die Aussagen der verschiedenen Quellen zusammenfasst, darf man sagen, daß ,haikai' (chin. ,p'ai-hsieh') auf eine Bekundung hinweist, die belustigend-komisch – oft nicht ohne eine verborgene Spitze – ist, die Scharfsinn mit beredter Zunge vereint und somit dem Gegenüber ein teilnehmendes Lachen oder zumindest Schmunzeln abfordert. Das Moment des Gegenüber ist nicht unwesentlich, denn das Ziel ist letztlich das vergnügliche vom Lachen begleitete Miteinander. Diesen Sinngehalt bewahrte sich der Begriff auch in Japan, zuerst im Haikai der Tanka-Dichtung und später natürlich in der Haikai-Dichtung selbst. In der Gedichtsammlung „Kokinshū“ (entstanden 905) gibt es bereits Haikai-Gedichte. So schreibt ein unbekannter Dichter:

Der Pflaume Blüte
zu schauen nur kam ich –
doch der Nachtigall
Ruf „hitoku, hitoku“
verrät, wie sie's verabscheut.

Das Gedicht birgt die Anspielung auf die Liebesbeziehung (Pflaumenblüte – Nachtigall), die durch das Kommen des Dichters gestört wird. Der warnende Ruf „hitoku“, hört der Dichter als „ein Mensch (,hito') kommt (,ku')“.

Hervortretende Charakteristika des Haikai waren: die Verwendung jedweden sprachlichen Ausdrucks, also auch der Umgangssprache. Die von den Tanka-Dichtern abgelehnte Alltagssprache und dialektischen Ausdrücke waren jetzt nicht mehr tabu. Und gerade die Anwendung dieses neuen Sprachschatzes war es, die dem ,haikai no renga', also dem ,renku', die ihm eigene Färbung gab. Mit anderen Worten: Der Ausgangspunkt des Kettengedichtes im Tanka-Stil und des Kettengedichtes im Haikai-Stil

2 Übersetzung v. H. H.

war selbstverständlich der gleiche, nämlich das 31silbige Kurzgedicht Tanka. Doch blieb für das Kettengedicht im Haikai-Stil, das Renku, nur das Formale erhalten. Wenn ich mich nicht täusche, bezieht sich der Begriff Renga, wie er unter den deutschen Dichtern gebraucht wird, eindeutig auf das *Renku*, also das ‚haikai no renga‘. Wenigstens deuten die Bemerkungen in dem Band von Magret Buerschaper „Das deutsche Kurzgedicht“ darauf hin – ich zitiere – „Fest steht, daß das gemeinsame Schreiben von Kettengedichten ein wichtiger Beitrag zum besseren Verständnis des Haiku sein kann.“³ Warum aber dann nicht den sinngemäßen Ausdruck ‚Renku‘ verwenden, das eben einen anderen Weg als das Renga beschreitet? Ich bleibe somit in den folgenden Ausführungen bei der Benennung ‚Renku‘, die, obwohl schon früher verwendet, schließlich von dem Erneuerer der Haiku-Dichtung, von Takahama Kyoshi (1874-1959), als Fachausdruck für das Kettengedicht im Haikai-Stil festgeschrieben wurde.

Wenden wir uns nun im Rahmen der Haikai-Dichtung dem Kettengedicht Renku zu, so ist zunächst festzuhalten, daß es – ebenso wie das Renga – eine Dichtkunst geselliger Gemeinschaft ist und aus diesem Grunde auch gewisse, von den Teilnehmern dieser Gemeinschaft einzuhaltende Regeln erfordert, um die Gestaltung eines harmonischen Gebildes zu gewährleisten. Der Grundtyp des Renku war, wie auch beim Renga, die hundertstrophige Reihe, aus der sich dann auch andere Reihen wie die 28strophige Reihe Kagerō, das 36strophige Kasen, das 18strophige Hankasen entwickelten, von denen die letzten beiden im deutschsprachigen Renku die gebräuchlichsten wurden.

Nehmen wir als Beispiel ein Kasen, eine 36strophige Reihe, um die Abfolge und Beziehung der einzelnen Strophen zu verdeutlichen. Die erste Strophe ist das Hokku, die Eingangsstrophe, die mit ihren ‚5-7-5‘ Silben dem Oberstollen eines Tanka entspricht. Wichtig ist, daß es ein vollkommen in sich abgeschlossenes Gebilde darstellt. Es muß seine Ganzheit auch nach außen hin dokumentieren. Weiterhin muß das Hokku durch ein Jahreszeitwort das Jahreszeitthema andeuten. Durch das Hokku wird das Gesamtbild der Reihe bestimmt. Es gibt die Grundstimmung, die Melodie (*kyokusetsu*) an. Es muß formal abgeschlossen sein, aber trotzdem die Möglichkeit eines Anschließens andeuten, mit anderen Worten: die Melodie muß über den sprachlich geschlossenen Rahmen hinaus weiterklingen. Das Hokku muß einen Nachhall, ein Nachklingen (*yoin*) besitzen, der das Anschließen möglich macht. Statt vieler Worte läßt ein konkretes Beispiel diese Forderungen leichter greifbar werden. Ich wähle hier aus dem „Sarumino“, einem der bedeutendsten Haikai-Werke der Bashō-Schule, das 1690 entstand, also in einer Zeit, die Bashō auf der Höhe seines Schaffens sah, ein Kasen und zwar ein Dreier-Kasen, welches Bashō zusammen mit seinen Schülern Bonchō und Kyorai dichtete. Der Titel des Gesamtwerkes „Sarumino“ („Affen-Regenmäntelchen“) geht auf ein Hokku von Bashō zurück. Es lautet:

Hatsushigure	Wintersprühregen!
saru mo komino o	Auch das Äffchen ersehnt sich
hoshigenari	jetzt ein Mäntelchen.

Bashō

3 Margret Buerschaper: Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen. Haiku, Senryu, Tanka, Renga. Göttingen, Graphikum: 1987.

Das Dreier-Kasen trägt den Titel „Natsu no tsuki“ („Sommermond“), und sein Hokku, seine Eröffnungsstrophe, lautet:

Ichi naka wa mono no nioi ya / natsu no tsuki	In all den Straßen welch ein erstickend Geruch! – Und der Sommermond.
---	---

Bonchō

Das Jahreszeitwort „Sommermond“ bestimmt das Jahreszeitthema Sommer. Bonchō zeichnet ein Bild der hitzeerfüllten Straße eines Stadtviertels an einem Hochsommerabend. In den Häusern bereitet man die Abendmahlzeit. Gerüche verschiedenster Art haften überall in der Luft, machen sie noch drückender. Das ist die Grundmelodie des Hokku. Die letzte Zeile mit dem „Sommermond“ gibt den Nachhall und steht jenem Gefühl einer fast unerträglichen Schwüle gegenüber. Die Eingangsstrophe erfüllt alle Anforderungen: die des ‚Wann?‘ (Jahreszeit Sommer), des ‚Wo?‘ (in den Straßen) und des ‚Was?‘ (der erstickende Geruch). Und das Hokku ist in sich abgeschlossen durch ein Nomen (Mond).

Die an das Hokku anschließende Strophe, die zweite in der Renku-Reihe („waki“), hat die Aufgabe, das Thema des Hokku weiterzuführen. Sie muß also einen passenden Anschluß finden. In unserer Reihe schließt Bashō an das Hokku des Bonchō folgendermaßen an:

atsushi atsushi to kadogado no koe	So schwül, ach so drückend schwül! Das hört man von Tür zu Tür.
---------------------------------------	--

Er nimmt die Jahreszeit auf und auch den Ort der Handlung, bleibt somit in der vom Stoff und von der Stimmung gegebenen Grenze. Er schließt seine Strophe ebenfalls mit einem Nomen ab und gibt ihr damit die gleiche Selbständigkeit, die auch das Hokku besitzt. Stellen wir das Hokku und das Waki nebeneinander, so ergibt sich formal ein Tanka mit 31 Silben. Jedoch ist ein deutlicher Unterschied auszumachen, denn jede der beiden Strophen ist in sich abgeschlossen, also eigenständig.

In all den Straßen welch ein erstickend Geruch! – und der Sommermond. So schwül, ach so drückend schwül! Das hört man von Tür zu Tür.

Das „so schwül“ nimmt die Jahreszeit „Sommermond“ auf. Das „von Tür zu Tür“ den Ort „in den Straßen“, wo die Menschen am Abend mit dem Fächer in der Hand Kühlung suchen.

Hier ist es am Platz, ein Wort zu dem „Anschließen“ an die vorhergehende Strophe zu sagen. In Japan gibt es die verschiedensten Möglichkeiten, die in ihrer Gesamtheit hier nicht dargestellt werden können. Beschränken wir uns auf Arten des „Anschließens“, die in der Bashō-Schule vorherrschten. Da gibt es einmal ein „Anschließen“, indem man die Stimmung der vorhergehenden Strophe aufnimmt und weiterführt, also die vorgegebene Stimmungssphäre nicht verläßt. Bashōs Strophe „so schwül“ ist ein Anschluß in diesem Sinne. Diesen Anschluß bezeichnet Bashō als Weiterführen des in der vorhergehenden Strophe Gestalteten („utsuri“). Sicher gibt es zahlreiche Möglichkei-

ten, an eine Vorderstrophe in diesem Sinne anzuschließen, aber die richtige Stelle aufzuspüren, die einen solchen Anschluß erlaubt, darin liegt die Schwierigkeit.

Verfolgen wir unser Dreier-Kasen weiter. Die dritte Strophe (,daisan') hat in der Reihe eine besondere Aufgabe und unterscheidet sich daher von den weiteren Strophen. Sie muß natürlich an die vorhergehende anschließen, aber zugleich muß sie mit ihrem Anschluß einen Inhaltswandel durchführen (,tenji') und in ihrer Struktur so enden, daß eine neue Möglichkeit der Weiterführung der Reihe gegeben ist, also der Nachhall besonders betont erscheint. Sie lautet:

nibangusa	Das zweite Unkraut
tori mo hatasazu	noch ist es nicht gejätet.
ho ni idete	Ähren trägt der Reis

Kyorai

In dieser dritten Strophe hat der Ort der Handlung gewechselt. Nicht mehr die Stadt, sondern das Land wird zum Schauplatz. Aufgenommen wird jedoch – ebenfalls im gewandelten Sinne – die Hitze, die dem Städter zwar lästig ist, aber dem Bauern eine gute Ernte verspricht. Man hat noch nicht das zweite Unkraut beseitigt, da zeigt der Reis bereits seine Ähren. Und die Nachtzeit hat sich zur Tageszeit gewandelt. Erhalten aber bleibt die Grundstimmung der drückenden Hitze – doch der Bauer empfindet sie als etwas Positives. Das ‚Anschließen‘ der dritten Strophe erfolgt ähnlich wie das der zweiten an die Eingangsstrophe, nur daß hier auf die dort gegebene Grundstimmung eine andere Antwort erteilt wird. Dieser Anschluß ist ein solcher im Sinne des „Weiterhalles“ oder „Widerhalles“ (,hibiki'), wie ihn die Bashō-Schule nennt. Vielleicht läßt sich die Art des Anschließens durch ein anderes Beispiel noch greifbarer machen.

Im Gräsergewirr
zittert ein Fröschlein vor Angst:
Abenddämmerlicht.

Bonchō

Beim Brechen der Huflattichtriebe
ein Schreck verlöscht die Lampe.

Bashō

Ein weiterer wichtiger ‚Anschluß‘ der Bashō-Schule ist das „Anschließen“ im Sinne einer bildhaften Gleichsetzung (,kurai') wie zum Beispiel in den Strophen:

Wenn zum Reis sie
Trockengemüse schneidet,
weilt ihr Denken fern.

Yaha

Am Tag, wo das Pferd im Stall,
scherzt im Haus er mit dem Mädchen.

Bashō

Bashō nimmt das Bild der vorhergehenden Strophe auf und stellt ihm ein gleichwertiges gegenüber. Eine verliebte Dienstmagd – ein verliebter Pferdeknecht; Rasthaus – Ausspann. Am Ruhetag weilt der Pferdeknecht im Haus und vertreibt sich die Zeit mit der Magd.

Die verschiedenen Arten des ‚Anschließens‘ lassen sich selbstverständlich nicht scharf voneinander trennen. Es gibt zahlreiche Überschneidungen. Eines aber war für Bashō eine unverzichtbare Forderung. Da jede Strophe ihren eigenen Stimmungsgehalt besitzt, der über den formalen Rahmen hinausdringt, also gewissermaßen ihren eigenen ‚Duff‘ (nioi) besitzt, muß beim Dichten eines Kettengedichtes der in der Reihenfolge Nächste diesen ‚Duff‘ erspüren und in seine eigene Strophe aufnehmen.

Somit ist festzuhalten, daß beim Verfassen eines Renku, soviel Freiheit auch dem einzelnen Teilnehmer in dichterischer Hinsicht gelassen ist, von den ältesten Zeiten bis auf heute feste Spielregeln erhalten geblieben sind. Das zeigen auch die Regeln, die der zeitgenössische Dichter Kubota Kaoru für seine Kettengedichte aufgestellt hat. Obwohl er einen neuen Weg beschreitet, hält auch er an überlieferten Grundregeln fest.

Da die Struktur eines Kasen innerhalb seiner 36 Strophen allgemein bekannt ist, möchte ich hier nur auf drei wichtige Elemente hinweisen, die in einem Kettengedicht unbedingt in Erscheinung treten müssen: Mond, Blüten und Liebe. Ein jedes dieser Elemente hat im Kettengedicht je nach dessen Form seinen bestimmten Erscheinungsort. Dabei ist zu bemerken, daß der Ausdruck „Mond“ (tsuki) im japanischen Kettengedicht zunächst stets auf den vollen, runden Mond und auf die Jahreszeit Herbst hinweist. Andere Bedeutung gewinnt der Ausdruck, wenn man ihm erklärende Zusätze gibt wie zum Beispiel „kühler Mond“ (Sommer), „kalter Mond“ (Herbst), oder „Mond am dritten Tage“ u. ä. Der Ausdruck „Blüte“, der im Tanka fast stets auf die Kirschblüte hinweist, wird in der Haikai-Dichtung in einem erweiterten Sinne verwendet. Er umfaßt jedwedes „Blühen“, mit anderen Worten: jedweden Zustand, der Bewunderung, Wertschätzung erregt. Grundbedingung ist allerdings, daß das verwendete Beispiel etwas Auffallendes, Prächtiges, Leuchtendes vorweist. Und auch die „Liebe“ als Regung des Menschenherzens muß in einer Reihe Platz gegeben werden, nur besteht hier die Gefahr, daß bei einer Überzahl von Strophen, die sich der Liebe zuwenden, der sprachliche Fluss der Reihe gehemmt wird.

Das Renku ist eine Kunst, die sich im Rahmen einer Gemeinschaft abspielt und somit die Aufmerksamkeit aller fordert. Man setzt sich zusammen, um zu dichten – frei von jedweder Voreingenommenheit, offen für alle Kritik. Ein erfahrener Dichter übernimmt zumeist die Stelle eines „Meisters“ und damit die letzte Entscheidung. Die Anfangsstrophe zu schreiben, dazu fordert man zumeist den Ehrengast auf oder nimmt eine solche, die man sich schon vorher erbeten hat. Und dann beginnt das gesellige „Spiel“. Die Anfangsstrophe wird vorgelesen, vom Meister selbst oder einem Anwesenden, der zugleich das Amt des „Schreibers“ übernimmt. Dann folgt der nächste Teilnehmer mit seiner Strophe. Man prüft diese, diskutiert darüber, ob vielleicht Änderungen erwünscht sind. Der „Meister“ hat das letzte Wort. So geht es Schritt für Schritt weiter bis zum Ende. Ich habe in Japan an so mancher Sitzung teilgenommen und war stets erstaunt über die Harmonie in einer solchen Sitzung. Ein jeder war nicht mehr als ein Gleichgesinnter unter Gleichgesinnten und fügte sich ein, ohne bei einer Änderung verletzt zu sein. Keiner fühlte sich als der Dichter, der aufgrund seines Könnens außerhalb dieser Gemeinschaft steht.

Wenn sich nun aus dem Renku, das sich je nach den Dichtern und den von ihnen begründeten Schulen in ganz verschiedenen Gehalten anbot, allmählich die Anfangsstrophe verselbständigte, so war das nur eine ganz natürliche Entwicklung. Die Anfangsstrophe wurde zum ‚haiku‘. Dieser Begriff ist eine Zusammenziehung aus ‚haikai no hokku‘, wobei die erste Silbe ‚hai‘ mit der letzten Silbe ‚ku‘ zu einer Einheit verschmolzen wurde. Es war der Dichter Masaoka Shiki (1867-1902), dem Japan die Neubelebung der Haikai-Dichtung verdankte, der diesen Begriff salonfähig machte. Im Gebrauch war er schon weit früher. Schon zur Zeit Bashōs gab es das selbständige Haiku. Eine Lektüre seiner verschiedenen Reisetagebücher macht dies deutlich. Und welche Forderung stellt Bashō an das selbständige Haiku? „Das Hokku (Haiku) ist ein Gelingen, welches von Anfang an leicht fließend zum Ende kommt.“ Und weiter: „Ein Hokku ist kein Vers, welcher zwei oder drei Dinge aufnimmt und nebeneinander stellt. Es muß vielmehr so entstehen, wie wenn einer Gold schlägt.“ Und: „Ein Hokku entsteht, wenn man die Dinge zueinander in Beziehung setzt.“ Damit ist eigentlich alles gesagt. Es gibt genügend Übersetzungen von Haiku, die das Gesagte verdeutlichen.

Aber auch hier erhebt sich wieder die Frage, hat der Übersetzer die Aussage des Dichters wirklich erfasst, oder erfreut er sich an seiner eigenen ‚Nachdichtung‘, die mit dem Original nichts mehr gemein hat? Ein Ansatzpunkt für viele Missverständnisse. Bashō schrieb das Haiku:

Hototogisu	Eines Kuckucks Ruf –
ō takeyabu o	Den Bambushain lässt funkeln
moru tsukiyo	der nächtliche Mond. ⁴

Ein deutscher Übersetzer schreibt:

Der Ruf des Kuckuck
erfüllt den hohen Bambus
die ganze Mondnacht.

Und ein anderes Beispiel:

Shizukasa ya	Oh, welche Stille!
iwa ni shimiuru	Tief dringt in Felsen hinein
semi no koe	Zikadengeschrill. ⁵

Eine in der Vierteljahresschrift gegebene Übersetzung⁶ stammt nicht von mir. Sie lautet:

O der tiefen Ruh,
bis in die Felsen getränkt
mit Zikadenklang!

Und ein letztes:

Natsukusa ya	Ach, du Sommergras!
tsuwamonodomo ga	Vieler Krieger traumkurzen
yume no ato	Lebens Spur. ⁷

Auch die in „Das Deutsche Kurzgedicht“⁸ gegebene Übersetzung stammt nicht aus meiner Feder:

4 Übersetzung v. H. H.

5 Übersetzung v. H. H..

6 Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft 2/1, 1989, S. 19.

7 Übersetzung v. H. H.

Sommerliches Gras –
Spur, von tapferer Recken
Träume geblieben.

Ich habe hier diese verschiedenen Beispiele herausgestellt, um bestimmte *Wesensmerkmale des Haiku* zu verdeutlichen; Wesensmerkmale, die man nur dann deutlich erkennen kann, wenn man sich mit den Originalen beschäftigt hat. Der Grundtenor eines jeden Haiku besteht darin, daß es:

1. sich in einem einfachen Stil darbietet. Mit anderen Worten: Adjektive, Adverbien sollten in ihrem Gebrauch gegenüber den Substantiven und Verben beschränkt werden. Eine Grundregel, der fast alle Haiku-Dichter folgen. Das oben genannte Beispiel des „Hototogisu“-Haiku macht dies deutlich. Drei Substantive, ein Adjektiv und ein Verb geben dem Haiku Substanz.
2. die Aussage auf den Kernpunkt konzentriert, Überflüssiges über Bord wirft, die größtmögliche Vereinfachung anstrebt, um auf diese Weise einen Nachhall auszulösen. Eine solche Konzentration zeigt das Haiku „Natsukusa ya...“. Auf seiner Wanderung nach dem Norden besucht Bashō Hirai-zumi, dort fand einst die letzte Schlacht unter der Minamoto-Sippe statt und viele Krieger fanden den Tod. Nichts blieb zurück, nur die das ehemalige Schlachtfeld überwuchernden Sommergräser. Auf „Sommergras“ konzentriert sich das Haiku; es symbolisiert die Vergänglichkeit des Menschenlebens – des traumkurzen Lebens Spur.
3. durch eine deutliche Zäsursetzung, die gleichsam eine Herausforderung des Gegenübers bedeutet. Die Wichtigkeit einer solchen Zäsursetzung (‚ki-reji‘) lässt sich am leichtesten durch einen Vergleich mit der Tusch-Malerei verdeutlichen. Dort zeigt sich in der Leere, in dem freigelassenen, leeren Raum die „gestaltlose Gestalt“. Was in der Tusch-Malerei der Pinselstrich, das ist beim Haiku das Wort. Der weggelassene Pinselstrich ist beim Haiku das ausgelassene Wort, das Nicht-Ausgesagte. Nose Asaji, ein bedeutender Literaturwissenschaftler Japans, spricht von dem „weißen Raum ohne Worte“. Und dieser „weiße Raum“, das „Nicht-Ausgesagte“, ist es, der das aus dem Haiku herausklingende Gefühl, die Stimmung intensiviert, den „Nachhall“ hervorzaubert, ohne das In-sich-Geschlossensein des Haiku zu zerstören.

Die japanische Sprache verfügt über eine ganze Skala zäsursetzender Wörter. Wir Deutschen sind hier ärmer daran, aber es bieten sich doch Möglichkeiten, diese Zäsuren mit anderen Hilfsmitteln zu setzen. Punkt, Ausrufzeichen, Gedankenstrich, Auslassungspunkte können hier zu Hilfsmitteln werden. Betrachtet man japanische Haiku, dann kann man feststellen, daß die Zäsur am häufigsten nach der ersten oder der zweiten Zeile gesetzt wird; also eine Aufteilung ‚5 plus 7-5‘ oder ‚5-7 plus 5‘ erfolgt. Ein Abschluss nach ‚5-7-5‘ ohne Zäsur ist für das deutschsprachige Haiku weniger geeignet; es bleibt dann zumeist nur ein einfacher Satz. Das wird dann besonders deutlich, wenn

8 Vgl. Buerschaper: Das deutsche Kurzgedicht (Anm. 3), S. 88.

ein deutsches Haiku in japanischer Übersetzung vorliegt und man eine Rückübersetzung nach dem japanischen Text vornimmt. Ein Beispiel dazu:

Leise verklingen die letzten Vogellieder in der Dämmerung.	Saezuri no nokorishi mo kiyu yūmagure
--	---

Und zurückübersetzt:

Die Vogellieder,
leis die letzten verklingen –
Abendverdämmern.

Nur eine kurze Bemerkung zu einem weiteren wesentlichen Moment des Haiku: seine Inbezugsetzung zu einer Jahreszeit. Diese enge Bindung an die Jahreszeit ist in Japan schon frühzeitig zu finden. Die Forderung von Jahreszeitthemen („kidai“) war je nach den verschiedenen Schulen wechselhaft, aber die zahlreichen Sammlungen von Jahreszeitbegriffen machen deutlich, welchen Wert man darauf legte. So wertvoll solche Sammlungen auch als Hilfsmittel für den Dichter sind, so verleiten sie doch dazu, das Pferd von hinten aufzuzäumen, also aufgrund eines Jahreszeitenwortes das Haiku zu gestalten. Das aber entspricht nicht der wahren Haiku-Haltung. Schon Bashō war skeptisch in Bezug auf diese Haltung. Ich selbst schließe mich der Meinung des Poetikers (Ōsuga) Otsuji (1881-1920) an, der für den Begriff „Jahreszeitthema“, den Begriff „Jahreszeitempfinden“ geprägt hat. Er führt aus: „Diejenigen, die das Jahreszeitempfinden als ein Gefühl betrachten, das sich vom Jahreszeitthema außerhalb des Haiku ergibt, die nehmen das Jahreszeitempfinden als Begriffssymbol. Das Jahreszeitempfinden kann aber tatsächlich nur aus dem Haiku heraus seine Gestalt finden, und für uns, die wir es als den poetischen Gesamtausdruck des Haiku selbst betrachten, ist es ein Symbol des Empfindens.“

Nicht unwichtig für das Haiku ist seine Melodie, der Wortfluss. Der japanische Wortschatz weist am häufigsten zwei- und dreisilbige seltener ein- und viersilbige Wörter auf, wobei alle Silben offen sind, also auf einen der fünf Grundvokale ‚a i u e o‘ enden. Nehmen wir als Beispiel das Haiku

Shizukasa ya
iwa ni shimiiru
semi no koe

so ergibt sich eine melodische Abfolge von Vokalen, also ‚iu a a a / ia i i i iu / ei o oe‘. Eine Abfolge, die im Deutschen schwer wiederzugeben ist, aber diese Abfolge ist der Atem des Haiku. Doch eins muß auch für das deutschsprachige Haiku gelten. Es muß klingen, wenn es nicht klingt, dann fehlt es eben an der Melodie. Entspringt das Haiku auch einem plötzlichen „Erleben“, so muß es doch gestaltet werden. Auch Bashō hat seine Haiku wieder und wieder bearbeitet („Shizukasa ya...“ viermal, um nur ein Beispiel zu nennen).

Bei der Gestaltung des Haiku kommt es auf die ‚innere Haltung‘ des Dichters an. Wie stark diese ‚innere Haltung‘ japanischer Dichter ihr Schaffen bestimmte, machen Reisetagebücher, essayistische Aufzeichnungen, Vorworte und Nachworte, Briefe deutlich. Sie zeigen, wie ihre Haltung – ihre Haikai-Haltung – sie die Welt und ihr eigenes

Sein in dieser erleben und erfahren lässt. Hier gilt ein Wort von Hans Egon Holthusen: „Das Erlebnis (die Erfahrung) transzendiert in das Wort, das Wort seinerseits formt und beschwört das Erlebnis. Das aber ist ein und dasselbe Ereignis, beides vollzieht sich durch ein und denselben Akt der dichterischen Einbildungskraft.“

Das in der Haikai-Prosa (Haibun) durch das Wort geformte und beschworene Erlebnis gipfelt zumeist in einem Haiku, in dem sich die Essentia kristallisiert. Als Bashō einst eine der „Drei Landschaften“ Japans besuchte, nämlich die „Kieferninseln“ (Matsushima) bei Sendai, hielt er fest: „Die Schönste der Landschaften ist Matsushima... Warm leuchtend das Grün der Kiefern, vom Meereswind durcheinander gefegt ihr Geäst – doch die grotesk gewundenen Formen sind wie naturgefügt... Ein Meisterwerk der Schöpfung. Wer wohl könnte es, zum Pinsel greifend, mit Worten schildern! So bleibe ich stumm, öffne meiner Herberge Fenster und halte unter Wind und Wolken Rast auf meiner Reise – ein seltsam beglückendes Gefühl umfängt mich dabei.

Inseln und Inseln –
vieltausendfach zerbrochen
im Meer des Sommers.“

Frei, unverhaftet erlebt Bashō diese Landschaft. Die Dinge und das Selbst sind für ihn nicht zweierlei, und er erlebt die Landschaft in ihrem So-Sein, in das auch er eingebunden ist. Das Nicht-Verhaftetsein ist der Quell des guten Haiku, denn wie der bereits erwähnte Poetiker und Dichter Otsuji sagt: „Es ist geradezu verkehrt, sich beim Schreiben von Haiku mit Ideologien und Grundsätzen zu beschäftigen. Warum? Ideologien und Grundsätze weisen Ideale auf, und so besteht die Gefahr, daß ein Haiku von der Logik bestimmt wird, während es doch einem reinen Gefühl entspringen sollte.“

Das Haiku hat auf seinem Weg mancherlei Wandel erfahren. Wenn es auch heute noch in Japan und nicht nur dort einen besonderen Platz im Bereich der Dichtung einnimmt, wieder einnimmt, so liegt ein Grund sicher auch darin, daß es stets an seiner Form festgehalten hat. Der zeitgenössische Haiku-Dichter Kaneko Tōta betont: „Eine fest begrenzte Form, von Generationen von Menschen verwendet, erweckt ein Gefühl der Vertrautheit, der Erfüllung und der Entspannung bei dem modernen Menschen, der sich selbst entfremdet, frustriert und von Angst befallen ist. Sie gibt dem Dichter einen Rahmen, und zwar in gleicher Weise, wie eine bestehende Religion dem Menschen einen moralischen Rahmen gibt.“

Aber lassen Sie mich zu einem Ende kommen. Ich habe weit über ein Jahrzehnt im Fernen Osten gelebt. Eine so lange Zeit geht nicht vorüber, ohne auch einen Menschen in seiner Haltung zu beeinflussen. Ein von mir hochgeschätzter Dichter und Schriftsteller hat neulich behauptet, daß in mir als Wissenschaftler auch ein Dichter stecke. Ich weiß es nicht, aber etwas weiß ich bestimmt. Viele, ich möchte sagen, die meisten meiner japanischen Freunde sind dem Haiku verbunden. Es war also nur eine natürliche Folge, daß auch ich den Weg zu einer bestimmten Lebenshaltung fand. Und diese Haltung hat sich auf meine wissenschaftliche Haltung ausgewirkt. Nicht die Deutung einer japanischen Aussage, sondern ihre exakte Wiedergabe steht im Vordergrund meiner Arbeiten: das Erleben des Andersartigen als Erleben des Andersartigen. Seine Gehaltsaufschlüsselung kommt erst an zweiter Stelle, ist Kommentar.

Das Haiku – um hier beim Thema zu bleiben – ist und muß eine Aussage seines Selbst- oder Lebensverständnisses sein, in das Wort transzendiert und durch die Gesetzlichkeit einer bestimmten Form ausgedrückt. An diesem „Erfahren“ und „Erfühlen“ teilzunehmen war und ist für mich Ziel.

Und das deutschsprachige Haiku? Dichtung ist stets an Sprache, Kultur und Zeitgeist als Wirklichkeitsgrund gebunden. Durch die gewählte Form dürfen keine Zwänge entstehen. Dem deutschsprachigen Haiku im Rahmen der deutschen Lyrik zu einem Durchbruch zu verhelfen, ist die Aufgabe der „Deutschen Haiku-Gesellschaft“, aber auch jedes einzelnen Haiku-Dichters, jeder einzelnen Haiku-Dichterin. Doch gilt es dabei bedachtsam vorzugehen. Da die meisten der deutschen Haiku-Dichter und –Dichterinnen sich nicht am japanischen Original orientieren können, bleibt ihnen oft das nötige Hintergrundwissen verborgen, und es kommt dadurch leider zu zahlreichen Missverständnissen. So manches deutschsprachige Haiku ist nichts anderes als ein schönes Stück Prosa, das zwar formal einem Haiku ähnelt, aber keinesfalls ein solches ist. Um künftig Fehlinterpretationen zu vermeiden und zu konstruktiven Ergebnissen bei der Umsetzung des Haiku und anderer japanischer Lyrikformen in unseren Kulturkreis zu kommen, ist meines Erachtens die Zusammenarbeit von Haiku-Dichtern und Japanologen unabdingbar. Die von mir erwähnten Wesensmerkmale – und es gibt noch weitaus mehr – müssen im Hinblick darauf überprüft werden, auf welche Weise sie in das deutschsprachige Haiku sinnvoll Eingang finden können. Viele Probleme, die oft zu überflüssigen Auseinandersetzungen führen, ließen sich dadurch relativ einfach lösen, andere bedürfen längerer Überlegungen und des Experiments. Hier könnten regelmäßig abzuhaltende Symposien eine gute Basis für gemeinsames Lernen und Verstehen bieten. Bei all diesen gemeinsamen Bemühungen muß jedoch stets Ziel sein, daß ein Haiku als dichterisches Kunstwerk immer ein Haiku bleiben muß, auch wenn es in deutscher Sprache gestaltet wird.

Wichtig ist auch die ‚innere Haltung‘ eines Haiku-Dichters, einer Haiku-Dichterin. Peter Handke hat einmal ausgesprochen: „Gute Literatur kommt aus dem Erleben der Dinge und der Gerechtigkeit diesem Erlebnis gegenüber, aus nichts anderem. Sonst ist es nur Spielerei, Sprachbegabung, und das ist für mich etwas Grausliges.“ Ein wahrer Satz. Nur aus einer ‚inneren Haltung‘ heraus kann ein gutes Haiku entstehen, nur dann kann auch ein anderer an unserem „Erfahren“ und „Erfühlen“ teilnehmen; dieses „Mit-Tätigsein“ erst macht das Vorher, das Nachher, das Dahinter, das Darüber hinaus greifbar, denn im ostasiatischen Sinne ist das Haiku ebenso wie die Tuschkmalerei „rahmenlos“. Warum wohl hat Bashō festgehalten: „Was bleibt noch, wenn man alles ausgesprochen hat?“

Und Araki Tadao hält fest, daß das Haiku der literarische Ausdruck aus dem Innersten der Seele ist, ein bescheidenes Murmeln mit nur 17 Silben. Und er fährt an anderer Stelle fort: „Vor allem sein (Bashōs) letztes Haiku-Ideal, genannt ‚karumi‘, scheint in Deutschland noch nicht genug beachtet zu werden. Dieses ‚karumi‘ ist für mich ein Sammelbegriff von Leichtigkeit, Frohsinn, Gelassenheit und Natürlichkeit, ein dezentes und erleichterndes Lachen. Haiku mit Grimassen zu dichten, macht also keinen Sinn. Und gerade hier sehe ich eine Gefahr für die deutschsprachigen Haiku, daß diese zu

ernst werden. Haiku-Dichten ist schließlich eine Freude, ein vornehmes Spiel“.⁹ Das erinnert mich wiederum an Worte von Bashō: „Für den (Haikai-)Weg gibt es die Schriftzeichen ‚Zielloses Wandern‘, was nichts anderes bedeutet, als sich im Herzen im Spiel an den Himmel verlieren und an der Welt erfreuen. Am Himmel leuchtet durch den Weg der Mond in strahlender Helle, auf der Erde blühen durch ihn die Blumen. Und Vögel und Fische, auch sie verlieren sich tummelnd im Spiel. Sommerfäden treiben im Winde dahin, das Rind, das am Gras seinen Hunger gestillt hat, ruht sich gesättigt aus...“ Um abgewandelt mit Erich Fromm zu sprechen: Es ist nicht das Haben (die Quantität), sondern das Sein (die Qualität) nach der ein Haiku-Dichter/Dichterin streben sollte.

Lassen sie mich mit einem eigenen Haiku schließen, welches meine Haltung verdeutlicht:

War es Schein, war's Sein?
Der Jahre achtzig schenkten
Freude am Spiel.

Yōdō

9 Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten. Hg. von Araki Tadao. München, Iudicum: 1992.

V i e r t e l j a h r e s s c h r i f t

d e r D e u t s c h e n H a i k u - G e s e l l s c h a f t e . V .

Jg. 18 – Heft 68 – März 2005

ISSN 1615–7931

Auflage: 300

Herausgeber: Martin Berner
Post: Falkstraße 116; 60487 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

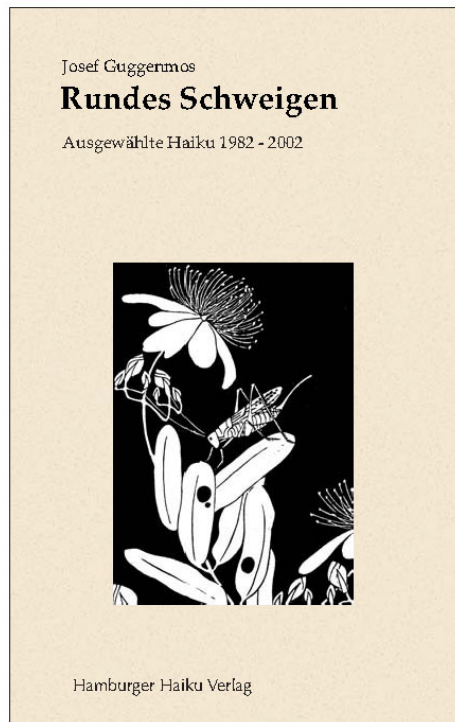
Redaktion: Andreas Wittbrodt

Vertrieb und Anzeigen:
Geschäftsstelle der Deutschen Haiku-Gesellschaft e.V.
Post: Georges Hartmann; Saalburgallee 39-41; 60385 Frankfurt am Main
Tel: 069 / 45 94 33 – eMail: georges.hartmann@t-online.de

Druck: Hamburger Haiku-Verlag
Post: Curschmannstr. 37
20251 Hamburg
Tel.: 040 477965
Web: www.haiku.de

Jahresabonnement Inland (incl. Porto) 25 EUR
Jahresabonnement Ausland (incl. Porto) 30 EUR
Einzelbezug Inland (incl. Porto) 6 EUR, Ausland (incl. Porto) 6 EUR
Auslandsversand nur auf dem Land-/Seeweg.
Für Mitglieder der DHG ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag enthalten.

© Alle Rechte bei den Autoren
Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.



Der bekannte Kinderlyriker Josef Guggenmos hat in seinen letzten Lebensjahren mehrere hundert Haiku verfasst. Sie sind geprägt durch seine Erlebnisse in der Natur des Allgäu, wo Josef Guggenmos seit seiner Geburt gelebt hat.

Seine Haiku leben von dem spielerisch heiteren Ernst, der schon das ganze frühere lyrische Werk von Josef Guggenmos durchzieht. Guggenmos war nie ein Mann der vielen Worte. Und so fand er im Haiku am Ende seines Lebens noch einmal eine neue, andere Bühne für seine Lyrik.

Das Buch ist illustriert mit 15 ausgewählten Bildern, entstanden in der sog. izishuri-Technik (Steinabreibungen) des japanischen Malers Itô Jakuchû, den Guggenmos verehrte. Alle Zeichnungen stammen aus dem Werk Gempo Yôka von Jakuchû, d.h. „Jaspisblumen im geheimnisvollen Garten“.

Josef Guggenmos: Rundes Schweigen. Gesammelte Haiku 1982-2002

Mit 15 s/w Zeichnungen von Itô Jakuchû. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Stefan Wolfschütz und Andreas Wittbrodt. Hamburger Haiku Verlag, ca. 100 Seiten, Paperback. Preis: 9,80 Euro. ISBN: 3-937257-09-8. Erscheinungsdatum: Juni 2005.

Hamburger Haiku Verlag - Erika Wübbena
Postfach 20 25 48 - 20218 Hamburg
Tel.: 040 48 34 62 Fax: 040 460 958 12
Home: www.haiku.de E-mail: info@haiku.de

**Vierteljahresschrift der
Deutschen Haiku-Gesellschaft**

Jg. 18 - Heft 68 - März 2005

ISSN 1615-7931