

# ÜBERLEGUNGEN ZU FORMALEN ASPEKTEN BEI DER HAIKU-ÜBERSETZUNG

Robert F. WITTKAMP

Das Übersetzen von Haiku, dem zweifellos bekanntesten Exportartikel japanischer Literatur, kann auf mittlerweile rund hundert Jahre des Experimentierens, der Verbesserung und des Reifens zurückblicken; dabei wurden Techniken entwickelt, die dem Übersetzer die Arbeit erleichtern und zugleich dem Leser als Meßlatte dienen, inwieweit eine Übersetzung als gelungen betrachtet werden kann. Noch immer jedoch werden, auch im deutschsprachigen Raum, Übersetzungen aufgelegt, die selbst grundlegende Gesetze des Haiku weitgehend ignorieren.<sup>1</sup> Sinn und Zweck des vorliegenden Beitrags<sup>2</sup> ist, in Umrissen die wesentlichen Strukturen des Haiku offenzulegen und zusammengefaßt darzustellen, um Übersetzern wie Lesern Arbeits- bzw. Verständnishilfen an die Hand zu geben.

Für das Dichten von Haiku<sup>3</sup> besteht eine breite Palette innerer Voraussetzungen, von der Sensibilität gegenüber der Natur über den Wunsch, sich auszudrücken (AKIMOTO 1971: 35–46), bis hin zur Fähigkeit zu kunstästhetischen und poetologischen Betrachtungen. Ferner muß das Produkt des Dichtens, das Haiku, bestimmten Voraussetzungen genügen, die in ihrer Gesamtheit als „Stil“ bezeichnet werden können.<sup>4</sup> Diese von Izutsu/Izutsu auch als *hai-i* [der Geist des Haiku] bezeichneten Kriterien<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Siehe beispielsweise ULENBROOK (1995, 1998); vgl. hierzu die besonders auf grammatische und lexikalische Probleme eingehende Rezension von MAY (1999b) sowie WITTKAMP (1997a, 1999).

<sup>2</sup> Dieser Beitrag beruht auf einem Artikel, der 1997 in den NOAG veröffentlicht wurde (WITTKAMP 1997b). In dieser Arbeit wird nicht differenziert zwischen den Bezeichnungen „übersetzen“, „übertragen“ und „nachdichten“ bzw. „verdeutschten“, die beispielsweise K. Dedecius unterscheidet; siehe hierzu KOLLER (1992: 55) und WITTKAMP (1997b: 112).

<sup>3</sup> Korrekterweise müßte zwischen Haiku und *hokku* unterschieden werden; vgl. KONISHI (1995: 19–31).

<sup>4</sup> KAWAMOTO (1989, 1992, 2000) nennt als die beiden wichtigsten Stilelemente die Hyperbel und das Oxymoron, wobei er die im folgenden diskutierten formalen Aspekte als gegeben voraussetzt.

<sup>5</sup> Izutsu Toshihiko und Izutsu Toyo schreiben: „Ein Vers aus 17 Silben mit der Struktur 5/7/5 ohne *hai-i* [den Geist des Haiku] würde, selbst wenn er ein *kigo* [Jahreszeitenwort] enthielte, kein Haiku ausmachen; er könnte höchstens ein

sind das Ergebnis einer langen Entwicklung, die ihre erste große Formung in der Heian-Zeit (794–1185) erfuhr und in der Poetologie Bashōs und seiner Schüler gipfelte.<sup>6</sup>

Im Unterschied zu inhaltlichen und stilistischen Fragen ist eine grobe Skizzierung der formalen Voraussetzungen relativ einfach. Im wesentlichen sind dies eine feste Silbenzahl, nämlich 17 Silben im Rhythmus 5–7–5, ein Wort, das eindeutig die Jahreszeit angibt (*kigo*), und das sogenannte *kireji*, das Schneidewort, dessen Funktion weiter unten noch genauer erläutert werden soll. Daneben spielt die lautliche Gestaltung eine wichtige Rolle.

Im folgenden sollen Techniken aufgezeigt werden, die dazu beitragen, ein Haiku unter Berücksichtigung seiner formalen Struktur von der Ausgangs- in die Zielsprache zu überführen. Zu diesem Zweck wird ein repräsentativer Querschnitt der Arbeiten deutscher Haiku-Übersetzer herangezogen. Die dabei vorgetragene Kritik, dies sei betont, sollte nicht destruktiv gedeutet und auch insofern nicht mißverstanden werden, als daß sie sich auf das gesamte Werk bezöge, aus dem das jeweilige Beispiel entnommen wurde. Auch soll, von einigen bezeichneten Ausnahmen abgesehen, nicht die eine Übersetzung über die andere gestellt werden; die folgenden Ausführungen verdeutlichen im Gegenteil, daß jede lexikalisch, grammatisch, formal und inhaltlich korrekt gearbeitete Variante ihren Wert besitzt.

## SILBENZAHL

Eine der meistdiskutierten Fragen bei der Übersetzung von Haiku ist, ob 17 japanische Silben<sup>7</sup> mit 17 deutschen wiedergegeben werden sollen. Technisch – sprachlich – ist dies relativ einfach (WITTKAMP 1997b: 113). Doch inwieweit ist es sinnvoll?

---

unvollendetes *waka* [trad. jap. Gedichtform im 5/7/5/7/7-Silbenrhythmus] darstellen. Das, was ein Haiku wirklich zum Haiku macht, ist nicht seine formale Struktur, sondern vielmehr der Geist des Haiku, *hai-i*." (EHMCKE 1988: 93)

<sup>6</sup> Aufgabe der nichtjapanischen Japanologie wäre es, Originalwerke und japanische Poetologien, oftmals ausgedehnte Kommentarwerke, in kommentierten Übersetzungen zur Verfügung zu stellen. Gelungene Ansätze hierfür bieten z. B. DOMBRADY (1985), MURASAKI MILLET (1997) oder SHIRANE (1997, 1998).

<sup>7</sup> Bei den japanischen Haiku muß korrekterweise von „Moren“ gesprochen werden; der Begriff „Silben“ i. e. S. bezieht sich auf die deutsche Übersetzung, da dieser im Rahmen einer Poetologie zur Beschreibung deutscher Dichtung angebracht ist; vgl. hierzu KAWAMOTO (2000: 293–294).

Unter deutschen Übersetzern und deutschen Haiku-Dichtern gibt es zwei Fraktionen. Die eine tritt mehr oder minder kategorisch für eine Gedichtform mit exakt 17 Silben ein. Die andere hält dieses Maß für möglich, aber nicht unbedingt notwendig und versucht daher nicht, eine Sprache, deren Lyrik einer vollkommen anderen Metrik und anderen poetologischen Regeln folgt, um jeden Preis in 17 Silben im Rhythmus 5-7-5 zu packen. Der amerikanische Übersetzer Robert AITKEN schreibt: „I do not cramp my translations by forcing conformity to a particular count of syllables“ (1978: 22), und viele englischsprachige Übersetzer tun es ihm gleich.

Lassen wir aber zuerst einige Vertreter der 17-Silben-Fraktion zu Wort kommen. Ekkehard MAY und Claudia WALTERMANN halten sich in ihren Übersetzungen möglichst eng an die Zählvorgabe, „gemäß dem Prinzip, daß eine Einschränkung in der Ausgangssprache nicht eine Freiheit in der Zielsprache bedeuten kann“ (1995: 71). Und bei Manfred Hausmann etwa heißt es:

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

Sind diese Argumente nachvollziehbar, stoßen wir bei folgenden Worten der Haiku-Dichterin Imma von Bodmershof an die Grenzen des Verständlichen: „In der Zahl 17 ist eine Kraft enthalten, die durch nichts Anderes zu ersetzen ist“ (ARAKI 1992: 85). Hier wird eindeutig zuviel in die Zahl 17 hineininterpretiert, wird abendländische Zahlenmystik auf fernöstliche Metrik übertragen.

Abgesehen von der Tatsache, daß selbst in Japan bis in dieses Jahrhundert hinein kein Konsens darüber herrschte, wie Zählheiten zu erfassen seien (vgl. KINDA'ICHI 1994/Bd. 1: 93), kann die Zählweise auch im Deutschen durchaus Fragen aufwerfen. Außer im Tonakzent unterscheiden sich beispielsweise die japanischen Worte *kakkō* [eine Kuckucksart] und *kakō* [Flußmündung] auch in der Anzahl ihrer Einheiten: *kakkō* zählt vier, *kakō* drei Einheiten (Moren). Wie ist dies aber bei den deutschen Worten ‚Ofen‘ und ‚offen‘, die beide nur aus zwei Zählheiten (Silben) bestehen, obwohl sie durch die Verdoppelung des Konsonanten *f* einem *kakkō* und *kakō* ähnlichen Aussprachemuster folgen? Der japanische Silbenschlusslaut *n* stellt eine eigene Zählheit (More) dar: Die Pusteblyme (*tanpopo*) besteht demnach aus vier Zählheiten. Im Deutschen besteht aber in der Anzahl der Silben kein Unterschied zwischen ‚Pusteblyme‘ und ‚Pusteblymen‘.

Der Zwang zu 17 Silben geht in der Praxis oft mit einer starken Einbuße an sprachlicher Qualität einher. Das soll an einigen Beispielen erläutert werden, die der Sammlung *Haiku* von Jan ULENBROOK (1995) entnommen wurden.<sup>8</sup>

Bei meiner Klause / der Teichfrosch von Anfang an / vom Alter  
quarte. (29)

Abgesehen von dem Verb „quarren“, bei dem in dieser Setzung nicht klar ist, ob der Frosch quarrt, weil er alt ist, oder ob er über das Altsein quarrt, das heißt spricht, stellt sich in diesem Haiku (Original von Kobayashi Issa; 1763–1827) die Frage, was ein Teichfrosch ist: Gibt es denn auch See- oder Bachfrösche? Der Begriff wurde offensichtlich kreiert, um den mittleren Teil auf 7 Silben zu dehnen. Als weitere Beispiele für solche Wortschöpfungen mit Dehnungseffekt wären beispielsweise „Zweigroschen-Anis“ oder das „Himmelswürmchen“ zu nennen. Umgekehrt muß mitunter ein zu langes Wort gekürzt werden: Aus „vergosenen“ wird dann „vergoßnen“, aus „Wanderung“ „Wandrung“. Bekommen diese Wörter in ihrer verkürzten Form nur einen antiquierten, muffigen Beigeschmack, ist man sich bei anderen Schöpfungen, beispielsweise dem Wort „Tuschstein“ (für einen Stein, um darauf Tusche zu reiben), schon nicht mehr sicher, was damit gemeint ist.

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

In dieser Übersetzung des Haiku von Yosa Buson (1715–1783) wirkt sich die Konjunktion „und“ im letzten Teil besonders störend aus. In Kombination mit der einleitenden Interjektion „Ach“ stellen sich eine gewisse Ungeduld und ein Unwirschsein ein, die das Haiku über die Grenzen der Ironie hinaus in den Bereich des Lächerlichen katapultieren: Ach! ... und jetzt wird's auch noch Spätherbst! Wie das Original lautet, wissen wir leider nicht, da es der Übersetzer nicht beifügt, auch nicht in lateinischer Umschrift.

Das lästige „und“ findet sich ebenfalls im folgenden Beispiel von MAY und WALTERMANN (1995: 16):

Funkelnde Juwelen, / die der Wasserfall ausspeit – / und Pflaumen-  
blüten. (Kunri)

Wenn auch der Effekt nicht so drastisch ist wie bei Ulenbrook, stört dieses Wörtchen doch. Der Schluß eines Haiku von Bashō, der auf deutsch etwa „... dann schliefe ich noch weniger“ lauten könnte, hat in dieser Form

---

<sup>8</sup> Vgl. hierzu auch WITTKAMP (1997b: 114, Anmerkung 4) und MAY (1999b: 111).

acht Silben – eine zuviel. ULENBROOK (1995: 226) löst das Problem, wie er es immer löst: „Dann schliefe ich noch mehr nicht.“ Nun hat die Zeile sieben Silben! Jetzt paßt sie! Diese Beispiele sollen genügen, das Problemfeld deutlich werden zu lassen.

Natürlich sind nicht alle 17 Silben zählenden Übersetzungen per definitionem schlecht oder unpassend. Die kleinen Unterschiede, die eine gute Übersetzung ausmachen, werden oft nur im Vergleich verständlich; im folgenden seien deshalb verschiedene Nachdichtungen von zwei bekannten Haiku von Matsuo Bashō (1644–1694) herangezogen:

*tabi ni yande yume wa kareno o kakemeguru*

Krank auf der Reise: / Mein Traum, auf dürrer Heide / huscht er umher. (HAMMITZSCH 1992b: 41)

Vom Wandern schwer krank: / Ein Traum, der dürre Heide / Im Kreise durchirrt. (ULENBROOK 1995: 253)

Erkrankt auf der Reise / flattert mein Schmetterlingstraum / über die öde Heide ... (DOMBRADY 1994: 213)

Auf der Reise erkrankt. / Doch der Traum noch wandert / über dürres Feld. (JAHN 1968: 66)

Krank auf der Reise – / auf leeren Feldern der Traum / irrt ziellos umher (WUTHENOW 1994: 118)

Alle zitierten Übersetzer außer Dombrady versuchen gewöhnlich, 17silbige deutsche Texte zu gestalten. Zählt man allerdings die Silben bei Hammitzsch, fällt auf, daß es bei ihm nur 16 sind, obwohl er sonst bemüht ist, die Moren-Vorgabe in der Übersetzung einzuhalten.<sup>9</sup> Weiterhin fällt das Wort „huscht“ auf. Das Verb „huschen“ bedeutet normalerweise, sich schnell und lautlos fortzubewegen – wie „sie durchs Zimmer, eine Libelle übers Wasser oder eine Eidechse über den Weg“.<sup>10</sup> Stalph bemerkt zu dieser Übertragung, daß Hammitzsch „mit Doppelpunkt *staut* und dann in eher peinlichem *h*-Gehauche verfließt“ (STALPH 1996: 187).

Genau 17 Silben hat die Übertragung von Ulenbrook. Hier wird jedoch besonders deutlich, daß der Übersetzer viel zu sehr um die Form bemüht ist, so sehr, daß der Inhalt darunter leiden muß – so wird bei-

---

<sup>9</sup> Vgl. die Haiku-Übersetzung bei HAMMITZSCH (1992a, b); auch WUTHENOW (1994: 125) konstatiert Hammitzschs Bemühtsein um 17 Silben.

<sup>10</sup> Vgl. Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.) (1978): *Wahrig. Wörterbuch der deutschen Sprache*. München: dtv (2. Auflage 1998), Eintrag: huschen.

spielsweise zur Ursache der Krankheit das Wandern selbst! Ulenbrooks Traum irrt auch nicht einfach umher, er irrt – krank – „im Kreise“, und das durch eine Heide, die ebenso dürr ist wie die in Hammitzschs Übertragung. Die Heide steht für eine sandige und trockene Landschaft, in der vor allem Büsche, Gräser und Sträucher wachsen. Ein kurzer Besuch der Gegend um Ōsaka, wo das Haiku entstand, dürfte rasch davon überzeugen, daß die Landschaft dort wenig mit Heide gemein hat. Dennoch wirkte Ulenbrooks Übersetzung offenbar inspirierend für Günter Wohlfart:

Krank vom Wandern / ein Traum umherirrend / auf trockener  
Heide (WOHLFART 1997: 176)

Bei der Übersetzung von Dombrady fällt der Schmetterlingstraum auf. Was hier auf den ersten Blick seltsam anmutet,<sup>11</sup> entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als Versuch, den Hintergrund des Gedichtes in die Übersetzung einzubringen. Der japanische Leser weiß, daß Bashō ein Kenner und Bewunderer chinesischer Literatur war. So kannte und schätzte er besonders den chinesischen Dichter und Denker Zhuangzi (ca. 370–300 v. Chr.) und dessen berühmten Schmetterlingstraum, auf den Bashō hier vermutlich anspielt. Allerdings erkrankt bei Dombrady der Traum, nicht der Dichter!

Die beiden letzten Übersetzungen von Jahn und Wuthenow fallen dadurch auf, daß sie bei bzw. trotz Einhaltung des 5–7–5-Schemas ungekünstelt wirken. Jahn bringt zudem durch die Worte „Doch ... noch“ eine interessante Interpretationsvariante ins Spiel.

Ein weiteres Haiku von Bashō wurde von verschiedenen Übersetzern folgendermaßen ins Deutsche übertragen:

*natsukusa ya tsuwamonodomo ga yume no ato*

Blühendes Gras auf dem alten Schlachtfeld, / den Träumen entsprossen / der toten Krieger. (M. Hausmann in: ULENBROOK 1995: 267)

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

Sommergras im Wind – / Letzt Spur des Lebenstraums / manchen Kriegermanns! (G. Coudenhove in: ULENBROOK 1995: 268)

---

<sup>11</sup> STALPH (1996: 187) nennt es „einer gewissen Poesiealbenpoesie entgegenholpern“.

Sommergras ...! / Von all den Ruhmesträumen / die letzte Spur ...  
(DOMBRADY 1985: 167)

Gräser des Sommers! / Von all den stolzen Kriegeren – / die Reste des  
Traums. (WUTHENOW 1994: 45)

Sommerliches Gras – / Spur von tapferen Recken / Traum geblie-  
ben! (H. Hammitzsch in: WUTHENOW 1994: 124)

(Unter der Überschrift: Sommergras) Wiegendes Sommergras! /  
Wohliges Lager warst du gar vielen / träumenden Kriegeren! (ROT-  
TAUSCHER 1963: 44)

Oh Halme, sommerhoch gewachsen / Dort, wo Krieger winters  
träumten / Wünschenden Traum. (W. Helwig in: WUTHENOW 1994:  
125)

Bei der Übersetzung von Hausmann muß man sich fragen, warum er in diesem Fall so weit von seinem Ideal der 17-Silben-Übertragung abrückt und von blühendem Gras und altem Schlachtfeld spricht. Hier handelt es sich eindeutig um eine Überinterpretation; ohne die Adjektive hätte der erste Teil sogar 5 anstelle von 10 Silben.

In seinen Bemerkungen zu Haiku-Übersetzungen stellt ULENBROOK (1995) fest, daß es in Hausmanns Übertragung an jener Stimmung fehle, die „beim Anblick des Sommergrases in Bashō rege wurde [...], nämlich der Stimmung der tiefen Melancholie, die der Erkenntnis entspringt, daß sich, angesichts der unentrinnbaren Vergänglichkeit, alles menschliche Träumen, Wähnen, ja selbst die höchste Tapferkeit als sinnlos erweisen, weil zu guter Letzt doch Gras darüber wächst“ (268). Auch an Coudenhoves Übertragung bemängelt er zu Recht, sie enthalte Elemente, die im Original nicht vorkommen. Was Ulenbrook aber wirklich zu stören scheint, sind nicht diese Wörter selbst, sondern ihr poetologischer Effekt. Denn sowohl Hausmanns als auch Coudenhoves Übertragung folgen in der Akzentuierung dem Silbenfall des Trochäus, bei dem die Hebung auf der ersten von zwei Silben liegt. Laut Ulenbrook hat der Trochäus aber, je nachdem, ob er schnell oder langsam gesprochen wird, etwas Schweres und Ernstes bzw. etwas Laufendes, ja sogar Vorausspringendes und deshalb Unruhiges; dagegen habe der Jambus, bei dem die Hebung auf der zweiten Silbe liegt, etwas ruhig Dahinfließendes, schmiegsam Gleitendes, so daß sein Rhythmus ausgeglichener und darum auch modulationsfähiger sei (267–269).

Die Frage, wie Ulenbrook selbst es schafft, stets Jamben einzuhalten, ist schnell beantwortet: Er bedient sich des Definitartikels.

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

Was der Leser aber fühlt, ist nicht ruhiges Dahinfließen, sondern jene Ungewißheit, die der zu Unbekanntem bzw. Neuem gesetzte Definitartikel stets mit sich bringt: Welches bestimmte Sommergras ist denn gemeint?<sup>12</sup>

Übrigens wäre das wohl bekannteste Haiku überhaupt, Bashōs Gedicht vom alten Weiher und dem Frosch, laut Akzentnotierung in Shinmeikans *Kokugo jiten* ein Trochäus, da der Tonakzent auf der ersten Silbe liegt (*Fúru ike ya ...*). Da sich allerdings der hohe Tonakzent bis zur Silbe *ya* fortsetzt, so steht es jedenfalls im NHK-Akzentwörterbuch (*Nihongo hatsuon akusento jiten*; *Nihon hōsō shuppan kyōkai*), muß man sich fragen, welchen Sinn es hat, bei der Übersetzung von Haiku ein europäisches Versmaß anzuwenden. Von starrer Metrik unbelastet und dadurch ungekünstelt, kompakt und leicht verständlich ist hingegen die Übersetzung von Dombrady.

Der Artikel, definit oder nicht, wird oft auch zur Regulierung der Silbenzahl eingesetzt. In der folgenden Übersetzung von MAY und WALTERMANN (1995: 12) beispielsweise steht er völlig unpassend am Ende der Mittelzeile, um diese auf 7 Silben zu strecken (alle Haiku in diesem Band sind in drei Zeilen notiert):

Im Wind sich biegend, / kann er Frösche angeln, der / Weidenbaum  
am Fluß. (Shōshiki)

Die letzten zwei Sommergras-Übersetzungen von Rottauscher und Helwig dürften wohl in ihrer Form für sich sprechen. Laut WUTHENOW (1994: 125) hängt an ihnen „mehr oder minder deutlich auch der Stil der Epoche“, was besonders an Rottauschers Übersetzung des oben diskutierten Haiku deutlich wird:<sup>13</sup>

Todesahnen: jetzt ist das Wandern zu Ende! / Über welche Heide /  
gleitet mein Traum. (ROTTAUSCHER 1963: 65)

Generell läßt sich feststellen, daß ein Beharren auf 17 Silben oft den natürlichen Sprachfluß behindert. Daß es aber nicht unbedingt so sein muß, zeigen beispielsweise Gerhard WOLFRAMS Übersetzungen von Issa Haiku, erschienen 1995 in den *Heften für Ostasiatische Literatur*:

*tada tanome hana wa harahara ano tōri*

---

<sup>12</sup> Zum Gebrauch des Definitartikels siehe auch MACHEINER (1991).

<sup>13</sup> Vgl. WUTHENOW (1994: 124–126) und WITTKAMP (1997b: 120), wo sich jeweils weitere Beispiele finden.



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

*ikite iru bakari zo ware to keshi no hana*

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

*suzukaze ya chikara ippai kirigirisu*

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

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

Ein Abend im Herbst: / das Loch in der Schiebetür / pfeift Flötentöne.

*shinanoji ya yuki ga kiereba ka ga sawagu*

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

Es handelt sich hier nur um die ersten fünf übersetzten Haiku in WOLFRAMS zweiteiliger Issa-Reihe (1995a: 98–99), die aber, was die Silbenzahl angeht, als stellvertretend für die ganze Serie angesehen werden können. Das erste und das vierte Haiku haben jeweils 17 Silben; das dritte dagegen zählt nur 16, das zweite 18 und das fünfte gar 20 Silben. Offenbar ist Wolfram um eine Übersetzung im 5–7–5-Silben-Schema bemüht, doch flexibel genug, um gegebenenfalls auszuweichen.

Auch unter japanischen Haiku-Dichtern ist festzustellen, daß sich zwar die meisten unbedingt an die Silbenstruktur halten, doch hat es immer wieder Ausnahmen gegeben und zwar keineswegs nur unter den Anhängern der Schule der „Freien Haiku“ (*jiyūritsu haiku*) aus den zwanziger, dreißiger und vierziger Jahren (WITTKAMP 1994). Ein Beispiel ist der im Sommer 1996 verstorbene populäre Schauspieler Atsumi Kiyoshi, besser bekannt als *Tora-san*. *Tora-san* war auch Haiku-Dichter; im August 1996, kurz nach seinem Tod, veröffentlichte die Zeitschrift *Aera* 45 seiner Haiku. Davon hielten sich knapp die Hälfte an die 17-Silben-Vorgabe, 15 hatten dagegen zuviel und 8 zuwenig Silben.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> *Aera* 3, 34 (19.–26.08.1996), S. 68–71.

## KIGO [JAHRESZEITENWORT]

KURODA Momoko, bedeutende Haiku-Dichterin und -kritikerin der Gegenwart, schreibt zum *kigo*:

Manche Leute denken bei Haiku gewiß an etwas Steifes, Verkrampftes oder an *wabi* und *sabi*. Andere halten Haiku für einen Zeitvertreib alter Leute oder für altmodische Kunst. Aber ist das wirklich so? Das grundlegende Element des Haiku ist das *kigo*. Ein Haiku zu dichten bedeutet, genau zu wissen, was das *kigo* bezeichnet, dies in der Natur zu erkennen, damit vertraut zu sein und es sich jederzeit vorstellen zu können. Daher muß man unbedingt lernen, in Ruhe die Natur und die Menschen zu beobachten und zu begreifen. (1993: 17–18)<sup>15</sup>

Über die Frage, warum das Haiku ein *kigo* enthalten muß, existieren die unterschiedlichsten Theorien, die zusammengefaßt laut KONISHI (1995: 27) eine „fünf- bis sechshundert Seiten starke Abhandlung“ ergäben. KUSUMOTO (1990: 51) beispielsweise verweist auf die japanische Tendenz, den Gruß der Jahreszeit anzupassen. Im Rahmen der Kettendichtung sei durch das *kigo* im ersten Vers (*hokku*) der Gruß an den Gastgeber ausgedrückt, und dieser Gruß sei, als sich später das *hokku* zum Haiku verselbständigte, beibehalten worden. Überzeugender dagegen argumentiert KONISHI (1995: 30), die Funktion des *kigo* bestehe darin, in der äußerst knappen Form des Haiku ein Maximum an Information unterzubringen. Beim japanischen Rezipienten laufe beispielsweise bei dem Wort *kuriyaki* [geröstete Maronen] innerlich ein Film ab, der sich aus Assoziationen, Erinnerungen, Gerüchen, Geschmäckern usw. zum Thema Herbst zusammensetze. Und genau hier sieht Konishi ein Problem der Übersetzung: Das Wort sei zwar im Wörterbuch zu finden, doch löse es beim nicht-japanischen Rezipienten diesen Film nicht aus. Dies dürfte für viele Jahreszeitenwörter zutreffen; zu bedenken ist aber, ob hier nicht durch Erfahrung, Vorstellungskraft und Phantasie ein gewisser Ausgleich erzielt werden kann.

In Japan ist den Sinn und Unsinn des *kigo* betreffend eine kontinuierliche Diskussion zu beobachten, während auf internationaler Ebene das Haiku interessanterweise gerade durch dieses Wort seine letzte Festigung zu erfahren scheint. Das zeigt nicht nur das internationale *kigo*-Projekt

---

<sup>15</sup> *Wabi* und *sabi* sind zwei kunsttheoretische bzw. ästhetische Begriffe, deren Grundbedeutungen Bruno LEWIN (1968) vereinfacht folgendermaßen erklärt: *wabi*: „Sich-ohne-Hoffnung-, Einsam-Elend-Verloren-Fühlen“ (503); *sabi*: „Einsamkeit, Verlassenheit, Verfall, Rost, Patina“ (378).

des amerikanischen Haiku-Enthusiasten Higginson, sondern auch der Eifer, mit dem dieses Thema auf internationalen Haiku-Symposien behandelt wird.<sup>16</sup>

Das passende *kigo* stellt zwar Ansprüche an den Dichter, doch rein übersetzungstechnisch gesehen bietet es kaum Probleme. Freilich muß der Leser der Übersetzung, beispielsweise mittels zusätzlicher Erläuterungen, in die Lage versetzt werden, das Jahreszeitenwort auch einer bestimmten Jahreszeit zuordnen zu können. Viele japanische *kigo* richten sich nach dem Mondkalender und gelten für die entsprechende Einteilung der Jahreszeiten, auch wenn diese sich teilweise nicht mehr mit der heutigen deckt. *Higurashi*, eine Abendzikade mit besonders klarem Ton, steht beispielsweise für den Herbst, obwohl sie im Spätsommer zu hören ist; dies erklärt sich aus einer mehrwöchigen Abweichung von Mond- und Sonnenkalender.

In japanischen Sammlungen werden Haiku üblicherweise nach Jahreszeiten gruppiert. Diesem Schema folgt u.a. auch Ulenbrook. Um so verwirrender ist es, wenn sich, wie in seinem Fall, Fehler einschleichen. So taucht beispielsweise die Nachtigall sowohl im Frühling als auch im Sommer auf; wenn mit Nachtigall das japanische *uguisu* übersetzt wurde, so wäre dies ein *kigo* für den Frühling. Bei Bashōs berühmten „Heimchen“, deren eindringliches „Zirpen“ „durch die Felsen dringt“, handelt es sich um *semi*, die für den Sommer und nicht für den Herbst stehen. Und *tsubaki* [Kamelie] wiederum steht nicht für den Sommer, sondern für den Frühling, womit nach dem altem Kalender allerdings die Zeit um den Februar herum gemeint ist (vgl. ULENBROOK 1995: 50, 78, 79, 83; 1998: 43, 66). Inhaltlich fatal wird eine Übersetzung, wenn zwei verschiedene Jahreszeitenwörter auftauchen – zumal dann, wenn sie, wie in der oben zitierten Sommergras-Version von Helwig,<sup>17</sup> diametral entgegengesetzte Jahreszeiten wie Sommer und Winter bezeichnen.

### KIREJI [SCHNEIDEWORT]

Neben dem *kigo* und der festen Silbenzahl entwickelte sich das *kireji* [Schneidewort] zum dritten wichtigen Element des Haiku.<sup>18</sup> In gewisser

---

<sup>16</sup> Vgl. HIGGINSON (1996b); vgl. dazu auch den Beitrag in der *Asahi Shinbun* vom 28.04.1997, S. 5, über die japanisch-amerikanische Haiku-Konferenz am 19./20. März 1997 in Tōkyō.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu auch den Kommentar von WUTHENOW (1994: 126–127).

<sup>18</sup> KAWAMOTO (1997: 197) nennt *kigo* und *kireji* als die beiden „Grundvoraussetzungen“ eines Haiku.

Hinsicht ist es für das Haiku als eigene Literaturgattung sogar das wichtigste formelle Kriterium: Vergleicht man nämlich das *waka*-Gedicht (5–7–5–7–7) und die Anfangsverse einer Kettendichtung, *hokku* (5–7–5) und *waki* (7–7), deren ersterer sich zum Haiku entwickelte, so ist rein formal betrachtet der wichtigste Unterschied das am Ende der 17 Moren eingefügte *kireji*, das den Anfangsvers (*hokku*) deutlich vom *waki* trennt.<sup>19</sup> Allerdings erklärt dies nicht die Position des *kireji* innerhalb der Silbenfolge. Die Vermutung liegt nahe, daß zwei *kireji*-Typen mit unterschiedlichen Funktionen existieren (KAWAMOTO 1997: 198). Diese Überlegung taucht bei jeder intensiven Beschäftigung mit der Haiku-Dichtung geradezu zwangsläufig auf. Die vielleicht entscheidende Frage allerdings, warum ein Haiku überhaupt ein Schneidewort enthalten muß, ist von der japanischen Literaturwissenschaft und erst recht in der Haiku-Forschung außerhalb Japans bislang überraschend selten gestellt worden.<sup>20</sup>

Das *kireji* hat, wie der Name sagt, die Funktion, das Haiku an einer bestimmten Stelle zu „schneiden“. Im Deutschen wird hierfür oft die Interjektion „ach“, seltener auch „oh“ verwendet. Dies verleiht dem Gedicht aber u.U. eine ungewollte Schwermut, die plump und altmodisch wirken kann:

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

---

<sup>19</sup> Durch Silbenzahl und *kigo* sind *waka* und Haiku (bzw. *hokku*) nicht zu unterscheiden, aber auch ohne *kireji* lassen sie sich ihrer inneren Struktur nach differenzieren, da das *waka* vom Versanfang zum Ende des Gedichtes hinstrebt. Diese dem Ende, also dem Ende des *waki* hinstrebende Struktur findet sich nicht in den beiden ersten Versen einer Kettendichtung.

<sup>20</sup> Vgl. KAWAMOTO (1997: 197). Eine ausführliche Diskussion ist im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich, doch kann zur Einführung in das Thema auf folgende Texte verwiesen werden: KATAYAMA (1996: 191–193), HIRAI (1985: 14–15), KUSUMOTO (1990: 64–71) und AKIMOTO (1971: 133–151). In englischer Sprache finden sich wichtige Hinweise bei KAWAMOTO (1989, 1992). Auch SHIRANE widmet sich dem Thema (vgl. 1998: 82–85 und besonders den Abschnitt „Cutting and Joining“ in 1998: 100–105. Der von SHIRANE 1998: 47 genannte Verweis auf Henderson konnte nicht überprüft werden; siehe Literaturverzeichnis HENDERSON 1958). Eine der umfassendsten Arbeiten dürfte *Kireji no kenkyū* von ASANO Shin aus dem Jahr 1962 sein, auf der auch die angeführte Darstellung von KAWAMOTO (1997) basiert. Weitere z.T. etwas ungewöhnliche, aber durchaus interessante Ansichten zum Thema (sowie über das Haiku allgemein) bieten die einleitenden Kapitel von KONISHI (1995). Der Aufsatz von HEMSTEGE (1994) gibt zwar interessante Hinweise und sei zum weiterführenden Studium empfohlen, aber gerade die zum Thema gemachte Funktion des *kireji* wird nicht befriedigend erklärt.

Eine andere Möglichkeit der Wiedergabe bieten Interpunktionszeichen wie Bindestrich, Auslassungspunkte, Ausrufezeichen:

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

Hierbei besteht aber die Gefahr, diese „Effekte“ zu oft einzusetzen. In Günther DEBONS Übersetzungen von Masaoka Shikis (1867–1902) Haiku, die im Original übrigens frei von einer festen Silbenzahlvorgabe sind, ist es oft nur der kleine Punkt, der ein wenig stört:

Vorm Taga-Tempel / liegen verstreut die Kirschen. / Kein Mensch zu sehen. (1990: 25)

Morgenkälte. / Froh rezitiert ein junger Mönch / die heilige Schrift. (24)

Zwar hat das *kireji* die Funktion, das Haiku in zwei Teile zu „zerschneiden“, doch sind diese Teile nicht unabhängig voneinander; durch das *kireji* kann sogar ein stärkerer Zusammenhang entstehen, ähnlich wie bei einem Magneten, bei dem abstoßende und anziehende Kräfte zur Wirkung kommen (SHIRANE 1998: 24, KAWAMOTO 1989, 1992). Weiterhin können *kireji* eingesetzt werden, um emotionale Momente zu betonen.

Rein formal unterscheiden sich japanische Haiku durch die 17-Silben-Formel, das *kigo* und das *kireiji* deutlich von Prosatexten (*sanbun*). Übersetzer in Sprachen, denen diese Unterscheidungsmerkmale fremd sind, stoßen hier auf große Probleme. Zur Verdeutlichung seien drei Haiku aus der Sammlung *Bambusregen* von MAY und WALTERMANN (1995) herangezogen:

kusa no na mo jijō shinikeri haru no ame

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

nete mieshi ura o fusegu ya kotoshi ake

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

nagamete mo ugokanu mizu no atsusa kana

Auch der Anblick des / unbewegten Wassers läßt / nur die Hitze spüren. (Issōsha) (26)

*Keri* (1. Haiku), *ya* (2. Haiku) und *kana* (3. Haiku) gehören zu den wichtigsten *kireji*. Diese drei Beispiele zeigen, daß es sich in der Übersetzung nicht um ein Gedicht, sondern um einen Prosatext handelt, auch wenn dieser nur sehr kurz ist. Das wird hier um so deutlicher, da auch noch

grammatisch korrekte Komma- und Punktsetzung erfolgte. Es soll natürlich nicht vergessen werden, daß die deutsche Dichtung gebundene Sprache in dieser Form durchaus erlaubt. Nur, bei der Diskussion um die Form, sollte auch hierbei nicht die japanische Sichtweise vernachlässigt werden.

In einem Gedicht, dessen Platz so sehr beschränkt ist, kann das Schneidewort natürlich nicht nur die Funktion haben, das Gedicht davor zu bewahren, Prosa zu werden, bzw. an bestimmten Stellen zu schneiden oder zu verbinden. Unter *kireji* verstand man ursprünglich 18 Silben bzw. Silbenkombinationen, die im Lauf der Zeit auf 22 ergänzt wurden; am häufigsten wurden *ya*, *kana* und *keri* verwendet. HIRAI (1985: 14–15) macht in diesem Zusammenhang auf einen weiteren Aspekt der *kireji* aufmerksam, nämlich auf den Klang: „Den klaren, hellen Lauten ‚a‘, ‚e‘ und ‚i‘ ist meist – außer bei *ya* und *na* – ein kräftiges ‚k‘ oder ein wohlklingendes ‚r‘ [welches in der Aussprache zwischen r und l liegt] vorangestellt. Daß diese Worte hervorragende Schneidefähigkeit besitzen, ist auch auf ihren Klang zurückzuführen!“<sup>21</sup>

Aber nicht alle Haiku weisen ein *kireji* auf. Das oben zitierte Haiku von Bashō (*tabi ni yande ...*) ist eine solche Ausnahme. Es gilt als sein Gedicht für den „Abschied von dieser Welt“ (*jisei*), sein Sterbegegedicht. Überprüft man übrigens die Zählleinheiten, so kommt man im ersten Teil auf 6 (*ta-bi-ni-ya-n-de*). Natürlich ist denkbar, daß Bashō sich verzählt hat; wahrscheinlicher ist aber (denn nichts wäre leichter gewesen, als fünf Einheiten, etwa *ta-bi-ni-ya-mi*, zu wählen), daß er schon zu Anfang den Rhythmus brechen wollte, um die Spannung zu steigern.

#### OTO [KLANG]

Im Haiku, dem eine starke synästhetische Wirkung zugesprochen wird (vgl. MAY 1985, HORIKIRI 1998, WITTKAMP 1994, 1996), spielt die Wiedergabe von Lauten eine große Rolle. Ein wahrer Meister in der Kunst, die hörbare Welt hörbar einzufangen,<sup>22</sup> war der Dichter Santōka (1882–1940):

*ame furu furusato wa hadashi de aruku*

---

<sup>21</sup> Siehe dazu auch WITTKAMP (1997b: 125), wo sich die Darstellung des von Hirai zur Veranschaulichung gewählten Beispiels findet. Zu *kireji* und Klang siehe auch SHIRANE (1998: 104–105).

<sup>22</sup> Ausführlich mit diesem Thema beschäftigt sich WITTKAMP (1994), wo sich auch dieses Beispiel findet.

Barfuß laufe ich / durch den Regen / meiner Heimat (WITTKAMP 1994: 88)

Santōka mußte barfuß über den sandigen Boden seiner Heimat laufen. Durch den hellen *a*-Laut wird – zumindest für den japanischen Rezipienten – das Aufsetzen seiner bloßen Füße auf den warmen, nassen Boden der geliebten Heimat hörbar. In der Übersetzung wird dies zu einem schier unlösbaren Problem, auch wenn sich natürlich, alliterativ beispielsweise, manches bewerkstelligen läßt: *nackte Füße auf nassem Sandboden*. Onomatopoesien („patschen, platschen“ etc.) sind hier meist die schlechtere Lösung.<sup>23</sup>

Eine gelungene Übersetzung sollte nicht nur den hörbaren Phänomenen, sondern auch dem Klang der Ausgangssprache gerecht werden. Hierzu ein Beispiel aus dem *Machi-naka-kasen* aus der Sammlung *Sarumino*, einer Kettendichtung der Bashō-Schule, wobei es sich um das sogenannte *waki*, den Anschluß an das Eingangsgedicht (*hokku*) handelt. Es wurde von Bashō verfaßt.

*atsushi atsushi to kado kado no koe*

So schwül, ach so drückend schwül! / Von Tor zu Tor hört man es.  
(HAMMITZSCH 1992a: 132)

„Ach diese Hitze – diese Hitze!“ / hallt es von Tor zu Tor... (DOMBRADY 1994: 77)

Vergleicht man die beiden Übersetzungen, fällt zunächst auf, daß Hammitzsch genau die 14 Silben des Originals trifft, Dombrady aber eine Silbe mehr benötigt, obwohl seine Übersetzung optisch kürzer wirkt. Am japanischen Original fällt auf, daß in den ersten 7 Silben *a*- und *i*-Laute, in der zweiten Hälfte dagegen *a*- und *o*-Laute dominieren. Bashōs Spiel mit Lauten wird von Dombrady sehr gut wiedergegeben. Bei Hammitzsch dominiert im ersten Teil der Umlaut *ü*, der in der japanischen Sprache nicht vorkommt. Phonetisch ist er zwar nicht weit vom *i* entfernt, störend ist aber die Häufung. Durch den Dehnungseffekt, den das *ü* mit sich bringt, wirkt das Haiku außerdem auch sprachlich länger.

Eine Lautnachahmung ist natürlich nicht immer möglich. Hierzu wieder ein Haiku von Santōka und dessen Übersetzung:

---

<sup>23</sup> Gleichwohl finden sich platte Onomatopoesien genug. Ulenbrook z. B. übersetzt Bashōs *furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto* folgendermaßen: Der alte Weiher: / ein Frosch, der grad hineinspringt – / des Wassers Platschen. Und Anna von Rottauschers Version desselben Haiku lautet: Ein stiller, öder Teich – / Horch, hörst du’s plätschern? / Ein Fröschlein sprang ins Wasser. (Beide Übersetzungen sind aus SCHAARSCHMIDT 1999: 108.)

*ushiro sugata no shigurete yuku ka*

Diese Gestalt / von hinten gesehen – / verliert sie sich im Herbstregen? (WITTKAMP 1996: 57)

Dieser Vers, einer der bekanntesten Santōkas überhaupt, lebt durch die Dominanz der *u*-Laute,<sup>24</sup> die eine ruhige, einsame bis traurige Konnotation haben. Es gibt Vergleichbares in der deutschen Dichtung, etwa Goethes „Wanderers Nachtlied“. Doch hier stoßen wir an die Grenzen der Übersetzbarkeit; der ursprüngliche Klang des Gedichtes kann nicht bewahrt werden (ebd.).

Nebenbei sei bemerkt, daß sich das Problem einer eventuellen Unübersetzbarkeit nicht nur bei der Übertragung des Klangs bemerkbar macht. Donald KEENE (1987: 104) verdeutlicht eine weitere Unübersetzbarkeit anhand eines Haiku von Masaoka Shiki:

*keitō no jūshigo hon mo arinu beshi*

Cockscorn – / I'm sure there are at least / Fourteen or fifteen stalks.

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

### SUIKŌ [„FEILEN UND POLIEREN“]

Ob diese beiden Beispiele wirklich nur auf mögliche Grenzbereiche der Übersetzbarkeit verweisen oder eine generelle Unübersetzbarkeit andeuten, soll hier nicht weiter interessieren. Sie schaffen jedoch den Übergang zu einem weiteren Problemfeld, das die Spontaneität der Haiku-Dichtung und ihr oftmals unausgereiftes Übersetztwerden betrifft.

Im internationalen Haiku-Verständnis hält sich hartnäckig die Vorstellung, das Haiku sei eine „Zen-Kunst“,<sup>25</sup> und ein Haiku entstehe ähnlich wie eine Tuschezeichnung oder Kalligraphie, in der – manchmal – die Zeichen aufs Papier „gefetzt“ werden. Das ist nicht richtig. Ein Haiku ist

---

<sup>24</sup> Zur Wirkung des *u*-Lautes vgl. WITTKAMP (1996: 57–58). Allgemein zur Wirkung von Vokalen vgl. AKIMOTO (1971: 124).

<sup>25</sup> Vgl. etwa WOHLFART (1997) mit Rezensionen von SCHAMONI (1997) und WITTKAMP (1998).



meist das Produkt jahrelanger Aus- und Verbesserung. Die Anfangszeit beispielsweise aus Bashōs berühmtem Haiku<sup>26</sup>

*shizukasa ya / iwa ni shimiiru / semi no koe*

Stille ...! / Tief bohrt sich in den Fels / das Sirren der Zikaden ...  
(DOMBRADY 1985: 185)

lauteten zuerst *yamadera ya*, dann *sabishisa ya* und schließlich *shizukasa ya*; der Teil nach dem *kireji (ya)* war bereits fertig, obwohl auch hier *shimiiru* zunächst *shimitsuku* und dann *shimikomu* lautete (KAWAMOTO 1992: 68). Das nach OSEKI (1990: 43) bekannteste Haiku, das „Frosch-Haiku“ (*furu ike ya ...*, NKBT 77), dichtete Bashō im Alter von 41 Jahren. Als er neun Jahre später, kurz vor seinem Tod, um ein Abschiedsgedicht gebeten wurde, soll er geantwortet haben: „Es ist in jeder Zeile, die ich seither schrieb“ (SCHAARSCHMIDT 1999: 108) – so wohl auch in *shizukasa ya ...*

Der chinesische Tang-Dichter Jiadao (jap. Katō, 779–843) grübelte einst darüber, ob er in einem seiner Gedichte das Wort *sui* oder lieber *kō* verwenden sollte (hier in japanischer *on*-Lesung). Diese kleine Geschichte wurde so bekannt, daß daraus der Ausdruck *suikō* entstand, den man seiner Bedeutung für die Dichtung nach etwa mit „feilen und polieren“ übersetzen könnte.<sup>27</sup> Von dem bereits erwähnten Santōka beispielsweise ist bekannt, daß er Zeit seines Lebens an seinen Übersetzungen feilte und polierte und nur einen Bruchteil für gut genug hielt, veröffentlicht zu werden (WITTKAMP 1996: 64–67).

Die Notwendigkeit der Verbesserung und der Überarbeitung besteht natürlich auch für Übersetzungen – selbst wenn sie bereits publiziert wurden –, aber nur selten hat man das Glück, festzustellen, daß dies auch tatsächlich der Fall ist.

Erkrankt auf der Reise: / über ödes Gefilde flattert / mein letzter Traum.

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

Diese zwei Übersetzungen des oben ausführlich besprochenen Haiku stammen beide von DOMBRADY; die erste Version aus dem *Neuen Handbuch der Literaturwissenschaft* (1984: 330), die zweite aus dem *Sarumino* (1994).<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Eine interessante, wenn auch nicht ganz unproblematische Diskussion dieses Haiku findet sich bei WOHLFART (1997: 159–168).

<sup>27</sup> Zum Thema *suikō* vgl. beispielsweise KUSUMOTO (1990: 124–129).

<sup>28</sup> Weitere Beispiele für *suikō* in Übersetzungen finden sich bei WITTKAMP (1997b: 130).

Hier geht es nicht darum, ihren Sinn und Unsinn zu diskutieren (die „Erkrankung des Schmetterlingstraumes“, nicht des Reisenden, wurde bereits erwähnt); sie stehen vielmehr als Beispiel für eine kontinuierlich andauernde Auseinandersetzung mit dem Thema. Doch die Regel sieht anders aus. 1994 und 1995 wurden, um zwei Beispiele zu geben, ULENBROOKS *Haiku* und KRUSCHES *Haiku*, die 1960 bzw. 1970 erstmalig publiziert wurden, neu aufgelegt. Schon ein kurzer Blick in Krusches Nachwort, in dem er *expressis verbis* darauf hinweist, nichts überarbeitet zu haben, und Ulenbrooks mehrfach kritisierte Übersetzungen<sup>29</sup> zeigen schnell, was die Übersetzer, aber auch die Verlage versäumt haben.

Abschließend sei noch einmal darauf aufmerksam gemacht, wie wichtig für das Verständnis eines Haiku beigefügte Interpretationen, Erklärungen oder übergreifende Darstellungen sind. Bedenkt man die Ausführungen von KONISHI (1995: 20–21), nach denen sich zu Bashōs Zeiten Dichter und Rezipient auf der gleichen, nur durch eine besondere poetologische Ausbildung zu erreichenden Ebene befunden hätten, dürfte deutlich werden, daß ohne Kommentarwerk ein tieferes Verständnis versagt bleiben muß. Als in dieser Hinsicht beispielhaft sind DOMBRADY (1985) oder MAY (1999a) zu nennen.

Wünschenswert ist außerdem, übersetzten Haiku das japanische Original beizugeben, und sei es in der Transkription. Nur so kann sich der Leser eine Vorstellung vom Klang des Gedichtes machen, und Kennern der Ausgangssprache bietet sich die Chance zu einem tieferen Verständnis.

#### LITERATURVERZEICHNIS

- AITKEN, Robert (1978): *A Zen Wave: Bashō's Haiku and Zen*. New York, Tōkyō: Weatherhill.
- AKIMOTO Fujio (1971): *Haiku nyūmon* [Haiku: Eine Einführung] (Kadogawa sensho, 52). Tōkyō: Kadogawa.
- ARAKI Tadao (Hg.) (1992): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium.
- ASANO Shin (1962): *Kireji no kenkyū* [Studien zum Schneidewort]. Tōkyō: Ōfūsha.

---

<sup>29</sup> Bereits 1962 machte HAMMITZSCH auf Ulenbrooks Übersetzungsfehler aufmerksam, und auch Schaarschmidt kritisierte 1967 dessen Übersetzungen, vgl. SCHAARSCHMIDT (1998: 144–162); vgl. KRUSCHE (1994: 150). Sein *Haiku* wurde zuletzt im Jahr 2000 aufgelegt.

- COUDENHOVE, Gerolf (1963): *Japanische Jahreszeiten: Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Zürich: Manesse.
- DEBON, Günther (1990): *Am Gestade ferner Tage: Japanische Lyrik der neueren Zeit*. München, Zürich: Piper.
- DOMBRADY, Geza S. (1984): Haiku – die kürzeste Gedichtgattung. In: DEBON, Günther (Hg.): *Ostasiatische Literaturen* (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Klaus von See u. a. [Hg.], 23). Wiesbaden: Aula, S. 329–342.
- DOMBRADY, Geza S. (1985): *Bashō: Oku no hosomichi. Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- DOMBRADY, Geza S. (1994): *Bashō: Sarumino. Das Affenmützelchen*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- EHMCKE, Franziska (Hg.) (1988): *Toshihiko und Toyo Izutsu: Die Theorie des Schönen in Japan: Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*. Köln: DuMont.
- HAMMITZSCH, Horst (1962): Rezension zu: Ulenbrook, Jahn (1960): Haiku – Japanische Dreizeiler. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde* (NOAG) 91, S. 70–73.
- HAMMITZSCH, Horst (1992a): Das Kasen „Sommermond“ aus der Sammlung Sarumino. In: ARAKI Tadao (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 131–140.
- HAMMITZSCH, Horst (1992b): Matsuo Bashō – Ein Wanderer unterm Mond. In: ARAKI Tadao (Hg.): *Deutsch-Japanische Begegnung in Kurzgedichten*. München: Iudicium, S. 34–41.
- HEMSTEGE, Thomas (1994): Die Funktion des Kireji im japanischen Haiku. In: *Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft* 7, 25.
- HENDERSON, Harold G. (1958): *An introduction to Haiku: An anthology of poems and poets from Bashō to Shiki*. Garden City, New York: Doubleday.
- HIGGINSON, William J. und Penny HARTER (1989): *The Haiku Handbook*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International.
- HIGGINSON, William J. (1996a): *The Haiku Seasons*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International.
- HIGGINSON, William J. (1996b): *Haiku World: An International Poetry Almanac*. Tōkyō, New York, London: Kodansha International.
- HIRAI Shōbin (1985): Kireji [Das Schneidewort]. In: *Kokubungaku – kaishaku to kyōzai no kenkyū. Gakutōsha* 29, 16 (Sonderausgabe im Dezember: *Haiku handobukku*), S. 14–15.
- HORIKIRI Minoru (1998): *Bashō no onfūkei: Haikai hyōgenshi e mukete* [Klanglandschaften bei Bashō: Studien für eine Geschichte der Ausdrucksmöglichkeiten im *haikai*]. Tōkyō: Perikansha.
- JAHN, Erwin (1968): *Fallende Blüten: Japanische Haiku-Gedichte*. Zürich: Die Arche.

- KATAYAMA Yumiko (1996): *Haiku no jōshiki* [Allgemeinwissen zum Haiku]. Q[uestion] & A[nswer]. In: *Kokubungaku – kaishaku to kyōzai no kenkyū. Gakutōsha* 41, 3 (Sonderausgabe im Februar: *Haiku no nazo: Kindai kara gendai made*), S. 187–195.
- KAWAMOTO Kōji (1989): Bashō's haiku and tradition. In: *Comparative Literature Studies* 26, 3, S. 245–251.
- KAWAMOTO Kōji (1992): The silent cries of cicadas: The poetics of haiku. In: *Poetica* 35, S. 64–76.
- KAWAMOTO Kōji (1997): Kirejiron [Zur Theorie des Schneideworts]. In: KAWAMOTO Kōji, NATSUSHI Ban'ya und FUKUMOTO Ichirō: *Series Haiku sekai, bessatsu 1: Bashō, kaitai shinsho*. Tōkyō: Yūzankaku, S. 197–208.
- KAWAMOTO Kōji (2000): *The poetics of Japanese verse: Imagery, structure, meter*. Tōkyō: University of Tokyo Press (Original 1991: *Nihon shiika no dentō*. Tōkyō: Iwanami shoten).
- KEENE, Donald (1987): *Dawn to the west: Japanese literature in the modern era: Poetry, drama, criticism* (Owl book edition; Erstveröff. 1984). New York: H. Holt & Co.
- KINDAI'ICHI Haruhiko (1994): *Nihongo* [Japanisch] (Iwanami shinsho; Erstveröff. 1988). 2 Bde. Tōkyō: Iwanami shoten.
- KOLLER, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (UTB für Wissenschaft). 4. neu überarbeitete Aufl. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- KONISHI Jin'ichi (1995): *Haiku no sekai* [Die Welt des Haiku] (Kōdansha gakujutsu bunko, 1159). 2. Aufl. (Erstveröff. ebenfalls 1995). Tōkyō: Kōdansha.
- KRUSCHE, Dietrich (1970): *Haiku: Bedingung einer lyrischen Gattung*. Tübingen, Basel: Horst Erdmann.
- KRUSCHE, Dietrich (1994): *Haiku: Japanische Gedichte*. München: dtv.
- KURODA Momoko (1993): *Kyō kara hajimeru haiku* [Ab heute beginnen wir mit der Haikudichtung] (Shōgakukan raiburari, 21; Erstveröff. 1992). Tōkyō: Shōgakukan.
- KUSUMOTO Kenkichi (1990): *Haiku jōtatsuhō* [Verbesserungsmethoden bei der Haikudichtung]. Tōkyō: Kōdansha.
- LEWIN, Bruno (1968): *Kleines Wörterbuch der Japanologie*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- MACHEINER, Judith (1991): *Das grammatische Varieté oder Die Kunst und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden*. Frankfurt am Main: Eichborn.
- MAY, Ekkehard (1985): Synästhesie bei Bashō – Zu einem Aspekt der Haiku-Metaphorik. In: DOMBRADY, G. S. und Franziska EHMCKE (Hg.): *Referate des VI. Deutschen Japanologentages in Köln 12.–14. April 1984* (Mitteilungen der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens [MOAG], 100). Hamburg: OAG, S. 184–190.

- MAY, Ekkehard (1999a): Mukai Kyorai: Zwanzig Haiku. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* (HOL) 27 (November), S. 46–72.
- MAY, Ekkehard (1999b): „Tiefer Sinn – nicht bewegt.“ Zu zwei haiku-Bändchen in der Reclam-Universal-Bibliothek. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* (HOL) 26 (Mai), S. 110–120.
- MAY, Ekkehard und Claudia WALTERMANN (1995): *Bambusregen: Haiku und Holzschnitte*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel.
- MURASAKI MILLET, Christine (1997): Bush clover and moon. In: *Monumenta Nipponica* 52, 3, S. 327–356.
- OSEKI, Toshiharu (1990): *Basho's Haiku*. Vol. 1. Tōkyō: Maruzen.
- ROTTAUSCHER, Anna von (1963): *Ihr gelben Chrysanthemem*. 9. Aufl. (o. J. der Erstveröff.). Wien: Walter Scherermann.
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (1998): Zum Beispiel der Mond. In: PUTZ, Otto (Hg.): *Aufschlußersuche: Wege zur modernen japanischen Literatur*. München: Iudicium, S. 144–162.
- SCHAARSCHMIDT, Siegfried (1999): Drei Zeilen Japanisch: Anmerkungen zu einem Haiku. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* (HOL) 26 (Mai), S. 108–109 (Erstveröff.: FAZ 10.05.1967).
- SCHAMONI, Wolfgang (1997): Wiederkäuende HaiKühe in der Schwebbahn oder: Über die schrecklichen Folgen von BSE in der Reclam-Bibliothek (Rezension zu: Günter Wohlfart [1997]: Zen und Haiku oder Mu in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts). In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* (HOL) 23 (November), S. 146–150.
- SHIRANE Haruo (1997): Matsuo Bashō's Oku no hosomichi and the anxiety of influence. In: VLADECK HEINRICH, Amy (Hg.): *Currents in Japanese Culture: Translations and Transformations*. New York: Columbia University Press, S. 171–183.
- SHIRANE Haruo (1998): *Traces of dreams: Landscape, cultural memory, and the poetry of Bashō*. Stanford: Stanford University Press.
- STALPH, Jürgen (1996): Pro litteris japonicis oder Vom Schaden schlechten Übersetzens. In: *Japanstudien – Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien der Philipp-Franz-von-Siebold-Stiftung* 8. München: Iudicium, S. 183–192.
- ULENBROOK, Jan (1995): *Haiku: Japanische Dreizeiler*. Stuttgart: Reclam.
- ULENBROOK, Jan (1998): *Haiku – Neue Folge*. Stuttgart: Reclam.
- WITTKAMP, Robert F. (1994): Anmerkungen zur Onomatopoesie und Klangverarbeitung in der Dichtung Santōkas. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde* (NOAG) 155/156, S. 79–94.
- WITTKAMP, Robert F. (1996): *Santōka. Haiku, Wandern, Sake* (OAG Taschenbuch, 66). Tōkyō: Bunkenseiha.

- WITTKAMP, Robert F. (1997a): Rezension zu: Jan Ulenbrook (1995): Haiku. Japanische Dreizeiler. In: *Rundschreiben der OAG*, März, S. 32–36.
- WITTKAMP, Robert F. (1997b): Sommergräser und Heideträume: Zur Übersetzungstechnik beim Haiku. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde (NOAG)* 161–162, S. 111–134.
- WITTKAMP, Robert F. (1998): Rezension zu: Günter Wohlfart (1997): Zen und Haiku oder Mu in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts. In: *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde (NOAG)* 163/164, S. 212–213.
- WITTKAMP, Robert F. (1999): Ist das deutsche Haiku noch zu retten? In: *Listen* 53, S. 26–27.
- WOHLFART, Günter (1997): *Zen und Haiku oder Mu in der Kunst HaiKühe zu hüten nebst anderen Texten für Nichts und wieder Nichts*. Stuttgart: Reclam.
- WOLFRAM, Gerhard (1995a): Issa. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur (HOL)* 18 (Mai), S. 98–107.
- WOLFRAM, Gerhard (1995b): Issa. In: *Hefte für Ostasiatische Literatur (HOL)* 19 (November), S. 109–118.
- WUTHENOW, Ralph R. (1994): *Matsuo Basho: Hundertelf Haiku*. Zürich: Ammann Verlag (Erstveröff. 1985).