

Arata Takeda

Überschwang durch Überschuss*

Probleme beim Übersetzen einer Form – am Beispiel des Haiku

Eine theoretische Überlegung und ein praktischer Vorschlag¹

1.

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

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

Mit freundlicher Abdruckgenehmigung des Autors.

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

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

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

```

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

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

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

```

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

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

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

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

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

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

6.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8.

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

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

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

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

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

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

9.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

An old pond the sound of a diving frog

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