

## Übersetzen als Interpretation Am Beispiel einiger *haiku* von drei Meisterschülern Bashô\*

Ekkehard May, Frankfurt a.M.

In einer ganzen Reihe von westlichen *haiku*-Anthologien findet sich der folgende Vers von Mukai Kyorai 向井去来 (1651–1704). In der Übertragung von Gerolf Coudenhove lesen wir ihn so:<sup>1</sup>

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

Obgleich das Bild nicht spontan einsichtig ist und sich auch nicht bei längerer Reflexion erschließt, steht der Vers so ganz allein. Warum erscheint der Bauer unbeweglich, während der Dichter (bzw. der Übersetzer) sich doch offenbar sicher ist, daß er “emsig gräbt”?

Nehmen wir eine zweite Übersetzung zur Hilfe, vielleicht die früheste englische von Miyamori Asatarô:<sup>2</sup>

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

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

---

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

1 *Japanische Jahreszeiten*, 61991 (1963): 275.

2 *An Anthology of Haiku Ancient and Modern*, 1964 (1932): 293.

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

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

*ugoku to mo / mie-de hata utsu / otoko kana*  
うごくとも 見えで畑うつ 男かな<sup>3</sup>

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

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

Meine rhythmische Übersetzung dazu:

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

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

Klarer und deutlicher wird das Bild auch dadurch noch nicht. Eine weitere Dimension tut sich in der Übersetzung von Takayasu Kuniyo auf, der im Buch *Ruf der Regenpfeifer* – in typischer Zusammenarbeit mit einem deutschen “Einstilistrierer”, hier dem Dichter Manfred Hausmann, schreibt.<sup>4</sup>

---

3 NKBZ, Bd. 42: 139.

4 *Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*, 1961: 66.

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

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

Nun schauen wir in den japanischen “gelehrten Kommentar”, dessen Segnungen Dietrich Krusche in seinem Essay- und Übersetzungsbändchen *Haiku – Japanische Gedichte* etwas herablassend so beschreibt: “Immer wieder versteht man ein Haiku ‘anders’ als ein Japaner, mit dessen Verständnis man das eigene vergleicht, auch dann noch, wenn man sich das Verständnis des zu Hilfe geholten gelehrten Kommentars einverleibt hat.”<sup>5</sup> Ja, würden die meisten Übersetzer nur einmal in die Kommentare hineinschauen, so wäre manches besser – allerdings dürften viele der Übersetzer schon mit deren Entzifferung Schwierigkeiten haben. Daß man, nachdem man sie verstanden hat, mit vielen japanischen Kommentaren *nicht konform geht*, mag sicher häufig und zu Recht der Fall sein, daß man sich jedoch *vor ihren Informationen verschließt*, ist schlicht unverzeihlich.

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

Also, ein wunderschönes Bild: Ganz in der Ferne, am Fuße eines Berges (darauf weist ein frühe Variante des Verses, wie der schrecklich gelehrte Kommentar weiß: letzte Zeile *fumoto kana* 麓かな) ein Mensch als winziger, dunkler Fleck in der hellen Frühlingslandschaft, zu klein, um an ihm irgendwelche Einzelheiten wahrzunehmen – nur das rhythmische Blinken der Sonne in seiner hochgeschwungenen Hacke teilt sich über die weite Entfernung mit und kündigt von seiner Arbeit. Was für eine grandiose Idee! Und wie verstüm-

---

5 München: dtv 1994 (1970): 146.

melt durch mangelnde Zusatzinformationen in den oben zitierten Übersetzungen, ja, seines eigentlichen poetischen Moments komplett beraubt.

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

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

R.H. Blyth, der große Kenner und Mittler des *haiku* im Westen, dessen vier einführende und nach Jahreszeiten geordnete Bände (*Haiku*, 1949–1952) sowie die zwei Bände *The History of Haiku* (1963/64) immer noch das Beste darstellen, was es zu diesem Thema gibt, hat geschrieben: “Japanese literature stands or falls by *haiku*”,<sup>6</sup> d.h. es ist der originellste Beitrag Japans zur Weltliteratur und gleichzeitig mit Sicherheit der bekannteste. Es ist sehr zu bedauern, daß ausgerechnet die Texte dieses so wichtigen Genres z.T. nur in so schlechten und fehlleitenden Übersetzungen verfügbar sind.

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

Dazu kommt die irrige Vorstellung von der Kontextfreiheit des *haiku*, die – wie wir es im eingangs vorgestellten Beispiel drastisch sehen konnten – eine pure Illusion ist. (Von der unterschiedslosen Vermengung der *haiku* des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in vielen Anthologien einmal ganz abgesehen.)

Dies allein wäre noch kein Unglück, ist es doch durchaus legitim und etwas Positives, durch fremde – auch unverständene – Vorbilder zum eigenen, kreativen, dichterischen Tun angeregt zu werden. Schlimm wird es, wenn diese Ergebnisse als “Übersetzungen” von “Spezialisten”, die doch ganz of-

---

6 *Haiku*, Bd. 4, 1952: 980.

fensichtlich diese schwere und exotische Sprache beherrschen, akzeptiert und veröffentlicht werden, und das z.T. von sehr renommierten Verlagen. Die wirklichen Spezialisten wurden und werden dabei anscheinend nie vorher um Rat gefragt (so daß wenigstens die ärgsten Schnitzer ausgebügelt werden könnten), aber sie haben sich auch – das muß man leider realistisch konstatieren – nie deutlich und laut, kritisierend oder gar protestierend zu Wort gemeldet:<sup>7</sup>

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

Den Anfang soll ein verhältnismäßig bekannter Vers von Hattori Ransetsu 服部嵐雪 (1654–1707) machen:

*ume ichirin / ichirin hodo no / atatakasa*  
うめ一輪 一りんほどの あたたかさ<sup>8</sup>

Coudenhove übersetzt (S. 103):

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

Dieses ist sicher ein gutes Beispiel für seine trochäische und silbenzählende Übersetzungsweise, wobei die erste Zeile mit “eine Pflaume blüht” vom Bild her reichlich seltsam anmutet – offenbar ein Opfer der Silbenzahl. Schauen wir uns den Vers in der Übersetzung von D. Krusche an –<sup>9</sup>

7 Vgl. dazu auch die Rezension von W. SCHAMONI in: *Hefte für Ostasiatische Literatur* 23 (1997): 146–149, hier S. 149: “der unerträgliche Haiku-Band von Ulenbrook” sowie meinen Rezensionsartikel “‘Tiefer Sinn – nicht bewegt’. Zu zwei haiku-Bändchen in der Reclam-Universal-Bibliothek”, in: ebenda 26 (1999): 110–20.

8 NKBZ, Bd. 42: 136.

9 *Haiku. Japanische Gedichte*, S.27.

Wärmer wird's mit jedem  
Pflaumenzweig,  
der neu erblüht

– so setzt uns diese Fassung schon sehr in Erstaunen. Zwar hat er sich in dem das Bändchen abschließenden Essay über das *haiku* für seine Übertragungen einen “Spielraum für Subjektivität” reklamiert, vor der er keine Angst hätte, aus einer einzigen Pflaumenblüte (*ume ichirin*) einen ganzen “Pflaumenzweig” zu machen (schreckliches Wort; man sieht als Europäer richtig die dicken blauen Früchte!), ist schon sehr befremdend und kaum noch im – schlecht zu definierenden – Bereich der Subjektivität einzuordnen. Das einzelne “Blütenrädchen” (*ichirin* 一輪) betonte der Dichter noch raffinierter durch die Wiederholung: Nur so viel Wärme ist da, daß am Ende des Winter oder im allerersten Frühling (das Gedicht findet sich in Sammlungen unterschiedlich dem Frühling oder dem Winter zugeteilt, bei letzterem als *kambai* 寒梅 oder “Pflaumenblüte in der Kälte”) gerade einmal *eine* frühlingsverheißende rosa Pflaumenblüte sich öffnet. Der delikate Silbenfall mit den eindrücklichen Wiederholungen – *ichirin ichirin, atatakasa* – ist bei Krusche zudem in einen platten Prosasatz im wahrsten Sinne des Wortes “deformiert”, banalisiert. Für eine derartige Entstellung von Sinn, vom Bild und der durch den Laut geprägten Form läßt sich rechtens keine Exkulpierung durch Subjektivität mehr einfordern.

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

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

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

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

*kusa no ha wo / asobi-arike yo / tsuyu no tama*  
 草の葉を 遊びありけよ 露の玉<sup>10</sup>

Bei Miyamori (S. 267) finden wir nur die dürrste Prosa-Fassung (kürzer noch als das Original!) ohne jeden Kommentarzusatz:

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

Was das als *haiku* soll, bleibt schleierhaft, haben doch die Verse, zumindest im 17. und 18. Jahrhundert stets einen “Kniff”, einen “Witz” (im ursprünglichen Sinn – nicht “Scherz”<sup>11</sup>), müssen sie sich in der Intensität und *Originalität* des Bildes von den vor ihnen geschriebenen Versen abheben, um sich mit ihnen messen zu können, denn in der *haikai*-Gesellschaft der Edo-Zeit kommunizierte man sehr eng miteinander! Blyth hat folgendes Angebot:<sup>12</sup>

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

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

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

---

10 GS: 258.

11 Vgl. hierzu Walther KILLY in seiner grundlegenden Studie *Elemente der Lyrik*, München: C.H. Beck 1972, wo er im Kapitel “Kürze” von der “Leistung des ästhetischen Witzes” (S. 159) spricht.

12 *Haiku*, Bd. 3: 969.

Bei Blyth ist häufig die Tendenz zu beobachten, *haiku* als reine Emanationen von Zen zu behandeln (“...according to their nature”), was dazu führen kann, daß – so auch an dieser Stelle – dem metaphorischen Gehalt des Textes nicht weiter nachgegangen wird, die eigentliche *literarische* Deutung unterbleibt. In der Übersetzung von Coudenhove (S. 328)

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

ist das *asobi-ariku* arg reduziert zu “rolle”, und die Konnotation, die das *asobu* hineinbringt – “sich amüsieren” – fehlt ganz. Bei Jan Ulenbrook lesen wir:<sup>13</sup>

Das Blatt der Gräser  
Nimmt sich zum Tummelplatze  
Der Frühtautropfen.

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

Der obige Vers kann ebenfalls nicht allein stehen, benötigt einen kontextuellen Hintergrund (der zuvor zitierte Kommentar von Blyth war ja nur eine subjektive, vom Zen-Verständnis eingefärbte Vignette). Der hübschen Fassung mit dem Endreim von Harold G. Henderson:<sup>14</sup>

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

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

Wir müssen noch ein Stück weitergehen. Die direkte Ansprache an die Tautropfen, hier in der Form des einfachen Imperativs, folgt einem weit verbreiteten Muster in der traditionellen japanischen Poesie, vor allem im 31-silbigen Kurzvers *waka*. Auch der Tau als Vergänglichkeitsmetapher ist

---

13 *Haiku. Japanische Dreizeiler*, Bd.1, 1995: 152.

14 *An Introduction to Haiku: an Anthology of Poems and Poets from Basho to Shiki*, Garden City, N. Y.: Doubleday 1958: 53.



in der Dichtung schon seit den ältesten Zeiten nahezu eine Trivialität. Wenn freilich die so häufige Personifikation (*gijinka*) hier dem Tau gilt, ergibt sich etwas Besonderes. Der angesprochene Tau ist so dem Menschen gleichgesetzt: Glänzend für eine Zeit, doch schon zum Untergang verdammt: Der Tautropfen rollt von Blatt zu Blatt seinem Ende entgegen, entweder wird er vom Boden aufgesaugt oder er vergeht schon vorher in den Strahlen der Sonne. Berücksichtend wirkt das Bild im *Plural*: Die vielen schillernden, durcheinanderlaufenden Tautröpfchen lassen an die Gesellschaft der Menschen denken, geschäftig, eilig, eitel, prächtig – und sie wissen nichts von ihrem schnellen Ende. Deshalb der Anruf des Dichters: “Amüsiert euch auf eurem Wege! Die Spanne ist kurz!” ganz im Sinne des uns vertrauten lateinischen Spruches “Ede, bibe, lude, post mortem nulla voluptas”.

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

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

Mit den folgenden zwei Versen soll veranschaulicht werden, wie ein weiteres wichtiges Element im *haikai* die Interpretation von Versen oft erst ermöglicht oder stützt: Überschrift, Thema oder “Motto”. Es ist eigentlich kaum vorstellbar, aber doch eine Tatsache: Das so bedeutsame *maegaki*, wörtlich “Vorweggeschriebenes”, d.h. eine kurze Notiz – die meist vermerkt, wo, wann und bei welcher Gelegenheit der betreffende Vers verfaßt wurde – fehlt bei der ganz überwiegenden Zahl der Übersetzungen, scheint den Übersetzern manchmal nicht wichtig, ja häufig gar nicht bekannt zu sein.<sup>15</sup> Dabei stellt das *maegaki* oft erst den nötigen Kontext her und kann die einengende Kürze des *haiku* ausgleichen. Obgleich das *haiku* im Prinzip “autark” sein sollte, wurde doch schon einmal im *maegaki* ein Teil dessen untergebracht, wofür kein Platz in den 17 Silben war. (Zudem darf nicht vergessen werden, daß das *haiku* sehr oft “Gelegenheitsdichtung” im besten Sinne darstellt – die “Gele-

---

15 Das Nichtbeachten der richtigen Überschrift auch in der Behandlung westlicher Kurz-Lyrik beklagt ebenfalls W. KILLY, *Elemente der Lyrik*: 161; “...die Überschrift, dieser so oft als bloßes Register-Stichwort übergangene *integrale Teil* eines Gedichtes...” (Hervorhebung E.M.).

genheiten” mußten natürlich vermerkt werden, z.B. Widmungen, Geschenke, Besuche, Jahrestage usf.)

Da viele westliche Übersetzer die beiden erwähnten großen Anthologien von Miyamori und Blyth als “Steinbruch” verwenden – Coudenhove verweist in sympatischer Bescheidenheit darauf – haben sie meist nur die Informationen zur Verfügung, die in diesen “Quellen” stehen. (Beide Anthologien haben für jeden Vers den japanischen Originaltext plus Transkription; deshalb für viele Übersetzer schon eine Art wirklicher Quelle.) Blyth und Miyamori standen natürlich “vollständigere” Texte zur Verfügung, trotzdem vermerken sie die *maegaki* nur in den seltensten Fällen.

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

*Nagasaki ni tabine no koro* 長崎に旅寐のころ

*furusato mo / ima wa karine ya / wataridori*  
ふるさと 今ばかり寐や 渡りどり<sup>16</sup>

In Nagasaki auf der Reise nächtigend

Im Heimatort selbst  
bin ich jetzt nur flücht'ger Gast –  
ein Zugvogel.

Eine der fünf Übersetzungen, die mir vorliegen, hat das “Vorwort”, doch wird in allen, bis auf eine, die Information durch eine Ergänzung bei *furusato* als “*meine* Heimat” u.ä. kompensiert. So lesen wir bei Coudenhove (S. 290):

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

Leider ist hier durch das völlig unnötige “ziehn” (aus Gründen der Silbenzahl?) die Metapher vom Wandervogel, als der sich Kyorai fühlte, zumindest stark beschädigt.

---

16 NKBT, Bd. 92: 99.

Aber es kommt weit schlimmer in Ulenbrooks Version:<sup>17</sup>

Im Heimatdorfe  
Sich heute schlafen legen  
Vom Zug die Vögel.

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

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

wagami 我身

*kojiki kana / tenchi wo ki-taru / natsugoromo*  
乞食かな 天地を着たる 夏衣<sup>18</sup>

Die (eigene) Existenz

Das ist ein Bettler?!  
Himmel und Erde trägt er  
als Sommergewand

17 *Haiku*, Neue Folge, 1998: 88.

18 TKZ, Bd.1: 18 u. 265.

Eine emphatische Reflexion der äußersten Reduktion menschlicher Existenzbedingungen. Das *wagami*, “die eigene Existenz, Lage”, haben alle Übersetzer – man möchte sagen leichtfertig – weggelassen. Kikaku hat hier ein Wort des chinesischen Philosophen Chuang-tzu aufgenommen, der, nach dem letzten Abschnitt des gleichnamigen Buches, sich auf dem Sterbebette verbat, daß seine Jünger ihm ein aufwendiges Begräbnis – mit Sarg – ausrichten wollten. Er sprach “Mein Sarg wird Himmel und Erde sein...”.<sup>19</sup> Dieses Bild wandelt Kikaku in großartiger Weise ab. Der Bettler “hat” nicht etwa nur Himmel und Erde zum Sommergewand, er “hat sie sich angezogen”, “trägt sie” (*ki-taru*, aktiv, mit transitivem Verb, Zustandsbezeichnung), was eine wunderbare taktile Vorstellung evoziert: Die Erde, auf der der Bettler ruht, ist die eine Seite des Sommergewandes, die warmen Lüfte, die die bloße Haut umstreichen, bilden die andere Seite.

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

Miyamori (S. 252) kommt mit seiner Version m.E. dem Sinn am nächsten, wenn auch die stets nüchterne Prosa-Version wenig von “Dichtung” spüren läßt. (Die erste Fassung seiner eintausend *haiku*-Übersetzungen war kennzeichnenderweise, wie Miyamori selbst im Vorwort der Ausgabe von 1932 berichtet, “intended for Japanese students of English”, sollte also wohl hauptsächlich erkennbar parallele, textnahe Entsprechungen bieten!)

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

Bei Henderson (S. 55) kommt wegen des “schönen” Endreims ein unschönes “goes” herein, was den Nachvollzug des oben analysierten Bildes empfindlich stört:

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

Auch Ulenbrook (1995, S. 91) ist – wirklich ausnahmsweise – relativ eng am Text:

---

<sup>19</sup> Vgl. die Übers. von Richard WILHELM: *Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Neuaufl. Düsseldorf, Köln: Diederichs 1969 (1912): 294.

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

Hier stört lediglich der schlecht nachvollziehbare Plural der “Sommerkleider” (Silbenfüller) und das unmotivierte “doch” (ebenfalls Silbenfüller), ein Wörtchen, das Ulenbrook inflationär oft verwendet.

In der Übersetzung von Coudenhove (S. 186) ist das unverzichtbar wichtige, zentrale *ki-taru* – “hat sich angezogen” – nicht wörtlich und erkennbar übersetzt:

Nacktes Bettlerglück!  
Himmelsrund und Erde dient  
ihm zum Sommerkleid.

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

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

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

1. Die Verse, die auf einer reichen Dichttradition fußen und einer anspruchsvollen und vielgestaltigen literarischen Szene entstammen, sind mehrdimensionaler und erheblich raffinierter als es auf Grund ihrer Kürze den Anschein hat.
2. Über sekundäre “Quellentexte” (Miyamori, Blyth) einen Zugang zwecks Übersetzung oder Nachdichtung zu suchen, ist gefährlich und führt unweigerlich in eine interpretatorische Sackgasse.

3. Vor der Übertragung muß eine strenge sprachliche Analyse und eine übersetzungsrelevante Textanalyse stehen, die alle sprachlichen und ästhetischen Bezüge klärt.<sup>20</sup>
4. Das bedeutet selbstverständlich eine Ausrichtung am Urtext und ein Ausschöpfen aller einschlägigen japanischen Kommentare.
5. Es gibt kein kontextfreies *haiku*. Anthologien, die kommentarlos *haiku* auf *haiku* reihen, erzeugen ein Zerrbild von diesem Textgenre. Zu fordern ist: Einbettung der übersetzten Verse in ein Mixtum (?) von Kommentar und vorsichtiger Interpretation. Alle Überschriften (*maegaki*) sind, *da zum Text gehörend*, selbstverständlich mitzuübersetzen.
6. Erst wenn "aus-interpretiert" ist, darf übersetzt werden. Nur was im Kern verstanden ist, kann man auch nachdichten.

\*\*\*

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

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

Das Problem der ästhetischen Äquivalenz führt sodann zur Frage nach der ästhetischen Leistung des *haiku* überhaupt. Es ist ohne Zweifel das "Kunststück", das in diesem Augenblick als bedeutsam Erachtete in dieser Kürze so gesagt zu haben – und zwar im Kontrast zu allen bisherigen Versen, die

---

20 Vgl. Werner KOLLER: *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg: Quelle und Meyer 1979: 68ff.

Autor und vermutete Rezipienten kennen. Das heißt nichts weniger, als daß der Kommentar, aus der Kenntnis der literarischen Tradition, zumindest einen Teil des ästhetischen Moments ausgleichen, "hinüberbringen" muß, was der einfachen Gleichsetzung mit einem Übersetzungstext nicht gelingen kann. Daß die Übersetzung selbst zumindest eine Vorstellung von der äußersten, pointierten Knappheit vermitteln muß, steht dabei außer Frage. Deshalb verbieten sich m.E. alle kommentierenden, ausschmückenden Textergänzungen im Übersetzungsvers.

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

1. Eine Übersetzung, der Original und philologischer Kommentar beigegeben ist, kann keine freie, schönende, gar sich "dichterisch" gebende Version sein.
2. Zum möglichst genauen Nachvollzug wird zunächst angestrebt, die Reihenfolge der Sinneinheiten des *haiku* in seinen drei Zeilen beizubehalten, d.h. die Abfolge der Rezeption des Originals möglichst nachzubilden.
3. Die Silbenzahl des *haiku* wird weitestgehend nachvollzogen, getreu der Devise, daß einer strengen Bindung in der Ausgangssprache keine beliebige Freiheit in der Zielsprache entsprechen kann. Es ist im übrigen erstaunlich, wie verhältnismäßig leicht – nach einigen Variationsversuchen – eine solche Formung fällt. Dabei gelten gelegentliche Unter- und Überschreitungen von ein bis zwei Silben als tolerabel, wenn nur die Abfolge "kurze Zeile - lange Zeile - kurze Zeile" sowie – wichtig! – die Symmetrie erhalten bleiben.
4. Einige wenige formale Entsprechungen werden i.d.R. versucht, sind aber nicht durchgehend einzuhalten:
  - a) Der leicht ausrufenden, eine Zeile abtrennenden Partikel *ya*, dem wichtigsten *kireji* im Versinneren, entspricht ein Gedankenstrich.
  - b) Die Schlußpartikel *zo*, *ka* und besonders das häufigste exklamative Mittel *kana* werden durch ein Ausrufungszeichen wiedergegeben.
  - c) Nur beim Vorhandensein eines verbalen oder adjektivischen Schlußprädikats steht ein Punkt.
  - d) Bei Zeilenendigung auf ein Substantiv (sog. *taigendome* 体言止, stark deiktisch mit der Vorstellungs-Suggestion) steht kein Punkt.
5. Es wird grundsätzlich auf normalen Satzbau mit natürlichem Silbenfall geachtet, ohne unnötige Inversionen. Auf die bei *haiku*-Übersetzungen beliebten und üblichen Silben-Füllsel wird verzichtet.

6. Es wird eine unpräzise und auf keinen Fall überhörende Sprache angestrebt, schlichte und vor allem betont lakonische Diktion ist das Ziel.

### *Literaturangaben*

#### Übersetzungsanthologien:

- BLYTH, REGINALD HORACE: *Haiku*, 4 Bände, Tôkyô: Hokuseidô (Paperback edition) 1982 (<sup>1</sup>1948–1952).
- COUDENHOVE, GEROLF: *Japanische Jahreszeiten. Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*, Zürich: Manesse <sup>6</sup>1991 (<sup>1</sup>1963).
- KRUSCHE, DIETRICH: *Haiku. Japanische Gedichte*, München: dtv 1994 (<sup>1</sup>1970; dtv Klassik; Literatur, Philosophie Wissenschaft).
- MAY, EKKEHARD: *Shômon. Das Tor der Klause zur Bananenstaude. Haiku von Bashô's Meisterschülern Kikaku, Kyorai, Ransetsu*, Mainz 2000.
- MIYAMORI, ASATARÔ: *An Anthology of Haiku, Ancient and Modern*, Tôkyô: Maruzen 1964 (<sup>1</sup>1932).
- KUNIYO TAKAYASU und HAUSMANN, MANFRED: *Ruf der Regenpfeifer. Japanische Lyrik aus zwei Jahrtausenden*, München: Bechtle Verlag 1961.
- ULENBROOK, JAN: *Haiku, Japanische Dreizeiler*, 2 Bände, Stuttgart: Reclam 1995 u. 1998 ("Neue Folge").

#### Textausgaben:

- GS = "Gempôshû (Hattori Ransetsu)", in: *Fukyûhan Haisho taikai*, Bd. 11 (= Genroku meika kusen), Shunjûsha 1929.
- NKBT = *Nihon koten bungaku taikai*, Bd. 92, *Kinsei haiku haibunshû*, Iwanami Shoten 1964. Kommentator für die zitierten Verse ist Abe Kimio.
- NKBZ = *Nihon koten bungaku zenshû*, Bd. 42, *Kinsei haiku haibunshû*, Shôgakusan 1972. Kommentar für die zitierten Verse ist Kuriyama Riichi.
- TKZ = *Takarai Kikaku zenshû*, Bd. 1, Benseisha 1994.