

Der Ruf des Hototogisu

Allitera Verlag

KLAUS-DIETER WIRTH, Neuphilologe, veröffentlicht Haiku, Essays und andere Artikel zu diesem Genre insbesondere im internationalen Bereich schon seit 1995. Er ist Vorstandsmitglied der DHG (Deutsche Haiku Gesellschaft) und aktives Mitglied weiterer Haiku-Gesellschaften (AT, NL/BE, FR, ES, GB, US) mit regelmäßigen Beiträgen für deren Zeitschriften, Mitherausgeber des dt.-engl. Internet-Magazins *Chrysanthemum*. Seine Haiku und zahlreiche andere Veröffentlichungen erschienen in fünf Sprachen.

Buchpublikationen:

Zugvögel – Migratory Birds – Oiseaux migrants – Aves migratorias, 199 S., Hamburg 2010, ISBN 978-3-937257-27-3,

Im Sog der Stille – In the Wake of Silence – Dans le sillage du silence – En la estela del silencio, 240 S., Hamburg 2013, ISBN 978-3-937257-72-3,

Mitten ins Gesicht – Haiku aus dem Krieg 1914–1918 (eine Übersetzung aus dem Französischen), 134 S., Hamburg 2014, ISBN 978-3-937257-75-4,

Der Duft des Tuschsteins (eine Haiga-Anthologie mit 73 Abbildungen des rumänischen Künstlers Ion Codrescu), 184 S., Hamburg 2015.

ION CODRESCU war bis Ende 2017 Professor für Grafik und Kunstgeschichte an der Ovidius Universität in Konstanza, Rumänien. Da sein Interesse dem Haiku gilt, ist es nicht verwunderlich, dass er auch ein u. a. in Japan ausgebildeter Künstler der Kalligraphie und hier im Besonderen der klassischen Sumi-e-Technik geworden ist. Damit ist er einer der ganz wenigen Haiga-Künstler in der westlichen Welt, der auch in Japan hohe Anerkennung genießt und mehrfach sowohl an japanischen als auch amerikanischen Universitäten Lehraufträge erhielt.

Er organisierte 1992 und 1994 in Konstanza die ersten internationalen Haiku-Festivals Rumäniens und edierte sodann die internationalen Haiku-Zeitschriften *Albatros* (1992–2002) und *Hermitage* (2004–2007).

Neben zahlreichen Buchveröffentlichungen im In- und Ausland, mehr als 130 Buch-Illustrationen und über 50 Ausstellungen weltweit, finden seine Zeichnungen bei Sammlern und in bis jetzt fünf staatlichen Museen (Japan, USA) Eingang und Beachtung.

KLAUS-DIETER WIRTH

Der Ruf des Hototogisu

Grundbausteine des Haiku

Teil I

Allitera Verlag

Originalausgabe Juni 2019
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2019 Buch&media GmbH, München
Layout, Satz und Gestaltung: Johanna Conrad
Gesetzt aus der: ITC Goudy Sans Std und der Goudy Oldstyle Std
Umschlagmotiv: Ion Codrescu
Printed in Europe · ISBN 978-3-96233-155-9

Allitera Verlag
Merianstraße 24 · 80637 München
info@allitera.de · www.allitera.de

Inhalt

Danksagung	7	
Einleitung	9	
I. Grundkomponenten der Struktur des Haiku		
Tradition und Rezeption	13	
1. Das 5-7-5-Silbenschema	15	
2. Das Jahreszeitenwort	23	
3. Das Schneidewort	29	
4. Wesensmerkmale des Haiku	33	
5. Zeichensetzung, Groß- oder Kleinschreibung im Haiku	37	
II. Grundbausteine des Haiku		49
1. Das Überraschungsmoment	49	
2. Kontrastierung	51	
3. Synästhesie	61	
4. Wiederholung	69	
5. Alliteration und Assonanz	77	
6. Ursache und Wirkung	87	
7. Humor	95	
8. Personifizierung	105	
9. Korrespondenz	113	
10. Klangmalerei	121	
11. Feststellung	133	
12. Zeitbehandlung	141	
13. Das diskrete Ich	151	
14. Paradox	165	
15. Der kulturhistorisch-landeskundliche Hintergrund	173	
16. Abstrakta	191	
17. Vergleich	201	
18. Atmosphäre	211	
19. Fortsetzung	219	
20. Beschreibung	227	
Literaturverzeichnis	237	
Haiku-Autorenverzeichnis	249	
Anmerkungen	257	

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meiner Frau Beate und unserem Sohn Tobias für ihre Hilfe bei der konzeptionellen Ausgestaltung des Textes sowie bei der Zusammenstellung der Quellen- und Autorenverzeichnisse, Herrn Klaus W. Burgdorf für die buchgerechte Einrichtung des Manuskripts und Ion Codrescu, meinem »spiritual friend« – rumänischer Kunstprofessor und einer der wenigen international anerkannten *sumi-e*-Techniker in der westlichen Welt – für den Einbandentwurf und seine bildnerisch-kalligrafische Aufbereitung ausgewählter Haiku zu eigenwertigen Haiga-Illustrationen.

Einleitung

Den Anstoß zum Verfassen dieses Kompendiums gaben einmal wiederholte Bitten seitens der Leser meiner »Grundbausteine des Haiku«, die mittlerweile bereits in 35 Folgen in der Vierteljahresschrift *Sommergras* der DHG (Deutsche Haiku-Gesellschaft) erschienen sind, zum anderen inzwischen aber auch schon großen Anklang im Ausland gefunden haben. So erscheinen sie bereits in 21. Folge unter dem gleichnamigen Rubriktitlel *Haikubouwstenen* im *Vuursteen*, der gemeinsamen Haiku-Zeitschrift des HKN (Haiku Kring Nederland) und des HCV (Haikoe-centrum Vlaanderen) sowie in 16. Folge unter dem Rubriktitlel *Poétique du haïku* in der französischen Haikuzeitschrift *Gong* der AFH (Association francophone de haïku). Mit der Veröffentlichung der 1. Folge im *Vuursteen* Winter 2013 wurden die »Grundbausteine des Haiku« logischerweise um deutsche Beispiele ergänzt, welche nämlich bis gegen Ende der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum leider noch nicht in hinreichender Anzahl und Qualität zur Verfügung gestanden hatten. Außerdem sollte damals gerade der Blick auf das inzwischen schon blühende internationale Haikugeschehen zur hiesigen Horizonterweiterung beitragen und damit der bis dahin weitgehend praktizierten Beschränkung auf eine nur nationale Sichtweise entgegenwirken. Ab dem *Sommergras*-Heft Nr. 112, März 2016, warten nun auch die »Grundbausteine des Haiku« erfreulicherweise mit guten deutschen Beispielen auf. Die internationalen Quellentexte stammen seit eh und je überwiegend aus den Haupthaikuzeitschriften ihrer jeweiligen Länder: *Frogpond* und *Modern Haiku* (USA), *Haiku Canada Review* (Kanada), *Blithe Spirit* (Großbritannien), *Vuursteen* (Niederlande/Belgien), *Gong* (Frankreich), *Hojas en la acera* (Spanien), die japanischen und sonstigen Beispiele diversen internationalen Anthologien oder meist zweisprachigen Einzelveröffentlichungen befreundeter Autorinnen und Autoren. Alle Übersetzungen ins Deutsche wurden – wenn nicht anders vermerkt – von mir selbst vorgenommen.

Im Hinblick auf die Veröffentlichung hier nun als Buch war es sinnvoll, einige Abänderungen bzw. Umstellungen vorzunehmen. Zunächst musste die Zahl der Beispiele gekürzt und auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden, was letztlich eher positiv zu sehen ist, da damit eine Konzentration auf das überzeugendste Material einherging. Sodann musste der nationalen Abfolge der zugrunde liegenden Ausgangstexte eine einheitlichere Struktur beigegeben werden. In diesem Sinne folgen jetzt auf die japanischen Basisbeispiele zunächst die deutschsprachigen, niederländischen und flämischen, sodann die englischen in Ausweitung ih-

res Sprachraums, also im Wesentlichen Irland, Kanada, USA, Indien, Australien und Neuseeland, weiter diejenigen romanischsprachiger Länder, hauptsächlich Frankreich und Spanien, und schließlich noch solche anderer Sprachen. Hier ist zu berücksichtigen, dass insbesondere die recht regen slawischsprachigen Autoren des Balkans gezwungen sind, ihre Haiku immer zusammen mit einer englischen Version zu veröffentlichen, um überhaupt international auf sich aufmerksam machen zu können, was letztlich leider allzu oft zu nicht recht gelungenen Übersetzungen führt.

Innerhalb der einzelnen Sprachgruppen sind die Texte nun nach den Nachnamen der Autoren geordnet. Etwas problematisch wird es bei denjenigen, die sich Pseudonyme zugelegt haben, was besonders im spanischsprachigen Raum sehr beliebt ist. Man stolpere also nicht über Namen, wie Diente de León (für Antonia Sánchez Verdejo, ES), Hadaverde (für Leticia Sicilia Saavedra, ES), Momiji (für Félix Arce, ES), Palmira (für Susana Benet, ES) oder auch Bikko (für Jean-Claude Nonnet, FR), Taiki Haijin (für Eike Westermann, DE), an'ya (für Anđa Petrovi, RS/US) oder Haiku Elvis (für Carlos Colón, US). Allerdings ist diese Gepflogenheit, Künstlernamen (*haigo*) zu verwenden, gerade auch bei japanischen Haikudichtern nicht gerade selten anzutreffen. Zudem setzt man bei normaler Namensangabe in Japan – anders als im Westen – immer den Nachnamen voran. In unserem Falle wurde dieser Brauch nun zur einfacheren Orientierung an die westliche Form angeglichen; dies nach bestem Wissen und Gewissen, denn nicht immer konnte aus den Quellen eine eindeutige Zuordnung abgeleitet werden. Die Landesherkunftsbezeichnungen (siehe oben) sind nicht länger den betreffenden Kfz-Kennzeichenkürzeln entnommen, sondern der internationalen Kodierliste ISO 3166 ALPHA-2.

Im Übrigen wird man im Laufe der einzelnen Folgen der analytischen Betrachtungen bald feststellen, dass sich auch Haiku gerne verdichtet aus mehreren verschiedenen Grundbausteinen zusammensetzen¹. Die thematische Zuordnung im Einzelnen erfolgte letzten Endes jeweils nach dem offensichtlichsten Schwerpunkt. Was die Abfolge bei der Behandlung der verschiedenen Aspekte angeht, so wurden in der Regel inhaltsbezogene und formbetonte abgewechselt um zu verdeutlichen, dass beide Kriterien grundsätzlich in einem sich durchdringenden Wechselverhältnis stehen.

Im Verlauf der Planungsphase kam des Weiteren bald der Gedanke auf, dass die »Grundbausteine des Haiku« als Einzelelemente, die sie als solche ja darstellen, geradezu noch nach einem grundsätzlichen Fundament verlangen, um auf diese

Weise das Thema Haiku als Ganzes abzurunden. Gedacht war an die Kernkomponenten der 5-7-5-Silbenstruktur (*teikei*), an das Jahreszeitenwort (*kigo*) und das Schneidewort (*kireji*) sowie an gewisse Wesenselemente des Haiku und die Problematik der Zeichensetzung. Zum Glück standen mir dazu bereits die notwendigen Artikel in Form von Vorträgen oder Veröffentlichungen im internationalen Bereich zur Verfügung, eine gute Gelegenheit, alles auf den neusten Stand zu bringen. So ist zu hoffen, dass dergestalt ein gewisses Handbuch entstanden ist, das sowohl dem interessierten Einsteiger in die Welt des Haiku als auch dem fortgeschrittenen Liebhaber als Orientierung nützliche Dienste zu leisten vermag.

In Anbetracht der noch größeren Anzahl der Grundbausteine und der trotz Kürzung verbliebenen stattlichen Summe der zusammengetragenen Haiku-Beispiele musste von dem ursprünglichen Plan abgesehen werden, alle ins Auge gefassten Grundbausteine in nur einem einzigen Buch zu vereinen. Deshalb ist für die Fortsetzung ab Grundbaustein 21 ein zweiter Band vorgesehen.

Noch ein Wort zum Titel des Buches: *Hototogisu* ist der japanische Name des Gackelkuckucks (*cuculus poliocephalus*), einer Spezies, die in Europa nicht vorkommt, äußerlich zwar ähnlich aussieht, doch kleiner ist und längere, kompliziertere melodische Rufe ausstößt. Der Hototogisu gilt als der Sommervogel schlechthin. Er »streicht wie unser Kuckuck nach dem Singen auffällig waagrecht ab und wird auch in der Kunst stets so dargestellt.«² Außerdem spielt er seit eh und je eine bedeutsame Rolle als literarisches Motiv. »Dabei ist anzumerken, dass das Wort ›Kuckuck‹ nicht die gleichen Assoziationen hervorruft wie bei uns. Der Ruf des Hototogisu, des kleinen japanischen Kuckucks, ist gewöhnlich in der Abenddämmerung zu hören. Er wird nicht nur als schön empfunden, sondern auch als ein wenig traurig; andere Namen für den Hototogigu sind ›Vogel der anderen Welt‹, ›Vogel enttäuschter Liebe‹ usw.«³ Schließlich gründete Masaoka Shiki, der »Vater des modernen Haiku« 1897 eine Zeitschrift gleichen Namens, die bald zum führenden Forum des japanischen Haiku werden sollte und als älteste ihrer Art noch heute existiert. Shiki hatte diesen Titel gewählt, weil er in der Symbolik, die sich mit diesem so populären Vogel verbindet, auch eine gewisse Parallele zu seiner eigenen Lebenssituation sah. Bezeichnenderweise ist sein Pseudonym Shiki nur ein anderer Name für den kleinen Sänger.

I. Grundkomponenten der Struktur des Haiku Tradition und Rezeption⁴

Jeder Haikulier dürfte bei seinen Bemühungen um diese kürzeste Gedichtform der Weltliteratur gleich zu Anfang als Anleitung mit auf den Weg bekommen haben, dass hier insbesondere drei Hauptkriterien zu beachten sind: der dreiteilige Aufbau im 5-7-5-Silbenschema (*teikei*), die Einbindung eines Jahreszeitenworts (*kigo*) und der Einschub eines Schneideworts (*kireji*). Abgeleitet von der Struktur des traditionellen japanischen Haiku (*dentô haiku*) galten diese Charakteristika lange als feste Orientierungspunkte, bis sie im Verlauf der Rezeption des Genres in der westlichen Hemisphäre immer mehr infrage gestellt wurden, ausgehend vor allem von den Vereinigten Staaten von Amerika.

In der folgenden Analyse sollen zunächst diese vorgefundenen Voraussetzungen selbst genauer herausgearbeitet werden, um sodann ihre Übertragbarkeit auf die Gegebenheiten im außerjapanischen Kulturbereich zu überprüfen. Als Ergebnis wird sozusagen eine neue Bestandsaufnahme der unabdingbaren Grundkriterien angestrebt, die das Wünschenswerte mit dem Machbaren verbindet.

I. Das 5-7-5-Silbenschema

Hier lag eine wohl einmalige Sprachbesonderheit vor, da sich im Japanischen der allgemeine strukturelle Rhythmus fast jeder Aussage schon rein naturgemäß in eben diesen gewissen Fünfer- oder Siebenereinheiten vollzieht. Linguistisch genauer müsste man gleich an dieser Stelle von Moren⁵ statt von Silben sprechen, denn beide können zwar oft einander gleichgesetzt werden, sind aber dennoch von anderer Natur. Zunächst ist eine More eine subsilbische Maßeinheit, d. h. eine Silbe kann gegebenenfalls weiter in Moren zerlegt werden, ein zweisilbiges Wort etwa dreimorig sein. Sodann ist eine More primär eine temporale Maßeinheit, die die Silbendauer oder ihr zeitliches Gewicht bezeichnet.⁶ Lassen wir es zunächst auf dieser allgemeinen Begriffsklärung beruhen. Es handelt sich also um einen 5-7-5-morigen und nicht 5-7-5-silbigen Takt, der als solcher schon die japanische Sprache in ganz eigentümlicher Form akzentuiert, und das bis in ganz normale Formulierungen des Alltagslebens hinein. Hier einige Beispiele:

anzen wa/kuruma no hito no/yuzuriai

zur Sicherheit/der Fußgänger und Autofahrer/gegenseitige Achtung

tobidasuna/kuruma wa kyû ni/tomarenai

nicht drauflos stürzen/die Autos können nicht anhalten/von jetzt auf gleich

ki wo tsukeyo/mainichi tôru/michi da kedo

aufpassen/selbst wenn sie jeden Tag/denselben Weg gehen

Wie man feststellen kann, sind alle diese Anweisungen, die einer Kampagne zur Sicherheit im Straßenverkehr entnommen sind, formal wie Haiku im 5-7-5-Morenschema aufgebaut. Nicht etwa, weil sich ihr Verfasser bewusst so hätte ausdrücken wollen, sondern weil den Japanern dieser Rhythmus von vornherein ganz natürlich vorkommt. Formulierungen dieser Art erreichen einfach eher die Aufmerksamkeit des Publikums. Es kann sie sich in dieser Form besser merken, weil es sich eben um eine metrische Skandierung handelt, die der Struktur der japanischen Sprache selbst zugrunde liegt. Etwa 60% ihrer Wörter sind nämlich aus zwei und 30% aus drei Moren aufgebaut. Fügt man nun noch die üblichen einmorigen, enklitischen Partikel hinzu, die bei jedem Wort erst die eigentliche grammatische Rolle anzeigen, ist die Wahrscheinlichkeit, Sätze zu bilden, die auf der 5-7-5-Morenstruktur basieren, äußerst hoch. Und so weisen dann Zusammensetzungen, wie etwa *kôtsûkikan* = Verkehrsmittel, *nyûkokushinsa* = Einwanderungskontrolle, *nihontaizai* = Aufenthalt in Japan) gleich sieben Moren auf.⁷

Diese gewisse rhythmische Asymmetrie bestimmt natürlich umso mehr die Poesie. Schon die älteste überlieferte und umfangreichste Anthologie, das *Man'yōshū* aus dem 8. Jh., enthält 4175 *Waka*, heute *Tanka* genannt, die aus fünf Versteilen mit der silbenähnlichen⁸ Aufteilung 5-7-5-7-7 bestehen, ferner 262 *Chōka*, ein Langgedicht, bei dem sich fünf- und siebenmorige Verse in beliebiger Zahl abwechseln, um dann mit einem siebenmorigen Verspaar abzuschließen. Außerdem finden sich in dieser Sammlung noch 61 *Sedōka* mit dem Schema 5-7-7-5-7-7. Das *Katauta* (5-7-7), ein Liebesgedicht, wird oft nur als »Halblied« eines *Sedōka* angesehen. Ein *Dodoitsu* wiederum weist die Reihung 7-7-7-5 auf, das *Bussho-kuseki-ka* (Buddhafaßspurgedicht) die Abfolge 5-7-5-7-7-7. Schließlich fordert man als Meister die Teilnehmer einer Dichtrunde mit dem Titeldoppelvers eines *Maeku* (7-7) zur Fortsetzung auf.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Beobachtung gerade aus der oppositionellen Perspektive, nämlich die Tatsache, dass die Vertreter des *Gendai*-Haiku (»Modernes Haiku«) trotz ihrer prinzipiellen Absage an alle traditionellen Regelvorgaben gerade mit dem Dogma der 5-7-5-Morenschablone größte Schwierigkeiten haben, sich überhaupt davon zu lösen. Es sind sogar weniger als 5 % der Fälle. Ein Ergebnis, das wiederum beweist, dass die 5-7-5-Skandierung eindeutig im Wesen der japanischen Sprache selbst und nicht in einer oktroyierten poetischen Praxis begründet liegt.⁹

Betrachten wir nun die Forderung nach einer strengen Einhaltung des 5-7-5-Silbenschemas in der außerjapanischen Sprachwelt, so zeigt sich unabhängig von aller Diskussion um Moren- oder Silbenorientierung, dass sich ein solches Diktat schon rein logisch gar nicht durchhalten lässt. Denn es würde einschließen, dass man rein formal nur wegen ihrer zu großen Wortlänge von vornherein auf so manche inhaltlich haikubedeutsamen Begriffe verzichten müsste. Greifen wir dazu etwa nur einige wichtige Jahreszeitenwörter der japanischen Haikuliteratur heraus. Sie alle sind in den nachfolgenden Sprachen bereits 6-silbig, und das ohne ihren Artikel, wären demnach weder in der ersten noch in der dritten Zeile einsetzbar: dt. *Sommersonnenwende*, ndl. *dag-en-nachtevening* (Tagundnachtgleiche), engl. *lily of the valley* (Maiglöckchen), frz. *bonhomme de neige* (Schneemann), span. *campanilla blanca* (Schneeglöckchen). Weiter wird jeder, der sich ernsthaft mit Übersetzungen beschäftigt, gleich bestätigen, dass sich die formale Struktur oft selbst nach Streichungen, die möglicherweise schon vorab gezwungenermaßen am Inhalt vorgenommen werden mussten, einfach nicht mehr adäquat wiedergeben lässt, erst recht nicht, ohne dass die Zielsprache dabei an Natürlichkeit verliert. Im Endeffekt hieße das sogar, dass gewisse inhaltliche Aussagen grundsätzlich nicht formgerecht übertragen werden können.

Zwischenbilanz: Diese spezielle sprachrhythmische Grundstruktur des Japanischen zeigt sich in ihrer Eigenart so ausgeprägt, dass sie kaum ihresgleichen findet. Was hier von Natur aus mitgegeben erscheint, muss anderswo fast immer erst angepasst werden, und das ohne Garantie für ein Gelingen. Das krampfhaftes Bemühen um formale Originaltreue verführt zu unnatürlicher Sprachführung, zu grammatischen Verrenkungen, überflüssigen Silbenanreicherungen und unmotivierten Zeilensprüngen. All das sollte auf keinen Fall geschehen, auch wenn die 5-7-5-Silbenschemata nach wie vor als eine wertvolle Orientierungshilfe gerade für Anfänger anzusehen ist, um zunächst die erforderliche Sprachdisziplin einzuüben.

Die Einteilung nach Silben im Westen ging – kaum überraschend – auf die ersten europäischen Entdecker und Übersetzer des Haiku¹⁰ zurück, die verständlicherweise nach vertrauten Bezugspunkten Ausschau hielten, welche es ihnen ermöglichte, geeignete Zuordnungen im Hinblick auf ihre eigene Sprache und Literatur vorzunehmen. Dies geschah zur Zeit des Übergangs vom 19. zum 20. Jahrhundert. Als Folge davon wurde das Haiku inhaltlich zunächst auch an das Epigramm¹¹ oder den Aphorismus¹² herangerückt. Weiterhin fügte man gelegentlich eine Überschrift hinzu und wählte sogar die Reimform für die erste und dritte Zeile wie die Amerikaner Kenneth Yasuda¹³ und Harold G. Henderson¹⁴ bei diesem Haiku von Yosa Buson:

The Sudden Chillness

The piercing chill I feel:
my dead wife's comb, in our bedroom,
under my heel ...

Plötzliche Kälte
Durchdringende Kälte fühle ich:
der Kamm meiner toten Frau in unserem Schlafzimmer
unter meinem Absatz ...

Hier noch zum Vergleich eine freiere Übersetzung desselben Haiku:

Wie es mich durchfuhr!
Im Schlafrum trat ich auf den Kamm
meiner verstorbenen Frau!¹⁵

Japanische Dichter hingegen kennen im Grunde genommen gar keinen Reim. Nicht weil es für sie zu schwer wäre, einen einzurichten, sondern im Gegenteil,

weil es ihnen viel zu leicht fiel, was wiederum unmittelbar mit der Struktur ihrer Sprache zusammenhängt. Zu viele Wörter sind an sich schon gleichlautend bei unterschiedlichen Bedeutungen und außerdem enden fast alle auf einen Vokal¹⁶.

Nur als weitere Veranschaulichung am kuriosen Außenrand noch zwei der zahlreichen Angebote zu dem wohl berühmtesten Haiku überhaupt, Bashô's

Der alte Teich.
Ein Frosch springt hinein –
das Geräusch des Wassers.¹⁷

Zunächst von Curtis Hidden Page (1870–1946), einem amerikanischen Akademiker, typisch für das damalige poetische, westliche Denken:

A lonely pond in age-old stillness **sleeps** ...
Apart, unstirred by sound or motion ... till
Suddenly into it a little frog **leaps**.

Ein einsamer Teich schläft in jahrhundertalter Stille ...
Abseits, ungestört von Laut oder Bewegung ... bis
Plötzlich in ihn ein kleiner Frosch hineinspringt.

Sodann von James Kirkup¹⁸, der sich als eigentlich strenger Vertreter des 5-7-5-Silbenschemas hier wohl einen besonderen Scherz erlaubt hat:

pond	Teich
frog	Frosch
plop!	plumps!

Erst viel später stellte man dann im Bemühen um eine adäquatere formale Übertragung des Haiku fest, dass die Einteilung nach Silben letztlich gar nicht den japanischen Gegebenheiten entspricht, da man sich hier eben nach Moren richtet. Silben sind morphologische Lauteinheiten, Wortformelemente mit einem Vokal oder Diphthong als Träger, der meist von einem oder mehreren Konsonanten begleitet und durch Artikulationspausen begrenzt wird. Das deutsche Wort »Angschweiß« etwa besteht aus zwei Silben, für Japaner eine kaum nachvollziehbare Vorstellung!

Die Sachlage im Japanischen hingegen stellt sich viel übersichtlicher dar. Hier entspricht einer More (*on*)¹⁹ eine kurze Lautkomponente, die fast ausschließlich

nur aus einem Konsonanten und einem Kurzvokal besteht. Typus: *i-ke-ba-na*, also = 4 Moren (*on*). Ist der Vokal jedoch lang, ergeben sich 2 Moren. Typus: *Ba-shô*²⁰, also = 3 Moren. Seltsamerweise gilt auch ein silbenschießendes -n als eigenständige More, ebenso der erste Konsonant im Falle einer Doppelkonsonanz im Wortinneren. Demnach besteht *kekkon* (Hochzeit) aus 4 Moren, nämlich aus der Abfolge *ke-k-ko-n*. Sogenannte Digraphe, wie *kya*, *myo*, *ryu* werden wiederum nur als eine einzige More gewertet, da sie beim zusammengezogenen Sprechen auch nur wenig Zeit in Anspruch nehmen. Kommen wir noch einmal auf die frühe *man'yôshû*-Anthologie zurück, um den erheblichen Unterschied zwischen Silben- und Morenzählung zu verdeutlichen. Es dürfte Einigkeit bestehen, *man'yôshû* als dreisilbiges Wort anzusehen, doch es hat nicht weniger als 6 Moren: *ma-n-yo-o-shu-u*. Hinzu kommt, dass Vokalquantität (Kürze oder Länge), wie übrigens im Deutschen, bedeutungsdifferenzierend ist: *shôjo*, 3 Moren, heißt »Mädchen«; *shojo*, 2 Moren, »Jungfrau«. Dazu im Vergleich deutsche Beispiele, wie »Fall« : »fahl«, »Mitte« : »Miete«, »weg« : »Weg«. Dagegen spielt etwa im Französischen und Spanischen die Vokalquantität überhaupt keine Rolle, weshalb hier auch eine Einteilung nach Moren völlig sinnlos wäre. Somit ist auch die More keine universelle prosodische Kategorie, also für alle Sprachen relevant. Weiter ist zu berücksichtigen, dass die Regeln, die in den Sprachen festlegen, welche Lauteinheit als kurz oder lang anzusehen ist – verglichen mit dem klaren Konzept im Japanischen – viel komplizierter sind, unterschiedlich, ja oft uneindeutig, insofern noch sperriger für den allgemeinen Gebrauch und weniger empfehlenswert als das Aufteilungsverfahren nach Silben.

Ein weiterer Versuch, die Problematik in den Griff zu bekommen, wurde von dem wohl bedeutendsten Promoter des westlichen Haiku Reginald Horace Blyth unternommen, indem er eine grundsätzliche Dreiteilung mit zwei, drei und zwei Hebungen, sprich betonten Silben, für die einzelnen Zeilen vorschlug, dabei die Zahl der Senkungen offenließ. Ein einfaches und brauchbares Verfahren, andererseits widersprechen akzentuierende Verse wiederum dem Charakter der japanischen Sprache, in der alle Silben gleichmäßig betont werden. Folglich kann auch dieser Zugang nicht ganz zufriedenstellen. Immerhin trägt er klar und deutlich der traditionell größeren Länge der Mittelzeile Rechnung.

Was nun verbleibt hinsichtlich der Versstruktur nach all diesen Feststellungen und Erwägungen als gemeinsamer Nenner? Erstens die klare formale Dreiteilung, zweitens ein gewisser elliptischer Stil und drittens ein gut strukturierter Rhythmus. Aber auch der sollte letztlich nicht streng definiert sein, etwa durchgängig nach Maßgabe eines Trochäus²¹ oder in der Abfolge einer betonten und unbetonten Silbe. Allerdings hat sich gezeigt, dass eine betonte Silbe als Abschluss im

dritten Vers dem Haiku meistens eher förderlich ist. Vielmehr sollte der Rhythmus jeweils mit der inhaltlichen Aussage korrespondieren, sie unterstützen und damit hervorheben, wie in der folgenden, gelungenen Übertragung eines Haiku von Kobayashi Issa durch Gerolf Coudenhove:

Ja, die Nachtigall!
Auch vor Seiner Durchlaucht singt
sie das gleiche Lied!

Auf keinen Fall sollte es ein Rhythmus sein, der sich als bloße Mechanik ver selbstständig. Auch sollte der Text nicht nur einfach dahinplätschern, versickern, ruckeln oder gar stolpern. Es sollte ein Rhythmus »unterhalb von Bild und Bedeutung – ein Schreiten im Sprechen, ein betonter Rhythmus des Gehens in der Zeit, in den Raum²²« sein. Der Text muss letztlich geprägt wie die Münze des Mondes am Himmel stehen, dennoch weiterziehen und die Nacht erhellen. Bei aller gebotenen Kürze, ja elliptischen Verwendung der Sprache sollten indes – wie schon gesagt – weder grammatische Unkorrektheiten noch unmotivierte Zeilensprünge vorkommen, denen man leider viel zu oft begegnet, wenn mit Gewalt die Einhaltung des strikten 5-7-5-Silbenschemas angestrebt wird. Andererseits hat dieser Bauplan nach wie vor seine Bedeutung, um eben insbesondere Anfängern einen sicheren Anhalt zu geben, den Sinn für einen angemessenen Rhythmus zu stärken und das Gefühl für den erforderlich knappen Sprachduktus zu entwickeln. Außerdem verbirgt sich hier ein viel wichtigeres, fundamentales Strukturkriterium, die Asymmetrie (*hitaishô/fukinsei*), und zwar in den ungeraden Silbenzahlen und – noch ausschlaggebender – im Verhältnis der dreiteiligen Form zum zweigeteilten Inhalt, bei dem in der Regel entweder die ersten beiden oder die letzten beiden Zeilen nach dem Muster 5+7 bzw. 7+5 eine aussagemäßige Einheit bilden. Auf diese Weise ergibt sich die charakteristische, spannungsreiche Inkongruenz, die auch sonst nahezu alle Bereiche der japanischen Kunst und Literatur neben dem leeren Raum (*yohaku* bzw. *ma*) kennzeichnet.

Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass auch beim traditionellen japanischen Haiku immer wieder Ausnahmen zur Regel auftauchen. Hier ein Beispiel selbst vom Urklassiker Matsuo Bashô, das sogar 21 Moren zählt:

botan-shibe fukaku/wake-izuru hachi no/nagori kana

Frei übersetzt: »Eine Biene zögert, sich von den Staubgefäßen einer Pfingstrose zu lösen.« – ein gebrochenes Metrum, das die Japaner *hachô* nennen. Überlänge

DIESES BUCH BESTELLEN:

per Telefon: 089-13 92 90 46

per Fax: 089-13 92 9065

per Mail: info@allitera.de

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm
unter:

www.allitera.de

www.facebook.com/AlliteraVerlag

Allitera Verlag

Allitera Verlag • Merianstraße 24 • 80637 München
info@allitera.de • fon 089-13 92 90 46 • fax 089-13 92 90 65 •
www.allitera.de • www.facebook.de/AlliteraVerlag