



Robert F. Wittkamp

## Wie klingt die Reise?

Barfuß laufen  
durch den Regen meiner Heimat

*ame furu furusato wa hadashi de aruku*

Taneda **Santōka** (1882–1940) ist der bekannteste Vertreter der „Freien-Haiku“-Schule (*jyūritsu haiku*), die 1914 von Ogiwara Seisensui (1884–1976) ins Leben gerufen wurde. Für Seisensui war das Haiku ein impressionistisches Gedicht, frei von starren Formen wie der 5-7-5-Rhythmus und ohne aufgezwungenes Jahreszeitenwort (*kigo*). Zwei Bestandteile machten ein freies Haiku aus: Glanz oder Leuchtkraft (*hikari*), und Kraft (*chikara*). Santōka war ein Outsider, ein Trinker und ist – gerade im modernen Japan – als nicht gesellschaftsfähig zu bezeichnen. Er war ein Wanderer, der sein Leben lang unterwegs auf der Suche war. Was er suchte, wusste er wahrscheinlich selbst nicht, aber dieses Unterwegssein, immer auf der Suche nach etwas, zieht sich wie ein roter Faden durch seine Dichtung.

Der obige Vers zeigt einen Santōka, der nach vierzehn Jahren in der Kleidung eines Bettelmönches in seine Heimat zurückkam. Seine Strohsandalen waren durchgelaufen, und er musste barfuß durch den warmen Sommerregen gehen. Dies war aber für die Füße kein unangenehmes Gefühl, da der Boden in der Gegend von Höfu und Midajiri sehr sandig ist. Für Ōyama Sumita, der mit Santōka befreundet war und einige Bücher über ihn verfasste, wird durch diesen A-Laut, den er als „hell“ (*akarui*) empfindet, das Aufsetzen von Santōkas Füßen auf den warmen nassen Boden der geliebten Heimat hörbar. Auch in der deutschen Sprache kann der Klang von nackten (a!) Füßen auf nassem (a!) Sandboden oder die Berührung mit Wasser (a!) mit „patsch“ oder „platsch“ lautmalerisch wiedergegeben werden. Was die japanischen Erläuterungen jedoch übersehen, ist die geschickte Setzung der A-Laute

im Kontrast zu den U-Lauten, besonders erkennbar bei der Wiederholung am Anfang (... *furu furu* ...) und erneut am Ende (... *aruku*), die nahezu das gesamte Gedicht ausmacht (sechs „A-Moren“ versus sechs „U-Moren“). Wiederholungen sind ein wichtiges Merkmal für das Ritual und könnten in diesem Fall für eine besondere Ritualität der Sprache und dem rituellen Akt der Heimkehr stehen. Wir möchten hier jedoch auf einen anderen Aspekt hinweisen. Das japanische Sprachgefühl empfindet nämlich „U“ und „O“ als dunkle Laute mit traurigen, unwohligen Konnotationen, umgekehrt die hellen I-, E- und A-Laute als fröhlich und lebhaft. Aus Santōkas Tagebüchern wiederum ist seine ambivalente Haltung der Heimat gegenüber bekannt. War er dort, drängte es ihn in die Ferne. Aber befand er sich erst einmal auf einer Reise, überfiel ihn erneut das Heimweh. Santōka war ein Meister im Spiel mit den Lauten der Sprache, und der auffällige Kontrast kann kein Zufall sein. Das Haiku bringt somit auf der lautlichen Ebene, auf der „Ausdrucksebene“ Santōkas ambivalente Gefühle seiner Heimat gegenüber zum Ausdruck. Literaturwissenschaftlich nennt man das gewöhnlich Onomatopoesie, oder Onomatopoeie bzw. Lautmalerei. Da hier jedoch keine äußere Wirklichkeit, etwa das Knistern eines Feuers, abgebildet wird, lässt sich diese Technik abstrakter, aber in diesem Fall exakter, auch als Semantisierung der Ausdrucksebene beschreiben. Die von Ferdinand de Saussure, dem Begründer der Linguistik, als arbiträr beschriebene Verbindung zwischen dem materiellen Element des Zeichens (Signifikant) und seiner Bedeutung (Signifikat) existiert zwar nach wie vor, was nicht zuletzt die Übersetzung in eine andere lautliche Ebene beweist. Zugleich jedoch erhält der Signifikant eine Bedeutung, die „weniger arbiträr“ ist und sich auch nur äußerst schwer, wenn überhaupt, übersetzen lässt. Das *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft* von Thomas Eicher und Volker Wiemann (1997) erläutert, „daß die Gesamtheit der lautlichen und rhythmischen Mittel einen Signifikanten bildet, der ein eigenständiges Signifikat trägt“. Der Psychoanalytiker Jacques Lacan geht übrigens von der Vorstellung aus, dass das Signifizierte unaufhörlich unter dem Signifikanten „gleitet“. Er radikalisiert somit die Verbindung, die bei Saussure zwar arbiträr ist, aber erst einmal zustande gekommen immerhin noch eine gewisse Festigkeit aufweist.

Dass Lacan zumindest auf lange Sicht gesehen Recht behält, bestätigen z.B. die Analysen der historischen Semantik. Aber vielleicht ist die Dichtung ja das sprachliche Symbolsystem, das gegen Unbeständigkeit und Kontingenz, gegen dieses Lacansche „Gleiten“ ankämpft, was ihr auf lange Sicht gesehen natürlich nicht gelingt. Prägnante Beispiele für

Semantisierungen der Ausdrucksebene finden sich in allen Sprachen, und bis zu einem gewissen Grad sind diese Momente der Sprache vermutlich in sämtlichen Gedichten zu Hause. Bei Santōka haben wir allerdings das Glück, durch seine Geschicklichkeit im Umgang mit der Sprache auf diese Zusammenhänge besonders aufmerksam gemacht zu werden. Zur Demonstration seien daher noch zwei weitere Beispiele angeführt:

Selbst in meinen Bettelnapf  
prasselt Hagel

*teppatsu no naka e mo arare*

Den Ausschlag zu diesem Haiku gab eine schmerzhaft Erfahrung Anfang 1932, kurz nach Santōkas Aufbruch zu seiner vierten Reise, an der Küste von Nord-Kyūshū. Es war ein „recht kalter Tag“, an dem „alles schiefging“, und Santōkas „Grenzen des auf Pilgerreisen Erträglichen“ sprengte. So jedenfalls heißt es in seinem Tagebuch. Das in dem Gedicht lautmalerisch eingefangene Geräusch des „harten Hagelschlags“ (*arare*) auf die „metallene Bettelschale“ (*teppatsu*) und die Dominanz der A-Laute bilden die wesentlichen Elemente dieses Haiku. Deswegen wurden für die Übersetzung „Bettelnapf“ und „prasselt“ gewählt, die Lautmalerei ist somit gerettet. Dass dieser Effekt von Santōka bewusst eingesetzt wurde, demonstriert der Vergleich mit einem anderen „Bettelschalen-Gedicht“, in dem durch die weichere Aussprache von *hachi no ko*, bei Santōka ein Synonym zu *teppatsu*, eine metaphorisch-synästhetische Verbindung zum sanften Frühlingwind *harukaze* aufgebaut wird:

Im Frühlingwind  
eine einzelne Bettelschale ...

*harukaze no hachi no ko hitotsu*

Neben klanglichen Aspekten, über deren ästhetischen Wert durchaus verschiedene Ansichten herrschen mögen, besitzt die Lautmalerei bzw. Semantisierung der Ausdrucksebene jedoch noch eine wichtige Funktion. Das verdeutlicht der Vergleich mit einem weiteren Meisterwerk:

Beim Sirren der Zikaden  
verbröckelt unbemerkt  
mein eh' schon verbröckeltes Haus

*kuzureru ie no hisoka ni kuzureru higurashi*

Als dieses Gedicht 1938 entstand, lebte Santōka bereits seit sechs Jahren in der Gochūan-Klause in der Nähe von Höfu. Zwar begab er sich zwischendurch auf verschiedene Reisen, und auch seine Produktivität schlug sich in weiteren Herausgaben von Haiku-Sammlungen nieder. Insgesamt war es jedoch eine Zeit großer Depressionen, und schließlich hielt er es in seiner lang ersehnten Hütte nicht mehr aus. Das Gedicht muss kurz vor dem Verlassen entstanden sein. Wie viele Haiku-Dichter war auch Santōka ein belesener Mann. Bestimmt kannte er das Waka-Gedicht von Yakamochi aus dem achten Jahrhundert, das das Motiv von ödem, depressivem Hüttenleben und hellen Zikadenklängen (*higurashi*) explizit zum Ausdruck bringt. Santōka spinnt den Faden weiter und zeigt, wie man auf weniger Raum noch mehr ausdrücken kann. Wie bei Yakamochi bringt das helle Zirpen der *higurashi* Freude und Aufheiterung ins Dunkle, das mit neun dunklen Moren das dominierende Element ausmacht. Wichtig ist hier jedoch weiterhin der Mittelteil *hisoka ni kuzureru*, der sich einmal auf das Haus bezieht (das unbemerkte Zerfallen des bereits zerfallenden Hauses) und zum Anderen auf die mit dem Einsetzen des Herbstes sterbende Zikade (das unbemerkt zerfallende Leben der Zikade) bezieht. Bei dieser Technik, die man im Japanischen *kakekotoba* nennt, handelt es sich um die doppelte Denotation von Wörtern. Das Haiku demonstriert mit zwei „Techniken“, dass die Kürze im Haiku ein ganz wesentliches Moment ist. Wichtig ist allerdings, dass wir mit dieser Feststellung nicht irgend einen Inhalt in das Gedicht hineininterpretieren, sondern dass die konkret nachweisbaren Techniken der Semantisierung der Ausdrucksebene bzw. der Lautmalerei und die doppelte Denotation von Wörtern diese Inhalte explizieren. Eine kleine Spekulation möchten wir uns aber dennoch erlauben. Wenn es nämlich zutrifft, dass Santōka dieses Haiku kurz vor dem Verlassen der Hütte verfasste, kann es durchaus sein, dass er noch auf ein ganz anderes Gedicht anspielt, ein Haiku von Bashō, dessen Übersetzung wir dem Buch *Bashō. Sarumino – Das Affenmäntelchen* (1994) des kürzlich verstorbenen Japanologen Geza S. Dombradys entnehmen:

Diese Hütte diente ihm kurze Zeit  
jetzt reißt er sie ab

*sōan ni shibaraku ite wa uchiyaburi*

Neben biografischen und inhaltlichen Bezugspunkten gibt es auch klangliche Ähnlichkeiten. Zwar bevorzugte Bashō offenbar den Kontrast zu I-Lauten, aber auch diese kommen insgesamt fünf Mal vor. Sicherlich sind das nur Spekulationen, aber Santōka hatte viel Zeit zum Lesen und zum Nachdenken ...

Wie dem auch sei – poetologische Techniken wie Semantisierung der Ausdrucksebene und Doppeldenotationen bringen den Übersetzer immer wieder an Grenzen der Übersetzbarkeit. Sind *kakekotoba* meist nur in umständlichen Erläuterungen „übersetzbar“, bleiben auch Lautmalereien oftmals eine unüberwindbare Hürde. Das zeigt Santōkas vielleicht bekanntestes Haiku:

Diese Gestalt  
von hinten gesehen –  
verliert sie sich im Herbstregen?

*ushiro sugata no shigurete yuku ka*

Dieses Haiku lebt durch die Dominanz der dunklen, vor allem der U-Laute, die das Haiku mit ruhigen und traurigen Konnotationen ausstattet. Wurde in der deutschen Sprache zwar der Inhalt wiedergegeben, bleiben doch die semantischen und klanglichen Aspekte der Ausdrucksebene nahezu unberücksichtigt. Was „übersetzt“ wurde, ist lediglich der Inhalt. Das Ergebnis bleibt ein Kompromiss.

Text und Übersetzungen: Robert F. Wittkamp (die Beispiele stammen aus: *Santōka – Haiku, Wandern, Sake*, 1996, iudicium Verlag München; Hinweise zu Aufsätzen zum Thema Übersetzung von Haiku finden sich auf seiner Homepage: [www.robertwittkamp.eu](http://www.robertwittkamp.eu))