

Andreas WITTBRODT: *Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999)*. Göttingen: V&R unipress 2005. 480 S.

Eduard Klopfenstein, Zürich

Selten genug liegt, wie in diesem Fall, ein literaturwissenschaftliches Buch zur Rezension vor, das in seiner Thematik und Intention Neuland erschließt und als wegweisend bezeichnet werden kann. Der Obertitel entstammt einem Renshi-Beitrag des herausragenden Wiener Lyrikers H. C. Artmann aus dem Jahr 1987, und der Untertitel sagt, worum es geht: um den Einfluß der klassischen japanischen Gedichtformen innerhalb der deutschen Literatur, konkret des Tanka, des Haiku und des Renga bzw. seiner modernen Abart, des Renshi, innerhalb eines Zeitraums von hundertfünfzig Jahren, von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Jahrtausendwende. Es wird somit ein Segment der literarischen Produktion ins Zentrum gestellt, das bis dahin im allgemeinen literarischen Bewußtsein kaum existierte und jedenfalls als Randphänomen aus der literarhistorischen Diskussion weitgehend ausgeblendet blieb. Dem Autor gebührt Anerkennung und Dankbarkeit dafür, daß er das oft abgelegene Material an Quellen und sekundären Werken zusammengetragen, in persönlicher Auseinandersetzung ausgewertet und in einen literaturgeschichtlichen Zusammenhang gebracht hat. Während die positiven Seiten bei weitem überwiegen, hat eine solche Pionierarbeit, wie es kaum anders zu erwarten ist, auch ihre Mängel und Schwachstellen. Im folgenden soll Positives und zum Teil Unbefriedigendes in einzelnen Punkten herausgestellt werden.

Zunächst das Positive: 1. Was berechtigt uns, in geradezu enthusiastischer Weise von einer wegweisenden Pionierarbeit zu sprechen? Die zur Sprache kommende Literatur ist zwar jedermann zugänglich und mengenmäßig überblickbar; aber sie hat sich, sozusagen unbemerkt von einer breiten literarischen Fachwelt, in einer Art Nische des kulturellen Lebens entfaltet. Zwar gibt es eine Menge von meist kürzeren Untersuchungen über bestimmte Werke, Übersetzer, Autoren oder Phänomene, wie die umfangreiche Bibliographie bezeugt. Aber selbst Abhandlungen, die sich in irgendeiner Hinsicht ein übergreifendes Ziel setzen, sind von eingeschränkten Perspektiven geprägt. Dies wird im einleitenden Kapitel über den Forschungsstand (Kap. 1.2) plausibel dargelegt. Das einzige anspruchsvolle Werk in diesem Sinne, nämlich

Ingrid Schusters Monographie *China und Japan in der deutschsprachigen Literatur 1890–1925* von 1977, befaßt sich nur mit den Anfängen. Die eigentlich innovativen Entwicklungen vollziehen sich aber erst in der Nachkriegszeit bis in die neunziger Jahre hinein. Wittbrodt ist der erste, der sie umfassend würdigt und in ihrer Bedeutung sichtbar macht. Das Erstaunen des Autors darüber, daß hier offensichtlich ein ganzes Feld literarischer Analyse brachlag, manifestiert sich gleich zu Beginn des Vorworts. Er gelangt nämlich während der Beschäftigung mit einem zunächst kleinen Forschungsprojekt über das deutschsprachige Haiku zur Erkenntnis: “Dabei zeichnete sich während der Durchsicht der Texte ... peu à peu der Umriß einer bislang unbekanntem Teilliteratur innerhalb der deutschen Literatur ab: der Umriß der deutschsprachigen Lyrik in traditionellen japanischen Gattungen.”

2. Ganz besonders hervorzuheben ist der Umstand, daß der Verfasser Germanist bzw. Vertreter der vergleichenden Literaturwissenschaft ist und sein Werk als “germanistisch-komparatistisches Vorhaben” versteht. Es richtet sich also in erster Linie an ein entsprechendes breites Fachpublikum und kann damit definitiv nicht in die Ecke eines exotischen “Orchideenfachs” abgeschoben werden. Auch von daher leitet sich der Pioniercharakter des Buchs ab. Allgemein gesehen handelt es sich um ein schönes Zeugnis dafür, wie die Literaturen anderer Kontinente und Kulturen in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr ins allgemeine Bewußtsein gerückt sind, was sich am deutlichsten an der Verleihung der Nobelpreise ablesen läßt – wenigstens *eine* positive Folge der Globalisierung, die in diesem Fall nicht zur Nivellierung, sondern zur Rezeption des Anderen auf gleicher Augenhöhe führt. Daß die oben genannten Disziplinen bei der Kenntnisnahme dieses Prozesses gewaltig hinterherhinken, konstatiert auch Wittbrodt, wenn er von “fortgesetzter Zurückhaltung sowohl der Germanistik als auch der Komparatistik bei der Erforschung deutscher Literatur mit Ostasienbezug” spricht. Ein besonders deziierter Ausdruck solcher ‘Zurückhaltung’ stammt von Theodor W. Adorno in “Rede über Lyrik und Gesellschaft” (*Noten zur Literatur I*, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt/M. 1958, S. 79). Bei Wittbrodt fehlt dieses Zitat, weshalb ich es hier bewußt herausstellen möchte. Adorno sagt unter anderem: “Von der chinesischen, japanischen, arabischen Lyrik rede ich nicht, da ich sie nicht im Original lesen kann und den Verdacht hege, daß sie durch die Übersetzung in einen Anpassungsmechanismus gerät, der angemessenes Verständnis überhaupt unmöglich macht.” Eine solche Skepsis, die sich elegant und vermeintlich mit gutem Recht von der Beschäftigung mit dem Gegenstand dispensiert, ist ohne Zweifel noch immer bei Literaturwissenschaftlern und Literaturkritikern weit verbreitet: Man fühlt sich nicht zuständig (und ist im

Geheimen froh, daß man sich so aus der Affäre ziehen kann). Doch insbesondere die Komparatistik, deren Kerngeschäft es ja sein müßte, literarische Phänomene gerade auch über Kulturgrenzen hinweg zu betrachten, wird nicht darum herumkommen, die bisherige eurozentrische Beschränktheit zu überwinden und sich unter anderem mit den von Wittbrodt behandelten Werken und den von ihm formulierten Erkenntnissen zu beschäftigen.

3. Der Verfasser bemüht sich redlich, sein Vorgehen auch methodisch zu fundieren (Kapitel 1.3 Aufgabenstellung und Methode), wobei er allzu großer Theorielastigkeit eine Absage erteilt und von "literarischer Erfahrung", von "einer empirisch orientierten Philologie traditionell hermeneutischer Prägung" ausgeht. Die *dichte Beschreibung* dient ihm, in Anlehnung an Clifford Geertz, als zentrales Konzept der Darstellung. Ob die manchmal etwas ausufernden Kapitel über die Nachkriegszeit immer als *dicht* bezeichnet werden können, mag man bezweifeln. Aber im Prinzip ist dieses Verfahren sachgerecht und zu begrüßen. Es erschließt dem (in der Regel kaum informierten) Leser in konkreter, anschaulicher Weise eine breite Palette von Ausdrucksformen.

4. Wittbrodts Fazit zu Beginn des letzten Kapitels lautet: "Die Aufnahme traditioneller japanischer Lyrik in die deutschsprachige Lyrik von 1849 bis 1999 erweist sich, bringt man die generelle Tendenz der erhobenen Befunde auf den allgemeinsten Nenner, als Impuls zur Produktion, Evolution bzw. Modifikation deutschsprachiger Literatur." Diese zentrale Erkenntnis kommt dadurch zustande, daß hier erstmals der gesamte Rezeptionsprozeß aufgrund unterschiedlichster Übersetzungsverfahren seit den Anfängen breit dargestellt wird und gleichzeitig die Übernahmen und kreativen Neuansätze deutschsprachiger Autoren vor diesem Hintergrund gewürdigt werden.

5. Dementsprechend befaßt sich der erste Hauptteil (Kapitel 2 und 3) mit der Geschichte der Übersetzungen, von den allerersten Versuchen eines August Pfizmeier (1849), Ferdinand Adalbert Junker von Langeegg, Johann Jakob Hoffmann, Rudolf Lange – alles Namen, die selbst der Spezialist meist nur vom Hörensagen kannte – über Karl Florenz ("Dichtergrüße aus dem Osten", 1894) und andere popularisierende Anthologien von Klabund, Hans Bethge oder Anna von Rottauscher (meist Übertragungen aus zweiter Hand) bis zu den Übersetzern nach dem 2. Weltkrieg, etwa Manfred Hausmann, Jan Ulenbrook und Dietrich Krusche, sowie den wissenschaftlich fundierten, aber auch um eine adäquate poetische Wiedergabe bemühten Übersetzungen etwa von Jürgen Berndt, Géza S. Dombrady und Ekkehard May. Das Panorama, das sich auf knapp 100 Seiten auftut, gibt uns einen sorgfältig analysierenden, behutsam wertenden, höchst faszinierenden Überblick. Erst jetzt wird man gewahr, wie sehr uns ein solcher bis dahin gefehlt hat.

6. Der zweite weitaus umfangreichste Komplex innerhalb des Buchs, nämlich die rund 270 Seiten umfassenden Kapitel 4 – 6, sind den Bemühungen deutschsprachiger Dichter um die klassischen japanischen Formen gewidmet. In der Zwischenkriegszeit stehen drei Namen im Vordergrund: Franz Blei, Yvan Goll und Rainer Maria Rilke. Die Zeit nach dem 2. Weltkrieg wird in zwei Entwicklungslinien aufgeteilt: Traditionalistische Tanka und Haiku mit Manfred Hausmann und Imma von Bodmershof als wichtigsten Vertretern sowie Modernistische Tanka, Haiku und Renshi mit Uli Becker, H. C. Artmann, F. C. Delius und den Teilnehmern an verschiedenen Renshi-Runden im Zentrum. Diese zweite Linie repräsentiert das, was zu Recht als “Impuls zur Evolution und Modifikation deutschsprachiger Literatur” bezeichnet wird; letztlich zielt das Buch darauf ab – und das ist das größte Verdienst des Verfassers – auf diese neuste Entwicklung mit Nachdruck hinzuweisen und sie in ihrem literaturgeschichtlichen Kontext ins rechte Licht zu rücken.

Noch ein Wort zum Renshi: Renshi bedeutet (als Analogiebildung zu Renga) ‘miteinander verbundene Gedichte im modernen Stil’, also moderne Ketten-dichtung. Die einzelnen Kettenglieder sind in den meisten Fällen moderne Gedichte in freien Versen bis hin zur Prosaform, fallen also aus dem Rahmen der ‘traditionellen japanischen Gedichtformen’. Die Grundstruktur des Zusammenkommens mehrerer Dichter, des aufeinander Bezugnehmens, der Gliederung der Gedichtkette entspricht jedoch weitgehend klassischen Vorgaben. Es ist deshalb sehr wohl berechtigt, das Renshi in die Betrachtung einzubeziehen. Und man möge es dem Schreibenden nachsehen, daß er sich persönlich darüber freut, da er seit Beginn der achtziger Jahre maßgebend an der Implantierung dieser Form beteiligt gewesen ist und nun feststellen darf, daß sie erstmals von literaturwissenschaftlicher Seite in ihrer Bedeutung anerkannt wird – nicht zuletzt auch in ihrer Internationalität, als Dialog über Sprach- und Kulturgrenzen hinweg oder, um einen anderen Begriff zu gebrauchen, als Manifestation kultureller Interferenz. “Eine noch intensivere Form völker- verbindender Literatur ist kaum denkbar”, hält Wittbrodt S. 407 fest, und er schließt sein Buch (S. 437) mit Blick auf Ôoka Makoto ab mit dem Satz: “Man wird nicht leicht Literatur finden, in der sich die auf der Bahn befindliche Entwicklung der unterschiedlichen Literaturen zur Literatur der einen ‘Welt- gesellschaft’ so deutlich manifestiert wie in den von einem japanischen Autor, mithin einem Angehörigen der »Anderen Moderne«, initiierten Renshi.”

Im folgenden sei auf einige unbefriedigende Aspekte hingewiesen: 7. Während der Lektüre entsteht der Eindruck, daß die Formfrage nicht immer genügend Beachtung findet und in die Diskussion der Texte einbezogen wird. Dies gilt

weniger für die Zeit vor dem 2. Weltkrieg als für die Zeit danach. Zwar stößt man immer wieder auf Hinweise zu den im Deutschen gewählten Formen und Versmaßen, aber meist wird nur die Auffassung der Übersetzer rekapituliert. Nirgends wird die grundsätzliche Frage aufgeworfen, wie sinnvoll es denn sein kann, die klassische japanische Form im Deutschen strikt nachbilden zu wollen. Öfter treten Begriffe auf wie Formtreue, Strukturtreue oder feste Bauart. Damit wird suggeriert: Durch direkte Übernahme der Haiku-Struktur (5-7-5 Silben) bzw. der Tanka-Struktur (5-7-5-7-7 Silben) entsteht im Deutschen eine zum Japanischen analoge gebundene Form. Das aber ist irreführend. Durch reines Silbenzählen etabliert sich innerhalb der Vielfalt an Strophen und Versmaßen des Deutschen keine klassische, gebundene Form. Entweder erhalten die Verse ein festes Metrum (Trochäen oder Iamben) – dann wirken sie heute auf uns flach und überassimiliert (z. B. in den Übersetzungen von G. Coudenhove). Oder sie verzichten auf metrische Regelmäßigkeit und wirken dann wie eine Kurzform des freien Verses. Es bringt deshalb nichts, wie manche Übersetzer meinen, sich auf die strikte Einhaltung von 17 oder 31 Silben zu kaprizieren. Darauf hat der Germanist und Tanka-Dichter Takayasu Kuniyo, der beide Sprachen beherrschte, schon in seinem Nachwort zu “Ruf der Regenpfeifer” (1961) hingewiesen: “Würde man im Deutschen streng an diesem Schema (nämlich 5+7+5+7+7 Silben) festhalten, so ergäbe sich dennoch ein ganz anderer Rhythmus. Bei der Übertragung wurde deshalb meistens auf eine genaue Zählung der Silben verzichtet.” Dieser Sachverhalt, der nicht ohne Einfluß auf die Behandlung und Beurteilung der Übersetzungen sein kann, sollte in einem Buch dieses Umfangs berücksichtigt sein.

8. Wie schon erwähnt, ist das beschreibend-interpretatorische Vorgehen an sich zu begrüßen. Aber besonders in Kapitel 5 und 6 fragt man sich manchmal, ob der Verfasser nicht doch in der extensiven Darstellung einzelner Autoren oder Werke über das Ziel hinausschießt. Gewiß finden sich allenthalben interessante Bemerkungen in Menge. Aber oft halten sich die Beschreibungen denn doch zu sehr an der Oberfläche und erschöpfen sich im Referieren von Inhalten. Das führt zu gewissen Disproportionen in der Gesamtanlage. Besonders auffallend ist dies bei F. C. Delius und seinen *Japanischen Rolltreppen* von 1989. Ob diese Sammlung im Vergleich zu allem anderen von so überragender Bedeutung ist? Man begreift zwar, daß Wittbrodt dieses Werk als einziges (?) Beispiel einer modernen deutschen Tanka-Sammlung mit Aufmerksamkeit behandelt. Aber muß daraus eine beinahe fünfzigseitige Delius-Monographie werden, mit ausführlicher Einbeziehung seines übrigen Werks, das notabene sonst keine Japanbezüge aufweist? Und trotz dieses Umfangs wird letzten Endes zuwenig darüber reflektiert, was denn nun die Tanka-Form

als angeblicher Fotoersatz zu leisten vermag und worin die innere Notwendigkeit liegt, gerade diese Form zu benützen – abgesehen davon, daß eine Japanreise zum äußeren Anlaß genommen wird.

9. Leider sind dem Verfasser vereinzelt wichtige Autoren der modernistischen Linie entgangen, die unbedingt hätten berücksichtigt werden müssen und die ihm weiteres Beweismaterial für seine Darstellung geliefert hätten. Im Sinne einer Ergänzung möchte ich wenigstens zwei Namen mit einschlägigen Werktiteln nennen.

Der erste ist Kurt Neuburger (1902–96), jahrzehntelang ein unübersehbarer Vertreter der Berliner Bohème. Er hat in seinen alten Tagen eine Form von Dreizeilern kreiert, die er *Ritninge* nannte: *Nachtigall im Aus. Ritninge*, Göttingen: Herodot 1987. Diese Gedichte inspirieren sich, auch wenn sie oft sehr lange, prosaartige Zeilen haben, am Haiku. Einige wandeln das Naturmotiv in einer sehr heutigen, einprägsamen Weise ab, z. B.: “ich war beim Schlehdorn / meine Hände bluten wieder / vom Streicheln.” Von ihm stammt auch das folgende Buch: *Der Wasserbüffel ließ sich nicht den Leitstrick durch die Nase ziehn. Ostasiatische Tagebuchblätter*, Berlin: Freitag Verlag 1983.

Der zweite, noch wichtigere, ist Beat Brechbühl (*1939), in den meisten Lexika der Gegenwartsliteratur als prominenter Vertreter der Schweizer Literatur berücksichtigt. Er war von den sechziger Jahren an von Bashô fasziniert. Von den siebziger Jahren an beginnt er, selber Haiku, Senryû und Tanka nach seiner Manier zu schreiben. Folgende Titel sind allesamt in der Hertenstein Presse, Pforzheim erschienen: Beat BRECHBÜHL *Ein verhängtes Aug. Haiku*, 1982; *Die Nacht voll Martinshörner. Haiku und Senryû*, 1984; *Katzenspur, hohe Pfote. Haiku und Senryû*, 1988; *Ameisen füttern. Tanka*, 2000.

10. Schließlich sei eine kurze Bemerkung zum Stil der Abhandlung gestattet. Der Verfasser hat eine Tendenz zu riesigen, verschachtelten Sätzen mit oft unvermittelten, langen Einschüben, die den Leser ermüden und gar den Autor selber gelegentlich den Überblick verlieren lassen. (Zum Beispiel letzter Satz in Anm. 212, Seite 103. Oder: Seite 419, dritter Satz des Abschnitts.)

Diese Einwände beeinträchtigen freilich kaum die hohe Bedeutung des Buchs für die gesamte literarische Auseinandersetzung unserer Gegenwart und unserer globalisierten Welt. Wenn für das Renshi als kultur- und völkerverbindendes Medium gelegentlich die Metapher der Strickleiter oder der schwankenden Hängebrücke gebraucht wurde, so ist man geneigt, beim vorliegenden Werk von einer literaturgeschichtlich wohl fundierten, breiten, soliden Brücke zu sprechen, die den Literaturfachmann wie den Literaturinteressierten jeglicher Ausrichtung zu wahrhaft neuen Ufern trägt.