

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie
Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft
Band: 75 (2021)
Heft: 1

Buchbesprechung: Comptes rendus = Book reviews

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 21.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

**Buchbesprechungen – Comptes Rendus –
Book Reviews**

Zur translatorischen Kompetenz bei der Haiku-Übersetzung

Überlegungen zu *Haiku – Gedichte aus fünf Jahrhunderten Japanisch/Deutsch* von Eduard Klopfenstein und Masami Ono-Feller

Besprochen von **Robert F. Wittkamp**, Faculty of Letters, Kansai University (Kansai Daigaku), Suita, Ōsaka, Japan, E-mail: wittkamp@kansai-u.ac.jp

<https://doi.org/10.1515/asia-2021-0032>

Ein Jahr nach dem im hier zu besprechenden Buch erschien im Verlag Philipp Reclam jun. die Haiku-Sammlung von Jan Ulenbrook im neuen Gewand als „Bibliographisch aktualisierte Ausgabe“ und mit dem neuen Titel *Das Buch der klassischen Haiku*. Ein vorangehender Blick auf diese Anthologie dient der Einordnung des zur Prüfung anstehenden Buchs. 1960 brachte der Insel-Verlag unter dem Titel *Haiku – Japanische Dreizeiler* Ulenbrooks erste Sammlung auf den Markt, die über den Heyne-Verlag schließlich Philipp Reclam jun. erreichte, wo zunächst die gleichnamige Ausgabe *Haiku – Japanische Dreizeiler* (1995) und dann *Haiku – Japanische Dreizeiler*.¹ *Neue Folge* (1998) erschienen. Beide auch weiterhin separat in der gelben Reihe erhältlichen Bücher scheinen im *Buch der klassischen Haiku* zu „fast 1000 Haiku“ (Produktinfo Verlag) zusammengefügt worden sein, sodass der Herausgeber Volker Probst in der „Nachbemerkung“ wohl zurecht die „umfangreichste, jemals in deutscher Sprache veröffentlichte Haiku-Anthologie“ behaupten kann.² *Das Buch der klassischen Haiku* ist nur geringfügig größer als die Bücher der gelben Reihe, unterscheidet sich äußerlich jedoch durch das gebundene Format und festen Buchdeckel mit japanischer Landschaftsmalerei.

Bei dem im Folgenden zu sichtenden Buch aus demselben Verlagshaus beginnen die Unterschiede mit dem Format, denn es ist mit 16 × 24 cm wesentlich größer und mit über vierhundert Seiten auch umfangreicher.¹ Der Einband ist aus Leinen, das Design auf dem Buchdeckel dagegen schlicht gehalten: grauer Titel auf dunkelblauem Grund, über dem in Weiß eine japanische Kalligraphie mit einem Haiku von Matsuo Bashō ruht. Seriös wirken zudem die beiden farblich an den Umschlag angepassten Buchbändchen. Den Preis von 44 Euro scheint bereits die Buchqualität zu rechtfertigen, und rein äußerlich betrachtet gibt die

1 Eduard Klopfenstein / Masami Ono-Feller (Hrsg.) (2017): *Haiku – Gedichte aus fünf Jahrhunderten Japanisch/Deutsch*. Ditzingen: Philipp Reclam jun., 419 S., ISBN: 978-3-15-011116-1.

2 Ulenbrook 2018: 305.

Anthologie somit Unterschiede zum *Buch der klassischen Haiku* zu erkennen. Bezüglich der Frage, ob und wie sich diese auf der inhaltlichen Ebene bemerkbar machen, sei das Resultat vorweggenommen: Sie fallen so deutlich aus, hier von einer Sammelbesprechung absehen zu können, zumal die Qualität und Verlässlichkeit von Ulenbrooks Übersetzungen schon vor dem Wechsel zu Philipp Reclam jun. auf Kritik trafen.³

Stellt Ulenbrook die Haiku in systematischer Ordnung nach Neujahr und den vier Jahreszeiten dar, geben der Titel des hier zu besprechenden Buchs und die chronologische, von der Jahreszeit unabhängige Anordnung der Gedichte vom sechzehnten Jahrhundert bis in die Mitte der 1980er Jahre eine Haiku-Geschichte zu erkennen. Im Gegensatz zum *Buch der klassischen Haiku* mit vier, lediglich in Übersetzung präsentierten Gedichten pro Seite stehen hier jedem Gedicht eine eigene Buchseite zu, auf der sich zudem der japanische Gedichtstext inklusive der Umschrift, die Angabe des Jahreszeitenwortes, eine Datierung sowie im unteren Teil der Seite Erläuterungen finden. Das lädt zum Verweilen bei einem Haiku ein, gerade wenn man der japanischen Sprache mächtig ist. Die vier Stücke pro Seite im *Buch der klassischen Haiku* lassen sich eigentlich nur durchheilen – solange die Formulierung keine Stockung hervorruft.

Der Anspruch der *Gedichte aus fünf Jahrhunderten* dürfte somit ein anderer sein. Dafür sprechen ferner die Materialien, wie Masami Ono-Fellers Erläuterungen zu den Haiku-Dichtern (S. 319–381), deren Namen und Künstlernamen zusätzlich auf Japanisch angegeben sind, das „Kleine Haiku-Glossar“ (S. 382–384) sowie Eduard Klopfensteins „Nachwort – mit einem kurzen Überblick über die Geschichte der Haiku-Dichtung“. Abgesehen von dem Bemühen um eine literarische Übersetzung, auf die wohl auch Ulenbrook abzielte, lassen sich die Ausführungen als wissenschaftlich fundiert präzisieren, aber für einen solchen Rahmen fällt die materielle Qualität angenehm ästhetisch aus. Der Verlag hat sich Mühe gegeben, was er übrigens an anderen Büchern aus seinem Programm zur ostasiatischen Literatur ebenfalls zu erkennen gibt,⁴ und da die Bearbeiter zudem die für eine wissenschaftlich-literarische Ausrichtung notwendige translatorische Kompetenz mitbringen, sei das Ergebnis der Prüfung vorangestellt. Gerade im digitalen Zeitalter der e-book-, Twitter- und PDF-Kulturen werden Bücher einer solchen Qualität unverzichtbar: wissenschaftlich verlässlich und ästhetisch anspruchsvoll.

³ Allerdings ließ sich der Verlag davon nicht beirren, weswegen Wolfgang Schamoni den dortigen Ausbruch des Rinderwahns BSE vermutet; vgl. auch Hammitzsch 1962, Schaarschmidt 1998, Takahashi 1984, Schamoni 1997.

⁴ Vgl. etwa *Der 1000 Zeichen Klassiker (Qianziwen)*, übersetzt, kommentiert und erläutert von Lüdi Kong 2018.

Die weitere Prüfung gilt dem Detail, das heißt der Veranschaulichung spezifischer Probleme, denen sich eine Haiku-Übersetzung stellen muss. Das Ziel ist keine Evaluierung etwa nach Karl Dedecius in „Übertragung = künstlerisch *und* zuverlässig, Übersetzen = zuverlässig, aber unkünstlerisch und Nachdichtung = künstlerisch, aber unzuverlässig“.⁵ Es geht weder darum, ob, wie es Andreas F. Kelletat zusammenfasst, das Haiku „sinngemäß oder wörtlich“ übersetzt ist, ob „[e]inbürgernd oder verfremdend, illusionistisch oder antiillusionistisch, adaptierend oder imitierend, paraphrasierend oder pedantisch, glättend oder philologisch exakt“, noch um das „in Kritik und Forschung am häufigsten verwendete Gegensatzpaar [...] »frei« versus »treu«“.⁶ Das Ziel ist vielmehr die Diskussion einiger Kriterien, um selbst – bei entsprechendem Verlangen – die Übersetzungen anhand der genannten Oppositionen zuordnen zu können. Das betrifft auch die Haiku-Geschichte, aber zuvor ist das Gesamtbild abzurunden.

Neben den oben genannten Inhalten enthält der ein Viertel des Buches einnehmende Anhang (S. 317–419) eine Kettendichtung aus der Issa-Schule inklusive Original text sowie Erläuterungen und Übersetzung von Ono-Feller (S. 385–388). An Klopfensteins Abriss der Haiku-Geschichte schließt sich ein Literaturverzeichnis (S. 402–405) an, das freilich nur als Auswahl zu verstehen ist, zumal es auch japanische Titel listet. Nebenbei bemerkt sei, dass auch Probst die Literaturhinweise im *Buch der klassischen Haiku* aktualisierte, ohne freilich die kritischen Anmerkungen zu Ulenbrooks Übersetzungen zu berücksichtigen. Den Anhang der *Gedichte aus fünf Jahrhunderten* komplettiert ein Verzeichnis der Autorinnen und Autoren (S. 406–409), ein alphabetisches Verzeichnis der Haiku (S. 410–418) sowie Kurzvorstellungen der beiden für den Inhalt Verantwortlichen (S. 419).

Die Auswahl der Haiku geschah unter Mitwirkung von Kaneko Tōta und Kuroda Momoko. Das sind bekannte Namen der gegenwärtigen Haiku-Szene Japans, für die neben den eigenen Werken jeweils eigene Haiku-Schulen bürgen. Im Vorwort (S. 7–9) erklärt Ono-Feller, zunächst eine Auswahl von 300 Haiku und daraus eine Auswahl von 200 älteren Gedichten getroffen zu haben. Kaneko und Kuroda dagegen seien für die Vorauswahl von rund 100 neueren Haiku ab etwa 1850 verantwortlich gewesen. Ono-Feller erklärt somit zwar das Zustandekommen der Gesamtzahl von 305 Haiku, aber weder ihre doppelte Selektion noch die Erwähnung berühmter Namen geben etwas über die Auswahlkriterien preis, und eine zentrale Frage des translatorischen Handelns wird damit übergangen.⁷ Zwar

⁵ Dedecius zit. nach Koller 1992: 55.

⁶ Kelletat 2011: 232.

⁷ Kelletat präzisiert wie folgt: „Wie verläuft diese – stets auch mit Kanonisierung- und Machtfragen verbundene – Auswahl im Detail?“ (Kelletat 2011: 236). Eine Auswahl mag durchaus „mit

erwähnt Ono-Feller ihren Entschluss, „weniger bekannte Dichter wie zum Beispiel Kobayashi Issa stärker in den Vordergrund zu rücken“ (S. 8) und räumt ihm 37 Haiku-Seiten ein (Nr. 160 bis 196). Aber trotz der Feststellung, dass es von Bashō bereits viele Veröffentlichungen gibt, besteht knapp ein Drittel der vormodernen Haiku aus seinen Gedichten (Nr. 19 bis 79). Nimmt man noch die 24 Haiku von Yosa Buson (Nr. 119 bis 143) hinzu, zeigt sich schnell, dass über die Hälfte (121 Stücke) der vormodernen Dichtung das Triptychon der klassischen Haiku-Dichtung nachzeichnet. Daran ändern letztendlich auch das Bemühen um Berücksichtigung von „endlich wieder“ mehr „Dichterinnen, die zu Unrecht in den Hintergrund gedrängt waren“ (S. 394), beziehungsweise das Aufdecken der „typisch weiblichen Perspektive“ (S. 22) nur wenig. Bashō ist selbstverständlich in jeder Haiku-Geschichte gebührend zu würdigen, doch gerade die Hinweise auf die historische Bedeutung dieses Dichters hätten bei einer engeren Auswahl seiner Gedichte mehr Platz für andere Namen geschaffen, die wie Ryōkan mit nur zwei Haiku (Nr. 156, 157) oder Onitsura (Nr. 98), den Klopfenstein eigens hervorhebt (S. 394), leicht unterrepräsentiert wirken. Der ebenfalls mit nur einem Haiku vertretene Taneda Santōka erforderte angesichts seiner nachhaltigen Popularität größere Aufmerksamkeit als nur ein Gedicht, und andere Vertreter wie der Renga-Dichter Sōgi 宗祇 (1421 bis 1502) oder der Außenseiter Inoue Seigetsu 井上井月 (1822 bis 1887) hätten Berücksichtigung verdient. Denn Sōgis Reisetagebuch *Tsukushi no Michi no Ki* („Pilgrimage to Dazaifu“) aus dem Jahr 1480, das auch auf Bashō seine Wirkung entfaltete, besitzt bereits aus der Kette befreite *hokku* (Haiku), und auch Seigetsu ist kein Unbekannter, zumal er Einfluss auf Akutagawa Ryūnosuke, Santōka oder den Manga-Autor Tsuge Yoshiharu ausübte.⁸

Für eine Gewichtung von Bashōs Haiku spricht allerdings die Darstellung der individuellen literarischen Entwicklung, was für Buson und Issa ebenfalls gilt. In den Erläuterungen gehen die Übersetzer auch hin und wieder konkret auf diese Aspekte ein, wie zu dem berühmten Haiku Nr. 21:⁹

Auf kahlem Ast / hockt eine Krähe – abends / spät im Herbst

Kare eda ni / karasu no tomarikeri / aki no kure (S. 31)

Zum einen erfolgt der Hinweis, dass die Krähe (*karasu*) kein Thema der klassischen Waka-Dichtung war, und zum anderen, dass hier deutlich wird, „wie sich Bashō

Sicherheit eine sehr subjektive Zusammenstellung“ sein; vgl. May 2018: 22–24, der sie dennoch näher erläutert.

⁸ Zu Sōgis Reisetagebuch siehe die Erläuterungen und Übersetzung in Katō 1979.

⁹ Die Nummerierungen folgen dem hier zu besprechenden Buch. Die japanischen Texte (fortgelassen) sind original senkrecht, die Übersetzungen in drei Zeilen verschriftet. Die Umschriften wurden übernommen, und die Hervorhebung dient der Kennzeichnung der Jahreszeitenwörter.

um diese Zeit allmählich vom spielerischen, zitatereichen Stil der Vorgänger löst und in eigene Bereiche vorstößt, die er und seine Schüler mit dem Begriff *shōfū* (»richtiger Stil«) charakterisieren“ (S. 31). Hinweise dieser Art sind für eine Geschichte der Haiku-Dichtung unentbehrlich, deren Ausführung weitere Aufmerksamkeit erfordert.

Zur Literaturgeschichte

Der Buchtitel, die Anordnung der Haiku sowie schließlich die Ausführungen zur „Zielsetzung dieser Anthologie“ (S. 389) geben die *Gedichte aus fünf Jahrhunderten* als eine Literaturgeschichte zu erkennen. Für Klopfenstein bedeutet die Anthologie den Versuch, „die gesamte Entwicklung des Haiku von den Anfängen bis zur Jahrtausendwende chronologisch durchgehend anhand von Beispielen fassbar zu machen und so einen zusammenhängenden Überblick zu ermöglichen – das heißt vor allem, das Wirken der Klassiker mit den Kontinuitäten wie den Neuerungen des 20. Jahrhunderts in eine große Linie zu stellen“ (S. 389–390). Das ist zwar ein hoher Anspruch, der aber unter heuristischen Gesichtspunkten gesehen auch mit weniger Haiku auskäme, um mehr Platz für die Interpretation und den Kommentar zu schaffen. Die Anthologie möchte jedoch auch „bewusst machen, wie ungeheuer reich und vielfältig die Haiku-Welt ist“ (ebd.). In diesem Sinne ist kein Haiku zu viel, aber es deuten sich Probleme bei den Erläuterungen an, da diesen oftmals zu wenig Aufmerksamkeit zukommt.

Klopfenstein fasst die Haiku-Geschichte in acht Abschnitten von den Anfängen bis zur Nachkriegszeit zusammen (S. 391–401). Der Kürze zum Trotz handelt es sich um eine ausführliche Darstellung, aber relevanter für die Auswahl der Haiku im Rahmen einer Literaturgeschichte scheint die vorangestellte Behauptung zu sein, dass „der Wandel, den diese so kleine, scheinbar determinierte Gedichtform über fünf Jahrhunderte durchgemacht hat, [...] erstaunlich“ (S. 390) ist. Eine solche Behauptung ist freilich durch die Auswahl der Haiku und entsprechende Hinweise zu belegen. So fanden zwar wie in der Frühmoderne auch mit der Moderne neue Wörter wie „Eiszeit“ (S. 248) oder „Marathon“ und „Hypozentrum“ (S. 283) Eingang, aber an der Form hat sich vielversprechender Ansätze zum Trotz nichts geändert. Ein Haiku wie „Muss es mir wirklich / den ersten Blick auf den Fuji verstellen / das tiefe Vordach?“ (Nr. 233) aus dem Jahr 1928, das mit klassischer Diktion (隠さふべしや *kakusafubeshi ya*) aufwartet, lässt Zweifel daran aufkommen, ob es selbst Spezialisten von Stücken aus dem siebzehnten oder achtzehnten Jahrhundert unterscheiden könnten. Genau dieses Problem ist ein zentraler Kritikpunkt in Kuwabara Takeos berühmten Essay „Eine Kunst

zweiten Ranges – Über die Haiku-Dichtung in unserer Zeit“ (*Daini geijutsu – gendai haiku ni tsuite*). Für das Haiku der Nachkriegszeit war dieser Text ein Schlüsselereignis, das eine rege Diskussion hervorrief, heutzutage jedoch vom Vergessen bedroht ist.¹⁰

Neben dem unveränderten Versaufbau ist die Geschichte des vormodernen Haiku bezüglich der Wortwahl, das heißt des Ausdrucks, der Motive, der Topik aber auch der Restriktionen, eng an die Waka-Dichtung gebunden, und daher gehört es zu einer Haiku-Geschichte, das „Wirken der Klassiker“ (S. 390) konkret aufzudecken. Tatsächlich gibt es Hinweise auf Intertextualität (Nr. 1, 4, 6, 8, 9, 13, 14, 22–24, 27, 44, 54, 141, 142), aber die Bezüge zum klassischen Waka sind eher rar und meist nicht so konkret (z.B. zu Nr. 9) wie die zu den Gedichten Nr. 54, 132, 133 und 233. Nicht selten fehlen die relevanten Angaben, wie in der Erläuterung zu Gedicht Nr. 44 von Matsuo Bashō:

[Auf dem (Tempel-)Berg Kōya]

An Vater Mutter / denken mit zärtlicher Liebe / beim Ruf des Fasans

Chichi haha no / shikiri ni koishi / kiji no koe (S. 54)

Zwar fällt der Hinweis auf ein „altes Waka“, aber neben einer Teilübersetzung, die offenbar die inhaltlichen Bezüge zu dem Haiku belegen soll, findet sich lediglich der Dichtername „Gyōki Bosatsu“ und mit *horohoro to* der Anfang des zweiten Verses.¹¹ Als weiteres Problem der Erläuterungen lässt sich eine Präferenz für biographische Hintergründe feststellen, die tendenziell die literaturgeschichtlichen Aspekte über- oder sogar ausblendet. Sie harmonisiert mit dem Bedürfnis der japanischen Forschung, das literarische Werk als persönliche Äußerung an einen historischen Autor zu binden, das freilich die schulisch geprägte Allgemeinwahrnehmung ebenfalls leitet. Auch Kuwabara erfasst das Problem im Kern, wenn auch seine intendierte Polemik mitunter stark überzogen wirkt.¹²

¹⁰ Der Text erschien 1946 in Novemberausgabe der Zeitschrift *Sekai* („Welt“) und wurde von Karl Friedrich Zahl ins Deutsche übersetzt; vgl. Zahl 1988: 83–105, Kuwabara 1995: 15–34. An der sich aus dem provokativen Essay entwickelnden Kontroverse (*daini geijutsu-ronsō* 第二芸術論争) beteiligten sich mehrere Haiku-Dichter, und besonders heftige Gegenkritik erfolgte von Yamaguchi Seishi, unter anderem in dem „Briefwechsel“ mit Kuwabara in der Zeitung *Mainichi Shinbun* (vgl. Zahl 1988: 82–83 und weiterhin ja.wikipedia.org).

¹¹ Es handelt sich um das Gedicht Nr. 2672 im 19. Band der Sammlung *Gyokuyō wakashū*; vgl. Iwasa 1996: 530; Text siehe unten.

¹² Vgl. Zahl 1988: 90–91.

Die Erläuterungen stellen den Fasan als einen besonders eifrig um seine Jungen besorgten Vogel dar, und im Rahmen dieser Assoziation habe Bashō an seine längst verstorbenen Eltern gedacht. Denn er sei gerade in der Heimat gewesen, um den „Zeremonien zum 33. Todestag seines Vaters beizuwohnen“ (S. 54). Gewiss kannte Bashō das Gedicht von Gyōki, aber die japanische Kommentarliteratur stellt den Bezug hauptsächlich über den Inhalt her. Das in den Erläuterungen zitierte Fragment *horohoro to* gibt allerdings für diejenigen, die nicht über dieses Detailwissen verfügen, keinen Bezug preis, und daher ist ein Blick auf das gesamte Waka zu werfen, das mit Vorrede in einer interlinearen Verdeutschung wie folgt lautet:

Das Rufen des Bergvogels hörend:

Als ich des Bergvogels / *horohoro* rufende / Stimme hörte / ob der Vater? so dacht' ich / oder die Mutter? so dacht' ich

Yamadori no naku wo kikite

yamadori no / horohoro to naku / kowe kikeba / chichi ka to zo omofu / haha ka to zo omofu

„Bergvogel“ (*yamadori*) bezieht sich zwar allgemein auf die Vögel in den Bergen, aufgrund der Konkretisierung mit *horohoro to* aber offenbar auf den Fasan. Obwohl in der Sammlung der Ort der Entstehung nicht angegeben ist, gehen die Kommentare von dem Tempelberg Kōya-san aus, sodass neben dem Inhalt der von Bashō angegebene Ort als möglicher Bezug in den Blick rückt.¹³

Der Fasan und dessen Ruf sind aus dem *Kokin wakashū*-Gedicht Nr. 1033 bekannt, wenn es dort auch nur *hororo* heißt. Ozawa und Matsuda (2000: 395) zufolge versteht man zwar unter *hororo* beziehungsweise *horohoro* zunächst das Geräusch der schlagenden Flügel des aufsteigenden Vogels, aber eben auch sein Rufen. Zudem stehe das Wort für die kullernden Tränen, und auch die Miszellensammlung *Yama no wi* 山の井 („Der Bergbrunnen“) von Bashōs Lehrer Kitamura Kigin 北村季吟 (1624 bis 1705) thematisiere den Bezug zwischen dem an seine „Kinder denkenden Fasan“ und den kullernden Tränen über *horohoro*.¹⁴ Gyōkis *horohoro to* bezieht sich eindeutig auf den Fasanenruf, der sich in der auffälligen o-Assonanz mit sechzehn Vorkommen über das gesamte Waka zieht und damit eine gewisse Eindringlichkeit exemplifiziert. Allerdings lässt sich aus einem tatsächlichen Fasanenruf kaum ein „o“ heraushören, und das einzige, was in Gyōkis Gedicht an dessen schrilles Krächzen erinnert, ist die ebenfalls auffällige k-Alliteration in *naku kowe kikeba ... ka ... ka ...* Bashō griff diese Alliteration mit

¹³ Vgl. den Überblick in Katada 2014.

¹⁴ Vgl. Katada 2014: 616.

shikiri koishi kiji no koe auf – bereits im Vorwort heißt es „Kōya“ –, tauschte aber das dunkle „o“ schon im ersten Vers mit *chichi* gegen ein helles „i“ aus. Die kullernden Tränen fielen diesem Austausch freilich zum Opfer.

Bashō, der historische Autor, mag an seine Eltern gedacht haben, so wie es das Gedicht thematisiert. Das Haiku stammt jedoch aus der Haibun-Prosa *Oi no kobumi*, und in dem kurzen, dem Haiku voranstehenden Narrativ geht es nicht um die Eltern, sondern um klassisch-literarische Bezüge zu den besuchten Orten.¹⁵ Erst in diesem thematisierten Zusammenhang mit der Literaturgeschichte ergibt die Verbindung mit Gyōkai Waka Sinn. Dem *Erzähler* geht es den Textmitteilungen zufolge um Literatur, und der Austausch der dunklen o- durch eine helle i-Assoziation ist als ein *literarisches Ereignis* zu verstehen. Das bestätigt die Bedeutung, die dem Wort *horohoro* im *Oi no kobumi* zukommt. Nur wenige Zeilen vor dem Fasanenruf-Haiku findet sich das folgende Stück: *horohoro to / yamabuki chiru ka / taki no oto*, von Horst Hammitzsch wie folgt übersetzt: „Fallen wie Tropfen / der Berggoldnessel Blüten? / Ist's Wasserrauschen?“.¹⁶ Die Nähe der beiden Haiku dürfte kein Zufall sein,¹⁷ und kommt der Leser beim Fasanenruf an, ist ihm das *horohoro to* noch in frischer Erinnerung. Sofern er über das literarische Vorwissen verfügt, sollte sich ein entsprechendes Nachsinnen einstellen.

Es geht also gar nicht um Bashōs Eltern, sondern darum, wie sich der Erzähler des klassischen Waka annimmt. Der Inhalt des Haiku betrifft die Eltern eines lyrischen Ichs, aber die literaturgeschichtlich relevanten Aspekte bestehen in der Differenzierung von *horohoro to* und dem Fasanenruf. Denn das *Oi no kobumi* belegt *horohoro to* mit anderen Semantiken, und auch der Fasanenruf hört sich nun mit seinen hellen i-Lauten überzeugender an. Dass es im *Oi no kobumi* um Literatur und nicht um Biographisches geht, macht bereits die Exposition unmissverständlich klar, in der es eben um das Verfassen von Literatur im Rahmen der schönen Künste geht. In der Übersetzung von Hammitzsch heißt es dort wie folgt:

¹⁵ Trotz des Hinweises auf den „bekanntesten Titel [...] *Oi no kobumi* 笈の小文“ („Kleine Schrift aus dem Tragkorb“) und darauf, dass Bashō diesen Titel selbst wählte, übersetzt Horst Hammitzsch das Reisetagebuch unter dem Nebentitel „Wegbericht aus den Jahren U-Tatsu“; vgl. Hammitzsch 1956: 76.

¹⁶ Hammitzsch 1956: 95. Die Übersetzung wirft Probleme auf, wie die doppelte Frage oder *taki no oto* im letzten Vers, wörtlich „des Wasserfalls Klang“. Auch *horohoro* ist eher als ein Rieseln als „Fallen wie Tropfen“ zu verstehen, zumal es auch die Bedeutung von „zu Ende oder kaputt gehen (*boroboro*), auseinandergehen (*barabara*)“ transportiert.

¹⁷ Zum *Oi no kobumi* vgl. Imoto et al. 1999: 56 (*horohoro to* ...) und 58 (*chichi haha no* ...).

Was nun, so im allgemeinen, Reisetagebücher angeht, so sind die Schriften des Herrn Ki [no Tsurayuki, *Tossa nikki*], des Chōmei [*Tōkan kikō*] und der Nonne Abutsu [*Izayoi nikki*] stilistisch vollendet und ihr Empfinden in seinen feinsten Regungen aufgezeichnet; die nachfolgenden, sie tragen deshalb alle diese gleichen Gesichtszüge und sind unfähig, von dem Überlieferten her Neues zu gestalten. Und erst meine geist- und talentlosen Schreiber-eien, sie vermögen diese nicht zu erreichen.¹⁸

Der Hinweis auf die eigene „geist- und talentlose Schreiberei“ ist nicht einfach das unter den Scheffel gestellte Licht, sondern vielmehr als „typisch Bashō“ im Rahmen seiner *haibun*-Literatur zu verstehen. Aufschlussreich für den hiesigen Zusammenhang ist der Folgesatz, der das Verlangen ausdrückt, „von dem Überlieferten her Neues zu gestalten“. Denn diese Formulierung dürfte keinen Zweifel mehr daran belassen, worum es im *Oi no kobumi* geht, und die Bedeutung des Fasanen-Haiku ist in dieser Ausrichtung zu verstehen. Übrigens arbeitete Bashō am klassischen Fasanenmotiv weiter, wie das folgende Haiku aus dem Jahr 1690 belegt. Auch hier böte sich eine psychologisch-biographische Deutung an, hinter der jedoch die literarische Arbeit nicht verschwinden darf:¹⁹

Soll Schlangen fressen / hör' ich das, macht's mir Angst / Fasanengekrächze

hebi kufu to / kikeba osoroshi / kiji no kowe

Die Behandlung des Fasanen-Haiku ist kein Einzelfall, und die Problematik betrifft eher Bashōs Haiku im Allgemeinen, was Haiku Nr. 32 belegen mag:

Auf dem Bergweg / irgendwie anziehend / das Veilchen

Yamaji kite / naniyara yukashi / sumiregusa (S. 42)

Abgesehen von dem Hinweis auf die japanische Forschung, die im Vorspann zu diesem Haiku eine Fiktion ausmache, beschränkt sich die Erläuterung ebenfalls auf Biographisches, nämlich auf Bashōs Vorliebe für diese „kleine, unscheinbare Blume“, die er „besonders anziehend“ finde (S. 42). Im Prinzip handelt es sich dabei um eine Paraphrasierung der Übersetzung, aber tatsächlich stammt auch dieses Stück aus einem Prosatext (*Nozarashi kikō*) und ist wie das Fasanen-Haiku in einen dichten intertextuellen Diskurs verwoben. Offenbar fand Bashō Anregung bei dem von ihm und seinen Gleichgesinnten hochverehrten Dichter Kinoshita Chōshōshi 木下長嘯子 (1569 bis 1649), der auf seiner Wanderung in die Ostlande in den Bergen von Hakone Veilchen sah, die ihn wiederum an ein Waka von Ōe no Masafusa 大江

¹⁸ Hammitzsch 1956: 82–83, Ergänzungen und Unterstreichung von mir, Anmerkungen fortgelassen.

¹⁹ Vgl. den Überblick in Fukui 2014; interlineare Arbeitsübersetzung vom Rezensenten.

匡房 (1041 bis 1111) erinnerten. In diesem Waka, mit dem Ogata Tsutomu zufolge die „Menschen der Frühmoderne bestens vertraut waren“, ²⁰ fragt sich das lyrische Ich ebenfalls in Hakone, wer denn wohl die leicht violetten Veilchenknospen eingefärbt habe. Übrigens ist die Übersetzung des letzten Verses zu bedenken. Dass die Blume im Singular erscheint, ist eine zulässige Selektion/Interpretation, obwohl es *sumiregusa* heißt, was eher für den Plural spräche. Wichtig ist jedoch, dass das Adjektiv *yuka-shi* in der Schluss- und nicht in der Attributivform steht. Somit stellt *-shi* ein *kireji*-Zeichen dar, das zwischen den zweiten und dritten Vers eine Zäsur setzt. Sollte diese Offenheit – überspitzt: Irgendetwas ist irgendwie anziehend, und dann sind da auch noch Veilchen! – mitübersetzt werden, dürfte es nur „Veilchen“ heißen. Das würde zudem die Entscheidung zu Plural oder Singular erübrigen.

Eine Orientierung an der Biographie Bashōs, den der Nimbus eines Quasi-Heiligen umgibt, und am Positivismus, der sich die japanische Rezeption nach wie vor verpflichtet fühlt, ist gewiss nicht kategorisch abzulehnen. In einer an die westliche Leserschaft gerichteten Literaturgeschichte sollten aber die Forschungen zu Formalismus, Einflussangst oder Intertextualität stärkere Berücksichtigung finden. In Bashōs Haiku geht es an erster Stelle um die literarische Arbeit und nicht um die persönliche Biographie, und daher sollte bei räumlich eingeschränkten Erläuterungsmöglichkeiten das Literarische im Vordergrund stehen. Übrigens scheint auch Hammitzsch bei der Übersetzung des Fasanen-Gedichts um Abstand zur Biographie des Dichters bemüht gewesen zu sein: „Nach Vater, Mutter / sehnt man sich grenzenlos – / beim Fasanenruf.“ ²¹ Zwar ist auch in der Übersetzung von Ono-Feller und Klopfenstein kein Subjekt ausgeschrieben, aber das Wort „man“ hebt den Inhalt explizit auf eine allgemeine Ebene, zumal Hammitzsch in der Anmerkung nur auf das Waka von Gyōki verweist und Bashōs Eltern, von denen im *Oi no kobumi* kein Wort steht, nicht ins Spiel bringt.

Freilich gibt es die Leserschaft, die das Gedicht unbedingt mit der historischen Persönlichkeit verbinden möchte, gerade in Japan, und tatsächlich enthält die Sammlung Haiku, die „sich nur vor einem ganz persönlichen Hintergrund“ erschließen, wie es in der Erläuterung zu Nr. 275 heißt. ²² Wie dem auch sei – eine Erläuterung wie die zu Nr. 44 hätte gewiss die Vorgabe von einem Haiku pro Seite gesprengt. Nebenbei bemerkt sei, dass aufgrund der Vorliebe für den historischen Autor die Instanz des lyrischen Ichs in der japanischen Forschung gewöhnlich nicht in den Blick rückt aber beispielsweise als *sakuchū shutai* 作中主体, ²³ das „textimmanente Subjekt“, auch nicht ganz ausgeschlossen ist.

²⁰ Ogata 1998: 215.

²¹ Hammitzsch 1956: 97, Vorbemerkung fortgelassen.

²² Vgl. Klopfenstein / Ono-Feller 2017: 285; siehe auch Haiku Nr. 259 (S. 269).

²³ Kimura 2013: 21.

Bezüglich der Literaturgeschichte stellt sich auch die Frage nach den offenbar selektiv in die Erläuterungen gesetzten Literaturhinweisen. Dass sich die Herausgeber den Arbeiten von Ekkehard May „in ganz besonderem Maße [...] verpflichtet“ (S. 389) fühlen, bestätigen die Häufigkeit und Ausführlichkeit der Verweise mit vollständigen bibliographischen Angaben in den Erläuterungen zu den Gedichten Nr. 26, 37, 90, 99, 103, 110, 154. Verweise auf die eigenen Arbeiten, wie zu den Haiku Nr. 250 oder 292, können weiterführen, aber wie zu Nr. 61, wo es heißt, dass „abgefallene Blütenblätter auf der glatten Fläche des Biwa-Sees [...] schon im Waka ein beliebtes Motiv [sind], dass hier ins Hokku übernommen [ist]“ (S. 71), wäre eine direkte Angabe aus der klassischen Literatur hilfreicher als der Umweg über den Verweis auf die eigene Arbeit. Das gilt beispielsweise auch für den Hinweis zu Gedicht Nr. 51, dass der „Kurzkommentar von Jane Reichhold (S. 316f.) in Schwarze [trifft]“ (S. 61). Gewiss hätte die Leserschaft gerne erfahren, was er sagt.

Zu vielen der ausgewählten Haiku existieren bereits Übersetzungen. Gewiss kommt kein Haiku-Oeuvre an Shakespeares 154 Sonette heran, die mehr als sechzig Mal ins Deutsche übersetzt wurden,²⁴ aber nicht wenige Stücke weisen eine lange Übersetzungsgeschichte auf. Das betrifft auch Kommentar und Erläuterung. So stammt Haiku Nr. 59, das zwei „Freudenmädchen“ (S. 69) im Nachbarzimmer einer Herberge thematisiert, aus Bashōs *Oku no hosomichi*, und die Erläuterungen von Geza S. Dombrady, dem im deutschsprachigen Raum bekanntesten Übersetzer dieses Prosatextes, fallen ausführlich aus. Zudem ist dieses Haiku das einzige, dem zusammen mit dem dazugehörigen Prosatext ein wissenschaftlicher Aufsatz gewidmet ist – das wäre gewiss einen Hinweis wert gewesen.²⁵

Zur Übersetzung

Übersetzungen müssen sich kulturspezifischen Wirklichkeiten stellen. Die materielle Form wäre zu erwähnen, bei der im japanischen Haiku nicht nur die Rigidität, sondern vor allem auch die Schrift – genauer: die Entscheidung für chinesische oder japanische Schriftzeichen – der Übersetzbarkeit im Wege steht. Freilich weichen auch die Semantiken der Wörter mit räumlicher und zeitlicher Entfernung mehr und mehr ab. Ein Tisch bleibt ein Tisch, aber abstrakte Begriffe oder Gefühle und Wahrnehmungen zum Ausdruck bringende Wörter lassen sich aus dem Spektrum der Möglichkeiten oftmals nur durch Selektion, Umschreibung

²⁴ Kelletat (2011: 234) zufolge versuchten sich am 66. Sonett nahezu 500 deutsche Übersetzer.

²⁵ Vgl. Dombrady 1985: 223–227, 310–311; Millett 1997.

oder Interpretation übersetzen. Für Metaphern finden sich mit Glück eine Metapher der Zielsprache, wie für die Lichtmetapher *eikyō* 影響 die Wassermetapher „Einfluss“. So ist die Übersetzung von *sune wo kajitte*, wörtlich „von den Unterschenkeln abbeißen“, mit „An den Rockschoßen hängend“ (S. 195) in Nr. 185 gewiss gelungen, hätte aber eine kurze Erläuterung erfordert, da die translatorische Praxis eben auch interessiert.

Viele Probleme scheinen nur unter Beifügung von original nicht im Text stehenden Mitteilungen lösbar zu sein. Manche davon wirken in der Übersetzung gelungen, wie „sei’s drum!“ in Nr. 130:

Fressen und schlafen – / werde zum Ochsen, sei’s drum! / Unter Pfirsichblüten!

Kūte nete / ushi ni naraba ya / momo no hana (S. 140)

Andere dagegen, wie „doch gerade da:“ in Nr. 133, werfen Fragen auf:

Der Alte möchte Liebe / Leidenschaft vergessen – doch gerade da: / Sprühregen im Winter

Oi ga koi / wasuren to sureba / shigure kana (S. 143)

Beifügungen wie „spürst du“ in Haiku Nr. 296 wirken sogar unnötig. Zwar steigert „spürst du“ die Dramatik, ohne die das Haiku enigmatisch anmutet:²⁶

Flug über den Sprungkasten / handgestützt – in diesem Moment / spürst du: Der Winter kommt!

Tobibako no / tsukite isshun / fuyu ga kuru (S. 296)

Mit dieser Beifügung kommt aber zudem ein aus westlicher Dichtung bekanntes Du hinein, dessen Berechtigung es für das Haiku erst noch zu klären gälte.²⁷ „Flug über“ steht ebenfalls nicht im Text und wäre vielleicht auch gar nicht notwendig: „Auf dem Sprungkasten / die Hände – in diesem Moment“. Die Übersetzung von einem im Japanischen anerkannten Haiku ohne ein Abrutschen in Banalität ist ein bekanntes Problem, und interpretierende Ergänzungen scheinen manchmal unumgänglich zu sein. In diesem Fall hätte die Erläuterung, die sich in vier Zeilen hauptsächlich dem Biographischen widmen, die sprachlichen Qualitäten oder das „Haiku-Moment“ (Beispiel siehe unten) verdeutlichen können. Was übrigens an diesem Haiku „eher traditionell ausgerichtet“ (S. 306) ist, wird ebenfalls nicht klar.

²⁶ Vgl. auch Haiku Nr 302 mit „nichts mehr“ (S. 312).

²⁷ Der oben zitierte Kimura führt neben dem „Subjekt im Text“ auch den Hinweis auf ein „Du“ als *ninjinshō no aite* 二人称の相手 an, wörtlich der „Partner in der zweiten Person“ (Kimura 2013: 21). Ein „Du“ wird nicht genannt, ist in seinem Beispiel aber aus der Grammatik herauszulesen.

Manche Beifügung scheinen eindeutig „Schlangenfüße“ (*dasoku* 蛇足) zu sein, wie ein aus der chinesischen Klassik stammendes Bild für überflüssige Beifügungen lautet. Haiku Nr. 303 von Hasegawa Kai mag das belegen (S. 313):

Gezähntes, durchsichtig / blitzendes Blatt der Elektrosäge / lässt mich schauern vor Kälte

Dendō noko / sukitōru ha no / suzushisa yo (S. 313)

Das Wort *suzushisa* bedeutet nicht „Kälte“, sondern als Jahreszeitenwort „Kühle“ und ist konventionell angenehm besetzt, da der japanische Sommer eben sehr heiß und vor allem schwül ist. Dieser überraschende Kontrast aus traditionell positiver Belegung und modernem, wohl eher unangenehm assoziiertem Arbeitsgerät macht gewiss einen besonderen Reiz aus – ein Beispiel für das Haiku-Moment. In Verbindung mit der Elektrosäge passt wohl auch noch „Kälte“, aber „lässt mich schauern“ ist als Ergänzung unnötig, da das kreischende Sägeblatt einem jeden seine eigenen Assoziationen beschert. Auch diese Übersetzung besitzt mit „blitzendes Blatt“ eine weitere Beifügung. Das Wort *sukitōru* bedeutet hier „hindurchschauen, hindurch blicken lassen“ und bezieht sich auf die Zähne, die sich so schnell drehen, dass sie nahezu durchsichtig werden. Ihnen gilt der Blick, nicht dem „Blatt“, das freilich metonymisch mit *ha* „Zähne“ ebenfalls gemeint ist. Ein Kreissägeblatt blitzt in der Tat, und mit „blitzen“ zöge auch das Kreischen der Säge ein, aber „blitzendes“ steht eben nicht im Text.

Es ist nochmals daran zu erinnern, dass es sich bei den genannten Beifügungen um Belege handelt, die der Problemverdeutlichung dienen und nach dem Motto „Wer sucht, der findet!“ in jeder Sammlung mit Lyrikübersetzungen auszumachen sind. Im Vergleich mit Haiku-Anthologien, die meinen, ohne Originaltext und Umschrift auszukommen, wird allerdings auch klar, dass sich dieser gesamte Problembereich nur durch die Präsentation der Originaltexte öffnet beziehungsweise umgekehrt, dass der Leserschaft, der eine solche Darstellung vorenthalten wird, diese Aspekte verschlossen bleiben. Das translatorische Handeln umfasst somit auch die Bereitschaft, sich der Kritik auszusetzen.

In diesem Zusammenhang sei auf ein Problemfeld mit großer Tragweite hingewiesen, das auch das oben besprochene, den Fasanenruf thematisierende Haiku Nr. 44 in die Erinnerung zurückruft, tatsächlich aber zahlreiche Haiku betrifft. Gemeint ist die klang-lautliche Materialität des Haiku, womit zum einen die Lautmalerei als Nachahmung akustischer Phänomene der dargestellten Welt und zum anderen die klangliche Qualität des Haiku selbst gemeint ist. Beide Bereiche sind der sprachlichen Materialität des Gedichtes eigen und können in gelungenen Fällen bestimmte Gefühle oder Wahrnehmungen zum Ausdruck bringen beziehungsweise bei der Rezeption hervorrufen. Ono-Feller und Klopfenstein weisen in

den Erläuterungen gelegentlich darauf hin oder übernehmen den Hinweis von Ekkehard May (vgl. Nr. 99, 102, 154, 158, 169 oder 249), aber die Frage bleibt, wie sie diese Materialität in die Übersetzung überführen. Die laut-klanglichen Aspekte zeigen sich am deutlichsten bei auffälligen Äquivalenzen wie Vokalhäufungen (Assonanzen). Anschauliche Beispiele sind die Haiku Nr. 209 und Nr. 212:

Altes neues Jahr / wie von einem Stock durchbohrt ... / etwas dergleichen

Kozo kotoshi / tsuranuku bō no / gotoki mono (S. 219)

Um ein Geringes / herabgesetzte Miete – / nun gibt's Muschelsuppe

Hon no sukoshi / yachin sagarinu / shijimi jiru (S. 222)

Haiku Nr. 209 dominiert ein dunkler *o*-Laut, und in Nr. 212 stehen sich Vokalgruppen gegenüber, die von dunklen *o*- und *u*-Assonanzen über klare *a*- und helle *i*-Laute zu einem nahezu schrillen „*i*“ im letzten Vers überleiten. Die Präsentation des Originaltextes und der Umschrift gestatten ein leichtes Überprüfen in der Übersetzung, aber im Folgenden soll zur Problemvertiefung auf die Variante der Alliteration und den Sonderfall der *k*-Häufung eingeengt werden. Erwähnt seien zuvor jedoch zwei weitere Aspekte. So können laut-klangliche Äquivalenzen eine Maßnahme der literarischen Übersetzung sein, wie in Haiku Nr. 5, das in der Übersetzung Umlaut-Assonanzen und eine *w*-Alliteration besitzt:

Überwintern zu Hause – selbst der Wurm / lässt grüßen aus seiner Höhle / »... höflich empfiehlt sich ...«

Fuyugomori / mushikera made mo / ana kashiko (S. 15).

Ein Beispiel für die Wiedergabe einer Äquivalenz der Ausgangssprache mit einer anderen der Zielsprache ist Haiku Nr. 217, dessen Assonanzen in der Übersetzung eine Entsprechung finden:

Endlich, der Gipfel! / ... wie sich die wilden Asten / im Winde wiegen

Chōjō ya / koto ni nogiku no / fukare ori (S. 227)

Zwar dominieren im Original dunkle Laute, in die helle Lauttupfer gesetzt sind, was aber die helle *i*-Assonanz und die *w*-Alliteration ausgleichen. Ein Vergnügen in mehrfacher Hinsicht ist gewiss auch Haiku Nr. 274 von Kaneko Tōta:

Auf Wein verzichten?! Wie? / Was bleibt mir an Begierden / noch zum Spielen übrig?

Sake yameyō ka / dono honnō to / asobō ka (S. 284)

Zwar geht der Übersetzung das mürrisch-humorvolle *o*-Gegrummel eines alten Mannes ab, aber dafür gibt sie über die *w*-Alliteration „Wein“, „Wie“, „Was“ ebenfalls eine Antwort auf die Frage des lyrischen Ichs. Der Weg zur Antwort führt über die Klangebene, denn es ist zumindest die Dichtung, die dem lyrischen Ich noch bleibt!

Freilich werden nicht alle Äquivalenzen übersetzt, wie die *o*- und besonders die *h*-Wiederholungen in Haiku Nr. 220:

Ein Vater / Ein einziges Kind – Leuchtkäfer / glühten

Oya hitori / ko hitori hotaru / hikarikeri (S. 230).

Ono-Feller und Klopfenstein erläutern zwar *hotaru* als „starkes, emotionsgeladenes Symbol für geheimnisvolle Schönheit und Vergänglichkeit, oft auch als Erscheinung von toten Seelen interpretiert“ (S. 230), gehen aber nicht auf das seltsame *h*-Gehauche in *hi, hi, ho, hi* ein, das besonders in dem Wortspiel *hitori hotaru* Aufmerksamkeit von der Inhaltsebene abzieht und damit die semantische Bedeutung schwächt (Desemantisierung der Inhaltsebene). Das soll zum genannten Sonderfall überleiten.

Ein Haiku, dessen *k*-Äquivalenz auffällig genug in die Übersetzung einfließt, ist Nr. 242:

Hoch oben ein Vogelzug / während ich ruck zuck, ruck zuck / die Konservendose knacke

Tori wataru / koki koki koki to / kan kireba (S. 252)

Zwar mag bei *koki koki koki to* eine Übersetzung mit „ruck zuck, ruck zuck“ (S. 252) naheliegen, aber gemeinsam mit der Übersetzung von *kan kireba*, dem letzten Vers, mit „die Konservendose knacke“ ist das Gesamtergebnis überzeugend. Angemessen bei diesem Haiku ist zudem die Erläuterung, die auf die „krasse Zusammenstellung“ eines traditionellen Jahreszeitenwortes mit der modernen Konservendose hinweist, sowie die Interpretation, die *k*-Häufung im Mittelvers als Nachbildung des „Aufschneidens des Konservendeckels mit einem altmodischen Büchsenöffner“ (S. 252) zu sehen. Denn in der Frage nach der Bedeutung offenbart sich ein wesentliches Problem dieser lyrischen Verfahrensweise: Deutung und Übersetzung müssen aus dem Text motiviert sein.

Immer noch auffällig ist die *k*-Alliteration in Haiku Nr. 99, bei dem Ono-Feller und Klopfenstein wie oben erwähnt auf eine Vorübersetzung von May hinweisen, der wiederum auf die Alliterationen aufmerksam macht, die in diesem Haiku auch das dreimalige Vorkommen des *m*-Konsonanten umfasst:

»Eben habe ich mich unten / am Grund des Wassers umgeschaut« / sagt die Miene des Entleins

Minasoko o / mite kita kao no / kogamo kana (S. 109)

Die *m*-Alliteration findet ihren Weg über „mich“ und „Miene“, „am“ und „um“ ins Deutsche, aber trotz des Hinweises auf Mays Kommentar kommt „k“ nicht mehr vor. May bringt mit der *g*-Alliteration eine Nähe zum *k*-Konsonanten und zudem ein *k*-Wort ein: „Auf dem Grund des Wassers / hab’ ich geschaut, sagt das Gesicht / der kleinen Ente“.²⁸ Bezüglich der Bedeutung in diesem Haiku liegt das stolze Quaken der kleinen Ente nahe. Es ist also nicht nur ihr Gesicht, das etwas sagt, sondern da ist tatsächlich etwas zu hören, was diesem Haiku einen besonderen Reiz verleiht. Das Beispiel zeigt, dass oftmals gerade die laut-klangliche Qualität das Haiku prägt, ohne die es in Banalität abrutschte.

Es ließen sich noch weitere Haiku mit auffälliger *k*-Häufung anführen, die jeweils eigene Besonderheiten mit sich bringen.²⁹ Ein letztes Beispiel belegt die mögliche intertextuelle Reichweite, deren Kenntnis für eine Literaturgeschichte wichtig ist. Haiku Nr. 204 von Masaoka Shiki lautet in Übersetzung, Umschrift sowie mit den Erläuterungen wie folgt:

Ich beiße in eine Kaki / Ein Klang – ein Glockenschlag / vom Hōryū-Tempel

Kaki kueba / kane ga naru nari / Hōryū-ji

[...] Das wohl bekannteste Haiku Masaoka Shiki’s bringt zwei Dinge, die an sich nichts miteinander zu tun haben – das Geschmackserlebnis der reifen Kaki-Frucht und den Höreindruck einer aus dem Tempelbezirk herüberschallenden Glocke –, zu einer intensiven Wechselwirkung. [...] Das Zusammentreffen der beiden unterschiedlichen Sinneseindrücke in einem einzigen Augenblick steigert [...] zusätzlich die Emotion und fährt dem Dichter gleichsam durch Mark und Bein. (S. 214)

Die Bedeutung der Klanglandschaft ist allerdings nicht hinreichend erkannt, und die Erläuterung entspricht der Übersetzung: Der „Augenblick“ endet mit dem Wort „Tempel“, und das Moment des gedehnten Ausklingens der Tempelglocke ist damit nicht erfasst.³⁰ Den besonderen Reiz dieses Haiku, das übrigens lange Zeit nicht als eine Glanzleistung Shikis erkannt worden war,³¹ liegt nämlich in der Imitation des harten Glockenschlags in der ersten Hälfte des Gedichts und dem langsamen Ausklingen der Tempelglocke in der zweiten Hälfte, das sich durch

²⁸ May 2002: 55.

²⁹ Vgl. die Haiku Nr. 169, 176, 178, 189 oder 191.

³⁰ Zum Folgenden vgl. Wittkamp 2011: 40–41.

³¹ In den frühen Anthologien mit Shikis Werken ist das Haiku nicht enthalten. Diese lange Nichtwahrnehmung spiegelt sich auch in Übersetzungen wieder. Es findet sich weder unter den zwölf von Dietrich Krusche (1994) übersetzten Haikus von Shiki noch unter den ungefähr zehn Mal so vielen Haikus, die Gerolf Coudenrove (1963) für seine Anthologie auswählte.

weiche und zunehmend gedehnte Laute zu erkennen gibt. Der „Glockenschlag“ ist in der Übersetzung angemessen wiedergegeben, aber die harten Konsonanten am Ende in „Tempel“ verhindern die Vorstellung eines langsam ausklingenden Widerhalls. Das Ausklingen fährt auch nicht „durch Mark und Bein“, sondern ist eben zeitlich gestreckt und langsam abnehmend.

Die Erläuterungen hätten auf diesen Aspekt eingehen können, wiederholen jedoch lediglich die übliche Auslegung, die sich beispielsweise in einem Buch für japanische Grundschüler findet, in dem Haiku mit Manga erläutert werden. „Zwischen *kaki kuheba*“, heißt es dort, „und *kane ga naru* gibt es keinerlei Zusammenhang“. ³² Angebracht gewesen wäre ein Hinweis auf die Bedeutung für die Literaturgeschichte und die lange Topik der Tempelglockendichtung. Besonders die Glocke zum Sonnenuntergang (*iriai no kane*) ist zu erwähnen. Sei Shōnagon 清少納言 (zehntes Jahrhundert) thematisiert den „Klang des Glockengongs zum Sonnenuntergang“ in ihrer berühmten, um 1000 entstandenen Miszellensammlung *Makura no sōshi* 枕草子, ³³ und bekannt ist auch ein Waka von Nōin Hōshi, das als Nr. 116 in die achte offizielle Sammlung *Shinkokin wakashū* 新古今和歌集 aufgenommen wurde. ³⁴ Eindrucksvoller ist jedoch ein Stück aus der dritten offiziellen Waka-Anthologie *Shūi wakashū* 拾遺和歌集 das in Arbeitsübersetzung und Umschrift wie folgt lautet: ³⁵

Titel unbekannt (*dai shirazu*):

Im Bergtempel der / Abendliche Glockengong / Schlag auf Schlag / Hört man, wie auch dieser Tag / zu Ende geht, ach wie traurig!

yamadera no / iriahi no kane no / kowe goto ni / kefu mo kurenu to / kiku zo kanashiki

Die *k*-Häufung beginnt mit dem Wort *kane* im zweiten Vers, als ob dieser harte Klang die ruhige Abendstimmung am Bergtempel der ersten beiden Verse *yamadera no iriahi no* geradezu zu zerreißen scheint: *ka-ko-(go)-ke-ku-ki-ku-ka-ki*.

³² Vgl. Ishizuka / Miyasaka 1997: 82. Der Hinweis auf die Nicht-Kausalität ist natürlich nicht ohne den Hintergrund zu verstehen, dass die Postposition *ba* im Anschluss an die Konditionalform (*kuhe-*) unter anderem einen kausalen Nebensatz bezeichnet; vgl. Lewin 1975: 85 für die Schrift- und S. 91 für die Umgangssprache.

³³ Es handelt sich um den Abschnitt 225, der von einem Aufenthalt im Tempel Kiyomizudera berichtet. Dort erhält die Erzählerin einen Brief mit einem Gedicht, das von der Sehnsucht des Verfassers berichtet, die bei jedem Glockengongschlag zur Abenddämmerung stärker wird; vgl. Matsuo / Nagai 2011: 360.

³⁴ Vgl. Hammitzsch / Brüll 1964: 53.

³⁵ Zitiert nach Komachiya 1998: 389.

Die Haiku-Geschichte liefert viele Belege für die Beliebtheit des Themas, und auch die *Gedichte aus fünf Jahrhunderten* besitzen mit dem Haiku Nr. 138 von Yosa Buson noch ein weiteres Beispiel sowie mit Nr. 215 von Iida Dakotsu eine Variation:

Gusseisern schwarz / mit herbstlich dumpfem Klang / die Windglocke

Kurogane no / aki no fūrin / narinikeri (S. 225)

Allerdings erzeugt das *fūrin*-Glöckchen keinen „dumpfen“, sondern im Gegenteil einen hellen, tragenden Klang. Ist nicht gerade das mit den hellen *i*-Lauten – besonders am Ende – gemeint, die in Opposition zu den dumpfen *o*- und *u*-Lauten stehen? Anzumerken ist wohl auch, dass die Nominalisierung von *narinikeri* nicht nur ein Verb ausblendet, sondern auch den Duktus, der dieser klassischen Wendung anhaftet.

Eine weitere Beobachtung betrifft die Bereiche der Literaturgeschichte und der Übersetzung gemeinsam. Sie gilt der Tatsache, dass Ono-Feller und Klopfenstein von einem Festhalten an der Form absehen und den Weg der zielsprachlichen Freiheit wählen, sodass die Verse öfters mehr, aber auch weniger als die geforderte Anzahl an Moren aufweisen. Kommt diese Methode auch den ästhetischen Bedürfnissen der Zielsprache entgegen, sind in literaturgeschichtlicher Hinsicht doch Bedenken anzumelden, was Haiku Nr. 211 von Taneda Santōka belegt:

Soweit ich auch / vordringe, tiefer, tiefer hinein – / die blauen Berge

Wakeitte mo / wakeitte mo / aoi yama (S. 221)

Bei gegebenem Originaltext und Umschrift kann der Leser feststellen, dass das Gedicht zwar siebzehn Moren besitzt, diese aber im Rhythmus 6-6-5 verteilt sind. In den Erläuterungen heißt es, dass der Dichter „ein Hauptvertreter des »Freien Haiku« [ist], das sich nicht an Regeln hält“ (S. 221). Ohne die kritische Wahrnehmung von Originaltext und Umschrift wird allerdings nicht klar, welche Regeln hier gebrochen werden. So ist die Angabe „ohne Jahreszeitenwort“ irreführend, denn die „grünen Berge“ (siehe unten) sind freilich nur in den warmen Monaten grün; es müsste also „ohne konventionelles Jahreszeitenwort“ heißen. In literaturgeschichtlicher Hinsicht ging es dem Freien Haiku nicht um das Brechen von Regeln, sondern vor allem um die Befreiung des Haikus aus seiner erstarrten Form, um diese für die Belegung mit Inhalten zu öffnen (Semantisierung der Ausdrucksebene). Diese Möglichkeit wurde von der regelkonformen Haiku-Bewegung nicht erkannt. Heute gibt es zwar vor allem in der Schule von Kaneko Tōta, der sich ebenfalls größere Freiheiten in der Form erlaubt, keine Pflicht zum Jahreszeitenwort, aber an der Form wird gewöhnlich nicht so stark gerüttelt wie es ein Santōka

wagte. Der Kommentar zu Santōkas Haiku stellt weder die betreffenden Fragen noch geht er auf die enge Verbindungen zur klassischen Waka-Dichtung ein, die ein weiteres Merkmal seiner Dichtung ist. Nach der oben zitierten Feststellung leitet er unmittelbar auf Biographisches über.

Noch etwas sei bemerkt: Die Auswahl von Santōkas Haiku dürfte berechtigt sein, da es sein vielleicht bekanntestes – wenn auch nicht unbedingt bestes – Haiku ist. Aber abgesehen von der Frage, ob *aoi* blau oder grün bedeutet, ist die Übersetzung mit „blauen Bergen“ bedenklich, da die Berge nur aus der Ferne blau sind. In diesem Haiku geht es aber gerade nicht um Ferne, sondern das lyrische Ich befindet sich mittendrin. Die „blauen Berge“ dürften weiterhin den Ohrwurm *She'll be Coming Around the Mountain* in Erinnerung rufen, der im Deutschen als „Von den blauen Bergen kommen wir“ bekannt ist. Genau genommen kann sich der Leser in dieser Übersetzung nicht sicher sein, in was das lyrische Ich „tiefer und tiefer hinein vordringt“, zumal den zweiten und dritten Vers ein Gedankenstrich trennt.

Im Rahmen einer literaturgeschichtlich ausgerichteten Anthologie rücken damit noch andere Probleme in den Blick, wie die Versumstellung, die Nominalisierung von Verbformen beziehungsweise umgekehrt die Auflösung von Endungen im Nominalstil in Verbformen. Wenn beispielsweise *Shiratsuyu ya / mufunbetsu naru / okidokoro* (Nr. 8) mit „Weißglänzender Tau! / Allzu leichtfertig legst du dich / überall hin ...“ (S. 18) übersetzt wird, stehen die drei Punkte am Versende zwar ebenfalls für eine gewisse Offenheit, aber das Haiku endet mit dem sogenannten *taigen-dome* 体言止め. Diese Technik aus der Rhetorik der klassischen Waka-Dichtung bedeutet ein nicht-flektierbares Wort, das einen bestimmten Effekt hervorruft und daher in der Übersetzung zu berücksichtigen ist. Ähnlich, wenn auch weniger auffällig, ist es bei Haiku Nr. 150, aus dem das Nomen, das heißt das wörtlich „Kälte der Herbstnacht“ bedeutende Jahreszeitenwort *yosamu* im letzten Vers mit „Kalt ist die Herbstnacht“ (S. 160) übersetzt wird. Umgekehrt verhält sich beispielsweise bei Haiku Nr. 213.

Auf der Sonnenseite – / das Gemüt im Zustand einer / reifen Kakipflaume

Hiatari ya / jukushi no gotoki / kokochi ari (S. 213).

Die klassisch anmutende, auch aus dem *Oku no hosomichi* bekannte Verbform *kokochi ari* wird nominalisiert, und zugleich findet eine Versumstellung statt. Ein interlineare Übersetzung lautete etwa „wie eine reife Kaki / so fühle ich mich [wie

ich da so in der Sonne sitze]“. Es ließen sich noch weitere Beispiele anführen, aber die Hinweise mögen genügen.

Mit Egon Schwarz ist Poesie das, was verlorengeht, wenn man es übersetzt.³⁶ Das verdeutlicht er sehr schön an dem bekannten Diktum „Traduttore traditore“, denn „hier wird die Bilanz mit Hilfe von nur zwei Wörtern gezogen, kurz, bündig und – unübersetzbar“.³⁷ Zwar könne man es auf Deutsch sagen, etwa „Der Übersetzer ist ein Verräter“, aber der „charmante Witz, der ganz feine Reiz“ sei verfliegen. Denn die „nahezu völlige Gleichheit der beiden Vokabeln im Italienischen, die im Wesentlichen durch einen einzigen Vokal voneinander unterschieden sind, ist unnachahmlich“. Freilich entlarvt sich die Argumentation als geschickte Rhetorik, denn wenn es tatsächlich unnachahmlich wäre, gäbe „es ja das Geschäft oder doch zumindest die Kunst des Übersetzens gar nicht, und jede Diskussion erweise sich als überflüssig“. So kommt Schwarz der Sache auch näher: „Übertragen ist Unterschlagen“, und – wer weiß?! – vielleicht ließe sich noch eine bessere Lösung finden. Den beiden Vorschlägen der Übersetzung des wohlklingenden italienischen Ausdrucks entsprechen in einem gewissen Sinne die beiden Haiku-Anthologien von Ulenbrook und Ono-Feller/Klopfenstein. Mit den *Gedichten aus fünf Jahrhunderten* haben die letzteren eine im Großen und Ganzen überzeugende Lösung gefunden, aber von weiteren Versuchen sollte das nicht abhalten.

Literatur

Coudehove, Gerolf (1994 [1963]): *Japanische Jahreszeiten – Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten*. Zürich: Manesse.

Dombrady, Geza S. (2011 [1985]): *Bashō – Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.

Fukui, Sakura 福井咲久良 (2014): „Hebi kufu to kikeba osoroshi kiji no kowe 蛇くふときけばおそろし雉子の声“. In: *Shochū hyōshaku Shin Bashō haiku taisei* 諸注評釈新芭蕉俳句大成. Hrsg. von Horikiri Minoru 堀切実, Tanaka Yoshinobu 田中善信 und Satō Katsuaki 佐藤勝明. Tōkyō: Meiji Shoin, 932–933.

Hammitzsch, Horst (1956): „Wegbericht aus den Jahren U-Tatsu. Ein Reisetagebuch des Matsuo Bashō (1644–1694)“. In: *Sino-Japonica. Festschrift André Wedemeyer zum 80. Geburtstag*. Hrsg. von Helga Steininger, Hans Steininger und Ulrich Unger. Leipzig: Otto Harrassowitz, 74–106.

Hammitzsch, Horst (1962): „Rezension zu: Ulenbrook, Jan (1960): Haiku – Japanische Dreizeiler“. *Nachrichten der Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* (NOAG) 91: 7–73.

³⁶ Schwarz 1978: 232–234.

³⁷ ebd.: 233.

- Hammitzsch, Horst / Brüll, Lydia (1964): *Shinkokinwakashu – Japanische Gedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Imoto Nōichi 井本農一 et al. (²1999 [1997]): *Matsuo Bashō shū* 松尾芭蕉集 (Bd. 2; Shinpen nihon koten bungaku zenshū Bd. 71). Tōkyō: Shōgakukan.
- Ishizuka Osamu 石塚修 (Text) und Miyasaka Ei'ichi 宮坂栄一 (Bild) (⁷1997 [1996]): *Manga Haiku nandemo jiten* まんが俳句なんでも辞典. Tōkyō: Kane no Hoshi.
- Iwasa Miyoko 岩佐美代子 (1996): *Gyokuyō wakashū zenchūshaku* 玉葉和歌集全注釈 (3 Bd., hier Bd. 3). Tōkyō: Kasama Shoin.
- Katada Yōko 堅田陽子 (2014): „Chichi haha no shikiri ni koishi kiji no koe 父母のしきりに恋し雉子の声“. In: *Shochū hyōshaku Shin Bashō haiku taisei* 諸注評釈新芭蕉俳句大成. Hrsg. von Hirokiri Minoru 堀切実, Tanaka Yoshinobu 田中善信 und Satō Katsuaki 佐藤勝明. Tōkyō: Meiji Shoin, 615–616.
- Katō, Eileen (1979): „Pilgrimage to Dazaifu – Sōgi's Tsukushi no Michi no Ki“. *Monumenta Nipponica* 34.3: 333–367.
- Kelletat, Andreas F. (2011): „Lyrikübersetzung“. In: *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hrsg. von Dieter Lamping. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 229–239.
- Kimura Takashi 木村尚志 (2013): „Munetaka Shinnō no waka 宗尊親王の和歌“. *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学2月号2: 20–35.
- Koller, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meyer.
- Komachiya Teruhiko 小町谷照彦 (⁵1998 [1990]): *Shūi wakashū* 拾遺和歌集 (Shin nihon bungaku taikai 7). Tōkyō: Iwanami Shoten.
- Krusche, Dietrich (1994): *Haiku – Japanische Gedichte*. München: DTV.
- Kuwabara Takeo 桑原武夫 (¹⁹1995 [1976]): *Daini geijutsu – gendai haiku ni tsuite* 第二芸術—現代俳句について („Eine Kunst zweiten Ranges – Über die Haiku-Dichtung in unserer Zeit“). In: *Daini geijutsu* 第二芸術. Hrsg. von Kuwabara Takeo 桑原 武夫. Tōkyō: Kōdansha.
- Lewin, Bruno (²1975 [1959]): *Abriss der japanischen Grammatik*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Lüdi Kong, Eva (2018): *Der 1000 Zeichen Klassiker (Qianziwen)*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Matsuo Satoshi 松尾聡 / Nagai Kazuko 永井和子 (⁷2011 [1997]): *Makura no Sōshi* 枕草子 (Shinpen nihon koten bungaku zenshū Bd. 18). Tōkyō: Shōgakukan.
- May, Ekkehard (2002): *Shōmon II*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- May, Ekkehard (2018): *Saigyō – Gedichte aus der Bergklause: Sankashū*. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Millett, Murasaki Christine (1997): „Bush Clover and Moon“. A Relational Reading of *Oku no Hosomichi*“. *Monumenta Nipponica* 52.3: 327–356.
- Ogata Tsutomu 尾形侑 (1998): *Nozarashi kikō hyōshaku* 野ざらし紀行評釈. Tōkyō: Kadokawa.
- Ozawa Masao 小沢正夫 und Matsuda Shigeho 松田成穂 (²2000 [1994]): *Kokin wakashū* 古今和歌集 (Shinpen nihon koten bungaku zenshū Bd. 11). Tōkyō: Shōgakukan.
- Satō Katsuaki 佐藤勝明 (Hg.) (2014): *Shochū hyōshaku shin Bashō haiku taisei* 諸注評釈新芭蕉俳句大成. Tōkyō: Meiji Shoin, 615–616.
- Schaarschmidt, Siegfried (1998 [1967]): „Zum Beispiel der Mond – Lyrische Realität und realistische Lyrik“. In: *Aufschlußversuche: Wege zur modernen japanischen Literatur*. Hrsg. von Otto Putz. München: ludicum, 144–163.
- Schamoni, Wolfgang (1997): *Wiederkäuende HaiKühe in der Schwebbahn, Oder: Über die schrecklichen Folgen von BSE in der Reclam-Bibliothek* (Rezension zu: Günter Wohlfart: *Zen und Haiku*. Stuttgart 1997). In: *Hefte für Ostasiatische Literatur* 23: 146–150.
- Schwarz, Egon (1978): *Der Reiz der Wörter – Eine Anthologie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 232–234.

- Takahashi Yoshito (1984): „Japanische Lyrik: das Haiku und die lebendige Leerheit“. *Universitas* 39: 1199–1206.
- Ulenbrook, Jan (Übers. Aus. Nachw.) / Probst, Volker (Nachb.) (2018): *Das Buch des klassischen Haiku. Japanische Dreizeiler*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Wittkamp, Robert F. (2011): *Kiefernwind und grüne Berge – Der Wandermönch Santōka und das freie Haiku*. Ahrensburg: ganzheitlich leben.
- Zahl, Karl Friedrich (1988): *Japan ohne Mythos. Zehn kritische Essays aus japanischer Feder 1946–1963*. München: ludicium.

Hargett, James M.: *Jade mountains and Cinnabar pools: the history of travel literature in imperial China*. Seattle: University of Washington Press, 2018. 280 pp., Illustration, Bibliography, Index, ISBN 978-0-295-74447-6.

Reviewed by **Hang Lin**, Department of History, Hangzhou Normal University, 2318 Yuhangtang Rd., Cangqian, Hangzhou 311121, China, E-mail: hang.lin@hznu.edu.cn

<https://doi.org/10.1515/asia-2021-0035>

To most readers of Chinese literature, “travel accounts” (*youji*) stand as a particular group of texts. While written records of travel have been abundant throughout the world, James M. Hargett, provides in his recent book *Jade Mountains and Cinnabar Pools: The History of Travel Literature in Imperial China*, the first monograph-length study on the historical development of travel literature in English, a refreshing analysis of the fledgling field of studies in Chinese travel literature, lucidly pointing out the distinct characteristics that distinguishes this genre from its counterpart in the Western literary tradition. To depict these characteristics, Hargett builds his narrative upon earlier Chinese-language studies of travel literature, especially the *Zhongguo youji wenxue shi* (History of Travel-Account Literature in China) by Mei Xinlin and Yu Zhanghua, to trace the evolution of *youji* literature in imperial China from its origin in the Six Dynasties (220–589), its articulation in the Tang (618–907), its maturity in the Song (960–1276), and its florescence in the second half of the Ming (1368–1644).

Although the title of the volume sounds poetic, it is not on Daoist-related descriptions of Chinese landscape, nor does it include travel poetry or accounts of “imaginary ‘roaming.’” Instead, Hargett focuses primarily on prose literature of “actual, physical travels” (p. 5) to examine the development of *youji* “by means of a dynamic or open-ended conception of genre” (p. 13). To achieve his aim, Hargett divides his narrative into five core chapters organized in roughly chronological order, each of which discusses a selection of *youji* from a specific period or dynasty. Hargett opens his examination by tracing the emergence of *youji* literature in the centuries after the fall of the Han dynasty in 220 AD, classifying a number of types of writing ranging from the “rhapsody” (*fu*) (e.g. by Sima Xiangru, Liu Xin, Pan Yue, Liu Ji, Wang Can, etc.), “letter” (*shu*) (e.g. by Ban Zhao, Wu Jun, etc.), “preface” (*xu*) (e.g. by Shi Chong, Tao Yuanming, Hua Yan, etc.), to “account” (*ji*) (e.g. by Ma Dibo, Wang Xizhi, Xie Lingyun, etc.). Taking the Buddhist monk Huiyuan’s “preface” to his poems on a journey to the Stone Gate (*Shimen*) as the “only ‘prototype’ of the genre,” Hargett argues that works of this period collectively served as “proto-*youji*” for subsequent authors to “selectively adopt various features and styles” or to invent new devices to “suit their own personal tastes and expressive needs” (pp. 56–57).

During the following Tang period, several important developments in travel literature took place. Based on the “proto-*youji*” of the Six Dynasties, the “account” (*ji*) form evolved into an independent genre of prose writing and was then further transformed into a new style of descriptive prose. Among the Tang authors who have made contributions to such developments, the most significant ones are Yuan Jie and Liu Zongyuan, two accomplished authors who adapted the *ji* form by introducing a sightseeing component and an authorial commentary to the prose. Combining landscape description and lyrical expression, as represented in Liu’s “Eight Accounts,” an “essential prototype of Chinese travel literature” was created, in which the idea of “‘movement through space’ is the central, defining motif” (p. 89). Certainly, Hargett is fully aware that *youji* as a genre during this time was limited to a small selection of works, as he reminds us that no later Tang authors followed this precise literary style.

Thanks to the spread of education and printing in the Song, a much larger body of *youji* literature emerged. In contrast to their Tang predecessors, the Song *youji*, as examined in chapter 3, mostly recorded trips as a form of leisure activity undertaken in the company of friends and/or family members. Challenging the arguments of some modern scholars who consider travel in the Song as a tourism industry, Hargett insightfully notes that “almost all travel during the Song was initiated by the state,” because the infrastructure of travel was “designed and operated almost exclusively for traveling government officials and their families and servants” (p. 121). This point provides crucial historical context for appreciating not only the embassy accounts but also the sightseeing accounts and ever diaries, the three most broad categories that constitute the corpus of Song *youji*. For Hargett, the latter two categories are of special importance, since they became the model formats for most later *youji* authors.

Moving to the transitive and chaotic period from the Jin to the early Ming, Hargett cogently notices that despite the Mongol rulers suspended the civil service examinations, posing thus serious challenges to Chinese scholar-officials, travel literature continued to be produced. Notably, for the first time in history, authors who were ethnically non-Chinese also wrote travel literature in Chinese, including the renowned Yuan Haowen and Yelü Chucai. Through an examination of selected *youji* of the period, Hargett notices that in comparison to their predecessors they were generally longer and more detailed. Especially, they often contain extended discussions not related to travel or sightseeing experience, such as religious-based polemic material or personal digressions and reactions. Moreover, whereas some early Ming writers included paintings to illustrate details of their sightseeing destinations, Hargett forcefully argues that such pictorial representations had no

significant impact on the development of *youji*, because “all Chinese *youji* authors in the Ming and the remainder of the traditional period followed the generic radiation established by their predecessors” to rely on verbal skills to describe their travel experiences (p. 140).

Hargett’s examination ends with an analysis of the *youji* literature of the last decades of the Ming, which has been popularly hailed as “the golden age” of travel literature in imperial China. With remarkable socio-economic and intellectual advancements, a rapidly growing number of *youji* were produced by an enlarged group of authors, including scholars with or without official titles, migrant workers, religious pilgrims, and common travelers. Focusing on two prominent *youji* authors of the late Ming, i.e. Yuan Hongdao and Xu Xiake, Hargett incisively points out that although they created two major forms of vignette and scientific-investigative travel writing, considering the great diversity in both style and content, it is inappropriate to submit all late-Ming *youji* into such dual categories. Instead, he proposes to view Ming travel literature in three perspectives: recreational-sightseeing, scholarly-commentarial, and geographical-investigative. In concluding the chapter, Hargett briefly mentions that Qing *youji* further developed in terms of subject matter and context, marked in particular by contemplations on politics caused by experiences of foreign lands beyond China and the related otherness.

Unlike many literary historians who either focus on individual *youji* works or use general or abstract language to assess literary artistry, Hargett innovatively adopts a dynamic or open-ended conception of genre to identify exemplar texts, present them in English translation, and then “explicate those texts in such a way as to highlight their contributions toward the development of Chinese travel literature” (p. 13). In doing so, Hargett succeeds in fleshing out intertextual connections and affinities to depict how later works of the genre relate to earlier ones. From its emergence to its florescence, *youji* in imperial China evolved from a simple to a highly malleable form of writing. While some basic requirements of the genre existed, authors of *youji* usually possessed considerable flexibility in language, literary style, and contents. For Hargett, the key single factor that connects individual *youji* works to travelers over time is “place and the historical-literary heritage associated with that specific location,” which gradually accumulated through the periods and “link[ed] many works in the genre to others” (p. 15). Precisely because the purpose of these trips is usually aesthetic and social, the *youji* exemplars discussed throughout the volume reveal that Chinese travel literature represents “an overwhelming concern with experience, specifically, human interaction with the things and events (*wu*)” so that “[d]irect, real-life experience is the basic stuff of all Chinese travel literature” (p. 177). Such freedom not only provided authors with a high degree of independence to accomplish personal and literary needs, but also functioned as a medium for the acquisition and

dissemination of firsthand, reliable information about specific places. In this way, Chinese travel literature was endowed with its dynamic quality.

Comprehensive in coverage and meticulously researched, *Jade Mountains and Cinnabar Pools* is a long-awaited addition to the study of history of travel literature in imperial China since Richard E. Strassberg's pioneering anthology published in 1994.¹ After providing readers with a series of studies and translations of several accomplished *youji* from imperial China, with this volume, which represents the long-time accumulation of his devotion to and love of Chinese travel literature, Hargett reaches "the capstone of [his] career as a Sinologist" (p. x).² Students and scholars of Chinese literary history will certainly enjoy reading this book, as we do with all of Hargett's books, and his conscientious translation and fluent writing will definitely attract general readers and specialists working in Western travel literature.

References

- Hargett, James M. (1989): *On Road in Twelfth Century China: The Travel Diaries of Fan Chengda (1126–1193)* (Münchener Ostasiatische Studien; 52). Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Hargett, James M. (2008): *Riding the River Home: A Complete and Annotated Translation of Fan Chengda's (1126–1193) Travel Diary Record of a Boat Trip to Wu (Wuchuan lu)*. Hong Kong: The Chinese University Press.
- Hargett, James M. (2010): *Treatises of the Supervisor and Guardian of the Cinnamon Sea: The Natural World and Material Culture of Twelfth-Century China*. Seattle: University of Washington Press.
- Strassberg, Richard (1994): *Inscribed Landscapes: Travel Writing from Imperial China*. Berkeley, CA: University of California Press.

¹ Strassberg 1994.

² Hargett 1989, 2008, 2010.