

Ausschnitt eines Briefes von der Gabelentz' an den in Halle wirkenden Linguisten August Friedrich Pott. Im Zusammenhang mit dem *Jin Ping Mei* werden die ersten beiden Seiten der Gabelentz'schen Übersetzung (Kap. 1) und der Beginn des ersten Kapitels der mandschurischen Übersetzung des chinesischen Romans reproduziert. Abbildung 9 schließlich zeigt den Ort der ehemaligen Palastdruckerei (Wuying dian, vgl. dazu S. 76, Anm. 173), wo um 1708 die mandschurische *Jin Ping Mei*-Übersetzung (vgl. dazu S. 59f.) gedruckt wurde – „nach heutigem Zustand, in Reparatur“ (S. 194).

Georg Lehner, Wien

Andreas WITTBRODT: *Hototogisu ist keine Nachtigall. Traditionelle japanische Gedichtformen in der deutschsprachigen Lyrik (1849–1999)*. Göttingen: V&R unipress 2005. Gebunden, 480 S., ISBN: 3-89971-257-9. € 62,-.

Der Untertitel sagt bereits viel über den Inhalt des Buchs, nicht jedoch alles. Denn neben der „komparatistisch-germanistischen“ Perspektive handelt es sich auch um eine sehr ausführliche Aufarbeitung japanologischer Übersetzungsarbeit (Haiku und Tanka), zumindest der ersten Jahrzehnte. Somit richtet sich das Buch an vier große Bereiche: die komparatistisch orientierte Germanistik, die deutschsprachige Tanka- und Haiku-Dichtung, die fachgeschichtlich und übersetzungswissenschaftlich interessierte Japanologie, sowie die in dieser Hinsicht Fortbildung suchende „restliche“ Leserschaft.

Der Einleitung, einem Überblick und Forschungsstand zu den Anfängen der Aufnahme japanischer Literatur und Lyrik sowie Erläuterungen zur Aufgabenstellung und zur Methode, folgt das den Zeitraum zwischen 1849 und 1927 behandelnde Kapitel Zwei. Die beiden Eckdaten markieren die Arbeiten August Pfitzmaiers und des jüdischen Florenzschülers Alexander Chanoch, dessen Leben sich nach dem „April 1933 im Dunkeln verliert ...“ (S. 61).

In diesem Kapitel baut Wittbrodt ein Spannungsfeld auf, daß sich übersetzungstechnisch zwischen den Polen „strukturtreu-linear“ und „wirkungstreu“ ausbreitet. Dabei geht es darum, einerseits möglichst Syntax, Versfolge und Morenzahl, andererseits aber möglichst viel „Lyrik“ zu übersetzen respektive zu „bewahren“. Zu Extremfällen wie Otto Hauser heißt es: „Weder die Form noch der Inhalt [...] lassen in irgendeiner Hinsicht die japanische Herkunft des Gedichtes erkennen“ (S. 65). Wittbrodt spricht auch vom „eindeutschen“ (S. 102, 403). Poetologisch stehen japanische Kultur repräsentierenden Begriffen wie Tanka, *naga-uta*¹ oder Waka eher vertraute Begriffe wie „altjapa-

1 Im literaturwissenschaftlichen Diskurs wird gerade im Hinblick auf *tanka* (Kurzlied oder -gedicht) die Bezeichnung *chōka* (Langlied oder -gedicht) benutzt. Die Vermutung von *waka* und *tanka* als „zwei unterschiedliche Genres derselben Gattung“ (S. 29) läßt sich gewiß nicht mit Hinweis auf den Germanisten Harald Fricke erhärten. *Waka* bedeutete zunächst eine Abgrenzung gegen *kanshi* (kontinentale Dichtung, die „Dichtung der Han“), umfaßte somit auch das Kurzgedicht (*tanka*). Nach Verfall des *chōka* und anderer Gedichtformen wurde die Bezeichnung *tanka* obsolet; im Zuge der Reformen Ende des 19. Jh. (und sicherlich auch im Zuge der *Man'yōshū*-Renaissance) gewann der Begriff *tanka* wieder an Bedeutung. *Waka* bezeichnet heute eigentlich nur noch die „klassische“ Dichtung. Ähnliche Bedenken gelten dem *renga*, das sich nicht unter Verweis auf Gilbert Ryles „systematische Mehrdeu-

nische Ode“, „Epigramm“ oder „Distichon“ gegenüber (S.36). Die Übertragungen Pfitzmaiers seien z.B. „»Strukturkopien« der japanischen Originale, angesiedelt im Grenzraum zwischen Strukturtreue und Interlinearität“ (S.402). Andere Dimensionen des Spannungsverhältnisses zeigt Wittbrodt an den zweizeiligen Distichon-Übersetzungen Rudolf Langes: „Vermitteln Langes Gedichte qua *Übersetzungen* in Distichen japanisches Gedankengut in die deutsche Literatur, so rücken sie das japanische Gedankengut qua Übersetzungen in *Distichen* in die Tradition der deutschen Klassik bzw. europäischen Antike ein“ (S.43). Kurz gesagt geht es um die interkulturelle Spanne zwischen Japan und dem deutschsprachigen Raum, wobei jeweils zur Frage steht, wieviel vom anderen Ende herüberkommt respektive vom hiesigen Ende hineingepackt wird.

Das Ausleuchten dieses interkulturellen Raum ist eines der Hauptthemen der Untersuchung. Allerdings zeigt sich bereits hier eine Schwäche, nämlich die japanologische Perspektive nur mittelbar und angesichts der Tatsache, daß sich die gegenwärtige deutschsprachige Japanologie kaum noch mit Lyrik beschäftigt, etwas unzeitgemäß berücksichtigen zu können (die englischsprachige Japanologie z.B. bleibt ganz unberücksichtigt). Denn beispielsweise die Frage, was „japanisches Gedankengut“, „ursprüngliche Gedanken“ (S.101) oder „innere Form“ (S.232) ist bzw. wie genau „wirkungstreues“ (passim) Übersetzen – oder gar „*geglücktes* wirkungstreues Übertragen“ (S.82) – funktionieren könnte, muß neu verhandelt werden, wenn z.B. die „Lyrik“ der Liedersammlung *Man'yōshū* (Fertigstellung 8. Jh.) nicht ausschließlich als „japanische Literatur“,² die Topik und Intertextualität der *waka*- und Haiku-Dichtung als „Gedächtnis der Literatur“, oder die *waka*-Dichtung selbst als kulturelles Gedächtnis und/oder Ritual (z.B. zur Stiftung und Wahrung von Identität) gelesen wird. Diese Frage- und Problemstellungen finden zwar tatsächlich nur zögerlich Aufnahme in die Japanologie, erfahren aber innerhalb der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaften (*cultural turn*), auf die mithin auch Wittbrodt referiert (z.B. Doris Bachmann-Medick), intensivste Behandlung. Im Transfer hätte dann schon klar sein müssen, daß in dem von ihm diskutierten „fachjapanologischen“ Diskurs, der eigentlich nur bis zum Zweiten Weltkrieg tiefergehend berücksichtigt wird, „ursprüngliche Gedanken“ gar nicht ausreichend erfaßt werden konnten.

Behandelt Kapitel Zwei ausschließlich japanologische Übersetzungsarbeit, geht es in Kapitel Drei um die Aufnahme von Haiku und Tanka in populäre Anthologien des zwanzigsten Jahrhunderts. In bemerkenswerter Kleinarbeit, die im übrigen das gesamte Buch auszeichnet und es allein schon deshalb als Nachschlagewerk empfehlenswert macht, beschreibt Wittbrodt die verschiedenen Charakteristika populärer Übertragungen, die er

tigkeit“ als „Sinn A“ und „Sinn B“ erklärt (S.312; diese verzeichnen z.B. weder *Nihon kokugo daijiten* noch *Kōjien*). *Renga* ist eben nicht *renshi*, u.a. da *shi* und *ga* (*uta*) unterschiedliches bezeichnen, sondern (nach dem ersten Auftauchen im *Man'yōshū*) zunächst das (kurze) *tan-renga* der Heian-Zeit, danach das (lange) *chō-renga* (mit unterschiedlichen Längen wie *hyaku'in*, *kasen* oder später beim *renku* in der Edo-Zeit) und weicht im 17. Jh. allmählich der *haikai*-Dichtung. Der bereits im 8. Jh. auftauchende Begriff *renku* wird (als *haikai*-Dichtung) in Abgrenzung zu *renga* benutzt. Ōoka Makoto mag zwar durchaus mit *renshi* (den Begriff in diesem Sinn verzeichnen die gängigen Lexika nicht) an japanische Tradition anknüpfen wollen, aber sein Projekt ist von Anfang an modern und international. Die Tradition mit dem *renga* sollte reflektiert und nicht einfach vorausgesetzt werden. Hier und bei anderen Problemen fehlt die japanologische Korrektur. Damit setze ich mich im folgenden jedoch nicht explizit auseinander; einige Probleme mögen jedoch anklingen.

2 Vgl. EBERSOLE 1992: 10.

zunächst in drei Gruppen einteilt: Übersetzungen ausschließlich aus anderen Sprachen (Englisch, Französisch etc.), Übersetzungen unter Zuhilfenahme japanischer Germanisten und solche von Übersetzern, die der japanischen Sprache zum Teil mächtig waren, ihre Vorlagen jedoch (ausschließlich) aus anderen Anthologien (Chamberlain, Blyth, Rosny, Florenz etc.) bezogen. Diese populären Übersetzungen zeichnen sich durch „die Abwesenheit eines (selbständig verfaßten) Kommentars sowie eine nur in Einzelfällen wirklich profunde Kenntnis der japanischen (und zumal der altjapanischen) Kultur“ (S. 63) aus. Das Kapitel ist allerdings nicht systematisch durch diese drei Gruppen, sondern chronologisch strukturiert (1904 bis 1971). Einen zentralen Abschnitt bildet die Diskussion der ersten und in vielerlei Hinsicht wichtigen Haiku-Anthologie in deutscher Sprache, *Ihr gelben Chrysanthemen!* (1939), von Anna von Rottauscher. Einen weiteren Höhepunkt stellen die (in späteren Kapiteln fortgesetzte) Betrachtungen zu vierzehn Übersetzungen von Bashōs berühmten „Frosch-Haiku“ dar, in denen Wittbrodt manche Kuriosität ausgräbt: „Ein stiller, öder Teich, ein träumerisches Ried. / Da – plötzlich rauschts im Wasser irgendwo: – / Ein Frosch, der kleine Kreise zieht.“ (S. 83) Man stelle sich nur vor, mit welcher Geschwindigkeit der arme Frosch kleine Kreise ziehen muß, damit es rauscht!

Behandeln die Kapitel Zwei und Drei Übersetzungen bzw. Nachdichtungen japanischer Haiku und Tanka, widmen sich die folgenden Kapitel der deutschsprachigen Haiku- und Tanka-Literatur, dem eigentlichen Thema des Buchs. In Kapitel Vier setzt sich Wittbrodt intensiv mit den „ersten deutschen Haiku-Autoren“ (S. 135) auseinander: Franz Blei, der allerdings selbst noch als Übersetzer tätig war, Yvan Goll, im Unterschied zu Blei ein „durchaus seriöser Haiku-Autor“ (S. 151), und Rainer Maria Rilke. Bei Rilke erstaunt ein wenig, daß von ihm eigentlich nur „Haiku“ in französischer Sprache erörtert werden. Die beiden Ausnahmen sind ein Gedicht, in dem außer den drei Zeilen kaum Zusammenhang mit einem „Haiku“ erkennbar ist (S. 185), sowie seine „Grabinschrift“, die Wittbrodt lieber in die „Tradition europäischer Grabinschriften“ (S. 195) sehen möchte. Rückt Kapitel Vier das Bild der drei genannten Dichter als Haiku-Autoren ins rechte Bild, geht es in Kapitel Fünf und Sechs um die eigentliche deutschsprachige Haiku-Dichtung. Zunächst unterteilt Wittbrodt systematisch in „*traditionalistische*“ (d. h. mit Bezug auf „*bestimmte* Vorlagen“, S. 261) und „*modernistische*“, wobei historisch „deutschsprachige Lyrik in japanischer Formtradition [...] die traditionelle Spielart“ bis etwa Mitte der 1980er Jahre, und die „innovative Spielart“ danach dominierte (S. 200, Hervorhebungen im Original). Der traditionalistischen und modernistischen Dichtung sind dann jeweils Kapitel Fünf und Sechs gewidmet. Das wiederum mit interessanten Interpretationen aufwartende und gut recherchierte Kapitel Fünf reicht von Karl Kleinschmidt und Flandria von Salis, den ersten deutschsprachigen Haiku-Autoren der Nachkriegszeit, bis zu Manfred Hausmanns Übersetzungen mit „japanistischem Charakter“ (S. 258). Kapitel Sechs schließlich bietet einen ausführlichen Überblick zu den modernistischen Tanka, Haiku und Renshi seit 1945, d. h. von Uli Becker über das „Wannsee-Renshi“ bis zu F. C. Delius.

Das mit einer auswertenden Zusammenfassung des historischen Teils ansetzende Kapitel Sieben präsentiert wie Abschnitt 1.3 theoretische und methodische Betrachtungen, so daß das Buch mit seinem literaturgeschichtlichen Kern (Kapitel Zwei bis Sechs) insgesamt eine „Sandwich-Struktur“ aufweist. In diesem Kapitel geht es mithin um die literarische Evolution bzw. um die Frage, was die japanische Dichtung für die deutsche gebracht hat. Wittbrodt setzt sich abschließend mit dem interkulturellen Spannungsverhältnis auseinander, das er mit Bezug auf die Kultursemiotik Juri Lotmans und Roland

Posners als „Sphäre“ beschreibt, in der „japanische sowie deutsche Kultur *einander durchdringen* oder *miteinander verkoppelt* sind“ (S.427).³

Einem abschließenden Lob müssen zunächst die Kapitel Zwei bis Sechs (S.29–401) betreffende Betrachtungen zu spezifischen Probleme vorausgehen.⁴ Einige dieser Probleme klingen in Kapitel Sieben an. Meine Ausführungen zum literaturgeschichtlichen Teil zeigen dagegen eine gewisse Diskrepanz bzw. Inkonsequenz zwischen der geleisteten Reflexion und der eigenen Begrifflichkeit in der Praxis. Aufgrund des für den deutschsprachigen Haiku-Diskurs zugleich paradigmatischen Charakters mancher Probleme seien hier Einwände erlaubt, die den Rahmen einer gewöhnlichen Rezension überschreiten.

Selbstverständlich können in Wittbrodts Buch grundsätzliche Fragen der Übersetzungstheorie nicht erneut aufgerollt werden,⁵ aber konkrete Fragen der Übersetzung Japanisch-Deutsch werden nur marginal behandelt (z.B. S.112). Zwar ist das Buch in der „Tradition der Philologie“ (Buchrückentext) der Erforschung japanischer Gedichtformen in deutschsprachiger Lyrik gewidmet, und daher scheinen solche Fragen zunächst weniger relevant. Allerdings erkennt Wittbrodt die „generelle Bedeutung von Übersetzungen japanischer Literatur als Grundlage für Adaptionen“ (S.7–8), die er u.a. mit Bezug auf den Japanologen Detlev Schauwecker anhand deutschsprachiger Bearbeitungen des zunächst von Karl Florenz übersetzten japanischen Dramenstoffs „Dorfschule“ exemplifiziert. Dabei stellen sich natürlich auch Fragen zu spezifischen Übersetzungstechniken, wozu mittlerweile – vornehmlich zum Haiku – eine Reihe von Kommentaren vorliegen, wie z.B. zum Problem, Einheiten aus fünf und sieben Moren mit Versen zu fünf respektive sieben Silben zu übersetzen. Daß dieses Thema tatsächlich noch nicht ausdiskutiert ist, zeigt sich in der unhinterfragten Simplifizierung der „Formfrage“, der Reduktion auf das Gleichsetzen einer bestimmten Moren- mit einer gleichzahligen Silbenmenge: „dreizeilige Gedichte zu siebzehn Silben [...] in der Reihenfolge: 5–7–5“ (S.88). Das heißt bei Wittbrodt dann „formtreu“ (S.31, 114, 126 etc.) oder „schulgerecht“ (S.211) und macht in der Übersetzung ein Haiku zum Haiku (vgl.

3 Allerdings nimmt Wittbrodt dieser „Sphäre“ viel von ihrer Dynamik, wenn er zuvor „japanische Literatur in japanischer Sprache“ und „japanische Literatur in deutscher Übersetzung & indigene deutsche Literatur“ gegen- und voneinander abgrenzt. Das Kriterium bildet hierbei die „Sprache“, andere Merkmale mit kultursemiotischer Valenz („Form“, „Gedankengut“, „Haiku“, aber auch Performanz, Gruppendynamik etc.) werden jetzt ausgeblendet (vgl. dagegen Wittbrodts Diskussion des Interferenzbegriffes). Indem Wittbrodt letztendlich in deutscher – hiermit wird wohl auch zumindest die österreichische gemeint sein – Literatur und Kultur verhaftet bleibt (vgl. S.432!), wird der Schritt in das „Inter“ der beiden Kulturen letztendlich nicht gemacht. Kultur wird zwar diachron differenziert und synchron sektoriert, bleibt aber als homogener deutscher Raum gesetzt, obwohl Wittbrodt das mit Hinweis auf Transkulturalität und Hybridität selbst hinterfragt. Die fehlende Dynamik beruht auch auf Wittbrodts statischem Kulturbegriff, der „die Produktion von Kultur“ als „Resultat des Tätigseins von Menschen“ (Hervorhebung R.F.W.), und nicht als Tätigkeit auffaßt; vgl. zu den hier angesprochenen Punkten S.427–435.

4 Mit manchen der hier genannten Problemen hat sich der Rezensent näher auseinandergesetzt. Literaturhinweise sowie einige Texte im PDF-Format finden sich auf seiner Homepage.

5 Als Einführung und Überblick empfiehlt sich Friedmar APEL / Annette KOPETZKI: *Literarische Übersetzung* (in der zweiten Auflage von 2003, Sammlung Metzler). In Kapitel Sieben setzt sich Wittbrodt mit einigen grundsätzlichen Fragen auseinander.

S. 126).⁶ Um noch zum Haiku „sensu stricto“ zu gehören, dürfen die „Verse“ aber nicht gereimt sein (S. 134), selbst wenn sie der „Form“ entsprechen. Die 17-Silben-Übersetzungen ins Englische des stets um Reim bemühten Kenneth Yasuda (1957) zählen dann nicht dazu.⁷ Andere „Haiku“ wie „Wir arbeiten in Hunderten zusammen. / Wir lieben zu zweit. / Wir sterben jeder allein.“ (S. 164) dürfen „Haiku“ bleiben – vermutlich, da der Autor Yvan Goll sie „Haï-Kaï“ nennt,⁸ und Wittbrodt offensichtlich an einer Präsentation Golls als Haiku-Autor gelegen ist (vgl. S. 172). Festzuhalten bleiben somit Haiku im strikten Sinn und solche im nicht-strikten Sinn. Hier bereits zeichnet sich ein Regelapparat ab, der – sollte es sich nicht um Übersetzung handeln – als „typisch deutsch“⁹ das eine Ende des interkulturellen Kontinuums markierte (vgl. auch S. 200 oder 207!). In Japan gibt es in *waka* und *haiku* tatsächlich nahezu ausschließlich Rhythmen zu fünf und sieben Moren, eine traditionelle Regel bezüglich einer fester Anzahl hingegen nicht. Die war gar nicht nötig! Dennoch wird heutzutage wohl kaum jemand die „Freien Haiku“ (*jiyūritsu haiku*) von Santōka als 俳句 (*haiku*) anzweifeln. Wittbrodt erlaubt im deutschsprachigen Haiku allerdings Ausnahmen, sofern sie „künstlerisch motiviert sind“ und „im Dienst einer klaren gedanklichen Gliederung“ mit „überlegt gesetzten Verspausen“ und „möglichst großer Sprachrichtigkeit“ stehen. Gedichte wie Imma von Bodmershofs „Blattloser Baum voller dunkler Früchte? / Krähen schwirrten und schrien / als ich näherkam.“ sind „durchaus *Haiku* [...] und nicht allein [...] »Gedichte im Stile japanischer Haiku«“. ¹⁰ Das erörtert Wittbrodt etwas umständlich anhand der „rhetorischen Frage“, sowie deren Betonung und Auflösung des darin enthaltenen Paradoxes in zwei Schritten. Dabei sieht er in jedem einzelnen Vers Elemente, aus „denen sich das Gedankengefüge des Haiku zusammensetzt“ – selbst in „als ich näherkam“. Anstelle nun besonders den dritten Vers in „Gedankengefüge des Haiku“ (was immer das ist) zu zwängen, wäre doch eine kurze Diskussion der Jahreszeitenwörter (*kigo*) wichtig. Dann würde z. B. klar, daß die Krähe im Gegensatz zu japanischen Traditionen kein *kigo* sein könnte, da im deutschsprachigen Raum eine Krähe mit Herbst verbindende Tradition nicht existiert (auch bei „blattlosen Baum + dunkel“ denkt mancher vielleicht ans Waldsterben). Früchte in Bäumen sind zwar eher etwas Exotisches, aber die vorschnelle Ablehnung der Metaphorik von „dunkler“ als „für die Konzeption des Paradoxes [...] nicht unbedingt erforderlich“ (S. 211–212) verhinderte das Erkennen einer „Paradoxie-Steigerung“ von

6 In modernen Anthologien stehen *haiku* und *waka* meist in einer Zeilen; in „Schönschriftform“ (gern mit Bild) stehen diese oft dreizeilig, ein *haiku* kann sogar fünfzeilig geschrieben sein. Die Zeilen übrigens verlaufen gewöhnlich vertikal.

7 Vgl. YASUDA (1995), der sogar auf Bashōs Ausspruch hinweist, wonach der gewünschte Effekt nicht an eine bestimmte Zahl von Moren gebunden sei (1995: 63).

8 *Haikai* im poetologischen Kontext ist die Abkürzung für 1. *haikaika* (eine Art „komische“ Gedichte, die als solche in Band 19 *Kokin wakashū* aufgenommen wurden), *haikai no renga* (Kettendichtung im *haikai*-Stil) sowie eine Sammelbezeichnung für *haiku/hokku* und *renku*-Kettendichtung, i. w. S. auch noch die Prosaliteratur im *haibun*-Stil (*Kōjien*, 5. Auflg. CD). Hier dürfte deutlich werden, daß die bestimmenden Elemente nicht auf die Form reduzierbar sind.

9 Gewiß nicht – wie der 2006 verstorbene Japanologe Geza S. Dombrady wiederholt und überzeugend demonstrierte. Oder gelangen ihm die *haiku*-regelunbelasteten Übersetzungen aufgrund seiner Zugehörigkeit zu verschiedenen Kulturen?

10 Wie Wittbrodt nach ausgiebiger Analyse resümiert, sind mit Imma von Bodmershof „die deutschen Haiku erstmals Haiku im eminenten Sinn“ (S. 232).

dunkel vs. Früchte (vs. blattloser Baum). Oder wäre das zuviel Haiku?¹¹ Auch an der „Form“ könnte poliert und gefeilt werden (*suikō*): Blattlos der Baum / voll schwarzer Früchte? Krähen / schwirren und schreien (Alternativ: Blattlose Bäume).

Allgemeine übersetzungstheoretische Fragen bleiben zunächst offen. So macht Wittbrodt zwar keinen Unterschied zwischen Übersetzung und Übertragung¹² oder „intra-lingualen und interlingualen“ Übersetzungen (nach Roman Jakobson), führt aber wohl die Kategorie der „eklektischen Übersetzung“ ein. Darunter sind Übersetzungen verstanden, die „sowohl die Originale als auch eine oder mehrere Übertragungen in andere Sprachen“ (S.6) berücksichtigen. Wittbrodt bewegt sich bei dieser Diskussion hauptsächlich zwischen „klassischen“ Texten: Zählen zu eklektischen Übersetzungen auch solche, die Übertragungen ins moderne Japanisch berücksichtigen, an denen wohl heutzutage kein Übersetzer – selbst der japanische – mehr vorbei kann? Zumindest bei so heterogenen „Sprachen“ wie der des *Man'yōshū* und dem modernen Japanisch würde es sich dann um „eklektische Übersetzung“ handeln, was Wittbrodt an der Übersetzung Pfitzmaiers via „Kata-ka-na“ anstatt „Fira-ka-na“ selbst demonstriert (S.31; vgl. hierzu S.422).¹³ Aber machte dann eine solche Kategorie überhaupt noch Sinn? Kann es tatsächlich aus dem Japanischen die nicht-eklektische Übersetzung geben?¹⁴

Historisch teilt Wittbrodt die japanologische Übersetzungsarbeit in zwei Phasen, „zwischen denen man höchstens einen mittelbaren Zusammenhang anzunehmen hat“ (S.4). Dabei handelt es sich um den Zeitraum zwischen 1847 bis 1886, der Schaffensperiode von August Pfitzmaier, sowie der Zeit seit den 1870er Jahren bis zur Gegenwart, der Zeit der „Meiji-Deutschen“ und ihrer wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Vermittlungstätigkeit, auf der alle weitere Vermittlung japanischer Kultur und Literatur seitdem beruht“ (S.4). Zwar wurden Pfitzmaiers Arbeiten tatsächlich in nur schwer zugängliche Publikationsmedien „eingeschreint“, aber dieses Schicksal teilen viele japanologische Arbeiten. Wie Wittbrodt weiterhin selbst zeigt, war sich die Japanologie ihrer bei Pfitzmaier beginnenden Tradition stets bewußt.¹⁵ Warum also müssen hier zwei Phasen konstruiert werden, zumal selbst Pfitzmaier nicht bei Null anfing, und zumindest

11 Zur Paradoxie (*mujun*) und Hyperbel (*kochō*) im Haiku vgl. das Kapitel 2 in KAWAMOTO 2000; s. auch die Rezension in *NOAG*. 176–177, S.270–275 (bei Kawamoto finden sich ebenfalls andere der hier angesprochenen Probleme wie *haikai*, Moren statt Silben etc.).

12 S. 8, mit Einschränkungen jedoch S.404: „Übersetzungen *sensu stricto*“ vs. Übertragung.

13 Hier fehlt der Hinweis, daß es sich ursprünglich weder um Hiragana noch um Katakana (die entwickelten sich erst später), sondern um *man'yōgana* (chin. Schriftzeichen mit Gebrauch als sinntragendes Zeichen, zur Notation von Flexionen, Präfixen, Postpositionen etc. oder einfach nur als Aussprachezeichen) handelte.

14 Eine genauere Einordnung von verschiedenen Übersetzungstypen erfolgt in Kapitel Sieben mit Auflistung auf S.422. Hier werden allerdings besonders „Selbstübersetzungen allein von eigener Hand“ und „Übersetzungen aus erster Hand“ übermäßig idealisiert. In der japanisch-deutschen Sprachpraxis sind in „Reinform“ beide kaum vorstellbar. Bei den „Selbstübersetzungen“ wäre zu prüfen, ob diese tatsächlich nicht von Muttersprachlern, Redakteuren etc. korrigiert oder mit anderen beraten wurden. Bei den Übersetzungen aus erster Hand ist die Abgrenzung von eklektischer Übersetzung problematisch, da zumindest das Übersetzen einzelner Ausdrücke oder Phrasen „eklektisch“ sein muß. Die Vorstellung des nicht-eklektischen Übersetzers beruht vermutlich auf dem Ideal eines genialen Übersetzergeistes, analog etwa dem genialen Dichtergeist der positivistischen Literaturwissenschaft und der immanenten Interpretation.

15 Vgl. z. B. RÜTTERMANN 2001.

ein Teil der gegenwärtigen Japanologie in wissenschaftstheoretischer und -historischer Hinsicht wohl nur schwerlich in eine Linie mit den „Meiji-Deutschen“ einzuordnen ist. Das ließe sich anhand des im Zuge des *cultural turns* gewandelten Kulturbegriffs oder literaturtheoretischen Brüchen demonstrieren. Allerdings sind diese und andere Einteilungen nicht unbedingt im strengen Sinn zu verstehen, da sie selbst in Wittbrodts Augen – vermutlich mit Bezug auf Eric Hobsbawm und Heinz von Foerster (s. u.) – „erfunden“ sind (vgl. S. 199).

Manche Fragen wiederum werden nicht mit der erforderlichen Konsequenz verfolgt bzw. stehen in Diskrepanz zu Wittbrodt eigenen Reflexionsleistungen. Kann man z. B. bei der Lyrik eine Trennung von Form („formtreu“) und Inhalt implizieren? So sei Karl Florenz' Übersetzung eines Langgedichts aus der japanischen Frühzeit in ein „mustergültiges Sonett“ ein „ebenso einfaches wie illustratives Beispiel“ für die „Wechseldurchdringung von (japanischem) Inhalt und (europäischer) Form“ (S. 20). Dem Literaturtheoretiker Jonathan Culler zufolge ist aufgrund einer (anthropologischen) narrativen Grundkompetenz die Erzählung problemlos in eine andere Sprache oder ein anderes Medium übersetzbar, nicht jedoch lyrische Dichtung, „deren Spezifik bei der Übersetzung verloren geht“.¹⁶ Um hier einmal Cullers Spezifik zu spezifizieren wären textimmanent eine in der Lyrik oft zu beobachtende Semantisierung der Ausdrucksebene (wie z. B. Rhythmus oder nahezu bzw. unübersetzbare Lautmalereien), Wiederholungen (aus Ritual und Ästhetik), oder Synästhesien zu nennen, und gewiß zählt auch die „Form“, d. h. die „Silbenzahl“ dazu. Der 5–7–5-Rhythmus japanischer Dichtung besitzt mehr Bedeutung, als sich „hinüberretten“ ließe. Gerade im Haiku-Diskurs werden bei Manfred Hausmanns vielzitiertem „Hinüberretten der Form“ (S. 104) solche Fragen meist ausgeblendet. Das betrifft viele andere „formale“ Faktoren wie soziologische Aspekte, Papier und Schrift, Intermedialität von Text und Bild, Mündlichkeit und Performativität etc. ebenfalls. Würden diese Aspekte bei der Diskussion genügend berücksichtigt, hätte sich die Frage nach dem Hinüberretten der Form vermutlich schnell erledigt (man beachte übrigens die interessante Perspektive von „hin“, wo es doch „her“ heißen müßte!). Allerdings erlaubt offenbar ein Festhalten an der Form ein Festhalten an japanischer Tradition, ohne – wie bei „typisch japanischen Motiven“ (Kirschblüte etc.) – in „Japonismus“ abzurutschen.

Kann man, um eine weitere implizierte Trennung aufzugreifen, zwischen Adaptionen, die „eigene Botschaften in ein exotisches Kostüm kleiden“ (S. 8) wollen, oder Übersetzungen, die eine spezifische Perspektive auf das Original bzw. eine Interpretation vorgeben (S. 71) und der „traditionellen Konzeption von Übersetzung [...], derzufolge die Funktion [...] allein darin bestehe, das Original möglichst treu zu übermitteln“ (S. 13) eine – wenn auch nur gedachte¹⁷ – Trennlinie ziehen? Dem auf systeminterner Konstruktivität, doppelter Kontingenz und dreifacher Selektion beruhendem Kommuni-

16 Vgl. CULLER 2002: 123.

17 Das grundsätzliche Problem solcher „scharfen Grenzen“ wird von Wittbrodt durchaus reflektiert; vgl. S. 425, dort zwischen „Übersetzungen“ und „indigenen Gedichten“. Er stellt die Frage nach der „Sachgerechtigkeit“ und „Fruchtbarkeit“ dieser Trennung, die er allerdings zuvor in dem literaturgeschichtlichen Kapiteln durch Festhalten an Trennlinien selbst beantwortet. Mit Bezug auf Juri Lotmans „Semiosphäre“ (S. 426) gibt Wittbrodt sogar Lösungswege zur Vermeidung dieser „traditionellen Trennung“ vor (andere wären bei Luhmann zu finden). Sieht der Rezensent auch die Schwierigkeiten der didaktischen Leserlenkung, hätte zur Vermeidung einiger Mißverständnisse die Begrifflichkeit doch konsequenter verfolgt werden müssen.

kationsmodell Niklas Luhmanns zufolge – ein Wissenschaftler, auf den Wittbrodt im Verlauf seiner Arbeit mehrfach Bezug nimmt – wäre diese Frage mit einem klaren Nein zu beantworten, da Fremdreferenz nicht von Selbstreferenz zu trennen ist und beide gemeinsam systemintern erzeugt werden (das sieht Wittbrodt in Kapitel Sieben ähnlich). Ein damit verwandtes Problem findet sich auch bei der implizierten Trennung in Gedichte, die auf Erfahrung und solche, die auf Lektüre beruhen. Wenn es dann noch um „Naturlyrik“ geht, der diese Erfahrung angezweifelt wird (S.201, Anm. 13), und dem japanischen Haiku das ganze Buch hindurch als „Naturgedicht“ (S.200) die Naturerfahrung, zumindest eine „Affinität zur Natur“ (S.201) bzw. charakteristische „Naturlyrik“, als konstitutiv vorausgesetzt wird, stellt sich die Frage, ob nicht doch zu viel von der hiesigen Seite des interkulturellen Kontinuums hineingegeben wird: „Aufgrund der Tatsache, daß es sich bei den Haiku im wesentlichen um Naturlyrik handelt, [...] springt die Tatsache, daß auch diese Übersetzer die japanische Gattung an die deutschsprachige Lyrik angeglichen haben, freilich nicht so deutlich ins Auge [...]“ (S.402, Hervorhebungen R.F.W.). Hier erfaßt ein Begriff deutschsprachiger Tradition japanische Kultur, um schließlich damit deutschsprachige Lyrik zu beschreiben (Luhmanns „re-entry“). Es liegt bis dato noch keine Arbeit vor, die sich mit der Frage der japanischen Landschaftsdarstellung in angemessener Weise (und das bedeutet heutzutage mit dem methodischen und theoretischen Repertoire der modernen Sozial- und Kulturwissenschaften) auseinandersetzt, auch und erst recht nicht auf Japanisch! Gerade bei der japanischen „Natur“ müßte eigentlich bereits so klar sein, wie sehr diese von „Lektüre“ abhängt (oder würde jemand behaupten, die Kirschblüten auf japanischen Bierdosen im April hätten etwas mit Naturerfahrung zu tun?!). Japanische „Natur“ ist aufgrund ihrer dichten Landschaftsintertextualität und -topik geradezu ein Paradebeispiel von Literatur als kulturelles Gedächtnis; Wittbrodts Bezeichnung „Naturklischee“ (S.207) paßte hier wunderbar. Die benutzt er allerdings zur Abgrenzung von „objektiven Naturdarstellungen“ (S.205), „konkreten Naturphänomenen“ (S.207) bzw. „Natur-Phänomenen“ (S.337), ohne jedoch die Begrifflichkeit zu reflektieren. Wie die modernen Kulturwissenschaften anhand des Begriffs der Natur sowie der Naturwissenschaften demonstrieren, ist „Natur“ ein kulturabhängiger Begriff. Unser Naturbegriff kann nicht auf den japanischen übertragen werden, um damit „japanisches Gedankengut“ und durch „Darstellung von Naturerscheinungen und Naturereignissen im Ablauf des Jahres“ die „innere Form“ von „Haiku im eminenten Sinne“ (S.232) zu bestimmen.

Das Problem setzt sich in dem des öfteren geäußerten „Japonismus-Verdacht“ (z.B. S.100) fort, der sich (seltsamerweise) erhärtet, wenn Anthologien z.B. mit auffallend viel „Naturmotiven“ aufwarten (vgl. Kapitel Drei). Nun ist es tatsächlich so, daß die „Landschaftsdarstellung“ – noch einmal: nicht Natur!¹⁸ – in japanischer Dichtung bis in

18 Wittbrodts Ausführungen unterliegen einem unreflektierten Naturbegriff, der der japanischen Dichtung tendenziell mehr „Naturnähe“ zuspricht. Um z.B. implizit gegen die japanische Naturerfahrung an Bashōs „altem Weiher“ abzugrenzen, befindet sich ein „Sprecher“ eines deutschen Gedichtes während eines Parkspaziergangs nicht in der Natur (vgl. S.130; wogegen allerdings ein Gedicht mit dem Titel „Herbstgarten“ zur „Naturlyrik“ gerechnet wird, vgl. S.201). Ein reflektierter Naturbegriff (z.B. Konstruktivismus) erlaubt zwar, Gedichte konsequent als „Naturlyrik“ – bzw. „Naturgedicht“ (passim) oder „Natur-Gedicht“ (S.260) – zu lesen und ihnen zugleich „Kulturkonservatismus“ vorzuhalten (S.230–231), aber nur, wenn die „Natur“ nicht als „Natur“, sondern eben als Kulturraum verstanden wird. Die Terminologie erfordert auf jeden Fall größere Präzision, zumindest kontextuell abge-

die Moderne hinein eines der wichtigsten Ausdrucksmittel überhaupt darstellt (wie Wittbrodt auch selbst andeutet), mag sie nun als Liebesdichtung gelesen werden oder nicht.¹⁹ Es soll nicht bestritten werden, daß bei der Übersetzung eine Reduktion auf solche Gedichte die japanischen Ausdrucksmittel insgesamt verzerrt darstellt. Es geht jetzt um den Begriff des Japonismus, der einerseits impliziert, als wäre er nur auf der hiesigen Seite des interkulturellen Kontinuums relevant – mithin das „japonistische Naturgehabe“ auf der anderen Seite übersieht –, und andererseits darum, den „grundsätzlichen Japonismus“ des internationalen – die Übertreibung zu Demonstrationzwecken sei erlaubt – „Haiku-Gehabe“ zu verwischen. Denn nichts anderes sind z. B. Übersetzungen japanischer Gedichte als „Haiku *sensu stricto*“, wohl erst recht das Bemühen, „Haiku“ in deutscher oder englischer Sprache in eine Tradition mit dem japanischen „Haiku“ zu stellen (vgl. S. 132, 407). Selbst der Hinweis, Regen sei „nicht unbedingt genuin japanisch“ (S. 149), zählt hierzu wie auch der unreflektierte Umgang mit japanischer Terminologie: „Nachhall“ (*yoin*) sei ein in „japanischer Literatur geschätztes Strukturmoment“ (S. 213). Was bliebe denn von deutscher Lyrik, wenn man ihr den „Nachhall“ nähme?²⁰ Dann wiederum, und das sieht auch Wittbrodt so (vgl. S. 110f.), handelt es sich zwischen „japanisch und japonistisch“ höchstens um graduelle Unterschiede (vgl. auch S. 132, 239; in dieser Richtung ist wohl der Begriff „Japanität“ ebenfalls zu deuten, S. 207, 238, 241). Kulturwissenschaftlich gibt es die Unterschiede als solche noch nicht einmal: Sie werden gemacht (Luhmann). Es hätte somit nicht viel Zweck, einer Übersetzung oder Adaption mehr oder weniger Japonismus zu attestieren. Das Problem illustriert wohl deutlich die Feststellung, daß zwar „Repräsentanten japanischer Lebenswelt“ (S. 239) wie Zikade, Frosch und Kuckuck Gegenstand der Haiku-Dichtung seien, das „Fehlen etwa von Kirschblüten“ jedoch zeige, daß der betreffende Dichter nicht an „japanische Literatur“ anknüpfe (S. 202, Hervorhebung R. F. W.). Ein Konkretisieren des „etwa von“ dürfte weniger schwer fallen: Hierzu zählen alle Kollektivsymbole, Marker, Klischees und Stereotypen, die künstlich von innen und außen den „Kulturraum Japan“ essentialisieren bzw. homogenisieren. Übrigens, taucht die Kirschblüte dann auf, ist es „das« Requisite des Japonismus schlechthin“ (S. 238), wobei offen bleibt, ob Wittbrodt japanische Dichtung davon ausschließt.

stimmte Klärung. (Der „Kulturkonservatismus“ bei Imma von Bodmershof wäre wohl treffender mit „Kulturkritik“ zu erfassen.)

19 Vgl. ÔOKA 2001.

20 *Yoin* („Nachhall“) gehört zu jenen metaphorischen Begriffen wie „Tiefe“, die eingesetzt werden, wenn wissenschaftliches Erklären nicht erbracht werden kann, zu umständlich wird oder einfach an seiner statt eine schöne Metapher erwünscht ist. Es funktioniert durch jenes „stumme Wissen“ (Wolfgang Iser), auf das man in der japanischen Literaturwissenschaft oder der immanenten Interpretation zuweilen stößt. *Yoin* wird als „der nicht durch die Worte zum Ausdruck gebrachte Inhalt“ (*Kôjien*, 5. Aufl. CD) definiert. Zu diesem „Nicht-nötig-zu-sagen-denn-wir-verstehen-uns-auch-so“ zählen z. B. nicht selten auf eine vermeintlich japanische Homogenität – zumindest auf Zugehörigkeit – abzielende Begriffe wie *ishin denshin*, *ganchiku* oder *ma*. Selbstverständlich ist auch europäische Lyrik (neben den literarischen Verfahrensweisen der Verfremdung und Autofunktionalität) durch Vorherrschen der Konnotation charakterisiert (vgl. EICHER / WIEMANN 1997: 24–28). Läßt sich „Konnotation“ hingegen wissenschaftlich definieren, rückt „Nachhall“ in die Nähe zur Sprache der Dichter: „Im Ungesagten / das Unsagbare / sagen.“ (M. HAUSMANN, zit. nach WITTBRODT, S. 242, der seltsamerweise gerade hier den Zusammenhang zu „japanischem Gedankengut“ mit Nachdruck bestreitet).

Ob Wittbrodt diese Fragen in seiner eh schon sehr umfangreichen Arbeit hätte beantworten können, mag dahingestellt bleiben. Sie werden jedoch in den Raum gestellt, wo sie gewissermaßen „nachhallen“. Nach dem neudeutschen Motto „Weniger ist manchmal mehr!“ hätte sich manches Problem erst gar nicht ergeben.

Wie treffend dieses Motto zuweilen sein kann, belegt auch der Abschnitt 1.3, „Aufgabenstellung und Methode“ (S. 19–28). Ein großes Verständnisproblem liegt zunächst darin, daß Wittbrodts „empirische Ausrichtung“ (S. 23) von einer Vielfalt unterschiedlicher theoretischer Ansätze und Methoden umrankt ist. Zu diesen zählen Wittgensteins „übersichtliche Darstellung“ (S. 20) und dessen „Sprachspiele“ (S. 25), Doris Bachmann-Medicks „kulturelle Darstellungsformen“ (S. 21) bzw. ihre „kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft“ und die „interkulturellen Literaturwissenschaft“ im Sinne Alois Wierlachers (S. 20–21), Niklas Luhmanns „Beobachten“ (S. 23),²¹ dessen (kommunikationsorientierter) Gesellschafts- und Kulturbegriff (S. 27–28), Clifford Geertz' bzw. Gilbert Ryles „dichte Beschreibung“ (S. 24–25), eine „empirisch orientierte Philologie traditionell hermeneutischer Prägung“ (S. 25), hier auch Gadammers „Diachronizität der Sprachspiele“ (im Gegensatz zu Wittgensteins „Synchronizität“; S. 26), die mit Eric Hobsbawms Modell von „hergestellten“ Traditionen bzw. Diskursen (S. 28) fusioniert, welche wiederum der „Erfindung“ im (konstruktivistischen) Sinn Heinz von Försters (S. 62) nahesteht. Auch wenn sich trotz des Nebeneinanders von hermeneutischen (Gadamer, Geertz) und „enthermeneutisierenden“ (Luhmann, von Foerster) Richtungen als kleinster gemeinsamer Nenner vielleicht die zentrale Stellung der Sprache, Kontingenz und eine konstruktivistische Erkenntnistheorie isolieren lassen, bekommt man doch den Eindruck eines „fröhlichen“ – und durchaus erlaubten – Methodenpluralismus, der sich allerdings bei der Lektüre des literaturgeschichtlichen Teils verliert (Wittbrodt geht erst in Kapitel Sieben wieder darauf ein). Manches davon wäre jeweils „vor Ort“ näher exemplifiziert sinnvoller zum Einsatz gekommen.

Der Grund für manches Mißverstehen besteht gewiß auch in einer mangelhaften Differenzierung zwischen japanischen und deutschsprachigen Texten (発句 (*hokku*) = Haiku, 桜 (*sakura*) = Kirschblüte?),²² respektive darin, das (interkulturelle) Kontinuum von Fremd- und Selbstbeschreibungen nur ungenügend zu theoretisieren, und im Anschluß an der eigenen Begrifflichkeit zu exemplifizieren. Das dürfte bei der kurzen Diskussion der Begriffe des Japonismus, der Formtreue, der Naturlyrik oder des Differenzierens zwischen Übertragung vs. Adaption und Erfahrung vs. Lektüre bereits angeklungen sein. Da Wittbrodt keine japanischen Texte heranzieht, fallen zwar japanische „Selbstbeschreibungen“ *per se* außer Betracht, es stellt sich aber dennoch die Frage, wie er ohne japanische Texte dem Anspruch, den „unterschiedlichen Formen und Stufen des Übergangs aus der japanischen in die deutsche Literatur [...] Genüge“ tun kann (S. 19).²³

21 Siehe hierzu Anmerkung 23 dieser Rezension.

22 Paradigmatisch z.B. der Gebrauch der Begriffe „Tanka, Haiku oder Renga“ mit eindeutigem Bezug auf japanische Dichtung auf S. 21 und „Haiku, Tanka und Renga“ auf S. 22 mit Anmerkung (130) „Traditionelle Formen japanischer Lyrik in der deutschen Literatur“. Die identische Schreibweise symbolisiert das Verstehen als identische Phänomene.

23 ... bzw. wie er Luhmanns „beobachten“ (d.h. beobachten, wie die anderen beobachten) gerecht werden kann: Die Selektion aus Selektionen (Wittbrodts herangezogenen Übersetzungen japanischer Texte, die ihrerseits bereits Selektionen sind), also doppelte Kontingenz, korrespondiert zwar mit Luhmanns Kommunikationsbegriff, nicht jedoch mit dessen Begriff von Beobachtung zweiter Ordnung, um die es Luhmann beim „Beobachten“ geht, d. h. Stei-

Wie bereits erwähnt, setzt sich Wittbrodt im Nachhinein mit einigen der genannten Probleme auseinander. Eine grundsätzliche Frage jedoch vermißt der Rezensent: Kann das (deutschsprachige) Haiku überhaupt ein 俳句 (*haiku*) sein? Obwohl Wittbrodt in Kapitel Sieben genügend Ansatzpunkte zum Überdenken liefert (z.B. beim Verhältnis von Sprache, Gattung und „Wirklichkeitsstrukturierung“; S.424), wird diese Frage nicht gestellt und unhinterfragt das Haiku als *haiku* gesetzt: 発句 = Haiku!

Die genannten Einwände sollen jedoch die Gesamtleistung der vorliegenden Arbeit nicht schmälern. Als Fazit lassen sich neben für die Germanistik und Komparatistik relevante literaturhistorische Frage- und Problemstellungen, die hier mit Bravour bewältigt wurden, sowie einem profunden Interesse an interkulturellen Prozessen bzw. Fragen zu Kulturaustausch die Aufarbeitung eines wichtigen Abschnitts der Geschichte der deutschsprachigen Japanologie festhalten. Die Stärke der Arbeit liegt in der Bewältigung einer sorgfältig recherchierten und aufgearbeiteten Materialfülle, die zu detailliertem Herausarbeiten von Übersetzungs-, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichten (Einflüsse, Unterschiede etc.), interessanten Interpretationen, einer Verortung in kulturell-historischen sowie persönlichen Kontexten manchen Gedichts und mancher Anthologie und zudem zu facettenreichen Portraits von Dichtern und Dichterinnen führte. Daß die Arbeit vornehmlich als „germanistisch-komparatistisches Vorhaben“ konzipiert ist, soll ihr dabei – trotz einiger „Inkonsequenzen“ und japanologischer Mängel – nicht zum Nachteil gereichen, sondern zeigt ganz im Gegenteil die Auflösung rein japanologischer Gegenstände, die es als solche ehemals nie gab, hin in Richtung auf einen inter- und transdisziplinären japanologischen Diskurs. Damit ist die Arbeit wegweisend und ein Paradebeispiel für das, was der literaturwissenschaftlich orientierten Japanologie²⁴ bisher oftmals abging: den notwendigen Austausch mit anderen Philologien, Literatur- und Kulturwissenschaften.

Noch eine Bemerkung zum Titel (ein Zitat von H.C. ARTMANN, S.343–344). „Hototogisu“ (*Cuculus poliocephalus*), wie der Name schon sagt, ist natürlich keine Nachtigall (*Luscinia megarhynchos*) aus der Ordnung der Sperlingsvögel, sondern gehört zur Gattung *Cuculus* (jap. *kakkō*). Japanischem Verständnis nach ist er ein etwa amselgroßer Vogel aus einer der weltweit zahlreich vorhandenen Familien der *kakkō* (*cuculidae*) aus der Ordnung der *kakkō* (*cuculiformes*). Er ist kleiner als der „Kuckuck“ (*kakkō*, aus der Familie der *kakkō*), der in Ruf, Größe und Aussehen dem aus deutschen Wäldern ähnelt, verfügt aber über eine klare und schöne Singstimme. Im Eierverteilen hält er es wie sein großer Bruder. Die interessante Frage wäre, unter welchen Bedingungen ein *hototogisu* denn nun ein Kuckuck ist ...

Literatur

- CULLER, Jonathan (2002): *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. (Original 1997: *Literary Theory. A Very Short Introduction*).
- EBERSOLE, Gary L. (1992): *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*. Princeton: Princeton University Press.
- EICHER, Thomas / Volker WIEMANN (1996): *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Paderborn etc.: F. Schöningh (2. Auflg. 1997; 3. Auflage ist erschienen).

gerung von Komplexität (und nicht die Reduktion von Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation). Das Beobachten der Beobachter „Übersetzer“ (also Beobachten zweiter Ordnung) erfordert die Ausgangssprache Japanisch, mithin Japanologie.

24 Wittbrodt erhebt leichte Einwände gegen die Japanologie; vgl. S. 127 oder S. 177.

- KAWAMOTO, Kôji (2000): *The Poetics of Japanese Verse. Imagery, Structure, Meter*. Tôkyô: University of Tôkyô Press (1991: *Nihon shiika no dentô – shichi to go no shigaku*).
- ÔOKA, Makoto (2000): *Dichtung und Poetik des alten Japan* [sic]. München / Wien: C. Hanser.
- RÜTTERMANN, Markus (2001): „Japanologie – Genese und Struktur“, in: KRACHT, Klaus / M. RÜTTERMANN (Hg.): *Grundriß der Japanologie*. Wiesbaden: Harrasowitz (Izumi; Bd. 7), S. 1–35.
- YASUDA, Kenneth (1957): *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English with Selected Examples*. Rutland, Vermont / Tôkyô: Charles E. Tuttle (12. Aufl. 1995).

Robert F. Wittkamp, Ôsaka

Japanese-German Relations, 1895–1945. War, Diplomacy and Public Opinion. Edited by Christian W. SPANG and Rolf-Harald WIPPICH. London / New York: Routledge 2006. XV, 222 S. (Routledge Studies in the Modern History of Asia. 35.) ISBN 0415342481. £ 60,–

Die Herausgeber haben die verdienstvolle Aufgabe übernommen, über die Geschichte der deutsch-japanischen politisch-militärischen Beziehungen der neueren Zeit in englischer Sprache zu berichten. Dies ist seit der heute überholten Studie von Ernst Leopold Presseisen von 1969 nicht mehr themenübergreifend geschehen. Das Buch füllt daher eine empfindliche Lücke nicht nur in der einschlägigen historischen Forschung, sondern auch in allen sonstigen Forschungsgebieten, in denen die in diesen Beziehungen inhärente politischen und ethische Problematik thematisiert wird oder werden sollte. Der Band behandelt diese Problematik nicht ausdrücklich, sondern stellt Material bereit, das der Diskussion dieser Problematik dienlich sein kann. Diese liegt allen Antworten auf die Frage zugrunde, wie es zur partiellen Kooperation zwischen Nazi-Deutschland und dem Japan der frühen Shôwa-Zeit in den Bereichen Politik und Militär kommen konnte und wie diese Kooperation zur Entstehung des zweiten Weltkriegs beitrug. Die Antworten, die in den zehn sachbezogenen Beiträgen gegeben werden, welche in dem Buch vereinigt sind, erlauben den Schluß, daß die deutsche Seite für die radikal revisionistischen Politiken der Fundamentalisten der frühen Shôwa-Zeit, insbesondere für die Konzeption und die Durchführung von Genozid und schweren Kriegsverbrechen, die Modelle und Ideen lieferte, die japanische Seite diese Modelle und Ideen weder vollständig noch mit ungeteilter Zustimmung übernahm, sondern eigenständig umformte. Im übrigen beschränkte sich die Kooperation zwischen beiden Seiten im Zeitraum zwischen 1936 und 1945 auf einzelne Personen, mitunter auch die eine oder andere Dienststelle, brachte aber weder ein förmliches Bündnis oder umfassende politisch-militärische Konsultation und Kooperation hervor noch einen Abgleich der oft inkompatiblen Revisionsstrategien. Es gelingt den Herausgebern und den Beiträgern dieses Bands nachzuweisen, daß die Geschichte der deutsch-japanischen Beziehungen zwischen 1895 und 1945 wesentlich eine Geschichte des politischen Streits und der von deutscher Seite vorsätzlich, mit