

Mario Fitterer

Das Verschwinden der Schwalbe

Aspekte moderner deutschsprachiger Haiku

Ich begrüße Sie mit einem Haiku von Hans Arnfried Astel: *»Die Schwalbe fliegt auf. Der Zweig winkt ihr nach.«*

Müssen wir dem Verschwinden des Jahreszeitenworts nachtrauern? Die Frage ist offen. Obwohl die Formen des englischsprachigen Haiku für Deutschland richtungweisend seien und dies schon die erste bundesdeutsche Haiku-Biennale 1979 in Bottrop gezeigt habe, wie Sabine Sommerkamp feststellte(1), möchte ich mich auf die Darstellung einiger Aspekte des modernen japanischen Haiku konzentrieren.

Die Möglichkeit der Modernität des Haiku ist schon bei Basho angelegt, und zwar in den Prinzipien seines Haiku-Stils, dem Prinzip der ›Flüchtigkeit‹ (ryuko) und dem Prinzip der ›Beständigkeit‹ (fueki). Stellen wir uns das Haiku mit dem alten Teich und dem Sprung des Froschs vor, so steht der alte Teich für das Beständige; vor diesem Hintergrund signalisiert der Sprung des Froschs die Flüchtigkeit der Erscheinungen. Die Erfahrungswirklichkeit von ›Flüchtigkeit‹ und ›Beständigkeit‹ bedeutet unter dem stilistischen Aspekt *»flüchtige Modernität«* und *»nicht-wahrnehmbare Beständigkeit«*.(2) *»Beim haiku ist stilistische Modernität des Ausdrucks [...] etwas Essentielles«,* das in Wahrheit *»fest in der sinnlich-wahrnehmbaren Existenz des haiku-Dichters verwurzelt ist, die vollständig mit der flüchtigen Erscheinungsweise der Wirklichkeit selbst gleichgesetzt wird«. So wie die Erscheinungen sich von Augenblick zu Augenblick verflüchtigen, so entfaltet sich die stilistische Erscheinungsform des haiku-Ausdrucks kontinuierlich im Lauf der Zeit. »Diese Flüchtigkeits-Entfaltung (ryuko), diese Modernität in sich ist das haiku, wie es im stilistischen Sinn zu verstehen ist.«*

Die Modernisierung des Haiku setzt mit Issa ein. Im traditionellen Haiku-Verständnis fungieren Objekte als Strohmänner für persönliche Beobachtungen, Gefühle und ästhetische Emotionen. Die Persönlichkeit des Dichters tritt im Haiku nicht in Erscheinung. Issa bricht entschieden mit dieser Tradition. Vor ihm hatte keiner die Kühnheit und emotionale Tiefe, sein Leben zum dichterischen Stoff werden zu lassen.(3) Dietrich Krusche beurteilt seine Haiku als *»oft in einem europäisch-modernen Sinn existentialistisch pointiert.«*(4)

Das moderne japanische Haiku

Die Abschließungspolitik Japans in der Tokugawa- bzw. Edo-Zeit (1603-1867) gegen die Einflüsse aus europäischen Ländern, die seit dem 16. Jahrhundert das Christentum und westliche Waren und Ideen nach Japan brachten, endete mit dem Untergang des Tokugawa-Shogunats 1867 und dem Regierungsantritt von Meiji-Tenno 1868. Der Kaiser und seine Berater führten umfassende, das staatliche Leben verändernde Reformen durch. Japan öffnete anderen Ländern seine Tore. Ein massiver Einfluß kultureller Ideen aus dem Westen begann. Diese Periode, die sogenannte Meiji-Reform, dauerte von 1868 bis 1914. Die Modernisierung des Haiku begann ein wenig später als die anderer literarischer Formen mit

Shiki der eigentlich Masaoka Noboru hieß. Das zeitgenössische Haiku war in seinen Augen abgedroschen im Motiv, diffus im Stil, pedantisch im Ausdruck, eingeschränkt im Vokabular. Er war der Ansicht, die Art, wie Basho Haiku schrieb, führe weg vom komplexen menschlichen Leben und weiche in das einfachere Naturgedicht aus.(5) Masaoka Noboru, 1867 in Matsuyama in der Provinz Ehime auf der Insel Shikoku geboren, besuchte die Unviversität Tokyo, mußte sie jedoch krankheitshalber ohne Abschluß verlassen. 1889 legte er sich das Pseudonym Shiki zu. Er wurde Reporter der Zeitung »Nippon« und bei Ausbruch des chinesisch-japanischen Kriegs 1894 Kriegsberichterstatter an der Front. Er gründete die Haiku-Zeitschrift »Hototogisu« (»Kuckuck«). Er starb 1902.

Für Shiki war das moderne japanische Haiku ein Gedicht mit 17 Silben und mit Jahreszeitenwort wie früher. Sonst aber sollte es von traditionellen Rollen und unverrückbaren Regeln des 19. Jahrhunderts völlig frei sein. Den Wert des Gedichts sah er »in seiner Individualität, in seiner Unabhängigkeit, im Grad seines Freiseins von Stereotypen. Ein gutes Gedicht wird immer neu sein im Motiv, unabgenutzt in seinem Stoff, unbehindert in seinem Vokabular, und deshalb direkt in seiner emotionalen Wirkung und Frische in seinem gesamten Eindruck.« Shiki betonte die Selbständigkeit des siebzehnsilbigen Gedichts gegenüber dem alten hokku, der ersten Strophe des renku, und sorgte für die Verbreitung des auch schon vor seiner Zeit nicht unbekanntem Terminus »Haiku«. Ein anderer wichtiger Begriff in der Haiku-Theorie von Shiki ist »shasei«. Er stammt aus der chinesischen Malerei und meint ein Bild, »auf dem die Außenwelt, so wie sie ist, ohne weitere Zusätze und Ausschmückungen, abgebildet wird«; wichtig war: »nur das, was mit den fünf Sinnen objektiv wahrgenommen wurde, darf im Haiku wiedergegeben werden, ohne jede eigenmächtige Abänderung.« »Shasei«, als geistige Haltung schon vor der Theoretisierung durch Shiki praktiziert, wurde nach Beginn der Meiji-Reformation auch ein Begriff für die damals in Japan bekannt gewordene westliche Malerei.(6) Shiki hatte den Stil des »shasei«, den »croquis sur le vif«, die Skizze als augenblickliche Reaktion, bei dem im westlichen Stil arbeitenden Maler Nakamura Fusetsu (1866-1943) kennengelernt. Für diesen waren Haiku und Gemälde im Wesen identische Künste. Haiku waren Wort-Gemälde. Sie rekonstruierten ein in einem Augenblick erfaßtes Bild, sie waren keine sorgfältig erarbeitete Komposition, sondern ein »flash«. Er verglich die in seiner plötzlichen Eingebung entstandenen Haiku mit der Malerei unter freiem Himmel in Frankreich.(7)

Haiku im freien Stil

Kawahigashi Hekigodo (1873-1937), ein Schüler von Shiki, stellte das Siebzehnsilbenmuster in Frage. Literaturwissenschaftler, No-Tänzer, Kunstkritiker, Kalligraph, Gesellschaftsreporter, Bergsteiger, experimentierte er schon als Student mit Haiku in freien Versen. Er erweiterte die Thematik und schrieb Verse, die dem vulgären Bereich zugerechnet wurden.(8) Sein Ziel war, die fixierte Versform zu zerstören und den größten Freiraum für den Ausdruck zu gewinnen. Wenn wir die Frische des Eindrucks und die Vitalität der Sprache wollen, sagte er, sollten wir direkt sein im Ausdruck.

Ogiwara Seisensui (1884-1976) forderte ein Haiku mit freiem Rhythmus, herausgenommen aus den Zwängen des Jahreszeitenworts und der 17 Silben. Als in den frühen 1920er Jahren in rascher Folge Frau, Kind und Mutter starben, lebte Ogiwara Seisensui eine Zeitlang als buddhistischer Wanderer. Er heiratete wieder, seine Haiku wurden jedoch immer mystischer und dem Verständnis unzugänglicher, »wie es die Nicht-Haiku-Gedichte vieler japanischer und westlicher Symbolisten im allgemeinen waren«. Ogiwara Seisensui hatte Linguistik studiert und sich für deutsche Literatur interessiert und einige Werke Goethes ins Japanische übersetzt. Von dessen Epigrammen und den Kurzgedichten Schillers beeinflusst und dadurch der Methodologie des traditionellen Haiku gegenüber skeptisch geworden, trat er für ein Haiku im freien Stil ein.(9) Ein Haiku im freien Stil sei, so Ogiwara Seisensui, allein in der Lage, die augenblicklichen Wahrnehmungen zu fixieren, aber auch die Erfahrung und die Gefühle intensiver und reiner Art. In jedem Blitz des »haiku« mußte die gesamte Persönlichkeit des Dichters enthalten sein. Ein »haiku« mußte Dynamit sein, und nichts zwang seine Explosion, genau die Zeit von 17 Silben zu dauern. Allein die dichterische Erfahrung bestimmte den inneren Rhythmus des Verses. »*Den Rhythmus aus den traditionellen Formen herauszuschälen bedeutet, den Rhythmus zu befreien. Das ist das Haiku, wie ich es auffasse.*«(10)

Ozaki Hosai (1885-1926), ein Freund von Ogiwara Seisensui, schrieb ebenfalls Haiku im freien Stil – nicht aus poetischen Prinzipien, vielmehr ergaben sie sich natürlich aus seinem spirituellen Leben. Nach einer Karriere als Jurist in einem Versicherungsunternehmen gab er Familie und Beruf auf. Er verbrachte Jahre mit Betteln und Gelegenheitsjobs in Tempeln in der Gegend von Kyoto, bevor er sich im August 1925 in einem kleinen Häuschen auf der Insel Shodo in Japans

Binnensee niederließ, wo er 1926 starb.(11) Den Stoff für seine Haiku entnahm er dem einfachen Grenzbereich seines Lebens. Die meisten Haiku, die er in den letzten Lebensjahren schrieb, spiegeln die einfache, meditative Art des Lebens, das er führte, wider. In seiner Dichtung ist er – jedenfalls versucht er es zu sein – frei in der Wortgestaltung und frei von moralischen Andeutungen.(12)

*seki o shite mo
hitori*

*coughing, even:
alone (13)*

*auch beim Husten
allein*

*Même si je tousse
Je suis seul (Übers. A. Kervern)*

*Ido no kurasa ni
waga kao miidasu(14)*

*Nel buio di un pozzo
ravviso il mio volto(15)*

*Im Dunkel eines Brunnens
erkenne ich mein Gesicht*

Avantgardisten und moderne Autoren wie Kaneko Tota (geb. 1919), einer der herausragenden Autoren des modernen Haiku, verteidigen das Siebzehnsilben-Muster. Das Jahreszeitenwort hält Kaneko Tota für veraltet, wird jedoch, wie er sagt, zur fixen Versform hingezogen, weil sie die Schönheit des Endgültigen, der Erfüllung im Leben sei, in dem nichts endgültig sei. Eine feste Form, die von Generationen von Menschen benutzt worden sei, schaffe das Gefühl von Vertrautheit, Erfüllung und Sorglosigkeit für einen modernen Menschen, der entfremdet, frustriert und angstgeplagt ist. Das Siebzehnsilben-Muster stelle dem Dichter einen »*dichterischen Rahmen auf dieselbe Weise zur Verfügung, wie eine etablierte Religion dem Menschen einen moralischen Rahmen zur Verfügung stellt.*«(16)

Auf Distanz zur Natur

Pflaumenblüten und Glühwürmchen gab es nach wie vor, doch infolge des I. Weltkrieges hatten sich Leben und Lebensstil unter dem Einfluß des Vorbild gewordenen Westens rapide verändert. Junge Dichter waren beunruhigt, daß Haiku nur antiquierte Kultur konservieren sollten und nicht den Geist der neuen Zeit, in der sie lebten, widerspiegelten. Verschiedene Dichter lehnten sich gegen die konservative Richtung auf.

Mizuhara Shuoshi (1892-1981), Gynäkologe, Leiter einer neuen Haiku-Gruppe, unterschied zwischen der Wahrheit in der Natur und der Wahrheit in der Literatur.(17) Er entschied sich für die Literatur, die ihren Seinsgrund in der Fähigkeit habe, imaginative Wahrheit zu präsentieren. Ein Dichter sollte die Ränder seiner Einbildungskraft erweitern statt sie begrenzen. Beinahe die Hälfte seiner Landschafts-haiku (fukei-ku), weit davon entfernt, Notizen der Natur zu sein, sei aus dem Gedächtnis heraus geschaffen worden, sagte er. Selbst wenn er eine Landschaft

beobachtend beschreibe, sei dies eine Mischung von Erinnerungen, Einbildungskraft und Wünschen.(18)

Yamaguchi Seishi (1901-1984) forschte nach dem Modernen im Stoff für das Haiku und nach der Intellektualität im schöpferischen Prozeß. Der Stoff sollte neu und das Empfinden tief sein. Den neuen Stoff entdeckte er in Dingen, die neuerdings Teil des japanischen Lebens im Industriezeitalter geworden waren. So bezog er Dinge wie Schmelzöfen, Revolver, Lokomotiven, Aufzüge etc. in seine Haiku ein. Wie kein anderer brachte er das Ödland des modernisierten Lebens in den Realismus des Haiku ein.(19)

Natsu no kawa / akaki tessa no / hasbi hitaru

*River in summer –
a red iron chain, its end
soaking in the water.*

*Sommerfluß
eine rote Eisenkette das Ende
im Wasser.*

Obskuristen

Gegen die Regel der allgemeinen Verständlichkeit des Haiku verstießen einige Autoren, die ihrem innersten Selbst so treu wie möglich sein wollten und sich nicht scheuten, was sie chaotisch fühlten, chaotisch auszudrücken, wenn notwendig, sogar auf Kosten der Leser. Weil ihre Haiku extrem schwer verständlich waren, nannte man sie Obskuristen, und da sie die Rolle des Menschen höher schätzten als die des Dichters, auch Humanisten.(20)

Nakamura Kusatao (1901-1983), der als Germanist besonders von Nietzsche, Hölderlin, Tschschow, Dostojewski und Strindberg angezogen war und seine Doktorarbeit über Shiki geschrieben hatte, legte größeren Wert auf die moralische Vollkommenheit des Menschen als auf die künstlerische Vollkommenheit des Gedichts. Seiner Meinung nach sollte sich der Dichter bemühen, seine Grundqualitäten als Mensch zu verbessern, wenn er ein gutes Gedicht schreiben wolle.

Ishida Hakyō (1913-1969) erklärte, Haiku sei nicht Intellekt, sondern Fleisch, nicht Literatur, sondern »rohes Leben«. »*Haiku gestalten ist synonym mit Leben leben.*«

Kato Shuson (geb. 1903) suchte das Wahre und Erschütternde unter der Alltagsroutine. Er wollte unter der Oberfläche eine abgrundtiefe Kluft aufdecken und seine Person daraus zurückholen und sein Selbst entdecken.

Haiku seit 1930

In den 1930er Jahren griff eine Gruppe junger Haikudichter das schon in der Edo-Zeit entstandene muki-Haiku, das Haiku ohne Jahreszeitenwort, wieder auf. Das Shinko-Haiku (der neue Haiku-Stil) wurde populär, beeinflusst von westeuropäischer Dichtung und Essays, dem »esprit nouveau aus Frankreich und der »Neuen Sachlichkeit« aus Deutschland.

Während des II. Weltkriegs waren die Haiku-Autoren wie andere Schriftsteller und Künstler der Kriegspolitik der Regierung ausgesetzt. Seit 1940 schwieg die Mehrheit der progressiven Dichter. Der Krieg und seine Wirkungen schlugen sich thematisch in den Haiku nieder. Die Atombombe wurde Jahreszeitenwort. Nach Kriegsende konnten sich die Haiku-Autoren freier ausdrücken als je zuvor. Innerhalb eines Jahres schossen mehr als dreihundert Haikumagazine aus dem Boden. Haiku-Dichter ließen sich von André Bretons surrealistischer Bewegung oder von den Werken Sigmund Freuds beeinflussen und schrieben aus dem Stegreif, aus dem Unbewußten.

Im November 1946 sorgte die Veröffentlichung des Essays »Zeitgenössische Haiku als eine Kunst zweiten Ranges« von Takeo Kuwabara für hohe Wellen und führte schließlich zu einer neuen Bewegung des Nachkriegs-Haiku.(21) Hosoya Genji (1906-1970) war Dreher und »der erste Arbeiter, der als *haijin* seinen eigenen Haiku-Stil erreichte«. 1941 wurde er von der Geheimpolizei verhaftet. In Tokyo ausgebombt, kam er nach Kriegsende in einer der ersten Pioniergruppen nach Hokkaido. Sein Gedichtband »Sakintai« (»Die Zone des Goldsands«) machte ihn »mit einem Schlag zum Bannerträger der Haiku-Reformation des Nachkriegs-Hokkaido«. In seinen Haiku verarbeitete er »häufig *Erlebnisse aus der Fabrik*«.(22)

*Beim Turnen in der
Fabrik tritt meinen Schatten
der Vorarbeiter.*

Die Haiku von Saito Sanki (1900-1962) sind »gekennzeichnet von frösteln lassendem Nihilismus und zynischem Humor.« In geistiger Hinsicht war er Ausländer. Mit der traditionellen japanischen Kultur fühlte er keine geistige Verwandtschaft. Bevor er als Dichter in Erscheinung trat, war er Dentist in Singapur, von wo er infolge eines politischen Klimawechsels 1929 nach Japan zurückkehrte.(23)

Kikanju miken ni akaki hana ga saku

*A machine gun –
in the middle of the forehead
red blossoms bloom.*

*Ein Maschinengewehr –
inmitten der Stirn
blüht rot eine Blume.*

Kurisumasu uma-goya arite uma ga sumu

*Christmas Day –
there stands a stable, and
a horse is in it*

*Erster Weihnachtsfeiertag –
dort steht ein Pferdestall, und
ein Pferd ist darin.*

Unter dem Einfluß der Symbolisten führte Kakio Tomizawa (1902-1962) nach westlicher Art die Abstraktion, die Metaphorik und die Analogie ins Haiku ein.(24) Die kigo-Regel wies er zurück. Seine Haiku waren »im modernen westlichen Sinn symbolisch«. Sie drückten Gefühle der Entfremdung, der Melancholie, der Langeweile mittels surrealistischer Bilder aus.

Kaneko Tota (geb. 1919) behandelt in seinen avantgardistischen Haiku Themen wie Atombombe, Arbeitskämpfe und amerikanisch-japanische Beziehungen. Mit ihm wird das Haiku politisch und soziologisch wie nie zuvor. Er wahrt zwar das 5-7-5-Silbenmuster, hält jedoch das Jahreszeitenwort für überflüssig, weil die Jahreszeiten im japanischen Leben nicht länger eine wesentliche Rolle spielten. Er betont die Wichtigkeit, seine inneren Visionen nach eigenem Arrangement mit den der Natur entnommenen Formen zu reproduzieren. Der Dichter sei kein passiver Imitator, der seine Gegenstände als von der Natur gegeben kopiert. Vielmehr sei er ein aktives Individuum, das seine Sujets erschafft, indem es Figuren und Bilder der Natur abpreßt und sie auf seine Weise und nach seiner Sicht handhabt. »Sensitivität« ist es, was Kaneko Tota als

erstes vom Dichter fordert. »Das wichtigste Element ist Denken. – Denken sollte in der Sensitivität aufgehen – und in der Tat selbst Sensitivität werden. Ferner sollte reflektiert werden in der Dichtung.«(25)

Gekiron tsukushi / machi yuki / otobai to kasu

*Un'accesa discussione.
Poi, scendo in strada
e in moto mi muto*

*Nach einer hitzigen Diskussion
gehe ich auf die Straße
und werde ein Motorrad*

Takayanagi Shigenobu (1923-1983) wurde von Kakio Tomizawa in die Welt des Haiku eingeführt. Von französischer moderner Literatur beeinflusst, schrieb er als erster Haiku in vier und mehr Zeilen und viele Haiku in der traditionellen Ein-Zeilen-Form unter den Namen Semio Yamakawa. Seine Haiku sind suggestiv, symbolisch, vielfach erotischer Natur oder voll Todesahnungen.(26) Kann'ichi Abe interpretiert das folgende Haiku von Takayanagi Shigenobu, dem zum Vergleich zwei deutschsprachige vorangestellt sind.

*Steh vor dem Abgrund –
Ein Regenbogen allein
spannt sich darüber.*
(Imma von Bodmershof)

*in pflasterpfützen
spielt eine ölspur sich hin
der regenbogen*
(Roman York)

*Mi wo sorasu niji no
Zetten
Shokeidai*
(Takayanagi Shigenobu)

*Zurückgebeugt zum
höchsten Punkt des Regenbogens
Richtstätte*

Das Haiku beschreibe eine fremde Landschaft tiefenpsychologisch. Der Begriff Regenbogen, im klassischen Haiku ein Sommer-Jahreszeitenwort, verliere hier jede kigo-Funktion und werde zum Bild, zum Symbol. »Es geht hier nicht um die Beschreibung der äußeren Welt; dieses Werk spielt im Inneren des menschlichen Denkens.«(27)

Aspekte moderner deutschsprachiger Haiku

Vorbemerkung: Die Darstellung von Aspekten moderner deutschsprachiger Haiku erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Dazu bedürfte es einer systematischeren Untersuchung und noch mehr Materialien, um weitere wichtige AutorInnen vorzustellen zu können.

Das deutschsprachige Haiku zeigt im allgemeinen deutlich weniger gesellschaftskritische, politische, soziale Elemente als das moderne japanische, soweit ich das überblicken konnte. Eine der Ausnahmen sind Haiku von Uli Becker. Im hiesigen Haiku dominiert noch immer der Bezug

zur Natur (einschließlich der Jahreszeiten), sei sie intakt oder im Gegensatz zur Zivilisation oder schädlichen Einflüssen ausgesetzt. Interessant ist der neue Naturbegriff, den Peter Waterhouse einführt. Das Thema Natur weicht zusehends emotional berührenden Themen aus dem persönlichen Umfeld des Autors. Zu den Jahreszeitenwörtern wurden die Nicht-Jahreszeitenwörter – muki – neu entdeckt. Eine Reihe von Autoren spricht statt von Nicht-Jahreszeitenwörtern ganz allgemein von anderen als Natur-Themen. Bemerkenswert ist eine Bewegung, die beim Haiku mit oder ohne Jahreszeitenwort steuerndes, sich einmischendes Denken und Subjektivität zugunsten von shasei oder einer Haltung, die shasei nahekomm, auszuschließen versucht. Die Tendenz, das Siebzehnsilben-Muster zugunsten von Haiku im freien Stil oder free-style-Haiku aufzugeben, nimmt zu. Die Übereinkunft der Allgemeinverständlichkeit des Haiku ist teilweise bedeutungslos geworden. Die Sprache wird von Peter Waterhouse aus dem Bereich des Erklärbaren und Inhaltlichen herausgeführt – zugunsten einer authentischen eigenen Sprache. Beachtenswert sind Variationen außergewöhnlicher Haiku-Gestaltung: konkrete Haiku (Roman York), das piktogrammisierte Haiku (Ruth Franke), Haiku in Schreibkunstvariationen (Rainer Randig)(28), das visuelle Haiku (Thomas Behrendt)(29), das kalligraphische Haiku (Georg Jappe). Die Sprache mancher Haiku nähert sich der moderner Lyrik. Autoren wie Roman York und besonders Georg Jappe und Peter Waterhouse schreiben Haiku in einem Stil, der sich teilweise weit vom konventionellen Stil entfernt und eine Sprache nahe an moderner Lyrik entwickelt und teilweise moderne Haiku-Lyrik ist, ohne das Wesen des Haiku zu verlieren.

Von den drei ehernen Prinzipien ›Siebzehnsilbenform – kigo – kireji‹ scheint als einziges das dritte unangetastet. Doch auch dieses scheint zur Disposition zu stehen. Dimitar Anakiev hat in einem Artikel(30) auf einen neuen künstlerischen Weg aufmerksam gemacht, den die neue Übersetzung der Haiku »Grass and Tree Cairn«(31) von Taneda Santoka durch Hiroaki Sato zeige. Übersetzte John Stevens die Haiku »Mountain Tasting« von Taneda Santoka(32) in zwei und drei Zeilen, übersetzt Hiroaki Sato die Haiku von Taneda Santoka nun einzeilig ins Englische. Dimitar Anakiev zitiert dieses Haiku von Taneda Santoka:

Houi konnani yaburate kusa no mi

My monk's robe so torn grass seeds

Meine Mönchsrobe so zerrissen Grassamen

Nach den Worten von Dimitar Anakiev öffne Satos Übersetzung eine neue Dimension im Haiku, indem es neue Stilmittel zur Gestaltung des Haiku einführe und eine unabhängige künstlerisch autonome Sprache schaffe. Eines der Stilmittel sei die »lineal syncopation«. Das bedeutet, so Anakiev: nicht der Zeilenbruch bewirkt hier eine Zäsur oder Pause, vielmehr resultiert sie daraus, daß die Wörter in der einzeiligen Fassung ihrer syntaktischen Funktion entkleidet und in Objekte pur transformiert würden (»grass«, »seeds«). Verständlicher wird die Theorie, wenn die Übersetzung von John Stevens gegenübergestellt wird:

My monk's robe

Looks even more tattered,

Covered with grass seeds.

Meine Mönchsrobe

Schaut noch ruiniertes aus

Mit Grassamen bedeckt.

Die englische Einzeilen-Fassung von Hiroaki Sato entspricht strukturell dem japanischen Original. Dagegen gleicht die übersetzerische Gestaltung von John Stevens einer Interpretation.

Die so neu eröffneten Möglichkeiten sollen hier nicht weiter erörtert und späteren Untersuchungen überlassen werden.

Situation nach 1945

Adornos Feststellung 1949, »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch«, ist bekannt. In erster Linie sollte eine Lyrik kritisiert werden, die, »verklärend und wirklichkeitsfern«, von den Erschütterungen des II. Weltkriegs poetologisch unberührt blieb. Daß nach dem II. Weltkrieg in Japan Haiku wie bisher zu schreiben, nicht in jedem Fall möglich war, belegt ein Haiku von Nakamura Kusatao:

Hiyu morotomo shinko kieta kareno-no hi

*The metaphors are
gone, and so is my faith
sun over a moor.*

*Die Metaphern
erloschen und mit ihnen der Glaube
Sonne auf der Heide.*

*Spenti
i valori e con essi la fede.
Sole
sulla brughiera*

*Erlöschen
die Werte und mit ihnen der Glaube.
Sonne
auf der Heide*

Dieses moderne Haiku, aus der englischen und italienischen Version jeweils ins Deutsche übersetzt, verwendet abstrakte Worte und Ausdrücke, denen es an Konkretheit fehlt. Es drückt nach der Interpretation von Irene Iarocci ein Empfinden einen Tag nach dem II. Weltkrieg aus, »alles schien zerstört und erloschen: vom Leben blieb nur die Hoffnung auf morgen«, symbolisiert von bleichen Sonnenstrahlen auf der Heide.(33)

Die deutsche Haiku-Literatur der Nachkriegszeit habe, so Andreas Wittbrodt, ihren Anstoß von der 1939 erstmals erschienenen Anthologie »Ihr gelben Chrysanthemen« von Anna von Rottauscher erhalten. Die Anthologie habe sowohl Teil an der deutschen Übersetzungsliteratur als auch »an der Literatur der Inneren Emigration«. Auch Imma von Bodmershof sei Autorin dieser Literatur. Charakteristikum der frühen Haiku-Literatur sei, so Wittbrodt, die »Assimilation« an die etablierte Natur-, Liebes- sowie spirituelle Lyrik.(34) Die Vorstellungen vom japanischen Haiku basieren bis heute weitgehend auf Übersetzungen von Anthologien des traditionellen japanischen Haiku ins Deutsche. »Treibeis. Haiku in Geschichte und Gegenwart auf Hokkaido«, 1986 von Hachiro Sakanishi herausgegeben, ist die einzige mir bekannte Vorstellung moderner japanischer Haiku in deutscher Sprache.(35) Dennoch nehmen über den Weg englischer Haiku-Poetik oder unabhängig davon neue Tendenzen im deutschsprachigen Haiku Gestalt an. Eine ist das

Free-Style-Haiku oder Haiku im freien Stil.

Im Englischen, nimmt man an, genügen durchschnittlich etwa 11 Silben, um die Summe des Inhalts japanischer 17-silbiger Haiku zu transportieren. Englischsprachige Haiku sind oft kürzer oder wesentlich kürzer als 17 Silben.(36) Deutschsprachige Autoren schließen sich dieser Praxis an:(37)

*Blinzeln
– blitz!
– eine Schneeflocke!*
(Volker Friebel)

*Die Malve
Ungebeugt
im Nebel*
(Martin Berner)

*erster schnee
den ganzen morgen
kein wort*
(Hubertus Thum)

*Zwischen Farbkübeln
das Weiß
der Orchidee*
(Ruth Franke)

Natur – die »Gefangenen des begrifflichen Denkens«

Welche Rolle spielen Natur und Jahreszeit im heutigen deutschsprachigen Haiku? Welche Tendenzen sind erkennbar? »Wie kann«, sei die Frage von Lydia Brüll wiederholt, »ein Haiku, auch ein im streng »traditionellen Stil« geschriebenes, moderne, auf den Nägeln brennende Lyrik sein?«(38) Der moderne Naturlyriker ist auf Distanz zu den Dingen der Natur, auf der Suche der Annäherung, kann Natur nur über Erinnerung wiederherstellen, findet keine Geborgenheit in ihr, findet sie statt heil zerstört. Natur hat sich in Umwelt verflüchtigt. Uli Becker deckt die Situation schonungslos auf:

*Pinkel besser hier!
Bis zu Hause findest du
weder Baum noch Strauch.*

Uli Becker, der 1953 in Hagen/Westfalen geboren ist und Germanistik und Anglistik/Amerikanistik studiert hat, steht in der Tradition des Dadaismus und der »american scene«, die Rolf Dieter Brinkmann, an amerikanischer Pop- und Underground-Lyrik (»ACID«, 1969) orientiert, in der Bundesrepublik bekannt gemacht und hier adaptiert hat. Becker war an mehreren Renshi-Sitzungen mit anderen bekannten Autoren beteiligt. Seit 2001 gibt es für Uli Beckers »Siebzehnsilber« eine Internet-plattform: <http://www.der17silber.de>. Er hat Lyrik und Kritiken und drei Haikubände publiziert: »Frollein Butterfly. 69 Haiku«, 1983; »Fallende Groschen. Asphalt-Haiku«, 1993, aus dem das oben zitierte Haiku stammt.(39) Die Asphalt-Haiku spielen in der Großstadt (Berlin), über die hinaus es kaum einen Ausblick gibt. Statt der ursprünglichen Natur ist die »zweite Natur«, die Zivilisation, Thema des Haiku. Lieblicher klingt Beckers an einem »locus amoenus« in einer Hügellandschaft Italiens entstandene Sammlung »Dr. Dolittle's Dolcefarniente. In achtzig Haikus aus der Welt«, 2000.(40) »Wer hat gesagt, daß so was Leben / ist? Ich gebe in ein / anderes Blau.«, Zeilen aus Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht »Zerstörte Landschaft« sind als Motto vorangestellt. Die »Siebzehnsilber«, wie Becker sie nennt, sind doppel- und hintersinnig, Konkretes und Symbol überlagern sich teilweise, die Texte spielen auf Sprichwörter an, Filmtitel, literarische Stellen, sind Wortspiel, zuweilen pornographisch getönt. Becker läßt in einem »Versuch der Klärung« offen, ob es sich um Haiku, Senryu oder irgendetwas anderes handelt. Das Arbeiten an den Siebzehnsilbern kann er als

Spielart der oulipoistischen »contrainte« begreifen. Manchmal auch scheine er zu glauben, »vielleicht doch einmal, für gestohlene Momente, sich jenem Inbegriff des Haijin zu anzunähern«.

*Als Asphaltpflanze
macht man sich keinen Begriff,
was da krecht und fleucht!*

*Ewig nicht gemäht –
mein hippieskes Phlegma:
Langes, blondes Gras.*

»Was soll ich in Japan? / Kommt doch die Sonne zu mir.« Der Autor des Zweizeilers, Hans Arnfried Astel, 1933 geboren, u. a. Leiter der Literaturabteilung des Saarländischen Rundfunks, will den teils haikuartigen und siebzehnsilbigen Gedichten in »Die Amsel fliegt auf. Der Zweig winkt ihr nach«, 1982, höchstens eine gewisse Nähe zum Haiku zugestehen.(41) »Das deutsche Haiku / versöhnt den Aphorismus / mit dem Epigramm« schreibt Astel zu Beginn seiner Gedichtsammlung »Sternbilder. West-östliche Konstellationen«, 1999.(42)

*Der Himmel riß mir
die Zimmerdecke vom Leib,
ich schlief unter Sternen.*

*Eier aus Granit
die Kücken einverleibt
in das Gebirge.(43)*

Haiku kann Ausdruck sein der Übereinstimmung mit der Natur. Alain Kervern weist in seiner Antwort auf seine Frage »Was ist ein Haiku?« in »Le Monde« vom 4.1.1991 darauf hin: der Jahreszeitenbezug des Haiku sei ein Zeichen, daß sein Autor in Harmonie ist mit der Natur. Welche Hindernisse im Westen zwischen Mensch und Natur stehen können, hat Yves Bonnefoy in einem Vortrag 2000 in Matsuyama gezeigt.(44) Er verdeutlichte die Unterschiede in Sprache und Dichtung in Japan und Frankreich. Was im Japanischen unmittelbar und gleichsam intuitiv gesagt werden könne, lasse sich im Französischen nur mit analytischer Vorgehensweise verständlich machen. Mit der Japanern eigenen Intuition fänden Eindrücke leichter und rascher ins Haiku als mit den analytischen Sätzen im Französischen. Ein kurzes Gedicht könne, so Bonnefoy, mehr als ein anderes, mit dem erlebten Augenblick kongruieren, zumal wenn der Autor »nicht mehr Gefangener des begrifflichen Denkens« sei. Es sei eine Heimkehr in das Gefühl der Einheit, auch weil »unsere religiösen Traditionen, die des persönlichen und im Verhältnis zur Welt transzendenten Gottes, das Absolute von der natürlichen Realität getrennt haben«.

Dietrich Krusche lenkt in seinem Vortrag »Das japanische Haiku in Deutschland« von 1986(45) den Blick auf eine Thematik, die »im europäischen Haiku« immer wieder thematisiert werde: »die Frage, wie das moderne Ich, das sich selbst als gespalten erlebt, zur Erfahrung einer Einheit gelangen könne«. Er hob dabei mit die Haiku von Imma von Bodmershof hervor, »die äußere und innere Szenerie in eins gehen lassen« und »die innerseelische Spannung veranschaulichen«. Als Beispiel einer »produktive[n] Rezeption einer fremden Gattung« zitiert er

*Ich schloß alles zu
wollte schlafen. Doch der Traum
rief mich beim Namen.*

Der dualistische Schatten fällt auch in Internet-Diskussionen über den Weg eines deutschsprachigen Haiku zwischen Gedanken- und Erfahrungslyrik, Objektivität und Subjektivität, obwohl das Haiku nicht mehr nur Natur-Medium ist.

Auch Michael Donhauser, 1956 in Vaduz geboren und in Wien lebend, erfährt die Grenze, die Grenze zwischen Erinnerung und Hier, zwischen Lesen und Schauen und findet über den »Paß« des »Oi no kobumik, der kleinen Schrift« von Basho, die Möglichkeit, »mit der Umgebung eine Verbindung einzugehen«, wie er in einer Prosa zu

*Platanentrauer
um jenen Sommer –
vor mir: leere Tische, Kies.
(Für Vera Heymann)*

einem der 78 Dreizeiler in »Das neue Leben«, 1994, verrät.(46) Die Haiku, meist bei Fahrten mit dem Fahrrad in der Landschaft entstanden, sind überwiegend naturbezogen und beziehen zuweilen Erinnerungen, die im Jetzt aufgelöst werden, mit ein. Sehr prägnant, sind die Dreizeiler Kristallisationspunkte einer zugrundeliegenden unausgesprochenen Wirklichkeit, die dem Leser gerade auch wegen ihrer nicht immer leichten Zugänglichkeit viel Raum zum Assoziieren lassen. Über MALOJA im Morgenrot der Vollmond: Le Genou de Claire.

Die dritte Zeile entspricht dem Titel eines Films von Eric Rohmer von 1970: »Le genou de Claire«. Ein Mann, er wird bald heiraten, lernt in der Sommerfrische zwei Schwestern kennen. Er versucht, das Knie der einen, von der er verwirrt ist, berühren zu können. 27 der 78 Dreizeiler erschließen sich aus ins Internet gestellten begleitenden tagebuchartigen Aufzeichnungen, mit denen sie ein Biblio-Internet-Haibun bilden.(47)

Volker Friebel, der in Tübingen lebt, betreibt die Internetseite www.Haiku-heute.de. Dinge, Geschehnisse in der Natur, »einigermaßen unvoreingenommen« beobachtet, sind für Volker Friebel wesentliches Bezugfeld. In seinen Free-style-Haiku sind sie Teil des Schwerpunkts der »wahrnehmbaren Dingen um uns herum«, »der unmittelbaren Umgebung, in der sich das Ich erst konstituieren kann«, aber »kein Ausgangspunkt« ist.(48) Von ausgewählten Aufenthaltszentren aus entstehen Diagramme, die von Phänomenen in der Natur über Räume der Stille bis zu Zivilisationsmißständen reichen.

*Im Supermarkt
der Asylantenjunge.
Er staunt nur, kauft nicht.*

*In Wirbel blicken,
dem immer neuen Wasser
nicht folgen.*

Peter Waterhouse geht einen überraschenden Weg. Er findet einen neuen Naturbegriff. Er ist 1956 in Berlin geboren und lebt in Wien. Er promovierte mit einer Arbeit über den politischen Aspekt in der Lyrik Paul Celans. Sein Œuvre umfaßt Theaterstücke, Lyrik, Prosa und Übersetzungen aus dem Italienischen und Englischen. Peter Waterhouse hat 1996 in der Zeitschrift »Akzente« Haiku veröffentlicht.(49) Im selben Jahr erschien »E 71. Mitschrift aus Bihac und Krajina«, zwei ein- bis dreizeilige Texte auf jeder Seite. »Vereinbart war zwischen uns«, heißt es im Klappentext, »um zwei oder drei Gespräche im so lange belagerten Bihac zu bitten, aber dabei fast nur zuzuhören – unsere Sprache eine Zuhörsprache und Mitschriftsprache (im Land der Gespräche und Sprachen)«. »Prosperos Land«, 2001, ist das Ergebnis von vier Fahrten nach Südkärnten, Friaul, Slowenien, wie der Klappentext verrät. »Drei mal drei Zeilen stehen auf einer Seite, mehr nicht, und doch – in dem weißen Raum dazwischen schwingt die Erzählung weiter.«

*Die Entzückungen
über einen Ford Escort –
Schrauben Gerüche(50)*

Waterhouse erlebt Landschaft übersät mit industriellen Objekten und ruhigen Naturzonen. Landschaft und industrialisierte Zivilisation sind für ihn keine Gegensätze. Die technischen Dinge sind defunktionalisiert, sie sind von gleichem Wert wie die Naturdinge, mit denen sie sich vermengen. Es herrschen keine über- oder untergeordneten Strukturen zwischen ihnen. Der Naturbegriff ist auf die technischen Dinge als eine gleichberechtigte Seite der Natur erweitert.(51) »Die Landschaft ist der Ort der Verlustlosigkeit, der Gleichzeitigkeit, der Anwesenheit von allem und Gegensätzen, Paradies«, sagt Waterhouse. Es geht nichts verloren. Auch die Aster nicht. »Zigarettenautomat, eine artifizielle Blume, ähnlich schön wie eine Aster«, heißt es in »Blumen«.(52) Die durch die »artifizielle Entsprechung« gewonnene Verdoppelung der Natur gibt die Gewißheit »von der Existenz eines Kontinuums, in dem nichts verloren gehen kann«.(53)

*Ein Baum steht da still
ich höre und höre und
höre und höre*

*Im Wind
im Meer der Lösungen
fliegen Vögel(54)*

Es geht nicht um Wahrnehmen, sondern um Wahrgenommenwerden der Dinge. Sie werden nicht gedeutet und nicht interpretiert. In ihnen offenbart sich kein Ich. »Jede Identität des erfahrenden Gehenden« ist ausgeschlossen. Gehen, wahrnehmen, sprechen finden unabhängig vom Akteur statt.(55)

Die Landschaft ist nicht nur Landschaft. Sie ist vor allem Textlandschaft, voll von sprachlichen Zeichen. Plätze »sprechen«, Räume werden »hörbar«. Die Landschaft ist sprechender als der Spaziergänger. Sie ist »totaler Erinnerungsraum«, die Assoziationen und Erinnerungen bereithält. In der Landschaft ist »eine Vergegenwärtigung der gesamten Erinnerung« angelegt.(56) Die Perspektive kann wechseln. Die Dinge sind austauschbar. Wörter können durch andere Wörter ersetzt werden.(57) Die Sprache wird »aus dem Bereich des Inhaltlichen und Erklärbaren« herausgeführt, um ihre Authentizität zu erreichen.(58) Der Dichter spricht »Allerweltsworte«. Da, wo fast nichts gesagt wird, weder etwas Außerordentliches noch Besonderes, »da dichtet einer vielleicht«.

Waterhouse beruft sich auf Basho, »dem der Windfluß furyu »selbstlos oder unbedeutend, anonym« mit dem dichterischen Sprechen identisch ist. Der Windfluß motiviert durch sein Wehen das Sprechen der Natur, und ohne sie ist er stumm: »Und daher ist der Dichter der Unspezifische, einer unter vielen.«(59) Die weißen Räume zwischen den Gedichtstrophen charakterisiert Waterhouse als den utopischen Moment der »unmittelbaren Gegenwart und Anwesenheit«. »Je mehr Stille in einer Sprache ist,« so Waterhouse, »desto mehr ist in ihr gegenwärtig, je mehr die Sprache zurückzunehmen ist, desto mehr begegnet sie der Landschaft, der Ebene, den Räumen.«(60)

Nichtjahreszeitenthemen – neue Wege

Immer mehr werden Themen aus dem persönlichen existentiellen Umfeld und dem Alltagsleben mit Sujets wie Reise, Familie, Beziehung u.a. Kern des Haiku. An die Stelle der Jahreszeitenwörter – kigo – treten Nicht-Jahreszeitenwörter – muki. Für beide – kigo und muki – schlägt Ban'ya Natsuishu den Oberbegriff »Schlüsselwörter« vor.(61) Nicht erst heute, sondern schon in der Edo-Zeit gab es, so Ekkehard May, solche »Verse ohne erkennbare Jahreszeitenzugehörigkeit«, die unter »Vermischtes« oder »Religiöses« oder

»Liebe« in Anthologien aufgenommen worden sind. Zu letzterer Abteilung zählt May den »Vers« von Kiki Suarez:(62)

*Ich sehe dich an,
aber finde dich nicht mehr
in meinen Augen*

Schon früh hat es zu den traditionellen deutschsprachigen Haiku abweichende Formen gegeben. Von 1981 bis 1985 präsentierte Sabine Sommerkamp im »Haiku-Spektrum« des Periodikums »apropos« Haiku, der nordamerikanischen Klassifizierung entsprechend, in drei große Kategorien unterteilt: »in den traditionell orientierten Stil Imma von Bodmershofs und Hajo Jappes, in den freieren, formal ungebundenen Stil (liberated haiku), wie ihn unter anderem Peter Coryllis und Harald K. Hülsmann in Botropp proklamierten, und in den experimentellen Stil nach Art von Hans Stilet, Georg Jappe oder Roman York«.(63)

Roman York wurde 1935 in Berlin geboren, studierte Germanistik, war wissenschaftlich an einem Institut für Philosophie tätig und publizierte in Fachzeitschriften. Er praktizierte mehrere Berufe, lebte lange in Freiburg und starb 1996 in Konstanz. Er behielt, wie er in einer »Summarischen Auskunft«(64) bemerkte, in der Regel die äußere Form (seiner Haiku und Tanka) bei und verwendete »die übrigen Bestimmungsstücke nach ihrer Eignung« für seine »Erfahrungen«. Dazu zählte er »besonders Kürze, Prägnanz, Bildschärfe, Konkretion und die enigmatische Zusammenführung verschiedener Bereiche der Wirklichkeit, deren Beziehung das Gedicht andeutend umschreibt«. Roman York hat das deutschsprachige Haiku »erneuert wie nur wenige, durch Einbeziehung unserer Zivilisation«, »durch Sozialkritik«, »Grotesken, wie sie das Leben schreibt«, »Dialekt und zersplittertes Märchenvokabular«, »Witz mit Fremdsprachen«, und er »entdeckt die Möglichkeiten der Konkreten Poesie für das Kurzgedicht«.(65)

*ein weißes einhorn
auf schneebلاuer weide – eis
ist sein wintergras*

*die stadt am abend
zum kartenhaus verdunkelt
vom fallenden licht(66)*

Das folgende konkrete Haiku wurde in »apropos« veröffentlicht

*blau der himmel weiß
weißblau der himmel blauweiß
weißderhimmelblau(67)*

BAYERNRAUTEN

Die Wörter, alogisch, sinnfrei, ohne grammatikalische Wortverbindung aneinandergereiht, führen nicht zu einem Gedanken Aufbau. Das Grundmodell Subjekt-Objekt-Prädikat fehlt. Die Situation bleibt unbewertet, sie steht unmittelbar vor Augen, der Text kann visuell augenblicklich verstanden werden. Als Ausgangspunkte der Konkreten Poesie sieht klaus peter dencker »das wahrnehmen der grafischen qualität der sprachzeichen, ihre ordnung auf einer vorgegebenen fläche und das spiel mit der spannung zwischen dem bezeichnenden (der figur des sprachzeichens) und dem bezeichneten (seiner einzelnen oder durch kombination verschiedener zeichen entstehenden bedeutung«.(68) Roman York äußerte im Hinblick auf die Konkrete Poesie: »Das Spielerische ist entscheidend, die Form, die sich selber spielt.«69

Ruth Franke, in Braunschweig geboren und in Emmendingen bei Freiburg lebend, thematisiert in free-style-Haiku vorwiegend Naturerlebnisse, moderne Zivilisation, Natur im Gegensatz zur Zivilisation.(70)

*Kein Platz für Vögel
nur noch für Kunst-Touristen
verbüllte Bäume*

Franke öffnet das Haiku durch piktogramatische Gestaltung in eine weitere Dimension:(71)

*Heiliger Abend
auf einer Bank im Neuschnee
}I ♥ NOBODY<*

Das Haiku hat mehrere Sprachebenen: eine deutsche, eine englische, die Bildsprache, dazu das Schweigen – das Schweigen einer Person, die zum Zeichen Zuflucht nimmt, und zuletzt das im Haiku Nicht-Gesagte, offen Gelassene, der leere Raum – für die Assoziationen des Lesers.

Georg Jappe, 1936 geboren, zuletzt Professur für Ästhetik an der Hochschule für bildende Künste Hamburg. Er veröffentlicht Lyrik, Optische Poesie, Ornithopoesie, Akustische Poesie, Landschaftsbücher mit Lili Fischer, u. a. 1981 erschien »Haikubuch«. Mit den handschriftlichen Entwürfen auf der Gegenseite(72) und 1993 »Handexemplar – ein Konvolut Haiku«. Mit den handschriftlichen Entwürfen auf der Rückseite.(73) »Übersetzt man (fernöstliche) »Kalligraphie« mit Schriftbild«, schreibt Jappe, »so scheint mir in der persönlichen Handschrift, im Autograph, eine Möglichkeit zu liegen, auch einem

westlichen Haiku einen zeichenhaften visuellen Charakter zu geben«.(74) Er hat diesen Weg mit verschiedenen Editionen demonstriert. In »Atlas«(75) verteilte er die Zeilen im Typoskript räumlich, »was die Intonation verstärkte«, aber das »work in progress« nicht veranschaulichte. Im »Haikubuch« stellte Jappe »unleserlichen (nicht: unlesbaren), fortlaufenden Notizen ausgewählte In-Satz-Gebungen gegenüber in einem bestimmten graphischen Rhythmus«. Im »Handexemplar – ein Konvolut Haiku« scheinen die handschriftlichen Felder auf der Rückseite durch zur gesetzten Endfassung auf der Vorderseite.

Jappes Haiku thematisieren Alltag, Reiseszenen, gesellschaftliche, zivilisatorische, politische Momente, spielen auf bekannte Persönlichkeiten, historische Orte, literarische Stellen an. Sie sind vielfältig in der Ausdrucksweise, die Sprache ist überraschend unkonventionell. Darüber hinaus hat Jappe verschiedene Haiku-Arten entwickelt: das bildlose Haiku, das subjektlose Haiku, als neue Form das Varianten-Haiku und das kalligraphische Haiku:

*wenn die Starenfontäne
jäh wie verschwindet
(ist)war (das)der Moment*

*t
zwischen zwei Städten
Zeitvergeudung*

*durch Erntebitze
schnelle Oase
das leere Abteil*

*Schnee soweit
das Auge reicht ich höre
meine Lieder(76)*

Dietrich Krusche zitiert das unmittelbar vorausgehende Haiku als eines der bei Jappe besonders zahlreichen Beispiele dafür, »wie das Haiku in einem Bildwurf, der gleichsam zum Lichtwurf wird, ins Unbewusste eindringen und die Grenzen psycho-physischer Erfahrung zu erweitern vermag«. In der Öde und Leere einer nur das Weiß des Schnees zeigenden Winterlandschaft werde sich, so Krusche, das Ich »– in dieser Öde und ihr gegenüber – plötzlich der eigenen Leiblichkeit bewußt«, und »in der völligen Stille des Außen wird ein Geräusch wahrgenommen, das eigentlich gar nichts Hörbares hat: das Geräusch des eigenen Lidschlag«. Eine »Außenerfahrung in extremer Situation« rufe »eine Innenwahrnehmung hervor, die eigentlich unwirklich, in diesem Moment aber höchst bedeutungsvoll und real ist«. Die Haiku von Georg Jappe reichen sprachlich bis an die Grenze zur modernen Lyrik und sind teilweise moderne Haiku-Lyrik, ohne das Wesen des Haiku zu verlieren.

Was ist ein modernes deutschsprachiges Haiku? Wann ist ›Haiku‹ noch Haiku? Wann Epigramm? Wann nur moderne Lyrik? Armando Gnisci sagt in der Einleitung zu seiner Sammlung »Sofa Orientale Occidentale Epigrammi Haiku Fritti E/O Sodi«: »Ich werde weder im alten Augusteischen Imperium leben noch in Japan. Deshalb schreibe ich Epigramme, die dem Haiku ähneln, und Haiku, die irreparabel unechte Epigramme sind.«(77) Durs Grünbein, 1962 in Dresden geboren, hat die von Armando Gnisci angedeutete Spannweite zwischen den beiden Kulturen im folgenden Text anscheinend bruchlos überspielt:

*Schwierig, sehr schwierig
ist so ein Spatzenleben
Auf den geschwätzigen Straßen.
Tokyo / Akasaka*

Das Haiku bildet den Anfang einer Reihe von Haiku und Tanka von Durs Grünbein unter dem Titel »Zerrüttungen nach einer Tasse Tee oder Reisetage mit Issa. Tagebuch einer Japan-Reise im Oktober 1999«, die unter www.goethe.de ins Internet gestellt sind. Daraus werden zwei Haiku zitiert, die einmal das natürliche Nebeneinander östlicher und westlicher Phänomene zeigen, zum anderen die dualistische Spannung der beiden Kulturen in ein und derselben Person:

*Zwischen Touristen
Steht ein Wandermönch, betend,
Den Hut tief im Gesicht .
Kyoto / Kiyomizu-dera*

*Wohin willst du denn, Kopf?
He, was treibt ihr da, Füße?
Wir baden, du Arsch.
Shizuoka / Nippondaira Hotel*

Martin Berner, in Württemberg geboren und in Frankfurt am Main lebend, hat ein Haiku geschrieben, das den west-östlichen Unterschied klar kontrastiert. Es bestimmt den Titel des Artikels »Lumière de luciole et Kafka (Glühwürmchen-Licht und Kafka). Haikus d'Allemagne, d'Autriche, et de Belgique (flamand)« von Yasuko Nagashima.(78) Die Autorin fragt, welches Gesicht das Haiku, das ein von verschiedenen Völkern geteiltes kulturelles Erbe geworden, haben könnte, und ob sich eine Dichtung etablieren könnte, die, von allen Völkern geteilt, eine »Republik der Poesie« bilden könnte. Die Autorin zeigt sich bei Berners Haiku

*gut gemeint Leuchtkäfer
aber für Kafka
reicht das Licht nicht*

betroffen vom dichterischen Geist, der das geheimnisvolle Glühwürmchen, »eines der Symbole japanischer Ästhetik, das in unzähligen Tanka und Haiku seit alten Zeiten behandelt worden ist«, mit Kafka, einem extrem modernen Autor, konfrontiert hat. Der Kontrast, so Yasuko Nagashima, zeige nicht Wertvorteile oder Wertnachteile »unseres Haiku und westlicher Literatur«, sondern den Unterschied.

Das überraschend Neue dieses kulturklüftigen Haiku ist: je ein Schlüsselwort der beiden Kulturen treffen in einem Haiku zusammen. Es entfaltet einen weiten Assoziationsraum, einen Raum zwischen zwei Welten, wo, um einen Vergleich von Yves Bonnefoy aufzugreifen, vielleicht nicht vordergründig, jedoch im weiten von Worten leeren Raum zwei Töne in einem vernehmbar werden. Sie lassen die Frage nach dem jeweiligen Anteil an Haikuhaftigkeit und westlicher Lyrik vergessen.

(Überarbeitete und ergänzte Fassung eines Vortrages im Rahmen des 62. Haiku-Seminars in Frankfurt am Main am 24.04.2004.)

Ginka Biliarska (Vorsitzende des Bulgarischen Haiku-Cubs)

1 Sabine Sommerkamp: Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne. Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik. Hamburg 1984.

2 Izutsu Toshihiko und Toyo: Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik. Köln 1988.

3 Kobayashi Issa: En village de misérieux. Choix de poèmes. Trad. du japonais, présenté et annoté par Jean Cholley, 1996.

4 Dietrich Krusche: Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung, Übersetzungen und ein Essay. Tübingen 1970.

5 Ueda Makomoto (Hg.): Modern Japanese Haiku. An Anthology, 1976.

6 Karlheinz Walzock: Die Dinge und das schauende Ich. Haiku als geistige Haltung. In: Deutsche Essays zur Haiku-Poetik. Hg. von Dr. Tadao Araki. Mit Illustrationen von Tsutomou Yoshikawa. Sonderausgabe der »Deutsch-Japanischen Begegnungen im Lande Hessen«, 1989.

7 Willi Vande Walle: Vitalité d'un art »secondaire»: le haiku. In: Litterature Japonaise Contemporaine, Essais, 1989.

8 Ueda (Hg.): Modern Japanese Haiku (Anm. 5).

9 Ebd.

10 Vande Walle: Vitalité d'un art »secondaire« (Anm. 7).

11 Ozaki Hosau: Portrait d'un moineau à une patte. Traduction et adaption par Makoto Kemmoku & Alain Kervern, 1991.

12 Ueda (Hg.): Modern Japanese Haiku (Anm. 5).

13 William J. Higginson: The Haiku Handbook, 1985.

14 Ebd.

15 Andrea Zanzotto (Hg.): Cento Haiku. In un'antologia commentata il meglio della grande tradizione poetica giapponese, a cura di Irene Iarocci, 1982.

16 Ueda (Hg.): Modern Japanese Haiku (Anm. 5).

17 Ebd.

18 Vande Walle: Vitalité d'un art »secondaire« (Anm. 7).

19 Ueda (Hg.): Modern Japanese Haiku (Anm. 5)

20 Ebd.

21 Japanese Haiku 2001, Japanese/English. Edited by the Modern Haiku Association (Gendai Haiku Kyokai), 2001.

22 Treibeis. Haiku. In: Geschichte und Gegenwart auf Hokkaido Japan. Hg. von Hachiro Sakanishi unter Mitarbeit von Toshio Kimura und Michael Großmeier. Holzschnitte von Kiyoshi Fujishima. Tokyo, Seibunsha 1986.

- 23 Ueda (Hg.): Modern Japanese Haiku (Anm. 5).
- 24 Vande Walle: Vitalité d'un art »secondaire« (Anm. 7).
- 25 Japanese Haiku 2001 (21).
- 26 Ebd.
- 27 Abe Kannichi: Kleine Geschichte des Haiku - bis zur Gegenwart. In: VJS Nr. 42 vom September 1998.
- 28 Rainer Randig: Die Art des Grases. Schreibkunst, die Erste, 1999.
- 29 Thomas Behrendt in: Bio-Bibliographie der Mitglieder der Deutschen Haiku-Gesellschaft. Hg. von Margret Buerschaper und Dr. Tadao Araki, 1990.
- 30 Dimitar Anakiev: New Tools. The Dimension of the Line. In: Frogpond XVI/3.
- 31 Santoka: Grass and Tree Cairn. Translations: Hiroaki Sato, illustrations: Stephen Addiss, 2002. – Ich danke Ruth Franke, daß sie mir das Buch von Santoka Taneda »Grass and Tree Cairn«, Translations: Hiroaki Sato, und die Buchbesprechung von Jan LaCure dazu, sowie den Artikel "New Tools. The Dimension of the lines", in: Frogpond XVI/3, zugänglich gemacht hat.
- 32 Mountain Tasting: Zen Haiku by Santoka Taneda. Translated and introduced by John Stevens, 4. Aufl. 1991.
- 33 Zanzotto (Hg.): Cento Haiku (Anm. 15).
- 34 Andreas Wittbrodt: »Das blaue Glühen des Rittersporn«. Die Gründungsphase der deutschsprachigen Haiku-Literatur (1953-1962) in: VJS Nr. 61 vom Juni 2003.
- 35 Treibeis. Haiku (Anm. 11).
- 36 Keiko Imaoka: Forms in English Haiku, www.ahapoetry.com
- 37 Die Haiku von Martin Berner, Volker Friebel, Hubertus Thum wurden bei www.haiku-heute.de publiziert. Das Haiku von Hubertus Thum war Haiku des Monats Dezember 2003. Das Haiku von Ruth Franke entstammt ihrer Edition »Lapislazuli«, Haiku, 2002.
- 38 Lydia Brüll: Haiku-Dichtung – eine zeitgemäße Lyrik? In: VJS Nr. 53 vom Mai 2001.
- 39 Uli Becker: Fallende Groschen. Asphalt haiku, 1993.
- 40 Uli Becker: Dr. Dolittle's Dolcefarniente. In achtzig Haikus aus der Welt, 2000.
- 41 Briefwechsel.
- 42 Hans Arnfried Astel: Sternbilder. West-östliche Konstellationen. Gedichte, 1999.
- 43 Astel, Hans Arnfried, <http://www-user.uni-bremen.de/~steimer/gedruckt/jamben/Der%20riß%20>
- 44 Yves Bonnefoy: Das Haiku, die kurze Form und die französischen Dichter. In: VJS Nr. 61 vom Juni 2003.
- 45 Dietrich Krusche: Das japanische Haiku in Deutschland, Vortrag, gehalten in der OAG, 1986.
- 46 Michael Donhauser: Das neue Leben, 78 Dreizeiler, 1994.
- 47 Michael Donhauser, www.engeler.de/dasneueleben.html.
- 48 Volker Friebel: Schwalbenschpur, Haiku, 2001.
- 49 Peter Waterhouse: Mitschrift aus dem »Meer der Lösungen«. In: Akzente, 1996, H. 5.
- 50 Ebd.
- 51 Luigi Reitani: Durchlässige Textlandschaften. Zu einer poetischen Konstante im Werk von Peter Waterhouse. In: Text + Kritik, 137 / Peter Waterhouse, I/98.
- 52 Peter Waterhouse: Blumen. Übersetzt von Yukio Akehi und Atsushi Hirano, Anmerkungen von Mamoru Ito, 1994.
- 53 Elke Kasper: Über Peter Waterhouse. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, 55. Nlg.
- 54 Waterhouse: Mitschrift aus dem »Meer der Lösungen« (Anm. 49).
- 55 Ebd.
- 56 Ebd.
- 57 Reitani: Durchlässige Textlandschaften (Anm. 51)
- 58 Kasper: Über Peter Waterhouse (Anm. 53).
- 59 Ebd.
- 60 Ebd.

- 61 Natsuishi Ban'ya: Vocabulary and Structure. In: Japanese Haiku 2001, Japanese / English, Edited by the Modern Haiku Association (Gendai Haiku Kyokai), 2001.
- 62 Erika Wübbena (Hg.): Haiku mit Köpfchen. Anthologie zum 1. Deutschen Internet Haiku-Wettbewerb. Mit einem Essay von Ekkehard May: Wandlungen und Möglichkeiten einer Form. Erfahrungen eines Japanologen mit dem deutschen Haiku, 2003.
- 63 Sabine Sommerkamp: Die deutschsprachige Haiku-Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart. In: Deutsche Essays zur Haiku-Poetik. Hg. von Dr. Tadao Araki. Illustrationen: Tsutomou Yoshikawa, Sonderausgabe der »Deutsch-Japanischen Begegnungen im Lande Hessen«, 1989.
- 64 Roman York: glaswege. kurzgedichte, 1993.
- 65 Georg Jappe: Nachwort zu: Roman York: glasfelder. Kurzgedichte, 1998.
- 66 Roman York: glasfelder, kurzgedichte. Nachwort von Georg Jappe. Begleit-Sätze von Mario Fitterer, 1998.
- 67 York: glaswege (Anm. 64)
- 68 klaus peter dencker: ein wort zur visuellen poesie, in: visuelle poesie. anthologie von eugen gomringer, 1996.
- 69 Ruth Franke: Lapislazuli, Haiku, 2002.
- 70 Ebd.
- 71 Ebd.
- 72 Georg Jappe: Haikubuch. Mit den handschriftlichen Entwürfen auf der Gegenseite, 1981.
- 73 Georg Jappe: Handexemplar – ein Konvolut Haiku. Mit den handschriftlichen Entwürfen auf der Rückseite, 1993.
- 74 Georg Jappe: Einige Gedanken zu einem (kalli)graphischen Haiku, in: VJS vom Februar 1993.
- 75 Georg Jappe: ICH WAR GUTER DINGE / ABER IHR ANBLICK HAT / MICH SEHR VERSACHLICHT. ein atlas 1952-72, 1976.
- 76 Jappe: Handexemplar – ein Konvolut Haiku (Anm. 73).
- 77 Armando Gnisci: Sofà Orientale Occidentale Epigrammi Haiku Fritti E/O Sodi. Con il Commento del Prof. Armando Gnisci de »La Sapienza« di Roma, 1994.
- 78 Nagashima, Yasuko: Lumière de luciole et Kafka. Haikus d'Allemagne, d'Autriche et de Belgique (flamand), <http://www.big.or.jp>.