



Deutsche Haiku-Gesellschaft e.V.

Mitglied der *Federation of International Poetry Associations*
(assoziiertes Mitglied der UNESCO)

Mitglied der *Haiku International Association*, Tōkyō

Mitglied der *Humboldt-Gesellschaft für Wissenschaft, Kunst
und Bildung e.V.*

Mitglied der *Gesellschaft für zeitgenössische Lyrik e.V.*, Leipzig

Die **Deutsche Haiku-Gesellschaft** unterstützt die Förderung und Verbreitung deutschsprachiger Lyrik in traditionellen japanischen Gattungen (Haiku, Tanka, Renga und Renshi) sowie die Vermittlung japanischer Kultur. Sie organisiert den Kontakt der deutschsprachigen Haiku-Dichter/innen untereinander und pflegt Beziehungen zu entsprechenden Gesellschaften in anderen Ländern. Der Vorstand unterstützt mehrere Arbeits- und Freundeskreise in Deutschland sowie Österreich, die wiederum Mitglieder verschiedener Regionen betreuen und weiterbilden. Der Mitgliedsbeitrag beträgt 40 € im Jahr; darin ist die Lieferung der Zeitschrift enthalten.

- Anschrift:** **Deutsche Haiku-Gesellschaft e.V.**
Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 069/47 88 58 11
Web: <http://www.haikugesellschaft.de>
eMail: haikugesellschaft@arcor.de
- Ehrenpräsidentin:** **Margret Buerschaper** · Auenstraße 2 · 49424 Goldenstedt/Lutten
- 1. Vorsitzender:** **Martin Berner** · Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 069/47 88 58 11
eMail: haikugesellschaft@arcor.de
- 2. Vorsitzende:** **Christa Beau** · Louis-Jentsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale
Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
- Schriftführer:** **Volker Friebel** · Denzenbergstraße 29 · 72074 Tübingen
Tel.: 07071/26 80 3 · eMail: post@volker-friebel.de
- Geschäftsführer:** **Georges Hartmann** · Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt a.M.
Tel.: 069/45 94 33 · eMail: georges.hartmann@t-online.de
- Webmaster:** **Gerd Börner** · Brahmsstraße 17 · 12203 Berlin
Tel./Fax: 030/834 21 11 · eMail: gerdboerner@gmx.net
- Frankfurter Haiku-Kreis:** **Martin Berner** · Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 069/47 88 58 11
- Regionalgruppe Halle:** **Christa Beau** · Louis-Jentsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale
Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
- Regionalgruppe Magdeburg/Schönebeck:** **Waltraud Schallehn** · PaulHllert-Straße 70/71 · 39218 Schönebeck
Tel.: 03928/42 40 42 · eMail: ws@felgeleben.de
- Bankverbindungen:** Landessparkasse zu Oldenburg, Vechta · BLZ 280 501 00 ·
Kto.-Nr. 070 450 085 · Spenden können direkt auf ein Konto
der DHG überwiesen werden. Eine steuerbegünstigende Quittung
wird umgehend zugeschickt.

Liebe Mitglieder der Deutschen Haiku-Gesellschaft, liebe Leserinnen und Leser von SOMMERGRAS,

weitere zwei Haiku-Dichter waren erfolgreich darin, die örtliche Presse auf ihr Schaffen, das Haiku und den 20. Geburtstag der DHG aufmerksam zu machen: am 28. Februar erschien in der »Rheinpfalz« ein Artikel über Norbert C. Korte und am 22. März wurde in der »Bad Vilbeler Neuen Presse« Erich Emil Fechter portraitiert. Am 5. Mai berichtete WDR 3 in »Zeitzeichen« über die Haiku-Gruppe in Köln. Danke nochmals allen, die an die Öffentlichkeit gegangen sind!

Inzwischen ist der Wettbewerb abgeschlossen. Zum Einsendeschluss wurde es noch einmal richtig turbulent: Knapp 1500 Texte sind eingegangen! Es war ein ganzes Stück Arbeit sie alle zu erfassen, die Auswertung wird im Sommer abgeschlossen, im Herbst-SOMMERGRAS lesen Sie mehr darüber. An der Anthologie haben sich mehr als 70 Mitglieder beteiligt. Sie wird voraussichtlich im Juli erscheinen.

Der Vorstand hat beschlossen, den nächsten Kongress der DHG an Pfingsten 2009 (29. Mai bis 1. Juni) in Berlin abzuhalten. Das Tagungshaus im Grunewald ist reserviert, es gibt auch schon erste Überlegungen zum Programm (ein Tanka-Workshop mit einem sehr bekannten japanischen Tanka-Spezialisten, Haiku und Musik mit einem bekannten Komponisten, ein Blick in die internationale Haikuwelt, diverse weitere Workshops und ... und ... Halten Sie sich bereit, es wird spannend!

Einen schönen Sommer wünsche ich Ihnen, lassen Sie sich inspirieren!

Ihr Martin Berner

DHG-Seite	1
Martin Berner: Editorial	2
AUFSÄTZE UND ESSAYS	
Beate Conrad: Ebenen der Darstellung – Literarische Gestaltungsmittel im Haiku (II)	4
Udo Wenzel: Lange Schatten – Zu Geschichte und Gegenwart der Haiku-Dichtung . . .	13
Dietmar Tauchner: Die poetische Ernsthaftigkeit im »spielerischen Vers«	26
Hubertus Thum: Traumlieder – Vom Haiku und seinen vergessenen Wurzeln	30
LESER-TEXTE	
Verschiedene Autoren: Haiku, Tanka, Tan-Renga, Rengay und Haibun	51
Ramona Linke und Gabriele Reinhard: Frühlingsshisan	55
Christa Beau: Spätsommer. Haibun	59
HAIKU AUS DEM INTERNET	
Verschiedene Autoren: Haiku heute	61
Das Saijiki-Projekt des Hamburger Haiku Verlages (III)	63
REZENSIONEN	
Gerd Börner: Über »Haikujane«	64
Volker Friebel: Über Deuters CD	65
KOLUMNE	66
MITTEILUNGEN	67
IMPRESSUM	68

Beate Conrad

Ebenen der Darstellung

Literarische Gestaltungsmittel im Haiku (II)

4. Kulturhistorische und literarische Anspielungen als Erweiterung und zur Einprägung des Sinngehaltes

Der im vorliegenden Haiku* gezeichnete Kontrast und die Ambivalenz in der Symbolik der Krähen wird auf dem mythologischen Hintergrund besonders deutlich.

In der indianischen Mythologie des amerikanischen Nordwestens gelten Raben als Götter, als Schöpfer und als Betrüger ähnlich der Coyote-Figur des amerikanischen Südwestens. Die Erde und die Menschen wurden von Raben geschaffen. Ihnen schreibt man Weisheit und Gewitztheit zu, die sie für sich, öfter auch zum Nachteil von Menschen, nutzen. Sie besitzen magische Kräfte (3, 4).

In der europäischen Kultur ist die Krähe der kleinere Bruder des Raben. Sie gelten beide als Tiere der Weisheit, sind ständige Begleiter, Kundschafter und Berichterstatter. Schon zu biblischen Zeiten sandte Noah von der Arche zunächst einen Raben aus, um Überblick zu bekommen und nach festem Land suchen zu lassen. Später sandte Noah dann eine Taube aus, die einen Oelzweig zurückbrachte (2). Eine derartige Hilfe bei der Suche nach Land und Leben ist ein häufigeres Thema in den Mythologien der verschiedenen Völker (3).

Zwei Raben, Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung) sind in der germanischen Mythologie die Begleiter und Kundschafter des Gottkönigs Odin.

* [redaktionelle Anmerkung]: Da es sich beim vorliegenden Artikel um eine Fortsetzung aus SOMMERGRAS Nr. 80, S. 7-15, handelt, sei hier abermals das in Rede stehende Haiku von Gerold Effert wiedergegeben:

*Hoch überm Nebel
Krähengeschrei. Ich höre
die schwarze Nachricht.*

Autor: Gerold Effert (1932-2007)

Mit ihnen reitet er jeden Morgen auf seinem achtbeinigen Pferd über den Morgenhimmel und erkundet die Welt. Odins viele Beinamen sind ein Verweis auf seine Bedeutung und komplexe Gestalt in der germanischen Mythologie. Er gilt als Gott der Poesie, als Gott der Fruchtbarkeit, aber auch als Gott der Magie und als Gott der Toten und des Krieges. Wenn die Herbststürme beginnen, zieht Odin als Wodan, auch als Herjann, das Heer der Verstorbenen anführend, den Herbst und den Winter über durch die Nacht. Weisheit, und das ständige Streben danach, selbst unter großen eigenen Opfern, ist jedoch Odins wichtigstes Merkmal. In der Edda⁶ wird beschrieben, wie Odin täglich seine Raben aussendet.⁽⁹⁾ Unter seinem westgermanischen Namen Wodan/Wotan erinnert er an Richard Wagners musikdramatisches Werk »Der Ring der Nibelungen«⁷, in dem wichtigste Elemente der germanischen Mythologie verarbeitet wurden.

Irische und keltische Götter bzw. Göttinnen sind mit Krähen oder Raben verbunden. Sie stellen eine alternative Form der Götter und Geister dar. Als Aasfresser und aufgrund ihrer allgemeinen Gefräßigkeit wurden Raben und Krähen verstärkt mit Krieg und Tod, mit dem Jenseits, aber auch mit Heilkräften assoziiert (4, 5).

Durch die auf den germanischen Gottkönig Odin verweisenden Krähen im Haiku wird die Dualität und ihre Auflösung durch ihre komplexe Zusammengehörigkeit als Einheit von Tag und Nacht, von Leben und Tod, von Himmel und Verderben, von höchster Weisheit und magischer Aberglaube vertieft. Zugleich

6 Die Edda beinhaltet zwei altisländische literarische Werke; bestehend aus einem älteren und einem jüngeren. Die Edda überliefert wesentliche Götter- und Heldenlieder. Sie stellt eine wichtige Quelle altnordischer Mythologie dar, darunter auch »Hrafnagaldur Óðins« – Odins Rabenzauber und »Grímnismál« – das Lied von Grimnir (Odin).

7 Hier erinnert es besonders an die Stelle der vierten Szene aus der Oper »Das Rheingold« mit der Mahnung der Göttin Erda: »Weiche, Wotan! Weiche! Flieh des Ringes Fluch ...«, der die Unsterblichkeit der Götter in Gefahr bringt und somit auf einen weiteren Aspekt des Magischen, des Todes und der Vergänglichkeit im Haiku verweist. Hintergrund seines Werkes ist das mittelalterliche Heldenepos »Nibelungenlied«, das zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstand. Die Nibelungensage war das ganze Mittelalter hindurch im nordischen, deutschen und englischen Sprachraum bekannt und reicht in die Zeit der germanischen Völkerwanderung zurück.

bekräftigen die gesamtmythologischen Aspekte das im Haiku-Bild gezeichnete Verständnis des Krähengeschreis als Nachricht, als Information und als weisende Botschaft, die nicht nur von einem Einzelnen gehört wird, sondern als eine über Jahrtausende bewährte Tradition gepflegt wurde. Bezüglich der germanischen und biblischen Aspekte fragt sich, an welche Sintflut, an welche Gefahr sich der Mensch durch das eindringliche Krähengeschrei vielleicht erinnern und daraus lernen sollte? Eine eventuell einschneidende und erschreckende Information, die Menschen jedoch zu ihrem Nutzen und Überleben erwägen könnten? Das vertieft die Mehrdeutigkeit des Nachrichteninhaltes und seine Bedeutsamkeit in unübersichtlichen Situationen. Es unterstreicht die existentielle Ernsthaftigkeit, daß es um Leben oder Tod im Rahmen von Kriegshandlungen oder auch ökologischer Veränderungen sowohl für das Individuum, für größere Menschengruppen als auch für die Gattung gehen könnte und stellt somit in der Haikubetrachtung eine zeitkritische sinninhaltliche Erweiterung dar.

Etwas hintergründiger eröffnet sich eine Spannung zwischen der vom Himmel geschickten Botschaft als Weisheit, als Prophezeiung oder als Inspiration des Verstandes einerseits und dem verbreiteten Volks- und Aberglauben an Unglück, an schwarze Magie und an Okkultes andererseits. Hier wird die Botschaft als ernsthaft, rational und wahrhaftig oder als eine abergläubische Kaffeesatzleserei des im Haiku Gezeichneten implizit hinterfragt. Das balanciert den kultur- und zeitkritischen Aspekt im Haiku.

In der mythologischen Perspektive waren Raben und Krähen aller Kulturen ursprünglich weiß (3, 4). In der Antike verwandelte Apollo seinen kundschafenden weißen Raben in einen schwarzen, da er ihn über die Heirat seiner Geliebten mit einem anderen berichtete. Athene verfluchte ihre Rabenvögel, als sie schlechte Nachrichten brachten. Die Rabenschwärze steht symbolisch für die Verfluchung der Tiere als Überbringer schlechter Nachrichten.

Damit stellt sich die Himmelsnähe und Helligkeit in Segment a des Haikus als eine Analogie dar, die die ursprünglichen Eigenschaften der Vögel, ihre hilfreichen Funktionen als Begleiter, als Boten der Götter, als geistige Inspiration und als Hoffnung unterstreicht. Ebenso zeichnet sich mit dem Farbwandel und dem einseitigen Verständnis der Nachricht im Haiku analog der Wandel in der Anschauung der Krähen und ihrer Eigenschaften ab. Die typisch menschliche Ambivalenz hinsichtlich der Tiere und mehr noch, der ambivalente Umgang mit unliebsamer, unbequemer Information kommen zum Ausdruck: Man kann die Information akzeptieren und tätig werden; man kann den Überbringer der

Nachricht zur Verantwortung ziehen; man kann sein Unglück als besiegelt betrachten; man kann die Nachricht als nicht zutreffend betrachten; man kann die Nachricht einfach überhören und den Kopf weiterhin in den Sand bzw. in den Nebel stecken und sich in Ahnungslosigkeit wiegen. Auf welche Situationen das im kleinen und im großen mitsamt impliziter Konsequenzen zutreffen könnte, mag sich der Leser selbst ausmalen. Das Stilmittel der Farbe und des Farbwandels erweist sich damals wie heute als ein potentes, dramatisches und anspielungsreiches Gestaltungsmittel.

Zudem enthält die mythologische Bezugnahme aus der Antike einen expliziten Aspekt des individuellen Verlustes einer Geliebten oder eines Geliebten durch Untreue oder Tod sowie der damit verbundenen schmerzhaften Einsicht und Trauer als eine wahrhaftige Facette des Menschseins.

Innerhalb der Liebes- und Beziehungstragik mag der Nebel als literarische Anspielung auf die Kurz- und Fehlsichtigkeit des in seinen Liebesabsichten erfolglosen Yūgiri (Abendnebel) und der damit verbundenen Melancholie im Nebel als Seitenthema an die »Geschichte von Genji«, den ersten japanischen Roman, erinnern: Der Nebel, der die beiden an jenem Abend umhüllt, schneidet Yūgiri buchstäblich und symbolisch von der seinem Verlangen widerstrebenden Frau ab (16, 6).

Nicht zuletzt besteht natürlich auch eine literarische Anspielung auf Edgar Allan Poes Gedicht »The Raven«, das 1845 erschien und zu einem der bekanntesten Gedichte der Menschheit wurde. Es geht dabei um einen ungewöhnlichen Besuch eines Raben beim Erzähler, der verzweifelt liebt. Dieser Liebende befragt den auf der weißen Büste Pallas Athene platznehmenden Raben – auch dies eine Anspielung auf die Antike mitsamt der farblichen und inhaltlichen Rabensymbolik! – nach dem Verbleiben seiner Geliebten und nach seinem tristen geistig-seelischen Zustand und erhält immer die gleiche Antwort des sprechenden Rabens. Das Krähengeschrei im Haiku kann entsprechend leicht mit den Worten »Nimmermehr«, sprach der Rabe« (13) in seiner Unheimlichkeit und Verzweiflung assoziiert werden. Die schwarze Nachricht bekommt somit einen höchst einprägsamen, klagenden Nachhall des tragischen Verlustes einer Liebe und den damit einhergehenden Verlust der seelisch-geistigen Stabilität bis hin zur Selbstauflösung als eine Rückschau ins schicksalhaft Endgültige des Nebels und des Krähengeschreis.

Diese literarische und kulturhistorisch-interkulturelle Kommunikation mit den Überlieferungen aus der biblischen Zeit, mit der Antike und den Germanen,

über den ersten japanischen Roman im 11. Jahrhundert, über die indianischen Stämme Nordamerikas bis zu Poes symbolreichem Gedicht der Neuzeit bekräftigt das im Haiku Gezeichnete als glaubhaft und wahrhaftig. Zugleich wird sein Sinngehalt bis hin zum tragischen Liebesverlust erweitert und vertieft. Dabei folgt das Haiku in seiner Gestaltung einer literarisch poetischen Tradition in Farbwechsel und Inhalt. Poe selbst nannte als wahrhaft poetisches Thema aller Dichtung das Erzählen des Verlustes der Geliebten.

Die Nachrichten, die sich dem Leser eröffnen, beleben Literatur und Dichtung über die Epochen und verbinden sie einprägsam mit dem persönlich menschlichen Schicksal als auch mit kultur- und zeitkritischen Aspekten der Moderne, ohne dem Leser den anschaulich konkreten Zugang zum Haiku zu verstellen. Das verleiht dem Haiku Prägnanz und Dauerhaftigkeit.

5. Die Beziehung von Sprachausdruck und Bedeutung

Die Lyrik, und hier wiederum als besondere Form das Haiku, stellt als die am höchsten konzentrierte Form des sprachlichen Ausdrucks besondere Ansprüche an die Sprachbeherrschung eines Autors. Seine Sprache zeichnet sich durch Effizienz aus, indem sie präzise, akkurat, authentisch, lebhaft und klar ist. Für das sachgerechte und wirkungsvolle Schreiben muß der ganze Inhalt eines jeden Wortes bekannt sein, das Verwendung findet. D. h., Wörter sind hinsichtlich ihrer Bedeutungen und ihrer Konvention, hinsichtlich ihrer etymologischen Wurzeln und Assoziationen, hinsichtlich ihres sozialen Gebrauchs und Kontextes auszuwählen. Dabei darf die Aussageklarheit nicht beeinträchtigt oder verfremdet werden. Durch die Mehrdeutigkeit und Anspielungen eines Wortes kann der ausgedrückte Gedanke variieren und sich verändern, der in sich bestehende Wahrheitsgehalt ändert sich jedoch nicht.

Durch Verwendung weniger flektierter, offener Wörter ergeben sich vielfältigere Relationen zueinander und damit mehr Deutungsebenen und mehr Möglichkeiten der sprachklanglichen Gestaltung. Wörter werden zum noch wirkungsvolleren Instrument, wenn sie nicht nur Intellektuelles erfassen, sondern eine direkte Verbindung mit den Sinnen und dem Gefühl aufweisen. Dieses wird durch die direkte, präzise Erfahrungsbeschreibung, insbesondere als visuelles Bild, das mit Klang als melodischer Empfindung angereichert wird, erreicht.

Die Sprache im vorliegenden Haiku beschränkt sich auf einen schlicht beschreibenden Stil. Trotz der relativ starken Flexion des Deutschen ergeben

sich durch eine überlegte Wortwahl hinsichtlich ihrer Mehrfachbedeutungen, ihres Symbolgehalts, der verweisenden Qualitäten, ihrer Herkunft und ihrer offenen Verwendung sowie hinsichtlich ihrer klanglichen Qualität vielfältige Bezugs Ebenen und Relationen der Wörter zueinander. Dabei führt nichts vom Wesentlichen weg. Die Darstellung der Beobachtung wirkt natürlich akkurat. Sie sieht von jeglicher lyrischer Formgebung ab. Die Lebhaftigkeit und das Poetische dieses Haikus speist sich zu einem nicht unerheblichen Teil aus der Verwendung von Wörtern, die sich unmittelbar sinnlich als Bild selbst und als direkte Klangerfahrung dem Leser eröffnen. Das wahrhaftig Poetische findet sich in der Literatur und besonders im Haiku, wenn das Wort das Bild, der Naturlaut, das Ding selbst ist (15, 19).

6. Sprache und Satzzeichen zur Präzisierung des Bildes

Es gibt einen großen Unterschied zwischen der japanischen und den indogermanischen Sprachen, der zugleich ein unterschiedliches ästhetisches Empfinden offenbart (17). Im Japanischen haben Nomina keine Flexion, Verben zeigen eine Zeitstufe, weisen aber keine Person und Singular oder Plural auf. D. h., ein Subjekt wird im Japanischen nicht vom Verb getrennt; es kann ein Sprecher oder eine andere Person sein. Somit erscheint das Japanische als mehr situationsbezogen, während indogermanische Sprachen eher ichbezogen wirken. Es gibt im japanischen Denken kein Subjekt, das die Welt transzendiert, sondern es steht in direktem Kontakt mit ihr (17). In der abendländischen lyrischen Tradition transzendiert das literarische Ich die Erfahrung, interpretiert, reflektiert und spricht über die Gefühle, die Gedanken und seine Bedeutungen.

Die Funktion des Ichs im Haiku ist eine andere. Es markiert sich selbst nur als Position und macht die sich für den Leser erst bildende Erfahrung sichtbar (8). Mit anderen Worten, ein »Ich« kann im Haiku gebraucht werden (10).

Anhand der Darstellungsebenen wurde gezeigt, daß das literarische Ich in Efferts Haiku diese Funktionen erfüllt: Intensivierung des Hörens als Erlebnisvertiefung. Das Ich führt als ein inneres, indirektes Sprechen, ohne zu interpretieren, zur allmählich sich im Leser aufbauenden emotionalen Erfahrung des Bildes, und es veranschaulicht die menschliche Ambivalenz der Beziehungen zu Krähen und zu schlechten Nachrichten. Es eröffnet durch seine Existenz in der Zeit eine unterschwellige und so weder verstellende noch aufdringliche kultur- und zeitkritische Perspektive.

»Der gute Stil kann in westlichen Sprachen das grammatische Subjekt erforderlich machen; es einfach auszulassen, könnte eine unbeabsichtigte Schroffheit bedeuten ...« (10). Eine solche Auslassung des »Ichs« im vorliegenden Haiku ergäbe nicht nur eine Erfahrungsverkürzung, sondern würde dem Leser auch eine einseitige, keineswegs akkurate oder authentische Sichtweise als Imperativ überstülpen, die eventuell sogar gegen seine eigenen Erfahrungen anliefe. Das grammatisch geforderte Ich ist hier kein verzichtbarer sprachlicher Formalismus, sondern hat eine wesentliche Funktion als Voranschreiten des Bildinhaltes in seiner dramatischen Entwicklung und in seiner Ausdrucksstärke als Gegensatz inne. Hier ist der Autor Teil des Bildes, ohne sich einzumischen.

Das vorliegende Haiku ist nach Regeln der deutschen Sprach- und Zeichensetzung geschrieben. »Satzzeichen gehören zur Verschriftung der Sprache wie die richtige Buchstabenfolge bei den Wörtern. [...] Sie helfen dem Leser beim Verständnis, wie der Satz gesprochen gemeint ist« (12). Auch im Japanischen wird die Zeichensetzung nicht ignoriert. Sie drückt das, was die rein graphischen Satzzeichen in unseren modernen westlichen Sprachen beinhalten, mit lautlichen Partikeln aus (11).

Nach Segment a des Haikus macht der Leser beim Zeilenumbruch, dem visuellen Versende, automatisch eine Pause. Hier fallen das Segmentende und die sinnbildliche Einheit des »Hoch über dem Nebel« zusammen. Nach der Pause setzt der Leser mit einer Silbenbetonung als beginnende Intonation und mit einem neuen Bildinhalt, der syntaktisch auch eine Erweiterung der ersten Sinnbildeinheit darstellt, in Segment b wieder ein. Das Satzendezeichen nach Krähengeschrei ist wichtig, da mitten im Segment b eine neue Wendung, eine neue sinnbildliche Einheit eingeleitet wird. Es signalisiert ein kurzes Innehalten und die Erwartung eines neuen Satzes. Dieser folgt, verteilt über Segment b und c, als ein vollwertiger grammatischer Satz inklusive des dazugehörigen Satzendezeichens. Auf die Besonderheit der bedeutungserweiternden und der verbindenden Funktion des »ich höre« als eigenständige Sinn- und grammatische Satzeinheit wurde in den vorausgehenden Ausführungen ausreichend hingewiesen. Der Punkt am Ende des Segments c markiert das Satzende als Sinneinheit; er schließt jedoch seinen Inhalt und die gedankliche Rückführung in seinem gesamtkontextuellen Bezug zur weiteren Bildbewegung, wie schon gezeigt wurde, keineswegs ab (7). In diesem Fall verweist er eher auf ein Innehalten vor dem nächsten Betrachtungsschritt.

Haiku als literarisches Genre

Das vorliegende Haiku stellt in seiner Direktheit, in seiner anschaulichen Konkretheit und in seiner Naturbezogenheit eine prägnante Form von Welt- und Existenzenerfahrung dar, in der Autor und Betrachter ein Teil der Anschauung sind. Als hoch verdichtetes Wortgefüge stellt es Ansprüche an den Leser, das Gezeichnete in einem allmählichen Leseprozess als ein Pendeln zwischen direkter Bild- und Klangwahrnehmung, reflexiver Quintessenz und subjektiver Deutung unter Berücksichtigung aller Bedeutungen, die ein Autor in seinen Text lädt, zu entschlüsseln (8, 14). Literatur und mit ihr die Lyrik existiert nicht in einem Vakuum. Gerold Efferts Haiku imitiert nicht einfach eine japanische Kurzgedichtform, die eine Lücke im System westlicher Lyrikformen schließt, sondern es steht mit seiner Naturerfahrung, mit seiner Ästhetik und in seinen kulturhistorisch-literarischen Bezügen in einer abendländischen lyrischen Tradition. Dieses zeigt sich nicht zuletzt in der Wahl der Wörter, in ihrer Anordnung, in ihrem Klang und Rhythmus, im Einsatz von Farbe und literarischem Subjekt sowie in der Ausdrucksstärke durch Gegensätze und dynamischer Bildbewegung als literarische Mittel einer auf allen Ebenen gelungenen Gestaltung.

Quellennachweis

1. Deutsche Haiku-Gesellschaft: SOMMERGRAS, September 2007, Nr. 78, S. 25
2. Die Bibel: Das Alte Testament, Genesis, 1 Mose 6-11, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift der Katholischen Bibelanstalt, <http://www.bibleserver.com/index.php>, Stuttgart 1980
3. Richard Erdoes & Alfonso Ortiz: American Indian Myth and Legends, New York 1985, S. 344
4. Samantha Flemming: Raven in Mythology, <http://www.ravenfamily.org/nascakiyetl/obs/rav1.html>, 1998
5. Gabi Grewe u.a.: 20050318 Crow, World Kigo Database, <http://worldkigodatabase.blogspot.com/2005/03/crow-karasu.html>, Japan 2005
6. Gabi Grewe u.a.: 20050615 Fog, Mist and more hazy words, World Kigo Database, <http://worldkigodatabase.blogspot.com/2005/06/fog-mist-haze-and-more.html>, Japan 2005
7. Martina Sylvia Khamphasith: Interpunktion im Haiku, http://www.haiku.de/haiku2/faq2/index_wm.php?id=1302, Januar 2007

8. Dietrich Krusche: *Haiku – Japanische Gedichte*, München 1994
9. John Lindow: *Norse Mythology, A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*, Oxford University Press 2001, S.247-252
10. Horst Ludwig: *Notizen für Haiku-Anfänger in westlichen Ländern*, Saint Peter 1995
http://www.gedichteforen.de/939_haiku_werkstatt.html, Januar 2005
11. Horst Ludwig: *Wirbel um Haiku-Wertung heute*, *Haiku heute*, http://haiku-heute.de/Archiv/Wirbel_Horst_Ludwig/wirbel_horst_ludwig.html, September 2005
12. Horst Ludwig: *Diskussionsbeitrag in der Haikuwerkstatt bei Haiku.de*, <http://www.haiku.de/haiku2/polly07/index.php?action=vthread&forum=34&topic=9553>, September 2007
13. Edgar Allan Poe: *Complete Tales and Poems*, New Jersey 1985
14. Ezra Pound: *ABC of Reading*, New York 1987, S. 70
15. Ezra Pound: *Literary Essays*, New York 1968, S. 25
16. Haruo Shirane: *The Bridge of Dreams, A Poetics of The Tale of Genji*, Stanford University Press 1987, S. 116-118
17. Aisaku Suzuki: *Gedanken zur japanischen Ästhetik*, in »Keramik«, Berlin 1999
18. Udo Wenzel: *Haiku und Gedankenlyrik*, *Haiku heute*, Oktober 2003
19. Kenneth Yasuda: *Japanese Haiku*, Boston/Rutland, VT/Tōkyō 1957

Udo Wenzel

Lange Schatten

Anmerkungen zu Geschichte und Gegenwart der Haiku-Dichtung

*Zikaden –
der Schatten der Scheinkastanie
dringt auf meinen Schreibtisch*

Masaoka Shiki

Die Monographie »Das Neue Haiku und das Phänomen der Haiku-Verfolgung«¹ von Itō Yūki beschreibt ein Kapitel aus der japanischen Haiku-Geschichte, das dem heutigen Haiku-Publikum weitgehend unbekannt sein dürfte. Wer die Haiku-Dichtung bisher lediglich als »harmloses« Gedicht betrachtete, das einen Augenblick unserer jahreszeitlich geprägten, natürlichen Welt einfängt, wird von den in Itō Yūkis Monographie dargestellten Ereignissen der japanischen Haiku-Geschichte schockiert sein. Zugleich wird offenbar, dass das Genre der Haiku-Dichtung nicht reduzierbar ist auf eine Dichtung der kleinen Dinge. Der Abstand dieser »idealistischen Betrachtungsweise« von der Wirklichkeit wird auf frappante Weise offenbar. Während der Zeit des Ultrationalismus, insbesondere in den Kriegsjahren 1941-1945, wurden zu Propaganda-Zwecken auch Haiku geschrieben, die den Krieg verherrlichten. Itō Yūki zitiert mehrere »Heilige Kriegs-Haiku«, deren Veröffentlichung dazu diente, den Krieg gegen die USA und Großbritannien ideologisch aufzuwerten und zu unterstützen. Der Kritiker Kuwabara Takeo schreibt 1946 in dem berühmten Aufsatz: »Eine Kunst zweiten Ranges. Über die Haiku-Dichtung in unserer Zeit«:

1 Die Monographie erschien in englischer Sprache im Winter 2007 auf Simply Haiku: <http://www.poetrylives.com/SimplyHaiku/SHv5n4/features/Ito.html> und auf Haiku heute: <http://www.haiku-heute.de/Dateien/Das%20Neue%20Haiku%20Ito%20Yuki.pdf> . Zur gleichen Zeit erschien auch ein Interview mit Itō Yūki (Vergeben, nicht vergessen. Modernes Haiku und Totalitarismus). http://www.haiku-heute.de/Archiv/Ito_Yuki_2007-12/Ito_Yuki_2007-12.html . Beide Veröffentlichungen wurden (die Monographie nur in Auszügen) auch in zwei Ausgaben (Dez. 2007 und März 2008) von SOMMERGRAS, der Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft, publiziert.

»Die Tatsache, daß ein bestimmtes Genre der Dichtung 300 Jahre lang unverändert gepflegt wurde, muß wohl in der Statik oder Stagnation der japanischen Gesellschaft begründet sein, aber ebenso wie die japanische Armee seit Meiji sich mit modernen Waffen rüstete, ihr Geist jedoch der gleiche blieb wie der des feudalen Samurai, so blieb auch der in zehntausenden von Zeitschriften kolportierte und in modernen Büros verwaltete Geist der Haiku-Dichtung unverändert. ... So ungewöhnliche Wendungen wie die »schlichte Eleganz« (sabi) oder der »zarte Nachklang des dichterischen Erlebnisses« (shiori) wurden gewohnheitsmäßig nachgeplappert. ... Man verwendet Sentenzen wie »Die höchste Erfahrung, die ein Mensch machen kann, ist der Geschmack an der Einsamkeit«. Begegnet man jedoch Menschen mit einem starken Lebenswillen, so paßt man sich ihnen geschickt an.

Und wenn der Sturm vorübergezogen ist, flüchtet man sich wieder in die Überweltlichkeit, in die Transzendenz. Denn »ein Weidenzweig wird von der Last des Schnees nicht gebrochen.« ... Als die »Literarische Gesellschaft zum Dienst am Vaterland« ins Leben gerufen worden war, kamen aus Haiku-Vereinen ungewöhnlich viele Aufnahmegesuche, und ich erinnere mich, daß die Mehrzahl dieser Anträge vom Hauptbüro der Gesellschaft abschlägig beschieden wurde. ... Aber die großen Haiku-Meister, die damals schnell bei der Hand waren, wohltonende Propaganda-Verse für die »Patriotische Gesellschaft« zu schreiben, sind auch heute noch die großen Vorbilder.«²

Zu den »großen Haiku-Meistern« gehört auch Takahama Kyoshi, der Initiator der modernen traditionalistischen Haiku-Richtung (*dentō haiku*). Er war einer der beiden wichtigsten Schüler von Masaoka Shiki (1867-1902) und Mitbegründer und langjähriger Herausgeber der einflussreichsten Zeitschrift für »traditionelle« Haiku-Dichtung, *Hototogisu*. Während der Kriegszeit agierte Kyoshi als Präsident der Haiku-Abteilung der »Patriotischen Gesellschaft«, eine Organisation

2 Takeo Kuwabara: Eine Kunst zweiten Ranges. Über die Haiku-Dichtung in unserer Zeit. In: *Japan ohne Mythos. Zehn kritische Essays aus japanischer Feder. 1946-1963*. S. 96 f. Herausgegeben und übersetzt von Karl Friedrich Zahl. München: iudicium Verlag, 1988.

Der vollständige Artikel steht online unter dieser Adresse zum Download zur Verfügung: <http://www.haiku-steg.de/pdf/Dateien/Eine%20Kunst%20zweiten%20Ranges.pdf>

des japanischen Nachrichtendienstes. In einem längeren Anhang setzt sich Itō Yūki mit Versuchen auseinander, Kyoshis Rolle während der Kriegszeit herunterzuspielen oder zu negieren. In der Zeit seiner Präsidentschaft wurden Haiku-Dichter, die sich an einer freien Form orientierten und, entgegen der Forderung der »traditionellen« Haiku-Dichtung, keine *kigo* (Jahreszeitenwörter) verwendeten, verfolgt, inhaftiert, gezwungen zu »konvertieren« oder an die Kriegsfront geschickt. Ihre Zeitschriften wurden verboten. Takahama Kyoshi prägte mit seinem Journal *Hototogisu* auch nach dem Krieg ungebrochen das japanische Haiku-Leben. Versuche, ihn wegen seiner Aktivitäten während der Kriegszeit anzuklagen, scheiterten aus unterschiedlichen Gründen. Obwohl er sich niemals für seine Aktivitäten entschuldigt oder vom Ultrationalismus distanziert hatte, erlangte er den Ruf eines »Haiku-Heiligen«. Die inzwischen von seiner Enkelin geleitete Zeitschrift *Hototogisu* ist auch heute noch das einflussreichste Haiku-Magazin Japans.

Liest man Yūkis Monographie ohne weiteres Wissen um die gesellschaftliche Situation dieser Zeit, mag das Bild entstehen, dass die beteiligten Haiku-Dichter auf besondere Weise in die Propagandamaschinerie des totalitären Staates eingespannt gewesen und dienstbar gemacht worden seien. Aber Takahama Kyoshi und die angesprochenen »großen Haiku-Meister« waren keine Einzelfälle. Dagegen lässt sich feststellen, dass die wenigen an der freien Versdichtung orientierten Haiku-Dichter vermutlich eine Ausnahme im literarischen Leben Japans waren. Der angesehene US-amerikanische Japanologe Donald Keene stellt in einem Aufsatz über die Verstrickungen der japanischen Schriftsteller während der Kriegszeit fest:

»Ich sehe ein, dass es ungerecht ist, einige Männer namentlich herauszugreifen, denn dies impliziert, dass diese Schriftsteller stärker nationalistisch als andere waren, doch in Wirklichkeit verfasste nahezu jeder sprachgewandte Mann seit Ausbruch des Krieges wilde emotionale Schriften; aber wenn ich die tatsächlichen Namen nicht nenne, würde es nicht möglich sein, das Ausmaß der literarischen Reaktion zu beurteilen. Ich bitte aber ernsthaft darum, sich zu erinnern, dass fast jeder involviert war.«³

3 Donald Keene: *The Great Japanese War and the Writers*. In: *Shōwa Japan. Political, economic and social history 1926-1989*. Hrsg. Stephen S. Large. London und New York: Routledge, S. 282. Übersetzung von Udo Wenzel.

»Dass fast jeder involviert war«: Dabei existierten überraschenderweise keine ideologischen Grenzen. Viele Christen und Marxisten verfielen gleichermaßen in eine extrem nationalistische Haltung. So unterstützte beispielsweise der zunächst liberale Haiku-Dichter Shūōshi die ultranationalistische Propaganda und beteiligte sich an der Sammlung von »Heiligen Kriegs-Haiku«. Wahrscheinlich hatte dies auch mit dem in Japan vorherrschenden Bild der Alliierten zu tun. Man betrachtete diese als gegen Japan gerichtete imperialistische Mächte. Vielen ging es »einfach« um die Bewahrung Japans und seiner als einzigartig betrachteten Kultur.

Donald Keene zufolge war jedoch die Haiku-Dichtung dasjenige literarische Genre, welches am wenigsten in den nationalistischen Chor eingestimmt hatte. Keene vermutet, dies habe daran gelegen, dass sich das Haiku aufgrund seiner Form nicht besonderes eigne, um den Krieg zu glorifizieren. Entweder waren Donald Keene die von Itō Yūki aufgeführten Anthologien der »Heiligen Kriegs-Haiku« beim Verfassen seines Aufsatzes nicht bekannt oder sie erschienen ihm marginal angesichts der großen Zahl von Veröffentlichungen kriegsverherrlichender Gedichte, insbesondere Tankas, die zu dieser Zeit geschrieben wurden. Viele der führenden Tanka-Dichter standen auf der Seite der extremen Rechten, sie waren Wortführer im Kampf gegen die Freiheit, gegen Kommunismus und Individualismus. Beispielsweise bedichtete Saitō Ryū, der Gründer der *Dainihon Kajin Kyōkai* (Große Japanische Tanka-Dichter-Gesellschaft), den Krieg auf emphatische Weise:

*Beiei wo
Hōmuru toki kite
Ana sugashi
Shiten ichiji ni
Kumo harenikeri*

*Die Zeit ist gekommen,
Amerika und England niederzumetzeln
Ah, wie erfrischend:
Die Wolken der vier Himmel
zogen alle zugleich davon.⁴*

Die Tanka-Dichtung wurde als der reinste Ausdruck der »japanischen Seele« betrachtet. Die Suche nach einer »japanischen Seele« ist in der japanischen Geschichte vielfach anzutreffen. Gerade die so genannten »traditionellen« Künste sind Trägermedien solcher selbst-orientalisierender Diskurse. In Krisenzeiten dienen sie der Festigung der eigenen Identität. Auch heute noch existieren

4 Ebd., S. 284, Übersetzung von Udo Wenzel.

sie als Bestandteil ideologischer Diskurse, mittels derer kulturell nationalistische bis hin zu offen rassistischen Ansichten propagiert werden.

Eine eingehendere Beschäftigung mit der ultranationalistischen Zeit Japans vermittelt den Eindruck, dass sich in der Shōwa-Zeit eine bereits seit der Meiji-Restauration weit verbreitete Tendenz zum nationalistischen Denken auf maßlose Weise zuspitzte. Im Zuge der der Meiji-Restauration erlangte der in den langen Jahren der Shōgun-Herrschaft bedeutungslos gewordene Kaiser, der Tennō, den Rang eines identitätsstiftenden nationalen Symbols, ihm wurde Gottstatus zugeschrieben und so erhielt er, zumindest in der offiziellen Ideologie, eine Position »absoluter Macht«.

Itō Yūki benutzt in seiner Monographie in Zusammenhang mit dem Tennō-Regime häufig das Adjektiv »faschistisch«. Tatsächlich ist es unter Wissenschaftlern umstritten, ob dieser Begriff angemessen ist. Letztendlich hängt die Begriffswahl auch davon ab, welchen Faschismusbegriff der Autor verwendet. Z.B. verweist der Historiker Eric Hobsbawm darauf, dass in Japan – im Gegensatz zu Deutschland und Italien – ein Charakteristikum des Faschismus, die Massenbewegung, gefehlt habe.⁵ Auch gab es keinen Diktator, die tatsächliche Machtstellung des Tennō war gegenüber dem Militär im Grunde schwach. Manche sprechen deshalb von einer Diktatur ohne Diktator. Itō Yūki begründet die Verwendung des Begriffes »Faschismus« damit, dass sich die japanische Regierung selbst als »faschistisch« bezeichnet und ihre Opponenten als »Antifaschisten« erklärt hätte. Er stützt sich dabei unter anderem auf den Soziologen Karl Mannheim, aber auch japanische Historiker wie Kiyoshi Inoue nennen das ultranationalistische und expansionistische System Japans »Faschismus«.⁶ Wie auch immer, der extreme Nationalismus der damaligen Regierungen und ihr totalitärer Charakter sind weitgehend unumstritten.

Itō Yūkis Monographie zeigt am Beispiel der japanischen Haiku-Dichtung Einzelschicksale auf, die Opfer des Nationalrausches wurden. Warum, so könnte man fragen, wird hier angesichts von Millionen von Kriegstoten und Verfolgten viel Aufhebens um einige wenige inhaftierte und gefolterte Haiku-Dichter gemacht. Der Historiker Saul Friedländer, der im Oktober 2007 den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels erhalten hat, zeigt in seinem Werk

5 Eric Hobsbawm: *Das Zeitalter der Extreme*. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München/Wien: Hanser, 1995.

6 Kiyoshi Inoue: *Geschichte Japans*. Sonderausgabe, Köln: Parkland Verlag, 2002.

»Das Dritte Reich und die Juden« nicht nur wie erkenntnisfördernd eine historische Darstellung sein kann, die sich am Einzelnen orientiert, er beweist auch die tiefe Humanität dieses Vorgehens. Gottfried Honnefelder, Vorsteher des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels, in seiner Begrüßung des Historikers: »Wenn Frieden ein Zustand ist, den wir den Brüchen und Spannungen, den Verdrängungen und Ausgrenzungen und ihren zerstörerischen, Tod bringenden Folgen abringen müssen, dann ist nicht das Vergessen und die Verdrängung der Weg zum Frieden, sondern das erinnernde Wissen«. ⁷

Erinnerte Geschichte ist Gegenwart. Insofern ist der Beitrag von Itō Yūki auch ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der Jetztzeit, und das nicht nur im übertragenen Sinne. Auch heute noch existieren rechte nationalistische Tendenzen in japanischen Haiku-Gruppen, insbesondere in denen traditionalistischer Ausprägung. In der Ausgabe der *Japan Times* vom 18. Juli 2007 wird berichtet, wie rechtsgerichtete Kräfte versuchen, die Kamikaze-Flieger (*tokkōtai*) wieder als Helden der Nation zu rekonstruieren. ⁸ Das Symbol dieser Piloten war die Kirschblüte, etliche Gedichte verwenden das traditionell bedeutungsreiche ästhetische Element als Symbol für den Einsatz der Flieger. Die Anthropologin Emiko Ohnuki-Tierney beschreibt in ihren 2002 und 2006 erschienenen kulturanthropologischen Studien ⁹ die Entstehungsgeschichte der japanischen Kirschblüte als ästhetisches Element und legt eindrücklich dar, wie das Symbol für die militärischen Intentionen der Ultranationalisten missbraucht wurde. Viele der jungen *tokkōtai*-Piloten waren entgegen den weitverbreiteten Klischees ehemalige Studenten von großer literarischer und philosophischer Bildung. Aus ihren Tagebüchern erfährt man von ihrer Belesenheit, sie rezipierten u. a. Kant, Goethe, Schiller, Fichte, Schlegel und die deutschen Romantiker. Und man erfährt von ihren Selbstzweifeln und ihrer Kritik am militärischen Apparat und der Gesellschaft. Mit Hilfe der Symbolkraft der Ästhetik wurde versucht, die jungen Idealisten davon zu überzeugen, freiwillig »wie Kirschblüten für

⁷ Aus »Erinnerndes Wissen als Weg zum Frieden«. Grußwort des Vorstehers Dr. Gottfried Honnefelder anlässlich der Friedenspreisverleihung an Saul Friedländer vom 19.10.2007. <http://www.boersenverein.de/de/96864?mid=170371> .

⁸ Siehe <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20070718f2.html> .

⁹ Emiko Ohnuki-Tierney: *Kamikaze, Cherry Blossoms, and Nationalisms: The Militarization of Aesthetics in Japanese History*. Chicago: University of Chicago Press, 2002, und *Kamikaze Diaries*, Chicago: University of Chicago Press, 2006.

den Kaiser zu fallen«. Liest man die Bücher von Ohnuki-Tierney, fällt es schwer, ein Haiku über Kirschblüten zu schreiben, ohne dabei diese Geschichte zu reflektieren. Zumindest wünscht man sich einen besonneneren Umgang mit dem Symbol. Doch ist in Japan die Kirschblüte als Symbol auch heute noch allgegenwärtig, eine Problematisierung fand und findet so gut wie nicht statt. Die Japanologin Irmela Hijiya-Kirschnereit beschreibt in ihrem Aufsatz »What a happy life and death« die aktuellen modischen Selbstinszenierungen der Japaner und konstatiert:

»Hier wird genau jenes eklektische, ästhetisierte und ideologisch missbrauchte Japanbild wieder belebt und attraktiv konsumierbar gemacht, das als idealisierte Rückprojektion in der Meiji-Zeit zum nation building diente und durch den Militarismus im 20. Jahrhundert verheerende Folgen zeitigte.«¹⁰

Auch wenn die japanische Gegenwart von Japandiskursen (*nihon jinrah*) durchzogen ist, wäre es verkehrt, diesen oftmals eher der Selbstvergewisserung dienenden kulturellen Nationalismus automatisch einem politischen Ultranationalismus gleichzusetzen:

»Die Globalisierung hat auch die Japaner in gewissem Sinne heimatlos gemacht, zumal deutlich wird, dass Kulturen als feste Einheiten, im gängigen holistischen Sinne des Begriffes, unwiderruflich in Auflösung begriffen sind. Umso heftiger werden »Tradition« und »Kultur« selektiv zur nostalgischen Beschwörung eines einigenden »Erbes« und zur Einfriedung des vermeintlich Eigenen herbeizitiert. Wenn hier Nationalismus evoziert wird, so fehlt diesem Appell jedoch jene avancierte Aggressivität, die sich mit den ideologischen und militärischen Eroberungsfeldzügen im 20. Jahrhundert verbindet.«¹¹

Dennoch, darauf verweist auch Ohnuki-Tierney, sind diese Diskurse und Symbole in einer entsprechenden gesellschaftlichen Konstellation erneut leicht politisch

¹⁰ Irmela Hijiya-Kirschnereit: »What a happy life and death«: Japanische Selbstinszenierungen für das 21. Jahrhundert. In: Jörg Huber (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Interventionen 13*. Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst Zürich, Wien/New York 2004, S. 79-96, hier S. 92.

¹¹ Ebd., S. 94.

zu missbrauchen. Und der wünschenswerten Utopie einer »transnationalen Identitätslandschaft« (Ulrich Beck) stehen sie diametral entgegen.

Ich hoffe, aus dem Wissen um das historische Geschehen erwächst der Wunsch, dessen Aktualität zu begreifen und das Bedürfnis, dies in der eigenen Haiku-Ästhetik und -Dichtung zu verarbeiten. Aus dem Wissen, worin ein autoritäres und rigides Haiku-Verständnis in der japanischen Geschichte gipfelte, aus dem Wissen, dass Haiku-Dichter, die neue Wege beschritten, ausgegrenzt und aufs Härteste verfolgt wurden, sollten für unsere Gegenwart Umgangsformen erwachsen, die von gegenseitigem Respekt geprägt sind. Vor dem Hintergrund der Geschichte wird deutlich, wie wichtig auch die Akzeptanz von freien und gebundenen Formen der Haiku-Dichtung ist. Neue Fragen entstehen. Wie gehen wir mit Tradition um? Was ist überhaupt Tradition? Sind die Begriffe, die wir wählen, angemessen? Inwiefern operieren wir mit Zuschreibungen und Deutungsmustern, die längst nicht mehr dem aktuellen Stand der Forschung entsprechen? Inwiefern müssen wir unsere althergebrachten Vorstellungen vom Haiku revidieren? Ich erachte eine historisch-kritische Rezeption des Überlieferten als grundlegend für diejenigen, die sich intensiver auf das Genre einlassen möchten. Wenn wir uns als Haiku-Schreiber wundern, dass wir von »der Literatur« nicht ernst genommen und links liegen gelassen werden, sollten wir uns fragen, ob diese uns entgegen gebrachte Skepsis und Abneigung neben der schwer zu beurteilenden Qualität mancher Texte nicht auch mit simplifizierenden, zweifelhaften Darstellungen der poetischen Gattung verbunden ist.

Ich möchte aus dem aktuellen Haiku-Geschehen zwei Beispiele herausgreifen, um die Problematik zu verdeutlichen. Dies sind nur zwei Beispiele von vielen, im World Wide Web und in der Literatur finden sich zahlreiche Beschreibungen der Haiku-Dichtung, die dringend einer Überprüfung und Erneuerung bedürften.

2007 erschien im Hamburger Haiku Verlag das Buch »Welch eine Stille! Die Haiku-Lehre des Takahama Kyoshi«. ¹² Es enthält ins Deutsche übersetzte Passagen eines in Japan erschienenen Buches von Inahata Teiko, worin die Autorin die Haiku-Lehre ihres Großvaters Takahama Kyoshi vorstellt. Inahata Teiko zeigt uns einen Kyoshi, der mit der historischen Gestalt, die uns von Itō Yūki und anderen Autoren präsentiert wird, wenig zu tun hat. ¹³ Im Vorwort von

¹² Inahata Teiko: *Welch eine Stille! Die Haiku-Lehre des Takahama Kyoshi*. Herausgegeben von Stefan Wolfschütz. Mit einem Geleitwort von Ekkehard May. Hamburg: Hamburger Haiku Verlag, 2006.

Herausgeber und Übersetzerin findet sich keine einzige Bemerkung über seine umstrittene Rolle in der japanischen Haiku-Welt. Stattdessen wird das Bild des großen Haiku-Meisters unkritisch reproduziert: »Es ist in Deutschland bisher wenig bekannt, was Kyoshi als Verfechter des traditionellen Haiku wirklich gelehrt hat und welche *allgemein gültige* [Hervorhebungen durch mich] Modernität seine Lehre besitzt.«¹⁴ Tatsächlich wird ersteres, so wissen wir durch die Monographie von Itō Yūki, auch im Buch nicht uneingeschränkt offen gelegt. Und letzteres erscheint vor dem Hintergrund des Wissens um die historischen Umstände auf besondere Weise in einem problematischen Licht. Es kann hier und heute nicht um eine Verurteilung von Kyoshi aus einer gesicherten moralischen Position gehen. Doch drängt sich die Frage auf, ob nicht angesichts der bekannt gewordenen Fakten um die von Kyoshi mit Gewalt durchgesetzte »Allgemeingültigkeit« seiner Lehre, eine Neuauflage des Buches mit dem Ziel einer wirklichkeitstreuere Darstellung anzustreben wäre.

Seit 2005 existiert auf der Website www.haiku.de (Hamburger Haiku Verlag) ein Projekt zur Erstellung eines Jahreszeitenwörterbuches (*saijiki*). Das Projekt möchte nach dem Vorbild japanischer *saijiki* sukzessive ein deutsches Jahreszeitenwörterbuch aufbauen. In der japanischen Haiku-Dichtung sind derartige *saijiki* üblich. Sie enthalten *kigo*, kulturell geprägte Jahreszeitenwörter, deren Verwendung im Haiku eine möglichst reichhaltige Assoziation beim Leser auslösen soll und das Haiku in einer Jahreszeit verorten hilft. Das Projekt trägt den Titel »Fudo«. »Fudo« ist japanisch und bedeutet »Klima«. Pate für die Namensgebung ist nach Angabe des Verlages der japanische Philosoph Watsuji Tetsuro (1889-1960). In der auf der Website veröffentlichten Begründung heißt es:

»So leitet Watsuji Tetsuro sein 1935 in Japan erschienenes Werk »Fudo – Wind und Erde« ein. ... Es ist eine kulturhistorische Bestimmung des Zusammenhangs klimatischer und kultureller Phänomene. Tetsuros (sic!) Arbeit ist auch zugleich ein Hinweis auf den Einfluss, den das Klima auf die Kultur und ihre Erscheinungsformen hat. Das gilt im besonderen für die Haiku-Dichtung, deren hervorragendes Merkmal ihre Jahreszeitenmotivik ist, die durch das jeweils in einem Land herrschende Klima geprägt ist. ...

13 [siehe S. 20 unten] Siehe dazu den Artikel »Frühe Entwicklungen in der Haiku-Dichtung« von Itō Yūki, erschienen im Haiku-Steg April 2008: <http://haiku-steg.de/>

14 Ebd., S. 14., aus dem Vorwort von Stefan Wolfschütz und Takako von Zerssen.

Tetsuros These, die er in seinem Werk ausführt und veranschaulicht, dass das Klima in entscheidendem Maße Einfluss auf kulturelle Phänomene nimmt erlangt im Medienzeitalter ganz neue Bedeutung. Das Wetter ist zu einem Megathema und den Menschen wichtig geworden. Dies hat wohl etwas mit den Grundkonstanten menschlicher Existenz zu tun. Aller zivilisatorischer Fortschritt kann den Mensch nicht seines natürlichen Zusammenhangs zu Wind und Erde berauben. Je stärker die Zivilisation versucht das Natürliche zu entrücken umso stärker schafft sich die Sehnsucht danach ihre Bahn und sei es im Verfassen von Haiku.»¹⁵

Watsuji wird hier zu einer Art Vordenker eines modernen Umweltbewusstseins stilisiert. Beschäftigt man sich mit seinem Werk näher, ist leicht erkennbar, dass dies mitnichten der Fall ist. Schon zu Beginn distanziert sich der Philosoph selbst von Leseweisen, die Mensch oder Kultur durch das Klima im heutigen Sinne des Begriffs bestimmt sehen:

»Es handelt sich hier also nicht darum, in welcher Weise das Leben des Menschen durch seine natürliche Umgebung bestimmt wird. Unter natürlicher Umgebung versteht man gemeinhin das, was aus dem konkreten Grund des klimatisch Bestimmteins des Menschen zu einem objektiven Sachverhalt geworden ist. ... Das Klima ist also das Moment der Selbstobjektivierung menschlichen Daseins, und in dieser Objektivierung gelangt der Mensch zum Verständnis seiner selbst. Deshalb sprechen wir von einer Selbstfindung des Menschen durch das Klima.»¹⁶

In der Sekundärliteratur weisen viele Autoren darauf hin, dass der Begriff »Klima« bei Watsuji nicht unserem Alltagsverständnis entspricht, sondern sehr weit gefasst ist.

»When we add to our sense of climate as including not only the natural geographic setting of a people and the regions's weather patterns, but also the social environment of family, community, society at large, lifestyle, and even the technological apparatus that supports community survival and interaction, then we begin to glimpse what Watsuji had in mind by climate,« (aus: Stanford Encyclopedia of Philosophy)¹⁷

¹⁵ http://www.haiku.de/haiku2/faq2/index_fudo.php?id=1292

¹⁶ Watsuji Tetsuro: *Fudo – Wind und Erde. Der Zusammenhang zwischen Klima und Kultur.* Darmstadt: WBG, 1992, S. 6.

Wie wenig Watsuji Tetsuro mit einem Umweltbewusstsein moderner Ausprägung zu tun hat, zeigt sich beispielsweise in diesem Passus aus der Einführung zu seinem Werk:

»Das häufigste Mißverständnis begegnet uns in der landläufigen Überzeugung, Mensch und Natur beeinflussten einander wechselseitig. Damit würden jedoch von vornherein die Faktoren menschlichen Daseins und der Geschichte aus den konkreten klimatischen Phänomenen ausgeklammert und diese bloß als natürliche Umgebung verstanden werden. Diese Auffassung behauptet, nicht nur der Mensch werde durch das Klima bestimmt, auch das Klima sei Beeinflussungen und Veränderungen durch den Menschen ausgesetzt. Dies aber heißt die wahre Natur des Klimas (fudo) verkennen.«¹⁸

Watsuji Tetsuros Buch sollte vor dem Hintergrund seiner Auseinandersetzung mit Heidegger, besonders dessen Hauptwerk »Sein und Zeit«, gelesen werden. Eine Rezeption ohne Einbindung in die philosophischen Debatten seiner Zeit ergibt wenig Sinn. »Klima« wird bei ihm in einem sehr weiten Sinn gefasst und an vielen Stellen als nahezu gleichbedeutend mit Kultur gesetzt. Watsuji teilte die Menschheit in unterschiedliche »klimatische« Typen ein, den Wüstenmensch, den Monsunmensch und den Grasmensch. Wie simplifizierend seine Beschreibungen teilweise sind, zeigt sich beispielsweise, wo er aus den Charakteristika japanischer Stadtplanung und Architektur (nach außen hin abgeschlossen, offen im Inneren und somit eine strikte Trennung zwischen Haus und Welt bewirkend) das japanische Sozialverhalten ableitet, das seiner Ansicht nach in bedingungsloser Liebe und Opferbereitschaft gegenüber der Familie bei mangelndem gesellschaftlichen Engagement besteht. Seine Vorstellung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft wurden vor allem in der Nachkriegszeit, nicht zuletzt wegen seiner Verstrickung in den japanischen Ultranationalismus, äußerst kritisch betrachtet. Diese bereitete er bereits seit 1918 vor, sie sind in gewisser Weise auch in »Fudo« präsent. Er präsentierte das Werk als »Ethik«. Zur vollen Entfaltung kamen seine Ansichten aber erst in den ab 1932 entstandenen Ethik-Bänden. Dass der Mensch nicht nur Individuum, sondern auch gesellschaftliches Wesen ist, gilt heute als Gemeingut. Problematisch wurde die

17 [siehe S. 22 unten] <http://plato.stanford.edu/entries/watsuji-tetsuro/>

18 Wie Anmerkung 16.

Verbindung bei Watsuji (ebenso wie bei anderen Autoren der Kyoto-Schule, z.B. Nishida Kitaro (1870-1954)), weil er in einem dialektischen Prozess das Individuum als »leer« bezeichnet und den Staat (nicht die Gemeinschaft) als letztgültige moralische Instanz artikuliert, der sich das Individuum unterzuordnen habe. Die fatalen Folgen dieser Ansicht und einer solchen Haltung in einer entsprechenden historischen Situation sind heute leicht erkennbar. Watsuji's einflussreiche philosophische Lehre korrelierte mit dem politischen Faschismus seiner Zeit, der Kaiser wurde von ihm als »Ausdruck des absoluten Ganzen« beschrieben.¹⁹ Auch wenn Watsuji weit davon entfernt war, wie ein fanatischer Ultranationalist zu agieren und er seine Thesen eher innerhalb philosophischer Debatten darlegte, so sollte man seine Wirkung auf die Studentenschaft (aus denen z.B. *tokkōtai*-Piloten rekrutiert wurden, von denen Opferbereitschaft gegenüber Kaiser und Staat verlangt wurde) nicht unterschätzen. Zudem, mit einem ökologischen Bewusstsein in unserem heutigen Sinne hat Watsuji's Werk wenig zu tun. Die Bezeichnung »Fudo« für ein deutsches Jahreszeitenwörterbuch-Projekt scheint mir zu wenig hinterfragt worden zu sein, vermutlich verwendete man unter Annahme, ein japanischer Name klinge attraktiver, den Begriff und den Philosophen zu Werbezwecken, ohne genauere Kenntnis der Hintergründe. Dabei läge genug Material zur Information, auch im Internet, bereit. Man könnte beispielsweise die folgende Stelle aus einer kommentierten Bibliographie zum Forschungsprojekt: »Kritische Kulturtheorie« der Universität Bonn, zitieren oder zumindest in einem Link darauf verweisen:

»Trotz aller Bemühung bleiben in Fudō – neben dem nationalen Tenor – einige theoretische Schwächen enthalten; hinzu kommt an mancher Stelle ein offensichtlich unzureichendes faktisches Wissen und irreführende Verallgemeinerungen – der gegenüber Watsuji seitens seiner Kollegen geäußerte Vorwurf eines gewissen Dilettantismus wird hier, wenn nicht bestätigt, so doch erhärtet.«²⁰

Aber viel mehr noch könnte es für das Anliegen der Betreiber eines modernen Jahreszeitenwörterbuches in deutscher Sprache, das man vielleicht beschreiben könnte als den Versuch einer »Wiederherstellung der Verbundenheit mit der

¹⁹ Robert N. Bellah: *Imagining Japan: The Japanese Tradition and its Modern Interpretation*, University of California Press, 2003. S. 114 ff.

²⁰ Daniela Lieb. Gefunden in: *Kritische Kulturtheorie. Kommentierte Bibliographie*. Quelle: <http://www.uni-bonn.de/~pgeyer/kkt/boldt/biblio/komment.htm> .

Natur«, gewinnbringend sein, philosophische Begründungen in zeitgemäßen Überlegungen zu suchen. Oder, noch naheliegender, in poetologischen Theorien, die an die Thematik Natur und Dichtung rühren, wie beispielsweise in den Essays der schwedischen Lyrikerin Inger Christensen.

Auch wenn es viele gute Gründe gäbe, den Sinn einer Erstellung eines »saijiki in deutscher Sprache« zu hinterfragen, ist selbstverständlich nichts dagegen einzuwenden, dass hier auf spielerische Weise versucht wird, eine Übersicht über die jahreszeitlichen kulturellen und natürlichen Phänomene zu erstellen und auszuprobieren, inwiefern sich davon die eigene Haiku-Dichtung bereichern lassen kann. Aber um ein besseres Verständnis des Genres und des Sachverhalts zu gewährleisten, sollte explizit deutlich gemacht werden, dass die japanischen *kigo* (wie übrigens von der Japanologin Martina Schönbein in ihrer ebenfalls auf der Website in Auszügen zu lesenden wissenschaftlichen Arbeit »Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik«, aufgezeigt²¹) nicht in direktem Zusammenhang zu »realen« Jahreszeiten stehen (wie das Vorwort zum Projekt suggeriert), sondern dass diese vielmehr das Produkt einer Zuordnung »künstlerisch-ästhetischer« Prinzipien sind. Es handelt sich bei den *kigo* um kulturell geprägte Begriffe, die im Übrigen nicht ohne weiteres übertragbar sind. Durch diese wird die Assoziation des Lesers (und des Dichters) gelenkt, was eine »weitgehend homogene Rezipientenschicht voraussetzt.« Abgesehen davon, dass solch eine Homogenität sich nicht einfach herstellen lässt, sondern über lange Zeitperioden wachsen müsste, stellt sich die Frage, ob sie überhaupt wünschenswert ist oder nicht vielmehr auf Dauer eine eintönige und schematisierende Dichtung begünstigen würde.

Es ist zu begrüßen, dass sich immer mehr schreibende Menschen auf die Tradition der japanischen Kurzdichtung beziehen und nach deren Vorbild Gedichte verfassen wollen. Ich hoffe, dieses Bedürfnis und die Beschäftigung mit den Werken der Vergangenheit führt langfristig auch dazu, sich nicht mehr mit Klischees und irreführenden Darstellungen des Genres zufrieden zu geben. Es wäre ein großer Gewinn, wenn die Autoren in aller Offenheit den hellen und den dunklen Seiten dieser Dichtung in ihrer ganzen Komplexität nachspüren würden und auf diese Weise dazu beitragen, den Horizont der Debatte zu erweitern.

21 Martina Schönbein: *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik. Zur Kanonisierung der kidai in der formativen Phase des haikai im 17. Jahrhundert.* Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2001. Quelle: <http://www.haiku.de/haiku2/pdf/kidai.pdf>.

Dietmar Tauchner

Die poetische Ernsthaftigkeit im »spielerischen Vers«

Eine essayistische Miniatur zur Poetik von Matsuo Bashō

Matsuo Bashō (1644-1694), dessen Name mit dem Haikai (»spielerischer Vers oder Stil«) verbunden ist, wie kein anderer, hat die japanische Literatur im 17. Jahrhundert grundlegend geprägt. Ein Klassiker, der wohl auch deshalb zu einem wurde, weil er »das Neue« (*atarashimi*) suchte, ohne zu vergessen, dass »das Alte« dessen Fundament ist.

Bashō bezog sich in seinen Texten des Öfteren auf die chinesische Literatur (u.a. auf Li Po, Tu Fu, oder Han Shan) und auf das Werk der japanischen Waka-Dichter des 8.-12. Jahrhunderts und die Renga-Dichtung des 14. und 15. Jahrhunderts. Seine Texte sind somit hochgradig intertextuell und kontextgebunden.

Das *haikai no renga* entwickelte sich im 16. Jahrhundert aus der höfischen Renga-Dichtung und lässt sich in Kürze mit folgenden Merkmalen charakterisieren: salopp, humorvoll, gespickt mit gewandten Wortspielen und eleganten (und ironischen) Allusionen auf die Renga-Dichtung. Zwei Schulen, die Teimon-Schule, von Matsunaga Teitoku (1571-1653) begründet, und die Danrin-Schule, die auf Nishiyama Sōin (1605-1682) zurückgeht, waren bei dieser Entwicklung federführend.

Bashō, der in frühen Jahren Anhänger beider Schulen gewesen war, bildete bald seine eigene Poetik aus, die in der von ihm begründeten Shōmon-Schule gepflegt wurde.

In der Poetik der Shōmon-Schule finden sich unter anderem zwei wesentliche Haltungen oder Credos, die in ihrer konsequenten Adaption und Weiterentwicklung über die Haikai-Dichtung der Teimon- und Danrin-Tradition hinausgingen, bzw. die von Klischees befreite Waka-Poesie mit der des Haikai verbanden, und vielleicht am besten veranschaulichen, inwieweit Bashō als innovativ einzustufen ist.

Einerseits ist hier das Ideal des *fūga* zu nennen, was soviel wie Kunst als solche und im Besonderen Lebenskunst bedeutet, Wahrhaftigkeit, Aufrichtigkeit oder Authentizität implizierend, woraus das berühmte: »Wahrheit der Dichtung« (*fūga no makoto*) resultierte. Die Wahrhaftigkeit, Ernsthaftigkeit oder Authen-

tizität in der Dichtung schien im Haikai-Stil vor Bashō, zumindest nach dessen Einschätzung, einen geringen Stellenwert einzunehmen, ging es doch – wie oben schon erwähnt – tendenziell eher um humorvolle Wortspiele und gekonnte (ironische) Allusionen an die Renga-Dichtung, als um essentielle Erfahrungen der Existenz oder um das ernsthafte Ausloten der vorgefundenen Wirklichkeit. Auf die Sprache bezogen bedeutete das, nicht ungeschliffen oder vulgär zu schreiben, sondern in einer angemessenen, gemeinhin verständlichen Sprache, die sich am Ideal des *fūga* orientierte.

Zum anderen nahm die Haltung des *fūryū* eine tragende Rolle ein, womit ein subtiler Geschmack in Kunst und Lebensführung gemeint ist, ein Geschmack, der idealerweise die Freiheit von Verstrickungen anstrebte, ohne sich allerdings vom alltäglichen Leben abzuwenden. Diese Haltung kulminierte in dem Satz: »Zum Hohen erwachen, zum Niedrigen oder Einfachen zurückkehren« (*kōgo kizoku*). Hierin ließ sich eine potentielle Verbindung der Waka- und der Haikai-Dichtung erkennen, zumal dem höfisch-pathetischen Waka gleichermaßen Rechnung getragen wurde wie dem volksnah-satirischen Haikai.

Bashō hat – etwas zugespitzt formuliert – die zum Klischee erstarrten Motive der traditionellen Waka-Dichtung aufgebrochen und erweitert und das Haikai mit der »Wahrhaftigkeit der Dichtung« angereichert.

Bashō, der Meister des »spielerischen Verses«, der traditionelle Sujets und Objekte aufgreift und mit neuen Assoziationen belegt:

hatsushigure saru mo komino wo hoshigenari

first winter shower –

the monkey also seems to want

a small raincoat (1)

Erster Winterschauer –

auch der Affe scheint einen

kleinen Regenmantel zu wollen

»Renga poets living in the war years often used the image of winter rain to suggest a sense of life's transience and mutability, which they derived from buddhist concepts. But this poem by bashō is not one of renga convention's seasonal homilies. It goes beyond the usual stereotyped implications of winter showers and touches on the very roots of human existence. There is »a direct sensuous apprehension of thought« (in T.S. Eliot's words) that refuses to let itself be confined by such clichés as joy at the first winter shower or pity toward the monkey.« Yamamoto Kenkichi (1907-88) (2)

»In den Kriegsjahren lebende Renga-Dichter verwendeten oft das Bild des »Winterregens«, um die Veränderlichkeit und Unbeständigkeit des Lebens anzudeuten, die sie von buddhistischen Vorstellungen herleiteten. Aber dieses Gedicht von Bashō ist keine jahreszeitliche Moralpredigt der Renga-Konventionen; es geht über die gewöhnlichen stereotypen Implikationen des »Winterschauers« hinaus und berührt die Wurzeln der menschlichen Existenz. Hier findet sich ein »unmittelbares, sinnliches Begreifen des Denkens« (mit T.S. Eliots Worten), das ablehnt, durch Klischees eingeschränkt zu werden, wie die Freude über den ersten Winterregen oder den Jammer, der den Affen bevorsteht.« Yamamoto Kenkichi (1907-88)

Ein weiterer Text, der ganz im Stile des Haikai verfasst ist und doch die »poetische Ernsthaftigkeit« mitschwingen lässt:

iza saraba yukimi ni korobu tokoro made

*now then, let's go out
to enjoy the snow ... until
I slip and fall! (3)*

*Nun denn, lasst uns hinausgehen,
uns am Schnee erfreuen ... bis
ich rutsche und falle!*

»[...] It is superbly original, mixing humor with the misgivings of advancing age. In all likelihood it was the heartfelt sentiment of a poet who would risk death for the cause of fūga.« Chijitsuan Tosai (1750-?) (4)

»[...] Es ist herrlich originell, mischt Humor mit den Befürchtungen des Älterwerdens. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es das herzliche Gefühl eines Dichters, der den Tod riskierte für die Sache des fūga.« Chijitsuan Tosai (1750-?)

Bashō, der Meister der poetischen Ernsthaftigkeit im spielerischen Vers, die über die Haikai-Tradition der Teimon- und Danrin-Schule hinausgeht und an die Waka- und Renga-Dichtung rückbindet, ohne deren Assoziations-Kanon zu übernehmen. Hier lassen sich einige der bekanntesten Texte Bashōs anführen:

yagate shinu keshiki wa miezu semi no koe

*soon they will die –
yet, showing no sign of it,
cicadas screech (5)*

*Bald werden sie sterben –
immer noch kein Anzeichen dafür,
Zikadenkreischen*

takotsubu ya hakanaki yume wo natsu no tsuki

*an octopus pot –
inside, a short-lived dream
under the summer moon (6)*

*Ein Kraken-Topf –
darin, ein kurzlebiger Traum
unterm Sommermond*

natsugusa ya tsuwamono-domo ga yume no ato

*summer grasses
where stalwart soldiers
once dreamed a dream (7)*

*Sommergräser
wo treue Soldaten einmal
Träume hatten*

Anmerkungen:

(1-7) Makoto Ueda: *Bashō and His Interpreters*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

Sämtliche englischsprachigen Zitate wurden vom Autor ins Deutsche übertragen.

Hubertus Thum

Traumlieder – Vom Haiku und seinen vergessenen Wurzeln

Vortrag beim Frankfurter Haiku-Kreis, 27. Oktober 2007

Liebe Haikufreundinnen, liebe Haikufreunde,

in der Nacht zum 7. Juli vergangenen Jahres hatte ich einen Traum:

Da war ein wundervoller Papagei mit farbenprächtigem Gefieder, der sich vor meinen Augen in einen Zwerg verwandelte, einen Zwerg, der merkwürdigerweise Chinese war. Jemand, den ich nicht sehen konnte, reichte mir einen Zettel, und der Zwerg begann mir Wörter in chinesischer Sprache zu diktieren, die offenbar Poetisches zum Gegenstand hatten. »Huā«, sagte er, mit gleichbleibend hohem Ton gesprochen, und dann ein anderes Wort, das wie »hue« klang. Zur Kontrolle wiederholte ich »huā.« Er sagte erneut »huā«, und ich ergänzte noch: »Toll, was Sie da erzählen!«

»Huā« bedeutet im Chinesischen »Blume«, und wenige Stunden später las ich beim Frühstück nicht nur, dass der deutsche Journalist Georg Blume in China festgenommen worden war, weil er über ein umstrittenes Staudamm-Projekt recherchiert hatte, sondern ich fand auch eine eMail mit Foto im Anhang auf meinem Rechner, einem Ikebana, das Krisztina Kern und eine Freundin zur Erinnerung an die verstorbene Erika Schwalm gesteckt hatten.

Ja, meine Damen und Herren, die Vermutung derjenigen unter Ihnen, die Erika Schwalm kannten, ist wohl richtig: Wahrscheinlich hatte sie auch bei meinem Traum wieder einmal die Finger im Spiel und ließ die Figuren auf dem Schachbrett tanzen.

Hier stehe ich also, weit über ein Jahr später, danke für Ihre Einladung und kann nicht anders als anzuknüpfen an diesen Traum. Wovon ich Ihnen sprechen will, wird schon in seinen poetischen Bildern deutlich. Poesie heißt auch das Zauberwort, um das es mir geht, nicht um Wissenschaft, die ja ihre kleinere Schwester ist, wie Goethe meinte, und so lade ich Sie denn ein, mir als eine etwas größere Teegesellschaft in die Hütte zu folgen und Zwiesprache zu halten mit einer poetischen Welt, in der Ost und West nicht nur einander begegnen, sondern von ihren gemeinsamen Wurzeln plaudern werden.

Verzeihen Sie, wenn ich Sie gleich mit Gedichten überfalle, vorgesprochenen zudem, und die weitaus meisten davon sind nicht einmal Haiku:

*Nie
werde ich
die Drossel erreichen

nie mit drei Lauten
umzugehn wissen
als wären sie
alles*

(Rose Ausländer, 20. Jahrhundert)

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.*

(Joseph von Eichendorff, 19. Jahrhundert)

*Über allen Gipfeln
Ist Ruh
In allen Wipfeln
Spürest Du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest Du auch.*

(Goethe, Wanderers Nachtlied, 18. Jahrhundert)

*Der alte Teich –
ein Frosch springt hinein
Geräusch des Wassers*

(Matsuo Bashō, Japan, 17. Jahrhundert)

*Leere Berge, kein Mensch zu sehn,
Zuweilen hört man Menschenstimmen bloß.
Das Abendlicht fällt in den tiefen Wald,
Da liegt es leuchtend auf dem grünen Moos.*

(Wang Wei, China, 9. Jahrhundert, Am Hirschpark,
aus dem Zyklus »Das Wang-Tal«)

*The morning star is up.
I cross the mountains
Into the light of the sea.*

*Der Morgenstern ist aufgegangen.
Ich gehe über die Berge
ins Licht des Meeres hinein.*

(Lied der Papago-Indianer, Alter unbekannt,
aufgezeichnet im 20. Jahrhundert)

Genug des einstimmenden Rezitierens, ehe mir jemand von Ihnen bescheinigt, dass heute offenbar einer spricht, der sein Thema verfehlt hat, jedoch nicht ohne den diskreten Hinweis, dass diese kleine Sammlung sehr kurzer Gedichte von demjenigen, der sich damit – vielleicht viele Jahre lang – beschäftigt hat, leicht zu einem vielbändigen Werk erweitert werden könnte.

Knappe Gedichte, kurze Lieder – mit einem Wort: die lyrische Kurzform – finden wir nämlich nicht nur in Japan, sondern in den geschriebenen und in den mündlich überlieferten Literaturen vieler Völker. Sie sind, wie wir vielleicht nach der allzu einseitigen Beschäftigung mit dem Haiku vermuten könnten, durchaus kein Einzel- oder ein Sonderfall.

Die dreizeilige spanische *Copla* oder die vierzeilige *Seguidilla*, die dreizeiligen *Stornelli* oder *Strambotti* der Toskana, die *Maggi* oder Mailieder Italiens, die *Ciuri* oder *Fiori* Siziliens und Kalabriens, das griechische, aus siebzehn Silben bestehende *Distichon*, mit einer Zäsur nach der achten Silbe, das türkische *Mani*, ein siebensilbiger rhythmischer Vierzeiler – bis hin nach China und seinem alten zwanzigsilbigen *Vierzeiler*, von dem ich gerade ein Beispiel aus dem 9. Jahrhundert rezitierte, und letztlich bis hin nach Annam und Malaysia können wir lebende oder erloschene lyrische Kurzformen entdecken, wenn wir aufmerksam danach suchen. Ein Wurzelwerk unterirdischer Verbindungen und wechselseitiger Einflüsse zudem, wenn wir etwa an die *Vierzeiler* der Chinesen und an das *Rubâ'î*, das vierzeilige Gedicht der arabisch-islamischen Welt und seine epigrammatische Kürze denken, von dem uns besonders die

Rubâ'îjât Omar Khajjams aus Persien, Omar des Zeltmachers, der im 11. und 12. Jahrhundert lebte, durch die frühen Übersetzungen Edward Fitzgeralds bekannt geworden sind:

*Dem Töpfer sah einst im Basar ich zu,
Wie er den Lehm zerstampfte ohne Ruh.
Da hört ich, wie der Lehm ihn leise bat
»Nur sachte, Bruder, einst war ich wie du.«*

Was die europäischen Formen kurzer und sogar haikuesker Lyrik angeht, habe ich mich besonders lange und ausführlich mit der spanischen *Copla*, der *Seguidilla* und überhaupt mit dem beschäftigt, was als »*Cante jondo*«, als »*tiefinnerer Gesang*«, in das farbenfrohe und höchst interessante Liedgut Andalusiens eingegangen ist.

Leider können alle Übersetzungsversuche nur einen derart bescheidenen Eindruck von der poetischen Qualität dieser winzigen, zudem gereimten Lieder vermitteln, dass ich den Versuch, hierüber im Rahmen dieses Vortrags zu berichten, schnell aufgegeben habe.

Wichtig zu erwähnen ist jedoch, dass sich offenbar überall auf der Welt die gesprochene Lyrik, das Gedicht, aus der Liedform, aus dem Gesang, entwickelt hat.

Wie dieser Gesang sich zum Beispiel im *Cante jondo* ursprünglich darstellte, hat der Engländer Gerald Brenan, der Anfang bis Mitte des letzten Jahrhunderts in einem Dorf der spanischen Sierra Nevada lebte, wunderbar treffend beschrieben:

»Kaum ein Moment im Laufe des Tages, an dem man nicht, auf dem Dache sitzend, eine Copla singen hörte. Jenseits des weiten Raumes [der Landschaft] erhob sich eine Stimme, fiel wieder ab, erstarb, und der Luftzug, der sie unterbrach, verlieh ihr eine unpersönliche, kaum noch menschliche Qualität. Es schien ein körperloser Schrei zu sein, ebenso Teil der Natur wie der Klang fallenden Wassers oder der Gesang eines unsichtbaren Vogels in einer Pinie, ohne jede Verbindung zu einem lebenden Wesen. Wer den Cante jondo nur in Sälen oder im Radio gehört hat, hat keine Vorstellung, wie er aus der Ferne, unter freiem Himmel klingt.«

Kein Zweifel also, es gab und gibt eine sehr alte poetische Strömung, ein poetisches Weltkulturerbe sozusagen, in dem die Völker der Erde ihre Natureindrücke, Gefühle, Träume und Gedanken in prägnante sprachliche Bilder fassen, ein verborgenes, kompliziertes und miteinander verbundenes Geflecht, in dem wir letztlich auch die vergessenen Wurzeln des Haiku zu suchen haben.

Ein Phänomen von derart kosmopolitischer Verbreitung kann aber nicht allein mit wechselseitigen Einflüssen erklärt und begründet werden. Es muss also etwas angelegt sein in der Struktur des menschlichen Bewusstseins, eine geistige Tendenz, die dafür maßgebend ist, dass die Menschen seit der fernsten Vergangenheit bis zum heutigen Tag von sprachlicher Prägnanz, ja vom Bruchstück, vom Fragment, angezogen werden.

Dazu, wie diese subtilen Mechanismen funktionieren, wie Fantasie, Imagination und Assoziationsvermögen ineinandergreifen, wenn sie durch fragmentarische Kürze angeregt werden, einige Erläuterungen:

Der Philosoph Herakleitos von Ephesos lebte im 5. vorchristlichen Jahrhundert. Dem ewigen Wechsel der Erscheinungen in der sichtbaren Welt zugewandt, den Jahreszeiten und den Stufen des Lebens, fand er fesselnde Bilder, um der Dynamik des Seins und Werdens Ausdruck zu geben, die erst spätere Zeiten auf die berühmte Formel *»pánta rhei«*, *»Alles fließt«*, gebracht haben.

»Pánta rhei«, *»Alles fließt«*, im Griechischen wie im Deutschen nur zwei Wörter, drei Silben. Eine knappe Sentenz, ein kühner Satz, der allerlei auszulösen vermag an Gedanken, an Fantasien und Tagträumen. Denn nicht allein der Fluss, der vielleicht Ausgangspunkt dieser Beobachtung war, fließt ja, sondern ALLES, heißt es.

Also auch Sonne und Mond, Steine und Bäume, Tiere, Berge, Meer und Himmel? Vom Menschen einmal ganz zu schweigen? Sind die Dinge also gar nicht so fest, wie wir glauben, sondern so, wie sie sich auf den Bildern der großen Maler darstellen, etwa den Gemälden van Goghs? Sind sie – kaum wagt man es auszusprechen – ein niemals endendes Strömen und Pulsieren, etwa von der Art, wie wir die Welt in der frühesten, noch weitgehend sprachlosen Kindheit erlebten, die flirrenden Blätter des Kirschbaums, den ersten Schnee, den Fall roter Blätter, das Blühen und Verblühen der Magnolien, der Apfel- und Birnbäume im Garten?

»Das Wort ist ein innerer Klang«, sagte Wassily Kandinsky, denn er war nicht nur ein begnadeter Maler, sondern ebenso ein Mensch, der den Weg des poetisch Schönen ging. Und weiter schrieb er:

»Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im ›Herzen‹ eine Vibration sofort hervorruft.«

Ja, wer wollte den Wörtern, besonders den alten, echten, in Jahrtausenden gewachsenen, ihre Magie absprechen? Wörtern, die mit Bildern und Bedeutungen aufgeladen sind und die Klangfülle einer beschwörenden Formel, eines indischen Mantra besitzen, mit kraftvollen Vokalen, kraftvollen Silben oder Folgen von Silben: *Baum, Berg, Himmel, Tal, Vogel, Wald, Wolke, Meer, Geruch, Lied, Brot, Mutter, Erde*. Sie reden, mehr als zu unserem Verstand, zu dem sinnlichen Lebewesen, das wir vor allem sind. Jedes lässt eine Wolke von Erlebnissen, konkreten oder flüchtigen Bildern, Vorstellungen und Anklängen in uns aufziehen, jedes ist eine Perle im Schatzhaus der Welt, meint etwas Unschätzbares und letztlich nicht Wegzudenkendes, Unzerstörbares.

*Noch warm das Brot –
unter dem Messer bricht
die braune Kruste*

Hören Sie es? Die Welt ist Klang! Claudia Brefeld hat dieses Haiku geschrieben, das ich vor kurzem in meiner E-Zeitschrift veröffentlichte.

Meine Damen und Herren, wenn wir beim Haiku oder beim Gedicht von Nachhall sprechen, dann ist es eben diese Welt der Bilder, unsere innere Galerie, das imaginäre Museum verschütteter Erinnerungen, Gefühle und Gedanken, die – von Eichendorffs Zauberwort, vom »Schlüsselwort« getroffen – in uns wach- und wieder ins Leben gerufen wird, in uns aufklingt.

»Alles fließt!«

Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass gerade in diesem Schweben, dieser Schwerelosigkeit des Sichbewegens im offenen Raum, für sehr viele Menschen eine Schwierigkeit liegt. Oder ist das Haiku bei uns im Abendland nicht umgeben von der Aura des Hermetischen und Unverständlichen?

»Sie zeigen nur einen Fühler der Schnecke«, sagte mir achselzuckend jemand, dessen fachlichen Rat in literarischen Dingen ich sehr schätze, ein Germanist, Professor zudem und ein sehr belesener Mann, nach der Lektüre der Haiku-Anthologie *Gepiercte Zungen*. »Ich möchte und muss aber mehr darüber wissen.«

Ja, weiß er es denn nicht?

Sein Kommentar zeigt das Dilemma, mit dem sich bei uns selbst erfahrene Leser konfrontiert sehen: Bei aller Vertrautheit im Umgang mit lyrischen Texten gelingt es ihnen nicht, die karge Skizze aus Vokalen und Konsonanten, als die sich das Haiku begreifen lässt, zum inneren Bild, zum inneren Klang zu ergänzen. Sie erwarten Fertiges, wo das Haiku mit dem Kunstgriff des Nichtsagens ganz bewusst Fragment bleiben und zur Teilhabe am schöpferischen Prozess ermuntern will. Auffassungen wie die des argentinischen Schriftstellers Jorge Luis Borges, der den Leser als Mitautor idealisiert, sind weit entfernt von unserer literarischen Wirklichkeit, die eher auf Entspannung und Freizeitgestaltung als auf Kooperation setzt.

Und wer wollte bestreiten, dass Nachhall, Klang, Echo auch in enger Beziehung zu sehen sind mit dem Raum, in dem sie sich entfalten können, in unserem Fall mit der seelischen und intellektuellen Architektur des Lesers, des Hörers, des Rezipienten. Sein Erfahrungsschatz, der von ihm bewusst und unbewusst erworbene, und der allgemein menschliche, ererbte, den er mitgebracht hat, wird seine Assoziationen und das bildhaft-konkrete Erleben des Gedichts bestimmen.

Im Haiku finden wir also das aller Dichtung anhaftende Paradoxon besonders eindringlich bestätigt: Nämlich dass das Wort dazu befähigt ist, die Tür zum großen und geheimnisvollen Reich des Nichtgesagten und vielleicht gar nicht Sagbaren – mit einem Wort: des Nonverbalen – aufzustoßen, einer Welt voller Wunder, wie uns jeder Künstler bescheinigen wird, denn es ist die Welt, aus der er unermüdlich schöpft.

Insofern können wir sagen, dass jeder Leser und Hörer weitgehend individuelle Bilder finden wird, um Lyrik, in unserem Fall das Haiku, in sich aufzunehmen und zu genießen oder eben als unzugänglich und unverständlich zu verwerfen, was, wie wir gesehen haben, nicht gerade selten geschieht.

Es ist eben ein gravierender Unterschied, ob eine Flöte im engen Zimmer oder im Konzertsaal ertönt. Der Flötist Paul Horn hat es einmal in der riesigen Kuppel des indischen Tadj Mahal ausprobiert: Sechszwanzig Sekunden lang schwebte dort jeder einzelne Ton im leeren Raum!

»Leerer Raum«, »Auslassung« (jap. *yohaku*) und »Nachklang« oder »Nachhall« (jap. *yoin*) sind wesentliche Begriffe der japanischen Haiku-Ästhetik und sozusagen Brennpunkte, in denen sich die von uns angeschnittene Problematik sammelt. Sie müssen als zusammenwirkende, voneinander abhängige und einander bedingende Elemente gesehen werden, auf die das Haiku nicht verzichten kann. Zwischen beiden besteht eine untrennbare Beziehung.

Obwohl er über seine Prosa spricht, hat Ernest Hemingway in seinem Roman *Tod am Nachmittag* in Worte gefasst, wovon die lyrische Kurzform und somit das Haiku lebt:

»If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water.«

»Wenn ein Prosaschriftsteller genug über den Gegenstand seines Schreibens weiß, kann er Dinge, die er kennt, weglassen. Und wenn der Schriftsteller wahrhaftig genug schreibt, wird der Leser diese Dinge so stark empfinden, als hätte der Schriftsteller sie benannt. Die majestätische Bewegung eines Eisbergs ist darauf zurückzuführen, dass er nur zu einem Achtel aus dem Wasser ragt.«

Auf den Punkt gebracht hat das, worum es bei der lyrischen Kurzform geht, aber eine einfache Frau. Sie konnte weder lesen noch schreiben, doch sie besaß einen inneren Schatz alter Wörter und Erfahrungen, aus dem sie schöpfen konnte. Und sie hatte etwas Unschätzbares, sie besaß Lieder, selbstgedichtete Lieder :

»The song is very short because we understand so much.«

»Unser Lied ist so kurz, weil wir so viel verstehen.«

Eine Aussage, die von einem Klassiker wie Matsuo Bashō oder Masaoka Shiki, von Onitsura oder Kikaku herrühren könnte.

Aber nein: Chona, abgeleitet aus dem spanischen Vornamen Encarnación, denn aus ihrem Mund stammt dieser bemerkenswerte Satz, hieß eine Indianerin vom Stamm der heute noch im Südwesten Arizonas lebenden Papago, die sich selbst O'odham (Menschen) nennen und als direkte Nachkommen der in dieser Region nachweisbaren Ureinwohner gelten. Archäologische Grabungen, die

längst nicht abgeschlossen sind, belegen erstaunliche kulturelle Errungenschaften in vorkolumbischer Zeit, wie zum Beispiel ausgeklügelte Bewässerungssysteme und eine heutzutage von vielen Sammlern auf der ganzen Welt geschätzte, künstlerisch hochwertige Keramik.

In den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts wurde die damals neunzigjährige Chona von der amerikanischen Anthropologin Ruth Murray Underhill interviewt. Der aus den Gesprächen entstandene Bericht vermittelt nicht nur faszinierende Einblicke in die Lebensgeschichte dieser Frau und eine uns völlig fremde, von magischen Vorstellungen bestimmte Welt, sondern führt auch in die Tradition der Stammeslieder ein, zumeist sehr kurze lyrische Gesänge, deren Entstehung oft auf Träume, Tagträume und Visionen zurückgeht. Wegen ihrer konzisen Bildhaftigkeit werden sie in der ethnologischen Fachliteratur häufig mit dem japanischen Haiku, dem Tanka oder modernen imagistischen Gedichten verglichen.

Sie sind, wie wir schon eingangs gesehen haben, bei weitem keine isolierte Erscheinung; besonders in Nord- und Mittelamerika galt der Besitz kleiner selbstgedichteter Lieder bei vielen Urvölkern als unerlässliche Voraussetzung für ein lebenswertes und erfülltes Dasein.

Chonas in der amerikanischen Anthropologie berühmt gewordenes Diktum spielt sowohl auf objektives als auch auf subjektives Wissen und Verstehen an, inneres Gehör und Einfühlungsvermögen, also all das, was wir in der Theorie des Haiku soeben unter dem Begriff des Nachhalls und des Assoziierens zusammengefasst haben.

Auch das Liedgut der Papago ist somit eines der Indizien für die sehr alte Strömung mündlich überlieferter Poesie, mit der die Völker der Erde Natureindrücke, Gefühle und Gedanken in prägnante sprachliche Bilder und Lieder kleiden, die ich zu Beginn meines Referats erwähnte.

Zugleich ist es aber ein über die Jahrhunderte hinauswirkendes Zeugnis dafür, was – über allen materiellen Besitz hinaus – »Kultur« wirklich ausmacht, nämlich die Poesie der Wirklichkeit, für immer festgehalten im Lied. Mit einem Wort: Dichtung.

Bevor ich Beispiele aus den Liedern der Papago und anderer Urvölker des amerikanischen Kontinents zitiere, noch ein Wort zu ihrer Entstehung: In vielen ursprünglichen Kulturen war und ist es immer noch Brauch, den Eintritt der geschlechtlichen Reife mit einem Initiationsritus zu begehen, die rituelle Einweihung und Aufnahme der Kinder in die Welt der Erwachsenen. Als Besonderheit

war die Initiation bei den meisten Ureinwohnern der Neuen Welt mit der Suche nach einer richtungsweisenden und das spätere Leben bestimmenden Vision verbunden, die sich naturgemäß auch im Traum erschließen kann. Hierzu wurden die Dreizehn- oder Vierzehnjährigen in die Einsamkeit der Wüsten, der Prärien, der Berggipfel und unberührten Wälder geführt und dort, ohne jeden Beistand und ohne Nahrung oder Trinkwasser, drei, fünf oder noch mehr Tage und Nächte sich selbst überlassen, bis der vom Fasten geschwächte Körper, der von Furcht erfüllte Geist, sich in Träume, Tagträume oder Halluzinationen flüchtete. In diesem trance- oder traumartigen Zustand erschien ihnen dann ein Tier, eine Pflanze, irgendein anderes Objekt oder eine als überirdische Macht empfundene Gestalt und schenkte ihnen ihr ganz persönliches Lied, das sie Zeit ihres Lebens als kostbarsten Besitz und über ihre Zukunft entscheidendes Schlüsselerlebnis betrachteten.

Die Beschreibung macht deutlich, dass das Geschehen im Kern viel mit dem gemeinsam hat, was wir im letzten Jahrhundert als fernöstliche Meditations-technik oder Yoga kennengelernt haben. Nebenbei sei bemerkt, dass Fasten und Kasteiung im europäischen Mittelalter als probate Mittel zur Erlangung ungewöhnlicher spiritueller Erfahrungen galten.

Darüber hinaus gab es in Amerika noch in geschichtlicher Zeit regelrechte Traumgesellschaften, wie etwa die *Midé-wiwin* der das nördliche Waldland besiedelnden Chippewa oder Ojibwa, die Traum und Träumen und die daraus entstandenen Lieder regelrecht kultivierten und mündlich überlieferten.

Auch bei den Papago, die die Halbwüsten und Wüsten Arizonas bewohnen, gehörten Träume, Visionen und die in ihnen empfangenen Lieder zu den Unabdingbarkeiten eines erfüllten Lebens. Sie verliehen Kraft, Macht und Ansehen. Wer viele Lieder besaß, konnte auf geistige Fähigkeiten und spirituelle Energien verweisen, die ihn von anderen unterschieden.

So behauptete die neunzigjährige Chona von ihnen, sie hätten ihr die Kraft zu heilen verliehen. In ihren Visionen und den daraus entstandenen Liedern fand sie aber zweifellos ebenso ein Gegengewicht und damit die Kompensation für ein Leben, das zum größten Teil aus dem Gebären und Aufziehen von Kindern und schwerer körperlicher Arbeit bestand.

»Unsere Erzählungen über die Welt sind voller Lieder«, erklärte sie der Ethnologin Ruth Underhill. »Alle unsere Lieder kommen aus Träumen ... Du verstehst nun, dass unser Weg, alles zu heilen und für alles zu sorgen, darin liegt, zu singen ...«

An dieser Stelle nun beispielhaft einige Übersetzungen aus dem Liedgut der Papago und anderer Urvölker Nordamerikas:

*Kojote, mein Gefährte,
rannte hierher.
An das Ende des Schwanzes
war eine Wolke gebunden.*

(Chona)

Das folgende Lied der Papago zitierte ich schon eingangs:

*Der Morgenstern ist aufgegangen.
Ich gehe über die Berge
ins Licht des Meeres hinein.*

*Manchmal geh ich umher,
trauernd über mich selbst,
während der Wind mich verweht
über den Himmel.*

(Chippewa)

*Der Busch
sitzt unter
einem Baum
und singt.*

(Yuma und Yaqui, nördliches Mexiko)

*Der Wasserläufer
zeichnet die Abendschatten
vor ihm auf das Wasser.*

(Yuma und Yaqui, nördliches Mexiko)

*Der Hirsch –
Ausschau hält er nach einer Blume.*

(Yuma und Yaqui, nördliches Mexiko)

*Ein Seetaucher
war es, dachte ich.
Doch es war meines Liebsten
eintauchendes Ruder.*

(Chippewa)

*Wenn meine Augen
die Prärie überschauen,
spür ich den Sommer im Frühling.
Wann immer ich raste:
Die Geräusche
des Dorfes.*

(Chippewa)

*Am Himmel
zieh ich dahin,
einen Vogel
begleite ich.*

(Chippewa)

*Eine kleine gelbe Grille
an den Wurzeln der Maispflanzen
hüpft sie herum und singt.*

(Papago)

*Frühling wird es.
Ich kann die verschiedenen Düfte
der weißen Gräser riechen für den Tanz.*

(Pawnee)

*In den Himmeln
ein Lärm
wie vom Rascheln der Bäume.*

(Menominee)

*Weiße Daunenfedern
regen sich unter
der sinkenden Sonne,
am Rand der Welt entlang.*

(Papago)

*Ein weißer Berg ist fern im Westen.
In Schönheit steht er da.
Weiß glänzen seine Bögen aus Licht,
die sich hinab zur Erde neigen.*

(Papago)

*Der Abend sinkt
wohltönend
und will widerhallen
von unseren Liedern.*

(Papago)

*Kommt alle! Steht auf!
Dort drüben dämmt eben der Morgen.
Jetzt höre ich
sanftes Lachen.*

(Papago)

*Der klare Himmel
liebt es
mich singen zu hören.*

(Anishinabe)

*Dort oben stehen unsre Herzen
am unendlichen Himmel.*

(Pawnee)

*Die Tage des Frühlingsregens wecken die Erde
wie man einen Träumer wecken würde
oder ein junges Mädchen lieben,
behutsam zum ersten Mal.*

(Anishinabe)

Dass all diese bereits historischen Texte einer Tradition angehören, die nicht erloschen ist, finden wir unter anderem in der Person des guatemaltekischen Lyrikers Humberto Ak'abal bestätigt, einem Maya-Indianer vom Stamm der Quiché.

Er wurde 1952 in dem Bergdorf Momostenango in der Provinz Totonicapán geboren und arbeitete nach seiner Schulzeit als Schäfer und Teppichweber. Später, inzwischen nach Guatemala-Stadt umgesiedelt, hielt er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser und begann in seiner wohlklingenden Muttersprache, dem Quiché, das auf äußerste Kürze des Ausdrucks Wert legt, Gedichte zu schreiben, die er auch ins Spanische übersetzte.

Eines von ihnen lautet:

*Soy pájaro:
mis vuelos son
dentro de mí.*

*Vogel bin ich:
meine Flüge sind
in mir selbst.*

Und ein anderes:

*Las arañas
en las casas viejas
tejen neblinas.*

*Die Spinnen
in den alten Häusern
verweben Nebel.*

Lassen wir es mit diesen Beispielen genügen. Die poetische Dichte und prägnante, geradezu haikueske Kürze, ist wohl selbst in der Übersetzung in jedem von ihnen zu spüren. Mehr als einmal musste ich bei ihrer Lektüre auch an Bashō und den von ihm überlieferten Ausspruch denken, mit dem er seine zahlreichen Schüler unterrichtet haben soll:

»Um Haiku zu schreiben, werde ein drei Fuß großes Kind.«

Was meinte er damit? Wohl nicht mehr und nicht weniger, als das Sichtbare und sinnlich Wahrgenommene mit den unbefangenen, den unverbrauchten, unvoreingenommenen und unschuldigen Augen des Kindes zu sehen, wenn es darum geht, die poetische Erfahrung von Welt und Wirklichkeit in Worte zu fassen.

Zur Verdeutlichung ziehe ich gern die Aussagen der Maler heran, die, an und für sich eher wortkarg, immer sehr lebhaft und gesprächig werden, wenn es um die Unschuld des Auges und das unverbildete Sehen der Welt geht.

So werden von Claude Monet folgende Statements berichtet:

»Wenn du dich zum Malen nach draußen begibst, musst du versuchen zu vergessen, welche Gegenstände du vor dir hast, sei es ein Baum, ein Haus, ein Feld oder was auch immer. Stell dir nur vor, hier ist ein kleines blaues Quadrat, hier ein rosenfarbenes Rechteck, hier ein gelber Streifen, und male das Ganze genau so, wie es sich darbietet, in genau der richtigen Farbe und Form, bis das Dargestellte deinen eigenen unverbildeten Eindruck der sich vor dir entfaltenden Szenerie wiedergibt.«

»Weiterhin sagte er, er wünschte, er wäre blind geboren worden und hätte dann mit einem Mal seine Sehkraft erlangt: Dann hätte er gleich anfangen können, auf diese Weise zu malen, ohne zu wissen, was die Gegenstände vor seinen Augen überhaupt darstellten«

Sie werden mir darin beipflichten, meine Damen und Herren, dass auch beim Schreiben von Lyrik und insbesondere von Haiku eine der größten Schwierigkeiten überhaupt darin besteht, nicht auf das poetisch Abgegriffene, ins Klischee Gepresste, Gesuchte oder längst als langweilig Empfundene hereinzufallen, sondern stets jenes unverbrauchte, magische Wort und das darin aufklingende Bild zu treffen, durch das die Frische der ersten Kindheit und eines Maimorgens weht, eben Eichendorffs Zauberwort.

Wer wollte bestreiten, dass die kleinen Lieder der – in Anführungszeichen – »primitiven Völker«, die wir soeben hörten, nicht durchdrungen sind von diesem Geist unberührter Kindheit, den Bashō meinte!

Und an ein Weiteres wurde ich beim Finden, Lesen und Übersetzen der Traumlieder erinnert:

Als Bashō auf seiner fünfmonatigen Wanderung durch die nördlichen Provinzen Japans, die er in seinem berühmten Reisetagebuch *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* beschrieb und damit unsterblich machte, seinen Freund Tōkyū auf der Poststation von Sukagawa besuchte, fragte ihn dieser nach seinen poetischen Eindrücken beim Überschreiten der Grenzbarriere. In diesem Augenblick erinnerte sich Bashō an die Lieder der Reisbauern, die er dort gehört und denen er bisher noch keine Verse gewidmet hatte. Tōkyū zuliebe dichtete er aber in diesem Augenblick folgendes Haiku, das ich in der Übersetzung von Geza Dombrady zitiere:

*Der wahren Poesie
Uranfänge – das sind Pflanzlieder
Eurer Hinterlande!*

Und er fügt hinzu:

»Sie nämlich einfach so – unbedichtet – links liegen zu lassen, wäre unverzeihlich gewesen, das versteht sich von selbst!«

Es ist ein feiner Zug Bashōs und eine im Zusammenhang mit unserem Thema wesentliche Aussage, dass hier die Kunst des Haiku auf eine Urzelle zurückgeführt wird, nämlich auf das kleine Lied des einfachen Volkes, dem es entwachsen ist und noch heute entwächst.

Diesen von vorgeschichtlicher Zeit bis heute wirkenden historischen Ursprung dürfen wir nicht übersehen, wenn wir vom Haiku sprechen und ein wenig tiefer darin eindringen wollen als in seine Allgemeinplätze, die mit den auf den ersten Blick so plausiblen und populären Schlagworten »drei Zeilen«, »siebzehn Silben«, »Naturbezug«, »Jahreszeitenwort«, »Zäsur« und »Haikumoment« für viele Leser und Autoren bereits hinreichend umschrieben zu sein scheinen.

Und doch hoffe ich, liebe Haikufreundinnen und Haikufreunde, dass der eine oder andere von Ihnen meinen Ausführungen nicht allein mit leisem Unbehagen, sondern sogar mit einiger Skepsis gefolgt ist.

Warum?

»Shasei«, eine Skizze nach dem Leben, soll das Haiku sein, war eine der wesentlichen Forderungen, die der moderne Klassiker des japanischen Haiku, Masoka Shiki, in seinen theoretischen Schriften immer wieder erhob, und heute noch wirkt dieses Diktum in den Kriterien nach, auf deren Grundlage Haiku bei Selektionen und literarischen Wettbewerben weltweit beurteilt werden. Dass Shiki in späteren Schriften diese Meinung zumindest weniger rigide vertrat und in seinem eigenen Schaffen der letzten Jahre häufig davon abgewichen ist, steht auf einem anderen Blatt. Nachweislich hat er zudem auf dem Krankenbett Haiku geschrieben, deren Szenerie, etwa ein Moorgebiet, weit außerhalb dessen lag, was er zu diesem Zeitpunkt visuell, taktile oder auf andere Weise sinnlich wahrnehmen konnte. Und selbstverständlich wissen wir nicht, zu welchen Prinzipien des Haikuschreibens Shiki noch gefunden hätte, wenn er älter als jene 35 Jahre geworden wäre, die ihm zugemessen waren.

Ich muss ausdrücklich betonen, dass ich Shikis Auffassung vom *Shasei* teile, soweit sie die Grundlagen betrifft, nach denen nahezu jeder die modeste, offenbar so genügsame Kunst des Haikuschreibens erlernen kann, und ich könnte Ihr Befremden nachvollziehen, meine Damen und Herren, wenn einer wie ich, für den das Haiku seit über vierzig Jahren Thema ist, vor Sie hintritt

und den Ausgangspunkt des schöpferischen Prozesses, in dem es entsteht – statt des sorgfältigen Beobachtens der Naturerscheinungen – mit Traumbildern, mit Fantasie und Imagination in Verbindung zu bringen versucht, wie ich es unter Hinweis auf die haikuesken Traumlieder der Papago und anderer Naturvölker getan habe.

Aber seien wir ehrlich und, vor allem, seien wir objektiv gegenüber den Realitäten, nach denen Dichtung auch in Japan seit Jahrhunderten entstand und immer noch entsteht. Zur Kettendichtung versammeln sich z.B. die Teilnehmer seit jeher an einem bestimmten und begrenzten Ort im Freien oder – was noch häufiger sein dürfte – in einem geschlossenen Raum, und dennoch entsteht Vers auf Vers, jedoch nicht im Anschauen der Natur und der Jahreszeiten, sondern im ungebundenen Spiel der Imagination aller Teilnehmer, nach der Art eines launigen Leporello oder einer Videosequenz.

Das Beispiel aus einem Kasen, an dem im Jahr 1777 die Haikudichter Buson, Kitō und Jiryū teilnahmen, möge dies verdeutlichen. Ich zitiere es nach Geza Dombradys umfassender Buson-Anthologie.

So dichtete Buson:

*Eine Wassermühle
lässt ihren Mörser stampfen
mitten im Kornfeld ...*

Und Kitō vollendete:

*Bergdorf im fernen Hinterland:
Wo die neuen Teeblätter trocknen.*

Etwas gewagt, nicht wahr, diese mit Siebenmeilenstiefeln durchmessenen Räume mit Shikis *Shasei* in Einklang zu bringen!

Und um das Maß des Widerspruches mit einer persönlichen Erfahrung vollzumachen: Ende des Jahres 2005 fasste ich den Entschluss, all die amerikanischen Girls und Boys, die sich, glaubt man ihren Beteuerungen, *Shasei* seit vielen Jahren auf die Fahnen ihrer Haiku geschrieben haben, mit einer Haikuserie aus meiner Feder zu erfreuen, natürlich dort, wo sie auch gelesen werden würde, also in englischer Sprache auf der monatlichen Haikuseite einer großen japanischen Tageszeitung. Sechs Haiku veranschlagte ich zunächst für mein Experiment, und als diese Zahl erreicht war, erweiterte ich sie vorsichtig auf zehn.

Nun, bis ich meine Versuchsreihe im letzten Monat abbrach, weil sie mich allmählich langweilte, erschienen dort zwanzig meiner Haiku in ununterbrochener Folge, und ich lege vor Ihnen allen hiermit das Geständnis ab, dass nicht eines von ihnen als Skizze nach dem Leben und in unmittelbarer Anschauung der Natur, also »vor dem Motiv«, wie die Maler sagen, konzipiert wurde oder entstanden ist. Nicht ein einziges!

Ich notierte die Entwürfe nämlich morgens, noch im Halbschlaf und kurz vor dem völligen Erwachen, wo ich sie als flüchtige Bilder oder akustisch wahrgenommen hatte. Ich schrieb sie während des Frühstücks mit einem Bleistiftstummel auf den Rand der Tageszeitung oder auf ein aufgerissenes Briefkuvert, das gerade auf dem Tisch lag, weil irgendein Wort, ein Satz, ein Foto, eine Stimmung Besitz von mir ergriffen hatten. Ich fand sie, wenn ich das Wörterbuch nach dem Zufallsprinzip durchblätterte oder als in der eMail eines Freundes das schöne Wort »Walgesänge« auftauchte. Und ich brachte sie von langen Wanderungen mit, wo sie immer dann vor dem inneren Auge auftauchten, wenn das äußere Auge, ermüdet von all den unablässigen Seherlebnissen und dem stundenlangen Marsch, längst keine Einzelheiten mehr wahrnahm, sondern nur noch die einförmig graue Masse, zu der die Landschaft in meiner physischen und visuellen Erschöpfung geronnen war.

Von fallendem Laub schrieb ich im Frühling, über die Neujahrsnacht im August und vom Schmetterling mitten im Winter.

Jedes dieser Haiku, ohne Ausnahme, verdankt also seine Entstehung dem Traum, der Fantasie, der Imagination oder der Erinnerung. Jedes greift auf inneres Erleben zurück, auf poetische Vision, ist subjektiv – und zugleich objektiv fassbar als ein Stück sinnlich erfahrener Welt, gesehen im Geist der Poesie.

An diesem Punkt angelangt, glaube ich, dass wir nicht allein guten Mutes zu den haikuesken Traumliedern der Papago und zu den kurzen Liedern der Völker der Welt, sondern auch zu uns selbst zurückkehren dürfen.

Kleine Lieder gelten bei Naturvölkern als kostbarer Besitz, haben wir genommen. Ihre Poesie wird als Bereicherung empfunden. Ja, sie sind Ausdruck tiefen Wissens, wie wir an Chonas Diktum gesehen haben. Sie haben, und das nicht nur in primitiven Gesellschaften, die Fähigkeit zu heilen. Und nicht selten sind sie geradezu heilsam für den, der sie schreibt. Sie schaffen geistigen Ausgleich in dem von Arbeit und allerlei Sorgen geprägten alltäglichen Leben und beleuchten eine Seite in uns, die sonst vielleicht für immer unsichtbar bleiben würde, ein vergessenes Zimmer im eigenen Haus.

Sie sind Ausdruck des »Künstlers in uns«. Mit einem Wort, sie sind »Lebenskunst«, eine Art der Weltanschauung, die die alten Inder wahrscheinlich als Yoga bezeichnen würden, wie ja in Anbetracht der Fakten und historischen Belege offenkundig ist, dass fernöstliche Errungenschaften wie Daoismus und Zen in der indischen Philosophie, im Buddhismus, Hinduismus und in dem ganz auf das Diesseits bezogenen Tantrismus wurzeln. »Lebenskunst« auch deswegen, weil sie, weit über jeden literarischen Anspruch hinaus, ein Weg ständiger geistiger und künstlerischer Schulung sind und die Fähigkeit besitzen, uns und die auf den ersten Blick so graue alltägliche Wirklichkeit, von der wir ein Teil sind, ins Schöne und Bedeutungsvolle zu heben und zu verwandeln.

Und wenn ich von der »Weltanschauung« des Haiku spreche, dann fällt mir dazu immer ein Haiku von Masaoka Shiki ein, dessen Jahreszeitenwort auf den Herbst verweist:

*Grillen –
im Winkel des Gartens
wo wir den Hund begruben*

Liebe Haikufreundinnen, liebe Haikufreunde: Was kleine Lieder, was winzige Gedichte vermögen, haben wohl die meisten unter uns am eigenen Leib, im eigenen Herzen erfahren, als wir uns ihnen zuwandten. Wir verbrachten einige Wochen im Rausch, denn wir sahen, dass die Welt ihre Gedichte vergessen hatte: Sie lagen als Kiesel am Wegrand, wuchsen dort als Gras. Stumm, aber nicht sprachlos.

Ich besaß die Kühnheit, diesen Satz einmal aufzuschreiben. Und ich tat es weiß Gott nicht für all diejenigen, die mit ihren Gedichten im Web, in Zeitungen oder bei Wettbewerben als »Dichter« brillieren wollen, sondern für jene, die still ihre kleinen Gedichte schreiben und mit ihnen wachsen, wie ich es selbst beinahe dreißig Jahre lang getan habe, staunend über die wunderbare Wirklichkeit der äußeren und der inneren Welt, so wie das Kind sie bestaunt, wenn es zum ersten Mal eine blühende Wiese betritt und danach alles, was es in den nächsten Wochen sieht, als Schmetterling oder als Gras anrufen wird.

Nein, Poesie ist nichts Entrücktes, sondern das stets Gegenwärtige, uns so ungeheuer Nahe, so nah, dass es schon wieder Ferne ist und wir es kaum noch wahrnehmen.

Und spätestens an dieser Stelle sollten wir solcher Schriftsteller wie Fernando Pessoa oder Hugo von Hofmannsthal gedenken, die über den poetischen Zauber dieser wirklichen Wirklichkeit Wunderbares gesagt haben.

In einer biografischen Notiz schrieb zum Beispiel der Portugiese Fernando Pessoa:

»Mein innerer Sinn herrscht in solcher Weise über meine fünf Sinne vor, dass ich in diesem Leben, glaube ich, die Dinge anders als andere Menschen sehe. Es liegt für mich – und es lag – eine Fülle von Bedeutung in einem so lächerlichen Ding wie einem Türschlüssel, einem Nagel an der Wand, den Barthaaren einer Katze. Es liegt für mich eine Fülle von geistiger Anregung in einer Henne mit ihren Küken, die die Straße überquert. Es liegt für mich ein tieferer Sinn als menschliche Tränen im Duft von Sandelholz, in alten Büchsen auf einem Abfallhaufen, in einer Streichholzschachtel, die im Rinnstein liegt, in zwei schmutzigen Papieren, die an einem windigen Tag durch die Straße treiben und einander jagen. Denn Dichtung ist Erstaunen, Bewunderung, wie die eines Wesens, das vom Himmel gefallen ist in vollem Bewusstsein seines Sturzes und sich verwundert über die Dinge. Wie bei jemandem, der die Seelen der Dinge kannte und sich bemühte, sich an diese Kenntnis zu erinnern, sich entsinnend, dass er sie nicht auf diese Weise gekannt hat, nicht unter diesen Formen und diesen Bedingungen, doch sich an Weiteres nicht entsinnen kann.«

Meine Damen und Herren, Sie spüren es selbst: Wir sind in diesen sehr bemerkenswerten Worten ganz nah am Geheimnis des Haiku und dicht am Sinn all der kurzen Lieder, von denen wir in diesem Vortrag gehört haben. Und dicht auf den Fersen zudem der Stimmung und geistigen Offenheit, in dem das Haiku seine Heimat hat.

Gelegentlich finden sich in der Literatur, und besonders in den Büchern solcher Schriftsteller, die das kontemplative Leben lieben, ein paar Sätze, die weiteres Licht auf diesen besonderen Bewusstseinszustand werfen, in dem die poetische Wirklichkeit der einfachen Dinge sich plötzlich dem Auge enthüllt und in dem das Haiku nahezu »wie von selbst« entstehen kann.

Henry David Thoreau, der zwei Jahre lang allein in einer selbstgebauten Hütte am Waldensee in Concord (Massachusetts) lebte, sagte darüber:

»Ich kann nicht bis Eins zählen. Ich weiß nicht den ersten Buchstaben des Alphabets. Ich habe stets bedauert, dass ich nicht so weise war wie am Tag meiner Geburt.«

Was also ist letzten Endes Poesie? Wes Geistes Kind ist das, was Wort in uns werden will und Magie?

William Blake, der englische Dichter und Maler, hat es folgendermaßen ausgedrückt:

»Dass der Poetische Genius der wahre Mensch ist und dass der Körper oder die äußere Gestalt des Menschen sich vom Poetischen Geist herleiten. Dass gleichermaßen die Gestalt aller Dinge von ihrem Genius herrührt, der von den Alten Engel & Geist & Dämon genannt wurde.«

Poesie als Ausdruck des »wahren Menschens« in uns, des der Schwerkraft enthobenen »Künstlers und Träumers«, der in jedem Menschen wohnt.

Treffender lässt es sich wohl nicht beschreiben.

Und treffender als Blake in den *Auguries of Innocence*, den Weissagungen kindlicher Unschuld – Sie erinnern sich an Bashō – kann man wohl auch nicht sagen, zu welchen Erfahrungen und Einsichten uns die Entfesselung des Poetischen Genius, der wir in Wahrheit sind, führen kann. Die vier Zeilen, die er darüber schrieb, sind letzten Endes unübersetzbar. Ich zitiere sie daher in der Sprache des Originals:

*To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower,
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour.*

Im Sandkorn eine Welt sehen, einen Himmel in der wilden Blume. Zu wissen, dass die Hand Unendliches umschließt und dass eine Stunde die ganze Ewigkeit ist: Eine gelungenere Definition für die Kunst des Haiku gibt es wohl nicht.

Solcherart ist also die Haltung, die Art der »Weltanschauung«, in der wir ein Gedicht, ein Haiku schreiben sollten. In aller Demut. Und vielleicht ist es ja sogar ein und dasselbe große Haiku, an dem die ganze Welt arbeitet.

Wir alle sind dazu eingeladen.

Leser-Texte

Haiku, Tanka, Tan-Renga, Rengay und Haibun

Bis zu fünf Haiku oder Tanka können von jedem Leser eingeschickt werden. Aus den bis zum letzten Einsendeschluss eingegangenen Texten haben Gerd Börner, Claudia Brefeld und Volker Friebe die Besten herausgesucht, von jedem Autor mindestens einen Text.

Dieter Klawan

*Ein Vogel fliegt auf
die trock'nen Blätter stieben –
Sein Wind ist sichtbar*

Christa Wächtler

*Die Sonne strahlt!
Menschen mit Stock und ohne
bevölkern den Strand.
Nach langem Schmuddelwetter
treibt es die Städter ans Meer.*

Gabriele Reinhard

*Gegenlicht
in langen Reihen dampft
gewendetes Heu*

*Felsenklippe
kein Blick
für den Sonnenuntergang*

Kurt F. Swatek

*Abends
die Sternschnuppe
kostenlos*

Claudia Melchior

*Sein buntes Gärtchen
vom Nachmieter
umgegraben*

Walter Mathois

*Zwei junge Hunde
an der Straßenlaterne
die losen Leinen*

Regina F. Fischer

*Erste Haarspitzen
nach der Chemo –
die Zaubernuss blüht*

*In dunkler Kleidung
die Spannung Jerusalems
durch die Gassen tragen*

Johannes Ahne

*Nachdenklich betrachtet
der Pontifex
den Regenbogen*

Alexis Dossler

*Ein Taube gurr
die ersten Sonnenstrahlen
in den Frühlingstag.*

Silvia Kempen

*unbemerkt
eingeschlafen für immer
sein Lächeln*

*für einen Atemzug
Duft von Pflaumenblüten*

Rosemarie Schrott-Bingel

*Pustebblume
so schnell verweht ins Nichts
wie manche Tage.*

Barbara Meilinger

*Abendspaziergang
die Dunkelheit erleben
seltene Laute*

Saskia Ishikawa-Franke

*Die Bettelschale
des Mönchs am Tempeltor, mit
Schneeflocken gefüllt.*

Gitta Hofrichter

*schlafende Beeren
auf strohigem Bett – geweckt
durch einen Zungenkuss*

Ingrid Gretenkort-Singert

*Frühling!
Der Wind knallt die Zimmertüren
Zu*

Carola Matthiessen

*Rasanter Fahrer!
Beim Cabriostart
noch mit Toupet –*

Claudia Brefeld und Gerd Börner

3 Tan-Renga

*Oben am Felsen –
mit jeder Böe
Salzgeschmack*

*Waffenstillstand –
vor dem Bunker
liegt eine Katze*

*Keukenhof –
zwischen Kopfsteinen
blüht das Moos*

*den Rücken zum Meer
in deine Arme fliegen*

*Wer fängt den Wind
im Sommergras?*

*bis zum Horizont
weiß-blaues Land*

(Claudia Brefeld: 1
/ Gerd Börner: 2)

(Claudia Brefeld: 1
/ Gerd Börner: 2)

(Gerd Börner: 1
/ Claudia Brefeld: 2)

Ramona Linke und Gabriele Reinhard

Frühlingsshisan

Erwartung

1 F/B (RL)

*Große Pause –
im gleißenden Licht
Magnolienblüten*

2 F GR)

*an der Feldstaffelei
frisches Grün*

3 V (RL)

*übern Maschendraht:
Nachbars Grundstück
zum Verkauf*

4 V (GR)

*nach dem Absprung
ein Déjà-vu-Erlebnis*

5 S (RL)

*Strandkorbtag
der Bikini ...
fast trocken*

6 L (GR)

*NEIN! doch dieses Lachen
in den Augen*

7 L (RL)

*freudige Erwartung –
zur Schmiede
von Gretna Green*

8 H (GR)

*am alten Bahndamm
Kraniche kreuzen*

9 H/M (RL)

*Nebelwiesen,
ein Hochsitz und
der volle Mond*

10 V (GR)

*bei Stella's Brunch
Filet Wellington*

11 W (RL)

*Silvester
vorm Franz-Josef-Gletscher,
Teufel noch mal!*

12 V (GR)

*Heilige Drei Könige –
ihr gemeinsames Lied*

Autoren: Ramona Linke (RL) / Gabriele Reinhard (GR)

F = Frühling / B = Blüte / S = Sommer / V = Verschiedenes /

L = Liebe / H = Herbst / M = Mond

Claudia Brefeld und Martin Berner

4 Tan-Renga

*Winterwald –
nur meine Fußspuren
begleiten mich*

*singe
Tonleitern*

*Gegenüber
der alte Nachbar winkt mir.
Bald schmilzt der Schnee*

*das Rasenmähermesser
nachschiefen*

*Ruhelos
von rechts nach links nach rechts –
Schon verblasst der Mond*

*endlich
Amsellied*

*Konferenz –
träume
von Bashōs Frosch*

*lauter Brillenaugen
und leeres Quak*

jeweils (Claudia Brefeld: 1 / Martin Berner: 2)

7. Kölner Rengay

Unbeständig

*Der Regen stört nicht –
tropfnass titscht ein Kind Kiesel
über das Wasser*

Angelika Ortrud Fischer

*Sechs mal hüpfte der Stein während
unbemerkt die Zeit wegläuft*

Gisela Fitz

*Die Freude verdirbt
bald der neue Mitspieler –
ein Gewitter droht*

Magdalene Schattke

*Gefolgt von Donnerschlägen
zerteilt ein Blitz den Himmel*

Marga Schäfer

*Dann ein Hagelsturm –
tief wird der See aufgewühlt
und erste Gischt sprüht*

Ibo Minssen

*Ein verwegener Paddler
kämpft gegen die Strömung an*

Irmgard John-Klug

Gerd Börner

*der alte Zaun
in den Rost geflochten
die Morgensonne*

*unter dem Brottuch –
was noch keiner erzählt hat
gehen lassen*

*in dieser Nacht
hört das Licht nicht auf*

Beate Conrad, Horst Ludwig und Udo Wenzel

Carpe Diem (I)

Ein Rengeesatz zu den Tageszeiten

Frisch die Frühe

*Frohes Gezwitscher.
Frisch die Frühe und unten
Nebel überm Fluß.*

*Auf dem Müllplatz erwachen
die Krähen, krächzen sich zu.*

*Knackige Brötchen
im Ofen der Backstube
glimmt Morgenröte*

*Kaffee aus Deutschland, genug
für welchen noch im Auto.*

*Vor dem Einstampeln
ein flüchtiger Blick auf den
weißblühenden Baum.*

*Für den neuen Computer
ein Paßwort: »Carpe diem!«*

Leiser Nordostwind

*Leiser Nordostwind
verstummt im Sonntagsgeläut
flatternde Tauben*

*Nun deutlicher vorm Hause
Weihrauch beim Palmarumszug.*

*Zur ersten Pause
doch schon die Zigarette
und die Sportzeitung.*

*Merklich länger die Schlange
in der Arbeitsagentur.*

*Mit dem Bezugsschein
gleich zum »Einkaufsparadies«,
den Magen verkrampft.*

*Hunger ist der beste Koch.
Was ging' denn auf die schnelle?*

HL: Vers 1,4; UW: Vers 2,5; BC: Vers 3,6 | UW: Vers 1,4; BC: Vers 2,5; HL: Vers 3,6

Christa Beau

Haibun

Spätsommer

Der Sommer hat seinen Höhepunkt überschritten. Grillen zirpen leiser, seltener. Die Sonnenstrahlen sind weniger intensiv als im Juli, Regenschichten verdunkeln tageweise den Himmel. Doch der heutige Tag lässt den Sommer noch einmal hochleben. Ich fühle, wie die Mittagssonne in meinen langärmeligen Pullover zieht. Hitzewellen steigen in mir auf. Ich spüre die Lust, meine Kleidung von mir zu streifen.

Wir sind auf dem Weg zum Weiher, der sich um eine Insel legt, in den ein Bächlein mündet. Meine Enkelkinder sind aufgeregt. Sie wollen Frösche und Grillen fangen, ihnen eine Wohnung bauen, ihre Bewegungen beobachten.

Am Rande des Weihers finden sie alles für eine Tierwohnung. Hier ist es kühl, Kiefern und Tannen spenden reichlich Schatten.

*Der Duft des Waldes –
zwischen Kiefernadeln lockt
ein Fliegenpilz*

Gerd, mein Mann, setzt sich auf die Bank unter einem Baum. Dann sucht er im Wald Borke und schnitzt für Felix und Lucas kleine Schiffe mit Segeln aus Eichelblättern.

Die kleine Insel ist durch eine Brücke mit dem Wald verbunden. Mich zieht es zur Mitte der Insel. Auch hier steht eine alte Holzbank ohne Lehne, über die Regengüsse, Stürme und heiße Sonne gezogen sind.

Ich kleide mich aus und fühle die Wärme. Mit meiner Kleidung baue ich ein Kissen. Als ich liege, sehe ich nur noch den enzianblauen Himmel. Wolken bilden Figuren, die sich ständig verändern. Ein Schaf wird zu einem langen Fisch. Aus einem Haus entsteht ein spitzer Berg, der in die Ferne zieht. Ich träume mich in die Weite des Himmels, tauche ein in ihre Leichtigkeit, in ihre Reinheit.

Sie verwehen meine Sorgen, die Traurigkeit, die manchmal wie Salz auf einer Wunde brennt.

Ich schwebe, wie ein Engel, leicht, ohne mich zu erinnern wie viel Freude und Glück die Erde geben kann, ohne mich zu erinnern, wie viel Schmerzen ein Mensch aushalten muss.

Weil ich nichts von dem Himmel mit seinen Wolken erwarte, kann ich mich ganz seiner Schönheit hingeben.

Die Gräser, die mich umgeben, schicken ihren Duft, in den sich Geruch von Pferdedung mischt. Ich fühle noch einmal das warme, seidige Fell des Hengstes, den ich lange gestreichelt habe.

Die Stimmen der Kinder verhallen.

Als Felix meinen Arm berührt, mir erzählt, dass sein Boot das schnellste war und nicht ein einziges Mal umgekippt sei, bin ich wieder auf der Erde.

Ich winke Lucas zu, ermahne Felix vorsichtig am Wasser zu sein und greife zu meinem Buch. Der Erfahrungsbericht einer jungen Frau, die nach der Geburt ihres zweiten Kindes Höllenqualen erleidet, erinnert mich an mein eigenes Schicksal. Das ist längst alles von einem Schleier bedeckt und ist wie die Wolken am Himmel in die Ferne gezogen.

Ich stehe mit beiden Beinen im Leben, umgeben von der Schönheit der Natur, ihrer Einmaligkeit.

*Ferienparadies –
Wolkenschlösser
im Himmelsblau*

Johannes Ahne

Haibun

Abends beim Thermenbesuch / lustvoll im Außenbecken liegen / unter Tausenden eine aussuchen / drei Sekunden lang / dann ist sie mein / stürzt auf mich / fällt auf mich herein / auf mein Gesicht / auf meine Nase ... / und schmilzt dahin / vergeht. Ach du dicke, prickelnde, eiskalte Märzenschneeflocke, es war mir ein Vergnügen!

*Osterschnee
das Nest mit bunten Eiern
hinter dem Ofen*

Haiku heute

www.Haiku-heute.de

Auf der Netzseite www.Haiku-heute.de wurden in den Monaten Dezember 2007 bis März 2008 insgesamt 434 Texte eingereicht. Wegen einer Umstellung von Vierteljahres- auf Monatsausgaben sind das diesmal vier Monate. Volker Friebel wählte 83 Haiku aus, 9 davon als besonders gelungen. Hier sind sie, alphabetisch nach Autoren geordnet.

Wolfgang Beutke

*Dämmerung ...
Zwischen den Flügeln des Falters
bereits die Nacht*

Luise Eilers

*Wasserwaage.
Opa rückt das Bild nach links –
heimlich*

Ramona Linke

*Schlaflos.
Im Mondglasschimmer
der Kälte lauschen.*

Horst Ludwig

*Märzmorgensonne.
Erfrischend die Abkürzung
durch den Stadtfriedhof.*

Rudi Pfaller

*Rodin-Ausstellung –
ein Knabe betrachtet
den Denker*

Helga Stania

*Karsee –
der Glanz
alter Augen*

*weißes Schweigen
über Knüppelpfaden
der Wind*

Dietmar Tauchner

*Vorstadtnacht
die Straßenbahn hell erleuchtet
und leer*

Angelika Wienert

*»Zur Grenze«.
Die Tür zur Gaststube
vernagelt.*

Das Saijiki-Projekt des Hamburger Haiku Verlages (III)

Fortsetzung aus SOMMERGRAS Nr. 80, Seite 62

*Geburtstagskaffee –
an dem Wiesenblumenstrauß
hängen noch Wurzeln*

Angela Cornelia Voß

*Julisonne glüht –
Kohlweißlinge betupfen
den Lavendelstrauch*

Angela Cornelia Voß

*in der Flussbiegung
zwischen Schönwetterwolken
ein löchriger Kahn*

Helga Stania

*im Vorbeigehen –
von den leuchtenden Kirschen
die dickste gepflückt*

Helga Stania

*Am Wegrand
feuern Mohnblüten im Morgenlicht
den neuen Tag an*

Heike Stehr

*Stiller Nachmittag –
Fruchtfliegen schweben im Duft
verfaulter Beeren*

Wolfgang Beutke

*auf dem metallbauch
der teekanne rundet sich
mein sommerabend*

René Possél

*runen am himmel
schwalben schreiben dem sommer
ihren abschiedsbrief*

René Possél

*Sonne im Zenit –
der Eisverkäufer lacht und fächelt
sich Luft zu*

Marlies Matz

*Gleich tritt die Sonne
auf den oberen Balkon.
Im Tal hängt Nebel.*

Karin Straßburger

10 years haikujane

Besprechung von Gerd Börner

Jane Reichhold: Ten Years Haikujane.

84 Seiten. AHA Books, 2008. ISBN 978-0-944676-45-5. Jane@AHApotry.com

Soeben erschien Jane Reichholds neuestes Buch »Ten Years Haikujane«. Seit 1992 veröffentlichte Jane Reichhold im *Independent Coast Observer*, eine Regionalzeitung für Nordkalifornien, wöchentlich ein der Jahreszeit und dem Geschehen an der Küste entsprechendes Haiku unter dem Pseudonym »Haikujane«. Das jetzt vorliegende Buch ist die Sammlung vieler Haiku, die in den Jahren von 1992 bis 2008 erschienen sind.

2003

*petals
the candle flames lit
by spring*

In der Einleitung zu diesem Buch erzählt die Autorin vom glücklichen Ankommen, vom *Getting here* in ihrer Wahlheimat auf den Hügeln hinter der Küste von Gualala.

2004

*in the creek
I the rock am
home again*

In ihrer Liebe zum Meer, zu den Bergen und den Menschen ihrer nächsten Umgebung entstanden Haiku, die in den vergangenen zehn Jahren zum wichtigen Bestandteil ihrer schriftstellerischen Arbeit wurden.

2006

*low tide
room enough
for everything*

Jane Reichholds Haiku haben die Diskussion über die japanischen Regeln längst hinter sich gelassen: Wir finden neben den Kigo-Haiku auch solche Texte, die ohne Jahreszeitenbezug nicht nur überzeugen, sondern uns auf eine intensive Art und Weise *haiku* erleben lassen. Auch das Schema der japanischen *sound units* spielt in ihren englischsprachigen Haiku keine Rolle mehr.

2007

in the dark
music for each alone
together

Jane Reichhold hat bisher über dreißig Bücher herausgegeben. Welch ein erneuter Gewinn, jetzt in ihrem Buch »zehn Jahre Haiku-Dichtung« nachlesen und nacherleben zu können, welche Entwicklungen sie durchlaufen hat! Das neue Buch der international wohl bekanntesten Haiku-Dichterin, Jane Reichhold, erfüllt das Versprechen sowohl des Wiedersehens als auch das der ersten Begegnung mit wunderbaren Haikutexten.

2008

every new leaf
makes it smaller
beach path

* * *

CD-Hinweis

Von Volker Friebe

Deuter: Kirschblütenwolken. Haiku. Japanische Gedichte in Text und Musik.

Köln: Innenwelt Verlag, 2007. 64:38 Minuten, ISBN: 978-3-936360-38-7.

Chaitanya G. Deuter ist ein bekannter New-Age-Musiker, der viele Meditations-CDs veröffentlicht hat, er stammt aus Deutschland, lebt heute aber in den USA. Die CD *Kirschblütenwolken* enthält 13 seiner Musik-Stücke. Jedes begleitet ein klassisches japanisches Haiku, auf Deutsch von Dorothea Gädeke sehr gut vorgetragen. Die Gedichte stammen aus der Übersetzung »Haiku, Japanische Gedichte« von Dieter Krusche (erschienen 1994 bei dtv). Sie sind gut ausgewählt, die Musik ist sehr gut, sie versteht es immer wieder, das Thema eines Haiku zu fassen. Musikgeschmack ist verschieden, niemand wird an der erstklassigen Produktion der CD etwas aussetzen können, mir persönlich sind manche Stücke etwas zu brillant und zu angenehm. Andere wieder überzeugen mich ganz, vor allem, wenn Anleihen asiatischer Musik fehlen oder unaufdringlich bleiben. Wer Meditationsmusik und Haiku mag, wird diese CD nur lieben können. Und sie ist trotz des hohen Preises auch für alle anderen empfehlenswert.

Leserbrief zum Leserbrief auf den Ebenen der Darstellungsmöglichkeiten oder

Was Heft Nr. 80 auch noch in mir auslöste

Von Georges Hartmann

Ein kurzer Blick in den Spiegel und die Erkenntnis, dass ich vom eigenen Gesicht recht wenig weiß. In einer weiteren Kontrolle bleibe ich an den beiden in Höhe der Nase schräg nach unten verlaufenden Kerben hängen, die mit dem wie zu einem Strich gezogenen Mund ein beinahe gleichschenkeliges Dreieck bilden. Das bereits vom Frühling gedopte Gehirn verweigert sich dem geometrischen Grundgedanken, zaubert mir dafür sekundenlang eine verführerisch lächelnde Aphrodite in den flüchtigen Speicher, dass ich vor lauter Scham über diese hormonelle Inszenierung am liebsten im nächstbesten Bermudadreieck verschwinden möchte. Ich erschrecke über die vom Spiegel reflektierte Doppeldeutigkeit, verweigere mich den nach oben drängenden Empfindungen und durchlebe dabei die Trostlosigkeit nicht gelebter Gefühle. Meine »lyrische Vernunft« empfiehlt mir, das frühmorgendliche Thema der sich mit einer Assoziation paarenden Emotion besser nicht zu einem Haiku zu verarbeiten. Ein hoch überm Nebel kreisender Rabenkrähenschwarm gratuliert mir zu dieser Haltung, weil, wenn sich darob ein ernster Kritiker zu einer nicht implizierten Beurteilung eines derart unseriösen Autors aufschwänge, würde es sicherlich nicht leicht werden die mir eingebrockte Suppe auszulöffeln.

Eine Stunde später brüte ich am dienstlich gelieferten Schreibtisch zweieinhalb Stunden lang über einem Halbsatz, um diesen anschließend mit einem Federstrich ins Nirwana zu befördern. Ich berechne das mir aus dieser Tätigkeit anteilmäßig zugestandene Gehalt, starre dabei schuldbewusste Löcher in die weiß gestrichene Raufasertapete, denke über das Leben nach, das acht Stunden fremdbestimmt verläuft und spüre dabei den Kummer über mein heutiges Unvermögen in mir hochsteigen. Wie fühle ich mich jetzt, was wird der Steuerzahler sagen, wie der Chef reagieren? Vor dem Fenster wiegt sich eine im frühlinggrünen Gewand gekleidete Birke im Wind und ein leichter Regen rinnt fadengleich an der Fensterscheibe herab. Ob ich das Trostlose der Himmelsnäse, die Melancholie des Augenblicks und das Verlorensein in der Tiefebene meiner dienstlichen Schwächeperiode zu einem Haiku verdichten sollte?

Mein »literarisches Ich« verweigert sich, die imaginative Anregung des Wahrgenommenen aufzugreifen, um so den Auswahldrang der über die Qualität von Lesertexten befindenden Jury von SOMMERGRAS nicht in den Befriedigungsversuch zu stürzen, es mangels Masse am Ende trotzdem noch für hefttauglich erklären zu müssen, weil die anderen beiden Versuche mich ins rechte Licht zu rücken noch weiter am Ziel vorbei geschossen sind. Ich umgehe damit auch die Gefahr abseits der Beobachtungserfahrungen des »Leser-Ichs« zu landen.

Am Ende des Tages, wenn das karge Nachtmahl im Verdauungstrakt verarbeitet wird und die Müdigkeit von mir Besitz ergreift, male ich mir für heute letztmalig aus, was es wohl bedeutet, das Haiku als Genre des sprachlichen Kunstwerks von Leuten vorstellen zu lassen, die sich mit dem Material ernst beschäftigen und damit in erster Linie die Autoren selbst sind. Daraus resultiert in meinem Verständnisprozess die unmittelbare wie mittelbare innere Reaktion in Form einer assoziativen, sinnkonstruktiven Resonanz: Ich lasse das Haiku Schreiben sein. Auch erscheint mir die Besprechung künstlerischer Arbeiten in all ihrer Komplexität, die in Segmente seziiert unter dem Elektronenmikroskop betrachtet werden vielleicht ein wenig zu viel des Guten und zum anderen bleibt mir auch der Satz »...Aber wenn redaktionell dann verantwortlich in deutscher Sprache geschrieben wird, dann bleibt halt einige berechtigte Sorge um die Qualität der redaktionellen Beurteilung der von den Lesern eingesandten Texte...« irgendwie unverständlich. Da hat selbst Edmund Stoiber mit seiner denkwürdigen Rede (Wenn Sie am Hauptbahnhof in München in zehn Minuten, ohne dass Sie einchecken müssen...) nur um Nuancen die Nase vorn. Und wenn sich der Vorstand der DHG zum Zwecke der Qualitätssteigerung nun vielleicht doch endlich darum bemüht das Heft SOMMERGRAS in englischer, zumindest aber in einer anderen Sprache als Deutsch herauszugeben, ja dann werden auch die Leser dieser Zeitschrift endlich eine Sorge weniger haben.

* * *

Mitteilung: Schreibwerkstatt

Ingo Cesaro lädt ein zur Schreibwerkstatt für dreizeilige Kurzgedichte und Setz- und Druckwerkstatt »wie zu Gutenbergs Zeiten« im Rahmen der Sommerakademie Landsberg/Lech vom 2. bis 9. August 2008, die Kursgebühr beträgt 300 € plus Materialkosten. Anmeldung und Information: Ingo Cesaro, Joseph-Haydn-Str. 4, 96317 Kronach, Tel. 09261/63373, eMail: ingocesaro@gmx.de

Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft

21. Jahrgang · Juni 2008 · Nummer 81

Herausgeber: **Martin Berner** (v.i.S.d.P.)

Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main

Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 069/47 88 58 11

eMail: haikugesellschaft@arcor.de

Wechselnde Mitarbeiter · Freie Mitarbeit erwünscht.

Beiträge bitte (per eMail) an den Herausgeber.

Redaktionsschluss für Nr. 82: **1. August 2008**Einsendeschluss für LESER-TEXTE: **20. Juli 2008**Redaktion und Gestaltung: **Gerhard P. Peringer**

Nernstweg 24 · 22765 Hamburg

Tel./Fax: 040/39 64 76 · eMail: peringer@online.de

Druck: **Hamburger Haiku Verlag – Erika Wübbena**

Curschmannstraße 37 · 20251 Hamburg

Tel.: 040/48 34 62 · Fax: 040/460 958 12

Web: www.haiku.de · eMail: info@haiku.de

Vertrieb und Anzeigen: **Geschäftsstelle der Deutschen Haiku-Gesellschaft e.V.****Georges Hartmann** · Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt am Main

Tel.: 069/45 94 33 · eMail: georges.hartmann@t-online.de

Jahresabonnement Inland (incl. Porto) 25 €

Jahresabonnement Ausland (incl. Porto) 30 €

Einzelheftbezug Inland/Ausland 6 € (zuzügl. Versandkosten)

Auslandsversand nur auf dem Land-/Seeweg.

Für Mitglieder der DHG ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Auflage: 320

ISSN: 1863-088X

© Alle Rechte bei den Autoren.

Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Titellillustration: Linolschnitt von **Eva Drüppel**