



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-Jentzsch-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@volkerfriebel.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 eMail: haikugesellschaft@arcor.de
Ahlener Haiku-Gruppe:	Elke Rehkemper · Steinbrückenkamp 24 · 59229 Ahlen Tel.: 02382/71 32 5 · eMail: eub-rehkemper@helimail.de
Regionalgruppe Halle:	Christa Beau · Louis-Jentzsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
Regionalgruppe Magdeburg:	Wolfgang Dobberitz † · Dessauer Straße 37 · 39340 Haldensleben Tel./Fax: 03904/72 06 66 · eMail: dobberitz@aol.com
Bankverbindungen:	Postbank Hannover · BLZ 250 100 30 · Kto.-Nr. 74532-307; 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,

Ruth Franke stellt in diesem Heft (ab S.27) amerikanische *jisei* vor, das sind Haiku, die sich mit dem eigenen Tod beschäftigen, streng genommen das letzte Haiku vor dem Tod des Dichters/der Dichterin. Deutsche *jisei* wurden bisher noch keine bekannt, und da uns diese Tradition fremd ist, dürfte es auch wenige echte letzte Haiku geben. Aber wie wäre es mit einer Sammlung von Haiku, die sich mit der eigenen Vergänglichkeit beschäftigen? Angesichts der traurigen Verluste, die wir in den letzten Monaten in unseren Reihen zu beklagen haben, wird sich die Eine oder der Andere vielleicht dem Thema gestellt haben. Wenn Sie möchten, schicken Sie mir Ihre Texte mit dem Stichwort *jisei* zur Veröffentlichung.

Anfang August erhielt ich eine eMail aus der Türkei. Bis jetzt gab es noch keinerlei Kontakte mit dortigen Haikufreunden. Ein türkischer Verlag teilte mir mit, dass zum Andenken an Sadako Sasaki eine Anthologie mit 1000 Friedenshaiku geplant ist. (Sadako Sasaki überlebte den Atombombenabwurf über Hiroshima, starb aber mit zwölf Jahren an Leukämie. Vor ihrem Tod hat sie, einem alten japanischen Glauben folgend, 1300 Kraniche aus Papier gefaltet, in der Hoffnung, dass sie wieder gesund würde und auch in der Zuversicht auf eine Welt ohne Krieg.) Angenommen werden bis zu zehn Friedenshaiku /-Senryu je Einsender/in, auf englisch oder türkisch, auch schon veröffentlichte Texte, formale Beschränkungen gibt es nicht. Bitte kurze Biografie beifügen. Aufgenommene Autoren erhalten ein Exemplar. Die Adresse:

Anil Engin, Mevsimsiz Publishing House, Istanbul,
Fax: 0090 212 5489256, anilengin@gmail.com

Ingo Cesaro lädt zu einem neuen Anthologieprojekt ein zum Thema »Zeit«. Einsendebedingungen: maximal sechs Dreizeiler (17 Silben, 5-7-5), Rückporto, bis 5.10.2006. Wie von Ingo Cesaro gewohnt wird die Anthologie bibliophil ausgestattet, d.h. im Handsatz in Blei, Buchdruck auf Werkdruckpapier, Japanblock und Durchstichbindung. Aufgenommene Autoren erhalten ein Exemplar kostenfrei. Einsendungen an:

Ingo Cesaro, Joseph-Haydn-Straße 4, 96317 Kronach,
Tel./Fax: 09261 63373, ingocesaro@gmx.de

Der Haikuclub Bulgarien und das Rock- und Jazzprogramm des Bulgarischen Rundfunks rufen zu einem Wettbewerb »Haiku und Musik – Musik und Haiku« auf. Bis zu zehn Haiku (jeweils mit englischer Übersetzung) können bis 1.10.2006 eingereicht werden. Die besten werden in bulgarischen und ausländischen Zeitungen veröffentlicht. Adresse:

Bulgarian Haiku Club/Ginka Biliarska, Sofia 1172, Dianabath, POB 72,
oder: ginka_biliarska@yahoo.com

Also, es gibt viel zu tun. Ich wünsche Ihnen einen Herbst mit reicher Ernte!

Ihr Martin Berner

DHG-Seite	1
Martin Berner: Editorial	2

AUFSÄTZE UND ESSAYS

Haruo Shirane: Bashō-Mythen in Ost und West	4
Ruth Franke: Amerikanische Haiku: jisei – death poems – Sterbebedichte	27
Gerd Börner: »Der Duft der Dunkelheit...« – Der Haiku-Poet Yokoi Yayū	34

LESER-TEXTE

Haiku, Tan-Renga, Tanka, Haiku-Sequenzen. Verschiedene Autoren	37
Peter Janßen: Im Hafen. Haibun	41
Matthias Stark: Morgen am Weiher. Haibun	42
Heinrich Kahl: Ein Haiku, das mich beeindruckt. Haibun	42
Regina Franziska Fischer: Die Leidplanke. Haibun	44
Sigrid Merlens: Heute geschlossen. Haibun	44
Haiku heute: Verschiedene Autoren	46

NACHRUFE

Wolfgang Dobberitz	49
Isolde Lachmann	50

REZENSIONEN

Rüdiger Jung: Zwei Buchbesprechungen	52
Volker Friebel: Über »Erinnern an die guten Tage«	56
Ruth Franke: Über »Business in Eden«	58
Udo Wenzel: Über »Welch eine Stille!«	60

MITTEILUNGEN	62
--------------------	----

IMPRESSUM	64
-----------------	----

Haruo Shirane

Bashō-Mythen in Ost und West ****Fächerblatt, für Ihre Majestät***

*O Fächer aus weißer Seide,
klar wie Reif auf einem Grashalm,
auch du wurdest abgelegt.*

Ezra Pound 1913

Moderne Literaturhistoriker sprechen traditionellerweise von drei aufeinander folgenden großen Schulen des Haikai in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts – Teinon-, Danrin- und Bashō-Schule – und setzen die Genroku-Periode (1688-1704) mit dem »Bashō-Stil« gleich. Doch zeigen jüngste wissenschaftliche Erkenntnisse aus Japan, dass Bashō selbst auf der Höhe seiner Karriere lediglich einer unter vielen prominenten Haikai-Meistern – Gonsui (1650-1722), Shintoku (1633-1698), Onitsura (1661-1738), Raizan (1654-1716), Saikaku (1641-1693), Saimaro (1656-1738) – war und bei weitem nicht den größten Einfluss hatte.¹ In den wichtigen Haikai-Zentren Kyoto, Osaka und Edo dominierten die Schulen der Teinon- und Danrin-Dichter und solche, die *maeku-zuke* (wörtl.: »Anhängen an den Vorvers«) praktizierten, was dem Bashō-Stil genau entgegengesetzt war. Die Bashō-Schule konnte in diesen Städten vorerst nicht Fuß fassen. Bashō selbst etablierte sich zunächst in Edo und hatte später eine Basis in Kyoto, doch seine Hauptgefolgschaft bildete sich in den Provinzen, insbesondere in den Gebieten um Owari (Nagoya), Mino (südliches Gifu), Ōmi (die Umgebung des Sees Biwa) und Kaga (südliches Ishikawa). Nach Bashōs Tod sammelten sich eigene Gefolgschaften um dessen Schüler und seine Schule verschwand bald. Und dennoch wurde, einhundert Jahre nach seinem Tod, Bashō als der Heilige des Haikai verehrt und vergöttert.

* Kapitel 2 aus: *Traces of Dreams. Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō*. Stanford University Press, 1998. S.30ff.

EPIGRAPH: Ezra Pound, *Personae*, S.108, Übersetzung von Udo Wenzel.

1 Zeitgenössische Veröffentlichungen wie z.B. *Genroku hyakunin ikku* (Einhundert Genroku Haikai-Dichter, von jedem ein Gedicht; 1691) und *Hanami-guruma* (Blütenschau-Kutsche; 1702) weisen darauf hin, dass in der Genroku-Periode nur etwa 10 Prozent der Haikai-Gemeinschaft der Bashō-Schule angehörten. Andere Gruppen veröffentlichten weit mehr als Bashō und seine Anhänger.

Bashō als Gottheit

Wie kam es dazu? Wie andere traditionelle japanische Kunstformen war auch das Haikai, zumindest seit der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gesellschaftlich dominiert von der Struktur einer Meister/Schüler-Abstammungslinie, die nicht nur den unmittelbaren Meister ehrte, sondern auch den Gründer der jeweiligen Schule. Obgleich Bashō nicht der berühmteste oder einflussreichste Haikai-Meister der Genroku-Periode war, hatte er die talentierteste Gruppe von Schülern: Kikaku (1661-1707), Ransetsu (1654-1707), Kyorai (1651-1704), Jōsō (1662-1704), Shikō (1665-1731), Sanpū (1647-1732), Yaba (1662-1740), Etsujin (geb. 1665), Sora (1649-1710), Bonchō (gest. 1714), Dohō (1657-1730) und andere. Viele davon wurden berühmte Dichter, die Bashōs Ruf begründeten.

Nach Bashōs Tod etablierten einige dieser Schüler, bzw. deren Schüler, Haikai-Schulen in den Provinzen und fochten dabei häufig leidenschaftliche Rivalitäten aus. Sie förderten den Namen Bashō, indem sie dessen Autorität benutzten und aufwerteten, um ihren örtlichen Einfluss zu erweitern und zu festigen. Die Schüler der Provinzen, – die bekanntesten sind wahrscheinlich Shikō, Yaba und Otsuyū (1675-1739)² – reisten viel, hielten Vorlesungen, lehrten Haikai und leiteten Kettendichtungs-Treffen. Yaba, ein Schüler aus Edo, der mit Bashō am Ende dessen Meisterlebens zusammenarbeitete, zog 1704 (Hōei 1) nach Nagasaki, reiste durch den Südwesten und etablierte eine große Anhängerschaft in den Gebieten Kyūshū und Chūgoku (Okayama, Hiroshima, Yamaguchi, Shimane, Tottori). Noch einflussreicher war Shikō, dessen Sitz in der Provinz Mino war und der einen Großteil seines Lebens darauf verwandte, den Einflussbereich seiner Mino-Schule auf die Gebiete Hokuriku (Toyama, Fukui, Ishikawa, Niigata), Chūbu (Yamanashi, Nagano, Gifu, Shizuoka, Aichi) und Kyūshū auszudehnen. Im Jahr 1704 verbündete sich Shikō mit Ryōto (1659-1717) und Otsuyū (auch bekannt als Bakurin), die eine große Schule in Ise gegründet hatten. Die Verbindung der Schulen von Mino und Ise, von späteren Haikai-Dichtern als »Shibaku-Anhängerschaft« (*shibaku no to*) bezeichnet – *shi* von Shikō und *baku* von Bakurin –, führte zu einer breiten landesweiten Bewegung. Shikō, der mit Bashō bis an dessen Lebensende zusammenarbeitete, lehrte einen vereinfachten, leicht verständlichen Stil, welcher die Alltagssprache betonte und große Anziehungskraft auf Bürgerliche und besonders auf Anfänger ausübte.³

2 Shikō und Yaba waren direkte Schüler, aber Otsuyū hatte nie mit Bashō studiert.

3 Im Laufe der Kyōhō-Epoche (1716-36) gelang es der Shibaku-Schule, die von den Revival-Dichtern abschätzig als »provinzielle Bashō-Schule« bezeichnet wurde, ihren Einflussbereich auf das ganze Land auszudehnen. Indessen waren die großen Städte des frühen 18. Jahrhunderts dominiert von städtischen Haikai-Bewegungen, wie beispielsweise

Bashōs unmittelbare Schüler – besonders Kyorai, Kyoriku (1656-1715), Shikō, Rogan (gest. 1693), Dohō und Hokushi (gest. 1718) – waren die ersten, die Texte mit einem Bashō-Bezug zusammenstellten und dessen Lehren aufzeichneten, was ebenfalls half, Bashōs Ansehen zu fördern. Kyorais *Kyoraishō* (Kyorais Nachlese, EA 1704) und Dohōs *Sanzōshi* (Drei Büchlein, EA 1702), die am meisten beachteten Lehrsammlungen, imitierten den Stil der *Analekten*; und eine Gruppe nahestehender Schüler – Kikaku, Ransetsu, Kyorai, Jōsō, Kyoriku, Shikō, Sanpū, Yaba, Hokushi und Etsujin⁴ – wurden von Shikō und späteren Dichtern als die »Zehn Schüler Bashōs« (*Shōmōn jittetsu*) in Anlehnung an die »Zehn Schüler des Konfuzius« und die »Zehn Schüler Sakyamunis« heilig gesprochen. Aber erst in den 1730ern, zu Beginn dessen, was heutige Forscher Revival-(*Chūkō*)-Bewegung nennen (eine von Haikai-Dichtern angeführte Bewegung, die eine Rückkehr zum ursprünglichen Bashō-Stil anstrebte), wurden viele der wichtigsten Texte aus Bashōs Sammlung erstmals verlegt und veröffentlicht. Zum Beispiel wurden die *Sieben Haikai-Anthologien* (*Haikai shichibu shū*) von Ryūkyō (1686-1748), in denen man besonders Bashōs Kettendichtung schätzte, zur Hauptvorlage. Die Anthologien wurden 1731 von Ryūkyō zusammengestellt und 1756 einzeln veröffentlicht.

Die Sieben Haikai-Anthologien oder *Die Sieben Anthologien* (*Shichibu shū*), wie sie nun genannt wurden, führten die bedeutendsten Haikai-Sammlungen [Wintertage (*Fuyu no hi*, 1684), Frühlingstage (*Haru no hi*, 1686), Trostlose Felder (*Arano*, 1689), Flaschenkürbis (*Hisago*, 1690), Das Affenmännelchen (*Sarumino*, 1691), Ein Sack voll Holzkohle (*Sumidawara*, 1694) und die Fortsetzung zum Affenmännelchen (*Zoku sarumino*, 1698)] einer jeden Stilepoche Bashōs zusammen und zeigten exemplarisch dessen Auffassung von Neuheit und ständiger Veränderung.⁵

Die Bashō-Revival-Bewegung, zunächst angeführt von Taigi (1709-1771) und später von Buson (1716-1783), wurde in den 1760ern führend und erreichte

von Fukakus *kechō*-Stil oder von der *Edoza*, einer Bewegung aus Edo, repräsentiert durch die geistreichen, verspielt »stilvollen« (*share-fū*) Haikai des Sentoku (1662-1726) und Kikaku (1616-1707) und von dem metaphorischen Stil (*hiyutai*) Senshūs (1670-1737). Der Begriff *Edoza* bezeichnete ursprünglich nur Kikakus Gruppe aus Edo, welche im Gebiet der Region Kanda bei Edo ansässig war, doch der Begriff verweist mittlerweile auf das gesamte Phänomen der *tentori* (»Punktesammler«) Haikai-Meister aus Edo zur Zeit der Kyōhō-Epoche.

4 Die Namen der 10 Schüler weichen je nach Quellenlage ab.

5 1739 edierte und veröffentlichte Kajaku *Bashō kusen* (Ausgewählte Dichtung von Bashō), worin 671 von Bashōs Hokku, gruppiert nach Jahreszeiten, vorgelegt wurden, inklusive Anmerkungen und Kommentaren. Das *Bashō kusen*, das zum Standardwerk für spätere Leser wurde, vereinte über 560 in *Hakusenshū* (1698 herausgegeben von Fūkoku) gefundene Hokku mit Hokku aus anderen veröffentlichten Sammlungen.

zwischen 1770 und 1780, während der An'ei (1772-1781) und Tenmei (1781-1789) –Epoche ihren Höhepunkt. Es war eine bemerkenswerte Periode, die das Aufblühen talentierter Dichter des ganzen Landes mit erlebte: darunter waren Buson, Taigi, Chōmu (1732-1795) aus Kyoto, Ryōta (1718-1787) und Shirao (1738-1791) aus Edo, Kyōtai (1732-1792) aus Nagoya, Bakusui (1718-1783) und Rankō (1726-1798) aus Kaga und Chora (1729-1780) aus Ise. Die meisten dieser Haikai-Meister stammten ursprünglich aus den Provinzschulen von Mino/Ise (Shibaku). Eine andere, kleinere Gruppe – Ryōta, Taigi, Buson – hatte ihre Wurzeln im städtischen Haikai, besonders jene von Kikaku, der ein früher Edo-Schüler Bashōs war.

Enttäuscht von der Degeneration sowohl des städtischen als auch des provinziellen Haikai und dessen Umfeld, besannen sich diese Dichter auf die literarische und historische Vergangenheit, auf die Chinesische Literatur und Malerei, aber vor allem auf Bashōs Dichtung, welche zunehmend eine idealisierte poetische Vergangenheit repräsentierte. Buson, der die Bewegung anführte, drückte seinen Wunsch nach einer Rückkehr zum Stil Bashōs im nachfolgenden Hokku aus:

*Der Frosch aus dem altem Teich
altert –
Blätter fallen*

*Furuike / no / kawazu / oiyuku / ochiba / kana⁶
Old-pond'/s / frog / grows-old/ fallen-leaf/!*

Bashōs Frosch, assoziiert mit Frühling, springt nicht mehr in den alten Teich. Stattdessen »altert« (oiyuku) er, verborgen unter herabfallenden Blättern (ochiba), ein Jahreszeitenwort für Winter; ein Symbol dafür, dass sich die Menschen nicht mehr an den wahren Bashō-Stil erinnern.

Während der Revival-Phase wurde nicht gefragt, ob zum Bashō-Stil zurückgekehrt, sondern vielmehr, welchem der Stile oder Phasen Bashōs nachgeeifert werden sollte: Buson, Kyōtai und Bakusui beispielsweise bewunderten den frühen Bashō-Stil, besonders den aus *Leere Kastanien* (Minashiguri, 1683) und *Wintertage*, wohingegen Ryōta, Chora, Shirao und Rankō dem späten Bashō-Ideal der Leichtigkeit nachfolgten, insbesondere dem sparsamen Stil in *Ein Sack voll Holzkohle* (1694). Die poetische Debatte dieser Zeit war dominiert von Abhandlungen, die um die Überlegenheit eines Bashō-Stils über einen anderen stritten. Buson, der um 1770 hervortrat, fühlte sich geistesverwandt mit Kikaku, Bashōs Schüler aus Edo, dessen *Gepflückte Blüten* (Hanatsumi, 1690) ihn zu einer eigenen Fortsetzung *Neue gepflückte Blüten* (Shin Hanatsumi, veröffentlicht 1797) inspirierte. Das Bashō-Revival brachte auch eine Reihe vorzüglicher Bashō-Gelehrter

⁶ Buson zenshū, 1:592.

hervor – besonders Riichi (1714-1783), Ryōta, Rankō und Chōmu (1732-1795) – welche Bashōs Texte verlegten und Biografien ihres Meisters schrieben.⁷ Nicht alle Dichter der Revival-Periode bewunderten Bashō: Ryotai (1719-1774), besser bekannt als der Kokugaku- («Nationales Studium») -Gelehrte Takebe Ayatari, und Ueda Akinari (1734-1809), ein Kokugaku-Gelehrter und Romancier, kritisierten Bashō grundlegend. Akinari beispielsweise war der Ansicht, dass Bashōs Haltung eines eremitenhaften Reisenden sowohl scheinheilig als auch anachronistisch sei: Im Gegensatz zu Saigyō und Sōgi, die in Zeiten des Aufbruchs gelebt hatten, bestand für Bashō keine Notwendigkeit, ein Wanderer zu sein. Aber mit dem Ende des Revivals in den 1790ern – Buson starb 1783 und Kyōtai 1792 – wurde Bashō zunehmend vergöttert und selbst diese Art der Kritik verschwand. Der achtzigste (1773 – An'ei 2) und der neunzigste Jahrestag (Tenmei 3) seines Todes wurden zu wichtigen Anlässen, um Bashō und seine Dichtung zu feiern. Unübertroffen aber war das Ausmaß der Hundertjahrfeier 1793: Hunderte von Feierlichkeiten und Gedenkveranstaltungen (*kuyō*, oder Opferdarbietungen für die Toten), einschließlich Errichtungen von Gedenksteinen, wurden im ganzen Lande zelebriert.

Bald nach Bashōs Tod begannen dessen Schüler Gedenksteine (*tsuka*) zu errichten, üblicherweise enthielten diese die Gravur »Bashō der Älteste« (*Bashō ō*), vermutlich eine Nachahmung der Inschrift auf Bashōs Grabstein am Gichūji Tempel.⁸ *Tsuka*, graviert mit einem bedeutenden Bashō-Hokku, waren sogar noch populärer und wurden zu Stätten der Verehrung, an denen Besucher mit Bashō durch dessen Hokku kommunizieren konnten. Der Geist Bashōs wurde auf rituelle Weise transferiert vom Gichūji Tempel zu den neuen *tsuka*, die allesamt zu einer Art Tempelniederlassung wurden. Ein Erinnerungsgegenstand an Bashō wurde unter dem Stein vergraben, um dessen Geist zu bewahren. Jedes Jahr wollten sich Haikai-Dichter am örtlichen *Bashōzuka*, dem Bashō-Gedenkstein,

7 Riichi ist bekannt für *Oku no hosomichi sugagomoshō* (1778), einer der frühesten und besten vormodernen Kommentare zu Bashōs *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland*. Das Vorwort schrieb Rankō, der auch 1776 Dohō bei der Veröffentlichung von *Sanzōshi* (1702 zusammengestellt) unterstützte. Dies war ein Jahr nachdem Kyōtai *Kyhoraishō* von Kyōrai veröffentlicht hatte. 1786 gab Rankō *Shō ō shōsoku shū* heraus, die Briefe Bashōs. Der Höhepunkt der Revival-Periode brachte ebenfalls mehrere umfangreiche biografische Studien hervor, dazu gehören *Shō ō zenden* (Vollständige Biografie von Bashō, dem Ältesten; 1762) von Chikujin (gest. 1764), ein Schüler Dohōs, und später Chōmus *Bashō ō ekotobaden* (Illustriertes Leben von Bashō, dem Ältesten; 1792).

8 Frühe Aufzeichnungen weisen darauf hin, dass am siebten Jahrestag von Bashōs Tod an sieben Standorten des Landes Bashō-Gedenkstätten, oder *Bashōzuka*, aufgestellt wurden. Am siebzigsten Jahrestag wurden weitere sieben *tsuka* an berühmten Tempeln Japans errichtet.

versammeln, um ihren Respekt zu bezeugen und zu dichten. Obgleich Gedenksteine mit eingravierten Versen auch für andere Dichter der modernen und prämodernen Zeit errichtet wurden, kann man dies nicht mit den *tsuka* für Bashō vergleichen, von denen es am Ende der Tokugawa-Periode beinahe tausend gab. Die Shibaku-Schule pflegte diese Methode des Proselytismus – ihre Initiationsriten für Haikai-Meister beinhalteten üblicherweise die Errichtung eines *tsuka* für Bashō – und dieses Verfahren setzte sich fort bis in die Revival-Phase, in der Chōmu und andere den Gichūji-Tempel zu einem zentralen Ort der Bashō-Verehrung verwandelten. An seinem hundertsten Todestag wurde ein Shintō-Schrein in Kyūshū gebaut, der Bashō als Gottheit (*Tōsei reijin*)⁹ zelebrierte, ein ähnlicher Schrein wurde in Shinshū (Nagano) erstellt. Sogar die Familie Nijō, die eine konservative Linie innerhalb der klassischen Dichtkunst repräsentierte, sprach Bashō postum den Titel eines »Großmeisters der orthodoxen Abstammungslinie« (*Shōfū sōshi*) zu, was implizierte, dass Bashō nicht länger nur ein Genroku Haikai-Dichter war, sondern symbolischer Begründer und autorisierter Meister des Haikai. 1806 verlieh der Kaiserliche Hof Bashō, in Anspielung an das berühmte Frosch-Gedicht, den Titel »Springender Klanggott« (*Hion myōjin*).

Bashōs postume Popularität kann teilweise auf dessen Bild als dichtender Einsiedler und unaufhörlich Reisender, als Asket auf der Suche nach innerem Frieden zurückgeführt werden. Ein Bild, das hauptsächlich von seinen Schülern und den Epigonen seiner Dichtkunst konstruiert wurde. Wie Ogata Tsutomu angeführt hat, übte dieses Bashō-Bild des Außenseiters, der Unabhängigkeit von sozialen und materiellen Bindungen anstrebt, erheblichen Reiz auf die Tokugawa-Bevölkerung aus, die in ein starres und hierarchisches Vierklassensystem gezwängt war.¹⁰ In dieser Hinsicht vergleichbar ist nur Saigyō (1118-1190), der späte Heian Waka-Dichter und Priester, den Bashō bewunderte und nachahmte und dessen Bild letztendlich von dem Bashōs überlagert wurde. Bezeichnenderweise war der Saigyō, den Bashō und viele seiner Zeitgenossen verehrten, überwiegend von einer legendären Figur abgeleitet. Diese ist in den *Geschichten von Saigyō* (*Saigyō monogatari*, ca. 1480) zu finden, worin ein reisender Dichter geschildert wird, der sich hingebungsvoll der spirituellen Erweckung widmet.

Bewusst oder unbewusst wurde das Bild Bashōs von seinen späteren Schülern mit dem seiner poetischen und religiösen Vorgänger verschmolzen. In *Gedenken an Bashō, den Ältesten* (*Bashō ō gyōjō ki*, 1695 herausgegeben von Rotsū) wird erwähnt, dass Bashō der »Tu Fu von Japan« war, »der heutige Saigyō«, die Reinkarnation von Yoshida Kenkō (1274-1338), und der geistige Zwilling von Sōgi. Die Shikō Schule stellte Bashō als einen wandernden Bettelpriester dar,

⁹ *Tōsei* war einer der frühen Haikai-Namen Bashōs.

¹⁰ Ogata, »*Bashō o dō miru ka*«, in: ders., *Bashō hikkei*, S.8.

vergleichbar mit jenen der Ji-Sekte. Dies ist die weit verbreitete buddhistische Sekte des Reinen Landes (*Jōdō*), gegründet vom Priester Ippen (1239-1289), der das *nenbutsu* (der heilige Name Amida Buddhas) rezitierend, durch die Provinzen reiste.¹¹

Chōmu, einer der Führer des Bashō-Revivals und ein Priester der Ji-Reines-Land-Sekte, verstärkte das Bild des wandernden Bettelmönchs mit seinem Buch *Bebildertes Leben von Bashō, dem Ältesten* (*Bashō ō ekotobaden*; 1792, mit Maleereien von Kanō Shōei). Es war die erste bedeutende Biografie über Bashō, die zur Hundertjahrfeier von Bashōs Tod dem Gichūji-Tempel als Opfergabe dargereicht wurde. *Bebildertes Leben von Bashō, dem Ältesten* hatte *Bebildertes Leben von Priester Ippen* (*Ippen hijiri e*) zum Vorbild und gewann tief greifenden Einfluss auf die Bashō-Rezeption. Bashō wurde als ruhelos Reisender porträtiert, spirituell erweckt durch ein tief reichendes Bewusstsein der buddhistischen Wahrheit von der Unbeständigkeit. Sein postumes Bild wurde dadurch mehr und mehr denjenigen von Saigyō und Ippen angeglichen, die beide im Laufe der mittelalterlichen Epoche mittels der Tradition bebildeter Biografien von Wanderheiligen popularisiert worden waren. Bashōs poetische und religiöse Vorgänger wurden allmählich diesem Bashō-Bild einverleibt, bis er schließlich sowohl die ultimative Verkörperung eines japanischen Wanderdichters als auch eines Haikai-Heiligen wurde. Kurzum, Brennpunkt seiner Heiligsprechung war, zumindest im Anfangsstadium, nicht nur seine Dichtkunst – das Frosch-Gedicht wurde bereits sehr früh berühmt – sondern sein volkstümliches Image. Dies führte dazu, dass Bashōs Poesie und Prosa weiterhin überwiegend im Lichte seines Lebens und seiner Person gelesen wird. Für viele wurde das zum Bewertungsmaßstab.

Masaoka Shiki und die neuzeitliche Rezeption

Masaoka Shiki (1867-1902), der Pionier des neuzeitlichen japanischen Haiku, führte eine beißende Attacke gegen Bashō in »Gespräch über Bashō« (*Bashō zōdan*), als Fortsetzung erschienen in der Zeitung *Nihon* (Japan) von 1893 bis 1894.¹² Shiki kritisierte die Bashō-Schule als Haikai-Kult, der Bashō als Gott verehere und dessen Verse als heilige Schriften betrachte. Zu dieser Zeit eine Blasphemie, erklärte Shiki, von den tausend Hokku Bashōs seien nur wenige hundert überhaupt einer Auseinandersetzung wert; der Rest wäre missraten.

¹¹ Der Proselytismus der Shikō-Schule hatte den der Ji-Sekte zum Vorbild. Diese sandte Priester aus, um mit ansässigen Gruppen zu arbeiten. Im Ji-Tempel wurden jährliche Gedenkveranstaltungen für Bashōs Seele abgehalten. Shikō erbaute eine *tsuka* für Bashō im Sōrin-Tempel, dem Haupttempel der Ji-Sekte.

¹² Masaoka Shiki, *Shū*, S. 146-189.

Shiki anerkannte dennoch, dass die übrigen Gedichte eine große Leistung darstellten, besonders diejenigen, die »Größe und Erhabenheit« (*yūkon gōsō*)¹³ erkennen ließen, aber Bashō wurde nicht länger als Haikai-Heiliger gesehen. Die Leser sollten stattdessen ein kritisches und skeptisches Auge auf seine Schriften werfen. Ungefähr zur selben Zeit entdeckte Shiki den Dichter Buson, der von den Gelehrten bisher weitgehend ignoriert worden war, und der ihm Möglichkeiten für objektive Verse jenseits von Bashō eröffnete. 1897 (Meiji 30) begann er *Der Haiku-Dichter Buson (Haijin Buson, 1899* als Buch erschienen) serienmäßig zu veröffentlichen. Darin stellte Shiki Buson über den berühmteren Bashō und erklärte ihn in darwinscher Evolutionsterminologie als »höher entwickelt«.

In *Gespräch über Bashō* verurteilte Shiki ebenso die Kettendichtung des Haikai, die er als triviales Gesellschaftsspiel betrachtete. Er verkündete, nur die Hokku, die siebzehnsilbigen Eröffnungsverse, welche er als »Haiku« bezeichnete, seien wertvoll. »Das Hokku ist Literatur. Renga und Haikai sind es nicht.« »Kettendichtung betont die Abwechslung, ein nicht-literarisches Element.«¹⁴ Kettendichtung, mit ihrer ständigen Bewegung und ihrer Anlehnung an das, was Shiki »Wissen« (*chishiki*) nannte – im Gegensatz zu »Gefühl« (*kanjō*) – war inkompatibel mit seiner Betonung einer neuzeitlichen Auffassung der literarischen Einheit und des individuellen Selbst. Mit der Meiji-Periode war Haikai als Kettendichtung mehr oder weniger verschwunden. Zurück blieben nur die unabhängigen Hokku oder Haiku. Die Charakteränderung des literarischen Genres, die Verlagerung hin zu einer neuzeitlichen literarischen Auffassung, wie sie durch Shikis Ausführungen unterstrichen wurde, in Verbindung mit der früheren Tokugawa-Rezeption Bashōs als abgeschiedener Einsiedler und Wanderer, führte jetzt dazu, dass Bashō viel mehr als einzelgängerischer Haiku-Dichter denn als geselliger Haikai-Meister verstanden wurde.

Shiki führte ebenfalls aus, dass sich das Haiku auf den Begriff des *shajitsu* oder *shasei*, »Skizzen aus dem Leben«, stützen sollte, auf die direkte, individuelle Beobachtung der äußeren Welt, worin er den Schlüssel zur Modernisierung des Haiku sah. Um die Jahre 1893 und 1894 (Meiji 26-27) begegnete Shiki einer Gruppe von Malern, die im westlichen Stil (*yōga*) arbeiteten. Der berühmteste unter ihnen war Nakamura Fusetsu. Diese führten ihn in den Begriff des *shasei* ein, ein zeichnerisches Ideal des unmittelbaren Skizzierens nach dem Leben.¹⁵

13 Als ein Beispiel für Erhabenheit und Größe wird von Shiki angegeben: »Rauher Wellengang!/Weit nach Sado hinüber spannt sich/der Himmelsfluß...« (*arumi ya Sado ni yokotau amanogawa*).«

14 »*Bashō zōdan*«, in: Masaoka Shiki, *Shū*, S. 177.

15 In »*Jōjibun*« (Beschreibende Prosa), einem im Jahre 1900 (Meiji 33) verfassten Essay, schrieb Shiki: »Fürs erste bezeichne ich das Beschreiben von wirklichen Gegenständen, so wie sie sind, *shajitsu*. Sie können ebenfalls *shasei* genannt werden.« (*Shū*, S. 367)

Anfangs benutzte Shiki *shasei* als Schlagwort, um zu einer Zeit, als das traditionelle Haikai in festen Konzepten und Konventionen erstarrt war, das »wahre Gefühl oder Empfinden« (*jikkan*) wieder aufleben zu lassen. Aber der Begriff wurde mit Objektivität und Mimesis verknüpft.¹⁶ In *Der Haiku-Dichter Buson* betrachtete Shiki Buson als den Entdecker »objektiver Schönheit« (*kyakkanteki bi*) und »aktiver Schönheit« (*sekkyokuteki bi*), im Gegensatz zu Bashō, den er für einen »subjektiven« (*shukanteki*) Dichter hielt und als Pionier »passiver Schönheit« (*shōkyokuteki bi*) ansah, was er anhand des Begriffes *sabi* (Obertöne der Stille, meditative Einsamkeit) beispielhaft darlegte. Zunächst bezog Shiki den Begriff des *shasei* sowohl auf die Natur als auch auf menschliche Angelegenheiten. Aber gegen Ende seines Lebens glaubte er, wie in seinem Essay »Sechs-Fuß-breites Krankenbett« (*Byōshō rokushaku*, 1902) dargestellt ist, dass man die Dichtkunst des *shasei* nur auf die Natur anwenden und menschliche Angelegenheiten dem neuzeitlichen Roman überlassen sollte. Eine Einstellung, die tief greifenden Einfluss auf die Zukunft des neuzeitlichen Haiku hatte.

Bashōs Fall vom Sockel der Verherrlichung hatte ironischerweise den Effekt, dass die Debatte über die relativen Verdienste von Bashōs Werk eröffnet und das Interesse neuzeitlicher Autoren jenseits der Haikai-Welt geweckt wurde, auf die dessen literarischer Einfluss während der Tokugawa-Periode überwiegend beschränkt war. Seines göttlichen Status entledigt, wurde Bashō als »menschliches Wesen« lebendig und fesselte die Vorstellungskraft neuzeitlicher Romanciers und Dichter, einschließlich der *shijin* (Dichter im freiformatigen westlichen Stil) und der neuzeitlichen Tanka-Dichter. Das Interesse wandte sich dem »Menschen« Bashō zu, dem marginalisierten Künstler, dessen Leiden an und Fremdheit gegenüber der Gesellschaft sich im neuzeitlichen Individuum wieder zu finden schienen. Beispielsweise sahen Kitamura Tōkoku (1868-1894) und Shimazaki Tōson (1872-1943), beide sowohl *shijin* als auch prominente Mitglieder des *Bungakukai* (eine romantische Bewegung, die in den 1890er Jahren aufblühte), Bashō als einen idealen »Dichter« (*shijin*)¹⁷ an.

¹⁶ Der Begriff *shasei*, der weite Verbreitung erlangte, wurde später von den so genannten japanischen Romantik-Dichtern übernommen. Dazu zählt Shimazaki Tōson, der anschließend zum Pionier des »realistischen« (*shaijitsuteki*) Schreibstils wurde, wie er von der naturalistischen Schule adaptiert worden war.

¹⁷ In dem essayartigen Gedicht »Bashō-Lesung in Matsushima« (*Matsushima ni oite Bashō o yomu*), erschienen in der Zeitschrift *Jogaku zasshi* (1892), beschreibt Tōkoku eine Reise nach Matsushima, die einer der Höhepunkte in *Oku no hosomichi* ist. Dort trifft er den Geist Bashōs und erkennt, dass dieser keine Dichtung über Matsushima verfasst hat, weil ihn die Schönheit der Landschaft in einem »erhabenen« Moment vollständig aufgezehrt hat. Bashōs Geist verschmolz mit dem der Natur. Für den ausführlich über Bashō schreibenden Tōson wurde Bashōs Leben zu einem Ideal, dem er selbst nach-

Das neuzeitliche Haiku bewegte sich ab Mitte der Meiji-Periode in zwei gegensätzliche Richtungen: einerseits hin zu den neuesten Bewegungen der zeitgenössischen Kunst und Literatur, insbesondere der Dichtung im westlichen Stil (*shi*), und andererseits hin zur erneuten Bestätigung der traditionellen und historischen Wurzeln des Haiku. Im Gegensatz zur ersten Richtung, welche die neuesten literarischen und Avantgarde-Bewegungen in das Haiku zu assimilieren versuchte, blickte die zweite auf eine frühere, traditionelle Sicht des Haikai zurück. Hirai Shōbin deutet an, dass diese beiden großen Bewegungen der Neuzeit oftmals durch Bashō bzw. Buson symbolisiert werden.¹⁸ Im Gegensatz zu Buson, der mit einer Reihe modernistischer Bewegungen und mit europäischer Dichtung assoziiert wurde, betrachtete man Bashō als einen »Japanischen Dichter«, dessen Poesie die ursprüngliche Essenz des Haiku verkörperte und der die »Japanische Tradition« repräsentierte. Kawahigashi Hekigodō (1873-1937), einer von Shikis direkten Nachfolgern, hielt Buson für den »besten Dichter der Vergangenheit und Gegenwart« (*Haikai Plauderei*; 1903)¹⁹ und kritisierte Bashōs Frosch-Gedicht wegen dessen Mangel an objektiver Beschreibung: »Wenn man untersucht, ob dieser Frosch singt oder hüpf, ob da ein Frosch ist oder mehrere sind, ob es sich um eine Nachmittags- oder Abendszene handelt oder wo sich der Autor befindet, erkennt man, dass dieser Vers zur Gänze unvollendet ist.« Shikis zweiter wichtiger Schüler, Takahama Kyoshi (1874-1959), der in Opposition zu Hekigodōs Neuer Haiku-Richtung (*Shinkeikō*) stand, favorisierte im Gegensatz dazu Bashō, insbesondere den gedämpften, eindringlichen *Sabi*-Stil des Genroku-Haikai. In einer Reihe von Artikeln in *Hototogisu* (Kuckuck) von 1903 bis 1904, zog Kyoshi die Aufmerksamkeit auf den »passiven« (*shōkyokuteki*) *Sabi*-Charakter der Genroku-Periode, den zeitgenössische Dichter zu Gunsten einer »aktiven« (*sekkkyokuteki*) Schönheit der Dichter des Bashō-Revivals ablehnten.²⁰ Kyoshi, der 1912 von der Prosa zur Haiku-Welt zurückkehrte und diese für die nächsten vierzig Jahre dominierte, betonte traditionelle Elemente, besonders die Verbindung zu jahreszeitlichen Themen, und unternahm viel, um Bashōs Ansehen als Haiku-Dichter wieder zu beleben. Kyoshi, der die Entwicklung von Subjektivität (*shukan*) betonte, bewunderte die Weise, wie Bashō die Verbindung des Subjektiven mit dem Objektiven bewerkstelligte.²¹

zweifeln suchte. Die symbolistischen Dichter (*shijin*) Kanbara Ariake (1875-1952) und Miki Rofū (1889-1964), die zunächst von der französischen symbolistischen Dichtung beeinflusst waren, fanden in Bashō ebenfalls ein japanisches Pendant. Im Vorwort zu seiner symbolistischen Lyriksammlung *Shunchōshū* (1905) schrieb Kanbara Ariake, Bashō sei der »symbolistischste Dichter der Japanischen Literatur« gewesen.

18 Hirai Shōbin, »*Kindai no haijintachi*«.

19 *Haikai manwa* (Haikai Plauderei), Shinseisha, 1903.

20 Matsui Toshihiko, »*Kindai hairon to Bashō*«, S.279.

21 Ebd. S.282-283. Als Beispiel nennt Kyoshi das Gedicht Bashōs: »Erschöpft –/ schaue nach einem Rastplatz –/ hängende Wisteria« (*kutabirete yado karu koro ya fuji no hana*).

1927 plädierte Kyoshi für den Begriff »Bedichten der Blüten und Vögel« (*kachō fūei*), der auf Bashōs Poetik Bezug nahm. Jener implizierte, dass Gefühle erwartungsgemäß durch die natürlichen Bilder hervortreten würden, sofern der Dichter Abstand nimmt von direktem Gefühlsausdruck und sich konzentriert auf eine Beschreibung der Natur im Kontext der vier Jahreszeiten.

Mizuhara Shūōshi (1892-1981), einer der führenden Schüler Kyoshis, wandte sich gegen seinen Lehrer, indem er die Neue Haiku- (*Shinkō*)-Bewegung anführte und Buson gegenüber Bashō bevorzugte. Jedoch brachen 1935 zwei der Anhänger Shūōshis, Ishida Hakyō (1913-1969) und Katō Shūson (1905-1993), mit ihm, und schlossen sich der Gruppe »Streben nach Menschlichkeit« (*Ningen tankyū*) an – unter der Führung von Nakamura Kusatao (1901-1983) – der nach einem zeitgemäßen Seelenleben suchte und dem hierbei Bashō als Inspiration diente.²² Die Gruppe *Streben nach Menschlichkeit*, welche die Haiku-Welt von 1935 an bis zur Nachkriegszeit dominierte, entfachte ein neuzeitliches Bashō-Revival, eine Periode der Forschung und der literarischen Neubeurteilung. Umfangreiche Arbeiten über die Beziehung der Texte Bashōs zu ihren klassischen und chinesischen Vorläufern wurden erstellt, und es wurde, besonders nach der Entdeckung der Tagebücher des Sora im Jahre 1943, erkannt, dass vieles in Bashōs Werk – beispielsweise *Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland* – betont fiktionale Elemente besaß. Yamamoto Kenkichi (1907-1988), ein einflussreicher Literaturkritiker und wichtiger Bashō-Gelehrter, betonte den Begriff des Haikai-Stils (*haikai-ness*) und dabei ganz besonders die Merkmale des Spiels, des Grußwortes und der Spontaneität. Ogata Tsutomu verteidigte die Idee von Dichtung als gemeinschaftliche, dialogische Tätigkeit (*za no bungaku*). Diese Forscher waren an einer Rekonstruktion des gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Kontextes für Bashōs Dichtkunst und Prosa interessiert, worin sie einen signifikanten Unterschied gegenüber der neuzeitlichen Betonung auf das Selbst und einer mimetischen Lektüre sahen. In dieser Hinsicht haben sie das Fundament für diese Studie gelegt.

22 Kaneko Tōta (geb. 1919), der aus dem Einflussbereich der *Ningen tankyū* (Streben nach Humanität) Gruppe hervorging, wurde einer der Führer der *Shakasei* (sozialer Charakter) Bewegung (um 1954) und der *Zen'ei* (Avantgarde) Haiku-Bewegung. Beide waren stark von westlichen Richtungen beeinflusst. In den 60er Jahren jedoch interessierte sich eine weitere Gruppe von Haiku-Dichtern [Iida Ryūta (geb. 1920), Mori Sumio (geb. 1919), Kusama Tokihiko (geb. 1920) und andere] unter dem Einfluss von Shūson und Hakyō für eine erneute Betrachtung der Haikai-Tradition, besonders der vormodernen Begriffe wie *haii* (Haikai-Geist), *karumi* (Leichtigkeit), *asobi* (Spiel) und *kokkei* (Witz). Dabei konzentrieren sie sich in erster Linie auf Bashō.

Die Imagisten

Die westliche Rezeption des Haiku und der Dichtung Bashōs wurde tiefgreifend von neuzeitlichen japanischen Annäherungen an das Haiku beeinflusst. Der kritische Diskurs über das Begriffspaar subjektiv/objektiv intensiviert diesen Einfluss noch. Dies ist vor allem auf die Wirkung der *Imagisten*, die in den Jahren nach 1910 in Erscheinung traten, und der in den sechziger Jahren entstandenen nordamerikanischen Haiku-Bewegung zurückzuführen. Die Imagisten waren eine kleine Gruppe englischer und amerikanischer Dichter, zu denen Ezra Pound, Amy Lowell, D.H. Lawrence, William Carlos Williams, H.D., John Gould Fletcher, F.S. Flint und andere zählten. Sie arbeiteten im London des frühen 20. Jahrhunderts, besonders zwischen 1912 und 1914, zusammen. Ihre Dichtung sollte grundlegenden Einfluss auf die Entwicklung von T.S. Eliot, Wallace Stevens und weitere wichtige Dichter des 20. Jahrhunderts haben. Wie René Taupin in der ersten Studie über die imagistische Epoche bemerkte, war der Imagismus weder Doktrin noch Schule, sondern nur eine »Assoziation einiger weniger Dichter, die für eine gewisse Zeit ... in wenigen Grundsätzen übereinstimmten.«²³ In der März-Ausgabe des Jahres 1913 von *Poetry*, definierte F.S. Flint folgende Prinzipien:

1. *Direkte Wiedergabe der »Sache«, sei sie subjektiv oder objektiv.*
2. *Verzicht auf die Verwendung von Wörtern, die nicht zur Darstellung beitragen.*
3. *Hinsichtlich des Rhythmus: Komposition in der Zeitfolge der musikalischen Phrase und nicht nach dem Metronom.*

In einem begleitenden Essay lieferte Ezra Pound in einem Satz die Definition einer vierten Regel, die Flint als »eine gewisse Doktrin des Bildes« bezeichnet:

4. *Ein »image« ist etwas, das einen intellektuellen und emotionalen Komplex innerhalb eines Augenblicks darstellt.²⁴*

Im Vorwort zu einer der frühesten imagistischen Anthologien mit dem Titel *Some Imagist Poets* (1915, 1916, 1917), herausgegeben von Amy Lowell, wurden die ursprünglichen drei Regeln auf sechs erweitert:

5. *Dichtung hervorbringen, die fest und klar ist, niemals verwaschen oder unbestimmt.*
6. *Letztendlich glauben die meisten von uns, dass die wirkliche Essenz der Dichtung Konzentration ist.*

²³ Taupin, S. 127.

²⁴ Pound, »A Few Don'ts by an Imagiste.« Pound fährt fort: »Die Darstellung eines solchen Komplexes innerhalb eines Augenblicks erzeugt ein Gefühl plötzlicher Befreiung und Lösung aus zeitlichen und räumlichen Schranken; ein Gefühl jähren Wachsens, wie wir

Die Imagisten betonten Konzentration, Direktheit, Präzision und die Unabhängigkeit von metrischen Gesetzen und strebten ein einzelnes, üblicherweise visuelles, dominantes dichterisches Bild oder eine Abfolge verwandter Bilder an. Der imagistische Dichter beabsichtigte Gefühle mitzuteilen, ohne sie direkt zu artikulieren. Dieses Ziel könne erreicht werden, indem ein »Objekt«, oder wie es T.S. Eliot nannte, eine »gegenständliche Entsprechung« (»objective correlation«) präsentiert wird, die im Leser ein besonderes Gefühl erzeuge, ohne dass es der Dichter ausspricht.²⁶ Obgleich es den Imagisten nicht bewusst war, funktionierte das Jahreszeitenwort (*kigo*) im Haikai, verankert im gemeinsamen Gedächtnis, wie eine gegenständliche Entsprechung. Es war imstande, durch das, was als objektive Beschreibung der Natur oder der äußeren Welt erschien, Gefühle im Leser zu erwecken.

Auch den Begriff der *Juxtaposition* (Nebeneinanderstellung, d.Üb.) hob Pound hervor und betonte insbesondere scharfe Kontraste in Struktur und Farbe, die oft lebhaftere, dichte Metaphern hervorbringen – ein Begriff, der, wie wir sehen werden, im Herzen der Haikai-Vorstellung liegt. In einem Artikel in *Fortnightly Review* (1.9.1914), mit dem Titel »Vortizismus«, schrieb Pound:

»Ein Chinese sagte einmal vor langer Zeit, dass ein Mensch, der das, was er zu sagen hat, nicht in zwölf Zeilen fassen kann, lieber schweigen solle. Die Japaner haben die noch kürzere Form des *Hokku* entwickelt.

*Die abgefallne Blüte fliegt an ihren Ast zurück:
Ein Schmetterling.*

Das ist der Inhalt eines sehr berühmten *Hokku* ...

Das »Ein-Image-Gedicht« ist eine Form der Überlagerung (auch »Superposition« d.Üb.); das heißt, es ist eine Vorstellung, die über eine andere geschichtet ist. Diese Form fand ich von Nutzen, um aus der Sackgasse herauszukommen, in der ich nach meinem Erlebnis in der Metro verblieben war. Ich schrieb ein Gedicht von dreißig Zeilen und vernichtete es, weil es ein Werk »untergeordneter Spannkraft« war, wie wir das nennen. Sechs Monate später machte ich ein Gedicht, das bloß halb so lang war; ein Jahr danach schrieb ich folgenden *Hokku*-ähnlichen Satz:

es vor großen Kunstwerken erleben.« (im Deutschen zit. nach H. Hartung, *Masken und Stimmen. Figuren moderner Lyrik*, S.55f.)

25 Zitiert nach Pratt, S.22.

26 »Der einzige Weg, ein Gefühlserlebnis künstlerisch zu gestalten, besteht im Auffinden einer »gegenständlichen Entsprechung«; mit anderen Worten: einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen, die Formel dieses besonderen Erlebnisses sein sollen; so daß, wenn die äußeren Tatsachen, die sinnlich wahrnehmbar sein müssen, gegeben sind, das Erlebnis unmittelbar hervorgerufen wird.« (Eliot, »Hamlet und His Problems«. In: ders., *Selected Prose*, S.48, hier zit. nach T.S. Eliot, *Werke* 3, *Essays* II, S.98.)

*Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Zweig.*

Freilich wird es sinnlos bleiben, solange man nicht in eine gewisse Denkbewegung geglitten ist. In einem Gedicht dieser Art versucht man, den genauen Zeitpunkt festzuhalten, in dem eine äußere, objektive Sache in eine innere, subjektive Sache umgebildet wird, bzw. umspringt.«²⁷

Pounds »Superposition« beinhaltet die Überlagerung eines Bildes mit einem anderen. Später bewegte er sich zu reiner Juxtaposition, bzw. zu einer zeitlichen Abfolge von Bildern, die nicht mehr auf eine Singularität reduziert werden können. Dieser Aspekt des Imagismus, dessen Interesse es nicht so sehr war, Gegenstände zu reproduzieren als sie in Bewegung zu bringen (Pound nannte es später *Vortizismus*), wird in den frühen Ausgaben des Magazins *Poetry* im April 1913 deutlich.

*Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:
Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Zweig.*

Hier präsentierte Pound nicht nur zwei Zeilen, sondern fünf sich überschneidende Wahrnehmungen, in denen »eine äußere, objektive Sache in eine innere, subjektive Sache umspringt«. Moderne Poesie und Kunst, wie sie partiell durch die Imagisten verkörpert wurde, betonte den Begriff der Juxtaposition, und versuchte, von der darstellenden Kunst (»representational art«) ausgelöste Erwartungen zurück zu drängen. Darstellung wurde ersetzt durch den Begriff der »Realisation« oder durch den der Collage, beide brachen mit einer darstellenden Ebene. Das Haikai betonte faktisch den Begriff der Juxtaposition, aber dieser unterscheidet sich signifikant von dem modernen Begriff einer nicht-darstellenden (»non-representational«) Collage. Hierbei ist häufig eine zweifache Lesart der nebeneinander gestellten Texte erforderlich: einerseits als parataktische Collage, andererseits als darstellendes Fragment einer größeren Szene oder Erzählung.

Haiku in englischer Sprache

In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts entstand in Amerika plötzlich ein großes Interesse für die japanische Kultur und Religion, insbesondere für den Zenbuddhismus und das Haiku. Alan Watts, D.T. Suzuki, die Dichter aus San Francisco, die Beatniks (in New York) – besonders Jack Kerouacs *The Dharma Bums*, ein Bestseller um einen Haiku-dichtenden Protagonisten (Gary Snyder stand hier Pate) – und amerikanische wissenschaftliche Übersetzer wie Donald Keene leisteten ihren Beitrag an dem populären Interesse für das Haiku.

²⁷ Pound, »Vorticism«, S.465; hier zit. nach: Ezra Pound, *motz el son – Wort und Weise*, S.125f.

Aber am einflussreichsten waren R.H. Blyth, Kenneth Yasuda sowie Harold Henderson mit ihren Büchern, – dem vierbändigen *Haiku* von Blyth (veröffentlicht zwischen 1949 und 1952), Yasudas *Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English* (1957) und Hendersons *Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki* (1958) – die eine sich weit verbreitende Faszination für das Haiku erzeugten. Sie schufen damit die Voraussetzung für eine angloamerikanische Haiku Bewegung, die in den Sechzigern aufblühte und bis heute andauert.²⁸

Pound und den Imagisten folgend, richtete Blyth seine Aufmerksamkeit auf den »konkreten Gegenstand«, jedoch ohne Bezugnahme auf den von Pound betonten »intellektuellen und emotionalen Komplex«. Für Blyth war Haiku die Dichtung der »bedeutungsvollen Berührung, des Geschmacks, des Klangs, des Anblicks und des Geruchs«, »die Dichtung der Empfindung«²⁹ – im Gegensatz zu einer Dichtung des Gedankens und des Gefühls. Darüber hinaus glaubte Blyth, beeinflusst von D.T. Suzukis Sichtweise des Zen, dass das Lesen und Dichten von Haiku eine spirituelle Erfahrung sei, innerhalb derer sich Dichter und Natur vereinigten. Zen, der in vielen Schriften Blyths nicht mehr vom Haiku unterschieden werden kann, wurde betrachtet als »ein Geisteszustand, in dem wir nicht von anderen Gegenständen getrennt sind, in denen wir wirklich mit ihnen identisch sind und dabei doch unsere eigene Individualität bewahren.«³⁰ »Haiku heißt eine Sache begreifen, indem wir unsere eigene ursprüngliche und essentielle Einheit mit ihr realisieren.«³¹ Im letzten seiner *Haiku*-Bände ging Blyth gar so weit festzustellen, das Haiku sei ein sich »selbst-auslöschendes« Mittel, um »das Ding-an-sich« zu erfassen: Wenn das letzte spirituelle Ziel erreicht ist, wird das Haiku entbehrlich.³² Diese Auffassung des Haiku als einer spirituellen Verschmelzung von Subjekt und Objekt hatte grundlegenden Einfluss auf die nachfolgende westliche Haiku-Rezeption. In *The Way of Haiku* (1969) schrieb J.W. Hackett, einer der Wegweiser der amerikanischen Haiku-Bewegung: »Ich schrieb in der Überzeugung, dass die besten Haiku aus direkter und unmittelbarer Erfahrung der Natur geschaffen sind und diese intuitive Erfahrung in allen Sprachen ausgedrückt werden kann. Das Wesen des Haiku ist grundlegend existentiell und erfahrungsorientiert, es ist nicht literarisch.«³³ Bestimmte Elemente

28 Ebenfalls 1958 wurde Nippon Gakujutsu Shinkōkai's *Haikai and Haiku* veröffentlicht, die erste seriöse Einführung in das Haikai in englischer Sprache.

29 Blyth, *History of Haiku*, 1:25,28.

30 Blyth, *Haiku*, 1:iii.

31 Ebd., 2:vii.

32 Für Blyth ist das Haiku kein besonderes Genre, sondern stellt eine Perspektive und ein Bewusstsein dar, das vereinzelt sowohl in der gesamten englischen Literatur als auch in westlichen philosophischen Schriften, inklusive derer R.W. Emersons, auffindbar ist.

33 Hackett, *Way of Haiku*, S.ix.

in Bashōs Poetik – wie z.B. der Begriff des »Selbst-und-Objekt-als-Eines« (*butsuga ichinyo*) und »dem Schöpferischen folgen« (*zōka zuijin*) – haben zwar äußerlich Ähnlichkeit mit den Zen-inspirierten Interpretationen, aber sie können nicht in erster Linie aus dem Zenbuddhismus abgeleitet werden. Sie haben, wie wir noch in Kapitel 9 sehen werden, weniger mit einer unmittelbaren Vereinigung von Dichter und Natur zu tun, als mit dem Bedürfnis des Dichters, die kulturelle Landschaft zu verändern und sich gleichzeitig in ihr zu verwurzeln.

In *The Japanese Haiku* betonte Kenneth Yasuda, wie zuvor schon Blyth, den »Haiku-Moment«, in dem der Dichter »eine erleuchtete, Nirvana-ähnliche Harmonie« erreiche und die »Natur des Dichters mit seiner Umgebung vereinigt sei«. ³⁴ Dieser »Haiku-Moment«, der seine ultimative Verwirklichung in Bashōs Dichtung finde, ist durch drei Elemente gekennzeichnet (»wo«, »was«, »wann«). Im folgenden Gedicht ist dies beispielhaft dargestellt (nach der Übersetzung von Yasuda):

Wo	<i>Auf einen dürrn Ast</i>
Was	<i>setzt sich eine einsame Krähe</i>
Wann	<i>Herbstabend nun</i> ³⁵

Das Jahreszeitenwort, welches das »Wann« repräsentiert, »ist ein ästhetisches Symbol für den Sinn der Jahreszeiten, der aus dem Einssein von Mensch und Natur hervorgeht. Seine Funktion ist es, diese Einheit zu symbolisieren.« Nach Yasudas Ansicht vermeidet der Haiku-Dichter »Metaphern, Gleichnisse oder Personifikationen.« »Metaphern sind für den Haiku-Dichter immer eine Einmischung. Sein Ziel ist es, die Sache wiederzugeben, auf dass diese in ihrem eigenen einzigartigen Selbst erscheint, ohne Referenz zu etwas anderem als sich selbst.« ³⁶ Der Versuch, die Funktion der Metapher zu leugnen, der auch in Blyths Schriften auftritt, übersieht, dass das Haikai, wie alle Dichtung, hochgradig metaphorisch ist: Der grundsätzliche Unterschied ist, wie wir sehen werden, dass die metaphorische Funktion eher implizit als explizit ist, und häufig in einem polysemantischen Ausdruck oder in einem Wort verschlüsselt wird.

Pauline Yu erörtert in ihrer Diskussion der chinesischen Dichtung, dass die westliche Metapher einem grundlegenden Dualismus zuneige – sie vertritt die These einer Disjunktion von zwei Bereichen – in der Regel dem Konkreten und Abstrakten oder dem Physischen und Metaphysischen. In diesem Zusammenhang tendiere Dichtung dazu, einen transzendentaleren, häufig spirituellen Bereich, konkret oder physisch auszudrücken. Die Natur diene als Vehikel, um eine abstraktere, transzendentalere Welt zu verstehen, der Priorität verliehen wird. ³⁷ Diese Art

³⁴ Yasuda, S.24.

³⁵ Ebd., S.41.

³⁶ Ebd., S.49-51.

³⁷ Yu, S.17-19.

der Metapher, die im Grunde nur einen beschränkten Typus repräsentiert, erscheint selten in Bashōs Haikai, wenn überhaupt. Natur existiert als etwas Konkretes, sie erscheint in den Augen des Betrachters als Unmittelbares und wird als solches geachtet. Gleichzeitig jedoch kann Natur impliziterweise eine semi-metaphorische Funktion besitzen, insbesondere als Projektion des inneren oder äußeren Zustandes des Dichters oder des Empfängers. Die Funktionen natürlicher Symbolik, sowohl auf wörtlicher wie auch auf bildlicher Ebene, lassen I.A. Richards bekannte Unterscheidung zwischen »Vehikel« und »Tenor« hinfällig erscheinen. Wie wir später sehen werden, funktioniert das Bild eines *Hokku* im Allgemeinen sowohl metonymisch, als Teil einer größeren Szene, als auch semi-metaphorisch, als Reflexion oder Ausdruck einer anderen Sphäre, die üblicherweise innerhalb der direkten Welt des Sprechers oder Empfängers existiert.

Harold Hendersons *Introduction to Haiku*, eine aktualisierte Version eines früheren Buches mit dem Titel *The Bamboo Room* aus den 30er Jahren, gab der in den 1960er Jahren entstehenden nordamerikanischen Haiku-Bewegung einen wichtigen Impuls. Im Gegensatz zu Blyth und Yasuda betrachtete Henderson das Haiku nicht als spirituelle oder ästhetische Erfahrung und schwächte die Idee der Zen-Erleuchtung ab. Stattdessen lenkte er die Aufmerksamkeit auf die »Obertöne«, auf die stark suggestive Qualität guter Haiku, auf Techniken der Verdichtung und Auslassung. Er betonte die Bedeutung des Lesers, der am Prozess der Assoziation mitwirkt. Im Gegensatz zu Yasuda, der der Ansicht war, dass das Haiku nur einen Schwerpunkt haben solle, lenkte Henderson die Aufmerksamkeit auf die Relevanz des Schneidewortes. Dieses zerteilt das Haiku, es erschafft zwei Zentren und erzeugt häufig das, was Yasuda »das Prinzip interner Gegenüberstellung« nannte: eine implizite Gegenüberstellung, Gleichsetzung oder Kontrast zwischen zwei getrennten Elementen – eine Dynamik, die er als Hauptcharakteristik von Bashōs Dichtung ansah, und die sich überschneidet mit Pounds Begriff der »Superposition«.³⁸

Die erste wichtige Haiku-Anthologie auf Englisch, *Haiku Anthology* (1974), herausgegeben von Cor van den Heuvel, lässt den tiefen Einfluss von Blyth, Yasuda und Henderson erkennen.³⁹ Viele der Haiku, die gewöhnlich dreizeilig dargestellt sind, fokussieren auf Augenblicke intensiver Wahrnehmung, besonders auf die sensorischen Aspekte kleiner physischer Objekte, oder auch auf einen besonderen Augenblick in der Zeit, gemeinhin bezeichnet als »Haiku-Moment«. Wie Geraldine Little, die an der *Haiku Anthology* mitgewirkt hat, bemerkt, »ist für mich der Reiz am Haiku seine Philosophie der Welt als Sandkorn, sein Hier und Jetzt.«⁴⁰ Anita Virgil, eine andere Mitwirkende, schreibt:

38 Henderson, S.18.

39 Die erste Ausgabe (1974) enthält ungefähr 200 Haiku, die zweite, 1986 veröffentlicht, fügte etwa 500 Haiku und verwandte Formen hinzu.

40 van den Heuvel, S.261.

»Ich sah das Haiku als logische Erweiterung all dessen, was ich wusste und schätzte: als sparsame und essentielle Zeichnung, die den Teil und das Ganze vereint, Natur im weitesten Sinne – die Natur aller Dinge in der Welt: deren einzigartige Identität und dennoch deren Gleichheit, deren Dahinschwinden und deren ewige Beschaffenheit.«⁴¹ Die Mehrzahl dieser englischen Haiku ebenso wie die der Haiku-Übersetzungen aus dem Japanischen ist im Stil der Imagisten und Modernisten wie Stevens, Eliot und Williams gehalten. Diese englischen Haiku, die häufig Großbuchstaben und Standardzeichensetzung wegließen, besitzen ihren eigenen inneren Rhythmus und sind in einem knappen sparsamen Stil verfasst, der auch die Übersetzungen von Bashō beeinflusst hat, ebenso wie diejenigen dieser Studie.

Wie diese kurze Übersicht über die angloamerikanische Rezeption zeigt, wurde das Haiku als eine Dichtkunst des Objekts (insbesondere kleiner Gegenstände), der »Empfindung« und des Moments verstanden. Ebenfalls gibt es eine starke Tendenz, das Haiku innerhalb eines spirituellen Kontextes zu behandeln oder aber in einer autobiografischen, persönlichen Art und Weise, insbesondere als »Haiku-Erfahrung«. Haiku in englischer Sprache übernahmen die Doktrinen der Imagisten und der frühen Dichter der Hochmoderne, aber mit wichtigen Unterschieden. T.S. Eliots Begriff der »gegenständlichen Entsprechung«, der ein Ziel der Imagisten verkörperte, war in anti-romantischer Absicht gebildet. Er betonte das Unpersönliche, unterstrich die Kunstfertigkeit und trennte den Dichter von persönlicher Erfahrung. In »Tradition and Individual Talent« (1919) schrieb Eliot: »Dichten heißt nicht, seiner Gefühlswelt freien Lauf lassen, wohl aber: sich von seinen Gefühlen befreien; Dichtung ist nicht Ausdruck der Persönlichkeit, sondern eine Art Befreiung von der Persönlichkeit.«⁴² Indem sie die Einheit von Dichter und Gegenstand hervorhoben, transformierten Autoren wie Blyth und Yasuda jene »Unpersönlichkeit«, die die Imagisten betonten, in einen stark subjektiven, persönlichen Moment, der eng mit dem spirituellen Zustand des Dichters zusammenhängt.

In der Tat neigten westliche Gelehrte dazu, Bashō als autobiografischen, konfessionellen Dichter zu sehen, der Teil einer größeren literarischen und kulturellen Tradition ist, die die Begriffe »Wahrheit«, »Tatsache« und »Aufrichtigkeit« favorisiert. Ein westlicher Wissenschaftler formuliert in einer wichtigen Studie über den Ich-Roman (*watakushi-shōsetsu*): »In einer Kultur, die »Realität« nur als unmittelbare Erfahrung der natürlichen Welt betrachtet, überrascht es nicht, dass Literatur eher zu einem Bericht oder einer Transkription dieser Erfahrung wird, als zu ihrer imaginativen Rekonstruktion.«⁴³ Die Sichtweise der

41 Ebd. S.272.

42 Eliot, »Tradition and the individual talent«. In: ders., *Selected Essays*, S.42-43. (im Deutschen zit. nach T.S. Eliot, *Essays I*, S.355).

43 Fowler, S.12.

japanischen Literatur als einer Literatur, die »unmittelbare Erfahrung« schätzt und »imaginative Rekonstruktion« abwertet, ist, ebenso wie Shikis Begriff der Skizze (*shasei*), eine moderne japanische Konstruktion, die sich unter erheblichem westlichen Einfluss herausbildete und im Widerspruch zum Gros der Haikai-Poetik steht.⁴⁴

Die moderne Rezeption der Dichtung Bashōs neigt dazu, entweder deren Objektivität oder deren Subjektivität zu betonen, gewöhnlich jeweils auf Kosten des erkannten Gegenteils. Sie ignoriert das, was ich »Haikai-Imagination« nenne. Wie wir sehen werden, ist einer der bemerkenswerten Aspekte von Bashōs Dichtung deren scheinbar paradoxe Koexistenz unterschiedlicher Text- und Wahrnehmungsebenen: symbolisch und wortgetreu, monologisch und dialogisch, referentiell und parodierend, objektiv und subjektiv, persönlich und unpersönlich, metaphorisch und metonymisch, Abbildung und Collage. Diese wird hauptsächlich ermöglicht durch die grundlegende Haikai-Prämisse, wonach die Bedeutung des Textes relativ ist und abhängig von seinem Kontext, der Gegenstand konstanter Veränderung ist. Zum Beispiel existiert das Jahreszeitenwort (*kigo*), ein fundamentaler Baustein des Hokku, oft gleichzeitig auf mehreren Achsen bzw. in unterschiedlichen Kontexten: als Referenz an eine äußere Szene, als implizite Metapher oder als Erweiterung der Gemütsverfassung des Dichters, als komplexes literarisches und kulturelles Zeichen und als Gruß an den Adressaten. Die erste ist äußerst objektiv und referentiell; die zweite tendiert dazu höchst subjektiv zu sein; die dritte ist häufig besonders fiktional und intertextuell; und die vierte stellt eine performative Äußerung dar.

Ein typisches Hokku von Bashō stellt eine Naturszene vor, die ebenfalls als Reflexion der Gemütsverfassung des Dichters oder des Empfängers gelesen werden kann. Dies gilt sogar, wenn das Gedicht vollkommen gegenständlich und ausschließlich der Natur gewidmet erscheint, wie das folgende:

*Im Wasser verborgen –
die Zwergtaucher vom Biwa-See
am Jahresende*

*kakurekeri / shiwasu / no / umi / no / kaitsuburi
hidden / Twelfth-Month / 's / lake / 's / grebe*⁴⁵

Dieses Hokku, das Bashō gegen Ende des zwölften Monats von Genroku 3 (Jan. 1691), vermutlich in Ōmi dichtete, beschreibt die Zwergtaucher (*kaitsuburi*), kleine Vögel, die auf der Oberfläche des Biwa-Sees treiben und gelegentlich unter Wasser tauchen und »sich verbergen« (*kakurekeri*), bevor sie an einer unerwarteten Stelle wieder auftauchen. Der umfassendere Kontext, der durch

44 Zu diesem Problem siehe Tomi Suzuki, *Narrating the Self*.

45 In einer Variante steht »entkommen« (*nogarekeri*) statt »verborgen« (*kakurekeri*).

»Zwölfter Monat« (*shiwasu*, wörtl.: »Lehrer laufen umher«) – ein Jahreszeitenwort für den Winter und das Jahresende, wenn sich alle damit abhetzen, Reinezumachen und ihre finanziellen Konten auszugleichen – angedeutet wird, impliziert den Beobachter als zurückgezogen lebende Person, frei von Sorgen, jemand, der die Muße hat, in der umtriebigen Zeit des Jahres Zwergtaucher zu beobachten. Diese Form der Haikai-Lektüre unterscheidet sich signifikant sowohl von einer imagistischen Leseweise der »gegenständlichen Entsprechung« als auch einer amerikanischen Zen-Lesart, die das Subjekt mit dem Objekt verschmelzen lässt. Basierend auf impressionistischen Details und verschlüsselten Wörtern wie *shiwasu* ist der Leser gefordert eine metonymische und kontextabhängige Vorstellung zu entwickeln, die diese Szene ausfüllt. Das Ungesagte ist ebenso wichtig wie das Gesagte. Der Betrachter oder Sprecher bleibt unerwähnt und doch ist es dessen implizite Gegenwart, die das Gedicht erschließen lässt. Auf den ersten Blick scheint das Hokku auf eine scheinbar unbedeutende Nebensache zu fokussieren, aber im Auge des Betrachters entfaltet es sich Schritt für Schritt und erzeugt eine Spannung zwischen dem kleinen Objekt und der angedeuteten Landschaft, bzw. zwischen dem besonderen Moment und dem größeren Fluss der Zeit.

Die Möglichkeit des Haikai-Textes, rekontextualisiert, ergänzt, erweitert und verändert zu werden, diene zugleich einer Mannigfaltigkeit von Funktionen, wie das folgende Hokku zeigt, das Bashō zu Beginn des Jahres 1692 (Genroku 5) im Alter von 49 Jahren verfasste:

*Ein Frühling, den keiner sieht –
Pflaumenblüten
auf der Rückseite des Spiegels*

*hito / mo / minu / haru / ya / kagami / no / ura / no / ume
person / also / not-see / spring / : / mirror / 's / back / 's / plum*

In die Rückseite eines Spiegels, üblicherweise unbeachtet, sind Pflaumenblüten (*ume*) eingraviert, die abseits menschlicher Blicke bleiben. Das Hokku erfüllt eine sozio-religiöse Funktion als ein *saitangin*, oder Neujahrsge-dicht, und feiert die Ankunft des neuen Jahres, indem es die, im ersten Monat blühenden, wohl riechenden Pflaumenblüten beschreibt. Gleichzeitig legt der biografische Kontext – Bashō ging zu dieser Zeit in Klausur und sonderte sich dabei sogar von seinen Schülern ab – eine symbolische, allegorische Leseweise nahe, in der die hinter dem Spiegel verborgenen Pflaumenblüten Bashōs Wunsch nach Einsamkeit, nach einem Rückzug von der Welt, ausdrücken.

In ihrer einfachsten Form »sagt Dichtung eine Sache und meint eine andere«. Wie der zeitgenössische Kritiker Michael Riffaterre darlegt, ist ein poetischer Text durch Umwege gekennzeichnet: durch Verschiebung (z.B. Metapher, Metonymie), Verzerrung (Mehrdeutigkeit, Übertreibung, Widerrede) und die

Erschaffung eines textuellen Raums (Symmetrie, Reim). Jene gefährden die erste Lektüreebene, nämlich die der Wörter als »literarischer Darstellung der Realität«. ⁴⁶ Diese Inkompatibilitäten bewirken, dass der Leser zur zweiten Ebene der Lektüre umschwenkt, wo er verschiedene Codeumwandlungen der ersten Ebene vollführt und Wörter als Teil anderer Netzwerke bzw. Zeichensysteme liest. Der Mangel an offenkundigen Merkmalen solcher Umwege im Hokku, in Kombination mit dem westlichen Begriff des »Haiku-Moments«, verleitet zeitgenössische Leser häufig dazu, bei der Lektüre von Bashōs Haikai auf der ersten Ebene zu verweilen, die die offensichtlichste und augenfälligste darstellt. Im Gegensatz zu den Danrin-Haikai, die sich am Fantastischen und Absurden erfreuten, legten die Genroku Landschafts-(*keiki*)-Haiku, zu denen auch Bashō reife Haikai zählen, Wert auf Plausibilität. Sie beschreiben die äußere Welt »wie sie ist«. Daraus resultiert die Existenz einer einflussreichen zeitgenössischen Strömung, die Bashōs Haiku lediglich auf der Ebene des Dargestellten liest. Bashōs Haikai fordern vom Leser aber nicht nur auf die zweite Ebene zu schwenken, sondern, im Widerspruch zu Riffaterres Modell, zugleich die erste Ebene aufrecht zu erhalten. Auf diese Weise wird eine zweifache Sicht erschaffen, die es dem Rezipienten erlaubt, Gewinn aus der Disjunktion bzw. der Resonanz zwischen beiden Ebenen zu ziehen.

Eine von Bashōs Neuerungen Mitte der 1680er Jahre war die Darstellung von äußerer Landschaft mit subtilen, emotionalen Konnotationen. Beispielsweise birgt, so Shikō und andere Schüler, der aus einem alten Teich aufsteigende Klang des Wassers des berühmten Frosch-Gedichtes sowohl Auge als auch Ohr eines Einsiedlers, der achtsam gegenüber winzigsten Veränderungen ist. Dies suggeriert eine besondere meditative Einsamkeit, die manchmal als *Sabi* bezeichnet wird: Der Klang des Wassers vertieft paradoxerweise die Wahrnehmung der umliegenden Stille. Für Shikō und andere Haikai-Leser erscheint die ungezeigte und nicht beschriebene Welt des Frosch-Gedichts von großer, wenn nicht sogar von größerer Bedeutung als das sichtbare Detail. Die Aufmerksamkeit des Lesers gleitet hin und her zwischen diesen Details und den im universellen Schauplatz verborgenen Optionen. Diese Spannung ist es, die dem Gedicht seine besondere Kraft gibt. Kurz gesagt, den Leser des Haikai erfreute das berühmte Frosch-Gedicht sowohl als gegenständliches, »unmittelbares« Hokku über einen Frosch, der in einen alten Teich springt, als auch als parodierende, haikai-eske Infragestellung eines klassischen Topos, und ebenso als subjektives Gedicht, das Atmosphäre und Nuancen der Zurückgezogenheit und der Einsamkeit erkundet. Dieser Spielraum an Lesarten entwickelte sich aus der Haikai-Imagination, die das Hokku als einen Text in unaufhörlicher Bewegung versteht, der sich selbst aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu erkennen gibt.

Haruo Shirane ist »Shincho Professor« für Japanische Literatur und Kultur in der Abteilung für Ostasiatische Sprachen und Kulturen an der Columbia Universität, New York. Er gilt als Spezialist für vormoderne und frühe moderne japanische Literatur und Kultur und publizierte eine Reihe von Werken zur Lyrik, Prosa, Poetik, Literaturtheorie und Kulturgeschichte.

Seine Hauptwerke sind: *The Bridge of Dreams: Poetics of The Tale of Genji* (Stanford University Press, 1987) und dessen japanische Ausgabe: *Yume no ukihashi: Genji monogatari no shigaku* (Chuo koronsha, 1992). Das Buch wurde mit dem Kadokawa Gen'yoshi Preis für die beste Studie japanischer Literatur ausgezeichnet.

1997 veröffentlichte er *Traces of Dreams: Landscape, Cultural Memory, and the Poetry of Bashō* (Stanford University Press), aus dem das vorliegende Kapitel stammt. Dieses wurde 1998 mit dem Haiku Society of America Book Award prämiert. 2001 erschien die japanische Ausgabe als *Bashō no fukei bunka no kioku* (Bashōs Landschaft, Kulturelles Gedächtnis; Kadokawa shoten), und erhielt 2002 den Ishida Hakyu Preis.

Er ist Mitherausgeber und Autor von *Sozosareta koten, kanon keisei, koku-min kokka, Nihon bungaku* (Shinyosha, 1999) und von *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature* (Stanford University Press, 2000).

Außerdem ist er Herausgeber und Übersetzer frühmoderner japanischer Literatur: *An Anthology, 1600-1900* (Columbia University Press, 2002), ein Werk von über 1000 Seiten und 200 Illustrationen, worin eine Reihe neuer Genres aus dem 18. und 19. Jahrhundert (z.B. *kibyoshi, sharebon, ninjobon, gokan, yomihon*) vorgestellt werden, die im Westen bisher weitgehend ignoriert wurden. Gerade beendet wurde: *Classical Japanese: A Grammar and Reader*, ein Buch sowohl für Anfänger als auch für Fortgeschrittene, das Studenten ohne fortgeschrittene Japanisch-Kenntnisse bei der Lektüre von Texten der Nara bis zur Meiji-Periode unterstützt.

Literatur:

- Blyth, Reginald H. *A History of Haiku*. 2 Bde. Tōkyō: Hokuseidō Press, 1963, 1964.
 Blyth, Reginald H. *Haiku*. 4 Bde. Tōkyō: Hokuseidō Press, 1949-52.
 Eliot, Thomas Stearns. *Essays I*. In: Werke 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
 Eliot, Thomas Stearns. *Essays II*. In: Werke 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969.
 Eliot, Thomas Stearns. »Hamlet and His Problems«, 1919. In: *Selected Prose of T.S. Eliot*, Hg. Frank Kermode, S.45-49. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
 Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. 3 Bde. London: Faber and Faber, 1951 (EA 1919).
 Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession*. Berkeley: University of California Press, 1988.
 Hackett, J.W. *The Way of Haiku*. Tōkyō: Japan Publications, 1969.

- Hanami-guruma* (Blütenschau-Kutsche). 1702. Porträts der Genroku Haikai-Dichter, einschließlich Bashōs. Von Tashi (anonym veröffentlicht). In: *Genroku haikai shū*, Hg. Ōuchi Hatsuo, Sakurai Takejirō und Kira Sueo. S.377-491. Shin Nihon koten bungaku taikei 71. Iwanami shoten, 1994.
- Hartung, Harald. *Masken und Stimmen. Figuren moderner Lyrik*. München/Wien: Hanser, 1996.
- Henderson, Harold G. *An Introduction to Haiku: An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1958.
- Hirai Shōbin. »Kindai no haijintachi« In Band 3 von *Bashō kōza*, Bashō kōza henshūbu, S.120-132. Yūseidō, 1983.
- Kanbara Ariake. *Shunchōshū*. Meicho fukkoku zenshū. Nihon kindai bungakukan, 1968 (EA 1905).
- Pound, Ezra. »A Few Don'ts by an Imagiste«. In: *Poetry*, (Mar. 1913).
- Pound, Ezra. *motz el son – Wort und Weise*. Zürich, 1957.
- Pound, Ezra. *Personae: The Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. New York: New Directions Pub., 1926.
- Pound, Ezra. »Vorticism«. In: *Fortnightly Review*, n.s. 92 (old series 102). (1.9.1914), S.461-471.
- Pratt, William, (Hg.). *The Imagist Poem*. New York: Dutton, 1963.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Suzuki, Tomi. *Narrating the Self: Fictions of Japanese Modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Taupin, René. *L'influence du symbolisme français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920)*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1929.
- Toshihiko, Matsui, (Hg.). *Masaoka Shiki shū*. Nihon kindai bungaku taikei 16. Kadokawa shoten, 1972.
- Toshihiko, Matsui. »Kindai hairon to Bashō«. In Band 7 von *Bashō no hon*, Konishi Jin'ichi, S.251-294. Kadokawa shoten, 1970.
- Tsutomu, Ogata, (Hg.). *Bashō hikkei*. Bessatsu kokubungaku 8. Gakutōsha, 1980.
- van den Heuvel, Cor, (Hg.). *The Haiku Anthology*. Garden City, N.Y.: Doubleday, Anchor Press, 1974.
- Yasuda, Kenneth. *The Japanese Haiku: Its Essential Nature, History, and Possibilities in English*. Rutland, Vt., und Tōkyō: Tuttle, 1957.
- Yu, Pauline. *The Reading of Imagery in the Chinese Poetic Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Ruth Franke

Amerikanische Haiku*jisei* – death poems – Sterbegedichte

Das Wissen um die Unabänderlichkeit des Todes ist in den meisten Kulturen ein Teil des Lebens. Bei den Japanern, denen man nachsagt, dass der Tod für sie eine besondere Anziehungskraft besitzt, hat dies zu der jahrhundertealten Tradition des *jisei* geführt. Wenn ein Dichter den Tod nahen fühlte, regelte er nicht nur seine weltlichen Angelegenheiten, sondern verfasste ein Abschiedsgedicht in Tanka- oder Haiku-Form, das geprägt war von Religion, Kultur und der Haltung dem Tod gegenüber – eine Art literarisches Vermächtnis.

Diese Tradition, von Zen-Mönchen, Samurai und dem japanischen Adel begonnen und bis heute erhalten, hat sich in der westlichen Welt nie wirklich durchgesetzt, was wohl an der Verschiedenheit der Kulturen und ihrer Einstellung zum Tod liegt. Nur in den USA werden Sterbegedichte häufiger geschrieben. Deshalb möchte ich zum Abschluss meiner Serie über amerikanische Haiku eine (natürlich subjektive) Auswahl dieser Gedichte vorstellen und sie mit japanischen *jisei* vergleichen.

Zu den amerikanischen *death poems* muss man allerdings sagen, dass die Mehrzahl wohl nicht kurz vor dem Ableben geschrieben wurde. Aber auch in Japan verfassten viele Dichter ihre für den Nachruhm wichtigen *jisei* oft schon im Laufe des Lebens, um auch bei einem plötzlichen Tod ein würdiges Abschiedsgedicht zu hinterlassen. Hier wie dort spielt sicher auch der literarische Ehrgeiz eine Rolle. »Mitten im Leben sind wir vom Tod umfungen« (Luther) – jedes Haiku sollte eigentlich ein *jisei* sein. Bashō weigerte sich mit dieser Begründung, ein besonderes Sterbegedicht zu verfassen.

Was veranlasst gerade Amerikaner, sich mit Sterbegedichten zu befassen? Das kann man nur vermuten. Vielleicht liegt es daran, dass sich in den USA nach dem zweiten Weltkrieg eine Begeisterung für japanische Kultur und den Zenbuddhismus entwickelte, vorbereitet durch die verwandte Denkungsart der »Transzendentalisten« (besonders Whitman, Emerson und Thoreau) und beeinflusst durch führende amerikanische Dichter wie Ezra Pound. So verbreitete sich das Haiku sehr schnell und früher als in anderen Ländern der westlichen Welt.

Hier ein besonders stimmungsvolles Gedicht, das hinter Bildern aus dem Alltag die letzten Stunden eines Lebens andeutet:

*last call
my empty glass
full of moonlight*

William Cullen Jr.

*letzter Anruf / Aufruf
mein leeres Glas
voller Mondlicht*

Schon die Mehrdeutigkeit der ersten Zeile überzeugt: »last call« kann ein letzter Telefonanruf sein oder auch der Aufruf eines Barkeepers, noch vor dem Schließen des Lokals eine Bestellung aufzugeben. Sogar an den letzten Aufruf

bei einer Flugreise könnte man denken. »call« kann aber auch Ruf oder Schrei eines Tieres bedeuten, und das erinnert an den Bergkuckuck (hototogisu), der in japanischen *jisei* den Tod ankündigt. Das leere Glas, bis »zur Neige« geleert, ist genau so anspielungsreich wie der Mond, der es jetzt füllt (der Mond ist in japanischen Sterbegegedichten das Bindeglied zu der anderen Welt, in der die Gestirne nie untergehen). »Fort mit dem Pinsel / ab jetzt spreche ich direkt / mit dem vollen Mond« dichtete Koha in seiner Sterbestunde. Diese Stimmung kommt auch in William Cullens Haiku zum Ausdruck: ein Mensch, der mit dem Leben abgeschlossen hat und jetzt allein mit dem Mond ist.

Die japanische Jenseitsvorstellung ist in erster Linie vom Buddhismus geprägt. Während der Zenbuddhismus, meist von einer Elite praktiziert, die Lösung des Lebensrätsels nicht außerhalb, sondern nur im Menschen selbst sieht und die innere Erleuchtung schon in dieser Welt anstrebt, ist der Jodo-Buddhismus in Japan am meisten verbreitet. In seinem Mittelpunkt steht Amida, der Buddha des immerwährenden Lichts, der alle Menschen erlösen will. Der gläubige Buddhist, der vor seinem Tod Amida Buddha anruft, wird im »Reinen Land« (jodo) wiedergeboren. In diesem Paradies, das im Westen liegt, wird er selbst erleuchtet. Die Reise dorthin wird oft mit einer Bootsfahrt über einen Fluss verglichen, von der »Welt der Illusionen« zu der »Welt der Wahrheit.« (Robun: »Ein schlafender Wasservogel / treibt auf dem Fluss / zwischen Leben und Tod«). Diese Vorstellung ist im westlichen Kulturkreis seit der griechischen Mythologie bekannt, und so verwenden auch viele amerikanischen Sterbegegedichte dieses Motiv:

*shipping oars
my own wake rocks me
into shore*

Jim Kacian

*die Ruder einholen
mein eigenes Kielwasser
schaukelt mich ans Ufer*

*Indian summer
a spent salmon
washes ashore*

w.f. owen

*Nachsommer
ein erschöpfter Lachs
treibt an Land*

Das letztere Gedicht schildert mit einem Bild aus der Natur die Kraftlosigkeit am Ende des Lebens. Ein ähnliches Gefühl vermitteln die folgenden Gedichte, die persönlich gehalten sind und dabei Bilder aus dem modernen Leben verwenden:

*this trail so long
my flashlight
dimming*

Charles Dickson

*so lang der Weg
meine Taschenlampe
wird schwächer*

*dead batteries –
no haiku tonight ...
and then, the moon*

Earl Johnson

*leere Batterien
kein Haiku heute nacht...
und dann, der Mond*

Fallende Blätter, auch Blütenblätter, symbolisieren die Vergänglichkeit und sind in beiden Kulturen ein Zeichen des zu Ende gehenden Lebens.

*red leaf
I return it
to the shore wind*
Ellen Compton

*rotes Blatt
ich gebe es
dem Küstenwind zurück*

*falling pine needles
the tick of the clock*
George Swede

*fallende Kiefernadeln
das Ticken der Uhr*

Swedes Haiku gibt uns noch ein weiteres Bild: das Ticken der Uhr als »Memento mori«, eine Erinnerung an das ständige Voranschreiten der Zeit.

»Tage und Monate sind Reisende der Ewigkeit« schrieb Bashō, »und die Reise selbst ist ein Nachhausekommen.« Auch in der westlichen Kultur wird der Tod vielfach als Heimkehr empfunden:

*the field's evening fog –
quietly the hound comes
to fetch me home*
Robert Spiess

*Feld im Abendnebel –
leise kommt der Hund
mich heimzuholen*

*pointing
my way home
the starfish*
Carlos Colón

*er zeigt
mir den Heimweg
der Seestern*

Bei Carlos Colón ist noch eine andere Deutung möglich: Unsicherheit über den wahren Weg (der Seestern mit seinen vielen Armen).

Der Wind des Herbstes, der die Blätter fortwirbelt (»kein Blatt bleibt / dort, wo es ist« und »wohin immer der Wind mich trägt«) ist in der japanischen Literatur ein häufiges Symbol des vorübergehenden Lebens. Eine ähnliche Akzeptanz des Sterbenmüssens spricht aus diesem amerikanischen Haiku:

*slowly the old woman
opens the door
to join the wind*
Leatrice Lifshitz

*langsam öffnet
die alte Frau die Tür
und schließt sich dem Wind an*

Glühwürmchen spielen in der japanischen Lyrik eine große Rolle. Wenn ihr Licht erlischt, kann es auch als Zeichen für ein ausgelöschtes Leben gelten:

*on my finger
the firefly puts out
its light*
Roberta Beary

*auf meinem Finger
löscht das Glühwürmchen
sein Licht*

Dieses Haiku erinnert an ein *jisei*, das Kyorai, ein Schüler von Bashō, nach dem Tod seiner Schwester Chine schrieb: »Traurig sehe ich / das Licht auf meiner Hand schwinden / ein Glühwürmchen«.

Das Bedauern, diese Welt und ihre Blütenpracht ein letztes Mal zu erleben, wird in vielen Gedichten deutlich. Japaner sorgen sich manchmal so sehr um ihre Blüten, dass sie ihnen noch nach dem Tod nützen wollen. (Utsu: »Der Besitzer der Kirschblüten / wird zum Dünger / für seinen Baum«). In diesen amerikanischen *death poems* steht der Abschied im Vordergrund:

*daffodils
come play with me
spring is
in the garden
and I must leave soon*

Marc Thompson

*Narzissen
kommt und spielt mit mir
Frühling ist
im Garten
und ich muss bald fort*

*Watching
the pear tree blossom
a new sorrow –
this year it is my turn
to leave*

Cherie Hunter Day

*Beim Betrachten
der Birnenblüte
ein neuer Kummer –
dieses Jahr ist es an mir
zu scheiden*

*waiting alone
one by one
the flowers close*

Robert Gibson

*alleine warten
nacheinander
schließen sich die Blumen*

Aus Robert Gibsons Haiku sprechen Einsamkeit und Verlust. Nicht nur Blumen und Weggefährten verschwinden, mit ihnen auch die Freude am Leben. Ein *sabi*-Text, der berührt.

Gedanken über den eigenen Tod, die Vergänglichkeit des Lebens, dessen Spuren verwehen, sowie die Ungewissheit darüber, was danach kommt, sind in westlichen Kulturen häufiger zu finden als in Japan, wo nicht der individuelle Tod und die Erlösung des Einzelnen im Vordergrund stehen, sondern der Mensch auch beim Sterben eingebunden ist in Familie und Religion. Das volle Vertrauen auf Amida Buddha und die Wiedergeburt ermöglichen eine heitere Gelassenheit beim Sterben, genauso wie die Haltung der Zenbuddhisten, das Sterben als Realität zu akzeptieren. Der westliche Mensch hat es da schwerer, sofern er nicht in seiner Religion verwurzelt ist.

*lull me, muse
into the wavering belief
that my tanka
will walk me
to the end of the road*

Sanford Goldstein

*wiege mich, Muse
in dem unsicheren Glauben
dass meine Tanka
mich führen werden
bis ans Ende des Weges*

*When i am gone
you can search the sands
to find my name.
Do it quickly,
say the crabs.*

William Ramsey

*Wenn ich nicht mehr bin
könnt ihr im Sand
nach meinem Namen suchen.
Macht es schnell,
sagen die Krebse.*

*having spent my life
in the service of beauty:
now human garbage*

Lindley Williams Hubbell

*mein Leben verbracht
im Dienste der Schönheit:
nun menschlicher Müll*

*fork in the road
both branches
closed*

Matthew Louvière

*Straßengabelung
beide Abzweigungen
gesperrt*

Die Ausweglosigkeit einer Situation, die im letzten Haiku geschildert wird, kann als Metapher für den Tod gelten.

Eine interessante Variation der Frage nach den letzten Dingen, die auf Elementen der eigenen Kultur beruht, hat June Moreau gefunden:

*What's on the other side
of the sky, coyote?
Open the white door
of silence
and take me there ...*

June Moreau

*Was ist auf der anderen Seite
des Himmels, Coyote?
Öffne die weiße Tür
des Schweigens
und bring mich dorthin ...*

Der Coyote wird in den Mythen der amerikanischen Indianer verehrt, weil er ihnen das Feuer gebracht hat. Er hilft außerdem dem Menschen, in die »andere Welt« zu gelangen. Roberta Beary greift in ihrem Tanka

*bird call
my father would whistle
to wake me
wakes me
to a great emptiness*

Roberta Beary

*der Vogelruf
den mein Vater immer piff
um mich zu wecken
weckt mich
zu einer großen Leere*

den Begriff der Leere auf, der im Buddhismus die Essenz aller Dinge ist. Der Vogelruf erinnert an den vorausgegangenen Vater und gleichzeitig an den Bergkuckuck (oder Raben), der in vielen japanischen Sterbe Gedichten zur letzten Reise ruft.

Ein gewisser Humor, der im japanischen *jisei* bis zur Satire geht, ist in amerikanischen *death poems* eher selten zu finden. Hier die Genugtuung, dem Tod noch immer ein Schnippchen geschlagen zu haben:

*age ninety-nine
she repeats herself
joyously*

Steven Addiss

*neunundneunzig Jahre
wiederholt sie sich
vergnügt*

Mit den Worten »Halt, nicht so schnell« (ein Ruf, der aus der Sprache der Sumo-Ringer stammt) erbat Shayo 1776 Aufschub vom Tod. Das folgende Haiku hat ein ähnliches Thema; ein Naturbild in seiner farbigen Schönheit regt die Autorin zu einer irrationalen Hoffnung an:

*crimson maples
maybe death
won't recognize me*

Cherie Hunter Day

*purpurroter Ahorn
vielleicht wird der Tod
mich nicht erkennen*

Die Hoffnung eines Dichters, dass etwas von ihm der Nachwelt erhalten bleibe, wird in einem Tanka auf skurrile und dennoch tiefsinnige Weise dargestellt:

*floating there
in the pickle jar
my writing hand
will survive me,
and maybe write of joy*

William Ramsey

*schwimmend dort
im Gurkenglas
wird meine Schreibhand
mich überleben
und vielleicht von Freude schreiben*

Man könnte den Wunsch herauslesen, dass der Autor in einem anderen Leben gern eine positivere Lebenseinstellung hätte.

Für diesen kleinen Streifzug durch amerikanische *death poems* habe ich nur Gedichte ausgewählt, die *jisei* im klassischen Sinne darstellen, also sich mit dem eigenen Tod auseinandersetzen. Es gibt natürlich, wie generell in westlichen Ländern, eine Vielzahl von »Pseudo«-*jisei*, die sich mit dem Tod anderer Personen und der Trauer oder, angelehnt an abendländische Lyrik, mit dem Sterben allgemein befassen. Hierzu gehören auch die Gedächtnis-Haiku, die oft einem Sterbegedicht sehr nahe kommen:

*once again
geese heading south
some never to return*

Steve Sanfield

*wieder einmal
fliegen Gänse nach Süden
manche kehren nie zurück*

Ziehende Vögel sind in Japan stets eine Metapher für Verlust und Tod gewesen (Choshi: »auf seinem Weg / westwärts ins Paradies – / ein ziehender Vogel«).

Zum Abschluss eine Sequenz, die das Ende eines Lebensweges in klaren, eindrucksvollen Bildern schildert:

<i>Only</i>	<i>Nur noch</i>
<i>autumn</i>	<i>Herbst</i>
<i>the path along the river</i>	<i>der Pfad am Fluss entlang</i>
<i>grows narrow</i>	<i>wird schmal</i>
<i>home from my travels</i>	<i>von meinen Reisen daheim</i>
<i>my dark house</i>	<i>grüßt mich</i>
<i>greets me</i>	<i>mein dunkles Haus</i>
<i>for the last time</i>	<i>zum letzten Mal</i>
<i>looking at the mountain</i>	<i>betrachte ich den Berg</i>
<i>that is only a hill</i>	<i>der nur noch ein Hügel ist</i>
<i>by her sick bed</i>	<i>an ihrem Krankenbett</i>
<i>sprig of pussywillow</i>	<i>ein Weidenkätzchenzweig</i>
<i>in a stone vase</i>	<i>in einer Steingutvase</i>
<i>autumn grass</i>	<i>das Herbstgras</i>
<i>waving</i>	<i>winkt</i>
<i>with one shadow</i>	<i>mit einem Schatten</i>

Leatrice Lifshitz

Karen Klein schreibt dazu in *Frogpond* Nr. 3/2003: ... »Ich empfinde das tiefe Bewusstsein des Sterbenmüssens und den Ernst, die Schönheit und Schlichtheit, mit der sie dies ausdrückt. Von dem schmaler werdenden Pfad zu dem dunklen Haus bis zur Steingutvase ist die Schwere zu spüren, aber auch ihr gut beobachtendes Auge, wenn das Gras mit einem Schatten winkt, als wenn es die Welt wäre, die ihr Lebewohl zuwinkt«.

Der Titel deutet es schon an: der Berg ist nur noch ein Hügel, angesichts des Todes wird vieles klein und unwichtig. Es zählen jetzt die einfachen Dinge, die Erleichterung und Freude bringen. Keine Angst vor dem Sterben, sondern Gelassenheit spricht aus diesen Zeilen und die Gewissheit, von der lange getragenen Last einer schweren Krankheit bald erlöst zu werden.

Alle Übersetzungen von Ruth Franke.

Ein besonderer Dank an Jim Kacian für seine Interesse an dieser Serie und seine ständige Bereitschaft zur Unterstützung.

Literatur:

Thomas Hemstege: *Haiku im Angesicht des Todes*. Frankfurt a.M.: minimart-Verlag, 1999.
 Yoel Hoffmann: *Japanese Death Poems*. Rutland, Vt. & Tōkyō: Charles E. Tuttle Publishing Co., 1986. ISBN 0-8048-3179-3; (die deutsche Ausgabe »Die Kunst des letzten Augenblicks« ist leider vergriffen).

Gerd Börner

»Der Duft der Dunkelheit...« – Der Haiku-Poet Yokoi Yayū

Ein Bericht über eine Vorlesung von Prof. Dr. Ekkehard May
in der Mori-Ōgai-Gedenkstätte in Berlin

Die Mori-Ōgai-Gedenkstätte ist eine akademische Einrichtung der Humboldt-Universität Berlin. Sie übernimmt auf dem Gebiet der Vermittlung zwischen japanischer und deutscher Kultur wissenschaftliche Aufgaben, die in spezifischer Weise an die Person und das Werk des Arztes und Wissenschaftlers, des Dichters und Übersetzers Mori Ōgai (1862-1922) anschließen. Neben der wissenschaftlichen Information über Leben, Wirken und Vermächtnis Mori Ōgais besteht die Hauptaufgabe der Gedenkstätte in der Übersetzung, Erschließung und Verbreitung von Werken, die dazu beitragen das kulturelle Verständnis zwischen Japan und Deutschland zu vertiefen. Mori Ōgai ist der Erstübersetzer des Faust I und Faust II von Goethe ins Japanische. Die »Ōgai-Vorlesungen« sind eine weitere wissenschaftliche Initiative, ähnlich dem Bemühen Mori Ōgais in Gastvorlesungen – umgekehrt – die eigene Verwurzelung in der europäisch Erfahrung mit einer ebenso profunden Kenntnis asiatischer Sprachen, Literaturen und Kulturen zu verbinden.

Am 20. Juli 2006 sprach Prof. Dr. Ekkehard May im Rahmen dieser »Ōgai-Vorlesungen« über Bilder und Pointen in Versen des Yokoi Yayū (1702-1783). Yokoi Yayū ist uns – aus den veröffentlichten Übertragungen – eher als hervorragender Haibun-Dichter und als Maler bzw. Kalligraph bekannt, aber auch als Haiku-Poet hinterließ er ein bedeutendes Œuvre. Von seinen 2222 Versen hat Prof. May 24 Haiku vorgestellt. Die ungefähr dreißig Zuhörer konnten die Texte, die in Transkription und als Übersetzung vorgelesen wurden, auf den Handouts bequem verfolgen. Sie waren gleichzeitig aufgefordert drei Texte zu markieren, die sie am meisten beeindruckten.

Im Herbst 2006 erscheint Ekkehard Mays »Chūko – die neue Blüte« oder »Shōmon III«, das sich den dichterischen Enkeln Bashōs widmet und aus dem auch die originellen Haiku von Yokoi Yayū für seinen Vortrag entnommen waren. Nach seinen eigenen Worten waren es die Knappheit der Form, die Überschaubarkeit der Grammatik und die besondere Leichtigkeit und Nachvollziehbarkeit der Yayū-Texte, die den Japanologen zum Übersetzen verführten. Ekkehard May hat in Shōmon I und II seine Übersetzungsstrategien ausführlich dargestellt und hat aber für die Haiku-Vorlesung bewusst Texte herausgesucht, die leichter zu übersetzen waren als üblich:

yami no ka wo / ta-oreba shiroshi / ume no hana

*Der Duft der Dunkelheit,
als ich ihn pflückte, war er weiß;
Pflaumenblüten*

Dieses Haiku ist ein meisterhaftes Beispiel für die Synästhesie-Tradition der japanischen Lyrik. Zu der in der ersten Zeile beschriebenen olfaktorischen und visuellen Wahrnehmung gelingt es dem Dichter ein taktiles Element einzubeziehen und in äußerster Prägnanz die Vermittlung dreier Sinneseindrücke.

Formal fällt auf, dass sich der Übersetzer für die deutschsprachige Übertragung nicht dem sprachfremden Moren-Schema verpflichtet fühlt und auf einem Vers-Ende-Punkt verzichtet.

Die spontane Verstehbarkeit und synästhetische Wirkung auf den Leser wird auch in einem weiteren Yayū-Haiku deutlich:

fūrin wa / narade tokei no / atsusa kana
*Das Windglöckchen
ist still – im Ticken der Uhr,
o, welche Hitze*

Das Ticken der Uhr wird nicht lautmalerisch beschrieben, sondern wird zum Ticken der Hitze und beschreibt wunderbar einen doppelten Sinneseindruck.

Der wohlhabende und einflussreiche Samurai war zu seiner Zeit nicht als vorbildlicher Haiku-Dichter akzeptiert, weil seinen Texten sehr oft eine Tendenz zum Senryū zugeschrieben wurde. Aber gerade das bewog Prof. May dazu, Texte des Yayū auszusuchen, die Ereignisse des menschlichen Seins, z.B. häusliche oder landwirtschaftliche Verrichtungen, beschreiben. Seines Erachtens würden immer noch zu selten auch Augenblickserfahrungen, die abseits der sonst üblichen Naturbilder gemacht werden, in einem Haiku thematisiert.

Die letzten drei Haiku seiner Vorstellung fasste Ekkehard May zu einer Haiku-Sequenz oder einem Haiku-Cluster zusammen:

waga kado e / shiri no chikayoru / tae kana
*Die Hinterteile kommen
immer näher an mein Tor –
es ist Reispflanzeit!*

karu toki ni / umu hara mo ari / sanae-tori
*Wenn man den Reis mäht,
werden manche schwanger sein –
Reispflanzerinnen*

shōben wa / yoso no ta e shite / sanae-tori

*Ihr Wasser lassen sie
ins Feld eines anderen;
Reispflanzerinnen.*

Im Verlauf des Vortrages über die 24 Yayū-Haiku hatten die Zuhörer Gelegenheit, einige Wesensmerkmale des Haiku kennen zu lernen:

Ein Haiku sollte natürlich klingen und nicht in gestelzten Worten verfasst sein (Ulenbrook). Wegen der Verschiedenheit der Sprachen müssen sich nichtjapanischsprachige Haiku nicht an die 5-7-5-Regel halten. Auch wenn Ekkehard May dafür plädiert, stilbildend oder sogar schulbildend mit eigenen Regeln aktiv zu werden, hält er doch an einer symmetrischen Struktur kurz/lang/kurz fest, besteht inhaltlich auf den Jahreszeitenbezug und lehnt den »grenzenlosen« Freestyle ab. Etwas zu allgemein stand dem die Forderung entgegen, das Haiku solle in seiner Rezeption als Kunstwerk erkannt werden können. Ekkehard May weigert sich im Übrigen standhaft, selbst Haiku zu schreiben.

In seiner Antwort auf meine Frage nach der Zukunft des deutschsprachigen Haiku wurde deutlich, dass das deutschsprachige Haiku im offiziellen Diskurs hauptsächlich in den Übertragungen der japanischen Texte, die der Japanologe May in strenger Bindung an die Ausgangssprache vorgestellt sehen will, wahrgenommen wird. Auf meine Nachfrage nach den Veröffentlichungen in gedruckten Ausgaben und im Internet tröstete mich der Professor mit den Worten, dass das Haiku wie kein anderes Genre eine literarische Bewegung angestoßen habe und im weltliterarischen Maßstab produktiv geworden und dass das deutschsprachige Haiku auf einem guten Weg sei ... Zum Schluss wurde das eingangs angedeutete Favoritenquiz ausgewertet, das der Professor für seine Rezeptionsforschung nutzen will. Mehrheitlich entschied sich das Auditorium für das Titel-Haiku der »Duft der Dunkelheit«.

Leser-Texte

Haiku, Tan-Renga, Tanka, Haiku-Sequenzen und Haibun

Immer wieder gibt es Diskussionen und Überlegungen zur Gestaltung dieser Rubrik. Von »Vehtaer Texte« über »Texte der Mitglieder« sind wir nun auf den Titel »Leser-Texte« gekommen. Hier können Mitglieder der DHG Haiku, Tanka und Haibun veröffentlichen. Für jede Nummer müssen Texte (Haiku/Tanka max. drei, Haibun eines) neu eingesandt werden. Sie werden in der Reihenfolge des Eingangs aufgenommen und nicht bewertet oder geprüft. Jede/r Einsender/in ist also für die Qualität der eigenen Texte verantwortlich. M.B.

Christine Hallbauer

*Träg zieht der Fluss –
kein Kuckuck
bringt ihn aus der Ruh*

*Rapsfelder leuchten
unter Schottischem Himmel –
Wolkenherde*

*Zwischen Grasbüscheln
das Lamm –
Wollblümchen*

Christina Rekitke

*Feierabend –
lautloses Pollenschweben
Im Stadtverkehr*

*Waldsee am Abend –
Unkenrufe verstummen
beim Näherkommen*

*Hitzegewitter –
Im befreienden Regen
löst sie ihr Haar*

Matthias Stark

*Am Sommermorgen
in jedem Tautropfen glänzt
eine kleine Welt*

*Morgens durchs Fenster
kommt der Tag in das Zimmer
mit Amselgesang*

Regina Franziska Fischer

*Nach vierzig Jahren
wieder ihr Duft – die Linde
im Schulhof*

*Wieder
der Kuckuck –
Vaters Hörgerät*

*In der Weihnachtstanne
jetzt
ein Vogelnest*

Günther Klinge

*Es wird früh dunkel
Die Theater beginnen
Sommer ist vorbei*

*Herbstblätter im Sturm.
Der Bäume kahle Kronen.
Jeden zieht's nach Haus.*

Conrad Miesen

*Prasselnder Regen
auf Noldes Garten... Dahlien
leuchten uns heim*

*Doppelte Lese:
Buchseiten knistern im Herbst
und Wein glänzt im Glas*

*Wir schreiben alle
an **einem** Haiku – sagt Bashō
und lacht mich aus*

Kurt F. Svatek

*Seit Nebelarmeen
in die Hauptstadt vordringen –
alles kurzsichtig.*

*Der Halloweengeist
mit den flackernden Augen,
doch nur ein Kürbis.*

*Wie Echos im Wald
das Geröhre der Hirsche.
Unruhe auch der Jäger.*

Dirk Bunje

*Quellwolken driften
unter dem Blau, Seespiegel
wirft das Weiß zurück.*

*Letzter Sommerkuss
im Dunstfeld der Stille, schon
färben sich Blätter.*

*Schwalben schwalben im
Himmelsblau, schon leuchtet
Hoffnung.*

Hildegard Dohrendorf

*wie selbstvergessen
fliegen die kleinen Schirmchen
schwerelos nach Ost*

*fast schon verschwunden
der letzte Hauch Sonnenlicht
spiegelt im Wasser*

*schlafender Mann – alt
zwischen Flaschen und Mauer
Einsamkeit ertränkt*

Dieter Klawan

*Auf den Stromdrähten
formen die schwarzen Vögel
die Herbstmelodie*

*Es ist noch etwas
übrig von dem Quittenduft –
nach dem Sturm der Nacht*

*Kraniche ziehen
irgendwo über'm Nebel –
sind nur zu hören*

Udo Wenzel

*Ein Kindersoldat
mustert den Himmel
im Gewehrlauf*

*Mit der Maus klicke
ich die Fliege an, aber
sie fliegt nicht davon.*

*Sommerwind bläst
Licht und Schatten
übers Feld*

Martin Berner

*ah
feiner Regen
auf die Ohren*

*ein paar Tropfen
der Lavendelduft*

*Regentakt
auf der Farnharfe*

Gerd Börner

*Stottern
seine Augen, meine Augen –
wohin sich wenden?*

*Zypressenzweige -
sie legt die Wange
in meine Hand*

*Der alte Glockenturm
beim ersten Ton
der Klang des zweiten*

**Wolfgang Dobberitz +
Ramona Linke**

Tan-Renga

*lange war stille –
dann der jubelnde gesang
im blauen flieder W.D.*

*und der erdige duft
ihres haares R.L.*

**Horst Ludwig
Ramona Linke**

Tan-Renga

*Der alte Lehrer,
müde wendet er Stein um Stein
in der Ruine H.L.*

*einen sonnenstrahl hinauf
tanzen viele staubkörnchen R.L.*

Ramona Linke

Tanka

*Saaleave –
leise streift auch der Wind
durch hohes Gras ...*

*So reglos
ein Reiher*

Christina Rekitke

Tanka

*Lässt sich nicht stören
vom WM-Taumel,
die kleine Amsel –
zu Rhythmen Brasil
die ganz eigene Hymne*

Udo Wenzel

Haiku-Sequenz

Goldregen

Orientierungslos
im Wald; wir folgen
einer Libelle.

Der Klang unserer Schritte
über die Holzbrücke...

Rund um die Buche,
junge Triebe mit Blättern,
groß wie Teller.

Bei den Felsbrocken
hebt der Fluss an
zu sprechen.

Kuckucksrufe.
Ein Rasenmäher stirbt.

Unterm Goldregen,
meine Tochter erzählt
ihren Traum.

Angelika Ortrud Fischer

Haiku-Sequenz

Fußballfieber 2006

Huckepack das Schiff –
statt des Warnfähnchens Flagge
am Tiefladerheck

Selbst in Gebärdensprache
WM-Fieber ausdrücken

Kopfstoß vor die Brust –
eine Fußballgröße bringt
Schmäh aus der Fassung

Gemeine Sticheleien
reizen manchmal zur Weißglut

Ein Schwabe tritt ab –
Jubelarien täuschen
den Strahlemann nicht

Verkrustete Strukturen
sind dennoch aufgebrochen

Peter Janßen

Haibun

IM HAFEN

Kleine Segelboote, weiße, blaue, rote, dümpeln im Hafenbecken. Ein helles Klingeln von Drähten und Ketten, die an die Stahlrohrmasten schlagen, ist zu hören, und das Gluckern des Wassers, das gegen die Bepunktung der Boote schwappet. Und in der Luft das Gekreisch der Möwen.

Ich stehe am Kai, das Gesicht im Wind, und schicke meine Träume auf die Reise.

*Der Himmel so blau
über dem Marmarameer
und du bist bei mir.*

Matthias Stark

Haibun

MORGEN AM WEIHER

Still liegt der Weiher am Waldrand. Ein Zilpzalp singt unsichtbar sein Lied. Über der Wasseroberfläche tummeln sich Mücken und Wasserläufer im Morgenlicht. Im Schein der Frühlingssonne schwanken die Halme des Rohres vom Vorjahr leise im Hauch des Windes. Auf unseren Schuhen geben sich Pollen und Tau ein Stelldichein. Über dem Gelb des blühenden Löwenzahns flattern vereinzelt Schmetterlinge umher. Von Ferne ruft ein Kolkrabe herüber. Neben dem grauen Feldstein am Ufer sitzt, kaum zu erkennen, ein Stockentenpärchen. Nur wenig über den Grashalmen, schauen ihre Köpfe zu uns, argwöhnen das Kommen des Menschenpaares. Noch zwei Schritte näher und mit einem leichten Sprung fliehen uns die Enten, schwimmen zum anderen Ufer. Kleine Wellen bilden sich hinter ihnen, verlieren sich dann in den Schilfhalmen des Ufers. Auf ihrem Weg durch das trübe Wasser tauchen die Köpfe der Enten ab und zu unter die Oberfläche, um Ausschau nach Nahrung zu halten. Im Licht der Sonne glänzt das grüne Köpfchen des Erpels herüber. Vor ihm paddelt unscheinbar das braune Weibchen, um in seinem Schutz zwischen den Schilfhalmen zu verschwinden. Auch er schwimmt zwischen die Halme und ist nun kaum noch zu sehen. Vermutlich liegt dort, geschützt vor neugierigen Blicken, das Nest des Entenpaares.

Vielleicht sehen wir beim nächsten Besuch schon den Nachwuchs.

*Wellen im Weiher
nun im Schilf kaum mehr sichtbar
ein Stockentenpaar*

Heinrich Kahl

Haibun

EIN HAIKU, DAS MICH BEEINDRUCKT

*Heidstraat, Kattenköpp –
Schnucken blöök op wiede Heid,
Kuckuck röppt in 't Holt.*

Klaus D. Jürgens

Der Autor verarbeitet in diesem Haiku Eindrücke aus der Lüneburger Heide. Er benennt die alte Straße, die aus unbehauenen Steinen besteht, sogenannten »Katzenköpfen«, einem uralten Baumaterial. Jahrhundertalte Straßenbautechnik, hier im Naturschutzgebiet anzutreffen, begegnet ihm. Er nennt weiter blökende Heidschnucken (Schafe, die in der Heide gehalten werden) und den Kuckuck, dessen Ruf aus dem Wald heraus ertönt.

Der ganze Vers enthält also nur eine optische und zwei akustische Wahrnehmungen, Wahrnehmungen einfachster Art, um die sich der Beobachter gar nicht zu bemühen braucht, die vielmehr von selbst ins Auge bzw. ins Ohr fallen.

Und dennoch ist mit diesen drei Elementen (Straße, Schafsblöken, Kuckucksruf) die Welt der Lüneburger Heide gegenwärtig. Es mag sein, dass die Intensität dieser Schilderung sich vorwiegend dem erschließt, der/die die Lüneburger Heide aus eigener Anschauung kennt. Aber wer sie kennt, die Heide in ihrer Weiträumigkeit, Kargheit, wer je die unverwechselbaren Attribute wahrgenommen hat, der findet die Originalität der Aussagen des Haikuschreibers bestätigt. Mit diesen drei Attributen ist die ganze Welt der Heide beschworen. Die Wahrnehmungen und Aussagen sind im übrigen ganz unpräzise. wie es sich für die Heide gebührt. Einziges Jahreszeitenwort (kigo) ist der Kuckucksruf, der für die hohe Zeit des Frühjahres steht

Der Rhythmus, der beim lauten Sprechen des Textes zu Tage tritt, ist gekennzeichnet durch den Doppelakzent des ersten Wortes und durch die zwei unbetonten Schluss-Silben des zweiten Wortes, dem in der zweiten und dritten Zeile das Gleichmaß der Trochäen folgt. Dadurch ergibt sich eine interessante Auflockerung trochäischer Gleichförmigkeit. Auffällig bei der Betrachtung der Lautung ist der in jeder Zeile wiederkehrende ö-Laut, mit dem auf diese Weise auch so etwas wie eine »Klammer« (Zusammenhalt) erreicht wird.

Dies Haiku hat mich durch seine Schlichtheit und durch seine treffenden Wahrnehmungen beeindruckt.

Heidstraat, Kattenköpp –
Schnucken blöökt op wiede Heid,
Kuckuck röppt in 't Holt. K.D.J.

Speelt en Fleut in 'n Dodengrund
»Der Winter ist vergangen« H.K.

Regina Franziska Fischer

Haibun

DIE LEIDPLANKE

Schon sehr früh morgens an diesem Dienstag besuche ich meinen Vater im St.Franziskus-Hospital in unserer Stadt Bielefeld. Nach vier Jahren steht ein erneuter Chemo-Zyklus an – mit fast achtzig Jahren. Ein ausgeprägtes Rezidiv.

Der Berufsverkehr, in dem auch ich mich befinde, gerät allmählich ins Stocken. Die Unfallstelle ist großräumig abgesperrt. Mit Erschrecken sehe ich mehr als Hundert Paarhufer mit Seilen an der Leitplanke notdürftig angebunden, manche blöken festgebunden am LKW, andere liegen geschwächt am Fahrbahnrand. Oder sogar tot?

Im Krankenhaus angekommen, erfahre ich, dass der Anhänger eines Viehtransporters mit 135 Kälbern auf drei Ladeflächen auf der Auffahrt zum Westfalendamm umgekippt ist. Sechs Kälber verenden, die anderen werden auf ein Ersatzfahrzeug verladen. Die Tiere befinden sich vom Allgäu auf dem Weg nach Niedersachsen in einen Masthof. In einer Dichte von 45 Kälbern pro Ladefläche hatten sie bereits ohne jegliche Versorgung bzw. einen Schluck Wasser zugebracht. Seit Stunden.

Als Mensch und auch als Greenpeace-Mitglied dreht sich mir der Magen um: Das »Untier« Mensch hat wieder einmal zugeschlagen. Wann endlich begreift der Mensch tiefere Zusammenhänge?

*Kälber geschunden
Dann festgebunden an der
Leidplanke ...*

Sigrid Merlens

Haibun

HEUTE GESCHLOSSEN

Abweisend wirkte das schmiedeeiserne und mit scharfen Lanzen bewehrte Tor. Als ich um die Straßenecke bog, fiel mir das weiße Schild auf. Trotzdem überquerte ich den weiten, mit knirschendem Kies bedeckten Platz. Dann stand ich vor dem Schild und meine Befürchtung bestätigte sich:

Wegen Instandsetzungsarbeiten heute geschlossen. Enttäuscht kehrte ich dem Herrschaftshaus den Rücken und lehnte ich mich an das Tor. Da spürte ich, wie es lautlos aufschwang.

Ich schaute mich um, ob da vielleicht ein gebieterischer Wächter mein Eindringen verhindern könnte und folgte schließlich der unverhofften Einladung. Auf einem Trampelpfad überquerte ich die verwilderte Rasenfläche. Löwenzahn und Gänseblümchen setzten Farbtupfer ins Grün und breiteten sich auch auf den einstmals abgezirkelten Beeten aus. In der Mittagshitze waren die Vögel verstummt. Eine mir unbehagliche Stille lastete auf dem Palast und Garten. Breit angelegte Steinstufen führten auf den gepflasterten Vorplatz, aus dessen unregelmäßigen Fugen Efeu schlängelte. Hier und da waren die Steinplatten gesprungen und abgesplittert. Wieder ein Tor, diesmal aus schwerer massiver Eiche. Seufzend ergab es sich meinem Druck und ich gelangte in eine hohe kühle Säulenhalle. Das Zwielicht verschluckte die Decke. Fliesen im Schachbrettmuster schmückten den Boden und schienen kaum beschädigt. Die mächtigen Säulen waren mit verblassenden Blumen und Ranken bemalt. Geräuschlos ging ich in die Saalmitte, breitete die Arme aus und drehte mich im Zeitlupentempo mehrmals um mich selbst.

Bestimmt war hier der Ballsaal gewesen. Ich sah plötzlich Fackeln, die rundum an den Wänden in gusseisernen Haltern steckten. Sah ihr unstehtes Licht und den Ruß, der die Decke schwärzte. Musik ertönte, kichern und rascheln. Im Takt einer Sarabande schritten aus dem dämmerigen Hintergrund die früheren Bewohner dieses Palastes auf mich zu, fassten sich an den Händen, zu einer Polonaise vereint. Im flackernden Schein der Fackeln huschten ihre Schatten an den Wänden entlang und verloren sich in der Deckenwölbung. Seidenkleider rauschten, Füße schlurften im Sarabandenschritt über den Steinboden. Die Gesichter waren hinter Masken verborgen und sie kamen geradewegs auf mich zu. Schon glaubte ich, das schwere Parfüm der Damen, vermischt mit dem Geruch puderbestäubter Perücken, zu riechen. Ein Mann, hochgewachsen und stolz, löste sich aus der Gruppe, streckte mir seine Hand hin und durch die Schlitze seiner Maske blitzten dunkle Augen.

Unsanft wurde ich an der Schulter gerüttelt: »Was machen Sie hier? Heute ist geschlossen!« Noch ganz gefangen in meinem Traum packte ich den widerstrebenden Wächter und, die Musik in meinem Ohr, walzten wir hinaus ans Tageslicht.

Perücken, Puder.

Ein verwunschener Tanz. So

Grell das Sonnenlicht.

Haiku heute

www.Haiku-heute.de

In den Monaten Mai bis Juli 2006 wurden 573 Texte auf der Netzseite www.Haiku-heute.de eingereicht. Jeden Monat war eine anders zusammengesetzte Jury tätig. Im Folgenden alphabetisch nach Autoren geordnet, ansonsten ohne besondere Reihenfolge, die am höchsten eingeschätzten zehn Haiku aus jedem dieser drei Monate.

Sigrid Baumann

*zum ersten Date ...
leuchte roter Mohn,
leuchte*

Martin Berner

*diese Nachtigall
sie meint mich*

Andrea D'Alessandro

*Himmelfahrt –
Fische tummeln sich
um den Bierkasten*

Michael Denhoff

*Schweigen. –
In ihren Brillengläsern
ziehen Wolken.*

Luise Eilers

*Den Gehsteig entlang –
im rechten Ohr
das Summen der Hecke*

Volker Friebe

*Amseljubil.
Der Garten des alten Kantors
voll Pustebblumen.*

*Abenddämmerung
in Blüten – mein Zug fährt
der Sonne nach.*

Sabine Hartrampf

*Ein neuer Tag.
Aus allen Tautropfen
trinkt die Sonne ...*

Ramona Linke

*Löwenzahnwiese –
aus der Ferne
mein Kinderlachen*

*schlaflos ...
gedanken verlieren
an die stille*

Claudia Melchior

*Beim Schwimmen
Himmel und Bäume
verschieben*

Ina Müller-Velten

*Sommormorgen –
jemand niest
hinter der Hecke*

Viola Otto

*Zum Abschied ...
aus ihren Haaren
frischer Heuduft*

Rudi Pfaller

*Streit –
ich suche
in alten Platten*

*In der Hitze stehn –
mein Schatten
klebt am Asphalt*

*Autobahn –
eine Krähe
steht im Wind*

Kerstin Scharmberg

*Windstille –
plötzlich die Punktchrift
des Regens*

*Geständnis –
die Worte werden genauer
im Dunkeln*

Franz Christoph Schiermeyer

*Ende Mai –
die bunten Bänder
ausgebleicht*

Helga Stania

*gräser ducken sich –
der himmel
fließt in den see*

*es wär' nur ein Schritt –
unter der Felskanzel
die weißen Wolken*

Norbert Stein

*allmählich –
die Nacht wird Morgen
wird Vogelgezwitscher*

*nach der Feldarbeit –
meine Hitze
fließt in den See ...*

*»wir sehen uns«
und nimmt die dunkle Brille
nicht ab ...*

*Hochzeitstag –
die wilden Erdbeeren blühn*

*Absprung –
ich stürze mich
in meinen Schrei ...*

Dietmar Tauchner

*neben dir ...
aus der Dunkelheit löst sich
ein Vogellied*

*schlaflos
das ticken
des mondes*

Udo Wenzel

*Kleines Finale.
Die Kinder malen sich
neue Fahnen.*

*Dünenkamm –
ein Mädchen spricht
mit dem Wind*

Wolfgang Dobberitz

Freund, Autor, Verleger

Mitglied der Deutschen Haiku-Gesellschaft e.V.

geb. am 14.9.1933 • gest. am 19.7.2006

*Kleiner ist, Freunde,
unser Kreis, und er fehlt uns,
sein Wort, das Lachen.*

*In das erntereife Feld
stürzte eisiger Hagel.*

*Neben seiner Spur
wandern wir weiter durch Schattenlicht,
selbst Spuren hinterlassend,
zu Charons stillen Ufern.*

Karin Grott

In tiefer Trauer und ehrendem Andenken:

Haikugruppe Magdeburg/Schönebeck
Haikugruppe Halle

Ein Nachruf

Von Rüdiger Jung

ISOLDE LACHMANN. Eine Erinnerung

Am 21. April 2006 teilte mir Eva Meloun telefonisch mit, dass Isolde Lachmann am Vortag verstorben sei. Unwillkürlich streiften meine Gedanken zurück zu Ort und Zeitpunkt meiner einzigen persönlichen Begegnung mit der begnadeten Dichterin aus Linz. Es war der Zweite Kongress der Deutschen Haiku-Gesellschaft im Mai 1991 in Lindenberg im Allgäu, wo wir uns kennen lernten.

Ich wusste einiges von ihr. Dass sie bereits Ende der 70er Jahre ein Haikubuch veröffentlicht hatte. Dass sie in der Zeitschrift »Begegnung«, dem Periodikum der »Gesellschaft der Lyrikfreunde«, in dessen Zentrum der Bewerb um den Leserpreis stand, unerschrocken die in ihren Augen fehlende Qualität einforderte und damit ohne Frage manchen wohlmeinenden Hobbydichter vor den Kopf gestoßen hatte. Vor allem aber kannte ich ihre eigenen Gedichte und Prosatexte aus den Pallotiner-Zeitschriften »zeichen« und »ferment«. »Unserer Lieben Frau am Wege« – so lautete, wenn ich mich recht entsinne, der Text, der mich bis dato am meisten beeindruckt hatte (ein anderer »Mariae Sieben Schmerzen«). Er hatte und hat für mich jene singuläre Qualität, die sich ansonsten für mich vor allem mit dem Namen Christine Lavant verbindet: ein Klang ohne Beispiel, ein Klang von nachgerade mystischer Kraft.

Drei Gäste reichten, um das österreichische Haiku auf dem Kongress kraftvoll zu repräsentieren: Da war zum einen Friedrich Heller, ein sehr vielseitiger Autor, mit hohem Gespür auch für die sprachlichen Möglichkeiten einer vielfältig experimentierenden Literatur. Da war Isolde Schäfer, deren menschliche wie literarische Qualitäten als späterer Leiterin der österreichischen Haiku-Gruppe schon deutlich ans Licht traten. Da war schließlich Isolde Lachmann, Ihre Erscheinung, ihre Ausstrahlung rückten sie in den Mittelpunkt des Kongresses, ohne dass sie selbst dies in irgendeiner Weise forciert hätte. Vielleicht ist eines unserer gemeinsamen Renga dazu angetan, die Atmosphäre der Begegnung zu umreißen:

Rüdiger Jung:

*Frau Primavera
lüftet ihren grünen Hut
Dichtern zuliebe.*

Isolde Lachmann:

*Ach, wie purzeln die Verse
kunterbunt durcheinander.
STERNSTUNDE*

Zwischen zwei Polen bewegt sich für mich das Bild der Isolde Lachmann, die ich damals kennen lernte. Der eine dieser Pole: das Verspielte, der Witz (in seinem tiefsten und umfänglichsten Sinne, der weit über alles bloß Humorige hinausreicht). Der andere dieser Pole: ein tiefer Ernst, der durch das Lächeln nie in Frage gestellte Hang zur Nachdenklichkeit. Zwischen diesen Polen bewegt sich auch ihr Schreiben: Homo ludens, humorvoll zum einen, zum anderen Präzision und nie ein Wort zu viel. Ich erinnere mich, in den Lindenberger Tagen Frau Lachmann nach ihren literarischen Vorbildern gefragt zu haben. Nach einer Weile des Überlegens fiel der Name Jeannie Ebner.

Lindenberg blieb unsere einzige persönliche Begegnung. Monate später hatten wir ein einziges langes, fröhliches, erfrischendes Telefonat. Wir setzen unsere in Lindenberg begonnenen Renga-Dichtungen fort, die schließlich in schmaler, aber konziser Auswahl als Halber Bogen unter dem Titel »Hasardspiel« erschienen. Die Illustration der Titelseite stammte von Eva Meloun, die 1993 in »Diamant im Schacht«, vor allem aber 1997 bis 2005 in nicht weniger als sechs hervorragenden Werken der »Edition Doppelpunkt« zur kongenialen bildnerischen Gestalterin ihrer Bücher wurde. Zwei davon, das Haiku- und das Tanka-Buch, rezensierte ich für die Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft, zwei weitere Rezensionen (zu dem Engelbuch und dem letzten Werk von 2005) blieben ungedruckt.

Durch Heidelore Raab wusste ich um die schwere Erkrankung Isolde Lachmanns. Es war Eva Meloun, die mich um eine Besprechung zu »Von Bäumen und Rosen« bat – und mich wissen ließ, dass Isolde Lachmann sie wohl noch mit Freude gelesen hat.

Oft hat Isolde Lachmann in ihren Gedichten und Prosatexten (zumal in »zeichen« und »ferment«) religiöse Themen berührt und gerade da nie in der Gefahr gestanden, ins Seichte, Schwammige oder Gefällige abzugleiten. Was für Ihre Haiku, Senryu, Tanka und Renga, auch für ihre Prosa märchenhaften Charakters gilt, zeichnet gleichermaßen ihre religiösen Texte aus: Präzision, Authentizität, Genauigkeit. Der sparsame Umgang mit Worten, Texte, die mit wenigen Pinselstrichen angedeutet und gleichwohl auf das Sorgfältigste ausgearbeitet sind, werden allen, die vom Werk dieser Autorin angerührt sind, unvergesslich bleiben. Und zugleich die Hoffnung und den Halt bezeugen, der sie bis in die schweren Tage hinein getragen hat.

Zwei Buchbesprechungen

Von Rüdiger Jung

Prelude vierhändig. Tan-Renga von **Gerd Börner**, Berlin, und **Ingrid Gretenkort-Singert**, Laatzten. Bibliophile Ausgabe in vierzig nummerierten und von den Autoren handsignierten Exemplaren.

Ein Buch, das Ingrid Gretenkort-Singert gestaltet, ist bekanntlich schon von der Aufmachung her ein Kunstwerk, ein Gedicht. Das 21. dann, das sich den 20 Tan-Renga mit Gerd Börner als Rahmen zugesellt. Das Tan-Renga ist die kürzeste Form der japanischen Ketten- bzw. Partnerdichtung: ein Autor gibt einen Dreizeiler im Metrum von Haiku oder Senryu vor, den der andere mit einem Zweizeiler abschließt, der dem Ganzen das Zeilen- und Silbengewand eines Tanka verleiht. Neunzehnmal gibt Ingrid Gretenkort-Singert das Hokku vor, lediglich im abschließenden zwanzigsten Text tauschen die beiden Co-Autoren die Rollen.

Zwei ebenbürtige lyrische Stimmen begegnen sich. Die Renga-Meisterin, die so starke Hokku wie »Süßen Honig saugt ...«, »Schneebälle blühen ...«, »Wenn der Eiswind ...« vorgibt. Und ein Co-Autor, der sich auf so geniale Schlüsse wie

*die Sonne schlürft den Nebel
von der zerzausten Fichte*

oder

*das Tor ist nur angelehnt
zögernd nieseln die Stunden*

versteht.

Professor Carl Heinz Kurz, der große Initiator deutscher Ketten- und Partnerdichtung nach japanischem Vorbild, hat für das deutsche Tan-Renga eine den Inhalt bündelnde Unterschrift in Form eines Nomens gefordert – sinnvoll bei gedanklich geprägten oder bewusst pointierten Texten. Ingrid Gretenkort-Singert und Gerd Börner tun gleichwohl Recht daran, in ihren – oft sehr stimmungsvollen und atmosphärischen Duetten – von dieser Forderung abzurücken. Mich sprechen besonders die stimmungsvollen naturlyrischen Duette an:

*Soeben noch
schrieb Luna Herbstgedichte
auf buntes Laub*

IGS (Ingrid Gretenkort-Singert)

<i>dann zerknüllt und verworfen raschelt die schlaflose Nacht</i>	GB (Gerd Börner)
<i>Am Regenbogen siehelt der magere Mond legt den Himmel frei</i>	IGS
<i>kühle Morgenluft – irgendwo die Lerche</i>	GB
<i>Im Schmelztiegel Zeit glüht blattvergoldet der Herbst – flüchtiger Reichtum</i>	IGS
<i>diesen Weg ging der Regen schon vor mir – viele Male</i>	GB

Gerd Börner nutzt beide Möglichkeiten des Tan-Renga. Die überraschende Wendung:

<i>Zartes Grün züngelt durch den Wiesenfilz, leckt am letzten weichen Schnee</i>	IGS
<i>der, wieder hart gefroren knirscht bei jedem Schritt</i>	GB

Das Ausziehen der im Oberstollen schon angedeuteten Linie:

<i>Hügelan schwingt sich die frühe Sonne - weghelles Leuchten</i>	IGS
<i>das Gelände wird weit und das Tal öffnet sich</i>	GB

Viele der Tan-Renga haben eines der klassischen Themen der Tanka-Dichtung, die Liebe, zum Motiv. Unter diesen Duetten sprechen mich jene besonders an, die in ihrem verhaltenen Ton der leisen, evokativen Kraft japanischer Poesie besonders nahe kommen:

<i>Im Tannendickicht Spurensuche auf der Haut Traumtäncers Leichtsinn</i>	IGS
---	-----

*unschlüssig kippelt der Tag
auf die andere Seite* GB

*Königskerzen
säumen meinen Weg
und ich schreite* IGS

*im Pas de deux
durch die Flammen* GB

(Herrlich, wie sich hier das »ich« zum »Pas de deux« wandelt!)

*Bleib doch mal stehen
durch den Harsch brechen leise
die Krokusse schon* GB

*Treibeis und Worte driften
auf Frühlingsflügeln davon.* IGS

Ingrid Gretenkort-Singert und **Bernd Reklies: Vom Sommer berauscht.**

Ein Sommerkasen. Titelbild: IGS. Haldensleben: Papenberg-Verlag, 2005.
ISBN 3-934961-42-8.

1. S *Vom Sommer berauscht
bläst ein frecher Wind
Engelstropfen* IGS (Ingrid Gretenkort-Singert)
2. S *Zaunkönig schmettert sein Lied.
Efeuberankte Mauer* BR (Bernd Reklies)
3. V *wirft das Echo
ins Hagelcrescendo
Gewittersturm tobt!* IGS
4. V *Dunkle Wolken – dann Blitze
im Regengeprassel* BR
5. M *endet dies Fest.
Um Hausecken tastet sich
der volle Mond* IGS
6. H *stolpert über Blätter
entfernt grollt Donner.* BR

Welch eine Ouvertüre! Spricht die nicht für sich? Eine Sprache voller Naturgewalt, gleichsam expressionistisch aufgeladen, die gleichwohl natürlich, genau, präzise der Pathosfalle entgeht. In der Tat: Man muss (in der längst nicht mehr schmalen, aber immer noch weitgehend auf die Insider beschränkten) deutschsprachigen Kasen-Literatur suchen, um auf eine Sequenz von gleicher Wucht und Kraft zu stoßen.

Im Rahmen des hier besprochenen Kasen gibt es noch eine zweite Sequenz, die es mit der Ouvertüre an atmosphärischer Dichte aufnehmen kann (Dritter Satz, Erster Teil):

- | | | | |
|-----|---|---|-----|
| 19. | F | <i>Der Schwalbenschwanz
verführt vom Osterfeuer –
tanzende Schatten</i> | BR |
| 20. | V | <i>durchgeistern Parkgehölze
Fledermäuse flitzen</i> | IGS |
| 21. | V | <i>Abenddämmerung!
Schwach das goldene Leuchten
über dem Gutshof</i> | BR |
| 22. | S | <i>leise gurren Tauben
auf warmen Dächern</i> | IGS |
| 23. | V | <i>spielende Kinder
rennen dem Ball hinterher
füttern dann Enten</i> | BR |
| 24. | V | <i>von weit mahnen Glocken
Ruhe kehrt ein.</i> | IGS |

Ein Kasen zweier lyrischer Begabungen, die sich auf Augenhöhe begegnen. In meinem Exemplar des Büchleins habe ich mir manchen gelungenen Vers mit einem Bleistiftstrich markiert: die Nummern 11, 13, 25, 26, 34 bis 36.

Der abschließende Frühlingsvers ist so gelungen, dass ich mit dem Zitieren der beiden Zeilen der Renga-Meisterin meine Besprechung ausklingen lassen möchte:

- | | | | |
|-----|---|---|-----|
| 36. | F | <i>erst beim Lenz haben Puppen
Schmetterlinge im Bauch.</i> | IGS |
|-----|---|---|-----|

Buchbesprechung

Von Volker Friebe

Martin Berner (Hg.): *Erinnern an die guten Tage. Ein Buch zum Gedenken an Erika Schwalm.* Frankfurt am Main: Minimart-Verlag, 2006. 48 Seiten.

Erika Schwalm, die langjährige Leiterin des Frankfurter Haiku-Kreises, hatte zu ihrem 65. Geburtstag im Juli 2006 ein Haiku-Buch geplant. Mitten in den Vorbereitungen dazu ist sie im Dezember 2005 gestorben. Die Sammlung ihrer besten Haiku lag zu diesem Zeitpunkt bereits vor. Martin Berner hat die Aufgabe übernommen, sie zu veröffentlichen, ergänzt durch Gedächtnis-Haiku vieler Freunde von Erika Schwalm, auch einige Prosatexte sind dabei, sowie die Grabrede von Georges Hartmann und ein Nachwort des Präsidenten der Deutsch-Japanischen Gesellschaft, Frankfurt, der ihr Wirken umreißt.

Ich zähle 32 Haiku von Erika Schwalm, zum Teil schon aus früheren Veröffentlichungen bekannt, zum Teil sind sie neu oder (das trifft wohl auf die meisten zu) zwar schon älter, für dieses Buch aber stark umgearbeitet. Hier vier Kostproben:

*Alte Kirche
der eine Lavendelstängel
im Senfglas*

*Die nackte Weide
legt Ohringe an
das Gras feiert Auferstehung*

Aus einem Haiku-Treffen in Bad Nauheim:

*Sie deutsch, er japanisch –
so riechen wir
an den Rosen*

Aus einer Japan-Reise:

*Eine Schneeflocke
auf der Tatami
die Hände zittern*

Viele Freunde von Erika Schwalm hatten auf die Todesnachricht hin Gedächtnis-Verse geschickt. Um wenigstens einen kleinen Eindruck davon zu vermitteln, hier fünf davon:

*Ikebana:
nachdem sie den Raum verlassen hat,
Blütenduft*

Jack Galmitz (USA)

*Beim Weggehen von ihrem Grab
zert ein Rosendorn
an meinem Ärmel*

David Cobb (England)

*Ihre schmalen Hände
die Blumen aufschichten
für Jahreszeiten, die noch kommen*

Kai Falkman (Schweden)

*stufen
zum check-in
blütezeit einer anemone*

Mario Fitterer (Deutschland)

*Vom Wind berührt
gleitet ein Birkenblatt
ins Mondlicht*

Polona Oblak (Slowenien)

Etliche Gedenk-Haiku erinnern an die Liebe der international bekannten Ikebana-Meisterin zu den Blumen, die auch Georges Hartmann beschwört, wenn er in seiner Grabrede die Vermutung äußert, nun würden auch die Engel in der Kunst des Blumenarrangements unterwiesen.

Die Qualität fast aller Beiträge ist hoch, so wird die Sammlung auch für jene, die Erika Schwalm gar nicht oder – wie ich – kaum gekannt haben, zu einem überaus empfehlenswerten Buch.

Buchbesprechung

Von Ruth Franke

David Cobb: Business in Eden. Haibun in englischer Sprache.
Sinodun, Shalford, Braintree, Essex: Equinox Press, 2006. ISBN 0951710354.

Seit vielen Jahren befasst sich David Cobb mit Haiku-Prosa, und seine Werke sind in zahlreichen Magazinen, Anthologien und eigenen Büchern veröffentlicht worden. Jetzt hat er aus seiner umfangreichen Sammlung eine repräsentative Auswahl zusammengestellt, überarbeitet und seinen Lesern zugänglich gemacht.

Schon das Titelbild erregt Aufmerksamkeit: es zeigt einen Ausschnitt von Hieronymus Boschs Gemälde »Der Garten der irdischen Lüste«, in den ein Panzer hineinfährt – eine Anspielung auf das Titel-Haibun, in dem der Garten Eden zum Kriegsschauplatz wird. – Im Vorwort gibt der Autor eine fundierte Definition des Haibun und gute Tipps für die schwierige Einfügung der Haiku: »... Am besten ist es, wenn das Haiku den Gedankengang oder das Thema der vorausgegangenen Prosa nicht direkt fortsetzt, sondern abschweift und es nur am Rande berührt. Ein solches Haiku kann sogar der Wendepunkt sein, an dem das Haibun in eine neue Richtung schwenkt. Zumindest sollte es den Fluss der Prosa anhalten und eine wünschenswerte Pause zum Atemholen und Nachdenken schaffen.«

Das Buch ist so aufgebaut, dass die längeren Haibun – verbesserte Fassungen von »The Spring Journey to the Saxon Shore« und »A Day in Twilight« – den Rahmen bilden. Dazwischen stehen zwölf Kurz-Haibun, meist in erzählender Form.

»The Spring Journey to the Saxon Shore«, bereits mehrfach veröffentlicht, ist ein Beispiel für David Cobbs gründliches Arbeiten: er recherchiert sorgfältig und feilt immer wieder an Inhalt und Sprache. Hier sind es vor allem die Haiku, die nochmals verbessert wurden. Sie sind genau beobachtet, bildhaft, manchmal humorvoll und so in den Text eingefügt, dass »...die Prosa, wenn sie in einen anderen Zeitrahmen abgeschweift ist, wieder in die Gegenwart zurückgeführt wird« (Vorwort). Meistens erfüllen sie auch den Anspruch, für sich allein stehen zu können.

*barbecue –
hairs on the cook's belly
sprinkled with salt*

*Suffolk and Norfolk
the border between them marked
by sheep on both sides*

*Grillparty –
die Bauchhärchen des Kochs
mit Salz bespritzt*

*Suffolk und Norfolk
ihre Grenze gekennzeichnet
durch Schafe auf beiden Seiten*

Auf der langen Radfahrt durch Ostengland mit seiner wechselvollen Geschichte und reichen Kultur tauchen aus der Landschaft immer wieder historische Figuren und Dichter auf, mit denen der Autor (oft auf recht humorvolle Weise) ins Gespräch kommt. So unterhält er sich mit dem Dichter Robert Bloomfield, der auf einer Wäscheleine hängt und ihm erklärt, dass er die Windrichtung prüfe, weil er die Einstellung der Tonlage einer Äolsharfe berechnen müsse. Das sei nur in dieser Lage möglich.

Solche Einfälle finden sich auch in dem ähnlich aufgebauten Haibun »A Day in Twilight«. Dort begibt sich David Cobb am Tag der Wintersonnenwende, im Zwilicht und Nebel des kürzesten Tages, in Essex zu Fuß auf die Suche nach mythischen Gestalten, wie »Old King Coel«, und begegnet dabei auch Dichtern früherer Zeiten. – Deutsche Leser, die mit Geschichte und Kultur des Landes nicht vertraut sind, werden die Hintergründe beider Haibun zwar nicht ganz verstehen können; wer sich jedoch mit etwas Geduld auf die Lektüre einlässt, wird gefesselt sein.

Die übrigen Haibun sind leichter zu lesen. Neben »Business in Eden«, in *Sommergras* bereits vorgestellt, und dem bewegenden »At a Cemetery on Epiphany Way« (beide auch in deutscher Übersetzung in Cobbs neuestem zweisprachigen Haiku-Buch »Im Zeichen des Janus« enthalten) zeigen sie die Bandbreite dieses vielseitigen Autors und geben Einblick in ein abwechslungsreiches Leben.

Amüsant die Schilderung eines Krippenspiels mit all den Pannen und Versprechern, die bei Kindern vorkommen, und mit so treffenden Haiku wie:

*a child blows
into a balloon
the balloon blows back*

*ein Kind bläst
in einen Ballon
der Ballon bläst zurück*

Leicht makaber die Irrfahrt eines Sarges auf rumänischen Straßen; ähnlich makaber ein Erlebnis beim vornehmen Dinner auf einem Frachter nach Bangkok, das sehr geschickt auf den überraschenden Schluss hin aufgebaut ist. Wir erleben in »Merit Token« die Folgen eines Monsun-Sturms beim Besuch eines Tempels im Norden Thailands, mit leicht selbstironischem Unterton geschildert. Dazwischen »Room«, ein erotisches Abenteuer im heißen Sizilien.

Am Ende werden die Haibun nachdenklicher, wie in »Hole with a View« – Gedanken über die Lage des eigenen Grabes –, und enden mit einer futuristischen, zunächst etwas rätselhaften Erzählung, die sich mit der Möglichkeit des selbstbestimmten Sterbens befasst.

Die Lektüre dieser Haiku-Prosa im typischen Stil des Autors – knapp, treffend und lebendig, oft mit Humor gewürzt – weckt den Wunsch, mehr davon zu lesen. Da David Cobb, auch jetzt mit achtzig, weiterhin sehr kreativ ist, dürfen wir auf eine Fortsetzung hoffen.

Übersetzungen von Ruth Franke.

Buchbesprechung

Von Udo Wenzel

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. 88 Seiten, ISBN 3-937257-12-8.

Takahama Kyoshi (1874-1959) war einer der beiden einflussreichsten Schüler von Masaoka Shiki (1867-1902), mit dessen Modernisierung die Geschichte des Haiku als literarische Gattung beginnt. Während Shiki das Haiku für neue Einflüsse öffnete, war es Kyoshi, der es erneut begrenzte. »Erhalte-das-Alte« (*Shukyū-ha*) lautete der Name seiner Haiku-Gruppe. Mit Hilfe der von ihm ab 1889 geleiteten Literatur-Zeitschrift *Hototogisu* begründete er das so genannte »traditionelle Haiku« gegen Modernisierungsbestrebungen anderer Haiku-Dichter – z.B. seines Rivalen und Freundes Kawahigashi Hekigotō (1873-1937) – die in ihren Reformbestrebungen noch über Shiki hinaus gingen, und führte es zum Erfolg. Nach dem Tod Takahama Kyoshis übernahm zunächst sein Sohn Takahama Toshio (1900-1977), danach die Enkelin Inahata Teiko (geb. 1931) die Herausgeberschaft der größten Haiku-Zeitschrift Japans. Inahata Teiko ist Begründerin und Präsidentin der japanischen Gesellschaft für das traditionelle Haiku. Der Hamburger Haiku Verlag hat nun Passagen eines ihrer Bücher ins Deutsche übersetzen lassen. Es handelt sich dabei um Ausschnitte aus *Haiku Junikagetsu – Shizen to tomoni ikiru Haiku* (»Zwölf Monate mit Haiku – Zwölf Monate mit der Natur leben«), worin Inahata Teiko die Haiku-Lehre ihres Großvaters vorstellt. Übersetzt wurde das Buch von der Leiterin des Münchner Haiku-Kreises, Takako von Zerssen, auf deren Initiative hin auch Bilder und Zeichnungen aus dem Kyoshi-Museum in Ashiya in das Buch aufgenommen werden konnten. Zudem enthält es einige Kalligraphien von Kyoshi selbst, die uns auf ansprechende Weise Haiku »im Original« erleben lassen.

In der vorliegenden übersetzten Kurzfassung des ursprünglichen Werkes finden sich auf sieben Seiten sieben Lektionen von Kyoshi, die im Anschluss von Inahata Teiko kommentiert und mit Haiku-Beispielen erläutert werden. In einem Grußwort weist der Japanologe Ekkehard May darauf hin, dass die Unterweisungen in dichterischer Sprache geschrieben und daher schwierig zu verstehen seien. Dies lässt sich allerdings in der deutschen Übersetzung nicht mehr nachvollziehen; sie sind in einfacher Sprache gehalten und wirken leicht verständlich. Die Lektionen behandeln die Notwendigkeit des *Kigo* (Jahreszeitenwort), die Bedeutung des Moreschema 5-7-5, Einfachheit und Klarheit im Haiku, die Wichtigkeit des *Shasei* und die Funktion des Haiku als Grußwort. Das Haiku ist nach Kyoshi ein Gedicht, welches »Blumen und Vögel besingt«

(*kachō fūei*). Im Vordergrund stehe das *Kigo*, im Gedicht verborgen sei das subjektive Angerührtsein des Dichters. Entgegen einer Zen-orientierten Rezeptionsweise, derzufolge das Haiku ein spontaner und im Grunde kunstloser Ausdruck einer Erleuchtung sei, steht Kyoshis Auffassung vom Haiku als Gruß. Er rekurriert hierbei auf die Funktion des Startverses (*hokku*) in der klassischen *Renku*-Dichtung, der oftmals Grußwort für den Gastgeber war und entwickelt dies dahingehend weiter, dass ein Haiku auch ein »Gruß an die Natur, ... an die Menschen, an sich selbst oder aber an transzendente Wesen wie Götter...« (S. 76) sein könne. Die Kunst der Haiku-Dichtung besteht also unter anderem darin, mehrere sich überlagernde Bedeutungsebenen zu kreieren.

Auch wenn der Band inhaltlich nur wenig neue Aspekte aufzeigt, ist es doch interessant zu beobachten, auf welche Weise hier Haiku-Politik betrieben wird. Zwar werden andere Haiku-Richtungen und Formen der Lyrik nicht direkt angesprochen, aber man spürt deren Präsenz in den Abgrenzungsbemühungen der Autoren. Sei es, dass Kyoshi insistiert, ein Haiku ohne *Kigo* sei es nicht wert, ein Haiku genannt zu werden, sei es, dass er davor warnt, andere Gedichtformen zu übernehmen und dem Leser empfiehlt »stolz« auf den »edlen Charakter« des Haiku zu sein, oder dass mehrfach betont wird, es handele sich bei Kyoshis Konzepten nicht nur um dessen persönliche Ansichten, sondern um »allgemein gültige« Aussagen. Dies wirkt vermessen, bedenkt man, dass sich das Haiku schon immer erst im Gewebe der Differenzen ausbildete – ein andauernder Prozess. Das moderne Haiku spaltete sich nach *Shiki* zunächst in zwei große Richtungen: neben der Erfindung des so genannten »traditionellen Haiku« experimentierten eine Reihe namhafter Dichter (*Hekigotō*, *Ippekiro* (1887-1946), *Hosai* (1885-1926), *Seisensui* (1884-1976), *Santoka* (1882-1940), *Tōta* (1919-2006) u.a.) auf andere Weise mit der althergebrachten Dichtkunst und es entstanden – und existieren noch heute – Haiku-Stile ohne verpflichtendes Jahreszeitenwort und ohne einen festgesetzten Moren-Rhythmus. So wirkt Mays Bemerkung problematisch, man könne heutzutage im Westen vielerlei zweifelhafte Anleitungen und Rezepte zum Haiku finden, die sich gegenseitig widersprechen, hier aber komme einmal ein japanischer Haiku-Dichter zu Wort. Auch der Verlag suggeriert in seiner Werbung, das Buch repräsentiere das »authentische Haiku«. Fragt sich nur, was das ist. Würde man mehrere Vertreter des japanischen nicht-traditionellen Haiku daneben stellen, fände man eine vergleichbare Vielfalt an Empfehlungen wie »im Westen«. Die Haiku-Lehre Kyoshis ist eben nicht allgemein verbindlich, sondern eine, wenn auch die zur Zeit einflussreichste Richtung im Herkunftsland des Haiku. Selbst innerhalb dieser »traditionellen« Bewegung gab es immer wieder Gegenpositionen und Richtungskämpfe. Ein Beispiel: Im Vorwort des Buches wird hervorgehoben, dass Kyoshi ganz besonders Frauen gefördert habe. Der Aufsatz »Eine Nora war sie nicht« von Angelika Wienert zeigt am Beispiel der aus dem *Hototogisu*-Kreis ausgeschlossenen Dichterin *Sugita Hisajo* (1890-1946), um welchen Preis eine »einheitliche« Richtung durchgesetzt wurde.

»Welch eine Stille!« ist einerseits eine Bereicherung für das Verständnis des zeitgenössischen, so genannten »traditionellen Haiku«. Doch da der Herausgeber es versäumte, dieses historisch-kritisch einzubinden, reproduziert es in den Händen des unkundigen Lesers den bekannten Begriffs-Totalitarismus, dass es ein »eigentliches« Haiku gäbe: das sich traditionell gerierende. Man wünscht sich von den Herausgebern weitere Veröffentlichungen, die uns »Westlern« die Mannigfaltigkeit gerade auch des japanischen Haiku nahe bringen.

Angemerkt sei noch, dass die editorische Notiz, mit der Veröffentlichung komme hierzulande erstmals ein japanischer Haiku-Dichter zu Wort, falsch ist. Bereits 1986 erschien im Günther Klinge Haiku-Verlag das Buch von Inahata Teiko »Erste Haiku-Schritte – eine Fibel«. Dieses ist zwar zur Zeit nicht mehr im Buchhandel lieferbar, aber noch im Bestellkatalog der Deutschen Haiku-Gesellschaft zu finden.

Zum Weiterlesen:

http://www.haiku-heute.de/Haiku-Themen/Forum-Freie-Themen/Hisajo_Angelika_Wienert/hisajo_angelika_wienert.html

Siehe hierzu in diesem Heft auch das Buchkapitel von Shirane, insbesondere S.13f.

Richtigstellung 1:

In Max Verharts Vortrag »Das Wesen des Haiku...« im letzten *Sommergras* wurde Georges Friedenkraft als Gründungsmitglied der französischen Haikugesellschaft genannt. Das trifft nicht zu, gegründet wurde die Gesellschaft von Dominique Chipot und Daniel Py.

Richtigstellung 2:

Auf Seite 18 wurde das Zitat von Vladimir Devidé nicht korrekt übersetzt. Es muss lauten: »Ein Haiku ist die (einzig richtige) Antwort auf das folgende Zen-Koan: Du kannst deine Erfahrung unmöglich in Worte fassen und musst genau das tun. Also: sprich, sprich!«

Richtigstellung 3:

Die Titelgrafik des letzten Heftes wurde versehentlich falsch eingescannt, sie steht auf dem Kopf. Wir bitten, das Versehen zu entschuldigen.

Die nächsten Veranstaltungen

Frankfurter Haiku-Kreis

Das **72. Frankfurter Haiku-Treffen** in Frankfurt am Main:

Zeit: Samstag, 11.11.2006, 15.00 Uhr bis gegen 18.00 Uhr

Ort: Saalbau GmbH Gutleut, Rottweiler Str. 32, 60327 Frankfurt a.M.

Teil I: Workshop mit Dr. Andreas Wittbrodt

Thema: Anacreontik und Renku. Geselliges Dichten damals und heute

Teil II: freies Haiku-Dichten / Überraschungsthema

Abschluss im persischen Restaurant »Hafez«, Baseler Straße 21

Jahresvorschau 2007:

Haiku-Stammtisch am Donnerstag, 8.3.2007 ab 19.00 Uhr und am Donnerstag, 6.9.2007 ab 19.00 im Künstlerkeller, Seckbacher Gasse 4, 60311 Frankfurt a.M., (Nähe Weißfrauenstraße, nächste U-Bahn-Station »Willy-Brandt-Platz«).

73. Haiku-Seminar: Samstag, 27.1.2007, Referentin: Frau Prof. Dr. Rita Rosen, zum Thema: Haiku-Meisterinnen – ihr Beitrag zur Dichtkunst des Haiku.

74. Haiku-Seminar: Samstag, 28.4.2007, Referent: Thomas Hemstege, zum Thema: Seegurken im Spinnennetz – Fressen und Gefressen werden im japanischen Haiku.

75. Haiku-Seminar: Samstag, 28.7.2007, Ginko (Haiku-Wanderung) auf dem neuen Hölderlinwanderweg. Treffpunkt am S-Bahnhof »Frankfurter Berg«, im nahe gelegenen Tower-Cafe verfassen wir gemeinsam ein Waka (Antwortgedicht).

76. Haiku-Seminar: Samstag, 27.10.2007, Referent: Hubertus Thum, zum Thema: Traumlieder – vom Haiku und seinen vergessenen Wurzeln.

Hinweis: Die Treffen des Frankfurter Haiku-Kreises finden im Jahr 2007 wieder im Saalbau Bornheim, Arnsburger Straße 24, statt.

Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft

19. Jahrgang · September 2006 · Nummer 74

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. 75: **1. November 2006**

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: 300
 ISSN: 1863-088X
 © Alle Rechte bei den Autoren.
 Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Titelillustration: Collage von **Ingrid Gretenkort-Singert**