



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** · Louisjentsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale
Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
- Schriftführer:** **Volker Friebel** · Denzenbergstraße 29 · 72074 Tübingen
Tel.: 07071/26 80 3 · eMail: post@volker-friebel.de
- Geschäftsführer:** **Georges Hartmann** · Saalburgallee 39-41 · 60385 Frankfurt a.M.
Tel.: 069/45 94 33 · eMail: georges.hartmann@t-online.de
- Webmaster:** **Gerd Börner** · Brahmsstraße 17 · 12203 Berlin
Tel./Fax: 030/834 21 11 · eMail: gerdboerner@gmx.net
- Frankfurter Haiku-Kreis:** **Martin Berner** · Hofgartenweg 11 · 60389 Frankfurt am Main
Tel.: 069/47 40 92 · Fax: 069/47 88 58 11
- Regionalgruppe Halle:** **Christa Beau** · Louisjentsch-Straße 14 · 06132 Halle/Saale
Tel./Fax: 0345/775 99 94 · eMail: christabeau@gmx.de
- Regionalgruppe Magdeburg/Schönebeck:** **Waltraud Schallehn** · PaulHllert-Straße 70/71 · 39218 Schönebeck
Tel.: 03928/42 40 42 · eMail: ws@felgeleben.de
- Bankverbindungen:** 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,
liebe Leserinnen und Leser von SOMMERGRAS,**

einigen Mitgliedern ist es gelungen, zum 20-jährigen Bestehen unserer Gesellschaft Artikel in die örtliche Presse zu lancieren. Bei mir gingen drei Belege ein: Ingo Cesaro war am 28. Dezember im *Coburger Tagblatt*, mit Bild, einem Haiku und Hinweisen auf seine Bücher. Am 11. Januar erschien in der *Sächsischen Zeitung* ein großer Artikel, der das Haiku ausführlich auch mit zehn Beispielen vorstellt, den Geburtstag der Haikugesellschaft erwähnt und unser Mitglied Hildegund Sell zitiert. Die *Ruhr-Nachrichten* stellten am 19. Januar Christina Rekkittke mit Bild und zwei Haiku vor, berichteten von Rilkes Begeisterung für das Haiku und erwähnten den 20-jährigen Geburtstag der DHG. Herzlichen Dank Ihnen allen, die mitgemacht haben, für das deutschsprachige Haiku zu werben.

Die Einsendungen für die Anthologie 2008 tröpfeln nur (Stand 1. Februar), auch der Haikupreis scheint nicht die großen Begeisterungstürme hervorzurufen. Damit Sie Gelegenheit haben für das eine oder andere noch Texte einzusenden, haben wir den Einsendeschluss auf 15. April verschoben. Und beachten Sie bitte die korrekte eMail-Adresse: haikugesellschaft@arcor.de Jetzt aber schnell!

Ich wünsche Ihnen einen guten Frühling mit vielen Ideen

Ihr Martin Berner

DHG-Seite	1
Martin Berner: Editorial	2
AUFSÄTZE UND ESSAYS	
Thorsten Schirmer: Malerhaikus	4
Beate Conrad: Ebenen der Darstellung – Literarische Gestaltungsmittel im Haiku (I)	7
Richard Gilbert/Itō Yūki u.a.: Muki Haiku – Haiku ohne Jahreszeitenwort	16
INTERVIEW	
Itō Yūki im Gespräch mit Udo Wenzel	29
NACHRUFE	
Gerold Effert	42
Friedrich Rohde	44
LESER-TEXTE	
Verschiedene Autoren: Haiku, Tanka, Tan-Renga, Rengay, Sequenzen	45
Gerd Börner: Lichtharfe. Haibun	55
Angelika Wienert: An einem langen Seil. Haibun	56
Rita Rosen: Flussmündung. Haibun	57
Silvia Kempen: Füße im Sand. Haibun	58
Peter Janßen: Cézannes Mantel. Haibun	59
HAIKU AUS DEM INTERNET	
Verschiedene Autoren: Haiku heute	60
Das Saijiki-Projekt des Hamburger Haiku Verlages (II)	62
Claudia Brefeld: Mundart-Haiku-Seite	63
REZENSIONEN	
Norbert C. Korte: Über »Sonniger Morgen« von Gerhard Stein	64
LESERBRIEF	66
IMPRESSUM	68

Thorsten Schirmer

Malerhaikus

Siebzehn Silben füllen einen ganzen Kosmos. Alles, was zu sagen ist, fügt sich in drei Zeilen, wenn der Dichter sich nur weit genug zurücknimmt. »Was für ein Reiz, was für ein Ziel, was für ein Weg«, dachte ich, als mir mit vierzehn Jahren das Haiku erstmals begegnete. Damals erwachte in mir gerade die Sehnsucht nach dem Schöpferischen, und ich verlor mich für viele Monate in der Unendlichkeit dieser Dreizeiler. Dies war aber nicht der einzige Ruf, den ich aus der Stille meines Selbst vernahm:

*Unermesslich tief
am Grunde meines Herzens
fällt leuchtender Schnee.*

Dieser Schnee fiel schon vor Anbeginn meiner Selbst, er fällt und fällt von Ewigkeit zu Ewigkeit. Durch die Kraft der Dichtung fasste ich den Mut, ein Blatt Papier in die tanzenden Flocken zu halten, und plötzlich schmolz der Schnee. In der Leere des Malgrundes flossen Wolken und Berge ineinander:

*Leere wird zur Form.
Was ist Wolke, was ist Berg?
Form wird zur Leere.*

Nun wies mir das Haiku meinen Weg über die Worte hinaus in eine neue Welt. Hier, wo tiefste Stille herrscht, spricht nur noch die innere Stimme ihre Verse, ausgedrückt in flüchtigen Tuschespuren des Pinsels. Aber selbst dieser war mir nach kurzer Zeit zuviel Ballast, so dass ich ihn am Wegesrand zurückließ, um fortan nur noch mit den Fingern zu malen.¹ In meiner Hand schmolzen die Schneeflocken wie im Frühlingswind, und die Schmelzwasser erfüllten die Landschaften meiner Seele mit frischem Glanz:

*Im Frühlingsregen
wasche ich all die Berge
mit bloßen Händen.*

Meine Helden der Jugend waren nun Ying Yujian und Sesshu Toyo, die in ihren besten Werken aus verschütteter Tusche die höchsten Gipfel im Geiste des Zen erschaffen hatten.² Ich gab mir den Malernamen Xiaoshan (chin. Kleiner Berg)

-
- 1 Die Fingermalerei ist ein Zweig der Tuschkmalerei Ostasiens, dessen Wurzeln rund 1500 Jahre hinab in die chinesische Kunstgeschichte reichen. Damals versuchten erstmals Maler, den Pinsel aufzugeben, um ein höheres Maß an Spontaneität zu erreichen. Später wurde die Fingermalerei durch Gao Qipei (1672-1734) und seine Nachfolger populär. Schließlich führten Mönche der Obaku-Schule des Zen-Buddhismus sie auch in Japan ein, wo sie vor allem durch Ike no Taiga (1723-1776) bekannt gemacht wurde.
 - 2 Auf die malenden Zenmönche Yujian (chin. Jadebach), tätig im 13. Jahrhundert, sowie Sesshu (jap. Verschneites Boot), 1420-1506, geht die Tradition der freien Landschaftsmalerei in der Technik der »Verschütteten Tusche« (chin. Pomo, jap. Hatsuboku) zurück. Sie gilt allgemein als schwierigste Stufe auf dem Weg der Tuschkmalerei im Geiste des Zen, da sie alle formale Regeln der Maltechnik aufgibt.

und folgte den beiden Meistern auf mühsamen Pfaden in die Wildnis der Tusche, wo kein Willen mehr das Schaffen lenkt. Was für ein verlassener Weg!

*Schnee bedeckt das Boot,
einsam fließt der Jadebach,
fern der kleine Berg.*

Nun sind bereits weit über 20 Jahre vergangen. Meine Suche führte mich um die halbe Welt bis ins Mutterland der Tuschmalerei, wo ich als Wanderer herzliche Aufnahme fand. Und weiter noch: Über tausende von Bildern hinweg führte sie bis hin zu Werken, die meiner inneren Landschaft endlich nahe kamen:

*Wie viele Jahre
suchte ich den Jadebach,
doch ich fand nur mich.*

Einen Weg im Geiste des Zen zu gehen, ist immer beschwerlich und einsam. Vieles verliert auf ihm seine Bedeutung, der Mut und die frohe Erwartung der ersten Schritte bleiben jedoch unvergesslich. Wenn auch meiner über die Worte hinaus in die Sprache der Bilder führte, ist das Haiku mir doch vom ersten Schritt an immer ein Wegweiser geblieben, der in Zeiten der schöpferischen Verwirrung, der inneren Sprachlosigkeit mit ein paar Silben half, den Weg wiederzufinden:

*Wohin des Weges?
Der hohe Gipfel ruft uns
nach Hause zurück.*

Bildhinweis: Fingermalerei von Thorsten Schirmer, mit freundlicher Genehmigung des Verlages entnommen aus: Schirmer, Thorsten: Der Weg des Malens – Begegnungen mit der Malerei Ostasiens. Hannover: Verlag für Ethnologie, 2007.

Beate Conrad

Ebenen der Darstellung

Literarische Gestaltungsmittel im Haiku (I)

Einleitung

Zentraler und wesentlicher Charakter des Haikus ist sein im präzisen Sprachausdruck enthaltenes, prägnantes Bild. Es ermöglicht dem Leser ein direktes Eintreten und unmittelbares, anschauliches Verständnis. Inwieweit oder wie tief der Assoziationsraum und Gehalt eines Haikus vom Leser erschlossen werden kann, hängt vom kulturellen, ästhetischen, literarischen und vom sonstigen Vorwissen (Kenntnisse, Lebens- und Leseerfahrung) des Lesers ab.

Ebenso steht die verfeinerte Haiku-Gestaltung in direktem Zusammenhang mit der »lyrischen Vernunft« eines Autors. Ganz generell drückt sich diese in seiner Weltwahrnehmung, in seiner Fähigkeit zur Selektion, in seinem Sprachgefühl und in seiner Sprachbeherrschung, in seinem intellektuellen und literarischen Wissen sowie in seinem kulturellen und gesellschaftlichen Hintergrund aus (18).

Innerhalb der Literatur stellt die Lyrik die am höchsten konzentrierte Form des sprachlichen Ausdrucks dar (14). Ein Aspekt von Sprache besteht in der Abbildung von Wirklichkeit aus der direkten anschaulichen Erfahrung. Ihre Wörter basieren auf dieser direkten Anschauung als Erfahrungswissen aller innerhalb eines Sprachraumes. Für Haikuschreiben heißt das, es ist ein direkter genetischer Fließprozeß, der aus dem direkt Geschauten (der Welt- und Existenzerfahrung) und aus den sie begleitenden emotionalen und ästhetischen Erfahrungen gespeist wird. Sie drücken sich als authentisches »Haiku-Empfinden« in Form, Inhalt und Sprache unmittelbar aus. In Folgeschritten werden diese Elemente im überlegten Gestaltungsprozeß präzisiert. Im Haiku als eine der konzentriertesten bzw. kondensiertesten Formen sind Verdichtung und Auslassung nicht nur unverzichtbar, – sie machen sein Wesen, seine Reichhaltigkeit (das über das Wort Hinausgehende) und seinen Reiz gerade bei gleichzeitig zurückhaltender Schlichtheit aus, sodaß die Kürze zur Tiefe werden kann.

Doch wie wird nun ein Text verdichtet? Wie wird Sprache, wie werden Worte mit Sinn geladen, sodaß sie als kleinstes Gefüge authentischer, vibrierender Dichtung nicht konstruiert wirken? Wie erschließt sich dann dem Leser diese Vielfalt an Bedeutungen, die ein Autor in ein Haiku lädt?

Anhand eines Beispielhaikus von Gerold Effert, das mir bei der Lektüre der Vierteljahresschrift SOMMERGRAS (1) der Deutschen Haiku-Gesellschaft aufgefallen ist, sollen Ebenen des Dargestellten hinsichtlich ihrer literarischen Gestaltung im Wahrnehmungsprozeß analysiert werden.

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

Autor: Gerold Effert (1932-2007)

Dargestellt ist eine spätherbstliche Naturszene, die in besonderer Wechselwirkung des äußeren und des inneren Erlebens des Betrachters steht. Das Haiku ist in zwei Bildern aufgebaut, die sich im Verlauf des Verständnisprozesses zu einem verdichten.

1. Imaginative Anregung durch direkte sinnliche Erfahrung

Das erste Bild beschreibt eine Naturwahrnehmung der Krähenlaute hoch über dem Nebel. Durch das Wort Nebel in Segment a (= 1. Zeile) wird eine farblich und räumlich eingeschränkte Sicht und die mit dem Nebel verbundene Luftfeuchtigkeit vermittelt. Der Farbeindruck ist eine Grautönung. Mit »hoch« als adverbialer Bestimmung wird die Ausbreitung und die Intensität des Nebels deutlich. Durch die präpositionale Erweiterung »hoch über« kann der Leser den Raum oberhalb des Nebels als klaren hellen Tageshimmel ergänzen und bekommt eine Vorstellung der Entfernung.

Bei der getroffenen Wortwahl zeigt sich, daß das Wort Nebel als direktes Erfahrungsbild sofort die visuellen und taktilen Sinne und damit die mit Nebel gemachten, grundlegenden Erfahrungen¹ anspricht. Durch die Relation der Worte zueinander in Segment a wird die Qualität des Nebels konkretisiert, und der Leser kann das Bild mit einer vertikalen Raumorientierung (ganz oben: hell, das Darunter in Grau) vervollständigen.

¹ Diese grundlegenden Erfahrungen gehen über die bloße subjektive Vorstellung hinaus und sind als direkte, gemeinsame Welt- bzw. Naturerfahrung von vielen sinnstiftend, ohne im sprachlichen Ausdruck in eine Abstraktion, Interpretation oder Klassifikation münden zu müssen.

Das Wort Krähen für sich genommen, bildet die Laute, die Krähen von sich geben, onomatopoetisch² ab. In Verbindung mit dem »Geschrei« ergibt sich eine verstärkende Vielfalt der Gesamtlautabfolge selbst, die die Lautungsfähigkeiten der Krähen natürlich abbildet und einen lebhaften, lautmalerisch nachvollziehbaren Klangeindruck der ausgestoßenen Rufe in ihrer Varianz bspw. als Warnung oder als Meldung einer Futterquelle hervorbringt.

Aus der syntaktischen Relation der Worte Nebel und Krähen zueinander liegt die Vermutung zur Nebelkrähe nahe. Ihr Aussehen läßt sich als glänzend schwarz bis auf die aschgrauen Bauch- und Brustpartien ergänzen. Da sich diese Krähen weit über dem Betrachter befinden, bleibt vorerst der Blick im Nebel und in der präzisen Vorstellung an der aschgrauen Brust und Bauchpartie aus der Ansicht von unten hängen. Zudem werden Gegenstände bei mäßiger Helligkeit in der Entfernung als mittlerer Grauwert wahrgenommen. Eine derartige Vorstellung anstelle der ersten generellen Typisierung von Krähen hängt neben der Wortwahl im Haiku auch vom Wissen und von der Genauigkeit eigener Beobachtungserfahrungen eines Lesers ab.

Das beschriebene Bild wird in der Folge des »Ich höre« wieder aufgenommen. Einerseits intensiviert sich dadurch das Hören des Lesers zum genauen Hinhören. Er wird durch eine erste Identifikation mit dem »Ich« aktiv in das Bild hineingezogen. Andererseits ergibt sich an dieser Stelle nun eine Unterscheidung eines literarischen und eines Leser-Ichs. Beide erleben im gemeinsamen Hinhören ein Anspannen der Sinne. Das »ich höre« mit Akzent auf »höre« – aber sehe nicht – unterstreicht die schlechte Sicht im Nebel, damit seine Dichte und seine Undurchdringlichkeit. Zugleich verweist es auf das Oben, auf die Himmelsnähe der Lautquelle (Richtungshören) und auf den eigenen relativen Standpunkt, ein Unten dazu. Die ungewöhnliche Intensität der Krähenlaute, die sich im Geschrei ausdrückt, erfährt durch die eingeschränkte Sinnesfunktion eine Steigerung. Diese Anspannung und Steigerung durch die Bildaktualisierung in der Rückschau und im Voraus der Erwartung des Hörinhaltes regt eine »dramatisch« imaginative Entwicklung an, ohne aufgesetzt zu wirken.

2 Der Schall, das Schallwort, die sprachliche »Musik« findet sich schon fertig in der Natur. Der Naturlaut wird durch lautmalerische Nachahmung zum sprachlichen Ausdruck der direkten Erfahrung. Neben der ihm eigenen Bedeutung unterstützt bzw. vertieft er die bildhafte Vorstellung.

Das »ich höre« mit Akzent auf »ich« – also andere vielleicht nicht – betont die Subjektivität der Wahrnehmung des literarischen Ichs und verleiht ihr in ihrer »Einseitigkeit« Glaubhaftigkeit. Diese Formulierung verweist auf andere Wahrnehmungsmöglichkeiten und regt sie implizit an. Diese anderen, ergänzenden Vorstellungen im Leser – bspw. als bloße animalische Naturlaute – relativieren und balancieren die Subjektivität. Somit ist hier nicht nur aus grammatischen Gründen ein Subjekt gefordert, sondern es hat eine bild- und bedeutungserweiternde Funktion.

Unter dem Aspekt des Spannungsaufbaus erscheint der Zeilenumbruch nach der kürzesten Satz-Sinneinheit mit den Elementen Subjekt und Prädikat inhaltlich und formal stimmig die Bilddynamik unterstützend. Dieser Teil des Segments b stellt in seiner verstärkenden Eigenschaft eine Verbindung zum bisherigen Naturbild dar. Zugleich leitet er in den »subjektiven« Hörinhalt über und ist Bestandteil des zweiten Bildes, das sich in Segment c (= 3. Zeile) als »die schwarze Nachricht« fortsetzt.

Diese drei Wörter des Segments c für sich genommen, regen im ersten Moment weniger die visuelle Imagination an. Die schwarze Nachricht mag sich der Leser als in schwarz geschriebenen oder gedruckten Text vorstellen. Obgleich im Zusammenhang mit Hören das Schwarz vorerst ungewöhnlich wirkt, da Farben nicht auditiv wahrgenommen werden, ist jedoch Faktum, daß Klänge und Laute beim Menschen auch Farbsehen neben Emotionen auslösen können. Somit läßt sich auf die Klangfärbung des Krähengeschreis rückschließen. Außerdem ist hier ein Verweis auf ein assoziatives, übertragenes Verständnis sowie ein Verweis auf ein inneres Zustandsbild des literarischen Ichs angelegt. Zum anderen scheint der Begriff der Nachricht im Sinn einer bisher unbekanntes, neuen Information zwar bedeutsam, bleibt jedoch vage in der Aussage. Sein Inhalt erschließt sich erst durch seine Verbindung zum restlichen Text und durch die direkte Nachbarschaft zum vorhergehenden Adjektiv. Die schwarze Farbe verleiht den Krähenlauten eine erahnbare klangliche und emotionale Qualität, bleibt jedoch auf der inhaltslogischen Ebene als kommunizierte Nachricht ohne Kontext ähnlich vage. Diese partielle Unbestimmtheit der Worte kontrastiert die bisher unmittelbare Naturanschauung und bringt gezielt die weitere Bewegung des Bildes als seine nähere Betrachtung voran. Zugleich läßt sich das »Ich höre / die schwarze Nachricht« als wörtliche Rede, als ein inneres Sprechen des literarischen Ichs auffassen. Damit konkretisiert sich das zweite Bild zu einer inneren, menschlichen Zustandsanschauung, die mit der äußeren sinnhaften,

herbstlichen Naturanschauung konfrontiert ist. Man könnte hier von einer semi-metaphorischen Funktion³ des zweiten Bildes sprechen. Analog verstärkend dazu steht der farbliche Kontrast der Schwärze des zweiten Bildes zum Grau des Nebels sowie der impliziten Helligkeit darüber.

2. Assoziation und Emotion durch Farbe und Sprachklang

Die größte emotionsevozierende, konzentrierte Kraft im vorliegenden Haiku verbindet sich mit den Worten Nebel und Krähengeschrei. Sie sind das anschauliche Objekt, das mit dem tief innerlich Gefühlten der Erfahrung korreliert, und geben dem Text zugleich die herbstlich gestimmte Färbung als Naturbezug.

Mit Nebel verbinden sich neben der unbehaglichen Naßkälte, die Trübheit, die eingetrübten Konturen, die eingetrübte Sicht, das Diffuse, die Unklarheit, das Unsichere, die Ungewißheit. Nichts ist faßbar. Im Grau vermittelt sich wiederum das Trübe, also das Triste, das Eintönige und das Trostlose, die Melancholie, auch ein Verlorensein.

Aus der Vokalabfolge in Tondauer und -höhe [o, ü:, e:] ergibt sich rhythmisch⁴ für Segment a »Hoch überm Nebel« analog zur impliziten Helligkeit

3 Die Metapher bezeichnet einen Vergleich zwischen dem Gesagten und dem Übertragenen als ähnlich. Die Schwierigkeit westlicher Metaphorik ist ihr Dualismus (als Abgetrenntes, eher Abstraktes oder Metaphysisches vom Realen). Der Gebrauch der Metapher in der Haikudichtung ist nicht abzulehnen, jedoch als metaphorische oder semi-metaphorische Funktion wesentlich subtiler, also mehr implizit denn explizit und bspw. durch eine Mehrfachbedeutung eines Wortes ausgedrückt. Hier wird das weniger Anschauliche inhaltlich durch die Gegenüberstellung der konkreten Naturbilder des Nebels und der Krähen balanciert und verweist auf eine innere Sphäre bzw. inneren Zustand.

4 Hier liegt ein differenziertes Rhythmusverständnis zugrunde wie es Kenneth Yasuda (19) im Kapitel »Haiku Rhythm« beschreibt. Demnach ist Rhythmus durch Klang- und Gedankenelemente als Natur der Sprache geprägt. Jeder Text besitzt einen Rhythmus. Er wirkt auf den Tonfall, die Stimmung, setzt den Akzent im Haiku und unterstützt den übertragenen Sinn. Rhythmus, der Gedanken unterstützt, entsteht durch die temporale Verbindung der Worte zueinander und durch die Wortanordnung als Einheit von Ton und Bedeutung. Rhythmus, der das Gefühl unterstreicht, drückt sich im Pulsieren der ästhetischen Erfahrung, des Naturtons mittels der Anordnung und Verbindung der Worte und

über dem Nebel eine natürlich steigende, aufstrebende Bewegung, die etwas Hoffnungsvolles im klaren Himmel und im Licht oberhalb des diffusen Graus durchscheinen und spürbar werden läßt. Zugleich ist darin die räumliche Plazierung des Krähengeschreis vorbereitet, das aus dieser hellen Klarheit am Himmel kommt. Durch die betonte Alliteration von »hoch« und »höre« geht es um das Verbinden als ein Hervorheben und um das lebhaftere Intensivieren des Sinninhaltes der Himmelsnähe als Höhe und als Überblick, aber auch als Himmelsnähe im übertragenen Sinn. Hier ist also vom Tonfall her eine positive Erwartung angelegt.

Das Wort »Krähengeschrei« ist in sich ein lautmalerischer Naturklang. Mit ihm wird im Bild ein neuer Aspekt eingeleitet. Durch den der Vokalfolge ä-Zeichen, Schwa-Zeichen, Schwa-Zeichen und ai-Zeichen als Klang- und Tondauer innewohnenden, natürlichen Rhythmus wirkt das Geschrei suggestiv. Es durchdringt aus der Helligkeit kommend die Ungewißheit mit einer Deutlichkeit und Schärfe, die durch Mark und Bein geht.

In der betonten Alliteration des »sch« werden Krähengeschrei und Schwarz entgegen der Herkunft der Laute erlebnisintensiv und sinninhaltlich zusammengebunden. Damit erfährt das Suggestive von der Hoffnung zum Niederschmetternden hin in Ton und Gedanke eine Verstärkung.

Die vertikale Bewegung der Laute von oben nach unten unterstützt ebenfalls das Niederdrückende und das Schneidende, das dem Hoffnungsvollen entgegensteht. Zugleich ist eine Bewegung von außen nach innen, wie der Nebel, die unangenehme Naßkälte und wie die Schreie eindringen, spürbar. In diesem Zustand ist das Hören, das Eindringen dieser im Ohr gellenden Naturlaute als Gänsehaut erzeugend und nichts Gutes verheißend, nicht mehr so ungewöhnlich.

Jetzt verweist die Schwärze genauso wie die Schärfe der Laute auf ihre schmerzende, schreckende, unheimliche und traurige Qualität, – das wird

durch die zeitliche Abfolge betonter und unbetonter Silben aus. Er bringt Lebendigkeit und Leidenschaft und bestimmt die Stimmung und den Tonfall. Generell hat Rhythmus eine verbindende und damit sinnerweiternde Funktion von Idee, ästhetischem Gefühl und dem Bild. Durch die sprachliche Gestaltung der Tonart, der relativen Tondauer im Silbengefüge wird zugleich die Beweglichkeit, das Fortschreiten und die Veränderung des Bildes dynamisch bewirkt.

ebenfalls durch die dunkle Vokalfolge [a] von »schwarz« und »Nachricht« in Segment c gestützt – die unvermeidlich das Innerste trifft.

Durch den »n«-Stabreim von Nebel und Nachricht wird die Deutlichkeit des Schallens der Nachricht, ihre Unüberhörbarkeit und damit ihre alarmierende Bedeutsamkeit betont. In diesem klanglichen Kontext setzen Nebel, Krähen- geschrei und Nachricht den Tonfall im Haiku und schweißen das emotionale Erleben mit der gedanklichen Bedeutungsebene zusammen.

Dieses Stimmungsbild korrespondiert mit der fortgeschrittenen Vergänglichkeit des Lebens im Spätherbst und mit seinen Farben des Schwarz und Graus. Der Farbkontrast vom Hellen zum Grau und zum Schwarz von oben nach unten im Bildaufbau pointiert dabei diese Schärfe in der Anschauung und in der Emotion als eine die Hoffnung in der Ungewißheit niederdrückende, unvermeidliche Nachricht.

Der Sprachklang im Haiku und sein jambisch-daktylisch wechselnder, metrischer Rhythmus, welches Merkmale der traditionellen, klassischen Gedichtform des Liedes darstellen, erinnern entfernt an ein Klagelied.

3. Sinninhalte durch Assoziation, Metonymie und Symbolik

Bild, Klang und Emotion erzeugen im Lese- und Verständnisprozeß eine unmittelbare und eine mittelbare, innere Reaktion in Form einer assoziativen und sprachlogisch-sinnkonstruktiven Resonanz.

In der gedanklichen Übertragung geht es somit im ersten Betrachtungsschritt um eine direkte Entsprechung (Metonymie⁵) der äußeren Anschauung des dichten Nebels mit einem inneren, tristen Zustand der Unklarheit und Ungewißheit.

Durch das »hoch überm« ergibt sich nun die höhere Sicht, die Übersicht, ein Blick über den visuellen und geistigen Horizont des Betrachters hinaus. Innerhalb dieser himmelsnahen Anschauung ist die Krähe als Vertreter der

5 Die Metonymie bezeichnet die reale Zusammengehörigkeit der direkten Anschauung und des Übertragenen, ohne Referenz zu etwas anderem als sich selbst. Dennoch kann eine metaphorische Funktion in solch konkretem sprachlichen Ausdruck implizit verschlüsselt sein. Das hier betrachtete Haikubild funktioniert sowohl metonymisch als Teil einer größeren Szene, als auch semi-metaphorisch als Ausdruck einer Sphäre innerhalb des Sprechers und des Betrachters.

Rabenvögel ein Himmelsvogel. Aufgrund ihrer enormen Flugfähigkeiten verbunden mit ihrer Intelligenz, Lern- und Sprechfähigkeit ist sie ein Kundschafter und ein Botschafter sowie ein Symbol für die Weisheit (4, 5). Somit soll sie Einsicht und Klärung bringen. Sie soll im mehrfachen Sinne erhellend wirken. Diese Aspekte balancieren das subjektive Empfinden als schwarze Nachricht im zweiten Bild.

In diesen äußeren und inneren Zustand des »Nebels« dringt das unüberhörbare Krähengeschrei als Nachricht. Die lautmalerische Eindringlichkeit wird durch die Assoziation zur Nebelkrähe im Sprachgebrauch als häßliche, aber durchschlagende Stimmqualität gestärkt. Die Schärfe der Laute durchdringen den Nebel und bringen gedankliche Klarheit. Der Begriff des Geschreis verweist auf eine kommentierende Bedeutsamkeit, die es zur Botschaft eines Ereignisses oder Zustandes werden läßt, von dem das literarische und das Leser-Ich im dichten Nebel abgeschnitten waren. Es wandelt sich als gellende Nachricht zu einer unvermeidlichen Einsicht, die sich dem literarischen Ich in ihrer ganzen inhaltlichen Finsternis aufdrängt. Jetzt bringt die Schwärze in der kontextuellen und anschaulichen Rückführung die Farbe der Krähenvögel zur vollen Entfaltung, und der Himmel selbst, aus dem diese düstere Botschaft kommt, wird zum unheilvollen Krähenhimmel – ein tatsächliches Wetterphänomen, der tiefschwarzen nach unten hängenden, sich entladenden Wolkenfetzen, eine implizite Metonymie. »Schwarz« erweist sich als besonders bedeutungsgeladen, indem es zur Vertiefung, zur Dynamik der Bildbewegung und damit sowohl zum dramatischen als auch zum zeitlichen Fortgang beiträgt. Hier geht es im assoziativen Sprachgebrauch auch um das sprichwörtliche Schwarzsehen. Die Rabenschwärze der Krähen steht nun für ihr Verhalten, sich in der Nähe von organisch Totem, Verwesendem und Abfällen aufzuhalten, um sich als Aasfresser zu betätigen. Die Rabenkrähen als Art sind ein Symbol für Unheil, für Krankheiten, für Krieg, für Verderben und für den Tod (4, 5). Hier beginnt sich im Gesamtbild die ambivalente Symbolik der Rabenkrähen als Himmelsvogel und als Unglücksbringer authentisch abzuzeichnen. Die in der negativen Form als Volksglaube verbreitete Symbolik trägt zum objektiven Wahrheitsgehalt und zur Allgemeingültigkeit der subjektiven Anschauung und Empfindung des literarischen Ichs bei.

Diese Kunde, durch die Krähen als Botschafter überbracht, erhält als vom Himmel geschickt etwas schicksalhaft Bedeutsames und etwas unumstößlich Niederschmetterndes, das sich über dem ahnungslosen Betrachter zu entladen droht.

Hier mag der Abschied, die Ahnung des Todes und des Verderbens, zugleich eine Metapher des (Spät-)Herbstes, zur Gewißheit des literarischen Ichs als kritische Zeitwahrnehmung und zur beklommenen Zukunftsperspektive werden, die es in Form des vorliegenden Haikus an alle im Nebel Stehenden und für die Zeichen der Zeit weniger Sensiblen mitsamt ihren impliziten Konsequenzen weitergibt. Darin ist eine unterschwellige Andeutung des Selbstverständnisses als Autor mittels des literarischen Ichs spürbar, ohne das Bilderleben des Lesers zu verstellen.

Es bleibt offen, was den genaueren Inhalt des Unheils ausmacht. Das regt zum einen die weitere Betrachtung an, zum anderen bleibt hier für jeden Leser neben dem literarischen Ich ausreichend Raum für eigene Gedanken. Es bleibt dem Leser überlassen, ob er in einem weiteren Betrachtungsschritt das Geschrei der Krähen als Warnung, als Klagegeschrei oder als einen intensiven Verweis auf Leben bei aller Beklommenheit vernimmt.

Beate Conrads Beitrag wird samt Quellenangaben in der nächsten Nummer von SOMMERGRAS fortgesetzt.

Richard Gilbert, Itō Yūki, Tomoko Murase, Ayaka Nishikawa, Tomoko Takaki

Muki Haiku – Haiku ohne Jahreszeitenwort

Übersetzung und Vorbemerkung von Udo Wenzel

Die japanische *Gendai Haiku Kyokai* (Modern Haiku Association) veröffentlichte im Juni 2004 ein neuartiges fünfbändiges *Saijiki* (Jahreszeitenwörterbuch), in dem ca. zehntausend Haiku präsentiert werden. Wie der ehemalige Präsident der *Gendai Haiku Kyokai* Tōta Kaneko (geb. 1919) im Vorwort erläutert, unterscheidet es sich grundlegend von herkömmlichen Jahreszeitenwörterbüchern. Zum einen wurden die *kigo* (Jahreszeitenwörter) durchgehend auf Basis des heutigen gregorianischen Kalenders zu kategorisieren versucht, was bei einigen *kigo* zu einem Wechsel der Jahreszeitenzuordnung führte. Ziel war es, die *kigo* stärker an die tatsächliche Erfahrung anzupassen. Aus diesem Grund wurde zusätzlich eine neue Kategorie eingeführt, so genannte *tsūki-kigo*. Das sind *kigo*, die nicht eindeutig einer bestimmten Jahreszeit zuzuordnen sind (z.B. Sushi, Sumo, Seife, Seifenblasen etc.).

Außerdem enthält das *Saijiki* erstmals in der Geschichte des Haiku einen umfassenden Band mit Haiku, die überhaupt keiner Jahreszeit zugeordnet werden können, weil sie weder ein *kigo* noch einen Jahreszeitenbezug enthalten und die damit der Forderung des so genannten traditionellen Haiku nicht entsprechen. Diese Haiku ohne *kigo* werden als *Muki Haiku* bezeichnet, der Band *Muki Saijiki*.

Das *Muki Saijiki* ist in 6 Kategorien gegliedert: natürliche Phänomene, Geographie, Welt der Menschen, Leben, Kultur, Pflanzen und Tiere. Richard Gilbert, Itō Yūki, Tomoko Murase, Ayaka Nishikawa und Tomoko Takaki von der Universität Kumamoto stellten in einem Artikel für »Simply Haiku« exemplarisch ein Haiku jeder Kategorie vor und interpretierten es. Mit der freundlichen Genehmigung von Richard Gilbert wurden die Beispiele von mir aus dem Englischen übersetzt. Sie erschienen als Fortsetzung seit August 2007 bereits auf meinem Weblog *Taubenschlag* (<http://taubenflug.blogspot.com/>) und nun auch in SOMMERGRAS.

1. Tenmon – natürliche Phänome

Haiku

人を待つ影が来て影ふんでゆく 市原 正直
 hito o matsu kage ga kite kage funde yuku Ichihara Masanao

Übersetzungen

<i>Während des Wartens – Schatten treten auf Schatten</i>	<i>while waiting – shadows tread on shadow</i>
<i>Des Wartenden Schatten vorbei die Schatten vorbei</i>	<i>whose waiting shadow passes shadows passing</i>

Muki-Kategorien

天文 (てんもん)	tenmon: natürliche Phänomene
影 (かげ)	kage: Schatten
影法師 (かげぼうし)	kage-bōshi: menschliches Schattenbild/Silhouette

Bilder

1. Das fiktive Subjekt wartet auf jemanden an einem überfüllten Platz. Fremde kommen und gehen. Sie treten auf Schatten – auf die Schatten des fiktiven Subjekts und ebenso jedes anderen Schattens.
2. Eine Person wartet seit langem vergeblich auf die Ankunft von jemandem. Fremde nähern sich und gehen vorüber. Dabei treten sie auf den Schatten des Wartenden. Der Erwartete kommt niemals an, der Protagonist wartet und wartet.

Interpretationen

1. Möglicherweise befindet sich das fiktive Subjekt in einem Bahnhof. Leute gehen ihres Wegs, kümmern sich nicht um einander, sie »übergehen« die Schatten der anderen. Vielleicht kommen sie, wie das fiktive Subjekt, zu einer Verabredung. All diese Leute sind lediglich Schatten. Man erinnert sich an Ezra Pounds Gedicht:

In einer Metrostation

Das Erscheinen dieser Gesichter in der Menge:

Blütenblätter auf einem nassen, schwarzen Zweig.

Nur das fiktive Subjekt findet einen Augenblick der Ruhe und wird sich der umhertretenden Schatten bewusst. Es hat den Anschein, dass das Gedicht nahelegen möchte, sich Zeit zu nehmen, im gegenwärtigen Moment innezuhalten, um die Welt in einem anderen Licht sehen zu können. Das Haiku erhält eine philosophische Ausrichtung, die Platons Wahrnehmungstheorie entspricht. Nichts in dieser Welt ist wirklich, die Dinge, die wir sehen, scheinen nur Schatten der tatsächlichen Realität zu sein. Der Gebrauch von »Schatten« impliziert den Schatten an der Wand von Platons Höhle.

2. Das fiktive Subjekt ist traurig und einsam, weil die erwartete Person nicht kommt und die Anderen gehen vorüber ohne von ihm Notiz zu nehmen. Als es seinen eigenen Schatten sieht, der von den Anderen übergangen wird, fühlt es sich, als würde sein Herz mit Füßen getreten.

Kulturelle Anmerkungen

Das *kage-fumi*(»Schatten-treten«)-Spiel

Als Kinder spielten wir das *kage-fumi* Spiel. Ein Abklatschspiel, der Jäger muss auf den Schatten eines anderen Spielers treten, um mit ihm den Platz tauschen zu können. Das in Ostasien verbreitete Kinderspiel wird gewöhnlich am späten Nachmittag oder in der Dämmerung gespielt, wenn die Schatten lang werden. Japanische Erwachsene werden sich an dieses Spiel mit kindlicher Freude erinnern, indes hat es auch althergebrachte magische Wurzeln. In alter Zeit existierte der Glaube, unsere Schatten seien der Beweis für die Existenz der Seele. Demzufolge könnte man sterben, wenn der Schatten gestohlen wird – werden unsere Schatten undeutlich, zeigt dies den nahenden Tod an. Selbst heute noch spüren wir die spirituelle Aura und Bedeutung der Schatten – sie sind mehr als ein reines Lichtphänomen. Darüber hinaus gilt die Dämmerung als eine geheimnisvolle Zeit zwischen Tag und Nacht, so dass es auch ein Fluch werden kann, wenn man auf den Schatten eines Anderen tritt: eine Art von mitfühlender Magie.

Die bildhafte Darstellung der »menschlichen Schatten/Silhouetten« erinnert auch an das klassische Haiku-Thema *kagebōshi* (die Silhouette).

Die Farbe Orange

Für manche Japaner evoziert dieses Haiku ein inneres Bild der Farbe Orange, denn Kinder spielen am späten Nachmittag *kage-fumi*, wenn die Straße in das orangefarbene Licht der Dämmerung getaucht ist. Die Schatten der Dämmerung sind sehr viel länger als die der Mittagszeit, auch werden sie schwächer. Das erzeugt die Farbe Orange. Da dies die Zeit des Nachhausegehens ist, ist auch ein vielschichtiges Gefühl der Melancholie, gepaart mit Leichtigkeit, wahrnehmbar, sobald die Bilder nebeneinander gestellt werden.

2. Chiri – Geographie

Haiku

少年のバイク ダム湖を傾けて	三好 靖子
shōnen no baikudamu-ko o katamukete	Miyoshi Yashuko

Übersetzungen

<i>Ein Jugendlicher auf einem Motorrad:</i>	<i>a youth on a motorcycle:</i>
<i>der Stausee kippt</i>	<i>the dammed lake tilts</i>

Muki-Kategorien

地理 (ちり)	chiri: Geographie
湖沼 (こしょう)	koshō: See, Teich, Sumpf
ダム湖 [だむこ]	damu-ko: Stausee

Bild

Ein junger Mann fährt mit seinem Motorrad um einen Stausee. Als er in eine enge Kurve fährt, lehnt er sich mit dem Motorrad zur Seite. Aus seiner Sicht scheint nun das Wasser des Stausees zu kippen.

Interpretationen

1. Zwar gerät hier eigentlich der Jugendliche in Schiefelage, doch besagen die Worte des Autors, dass es der Stausee sei, der von ihm gekippt wird. Es scheint, als versuche der junge Mann etwas zu widerstehen – einer starken Kraft, einem Naturgesetz. Auch führt die Fahrt nicht um einen natürlichen See, sondern um den Damm eines künstlich angelegten Stausees. Ein Damm ist eine Mauer, die Wasser am Fließen hindert. Diese Mauer steht für die erstarrte Gesellschaft, in der der Junge aufwächst. Das Gedicht versinnbildlicht den aufsässigen Geist

eines Jugendlichen, der der Erwachsenenwelt gegenüber steht und seinen Versuch, diese Gesellschaft herauszufordern und zu stören.

2. Ein Jugendlicher rast unbesorgt auf seinem nicht allzu großen Motorrad (max. 400 Kubik) durch das Grün der Wald- und Seenlandschaft. Er durchquert ein tiefgelegenes Tal, danach umrundet er einen Stausee. Die Strasse windet sich, doch eignet sie sich gut zum Motorradfahren. Er lehnt das Motorrad mit seinem Körper in eine Kurve; im Gefühl hoher Geschwindigkeit scheint nun das Wasser des Stausees geneigt zu sein. Der Fahrer fährt hart am Limit seiner Steuerungsfähigkeit. Eine unbekümmerte und hitzige Fahrt, wie auch das Haiku schrill und voller Energie ist.

3. Das Haiku deutet die unbeschränkten Möglichkeiten des jungen Fahrers an, bringt doch das Subjekt, ›des jungen Fahrers Motorrad‹, einen See – also ein viel größeres Objekt als der Jugendliche selbst – zum Kippen. Der Ehrgeiz des jungen Mannes wird deutlich erkennbar.

3. Ningen – Welt der Menschen

Haiku

どしゃ降りの身体の中に町黒く 小川 双々子
dosyaburi no karada no naka ni machi kuroku Ogawa Sōsōshi

Übersetzungen

Starker Regen *heavy rain*
im Inneren des Körpers *within the body*
die dunkle Straße *dark street*

Muki-Kategorien

人間 (にんげん) ningen: Welt der Menschen
身体 (しんたい) shintai: Körper (gegenständlich)
体 (からだ) karada: Körper (allgemeine
Verwendung)

Bild

Das fiktive Subjekt streift bei starkem Regen durch eine Straße, ohne Schirm, traurig, hilflos und bedrückt. Die Straße ist ebenso finster (und wahrscheinlich ebenso verlassen) wie die Stimmung des Subjekts.

Interpretationen

1. Obwohl der Ausdruck »starker Regen« verwendet wird, regnet es nicht tatsächlich; vielmehr verweist das Haiku auf die Tränen des fiktiven Subjekts und seinen Kummer. Seine »dunklen« inneren Emotionen führen zur Wahrnehmung einer ins Dunkel getauchten Straße.
2. Es regnet in Strömen, das fiktive Subjekt schluchzt. Die Straßenszene verknüpft diese starke Empfindung mit dem starken Regen. Das fiktive Subjekt erlebt seine Vision ganz körperlich, im Inneren seines Leibes. Die sonderbare Überlagerung der inneren Empfindungen und der äußeren Szene intensiviert die düstere Stimmung dieses Haiku.

Kulturelle Anmerkungen

1. In Japan existieren mehrere Wörter mit der Bedeutung »Körper«. Das Kanji »身体« wird *shintai* ausgesprochen und hat eine medizinisch-wissenschaftliche (sachliche) Färbung. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, dass *shintai* eine Länge von 4 Moren (*on*) hat. Würde das Kanji auf diese gebräuchliche Weise ausgesprochen, ergäbe es einen extra Ton und ein Haiku mit 18 Moren. Es existiert ein anderes, gebräuchlicheres Kanji für Körper, nämlich »体«, das *karada* ausgesprochen wird. Es hat drei Moren und passt von daher in die Haiku-Form mit 17 Moren. Indem die ungewöhnlichere, spezialisierte Wortverbindung *shintai* verwendet wurde, verstößt das Haiku gegen die 17 Moren-Regel, zugleich führt der Autor den Leser auf gewandte Weise an das Konzept des Kanji *karada* heran. Das Beispiel zeigt eine Weise dichterischer Kreativität, die die spezifischen Vorstellungsqualitäten in den japanischen Kanji zum Einsatz bringt. Dadurch entstehen mittels der Verbindung zweier Kanji zwei unterschiedliche Vorstellungen. Uns wird sowohl das Bild eines menschlichen Körpers als das auch einer eher nüchternen Empfindung vermittelt. Das dient in diesem Kontext dem Ausdruck einer subjektiven Melancholie, die zugleich eine kühle (sachliche, wissenschaftliche) Nuance aufweist.

2. Es wurde das Kanji 町 verwendet, doch existiert noch ein anderes Kanji derselben Aussprache, 街 (*machi*). Beide, sowohl 町 als auch 街 bedeuten mit leichten Nuancen »Stadt«. 町 wird für einen Gemeindebezirk verwendet, während 街 einen Innenstadtbereich kennzeichnet, in dem viele Menschen, Läden und Restaurants zu finden sind. Mittels der Verwendung von 町 statt von 街 zeigt das Haiku ein fiktives Subjekt, das sich in seiner eigenen gewohnten

Umgebung aufhält; deshalb wurde diese Übersetzungsweise von »Straße« gewählt. Bemerkenswert ist auch die Verwendung von 町 an Stelle von *machi* (lit. ›Straße‹), weil dabei im Japanischen automatisch auch die Nebenbedeutungen ›Weg‹, Pfad oder Richtung mitschwingen.

4. Seikatsu – Leben

Haiku

きみにふれたことばの端が黄ばんでゆく 伊藤 利恵
 kimi ni fureta kotoba no hashi ga kiban de yuku Itō Toshie

Übersetzungen

*Das du verwandelt
 den Rand der Sprache
 in Gelb* *through you
 the ending of language
 turns yellow*

*Durchs du
 das Ende der Sprache
 wird gelb*

Muki-Kategorien

生活 (せいかつ)	seikatsu: Leben, Dasein
言葉 (ことば)	kotoba: Sprache, Wörter
言霊 (ことだま)	kotodama: Wort-Geist
隠語 (いんご)	lingo: Umgangssprache/ Geheimsprache/Jargon
文字 (もじ)	moji: Schriftzeichen (Recht- schreibung)
手話 (しゅわ)	shuwa: Gebärden- sprache/Gesten

Bild

Die Ränder des Gesagten werden gelb, sobald das Wort »du« fällt. Der Wortwechsel findet zwischen einem Mann und einer Frau statt. Eine Liebesbeziehung ist in die Krise geraten. Die Gespräche der beiden sind nicht mehr so lebendig und unverbraucht wie früher.

Interpretationen

1. Das Gedicht verweist auf die schwindende Liebe in einer Beziehung. Es ist nicht nur die Liebe, die Verschleißerscheinungen zeigt, auch die Worte, die die beiden wechseln, verlieren allmählich an Kraft und Bedeutung.
2. Ein Mann möchte nicht mit seiner Partnerin sprechen, aber er ist dazu verpflichtet. »Der Rand« des Gesprochenen verwandelt sich in ein schmutziges Gelb, als enthielte das Gesagte ein dem Hass verwandtes Gefühl.
3. Möchte jemand etwas sagen, existieren die Worte bereits vor der eigentlichen Äußerung in seinem Inneren. Weil diese von Herzen kommen, aus der Seele, sind sie warm. Werden sie (oder andere Worte) dann tatsächlich geäußert, treten sie in die Luft hinaus, das Medium des Atems. Der Atem hält sie einen Augenblick lang warm, doch sobald sie ausgesprochen werden, können sie ihre Wärme verlieren. Wenn jemand in seinem Inneren keine Liebe mehr für seinen Partner empfindet, sind auch seine Worte nicht »im Herzen« warm. Werden sie ausgesprochen, kühlen sie noch stärker ab. Ein kaltes, liebloses Gespräch ist mit etwas vergleichbar, das »gelb« wird, alt und fahl, vergilbt.

Das Haiku erinnert uns an ein Haiku von Bashō:

もの言えば唇寒し秋の風
 ものいえばくちびるさむしあきのかぜ
 mono ieba kuchibiru samushi aki no kaze

*Sowie ich spreche
 werden meine Lippen kalt
 im Herbstwind*

Kulturelle Anmerkungen

1. In Japan redet man sich selten mit »du« an. Man vermeidet es, innerhalb eines Satzes das Subjekt zu verwenden. Wird das »du« verwendet, gibt es im Wesentlichen zwei Anredeformen: *あなた (anata)* und *きみ (kimi)*. Im vorliegenden Haiku wird letzteres (*きみ*) benutzt. Die Verwendung von *あなた* weist auf eine engere Beziehung zwischen »du« und »ich« hin an als *きみ*. Im Gegensatz dazu kennzeichnet *きみ* eine förmlichere Beziehung; zwischen dem »du« und dem »ich« existiert eine gewisse Distanz.
2. Zur Bedeutung von *fureru* (ふれる ist die attributive Form oder Vergangenheitsform von *fureta*): Das Wort kann in diesem Gedicht auf zweierlei Weise

verstanden werden: zum einen als »berühren« im Sinne von »fühlen oder in Kontakt mit einem Gegenstand treten«, zum anderen im Sinne von »sich beziehen auf« etwas oder jemanden.

3. In der westlichen Philosophie ist das ›Wort‹ (der grundlegende konnotative, begriffliche Teil der Sprache) stark mit Logos und Rationalität verbunden. Die Empfindung, das »Wort« sehr stark mit Begriffen wie ›Wahrheit‹ oder ›Denken‹ verknüpft ist, ist vorherrschend. Man könnte sagen, die westliche Einstellung zum »Wort« ist logozentrisch. Dagegen wird das ›Wort‹ in Japan als *koto no ha* (Rand einer Sache) betrachtet, eine Sichtweise jenseits von Logos oder Rationalität. Das »Wort« könnte zwar auch ein Weg zur Wahrheit oder zum Denken sein, ist damit aber nicht eng verbunden. So ist die japanische Einstellung zum »Wort« nicht logozentrisch. Außerdem gibt es in Japan den Glauben, dass das »Wort« spirituelle Kraft besitzt. Diese Kraft wird *kotodama* (Wortseele) genannt. Die Welt des Shintoismus ist voller Wortseelen. Sie sind nicht nur menschlichen Wesen zueigen, sondern auch Tieren, Pflanzen, Steinen, Bergen, Flüssen, Seen usw. Alle Klänge der natürlichen Welt sind gleichermaßen Wortseelen und bilden von daher auch das Saatgut der Poesie. Wir haben es hier mit einem animistischen Glauben zu tun (vergl. die japanische Mythologie des Kojiki und die altjapanische Dichtung im Man'yōshū, ebenso das Nō-Drama, z.B. Takasago).

4. Im Japanischen bedeutet *kotoba no hashi* (ことばの端 das Ende der Sprache) auch »trivial, banale Worte«.

5. *Kibamu* (黄ばむ) bezieht sich wörtlich auf »gelb werden« (wie Blätter), der Ausdruck wird aber auch häufig für Kleidung oder Papier benutzt. Er impliziert, dass der Gegenstand älter wird, zunehmend abnutzt und nach einiger Zeit ganz verschwindet.

6. Die Farbe Gelb ist im Kojiki (712 v.Chr.) nicht erwähnt. Zwar existierte bereits das entsprechende Kanji, aber ihm lag ein anderes Konzept zu Grunde. Im Man'yōshū (759? v.Chr.), der frühesten noch bestehenden Sammlung japanischer Verse, wird Gelb (黄) als Farbe erwähnt, die dem Rot nahe steht. Dies hat mit der Färbung des japanischen Ahorns im Herbst zu tun. Vermutlich wurde die Farbe Gelb früher als typische Herbstfarbe betrachtet, doch heutzutage gilt der jahreszeitliche Bezug als veraltet.

5. Bunka – Kultur

Haiku

忘れていた詩集の紙で指を切る土井 博子
wasureteita shishyu no kami de yubi o kiru Doi Hiroko

Übersetzungen

*Sich den Finger schneiden
an liegen gebliebenen Gedichten* *cut a finger
on neglected poems*

*Die Blattkante
eines vergessenen Gedichtbandes
schneidet in meinen Finger* *the edge of a page
of a forgotten poetry book
cuts my finger*

Muki-Kategorien

文化 (ぶんか)

bunka: Kultur

詩 (し)

shi: Dichtung

現代詩 (げんだいし)

gendai-shi: Moderne Dichtung

詩集 (ししゅう)

shi-shū: Gedichtsammlung

Bild

Die Autorin entdeckt eine Gedichtsammlung wieder; sie hat vergessen, dass sie sich in ihrem Besitz befindet. Beim Blättern schneidet sie sich mit einer Blattkante in den Finger.

Interpretationen

1. »Gedichte« (*shishū*) sind, insbesondere Haiku, und dieses Gedicht zeigt die Revanche der Haiku. Worte haben Macht. Jedes Gedicht enthält die Seele des Dichters, eine Anthologie ist also so etwas wie eine Sammlung von Dichterseelen.

2. Ein Schnitt an einer Blattkante ist trivial, doch verursacht er einen schneidenden und überraschenden Schmerz. Dieses schneidende und unerwartete Empfinden impliziert das eindringliche, bewegende Gefühl beim Lesen des Gedichts.

3. Ein alter Gedichtband wird aus einem Bücherregal geholt, das verursacht einen Schnitt in den Finger der Autorin. Der Schmerz ist die Erinnerung an die jugendliche Unschuld, an Dichtung und Träume.

4. Es könnte auch sein, dass es sich bei der Gedichtsammlung nicht um ein tatsächliches Buch handelt, sondern lediglich um Gedichte im Bewusstsein der Autorin. Vielleicht erinnert sie sich an ein trauriges Gedicht und erfährt dabei einen Schmerz, als habe sie ihr Inneres statt ihren Finger verletzt.

6. Dōshokubutsu – Pflanzen und Tiere

Haiku

死の時を知りたる巨象うしろ見ず 高屋 窓秋
 shi no toki o shiritaru kyozō ushiro mizu Takaya Sōshu

Übersetzungen

<i>Um seinen Tod wissend, der mächtige Elefant blickt nicht zurück</i>	<i>knowing its death an enormous elephant: not looking back</i>
--	---

Muki-Kategorien

動植物 (どうしょくぶつ)	dōshokubutsu: Pflanzen und Tiere
象 (ぞう)	zō: Elefanten
巨象 (きょぞう)	kyozō: riesige Elefanten

Bild

Ein großer Elefant schaut nicht zurück, er weiß um seinen eigenen Tod.

Interpretationen

1. Der Elefant weiß um seinen nahenden Tod. Er lebt in Würde und Frieden und hat seine Ruhe gefunden, es gibt nichts in seinem Leben, das er bereuen müsste. Dieser Elefant symbolisiert eine gebieterische ältere Person (Mann), die ihr Leben kraftvoll gelebt hat.

2. In diesem Gedicht ist der Elefant als ein Tier mit starkem Willen und einer würdevollen Erscheinung dargestellt. Ruhig nimmt er seinen Tod an. Weder bereut er die Vergangenheit noch fürchtet er das Sterben. Das Gedicht kann als Frage des Autors interpretiert werden – was werden wir in unserem letzten Moment tun? Tiere sind dem Nirwana näher als menschliche Wesen.

3. Japan ist nicht der angestammte Lebensraum von Elefanten. Doch wurde die Vorstellung des Elefanten aus Indien und China importiert, in seiner Bedeutung

als eines der mythischen Tiere antiker Zeit. In Indien hält man Elefanten für heilig. Die hinduistische Gottheit *Ganesha* hat den Kopf eines Elefanten und den Körper eines Menschen, in Sanskrit wird sie *Ganeza* genannt: »Herr aller Wesen«. Im Buddhismus ist die Gottheit als eine der Wächtergottheiten anerkannt. Im japanischen Buddhismus nennt man sie *Kangi-ten*, »Gottheit der Liebe und der Freude«. Sie verkörpert auch das sexuelle Vergnügen. Deshalb wird die Gottheit im japanischen Buddhismus nicht nur als Halb-Elefant dargestellt, sondern auch als Mann und Frau im Liebesakt.

Vor dem Mittelalter existierten keine Elefanten in Japan, aber es gibt einige Ortsnamen, die sich auf Elefanten beziehen. Einer lautet *Zōzusan* (Elefantenkopf-Berg). 1766 besuchte der bedeutende Haikudichter Buson diesen Ort und schrieb das berühmte Haiku:

象の目の笑いかけたり山桜	蕪村
zō no me no waraikaketari yamazakura	Buson

*Ein Elefantenaue lacht –
Bergkirschen blühen*

Dieses Haiku ist inspiriert vom Namen des Ortes und seiner geologischen Gestalt. *Zōzusan* hat die Form eines Elefantenkopfes, der Schrein auf dem Berg sieht aus wie ein Elefantenaue.

Historische / kulturelle Anmerkung

Im Jahr 1408 (während des Shōgunats von Ashikaga Yoshimochi) kam der erste Elefant nach Japan. Er befand sich auf einem spanischen oder portugiesischen Schiff, das in Südostasien unterwegs war. Die nächsten Elefanten trafen im Jahr 1597 (während der Regierungszeit von Kampaku Toyotomi Hideyoshi) ein und danach wieder 1602 (Shōgunat von Tokugawa Iyasu). 1728 wurden zwei Indische Elefanten nach Nagasaki gebracht. Der Shōgun Tokugawa Yoshimune befahl, einen der beiden nach Edo zu transportieren, um ihn besichtigen zu können. Das Ereignis beeindruckte die Ansässigen und führte dazu, dass viele Bilder und Bücher von Elefanten gemalt und veröffentlicht wurden. 1888 wurden zwei Elefanten in den Ueno-Zoo nach Tōkyō gebracht.

Der Elefant ist in Japan bei Kindern sehr beliebt, er wird für stark und warmherzig gehalten. Die meisten japanischen Zoos besitzen Elefanten, am berühmtesten ist der Ueno-Zoo. Dieser Zoo und sein Elefant erinnerten uns an

die traurige Geschichte *Ein mitleiderregender Elefant* (und die Verfilmung *Ein Zoo ohne Elefant*, 1982). Sie handelt von einem Ereignis während des Pazifikkrieges, als die japanische Regierung befahl, in jedem Zoo »alle wilden Tiere zu töten«. Die Tragik des Krieges und die Hoffnung auf Frieden sind darin ausgedrückt.

Nachbemerkung

Für die Übersetzungen begannen wir zunächst unabhängig voneinander Bilder und Sprache eines jeden Haiku zu beschreiben. Nachdem wir unsere eigenen Bilder, Deutungen und verschiedene kulturelle Aspekte überlegt hatten, übersetzten wir die Haiku gemeinsam in die englische Sprache und recherchierten nach historischen, kulturellen und lexikalischen Vorstellungen, die während der Lektüre entstanden waren. Zwangsläufig entstanden bei den meisten Haiku mehrere Bilder und Deutungen, da jeder Leser seine eigene Auffassung hinzufügte. Wir fanden es interessant, vermittelt durch den Entstehungsprozess mehr über das zeitgenössische Haiku zu erfahren und wir würden uns freuen, wenn unsere Arbeit den englischen [und deutschen (d.Üb.)] Lesern eine Kostprobe des zeitgenössischen Haiku geboten hat.

Quelle: The Season of ›No-Season‹ in Contemporary Haiku: The Modern Haiku Association Muki-Kigo Saijiki. In: Simply Haiku: A Quarterly Journal of Japanese Short Form Poetry. Summer 2006, vol. 4, no. 2.

Vergeben, nicht vergessen:

Modernes Haiku und Totalitarismus

Itō Yūki im Gespräch mit Udo Wenzel

Vorbemerkung des Übersetzers

Der japanische Autor Itō Yūki stellt in seiner im November 2007 auf Englisch erschienenen Monographie »Das Neue Haiku. Die Entwicklung des modernen japanischen Haiku und das Phänomen der Haiku-Verfolgungen«¹ ein Kapitel der japanischen Haiku-Geschichte dar, das in der Haiku-Welt außerhalb Japans bisher nur wenig bekannt ist (und in Japan wenig erinnert wird). In den 1940er Jahren wurden Haiku-Dichter vom ultranationalistischen Tennō-System verfolgt, inhaftiert, gefoltert, ihre Zeitschriften zerschlagen, einige Dichter wurden an die Front geschickt oder starben im Gefängnis. Alle Opfer waren Verfechter eines Haiku der freien Versdichtung, das sich vom »traditionellen« Stil der Haiku-Dichtung abgewandt hatte. Als Hauptverantwortlicher wurde nach dem Krieg der Herausgeber der publikumswirksamsten Haiku-Zeitschrift Japans und der Erfinder des »traditionellen« Haiku (*dentō haiku*), Takahama Kyoshi (1874-1959) gesehen. Takahama Kyoshi war einer der beiden wichtigsten Schüler von Masaoka Shiki (1867-1902) gewesen. Mit seiner Ästhetik des *kachōfūei* (»Blumen und Vögel besingen«) propagierte Kyoshi gegen Reformbestrebungen anderer Dichter und Gruppierungen eine Rückbesinnung zur »Tradition«. Ende der 1930er Jahre und Anfang der 1940er Jahre erhielt Kyoshi einflussreiche Ämter. Er wurde Präsident der Haiku-Abteilung der »Patriotischen Gesellschaft für japanische Literatur« (*Nihon bungaku hōkoku kai*), eine dem Nachrichtendienst unterstellte staatliche Propaganda-Organisation zur Kontrolle kultureller Aktivitäten. Die Verfolgungen der Haiku-Dichter fanden während Kyoshis Präsidentschaft statt. Im Gegensatz zu vielen anderen Dichtern und Schriftstellern

1 Im Original: *New Rising Haiku: The Evolution of Modern Japanese Haiku and the Haiku Persecution Incident*. Winchester VA, USA: Red Moon Press, November 2007, ISBN 978-1-893959-64-4. – Die Übersetzung erschien in der vorigen Ausgabe Nr. 79 von SOMMERGRAS, S. 5-30. Eine um einen ausführlichen Anhang erweiterte PDF-Fassung lässt sich unter folgender Adresse herunterladen: <http://kulturserver-nds.de/home/haiku-dhg/Archiv/Das%20Neue%20Haiku%20It%20Yuki.pdf>

distanzierte er sich nach dem Krieg nicht von seinen Positionen und sprach auch keine Entschuldigungen für seine Handlungen während der Kriegszeit aus. 1946 entstand eine Bewegung, die versuchte gegen ihn und andere eine Anklage als Kriegsverbrecher durchzusetzen. In Itō Yūkis Anhang »Historischer Revisionismus (Negationismus) und das Bild von Takahama Kyoshi«, der nahezu die Hälfte der Monographie ausmacht, setzt sich Itō Yūki mit Versuchen auseinander, Kyoshis Verantwortung und seine Rolle bei der Unterstützung des Faschismus herunterzuspielen oder zu negieren. Der Autor Itō Yūki, geb. 1983 in Kumamoto, schreibt und veröffentlicht selbst Haiku und ist Mitglied der *Gendai Haiku Kyōkai* (*Modern Haiku Association*). Zurzeit arbeitet er als Doktorand an der Graduiertenschule für Sozial- und Kulturwissenschaften der Kumamoto Universität und ist u.a. an einem interkulturellen Forschungsprojekt von Prof. Richard Gilbert beteiligt, das das zeitgenössische japanische Haiku (*Gendai Haiku*) auf internationaler Ebene vorstellen möchte.

Udo Wenzel: *Itō Yūki, Sie sind Doktorand am kultur- und sozialwissenschaftlichen Institut der Universität Kumamoto und haben die Monographie »Das Neue Haiku. Die Entwicklung des modernen japanischen Haiku und das Phänomen der Haiku-Verfolgungen«, eine Darstellung der Verfolgung von Haiku-Dichtern während des japanischen Imperialismus, geschrieben und veröffentlicht. Sie eröffnen damit ein Kapitel der Haiku-Geschichte, das in der nichtjapanischen Haiku-Welt weitgehend unbekannt ist. Was waren Ihre Motive diese Arbeit zu schreiben? Wie kam es dazu?*

Itō Yūki: Von Beginn meiner Haiku-Laufbahn an hatte ich großen Respekt vor der Meisterschaft, die von vielen Haiku-Dichtern gezeigt wird. Ich habe mehrere Bücher über Haiku-Dichtung und Haiku-Kritik gelesen, von den Klassikern wie Bashō bis hin zu Zeitgenossen, wie zum Beispiel Kaneko Tōta, eine der Schlüsselfiguren des modernen Haiku. Aber erst vor wenigen Jahren habe ich mehr über die tiefere Geschichte des Haiku gelernt. Dieses Projekt entstand ursprünglich aus einer Frage, die mir Prof. Richard Gilbert, der in meiner Abteilung in der Kumamoto Universität lehrt, stellte: Ob ich etwas in englischer Sprache über die Geschichte des Gendai (modernen japanischen) Haiku schreiben könne. In den folgenden Besprechungen habe ich überraschenderweise erfahren, dass darüber fast nichts auf Englisch erschienen ist.

Als ich begonnen habe, die Geschichte des Haiku eingehender zu studieren, gehörten *Kon nichi no haiku* [Das heutige Haiku, 1965] und *Waga sengo haiku shi* [Meine Nachkriegs-Haikugeschichte] von Kaneko Tōta zu den ersten Büchern, die ich las. Im zweiten Buch erwähnt Kaneko, dass das Studium der Periode der Kriegszeit von enormer Wichtigkeit für das Verständnis der Geschichte des Gendai Haiku ist. Er führt aus, dass eine historische Schilderung, die zu keinem Verständnis dieser Situation gelangt, drohe, in Stereotypen zu erstarren und zwangsläufig oberflächlich bleiben würde. Soweit erst einmal der Hergang, der dazu geführt hat, dass ich die Thematik weiter verfolgte und vor allem, dass ich in englischer Sprache schreibe und mich an ein internationales Publikum wende. So kam es dazu, dass ich das Phänomen der Haiku-Verfolgung(en) kennen gelernt habe, und ich muss sagen, ich war ziemlich schockiert. Mir wurde klar, wenn man die Geschichte des Haiku darstellen möchte, sollte man auch diese Geschichte der Kriegszeit erwähnen, ja, man musste es tun.

Ich war vollkommen erschüttert und hatte eine Reihe schlafloser Nächte. Das war tatsächlich so, ich übertreibe nicht. Ich spürte den bohrenden Stachel des Gewissens und war nahe daran, mich selbst dafür zu verfluchen, dass ich ein japanischer Haiku-Dichter bin. Anfangs hatte ich das Gefühl, es sei nicht mein Recht, aus meiner Perspektive der Sicherheit und des Abstands zu den Ereignissen – die Haiku-Poeten, die mit der totalitären Regierung kollaboriert hatten, zu kritisieren. Ich empfand Reue in Bezug auf die Ereignisse der Kriegsperiode. Aber Reue allein war keine gute Lösung.

Im nächsten Schritt besorgte ich mir zu dem Thema so viel Quellenmaterial aus erster Hand wie möglich. Zum Beispiel habe ich viele Faksimiles von Originaldokumenten aufgetrieben, etwa Aufzeichnungen der japanischen Geheimpolizei (*tokubetsu kōtō keisatsu* or *tokkō*). Nach etlichen Schwierigkeiten konnte ich einige der Heiligen Kriegshaiku-Bücher ausfindig machen und sie beschaffen. Die meisten waren vom Oberbefehlshaber der Alliierten Streitkräfte (SCAP und/oder GHQ) eingesammelt und verbrannt worden. Ich habe auch verbotene Bücher gefunden, zum Beispiel das *Seisen haiku-sen* [Heilige Kriegshaiku-Sammlung]. Diese Originaldokumente enthüllen und dokumentieren deutlich die historischen Haltungen und Fakten. Gleichwohl, wenn niemand über diese historischen Tatsachen schreibt, würden sie vermutlich vergessen werden.

Es gibt ein asiatisches Sprichwort: »Vergib, aber vergiss nicht«. Vergessen ist meiner Ansicht nach weder eine gute Haltung gegenüber der Geschichte

noch ist es gut, so damit umzugehen. Darüber hinaus möchte ich mit meiner Forschungsarbeit, angesichts der jüngsten Tendenzen zu rechtsstehenden Ideologien im heutigen Japan, ein Warnsignal aussenden. Einige konservative Gruppen neigen dazu, die historischen Fakten zu vergessen oder sie zu negieren. Unter Berücksichtigung dieser verschiedenen gesellschaftlichen, kulturellen, persönlichen und historischen Blickwinkel habe ich meine Monographie über das Phänomen der Haiku-Verfolgung in Bezug auf die Entwicklung des modernen japanischen Haiku geschrieben, damit die Fakten und die Geschichte für die Zukunft erhalten bleiben.

Udo Wenzel: *Sie berichten von Takahama Kyoshis langer Zeit als Herausgeber von Hototogisu und von seiner weit reichenden Herrschaft über die japanische Haiku-Welt vor, während und nach dem Krieg. Sie zitieren aus seiner Schrift »Das Gebot«, ein Essay im autoritären Stil, wie Sie schreiben. Auch verweisen Sie auf die strenge Hierarchie des Meister-Schüler-Systems in der Haiku-Welt. Ist es richtig, dass die Ästhetik des kachōfūei hauptsächlich Kyoshis Entwicklung war und er diesen Stil via Hototogisu rigide durchsetzte? Hachirō Sakanishi schreibt in seinem Buch »Treibeis«² in einer Anmerkung, dass Kyoshi im Jahr 1933 Asahikawa (auf der Insel Hokkaidō) besucht habe, wo eine »Großversammlung« der Hototogisu-Gruppe stattfand. Sein Vortrag, den er dort hielt, offenbarte die »strenge Disziplin« dieser Gruppierung »im Bereich der Haiku-Ästhetik« (S. 31). Er forderte beispielsweise, dass das kigo sich am Klima von Kyoto zu orientieren habe³ und dass Haiku nur über die Natur (kachōfūei) gedichtet werden sollen. »Ketzerei sei streng zu ächten« (S. 32). Können Sie das bestätigen? Sakanishis Anmerkung lässt vermuten, dass das »kachōfūei« für Kyoshi nicht nur als künstlerische Ästhetik, sondern ebenso als Mittel zur Regelung und Kontrolle der Haiku-Dichter, als eine Art intellektuelle Kontrolle, gedient haben mag. Die deutsche Autorin Annika Reich zitiert in ihrem Buch »Was ist Haiku?«⁴ aus einem Gespräch*

2 Hachirō Sakanishi (Hrsg.), Treibeis. Haiku. Seibunsha Verlag, Tōkyō 1986, Adonia-Verlag Thalwil 1990. Das vergriffene Buch könnte noch über die Deutsche Haiku-Gesellschaft zum Sonderpreis von 2,50 Euro erhältlich sein.

3 Das Klima der weit im Norden gelegenen Insel Hokkaidō weicht stark vom Klima Tōkyōs oder Kyōtos ab.

4 Annika Reich, Was ist Haiku? Zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident. Hamburg: Lit-Verlag, 2000.

mit Kaneko Tōta: »Takahama Kyoshi said kigo must be a rule, Bashō wrote seasonless poems. Before Kyoshi kigo was only a promise not a rule.«⁵ Ein weiteres Indiz für die autoritäre Haltung Kyoshis?

Itō Yūki: Um diese Fragen hinreichend zu beantworten, müsste ich mehr als einen zusätzlichen Essay schreiben. Und tatsächlich hat mich Ihre Frage angeregt, dies zu tun.⁶ Aus Platzgründen kann ich hier nur sehr verkürzt antworten. Dass das *kigo* vor Kyoshis Zeit keine verbindliche Regel, sondern nur eine »Verheißung« war, hat Kaneko Tōta an mehreren Stellen erklärt. Wenn man sich die Geschichte der haikai-Literatur ansieht, wird dies offensichtlich. Verbindliche Regelwerke gab es zu Bashōs Zeiten noch nicht, ebenso nur wenige Sammlungen von Schlüsselwörtern und nur eine einzige, die auf Jahreszeitenwörter beschränkt war, von Kitamura Kigin (1625-1705) aus der Teimon-Schule. Bashō selbst aber empfahl ein anderes Buch, das *Haikai mugonshō* [Buch des Haikai ohne Wörter] von 1676, ein eher philosophisch und an Haiku-Techniken ausgerichtetes Werk, denn ein Schlüsselwörterbuch. Bashō schloss in seiner Haiku-Philosophie Haiku ohne Jahreszeitenbezug nicht aus. Auch der Begründer des modernen Haiku, Masaoka Shiki, insistierte nicht auf der Notwendigkeit eines *kigo* und schrieb selbst solche Haiku. Er folgte darin Bashō und anderen Dichtern der Edo-Zeit. In den letzten Jahren von Shikis Leben wurde Kyoshi, einer seiner Hauptschüler, *de facto* Herausgeber von *Hototogisu*. Der Konflikt zwischen Kyoshi und Shikis anderem wichtigen Schüler, Kawahigashi Hekigotō (1873-1937), der auch Haiku im freien Stil fördern wollte, spitzte sich zu. Kyoshi kritisierte ihn deswegen mehrmals in *Hototogisu*. Hekigotō lernte dann Ogiwara Seisensui (1884-1976) kennen und gründete 1911 das am freien Vers orientierte Magazin *Sōun* [Schichtwolken], später verließ er *Hototogisu*.

Es ist wichtig, auch die gesellschaftspolitischen und ökonomischen Bedingungen der damaligen Zeit zu berücksichtigen: Kyoshi bediente mit seinem Haiku-Stil die Bedürfnisse eines neu entstandenen Publikums, die neue Bourgeoisie, die meist nur geringe literarische Kenntnisse und Geschick hatte. Er

5 Takahama Kyoshi sagte, dass das *kigo* Vorschrift sein müsse, Bashō schrieb Gedichte ohne Jahreszeitenbezug. Vor Kyoshi war das *kigo* nur eine Übereinkunft, keine Vorschrift (Reich, S. 34).

6 Die Essays erscheinen voraussichtlich in einer späteren Ausgabe von »Haiku heute«.

versah das Haiku-Dichten mit religiösen Konnotationen und verkündete als Wahrheit, dass jeder, der Haiku schreibe, auch wenn er es nur als Hobby betreibe oder schlechte Haiku schreibe, Erleuchtung erlangen könne. Der wahre Weg zum Heil liege in seinem Haiku-Stil. Sein Stil sei die »Literatur des Himmels« [*gokuraku no bungaku*], andere Stile dagegen die »Literatur der Hölle« [*jigoku no bungaku*].

Und Kyoshi schwamm im Strom des bereits existierenden Nationalismus, wie beispielsweise das folgende Zitat von 1928 zeigt. Es entstand nach einem Attentat der Kaiserlichen Armee auf einen Kriegsherrn der Mandchurie, der schließlich zum »Mandschurischen Zwischenfall« und zum »Fünfzehnjährigen Krieg« von 1931-1945 führte. Kyoshi sinniert in einer Rede über die Entwicklung seines ästhetischen Prinzips, des *kachōfūei*:

Besonders die Hokku der Haikai, die heutigen Haiku, wurden allesamt zu einer Literatur des kachō... Wir selbst sind jene, die der Nation nicht gut dienen, aber indem wir die Tradition des Geschmacks unserer Urahren beerben und ihr nachfolgen, halten wir ka-chō-fū-getsu in Ehren. Daher, Männer der Kultur, um Eure Macht sammeln zu können, in einer Zeit, in der die japanische Nation, ruhmvoll zur Macht aufgestiegen, in der Welt steht, muss auch die japanische Literatur in die Weltliteratur aufsteigen. Schließlich, wenn die Zeit kommt, dass die japanische Nation in der Welt ein starkes Fundament als größte Nation erreicht haben wird, werden zweifellos alle Menschen der anderen Länder dem einzigartigen Charakter der japanischen Literatur ihre Aufmerksamkeit zollen. Dann wird, aus der Menge der Theaterstücke und Romane heraus, das Gesicht des Haiku-Dichters gesehen werden, und er wird sagen: »Hier: das ist die Literatur des kachōfūei. Das ist Haiku.« Ich sehe der Ankunft dieser Zeit entgegen.⁷

Seine Herausgebertätigkeit von *Hototogisu* lief parallel zur Entwicklung des militärischen Expansionismus. Zu der Zeit war Kyoshi die mächtigste Autorität in der Haiku-Welt.

In Gegensatz zu Kyoshis autoritärer Haltung stehend, verließen Mizuhara Shūōshi (1892-1981) und Yamaguchi Seishi (1901-1994) *Hototogisu*. Kyoshi

⁷ *Teihon Takahama Kyoshi zenshū* [Gesammelte Werke von Takahama Kyoshi]. Bd. 11, S. 179-181, Tōkyō: Mainichi shinbunsha, 1974.

selbst verbannte 1936 Hino Sōjō (1901-1956), Yoshioka Zenjidō (1889-1961) und Sugita Hisajo (1890-1946) aus *Hototogisu*. All diese Ereignisse zeigen Kyoshis autoritäre Haltung, eine Vielzahl von Kyoshis Schriften und Vorlesungen könnten zitiert werden, um die Konsistenz seines Charakters und seiner Einstellung zu belegen.

Udo Wenzel: *Die »Kriegsverbrechen«, die man Kyoshi vorwirft, sind ideologischer Natur (Zensur, Publikation kriegsverherrlichender Schriften, propagandistische Tätigkeit etc.). Nach der Lektüre Ihres Aufsatzes scheint mir Ono Bushi direkter dafür verantwortlich gewesen zu sein, dass Menschen inhaftiert wurden und Folterungen oder Verschickungen an die Front stattfanden. Auch schreiben Sie, dass Shūōshis Nationalismus weitaus offensichtlicher war als Kyoshis? Wie kam es dann, dass Kyoshi im Fokus der Anklage stand und an erster Stelle der Liste der angeklagten »Kriegsverbrecher« geführt wurde, Bushi oder Shūōshi dagegen weiter unten?*

Itō Yūki: Die Reihenfolge der Haiku-Dichter, die ich in meiner Monographie vorgestellt habe, folgen der Reihenfolge des Originaldokuments, wie sie von der Bewegung zur »Anklage von Haiku-Kriegsverbrechern« (*haidan senpan saiban undō*) veröffentlicht wurde. Daraus habe ich zitiert. In den Schriften der Bewegung steht Kyoshis Name an erster Stelle der Liste.⁸ Diese Auflistung mit Kyoshi an erster Stelle spiegelt seine Position während der Kriegsperiode wider. Zu dieser Zeit lautete sein Titel: »Präsident der Haiku-Abteilung« der faschistischen Regierungsorganisation zur kulturellen Kontrolle und Propaganda, der »Patriotischen Gesellschaft für japanische Literatur« (*Nihon bungaku hōkoku kai*, PGJL). Sowohl Ono Bushi als auch Shūōshi trugen den Titel »Direktor-Bevollmächtigter«. Nach dem Krieg, beim Internationalen Militärgerichtshof für den Fernen Osten (Tokioter Prozesse), war der Generalpräsident der PGJL, Tokutomi Sohō, als Kriegsverbrecher der Kategorie A gelistet. Kyoshis Position als Präsident der Haiku-Abteilung der PGJL ist mit ihm vergleichbar. Nach dem Krieg bat Shūōshi um Entschuldigung für seine Handlungen, Ono Bushi starb noch vor Ende des Kriegs, Kyoshi aber hat für seine Taten niemals um Entschuldigung gebeten. Ich denke, das erleichtert das Verständnis dafür, warum Kyoshi in dem zitierten Dokument für die »Anklage von Haiku-Kriegsverbrechern« obenan steht.

8 Vgl. Ōno, Rinka. (Hrsg.) *Haiku-nenkan: Shōwa 22*. [Haiku Almanach 1947], Tōkyō: Tōryō Shobō, 1943. S. 304-318.

Udo Wenzel: *Hier wird heutzutage der Begriff »Kriegsverbrechen« im Allgemeinen für Verstöße gegen das Völkerrecht verwendet, die in einem engen Zusammenhang mit der Kriegsführung stehen. In welchem Sinn verwenden Sie den Begriff »Kriegsverbrechen«, bzw. wurde er damals verwendet? Auf welcher Grundlage beruhte die Anklage wegen »Haiku-Kriegsverbrechen«? Was war das Ziel der »Bewegung für die Anklage von Haiku-Kriegsverbrechern« (haidan senpan saiban undō) und was versuchten Sie konkret zu erreichen?*

Itō Yūki: Die Bewegung zur »Anklage von Haiku-Kriegsverbrechern« (*haidan senpan saiban undō*) entstand 1946. Das war im selben Jahr wie der Beginn der »Tokioter Kriegsverbrecherprozesse« (Internationaler Militärgerichtshof für den Fernen Osten), in Übereinstimmung mit Artikel 10 der Potsdamer Erklärung. Diese Bewegung, die sich gemeinsam mit den Tokioter Kriegsverbrecherprozessen entwickelte, hatte besonderes Gewicht. Als Folge der Niederlage Japans fanden die Tokioter Prozesse sozusagen (verständlicherweise) aus der Perspektive der »Gerichtsbarkeit der Gewinner« des Krieges statt. Einige Personen, die Zeugen dieses Prozesses geworden waren, empfanden und betrachteten es als notwendig und wichtig, dass Prozesse, die von japanischen Bürgern initiiert wurden, die Tokioter Prozesse ergänzen sollten. Aus diesem Geist heraus entstand die Bewegung zur »Anklage von Haiku-Kriegsverbrechern«, das japanische Volk sollte selbst vollständig und ernsthaft über die Handlungen derjenigen richten, die während der Kriegszeit hauptverantwortlich waren für Gräueltaten, Verfolgungen und andere Kriegsverbrechen.

Über die Bewegung zur »Anklage von Haiku-Kriegsverbrechern« habe ich in meiner Monographie folgendes geschrieben:

Ihre Anwälte waren Higashi Kyōzō (Akimoto Fujio), Furuya Kayao, verschiedene Haiku-Dichter und der Rechtsanwalt Minato Yōichirō (1900-2002). Ziel der Bewegung war es nicht, diejenigen, die die Verfolgungen eingeleitet oder mit der Geheimpolizei kollaboriert hatten, einzusperren, sondern die schuldigen Parteien angemessen und öffentlich dazu zu bewegen, das Gewicht ihrer Schuld anzuerkennen und den Stachel des Gewissens zu spüren. Es war keine Hexenjagd. Wäre es das gewesen, wäre die Bewegung selbst zum umgekehrten Spiegelbild des Phänomens der Haiku-Verfolgung gewor-

den. Im Gegenteil, das Ziel der Bewegung war es »alle Streitpunkte der Vergangenheit zu klären, um gemeinsam Hand in Hand für den Fortschritt des Haiku zu wirken« (Minato, S. 34).⁹

Das war deren Absicht und Ziel. Ich hoffe, Ihre Frage ist damit beantwortet.

Udo Wenzel: *Wie groß ist der gegenwärtige Einfluss der Hototogisu-Schule?*

Itō Yūki: Selbst heute ist der Einfluss der *Hototogisu*-Schule sehr stark und weit verbreitet. Der Begriff *kachōfuei* (Dichtung, die auf dem traditionellen Sinn für die Schönheit der Natur basiert) wird von vielen Haiku-Gruppen angewendet und bildet den größeren Teil der japanischen Haiku-Welt.

Udo Wenzel: *Mehrmals liest man in ihrer Monographie den Vorwurf der Neuen Haiku-Dichter, die traditionelle Haiku-Dichtung sei keine ernsthafte Literatur, sondern eine Art »Hobby-Literatur«. Worauf ist dieser Vorwurf begründet? Wie schätzen Sie ihn ein?*

Itō Yūki: Die Redewendung »Jahreszeiten-Hobbyliteratur« wurde nicht von mir geprägt, es handelt sich um einen Begriff, der erstmals 1935 von Yamaguchi Seishi verwendet wurde. Er führte aus, dass es das Ziel der Neuen Haiku-Bewegung gewesen sei, »das konservative Haiku als Jahreszeiten-Hobbyliteratur zu verwerfen und das Gendai Haiku als eine Literatur der Jahreszeiten-Empfindung im Geiste Bashōs und als wahre Dichtung zu erschaffen«¹⁰. Seishi kritisierte die *Hototogisu*-Schule, weil sie dazu neigte, in beschränkten und erstarrten Klischeeausdrücken zu verharren. Die Kritik von Seishi war in ähnlicher Weise formuliert wie es Masaoka Shiki getan hatte, als er das traditionelle Haikai der Meiji-Ära als »*tsukinami*« (abgedroschen, formelhaft) kritisiert hatte. Bashō sagte: »Folge nicht den Spuren der alten Meister, sondern suche, was die alten Meister gesucht haben.« (*kojin no ato wo motomezu, kojijin no motometaru tokoro wo motomeyo*). Seishi dachte, dass die *Hototogisu*-Schule weit von ihrer ursprünglichen Intention und Motivation abgekommen sei, und er war nicht der einzige, der das so empfand. Nebenbei, ich stimme mit Yamaguchi Seishis Meinung überein.

⁹ Minato Yōichirō. »*Haidan senpan saiban no koto*« [On »the prosecution for haiku war criminals« movement], in *Haikujin*, January 1947. Minpōsha, 1947. p. 34.

¹⁰ Komuro Zenkō. *Haijin tachi no kindai* [Die Frühmoderne und die Haiku-Dichter]. Tōkyō: Hon'ami shoten, 2002. S. 48.

Udo Wenzel: *Leben noch einige der verfolgten Dichter oder enge Schüler von ihnen? Haben oder hatten Sie persönlich Kontakt zu ihnen? Wenn ja, wie schätzen diese Ihre Arbeit ein? Ist der Groll gegen die Hototogisu-Schule noch lebendig?*

Itō Yūki: So weit ich weiß, sind alle Haiku-Dichter, die in Haft waren, verstorben. Neulich traf ich die Haiku-Poetin Yagi Mikajo (geb. 1924), deren Haiku-Lehrer die drei inhaftierten Haiku-Dichter der *Kyōdai Haiku*-Gruppe waren: Saitō Sanki (1900-1962), Hirahata Seitō (1905-1997), and Hashi Kageo (1910-1985). Ihr *haigō* [Pseudonym als Haiku-Dichter] war ihr von Saitō Sanki und Hirahata Seitō gegeben worden. Sie schrieb, Hirahata Seitō habe niemals in irgendwie übertriebener Weise von der Geschichte und den historischen Details der Ereignisse der Haiku-Verfolgungen berichtet.

Und ja, diese Ereignisse sind in der Tat »böses Blut« unter den unterschiedlichen Gruppen der Haiku-Dichter. Es ist gewissermaßen »böses Blut« in Bezug auf die Haiku-Dichter von Hototogisu. Sogar für mich selbst ist es sehr, sehr störendes »böses Blut«, da diese Ereignisse unleugbare Tatsachen der japanischen Haiku-Geschichte sind.

Udo Wenzel: *Sie stellen den geschichtlichen Hintergrund der Spaltung der Haiku-Bewegung dar. Nach Shikis Tod gewann die »traditionelle« Schule, die von Takahama Kyoshigeleitet wurde, größere Popularität als die Schule, die von Shikis anderem wichtigsten Schüler, von Kawahigashi Hekigotō, vertreten wurde. Später trennten sich die »Rebellen« Shūōshi und Seishi von der Hototogisu-Schule und gründeten eine eigene Zeitung. Wie beurteilen Sie vor diesem Hintergrund heute die unterschiedlichen Ansätze und Kompositionsmethoden von Haiku in den Haiku-Bewegungen der nicht-japanischsprachigen Welt bzgl. Thematik, Form, kigo, kireji usw.?*

Itō Yūki: Ich denke, es ist gut, so viele Werke von Haiku-Dichtern wie möglich zu studieren. Unglücklicherweise enden außerhalb Japans viele historische Studien über das Haiku des 20. Jahrhunderts mit Kyoshi oder Shūōshi. Auch wenn einige der Werke von Kyoshi und Shūōshi bewundernswert sind, so ist es doch ein schrecklicher Verlust für das westliche Haiku, dass das Gendai Haiku unbeachtet bleibt. Das gleiche gilt für die Vernachlässigung oder Herabwürdigung der historischen Auseinandersetzungen und deren Genies. Das Gendai Haiku entwickelt sich in verschiedene Richtungen weiter.¹¹ Es ist nicht etwa so, dass das Gendai Haiku das traditionelle Haiku

oder die Haiku-Tradition negieren würde. Ja, die Meisterschaft des Gendai Haiku-Dichter Hasegawa Kai basiert sogar auf der Verwendung klassischer Haiku-Techniken. Ein kontrastierendes Beispiel ist Tsubouchi Nenten, der mit Hilfe von fragmentarischer und spielerischer Sprache Meisterschaft erreichte, hin und wieder verwendet er weder ein *kigo* noch ein *kireji*. Er schreibt, *katakoto* (fragmentarische Sprache) sei die *sine qua non* des Haiku und der traditionellen japanischen Kultur. Es existieren viele weitere Beispiele, die offenbaren, dass das Gendai Haiku innerhalb des althergebrachten Flusses des japanischen Haiku, der japanischen Literatur und Kultur fließt, indem es nationale und internationale moderne/zeitgenössische künstlerische Theorien und Techniken einbezieht.

Meiner Ansicht nach müssen Haiku in der nicht-japanischsprechenden Welt keine *kigo* benutzen, weil die klimatischen und kulturellen Traditionen unterschiedlich sind, und aus anderen Gründen. Das gleiche gilt, linguistisch gesehen, für die *kireji* (»Schneidewörter«), die ihren Ursprung in den Modalverben alter japanischer Sprache haben. Wie auch immer, wir Haiku-Dichter sollten wissen, dass *kire* (schneiden) nicht nur durch die Verwendung von speziellen Wörtern geschaffen wird, sondern dass *kire* vielmehr »*ma*« (einen subtilen leeren Raum oder einen »psychologischen Raum« von Zeit, Raum und Geist) zwischen Wörtern und Bedeutungen erzeugt, erkennbar als Disjunktion, Juxtaposition usw. Über *kire*, *kireji* und »*ma*« hat Hasegawa Kai einiges zu bieten. Es ist zu hoffen, dass diese Haiku-Theorien in der Zukunft in viele Sprachen übersetzt werden. Ich denke, dass Haiku-Dichter, wo auch immer sie leben, die Möglichkeiten von Dichtung, von Haiku, in keiner Weise begrenzen sollten.

Udo Wenzel: *In ihrer Monographie bezeichnen Sie das Meister-Schüler-Verhältnis als feudalistisch. In der Danksagung bedanken Sie sich bei Ihrem Haiku-Lehrern. Worin liegt der Unterschied zwischen einem Lehrer und einem Meister? Existiert das Meister-Schüler-Verhältnis auch noch im heutigen Haiku-Leben Japans?*

Itō Yūki: Kuwabara Takeo bezeichnete das Meister-Schüler-System des Haiku in seinem Essay »Das Haiku: eine Kunst zweiten Ranges« (*daini geijutsu*

11 [siehe S. 38 unten] Mehr Informationen über das Gendai Haiku siehe unter: <http://gendaihaiku.com/german/index.html>

ron: gendai haiku ni tsuite)¹² als feudalistisch. Teilweise stimme ich mit ihm überein. Ich denke, das Meister-Schüler-System des japanischen Haiku hat einen feudalistischen Aspekt, aber ich lehne seinen Wert nicht generell ab. Das japanische Haiku hatte eine lange Geschichte als eine Literatur der Gemeinschaft (*kukai*) – eine gesellige Zusammenkunft – und ist nicht begrenzt auf den eher zeitgenössischen Stil der individualistischen Literatur. Im Hinblick auf das *kukai* funktioniert das Meister-Schüler-System gut.

In Japan existiert eine Reihe von Meister-Schüler-Systemen, nicht nur im Haiku, sondern innerhalb vieler »traditioneller« Künste. In der japanischen Haiku-Welt ist das System der *kessha* (»die eigene literarische Gesellschaft«) sehr wichtig. Um als führender Haiku-Dichter anerkannt zu werden, muss man normalerweise eine *kessha* begründen, in Form einer sich um eine Zeitschrift organisierenden Gruppe, und deren leitender Herausgeber werden, man muss eigene *kukai* (Haiku-Treffen oder Gesellschaften) abhalten usw. Sicherlich gehören die meisten japanischen Haiku-Dichter einer *kessha* an, entweder als Mitglied oder als Leiter.

Als eine »traditionelle« Kunst hat jede *kessha* und deren Haiku-Dichter ihren Platz in einem *shikei* (der Abstammungsbaum der Haiku-Schulen). Aber einige *kessha* und Haiku-Poeten verweigern sich dem System. Einer meiner wichtigsten Haiku-Lehrer, Morisu Ran, sagte einmal zu mir: »Nenne mich nicht *sensei!*«. Seitdem verwende ich den Begriff »Meister« nicht für meine Haiku-Lehrer.

Udo Wenzel: *Welchen Ruf hat das Haiku heute in der japanischen Gesellschaft? Gilt es als politisch neutral, als fortschrittlich, als konservativ oder gar reaktionär?*

Itō Yūki: Heutzutage wird das Haiku in der japanischen Gesellschaft als einfache »traditionelle« Literatur betrachtet, die politisch neutral ist. Einige Dichter sind fortschrittlich, es muss aber gesagt werden, dass konservative Einstellungen den Großteil des Genres bestimmen. Tatsächlich gibt es stark nationalistische Haiku-Gruppen, die in unterschiedlicher Weise politisch tätig sind, dazu gehört die Errichtung von Koalitionen mit bestimmten politischen

12 Kuwabara Takeo, »Eine Kunst zweiten Ranges« (Über die Haiku-Dichtung in unserer Zeit). Aus der Zeitschrift »Sekai«, November 1946. Auf Deutsch erschienen in: Karl F. Zahl (Hrsg.), Japan ohne Mythos. Iudicium Verlag, München 1988, S. 82 ff.

Parteien, bzw. der Beitritt dazu. Ich möchte diesbezüglich eine Warnung aussprechen.

Udo Wenzel: *Wurde Ihr Artikel auch in Japan (in Japanisch) veröffentlicht, bzw. gibt es in Japan ein interessiertes Publikum?*

Itō Yūki: Ich habe zwar verschiedene poetische Werke in Japan veröffentlicht, aber die Monographie über das Phänomen der Haiku-Verfolgungen wurde nicht auf Japanisch veröffentlicht. Wenn Sie die Bibliographie am Ende meiner Monographie genauer anschauen, wird klar weshalb. Über das Thema existieren bereits viele Bücher auf Japanisch. Besonders die Folgenden möchte ich empfehlen:

Kosakai Shouzou. *Mikoku: Showa haiku danatsu jiken* [Verräter/Spitzel: Die Haiku-Verfolgung in der Shōwa-Zeit]. Tōkyō: Daimondo, 1979.

Furukawa Katsumi. *Taikenteki sinkō haikushi*. [Eine Geschichte des Neuen Haiku, im Lichte eigener Erfahrung] Tōkyō: Orienta, 2000.

Tajima Kazuo. *Shinkō hijin no gunzō: »Kyōdai Haiku« no hikari to kage* [Die Persönlichkeiten der Neuen Haiku-Dichter: Licht und Schatten des Kyōdai-Haiku] Shibunkaku: Tōkyō, 2005.

Kosakais Buch ist eine bahnbrechende Studie über das Phänomen der Haiku-Verfolgungen. Aber unglücklicherweise adaptierte Kosakai die Theorie, dass Saitō Sanki als Spion tätig gewesen sei. Aus diesem Grund erhoben Sankis Schüler (besonders Suzuki Murio, 1919-2004) im Jahr 1978 Klage gegen Kosakai und brachten sowohl ihn als auch seinen Verleger vor Gericht. Mit dem Ergebnis, dass das Gericht 1983 Sanki von allen Anschuldigungen freisprach. Aber andere Schilderungen im Buch wurden bekräftigt und die Diskussion um das Phänomen der Haiku-Verfolgung(en) erwachte zu neuem Leben. Tajimas Buch gewann 2005 den Forschungspreis der Haiku-Dichter-Gesellschaft (Haiku Poet's Association). Andererseits existieren fast keine Arbeiten über das Phänomen der Haiku-Verfolgungen in westlichen Sprachen. Da dort so wenige veröffentlichte Studien vorliegen, wünsche ich mir, dass diese Geschichte an die westliche Welt übermittelt wird.

Udo Wenzel: *Vielen Dank für das Gespräch!*

Nachruf auf Gerold Effert

Von Margret Buerschaper

Acht Tage nach der Vollendung seines 75. Lebensjahres, am 20. November 2007, erlag Gerold Effert seiner lebensbedrohenden Krankheit.

Mit seinem Tod verliert die deutsche Literatur einen bedeutenden Schriftsteller, Erzähler, Lyriker, Essayisten, Journalisten und Sprachwissenschaftler. Hier ist nicht Ort und Raum, die große Anzahl Gerold Efferts Werke aufzulisten, das literarische Können, die einfühlsame eindringliche Sprache des Autors zu rühmen. Das haben kompetentere Institutionen durch die Verleihung der begehrtesten Literaturpreise ausgiebigst getan.

Die Deutsche Haiku-Gesellschaft will voll Dankbarkeit daran erinnern, dass Haiku und Tanka seit mehr als dreißig Jahren eine geliebte und häufig verwendete Ausdrucksform des Lyrikers Gerold Effert waren. Er stand auch unserer Arbeit sehr nahe und war stets bereit, sie mit eigenen Kurzgedichtbeiträgen zu unterstützen. Als Studiendirektor eines Fuldaer Gymnasiums nutzte er die Ausschreibungen der Kinder-Haiku-Wettbewerbe der JAL, um auch den Kindern diese Gedichtformen näher zu bringen. Als 1994 eine seiner Schülerinnen als Preis den Aufenthalt in einem Haiku-Kamp in Japan gewann, konnte er sie begleiten und bei der Gelegenheit Bashōs Grab in Ueno besuchen. Seine Eindrücke hielt er in Tanka fest und veröffentlichte sie in dem Büchlein »Rote Sonne, Kupfermond«. Im Laufe der Jahre erschienen immer wieder kleinere Ausgaben seiner Kurzgedichte. Seit dem Jahr 2000 hatte die Corvinus Presse Berlin Efferts Haiku und Tanka für sich entdeckt und mehrere wertvolle bibliophile Ausgaben gestaltet.

Bei der Verleihung des Kulturpreises der Stadt Fulda an Gerold Effert 2003 erwähnte der Laudator Dr. Christoph Witzel, dass Effert in der Sprache den Ausdruck finde, der dem Geschaffenen neue Wirklichkeiten bereite, und das besonders und mit großer Kunstfertigkeit in der Verwendung der japanischen Kurzgedichtformen.

Neben den schriftstellerischen Schöpfungen widmete Gerold Effert sich der Kunst der Stufenätzungen mit Aquatinta auf Zinkplatten radiert. Die Drucke auf Büttenpapier führte er selber aus. Und immer wieder stellte er uns diese Arbeiten

zur Verfügung. Sie bereicherten unsere Haiku-Kalender und waren des öfteren als Titelbilder unserer Vierteljahresschrift zu bewundern (zuletzt: Nr. 72). Auch daran wollen wir uns dankbar erinnern.

Nehmen wir Abschied mit einem Tanka von Gerold Effert:

*Halbmond, kühl überm
Kastanienwald, geißt
in der Fahne der Nacht.
Bald wird sie eingeholt als
Zeichen für Abschied und Fahrt.*

Seiner Gattin, den Kindern und Enkeltöchtern sprechen wir unsere mitfühlende Anteilnahme aus.

Nachruf auf Friedrich Rohde

Von Margret Buerschaper

Am 20. Dezember 2007 verstarb Friedrich Rohde aus Wesel im 88. Lebensjahr. Gesegnet war sein langes Leben von dem ständigen Bemühen um die Kunst, die Kultur und die Dichtung, beeinträchtigt von langer, schwerer mit großer Geduld ertragener Krankheit. Sein fester Glauben, im Frieden Gottes die ewige Ruhe finden zu dürfen, wird sich nun erfüllen.

Seit 1961 lebte er in Wesel und wirkte dort als Realschullehrer für Deutsch, Englisch und Religion. Nach seiner Pensionierung widmete er sich ausschließlich weiteren Literaturstudien und der eigenen schriftstellerischen Tätigkeit, auch bedingt durch die Krankheit, die ihn weitgehendst ans Haus fesselte.

Schon in den 1960er Jahren entdeckte Friedrich Rohde für sich die Haiku-Dichtung und die Übertragungen Manfred Hausmanns in »Liebe, Tod und Vollmondnächte« (1951) und »Gelöstes Haar« (1974) waren für ihn erste Hilfen und Vorbilder bei der sprachlichen Verdichtung des Wesentlichen und der Steigerung der Aussagekraft durch asketische Wortwahl. Für ihn blieben bis zum Schluss die Bindungen an die Zeilen- und Silbenzahl verbindlich. In seinem 1975 veröffentlichten Lyrikband »Wenn der Wind es will« erschienen eine größere Anzahl seiner ersten Haiku-Findungen, die auch Hachiro Sakanishi veranlassten, einige in die erste Anthologie deutschsprachiger Haiku (ersch. 1978) aufzunehmen. Um das Wissen um diese japanischen Gedichtformen bemüht und um die Verbreitung besorgt gründete er zusammen mit Harald K. Hülsmann, Prof. Carl Heinz Kurz und Dr. Sabine Sommerkamp in den 1980er Jahren das Deutsche Senryu-Zentrum und arbeitete nach dessen Auflösung seit den Anfängen in der Deutschen Haiku-Gesellschaft mit.

Durch zahlreiche Veröffentlichungen in eigenen Büchern, in Zeitschriften und Kalendern, in der Vierteljahresschrift und den Anthologien der DHG trug er beständig zur Verbreitung der Gedichtformen und ihrer kunstvollen Ausprägung bei. Mit Friedrich Rohde starb nun der letzte der großen alten Herren, die sich um die Anfänge der deutschen Haiku-Dichtung verdient gemacht haben und vielen anderen, so auch mir, den Weg zu diesen Gedichtformen aufzeigten.

In achtungsvoller Trauer spreche ich seiner Gattin, den Kindern und Enkelkindern unsere herzliche Anteilnahme aus.

Leser-Texte

Haiku, Tanka, Tan-Renga, Rengay, Sequenzen

Bis zu fünf Haiku oder Tanka können von jedem Autor eingeschickt werden. Von den eingegangenen Texten haben Gerd Börner, Claudia Brefeld und Roswitha Erler die Folgenden ausgewählt.

Gabriele Reinhard

*Nach dem Abschied
Im welkenden Strauß
wachsen die Tulpen*

Hildegard Dohrendorf

*zartfingriges Grün
die Trauerweidenzweige
streicheln das Wasser*

pegun

*Vom Herbst
zu hören nur das Geräusch
meiner Schritte.*

Rita Rosen

*linder Frühlingswind
die Straße entlang um Baum
und nackte Beine*

Christina Rekitke

*Den langen Schatten
Lichtes entgegensetzen –
ich singe, singe*

Sigmar Dorn

*lautlos
vibriert die Nacht
der Eule
Flügelschlag*

Karin Gundel

*Auf dem Rübenfeld
Reibt sich jemand vom Rücken
Schmerz von Jahrzehnten.*

Conrad Miesen

*Den letzten Heller
in Satzvey ausgegeben
für die Geldkatze ...
Ein Narr blickt in die Pfütze
und lächelt sich selber zu.*

Walter Mathois

*Die Klosterklappe –
Brot und Käse den Bettlern.
ein zahnloser Dank.*

Alexis Dossler

*Verregneter Tag –
Fußspuren im Sandkasten:
kleine und große.*

Johannes Ahne

*Neujahrsmorgen
der Zauber des Anfangs
liegt noch im Bett*

*Demaskierung...
ein jeder ist
der andere*

Silvia Kempen

*Frostiger Morgen.
Neben dem alten Kuhstall
dampft der Misthaufen.*

Dieter Klawan

*Die kleine Pfütze
fasst die großen Bäume und
den hohen Himmel*

Kurt F. Svatek

*Sanssouci
zwischen zartem Grün
ohne Sorgen*

Regina F. Fischer

*Hinter dem Engel
am Fenster
Hände voller Teig*

*Neujahrmorgen –
Küsse im Strandkorb*

Udo Wenzel

*Schritte im Nebel –
diese Tage sind voller
Unwägbarkeiten*

Udo Wenzel

Haiku-Prosaskizze

Hinter Blüten

Warten auf die Bahn. Das Handy spielt »Yesterday«. Nesteln im Jackett, ein Knopfdruck. Die Stimme seiner Mutter: Komm, schnell ... dein Vater ... Ein einfahrender Zug zerreisst ihre Sätze. ... ich komme ... gleich. Die schwarze Tasche unterm Arm hastet er die Rolltreppe hinauf, zurück nach Hause. Noch eine Rolltreppe und noch eine, dann steht er im Hellen. Um ihn herum schwebt eine Blase, pochend, pulsierend. Ungeschickt weicht er den Passanten aus. Sein Blick fällt zur Skulptur auf dem Mittelstreifen der vierspurigen Straße, eine liegende Frau, eine Gestürzte mit lockigem Haar. Rivière, den Kopf zur Seite geneigt, nackt, mit den Händen die Welt abwehrend. Im Rauschen das Pumpen des Herzens im Ohr. Schleier wabern. Stehen bleiben, lauter Atem, der Griff mit beiden Händen an das Brückengeländer. Unten der Bahndamm. Zwei rote Züge fahren langsam heran, hinein in den Tunnel. Der Lärm der Stadt faltet sich ein ins Vogelgezwitscher.

*Morgenlicht.
Die verschwinden werden
hinter Blüten.*

Ramona Linke und Gabriele Reinhard

Zwei Rengay

Blickkontakt

Eisregen
am Brandenburger Tor
Schutz suchen

hinter gläsernen Schilden
plötzlich Blickkontakt

in der Manufaktur ...
auf einem Besucherausweis
dieser Name

laut Stammbuch
lapidar
VATER UNBEKANNT

verzogen
nach Kanada

die Tochter
aus gutem Hause
beim Verhör

(R.L.: 1, 3, 5; G.R.: 2, 4, 6)

Nach dem Picknick

Höhlenwanderung ...
an der Decke vereinzelt
Fledermäuse

bei Sonnenaufgang
blutige Lippen

nach dem Picknick,
mit dem Heißluftballon
die Welt von oben

vor der Mannschaft
abgekanzelt!
Unter gesenkten Wimpern

die eisblauen Iris
auf dem Weg zum Altar

in einer Vitrine
verstauben
Hochzeitspüppchen

(R.L.: 1, 3, 5; G.R.: 2, 4, 6)

Claudia Brefeld und Martin Berner

Tan-Renga

*Zur späten Stunde –
der Angler hat die Sonne
am Haken*

*und sine Fru
wünscht sich ein Goldmeer*

*klirrende kälte –
vor der suppenküche wächst
die warteschlange*

*einer pfeift
Marina, Marina*

*Im Regal
hinter Spinnweben
der alte Duden*

*die Neuausgabe
schon wieder schrottreif*

(C.B.: 1, 3, 5; M.B.: 2, 4, 6)

Ruth Wellbrock

Warten

*Wartezimmer
von edelstem Ambiente
Herzschlag bis zum Hals*

*das ClownsBild an der Wand
abgegrast von Blicken
der Wartenden*

*Fußbodenmuster
Einladung zur Betrachtung
für Patienten*

Claudia Brefeld und Rudi Pfaller

Rengay

Vernissage*Eröffnungsrede.**Alle Augen**andächtig in eine Richtung.**Des Redners kantige Brille**vor dem weiblichen Akt**Zwei Linien**korrespondieren mit Rot ...**Parfümduft**In der ersten Reihe**ein Paar**steckt die Köpfe zusammen**Ohne Titel.**Das Geflüster verstummt.**Die runde Form –**Großmutter**buk Gugelhupf*

(C.B.: 1, 3, 5; R.P.: 2, 4, 6)

Renate Buddensiek

Haiku-Sequenz

Winterzeit

*Eisblumen streuend
weht der Nordwind übers Land.
Er duldet kein Grün.*

*Vor dem Hauch des Frosts
fliehen erschrocken Vögel.
Wo gibt es Zuflucht?*

*Eiswinde geigen
schräge Wintermelodien
im knarrenden Baum.*

*Blauer Schatten spielt
um den verstummten Brunnen,
wächst tief in die Nacht.*

*Loderndes Feuer
erzählt der Eiskälte
vom Glück des Sommers.*

*Goldnes Sonnenlicht
tanzt auf glitzerndem Eisfeld
das Ballett des Frosts.*

*Mit weißer Kreide
malt der Raureif Gemälde.
Der Südwind löscht sie.*

4. Kölner Rengay

Versuchung

*In der Wohnküche
kühlt der Apfelkuchen aus –
leise fällt Regen*

Gisela Fitz

*Beim Schwellen des Kinnwassers
schrumpfen alle Vorsätze*

Angelika Ortrud Fischer

*Ein Verbot nützt nichts –
der richtige Zeitpunkt macht
Lastern den Garaus*

Irmgard John-Klug

*Reuevoll wartet der Hund
auf die verdiente Strafe*

Magdalene Schattke

*Ganz ähnlich der Mensch –
am Morgen auf der Waage
fängt das Jammern an*

Ibo Minssen

*Besuch hat sich angesagt
und schon wieder geht es los*

Marga Schäfer

Erratum

Betr.: SOMMERGRAS Nr. 79, S. 60

In der Rezension von Frau Dr. Lydia Brüll wurde auf Seite 60 ein Haiku von Mario Fitterer nicht korrekt wiedergegeben. Richtig muss es heißen:

*endlos verschneite weite
nichts zeichnet sich ab
tiefer einsinken*

Yukio Kotani

Deutsche Fassung: Horst Ludwig

*Solch kurze Tagzeit –
alle Natur einmalig
in unserm Leben*

*Fujiquellwasser
bringen wir als erstes dar
zur Neujahrsfeier.*

*Farnblätterklingen –
Gekräusel aus Urzeiten –
uns in den Ohren.*

Maria Tirenescu

*Focul s-a stins...
Molcom, zapada cade
pe înserate.*

*Das Feuer ist aus –
In die Stille Schneeflocken
in die Dunkelheit*

Deutsche Fassung:
Horst Ludwig

*Leise klingt vom Kloster ein
die Armesünderglocke.*

Horst Ludwig

Die Rumänin Maria Tirenescu hat gerade einen Preis in Japan gewonnen, beim *Seinan*-Wettbewerb 2007, für

*Autumn dusk –
the full moon watching
in the maple*

*Herbstdämmerung –
der Vollmond lauert
im Ahornwipfel*

Deutsche Fassung:
Gerhard P. Peringer

Gerd Börner

Haibun

Lichtharfe

Mitten in der Nacht werde ich wach. Es ist stockdunkel. Ich richte mich auf und strecke eins nach dem anderen die Beine aus dem Bett – erwarte die rauen Dielen unter meinen Füßen. Aber da ist kein Fußboden, als hingen meine Beine in der Luft oder als wäre das Bett plötzlich zu hoch. Ich lasse mich einfach aus dem Bett gleiten und stürze in einen Schacht – zwar nicht sehr tief, doch zu weit, um wieder herausklettern zu können. Über mir ist es sonnenhell, und das obwohl der Schacht mit einem Gullydeckel verschlossen ist. Ich rufe laut, sehr laut. Erst passiert nichts. Dann erscheinen zwei Kinderköpfe, vielleicht Jungen, über den eisernen Streben. Durch die parallelen Zwischenräume, durch die sonst das Regenwasser aus dem Rinnstein abfließt, lassen die Jungen je eine Taschenuhr an einer Schnur herab. Die Uhren ticken hörbar. Ich ziehe kräftig an der einen und schaue auf das Ziffernblatt. Die Zeiger der Uhr in meiner Hand rasen wie Windmühlen durch die Stunden. Im selben Moment wird die zweite Uhr nach oben gezogen und verschwindet raselnd im Tageslicht.

Windwiesen

*Gras aus der Zeit gerissen
und vergessen zu fragen*

Angelika Wienert

Haibun

An einem langen Seil

Man ist besorgt. Bisher wollte nie ein Gast dort hin. Sicherheitshalber ein Blick auf die Karte. Die Falten zwischen den Augen des Türstehers vertiefen sich, sein Finger zeigt auf einen Punkt im Nordosten Kyōtos. Dann bekommt unser Begleiter ausführliche Instruktionen.

Wir fahren eine Hauptverkehrsstraße entlang. Am Rand gestutzte Bäume, es wäre zu gefährlich, sie zu groß werden zu lassen. Die Taifune kommen gewiss. Als wir abbiegen, geht es bergan durch Nebenstraßen und schmale Gassen. Vor den kleinen Häusern Blumen in Kästen, Kübeln und Töpfen. Jedes Fleckchen wird genutzt. Zur Rechten werden gerade die Pflanzen gegossen, dabei ein Schwatz mit der Nachbarin.

»Konpukuji!« Die Geste ist eindeutig, da hinten liegt unser Ziel. Ab jetzt sind wir auf uns gestellt und gehen zu Fuß weiter. Kindergartenkinder mit Stoffmützen kommen uns entgegen, halten sich an einem langen Seil fest. Manche Kinder kichern, die kleine Seilschaft kommt ins Stocken. Solche unvernünftigen Langnasen, wie wir es sind, sieht man in dieser Gegend wohl selten. Ohne Sonnenschirm die Frau, ohne Kopfbedeckung die Männer und das bei diesem Wetter. Wir lächeln, verbeugen uns, die Erzieherinnen ebenfalls, dann alle Teile der bunten Raupe.

Angekommen! Konpukuji – ein kleiner Zen-Tempel mit langer Tradition. Eine Bashō-Hütte gibt es auf dem Gelände, sie ist immer wieder rekonstruiert worden. Doch war der große Meister überhaupt jemals hier? Niemand weiß es genau. Ein anderer schrieb über diesen Ort. Er hörte die Hunde hinter dem Zaun bellen, kaufte Tofu in der Nähe. Etwas höher gelegen als Bashō-an ein Wäldchen.

*Später Frühling –
ich berühre den Stein
auf Busons Grab*

Im Vorraum der Tempelhalle mit einem Mönch ein Gespräch fast ohne Worte. »Buson. Haiku.« Ich zeige auf mein Herz. Der Mann geht zu einem Regal, kramt und bringt einen Kunstdruck, das Porträt Bashōs, gemalt von Buson. Sorgsam wickelt er es in hellblaues Papier. »A present.«

Rita Rosen

Haibun

Flussmündung

Wir gingen am Ufer entlang. Es war ein grauer Vorfrühlingstag. Wolken zogen auf und verschwanden wieder. Vom Fluss abgenagt und angeschwemmt lagen kahle Äste und Zweige quer über den Sand verstreut. Enten watschelten unermüdlich in das Wasser. Schwammen eine Weile, tauchten unter und kamen wieder ans Licht. Gischtige Wellen umtanzten sie.

Eine Landzunge schob sich langsam in das Flussbett hinein. Ein Dreispitz. Er war mit großen Steinen befestigt, von Gras bewachsen, mit Weiden und Erlen bestanden. Ein Mann stand dort. »Wie kommt er dahin?« fragte ich überrascht. »Ich weiß den Weg«, sagte mein Freund. Und schon stapften wir los.

Wir gingen den Fluss hinab bis zum Ende der Landzunge. Dort über Wiesen und Felder, über Pfade und Stege zur Spitze. Sie war von zwei Flüssen umsäumt. Dies war also die Stelle, die in vielen Geographiestunden benannt wurde. Hier nahm der große Fluss den Nebenfluss auf. Völlig unberührt belassen war dieser Ort. Touristisch nicht erschlossen. Einsam gelegen. Nur vereinzelte Wanderer kamen hierin.

Ein großräumiger Blick tat sich auf. Er reichte über die Wasser hin zu den Häusern der Städte über die Hügellandschaft hinauf bis zum verschleierte Himmel. Die Berge wirkten dunkel verschwommen heute. Einzelne Lichter blinkten schon auf.

Wir hockten uns auf die Steine. Schauten den Wassern zu. Emsig bemühte sich der kleine Fluss in den großen zu dringen. Er kämpfte. Immer wieder versuchten die starken Wellen, die kleinen abzudrängen. Zu überrollen. Aber dann schaffte es der kleine Fluss doch. Der große nahm ihn auf, die Wellen vermischten sich.

Sie schwammen vereint weiter.

»Siehst Du« sagte mein Freund, »so einfach ist das, der eine geht auf den anderen zu, zeigt sich ihm, drängt sich an ihn – der andere zögert ein Weilchen, wehrt sich, rückt dann aber zur Seite und schon gehen sie gemeinsam weiter.« Dabei hatte er seinen Arm um mich gelegt. »Als ob das so einfach wäre« sagte ich und wehrte mich. Versuchte den Arm abzuschütteln und protestierte eifrig weiter: »Als ob die Natur ein Lehr-

meister wäre ... als ob wir Menschen von der Natur etwas...«. Er aber hielt den Arm ruhig auf meinen Schultern. Ich versuchte erneut seinen Arm loszuwerden. Er aber fasste mich um die Taille, legte seinen Kopf an meinen, drängte sich fester an mich. Ich spürte seinen Körper, seinen Atem, seine Wärme. Wurde ganz ruhig und sagte lange nichts mehr. »Wollen wir beide heute Abend zusammen essen?« fragte mein Freund »bei mir?« Er half mir beim Aufstehen. Umfasste meine Hand. Sie blieb in seiner liegen, als wir zurückgingen.

*was nutzt es, lachte
die Nixe, sich zu wehren
im reißenden Fluss*

Silvia Kempen

Haibun

Füße im Sand

Siebenundzwanzig Grad Celsius und blauer Himmel. So schallt es aus irgendeinem Radio. Ich lehne mich zurück und beobachte meine Umgebung.

Der Bärtige schräg hinter mir liest die Tageszeitung. Hingebungsvoll cremt der junge Mann unter dem bunten Sonnenschirm den Rücken seiner Freundin ein. Die Rasselbande vor dem Kiosk belagert ihren Vater. Auf dem Volleyballfeld kommt es bei Teenagern der einen Mannschaft zu Streitereien und weiter vorn, das zierliche Mädchen ruft »Ich komme!«.

Es rennt an der Mutter vorbei, die ganz in der Nähe steht. Ein älteres Ehepaar nickt ihr lächelnd zu, geht dann aber weiter. »Ätsch, du bist zu langsam«, ertönt schon wieder die glucksende Stimme der Kleinen. Immer hin und her. Auch andere Spaziergänger schauen dem Treiben eine Weile zu.

*Ein Sommertag
Fangen spielen
mit dem Meer*

Peter Janßen

Haibun

Cézannes Mantel

Eine kleine Villa am Rande von Aix-en-Provence, hinter Bäumen und Büschen versteckt. Ich betrete gespannt das Gebäude und gehe durch das düstere Treppenhaus nach oben in die erste Etage. Ein großer, quadratischer Raum. Hier arbeitete der Maler Paul Cézanne in den letzten vier Jahren seines Lebens bis zu seinem Tode 1906. Die Wände des Raumes sind grau getönt, an der sehr hohen Decke erkennt man Risse und bröckelnden Putz. Ein Fenster von ungewöhnlicher Größe, etwa drei mal fünf Meter, mit Blick auf die Bäume des verwilderten Gartens. Möbel, eine riesige Staffelei, Malutensilien, Töpferwaren, Vasen, Flaschen, Totenschädel und andere Objekte, die Cézanne als Modelle für seine Still-Leben dienten, Fotos und Drucke von Bildern des Malers.

In einer Ecke des Ateliers, zu meiner Überraschung aus unmittelbarer Nähe zu betrachten, der olivfarbene Mantel Cézannes, sein Anzug, sein Arbeitskittel, eine Baskenmütze, ein Melonenhut, ein Regenschirm, zwei Taschen. Ich blicke mich vorsichtig um und berühre, obwohl es verboten ist, heimlich den Mantel Cézannes, befühle den dicken, mehr als hundert Jahre alten Stoff. Jetzt bin ich Cézanne ganz nah.

Später, am Abend, auf dem Cours Mirabeau in Aix, inmitten der Lichter, der Flanierenden und des Stimmengewirrs, denke ich plötzlich an das stille Atelier, an den Mantel Cézannes, an meinen frechen Zugriff, und ich freue mich.

*Im Laternenschein
das Farbspiel auf den Blättern
der Platanen.*

Haiku heute

www.Haiku-heute.de

Auf der Netzseite www.Haiku-heute.de wurden in den Monaten September bis November 2007 insgesamt 352 Texte eingereicht. Am 15. Dezember 2007 wurden 29 davon als Vierteljahresauswahl veröffentlicht. Die Jury bestand aus Christa Beau, Claudia Brefeld, Claudia Melchior, René Possél und Heinz Wöllner. Hier sind die zehn höchstgeschätzten Texte dieser Auswahl, alphabetisch nach Autoren geordnet.

Andrea D'Alessandro

*Erster Advent –
die Spieluhr
nicht mehr zu reparieren*

Luise Eilers

*Am Zugfenster –
windzerzaust beisammen
zwei Fremde*

Roswitha Erler

*Rückflug –
im Handgepäck
der nasse Bikini*

Ilse Jacobson

*Verspätung –
auf dem Bahnsteig
trippelnde Tauben*

*Markttag –
bis ins Seitengäßchen
Maronenduft*

*Die Tür steht offen –
hinter dem Herbststrauß
dein Lachen*

Ramona Linke

*Herbstwald ...
im Rauschen der Kiefern
ankommen*

Helga Stania

*Herbstmorgen –
die Schrift des Windes
auf dem See*

*nach dem Gewitter
am Bach
ein anderer Klang*

*stille Pfade –
Brot teilen
mit einer Fremden*

Die Landesgartenschau in Bingen findet vom 18. April bis zum 19. Oktober 2008 statt. Bitte schauen Sie sich unsere Website an: www.haiku-garten.de
Es ist möglich, für Mitglieder der Deutschen Haiku-Gesellschaft dort Haiku zu veröffentlichen. Diese sind bitte an unsere eMail-Adresse mit biografischen Angaben zu richten. – Außerdem veranstalten wir zwei Lesungen, wo auch Haiku vorgetragen werden. Die Lesungen finden am 26. Juli und am 27. September 2008 im Tunneltheater der Landesgartenschau in Bingen statt.

Das Saijiki-Projekt des Hamburger Haiku Verlages (II)

(vgl. SOMMERGRAS Nr. 79, Seite 56)

Zur Frühlingszeit 2006 fanden folgende Haiku Aufnahme in das Saijiki:

*der leere Spielplatz –
im Sandkasten ein Förmchen
voll Frühlingsregen*

Maurice Sippel

*Aprilwetter tropft
von der alten Bahnhofsuhr
in meinen Morgen*

Ramona Linke

*wieder vergessen
wieviel arten grün es gibt
bis zu diesem tag*

René Possél

*Regen im April
kleine Tropfen klopfen sanft
auf meine Schulter*

Simone Vadera

*duftende Farben
Maigrün tropft es vom Pinsel
auf den Holzboden*

Benny Becker

*Frühlingssonnenschein
losgelöste Eisstücke
treiben mit dem Schwan*

Ulrike Stark

*Wildkirschen blühen
jenseits des Felsentores –
eine Glocke tönt*

Helga Stania

*In die Nacht treten –
Nur noch das leise Rauschen
des Frühlingsregens*

Wolfgang Beutke

*schon ganz aufgeblüht
die Zweige in der Vase,
ihr Baum läßt sich Zeit*

Klaus-Dieter Wirth

*schneeglöckchenträume:
einmal nur dabei sein wenn
die pfingstrosen blühen*

Wolfgang Mohn

Claudia Brefeld

Mundart-Haiku-Seite

Internet-Seite, die Mundart-Haiku in deutschsprachigen Dialekten, sowohl im freien als auch im traditionellen Stil, aufnimmt bzw. vorstellt.

Dialekt ist die Muttersprache, Hochdeutsch oder Schriftdeutsch ist die erste Fremdsprache« heißt es und erklärt so, warum er eben auch ein Stück der eigenen Identität ist. Er birgt Traditionen, gewachsene Strukturen und vermittelt soziale Nähe und Geborgenheit – es ist die Sprache, mit der man aufwächst.

Übersetzt heißt Dialekt (von griech. dialektos) »Sprache, Gespräch« bzw. (dialegomai) »miteinander reden« und so lässt der entsprechende Begriff »Mundart« schon eher die besondere Wärme spüren, die damit verbunden ist. Er duftet nach Kultur, nach erdverbundenen Emotionen – und nach Heimat.

Durch die phonetische Ausprägung eignen Mundart-Haiku sich im besonderen Maße dazu, vorgetragen zu werden. Aber schon das Gelesene besitzt eine eigene Ausstrahlung, man schnuppert hinein in eine etwas fremde und doch gleichzeitig anziehende Welt, man erspürt manchmal mehr – ohne es konkret definieren zu können, zu wollen.

Claudia Brefeld hat vor einigen Monaten mit der Mundart-Haiku-Seite auf ihrer Homepage

<http://www.artgerecht-und-ungebunden.de/> (dort im Haiku-Foyer) dieser »Haiku-Art« einen eigenen Platz eingeräumt. Ausgewählte Haiku im jeweiligen Dialekt und im entsprechenden Schriftdeutsch werden dort veröffentlicht. Eine genaue Dialektbezeichnung sowie evtl. hilfreiche Anmerkungen zu regionalen Besonderheiten/Ausdrücken sind angefügt.

Ziel der Seite ist es, nicht nur Haiku (lautmalerisch und/oder im Ausdruck regionaltypisch) aufzunehmen, sondern sie auch in der großen Bandbreite deutschsprachiger Dialekte zu repräsentieren.

Beiträge sind willkommen und können jederzeit eingereicht werden.

Zusendungen bitte an folgende eMail-Adresse (bitte keine Anhänge):

Claudia.Brefeld@rub.de

Alle Rechte bleiben bei den Autoren.

Buchbesprechung

Von Norbert C. Korte

Gerhard Stein: *Sonniger Morgen*

Haiku-Sammlung mit ausführlichen Anmerkungen zum Wesen und zur Geschichte des Haiku. Pb., 99 Seiten. Kiel: Ammasem, 2006.

Mit der Haiku-Sammlung »Sonniger Morgen« liegt der vierte Band des Autors vor, der wie auch schon in den vorangegangenen Publikationen seine Themen vor allem der Natur seines Heimatlandes Schleswig-Holstein entnimmt und verdankt. Aufgrund des seit einigen Jahren anhaltenen Mainstreams innerhalb der Haiku-Szene ist es erforderlich geworden in einer Buchbesprechung besonders zu erwähnen, dass seine Haiku in der traditionellen Form des 5–7–5 Silben Rhythmus verfasst sind.

In der »Kurzen Einleitung« zu dieser, der Jahreszeit nach geordneten Sammlung von 60 Haiku, gibt der Autor für seine Entscheidung zu »5–7–5« eine schlüssige Begründung. Und für den an einer ausführlicheren Darstellung zu Wesen und Geschichte des Haiku sich Interessierenden, wird am Schluss des Buches auf 20 Seiten unter neun griffigen Überschriften, wie: »Das Haiku in Japan«, und »Bezug zum Zen«, oder »Zum Erleben der Jahreszeit« und »Die Übersetzer« eine leicht lesbare und im guten Sinne nachdenklich machende Einführung gegeben.

Das Buch ist bewusst gestaltet, sowohl im Gedicht- als auch im Textteil. Die Sammlung der Haiku – jedes steht für sich auf einer Seite – wird von japanischen Schriftzeichen gegliedert. Im Vorwort schreibt er über seine eigene Motivation:

Außerdem dient mir das Verfassen dieser Verse dazu, meine Fähigkeit, dem jeweiligen Augenblick achtsam zu begegnen, weiter zu steigern, und die Form des Haiku sagt mir zu, weil sie mich zwingt, mich kurz zu fassen. (...) Die erlebten Augenblicke, die auf den folgenden Seiten geschildert werden, sind nach Jahreszeit geordnet. In einer Kontextzeile finden Sie jeweils Angaben zu Ort und Monat.

Ich wünsche Ihnen Freude beim Nachvollzug!

Rönne/Mai

*Wie gelb es duftet
das Rapsfeld hinterm Hügel –
von hier nicht zu sehen!*

Kronshagen/Mai

*Von den Terrassen
weht Kaffeeduft herüber –
Sonntagsspaziergang*

Husum/Juli

*Das Donnerrollen
und der Regen sind vorbei –
alles glänzt wie neu*

Möltenort/August

*Zerzauste Blumen
an der Strandpromenade –
ein Rollkragentag*

Wellsee/Oktober

*Leere Terrasse
Regen klopft an die Scheiben –
Knacken der Heizung*

Leserbrief

Von Horst Ludwig

Nach Denken über Lesertexte

Im letzten Heft unserer Haikuzeitschrift wurde die Auswahl der Lesertexte mit zwei Vorbemerkungen eingeführt, die etwas zum Nachdenken herausfordern. Die erste, die der Auswähler, informiert über Irritationen wegen des gegenwärtigen Systems bei sowohl den Mitgliedern als auch der Auswahlgruppe, wobei letztere »unzufrieden« ist, weil sie auf jeden Fall immer einem Haiku eines Autors, »ob gelungen oder nicht«, ihre Zunickung zuteilen soll.

Mir war schon öfter die Platzverschwendung beim Layout der hier veröffentlichten Texte negativ aufgefallen, so auch im letzten Heft, wo bei geschickterer Anordnung der »Leser-Texte« und auch der »Haiku aus dem Internet« jedesmal leicht eine ganze Seite für weitere Haiku hätte eingespart werden können. Offenbar sähe ich also gern mehr Haiku von unsern Lesern. Meine Sorge ist demnach eine ganz andere als die der Auswahlgruppe. Die nämlich ist, scheint's, besorgt, Gelungenes auszuwählen und Schwaches wegzulesen.

Das Ergebnis der Auswahlgruppenarbeit wäre somit, daß wir Leser nur vorgesetzt bekommen, was Qualitätshaiku nach der Meinung dieser Auswahlgruppe sind. Da unser Hauptanliegen jedoch ist, das Haiku als Genre des sprachlichen Kunstwerks auch in unserer Kultur anzusiedeln, ist m.E. wichtig, daß Haiku von Leuten vorgestellt werden, die sich mit dem Material Sprache ernst beschäftigen, und das sind zunächst doch die Autoren selbst. Natürlich haben wir das Phänomen, daß Leute gern »Dichter« wären und daher sich auch »veröffentlicht« sehen möchten, – und die Sorge darüber führte dann zu DHG-Beschlüssen und deren Erweiterung durch den Vorstand, usw. Aber wenn redaktionell dann verantwortlich in deutscher Sprache »Leser-Texte« und »für Irritationen und Protesten« geschrieben wird, dann bleibt halt einige berechtigte Sorge um die Qualität der redaktionellen Beurteilung der von den Lesern eingesandten Texte.

Durch unsere Mitgliedschaft in der DHG sind wir ernst am Haiku deutscher Sprache interessiert und möchten daher eigentlich die ganze Breite dessen sehen, was andere Mitglieder ernst als Haiku deutscher Sprache vorlegen.

Das gäbe einen zuverlässigeren Überblick über den Stand unsres Haiku als die Gelungenheitsbestimmung eines Komitees, dessen sprachlichem Feingefühl der Autor aber dann »Veröffentlichung verdankt.«

Hinter der Unzufriedenheit der Auswahlgruppe und deren Befriedigungsversuch, letzterer ungenügend beschrieben in der zweiten Vorbemerkung, der des Herausgebers, steht nämlich auch ein Drang: der Auswahldrang, – als ob der allein schon Qualität garantierte! Dazu etwas aus der Geschichte: Ein Verlag wollte das erste Werk eines Autors nur veröffentlichen, wenn das Buch um die Hälfte gekürzt würde. Der Autor sagte, die könnten ihn mal mit solchem Ansinnen, und bekam später den Nobelpreis dafür. Und in unserer Gegenwart finden sich welche in der zwiepältigen »Rolle, nach Qualität auszuwählen oder mindestens ein Haiku [...] berücksichtigen zu müssen.« Bekommen die, die sich so etwas durchgehen lassen, wirklich alle sprachlichen Feinheiten beim Lesen eingesandter Text mit? (Mehr Verständnis für ihre besondere Situation hätte man nämlich schon, wenn ihre Rolle bestimmte, daß sie nach Qualität auswählen und [dabei] mindestens ein Haiku auswählen.)

Wirkliche literarische Wertung tut auch beim Haiku not. Aber die findet nicht durch Abstimmung einer Arbeitsgruppe statt. Literarische Wertung hat schon immer stattgefunden und findet nach wie vor statt, zum einen wenn Leser immer wieder auf einen Text, auf den sie zufällig gestoßen sind, zurückgreifen, und zum andern durch Kritiker, die sich in schriftlicher Veröffentlichung – also in den Einzelheiten nachprüfbar – mit einem Text auseinandersetzen. Der DHG stünde es somit bei ihren satzungsgemäßen Aufgaben am besten an, einmal Texte ernster Autoren unter uns einfach vorzustellen, ohne jegliche implizierte Beurteilung, und dann, ernste Kritiken von Leistungen ernster Autoren zu bringen.

Vierteljahresschrift der Deutschen Haiku-Gesellschaft

21. Jahrgang · März 2008 · Nummer 80

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. 81: **2. Mai 2008**Einsendeschluss für LESER-TEXTE: **22. April 2008**Redaktion und Gestaltung: **Gerhard P. Peringer**

Nernstweg 24 · 22765 Hamburg

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

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

Curschmannstraße 37 · 20251 Hamburg

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

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

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

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

Jahresabonnement Inland (incl. Porto) 25 €

Jahresabonnement Ausland (incl. Porto) 30 €

Einzelheftbezug Inland/Ausland 6 € (zuzügl. Versandkosten)

Auslandsversand nur auf dem Land-/Seeweg.

Für Mitglieder der DHG ist der Bezug im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Auflage: 320

ISSN: 1863-088X

© Alle Rechte bei den Autoren.

Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers gestattet.

Titelillustration: Reproduktion eines Holzdrucks aus der
Kunstbuchkassette »das Wort & es werde« von **Helmut Hannig**