

SABINE SOMMERKAMP

DER EINFLUSS
DES HAIKU AUF
IMAGISMUS UND
JÜNGERE MODERNE

Studien zur englischen
und amerikanischen Lyrik



Sabine Sommerkamp

Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne

Sabine Sommerkamp

Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne

Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik



Meinen Eltern
– In Dankbarkeit und Verehrung –

Im Ungesagten
das Unsagbare
sagen.

Toyotama Tsuno¹

¹ Toyotama Tsuno, *Gelöstes Haar*. Japanische Gedichte, übertr. von Manfred Hausmann, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1964, S. 25.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit über den Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne dient der Aufgabe, einen Beitrag zum wechselseitigen Kulturverständnis Japans und des Westens zu leisten.

Sie entstand auf Anregung meines sehr verehrten Doktorvaters, Herrn Professor Dr. Rudolf Haas, dem hierfür mein ganz besonderer Dank gilt.

Voraussetzung für das Entstehen der im Sommersemester 1980 begonnenen Arbeit ist die eingehende Kenntnis des Haiku, das ich bereits als Kind in Japan kennenlernte, die wissenschaftliche Vertiefung und Verbindung mit meinen anglistischen, amerikanistischen und religionswissenschaftlichen Studienschwerpunkten und eine mehrjährige Korrespondenz mit einer Reihe japanischer Haiku-Experten. Den folgenden Herren Professoren sei für Hinweise, Informationen und die Vermittlung grundlegender Sekundärliteratur namentlich gedankt: Dr. Toyoji Akada (Tokyo Women's Medical College), Masayuki Fujita (Ehime University, Matsuyama), Dr. Shin-ichi Hoshino (Nanzan University, Nagoya), Yasuo Iwahara (Kōgakuin University, Tokyo), Sho Kaneko (Nagoya University), Akira Kawano (Fukuoka University of Education), Hachiro Sakanishi (Muroran Institute of Technology, Hokkaido) und Kazuo Sato (Waseda University/Museum of Haiku Literature, Tokyo).

Das Beschaffen umfangreichen aktuellen Forschungsmaterials sowie der Literatur, die über den auswärtigen Leihverkehr hiesiger Bibliotheken nicht zu beziehen war, wurde durch ein Reisestipendium der Universität Hamburg wesentlich begünstigt, für das ich an dieser Stelle ebenso danken möchte wie für die Gewährung einer zweijährigen Graduiertenförderung.

Im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes in Kanada und den USA vom 20. Februar bis 18. Mai 1981 war es mir möglich, Einzelaspekte der Arbeit mit entsprechenden Wissenschaftlern persönlich zu diskutieren, unter ihnen Professor Dr. Earl R. Miner (Princeton University), Professor Dr. Makoto Ueda (Stanford University) und Professor Dr. H. Northrop Frye (University of Toronto), sowie mit den Herren Professoren Dr. Lawrence W. Beer, Dr. John J. Espey, Dr. Herbert E. Plutschow und Dr. William R. LaFleur von der University of Colorado, Boulder, und der University of California, Los Angeles. Ihnen sei in gleicher Weise Dank gesagt wie den Autoren, mit denen die für die Arbeit zentralen Interviews geführt wurden: Kenneth Rexroth (+), Allen Ginsberg, Gary Snyder, Gregory Corso, Philip Whalen und Lawrence Ferlinghetti.

Der Forschungsaufenthalt gestattete ferner den Besuch von Instituten, an denen Haiku-Dichtung gelehrt wird, die Teilnahme an Haiku-Kursen und -Tagungen sowie Gespräche mit Haiku-Autoren, u. a. mit Dr. Eric W. Amann (Toronto, Ont.), Helen Stiles Chenoweth (Los Altos, Cal.), Betty Drevniok (Combermere, Ont.), LeRoy Gorman (Napanea, Ont.), Cor van den Heuvel (New York, N. Y.), William J.

Higginson (Fanwood, N.J.), M. Claire Pratt (Toronto, Ont.), Elizabeth Searle Lamb (Santa Fé, N.M.) und Professor Dr. George Swede (Ryerson Polytechnical Institute, Toronto, Ont.), mit Übersetzern von Haiku-Dichtung wie David Aylward (Toronto, Ont.) und Hiroaki Sato (New York, N.Y.), und Experten, die pädagogisch, musikalisch, tänzerisch bzw. therapeutisch mit dem Haiku arbeiten, wie Emily Hearn (Toronto, Ont.), Professor Dr. John McInnes (University of Toronto), Barry Taxman und Carolyn North (Berkeley, Cal.), Joy Shieman (El Camino Hospital, Mountain View, Cal.), Dr. David K. Reynolds (Tōdō Institute, Los Angeles, Cal.) und Dr. Jack J. Leedy (Poetry Therapy Center, New York, N.Y.). Ihnen allen sei für Auskünfte, die Druckerlaubnis der zum Teil noch unveröffentlichten Daten, wie auch für die Organisation haiku-spezialisierter Veranstaltungen aufrichtig gedankt. Desgleichen gebührt auch allen anderen Wissenschaftlern und Autoren, deren Werke ich analysieren und für die Zwecke meiner Untersuchung in Auszügen veröffentlichen durfte, mein Dank.

Die Unterstützung, die ich vonseiten der Fernsehanstalt NHK Matsuyama, Education Section, erfuhr, von Verlagen, Museen und Galerien, die Benutzung der Haiku Society of Canada Library, Toronto, Ont., sowie der Zugang zu verschiedenen Privatbibliotheken und dem Archiv der Hamburgischen Staatsoper bedeuteten eine zusätzliche Arbeitshilfe. In gleicher Weise danken für ihre Assistenz beim Beschaffen von Textmaterial und Überprüfen bibliographischer Angaben möchte ich Herrn Bernd Wiegelmann (Bad Tölz) und den Mitarbeitern folgender Bibliotheken, an denen das Gros der Untersuchungen durchgeführt wurde:

- Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, Hamburg
- Amerika Haus, Hamburg
- John-F.-Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Berlin
- John P. Robarts Research Library, Toronto, Ont.
- Sigmund Samuel Library, Toronto, Ont.
- E.J. Pratt Library, Toronto, Ont.
- Naropa Institute, Boulder, Col.
- Butler Library, Columbia University, New York.

Da es mir nicht möglich ist, alle übrigen Wissenschaftler, Autoren und Künstler, die mir in schriftlicher oder mündlicher Form weitere nützliche Anregungen und Hinweise gaben, dankend zu erwähnen, seien im Folgenden nur die wichtigsten von ihnen genannt: Professor Dr. Carlos H. Baker (Princeton University), Professor Dr. Oscar Benl (Universität Hamburg), Robert Bly (Moose Lake, Minn.), Imma von Bodmershof (†), Professor Dr. Claus Clüver (Indiana University, Bloomington), John Robert Colombo (Toronto, Ont.), Cid Corman (Boston, Mass.), Robert Creeley (Buffalo, N.Y.), Professor Dr. Géza S. Dombrady (Universität zu Köln), Clayton Eshleman (Los Angeles, Cal.), Rick Fields (Bolin, Cal.), Professor Eugen Gomringer (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf), Professor Dr. Horst Hammitzsch (Ruhr-Universität Bochum), Eva Hesse (München), Professor James Kirkup (Kyoto

University of Foreign Studies), Richard Kostelanetz (New York, N.Y.), Dr. Philip Larkin (University of Hull), William S. Merwin (Hawaii), John Neumeier (Hamburgische Staatsoper), Professor Dr. Hilarion G. Petzold (Fritz Perls Institut, Düsseldorf), Raymond Souster (Toronto, Ont.), Tom Stoppard (Iwer, Buckinghamshire), Professor Dr. Karl Ludwig Schneider (†) und Dr. Ilse Zauner (Hamburg).

Gedankt sei nicht zuletzt meinen Freunden und Bekannten für ihre zeitliche Rücksichtnahme, die der Umfang der Forschungen notwendig machte, sowie Frau Gunda Kilian für ihre Mühe bei der Abschrift des Textmanuskripts, vor allem jedoch meinen Eltern, ohne deren Hilfe und Verständnis diese Arbeit nicht geschrieben worden wäre.

Sabine Sommerkamp

Hamburg, im November 1983

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1. Einleitung	13
2. Das japanische Haiku	18
2.1. Entstehungsgeschichte und Begriffsdefinition	18
2.2. Struktur und Inhalt	20
2.3. Die Perspektive des Autors	27
3. Der Weg des Haiku in den Westen	29
3.1. Die philosophischen Voraussetzungen	29
3.2. Der Beginn der lyrischen Moderne in Frankreich	32
4. Der Einfluss des Haiku auf den Imagismus	37
4.1. Der Imagismus – Eine Skizze	37
4.2. T. E. Hulme: Haiku-Rezeption und imagistische Grundsätze	39
4.3. Ezra Pound: Die Systematisierung der Bildstruktur des Haiku	49
4.3.1. Theoretische und praktische Haiku-Erfahrungen	50
4.3.2. Die Technik der „Super-Position“	54
4.3.3. Die „Image“-Theorie	59
4.4. F.S. Flint: Der Schritt vom Impressionismus zum Imagismus	64
4.5. Hilda Doolittle: Die Orientierung am Haiku über den japanischen Farbholzschnitt	67
4.6. Richard Aldington: Die Grenzen des imagistischen Haiku-Bildes	71
4.7. Amy Lowell: Frühe Beispiele englischsprachiger Haiku	76
4.8. John Gould Fletcher: Die inhaltliche Auswertung des Haiku	83
5. Imagistische Haiku-Strömungen nach dem Ersten Weltkrieg	93
5.1. William Butler Yeats: Haiku-Strukturen im Drama	94
5.2. Ernest Hemingway: Haiku-Strukturen in der Prosaepik	98
5.3. Adelaide Crapsey: Tanka, Haiku und Cinquain	104
5.4. Carl Sandburg: Stilistische Schulung am Haiku	109
5.5. T.S. Eliot: „Objective Correlative“ und Haiku	113
5.6. William Carlos Williams’ „No ideas but in things“: Haiku und Dinglichkeit	116
5.7. e.e. cummings’ „Ideograms“: Haiku und Anfänge der Konkreten Poesie	120
5.8. Wallace Stevens: Die lyrische Verbindung imagistischer und zen-buddhistischer Haiku-Interpretation	125

6. Das Haiku als zen-buddhistischer Lebensausdruck in der Dichtung der „Beat Generation“	134
6.1. Das Haiku-Verständnis der „Beat Poets“	134
6.2. Allen Ginsberg	138
6.2.1. Der stilistische Werdegang im Zeichen der elliptischen Haiku-Struktur	140
6.2.2. Die Funktion des Haiku im Entstehungsprozess von „Howl“	145
6.2.2.1. Der strukturelle Aspekt: Die Ellipse	146
6.2.2.2. Die inhaltliche Seite: Der Zen-Gehalt	148
6.2.2.3. Haiku in „Howl“: Eine Analyse	149
6.2.3. Ginsbergs Haiku-Dichtung: 1955–1982	156
6.3. Jack Kerouac	166
6.3.1. Kerouacs Haiku-Poetik	168
6.3.2. Der „weltliche“ Ton unrevidierter Haiku: TRIP TRAP	171
6.3.3. Der Zen-Gehalt revidierter Haiku: DESOLATION ANGELS und THE DHARMA BUMS	173
6.4. Gary Snyder	184
6.4.1. Die Haiku-Konzeption: Imagismus cum Zen-Buddhismus	184
6.4.2. Das Haiku in der Dichtung Snyders	188
6.4.2.1. Der theoretische Hintergrund	188
6.4.2.2. Der zen-buddhistische Ausdruck	191
6.4.2.3. Form und Inhalt	197
6.4.2.4. Bereichsübergreifende Haiku-Bezüge	202
6.5. Philip Whalen: Die Zen-Komponente als Träger des Haiku	209
6.6. Gregory Corso: Der Dichter des „Natural Haiku“	214
6.7. Lawrence Ferlinghetti: Das Haiku als literarische Modeerscheinung	219
7. Schwerpunktmäßige Haiku-Strömungen nach dem Zweiten Weltkrieg	223
7.1. Haiku-Neuerscheinungen bis Anfang der sechziger Jahre	225
7.2. Die Verbreitung des Haiku im Zeichen des Zen-Buddhismus	227
7.3. Haiku und „Zen Poetry“: Ideographische Bezüge	233
7.4. Konkrete Poesie: Ideogramm und „Concrete Haiku“	241
7.5. Haiku-Passagen im Werk einzelner Autoren	253
7.5.1. Aldous Huxley und Wystan Hugh Auden	254
7.5.2. Jerome David Salinger	256
7.5.3. „Black Poets“	260
7.5.4. „Black Mountain Poets“	263
7.5.5. Die Übersetzung als „Haiku-Brücke“	267
7.5.5.1. William Stanley Merwin	269
7.5.5.2. Robert Bly	272
7.5.5.3. Cid Corman	275
7.5.5.4. Kenneth Rexroth	280

8. Das englischsprachige Haiku	287
8.1. Haiku-Neuerscheinungen seit Anfang der sechziger Jahre	288
8.2. Haiku-Dichtung in England	293
8.2.1. Die literarische Haiku-Situation: Ein Überblick	293
8.2.2. James Kirkup: Die Entwicklung des „Monostich“ aus dem japanischen Haiku	296
8.3. Haiku-Dichtung in Nordamerika	303
8.3.1. Haiku-Zeitschriften und -Gesellschaften	303
8.3.2. Das Spektrum nordamerikanischer Haiku	310
8.3.2.1. Der traditionell-orientierte Stil	310
8.3.2.2. „Liberated Haiku“	313
8.3.2.3. Experimentelle Formen	319
8.4. Haiku-Dichtung in Kanada	325
8.4.1. Der imagistische Haiku-Einfluss	327
8.4.2. Kanadas Beitrag zum englischsprachigen Haiku	330
9. Der Beginn der außerliterarischen „Haiku-Kultur“	336
9.1. Das Haiku verfilmt, vertont, vertanz	338
9.2. Das Haiku im Schulunterricht	350
9.3. Das Haiku in der Poesietherapie	358
10. Wertung und Ausblick	365
Literaturverzeichnis	370
Nachwort	417

1. Einleitung

In einem Brief über literarische Einflüsse des Haiku auf die Dichtung der Imagisten schrieb der ihrem Kreis zugehörige Dichter John Gould Fletcher am 24. Februar 1950 rückblickend:

„I should say that the influence of haiku on the Imagists was much more considerable than almost anyone has suspected. It helped them make their poems short, concise, full of direct feeling for nature.“¹

Mit der Öffnung Japans zum Westen hatte seit 1853 eine lebhafte Fluktuation auf dem kulturellen Sektor begonnen, durch die das Haiku zunächst über Frankreich nach England gelangte, wo sich wenig später der Kreis der Imagisten formierte. Mit Blick auf die jüngsten Lyrikneuerungen, die gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts von Frankreich ihren Ausgang genommen hatten und die Basis der imagistischen Programmatik bildeten, sahen diese Autoren im Haiku nicht nur eine exotische Gedichtform, die differenzierte Gestaltungsmöglichkeiten bot, sondern gleichermaßen eine Bestätigung der französischen Dichtungsreform, so dass es für sie zu einem maßgeblichen stilistischen Schlüssel wurde.

Im Rahmen ihrer poetischen Experimente, die weit über ihre kurze Schaffensperiode von etwa 1909 bis 1917 hinaus für die gesamte lyrische Moderne in England und Amerika richtungsweisend wurden, waren die Imagisten in erster Linie an der bildtechnischen Struktur des Haiku interessiert, durch deren Systematisierung es zwar auch auf das Drama und die Prosaepik Einfluss nahm, seine zen-buddhistisch geprägte inhaltliche Seite, und damit sein eigentliches Wesen, blieb dabei jedoch weitgehend unberücksichtigt.

Mit der Zunahme verbesserter Übersetzungen und fachkundiger Abhandlungen setzte schon bald darauf ein schwerpunktmäßiges Interesse an diesen Aspekten des Haiku ein, dessen literarische Einarbeitung sich bereits in den Gedichten des den Imagisten poetologisch nahestehenden Wallace Stevens zeigt und in ausgeprägteste Form in denen der „beat poets“ in Erscheinung tritt, was zur Folge hatte, dass sich Ende der fünfziger Jahre zwei Positionen gegensätzlicher Haiku-Rezeption gegenüberstanden.

Die Diskussion um den tatsächlichen Charakter des japanischen Dreizeilers, die sich hieraus ergab, leitete in der Folge eine auch von japanologischer Seite unterstützte „Haiku-Korrektur“ ein. Hierdurch gefördert und begünstigt durch den direkten und den indirekten Einfluss des Haiku auf die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandene Dichtung entwickelte sich im Zuge einer ständig wachsenden Popula-

¹ Zit. in: Earl Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1966, S. 156.

rität mit Beginn der sechziger Jahre eine autonome englischsprachige Haiku-Dichtung.

Der durch die Imagisten eingeleitete indirekte Einfluss und die direkte Wirkung des Haiku, die sich angesichts des breiten Spektrums möglicher Haiku-Formen seit der Gründung zahlreicher Haiku-Zeitschriften und -Gesellschaften auch in außerliterarischen Bereichen geltend macht, hat bereits jetzt dazu geführt, dass man der „Entdeckung“ des japanischen Dreizeilers im Westen die gleiche Bedeutung beimisst wie der des Sonetts in der englischen Renaissance² und in Nordamerika vom Beginn einer „Haiku-Kultur“ spricht.

Wenngleich in England, Amerika und seinem Mutterland Japan der zunehmende Einfluss des Haiku auf die englischsprachige Lyrik im Blickpunkt der Literaturdiskussion steht, liegen außer der Studie von Earl Roy Miner, *The Japanese Tradition in British and American Literature* (1966), in der der Zeitraum von 1549 bis 1956 untersucht ist, keine umfassenden Bearbeitungen vor. Zwar erschien inzwischen eine Reihe von Arbeiten zu diesem Thema, doch behandelt sie lediglich Einzelautoren oder -fragen, so dass bisher wohl neue Teilaspekte, nicht aber das Phänomen des Haiku-Einflusses aus heutiger Sicht in seiner Gesamtheit analysiert wurde.

Die Gründe für diese wissenschaftliche Informationslücke mögen damit zusammenhängen, dass diese Thematik im breiten Zwischenbereich der Komparatistik liegt und ihre Bearbeitung außer einer hinreichenden Kenntnis relevanter Werke der japanischen, englischen und amerikanischen Literatur nicht nur die Einbeziehung umfangreichen authentischen, teilweise schwer zu beschaffenden Materials voraussetzt, sondern auch eine eingehende Beschäftigung mit dem kulturgeschichtlichen und religionsphilosophischen Hintergrund notwendig macht, ohne den ein Haiku-Verständnis nur unvollkommen sein kann.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit besteht daher darin, auf den Erkenntnissen von Earl Roy Miner, der freundlicherweise zu einigen Beobachtungen der Verfasserin Stellung nahm, aufzubauen bzw. sie dem aktuellen Forschungsstand anzupassen und anhand neuer Untersuchungsergebnisse den Versuch einer Skizzierung der weiteren Entwicklung vorzunehmen.

Dem Aufbau der Arbeit, die aus fünf Hauptteilen besteht, liegen drei Prinzipien zugrunde: das Prinzip der Komplexität, das der Authentizität und das der Anschaulichkeit.

Das Prinzip der Komplexität, des möglichst großen Umfangs einzubeziehender Daten, betrifft einerseits den zeitlichen Rahmen der Untersuchung, der vom ausklingenden neunzehnten Jahrhundert bis zur unmittelbaren Gegenwart reicht, und andererseits die thematische Vielfältigkeit der Arbeit, die, um dem Ausmaß des

² Siehe *ibid.*, S. 76.

Haiku-Einflusses in England und den USA gerecht zu werden, außer schwerpunktmäßig die Lyrik, auch das Drama und die Prosaepik punktuell beleuchtet, philosophische Strömungen ausschnitthaft einbezieht und strukturelle Haiku-Bezüge zu außerliterarischen Medien und Gebieten herstellt, um gleichermaßen auf die praktischen Anwendungsmöglichkeiten des Haiku im Englischen aufmerksam zu machen. Der Hinweis auf stilistische Haiku-Bezüge einzelner Autoren aus dem anglo-amerikanischen Raum zu denen anderer Länder, wie etwa zwischen William Carlos Williams und Rainer Maria Rilke, der Blick von der nationalen auf die internationale Lyrikebene wie auch die Frage der Zeitlosigkeit der Erscheinung „Haiku“ folgen gleichfalls dem Prinzip der Komplexität. Neben dem zeitlichen und dem thematischen Aspekt kommt als dritter der der quantitativ hohen Einbeziehung forschungsrelevanter Primär- und Sekundärliteratur diesem Prinzip nach, wobei in Anbetracht der thematischen Vielfältigkeit der Arbeit der Anspruch von Vollständigkeit nur innerhalb einzelner Themenkomplexe erfüllt werden kann. Statt einer Vielzahl von Primärtexten eines Autors wird aus Gründen der Überschaubarkeit daher das mit weiterführenden Hinweisen versehene, repräsentative Einzelbeispiel gewählt.

Entsprechendes gilt für die bisher erschienene jeweilige Sekundärliteratur, denn entscheidend für die angewandte Methode der Lyrikstudien – die haiku-bezogene Textanalyse und -interpretation vor dem Hintergrund der ästhetisch-philosophischen Orientierung des betreffenden Autors, seiner Biographie und stilistischen Entwicklung – ist die Authentizität des Forschungsergebnisses. Um diesem zweiten Arbeitsprinzip zu entsprechen, sind speziell in den Kapiteln, die das Werk gegenwärtig lebender Autoren behandeln, deren authentische Aussagen einbezogen, sei es schriftlich anhand von Tagebuchaufzeichnungen und Briefzitatens oder mündlich in Form von Gesprächs- bzw. Interviewpassagen.

Die Verwertung dieses bislang noch unveröffentlichten Materials überwiegend jüngsten Datums leistet gleichermaßen dem dritten Prinzip, dem der Anschaulichkeit, Folge, denn das direkte Nebeneinander von wissenschaftlicher Fragestellung und der faktischen Aussage des Autors soll dem Leser beim Gang durch die fünf Abschnitte der Arbeit ein lebendiges Bild des bestehenden Haiku-Einflusses bieten.

Der Aufbau der Arbeit ist so gestaltet, dass in einem einleitenden Teil zunächst Entstehungsgeschichte, wichtigste stilistische und inhaltliche Kompositionskriterien des Haiku, seine Affinität mit dem japanischen Farbholzschnitt sowie philosophische und literarische Rezeptionsgrundlagen im Westen um die Jahrhundertwende in großen Zügen umrissen werden.

Mit dem ersten der fünf Abschnitte, der den Einfluss des Haiku auf den Imagismus behandelt, folgt eine Analyse von Gedichten der einzelnen Mitglieder des Imagisten-Kreises, die so strukturiert ist, dass die Schwerpunkte der Einflussnahme jeweils repräsentativ herausgearbeitet werden. Es schließt sich eine auch

auf die Gattungsbereiche von Drama und Prosaepik bezogene Skizze an, die im Werk literarisch gleichfalls bedeutender, den Imagisten poetologisch lose zugehöriger Autoren weitere Hauptströmungen des Haiku-Einflusses exemplarisch transparent macht.

Die Überleitung zur zen-orientierten Haiku-Konzeption der „beat poets“, dem zweiten Abschnitt der Arbeit, bildet die Analyse von Wallace Stevens' Gedicht „Thirteen Ways of Looking at a Blackbird“, in welchem sich der interpretatorische Verlagerungsprozess bereits abzeichnet, der u. a. im bekanntesten lyrischen Zeugnis der „beat generation“, Allen Ginsbergs „Howl“, in prononcierter Weise hervortritt. Die Kapitel dieses Abschnitts, in denen Hauptvertreter der literarischen „beat generation“ erstmals ausführlich Auskunft über Funktion und Stellenwert des Haiku in ihrer Dichtung geben, sind nach Maßgabe des gegenwärtigen Forschungsstandes teilweise größeren Umfangs und so konzipiert, dass die Unterschiede zwischen dem zen-buddhistisch geprägten Haiku-Verständnis der „beats“ und dem der bildtechnisch fixierten Imagisten individuell und in allen Einzelheiten erkennbar wird. Die Bedeutung, die der japanische Dreizeiler heute, also mehr als 25 Jahre seit Beginn der „beat“-Ära, literarisch für ihre Autoren hat, ist diesem zweiten Arbeitsabschnitt gleichermaßen zu entnehmen.

Schwerpunktmäßige Haiku-Strömungen in weiteren Bereichen der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Dichtung sowie die dominierende Rolle, die der Zen-Buddhismus rezeptionsästhetisch hierbei spielt, werden im dritten Abschnitt untersucht. Ein kurzer Überblick über die wichtigsten, bis Anfang der sechziger Jahre erschienenen englischsprachigen Haiku-Werke, Ausdrucksäquivalenzen zen-geprägter Künste mit dem Haiku, seine Funktion in der „Zen poetry“ und in der Prosa J. D. Salingers, der direkte und der indirekte, über das chinesische Schriftzeichen bewirkte Einfluss des japanischen Dreizeilers auf die Konkrete Poesie und die Lyrik der „Black Mountain School“, wie auch einzelne Passagen im Werk weiterer bekannter Autoren sollen einen Eindruck von der Breite und Vielschichtigkeit des Haiku-Einstroms in den verschiedenen Literaturzweigen vermitteln und deutlich machen, dass der japanische Dreizeiler inzwischen zum festen Bestandteil der amerikanischen Dichtung geworden ist, im Gegensatz zur englischen, wo sein Stellenwert weitaus geringer ist. Die Frage nach möglichen Gründen und literarischen Folgeerscheinungen einer national derart unterschiedlichen Haiku-Rezeption steht am Rande dieses wie auch des folgenden Abschnitts. Haiku-Neuerscheinungen seit Anfang der sechziger Jahre, die Gründung von Haiku-Zeitschriften und -Gesellschaften, poetologische Grundfragen und das Spektrum bisheriger Formen einer autonomen englischsprachigen Haiku-Dichtung, die die beiden diametralen Haiku-Positionen von Imagismus und „beat poetry“ in sich vereint, sind Inhalt des vierten Abschnitts. Um die Situation des englischsprachigen Haiku in England und Amerika genau zu umreißen, werden Aufbau und Erscheinungsbild in beiden Ländern getrennt dargelegt und als dritter Raum Kanada einbezogen, da wesentliche Impulse seiner bisherigen Entwicklung von dort ausgingen.

Bestimmend für die weitere Entwicklung und Popularität des Haiku im Englischen ist vor allem sein praktischer Gebrauch in außerliterarischen Bereichen, mit dem sich der fünfte Abschnitt beschäftigt. Untersucht werden hierzu seine strukturelle Transposition auf die Medien Film, Fotografie, Musik und Tanz, die pädagogische wie poetologische Bedeutung des Haiku im Schulunterricht als die in den nordamerikanischen Primary Schools zur Zeit am meisten gelehrt Lyrikform und die psychotherapeutische Nutzbarkeit des Haiku, dessen Heilfunktion speziell in jener Bildlichkeit liegt, die zum zentralen Stilmittel der Imagisten wurde.

Im Rahmen einer Schlussbetrachtung werden die wichtigsten Untersuchungsergebnisse der einzelnen Abschnitte zusammengefasst, um den Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne in seiner Gesamtheit zu werten.

2. Das japanische Haiku

2.1. Entstehungsgeschichte und Begriffsdefinition

Das traditionelle japanische Haiku ist die kürzeste aller lyrischen Formen, die in der Weltliteratur jemals zu Bedeutung gelangten.¹ Zwischen den Anfangsgründen im *Manyōshū*² und seiner Blüte um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts liegt eine rund tausendjährige Tradition, die es auch heute noch als populärste naturbezogene Dichtungsart neben das auf weltliche Thematik gestimmte *tanka*³ stellt, aus dessen Oberstrophe es sich entwickelte.⁴ Bereits in der Heian-Zeit (794–1185) ging man dazu über, *tanka* zu zweit zu verfassen und damit eine Trennung von Ober- und Unterstollen, *hokku* und *matsuku*, einzuleiten.⁵ Indem sich eine solche Dichtergemeinschaft im Laufe der Zeit auf einen größeren Teilnehmerkreis erweiterte, wurden mehrere derartige Strophenpaare zu einer *tanka*-Kette, dem *renga*,⁶ aneinandergereiht, bei der der Verfasser jeder neuen Strophe Wort oder Sinn der seines Vorgängers treffen musste.⁷

Den Tenor eines solchen Gedichtes, das nicht selten eine Länge von 1000 Versen überstieg, bestimmte der vom Meister oder Ehrengast geschaffene lyrische Vorwurf des *hokku*. Auf diese Weise konzentrierten sich Sinn und Inhalt des gesamten Langgedichtes in dieser einen dreizeiligen Eingangsstrophe, die als thematischer Zusammenhalt des Gefüges den Charakter eines unabhängigen Kurzgedichtes trägt.

Mit der Beschränkung auf bestimmte komplizierte Regeln entwickelte sich das *renga* nach und nach zu einer elitären Lyrikform, die bald nur noch einem kleinen Kreis professioneller Dichter vorbehalten blieb, so dass es, besonders durch den Wandel in der Kunstästhetik, der mit dem Aufstieg der reichen Mittelschicht in der Muromachi-Periode (1338–1573) einsetzte, dem Zeit- und Publikumsgeschmack

¹ Siehe Dietrich Krusche, *Haiku. Bedingungen einer lyrischen Gattung. Übersetzungen und ein Essay*, Tübingen und Basel: Horst Erdmann Verlag, 1976, S. 113.

² „Sammlung der 10000 Blätter“. Große Anthologie der ältesten japanischen Gedichte, zusammengestellt von Ōtomo Yakamochi et al. im späten achten Jahrhundert n. Chr.

³ Das *tanka*, dt. „Kurzgedicht“, besteht aus 31 Silben, die in der Gruppierung 5–7–5–7–7 den Ober- und Unterstollen bilden. Dem kontemplativen Charakter des Haiku gegenüber beinhaltet es Themen wie Liebe, Wein und Kampf.

⁴ Erste Wurzeln des Haiku zeichnen sich bereits in den Sprechdialogen des *Nihonshoki* (720 n. Chr.) ab. Zur näheren Information siehe Kenneth Yasuda, *The Japanese Haiku. Its Essential Nature, History, and Possibilities in English, with Selected Examples*, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1974, S. 109–115.

⁵ Siehe Jan Ulenbrook, *Haiku: Japanische Dreizeiler*. Ausgewählt und aus dem Urtext übertragen, München: Wilhelm Heyne Verlag, 1979, S. 187.

⁶ Dt. „Kettengedicht“.

⁷ Auskunft zu einzelnen Aspekten des *renga* gibt u. a. Géza Siegfried Dombradys Aufsatz „Kettendichtung und Partnerbezug“, *Orient Extremus*, Bd. XX, Nr. 1 (Juli 1973), S. 39–48.

nicht mehr gerecht wurde. Unter der Prämisse, die strengen Normen des *renga* zu lockern und eine volksnahe Dichtung zu schaffen, konzipierten verschiedene, sich ablösende Schulen eine Form von Vulgärdichtung, die dem *renga* formal genau entsprach, ihm inhaltlich jedoch diametral gegenüberstand: das *haikai no renga*, kurz *haikai* genannt.

Mit der Spaltung der Kettendichtung in das *renga* und *haikai* und der durch inhaltliche Konzentration auf die Eingangsstrophe eingeleiteten Verselbständigung des *hokku* waren zwar differenzierte Gedichtmodelle geschaffen, eine den beiden Bereichen traditionell-klassischer und humoristisch-progressiver Lyrik übergeordnete Poetik hatte sich jedoch noch nicht durchgesetzt. In dieser Krisenzeit der japanischen Lyrik wurde Matsuo Bashō (1644–1694) geboren, der neben den drei anderen großen Haiku-Meistern, dem Maler-Dichter Yosa Buson (1716–1783), dem volkstümlichen Kobayashi Issa (1763–1827) und dem Haiku-Reformer Masaoka Shiki (1867–1902), als der bedeutendste Dichter und Begründer des traditionellen Haiku gilt.

Indem er Elemente des *renga* und des *haikai* im *hokku* zu einer Form zen-buddhistisch geprägter Naturlyrik verband, schuf er eine Synthese dieser beiden inhaltlichen Antipoden, und man ging dazu über, die Bezeichnungen *hai-kai* und *hok-ku* durch das Portmanteau-Wort *hai-ku* zu ersetzen. Da dieser Begriff jedoch erst mit Shikis Schriften gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts offiziell als verbindlich galt, setzte man zu Beginn der Haiku-Rezeption im Westen die drei Termini häufig einander gleich. Die Franzosen nannten den Dreizeiler meist „haikai“, während Engländer und Amerikaner ihn generell als „hokku“ oder „haiku“ bezeichneten, so dass diese regional unterschiedliche Benennung, besonders im Hinblick auf die Imagisten, Aufschluss über die jeweilige literarische Orientierung gibt.⁸

⁸ Vgl. J.E. Harmer, *Victory in Limbo. Imagism 1908–1917*, London: Secker & Warburg, 1975, S. 132f. Zur ausführlicheren Information über die Entwicklungsgeschichte des Haiku siehe R.H. Blyth, *A History of Haiku*, 2 vols., Tokyo: Hokuseido Press, 1963–64.

2.2. Struktur und Inhalt

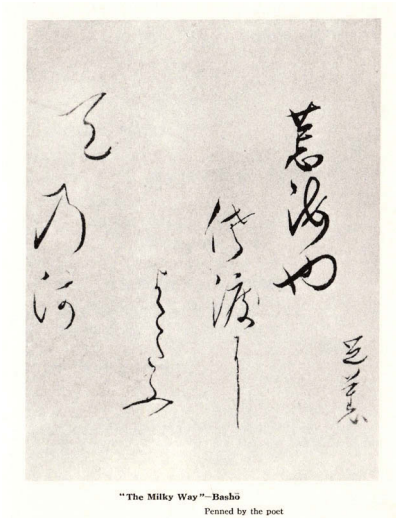
Bei der Begegnung mit dem Haiku mag der westliche Leser sich fragen, woran es liegt, dass ein siebzehnsilbiger Dreizeiler sich bis heute als die beliebteste Lyrikform der Japaner erhalten hat. Einer der Gründe dafür ist, dass er für sie nicht ein Gedicht eo ipso darstellt, sondern eine Form von Lebensausdruck, denn der Verfasser des Haiku ist kein Dichter im westlichen Sinne, er ist *haijin*, Haiku-Mensch. Als solcher skizziert er mit seinen Mitteln in der vorgegebenen Form die Grundzüge japanischen Lebens und Empfindens: Klarheit, Andeutung, Ausgewogenheit. Die drei Verse seines Gedichtes sind mit den wenigen kühnen Strichen der Tuschemalerei vergleichbar; keine minuziöse Ausgestaltung, sondern Konturen, die sich erst in der Vorstellung des Lesers in ihrem ganzen Bedeutungsspektrum entfalten:

„Diese Übereinstimmung der dichterischen und malerischen Ideale ist kein bloßer Zufall; sie liegt tief in der geistigen Veranlagung des japanischen Volkes begründet ...“¹

Der *haijin* sagt wenig, bleibt konkret und verbindet scheinbar Gegensätzliches. Er ist objektiv, um allgemeingültig zu sein, und deutet im Bild jahreszeitlicher Stimmung die Einheit des Menschen mit der Natur an. Die abendländische Haltung „Sprich, damit ich dich höre“, gestaltet er als „Schweig, damit ich dich verstehe“ und entspricht damit der Künstlermission im Sinne Goethes: „Bilde, Künstler! Rede nicht! Nur ein Hauch sei dein Gedicht.“ Als solcher scheidet er nicht zwischen der ihn umgebenden Alltagswelt und dem fiktiven Reich der Kunst, sondern schafft aus einem Ganzheitsempfinden heraus, intuitiv, ohne sich im Prozess subjektiver Bewusstwerdung emotional von seinem Bezugsobjekt zu distanzieren. Dieser Harmonie entspricht der Gestaltcharakter seines Gedichtes, das teils in einem Sprechgesang, teils in Verbindung mit einer Tuschzeichnung, dem *haiga*,² oder kalligraphisch als gemalte Komposition eine Einheit aus Bild, Klang und Wort bildet und als solche transponierbar, in andere, außerliterarische Bereiche übertragbar ist: in Malerei, Fotografie, Film, Musik, Tanz, Pädagogik, Psychotherapie.

¹ Karl Florenz, *Geschichte der japanischen Litteratur*, Leipzig: C.F. Amelangs Verlag, 1906, S. 19.

² *Haiga* sind Tuschzeichnungen, die ein Haiku mit wenigen skizzenhaften Pinselstrichen ausdrucksgleich illustrieren. Zur näheren Information siehe Harold Stewart, „On Haiku and Haiga: An Essay“, *A Net of Fireflies*. Japanese Haiku and Haiku Paintings, Rutland, Vt. & Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Co., Inc., 1981, S. 115–165, und Leon M. Zolbrod, *Haiku Painting*, Tokyo: Kodansha International Ltd., 1982.



Ara-umi ya
Sado ni yokotō
Ama-no-gawa.
(Bashō)

The sea is rough;
Over the island of Sado
Extends the Milky Way.³

Der musikalische Charakter, der auf dem außerordentlichen Vokalreichtum der japanischen Sprache beruht, schließt selbst das *kireji* „ya“, das einem Gedankenstrich, Doppelpunkt oder Semikolon entspricht, durch Verbalisierung in den Klangfluss ein.⁴ Die Wirkung der Assonanzen, Alliterationen und Onomatopoesie machen einen Endreim überflüssig, der ohnehin monoton wäre, da alle Wörter auf einen der fünf Vokale auslauten. Statt einförmigen Alternierens von Hebung und Senkung misst man „organisch“ mit der klassischen Siebzehnsilbeneinheit,⁵ die sich in der Gruppierung 5–7–5 auf die drei Verse verteilt⁶ und der Dauer eines einzigen Atemzuges entspricht. Bewusst gilt eine ungerade Zahl als verbindlich, denn:

„Sie läßt das Tor offen, durch das der geheime Sinn hinausschwingt in den Leser, um dort seine Antwort zu finden, während die gerade Zahl eben dieses Tor zusperrt.“⁷

Die Zeichen der japanischen Schrift können, wie sich im Zusammenhang mit Ezra Pound, e.e. cummings und bestimmten Arten ideographischer Gestaltung zeigen wird, analog zur Klangqualität im Englischen nur ansatzweise nachgebildet werden.

³ Abb. und Haiku aus: Asatarō Miyamori, *An Anthology of Haiku Ancient and Modern*, trans. and annotated, Tokyo: Maruzen Company, Ltd., 1932; repr. Westport, Ct.: Greenwood Press, Publishers, 1970, S. 140.

⁴ Das *kireji*, dt. „Schneidewort“, wird nach dem ersten oder zweiten Vers gesetzt, um das Haiku in zwei Segmente zu gliedern.

⁵ Siebzehn *onji* („Klangzeichen“) entsprechen im Englischen siebzehn kurzen Silben.

⁶ Im Japanischen vielfach einzeilig geschrieben, wobei die Versstruktur als solche erkennbar bleibt.

⁷ Wilhelm von Bodmershof, „Studie über das Haiku“, in: Imma von Bodmershof, *Sonnenuhr. Haiku*, Salzburg: Stifterbibliothek, Bad Goisern: Neugebauer Press, 1970, S. 74.

Sprachliche Schranken, die sich den nachfolgend aufgeführten Autoren bis zum Zweiten Weltkrieg erschwerend entgegenstellten, wurden besonders zu Beginn der Haiku-Rezeption im Westen, als es an sachgerechten Übersetzungen noch mangelte, vielfach durch Orientierung am Farbholzschnitt überbrückt, der, der Tuschemalerei entsprechend, lediglich mit anderen Mitteln als das Gedicht einen haikugleichen Ausdruck verbildlicht. Die ausschließlich bildliche Orientierung birgt jedoch bei ungenügender Kenntnis des religionsphilosophischen Hintergrundes die Gefahr einer oberflächlichen, nur auf das Gestaltungstechnische gerichteten Anlehnung, die speziell bei den Imagisten dazu führte, dass sie den eigentlichen Inhalt des Haiku, seinen verborgenen Sinn, kompositorisch vernachlässigten.

Abgesehen von diesen Schwierigkeiten in Rezeption und Produktion lassen sich einige, für den Einfluss auf die englische und amerikanische Dichtung wichtige Grundregeln des Haiku am Beispiel von Bashōs „Autumn Crow“ zusammenfassen.



Kare-eda ni
Karasu no tomari keri
Aki no kure.⁸
(Bashō)

On a withered branch
a crow has settled
autumn nightfall.⁹

⁸ Abb. und Haiku aus: Asatarō Miyamori, op. cit., S. 128. Das Gedicht zählt zu den wenigen neunzehnsilbigen Haiku Bashōs.

⁹ Harold G. Henderson, *An Introduction to Haiku. An Anthology of Poems and Poets from Bashō to Shiki*, Garden City, N. Y.: Doubleday & Co., Inc., 1958, S. 18.

Mit sparsamsten Mitteln skizziert Bashō in drei Zügen das klar umrissene Bild einer unmittelbaren Naturbeobachtung. Unter Verzicht auf subjektive Verfremdung und krasse Farbgebung lenkt er die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine einzelne Krähe, die sich bei Einbruch der herbstlichen Dämmerung soeben auf dem verdorrten Ast eines Baumes niedergelassen hat und den flüchtigen Moment tages- und jahreszeitlicher Übergangsstimmung auszubalancieren scheint.

Nach dem siebzehnsilbigen Längenmaß gilt als zweite Grundregel, dass das Gedicht sich auf ein einziges Ereignis beziehen muss, in diesem Fall auf die Landung einer Krähe im Dämmerlicht, um am konkreten Beispiel Allgemeingültiges anzudeuten: die Einheit des Naturgeschehens.

Drittens handelt es sich bei diesem Ereignis um einen unmittelbaren Vorgang in der Gegenwart. Seine Direktheit wird durch die parataktische Anordnung des Satzgefüges verstärkt und erzeugt im Unterschied zur im westlichen Sprachgebrauch verbreiteten Hypotaxe, die die „Schichtung“ der Worte bedingt, deren Nebeneinander, die bildliche Abfolge, wie aus der wörtlichen Übersetzung ersichtlich ist: *withered-branch (kare-eda), on (ni), crow's (karasu-no), settling-keri (tomari-keri), autumn-nightfall (aki-no-kure)*.

Dieser Aufbau ist besonders im Hinblick auf die jüngere Literatur wichtig, da der Unterschied zwischen traditioneller und moderner Dichtung u.a. im Schritt von der beschreibenden Dauer zur prägnanten Kürze gesehen wird. Eine solche Entwicklung wird zum Beispiel bei Hemingway deutlich, in dessen Stil sich die Orientierung am Haiku strukturell niederschlägt.

Vierter Grundsatz der Haiku-Dichtung ist die allgemeine Verständlichkeit, die ihre Popularität bedingt und sie auch für den Schulunterricht als geeignet ausweist. Insbesondere Bashōs Sprachreform hat viel dazu beigetragen, denn Bashō setzte den lyrischen Gebrauch der Alltagssprache durch, ähnlich Coleridge und Wordsworth, die dieses rund 100 Jahre später im Englischen anstrebten. Voraussetzung für ein allen gemeinsames und über einen langen Zeitraum gültiges Vokabular ist die Konstanz konnotativer Wortwerte und ein gleichbleibender Gegenstandsbereich, dem sie entlehnt sind: die Natur. Die Japaner als ein aufs engste mit ihr verbundenes Volk schöpfen aus diesem reichen Wortpotential, das gegenüber dem westlichen nicht zur Abstraktion neigt, sondern stets auf das sinnlich Wahrnehmbare zielt. Fast alle Substantive sind Bilder und repräsentieren, was sie in neutraler Form aussagen sollen. Durch den Gebrauch solcher, von Ezra Pound für die Dichtung als ideal bezeichneter Wörter,¹⁰ wird ein Höchstmaß an Konkretheit und Objektivität garantiert, da der Verfasser sie lediglich wählt, ohne sie individuell zu gestalten.

¹⁰ Vgl. hierzu *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. with an Introduction by T.S. Eliot, London: Faber & Faber, 1963, S. 50: „In the beginning simple words were enough: Food; water;

Dem westlichen Leser mag es fast unmöglich erscheinen, dass unter den Gesichtspunkten der Konstanz konnotativer Wortwerte und deren objektivem Bildcharakter überhaupt ein Gedicht entstehen kann, das an irgendeiner Stelle Freiraum für eine individuelle Äußerung bietet. Was also macht Bashōs Gedicht zum Träger einer persönlichen Botschaft?

Die Voraussetzung hierfür ergibt sich aus zwei der eingangs erwähnten Faktoren: aus dem ausgeprägten Traditionsbewusstsein der Japaner und ihrem hohen Assoziationsvermögen. Die Krähe fungiert im vorliegenden Dreizeiler zum Beispiel nicht rein denotativ als schwarzer Vogel, sondern weckt den Eindruck von Dunkelheit, Lebensniedergang, vom Herbst im weitesten Sinne. Ein solcher konnotativer Bedeutungshof, der sich bereits in der ältesten, auch dem Volk vertrauten Dichtung bildete, überträgt der Krähe die Funktion eines Kodes. Die Tatsache, dass der Haiku-Dichter sich ganz in Eliots Sinn als Katalysator der Literatur betrachtet, verleiht diesem Kode einen zeitlosen Wert: Autor und Leser wissen, was gemeint ist, der Begriff kann kommentarlos vorgegeben werden, um in der Vorstellung des Rezipienten das intendierte Bedeutungsumfeld zu wecken. Ein solches Konnotat entsteht dadurch, dass der jeweilige Begriff einer der fünf Jahreszeiten zugeordnet ist,¹¹ wie hier die Krähe dem Herbst, und heißt daher *kigo*, Jahreszeitenwort.

Mit der Wahl eines der *kigo*, die als unendliche Palette von Pflanzen-, Tier- und Landschaftsnamen sowie deren Kombinationen untereinander eine Art poetisches Alphabet bilden, bringt der Dichter seine eigene Stimmung im jeweils korrespondierenden Naturbild zum Ausdruck. Der Gebrauch eines solchen Jahreszeitenwortes, dessen Position durch sparsamsten Einsatz von Adjektiven und den Charakter der japanischen Verben unterstützt wird, bildet die fünfte Grundregel des Haiku.¹²

Entscheidend für die Wirkung des Dreizeilers ist sechstens die Gesetzmäßigkeit, dass zwei scheinbar beziehungslose Teile sich zu einer umfassenden Aussage verbinden. In Bashōs Dreizeiler wird der Leser durch die mit dem Gedankenstrich bzw. „ya“ markierte Pause veranlasst innezuhalten, um sich zunächst nur den Inhalt der beiden ersten Verse vor Augen zu führen:

On a withered branch
a crow has settled –

Er konzentriert sich nun darauf, diesen Inhalt mit dem des dritten Verses zu verbinden:

autumn nightfall.

fire.“ Vgl. ebenso Ezra Pound, „A Few Don'ts by an Imagiste“, *Poetry*, Vol. I [repr.] (October-March 1912–13), S. 201: „... the natural object is always the *adequate* symbol.“

¹¹ In Japan gilt Neujahr als fünfte Jahreszeit.

¹² Das japanische Verb zeigt statt Numerus, Modus und Zeit durch vierzehn verschiedene Morpheme bestimmte Stimmungen an.

Indem er nun die beiden Haiku-Hälften durch einen „gedanklichen Brückenschlag“ zu einer Ganzheit fügt, wird für ihn ein Gefühl kosmischer Harmonie spürbar: das Landen der Krähe auf dem Ast und das Fallen der Nacht im Herbst werden zu einem Simultanvorgang, zu einer Gleichschaltung von Mikrokosmos und Makrokosmos.

Die Bedeutung dieser Technik ist für Pound und die in seinem Einflussbereich stehenden Autoren der entscheidende Durchbruch zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Von T. E. Hulme als „fire struck between stones“,¹³ von Ezra Pound in seiner „Image“-Definition als „sense of sudden liberation ... of freedom from time limits and space limits“¹⁴ und von den „beat poets“ als *satori* des Zen-Buddhismus bezeichnet,¹⁵ stellt dieses Überblendungsmoment, auf das sich auch die filmische Montagetechnik gründet, einen momentanen Erkenntnisprozess dar, in welchem äußeres Bild und innere Vorstellung deckungsgleich werden. Voraussetzung hierfür ist, dass über das rein Technische der Überblendung hinaus ein tiefer, verborgener Sinn transparent wird: die im konkreten Naturbild aufleuchtende Einsicht in die Harmonie von Mensch und Welt.

Diese siebte und wichtigste Regel erklärt die Eingängigkeit des Haiku, denn seine Rezeption stellt nicht nur einen Lesevorgang dar, sondern ist auf einen breiten Komplex der Wahrnehmung gerichtet: auf den des kollektiven Unbewussten.

Die in abgewandelter Form immer wieder auftretenden naturbezogenen Symbole, die sich über Jahrhunderte hinweg im Bewusstsein der japanischen Bevölkerung als „Gemeinsprache“ vererbt haben, sind im weitesten Sinne sogenannte „archaische Ur-Bilder“. Das Haiku, das dem Erleuchtungsmoment des Zen-Buddhismus entsprechend diese Bilder aufdeckt und mithin auch in der Psychotherapie eine nicht unbedeutende Rolle spielt, wirkt mit C. G. Jung gesprochen wie „eine Antwort der Natur, der es gelungen ist, ihre Reaktion dem Bewusstsein unmittelbar zuzuführen“.¹⁶ Es ist daher keine Dichtung, die vom westlichen Leser studiert werden muss, damit er sie ganz versteht, sondern ein Dreizeiler, der ohne besondere Vorkenntnisse erfahren werden kann.

Für diejenigen, die wie die nachfolgenden Autoren Haiku schreiben oder einige seiner Elemente stilistisch adaptieren, ist es jedoch wichtig, den zen-buddhistischen Hintergrund zumindest in seinen Grundzügen zu kennen. Um einen Eindruck von der im sechsten Kapitel ausführlich beschriebenen religionsphilosophi-

¹³ T. E. Hulme, „Notes on Language and Style“, *Further Speculations by T. E. Hulme*, ed. Sam Hynes, Minnesota, Minn.: University of Minnesota Press, 1955, S. 80.

¹⁴ Ezra Pound, „A Few Don'ts by an Imagiste“, op. cit., S. 200.

¹⁵ Dt. „Erleuchtung“, „plötzliche Einsicht“.

¹⁶ C. G. Jung in seinem „Geleitwort“ zu Daisetz Teitaro Suzuki, *Die große Befreiung*. Einführung in den Zen-Buddhismus, übers. von Felix Schottlaender, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1978, S. 19. Die von Jung zitierten Worte Suzukis sind im Text kursiv gedruckt.

schen Haiku-Perspektive zu geben, sei abschließend ein vergleichender Überblick über die zen-buddhistische Denkungsweise auf der Grundlage einer Ost und West gemeinsamen Haltung gegeben.

2.3. Die Perspektive des Autors

Voraussetzung für das Schreiben von Haiku ist die Perspektive des Autors, die Dinge an sich und das Leben als einen stetigen Fluss sich wandelnder Bilder zu betrachten. Es gilt, die Natur nicht zu vermenschlichen, sondern den Menschen zu „vernaturlichen“, die Schranken der Subjektivität aufzuheben und damit die Distanz zwischen dem Ich und der Welt. – In Japan arbeitet ein Drechslerlehrling in der ersten Zeit seiner Ausbildung nicht mit dem Holz: er sieht es an, lässt die Struktur auf sich wirken, um sie ganz zu erfassen; erst dann beginnt er mit der handwerklichen Gestaltung. Für den Dichter gilt das Gleiche:

„When our master told us to learn about the pine-tree from the pine-tree and about the bamboo from the bamboo, he meant that we should transcend self and learn ... To learn means to submerge oneself into the object until its intrinsic nature becomes apparent, stimulating poetic impulse.“¹

Diese Grundhaltung sagt mit anderen Worten, was Goethe meinte mit: „Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.“² Der Aktualitätswert spiegelt sich im „Direct treatment of the ‚thing‘“ des Imagisten-Programms;³ er wird von Gertrude Stein in *Sacred Emily* zum Credo erhoben, „Rose is a rose is a rose“, und kehrt als parodistische Formel in Hemingways *For Whom the Bell Tolls* wieder.⁴

Direktheit schließt Rhetorik aus, den Versuch zu moralisieren, zu abstrahieren. Der Haiku-Dichter will seinen Bezugsgegenstand nicht verfremden, sondern bringt dessen Selbst und damit das buddhistische *tathatā*, welches in Duns Scotus' „haecceitas“-Begriff und der „inscape“ Gerard Manley Hopkins westliche Pendanten findet, „als gottgewolltes So-Sein zum Klingen“.⁵ Denn für ihn als Autor ist Schönheit gleich Wahrheit und Wahrheit gleich Schönheit, gilt Keats' künstlerische Prämisse.⁶ Da er nicht den Prozess der Individuation im westlichen Sinne vollzogen hat, wahrt er stets Demut vor dem Kleinen, wie Hulme es für die Dichtung forderte: „It is essential to prove that beauty may be in small, dry things.“⁷ Dementsprechend riet Bashō seinen

¹ Matsuo Bashō, zit. in: *Haikai and Haiku*, publ. The Nippon Gakujutsu Shinkōkai, Tokyo: Kenkyusha Co., 1958, S. XVII. Dieses bekannte Zitat Bashōs stammt aus dem *Sanzōshi*, den „Drei Notizbüchern“, zusammengestellt von Tohō (1657–1730).

² Zit. in: Jan Ulenbrook, op. cit., S. 176.

³ F. S. Flint, „Imagisme“, *Poetry*, Vol. I [repr.] (October-March 1912–13), S. 199.

⁴ Siehe Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, rev. ed., New York, N.Y.: Bantam Books, Inc., 1976, S. 308: „Like the rose ... Mighty like the rose. A rose is a rose is an onion ... An onion is an onion is an onion ... a stone is a stein is a rock is a boulder is a pebble.“

⁵ Rudolf Haas, *Theorie und Praxis der Interpretation*. Modellanalysen englischer und amerikanischer Texte, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977, S. 24. Zum Begriff der Hopkins'schen „inscape“ siehe auch Kurt R. Jankowsky, *Die Versauffassung bei Gerard Manley Hopkins, den Imagisten und T. S. Eliot*. Renaissance altgermanischen Formgestaltens in der Dichtung des 20. Jahrhunderts, München: Max Hueber Verlag, 1967, S. 126f.

⁶ Vgl. dazu die von Wolfram Naumann geäußerten Gedanken über den in der japanischen *haikai*-Dichtung wesentlichen Schönheitsbegriff des *makoto*, der „Wahrhaftigkeit“, in:

Schülern: „Um Haiku zu schreiben, werde ein drei Fuß großes Kind“,⁸ eine Perspektive, die Philipp Otto Runge rund 100 Jahre später den Malern seiner Zeit empfahl: „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen.“⁹

Ziel des Haiku-Dichters ist es – und damit entspricht er dem uralten Künstlerideal –, die Einheit von Mensch und Welt in der Einheit von Autor und Werk zu reflektieren. Das Haiku ist ein Stück erlebtes Leben, ein Augenblick der Wahrheit und als solcher „von unendlichem Wert, denn er ist der Repräsentant einer ganzen Ewigkeit“.¹⁰ Der Dichter hat die innere Bereitschaft, die charismatischen Momente zu erfassen, im Alltäglichen das All zu erkennen,¹¹ denn er sieht wie William Blake „a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower“.¹² Und diese Funken Wahrheit setzt er als Spitze dessen, was erkennbar sein soll, gestalterisch im Haiku zur Andeutung ein: „The haiku that reveals seventy to eighty percent of its subject is good. Those that reveal fifty to sixty percent we never tire of.“¹³ Im Sinne dieser Hemingwayschen „Eisberg-Theorie“ lässt er den Leser erkennen. Er reicht ihm die eine Hälfte des Gedichtes, um es in seiner Vorstellung vollständig werden zu lassen, da zu einer Ganzheit zwei Teile gehören, ein *niku isshō*, wie Bashō es nennt. Das Haiku ist ein Ideogramm des Dichters, der das *fueki-ryūkō*, die Suche des Menschen nach dem Unwandelbaren im Wandel der Zeit, in siebzehn Silben fasst. Der *haijin* will mit den drei Versen als dem „wortlosen Gedicht“¹⁴

Im Ungesagten
das Unsagbare
sagen.¹⁵

Wolfram Naumann, *Hitorigoto*. Eine Haikai-Schrift des Onitsura, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1963, S. 8–16.

⁷ T.E. Hulme, „Romanticism and Classicism“, *Speculations*. Essays on Humanism and the Philosophy of Art by T.E. Hulme, ed. Herbert Read, 1924; repr. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949, S. 131.

⁸ Zit. in: Jan Ulenbrook, op. cit., S. 183.

⁹ Philipp Otto Runge in einem Brief vom Februar 1802, in: Curt Grützmacher, *Novalis und Philipp Otto Runge*. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre: Die Blume, das Kind, das Licht, München: Eidos Verlag, 1964, S. 52.

¹⁰ Johann Wolfgang von Goethe am 3. November 1823 zu Eckermann, in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832*. Kommentierte Ausgabe, hg. Eduard Castle, Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1916, Bd. 1, S. 50.

¹¹ Zit. nach Rudolf Haas, *Amerikanische Literaturgeschichte*, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1974, Bd. 2, S. 258.

¹² „Auguries of Innocence“, *William Blake*. A Selection of Poems and Letters, ed. with an Introduction by J. Bronowski, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1975, S. 67, Str. 1, V. 1f.

¹³ Bashō, zit. in: Kenneth Yasuda, op. cit., S. 6.

¹⁴ Nach der Haiku-Definition von Alan W. Watts, *The Way of Zen*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1976, S. 202.

¹⁵ Toyotama Tsuno, op. cit.

3. Der Weg des Haiku in den Westen

3.1. Die philosophischen Voraussetzungen

Die Hauptschwierigkeit für den westlichen Autor, das Haiku in die eigene Lyrik zu integrieren, ohne dabei dessen traditionellen Ausdruck zu verfremden, liegt in der Divergenz der Weltbilder, die sich am deutlichsten in der Naturauffassung spiegelt.

Der Schintoismus, ursprünglich reiner Naturkult, erklärte alle Teile der Natur zur Gottheit¹ und wurde durch seine enge Verbindung zur Geschichte Nationalreligion. Die Elemente des Schinto verbanden sich später mit denen des aus China einfließenden Konfuzianismus und Buddhismus, so dass die Natur im Rahmen dieser drei Konfessionen heute nach wie vor den Mittelpunkt der japanischen Lebensgestaltung bildet.

Die griechisch-hebräische Kultur, auf deren Erbe sich das westliche Weltbild gründet, trennt hingegen den Bereich des Menschen strikt von dem der Natur, indem sie ihn ins Zentrum der Schöpfung stellt:

„... in the Greek attitude toward nature ... man is the measure and center of all things ... Nature is viewed as distinct from man ... In the East ... Self is submerged into Nature ... Nature and man have become identified ... Such a state of mind was almost unknown to the Greeks ... The other great source of Western literature, namely, the Hebrew writings, has taken the Divine as the measure of all things and has attached importance to the supernatural. Nature is but a manifestation of the Will of God.“²

Während die Natur in der griechischen Antike Raum kulthafter Verehrung war, stand sie im Mittelalter im Zeichen des heidnisch Dämonischen, sündhaft Unheiligen.³ Erst mit dem sechzehnten Jahrhundert setzte eine künstlerische, rein auf die Natur und ihre Erscheinungsformen gerichtete, vom menschlichen Bezug unabhängige Gestaltung ein.⁴ Zu diesem Zeitpunkt trafen in England die ersten Missionsberichte aus Japan ein, die den Westen in Erstaunen versetzten:

¹ Lehre von den 800 Myriaden Göttern.

² S.H. Wainright, „Appreciation of Nature in Japanese Poetry“, *Transactions and Proceedings of the Asiatic Society*, Vol. II (1925), S. 37f.

³ Vgl. hierzu Benjamin Rowland, Jr., *Art in East and West. An Introduction through Comparison*, Cambridge: Harvard University Press, 1954, S. 54ff.

⁴ In Deutschland entstanden, früher noch als in England und Amerika, mit Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer die ersten reinen Landschaftsmalereien. Vgl. z.B. Dürers „Weiher am Walde“ (1495), das in seiner atmosphärischen Wiedergabe wie ein impressionistisches Dokument des Pleinarismus anmutet, und Altdorfers „Donaulandschaft mit Schloß“ (1522).