

# *Haiku Spektrum*

## Zur Geschichte des deutschen Haiku

Von Herbert Fussy

Heutzutage, da Haiku in vielen Ländern und in vielen Sprachen - darunter auch in weniger verbreiteten wie beispielsweise Holländisch, Norwegisch, Griechisch, Serbokroatisch - geschrieben werden, kann man sich bereits an eine Geschichte des Haiku nach Nationalliteraturen wagen. Das Interesse für japanische Lyrik, das vor etwa einem Jahrhundert ganz leise einsetzte, erreichte in der Begeisterung für das Haiku seit den 60er Jahren seinen literarischen Höhepunkt. Wenn man aber die westlichen Verhältnisse mit den japanischen vergleicht, muß man mit Bedauern die immer noch geringe Breitenwirkung des Haiku und, damit einhergehend, noch geringes Entgegenkommen der Verlage für die Herausgabe von Haiku konstatieren. Allgemein betrachtet ist also Haiku außerhalb Japans noch immer eine Kunst, die eher im Verborgenen blüht.

Deutsche Haiku gibt es seit mehr als 80 Jahren, zuerst nur ganz vereinzelt, falls zufällig, dann jahrelang keine, dann periodenweise wieder mehr, aber erst seit dem Zweiten Weltkrieg kontinuierlich und in ständig wachsendem Ausmaß. Aus zweierlei Gründen muß derzeit eine "Geschichte" des deutschen Haiku noch auf Grundzüge beschränkt bleiben: Einerseits ist erst ein geringer Teil der Quellen entdeckt; vieles, das zum Beispiel in Zeitschriften verstreut vorliegen muß oder nur in Privatdruck erschien, dürfte sich noch finden. Andererseits konnte noch keine genaue Abgrenzung der Einflüsse japanischer Kurzformen - zum Teil auch über englische oder französische Umwege - von den eigenständigen Traditionen vorgenommen werden. Die künstlerischen Einflüsse auf den von Frankreich ausstrahlenden Impressionismus, die Japanbegeisterung um 1900 in allen Kunstbereichen und schließlich die politische Realität nach dem russisch-japanischen Krieg 1904/05 haben mehr als nur oberflächliche literarische Spuren hinterlassen, man rühmte sich nicht nur lautstark der geistigen Affinität mit dem Fernen Osten, man praktizierte sie auch. Aber gerade wegen der künstlerisch-ästhetischen Übereinstimmung erschwert sich in der Lyrik die Beurteilung eventueller Anregungen durch Tanka und Haiku in den vom Impressionismus verstärkt gepflegten lyrischen Kurzformen. Seit etwa 1890 lassen sich bei einzelnen Lyrikern Kenntnis von japanischer Dichtung sowie direkte Einflüsse nachweisen.

Die ersten "selbständigen" deutschen Haiku (obgleich als solche nicht ausdrücklich titulierte), soweit wir bisher sehen können, erschienen 1898 in der Gedichtsammlung "Polymeter" von Paul Ernst (1866-1933). P. Ernst stellt allerdings einen Einzelfall dar, denn offensichtlich nur er hat in dieser frühen Phase den ungereimten, vom Ritornell deutlich unterschiedenen Dreizeiler kultiviert:

Du wandertest durch die betaute Wiese,  
Langsam.  
Ich sah hinter dir den Streifen im Gras.

---

Dein ruhiges Gesicht.  
Die laute Welt ist fern.  
Der Schatten eines Zweiges mit Blättern auf Marmorstufen. (1)

Impressionistische, in sich abgeschlossene Dreizeiler finden sich in dieser Zeit auch bei Alfred Mombert (1872-1942). Für ihn wie für Arno Holz (1863-1929) und für eine Reihe anderer Lyriker um 1900 ist bezeichnend, daß sich aus ihren Gedichten auch abgesetzte drei- oder mehrzeilige Einheiten mit einer gewissen inhaltlichen Selbständigkeit herauslösen lassen. Und einige dieser abgesetzten Versgruppen kommen nicht nur in der Silbenzahl, sondern auch in der Gestaltung dem Haiku nahe, indem sie direkt eine vertiefende Aussage mitschwingen lassen, etwas leicht Nachklingendes haben, das sie über das rein Impressionistisch-Beschreibende hinaushebt:

[...]  
 Der Ahorn vor meinem Fenster rauscht,  
 der Thau tropft,  
 und mein Herz  
 schlägt.  
 [...]  
 — — —  
 [...]  
 Die Gluth erlischt  
 am Himmel  
 leise  
 ziehn die ewigen Sterne auf.  
 (A. Holz)<sup>2</sup>

Systematische Untersuchungen unter diesem Gesichtspunkt selbständiger lyrischer Sinneinheiten müssen erst vorgenommen werden, auch Peter Altenberg (1859-1919) mit seiner lyrischen Prosa scheint fündig zu sein. Die Aspekte inhaltlicher Gliederung, Grundstimmung, Aufbau, Reduzierung auf eine bestimmte Silbenzahl, gewisse vorgegebene Themen sowie Motivwahl lassen viele Parallelen zum Haiku zutage treten, deren Zufälligkeit freilich erst entkräftet werden müßte. Ein Beispiel: Der Schlußsatz des Gedichtes "Abschied" von Rainer Maria Rilke (1875-1926) stellt nicht nur eine Periode von genau 17 Silben dar, er enthält auch zwei signifikante "Jahreszeitenwörter": "[...]: vielleicht ein Pflaumenbaum, / von dem ein Kuckuck hastig abgeflogen." (3)

Zu Beginn der 20er Jahre zeigen sich auch bei deutschsprachigen Lyrikern Ausläufer der französischen Haiku-Mode. Klubund, der in seinen O-sen-Liedern wohl Tanka- und Haiku-Motive aufnahm, über den Vierzeiler aber nicht hinauskam, zi-

tiert in seiner bekannten Literaturgeschichte französische Haiku aus der Zeit um 1920. Die gleiche Art meist verspielter, oberflächlich pointierter, sentimentaler Dreizeiler schrieben Anfang der 20er Jahre auch Franz Blei (1871-1942) und Ivan Goll (1891-1950), Blei mehr zum Zeitvertreib, Goll auch mit leichtem Hintersinn:

Hast du so sehr geweint?  
Nach zwanzig Jahren Abschied  
Regnete es noch. (4)

R. M. Rilke schrieb in seinen letzten Lebensjahren drei "Haikai" - schon diese Bezeichnung ist ein kleiner Hinweis auf die französische Übermittlung -, zwei auf Französisch und eines auf Deutsch. Er durchbricht in andeutungsreichem Wortspiel die Fassade des Spielerisch-Gekünstelten; im deutschen Haikai erreicht er allerdings nicht die Prägnanz der originalen Form.

Die nun folgenden Jahre sind wegen der politischen Konstellationen wieder weniger ergiebig. 1939 besuchte Robert Joseph Koc (geb. 1914) Japan und schrieb dort einige einfühlsame Haiku und Tanka, die die japanische Landschaft einfangen. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg war man wieder stärker für japanische Lyrik empfänglich. Die schon 1945 einsetzende Neuentdeckung des japanischen Haiku und die Herausbildung des deutschen Haiku erfolgten gleichzeitig an verschiedenen Orten im deutschsprachigen Raum und durch verschiedene Autoren. Meist wußte man nichts von den gegenseitigen Bemühungen, Haiku auf Deutsch zu schreiben, und viele frühe Publikationen dieser Jahre erhielten deshalb vom Autor selbst, vom Verlag oder von der Kritik den Stempel der Erstmaligkeit zugesprochen. Die folgende Aufzählung stellt nur eine kleine Auswahl der Kristallisationspunkte in den 40er und 50er Jahren dar: In Wien ein Kreis mit H. C. Artmann (1921), René Altmann (1929-1978) u. a. seit 1946; in Berlin um 1950 Joachim Uhlmann (1925) u. a.; einzelne Autoren wie Rolf Schott (1891-1977) seit 1952 (acht "Europäische Siebzehnsilber nach dem Muster japanischer Haiku") oder Karl Kleinschmidt (1913) seit 1953; ein lockerer Kreis mit Hajo Jappe (1903), Imma von Bodmershof (1895-1982) - beide seit 1959 Haiku publizierend -, Theo Binder (1924) seit

1960 u. a. In den 60er Jahren nehmen die Haiku-Veröffentlichungen dann sprunghaft zu, die Breitenwirkung bleibt aber meist gering, das Haiku kursierte nur unter den Eingeweihten, beschränkte sich auf wenige Begeisterte. Eine generelle Unterscheidung in traditionell ausgerichtete Haiku und in moderne Haiku ist nicht mit einer Aufgliederung in 17-Silber und unregelmäßige Haiku identisch. Die Frage modern oder traditionell richtet sich allein nach inhaltlichen Kriterien. Das moderne Haiku ist gekennzeichnet durch verschlüsselte, metaphernreiche Sprache, unkonventionelle Bilder, thematische Ungebundenheit, besondere Effekte und Experimente. Es sprengte den Rahmen des konventionellen Haiku, gab dieser Gattung aber neue Impulse, eine Tendenz, wie man sie ähnlich auch beim amerikanischen Haiku beobachten kann.

Nach diesem kurzen Überblick über die Entstehung des deutschen Haiku muß noch der Anteil der Übersetzungen gewürdigt werden.

Aus der Vielzahl der Übersetzungen japanischer Lyrik - philologische Arbeiten, freiere Übertragungen, Nachdichtungen - drang nur ein geringer Teil an größere Leserschichten. Einige der frühesten philologischen Arbeiten sind für die weitere Verbreitung japanischer Dichtung in Deutschland auch schon deshalb bedeutsam, weil des Japanischen unkundige spätere Bearbeiter solche Quellen mit verarbeiteten (um später womöglich selbst wieder zum Ausgangspunkt von Bearbeitungen oder Nachdichtungen anderer zu werden). Für das Haiku ist es letztlich bedeutungslos, diese Verflechtungen zu entwirren, denn von den frühesten deutschen Übertragungen japanischer Lyrik (vor 1894) hat keine direkt auf die knapp danach erstmals spärlich auftauchenden Haiku-Versuche eingewirkt. Die frühesten Erschließer japanischer Dichtung legten ihr Hauptaugenmerk auf die altjapanische Lyrik und das Tanka. Das Haiku wurde für das Deutsche erst nach 1900 richtig erschlossen. Deshalb muß die Quelle für den wohl frühesten Beleg eindeutigen Haiku-Einflusses in französischen Zeitschriften oder englischen Übersetzungen gefunden werden. Es ist ein 1893 erstmals veröffentlichtes Phantasia-Gedicht von Arno Holz, das Motive des Basho-Haiku "Furu ike ya..." verarbeitet. Nur schrieb Holz kein Haiku. Paul Ernst hingegen verfaßte einen Dreizeiler mit einem ähnlichen Bild - von derselben Quelle

oder auch von Holz angeregt -, das auch im Polymeter veröffentlicht ist.

Erstmals in einer populären Ausgabe mit japanischer Lyrik vertraut machte Carl Florenz 1894 mit seinen "Dichtergrüßen aus dem Osten", einem ansprechend aufgemachten und wiederholt aufgelegten Band, dessen Wirkungsgeschichte sich bis in die 30er Jahre verfolgen läßt. Die paar Haiku hat Florenz damals allerdings noch als gereimte Vierzeiler übersetzt. Seine folgenden Publikationen zur japanischen Lyrik sowie die seinerzeit bekannteren Übertragungen von Paul Enderling, Julius Kurth, Otto Hauser u. a. fließen 1911 in den sehr beliebten und oft aufgelegten Nachdichtungen "Japanischer Frühling" von Hans Bethge (1876-1946) zusammen. Die bekannte Anthologie von Michael Revon wurde 1926 von dem Schriftsteller Paul Adler erweitert und ins Deutsche übertragen. 1929 stellt einen Wendepunkt dar, denn damals erschien Wilhelm Gunderts bis heute gültige Literaturgeschichte. 1933 kam die große englische Haiku-Anthologie von Miyamori Asataro heraus. Dieses Buch wurde unter anderm in der Vossischen Zeitung besprochen und hatte beim Rezensenten R. K. einen spontanen Haiku-Versuch zur Folge: "Schmetterling flattert / durch strammes Trommelfeuer / Kirschblüten suchend..." (5) Der aktuelle Hintergrund der japanischen Politik in diesen Jahren bot sicherlich Anlaß, über das Zeitgemäße am Haiku nachzudenken. Aber auf Inhalt und Gestaltung kommt es uns hier nicht an, selbst wenn das Ergebnis weniger klischeehaft ausgefallen wäre. Symptomatisch ist der Nachahmungsreiz beim Haiku. So wie auf den Rezensenten in diesem Fall wirkten Haiku ja auch auf andere.

Während des Krieges erfreuten sich die Übertragungen Paul Lüths einiger Beliebtheit, nach dem Krieg waren Werner Helwig, Manfred Hausmann, Jan Ulenbrook, Gerolf Coudenhove und Erwin Jahn gern gelesene Haiku-Dolmetscher unter vielen anderen. 1952 erschien der Sammelband "Lyrik des Ostens", im Fernostteil von Wilhelm Gundert herausgegeben, und faßte auch im japanischen Bereich vieles des bis dahin an Übersetzungsarbeit gültig Geleisteten zusammen. Aber ein Band dokumentiert in seiner Rezeptionsgeschichte eine der Wurzeln des deutschen Haiku ganz deutlich: "Ihr gelben Chrysanthemen! Japanische Lebensweisheit. Haiku" der Wiener Sinologin

und Japanologin Anna von Rottauscher, 1939 erstmals herausgegeben, alle paar Jahre neu aufgelegt und auch heute noch als Geschenkband weit verbreitet. Rottauscher übersetzte die Haiku in unregelmäßigen Zeilen; eine die Andeutungen meist ausgewogen ausführende, unprätenziöse Sprache in ungekünstelter Form und ergänzende Überschriften machen die Übertragungen besonders gut lesbar. Bereits im Erscheinungsjahr versuchte sich der norddeutsche Dichter Max Bruns (1876-1945) an Nachdichtungen einiger Haiku aus den "Gelben Chrsanthemen" auf Grundlage des Ritornells. Aber Bruns vollzog noch nicht den Schritt zum eigenen Haiku. Wie wichtig aber für diesen Schritt die Rottauscherschen Übertragungen waren, erkennt man an der ersten Sammlung mit deutschen Haiku überhaupt, Karl Kleinschmidts "Der schmale Weg" von 1953, sowie an den meistgelesenen deutschen Haiku, jenen von Imma von Bodmershof.

-----

- 1) Paul Ernst: Polymeter. Ein Gedichtwerk. In: Der Wille zur Form 8 (1962), S. 285-313. Zitat S. 304.
- 2) Arno Holz: Phantasus. Faksimiledruck der Erstfassung. Stuttgart: Reclam 1968. (Universalbibl. 8549/50) S. 6 bzw. 22.
- 3) Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke, Bd. 1, Teil 1. Wiesbaden: Insel 1955, S. 518.
- 4) Ivan Goll: Hai-Kai. In: Die literarische Welt 2 (1926), H. 46, S. 3.
- 5) Vossische Zeitung (Berlin) vom 12. 3. 1933. Zit. nach einem Rezensions-Sammelband des Maruzen-Verlags: Extracts from the More Important Reviews in English, German..., wohl 1934, S. 27.

Der vorstehende Beitrag von Herbert Fussy erschien zunächst in der Zeitschrift "Podium", Heft 1, 1980.

## Tanka

Den Weg schon im Schlaf  
gehen. Die Augen schließen  
im staubigen Wind.  
Die Alleeheckenblätter  
drehn sich im Föhnwirbel hoch.

Herbert Fussy

Hoch im Luftgeflirr,  
geschaukelt vom Schluchtenwind,  
kreisen die Geier.  
Angstgeduckt spürt die Herde  
tief in der Herzwand Gefahr.

Dicht überm Abgrund,  
ausgeliefert den Winden,  
klammern sich Gräser.  
Wie aus den kahlen Felsen  
ziehn sie beharrlich die Kraft?

Gerold Effert

## Renga

### EINSAMKEIT

Zwischen Müll und Schutt  
gedeiht am Rande des Slums  
einsam die Rose,

Carl Heinz Kurz

daneben weint die Puppe,  
sehnt sich nach Kinderhänden.

Ingo Cesaro



# Worte werden zu Blumen . . .

Buchbesprechungen von Sabine Sommerkamp

In ihrem Buch Der Blumenweg spricht Gusty Herrigel von der Schwierigkeit, das Wesen des Ikebana, der Kunst des Blumenstellens, zu definieren. Denn wie das Haiku ist sie eine "wortlose Kunst", die nicht definiert, sondern inkarniert, Symbol ihrer selbst ist.

1981 erschien im Bläschke-Verlag ein Werk, das diese beiden Künste "wortlos" in ein wechselseitiges Interpretationsverhältnis zu stellen sucht: Ikebana und Haiku, herausgegeben von Erika Schwalm und Herlinde Roeder-Knorr (Bläschke-Verlag A-9143 St. Michael, Feistritz 31, 85 S., 39,80 DM).

Inhalt des Prachtbandes sind 18 jahreszeitlich geordnete Ikebana-Arrangements der Frankfurterin Erika Schwalm mit dazugehörigen Grafiken, die Auskunft über Material und Aufbau geben, und 18 Haiku von Herlinde Roeder-Knorr. Ausgangspunkt beider Künstlerinnen ist die Überzeugung, daß es "eine Verbindung zwischen dem Arrangieren von Blumen und dem Schreiben von Worten" geben muß. "Beide Kunstgattungen", wie es im Vorwort weiter dazu heißt, "leben aus derselben Wurzel: im Augenblick entstanden, vergänglich wie Blumen und Worte, die dahin gesagt sind. Beide Formen leben von der Andeutung, vom Zeichenhaften und sind unvollendet":

Verwehte Federn  
Gebündelt in der Schale  
Gezähmte Vögel.

Diesem Haiku, das wie alle anderen dem jeweiligen Ikebana-Arrangement vorausging oder von ihm inspiriert wurde, ist das Zeichenhafte der Kompositionen eigen: Worte werden zu Blumen, werden zu Federn, werden zu Vögeln...

Bedauerlicherweise ist das Wesen zahlreicher Ikebanagestecke weniger durch die zugehörigen Dreizeiler erhellt, als ausschließlich durch die meisterlichen Fotografien Peter Haber-

mehls. Zu beanstanden ist die Tendenz, die Natur mit menschlichen Zügen zu belegen, sie zu deuten, statt sie andeuten zu lassen, wie auch der gelegentliche Verzicht auf das Jahreszeitenwort und die Neigung, die Einheit der Verse durch haikuwidrige Enjambements aufzuheben. In Anbetracht des Gesamtniveaus dieses Buches, dem ersten, das deutsche Ikebana und deutsche Haiku zusammenführt, wäre eine Haiku-Revision daher wünschenswert.

Den Versuch, die wechselseitige kulturelle Erhellung und Befruchtung von Abendland und Fernem Osten zu dokumentieren, unternimmt Michael Großmeier mit seiner jüngsten Publikation Haiku, die 1982 in der zweiten Auflage im Neske-Verlag erschien (dt./jap./engl., 179 S., 28.- DM, Neske-Verlag, Postfach 7240, D-7417 Pfullingen).

Die 15 Malereien Kuniaki Nakanos, die 146 Kalligraphien und Nachdichtungen Kaoru Kubotas, die die deutschen Versionen Großmeiers ins Japanische transponieren, vor allem jedoch die Qualität der Haiku, die ihrem japanischen Vorbild treu bleiben, ohne ihm epigonal verhaftet zu sein, weisen diesen Versuch als gelungen aus:

Beim Fall der Pflaumenblüten  
sehne ich mich nach dem Fall  
der Pflaumenblüten.

Was Großmeier als Haiku-Dichter auszeichnet ist sein Bestreben, die Dinge durch sich selbst sprechen zu lassen, ihre Dinglichkeit, ihr Sosein, zu wahren. In dieser Objektivität liegt die Kunst, zwei scheinbar getrennte Bereiche zusammenzuführen und so den Geist des Haiku, die Einheit des Naturgeschehens, transparent zu machen:

In den Bauch der Melone  
hat sich die Morgenröte  
zurückgezogen.

In den meisten seiner Dreizeiler kommt der in Dachau lebende Lyriker diesem Anspruch nach und kennzeichnet damit eine Haltung, wie sie sich u. a. auch in den haikai Rainer Maria Rilkes äußert:

C'est pourtant plus lourd de porter des fruits que des fleurs  
Mais ce n'est pas un arbre qui parle -  
C'est un amoureux!

(Rainer Maria Rilke)

Genügte es nicht,  
Ast zu sein, Zweig, Blatt! -  
Blüte schon wäre zuviel.

(Michael Großmeier)

Übersetzt wurden die Haiku Großmeiers auf Initiative Hachiro Sakanishis, außer ins Japanische, ebenso ins Englische, so daß das Buch nicht nur eine deutsch-japanische Haiku-Begegnung dokumentiert, sondern auch eine deutsch-englische.

## Hinweise

zu den "Tanka" von Herbert Fussy und Gerold Effert sowie zum "Renga" von Carl Heinz Kurz und Ingo Cesaro:

Das Tanka von Herbert Fussy ist bislang unveröffentlicht. Die beiden Tanka von Gerold Effert sind seinem Buch "Iberischer Sommer" entnommen (erschieden 1982 als Folge 73 in der Reihe "Marburger Bogendrucke" (limitierte Auflage von 600 Exemplaren).

Das Renga "Einsamkeit" von Carl Heinz Kurz und Ingo Cesaro ist aus: Carl Heinz Kurz (Herausgeber): "Die Zeit verweht im Mondlaub", Pocket Print Renga-Reihe 4, Gauke Verlag, Hann. Münden.

# Deutsch-englische Haiku-Begegnung

Wieviel erstarrter Atem  
in den Eisblumen  
am Abendfenster!

Michael Großmeier

How much breath is frozen in  
those ice-flowers on  
the evening window!

Ilse Pracht-Fitzell  
et als

dieser Märzabend -  
die amsel dort auf dem first  
übt ihre strophe

evening in march -  
the black bird there on the roof  
is trying its song

Ilse Hensel

Die Bienen summten  
in der Stille, in der Bucht  
von Girolata.

Günther Klinge

In the hush that wraps  
the bay of Girolata  
the bees are humming.

Ann Atwood

Die Sonne sinkt - sieh  
überm dunklen Boot  
leuchtet das Segel golden.

Imma von Bodmershof

The setting sun - look  
over the darkling boat  
the sail shines golden.  
Claire Pratt

growing grey  
the carver  
and the wood

grau werdend  
der schnitzer  
und das holz  
Finley M. Taylor

In the frozen mud  
The imprint of a long leaf  
Lying somewhere else.

Im gefrorenen Schlamm  
Abdruck eines langen Blatts,  
Das anderswo liegt.  
Jane Reichhold

Weißes Bergmassiv -  
über Schneefelder endlos  
der Ruf des Käuzchens.

A white mountain range -  
across endless fields of snow  
cry of the leech-owl.  
Sabine Sommerkamp

## **apropos-Haiku**

Einzelne Flocke  
schwebt ungleiche Bewegung  
in die Dunkelheit.

Barbara Lindner

Neuschnee auf dem Feld.  
Zögernd schreite ich weiter.  
Fußspuren bleiben.

Erhard Dill

Weiß ist der Garten.  
Mit der Kinderschaukel spielt  
der eisige Wind.

Emmerich Lang

Wintergewitter  
Doch die Blitze sind nur fahl  
im schimmernden Schnee.

Hajo Jappe

Heimgekehrt der Star,  
sitzt auf einer Antenne.  
Sieh, ein Fernsehstar!

Friedrich Rohde

Löwenzahnblüten  
verwandeln Aprilwiesen  
in Sonnengärten

Sandro Myrakis

Das Kamo-Flußbett  
angefüllt mit Kirschblüten  
vor sich hinsingend.

Masayuki Fujita