

Die deutschsprachige Haiku-Dichtung

Von den Anfängen bis zur Gegenwart

Am 4. September 1920 schreibt Rainer Maria Rilke aus Genf:

Kennen Sie die kleine japanische (dreizeilige) Strophe, die "Hai-Kais" heißt? die (sic) Nouvelle Revue Francaise bringt eben Übertragungen dieser in ihrer Kleinheit unbeschreiblich reifen und reinen Gestaltung ...¹

Adressatin des Briefes, in dem Rilke seine "Entdeckung" des Haikus bekundet, ist Gudi Nölke. Wenige Tage später, vom 17. bis 20. September, ist er bei ihr im Chalet Wartenstein zu Gast, diskutiert mit ihr und ihrer japanischen Gesellschafterin Asoka Matsumoto über das Haiku, das für ihn „ein neuer und wertvoller Bewusstseinsinhalt“² wird.

*Kleine Motten taumeln schauernd quer aus dem Buchs;
sie sterben heute abend und werden nie wissen,
dass es nicht Frühling war.³*

Dieses, eines von insgesamt drei überlieferten Haiku Rilkes, gehört zu den frühen isolierten Einzelbeispielen, die dem japanischen Dreizeiler im deutschsprachigen Raum kompositorisch Bahn brechen. Ihren eigentlichen Anfang nimmt die deutschsprachige Haiku-Dichtung erst in den 60er Jahren. Doch werfen wir einen Blick zurück und fragen nach allerersten Beispielen deutscher Haiku und den sie bestimmenden Einflussfaktoren.

1. Frühe Einzelbeispiele deutschsprachiger Haiku

Deutsche Haiku gibt es seit etwa 90 Jahren.⁴ Zunächst vereinzelt, dann lange Zeit keine, dann wieder mehr, seit dem Zweiten Weltkrieg kontinuierlich und in sprunghafter Zunahme. Eine genaue Kennzeichnung dieser frühen deutschsprachigen "Haiku-Ära" kann aus folgenden Gründen jedoch nur eine ungefähre sein: Erstens ist ein Großteil der Quellen noch nicht gesichtet, so zum Beispiel vieles, was im Privatdruck oder vereinzelt in Zeitschriften erschien; zum anderen konnte bislang keine genaue Abgrenzung der Einflüsse japanischer Kurzformen, die unter anderem über das Englische und Französische liefen, von den eigenen Traditionslinien vorgenommen werden. Der Impressionismus, der von Frankreich seinen Ausgang nahm und sich in allen Bereichen der Kunst manifestierte, die allgemeine Japan-Begeisterung um 1900 und nicht zuletzt die politische Lage nach dem Sieg Japans im russisch-japanischen Krieg 1904/05 weckten in Deutschland ein Gefühl geistiger Affinität und Identität, das unter anderem zur literarischen Nachahmung anregte. Diese Übereinstimmung in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht erschwert jedoch die Beurteilung eventueller Anregungen durch Tanka und Haiku in den vom Impressionismus verstärkt gepflegten lyrischen Kurzformen.

¹ Zit. in: Herman Meyer, "Rilkes Begegnung mit dem Haiku", *Euphorion*, Bd. LXXIV (1980), S. 136.

² *Ibid.*, S. 139

³ Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1956, Bd. 2, S. 245.

⁴ Diese Aussage und die folgenden Informationen sind dem grundlegenden Aufsatz von Herbert Fussy entnommen, "Zur Geschichte des deutschen Haiku", *apropos* 1/1983, S. 52 - 58.

Die Kenntnis japanischer Dichtung und direkte Einflüsse lassen sich bei einzelnen Lyrikern seit etwa 1890 nachweisen. Die ersten "selbständigen" deutschen Haiku sind in der 1898 erschienenen Gedichtsammlung "Polymeter" von Paul Ernst (1866-1933) enthalten:

*Eine Wasserrose,
Die aus der Tiefe auftaucht.
Kräuselt sich das Wasser.*⁵

Zu den Lyrikern um 1900, deren Werk Haiku bzw. impressionistische, in sich geschlossene Dreizeiler enthält, gehören unter anderem Peter Altenberg (1859-1919), Alfred Mombert (1872-1942) und Arno Holz (1863-1929), der vorübergehend zusammen mit Paul Ernst an der Erneuerung der lyrischen Formen arbeitete:

*Die Gluth erlischt
am Himmel
leise
ziehn die ewigen Sterne auf.*⁶

Die französische, über den Impressionismus einfließende „Hai-Kai“-Mode zeigte sich Anfang der 20er Jahre außer bei Rilke unter anderem im Werk von Franz Blei (1871–1942) und Ivan Goll (1891–1950), die teils verspielte, teils sentimentale Dreizeiler verfassten:

*Hast du so sehr geweint?
Nach zwanzig Jahren Abschied
Regnete es noch.*⁷

Klabund, der in seiner bekannten Literaturgeschichte französische Haiku aus der Zeit um 1920 aufnahm, nennt diese Gedichte „Imitationen des lyrischen Stils der Japaner“⁸. Formal und inhaltlich ist den in dieser Zeit entstandenen Dreizeilern generell die wenig profunde Haiku-Kenntnis ihrer Autoren abzulesen. Lediglich Rilke kommt dem Zen-Gehalt des japanischen Vorbildes nahe, wie auch folgendes, wenige Wochen vor seinem Tod entstandene Haiku zeigt:

*Entre ses vingt fards
elle cherche un pot plein:
devenue pierre.*⁹

Einen höheren Bekanntheitsgrad gewann das Haiku in Deutschland durch zwei Publikationen von Franz Blei und Ivan Goll. In seiner 1925 erschienenen Schrift „Haikai“ definiert Blei das Haiku als ein „Bildchen im kleinsten Raum mit einem pointierten Akzent in der dritten oder auch schon in der zweiten Zeile“¹⁰ und erläutert seine theoretischen Aussagen durch selbst verfasste Beispiele. Goll kennzeichnet das Haiku in seinem 1926 publizierten Aufsatz „Zwölf Hai-Kai's der Liebe“ als „lyrisches Epi-

⁵ Paul Ernst, "Polymeter Ein Gedichtwerk" (1898). Als Manuskript gedruckt für die Mitglieder und Freunde der "Paul-Ernst-Gesellschaft", in: Der Wille zur Form, Bonn: Kutzbach, 1962, S. 313.

⁶ Ibid., S. 304.

⁷ Ivan Goll, "Hai-Kai", Die literarische Welt 2 (1926), H. 46, S. 3.

⁸ Klabund, Literaturgeschichte. Die deutsche und die fremde Dichtung von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. Ludwig Goldscheider, Wien: Phaidon, 1929, S. 43.

⁹ Rainer Maria Rilke, op. cit., S. 745. Zur weiteren Information über das Thema "Rilke und Haiku-Dichtung" siehe Sabine Sommerkamp, Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne. Studien zur englischen und amerikanischen Lyrik, Phil. Diss. Universität Hamburg 1984, S. 37 f. u. 151.

¹⁰ Zit. in: Margret Buerschaper, Das deutsche Kurzgedicht in der Tradition japanischer Gedichtformen (Haiku, Senrū, Tanka, Renga), Göttingen: Verlag GRA-PHIKUM Dr. Mock, 1987, S. 95.

gramm, das in möglichst wenigen Worten ein möglichst intensives Bild und weites Gefühl¹¹ vermitteln soll.

Es ist wahrscheinlich, dass die zitierten frühen Haiku-Versuche wie auch die beiden Aufsätze von Blei und Goll zur Verbreitung des japanischen Dreizeilers beitrugen und „sein Vordringen in die bündische Jugend zwischen den Weltkriegen mit bewirkten“¹². Aber „durch die nationalsozialistische Ideologieliteratur erstickten die Anfänge des Umgangs mit den kleinen Gedichten.“¹³

2. Kräftigende Impulse für die deutsche Nachkriegslyrik

Die Zeit des Zweiten Weltkriegs ist für das deutschsprachige Haiku wenig ergiebig.¹⁴ Erst nach 1945 wird der japanische Dreizeiler literarisch wieder attraktiv und leitet in der Folge den Beginn einer autonomen deutschsprachigen Haiku-Dichtung ein.

Begünstigt wurde ihr Entstehen auf breiter Basis durch die Haiku-Adaption führender Nachkriegslyriker, wie etwa Günter Eich:

*Vorsicht
Die Kastanien blühen.
Ich nehme es zur Kenntnis,
äußere mich aber nicht dazu.*¹⁵

Der Haiku-Einfluss in der Dichtung Eichs, der auch japanische Haiku ins Deutsche übersetzte, macht sich in den Werken anderer, die deutsche Nachkriegslyrik prägender Autoren, wie Paul Celan, Helmut Heißenbüttel, Eugen Gomringer oder auch Bertolt Brecht, in entsprechender Weise geltend:

*Der Bauer pflügt den Acker.
Wer
Wird die Ernte einbringen?*¹⁶

Bertolt Brecht

Die Frage, ob es sich dabei um direkte oder indirekte, über andere literarische Einflüsse bewirkte Haiku-Adaption handelt, lässt sich aufgrund der Parallelentwicklungen und Wechselwirkungen einer zunehmend internationalen Literatur vielfach nicht eindeutig beantworten.¹⁷ Tatsache ist jedoch, dass derartige Haiku-Momente im Werk einflussreicher Autoren der deutschen Lyrik auf breiter Basis im Hinblick auf konzentrierte Kürze, Objektivität, Unmittelbarkeit, Symbolgehalt und Bildlichkeit kräftigende Impulse zuführen.

Die Gründe für das wachsende Haiku-Interesse nach dem Zweiten Weltkrieg sind im Wesentlichen in drei Aspekten zu sehen. Erstens herrschte ein hoher „Nachholbedarf“ der deutschen Lyrik, zweitens lenkte die „literarische Unsicherheit“ der Lyriker der Kriegsjahre und die überall spürbare Geschichtslosigkeit den Blick gen Fernost, und drittens begünstigte die Flut von Übersetzungen ausländischer Literatur die stilistische Adaption des japanischen Dreizeilers.

¹¹ Zit. ibid.

¹² Ibid.

¹³ Ibid., S. 96.

¹⁴ Zu den wenigen Autoren, die in dieser Zeit Haiku verfassten, gehört Robert Joseph Koc (geb. 1914). Er reiste 1939 nach Japan und schrieb dort unter dem Eindruck der japanischen Landschaft Tanka und Haiku. Siehe Herbert Fussy, op. cit., S. 55.

¹⁵ Günter Eich, *Gesammelte Werke*, hg. Suhrkamp Verlag in Verbindung mit Ilse Aichinger und unter Mitwirkung von Susanne Möller-Hanpft u. a., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973, Bd. I, S. 166.

¹⁶ Bertolt Brecht, zit. in: Ludwig Steinfeld, *Der Weg zum Haiku*. Schöpferische Freude und seelische Befreiung durch Dreizeiler-Gedichte, Düsseldorf: Patmos Verlag, 1981, S. 24.

¹⁷ Siehe weiter dazu Sabine Sommerkamp, op. cit., S. 488 Anm. 5).

3. Deutschsprachige Haiku-Übersetzungen

Ein Überblick

Von den frühesten deutschen Übertragungen japanischer Lyrik (1894)¹⁸ hat keine die wenigen erstmals auftauchenden Haiku direkt beeinflusst, denn diese Übersetzungen legten den Akzent auf altjapanische Lyrik und Tanka. Für den deutschsprachigen Raum wurde das Haiku erst nach 1900 richtig erschlossen. Quelle für die frühen deutschsprachigen Haiku waren wie im Falle Rilkes französische Übertragungen bzw. Übersetzungen aus dem Englischen.

Außer Karl Florenz' populären, bis in die 30er Jahre wirkenden *Dichtergrüße aus dem Osten* (1894), in denen das Haiku als gereimter Vierzeiler übertragen ist, sind an frühen Übersetzungen unter anderem Hans Bethges *Japanischer Frühling* (1911)¹⁹ zu nennen sowie die damals bekannteren Übertragungen von Paul Enderling, Julius Kurth und Otto Hauser. Ferner Michel Revons vielgelesene *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle* (1910)²⁰, die, von dem Schriftsteller Paul Adler erweitert und aus dem Französischen übertragen, 1926 auf Deutsch erschien, Wilhelm Gunderts bis heute gültige Literaturgeschichte *Die japanische Literatur* (1929)²¹, die große englische Haiku-Anthologie von Miyamori Asatarô *An Anthology of Haiku Ancient and Modern* (1932)²² und die beliebten Übertragungen Paul Lütths *Frühling, Schwerter, Frauen* (1942)²³.

Zu den nach dem Zweiten Weltkrieg bis heute vielgelesenen „Haiku-Dolmetschern“ gehören unter anderem Werner Helwig, *Wortblätter im Winde* (1954)²⁴, Manfred Hausmann, *Liebe, Tod und Vollmondnächte* (1951)²⁵, Gerolf Coudenhove, *Vollmond und Zikadenklänge* (1955)²⁶ und *Japanische Jahreszeiten* (1963)²⁷, Günther Debon, *Im Schnee die Fähre* (1955)²⁸, Erwin Jahn, *Fallende Blüten* (1968)²⁹, Dietrich Krusche, *Haiku* (1970)³⁰ und Jan Ulenbrook, *Haiku: Japanische Dreizeiler* (1979)³¹. Besonderer Erwähnung bedürfen die 1939 erstmals herausgegebenen, alle paar Jahre neu aufgelegten Übersetzungen der Wiener Sinologin und Japanologin Anna von Rottauscher, *Ihr gelben Chrysanthemen. Japanische Lebensweisheit: Haiku-Dichtung*.³² Denn dieser Band mit seinen in unregelmäßigen Versen, einfacher Sprache und Assoziationsreichtum übersetzten japanischen Dreizeilern „dokumentiert in seiner Rezeptionsgeschichte eine der Wurzeln des deutschen Haikus“.³³

¹⁸ Dichtergrüße aus dem Osten. Japanische Dichtungen, übertragen von Karl Florenz in Tokyo, Leipzig: Amelang o. J. Quelle der nachfolgenden Informationen zum Thema "Übersetzungen" sind Untersuchungsergebnisse von Herbert Fussy, op. cit., S. 56 - 58.

¹⁹ (Untertitel:) Nachdichtungen japanischer Lyrik, Leipzig: Insel-Verlag.

²⁰ Paris: C. Delagrave.

²¹ Wildpark-Potsdam: Athenaion.

²² Tokyo: Maruzen Company Ltd.

²³ (Untertitel:) Umdichtung japanischer Lyrik, Berlin: Neff.

²⁴ (Untertitel:) Deutsche Nachdichtungen japanischer Texte, Hamburg: Goverts.

²⁵ Zürich: Arche.

²⁶ Gütersloh: C. Bertelsmann Verlag.

²⁷ (Untertitel:) Tanka und Haiku aus dreizehn Jahrhunderten, Zürich: Manesse Verlag.

²⁸ (Untertitel:) Japanische Gedichte der neueren Zeit, München: R. Piper & Co Verlag.

²⁹ (Untertitel:) Japanische Haiku-Gedichte für alle vier Jahreszeiten, Zürich: Arche.

³⁰ (Untertitel:) Bedingungen einer lyrischen Gattung, Tübingen und Basel: Horst Erdmann Verlag.

³¹ München: Wilhelm Heyne Verlag.

³² Salzburg: Die Tieck Bücher, Verlag "Das Bergland-Buch".

³³ Herbert Fussy, op. cit., S. 56.

4. Ein Fundament für die deutschsprachige Haiku-Dichtung

Im Zuge einer Neuentdeckung des japanischen Dreizeilers entstehen im ersten Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg gleichzeitig und unabhängig voneinander an verschiedenen Orten durch verschiedene Autoren zahlreiche Nachdichtungen und eigenständige Haiku-Versuche. So unter anderem in Wien, wo sich René Altmann (1929-1978), Hans Carl Artmann (geb. 1921), Andreas Okopenko (geb. 1930) und Hans Weissenborn (geb. 1932) im Freundeskreis seit 1946 dem Haiku widmeten.

1953 erscheint mit *Der schmale Weg*³⁴ die erste Haiku-Sammlung des niederösterreichischen Autors Karl Kleinschmidt - ein Datum, das den Beginn der deutschsprachigen Haiku-Dichtung erstmals nachweislich markiert. Kleinschmidt, der seine 200 dreizeiligen Gedichte nur im Untertitel und lediglich in Parenthese „Haiku“ nennt, dokumentiert eine „tastende“, zum Teil noch wenig selbständige poetische Vorgehensweise. Er erfüllt nicht die Versvorgabe des klassischen Siebzehnsilbenmusters (5/7/5), sondern hält sich formal wie auch inhaltlich stark an seine „Haiku-Quelle“, die Übersetzungen Anna von Rottauschers:

*Wie ich am Morgen meine Hände
ins Wasser tauch' - es klingt so eigen.
Frühling ... ?*³⁵

Karl Kleinschmidt

*Aus winterlichem Schnee
ward morgens plötzlich Regen...
Oh Frühling, bist du da?*³⁶

Sampû

Eine dem japanischen Vorbild formal und inhaltlich äquivalente, dennoch aber autonome deutschsprachige Haiku-Dichtung erscheint 1962 unter dem Titel *Haiku*.³⁷ Autorin ist die österreichische Schriftstellerin Imma von Bodmershof (1895-1982). Wenngleich auch für sie die Übersetzungen Anna von Rottauschers eine „Brücke“ zum Haiku waren, kleidet sie fast die Hälfte der 128 nach Jahreszeiten geordneten Gedichte in die klassische Haiku-Form. Im Zuge ihrer eingehenden Haiku-Studien überarbeitet sie später auch die längeren Dreizeiler dieser Sammlung:

*... als ich damals die ersten Haiku herausgab, dachte ich noch, es sei erlaubt, mitunter 19 oder sogar 21 Silben (immer nur ungerade Zahlen, die geraden schließen ab, die ungeraden lassen dem Leser den Weg offen) und verwendete bei 60 von 128 Haiku diese Möglichkeit. Indessen bin ich ganz davon abgerückt. In der Zahl 17 ist eine Kraft enthalten, die durch nichts anderes zu ersetzen ist. Unter Preisgabe einiger Nuancen habe ich die längeren Haiku dieses Bandes verkürzt.*³⁸

³⁴ (Untertitel:) 200 dreizeilige Gedichte (Haikus), hg. Kulturamt der Stadt Linz. Zahlreiche der hierin enthaltenen Kurzgedichte nahm der niederösterreichische Autor, von dem insgesamt etwa 250 deutschsprachige Haiku vorliegen, in seinen zweiten Band, *Tau auf Gräsern*. Dreizeilige Gedichte (Haiku), Wien, Innsbruck, Wiesbaden: Rohrer, 1960, auf.

³⁵ Karl Kleinschmidt, *Der schmale Weg*, op. cit., S. 12.

³⁶ Anna von Rottauscher, op. cit., S. 6. Eine eingehende Analyse der Haiku Kleinschmidts bietet die Dissertation Herbert Fussys, *Die neuere deutsche Lyrik und Ostasien*, Karl-Franzens-Universität Graz 1974, S.283 ff.

³⁷ München: Langen/Müller.

³⁸ Imma von Bodmershof in einem an die Autorin gerichteten Brief vom 22. 1. 1979.

Doch nicht nur die Form, auch der Inhalt ist für die mit Rilke befreundete Autorin zentral, und wie für ihn ist das Bild, das Symbol, ist der dem japanischen Dreizeiler immanente Zen-Gehalt die eigentliche Haiku-Komponente:

*... man kann Haiku (sic) überhaupt nicht „machen“, sie können einem nur begegnen, es kann nur ein Bild auf einmal durchsichtig werden für das Symbol, und um das allein geht es in meinen Augen.*³⁹

*Die Kerze verlöscht.
Wie laut ruft die Grille
im dunklen Garten.*⁴⁰

Eine brennende Kerze in der Dunkelheit, im Christentum eng verknüpft mit der Erscheinung Jesu, verbildlicht als ein sich selbst nährendes und damit sich selbst verzehrendes Licht die geistige Erkenntnis. Sie ist ein dem Untergang geweihtes Feuer, das Ewigkeitswert trägt.

In vorliegendem Gedicht ist sie bereits im Untergang begriffen, weist ihr Verlöschen auf den tages- und jahreszeitlichen Bezug hin: ihr Zustand entspricht dem Stand der Sonne am Herbstabend. Mit der einsetzenden Dunkelheit werden Stimmen, die zuvor kaum vernehmlich waren, „im dunklen Garten“, im Innern des Menschen wach: die äußere Umgebung, die Natur, ist Spiegel des geistigen Raumes.

Wie sich in der Erntezeit des Herbstes die Kraft jahreszeitlichen Wachsens in den sonnengereiften Früchten niederschlägt, offenbart sich die geistige Reife des Menschen in Zeiten des Niederganges. Erst im herbstlichen Dunkel entfaltet die „Lichtfrucht“ ihre ganze Strahlungskraft, wird die Verinnerlichung der Sonne wie das laute Rufen der Grille im nächtlichen Garten vernehmlich.

Dieses Bild stellt das Gedicht in die Reihe traditioneller japanischer Haiku. Vergleicht man es beispielsweise mit Issas verwandtem Dreizeiler, in welchem das nächtliche Weinen der Zikaden mit dem Hinweis darauf, dass auch die Sterne scheiden müssen, relativiert wird, erkennt man das nämliche Wechselspiel von Licht und Schatten. Deutlicher noch kommt es in Bashôs bekanntem Zikaden-Haiku zum Ausdruck, in welchem das Zirpen der Grillen unter der Mittagssonne in die Felsen, in das Dunkel, einzudringen scheint.

Das Verlöschen der Kerze und der Ruf der Grille verbildlichen in ihrem Verhältnis zueinander den jahreszeitlichen Rhythmus von Systole und Diastole, in welchen der Mensch mit einbezogen, das Licht der Sonne als geistige Kraft „im dunklen Garten“ wahrnimmt.⁴¹

Haiku, die beiden 1970 bzw. 1980 erschienenen Haiku-Sammlungen⁴² und *Im fremden Garten*⁴³ der vielgelesenen Autorin und die poetologische *Studie über das Haiku* ihres Gatten Wilhelm von Bodmershof⁴⁴ wie auch die Dichtung des mit beiden Autoren befreundeten Hajo Jappe (1903-1988), der 1958 seinen ersten Haiku-Band herausgab, verleihen der noch im Aufbau befindlichen deutschsprachigen Haiku-Dichtung ein festes Fundament.

³⁹ Imma von Bodmershof in einem an die Autorin gerichteten Brief vom 25. 11. 1979.

⁴⁰ *Löwenzahn*. Die auf 17 Silben verkürzten Haiku von Imma von Bodmershof, hg. Fujita Shohen, Matsuyama: Verlag Itadori-Hakkosho, 1979, S. 23.

⁴¹ Aus: Sabine Sommerkamp, "Gedichte mit Strahlungskraft", *apropos* 1/1982, S. 59 f.

⁴² Bad Goisern: Neugebauer Press, 1970.

⁴³ Zürich: Arche, 1980.

⁴⁴ In: Imma von Bodmershof, *Haiku*, op. cit., S. 63 - 76.

*Durchs zerfallene Dach
reicht mir leis der Wind herein
Kirschblütenzweige.⁴⁵*

Hajo Jappe

5. Poetologische Grundpositionen deutschsprachiger "haijin"

Ein repräsentatives Bild der gegenwärtigen deutschen Haiku-Szene bot die am 29. und 30. September 1979 in Bottrop veranstaltete „Erste bundesdeutsche Haiku-Biennale“. Ziel dieser ersten größeren Zusammenkunft von etwa 20 Autoren aus dem gesamten Bundesgebiet war es, eigene Kurzgedichte vorzutragen und den Stellenwert des japanischen Haikus für die deutsche Dichtung zu erörtern sowie zu dessen Verbindlichkeitscharakter und Adaptionmöglichkeiten Stellung zu nehmen.

Eine grundsätzliche Klärung dieser Aspekte war unter anderem durch das Erscheinen der ersten Anthologie der deutschen Haiku (1979)⁴⁶ notwendig geworden, da diese Anthologie zwar ein breites Spektrum deutschsprachiger Ausprägungen von den Anfängen bis zur Gegenwart vorstellt, unter Verzicht auf eine autoritative stilistische Wertung jedoch gleichermaßen die Frage nach einer maßgeblichen Poetik impliziert. Unklarheit über die „Richtigkeit“ der lyrischen Ausgangsbasis herrschte sowohl unter den hierin vertretenen anwesenden Autoren als auch unter den anderen ‚haijin‘, für die dieses Buch eine vorläufige Orientierungshilfe repräsentiert.

Die Diskussion drehte sich daher in erster Linie um den Grad der poetologischen Angleichung an das traditionelle japanische Haiku. Hier, wie auch anhand der später vorgetragenen Gedichte, lassen sich die einzelnen Beiträge in drei Grundpositionen zusammenfassen, die teilweise ineinander übergehen: in einer partiellen, einer formal und inhaltlichen und in einer rein inhaltlichen Angleichung an den japanischen Dreizeiler.

Für eine partielle Angleichung sprach sich, außer Jürgen Völkert-Marten, unter anderem Peter Coryllis aus, der darauf hinwies, dass das japanische Fluidum, die gedankliche Konzentration des Haikus, der deutschen Dichtung den Weg zu einer neuen Kurzform weise; es ginge nicht darum, den Dreizeiler zu imitieren, sondern diese neue Form auszuprägen, und man müsse daher die Gefahr einer rein formalen Orientierung ausschließen. Er schlage vor, das Haiku im Deutschen als einen poetisch gestalteten Aphorismus mit einer möglichst geringen Silbenzahl zu betrachten.

Dem entgegnete ich, die ich mich für ein formal und inhaltliches deutsches Äquivalent einsetze, dass der Name "Aphorismus" unter Umständen eine subjektive Wertung kennzeichne. Wichtig sei der objektive, allgemeingültige und eindeutige Charakter des Kurzgedichtes, dessen Kern ein zentrales Bild sei. Der Neutralitätswert dieses naturbezogenen Bildes, das im Leser ein plötzliches Erkennen auslöse, sei nicht spezifisch japanisch, sondern übertragbar, da seine Wirkung auf das Unbewusste im Menschen ziele. Entsprechendes gelte für die Anzahl der Silben; die deutsche Sprache sei zwar anders strukturiert als die japanische und folglich die Silbenzählung eine andere, eines sei in Ost und West jedoch konstant: die Dauer eines einzigen Atemzuges, die der Länge von 17 Silben entspräche.

Diesem Standpunkt pflichtete Hans Stilett bei, indem er neben der Bedeutung verbaler Aussparungen der Aussagekraft des Einzelwortes, der Wiederentdeckung „verschütteter Werte“ durch die Beschäftigung mit fremdem Kulturgut gleichfalls auf den formalen Wert hinwies. Er selbst versuche diese Angleichung durch einen jambisch-trochäischen Rhythmus und eine rechtsbündige Schreibweise zu erzielen. Ideal sei es, wenn sich, wie bei den großen Musikern, die strenge Form mit der Intensität und

⁴⁵ Hajo Jappe, *Haiku*, München: Herbert Post Presse, 1958, S. 8. Fünf der als Privatdrucke veröffentlichten *Haiku-Folgen* Jappes erschienen zwischen 1970 und 1980 in Bonn.

⁴⁶ Hg. H. Sakanishi, H. Fussy, K. Kubota, H. Yamakage, Sapporo: Dairyman.

Lebendigkeit der Aussage verbände. Die formale Limitierung könne nur den kleinen Geist beengen, für den großen Künstler sei sie eine zusätzliche Forderung, ein ästhetischer Reiz, denn er hätte so viel zu sagen, dass er die Form als Bereicherung empfände, die ein Zerfließen des Kunstwerkes verhindere.

Einspruch gegen eine formale Adaption erhob K. Hülsmann. Einerseits sei es nicht möglich, die sogenannten Regeln auf eine völlig anders strukturierte Sprache zu übertragen, und zweitens gäbe es keine grundsätzlichen Regeln. Im Wort „grundsätzlich“ läge der Unterschied zwischen europäischem und asiatischem Denken schlechthin. Bei uns bestünde stets etwas „Grundsätzliches“; diese Haltung sei den Japanern fremd. Im Übrigen zeigten die Tendenzen der modernen japanischen Haiku-Dichtung formale Variabilität. In einer zusammenfassenden Stellungnahme einigte sich die Diskussionsrunde darauf, dass Kürze, Prägnanz, Bildlichkeit und die Übermittlung eines verborgenen Sinns verbindliche Kriterien für ein mögliches deutschsprachiges Haiku seien.

*Kranichzug am Berg -
sie wissen um Weg und Ziel.
Wohin wandern wir?*

Marianne Junghans

*Die prächtig flatternden Blätter werden
an den noch verborgenen aber schon
leise knisternden Knospen verenden*

Hans Stilett

*Vom Hügel der Akropolis herab
der Blick auf die Stadt -
die Götter schweigen,
die Menschen leben.*

Harald K. Hülsmann

Für die Bottroper Diskussion um eine mögliche deutschsprachige Haiku-Poetik gilt daher, was Harold G. Henderson 1963 über den Charakter des nordamerikanischen Haikus bemerkte:

When it comes to establishing standards for haiku written in English ... it does seem likely that our poets will eventually establish norms of their own.⁴⁷

⁴⁷ Die Informationen dieses Kapitels, die hierin zitierten Gedichte wie auch die Worte Hendersons sind folgendem Bericht entlehnt: Sabine Sommerkamp, "Der Weg zu einer neuen Kurzform", *apropos* 3/1982, S. 54 - 59.

6. Vorbild Nordamerika

Das englischsprachige Haiku, das sich wie das deutschsprachige in den 60er Jahren zu einer vom japanischen Vorbild losgelösten autonomen Lyrikform entwickelte, bietet heute in der westlichen Haiku-Hemisphäre die größte literarische und außerliterarische Heterogenität. Über 20 Haiku-Gesellschaften und -Zeitschriften sorgen gegenwärtig für Pflege und Verbreitung dieses noch jungen Genres⁴⁸, der pädagogische Stellenwert des Haikus als „the most commonly taught poetic form in the Primary Schools“⁴⁹ garantiert einen Grundstock für Aufbau und Bestand der englischsprachigen Haiku-Dichtung, und nicht zuletzt die zentrale Rolle, die sie inzwischen in außerliterarischen Bereichen wie Fotografie, Film, Musik, Tanz und Poesietherapie spielt, all dies trägt dazu bei, dass das Schreiben von Haiku in den USA wie im Mutterland des japanischen Dreizeilers allmählich zu einer populären Art von Volkssport wird.

Fragt man sich, wodurch diese Entwicklung derart begünstigt wurde, lassen sich global fünf Gründe nennen: die höhere Adaptionsfreudigkeit der Amerikaner gegenüber fremdem Kulturgut, die größere Nähe der haiku-aktiven Westküste zu Japan, der vergleichsweise hohe Anteil in den USA lebender Japaner, der starke Einfluss des Haikus über Imagismus und "Beat Poetry" auf die heutige US-Literatur und nicht zuletzt der direkte Kontakt der amerikanischen Besatzungstruppen während des Zweiten Weltkrieges in Japan mit asiatischer Literatur und Zen-Buddhismus.

Gewiss, diese Gründe haben auf die Entwicklung der deutschsprachigen Haiku-Dichtung keinerlei Einfluss. Als Maßstab und Orientierungshilfe bietet uns die Haiku-Situation in Nordamerika jedoch die Möglichkeit, Faktoren zu eruieren, die das deutschsprachige Haiku in entsprechender Weise im hiesigen Literaturboden verankern könnten.

Einer dieser Faktoren wären Gesellschaften zur Pflege und Verbreitung des Haikus sowie regelmäßig erscheinende Publikationen. Blicken wir kurz zurück. - Die erste überregionale, größere literarische Gesellschaft zur Pflege japanischer Kurzlyrik war das 1981 gegründete „Senryū-Zentrum“ in Düsseldorf. Die Vereinigung, die 1984 Mitglied der "Federation of International Poetry Association" in Washington wurde und damit assoziiertes Mitglied der UNESCO, zählte ca. 120 in- und ausländische Autoren, deren Beiträge in vier von Carl Heinz Kurz zwischen 1985 und 1987 herausgegebenen Almanachen publiziert wurden.⁵⁰ Die Effizienz dieses Zentrums erwies sich im Hinblick auf die Popularisierung des Haikus jedoch insofern als gering, als nicht das Haiku, sondern das Senryu im Mittelpunkt der Aktivitäten stand.

Infolgedessen beantragten zahlreiche Autoren nach Auflösung des Senryu-Zentrums im Juni 1988 ihre Mitgliedschaft in der kurz zuvor gegründeten "Deutschen Haiku-Gesellschaft e. V." (DHG), Vechta, die sich zwar der Pflege des Senryus wie auch des Tankas und Rengas widmet, ins Zentrum ihrer Aktivitäten laut Satzung jedoch das Haiku stellt:

Die besondere Sorge des Vereins gilt der Bewahrung und Förderung des eigenständigen Haiku, seiner Verbreitung und Pflege im deutschen Sprachraum.⁵¹

Publikationsorgan der Vereinigung, die mit über 80 Mitgliedern etwa ein Fünftel der nachweislich in der Bundesrepublik lebenden Haiku-Autoren vereint⁵², ist die „Vierteljahresschrift der Deutschen Hai-

⁴⁸ Siehe *Haiku Review* '87, hg. Randy & Shirley Brooks, Battle Ground, in: HIGH/COO PRESS 1987, S. 66 ff.

⁴⁹ Gary Snyder, zit. in: Sabine Sommerkamp, *Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne ...*, op. cit., S. 463.

⁵⁰ Siehe Margret Buerschaper, op. cit., S. 129 f.

⁵¹ § 2, Abs. 1 der "Satzung der Deutschen Haiku-Gesellschaft e. V."

⁵² Siehe Margret Buerschaper, op. cit., S. 101.

ku-Gesellschaft"⁵³. Mit ihr existiert nach Einstellen von apropos, Zeitschrift für Kunst, Literatur, Kritik, im Frühjahr 1985 erstmals wieder eine Haiku-Plattform.

Als erstes regelmäßig erscheinendes Forum für die deutschsprachige Haiku-Dichtung präsentierte das in apropos enthaltene „Haiku-Spektrum“ von 1981 bis 1985 dreimal im Jahr auf 12 bis 28 Seiten neben Rezensionen, Berichten, Interviews, Interpretationen und Formvergleichen Gedichte von insgesamt 98 "haijin" - 76 deutschsprachigen, 9 japanischen und 13 englischsprachigen. Publiziert wurden ferner Tanka, Renga und Senryu sowie Haiku aus der Feder von Schülern. Eine Sonderrubrik, die „Deutsch-englische Haiku-Begegnung“ führte deutschsprachige und englischsprachige Autoren literarisch zusammen. Analog zu den skizzierten poetologischen Grundpositionen deutschsprachiger "haijin" lassen sich die in apropos veröffentlichten Haiku in drei große Kategorien teilen, eine Klassifikation, die sich gleichfalls für das nordamerikanische Haiku herauskristallisiert hat⁵⁴: in den traditionell orientierten Stil Imma von Bodmershofs und Hajo Jappes, in den freieren, formal ungebundeneren Stil ("liberated haiku"), wie ihn unter anderem Peter Coryllis und Harald K. Hülsmann in Bottrop proklamierten, und in den experimentellen Stil nach Art von Hans Stilett, Georg Jappe⁵⁵, oder Roman York.

*Auf eines Daches Giebel,
in einer Nische,
nisten zwei Tauben.*⁵⁶

Günther Klinge

*dämmern
im tropfen
an der eichel.*⁵⁷

Finley M. Taylor

rauten-haiku (bayern I)

*blau der himmel weiß
weißblau der himmel blauweiß
weißderhimmelblau*⁵⁸

Roman York

Ein zweiter Faktor zur Verankerung des deutschsprachigen Haikus ist seine Rolle im Schulunterricht, die im Unterschied zu der in den USA jedoch noch als gering zu bezeichnen ist.⁵⁹ Zwar findet der japanische Dreizeiler verstärkt Eingang in Lesebücher und Lehrwerke für den muttersprachlichen Unterricht, die mangelnde Haiku-Kenntnis vieler Pädagogen sowie die vergleichsweise kleine Anzahl von Initiativen wie „Autoren an Schulen“⁶⁰, die das Haiku illustrativ in die Klassenzimmer tragen könnten, reichen jedoch bei weitem nicht aus, den notwendigen Grundstock für Aufbau und Bestand der

⁵³ Die Anschrift der DHG: Tannenweg 17, 2848 Vechta.

⁵⁴ Vgl. dazu das Kapitel "Das Spektrum nordamerikanischer Haiku", in: Sabine Sommerkamp, Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne..., op. cit., S. 408-428.

⁵⁵ Georg Jappe, Haikubuch, Köln: Verlag Horst Nibbe, 1981.

⁵⁶ Günther Klinge, apropos 3/1983, S. 64.

⁵⁷ Finley M. Taylor, apropos 2/1984, S. 65.

⁵⁸ Roman York, apropos 3/1983, S. 59.

⁵⁹ Vgl. hierzu das Kapitel "Das Haiku im Schulunterricht", in: Sabine Sommerkamp, Der Einfluss des Haiku auf Imagismus und jüngere Moderne..., op. cit., S. 463 - 473.

⁶⁰ Siehe *ibid.*, S. 488 f. Anm. 6).

deutschsprachigen Haiku-Dichtung zu legen. Hier müsste, zum Beispiel durch Haiku-Gesellschaften oder haiku-versierte Pädagogen, aktive Unterstützung geleistet werden.

Umso größere Bedeutung kommt einem dritten haiku-verankernden Faktor zu, der Verbindung des Haikus mit außerliterarischen Bereichen. Illustriert wird sie im deutschen Sprachraum beispielsweise in den Bereichen Ikebana, Fotografie und Musik und hat, wie etwa im Fall von Günther Klinge und Ann Atwood⁶¹, bereits zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit deutsch-amerikanischer Haiku-Produktion geführt.

Die Zusammenarbeit deutschsprachiger ‚hajjin‘ mit denen anderer Länder ist ein vierter, wesentlicher Faktor, da das deutschsprachige Haiku auf diese Weise in einen internationalen Kontext rückt. Außer auf Japan und die USA sei insbesondere auf China hingewiesen, wo das seit der Kulturrevolution aus politischen Gründen verpönte Schreiben von Haiku allmählich wieder an Attraktivität gewinnt.

Ein fünfter und letzter für die Verankerung des deutschsprachigen Haikus relevanter Faktor sei genannt: die Beschäftigung mit den Quellen der Haiku--Dichtung. Denn nur so, in der direkten Auseinandersetzung mit den ästhetischen Kriterien des japanischen Vorbildes, gelingt, was Rainer Maria Rilke am Haiku faszinierte: eine „in ihrer Kleinheit unbeschreiblich reife und reine Gestaltung“.

⁶¹ Ibid.

